# Segni, spazio, figure

## Giuseppe Samonà: le icone dello Stretto

Università IUAV di Venezia
Scuola di Dottorato
Dottorato in Architettura, Città e Design
Curriculum di Composizione Architettonica
XXXVII ciclo

Dottorando Andrea Valvason
Relatore Prof. Giovanni Marras
Controrelatore Prof. Bruno Messina
Controrelatore esterno Prof. Enrico Bordogna

**Nota alle immagini**

Sono stati consultati
i seguenti archivi:

- Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia [AP Iuav];
- Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma [CSAC];
- Archivio Genio Civile Messina, Regione Sicilia;
- Archivio di Stato di Messina.

Nelle didascalie relative
alle immagini da essi
estrapolate è riportata
la relativa sigla, sopra indicata
tra parentesi quadre,
o la dicitura estesa.

I disegni critici sono qui
riportati secondo riduzione
di formato ed è riportato
il relativo scalimetro: qualora
presente su pagine affiancate
è riferito a tutte le immagini
in esse presenti.

La sigla AV indica foto
o schizzi di studio realizzati
dall'autore di questa ricerca.

*We are forever attempting to convert things into signs*
*for the more intelligible abstractions of our own invention.*

Noi tentiamo sempre di convertire le cose in segni
per le più intellegibili astrazioni delle nostre proprie invenzioni. [1]

Aldous Huxley, *Paradiso e Inferno*

## Indice


| | | | |
|---|---|---|---|
| **0** | | **Introduzione** | 8 |
| **I** | | **La formazione intellettuale di Giuseppe Samonà**<br>**Studio, critica, progetto** | 20 |
| **II** | | **Iconismi semantici**<br>**Segno-Senso — Luogo-Spazio — Forma-Figura** | |
| | 1 | Le radici del discorso sull'iconismo | 54 |
| | 2 | Gli studi di Estetica negli anni giovanili | 66 |
| | 3 | Temi e ricerche negli appunti di Samonà.<br>Segno, icona, linguaggio visivo | 82 |
| **III** | | **Le opere dello Stretto**<br>**Storia, progetto, composizione** | |
| | 4 | La nuova Palazzata di Messina: costruzione di un linguaggio | |
| | 4.1 | Inquadramento storico: un bilancio critico | 162 |
| | 4.2 | *Post fata resurgo*: il concorso del 1930 | 178 |
| | 4.3 | Gli isolati degli anni Trenta e Quaranta | 188 |
| | 4.4 | Involucro e scheletro: «un'architettura di chiaroscuro» | 206 |
| | 4.5 | Gli isolati degli anni Cinquanta | 212 |
| | 4.6 | Indagini compositive | 240 |
| | 5 | La Metropoli futura dello Stretto di Messina.<br>L'architettura del piano | |
| | 5.1 | Anni Sessanta.<br>Critica e progetti sull'area dello Stretto: la ricerca dell'*unità* | 278 |
| | 5.2 | Il concorso per il Ponte del 1969 | 292 |
| | 5.3 | L'*architettura* di una teoria: «una storia fatta di segni» | 316 |
| | 5.4 | La composizione del piano | 322 |
| | 5.5 | Il disegno del Ponte e le figure delle *torri* | 346 |
| **IV** | | **Conclusioni** | 408 |
| | | Bibliografia | 417 |

# 0 Introduzione

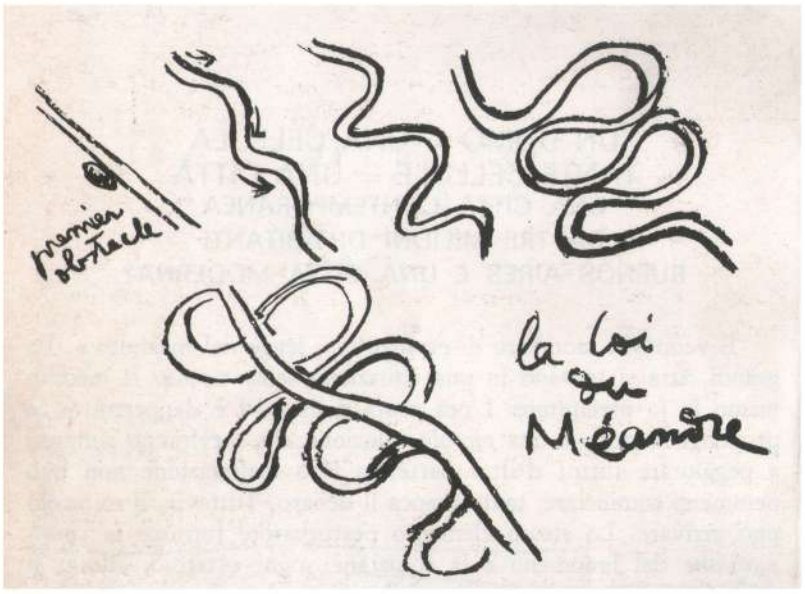





Fig. 1
Le Corbusier, *La loi du méandre*. Da *Precisions*, 1960.

**Presupposto**

Perché scrivere oggi una tesi di Composizione architettonica sull'opera e la figura di Giuseppe Samonà? L'esistenza di una vasta produzione critica sul suo lavoro, che si muove trasversalmente rispetto a una copiosa quantità di argomenti, oltrepassando i confini dell'architettura dalla sfera teorica e operativa a quella didattica, potrebbe indirizzare la questione verso una conclusione problematica.

Una possibile risposta – tra le risposte – sta nel proporre un'indagine puntuale che, selezionando alcune opere emblematiche, sia in grado di ricostruire le questioni generali mostrandole attraverso l'analisi di casi particolari, che parallelamente chiamano in causa alcuni momenti fondamentali della ricerca teorica di Giuseppe Samonà.

**Oggetto dello studio**

Questo lavoro individua lo Stretto di Messina come nucleo fondativo della sua opera, una presenza costante lungo tutta la sua vita e capace di tenere insieme tutti gli aspetti della sua produzione, intellettuale e progettuale, all'interno di un lungo processo di maturazione che si svolge nell'arco di circa cinquant'anni.

Le questioni di elaborazione linguistica e di caratterizzazione formale che convergeranno progressivamente verso il tema generale dell'"unità architettura-urbanistica", visti attraverso il filtro di quello che Samonà definisce "iconismo semantico" – forse il più enigmatico tra i suoi concetti teorici – sembrano affondare le proprie radici negli anni di formazione giovanile, aprendo la strada ad un'interpretazione che segue un principio di continuità nella ricostruzione di queste vicende.

Le riflessioni che portano all'ideazione del concetto di "iconismo semantico" sono rintracciabili nel lavoro di Samonà – soprattutto all'interno dei suoi appunti personali – a partire all'incirca dalla seconda metà degli anni Sessanta, periodo in cui si assiste a un quasi totale rifiuto di tutta l'opera precedente, come da lui stesso testimoniato[2]. Nonostante la sua volontà di operare una netta cesura rispetto alle esperienze pregresse, che emerge in qualche modo anche dai progetti stessi degli ultimi anni[3], questa fase può in realtà essere vista come momento culminante di un lungo processo di maturazione critica – intellettuale e progettuale. Si potrebbe arrivare ad affermare che questo concetto, questo tipo di visione, sia sempre stato implicitamente presente, latente se vogliamo, secondo declinazioni e intensità diverse, nel *fare architettura* di Samonà. Per cui un'analisi trasversale, anche in senso cronologico, rispetto alla sua produzione e prendendo a modello le opere e i progetti per l'area dello Stretto di Messina, può costituire un valido metodo di indagine per svelare la trama di questo *discorso.*

Dagli anni delle prime esperienze progettuali, passando per la realizzazione della Nuova Palazzata di Messina, fino ad arrivare al Concorso per il Ponte sullo Stretto, questo *luogo* convoglia la quasi totalità dei temi affrontati da Samonà nel corso della sua *opera* – contemporaneamente sul piano teorico e su quello progettuale – e quindi cercare di mostrare questo *processo* sembra essere una chiave di lettura stimolante per offrire una visione unitaria della costruzione del suo pensiero, oggi forse non del tutto chiarita.

**Taglio interpretativo**

Il titolo di questo lavoro, *Segni, spazio, figure*, identifica attraverso tre concetti qual è il campo d'azione specifico all'interno del quale si muove la ricerca e quali sono gli strumenti interpretativi che stanno alla base di questa operazione di *lettura.* I "segni", lo "spazio" e le "figure" rappresentano in questo senso gli *elementi primi* per l'indagine dell'*ambiente architettonico*, dove l'obiettivo in questo caso è quello di esplorare la sfera semantica dell'architettura, a partire dalla sua dimensione spaziale.

La scelta di sintetizzare in questi concetti lo sguardo interpretativo della ricerca si basa su diversi riferimenti culturali che oltrepassano la sfera architettonica e che

offrono al contempo una serie di considerazioni generali, legate al mondo dell'arte, della filosofia, della letteratura, che possono intervenire trasversalmente all'interno di una lettura teorica, nonché compositiva, dell'architettura.
Da un lato vi sono alcune considerazioni di Roland Barthes sul concetto di "segno", di cui egli scrive: «Questo termine *segno*, presente in vocabolari molto diversi (dalla teologia alla medicina) e la cui storia è ricchissima (dal Vangelo alla cibernetica), è perciò stesso molto ambiguo; così, [...] dobbiamo brevemente accennare al campo nozionale in cui esso occupa un posto che del resto, come vedremo è fluttuante. *Segno* si inserisce infatti, a seconda degli autori, in una serie di termini affini e dissimili: *segnale*, *indice*, *icona*, *simbolo*, *allegoria* sono i principali rivali del *segno*. In primo luogo, stabiliamo l'elemento comune a questi termini: essi rinviano tutti necessariamente a una *relazione* tra due *relata*»[4]. L'attenzione viene quindi concentrata su questa «*relazione* tra due *relata*» – identificati sostanzialmente con "significante" e "significato" o "forma" e "contenuto" – nonché la sua origine antica: «Questo concetto è stato chiaramente espresso da sant'Agostino: "Signum est res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cognitationem venire" ("Un segno è una cosa che, oltre alla specie inserita dai sensi, richiama, di per sé, alla mente qualche altra cosa")»[5]. I "segni", dunque, si pongono come *elementi formali* (significanti) che si fanno portatori di un certo significato – o più significati – che identifica la natura ontologica stessa di un determinato *oggetto.*
Dall'altro lato vi è invece un richiamo ad alcune riflessioni di Rudolf Arnheim, il quale sposta l'attenzione sul piano percettivo, in cui le *immagini* costituiscono i "dati" primari di conoscenza della realtà e in questo senso possono identificarsi in quanto "segno": «Un'immagine serve puramente come *segno* nella misura in cui rappresenta un contenuto particolare, senza rifletterne figurativamente le caratteristiche. Nel senso più stretto del termine, è forse impossibile che qualche cosa di visuale altro non sia che un segno»[6].
Arnheim passa così al concetto di "figura", concentrandosi in particolare sul rapporto "figura-sfondo", assunto in quanto momento primario della percezione visiva – intesa come attività conoscitiva – e dunque dell'analisi formale: «L'attenzione al comportamento delle forze, e l'urgenza di rappresentarle, esige immagini che possano mostrare un fluire continuo o, almeno, una continua estensione. A tale bisogno, tuttavia, la mente resiste, poiché la mente inizia la propria spiegazione della realtà mediante configurazioni autocontenute e circoscritte. Tutte le prime immagini si affidano alla semplice distinzione tra figura e sfondo»[7]. Allora la "figura", come il "segno" o, meglio, unitamente al "segno" o, ancora, *in quanto* "segno", si identifica in questo senso come *elemento primo* della conoscenza visiva, concepito alla stregua di un elementare processo di *intuizione*, posta qui come «ricapitolazione fulminea di processi razionali»[8].
In questo modo la "figura" può venire intesa come la «prima immagine ingenua»[9] di cui parla Giuseppe Samonà riferendosi a un'esplorazione semantica dell'architettura basata sulla *dimensione iconica* dello spazio urbano e del territorio, il punto di origine «per arrivare a vedere veramente cosa c'è all'interno dei segni architettonici»[10].

Il concetto di "spazio" occupa a sua volta una posizione centrale, *elemento primo* dell'architettura concepita qui come "conformazione spaziale", o "Raumgestaltung", secondo la definizione di August Schmarsow[11].
Nel caso di Samonà, e in modo particolare per le opere oggetto di questa ricerca, lo "spazio" di indagine è lo spazio urbano in quanto *cerniera scalare* tra la dimensione architettonica e quella territoriale, le quali contribuiscono in modo complementare alla sua definizione iconografica, alla composizione dei suoi *espacements*[12], le *figure* dello spazio urbano.
Attraverso questo intreccio di *segni elementari*, di *figure elementari*, che danno corpo alle *strutture architettoniche* definendone la matrice compositiva, lo spazio, soprattutto lo spazio urbano, assume forma e significato originando di volta in volta delle "immagini spaziali", come Samonà le definisce, che plasmano l'identità dei luoghi o, meglio, dei "luoghi-spazio" – sempre secondo la definizione samonaniana – ricchi di valori significanti.
La lettura interpretativa si svolge, dunque, a partire da questi tre concetti, assunti come elementi-base per l'analisi compositiva di queste opere, emblematiche rispetto alla costruzione teorico-progettuale di Giuseppe Samonà. In questo senso, un'approfondita esplorazione dell'apparato teorico riguardante questi temi, prodotto nel corso di un ampio arco temporale e rivolto a interrogare la dimensione semantica dell'architettura, costituisce un ulteriore momento di confronto e verifica, di incontro-scontro tra teoria e progetto.
Questo tipo di approccio è propedeutico alla costruzione di una tesi che tenga conto delle molteplici e complesse sfaccettature dell'opera e del pensiero samonaniani – ricco di moltitudini – per offrirne una visione originale, in grado di mostrarne, chiarendola, la sua dimensione più enigmatica, quella legata al concetto di "iconismo".



## Scala

La necessità di esplorare questi *fenomeni architettonici* dalla scala geografico-territoriale a quella del dettaglio architettonico ha origine da una serie di diverse considerazioni.
Da un lato vi è la concezione stessa dell'architettura secondo Samonà, più volte teorizzata attraverso il concetto di "unità architettura-urbanistica", il quale assume il *territorio antropizzato* in quanto *unicum*, in quanto *struttura* governata da leggi proprie all'interno di un organismo complesso «in cui il particolare non è l'ingrandimento al microscopio del generale, ma al contrario ne è spesso una alternativa molto diversa, con la capacità di rifletterlo stabilendo relazioni reciproche nel rapporto tra differenze materiali finite»[13].
Dall'altro lato, su un piano più concettuale, vi è la trasversalità di lettura semantica che il tema dell'"iconismo" chiama in causa, il quale, come si cercherà di dimostrare, è in grado di attraversare diagonalmente le scale, dal *segno geografico* che definisce le *immagini territoriali* al *segno architettonico* che definisce le *immagini urbane* di un determinato luogo.
Come sosteneva Claude Lévi-Strauss: «Lo scienziato non è l'uomo che fornisce le vere risposte; è colui che pone i veri problemi»[14]. In questo senso, dunque, il metodo di indagine e di "stimolazione" dei *testi* – scritti, disegnati o costruiti

– diventa oltremodo fondamentale. Per questo un taglio di approfondimento diagonale rispetto alle scale di riferimento, attraverso un movimento dinamico, non-gerarchico e non-lineare – *rizomatico*[15] se vogliamo – tra le scale stesse, costituisce il tipo di approccio più efficace.

Conoscenza

A proposito della necessità di confronto e interazione tra riflessioni teoriche ed esperienze pratiche – le opere stesse nel caso dell'architettura – tra *momento astratto* e *momento concreto*, al fine di dedurne le chiavi di lettura generali, Albert Einstein scrive: «Nessuna via logica conduce a queste leggi universali: soltanto l'intuizione, fondata sull'esperienza, può condurci ad esse. […] Nessuno di coloro che hanno studiato realmente il problema, potrà negare che il mondo empirico determina praticamente il sistema teorico, nonostante il fatto che non esista alcun ponte logico tra i fenomeni e i loro princìpi teorici; ciò che Leibnitz così felicemente chiamava l'"armonia prestabilita"»[16].

Così, all'interno di questo lavoro, vi è un continuo alternarsi tra interpretazione teorica e analisi progettuale con l'obiettivo di *intuire* attraverso il progetto le relative questioni teoriche. Nel caso di Giuseppe Samonà – un intellettuale prima ancora che un architetto – un approccio di questo tipo è imprescindibile, onde evitare di fraintendere, o cogliere solo parzialmente, il significato del suo pensiero e della sua opera: due entità del tutto inscindibili.

È dunque necessario condurre un'esplorazione "empirica" dei progetti, attraverso un vero e proprio "corpo a corpo" con le opere, per svelarne le matrici spaziali, le tecniche compositive e le costruzioni figurative, scoprendo gradualmente, secondo un'oscillazione orizzontale, i principî teorici che concorrono a plasmarne la *struttura.*

Metodologia

«Noi parliamo fin troppo. Dovremmo parlare meno e disegnare di più»[17]. Se è vero questo presupposto, i disegni, così come i modelli, fisici e digitali, costituiscono i principali strumenti di indagine all'interno di questo lavoro, gli unici che, sul piano *comunicativo*, sono in grado di interrogare, estrarre e mostrare il *senso* delle opere di architettura.

Il lavoro di analisi, come anticipato, ha seguito un percorso non-lineare, muovendosi attraverso le diverse scale di riferimento, per quanto riguarda le opere, e attraverso le diverse soglie temporali, per quanto riguarda i testi scritti. Solo al termine di questo lungo processo di affondo trasversale, a tratti frammentario, in cui il valore di ogni singola parte è stato definito precisamente, è stato sviluppato il *montaggio* di un discorso logico formalmente compiuto. Ancora una volta le parole di Lévi-Strauss si rivelano estremamente efficaci per descrivere questa operazione: «Ho quindi accumulato dei pezzi e poi ho cercato di capire come avrei potuto disporli gli uni in rapporto agli altri, in modo che ne scaturisse un significato più generale e più profondo di quello che ogni pezzo da solo avrebbe potuto emanare»[18]. Questo *montaggio* fatto di definizioni e piani di lettura possibili mira a far emergere quegli elementi dell'architettura e della composizione architettonica definibili *inattuali*[19], cioè permanenti e persistenti indipendentemente dai limiti temporali di queste opere, *astorici* se vogliamo.

A partire, infatti, da un'esperienza specifica, si possono desumere principî chiave per la progettazione, meccanismi operativi che hanno valenza strumentale. Questo può avvenire riconoscendo ai progetti, con cui questi si confrontano e dai quali traggono spunto ed esemplificazione, la centralità che essi occupano nel lavoro dell'architetto.

Obiettivi

L'obiettivo di questo lavoro non è tanto la costruzione di un'analisi di tipo storico-critico quanto, piuttosto, quello della lettura architettonico-compositiva – ossia secondo un approccio da architetto progettista e non da storico – di un atteggiamento progettuale, nonché teorico, significativo e a tratti singolare rispetto alla produzione moderna e contemporanea del Novecento, con partico-

lare attenzione al rapporto tra architettura, città e territorio.
Nell'opera di Giuseppe Samonà si possono individuare alcune fasi all'interno delle quali ricorrono alcuni temi e caratteri dominanti. Tuttavia, questa classificazione appartiene maggiormente a una lettura di tipo linguistico (materiali adottati, soluzioni costruttive e formali etc.) e di tipo storico-critico.
Non si cercherà, pertanto, di dimostrare o documentare un'evoluzione cronologica del pensiero del progettista[20], quanto, piuttosto, di *mostrare* le ossature spaziali e compositive, concettuali e contenutistiche che appartengono a tutto il corpus del suo lavoro. Questa scelta deriva dalla convinzione che una simile lettura sia maggiormente coerente con la pratica progettuale e in grado di restituire un punto di vista ad essa intrinseco, ossia quello di considerare i progetti e lo spazio a prescindere dai loro confini storici, per cui tutta l'architettura «ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo»[21].
A partire da questa concezione dell'architettura e della composizione architettonica secondo «una struttura del tempo di grana grossa ma sincronizzata»[22], il lavoro di ricerca muove da alcune questioni di fondo. Perché interessa, oggi, studiare la *dimensione semantica* dell'architettura nel suo rapporto con la città e con il territorio, partendo dall'opera e dalla teoria di Giuseppe Samonà? Perché in questo rapporto tra "forma" e "contenuto", tra "spazio" e "luogo", tra "segno" e "senso" – e qui sta una delle principali istanze della tesi – può risiedere una delle questioni cruciali del *fare architettura*, che apre diversi interrogativi, a partire dalla produzione moderna, rispetto al paradigma contemporaneo? Possono le architetture, a partire dal loro portato semantico, espresso in termini spaziali e *figurali*[23], configurarsi, ancora, come "sistemi significanti" che costruiscono lo spazio urbano e territoriale, "segni spaziali" che definiscono il "senso" dei luoghi?
Giuseppe Samonà ha tentato di teorizzare l'architettura in quanto *fatto semantico* attraverso la propria opera – scritta, progettata e costruita – parlando di "unità architettura-urbanistica" e concependola, dunque, come *discorso unitario*, come *testo costruito* all'interno del quale la dimensione reale della percezione spaziale – una prossemica fatta di *immagini*, di *piani* e *sequenze* – assume un ruolo predominante. Attraverso questa ricerca si tenterà di fare emergere, provando a mostrarla, questa *dimensione iconica* delle architetture di Samonà, di cui egli parlerà, in termini teorici, solo negli ultimi anni della sua lunga e complessa vicenda di architetto-intellettuale, ma che, a uno sguardo più profondo, sembra rappresentare, secondo intensità diverse, una *costante* di tutto il suo lavoro.
Così, questo discorso sulla *natura semantica* dell'architettura può essere in grado, a partire dallo studio di un'esperienza specifica come quella di Giuseppe Samonà, di aprire una riflessione più ampia sul ruolo dell'architettura – e dell'architetto – rispetto alla costruzione della città contemporanea, in cui il cambio di paradigma determinato dall'avvento del moderno mostra ancora una serie di questioni irrisolte, legate principalmente e sostanzialmente alla sintesi tra *spazio* e *luogo*.



Struttura della tesi

La tesi si compone di tre parti principali: la prima è di tipo introduttivo; la seconda, che anticipa l'analisi progettuale, è di tipo teorico; la terza è da un lato di tipo illustrativo ed esemplificativo e dall'altro è di tipo analitico e interpretativo rispetto alle opere selezionate.
La prima parte si occupa di una ricostruzione critica, sintetica nonché puntuale, di alcuni momenti fondativi della formazione di Giuseppe Samonà. Questa operazione, lungi dall'identificarsi con una sintesi di carattere storiografico, si configura come un processo di selezione di episodi chiave appartenenti alle sue esperienze giovanili, tra studio, critica e progetto, attraverso i quali è possibile

delineare lo scenario di origine in cui il pensiero samonaniano inizia a prendere forma. In questo modo, tra gli anni di studio palermitani e poi messinesi, le prime occasioni di riflessione critica e le prime attività progettuali, è possibile scorgere quegli *elementi invarianti* che, pur secondo declinazioni molto diverse, hanno caratterizzato con continuità la sua opera fino agli anni più maturi.
La seconda parte tenta invece di esplorare, su un piano prettamente teorico, il concetto di "iconismo semantico" coniato da Giuseppe Samonà stesso, che rivela un'origine disciplinare di carattere filosofico-linguistico e che riguarda in modo più ampio la sfera della produzione artistica e ancora, più in generale, della "conoscenza visiva". Il capitolo prova quindi a ricostruire sinteticamente le basi teoriche da cui ha origine il concetto di "iconismo", che affonda le proprie radici nella semiotica (o semiologia) chiamando in causa discipline come la linguistica e la filosofia del linguaggio.
Successivamente si apre un'approfondita analisi degli studi teorici affrontati da Samonà che ruotano attorno, o che sono riconducibili, a questo campo tematico, prendendo in considerazione un ampio arco temporale che va dagli anni della formazione al periodo più maturo. Attraverso questo affondo trasversale, sia cronologico sia contenutistico, l'obiettivo è provare a fissare una serie di concetti chiave con cui egli costruisce la propria teoria sull'architettura, in cui, come visto, assumono particolare rilievo la sua *dimensione semantica* e il suo *carattere iconico*. In questo modo, trattandosi principalmente di documenti manoscritti e dattiloscritti di appunti personali – dove i concetti emergono molto spesso in modo rapsodico – solo alla fine di questa "operazione di scavo" è possibile costruire un discorso logico che restituisca il senso del pensiero teorico di Giuseppe Samonà.
Inoltre, la scelta di sviluppare questo capitolo e collocarlo anteriormente rispetto alla sezione dedicata alle opere, è propedeutico a fissare una base strumentale di lettura utile alla fase di analisi interpretativa.
La terza parte entra invece nel merito delle opere selezionate con uno studio che, partendo da una ricostruzione critica delle vicende storiche, in questo caso essenziali anche ai fini della *lettura progettuale*, si concentra su determinati caratteri di queste architetture – legati principalmente alla loro *struttura iconografica* – provando a ricostruirne le matrici compositive. Attraverso questa operazione è quindi possibile tentare un confronto con le riflessioni, gli appunti e gli scritti che Samonà sviluppa parallelamente ai progetti, per cui si assiste, anche in questo capitolo, ad alcuni affondi di carattere prettamente teorico volti a supportare criticamente l'esposizione delle opere.
«Ecco come bisognerebbe vedere, ecco come le cose sono veramente»[24]. Il principio su cui si fonda tutto il lavoro è che, proprio a partire dall'opera di Giuseppe Samonà e dai suoi scritti, sia possibile delineare un *modo di vedere il mondo*, trasversale rispetto alla dimensione diacronica della storia – *inattuale* appunto – e sempre fertile, mai disciplinare, capace di misurarsi di volta in volta con i paradigmi culturali del proprio tempo: *sempre contemporaneo.*

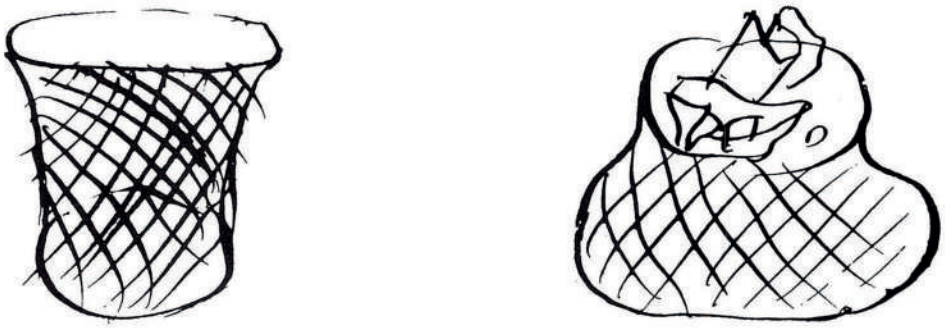


Fig. 2
Le Corbusier, schizzo ironico di un cestino sul tema della forma contro la strumentalità, durante una discussione con Alfred Roth. Da *In Defense of Architecture* (1929), in *"Oppositions"*, n. 4, 1974.

## Note

[1] Aldous Huxley, *Paradiso e Inferno* (1956), in Id., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, trad. it. L. Sautto, postfazione di G. e R. Boeri, Mondadori, Milano, 2016, p. 79. La versione inglese è tratta da Aldous Huxley, *The Doors of Perception & Heaven and Hell* (1954-56), HarperCollins, New York, 2009, p. 46.

[2] Gian Mauro Costa, *Samonà e il futuro: «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»*, in "L'Ora" (giornale quotidiano), Palermo, 16 gennaio 1980, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010/07.
In questa breve intervista, che verrà trattata più approfonditamente in seguito, Samonà parla di un "nuovo inizio" riconducibile cronologicamente, secondo le sue parole, all'inizio degli anni Settanta, periodo in cui egli sta probabilmente raccogliendo e organizzando i contenuti per la stesura del capitolo introduttivo alla raccolta di scritti e progetti (Giuseppe Samonà, *L'unità architettura urbanistica*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano, 1975 (I ed.) e 1978 (II ed.)) che riassume, soprattutto nella seconda edizione datata 1978, la sua visione teorica sull'architettura, in cui viene più volte richiamato il concetto di "iconismo".

[3] Questo cambio di atteggiamento emerge soprattutto dai progetti a scala urbana e territoriale, di cui un primo esempio significativo può essere rappresentato proprio dal piano per la Metropoli dello Stretto presentato in occasione del Concorso per il Ponte del 1969. Tuttavia, il caso più esemplare in questo senso, che convoglia i diversi temi esplorati nelle esperienze precedenti, si potrebbe identificare con il Piano programma per il centro storico di Palermo del 1979. In questo intervento, il cui grado di complessità è incrementato dalla condizione stessa di dover operare in un centro storico, l'approccio morfo-tipologico, in quanto atteggiamento operativo di carattere strettamente scientifico, inizia a mostrare i suoi limiti. L'interesse di Samonà, si potrebbe dire, si sposta dunque ad un livello più profondo, più libero da ogni tipo di condizionamento disciplinare, per aprirsi a una visione più completa sulla genesi dei luoghi, di cui egli ricerca l'origine spaziale e formale a partire dalle *immagini* che compongono i luoghi stessi (per questo egli parlerà di "iconismo").

[4] Roland Barthes, *Elementi di semiologia* (1964), a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, 2002, p. 26.

[5] *Ibid*, nota 2.

[6] Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo* (1969), trad. it. R. Pedio, Einaudi, Torino, 1974, p. 163.

[7] *Ivi*, p. 333.
Rispetto al tema "figura-sfondo" riferito al caso specifico di Samonà si veda Lamberto Amistadi, *La costruzione della città: concetti e figure*, con uno scritto di G. Samonà, Il Poligrafo, Padova, 2012.

[8] La citazione è tratta da un dialogo con Carlo Ginzburg in occasione del Convegno internazionale "Architettura e storia", tenutosi il 5 maggio 2023 presso l'Università Iuav di Venezia, pubblicato in Gundula Rakowitz (a cura di), *Architettura e storia. Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg*, Bembo, Venezia, 2024, p. 138.

[9] Giuseppe Samonà, *Progetto della nuova sede della Banca d'Italia*, in Id., G. Canella, J.I. Linazasoro, *L'edificio pubblico per la città*, a cura di G. Testi, introduzione di L. Semerani, Marsilio, Venezia, 1982, p. 24.

[10] *Ibid*.

[11] Cfr.: August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig, 1894.

[12] Cfr.: Françoise Choay, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo* (1969), a cura di E. d'Alfonso, fotografie di J. L. Bloch-Lainé, Skira, Milano, 2003.

[13] Giuseppe Samonà, *Premessa metodologica*, in Regione Friuli-Venezia Giulia, *Il Piano Urbanistico Regionale*, a cura di A. Samonà, Casamassima, Udine, 1980

[14] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto* (1964), trad. it. A. Bonomi, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 21.

[15] Cfr.: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), introduzione di M. Guareschi, Cooper&Castelvecchi, Roma, 2003, pp. 35-65.
Il "rizoma", termine utilizzato in ambito botanico che identifica la conformazione del fusto sotterraneo delle piante erbacee (struttura orizzontale e non gerarchica), viene utilizzato metaforicamente in ambito filosofico da Deleuze e Guattari, nella parte introduttiva di questo scritto, per descrivere un tipo di indagine epistemologica basato su una struttura non-lineare, secondo un modello di pensiero e di organizzazione non gerarchico, decentrato e reticolare, in contrapposizione al modello "ad albero" tipico della tradizione occidentale.

[16] La citazione è tratta dal discorso che Albert Einstein pronunciò alla Società di Fisica di Berlino nel 1918, in occasione della celebrazione del sessantesimo compleanno di Max Planck. Cfr.: Albert Einstein, *I fondamenti della ricerca* (1918), in Id., *Idee e opinioni* (1957), prefazione di A. Zichichi, nota critica di A. Brissoni, trad. it. F. Fortini, Fabbri, Milano, 2004, p. 221.

[17] La citazione è attribuita a Johann Wolfgang von Goethe e riportata da Aldous Huxley nel saggio *Le porte della percezione* (la fonte originale non è citata). Cfr.: Aldous Huxley, *Le porte della percezione* (1954), in Id., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, trad. it. L. Sautto, postfazione di G. e R. Boeri, Mondadori, Milano, 2016, p. 61.
[18] Claude Lévi-Strauss, *Cristi di oscure speranze*, Nottetempo, Roma, 2008, p. 25.
[19] Sul concetto di "inattuale" si veda in particolare Friedrich Nietzsche, *Considerazioni inattuali* (1873-76), a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. it. S. Giametta e M. Montinari, introduzione di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1981.
[20] Si sottolinea a questo proposito la scelta di Samonà di esporre, all'interno della raccolta di scritti e progetti pubblicata negli ultimi anni della propria carriera (Giuseppe Samonà, *L'unità architettura urbanistica*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano, 1975 (I ed.) e 1978 (II ed.)), la propria opera non seguendo un ordine cronologico, ma, piuttosto, delle famiglie tematico-concettuali, sia rispetto gli scritti teorici sia rispetto al lavoro progettuale.
[21] Thomas Stearns Eliot, *Tradizione e talento individuale* (1919), in Id., *Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2001, p. 394.
[22] Kevin Lynch, *Il tempo dello spazio* (1972), il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 97-98.
Il significato di questa frase deriva dalla categorizzazione stessa che Lynch fa del tempo – suddividendone le componenti in "grana", "periodo", "ampiezza", "ritmo", "sincronismo", "regolarità", "orientamento" – che in questo caso preciso viene concepito per macro-insiemi temporali (a grana grossa) percepiti all'interno di un sistema simultaneo (sincronizzati).
[23] Sul concetto di "figurale", cioè relativo alla "figura", si vedano in particolare le posizioni di Jean-François Lyotard e Gilles Deleuze. Il primo sviluppa il concetto di "figurale" riferendolo alla sfera conoscitiva del mondo visivo, differenziandolo e contrapponendolo alla sfera linguistica del discorso, dove l'"immagine" non è riducibile a "testo" ma mantiene una propria intensità comunicativa, una propria dimensione semantica non traducibile in termini linguistici (cfr.: Jean-François Lyotard, *Discorso, figura* (1971), a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, Unicopli, Milano, 1987). Il secondo lega invece il concetto di "figurale" (approfondendolo in particolare attraverso la lettura dell'opera di Francis Bacon) alla sfera sensoriale della percezione umana, anche da un punto di vista strettamente corporeo, riferendosi alla capacità delle immagini, attraverso quella che egli definisce "figura", di trasmettere sensazioni per mezzo di un "campo di forze" con cui l'artista stesso compone la propria opera (cfr.: Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), trad. it. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 1995).
[24] Aldous Huxley, *Le porte della percezione* (1954), in Id., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, trad. it. L. Sautto, postfazione di G. e R. Boeri, Mondadori, Milano, 2016, p. 26.

# I La formazione intellettuale di Giuseppe Samonà
## Studio, critica, progetto





Fig. 1
Giuseppe Samonà con Egle Renata Trincanato a Venezia, anni Quaranta, AP Iuav, Fondo Egle Renata Trincanato.

Un capitolo introduttivo sul periodo di formazione di Giuseppe Samonà, argomento già ampiamente esplorato da diversi lavori[1] che hanno trattato più approfonditamente questo tema precedentemente a questo scritto, può assumere senso solo attraverso una ricostruzione critica nonché puntuale rispetto a determinati episodi che risultano nodali ai fini dello sviluppo e della lettura di questa ricerca.

In questo senso, con l'obiettivo di sostenere, mostrare e dimostrare le tesi presentate di seguito, sono stati individuati quattro momenti chiave in grado di restituire un quadro generale degli elementi principali che hanno influito sul pensiero e sull'opera di Samonà. Tra questi vi sono gli anni di formazione universitaria a Palermo sotto la guida di Ernesto Basile, gli anni a Messina al fianco di Enrico Calandra, il periodo messinese con le prime pubblicazioni e le prime esperienze progettuali, infine un momento legato a ricerche di carattere personale all'interno delle quali spiccano le figure di Auguste Perret e di Le Corbusier, sui cui si è deciso di concentrare l'attenzione soprattutto rispetto ai temi che emergeranno dall'analisi del lavoro progettuale.

L'obiettivo di questa ricognizione biografica è dunque quello di mostrare, passando attraverso la produzione teorica degli anni più maturi e soprattutto attraverso i progetti, che molte questioni affrontate nel periodo giovanile si svilupperanno e saranno costantemente presenti nel lavoro di Samonà, come una sorta di basso continuo all'interno del suo lavoro, trovando una continuità di sostanza e contenuti fino agli ultimi anni della sua carriera e della sua vita.

## La *Scuola* di Ernesto Basile a Palermo

La formazione di Giuseppe Samonà ha inizio in quella che viene definita la "Scuola di Ernesto Basile" a Palermo. Il maestro siciliano[2] fu una figura di spicco della cultura architettonica siciliana, e non solo, trovando riscontro anche a livello nazionale negli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento e proprio per questa collocazione anagrafica, soprattutto rispetto a Samonà e alla scuola siciliana, fu una figura fondamentale nella transizione tra classicismo e modernismo: «Egli fu l'ultimo romantico tra i siciliani; e del tardo romanticismo la sua opera segnò la crisi definitiva, ma anche lo splendido tramonto»[3].



Samonà si laurea con Basile nel 1922, all'interno di un ambiente intellettuale fortemente influenzato dall'idealismo e dallo spiritualismo, facente riferimento ad alcune figure che gravitano attorno al Circolo Matematico di Palermo, tra cui quelle di Giovanni Gentile e di David Hilbert, matematico tedesco, di cui lo stesso Basile tenta di tradurre, in termini architettonici, le teorie matematico-filosofiche: «Il maestro del modernismo siciliano, in linea con le tendenze antitradizionaliste, elabora un sistema di relazioni fra gli elementi architettonici che prevede la decodificazione del formulario classicista in funzione di uno spirito moderno, sulla base di una griglia di sistemi e sottosistemi componibili e normalizzati secondo una logica modulare e assiomatica di stampo hilbertiano, in cui sia possibile il controllo unitario a tutte le scale di rappresentazione»[4]. Il giovane Samonà si forma dunque attraverso questa visione basiliana, per cui il compito primario dell'architettura è il raggiungimento di un'unità stilistica e architettonica attraverso la riappropriazione dei segni della storia messi a sistema con l'esperienza concreta, secondo una visione spirituale. A tal proposito non meno importanti sono le influenze delle teorie gentiliane che in questi anni spostano le tendenze artistico-culturali del territorio siciliano verso una visione soggettivista, abbandonando gradualmente la tradizione di stampo empirista che connotava storicamente le posizioni intellettuali di questi ambienti, per cui la *forma* viene concepita come atto assoluto della realtà.

Accanto a questi riferimenti, lo sguardo si apre verso la produzione architettonica europea, in particolar modo all'area austriaca e tedesca con figure come





Fig. 2
Ernesto Basile, ritratto dei primi anni del Novecento.

Fig. 3-6
Alcune opere di Ernesto Basile: Palazzo delle feste all' Esposizione Nazionale, Palermo, 1891-1892; Esposizione Agricola Regionale della Sicilia, Palermo, 1902; Villino Basile (Ida), Palermo, 1903-04; Palazzo dell'Aula dei Deputati a Montecitorio, Roma, 1902-1927.









Otto Wagner e Theodor Fischer, ma anche a importanti esponenti dello stile liberty come Victor Horta, tra gli altri.
Tra gli anni Venti e Trenta Samonà guarderà soprattutto a quello che viene definito "periodo delle *ville bianche*" (1903-04), in cui la costruzione compositiva si basa principalmente sull'utilizzo di stratagemmi ottici, metodo appreso dalle lezioni della scuola di Palermo, nella ricerca di un ordine moderno. Questa lezione basiliana è infatti impostata sulla scelta di tipologie formali definite attraverso impalcati geometrici semplici, con uno studio approfondito degli elementi prospettici dove la funzione dell'ornamento viene concepita in chiave simbolica e spirituale. In seguito, si vedrà come questi motivi torneranno, soprattutto rispetto alla *struttura compositiva*, in alcuni progetti di Samonà degli anni successivi[5].
«Quello che conobbe il giovane Samonà non era il Basile entusiastico protagonista della stagione Liberty, piuttosto quello ripiegato nell'eclettismo greve del Palazzo del Parlamento. Ma da quell'incontro pur doveva prendere quel che gli sembrò utile: una dedizione al mestiere assoluta ed una attitudine per contrasto a guardare le cose in grande, ad una scala che non era certo quella privilegiata dal suo maestro mobiliere di raro talento»[6]. Soprattutto per questi motivi, Samonà, negli anni dopo la laurea in cui è assistente di Basile a Palermo con Salvatore Caronia Roberti, inizia a sviluppare una visione personale che lo porta a superare le teorie basiliane, nel tentativo di percorrere la *terza via* indicata da Piacentini, prima figura di riferimento tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, assieme a quella di Gustavo Giovannoni, alla ricerca di un equilibrio tra storia e progetto.
Una testimonianza diretta dell'esperienza formativa di questi anni viene data da Samonà in un'intervista del 1980. L'autore dell'articolo esordisce scrivendo: «Da ragazzo voleva fare il pittore. Palermo viveva allora la sua stagione di grandezza, una ormai mitica età dell'oro. Trionfava il liberty di cui Ernesto Basile era gran sacerdote e nume tutelare; i Florio erano all'acme della loro potenza che avrebbe però presto conosciuto un rapido ed inarrestabile declino. Giuseppe Samonà ricorda quegli anni di adolescenza senza rimpianti, con una sorta di compiaciuta autoironia. Oggi è più che ottuagenario e da quasi mezzo secolo è uno dei "mostri sacri" dell'architettura italiana. È anche ben deciso a restarlo ancora a lungo fidando in una giovinezza intellettuale che conosce il coraggio dell'abiura di idee e teorie pur a lungo affermate, nella forza di una grande consapevolezza di sé»[7].
Successivamente la parola passa quindi a Samonà, che racconta così le vicende personali di quegli anni: «Fino a vent'anni l'architettura era per me riflessione di bellezza. Frequentavo i corsi di decorazione di Ernesto Basile ma non l'ho mai capito. Non sopportava nulla che potesse dargli ombra, non ci lasciava penetrare le cose. Pretendeva che tutto fosse determinato esclusivamente da lui. La pianta non lo interessava e per me questo era insopportabile. Mi ribellavo e ricordo che Caronia, il padre di Pippo Caronia, che allora era assistente mi diceva "come osi andare contro il maestro". In gran segreto allora mi sono messo a lavorare per mio conto alla tesi di laurea collegandomi ai filoni europei di studi di architettura. [...] Era un grande vuoto culturale tranne alcune figure veramente eccezionali. Per un certo periodo pensai di dedicarmi alla filosofia. Sono cresciuto con i figli di Giovanni Gentile che coltivò e guidò le mie prime esperienze di riflessione filosofica. Poi si trasferì a Roma ed io abbandonai»[8].
Dopo la Prima Guerra Mondiale gli allievi di Basile intraprendono percorsi di ricerca autonomi, anche uscendo dai confini della scuola palermitana e dirigendosi verso il polo nascente delle scuole di Catania e Messina dove negli anni Venti e Trenta verrà a costituirsi un forte sodalizio (anche professionale)

Fig. 7-8
Alcune opere di Ernesto Basile: Secondo Palazzo Utveggio, Palermo, 1901; Villino Fassini, Palermo, 1903;



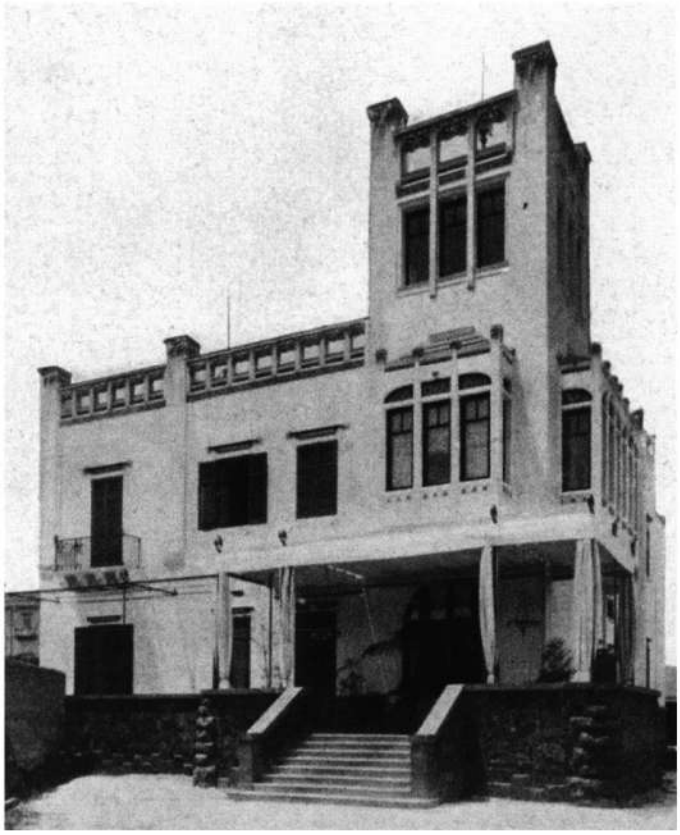
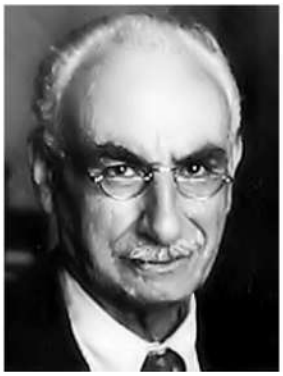
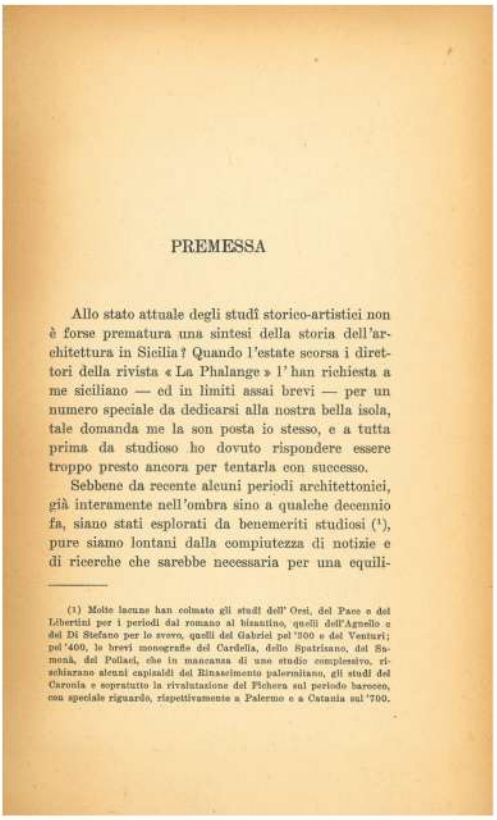


Fig. 9, 10-11
In alto: ritratto di Enrico Calandra.
In basso: copertina e premessa alla prima edizione del testo *Breve storia dell'architettura* in Sicilia di Enrico Calandra, 1938.





PREMESSA

Allo stato attuale degli studî storico-artistici non è forse prematura una sintesi della storia dell'architettura in Sicilia? Quando l'estate scorsa i direttori della rivista « La Phalange » l'han richiesta a me siciliano — ed in limiti assai brevi — per un numero speciale da dedicarsi alla nostra bella isola, tale domanda me la son posta io stesso, e a tutta prima da studioso ho dovuto rispondere essere troppo presto ancora per tentarla con successo.

Sebbene da recente alcuni periodi architettonici, già interamente nell'ombra sino a qualche decennio fa, siano stati esplorati da benemeriti studiosi (1), pure siamo lontani dalla compiutezza di notizie e di ricerche che sarebbe necessaria per una equili-

(1) Molte lacune han colmato gli studî dell'Orsi, del Pace e del Libertini per i periodi dal romano al bizantino, quelli dell'Agnello e del Di Stefano per lo svevo, quelli del Gabrici pel '300 e del Venturi; pel '400, le brevi monografie del Cardella, dello Spatrisano, del Samonà, del Pollaci, che in mancanza di uno studio complessivo, rischiarano alcuni capisaldi del Rinascimento palermitano, gli studî del Caronia e soprattutto la rivalutazione del Pichera sul periodo barocco, con speciale riguardo, rispettivamente a Palermo e a Catania sul '700.

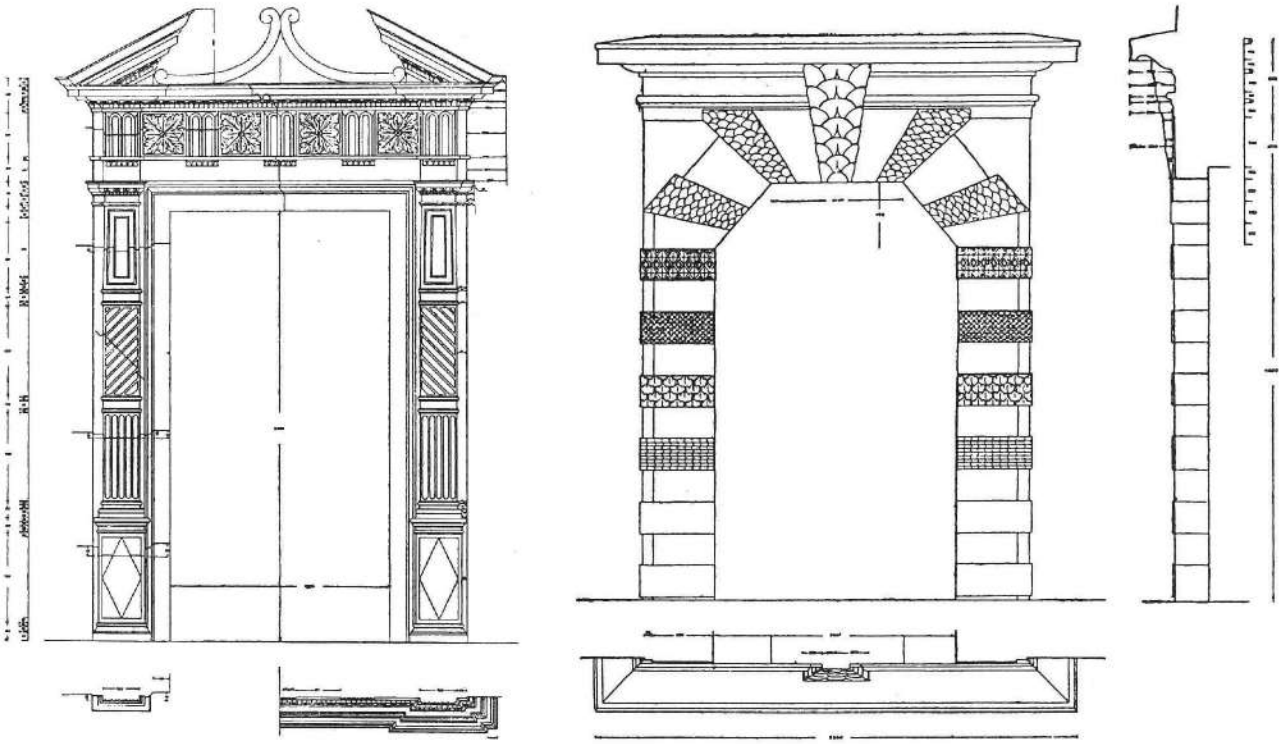


Fig. 12
Rilievi di palazzi palermitani di G. Spartisano. Da Enrico Calandra, *Breve storia dell'architettura*, 1938.

che si muove tra le due città della sponda orientale, dando vita a quel "risveglio architettonico in Sicilia" di cui parla Francesco Fichera[9]. Tra questi architetti spiccano i nomi dello stesso Fichera, Alfio Fallica, Giuseppe Marletta, Ernesto Bruno La Padula, Raffaele Leone, a Catania, Enrico Calandra, Camillo Autore e Giuseppe Samonà, a Messina.

Il primo incontro con Enrico Calandra e Camillo Autore avviene all'incirca nel 1924, ma è nel 1927 che Samonà si trasferirà a Messina chiamato dallo stesso Calandra[10] per fargli da assistente al corso di *Disegno d'ornato e Architettura elementare*.

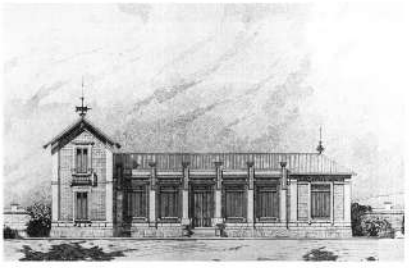


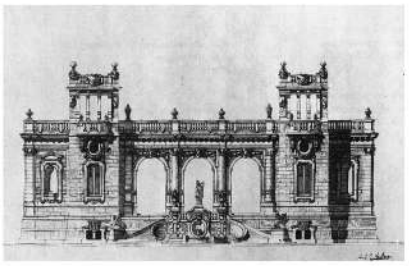
L'anno 1927 risulta decisivo per le vicende degli anni a venire del giovane Samonà, il cui trasferimento a Messina è preceduto da una serie di episodi di un certo rilievo. Lo stesso anno egli si iscrive al concorso per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra ma non farà in tempo a consegnare gli elaborati. Nonostante questo, egli si recherà comunque a Ginevra in compagnia dell'amico Giuseppe Vaccaro, che aveva partecipato al concorso, per vedere la mostra sui 376 progetti presentati, tra i quali suscitano particolare interesse quelli di Hannes Meyer, Emil Fahrenkamp e Le Corbusier.

Al ritorno da Ginevra e in seguito all'organizzazione della mostra sull'architettura siciliana con Autore, Samonà esprime la volontà di abbandonare Palermo, visto anche il clima di tensione venuto a crearsi dopo la mostra, con l'intenzione di andare a lavorare da Piacentini a Roma, suo primo riferimento in quel periodo. Per questo egli chiede l'intercessione di Calandra, che si trovava in buoni rapporti con la scuola romana, che organizza un incontro con Piacentini lo stesso anno, visto il suo impegno a Messina per la realizzazione del Palazzo di Giustizia. Tuttavia, questo incontro non avverrà mai, quindi Samonà decide di seguire Enrico Calandra a Messina.

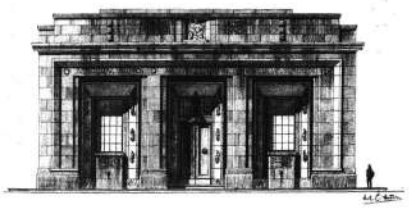
Il suo insegnamento fu di fondamentale importanza per l'ambiente architettonico siciliano di questo periodo, soprattutto per quanto riguarda l'area orientale. Egli, architetto progettista e storico dell'architettura, pubblica ricerche di grande rilevanza, tra le quali spicca il testo *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, che si apre con una considerazione di particolare interesse: «Molte lacune han colmato gli studi dell'Orsi, del Pace e del Libertini per i periodi dal romano al bizantino, quelli dell'Agnello e del Di Stefano per lo svevo, quelli del Glerici pel '300 e del Venturi; pel '400, le brevi monografie del Cardella, dello Spartisano, del Samonà, del Pollaci, che in mancanza di uno studio com-















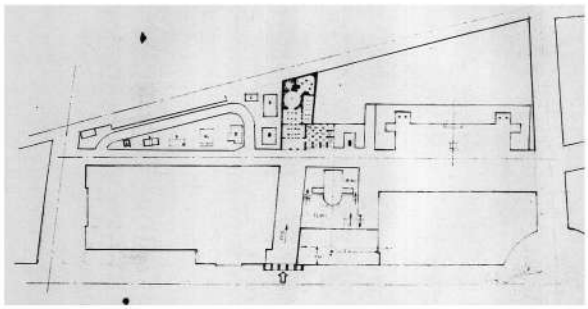
plessivo, rischiarano alcuni capisaldi del Rinascimento palermitano, gli studi del Caronia e soprattutto la rivalutazione del Fichera sul periodo barocco, con speciale riguardo, rispettivamente a Palermo e a Catania sul '700»[11]. Questo a dimostrare come in questi anni la storia dell'architettura in Sicilia viene scritta prevalentemente da architetti progettisti, per cui da un lato vi sono testi di grande qualità critica sul piano progettuale e dall'altro lato vi sono progettisti operanti con una profonda cultura architettonica.

In questo testo Calandra osserva inoltre, molto attentamente, il *fare* tipico degli architetti siciliani nel corso della storia, fissando, con grande lucidità, i principî fondativi che stanno alla base della loro azione progettuale: «La funzione dei siciliani in architettura pare sia stata sempre duplice: una di filtro – quella cioè di selezionare nell'arte dei nuovi conquistatori i caratteri più consoni alla propria indole e respingere gli accenti non sentiti – l'altra di sano eclettismo, fare cioè che la consistenza dei caratteri dell'arte precedente con quelli selezionati dall'arte del nuovo popolo dominatore non si risolvessero in una contaminazione epperò in uno scadimento, ma al contrario conferisse maggiore vivacità all'arte risultante. Questa virtù coordinatrice e animatrice è la prerogativa dei grandi eclettici. E i maggiori architetti siciliani di ogni tempo sono stati tali»[12].

Tra questa funzione di *filtro* e l'atteggiamento di *sano eclettismo* si snoda dunque la produzione architettonica siciliana, dimostrando questa capacità di lettura, trascrizione e traduzione insita nello spirito degli architetti siciliani, dove l'architettura non viene concepita secondo una visione categoriale limitante, ma come *discorso continuo*, scritto attraverso un *linguaggio* che progressivamente muta secondo le vicende storiche e culturali, senza tuttavia perdere la *sostanza formale* originaria.

Sempre nel 1927, Samonà inizia la collaborazione con Camillo Autore[13], dando vita a un sodalizio sia accademico sia professionale iniziato con il lavoro per la *I Mostra d'architettura siciliana* a Palermo, organizzata insieme a Giuseppe Pensabene, che lo stesso Calandra commenterà scrivendo: «Oggi si può essere moderni senza bisogno di romperla con la tradizione. I migliori architetti italiani d'oggi ce ne forniscono prove luminose, purché per tradizione non s'intenda il servile attaccamento alle forme di un qualsiasi passato, ma quel tener fede agli spiriti di una razza tramandataci attraverso i vari cambiamenti di forme per i secoli. In tal senso v'è nella mostra un gruppo assai interessante di architetti modernisti e quanto mai tradizionali come Rapisardi, Autore, Calandra, Puglisi, Allegra, Giarrizzo e il più caratteristico tra tutti per questo misto di spirito tradizionale e di aspetti moderni: Giuseppe Samonà»[14].

Gli anni messinesi sotto la guida di Enrico Calandra costituiscono il periodo più fecondo per la formazione di Samonà, i cui studi spaziano dall'antico all'approfondimento dell'architettura siciliana, aprendosi parallelamente alla produzione moderna che in quegli anni si stava sviluppando in Europa: ricerche affrontate con approccio progettuale e non storico, con una precisa focalizzazione sugli aspetti operativi, come dichiara Calandra stesso su Samonà in più di un'occasione, privilegiando per l'allievo una carriera da "architetto militante" più che da accademico puro[15]. Per questo Samonà lo riconoscerà come unico maestro, verso cui egli stesso, ancora negli ultimi anni di vita, dichiara di essere pienamente debitore: «Devo tutto ad Enrico Calandra ed a mio suocero, un grande musicista, di cui mi innamorai prima che di mia moglie. Due uomini grandissimi. Calandra fu il mio maestro, poteva fare cose enormi, la Sicilia lo rifiutò. Accanto a lui si chiarì il mio pensiero e si compì anche il mio destino di profugo, di isolato, schivo di amicizie»[16].



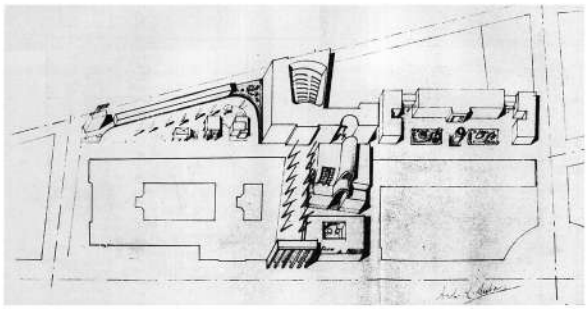


Fig. 13, 14-18
Nella pagina precedente: ritratto di Camillo Autore. A seguire alcune delle sue opere: Progetto di scuole rurali, Reggio Calabria, 1912-1914; Progetto di una sala per concerti e conferenze, 1923; Progetto dell'asilo infantile "Giovanna di Savoia", Reggio Calabria, 1926-1930; Palazzo per gli Uffici Finanziari e del Genio Civile di Cosenza, 1931; Palazzo di Giustizia di Vibo Valentia, 1930-1932.





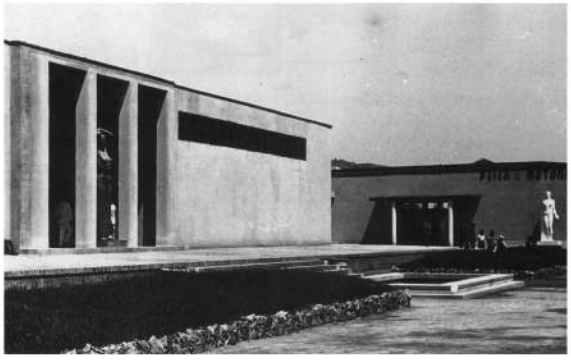


Fig. 19-20, 21-23
Camillo Autore, sistemazione della Fiera di Messina, 1935.
In alto: planimetria generale e assonometria.
In basso a destra: vedute interne.





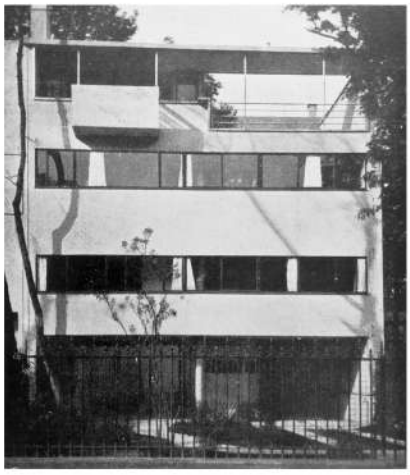

Fig. 24
Copertina della rivista *Rassegna di architettura* in cui Samonà pubblica il saggio *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, nel 1929.

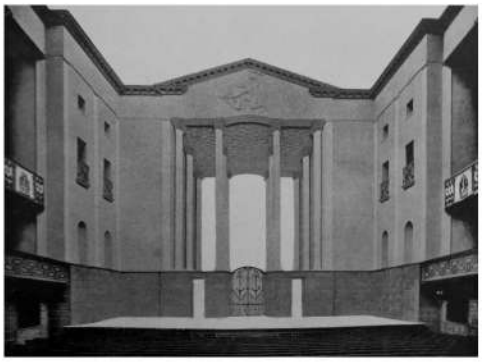
## Gli anni messinesi tra critica e progetto

Dallo studio e dall'attività accademica svolti al fianco di Enrico Calandra nasceranno una serie di pubblicazioni di rilievo, in cui Giuseppe Samonà incomincia ad esprimere una propria visione rispetto al progetto moderno nel suo confronto con l'eredità storica, come *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*[17] e *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*[18], accanto a saggi riguardanti ricerche sull'architettura siciliana come *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*[19] e *Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina: contributo allo studio del Rinascimento*[20], nei quali è possibile rintracciare le radici di un atteggiamento e una visione critica nei confronti della storia, quella che Samonà stesso definirà «storia formalizzata»[21] molti anni più tardi.

Rispetto allo studio dell'antico, è interessante come Samonà assorba completamente la visione indicata dal suo maestro e negli studi di questo periodo, incentrati principalmente sul momento di transizione tra Medioevo e Rinascimento, egli tenta di sostenere la tesi di Calandra sulla duplice funzione – di *filtro* e di *sano eclettismo* – del *fare* degli architetti siciliani. Tra le pagine di questi scritti si legge infatti: «Da questo punto di vista siffatti saggi possono riguardarsi in gran parte come originali dell'arte siciliana, la quale assorbite le forme nuove del Rinascimento italiano, non si limita a farne una piatta trascrizione, ma le inquadra entro l'orbita dei tipi tradizionali del Medioevo, creando schemi propri e talvolta perfettamente compiuti»[22]. Questo dimostra in qualche modo la volontà di Samonà di leggere l'architettura come un processo di trasformazione continua in cui tuttavia persistono, sostanzialmente, i caratteri fondanti legati a un determinato luogo.

Per quanto riguarda invece i testi critici rispetto alla produzione moderna, nel saggio *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, Samonà tenta di esplorare la produzione architettonica dei primi decenni del Novecento, concentrandosi su quel rapporto apparentemente dicotomico che esiste tra le posizioni tradizionaliste, legate a una rilettura in chiave moderna dell'eredità storica, e le posizioni internazionaliste, legate ai caratteri compositivi del Movimento Moderno. Egli, pur sottolineando una maggiore inclinazione verso le prime, attraverso cui riconosce una più ampia possibilità di *invenzione* senza tuttavia rifiutare le scoperte del moderno, non si schiererà mai pienamente né da una parte né dall'altra, concludendo: «C'è quindi di caratteristico nei tradizionalisti, la mancanza di predilezione per epoche particolari del passato, perché l'architetto tradizionalista moderno cerca nel passato l'espressione concreta di un suo particolare stato d'animo, e la ricava, la piglia ove gli capita, senza preoccuparsi che questo sia barocco, romano, greco o romantico. È quindi una sorta di nuovo eclettismo, da distinguere bene da quello accademico a forme prestabilite; eclettismo fatto dalla convinzione che in arte si può avere il bello, il nobile ed il nuovo, senza bisogno d'innovare dalle radici, ma infondendo alla materia che il passato ci offre il proprio spirito, per rifarla viva della nostra personalità; trattare insomma il passato come puro mezzo, come veicolo per raggiungere l'espressione personale. Da questo punto di vista è forse più ardita la posizione dei tradizionalisti di fronte alla tradizione che non quella degli internazionalisti, perché questi vedono nel passato una minaccia da fuggire e cercano ad ogni costo di dimenticarlo, mentre gli altri s'immergono in esso con indifferenza, lo maneggiano come materia viva, saccheggiandolo da ogni parte, e, cosa ancor più notevole, non rigettano le trovate moderne e caratteristiche del presente, ma spesso si servono di queste, come della tradizione, per comporre. Abbiamo già molti casi di geniali avvicinamenti del passato con forme e ritmi tratti, ad esempio, dalla modernissima architettura industriale. Questa



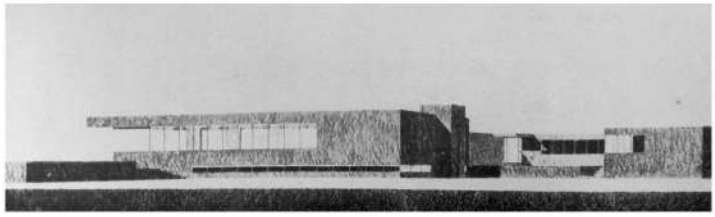


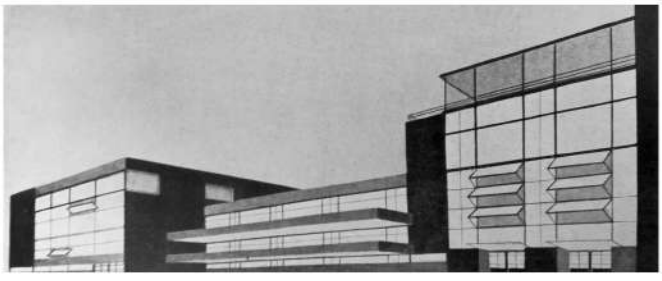



УНИВЕРМАГ













1880-81; pag. 151 e seguenti; DIE HAUPTZ. nella *Bibliotec* cit., pag. 251; SCHIPA, *Storia del Ducato Napolitano*, Napoli, Giannini, 1895, pagine 230-231.

[20] FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, Wasmuth, fig. 174.

[21] *Lessing-Die Gewebe, Sammlung des Kön. Kunstgewerbe Museum*, vol. I, Tav. 14.

[22] BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris, Fontemoing, 1904, pag. 136; MAZZ, col. 758.

[23] V. FOGOLARI, *Chiostri del Friuli*, Bergamo Istit. d'Arti Grafiche, 1906, pag. 42; TOESCA, op. cit., pag. 277.

[24] L'influsso dell'iconografia bizantina è palese anche nell'abside di S. Martino a Cividale, fatta erigere da Ratchis, duca e poi re dei Longobardi (vedi CECCHELLI, *Arte barbarica cividalese*, Udine, Soc. Stor. Friul. Estratto dalla "Memorie Stor. Forogiuliesi", 1917, fascicoli 1-2; TOESCA, op. cit., pagine 979-980.

[25] L'angelo del Museo Campano fu giudicato dell'VIII secolo dal CATTANEO, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al Mille*, Venezia, 1889, pag. 137, ma la sua datazione va ritardata di circa due secoli sia per le vicende storiche di Capua, sia per il confronto col marmo dell'Arcivescovado.

## L'INFLUENZA MEDIOEVALE PER LA FORMAZIONE DEGLI ELEMENTI ARCHITETTONICI DEL SEC. XVI NELLA SICILIA ORIENTALE

L'ATTARDARSI oltre il secolo XV delle forme medioevali è comune all'architettura di quasi tutte le regioni d'Italia per il prevalere del gusto popolare, ancor preso dalla tradizione, e intento a svolgere elementi di più antiche architetture.

FIG. 1 – S. STEFANO SOPRAMONTE DI ERICE – PORTALE DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI (MEDIOEVO)

FIG. 2. – ERICE – PORTALE LATERALE DELLA CHIESA DI S. MICHELE (MEDIOEVO)

517

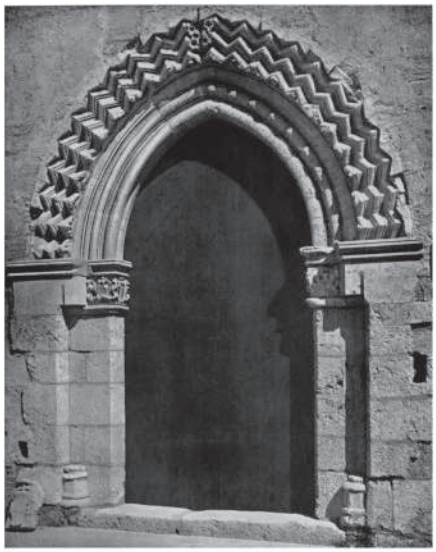




Fig. 25-32
Nella pagina precedente: apparato iconografico di accompagnamento al testo dell'articolo di Samonà, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, del 1929.

Fig. 33-35
In alto: prima pagina dell'articolo di Samonà, *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*, del 1932, con alcune delle immagini che accompagnano il testo.

conciliazione che può sembrar strana, non lo è di fatto, se si coglie il carattere più saliente che anima l'arte dei tradizionalisti: il senso di misura. Questa dote permette ad essi di prendere dal passato quello che oggi ci commuove e dal presente quello che è più vivo, rigettando le aberrazioni fuori dalla vita»[23].
Tra queste argomentazioni, oltre al continuo riferimento al principio di *sano eclettismo* di Calandra, emerge soprattutto la questione della *misura* che, come si vedrà, costituirà una costante fondamentale lungo tutto il lavoro, sia teorico sia progettuale, di Giuseppe Samonà.
Inoltre, grande attenzione va dedicata all'apparato iconografico che accompagna il testo, in cui egli si muove tra Le Corbusier, Mies van der Rohe, Moisej J. Ginzburg, i fratelli Leonid e Viktor Vesnin da un lato e Hack Kampmann, Marcello Piacentini, Ivar Tengbom dall'altro. Le fonti stesse di queste immagini, citate da Samonà in didascalia, dichiarano l'ampia apertura delle ricerche di questo periodo, con uno sguardo particolare verso la produzione mitteleuropea e nordeuropea, oltre a quella italiana: le immagini del primo gruppo sono tutte prese da *Groszstadt Architektur* e *Internationale Neue Baukunst* di Ludwig Hilberseimer, mentre le immagini appartenenti al secondo gruppo sono prese dalle riviste "The Architectural Review" e "Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau". Scorrendo questa serie iconografica che alterna architetture di spirito internazionalista ad architetture di spirito tradizionalista – pur appartenenti al medesimo periodo storico – si potrebbe intuire il meccanismo attraverso cui Samonà legge l'architettura ed è forse possibile riconoscere quell'azione di *filtro* e di successiva *trascrizione* – secondo un atteggiamento di *sano eclettismo*, come lo definiva Calandra – che egli tenterà di attuare negli anni a venire. Su un piano prettamente teorico-critico Samonà arriverà infatti, come si vedrà in seguito, ad interrogarsi, ripercorrendo la storia dell'architettura dal mondo classico alla produzione moderna, sul rapporto tra *scheletro*, cioè l'apparato strutturale degli edifici, e *involucro*, cioè tutti gli elementi non strutturali che partecipano alla connotazione spaziale e formale dell'edificio, come pareti, paramenti murari, elementi decorativi e altri. Osservando queste immagini è dunque chiara, secondo quest'ottica, l'enorme varietà di declinazioni che questo tema, fondativo rispetto all'architettura, chiama in causa, sia tra la visione internazionalista e quella tradizionalista, sia internamente rispetto alle correnti stesse. Così si potrebbe ritrovare qui, *in nuce*, l'atteggiamento critico con cui Samonà studia l'architettura e che successivamente si tradurrà



LE FUNZIONI DELL'ORNATO
NELL'ARCHITETTURA MODERNA

ARCHITETTO GIUSEPPE SAMONÀ

Nella graduale nudità, verso cui si orienta l'architettura moderna, parlare di decorazione non deve apparire un controsenso, poichè anche oggi, come sempre, l'architettura ha bisogno per cantare, di accenti e di accordi che può ottenere soltanto con l'ornato.
Pertanto ritengo assai interessante studiare l'ornato e le sue funzioni vitali nello sviluppo artistico delle costruzioni odierne, poichè queste, indirizzandosi verso un praticismo razionale imposto dalla vita, appaiono come distaccate da ogni possibilità decorativa resa con fasto, e tendono ad esprimersi per mezzo di elementi intrinseci alle loro stesse strutture. Nell'intento dunque di approfondire e ben distinguere i caratteri e le funzioni del moderno spirito decorativo, passerò in rassegna alcune delle sue principali espressioni, cercando di cogliere quelle che meglio lo caratterizzano.

C'è oggi una maniera di ornato assai comune che si esprime misurando la grandiosità spaziale per mezzo di piccolissimi elementi decorativi. Nelle larghe superfici della composizione moderna, la decorazione concentrata in determinati punti, sembra quasi vagare nello spazio tutto intorno e dargli vita, sicchè questo, per contrasto, appare come ingigantito. Tali accenti decorativi costituiscono perciò come centri intorno a

Fig. 36
Prima pagina dell'articolo di Samonà, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, del 1930.

in atteggiamento operativo, strumentale rispetto all'elaborazione del progetto, a partire, sempre, da questioni fondanti – *inattuali* – del *fare architettura.*
Nell'articolo *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, egli si concentra invece sullo studio dell'ornato, inteso come mezzo espressivo, spiegando fin da subito i motivi di questa sua ricerca: «Nella graduale nudità, verso cui si orienta l'architettura moderna, parlare di decorazione non deve apparire un controsenso, poiché anche oggi, come sempre, l'architettura ha bisogno per cantare, di accenti e di accordi che può ottenere soltanto con l'ornato. Pertanto ritengo assai interessante studiare l'ornato e le sue funzioni vitali nello sviluppo artistico delle costruzioni odierne, poiché queste, indirizzandosi verso un praticismo razionale imposto dalla vita, appaiono come distaccate da ogni possibilità decorativa resa con fasto, e tendono ad esprimersi per mezzo di elementi intrinseci alle loro stesse strutture»[24].
Successivamente Samonà entra nel merito dell'analisi compositiva delle costruzioni moderne, cercando di riassumerne i tratti caratteristici in cui poter riscontrare una dimensione decorativa, intesa in senso moderno, con l'obiettivo di rintracciare, passando in rassegna la storia dell'architettura, approcci compositivi di simile impostazione, per dimostrare l'esistenza di una continuità di intenti, seppur negata, rispetto alle opere del passato: «C'è oggi una maniera di ornato assai comune che si esprime misurando la grandiosità spaziale per mezzo di piccolissimi elementi decorativi. Nelle larghe superfici della composizione moderna, la decorazione concentrata in determinati punti, sembra quasi vagare nello spazio tutto intorno e dargli vita, sicché questo, per contrasto, appare come ingigantito. Tali accenti decorativi costituiscono perciò come centri intorno a cui lo spazio s'allarga accentuando la sua grandezza. La tradizione ci offre numerosi esempi di una tal maniera di ornare: nell'architettura medievale e particolarmente in quella romanica, questo concetto è espresso in molti monumenti. A volte sul muro cieco, che fa da sfondo a una serie di arcate, emergono piccole formelle, brevi ombre, come pause, che ci fanno meglio apprezzare l'accento melodico dell'arco e che ingigantiscono per contrasto ogni effetto di insieme, animando la severa nudità delle masse. [...] Ma più tardi l'architettura perde questo speciale sentimento di ornato; la potenza del chiaroscuro richiede ornamentazione grande e forte, che tende a distendersi in zone più larghe con un ritmo più legato, con un'armonia più eguale nello spazio; prevale cioè l'idea di ornare superfici continue; e se pure le note di ornato concentrate in punti

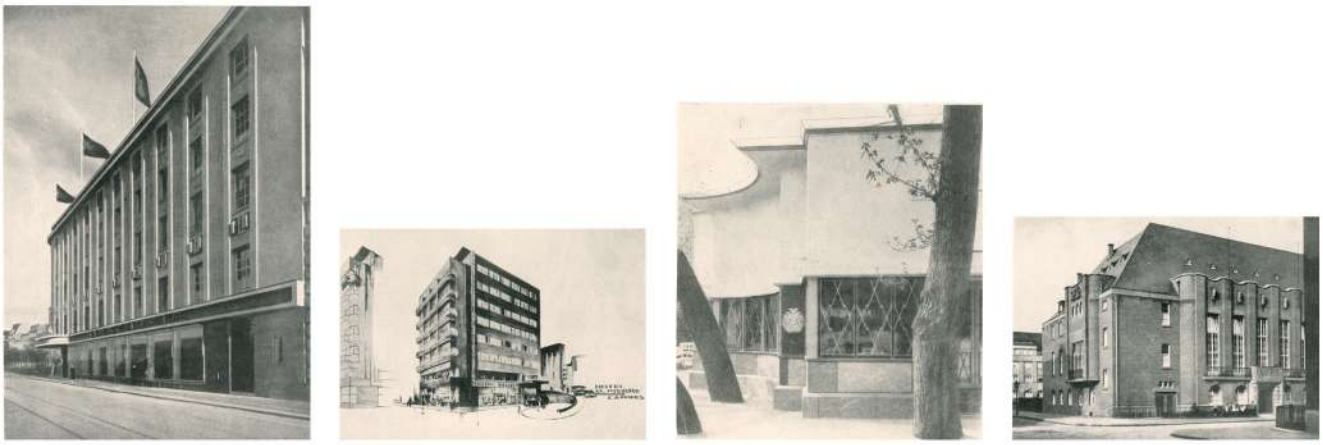


Fig. 37
Alcune delle immagini che accompagnano il testo dell'articolo di Samonà, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, del 1930.

determinati sono ancora introdotte nella composizione, acquistano un sapore diverso, poiché mancano di quella larga nudità tutto intorno, che dà all'elemento isolato la sua particolare azione spaziale; del resto non si sente il bisogno di esaltare le masse che sono in sé gigantesche. [...] Oggi in modo più largo e generale, l'architetto moderno, ripigliando un vecchio tema del Medio Evo, fa dell'ornato frammentario, che agisce per contrasti, una nota dominante per conseguire grandiosità d'insieme»[25].

Dunque c'è una prima constatazione, in cui Samonà riconosce un certo legame con il *modo decorativo* tipico dell'architettura romanica, dove l'elemento del dettaglio decorativo diventa mezzo di misurazione spaziale – che ritorna in qualche modo anche nelle considerazioni successive – per cui questo contrasto tra grandi superfici cieche e piccoli elementi decorativi si gioca tutto in un rapporto tra *figura* e *sfondo*: «Un'altra idea decorativa, applicata dai moderni largamente, è quella di arricchire alcune parti della composizione, lasciando nudo tutto il resto; cosicchè per contrasto, la nudità dell'assieme mette in maggiore evidenza la ricchezza delle parti decorate costituendo come lo sfondo di queste»[26].



Un'altra caratteristica connotante l'architettura moderna viene individuata nell'utilizzo del colore, impiegato come elemento compositivo che connota in modo differenziato i diversi elementi degli edifici, vista soprattutto la tendenza ad eliminare il trattamento chiaroscurale delle superfici. Anche in questo caso Samonà prova a rintracciare nell'architettura del passato possibili esempi che dimostrino, seppur in maniera differente, l'esistenza pregressa di simili tecniche compositive: «Passiamo adesso a considerare un terzo fattore importantissimo della architettura moderna per la sua vasta applicazione decorativa, cioè il colore. La larga diffusione della policromia come elemento decorativo si deve oggi al fatto che essa sostituisce, con enorme vantaggio economico, i materiali nobili (pietra da taglio, marmi, ecc.). [...] Ma l'architetto moderno si è servito di questo particolare orientamento policromo, per speciali ragioni architettoniche, più ancora che per una questione di gusto. L'architettura moderna, è tutta rivolta verso un espressionismo violento, si sente da tutti il bisogno di tagliare con crudezza sagome e sguanci, di rendere quanto più aspre le membrature architettoniche, di bandire dalla composizione tutto ciò che possa apparire dolce e molle. Perciò la policromia moderna è stata per l'architetto un potente mezzo di accentuazione, tanto più che il chiaroscuro ottenuto per contrasti di masse

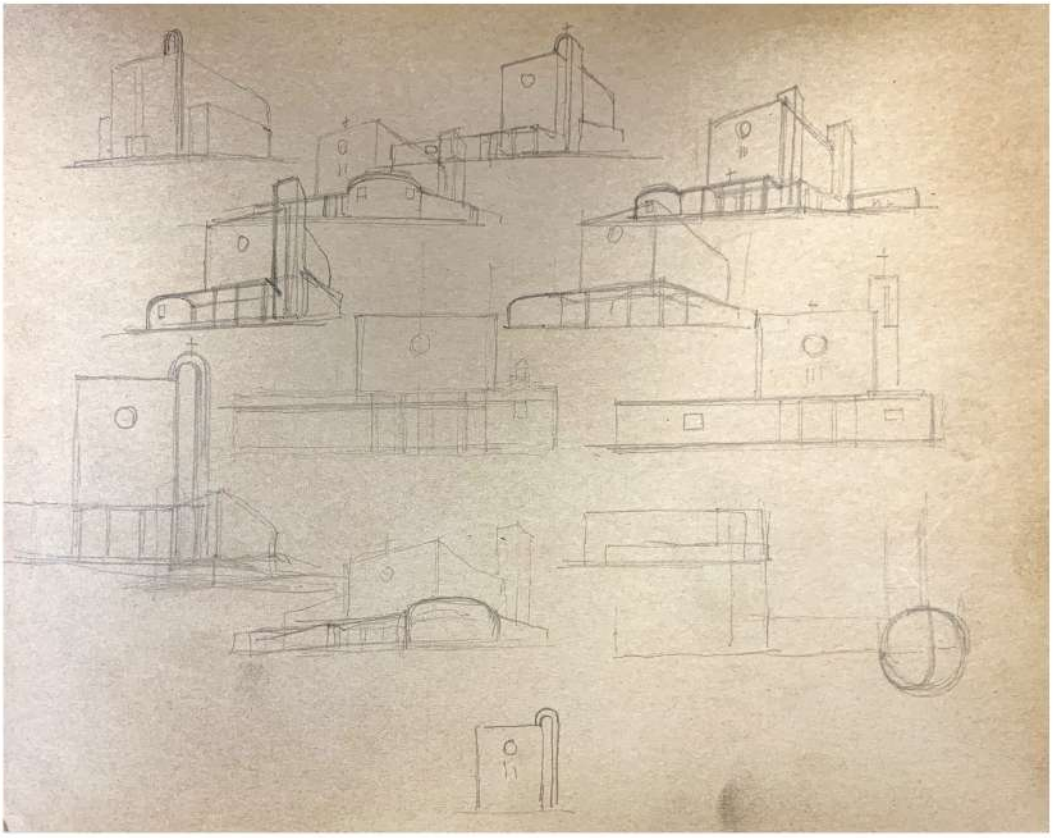


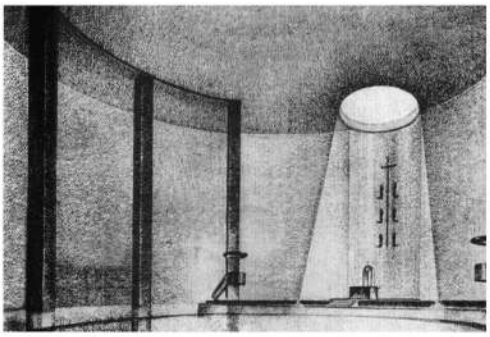
Fig. 38, 39-47
Schizzi di studio per i progetti di concorso per le chiese nel territorio dell'Arcivescovado di Messina, 1928-1932. Da Giuseppe Samonà, *Album di disegni*, 1932-39, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.
Nella pagina seguente: alcuni dei progetti di concorso.

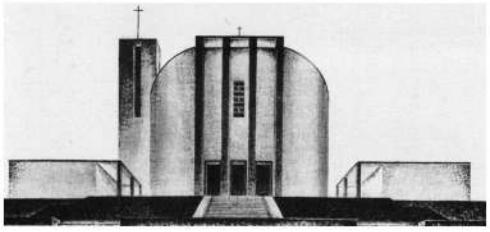
non è oggi, in generale, praticamente attuabile. [...] Ché invece le architetture orientate, come la nostra, a manifestarsi con contrasti potenti, si servirono sempre del chiaroscuro. L'architettura greca, in cui il colore predomina come elemento essenziale d'accentuazione, non rompe mai la dolcezza melodica dei passaggi dall'ombra alla luce con policromie troppo vive, anzi il colore è qui inteso a mettere in evidenza gli elementi decorativi e architettonici posti in ombra da sagome sporgenti, cioè in certo modo, ad attenuare gli effetti dell'ombra assoluta»[27].

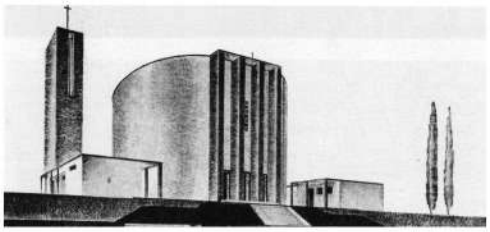
A questo punto Samonà arriva ad una sintesi conclusiva per questo suo ampio discorso, il cui intento è quello di dimostrare la continuità del *fare* moderno rispetto alla storia, in cui niente evolve, ma assume di volta in volta espressioni differenti a seconda del *contesto*, sociale e culturale: «Noi teniamo qualcosa dello spirito greco nella raffinatezza e qualcosa dello spirito romanico nella violenza dei contrasti. [...] Esiste oggi infatti nel nostro spirito una costante antitesi fra un sentimento apollineo e un sentimento dionisiaco, che a volte si rivela nel tormento di certe architetture non perfettamente serenate da una compiuta realizzazione. [...] È tutto un gioco, insomma, tra sereno e drammatico, tra semplice e complesso, assolutamente moderno nelle sensazioni decorative che ottiene; un gioco direi quasi sensuale ed orgiastico che esprime quasi plasticamente l'idea futurista del Marinetti, delle "sensazioni tattili", cioè una raffinatezza tutta esteriore e piacevole, che alletta i sensi, che ci piglia e ci trasporta, con la festa dei colori, con la varia lucentezza delle superfici, con la scabra e raffinata decorazione di conci ben studiati. [...] Da tutto quanto si è detto, si vede chiaro che l'ornato moderno ha la funzione di immedesimarsi all'architettura come elemento di contrasto; che esso in generale, non ha una sua individualità distinta, propriamente decorativa, dettata da una funzione caratterizzante precisa; ma nasce nello spirito dell'artista come un mezzo d'accentuazione dei rapporti spaziali della architettura, ritmi, pause, movimento»[28].

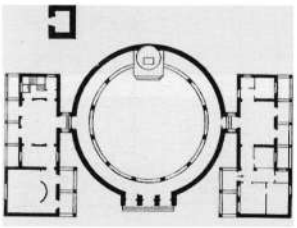
Come la questione della *misura*, vista in precedenza, anche la questione dello *spazio*, e soprattutto dei *rapporti spaziali*, assumerà grande importanza all'interno del discorso samonaniano che, come si vedrà, insieme al concetto di *luogo* costituiranno le costanti del suo pensiero teorico e progettuale.

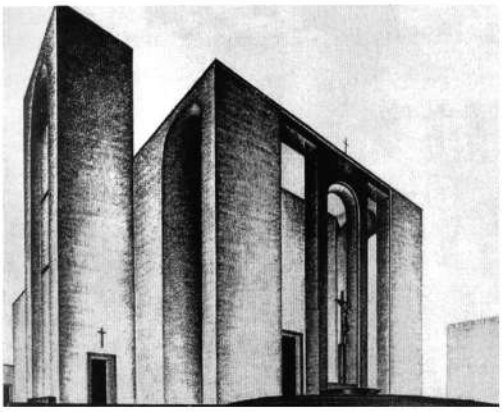
Parallelamente allo studio, dal 1927 Samonà si dedica intensamente all'attività progettuale partecipando a diversi concorsi e portando a termine alcune prime importanti realizzazioni, molto spesso al fianco di Camillo Autore.

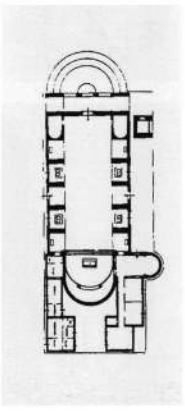




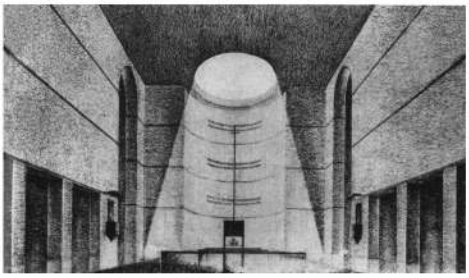


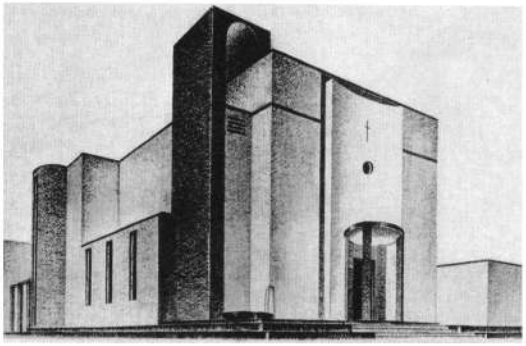


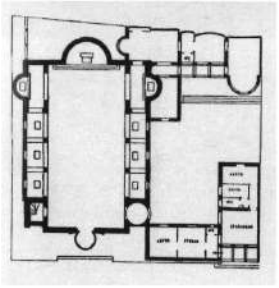


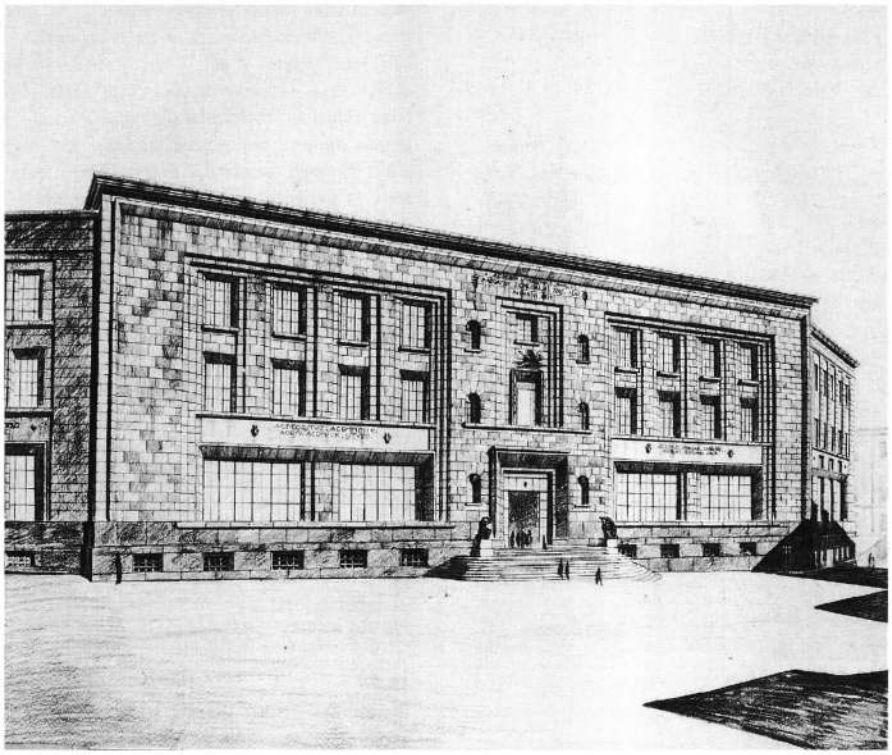


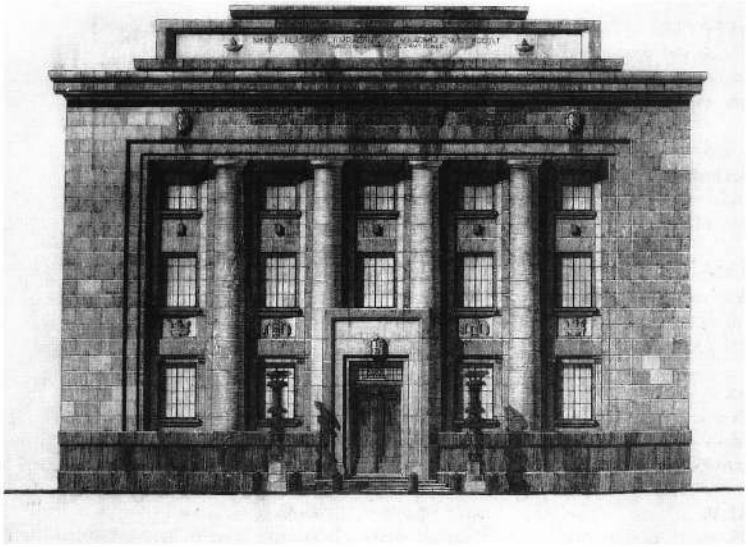














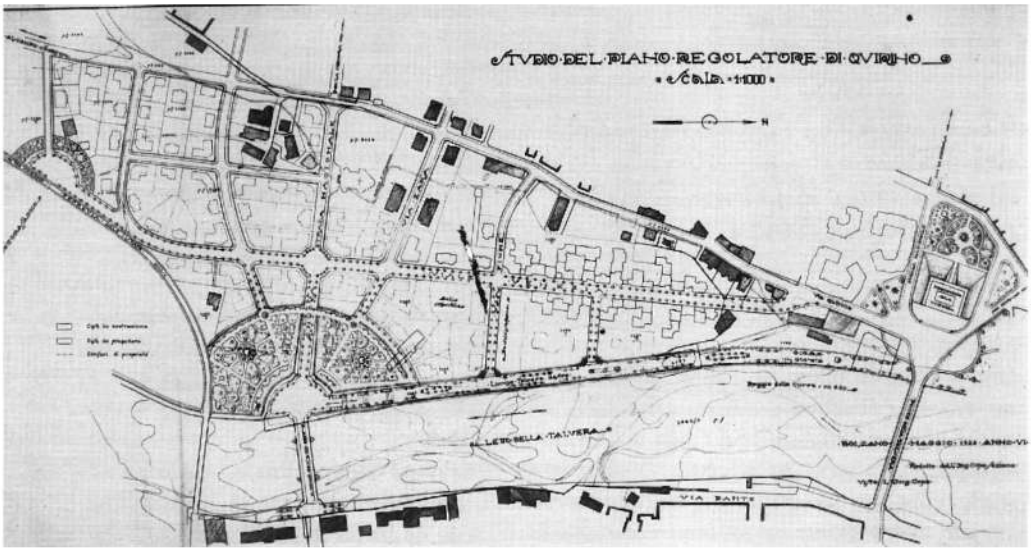
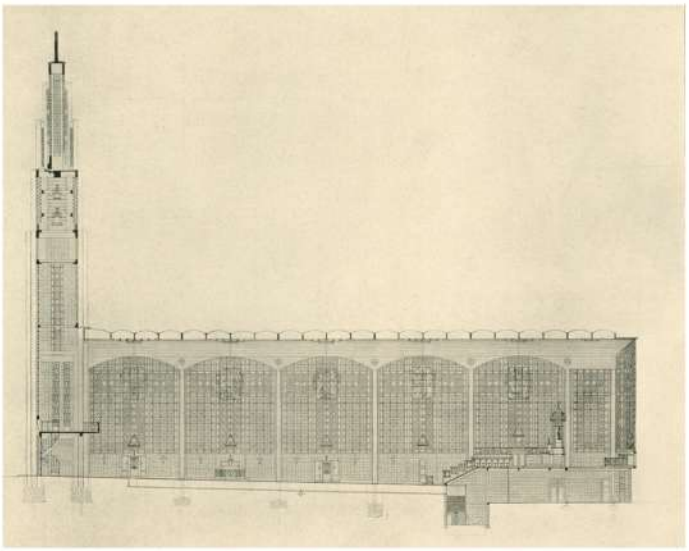

VIA DANTE

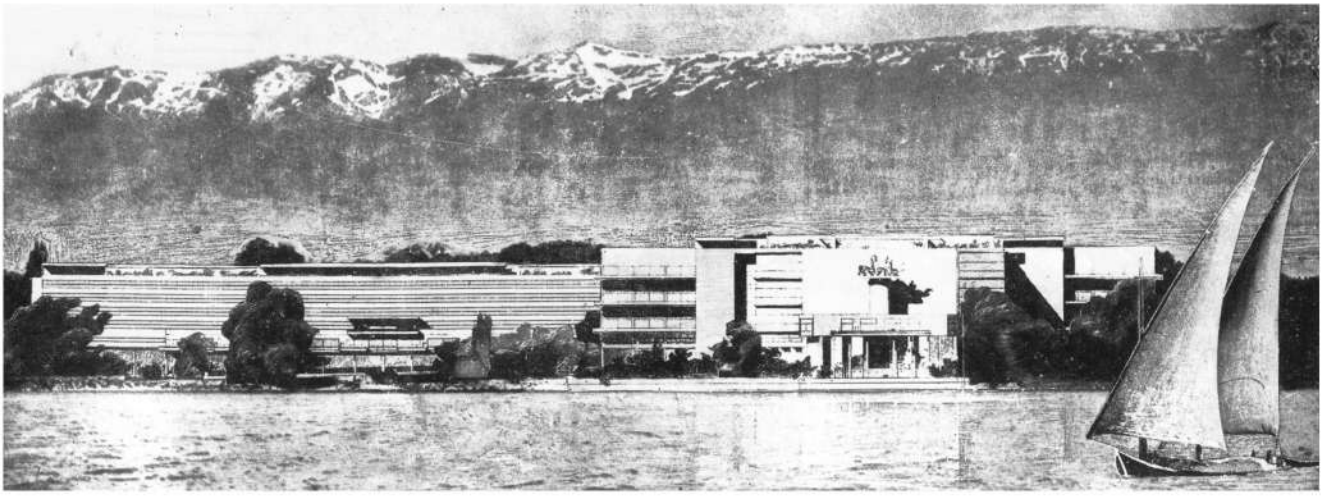
Fig. 48-50
Nella pagina precedente: alcuni progetti sviluppati da Camillo Autore e Giuseppe Samonà.
Dall'alto in basso: concorso per il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Napoli, 1928; concorso per il Palazzo di Giustizia di Campobasso, 1929; Concorso per il Piano regolatore di Bolzano (con E. Calandra, capogruppo, e G. Viola), 1930.

Ai fini di questa ricerca, tra i progetti redatti autonomamente suscitano particolare interesse: i progetti di concorso per le chiese nel territorio dell'Arcivescovado di Messina (1928-1932), in cui confluiscono accenti di carattere regionalista mescolati a un novecentismo monumentale di matrice piacentiniana e a stilemi appartenenti alla corrente moderna e razionalista; il progetto di concorso per la Cattedrale di La Spezia del 1929, anche questo giocato su una composizione *per contrasti*, che tuttavia segna un punto di svolta nella costruzione linguistica samonaniana come si vedrà più approfonditamente in seguito.
Mentre tra i progetti sviluppati con Camillo Autore nascono sostanzialmente dalla partecipazione a concorsi: il Palazzo delle Poste e Telegrafi di Napoli del 1928; il Palazzo di Giustizia di Campobasso del 1929 (realizzato); il Piano Regolatore di Bolzano del 1930 (con E. Calandra, capogruppo, e G. Viola; realizzato); il Liceo Scientifico e Istituto Tecnico di Siracusa del 1930; la sistemazione di Villa Bellini a Catania del 1930 (realizzato).
Un commento che riassume brillantemente i progetti di questo periodo, confermando anche, almeno in parte, i riferimenti progettuali di Samonà studiati attraverso Basile ma soprattutto grazie a Calandra, viene da Manfredo Tafuri che, commentando il progetto per il Mercato della Lana e del Grano a Foggia, avanza le seguenti considerazioni: «Il primo progetto echeggiante motivi "internazionali" è del 1931, e la fonte non è tanto Le Corbusier, quanto un vago mendelsohnismo, non privo di accenti behrensiani: il mercato della Lana e del Grano a Foggia trasforma i temi desunti da Fahrenkamp o da minori tedeschi – studiati nella biblioteca di Calandra a Messina, su "Moderne Bauformen" e i "Wasmuths Monatshefte" – in articolazione dinamica di volumi essenziali; ma permane la tendenza a modellare unitariamente organismi bloccati e compatti. […] Senza averne compiuta coscienza, Samonà stava compiendo una spietata critica dell'ideologia d'avanguardia. Decantandone e facendone precipitare le valenze utopiche, egli la riduceva a linguaggio puro: vale a dire, dato il contesto in cui operava, a sistema di segni svuotato di senso»[29].
Questo importante sodalizio professionale porterà Samonà al primo risultato di grande rilievo con la vittoria al *Concorso per una facciata-tipo verso mare della Nuova Palazzata di Messina* del 1930, a cui seguirà una vicenda progettuale e realizzativa che si protrarrà per quasi trent'anni.
Il 1930 è anche l'anno in cui egli ottiene la libera docenza di *Architettura generale* e riceve incarico dall'Istituto Superiore di Architettura di Napoli come professore incaricato di *Applicazioni di geometria descrittiva*, dopo un primo tentativo di seguire Calandra alla Scuola Superiore di Architettura di Roma – obiettivo costante nelle intenzioni di Samonà – dove questo si era da poco trasferito. Nell'ambiente napoletano la sua figura di riferimento diventa Alberto Calza Bini, omologo di Piacentini a Napoli, il quale sarà di fondamentale sostegno per la carriera accademica di Samonà, così come alcuni colleghi di quel periodo, tra cui Giuseppe Vaccaro, Mario De Renzi e Luigi Piccinato.
Gli anni di permanenza napoletana costituiscono un momento molto intenso di studio e ricerca, con particolare riferimento alle teorie di estetica e di composizione ma anche a un approfondimento degli studi sull'antico. Di questo periodo sono infatti presenti in archivio diversi manoscritti[30], tra i quali assumono in questo caso particolare importanza due quaderni, intitolati rispettivamente *Architettura Greca* e *Romanica*, quasi a confermare gli interessi e le posizioni che, come registra egli stesso nell'articolo sull'ornato del 1930, occupano la sua produzione teorico-critica.
Rispetto all'attività pubblicistica di questi anni, oltre ai già citati studi di carattere storico-critico, si registrano alcuni importanti scritti come *La casa popolare*[31], *Schemi compositivi di palazzi napoletani del '500*[32] e *Monumenti medioe-*

Fig. 51-52
In alto: Auguste Perret, chiesa "Notre Dame du Raincy", 1923, sezione longitudinale.
In basso: Le Corbusier, progetto di concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra, 1927, assonometria.







*vali nel retroterra di Cefalù*[33], che anticiperà in qualche modo il grande lavoro costituito da *Il Duomo di Cefalù*[34], affidatogli nel 1936 da Gustavo Giovannoni, un testo fondativo per il pensiero, l'opera e l'insegnamento di Samonà degli anni a venire.

Nello stesso anno egli approderà definitivamente a Venezia su chiamata diretta di Guido Cirilli, allora direttore del Regio Istituto Superiore di Architettura (poi Iuav), che gli affiderà la cattedra di *Disegno architettonico e rilievo dei monumenti*. Nel giro di breve tempo Samonà arriverà a ricoprire, dal 1943 e più stabilmente dal 1945, la carica di direttore, ruolo che manterrà fino al 1972, dando vita a quella che viene considerata la sua più grande eredità: la *Scuola di Venezia*.

## La "scoperta" di Auguste Perret e la "lunga meditazione" su Le Corbusier

La scelta di focalizzare l'attenzione in maniera puntuale sulle figure di Auguste Perret e di Le Corbusier nasce dall'esigenza di rintracciare in essi alcuni temi e alcune questioni, sia teoriche sia progettuali, alle quali Giuseppe Samonà guarderà con continuità nel periodo che riguarda le opere affrontate in questa ricerca. Se il paragone con Perret risulta quasi immediato pensando ai fronti della nuova Palazzata di Messina in relazione agli edifici di Le Havre, nello specifico gli isolati degli anni Cinquanta, lo stesso non può dirsi per Le Corbusier, per il quale Manfredo Tafuri parla di una «lunga meditazione»[35] da parte di Samonà, mai significativamente conclusa.

La "scoperta" di Auguste Perret avviene probabilmente nella seconda metà degli anni Venti, sulle pagine di *Architettura e arti decorative* in cui emergono i temi del rapporto tra *scheletro* e *involucro* e di quello che venne poi definito "classicismo strutturale" che affiorerà più distintamente in progetti successivi, di cui la ricostruzione di Le Havre a seguito delle distruzioni della Seconda Guerra Mondiale costituisce uno dei casi più emblematici. Lo stesso Samonà farà notare, confermando le ipotesi fino a qui avanzate, la rilevanza di questi interventi all'interno del libro *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*[36], pubblicato nel 1959, anno in cui sono stati da poco ultimati i lavori della Nuova Palazzata di Messina.



Un progetto nodale, in cui è possibile rintracciare i primi segni di questo riferimento all'opera di Perret, è costituito dalla proposta per il concorso della Cattedrale di La Spezia[37] del 1929. In questo progetto Samonà utilizza un linguaggio prevalentemente tradizionalista, inserendo tuttavia elementi apparentemente dissonanti di carattere moderno, come il grande telaio in cemento armato che sorregge il tamburo ottagonale al centro del transetto che viene estradossato rispetto al paramento murario ed enfatizzato sul piano espressivo in quanto elemento autonomo. In questo senso è possibile trovare un rimando, almeno sul piano concettuale, all'opera del maestro francese sulla cui chiesa "Notre Dame du Raincy" del 1923, pubblicata per la prima volta su *Architettura e arti decorative*[38] nel 1925, Piacentini scriverà qualche anno più tardi: «Entriamo in una chiesa, in quella costruita da Augusto Perret a Rancy presso Parigi: cemento armato in vista, nudissimo, neppure ricoperto da un velo di calce: non una cornice, non una decorazione. Il cemento è cemento, il vetro è vetro, il marmo del pavimento è marmo. Benissimo. Ma perché quell'altezza? La chiesa avrebbe la stessa capienza se fosse alta soltanto tre metri, quanto necessario cioè perché gli uomini vi possano circolare in piedi e poco più: di cubicità d'aria, con quelle pareti tutte traforate all'interno verso l'esterno, ce ne sarebbe a sufficienza. Quell'altezza dunque, *eccedente la necessità*, è irrazionale, è già una concessione allo spirito»[39]. In questo superamento di una visione puramente razionalista Samonà coglie probabilmente la capacità espressiva dello spazio architettonico moderno, che egli concepisce secondo un principio di continuità con la tradizione, come scriverà diverso tempo dopo, attraverso il rapporto dia-



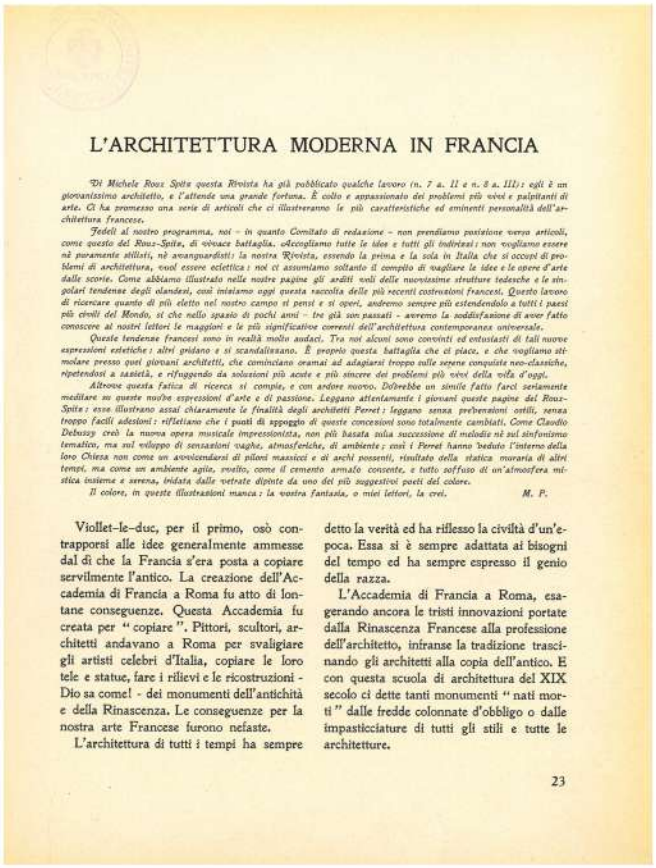
ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CVLTORI D'ARCHITETTVRA

# ARCHITETTVRA E ARTI DECORATIVE

RIVISTA D'ARTE E DI STORIA

CASA EDITRICE D' ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO IV - MCMXXIV-MCMXXV VOLUME PRIMO



## L'ARCHITETTURA MODERNA IN FRANCIA

*Di Michele Roux Spitz questa Rivista ha già pubblicato qualche lavoro (n. 7 a. II e n. 8 a. III): egli è un giovanissimo architetto, e l'attende una grande fortuna. È colto e appassionato dei problemi più vivi e palpitanti di arte. Ci ha promesso una serie di articoli che ci illustreranno le più caratteristiche ed eminenti personalità dell'architettura francese.*

*Fedeli al nostro programma, noi – in quanto Comitato di redazione – non prendiamo posizione verso articoli, come questo del Roux-Spitz, di vivace battaglia. Accogliamo tutte le idee e tutti gli indirizzi: non vogliamo essere nè puramente stilisti, nè avanguardisti: la nostra Rivista, essendo la prima e la sola in Italia che si occupi di problemi di architettura, vuol essere eclettica: noi ci assumiamo soltanto il compito di vagliare le idee e le opere d'arte dalle scorie. Come abbiamo illustrato nelle nostre pagine gli arditi voli delle nuovissime strutture tedesche e le singolari tendenze degli olandesi, così iniziamo oggi questa raccolta delle più recenti costruzioni francesi. Questo lavoro di ricercare quanto di più eletto nel nostro campo si pensi e si operi, andremo sempre più estendendolo a tutti i paesi più civili del Mondo, sì che nello spazio di pochi anni – tre già son passati - avremo la soddisfazione di aver fatto conoscere ai nostri lettori le maggiori e le più significative correnti dell'architettura contemporanea universale.*

*Queste tendenze francesi sono in realtà molto audaci. Tra noi alcuni sono convinti ed entusiasti di tali nuove espressioni estetiche: altri gridano e si scandalizzano. È proprio questa battaglia che ci piace, e che vogliamo stimolare presso quei giovani architetti, che cominciano oramai ad adagiarsi troppo sulle serene conquiste neo-classiche, ripetendosi a sazietà, e rifuggendo da soluzioni più acute e più sincere dei problemi più vivi della vita d'oggi.*

*Altrove questa fatica di ricerca si compie, e con ardore nuovo. Dovrebbe un simile fatto farci seriamente meditare su queste nuove espressioni d'arte e di passione. Leggano attentamente i giovani queste pagine del Roux-Spitz: esse illustrano assai chiaramente le finalità degli architetti Perret: leggano senza prevenzioni ostili, senza troppo facili adesioni: riflettano che i punti di appoggio di queste concezioni sono totalmente cambiati. Come Claudio Debussy creò la nuova opera musicale impressionista, non più basata sulla successione di melodie nè sul sinfonismo tematico, ma sul sviluppo di sensazioni vaghe, atmosferiche, di ambiente; così i Perret hanno veduto l'interno della loro Chiesa non come un avvolgersi di piloni massicci e di archi possenti, risultato della statica muraria di altri tempi, ma come un ambiente agile, svolto, come il cemento armato consente, e tutto soffuso di un'atmosfera mistica insieme e serena, tridata dalle vetrate dipinte da uno dei più suggestivi poeti del colore.*

*Il colore, in queste illustrazioni manca: la vostra fantasia, o miei lettori, la crei.* *M. P.*

Viollet-le-duc, per il primo, osò contrapporsi alle idee generalmente ammesse dal dì che la Francia s'era posta a copiare servilmente l'antico. La creazione dell'Accademia di Francia a Roma fu atto di lontane conseguenze. Questa Accademia fu creata per " copiare ". Pittori, scultori, architetti andavano a Roma per svaligiare gli artisti celebri d'Italia, copiare le loro tele e statue, fare i rilievi e le ricostruzioni - Dio sa come! - dei monumenti dell'antichità e della Rinascenza. Le conseguenze per la nostra arte Francese furono nefaste.

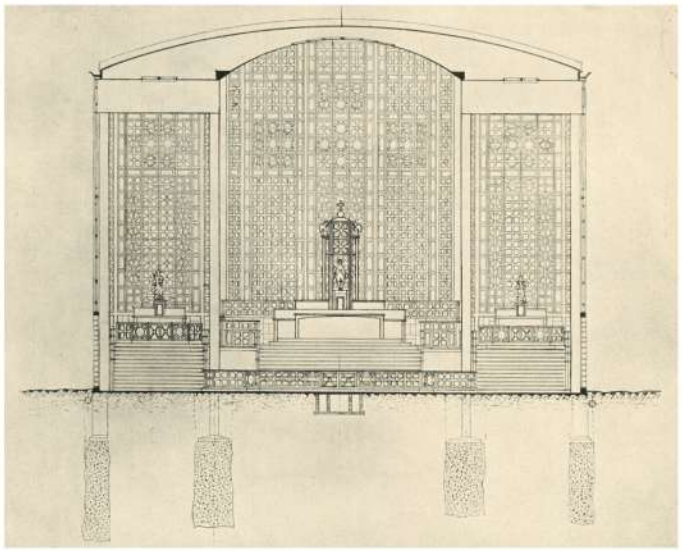
L'architettura di tutti i tempi ha sempre detto la verità ed ha riflesso la civiltà d'un'epoca. Essa si è sempre adattata ai bisogni del tempo ed ha sempre espresso il genio della razza.

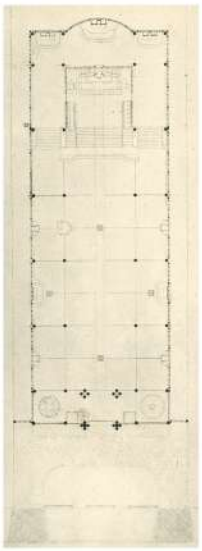
L'Accademia di Francia a Roma, esagerando ancora le tristi innovazioni portate dalla Rinascenza Francese alla professione dell'architetto, infranse la tradizione trascinando gli architetti alla copia dell'antico. E con questa scuola di architettura del XIX secolo ci dette tanti monumenti " nati morti " dalle fredde colonnate d'obbligo o dalle impasticciature di tutti gli stili e tutte le architetture.



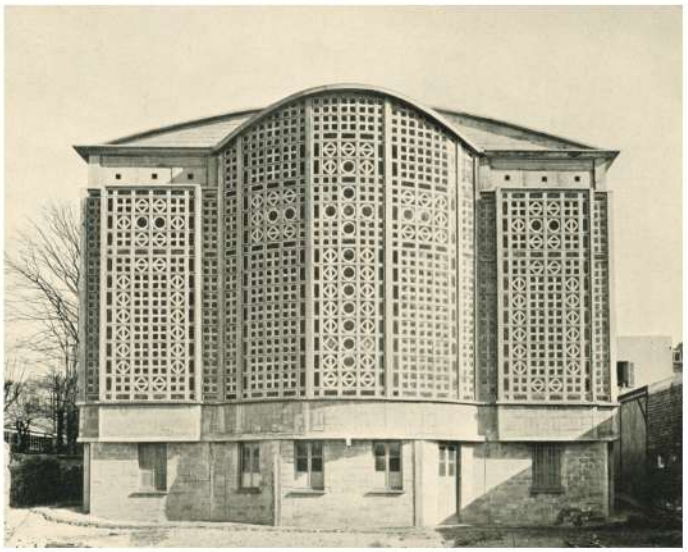


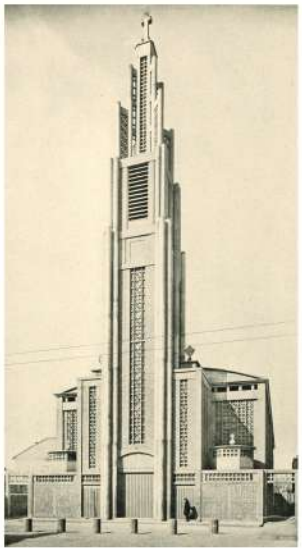
Fig. 53-54, 55-59
Prima pagina di "Architettura e arti decorative" a. IV, vol. I, 1925 e l'articolo di Michel Roux-Apitz, *L'architettura moderna in Francia*.
Nella pagina seguente: disegni e viste della chiesa "Notre Dame du Raincy" di Auguste Perret, 1923.

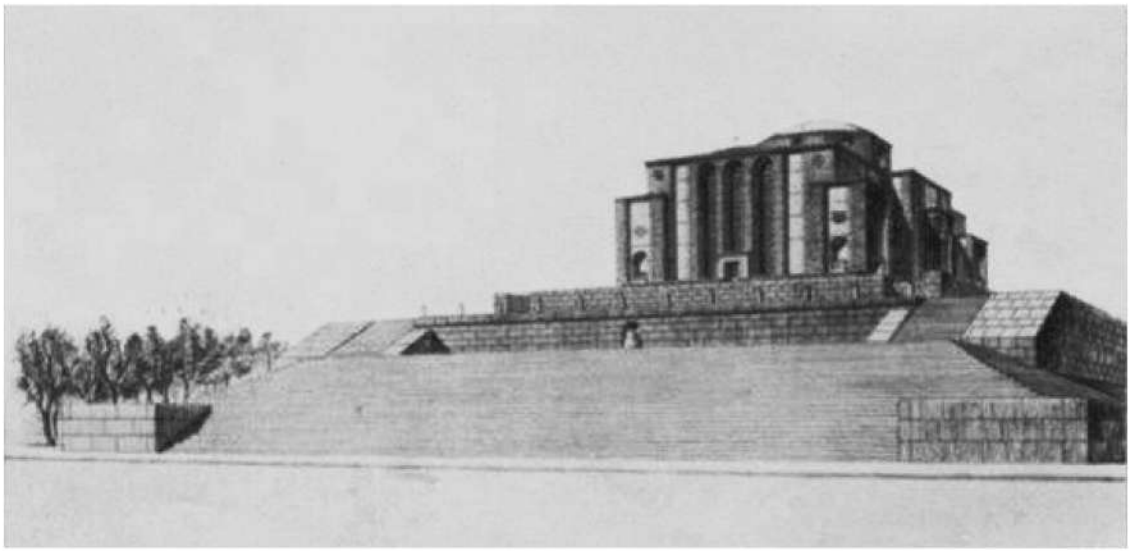












lettico tra *involucro* e *scheletro*, due elementi che, nella sua visione, connotano storicamente, pur secondo diverse declinazioni, tutta l'architettura.
Molti anni più tardi arriverà una conferma da parte dello stesso Samonà rispetto alla costruzione del suo pensiero – che affonda le radici proprio in questo periodo – per cui egli fa riferimento a diverse figure del panorama europeo, su tutte quelle dello stesso Perret e poi di Le Corbusier. Egli parlerà di "sintesi creativa" in questo continuo tentativo di conciliare l'eredità storica con il paradigma moderno: «Tuttavia, qua e là, uno sforzo verso questa sintesi si riconosce. La Francia, ad esempio, ha mancato il piano di Parigi, ma scopre la drammaticità della sua presente situazione nella ricostruzione di Le Havre e nella struttura dei quartieri di edilizia di massa, che tentano di costituire con edifici lunghi chilometri i cardini di una pianificazione futura, vincolante il caos della situazione non pianificata del paese. In questo moto ideale non è certo estraneo lo spirito di Le Corbusier; anzi la volgarizzazione del suo titanismo, realisticamente contaminato, rappresenta la verifica più interessante forse, in Europa, di alcune possibilità strutturali che travalicano la pura e semplice edilizia e potranno avere un seguito, che ancora non possiamo prevedere»[40].
Da queste osservazioni, espresse alla fine degli anni Cinquanta, è possibile cogliere come questo modo di guardare all'architettura si riversa anche sul rapporto con la figura di Le Corbusier, considerato *il Maestro* da Samonà, e sempre nel periodo tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta è possibile trovarne un primo riscontro. Manfredo Tafuri parla di questo periodo definendolo "gli anni dell'attesa"[41], a sottolineare la posizione di oculata prudenza che caratterizza l'agire di Samonà in questi anni, sia sul piano teorico-critico sia su quello progettuale, estraniandosi quasi totalmente dalle vicende e dalle "mode" contemporanee, secondo un metodo di ricerca, anche qui, in qualche modo, *eclettico*: «È fra il '29 e il '31, che nuovi interessi sconvolgono il quieto provincialismo delle prime esperienze di Samonà. Il che non è tanto rintracciabile nell'eclettica sistemazione del parco di villa Bellini a Catania (1930), né nel progetto vincitore al concorso per la palazzata di Messina – dovuto, in realtà, quasi per intero a Camillo Autore –, né nelle retoriche soluzioni del PRG di Bolzano (1930). Eppure a quegli anni risale il primo, traumatizzante incontro di Samonà con l'opera di Le Corbusier. […] Inizia così una lunga meditazione di samonà su Le Corbusier, mai, significativamente, chiusa. Chi cercasse testimonianze di tale incontro – che lo stesso Samonà ricorda oggi come scon-

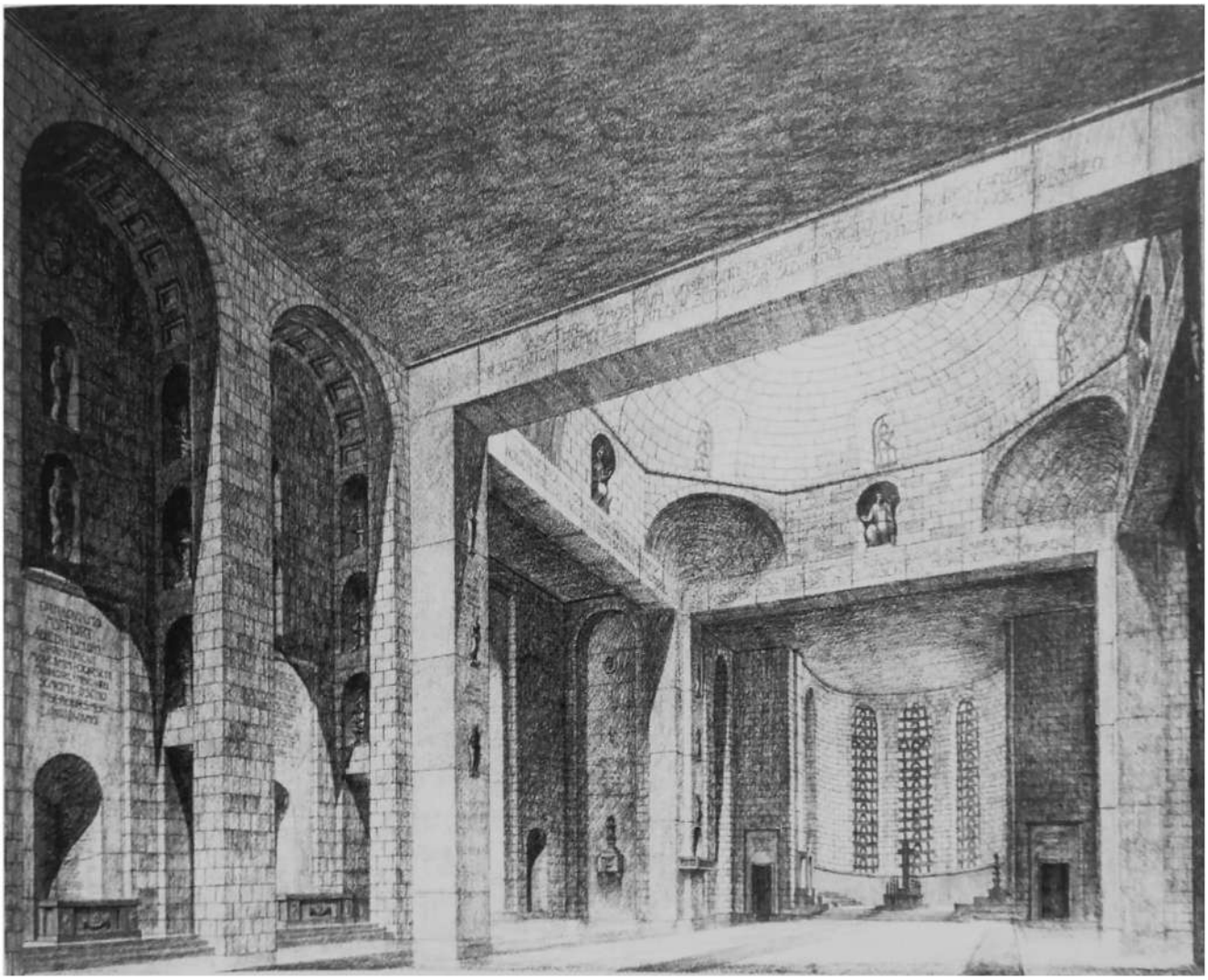




Fig. 60-61
Nella pagina precedente:
Giuseppe Samonà,
concorso per la Cattedrale
di La Spezia, 1929, veduta
esterna della cattedrale.
In alto: prospettiva interna.

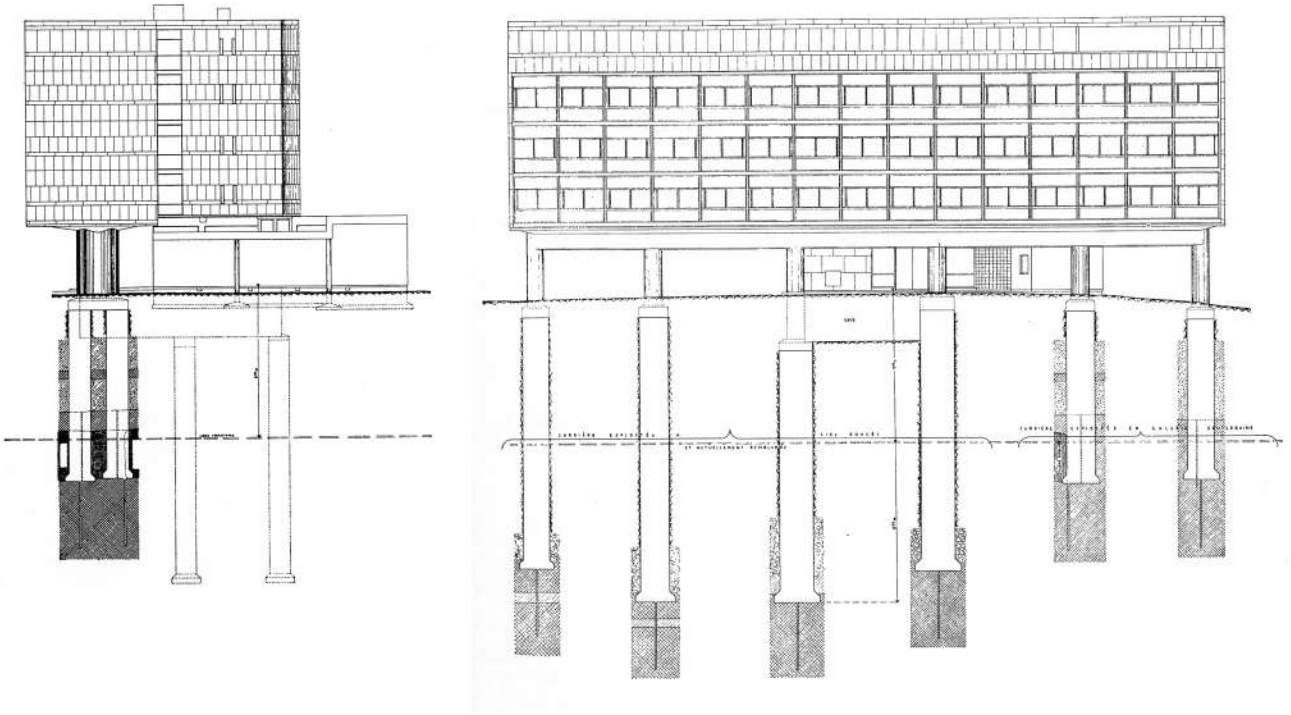


Fig. 62-63
Le Corbusier, Pavillon Suisse, 1930-33, prospetto/ sezione laterale e frontale.

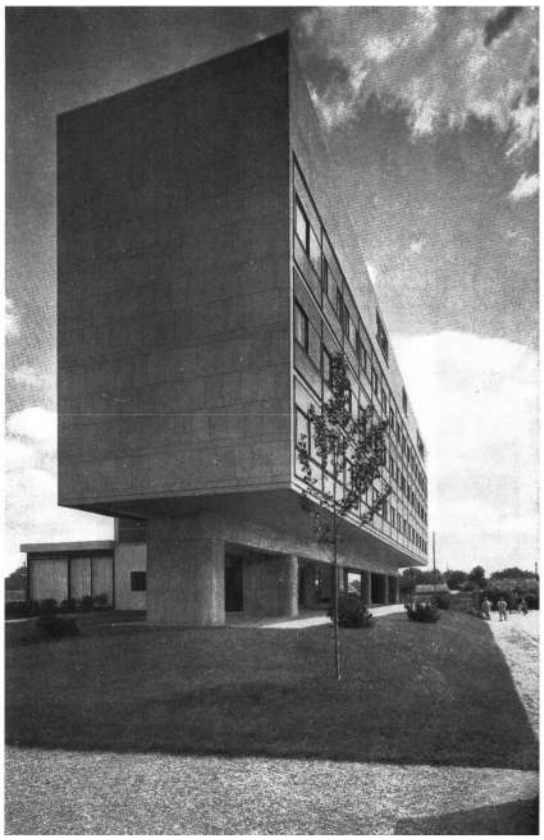


volgente – nei progetti o negli scritti degli anni 1929-30 rimarrebbe deluso»[42].
In questo modo Tafuri fa notare nello specifico come anche negli scritti non ci sia traccia di una esplicita adesione al pensiero e all'opera del maestro svizzero, anzi, mette in luce come anche in questo caso il modo di Samonà di guardare ai riferimenti sia particolarmente originale, perché influenzato da un tipo di formazione del tutto personale ed estremamente singolare: «La maison Cook di Corbu apre invece la serie di foto tratte – anche tale fonte è sintomatica – dal *Groszstadtarchitektur* di Hilberseimer, e poste ad illustrare il primo articolo importante di Samonà: *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico* [...]. Importante è , che Samonà riconosce, nelle opere di Le Corbusier, di Ginzburg, dei Vesnin, di Mies, le radici di un'utopia [...]. Ma negli edifici industriali del movimento moderno, Samonà coglie una "nuova monumentalità": qualcosa, cioè, lontano dall'utopia, da lui costantemente aborrita, e riconducibile a una ricerca sperimentale di nuove sintesi»[43].
Questo specifico interesse per la dimensione "monumentale" della produzione moderna si riflette anche sul modo in cui egli guarda a Le Corbusier, il cui interesse è incentrato sulla *dimensione inattuale* della sua opera: «Non a caso, il Le Corbusier che interessa Samonà in questi anni (e anche dopo) non è l'autore della 'Ville radieuse' e del *Plan Obus* per algeri, né l'infaticabile polemista, né colui che cerca nuovi ruoli per il lavoro intellettuale, scontrandosi con le più varie resistenze istituzionali. Nasce ora, si può dire, non soltanto l'ostilità, quanto la più totale estraneità di samonà per ogni forma di 'avanguardia'. Il Le Corbusier su cui Samonà riflette, non permettendosi di far trapelare ancora i frutti di tale difficile assorbimento, è quello che si presenta, a sua volta, come erede del monumentalismo cubista: L'interprete di una sintesi formale 'senza tempo', metafisica, sospesa nella contemplazione del 'miracolo' dei propri astratti equilibri»[44].
Così Tafuri conclude il suo ragionamento, mettendo ancora una volta in evidenza come, sia rispetto agli studi teorici, come si vedrà anche in seguito, sia rispetto a quelli progettuali, Samonà in questi anni non tradurrà mai concretamente le proprie visioni – apparentemente "neutrali", "mediane", ma non prive di accenti critici – per via di un lento, ma necessario, processo di maturazione personale: «Di tutta tale trama di esperienze culturali, come per Le Corbusier negli anni precedenti, quasi nulla diviene architettura concreta, nella ricerca di Samonà»[45].





Fig. 64-66
Le Corbusier, Pavillon Suisse, 1930-33, vedute esterne.



Il confronto con l'opera e il pensiero del maestro svizzero diventerà una costante nel suo lavoro, dentro e fuori dalla scuola, senza però emergere in quanto riferimento "palese", sia nella teoria sia nella pratica, ma risuonando come un basso continuo lungo tutta la sua produzione. Si può infatti notare come gli scritti pubblicati da Samonà su Le Corbusier siano di numero alquanto contenuto e tutti riconducibili al periodo che va dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta[46], oltre a un certo numero di appunti personali presenti in archivio[47] che riguardano i suoi scritti e la sua opera.

Tra questi, è di particolare interesse, per capacità di sintesi, il testo di una lezione tenuta alla Facoltà di Architettura di Milano nel 1963, in cui si conferma quanto scritto nel 1959 in *L'urbanistica e l'avvenire della città* e cioè la necessità di guardare ai modelli di riferimento con l'obiettivo di tradurli e riportarli entro una dimensione reale, nel momento operativo del progetto: «Oggi alla cerimonia in onore di Le Corbusier ho parlato delle sue doti naturalistiche, di una sua forma pragmatica di esporre il suo modo di pensare che consente al suo genio di percorrere i tempi. Sentiamo tuttavia che le forme di Le Corbusier riconfermano la necessità di approfondire funzioni, caratteristiche e strutture come esigenza preliminare di riconoscimento degli attuali processi che si vanno svolgendo per istanze sempre più ampie della nostra civiltà e sentiamo quanto sia necessario stabilire determinate basi di carattere generale che sostituiscano le vecchie convinzioni ormai superate perché al di fuori di queste fondamentali idee da stabilire anche un genio come Le Corbusier che percorre i tempi e che crea forme poetiche straordinarie non può far altro che stimolare il nostro spirito orientandolo per immagini verso un lontano futuro fatto invero di armonie di equilibri ancora assai generici. Ma l'armonia e l'equilibrio sentiamo di doverli conquistare non per immagini sognate attraverso le opere di un genio, ma con una ricerca assillante e criticamente vigile che riveli il senso e le ragioni delle dissonanze della mancanza di coesione e di integrazione fra le molteplici attività che oggi configurano la situazione del mondo in rapporto alla nostra professione, e che certamente impegnano tutta la nostra volontà in un ordine di studi che si configurano a esigenze di trasformazione giustificate dalle finalità di una maggiore qualificazione strutturale»[48].



Ma la testimonianza più diretta arriva dalle parole pronunciate in occasione della mostra sull'opera di Le Corbusier a Firenze del 1963. In questa occasione Samonà riassume con pochi ma efficaci passaggi il fondamento del pensiero lecorbusieriano, dal quale egli traduce la propria lezione: «Nello spirito di Le Corbusier, il grande interesse della sua personalità si condensa per noi in una vivissima integrazione del pensiero teorico col sentimento plastico. È questo il grande segreto che ha permesso a quest'uomo di genio di riuscire a vedere nel mondo, delle cose future – estremamente lontane – che altri artisti, forse egualmente dotati, non hanno veduto. Tuttavia, la sua parola è soltanto un esempio, rappresenta un monito di quello che nel futuro potrà essere l'architettura. Oggi noi ancora siamo gravati di problemi sui quali dobbiamo meditare prima di potere aprirci ad un canto che eguagli questo di Le Corbusier»[49].

In questo senso, la più grande lezione che Samonà apprende da Le Corbusier, attraverso il continuo riferimento, seppur implicito, alle sue opere e alla sua vasta produzione teorica, è la capacità del *momento plastico* di trasformare lo *spazio* in *luogo*.

## Note

[1] Si vedano in particolare: Gaetano Palazzolo, *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, prefazione di E. Sessa, Grafill, Palermo, 2010; Ilhyun Kim, *Giuseppe Samonà 1927-1940: la formazione professionale tra architetto militante e accademico universitario*, in G. Cortese, T. Corvino, I. Kim (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993 inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti IUAV/AP*, Il Poligrafo, Padova, 2003, pp. 27-65; Id., *Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. Dai rapporti con la scuola romana alla scuola estiva dei CIAM*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 61-92; Paola Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo, 2002; Francesco Cardullo, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma, 2006.

[2] Ernesto Basile (Palermo, 1857-1932) fu professore presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo dal 1891 al 1932, anno della sua morte, con le cattedre di *Architettura tecnica* e di *Esercizi di composizione architettonica*. Egli fu inoltre direttore e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, da 1897 al 1931. Per un approfondimento della sua biografia e della sua opera si veda, tra gli altri, Ettore Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, introduzione di U. Di Cristina, Novecento, Palermo, 2002.

[3] Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976, p. 5-11.

[4] Gaetano Palazzolo, *Op. cit.*, p. 48.

[5] Si vedano principalmente gli edifici degli anni Cinquanta, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, in cui ricorre una composizione impostata su una scansione di retaggio classicista, trascritta secondo principî di stampo razionalista, dove, soprattutto in alcuni elementi di dettaglio, ritornano alcuni stilemi di carattere basiliano.

[6] Cesare De Seta, *In memoria di Giuseppe Samonà*, Napoli, 2006, p. 184.

[7] Gian Mauro Costa, Giacomo Galante, *Samonà e il futuro: «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»*, in "L'Ora" (giornale quotidiano), Palermo, 16 gennaio 1980, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010/07.

[8] *Ibid.*

[9] Francesco Fichera, *Risveglio Architettonico in Sicilia*, in "Architettura", rivista del sindacato nazionale fascista architetti, XI, giugno 1932, pp. 275-288.



[10] Enrico Calandra (Caltanissetta, 1877 – Roma, 1946), si laurea a Palermo con Ernesto Basile e dal 1915 insegna *Disegno d'ornato e Architettura elementare* presso la Regia Scuola di Ingegneria a Messina. I suoi interessi si muovono tra la ricerca storica e la critica militante con dedizione anche alla pratica progettuale e all'attività professionale, caratteristiche che connotano molte figure dell'ambiente siciliano in questi anni. Samonà conobbe Calandra probabilmente attraverso lo stesso Basile prima del suo trasferimento a Messina, verso la metà degli anni Venti.
Cfr.: Ilhyun Kim, *Giuseppe Samonà 1927-1940: la formazione professionale tra architetto militante e accademico universitario*, *cit.*, p. 58 nota 3.

[11] Enrico Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Laterza, Bari, 1938, p. 5, nota 1.

[12] *Ivi*, pp. 24-25.

[13] Camillo Autore (Palermo 1882 – Merano 1936), sedici anni più vecchio di Samonà, si forma nella Scuola di Basile a Palermo, con il quale si laurea nel 1912. Svolge l'attività didattica dal 1919 come assistente di Enrico Calandra a Messina, nel corso di *Disegno d'ornato e Architettura elementare*. Nel 1924 ottiene la libera docenza in *Architettura d'interni* e nel 1932 di *Architettura tecnica*. Inoltre, per gran parte della sua carriera lavorerà come architetto anche all'interno dell'Ufficio dei lavori pubblici di Reggio Calabria. Tra le sue più importanti realizzazioni spiccano il concorso per la Nuova Palazzata di Messina (1930), con la realizzazione dell'isolato III (1936), e la sistemazione della Fiera di Messina (1935, demolita). Nel 1935 viene chiamato a insegnare presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Padova. Morirà improvvisamente l'anno successivo all'età di 54 anni.
Per un approfondimento della sua biografia e della sua opera si veda, tra gli altri, Rosa Maria Cagliostro, *Le architetture di Camillo Autore*, Gangemi, Roma, 1991.

[14] Enrico Calandra, *La I mostra d'architettura siciliana*, in "Rassegna tecnica mensile", Sindacato fascista ingegneri Messina, a. II, VI annuale, n. IX-XII, dicembre 1927, pp. 18-25.

[15] Cfr.: Lettera di Enrico Calandra a Teresa Favara (moglie di Giuseppe Samonà), Messina, 31 agosto 1927, Archivio Progetti IUAV, Fondo Samonà, 2.fas/53; Lettera di Enrico Calandra a Giuseppe Samonà, 31 agosto 1927, Archivio Progetti IUAV, Fondo Samonà, 2.fas/53.

[16] Gian Mauro Costa, Giacomo Galante, *Op. cit.*
Si veda anche Cesare Ajroldi, *Racconto di Giuseppe Samonà*, in Id., *La Sicilia i sogni le*

*città: Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, con scritti di G. Samonà, introduzione di D. Vitale, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 17, nota 5.
[17] Giuseppe Samonà, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, in "Rassegna di architettura", n. 12, 1929, pp. 459-468.
[18] Id., *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in "Rassegna di architettura", n. 3, 1930, pp. 87-95.
[19] Id., *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*, in "Bollettino d'arte", Roma, 1932, pp. 517-524.
[20] Id., *Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina: contributo allo studio del Rinascimento*, Industrie grafiche Meridionali, Messina 1935.
[21] Id., *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Id. *L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978 (II ed.), p. 12.
[22] Id., *L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*, *cit.*, p. 521.
[23] Id., *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, *cit.*, pp. 465-466.
[24] Id., *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, *cit.*, p. 87.
[25] *Ivi*, pp. 87-88.
[26] *Ivi*, p. 89.
[27] *Ivi*, pp. 89-81.
[28] *Ivi*, pp. 92-94.
[29] Manfredo Tafuri, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, in AA. VV., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma, 1975, p. 12.
[30] Cfr.: Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 05; Id., *Studi: età classica, medievale-moderna: appunti presi per studi sull'architettura antica, medievale e Cinquecentesca*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 02, 1930-35.
[31] Giuseppe Samonà, *La casa popolare*, EPSA, Napoli, 1935.
[32] Id., *Schemi compositivi di palazzi napoletani del '500*, Ricciardi, Napoli 1936.
[33] Id., *Monumenti medioevali nel retroterra di Cefalù*, S.I.E.M., Napoli 1935.
[34] Id., *Il Duomo di Cefalù*, Nuove grafiche, Roma, 1939.
[35] Manfredo Tafuri, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, *cit.*, p. 11.
[36] Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959, p. 187.
[37] Il progetto non passerà la prima fase e la giuria commenterà in merito: «Il progetto di Samonà con la squadrata grandiosità della mole ricorda, anche per la cupola schiacciata, la cubica solidità dei palazzi di stile mussulmano eretti a Palermo dai Re normanni. Ma il lodevole tentativo di ridurre ad uso moderno quella sobria architettura non si addice alla regione e, particolarmente, al luogo dove sorgerà la nuova cattedrale». Cfr.: AA. VV., *Il concorso per la Cattedrale di La Spezia*, in "Architettura e arti decorative", IX, fasc. IV, maggio 1930, pp. 412-416.
A confermare invece l'importanza di questo progetto, rispetto al periodo in cui è stato elaborato, vi è il particolare apprezzamento di Piacentini che in una nota del 1932, in occasione di una mostra sull'architettura moderna a cui aveva invitato Samonà a presentare questo progetto, scrive: «Vaccaro fino a tre anni fa classicheggiante, sviluppa oggi un modernismo sano, sodo che dimostra come le passate esperienze potentemente gli abbiano giovato nel conseguimento di una monumentalità che pochi ancora, anche all'estero – anzi soprattutto all'estero – sanno raggiungere. La stessa cosa possiamo dire per i progetti nobilissimi del Samonà, soprattutto per la sua Cattedrale, che non si comprende come non sia stata ammessa alla seconda gara». Cfr.: Marcello Piacentini, *Una Mostra di architettura moderna e arredamento in Roma*, in "Architettura e arti decorative", XI, fasc. X, luglio 1932, p. 335.
[38] Cfr.: Michel Roux-Apitz, *L'architettura moderna in Francia*, in "Architettura e arti decorative", a. IV, vol. I, 1925, pp. 23-44.
[39] Marcello Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in "Architettura e arti decorative", VII, 12 agosto 1928, p. 549.
[40] Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, *cit.*, pp. 309-310.
[41] Manfredo Tafuri, *Op. cit.*
[42] *Ivi*, pp. 11-12.
[43] *Ivi*, p. 12.
[44] *Ibid.*
[45] *Ivi*, p. 13.
[46] Cfr.: Giuseppe Samonà, *Lettura della Cappella a Ronchamp*, in "L'architettura. Cronache

e storia", n. 8, giugno 1956, pp. 118-123; Id., *Relazione ufficiale in occasione della inaugurazione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella-Continuità", n. 274, aprile 1963, pp. 12-15; Id., *Le Corbusier architetto e teorico dell'architettura*, in "Belfagor", vol. XVIII, n. 6, novembre 1963, pp. 679-694.

[47] Cfr.: Id., *La personalità e l'opera di Le Corbusier*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/20, 1963; Id., *Il messaggio architettonico di Le Corbusier*, discorso d'apertura pronunciato alla XI Rassegna di architettura "Disegni e opere di Le Corbusier, 1920-1965", Napoli, 16 marzo 1978, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/081/01; Id., *L'art décoratif d'aujourd'hui*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/07, s.d.; Id., *Precisions*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/11, s.d.; Id., *Verso un'architettura*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/06 s.d.; Id., *La maison des hommes*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/10, s.d.; Id., *Les trois etablissements humains*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/04, s.d.; Id., *Quand les cathédrales étaient blanche*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/05, s.d.; Id., *Manièr de penser l'urbanisme, 1945*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/09, s.d.; Id., *La carta di Atene*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/08, s.d.; Id., *Il cuore della città*, manoscritto e dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/02, s.d.; Id., *La mia opera*, manoscritto e dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/12, s.d.

[48] Id., *Intervento per gli studenti della Facoltà di Architettura di Milano*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/20, 6 novembre 1963.

[49] La citazione è tratta da un episodio del 1963 del programma televisivo Rai "L'approdo – Settimanale di Lettere ed Arti", intitolato *Le Corbusier: verso un'architettura a misura d'uomo* (consultato sul sito web Rai Teche). Il filmato è stato girato in occasione della presentazione alla conferenza stampa tenutasi a Firenze nel 1963 per la mostra sull'opera del maestro svizzero allestita a Palazzo Strozzi.

# II Iconismi semantici
## Segno-Senso — Luogo-Spazio — Forma-Figura

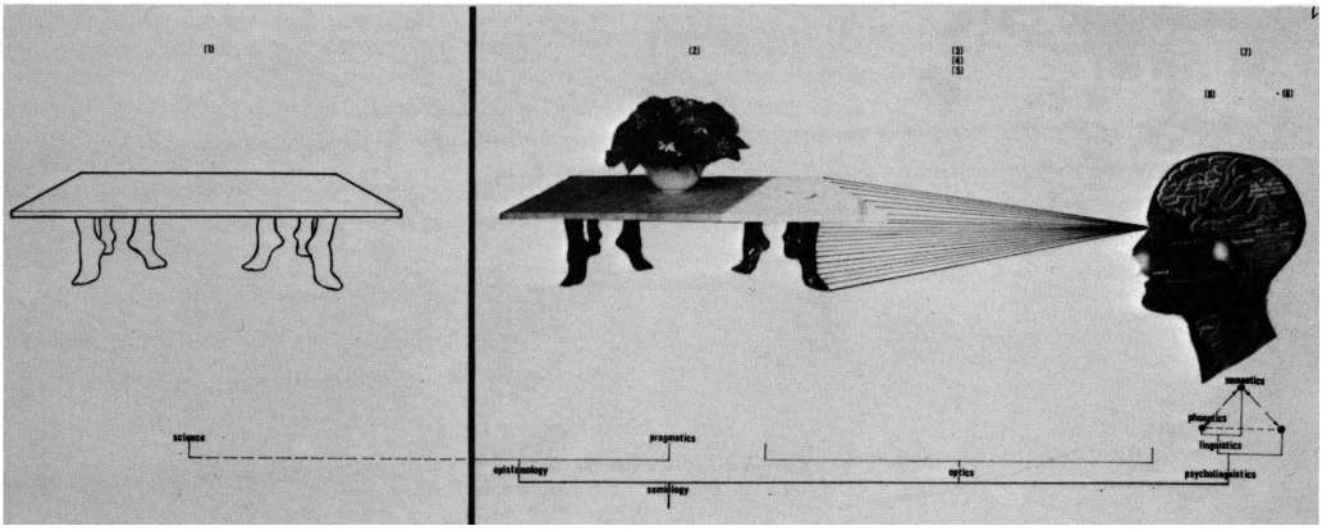





Fig. 1
Charles Jencks,
elaborazione grafica della
"situazione segnica",
ovvero lo schema percettivo
applicato sulla realtà dalla
mente umana e la sua
conseguente elaborazione.

# 1 Le radici del discorso sull'iconismo

Nel periodo compreso tra gli anni Sessanta e Settanta, negli scritti di Giuseppe Samonà, nonché in una copiosa serie di appunti personali, affiora ripetutamente il concetto di "iconismo semantico", un fenomeno dal contenuto sfuggente, quasi enigmatico, che egli utilizza per interpretare il significato dell'architettura analizzando l'insieme di relazioni semantiche che stanno alla base della sua genesi. Si tratta di un termine che a una prima lettura lascia intendere una certa pertinenza con la dimensione iconografica – in questo caso dell'architettura – e con l'esplorazione del suo contenuto. Per cui dal principio, sul piano generale, si potrebbe parlare di *significato delle immagini*.
In questo senso la trattazione samonaniana assume il concetto di "iconismo" come elemento base per la *lettura* dell'ambiente costruito e conseguentemente, come si vedrà in seguito, per la sua *costruzione*. L'architettura, la città e il territorio vengono quindi presi in esame a partire dalla loro *configurazione formale* della quale Samonà intende indagare il principio generatore, il significato racchiuso all'interno dei *segni* di cui questa si compone. In questo modo egli propone di ricercare la *ragione* dei luoghi attraverso la loro *rappresentazione spaziale*, la cui costruzione, in senso fisico, si determina a partire da condizioni di tipo geografico e culturale.
Egli parlerà così di *immagini spaziali*, considerandole come *vettori di significato* per la comprensione, la concretizzazione e la trasmissione dell'identità dei luoghi, assunti caso per caso secondo i caratteri specifici che ne determinano la natura formale e le sue possibili *trasformazioni*.
Per tentare un approfondimento all'interno di questa dimensione teorica con l'obiettivo di chiarirne il senso e le sue possibili implicazioni, è necessario comprendere l'origine del termine "iconismo" e le diverse discipline appartenenti alla sfera delle scienze umane a cui Samonà fa riferimento per costruire la propria visione.
Il dibattito sul concetto di "iconismo", principalmente nel periodo in questione, si sviluppa tra le discipline che ruotano attorno al campo della semiotica, o semiologia, una scienza che ha come oggetto lo "studio dei segni", la loro produzione, trasmissione e interpretazione, che cerca di definire le relazioni logiche che intercorrono tra elementi "significanti" e i loro "significati".
Pur avendo origini antiche, con successivi sviluppi fino all'età moderna – si pensi al *De interpretatione* di Aristotele, alle elaborazioni degli stoici sulla distinzione tra "significante" e "significato", alle definizioni di "segno" di Sant'Agostino come "una cosa che richiama qualcos'altro" o alla *semeiotiké*, termine che risale a Galeno e utilizzato dal filosofo John Locke per descrivere la "dottrina dei segni" – questo campo di studi vedrà una crescita decisiva soprattutto nel corso del Novecento, di cui in questo caso interessa riportare in modo sintetico alcuni episodi nodali utili alla comprensione del contesto teorico in cui si muove questa indagine.
Nel 1916 viene pubblicata un'opera postuma di Ferdinand de Saussure, linguista svizzero tra i fondatori della linguistica moderna e padre dello strutturalismo, intitolata *Corso di linguistica generale* e costituita dall'insieme degli appunti delle sue lezioni tenute tra il 1906 e il 1911 presso l'Università di Ginevra. Questo scritto viene considerato un testo fondativo in cui si ritrova una prima definizione di "semiologia": «La lingua è un sistema di segni esprimenti delle idee e, pertanto, è confrontabile con la scrittura, l'alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, le forme di cortesia, i segnali militari ecc. ecc. Essa è semplicemente il più importante di tali sistemi. Si può dunque concepire *una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale*; essa potrebbe formare una parte della psicologia sociale e, di conseguenza, della psicologia generale; noi la chiameremo *semiologia* (dal greco σημεῖον "segno"). Essa potrebbe dirci in

che consistono i segni, quali leggi li regolano. Poiché essa non esiste ancora non possiamo dire che cosa sarà; essa ha tuttavia diritto ad esistere e il suo posto è determinato in partenza. La linguistica è solo una parte di questa scienza generale, le leggi scoperte dalla semiologia saranno applicabili alla linguistica e questa si troverà collegata a un dominio ben definito nell'insieme dei fatti umani»[1].

La semiologia viene dunque definita in quanto «scienza generale» che si occupa di indagare l'universo dei segni «*nel quadro della vita sociale*», che riguardano sia le espressioni di tipo verbale e acustico, quindi sonoro, sia le espressioni di tipo gestuale e ottico, quindi visivo. L'obiettivo, tra gli altri, della teoria saussuriana è quello di studiare l'insieme di relazioni che si instaurano tra "significante" e "significato" del segno, tra un'*immagine acustica* e il *concetto* che essa esprime. Questo processo di analisi verrà poi esteso, all'interno degli studi semiologici, a tutti i sistemi di segni che caratterizzano la sfera antropologica, di cui quelli visivi che appartengono alle espressioni di tipo iconografico costituiranno la base di discussione del dibattito che si svilupperà intorno al concetto di "iconismo".

Nei primi anni del Novecento si sviluppa parallelamente negli Stati Uniti un filone di ricerche che confluiscono in una disciplina definita "semiotica". La figura di riferimento per questo nuovo campo di studi è il filosofo e matematico Charles Sanders Peirce, fondatore del pragmatismo americano, che attraverso le indagini nel campo della logica e dell'epistemologia giunge a una prima definizione: «Io sono, per quel che ne so, un pioniere, o piuttosto un esploratore, nell'attività di chiarire e iniziare ciò che io chiamo *semiotica*, vale a dire la dottrina della natura essenziale e delle varietà fondamentali di ogni possibile semiosi»[2]. Egli specifica quindi il significato di quest'ultimo termine offrendo una visione in parte diversa da quella di Saussure e di carattere più generale: «Per semiosi intendo un'azione, una influenza che sia, o coinvolga, una cooperazione di *tre* soggetti, come per esempio un segno, il suo oggetto e il suo interpretante, tale influenza tri-relativa non essendo in nessun caso risolubile in una azione tra coppie»[3]. Peirce identifica quindi i segni come entità di natura referenziale che creano una relazione tra un soggetto interpretante e un oggetto rappresentato, in quanto veicoli di significato: «Secondo Peirce un segno è qualcosa che *sta per qualcuno al posto di qualcos'altro sotto certi aspetti o capacità*»[4].

Un'altra importante definizione in questo senso viene data dal filosofo statunitense Charles William Morris, anch'egli considerato tra i maggiori esponenti della semiotica americana, che può essere confrontabile con quella data da Peirce, come sottolinea Umberto Eco: «Proponiamo quindi di definire come segno tutto ciò che, sulla base di una convenzione sociale previamente accettata, possa essere inteso come QUALCOSA CHE STA AL POSTO DI QUALCOS'ALTRO. In altri termini, si accetta la definizione di Morris per cui "qualcosa è un segno solo perché è interpretato come segno di qualcosa da qualche interprete… pertanto la semiotica non ha a che fare con lo studio di un particolare tipo di oggetti, ma con gli oggetti comuni nella misura in cui (e solo nella misura in cui) partecipano alla semiosi"»[5].

Questo breve accenno alla genesi disciplinare della semiologia e della semiotica, termini che verranno successivamente intesi come sinonimi, è utile a chiarire il campo teorico e le relative aree di indigine, che si è visto avere origini da un lato linguistiche e da un lato filosofiche, attorno a cui si muove il dibattito sull'iconismo. Anche in questo caso l'interesse viene concentrato in modo puntuale su determinate figure chiave in modo da non uscire dai limiti della presente ricerca che ha come oggetto lo *studio* dell'architettura.

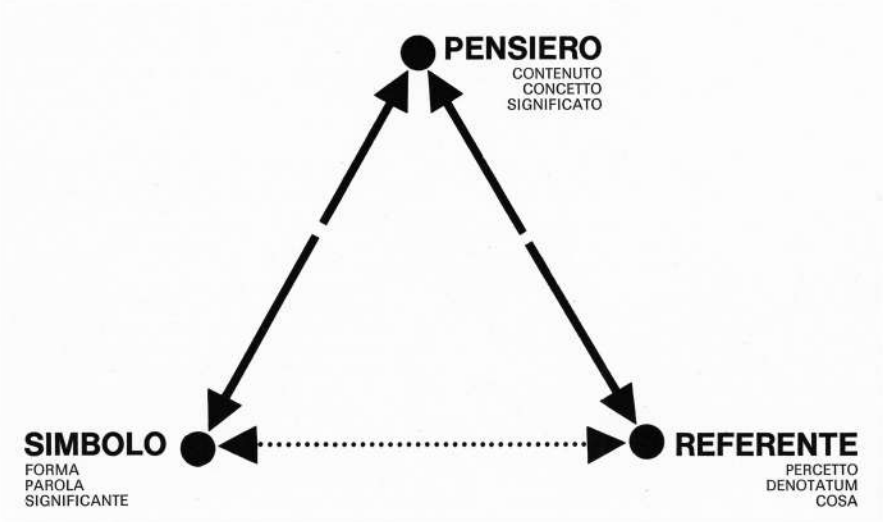



Fig. 2
Ricostruzione grafica del "triangolo semiotico" di Charles Sanders Peirce, basato sul modello sviluppato da Ogden e Richards.

Negli anni Sessanta e Settanta, come già anticipato, la semiotica contemporanea vede un periodo cruciale per il proprio sviluppo, con importanti contributi sul piano internazionale da figure come Roland Barthes con il suo *Elementi di semiologia*[6] o Umberto Eco, prima con *La struttura assente*[7] e poi con il *Trattato di semiotica generale*[8], testi nei quali vengono tratteggiati in modo sistematico i lineamenti di questa disciplina.

Barthes scrive: «Nel suo *Course de linguistique générale*, pubblicato per la prima volta nel 1916, Saussure postulava l'esistenza di una scienza generale dei segni, o *Semiologia*, di cui la linguistica sarebbe solo una parte. In prospettiva, la semiologia ha quindi per oggetto tutti i sistemi di segni, quali che possano essere le sostanze e i limiti di questi sistemi: le immagini, i gesti, i suoni melodici, gli oggetti e i complessi di queste sostanze – rintracciabili in riti, protocolli o spettacoli – costituiscono, se non dei "linguaggi", per lo meno dei sistemi di significazione. È indubbio che lo sviluppo assunto dalle comunicazioni di massa conferisce oggi una grande attualità a questo immenso campo della significazione, nel momento stesso in cui le acquisizioni di discipline come la linguistica, la teoria dell'informazione, la logica formale e l'antropologia strutturale aprono nuove vie alla analisi semantica. La semiologia risponde oggi a una sollecitazione concreta, imputabile non già all'immaginazione di pochi ricercatori, ma alla storia stessa del mondo moderno. [...] Così il semiologo, anche se in partenza lavora su sostanze non linguistiche, incontrerà prima o poi sulla propria strada il linguaggio (quello "vero"), non solo a titolo di modello, ma anche a titolo di componente, di elemento mediatore o di significato. Tuttavia, tale linguaggio non è lo stesso dei linguisti: è un linguaggio secondo, le cui unità non sono più i monemi o i fonemi, ma frammenti più estesi del discorso che rinviano a oggetti o episodi, i quali significano *sotto* il linguaggio, ma mai senza di esso»[9]. E proprio su questo concetto di "linguaggio secondo" si soffermerà Giuseppe Samonà[10], assumendolo come proprio per definire il "linguaggio architettura-urbanistica" come un particolare tipo di "linguaggio secondo" che connota, significandola, la propria *costruzione*.

Eco nel *Trattato* definisce il *soggetto umano* come *attore* della pratica semiosica, elemento essenziale per l'esistenza di questa "scienza" che si fonda sostanzialmente su un'attività di tipo interpretativo: «In questo libro la semiotica *ha avuto* il suo soggetto (nel duplice senso di 'argomento' e di 'protagonista'): ed è la SEMIOSI. La semiosi è il processo per cui gli individui empirici comunicano,

e i processi di comunicazione sono resi possibili dai sistemi di significazione. I soggetti empirici, dal punto di vista semiotico, possono solo essere identificati come manifestazioni di questo doppio (sistematico e processuale) aspetto della semiosi»[11]. Egli sottolinea l'importanza di concentrare l'attenzione su quell'intervallo processuale che sta *tra* l'uomo e le *cose*[12], ai fini di far emergere il significato, la dimensione semantica che si cela dietro questo processo che sta alla base dell'esistenza stessa dei sistemi antropologici, all'interno dei quali l'architettura – la costruzione dello spazio e la sua significazione – costituisce l'*ambiente* che questi costruiscono e in cui essi stessi si sviluppano: «L'unica garanzia di presa su questa attività creativa rimane ancora quella fornita da una teoria dei codici: poiché il soggetto di ogni attività semiosica non è altro che *il risultato della segmentazione storica e sociale dell'universo*, quello stesso che l'indagine sulla natura dello Spazio Semantico Globale ha reso evidente. Questo *soggetto* si presenta nella teoria dei codici come *un modo di vedere il mondo*; per conoscerlo non si può che vederlo come un modo di segmentare l'universo e di associare unità espressive a unità di contenuto, in un lavoro nel corso del quale queste concrezioni storico-sistematiche si fanno e si fanno senza posa»[13].

Un'importante testimonianza sulle vicende di questo periodo storico viene registrata dal filologo italiano Aldo Rossi, omonimo e coetaneo dell'architetto milanese, che pubblica nel 1966 sulla rivista "Paragone" diretta da Roberto Longhi uno scritto intitolato *Semiologia a Kazimierz sulla Vistola*[14], in cui vengono riportate in forma sintetica le questioni emerse al primo "Colloquio internazionale sulla semiologia" svoltosi nella città polacca lo stesso anno. Rossi, unico italiano presente, individua come punti di partenza per la discussione le definizioni di Saussure e di Peirce a cui si aggiunge quella del russo Vjačeslav Ivanov, teorico della letteratura tra i maggiori esponenti degli studi semiotici della scuola di Mosca, che definiva con il termine *semiotika* «una nuova scienza che ha per oggetto qualsiasi sistema di segni usato nelle società umane»[15]. Accanto a questo viene riportata la presenza, tra gli altri, di figure chiave come il linguista russo Roman Jakobson, il linguista e semiologo lituano Algirdas Julien Greimas, il filosofo e linguista statunitense Noam Chomsky, lo stesso Barthes, il semiologo cinematografico francese Christian Metz, l'antropologo belga Claude Lévi-Strauss.



In questa ricostruzione l'autore mette in evidenza l'ampiezza di studi che simultaneamente vengono coinvolti dal campo della semiotica, che portano all'elaborazione di altrettante posizioni culturali che insieme concorrono a definire i confini di questa disciplina: «E qui si viene a mettere in luce una delle più cocenti invidie che il semiologo prova nei riguardi del linguista: mentre il linguista opera su un materiale che ha per lo meno due cataloghi fissi e chiusi (quello del lessico e quello dei paradigmi), pur essendo teoricamente infinite le combinazioni sintagmatiche, il semiologo da qualsiasi parte si rifaccia si trova sempre di fronte a cataloghi aperti, che in tutti i modi si deve sforzare di delimitare e ridurre»[16].

Spostando l'attenzione sul piano architettonico, nel medesimo periodo in cui si sviluppano questi studi in ambito semiologico incominciano a proliferare ricerche analoghe condotte da architetti, critici o storici dell'architettura in merito alla propria disciplina.

In Italia il primo architetto a occuparsi di semiotica dell'architettura è Giovanni Klaus Koenig, come sostiene Renato De Fusco[17], con importanti pubblicazioni come *Analisi del linguaggio architettonico*[18] e *Architettura e comunicazione*[19], sostenendo una tesi che si avvicina alle teorie di Peirce e di Morris: «Il messaggio significante, nel processo di significazione archica [contrazione che sta

per "architettonica"], è tutto ciò che i nostri organi ricettori percepiscono nel segnale; e che, attraverso i codici e lessici di ricezione, viene tradotto in un significato. Se il messaggio significante coincidesse fisicamente con il segnale, crollerebbe ogni concezione linguistica ed ogni analisi della comunicazione archica [...] la forma archica non trasporterebbe alcun messaggio [...] e significherebbe solo sé stessa, senza nessuna caratteristica di "rimando ad alcunché", che è il fondamento di ogni segno linguistico»[20]. In questo De Fusco fa notare anche una certa concordanza del pensiero di Koenig con le posizioni di Umberto Eco, impegnato in quegli anni con la stesura di *La struttura assente* in cui apre alcune riflessioni anche rispetto all'architettura: «Dal canto suo, Eco condivide l'assunto di Koenig identificante il significato architettonico con la funzione, riconoscendo nel segno architettonico la presenza di un significante, il cui significato è la funzione che esso rende possibile. E inoltre indica nei segni dell'architettura un significato originario o denotativo, ossia la funzione, e un significato assunto da una storica stratificazione o connotativo, ossia la valenza simbolica»[21]. È quindi fondamentale assumere l'esistenza di questo doppio livello di significazione presente nei manufatti architettonici che in parte esprimono un significato di carattere descrittivo-funzionale e in parte di carattere rappresentativo-simbolico.

Su questa linea si svilupperanno parallelamente alcune ricerche di altri importanti autori, che costituiranno una base di partenza per questo tipo di trattazioni. Tra questi vi sono: Cesare Brandi, in particolare con *Segno e immagine*[22], *Le due vie*[23] e *Struttura e architettura*[24], in cui il discorso si muove principalmente tra arte e architettura; Italo Gamberini, architetto tra i componenti del Gruppo Toscano diretto da Giovanni Michelucci, con i testi *Gli elementi dell'architettura come parole del linguaggio architettonico*[25] e *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*[26]; Maria Luisa Scalvini, storica dell'architettura, che scrive *Architettura come semiotica connotativa*[27].

Vi sono inoltre alcuni contributi di notevole interesse che provengono dall'universo filosofico, come quelli di Emilio Garroni di cui è utile ricordare l'articolo *Semiotica e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi*[28] e il testo *Progetto di semiotica*[29], o quelli di Guido Morpurgo-Tagliabue tra cui gli articoli *I problemi di una semiologia architettonica*[30] e *La chiave semiologica dell'architettura*[31].

Un approfondimento più sistematico di questi argomenti viene affrontato da Renato De Fusco, da un lato attraverso le pagine della rivista "Op. cit." in cui invita a scrivere diverse figure di rilievo nazionale e internazionale – Roland Barthes su tutti con un intervento dal titolo *Semiologia e urbanistica*[32] – mentre dall'altro lato scrive due testi di grande importanza come *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*[33] e *Segni, storia e progetto dell'architettura*[34], in cui passa in rassegna la produzione contemporanea proponendo una serie di riflessioni personali.

Egli parte dalle teorizzazioni di Saussure e dai postulati degli americani Peirce e Morris, con maggiore propensione verso la visione del primo, passando per figure come Barthes ed Eco e tentando di conciliarne gli assunti con le teorie del linguaggio figurativo di Konrad Fiedler e della *pura visibilità* di Heinrich Wölfflin e di Theodor Lipps, nei concetti di *Einfühlung* e *Sichtbarkeit* (empatia e pura visibilità), o della *Raumgestaltung* (conformazione spaziale), concetto che August Schmarsow utilizza per definire l'essenza dell'architettura. L'obiettivo è quello di indagare, da un punto di vista spaziale, i rapporti tra *involucro* e *invaso*, intesi in quanto "significante" e "significato" e considerati trasversalmente rispetto alla scala urbana e alla scala architettonica, provando a ricostruirne le valenze segniche che connotano l'*uso* dello spazio costruito dall'uomo.

È chiaro, dunque, come negli studi semiotici che riguardano l'architettura vi sia l'influenza da un lato delle ricerche provenienti dal mondo della linguistica e della filosofia del linguaggio e dall'altro delle teorie di estetica.
Oltre alle interessanti posizioni di De Fusco, alcune importanti osservazioni vengono fatte da Bruno Zevi, il quale riprende certe affermazioni di Eco: «"Uno dei settori in cui la semiologia si trova maggiormente sfidata dalla realtà su cui cerca di far presa è quello dell'architettura" – rileva Umberto Eco nel saggio *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, constatando l'estrema difficoltà di precisare "cosa significa 'codice' in architettura". Egli esamina varie ipotesi: *a*) codici sintattici, secondo i quali la forma architettonica si scinderebbe in travi, solai, volte, mensole, archi, ecc. con un'articolazione mutuata dalla scienza delle costruzioni; *b*) codici semantici, articolati per elementi architettonici (denotanti funzioni prime: tetto, terrazza, scala, finestra, ecc.; connotanti funzioni seconde "simboliche": metopa, frontone, colonna, timpano, ecc.; denotanti "caratteri distributivi" e connotanti "ideologie" dell'abitare: aula comune, sala da pranzo, soggiorno, ecc.), oppure per generi tipologici (tipi sociali: ospedale, villa , scuola, stazione, ecc.; tipi spaziali: tempio a pianta rotonda, a croce greca, ecc.). Poi osserva: "L'aspetto che colpisce in tutte queste codificazioni è che esse mettono in forma soluzioni già elaborate. Sono cioè codificazioni di 'tipi di messaggio'. Il codice-lingua è diverso: mette in forma un sistema di relazioni possibili dalle quali si possono generare infiniti messaggi"»[35].
Da qui si comprende la complessità di questo tipo di analisi e i diversi strati semantici di cui si compone l'architettura attraverso i propri elementi, che ne determinano prima la configurazione spaziale sul piano tecnico-funzionale e tipologico-distributivo e poi la connotazione linguistica sul piano iconografico-espressivo e simbolico-rappresentativo. Zevi, quindi, riassume sinteticamente le questioni: «Il tema coinvolge la sostanza stessa dell'architettura, che può essere: 1) semplice servizio, e quindi una forma di comunicazione di massa; 2) arte. La semiologia reitera così, ma anche integra e scevera la nota distinzione tra prosa, letteratura e poesia architettonica»[36].
Egli prova così ad addentrarsi, muovendosi tra le posizioni di Eco e di Barthes, nella complessa *trama strutturale* che l'analisi semiologica rivela nel corpo dell'architettura, constatando la difficoltà di stabilirne un codice, la cui esistenza, anche se ignota, resta l'unica certezza. Lo spazio, nella visione zeviana, diventa quindi elemento primario di indagine per provare a risolvere la *questione semiologica* dell'architettura: «Qui si avanza l'ipotesi che il codice architettonico possa essere individuato concentrando l'indagine sullo spazio; una semiologia dell'architettura così fondata consentirà all'architetto di essere anzitutto sé stesso»[37].
Se Zevi in qualche modo si interroga su *come* le analisi semiologiche possano esplorare l'universo architettonico, Manfredo Tafuri si chiede *perché* sia necessario tentare un'indagine semantica dell'architettura, registrando anche sul piano storico il *sentimento culturale* di questo periodo che, come noterà lo stesso Samonà, risente dell'eredità delle avanguardie del primo Novecento cercando allo stesso tempo di trovare – o ritrovare – un nuovo significato per l'architettura: «Attraverso la semiologia, l'architettura va alla ricerca del proprio significato, con l'angosciante presentimento di aver perso qualsiasi significato. Dove è chiaramente individuabile un'ulteriore contraddizione: un'architettura che abbia accettato la riduzione a segno puro dei propri elementi [fenomeno che ha caratterizzato la produzione delle avanguardie] e la costruzione della propria struttura come insieme di relazioni tautologiche, che rimandano a loro stesse in un massimo di "entropia negativa" – secondo il linguaggio della teoria

dell'informazione – non può non rivolgersi a ricostruire significati "altri" attraverso tecniche di analisi, che proprio dall'applicazione di teorie neopositiviste prendono le mosse»[38].
Successivamente a questa sintetica ricostruzione delle basi disciplinari che si muovono tra semiotica e architettura e che coinvolgono il concetto di "iconismo", è dunque possibile vedere quali siano le radici della sua formazione e gli sviluppi che ne hanno definito i lineamenti teorici.
Chiarito che il soggetto principale della semiotica è la *semiosi*, ovvero quel processo di significazione-trasmissione, l'oggetto è costituito dal *segno* in tutte le sue possibili declinazioni *formali*. Nel caso dell'iconismo e quindi della sfera iconica dei segni, questi sono stati solitamente identificati come "segni iconici" e cioè una particolare tipologia di segni in cui, semplificando, il "significante" mostra un rapporto di *somiglianza* con il "significato". Più in generale si potrebbe parlare di un *rapporto referenziale* tra significante e significato che avviene sul piano visivo-mentale, non per forza manifesto in termini letterali ma anche da un punto di vista concettuale in cui il significato è presente secondo un certo grado di *astrazione*, soprattutto nel caso specifico dell'architettura che apre a una dimensione percettiva più ampia, di tipo esperienziale: si provi a pensare alle modalità di *formalizzazione spaziale* di un concetto (per esempio il concetto di "casa") e alle necessarie operazioni di *traduzione* e *trascrizione* di questo concetto in termini spaziali e formali attraverso l'utilizzo di *segni* che in questo caso costituiscono delle entità fisiche, tridimensionali, che costruiscono vere e proprie *immagini spaziali*, come Samonà le definisce. Per "iconismo" si può dunque intendere, in generale, un *processo di produzione e trasmissione semantica attraverso l'utilizzo di immagini*.
Questa caratteristica di *similarità* dei segni iconici è presente, seppur con diverse interpretazioni, in tutti i principali autori che si sono occupati di questo tema. Sia Peirce sia Morris sostengono una tesi che tende ad evidenziare come il segno iconico mostri le "stesse" proprietà dell'oggetto o del concetto rappresentato, il primo parlando di "similitudine", il secondo parlando di "gradualità iconica" in cui il livello di iconicità è tanto più alto quanto più le proprietà del segno iconico corrispondono a quelle dell'oggetto rappresentato.
Dal canto suo Barthes, in particolare con il saggio *Rhétorique de l'immage*[39], sostiene l'importanza di indagare il significato delle immagini non tanto per le loro proprietà di "registrazione" iconografica, letterale, quanto piuttosto per la loro dimensione "simbolica", che egli definisce "connotata", ovvero la dimensione "rappresentativa" caricata di significati ideologico-culturali che l'immagine stessa intende trasmettere (in questo caso egli fa l'esempio delle immagini pubblicitarie).
Inizia in questo modo a chiarirsi la natura di questo concetto che viene utilizzato per descrivere le relazioni che intercorrono nel processo di trasmissione di significato attraverso strumenti di *scrittura iconografica*, siano essi dipinti, fotografie, stampe, video[40] o altri, che instaurano con il soggetto percipiente un rapporto di semiosi, stimolandone, più o meno consciamente, l'attività interpretativa.
L'architettura o, meglio, lo spazio architettonico può costituire in questo senso, attraverso la dimensione iconografica costruita dallo spazio stesso e dagli elementi che lo connotano, un potente *veicolo-contenitore* di significati recepiti attraverso una dimensione esperienziale diretta, che, come visto, possono appartenere a un doppio ordine di contenuti: da un lato quelli legati agli aspetti funzionali, quindi più letterali, dall'altro agli aspetti "simbolici" – la dimensione "connotata" di Barthes – che possono racchiudere il significato culturale-ideologico, la *ragione* di un determinato spazio.

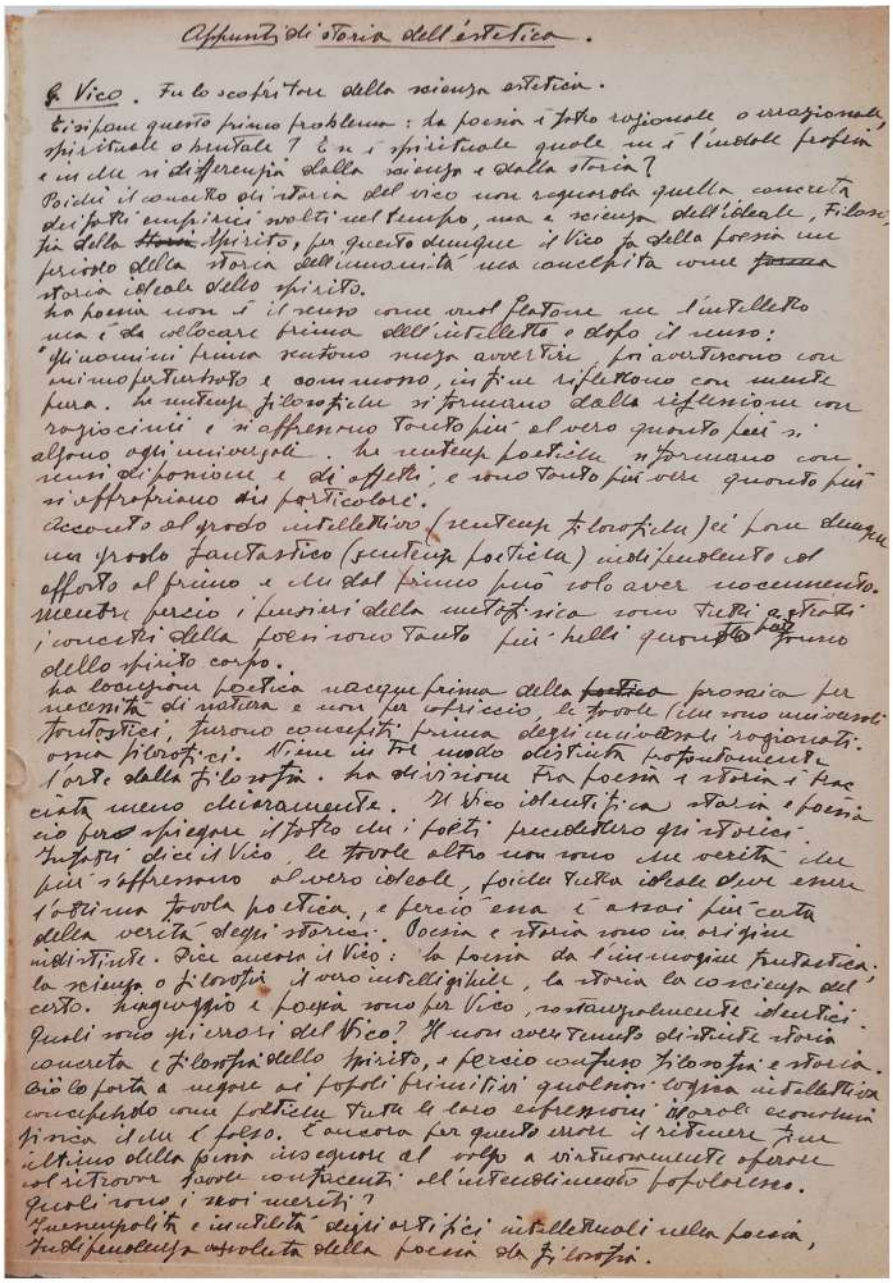
In questo meccanismo di produzione-trasmissione-ricezione va inoltre considerata una caratteristica fondamentale per la sussistenza del processo stesso di semiosi, ovvero l'esistenza di una condizione di *convenzionalità*, proprietà a lungo dibattuta tra i semiologi in merito ai segni iconici, che costituirebbe il *contesto* – sociale, culturale, ideologico – all'interno del quale può svilupparsi questo processo: sul piano dell'espressione un segno comunica un significato che il soggetto percipiente è in grado di interpretare solo nel momento in cui questo è culturalmente, quindi convenzionalmente, determinato (si pensi ancora all'esempio del concetto di "casa" che si faceva prima e alle sue possibili declinazioni rispetto a diversi *ambienti* culturali). Questo indica che, come sosteneva Saussure, l'analisi e la produzione segnica avvengono sempre «*nel quadro della vita sociale*»[41], per cui, specialmente nel caso dei segni iconici, gli uomini comunicano all'interno di un sistema semantico culturalmente definito – non statico perché soggetto a continua espansione ma comunque costantemente *normalizzato* – come se si fosse in presenza di una sorta di *memoria collettiva*[42] all'interno della quale avviene questo processo di trasmissione.
Umberto Eco raccoglierà queste diverse formulazioni costruendo una *critica dell'iconismo*[43] che nel caso in questione mostra una serie di risvolti interessanti, soprattutto rispetto a queste ultime osservazioni che egli considera essenziali per provare l'esistenza di un *codice*, partendo dall'assunto che «i segni detti iconici sono CULTURALMENTE CODIFICATI»[44]. Egli si muove quindi tra le definizioni di Peirce e di Morris interrogandosi sui concetti di *similarità* e *trasformazione*, *analogia* e *proporzionalità*, *replica* e *riflessione*, *empatia* e *stimolazione*, allontanandosi categoricamente dalle posizioni che tendono a spiegare l'iconicità attraverso rapporti di similitudine e costatando l'esistenza di una complessità maggiore nei sistemi semantici di natura visiva, per arrivare a concludere che: «Si può allora parlare di CODICE ICONICO come del sistema che fa corrispondere a un sistema di veicoli grafici unità percettive e culturali codificate, ovvero unità pertinenti di un sistema semantico che dipende da una precedente codifica dell'esperienza percettiva»[45]. Ritorna in qualche modo il concetto di *memoria* a cui si accennava prima, che chiarisce dunque la necessità di un contesto per lo sviluppo di queste operazioni.
Egli, proseguendo nella sua teorizzazione, per provare a definire la natura del sistema dei segni iconici lo mette a confronto con il sistema del linguaggio verbale: «La presenza di unità discrete, nel linguaggio verbale, si rivela a ogni livello, e dai tratti distintivi ai fonemi, dai fonemi ai morfemi e da questi alle catene testuali, ogni livello sembra aperto all'analisi. Invece a livello dei supposti segni iconici siamo di fronte a un panorama molto più ambiguo»[46].
Questo apre dunque la strada a un ampio ventaglio di articolazioni possibili, in ambito visivo rispetto a quello verbale, e ad altrettante possibili interpretazioni, ponendo ancora il problema dell'effettiva possibilità di individuare un codice per il sistema dei segni iconici. Eco, dunque, prosegue: «Nella lingua verbale vi sono molti modi di pronunciare un fonema o una parola, con una grande varietà di intonazione e di accento, e tuttavia l'emissione 'etic' è sempre 'emicamente' riconoscibile. I limiti tra [dz] e [tz] sono fortemente codificati. Ma nell'universo della rappresentazione visiva ci sono infiniti modi in cui posso disegnare una figura umana»[47].
In termini di espressione verbale vi sono dunque diverse possibilità di pronunciare la parola "uomo", offerte in questo caso dalle diverse lingue e dialetti esistenti, ma queste sarebbero comunque tutte dovutamente codificate, mentre di fronte al modo in cui si potrebbe rappresentare un "uomo" vi sono infinite possibilità.
È chiaro, dunque, che di fronte al problema del concetto di "iconismo" siamo in presenza di un sistema di trasmissione semantica, che avviene sul piano

percettivo-visivo, molto complesso, in quanto le *immagini* costituiscono dei veicoli di significato molto più articolati in questo senso rispetto al linguaggio verbale e risultano perciò di difficile codificazione.
A questo punto la conclusione di Eco risulta in qualche modo illuminante: «Quindi con le immagini noi abbiamo a che fare con blocchi macroscopici, TESTI, i cui elementi articolatori sono indiscernibili»[48]. La nozione di *testo*, che verrà adottata anche in campo architettonico per descrivere le opere stesse e la loro "composizione", risulta estremamente efficace per leggere, comprendere e analizzare questo tipo di *rappresentazioni*, perché esprime letteralmente la complessità delle articolazioni iconografiche, perché sottende l'esistenza di una *struttura.*
«In definitiva, a questo punto, siamo obbligati a considerare i cosiddetti 'segni iconici' come (a) TESTI VISIVI che (b) non sono ULTERIORMENTE ANALIZZABILI né in segni né in figure. Che un cosiddetto segno iconico sia un testo è provato dal fatto che il suo equivalente verbale non è una parola ma, nel migliore dei casi, una descrizione, un enunciato, talora un intero discorso, un atto di riferimento, un atto locutivo. […] Fuori contesto le unità iconiche non hanno statuto e quindi non appartengono a un codice; fuori contesto i 'segni iconici' non sono affatto segni; non essendo né codificati né (lo abbiamo visto) assomigliando ad alcunché, è difficile capire perché significhino. Eppure significano. C'è dunque da pensare che un TESTO ICONICO, più che qualcosa che dipende da un codice, sia qualcosa che ISTITUISCE UN CODICE»[49]. Ciò significa che, potenzialmente, ogni sistema di segni iconici può dare vita a un proprio codice di rappresentazione – un *linguaggio*, forse, in termini architettonici.
Ma è soprattutto il concetto di *testo visivo* che diventa fondamentale, nel caso dell'architettura, per iniziare a comprendere in che modo il fenomeno di "iconismo" possa riguardare la significazione dello spazio. Allo stesso modo si comprende come le *immagini spaziali* possano diventare veicoli di significato, muovendosi su un doppio ordine semantico funzionale-rappresentativo all'interno di contesti culturali definiti.
Giuseppe Samonà partirà da questo insieme di formulazioni, assumendo il concetto di "iconismo", ed enfatizzandolo sul piano espressivo con il termine "iconismo semantico", per indicare quelle proprietà iconografiche dello spazio costruito che lo caratterizzano sul piano identitario, portandolo a configurarsi in quanto *luogo*. In altre parole, egli intende con "iconismi semantici" i processi di significazione formale e figurativa di un dato luogo, inteso in quanto spazio significato, attraverso i quali è possibile comprenderne le specificità, la natura culturale della sua conformazione: il motivo per cui è *costruito* in un determinato modo, che, come si vedrà, è frequentemente associato al concetto di *uso* dello spazio stesso.
A questo punto la *lettura* diventa a sua volta strumento di *scrittura* e nella visione di Giuseppe Samonà è il *luogo* l'elemento da indagare, a partire dal suo *carattere spaziale*. L'"iconismo" diventa quindi il mezzo di trasmissione visiva – perché si parla di elementi fisici, percepibili – che sta *tra* l'uomo e l'architettura: quanto più questa sarà in grado di *formalizzare un'idea*, «*un modo di vedere il mondo*», tanto più sarà elevato il suo grado di iconicità. Il "linguaggio secondo" di cui parla Barthes, che Samonà assume per definire il "linguaggio architettura-urbanistica", costituisce in questo caso lo strumento per la *trasformazione* stessa del luogo, dello spazio *nel* luogo.
La *questione percettiva* è quindi centrale e provare a ricostruire il percorso formativo, di studio e ricerca, che porterà Samonà a queste teorizzazioni è essenziale per comprenderne a fondo la struttura. Come si vedrà, anche nel suo caso, questo percorso partirà dagli studi di estetica affrontati negli anni giovanili che costituiranno un primo momento di approccio teorico a questa *dimensione fenomenologica* dell'architettura.

## Note

[1] Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1916), introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari, 1983, pp. 25-26.
[2] Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, 1931-35, p. 5.488. La citazione è ripresa da Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 26.
[3] *Ivi*, p. 5.484.
[4] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, *cit.*, p. 26.
[5] *Ivi*, p. 27.
[6] Roland Barthes, *Elementi di semiologia* (1964), a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, 2002.
[7] Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
[8] Id., *Trattato di semiotica generale*, *cit.*
[9] Roland Barthes, *Elementi di semiologia*, *cit.*, pp. 3-4.
[10] Cfr.: Giuseppe Samonà, *Morfemi e scienza del significato*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/08.
In questo scritto di appunti Samonà riporta letteralmente il testo di Barthes citato precedentemente in cui il semiologo parla di "linguaggio secondo", lasciando intendere una possibile appropriazione da parte del primo per definire il "linguaggio degli oggetti", in questo caso il linguaggio architettonico.
[11] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, *cit.*, p. 377.
[12] Un interessante approfondimento sulla *questione ontologica* delle "cose" si ritrova in Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009. In questo scritto l'autore riflette su una possibile *autonomia ontologica* delle *cose* in quanto elementi che "vivono di vita propria" in una continua contrapposizione necessaria con l'uomo e fondamentali per la sua autodeterminazione.
[13] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, *cit.*, p. 377.
[14] Aldo Rossi, *Semiologia a Kazimierz sulla Vistola*, in "Paragone", n. 202, dicembre 1966.
[15] *Ivi*, p. 101.
[16] *Ivi*, p. 110.
[17] Cfr. Renato De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, nuova edizione, Dedalo, Bari, 2005, p. 157.
[18] Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Fiorentina, Firenze, 1964.
[19] Id., *Architettura e comunicazione*, Fiorentina, Firenze, 1970.
[20] *Ivi*, p. 201.
[21] Renato De Fusco, *Op. cit.*, p. 158.
[22] Cesare Brandi, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
[23] Id., *Le due vie*, Laterza, Bari, 1966.
[24] Id., *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1968.
[25] Italo Gamberini, *Gli elementi dell'architettura come parole del linguaggio architettonico*, Coppini, Firenze, 1959.
[26] Id., *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, Coppini, Firenze, 1961.
[27] Maria Luisa Scalvini, *Architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano, 1975.
[28] Emilio Garroni, *Semiotica e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi*, in "Op. cit.", n. 18, maggio 1970, pp. 5-33.
[29] Id., *Progetto di semiotica*, Laterza, Roma-Bari, 1972.
[30] Guido Morpurgo-Tagliabue, *I problemi di una semiologia architettonica*, in "Bollettino del CISA Andrea Palladio", n. 10, 1968, pp. 283-309.
[31] Id., *La chiave semiologica dell'architettura*, in "Rivista di estetica", a. XIV, fas. 1, 1969, pp. 5-37.
[32] Roland Barthes, *Semiologia e urbanistica*, testo dell'intervento tenuto alla conferenza omonima del 16 maggio 1967 organizzata dall'Istituto francese di Napoli e dall'Istituto di Storia dell'architettura dell'Università di Napoli, in "Op. cit.", n. 10, settembre 1967, pp. 7-17.
[33] Renato De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari, 1967.
[34] Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
[35] Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino, 1973, p. 115.
[36] *Ibid.*
[37] *Ivi*, p. 123.
[38] Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari, 1973, pp. 149-151.

[39] Roland Barthes, *Rhétorique de l'immage*, in "Communications", n. 4, 1964, pp. 40-51. In questo numero della rivista, intitolato *Recherches sémiologiques*, si trova anche la prima pubblicazione del saggio *Eléments de sèmiologie* di Barthes.
[40] Un contributo fondativo su questi argomenti in ambito cinematografico è stato dato da Christian Metz nello stesso numero della rivista "Communications" in cui sono pubblicati i due saggi di Barthes. Cfr.: Christian Metz, *Cinéma: langue ou langage?*, in "Communications", n. 4, 1964, pp. 52-90.
[41] Ferdinand de Saussure, *Op. cit.*
[42] Un'interessante riflessione sul rapporto tra memoria e percezione viene affrontata da Aldous Huxley in un breve scritto intitolato *L'arte della vista*, in cui egli, parlando del meccanismo di percezione visiva, sostiene l'impossibilità di percepire senza "ricordare", da cui risulta fondamentale l'esistenza di una *memoria esperienziale* che permetta di comprendere l'esperienza stessa. Cfr.: Aldous Huxley, *L'arte della vista* (1942), Devil books, Napoli, 1985, pp. 20-25.
[43] Per una trattazione approfondita si veda: Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, *cit.*, pp. 256-284.
[44] *Ivi*, p. 257.
[45] *Ivi*, p. 274.
[46] *Ivi*, p. 280.
[47] *Ibid.*
[48] *Ivi*, p. 281.
[49] *Ivi*, p. 282.



Appunti di storia dell'estetica.

G. Vico. Fu lo scopritore della scienza estetica.

Ci si pone questo primo problema: la poesia è tutto razionale o irrazionale, spirituale o brutale? È un spirituale quale ne è l'intimo profondo e in che si differenzia dalla scienza e dalla storia?

Poiché il concetto di storia del vico non seguiva quella concreta dei fatti empirici svolti nel tempo, ma è scienza dell'ideale, Filosofia della storia dello spirito, per questo dunque il Vico fa della poesia un periodo della storia dell'umanità una conclusa come storia ideale dello spirito.

La poesia non è il senso come vuol Platone ne l'intelletto ma è da collocare prima dell'intelletto e dopo il senso: "gli uomini prima sentono senza avvertire poi avvertono con animo perturbato e commosso, infine riflettono con mente pura. Le menti filosofiche si formano dalla riflessione con ragionamenti e si affrancano tanto più dal vero quanto più si alzano agli universali. Le menti poetiche si formano con sensi di passioni e di oggetti, e sono tanto più belle quanto più si approfondano dei particolari.

Accanto al grado intellettivo (mente filosofica) ci pone dunque un grado fantastico (mente poetica) molto prossimo al grado primo e che dal primo più solo aver nascimento. Mentre perciò i fonieri della metafisica sono tutti astratti i concetti della poesia sono tanto più belli quanto più hanno corpo dello spirito corpo.

La locuzione poetica nacque prima della prosaica per necessità di natura e non per ufficio, le favole (che sono universali fantastici) furono concepiti prima degli universali ragionati come filosofici. Viene in tal modo descritta profondamente l'arte della filosofia. La divisione fra poesia e storia è tracciata meno chiaramente. Il Vico identifica storia e poesia ciò fece spiegare il fatto che i fatti precedettero gli storici.

Infatti dice il Vico, le favole altro non sono che verità che più s'approssimano al vero ideale, poiché tutta ideale deve essere l'ottima favola poetica, e perciò ama e tanto più certa della verità degli storici. Poesia e storia sono in origine indistinte. Dice ancora il Vico: la poesia da l'immagine fantastica, la scienza o filosofia il vero intelligibile, la storia la coscienza del certo. Linguaggio e poesia sono per Vico, sostanzialmente identici. Quali sono gli errori del Vico? Il non aver tenuto distinte storia concreta e filosofia dello spirito, e perciò confuso filosofia e storia. Ciò lo portò a negare ai popoli primitivi qualsiasi riflessione concependo come poetiche tutte le loro espressioni storali economiche giuridiche e folse. Ancora per questo motivo il ritenere fine ultimo della poesia inseguire al volgo a virtuosamente operare col ritrovar favole confacenti all'intendimento popolaresco.

Quali sono i suoi meriti?

L'unicità e originalità degli artifici intellettuali nella poesia, studi profondi e approfonditi della poesia da filosofia.



Fig. 1
Una pagina del manoscritto *Appunti di estetica* di Giuseppe Samonà, 1932-35, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

## 2 Gli studi di Estetica negli anni giovanili

La ricerca d'archivio sugli studi giovanili di Giuseppe Samonà ha inizio da una serie di quaderni con appunti critici sulla storia dell'architettura[1] tra i quali suscita particolare interesse un manoscritto intitolato *Appunti di estetica*[2] al cui interno si trova una raccolta di teorie che vanno dal mondo classico fino ai primi anni del Novecento insieme ad alcuni testi autografi che mostrano un primo intento di fornire una visione personale sul ruolo estetico dell'arte e dell'architettura.

Questo insieme di testi, messi a sistema con le prime pubblicazioni su volumi e riviste di architettura, risulta essenziale per comprendere e risalire alla radice originaria del discorso che negli anni a venire porterà alle elaborazioni teoriche di Samonà che ruotano attorno al concetto di "iconismo". Secondo quanto emerge da alcuni appunti di archivio databili intorno agli anni Sessanta e Settanta, Samonà ritornerà su questi argomenti[3] lasciando intendere che vi sia una connessione, o perlomeno una consonanza parziale, tra gli studi di estetica del periodo giovanile, legati al tema della percezione, e gli interessi per alcuni aspetti derivanti dalla linguistica, dalla filosofia del linguaggio e dalla semiotica che fanno riferimento alle questioni semantiche legate al "linguaggio visivo" affrontate negli anni più maturi.

In questa sintetica esposizione del contenuto degli *Appunti* l'obiettivo non è quello di procedere secondo un'esposizione descrittiva, bensì quello di intercettare criticamente, anche per semplice citazione, alcuni concetti teorici tra cui si muove Samonà in questo percorso di ricerca e formazione, in modo da cogliere possibili rimandi che potrebbero aver influenzato le sue successive elaborazioni.

L'invito a intraprendere questo tipo di studi viene direttamente dal suo maestro, Enrico Calandra[4], come si riscontra in una lettera del 1928 in cui gli consiglia la lettura dell'*Estetica* di Benedetto Croce[5] indicando la necessità di affrontare anche questo tipo di studi per incrementare le capacità di analisi dell'antico, tra arte e architettura: «Certo è molto più bello seguire il corso delle proprie intenzioni, ed è la sola via utile da principio: questi controlli fanno perdere spesso troppo tempo e spesso anche sono noiosi. Ma sono necessari, perché, per quanto noi cerchiamo di immedesimarci e di rivivere il pensiero degli antichi artisti, non possiamo del tutto spogliarci di pensieri nostri o di idee contemporanee e talora ci sfuggono idee e credenze allora vigenti. Certo tali studi non sono sufficienti a farci interpretare l'arte di una civiltà remota, sono solo necessari a farcela interpretare rettamente»[6].



Scorrendo il manoscritto, che Samonà elabora tra il 1932 e il 1935 durante il periodo di soggiorno a Napoli, si riscontra in primo luogo un elenco di testi, articoli e riviste che fanno riferimento a un'ampia serie di argomenti che riguardano la produzione artistica e architettonica contemporanea che in quegli anni si stava sviluppando tra l'Italia e l'Europa[7], panorama culturale scoperto anche in questo caso attraverso la frequentazione della biblioteca di Calandra.

Proseguendo vi è una copiosa serie di appunti critici di storia dell'estetica, in cui Samonà cerca, analizzando diversi autori, di coglierne i tratti fondanti attraverso i quali ricostruire, trasversalmente, lo sviluppo di queste teorie.

Egli annota sulla prima pagina, in modo isolato, una breve osservazione di Jacques François Blondel: «Dice il Blondel che è per una felice disposizione che un edificio attira subito l'attenzione dello spettatore. Questi concetti, in quanto si riferisce alle facciate, in essi la simmetria è considerata come concetto dominante»[8]. Sembra quasi un monito, un indizio ingenuo che fa comprendere gli interessi di Samonà durante i primi anni Trenta rispetto allo studio dell'architettura e della composizione architettonica, che forse in qualche modo sono riscontrabili nei progetti stessi di quel periodo.

Egli successivamente si sofferma sull'importanza delle figure di Giambattista Vico, definito il «primo e più verace assertore di una Estetica come scienza»[9], e Alexander Gottlieb Baumgarten che «per primo pubblica un libro intitolato estetica»[10]. Ma rispetto a questa ricerca, risulta certamente più interessante la figura di Johann Gottfried Herder sul quale Samonà scrive: «Simultaneamente al Vico indaga dell'origine del linguaggio e sostiene il nascere della poesia dal dipingere delle immagini nei popoli primitivi»[11]. C'è quindi un primo incontro che riguarda l'origine del linguaggio e il rapporto tra poesia e immagine, che prosegue, nelle annotazioni di Samonà, evidenziando l'importanza degli studi di questo autore nel campo della linguistica che a loro volta diedero impulso agli sviluppi successivi della filosofia del linguaggio.

Nelle pagine introduttive si coglie dunque una serie di indizi interessanti rispetto alla formazione intellettuale di Samonà, che gradualmente permettono di esplorare il mondo di riferimenti culturali attraverso i quali egli costruisce il proprio pensiero. Questa parte si conclude infatti con alcune importanti osservazioni sul rapporto idea-immagine che caratterizza il *fare* artistico, da cui emerge uno degli aspetti centrali di questa sua ricerca, ovvero il rapporto forma-contenuto.

In seguito, egli passa in rassegna diverse epoche storiche, dal Rinascimento in cui individua il problema dell'"arte come imitazione", al Seicento in cui si sofferma sulle visioni di Leibnitz, Cartesio e Wolff che aprono le questioni dell'"arte come conoscenza" e una sua possibile classificazione, fino ad arrivare alle figure di Winkelmann e Lessing con le teorie sulla "bellezza ideale".

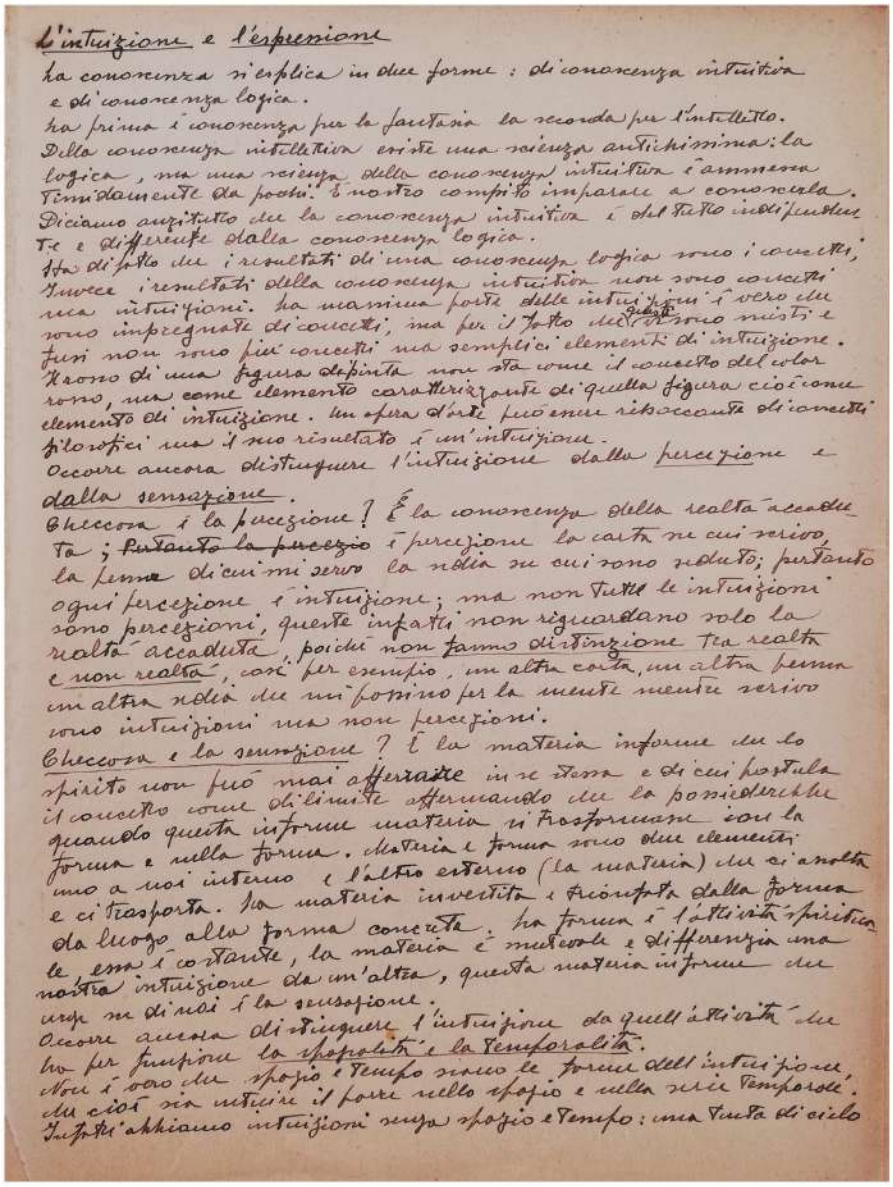
Ampio spazio viene dedicato al periodo del Romanticismo ottocentesco, aprendo con il pensiero di Kant di cui Samonà mette in risalto soprattutto il rapporto tra forma e contenuto: «L'arte per Kant non è bellezza pura, prescindente affatto dal concetto, ma bellezza aderente che suppone un concetto ed è fissata intorno ad esso»[12]. Egli, tuttavia, critica la visione kantiana sulla percezione, dalla quale il filosofo tedesco esclude la "fantasia": «Manca in sostanza nella concezione kantiana un posto adeguato per la fantasia che invece d'essere considerata come immagine produttiva è considerata come riproduttiva e perciò rilegata fuori dalle potenze dello spirito. […] Egli dice infatti che alle sensazioni non dà forma l'intelletto ma qualcosa di più semplice, di più intuitivo, cioè l'intuizione pura. […] Ma egli subito cade in errore riducendo questa intuizione pura alle due categorie spazio e tempo, cioè ammettendo che lo spirito uscente dal caos sensitivo ordini le sensazioni spazialmente e temporalmente, invece che per mezzo della fantasia»[13]. Sul piano percettivo, nella visione estetica di Samonà, resta dunque centrale la sfera delle "sensazioni", l'"esperienza sensibile".

Da questo problema kantiano si svilupperanno quindi le posizioni idealiste, che Samonà riassume attraverso le visioni di Schiller, Schelling e Hegel, sottolineando l'importanza dell'arte come espressione di valori universali, che non si scinde in fantasia o intelletto ma partecipa di entrambi, rivendicando i principî di libertà e di forza creativa.

Soffermandosi sul pensiero di Schiller, Samonà mette in evidenza l'esistenza, secondo il poeta tedesco, di una dimensione "ludica" dell'arte: «Schiller per primo, basandosi sulla Estetica Trascendentale di Kant, immaginò una terza sfera estetica mediatrice tra la sensibilità e la razionalità, terza sfera che individuò nel gioco»[14].

Schelling viene invece considerato in quanto «il massimo filosofo del romanticismo»[15], che parla di "bellezza caratteristica" nel tentativo di conciliare il momento astratto e quello concreto del processo creativo: «Dal punto di vista teoretico dunque l'estetica sarebbe l'organo chiave della filosofia poiché la sua attività consiste nel fondere, nell'identificare i due mondi teorico e pratico

nell'io»[16].
Arrivando a Hegel, Samonà ne coglie il cambio di prospettiva rispetto al rapporto tra forma e contenuto nell'arte, tra *forma* e *idea*, che riassume il punto chiave della visione idealista: «L'arte per Hegel non è l'Idea ma la forma dell'idea, cioè l'attuarsi esternamente e immediatamente di questa idea per la coscienza. L'Idea sarebbe il Vero, la bellezza perciò l'attuarsi di questo Vero. Idea e forma sono dunque due elementi nell'arte compenetrati a formare totalità»[17].
Samonà chiude le sue considerazioni su questo periodo con la figura di Schopenhauer del quale richiama i concetti di "appercezione intuitiva" e di "astrazione", concentrando l'attenzione sul legame tra idea e forma, tra astratto e concreto, tra unità e pluralità: «Questa concretezza dell'idea si attua trasformando l'Idea astratta che è l'unità, in Idea concreta che è la pluralità, e ciò per mezzo della appercezione intuitiva le cui forme sono lo spazio e il tempo, all'opposto l'Idea astratta che è unità cioè concetto si cava dalla pluralità per mezzo dell'astrazione»[18].
Infine egli commenta le diverse reazioni alle posizioni del Romanticismo, citando figure come Johann Friedrich Herbart, più vicino alle teorie di Kant, Theodor Vischer, in linea con la concezione di Winkelmann, ma si scaglia soprattutto contro le teorie formaliste di fine Ottocento che si rifanno alle teorie dello stesso Herbart, su tutti quelle di Robert von Zimmermann, mentre esprime un certo interesse verso le visioni di Eduard von Hartmann che apre la strada al concetto di "inconscio" anticipando alcune teorizzazioni che si concretizzeranno nel secolo successivo.
Dopo questa prima parte, il manoscritto continua ritornando, anche in maniera ripetitiva come del resto è naturale per un quaderno di appunti, su alcune figure già viste, magari approfondendo ulteriori aspetti del loro pensiero. Dall'altro lato vi sono invece alcune sezioni in cui Samonà affronta questioni che riguardano determinati autori, di cui, anche in questo caso, interessa riprendere le riflessioni che risultano significative ai fini di questa ricerca.
Uno sguardo specifico viene indirizzato sul panorama francese, citando le figure di Quatremere de Quincy, con la sua visione di "bellezza pura" vicina alle posizioni di Winkelmann, e di Théodore-Simon Jouffroy, con una classificazione dei diversi generi di bellezza di cui suscita particolare interesse l'ultimo punto perché introduce un concetto che ritornerà in seguito: «Una bellezza dell'invisibile, il bello di contenuto, riducibile alla forza (forza fisica, forza sensibile, forza dell'intelletto, ecc.) e come tale inducente una simpatia»[19].
Segue una critica delle teorie positiviste, con riferimento alle figure di Herbert Spencer e Grant Allen, che risultano disorganiche e incoerenti rispetto allo sviluppo storico di questa disciplina.
Più avanti, Samonà ritorna sulle figure di Fichte e di Schlegel, non presenti negli appunti precedenti sul periodo romantico, concentrandosi in particolare sul concetto di "fantasia" e "ironia": «Fichte considerando la fantasia come attività creatrice dell'universo e compiente la sintesi tra l'io e il non-io non la collega all'attività dell'arte perché la fa precedere alla coscienza. Nasce così da Schlegel e Tieck la dottrina estetica dell'ironia: l'universo è una mera parvenza di cui la sola realtà vera l'io può sorridere divertendosi ad annullarla»[20].
Inoltre, ampio spazio viene dedicato al pensiero di Friedrich Schleiermacher ponendo l'accento sul merito di quest'ultimo di aver conferito all'estetica un carattere antropologico, non metafisico, al fine di «considerare il fatto estetico come esclusiva produttività umana»[21].
A questo punto Samonà apre una parentesi sulla filosofia del linguaggio con particolare attenzione verso la figura di Wilhelm von Humboldt, che egli considera «il maggiore filosofo della linguistica»[22], riassumendo i concetti



l'intuizione e l'espressione

La conoscenza si esplica in due forme: di conoscenza intuitiva e di conoscenza logica.
La prima è conoscenza per la fantasia la seconda per l'intelletto.
Della conoscenza intellettiva esiste una scienza antichissima: la logica, ma una scienza della conoscenza intuitiva è ammessa fin'adesso da pochi. È nostro compito imparare a conoscerla.
Diciamo anzitutto che la conoscenza intuitiva è del tutto indipendente e differente dalla conoscenza logica.
Ma di fatto che i risultati di una conoscenza logica sono i concetti, invece i risultati della conoscenza intuitiva non sono concetti ma intuizioni. La massima parte delle intuizioni è vero che sono impregnate di concetti, ma per il fatto che sono misti e fusi non sono più concetti ma semplici elementi di intuizione. Il colore di una figura dipinta non sta come il concetto del colore rosso, ma come elemento caratterizzante di quella figura cioè come elemento di intuizione. Un opera d'arte può anche ribaccontare di concetti filosofici ma il suo risultato è un'intuizione.
Occorre ancora distinguere l'intuizione dalla percezione e dalla sensazione.
Che cosa è la percezione? È la conoscenza della realtà accaduta; ~~Pertanto la percezio~~ è percezione la carta su cui scrivo, la penna di cui mi servo la sedia su cui sono seduto; pertanto ogni percezione è intuizione; ma non tutte le intuizioni sono percezioni, queste infatti non riguardano solo la realtà accaduta, poiché non fanno distinzione tra realtà e non realtà, così per esempio, un altra carta, un altra penna un altra sedia che mi possino per la mente mentre scrivo sono intuizioni ma non percezioni.
Che cosa è la sensazione? È la materia informe che lo spirito non può mai afferrare in se stessa e di cui postula il concetto come di limite affermando che la possiederebbe quando questa informe materia si trasformasse con la forma e nella forma. Materia e forma sono due elementi uno a noi interno e l'altro esterno (la materia) che si anolta e ci trasporta. La materia inventata e proiettata dalla forma da luogo alla forma concreta. La forma è l'attività spirituale essa è costante, la materia è mutevole e differenzia una nostra intuizione da un'altra, questa materia informe che urge su di noi è la sensazione.
Occorre ancora di distinguere l'intuizione da quell'attività che ha per funzione la spazialità e la temporalità.
Non è vero che spazio e tempo siano le forme dell'intuizione, ma ciò sia intuire il porre nello spazio e nella serie temporale. Infatti abbiamo intuizioni senza spazio e tempo: una tinta di cielo



Fig. 2-3
Alcune pagine del manoscritto *Appunti di estetica* di Giuseppe Samonà, 1932-35, con i saggi autografi, *L'intuizione e l'espressione* e *L'intuizione e l'arte*, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

II L'intuizione e l'arte

Noi francamente identifichiamo la conoscenza intuitiva o espressiva col fatto estetico o artistico, e le opere d'arte prendiamo come esempi di conoscenza intuitiva.
Molti invece ammettono che l'arte sia intuizione, ma intuizione di specie particolare e distinta dall'intuizione in genere.
Pertanto, secondo tale teoria, l'uomo si eleverebbe all'arte con l'oggettivare non già le sensazioni, ma l'intuizione stessa. L'arte sarebbe perciò l'intuizione di una intuizione.
Se non che tutto ciò non è vero, l'arte invece coglie intuizioni più varie e complesse delle comuni ma intuisce sempre sensazioni e impressioni.
Pertanto non si può dire che la intuizione artistica sia più intensiva della comune, poiché la funzione artistica per proporsi in compiti più larghi usa gli stessi metodi dell'intuizione comune, e perciò differisce da questa solo per l'estensione.
Tale differenza essendo quantitativa e non qualitativa è molto differente alla filosofia "scientia qualitatum".
Si può così concludendo dire: a esprimere pienamente certi complessi stati d'animo vi è di là maggiore attitudine che non altri e questi sono gli artisti; alcune espressioni, assai complicate sono raggiunte più di rado e si chiamano opere d'arte.
Pertanto non v'è una scienza dell'intuizione piccola e una altra della grande, una dell'intuizione comune una dell'artistica, ma una sola estetica, scienza della cognizione intuitiva ossia il fatto estetico.
Una delle questioni più dibattute dell'estetica è la relazione tra materia e forma, cioè, come si dice tra ~~materia~~ contenuto e forma. E si è cercato in modo vario e controdittorio di rispondere a questa domanda:
Consiste il fatto estetico nel solo contenuto, o nella sola forma, o nell'uno e nell'altro insieme?
Noi avendo significato per materia le impressioni cioè l'emozionalità non elaborate esteticamente e per forma l'elaborazione di esse, cioè l'attività spirituale dell'espressione, dobbiamo concludere che il fatto estetico è forma e niente altro che forma. Il fatto estetico non è né il solo contenuto (sole impressioni) né l'aggiunta della forma al contenuto (impressione più espressione)
Il contenuto ha questo solo interesse di essere il punto di partenza del fatto espressivo.
Il contenuto non ha qualità precisabili per essere trasformato in forma, qualunque contenuto lo può essere in materia estetica.
Il contenuto impulso è di trasformabile in forma, ma fino a tanto che non è trasformato, non ha qualità determinabili, e perciò non può interessare la sua qualità perché la ignoriamo.
Ciò posto è bene analizzare le seguenti questioni, già da altri in vario modo risolte:
In qual senso deve intendersi che l'arte sia imitazione della natura. 2° Perché si crede da molti che l'arte non sia conoscenza ma sentimento. Errore di voler precisare quali impressioni sensibili entrino nella espressione estetica.

chiave del suo pensiero attraverso un breve passaggio: «Bisogna considerare le lingue non come prodotto morto ma come produzione. La lingua nella sua realtà è qualcosa di continuamente in ogni momento transeunte. La forma interna del linguaggio è la veduta soggettiva che l'uomo si fa delle cose, il prodotto della fantasia e del sentimento, individuamento del concetto. Senonché il procedere dell'artista e quello del parlante non sono per H. che paragonabili per analogia ma non identici»[23].

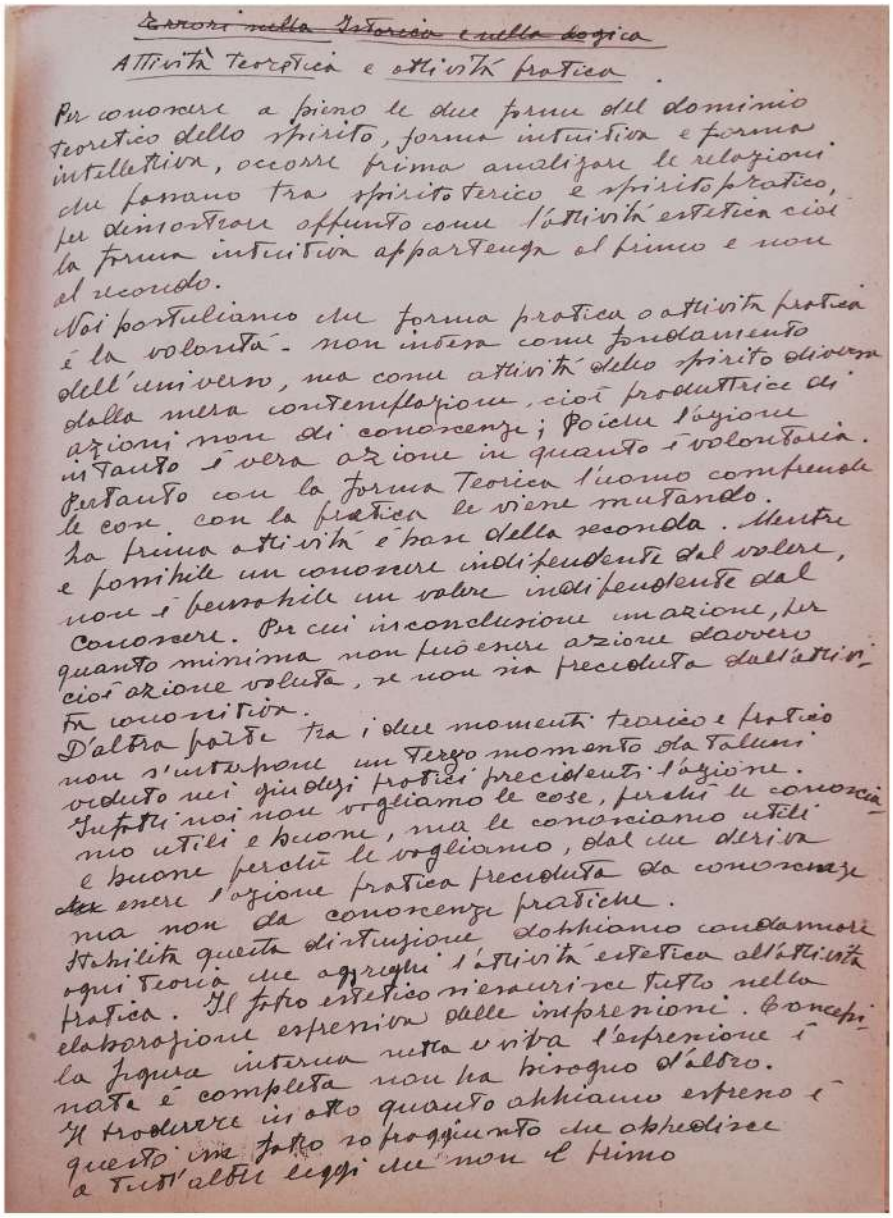
La parte centrale del manoscritto vede invece la presenza di cinque scritti autografi, in cui si riconosce una tesi riconducibile a una matrice prevalentemente crociana, che s'intitolano rispettivamente: *L'intuizione e l'espressione*; *L'intuizione e l'arte*; *Arte e Filosofia*; *Critica all'istoricismo e all'intellettualismo in estetica*; *Attività teoretica e attività pratica*. In questi testi egli affronta diverse questioni che emergono dalla serie di appunti precedenti, come le relazioni tra forma e contenuto, il confronto tra arte, scienza e storia, la sfera epistemologica dell'estetica nel suo rapporto con la dimensione logica della conoscenza.

Nel saggio *L'intuizione e l'espressione* vi è il tentativo di definire una possibile "dimensione intuitiva" della conoscenza, sulla linea indicata da Benedetto Croce, a partire dalla distinzione tra "intuizione", "percezione" e "sensazione" e dal concetto di "forma" che viene intesa come *attività dello spirito*. Egli, quindi, scrive: «La conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva. Intuire significa esprimere. Intuizione uguale espressione. Per dimostrare questa verità occorre dire ancora qualche cosa della Rappresentazione»[24]. Tralasciando le evidenti posizioni culturali da cui si origina questo pensiero, in questo caso è interessante osservare come l'interesse di Samonà sia rivolto a indagare il momento del processo creativo che sta tra la sfera mentale, interiore, e la sfera reale, esteriore, legando in qualche modo la produzione artistica o "ciò che esce", ovvero l'"espressione", a "ciò che entra", ovvero l'"intuizione". In questo senso la "rappresentazione" costituisce il mezzo che concretizza lo "spirito" attraverso l'"immagine": «La rappresentazione sarebbe l'immagine. […] Ma per distinguere la vera rappresentazione da quella bruta, cioè la rappresentazione che è intuizione, basta pensarla come fatto spirituale, cioè come fatto che esprime, che si oggettiva in una espressione. In questo senso intuizione espressione sono la stessa cosa»[25].

In *L'intuizione e l'arte* Samonà si concentra principalmente sul rapporto tra forma e contenuto, mentre in *Arte e Filosofia* analizza il rapporto tra arte e scienza intendendole, al contrario della storia, come le due più alte forme di conoscenza, distinguendo tra *conoscenza estetica* e *conoscenza intellettiva*, fino ad arrivare all'unica vera *scienza*, cioè la filosofia: «In conclusione le cime più alte della conoscenza: la intellettiva e la intuitiva cioè Arte e Scienza sono diverse e insieme congiunte, coincidono per un lato che è il lato estetico. […] Il rapporto tra conoscenza intuitiva e conoscenza intellettuale è di doppio grado. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto, l'uno può stare senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo. Vi è poesia senza prosa ma non prosa senza poesia. Oltre a queste due forme lo spirito conoscitivo non ne ha altre. Intuizione e concetto lo esauriscono completamente. Inesattamente è annoverata come terza forma teoretica la storicità. La storicità non è forma ma contenuto, come forma essa è intuizione o fatto estetico. Poiché la storia non ricerca leggi né foggia concetti, ma pone intuizioni. […] Il mondo dell'accaduto, del concreto, dello storico, è ciò che si chiama il mondo della realtà e della natura, comprendente tanto la realtà fisica come la spirituale e umana. Tutto questo mondo è intuizione; intuizione storica se presenta questo mondo quale esso è realisticamente, intuizione fantastica o artistica se lo presenta sotto l'aspetto

del possibile ossia dell'immaginabile. La vera Scienza è soltanto quella dello Spirito, ossia ciò che la realtà ha di universale: Filosofia»[26].
In *Critica all'istoricismo e all'intellettualismo in estetica* Samonà approfondisce il rapporto tra concetto ed espressione, ponendo il problema dell'"arte come imitazione" per tentare di fare chiarezza nella distinzione tra arte e *scienze filosofiche*. Queste riflessioni trovano quindi una maggiore concretezza nel saggio *Attività teoretica e attività pratica*, in cui egli, riprendendo le teorizzazioni di Croce, ribadisce il tipo di relazione che lega questi due momenti, sottolineando l'indipendenza dell'attività estetica e dell'arte: «Pertanto con la forma teorica l'uomo comprende le cose, con la pratica le viene mutando. […] Stabilita questa distinzione dobbiamo condannare ogni teoria che aggreghi l'attività estetica all'attività pratica. Il fatto estetico si esaurisce tutto nella elaborazione espressiva delle impressioni. Concepita la figura interna netta e viva l'espressione è nata è completa non ha bisogno d'altro. Il tradurre in atto quanto abbiamo espresso è questo un fatto sopraggiunto che obbedisce a tutt'altre leggi che non il primo. È per questo assurda la ricerca del fine dell'arte, poiché porre un fine vuol dire pretendere che il contenuto dell'arte debba essere scelto il che è perfettamente erroneo. […] L'impossibilità della scelta del contenuto dimostra l'indipendenza dell'arte: l'arte è indipendente così dalla scienza come dall'utile e dalla morale»[27].
La seconda parte degli *Appunti* è invece totalmente dedicata all'estetica dell'architettura e si apre con un elenco di testi, di area francese, tedesca e italiana, sulla storia dell'arte e dell'architettura, sulle teorie di estetica dell'architettura e sul disegno, che vanno dal mondo classico al moderno. Tra questi vi sono, per esmpio: il *Dizionario delle Belle arti del disegno*, di Francesco Milizia; *Les théories de l'architecture* di Miloutine Borissavliévitch; *Die Neue Baukunst* di Bruno Taut.

La trattazione si apre dunque con un riassunto della classificazione delle teorie dell'architettura di Gustavo Giovannoni, in quegli anni figura di riferimento per Samonà, distinte in quattro categorie: teorie positiviste; teorie delle proporzioni astratte; teorie simboliche; teorie ambientistiche.
Nel gruppo dei teorici del positivismo estetico egli inserisce Schopenhauer, Viollet-le-Duc, Pugin, Boileau e Behrens, che si concentrano sul rapporto tra arte e tecnica nell'architettura.
Nel gruppo dei teorici del proporzionamento astratto ci sono Vitruvio, Thiersch, Cloquet e Garnier, con specifico riguardo ai concetti di "euritmia" e "simmetria" (Vitruvio), di *divina proportione* (Thiersch), di "analogia" e "contrasto" nelle proporzioni affrontato attraverso il tema della "funzione dell'ornato" come elemento compositivo.
Il gruppo dei teorici dell'estetica simbolica vede le figure di Vischer, Volkelt, Lipps, Wölfflin e Belcher, che esplorano la dimensione simbolica dell'architettura nei concetti di "simpatia" e "empatia", *Einfühlung*, parlando di una sorta di "vita delle forme", intese in quanto proiezione stessa dell'uomo (Volkelt, Lipps e Wölfflin), e di "antropomorfismo" in architettura (Wölfflin e Belcher).
Infine, nel gruppo dei teorici dell'estetica ambientistica ci sono Spencer, Taine, Boutmy, Adamy, Belcher, Ruskin e Vischer che sostengono la necessità di *ambientamento* dell'architettura, cioè quella di confrontarsi con l'*ambiente* in cui queste s'inseriscono, sia esso naturale o costruito.
Un passaggio molto importante è rappresentato invece dall'analisi critica dell'articolo di Giulio Carlo Argan, *Punti di partenza della nuova architettura*, pubblicato nel 1933 sulla Casabella di Giuseppe Pagano[28].
Samonà si concentra in questo caso sul rapporto di continuità tra classico e moderno rispetto alla sintesi tra forma e contenuto: «Il fine ideale dell'arte è



Errori nella Estetica e nella Logica

Attività teoretica e attività pratica.

Per conoscere a fondo le due forme del dominio teoretico dello spirito, forma intuitiva e forma intellettiva, occorre prima analizzare le relazioni che passano tra spirito teorico e spirito pratico, per dimostrare appunto come l'attività estetica cioè la forma intuitiva appartenga al primo e non al secondo.

Noi poniamo che forma pratica o attività pratica è la volontà - non intesa come fondamento dell'universo, ma come attività dello spirito diversa dalla mera contemplazione, cioè produttrice di azioni non di conoscenze; poiché l'azione in tanto è vera azione in quanto è volontaria. Pertanto con la forma Teorica l'uomo comprende le cose con la pratica le viene mutando. La prima attività è base della seconda. Mentre è possibile un conoscere indipendente dal volere, non è possibile un volere indipendente dal conoscere. Per cui in conclusione un azione, per quanto minima non può essere azione davvero cioè azione voluta, se non sia preceduta dall'attività teoretica.

D'altra parte tra i due momenti teorico e pratico non s'interpone un terzo momento da taluni creduto nei giudizi pratici precedenti l'azione. Infatti noi non vogliamo le cose, perché le conosciamo utili e buone, ma le conosciamo utili e buone perché le vogliamo, dal che deriva che essere l'azione pratica preceduta da conoscenze ma non da conoscenze pratiche.

Stabilita questa distinzione dobbiamo condannare ogni teoria che aggrieghi l'attività estetica all'attività pratica. Il fatto estetico si esaurisce tutto nella elaborazione espressiva delle impressioni. Concepi la figura interna nella sua vita l'espressione è nata è completa non ha bisogno d'altro.

Il trovare in atto quanto abbiamo espresso è questo un fatto soprannaturale che abbraccia tutt'altri leggi che non il Tempo



Fig. 4-5
Alcune pagine del manoscritto *Appunti di estetica* di Giuseppe Samonà, 1932-35, con i saggi autografi, *Attività teoretica e attività pratica* e *Arte e filosofia*, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

Arte e Filosofia.

Le due forme di conoscenza l'estetica e l'intellettiva pur essendo diverse non stanno tra loro disgiunte.
Infatti è vero che la forma estetica è affatto indipendente dalla intellettiva, lo stesso non può dirsi della intellettiva.
La conoscenza intellettiva è infatti conoscenza per concetti, cioè conoscenza di relazioni di cose e le cose sono intuizioni, e però senza le intuizioni non sono possibili i concetti. Non solo, ~~non~~ postulato che il concetto non è pur intuizione, si deve pur dire che ogni è anche intuizione quando si pensa si hanno impressioni ed emozioni che per diventare oggetti di immaginazione allo spirito (come pensieri staccati) non possono che prendere forma intuitiva: Parlare non è pensare logicamente (cioè può esser semplice intuizione senza concetto intellettivo), ma pensare logicamente è insieme parlare (cioè intuire). Sarà o no vero che alcuni concetti possano pensarsi senza manifestazioni foniche, ma quei concetti non stanno mai senza espressioni cioè intuizioni. Non si può così ammettere che ci siano concetti pensati bene e scritti male, si può solo ammettere che talvolta noi abbiamo pensieri in forma intuitiva abbreviata notevole a noi, e non sufficiente a comunicarli con facilità ad altri. In conclusione le cime più alte della conoscenza: la intellettiva e la intuitiva cioè Arte e Scienza sono diverse e insieme congiunte, coincidono per un lato che è il lato estetico. Ogni opera ~~d'arte~~ di scienza è insieme opera d'arte, il contrario non sempre è vero. Per altro verso, posto contenuto eguale concetto è esattissimo dire non solo che l'arte non consiste nel contenuto, ma che essa non ha contenuto.
Il rapporto fra conoscenza intuitiva e conoscenza intellettiva è di doppio grado. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto, l'uno può stare senza l'altro, ma il secondo non può stare senza il primo. Vi è poesia senza prosa ma non prosa senza poesia.
Oltre queste due forme ~~dello~~ spirito conoscitivo non ne ha altre. Intuizione e concetto lo esauriscono completamente. Ingiustamente è annoverata come terza forma teoretica la storicità. La storicità non è forma ma contenuto, come forma essa è intuizione o fatto estetico. Poiché la storia non ricerca leggi e non fissa concetti, ma pone intuizioni.

la sintesi di forma e contenuto. Potendosi identificare il concetto classico di sintesi tra forma e contenuto col concetto moderno di sintesi tra decorazione e costruzione, il gusto classico e il gusto moderno si pongono con ugual rigore il fine ideale dell'arte»[29]. Egli apre quindi la riflessione sulla necessità di distinguere le modalità di raggiungimento di questo "fine ideale", tra classico e moderno, in quanto strettamente legato al "mondo figurativo". Partendo dal Rinascimento egli si concentra sui concetti di "rappresentazione dello spazio" e di "identità tra costruzione e immagine architettonica", fino ad arrivare alla nozione di "ornamento": «Come estrema conseguenza di questa identità, l'ornamento non è distinguibile dalla costruzione, ma inserendosi nella rappresentazione spaziale, può accentuare il carattere di peso o di leggerezza di una forma, col modificare il significato spaziale, limitando o favorendo l'avvolgimento dell'atmosfera. Il principio classico condizionava in ultima analisi la possibilità del risultato artistico alla rappresentazione plastica dello spazio»[30].

Con il Romanticismo, e soprattutto con la figura di Ruskin, la concezione classica dei binomi forma-contenuto e spazio-costruzione vede un'inversione radicale, impostata sulle visioni idealiste: «Ruskin per primo capovolse la premessa teorica del classicismo, affermando che: se la costruzione investe interessi pratici, l'architettura comincia dove finisce la costruzione»[31]. Samonà, riprendendo Argan, critica queste posizioni come generatrici di un dualismo contraddittorio e conciliabile solo in astratto «che condussero a quel disastro che fu il liberty»[32].

Risulta invece interessante la ripresa delle considerazioni di Lionello Venturi, con cui si formò lo stesso Argan, sull'impressionismo, che in qualche modo sembrano essere calzanti per interpretare lo spirito dell'architettura moderna che, a differenza dell'impostazione classica (soprattutto di carattere accademico) concentrata sulla "retorica del grandioso" e costruita attraverso una "composizione meditata", è proiettata verso una dimensione pratica nel tentativo di risolvere il rapporto tra forma e contenuto.



Ma è soprattutto la chiosa finale che apre la strada verso un'interpretazione più concreta della "nuova architettura", in cui si ritrovano diverse riflessioni che Samonà affrontava già nell'articolo *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna* [33] e che mostrano una certa continuità nella formazione del suo pensiero: «Mentre dunque l'architettura classica ha la sua compiutezza nella forma plastica, l'architettura moderna ha la sua compiutezza nella superficie cromatica, mentre l'architettura classica risolve le contingenze naturalistiche nella rappresentazione assoluta dello spazio come profondità, nel gusto moderno queste contingenze si risolvono con la negazione assoluta dello spazio sulla superficie, il gusto moderno sopprime le membrature architettoniche dalla continua contraddizione dei valori prospettici, valgono i valori cromatici. Il gusto classico attua rigidamente la gradazione chiaroscurale della forma plastica. Il gusto moderno contrappone liberamente il nero sul bianco. La profondità e la frontalità più assoluta si definiscono sullo stesso piano cromatico. In conclusione anche in architettura il gusto moderno è il gusto del colore, di un colore che non chiede a esperienze classiche la coerenza dei suoi accordi, ma ha la stessa capacità costruttiva della forma plastica, è cioè la forma stessa»[34].

L'ultimo importante passaggio è costituito invece da una sezione intitolata *Riassunto storico dell'estetica architettonica dal Borissavliévitch*, un testo molto importante pubblicato nel 1926 in Francia con il titolo *Les théories de l'architecture*[35], che costituisce il primo tentativo di trattare *scientificamente* l'estetica dell'architettura, come sostiene lo stesso autore: «Il presente saggio è il primo grande trattato per questo genere di studi estetici»[36]. Miloutine Borissavliévitch[37], figura poco esplorata in ambito italiano, è un architetto

serbo attivo soprattutto in Francia, a Parigi, dove si occupò principalmente di studi di estetica secondo una prospettiva scientifica ottico-fisiologica, che si discostava, confutandole, dalle teorie classiche (per esempio quelle di Blondel o di Thiersch) basate sulle teorie geometrico-proporzionali, proponendo a sua volta un'analisi estetica delle *forme* architettoniche incentrata principalmente su fenomeni percettivi. In merito invece alla produzione architettonica, che si concretizzerà soprattutto nel paese natale e in particolare nella città di Belgrado, si osserva in Borissavliévitch una posizione tradizionalista aperta alle innovazioni del moderno, assunte di volta in volta in modo critico rispetto a determinate questioni progettuali.

«Oggetto dell'estetica scientifica è il "bello", inteso quale fenomeno *fisiologico*, *reale* e *soggettivo*. Innanzi tutto, quindi, sulla scorta della profonda complicità venutasi a instaurare tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento fra estetica e fisiologia, Borissavliévitch si propone di studiare i fenomeni estetici come "reazioni organiche provocate dalle azioni di stimolanti esterni", come rapporto fra mondo fisiologico e realtà fisica»[38]. In questo modo egli fa propri una serie di principî della fisiologia contemporanea che aprono a nuovi modelli interpretativi dell'architettura sul piano estetico.

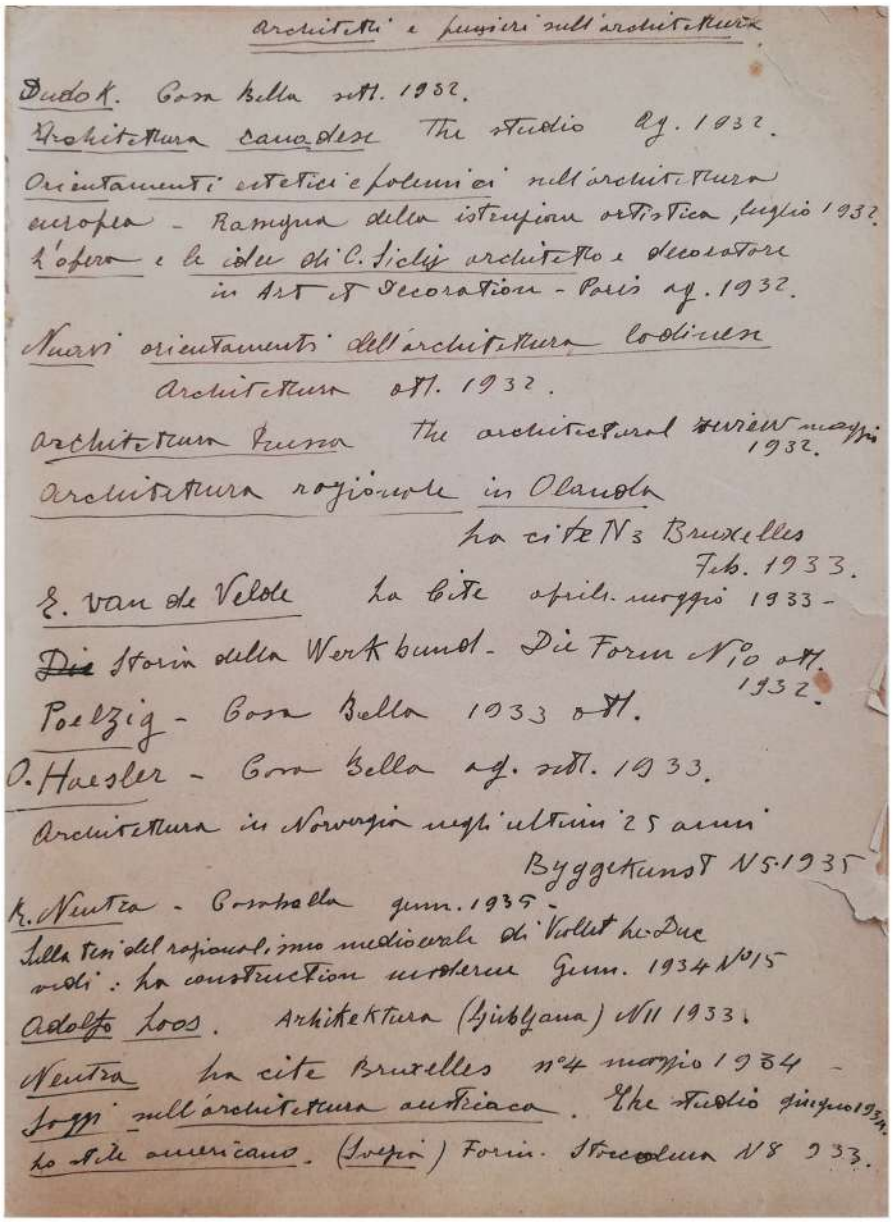
Tra questi vi è «la corrispondenza tra stimolo esterno e sistema nervoso – Borissavliévitch parla di "adeguamento del *fisico* al *fisiologico*" – per cui la questione del gusto si riduce a un problema di eccitazione»[39]. Il tema centrale, sul piano scientifico, è quindi una sorta di corrispondenza, nel fenomeno percettivo, tra la *forma* e la *reazione fisiologica* che questa induce nel soggetto percipiente. In questo senso assume importanza «il ruolo delle funzioni organiche *ritmate* quali casi esemplari di questo adeguamento – il ritmo viene subordinato ai movimenti cardiaci (Marsenne) o all'atto di respirare (Wölfflin) – e la partecipazione simultanea di tutto l'organismo all'atto percettivo. Qualunque fase della visione, dice ad esempio Robert Vischer, non dipende mai esclusivamente dalla vista ma da sensazioni di cui partecipa l'intero corpo. Un'"opera architettonica […] fa ritmare i movimenti dei nostri occhi, la nostra respirazione, i nostri muscoli, il nostro cuore, ecc., in breve, tutto il nostro essere", confermerà Borissavliévitch»[40]. In questo modo un'esemplificazione per antitesi è rappresentata dall'«interpretazione della monotonia come risultato dell'usura dei nostri organi sollecitati da uno stimolo troppo persistente o troppe volte ripetuto. "Il fenomeno estetico – precisa Borissavliévitch – è una *eccitazione di breve durata*, uno *stimolante momentaneo di intensità moderata*". Come già osservava emblematicamente Cicerone [nel *De Oratore*], infatti, perfino l'eccitazione più piacevole, se prolungata, "finisce per stancarci, si trasforma in indifferenza, diviene monotonia, dispiacere e perfino dolore"»[41]. Ma l'aspetto in questo caso più interessante è costituito dall'ultimo punto, in cui viene sostenuta la tesi della «non istantaneità della contemplazione estetica: la visione risulta, piuttosto, "da una serie di immagini successive raccordate" tra loro»[42], una definizione che si potrebbe conciliare con l'analisi della dimensione iconografica dell'architettura interpretata in quanto *testo*, e dunque come *sistema semantico* articolato, a cui si accennava precedentemente. Infine, a questi punti si aggiunge la ripresa delle teorie dell'*Einfühlung* dei teorici tedeschi sul "rapporto empatico", nell'esperienza sensibile, tra *forma* e soggetto percipiente. Da questi assunti teorici Borissavliévitch costruirà un metodo di analisi estetica degli edifici che parte assumendo come strumento d'indagine la costruzione prospettica ottico-fisiologica (basata su un piano prospettico curvilineo), che si differenzia dalla costruzione prospettica lineare classica (basata su un piano prospettico rettilineo), proponendo diversi esempi interpretativi e contrapponendoli alle soluzioni di tipo tradizionale geometrico-proporzionale.

Samonà annota da questo ampio trattato una serie di appunti che si concentrano su determinate figure, a partire dall'antichità fino al periodo moderno, dedicando ampio spazio agli autori di area tedesca che riguardano più da vicino le teorie esposte dallo stesso Borissavliévitch in merito alle questioni percettive ottico-fisiologiche dell'architettura. Tra questi emergono i nomi di Vischer, Fiedler, Wölfflin e Lipps, rispetto al quale egli scrive: «Si schiera per un indirizzo meramente psicologico e associazionistico che respinge tutta una serie di teorie estetiche per soffermarsi in quella che il bello artistico è ciò che è simpatico. L'oggetto della simpatia è il nostro io oggettivato, trasposto in altri. Noi ci sentiamo negli altri e sentiamo gli altri in noi. […] Secondo Lipps lo spazio estetico non è uno spazio inanimato ma è vivente. Le forme geometriche sono una attività meccanica, le verticali si stendono in alto, le orizzontali a destra e a sinistra. Ed è in questa interpretazione meccanica delle linee che si trova la bellezza delle forme geometriche. Questa estetica meccanica è fondata sulla simpatia (Einfühlung). La vita meccanica è un fatto subbiettivo, noi interpretiamo le sue forme per analogia con i fenomeni meccanici, che passano in noi: la colonna che contempliamo si drizza davanti a noi come noi ci drizziamo da noi stessi, questa forza della colonna ci piace come ci piace la nostra forza, proprio per questo. La materia non ha alcun gioco nella contemplazione, solo la forma è quella che conta. Forma interpretata da noi per mezzo della simpatia»[43].

Da questa copiosa serie di appunti, e soprattutto dalla seconda parte del manoscritto che riguarda direttamente l'estetica dell'architettura, si può comprendere come Samonà entri in contatto già negli anni giovanili con una serie di elaborazioni teoriche, a volte esemplificate e applicate anche da un punto di vista pratico, che riguardano, sul piano estetico, la sfera semantica della *genesi formale* dell'architettura.



A questo punto è possibile inferire un'ipotesi e considerare questo periodo di studi, e in particolare questo manoscritto, in quanto base fondativa di un processo di costruzione teorica che si aprirà in seguito al concetto di "iconismo", qui forse presente *in nuce*, considerando la dimensione iconografica dell'architettura, dello spazio architettonico, come principale veicolo – e dunque come principale oggetto di indagine – del significato dell'architettura stessa.


Architetti e pensieri sull'architettura

Dudok. Casa Bella nn. 1932.
Architettura canadese The studio dg. 1932.
Orientamenti estetici e polemici nell'architettura europea - Rassegna della istruzione artistica, luglio 1932.
L'opera e le idee di C. Sicli architetto e decoratore in Art et Decoration - Paris ag. 1932.
Nuovi orientamenti dell'architettura tedesca Architettura ott. 1932.
Architettura russa The architectural review maggio 1932.
Architettura razionale in Olanda
La cité N3 Bruxelles Feb. 1933.
E. van de Velde La cité aprile maggio 1933 -
Die Storia della Werkbund - Die Form N°10 ott. 1932.
Poelzig - Casa Bella 1933 ott.
O. Haesler - Casa Bella ag. sett. 1933.
Architettura in Norvegia negli ultimi 25 anni Byggekunst N5.1935
R. Neutra - Casabella giug. 1935 -
Sulla teoria del razionalismo medioevale di Viollet le Duc scritti: La construction moderne Giug. 1934 N°15
Adolfo Loos. Architektura (Ljubljana) N11 1933.
Neutra La cité Bruxelles n°4 maggio 1934 -
Scritti sull'architettura americana. The Studio giugno 1934.
Lo stile americano. (Scritti) Form. Stoccolma N8 933.

79

Fig. 6
Una pagina del manoscritto *Appunti di estetica* di Giuseppe Samonà, 1932-35, con appuntati libri e articoli di riviste internazionali, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

## Note

[1] Cfr. i quaderni di appunti: Giuseppe Samonà, *Studi: età classica, medievale-moderna: appunti presi per studi sull'architettura antica, medievale e Cinquecentesca*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 02, 1930-35; Id., *Architettura Greca*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 03, 1930-35; Id., *Romanica*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 04, 1930-35.

[2] Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 05.

[3] Cfr.: Giuseppe Samonà, *Estetica-Storia*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/042/04, s.d.; Id., *Empatia*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/052/10, s.d.

[4] Un approfondimento di questi temi viene trattato in modo esaustivo in Gaetano Palazzolo, *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina: dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, prefazione di E. Sessa, Grafill, Palermo, 2010, pp. 51-56.

[5] Cfr.: Lettera di Enrico Calandra a Giuseppe Samonà, 25 aprile 1928, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/053/13.

[6] *Ibid.*

[7] Per comprendere l'ampiezza dello sguardo con cui Samonà affronta i propri studi si riportano di seguito le riviste che egli annota nei propri appunti, tra cui vi sono: "Casabella", "Architettura e arti decorative" e "Rassegna dell'istruzione artistica" (Italia); "Art et Decoration" e "La costrution moderne" (Francia); "The Studio" e "The Architectural Review" (Inghilterra); "Die Form" (Germania); "Arkitektura" (Slovenia); "La Cité" (Belgio); "Byggekunst" (Norvegia); "Form" (Svezia).

[8] Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, *cit.*, p. III.

[9] *Ivi*, p. V.

[10] *Ibid.*

[11] *Ivi*, p. VII.

[12] *Ivi*, p. XXXI.

[13] *Ibid.*

[14] *Ivi*, p. XXXIII.

[15] *Ivi*, p. XXXV.

[16] *Ibid.*

[17] *Ivi*, p. XXXIX.

[18] *Ibid.*

[19] *Ivi*, p. LI.

[20] *Ivi*, p. LXII.

[21] *Ivi*, p. LXXII.

[22] *Ibid.*

[23] *Ivi*, p. LXXIII.

[24] *Ivi*, p. XCI.

[25] *Ibid.*

[26] *Ivi*, pp. XCV-XCVII.

[27] *Ivi*, pp. XCIX-CI.

[28] Cfr.: Giulio Carlo Argan, *Punti di partenza della nuova architettura*, in "Casabella", a. VI, n. 4, aprile 1933.

[29] Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, *cit.*, p. CXIII.

[30] *Ibid.*

[31] *Ibid.*

[32] *Ivi*, p. CXIV.

[33] Giuseppe Samonà, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in "Rassegna di architettura", n. 3, 1930, pp. 87-95.

[34] Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, *cit.*, pp. CXIV-CXV.

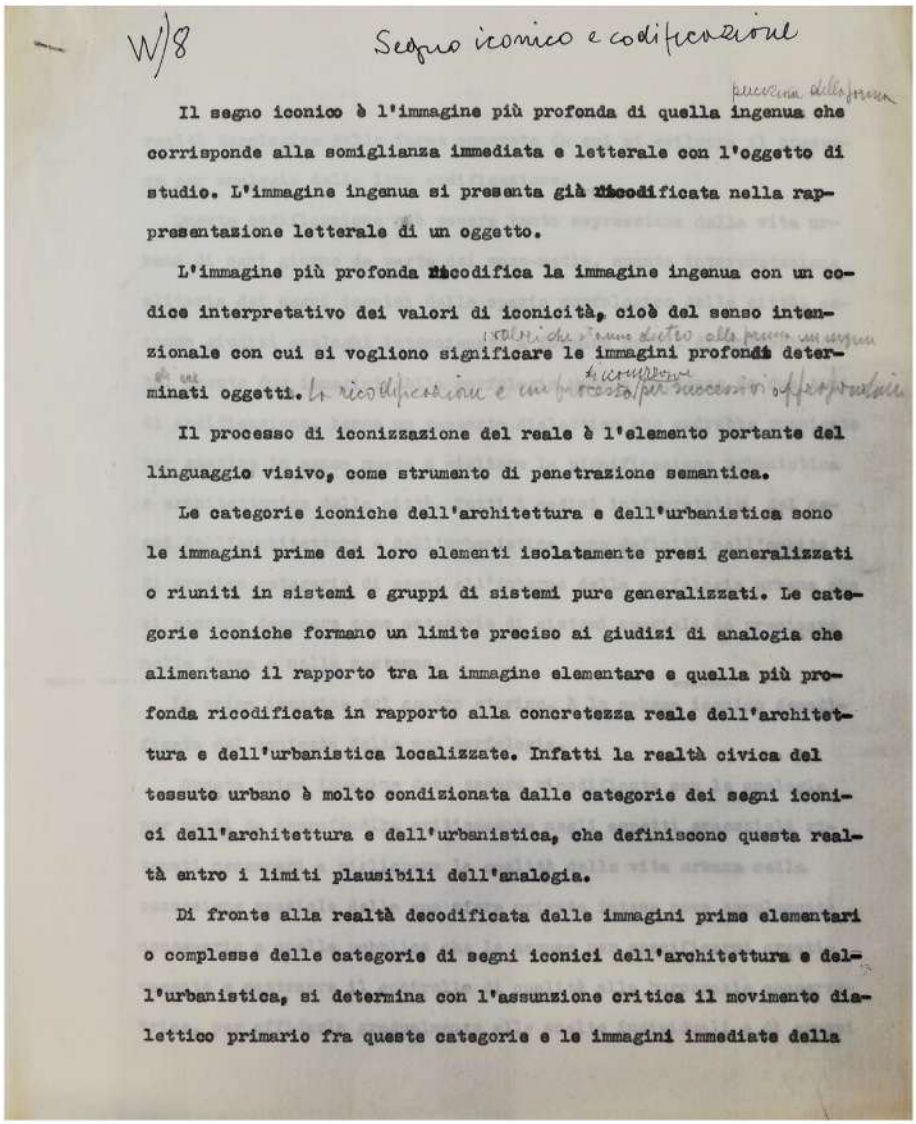
[35] Miloutine Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Payot, Parigi, 1926.

[36] Miloutine Borissavliévitch, *Le teorie dell'architettura. Saggio critico sulle principali dottrine di estetica dell'architettura*, a cura di G. Pigafetta e I. Abbondandolo, con un'introduzione di R. De Fusco, trad. it. A. Mastrorilli, Compositori, Bologna, 2007, p. 326.

[37] Nome originale Milutin Borisavljević (Kragujevac 1889 - Parigi 1969). Per un approfondimento sulla biografia di questo autore e in particolare di *Les théories de l'architecture* si veda: Miloutine Borissavliévitch, *Le teorie dell'architettura*, *cit.*

[38] Giorgio Pigafetta, Ilaria Abbondandolo, *Introduzione all'edizione italiana*, in M. Borissavliévitch, *Le teorie dell'architettura*, *cit.*, p. 41.

[39] *Ibid.*
[40] *Ivi*, pp. 41-42.
[41] *Ivi*, p. 42.
[42] *Ibid.*
[43] Giuseppe Samonà, *Appunti di Estetica*, *cit.*, pp. CXXX-CXXXI.



W/8 Segno iconico e codificazione

Il segno iconico è l'immagine più profonda di quella ingenua che corrisponde alla somiglianza immediata e letterale con l'oggetto di studio. L'immagine ingenua si presenta già decodificata nella rappresentazione letterale di un oggetto.

L'immagine più profonda ricodifica la immagine ingenua con un codice interpretativo dei valori di iconicità, cioè del senso intenzionale con cui si vogliono significare le immagini profonde determinati oggetti.

Il processo di iconizzazione del reale è l'elemento portante del linguaggio visivo, come strumento di penetrazione semantica.

Le categorie iconiche dell'architettura e dell'urbanistica sono le immagini prime dei loro elementi isolatamente presi generalizzati o riuniti in sistemi e gruppi di sistemi pure generalizzati. Le categorie iconiche formano un limite preciso ai giudizi di analogia che alimentano il rapporto tra la immagine elementare e quella più profonda ricodificata in rapporto alla concretezza reale dell'architettura e dell'urbanistica localizzate. Infatti la realtà civica del tessuto urbano è molto condizionata dalle categorie dei segni iconici dell'architettura e dell'urbanistica, che definiscono questa realtà entro i limiti plausibili dell'analogia.

Di fronte alla realtà decodificata delle immagini prime elementari o complesse delle categorie di segni iconici dell'architettura e dell'urbanistica, si determina con l'assunzione critica il movimento dialettico primario fra queste categorie e le immagini immediate della



Fig. 1
Giuseppe Samonà, *Segno iconico e codificazione*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

# 3 Temi e ricerche negli appunti di Samonà
## Segno, icona, linguaggio visivo

La ricerca d'archivio sugli appunti di Giuseppe Samonà prosegue prendendo in esame la vasta ricerca e produzione scritta che avviene tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta del Novecento, muovendosi attraverso un ampio spettro di discipline umanistiche e scientifiche: storia, storia dell'arte e dell'architettura, architettura e urbanistica, filosofia, estetica, iconologia, filologia, antropologia, sociologia, economia, ecologia, linguistica, semiotica, nonché una serie di interviste, conversazioni e corrispondenze private, interventi a convegni e seminari, lezioni universitarie.
Questa indagine mira a ricostruire il percorso attorno al quale si snoda l'elaborazione delle teorie samonaniane sul concetto di "iconismo semantico", che rientra nella teoria dell'"unità architettura-urbanistica" e che egli propone da un lato come strumento di interpretazione della realtà, in questo caso la realtà *formale* e *figurativa* – ma non solo quella costruita, in quanto derivazione diretta della realtà sovrastrutturale, cioè la realtà culturale, antropologica e sociale – dall'altro come mezzo di "produzione segnica" per la significazione dello *spazio*, connotato in quanto *luogo*.
Esaminando gli *Appunti di estetica* si è potuto notare come Samonà abbia esplorato le diverse teorie che hanno tentato, dall'antichità al mondo moderno, di definire il ruolo estetico dell'arte e dell'architettura, venendo in contatto con la dimensione semantica che caratterizza questi studi. Concentrandosi principalmente sul rapporto tra *forma* e *contenuto*, legato all'esperienza percettiva, e sul processo generativo che intercorre tra questi due momenti, egli ha colto il punto nodale attorno a cui si sviluppa il *momento semantico*.
Si è inoltre visto, nell'introduzione al concetto di "iconismo" in ambito semiotico, come questo fenomeno, per quanto riguarda il mondo dell'architettura, sia associato da un lato a temi che riguardano la linguistica e la filosofia del linguaggio e dall'altro alle teorie di estetica. Nel caso di Samonà, dunque, la radice di questo discorso è rintracciabile, come già affermato, in queste prime ricerche sul significato del *fare* artistico e architettonico, che ritornerà in modo più approfondito nelle ricerche degli anni successivi.



### Immagini spaziali

Tra gli scritti della seconda metà degli anni Quaranta suscitano particolare interesse alcuni testi critici[1] in cui Samonà si interroga sull'eredità del Movimento Moderno rispetto a un suo confronto con la tradizione. Di questi testi, che verranno ripresi e trattati più approfonditamente nei capitoli riguardanti l'analisi progettuale[2] per un loro confronto diretto con l'opera costruita, interessa in questo caso concentrare l'attenzione su alcuni passaggi in cui l'attenzione di Samonà è rivolta verso la *significazione dello spazio* e come essa si presenti nell'architettura moderna rispetto a quella antica. Egli parla infatti di *immagini spaziali*, cogliendo, da questo momento in avanti, l'importanza della dimensione iconografica dell'architettura, dello spazio architettonico in quanto sintesi tra forma e contenuto, tra spazio e significato dello spazio stesso, come *metafora costruita* della *vita dell'uomo*:

> L'architettura del ventennio fra le due guerre rivela questo modo spaziale cristallizzato in immagini di pura geometria, rivela cioè la volontà di significare uno spazio con immagini di semplici rapporti geometrici, a cui ogni ponderalità e consistenza di materia son quasi estranee. Questo trasfigurare l'essenza stessa dell'architettura che è compatta solidità di materiali pesanti per trasportarla in un mondo di prismi geometrici, di superfici terse, che limitano lo spazio senza riempirlo, che disegnano volumi completamente svuotati di materia, è la misura del sentimento di evasione dalle apparenze della realtà sensibile, di cui il razionalismo architettonico europeo ha materiato le sue immagini spaziali.[3]

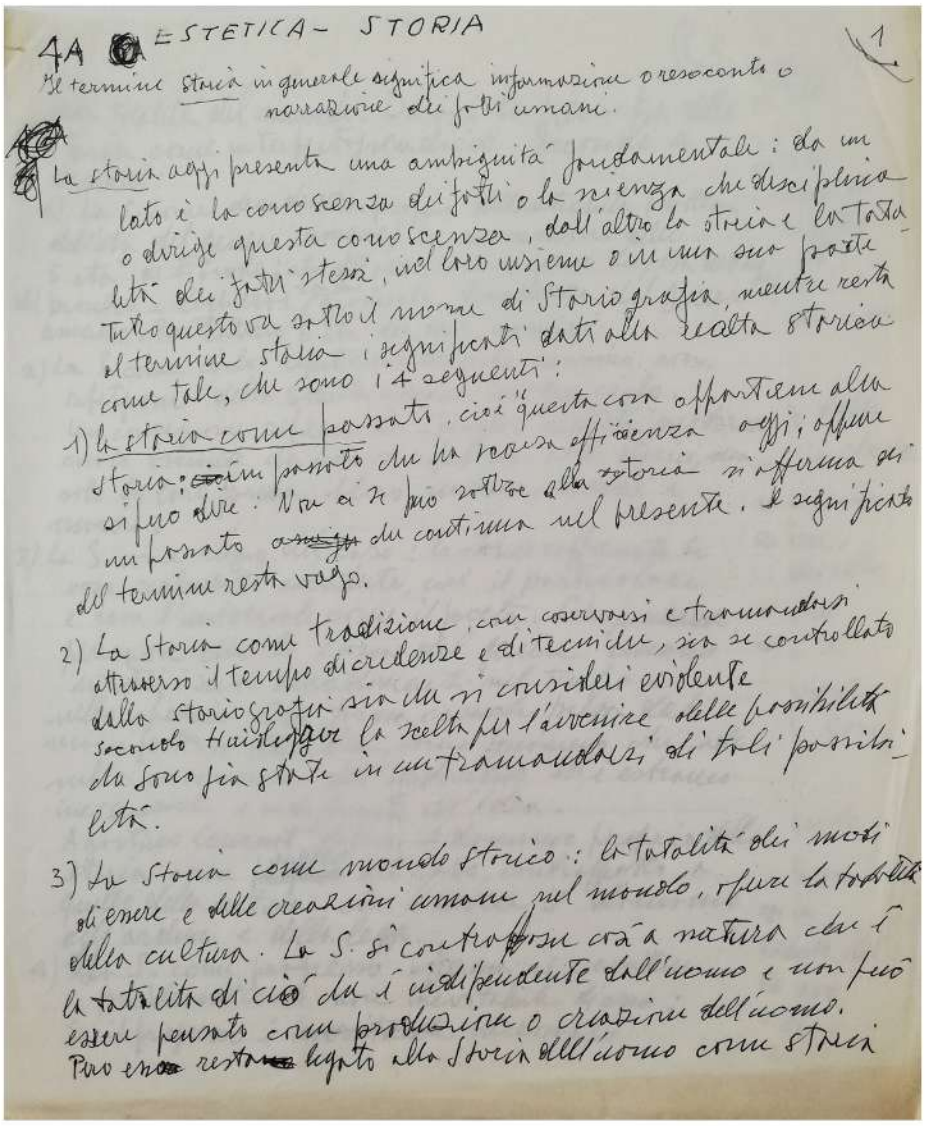
Samonà critica al Movimento Moderno una sorta di scollamento dalla «realtà sensibile» per via di un'architettura che tende verso un grado di astrazione forse troppo elevato, non riuscendo a realizzare una sintesi compiuta tra realtà concreta e valori della società contemporanea, che devono necessariamente comprendere e considerare la coesistenza tra *spirito moderno* e *realtà storica.* Per questo egli contrappone all'immaginario dello *spazio moderno* il sentimento dello *spazio antico*, che sempre è stato in grado di costruire, attraverso l'architettura, un *equilibrio formale* ricco di significato:

> Queste immagini spaziali interamente partecipi delle nostre emozioni, perché pienamente vissute in questo duplice modo di qualificare la materia di cui lo spazio architettonico si costruisce, fanno parte in modo pieno e completo d'ogni grande monumento delle passate architetture. Le qualificazioni di questa spazialità si precisano in forma generale e unitaria di equilibrio, per cui, pur nella varietà infinita degli elementi che la compongono, è generalmente possibile intuire l'unità dell'accordo generale, anche prima di avere percorso con lo sguardo e abbracciato l'assieme, poiché i vincoli di simmetria, le spaziature ad intervallo costante in un qualche senso del movimento spaziale, la distribuzione delle masse secondo una legge organica di pesi e resistenze, la vibratilità della materia elaborata, che tutto fonde nell'intorno atmosferico delle strutture, inducono intuitivamente a completare la visione di un certo assieme architettonico, anche prima di averlo percorso nella sua totale spazialità, e però inducono a sentire lo spazio a priori concluso e come fermato in una prima pausa immaginativa che è sintesi, anche dove questo spazio, fissato per intuizione nella sua totalità, debba ulteriormente arricchirsi di nuove successive emozioni, per essere chiaro allo spirito, come è in generale delle opere più lontane dal così detto equilibrio classico.[4]



Gli anni Cinquanta costituiscono invece un momento di intensa attività progettuale per Samonà a cui si unisce una copiosa serie di pubblicazioni che, come si vedrà più approfonditamente in seguito, si muovono tra questioni di carattere operativo legate al dibattito contemporaneo e ricerche storico-critiche sull'architettura del passato. Quindi la ricerca teorica di questi anni è concentrata soprattutto su aspetti concreti ed è il periodo in cui avviene un salto di scala nel discorso samonaniano, che si aprirà alla nuova dimensione della città e del territorio e le cui prime considerazioni confluiranno nel testo *L'urbanistica e l'avvenire della città.*

Gli anni Sessanta e Settanta costituiscono invece il momento più intenso di ricerca teorica ed è caratterizzato da un approccio sincretico che si apre, come già anticipato, a una moltitudine di discipline sia umanistiche sia scientifiche che alimenteranno la costruzione della teoria dell'"unità architettura-urbanistica" in cui gioca un ruolo fondamentale il concetto di "iconismo semantico". Il lavoro di ricognizione su un'ampia quantità di appunti d'archivio di questo periodo[5] ed una loro organizzazione ed esposizione secondo un ipotetico costrutto logico – anche attraverso semplici citazioni che a volte potrebbero presentarsi in modo apparentemente rapsodico – risulta essenziale per tentare di ricostruire il processo di ricerca teorica di Samonà che ha portato all'elaborazione del suo complesso discorso sulla genesi, la lettura e la produzione semantica dell'architettura. Anche in questo caso alcuni di questi testi verranno ripresi nei capitoli che riguardano l'analisi progettuale[6], in cui verranno messi a confronto diretto con le opere. Inoltre, nel corso di questa esposizione verranno citate dagli appunti – che si presentano a volte in forma manoscritta e altre volte in forma dattiloscritta – parti estese di testo, vista l'importanza che assume la lettura diretta di questi documenti, prevalentemente inediti, di cui si cercherà



4A ESTETICA - STORIA

1

Il termine storia in generale significa informazione o resoconto o narrazione dei fatti umani.

La storia oggi presenta una ambiguità fondamentale: da un lato è la conoscenza dei fatti o la scienza che disciplina o dirige questa conoscenza, dall'altro la storia è la totalità dei fatti stessi, nel loro insieme o in una sua parte. Tutto questo va sotto il nome di Storiografia, mentre resta al termine storia i significati dati alla realtà storica come tale, che sono i 4 seguenti:

1) La storia come passato, cioè "questa cosa appartiene alla storia; ~~cioè~~ il passato che ha ancora efficienza oggi; oppure si può dire: Non si può sottrarre alla storia, si afferma di un passato ~~assoluto~~ che continua nel presente. Il significato del termine resta vago.

2) La Storia come tradizione, come osservarsi e tramandarsi attraverso il tempo di credenze e di tecniche, sia se controllato dalla storiografia sia da ~~si~~ considerati evidenti secondo Heidegger la scelta per l'avvenire delle possibilità che sono state in un tramandarsi di tali possibilità.

3) La Storia come mondo storico: la totalità dei modi di essere e delle creazioni umane nel mondo, oppure la totalità della cultura. La S. si contrappone così a natura che è la totalità di ciò che è indipendente dall'uomo e non può essere pensato come produzione o creazione dell'uomo. Può ~~essere~~ restare legato alla Storia dell'uomo come storia

85

Fig. 2
Giuseppe Samonà,
*Estetica-Storia*, manoscritto
di appunti, s.d., AP Iuav,
Fondo Giuseppe e Alberto
Samonà.

di restituire i concetti chiave, secondo una lettura oggettiva, scientifica nonché critica.

Estetica e Storia

Passando in rassegna i documenti, emergono alcuni scritti che riprendono gli argomenti di estetica degli studi degli anni Trenta. In *Estetica-Storia*[7] Samonà affronta il problema del ruolo della storia, distinta dalla storiografia, e una sua possibile interpretazione contemporanea, ritornando in particolare sulle posizioni di Hegel e poi di Croce, annotando in conclusione:

> Per lui il soggetto della Storia è lo spirito del mondo o la Ragione non l'uomo.[8]

*Einfühlung*

Nel testo *Empatia*[9] egli ritorna sul concetto di *Einfühlung*, di cui riprende la definizione annotando:

> La riproduzione dovuta all'istinto di imitazione delle manifestazioni corporee altrui riprodurrebbe in noi stessi le emozioni che esse solitamente si accompagnano, ponendoci così nello stato emotivo della persona cui quelle manifestazioni appartengono.[10]

Samonà si concentra successivamente, secondo quest'ottica, sui valori simbolici dell'architettura medievale che egli considera temi ancora esplorabili dall'architettura contemporanea:

> Nella eredità di questi valori espressi dalla cultura medievale vanno ritrovate le indicazioni per una concezione nuova e progressiva dell'architettura, delle sue funzioni simboliche della spiritualità dell'arte.[11]



Il ruolo dell'arte

Inoltre, in *Il concetto di arte come costruzione*[12] Samonà affronta questo tema secondo diverse prospettive che si rifanno ad altrettante teorie estetiche, partendo da Paul Valéry che:

> Ha affermato l'eccellenza dell'architettura su tutte le altre arti.[13]

Egli, quindi, passa di nuovo per Kant, Schelling, fino a Comte e Marx, arrivando a figure come Dewey e Pareyson, di cui mette a confronto le diverse visioni sul ruolo dell'arte in rapporto alla società, per interrogarsi sul significato che questo può assumere nel mondo contemporaneo.

Vi è poi un manoscritto molto importante intitolato *Teoria*[14] in cui Samonà annota sinteticamente una serie eterogenea di riflessioni personali su molteplici argomenti come percezione, composizione, analisi formale, semantica, semiotica, fenomenologia, linguaggio, simbolo, icona, che possono costituire una base di partenza, fatta di brevi enunciati, per la costruzione di questo discorso.

Segno e percezione

Gli appunti si aprono con una prima considerazione:

> Ogni situazione a cui si deve partecipare è percepita in relazione ad esperienze anteriori. Cioè la situazione è organizzata secondo i nostri schemi percettivi. In molte situazioni bisogna fissare gli oggetti per mezzo di segni perché sia possibile parlarne, descriverli, ordinarli in sistemi. L'organizzazione di un ambiente consiste nello estrarre gli oggetti dai fenomeni immediatamente dati. La situazione è anche la condizione cioè lo stato fisico e morale, o di un luogo, il suo stato o modo di essere.[15]

C'è quindi una riflessione iniziale sulla questione del segno e del suo significato, che può essere percepito solo all'interno di un quadro definito – culturalmente – come affermato in precedenza, attraverso una sorta di *memoria*

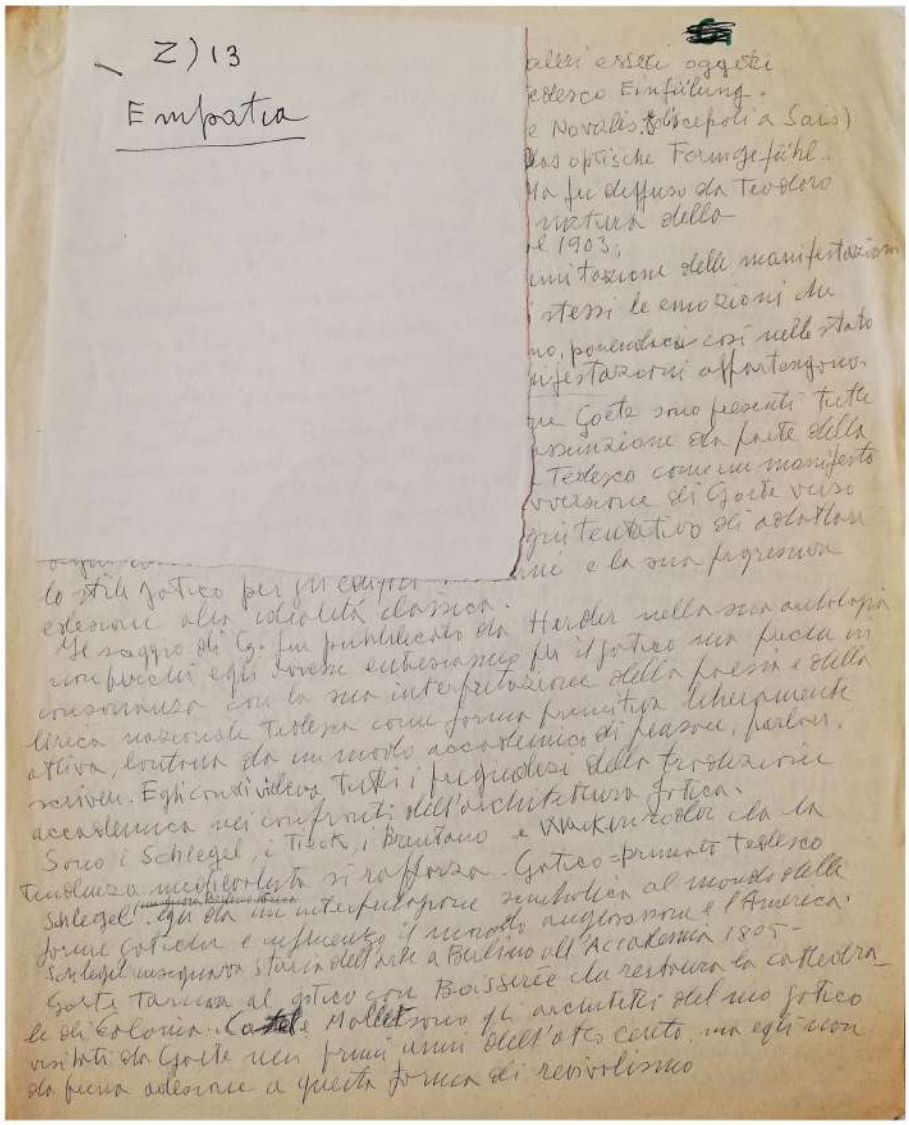





Fig. 3
Giuseppe Samonà,
*Empatia*, manoscritto di
appunti, s.d.,AP Iuav, Fondo
Giuseppe e Alberto Samonà.

*collettiva* che appartiene a un determinato *ambiente* o a un determinato *luogo*, da cui il segno stesso prende forma e solo attraverso il quale esso stesso può assumere significato.

Il ruolo dell'architettura

Lo scritto continua quindi con una definizione del ruolo dell'architettura:

> L'architettura è un oggetto culturale, un prodotto dell'uomo che è utile alle attività collettive. La scienza designa fatti, l'arte esprime valori, l'arte è perciò uno dei mezzi per comunicare valori al fine di renderli comuni. L'arte simbolizza oggetti culturali e altrettanto fa l'architettura. Così nell'ambiente-simbolo che comprende l'aspetto culturale, l'ambiente sociale trasmette oggetti culturali (valori comuni, costrutti empirici, idee filosofiche, codici morali, credenze religiose, convinzioni ideologiche). Pertanto qualsiasi ambiente è indirettamente simbolico di oggetti culturali, mentre la simbolizzazione culturale può anche realizzarsi direttamente quando si permette a determinate forme architettoniche di designare determinati oggetti culturali. L'architettura senza oggetti-polo è possibile solo in periodi transitori, poiché è urgente una caratterizzazione architettonica anche se non possiamo più contentarci di certi segni come torri e colonnati.[16]

È qui forse presente un primo indizio per comprendere l'ampiezza del campo semantico che riguarda l'iconismo in architettura che, come già detto, è rivolto anche, in quanto strumento conoscitivo, alla dimensione sovrastrutturale della sfera antropologica che sta alla base della genesi dell'*ambiente costruito*. Attraverso questo processo di *comunicazione visiva* o, meglio, *esperienziale* veicolato attraverso l'*immagine* dello spazio architettonico che realizza concretamente determinati "oggetti-culturali", può compiersi la sintesi forma-contenuto (significante-significato) che rappresenta l'origine dello spazio stesso.



Si chiarisce dunque il senso delle *immagini spaziali* che Samonà intuiva, già negli anni Quaranta, essere il fenomeno che sta alla base della comprensione dell'architettura, nonché della sua costruzione: la prossemica dell'ambiente costruito si realizza attraverso una serie di *immagini* definite attraverso la conformazione stessa dello spazio e degli *oggetti* che lo popolano, che risponde e corrisponde, secondo questa visione, a precise istanze culturali e *ambientali*. Egli, quindi, annota alcuni concetti che entrano in modo più specifico dentro questi aspetti:

> Le funzioni ordinano la misura degli spazi e spesso la loro forma, perciò una tipologia edilizia fondata sulle funzioni è auspicabile, anche se qualche volta la forma varia indipendentemente dalla misura, per una serie di azioni limitrofe collocate in luoghi diversi. L'ambiente esercita la sua influenza sull'edificio attraverso energie da controllare. L'edificio spesso può fare da connessione o da filtro o da barriera. Così gli elementi si congiungono, si separano, si mettono in fila. Si parla di due cose diverse ma riunibili.[17]

Samonà parla di *funzione* come uno degli elementi che stanno alla base della *misura* e della *forma* dello spazio ed è da intendersi non come mera funzione in senso meccanicistico, ma in quanto *uso* inteso in termini culturali che è l'*ambiente* stesso a definire.

Composizione

Egli successivamente entra nel merito degli aspetti compositivi che costituiscono gli schemi ordinatori dello spazio. Seguono infatti numerosi appunti che riguardano la composizione architettonica che partono con alcune nozioni elementari sull'organizzazione geometrica:

> Le relazioni geometriche sono convenientemente classificate con l'organizza-

zione degli elementi rispetto a un punto, a una linea, a un sistema di coordinate. Così la centralizzazione è l'organizzazione rispetto a un punto, l'assialità è l'organizzazione rispetto a una linea che non è detto sia retta, ma dipende dagli elementi topologici. Oggi si introduce la direzione ordinatrice mediante gli elementi guida (invece degli assi tradizionali) esempio: la parete guida.[18]

Samonà riporta quindi queste nozioni al *sistema* dello spazio architettonico:

> Lo spazio architettonico non è mai isotropico, cioè euclideo: c'è sempre una differenza fra l'estensione sul piano orizzontale e quella verso l'alto, dovuta all'incedere diritto dell'uomo. La griglia tridimensionale per l'architettura è perciò da considerare con un certo scetticismo. Uno spazio formato con ampio sistema di coordinate può servire da sfondo a elementi-massa e formare, altresì, materia prima ad elementi-spazio che si realizzano modificando punti del sistema e relative linee di congiunzione. L'introduzione di assi dà luogo a una forma stimolante. Punti e assi creano insieme conflitto che può essere voluto. Possibilità ancora più interessanti offre la combinazione di relazioni topologiche, giacché è possibile articolare un insieme topologicamente chiuso con linee parallele o con un asse accentuato. [...] Le relazioni di continuità che formano una fila e quelle di prossimità che formano un gruppo danno luogo a forme o a strutture formali. Si possono geometrizzare tanto la fila che il grappolo e arrivare a un cerchio, a una ellissi e a un poligono.[19]

Samonà sta parlando, anche se con un certo grado di astrazione, delle azioni primarie che stanno alla base della composizione architettonica e urbana, che è fatta di elementi posti in relazione tra loro nello spazio per *fare spazio* secondo precisi schemi ordinatori, come all'interno di un discorso parlato o scritto – un *testo* – che restituisce il senso del discorso stesso.
Egli continua quindi nelle pagine seguenti richiamando i concetti di "struttura formale", di "elementi-massa" e "elementi-spazio", organizzati a formare "sistemi" secondo un preciso "ordine topologico":



> L'unica totalità topologica determinata, cioè capace di comprendere delle forti forme geometriche è lo spazio chiuso. Un tipo particolare di struttura formale ammette solo elementi con certe proprietà (ordine dorico no arco). L'architettura del passato assegnava ruoli ben definiti a ciascun elemento. Una struttura formale è composta di elementi primari e secondari e può avere una gerarchia ancora complicata. Gli elementi primari sono per definizione essenziali per la struttura. Essi possono essere costituiti da: elementi che dominano per la loro misura, oppure da elementi che definiscono i punti direzionali di una griglia in un sistema di coordinate, o che danno rilievo a un asse se la struttura è determinata dall'asse. Gli elementi secondari partecipano alla struttura attraverso quelli primari e per taluno sono i dettagli inarticolati capaci di trasmettere l'espressione artistica. La struttura formale comprende diversi livelli: un grappolo amorfo di elementi-massa inarticolati ha un solo livello. Un organismo urbanistico ne ha molti.[20]

Samonà prosegue poi richiamando il concetto di "continuità" e di "articolazione", sostenendo in qualche modo la necessità di "unità nella variazione":

> Se esiste un rapporto fra le relazioni che governano i diversi livelli si potrà parlare di una struttura continua. Si può altresì avere una gerarchia di livelli se gli elementi primari appaiono entro un determinato livello. La distinzione dei livelli esprime l'articolazione della struttura. L'articolazione che è differenziazione implica sia l'uso di elementi pregnanti di relazioni, sia la definizione di parti primarie e secondarie e la creazione di livelli formali in rapporti reciproci.

> La tradizione classica richiede forme chiuse, le attuali forme aperte sono possibili per contrarre o ampliare l'edificio. La continuità spaziale è accentuata dalle masse concentrate individuali, mentre per dare risalto alla continuità delle masse bisogna usare spazi chiusi o intervalli accidentali. Il concetto di variazione presuppone che certe proprietà basilari restino costanti, cioè che le variazioni avvengano entro i limiti della costanza della forma. Ritmo indica proprietà di relazione delle successioni, mentre la parola variazione indica le proprietà degli elementi derivate da una base comune. I tipi derivano da variazioni. Le capacità di una struttura formale, cioè la sua disponibilità a ricevere contenuti è determinata dal suo grado di articolazione. Senza articolazione nasce il caos; troppe articolazioni creano confusione.[21]

Semantica – Semiotica
Sintattica – Pragmatica

Egli arriva perciò a introdurre le definizioni di "semantica" e "semiotica", distinguendoli da quelli di "sintattica" e "pragmatica":

> Si chiama sintattica lo studio formale della costruzione logica di un sistema di simboli. Questo studio delle sole relazioni formali fra segni non ci dice nulla della realtà. Invece le relazioni fra segni e realtà si chiama semantica. Mentre invece si chiama pragmatica lo studio del rapporto tra simboli e fruitori (tra segno e coloro che lo usano). Si chiama semiotica la teoria dei segni nelle tre dimensioni: sintattica, semantica, prgmatica. L'effetto pragmatico è una funzione della dimensione semantica, mentre il significato di un segno viene completamente descritto indicando i suoi 3 aspetti semiotici. Con la semiotica un significato può essere studiato oggettivamente.[22]

Schema – Spazio – Sistema

Viene poi introdotta la nozione di "schema" e associata a quella di "spazio" per tentare un primo approccio di lettura semiotica che fissi delle "regole" interpretative per addentrarsi nel modo dell'architettura, in cui ritornano alcune considerazioni fatte in precedenza:



> Gli schemi sono sistemi caratteristici di coerenza di poli intenzionali corrispondenti agli oggetti che costituiscono il nostro mondo personale. Gli schemi danno forma al mondo perché organizzano i fenomeni come manifestazioni di oggetti. Gli schemi-spazio possono essere di vario tipo. Ognuno di noi, per ottenere una percezione soddisfacente di situazioni e compiti diversi, possiede un certo numero di schemi. Gli schemi sono comunque culturalmente determinati. È ingenua semplificazione credere che le percezioni di spazio corrispondano allo spazio fisico oggettivo della scienza. Esiste invece una concezione superiore di spazio che risulta dalla combinazione dei fenomi: direzione, misura e distanza.[23]

Si conferma dunque, per la lettura semiotica dello spazio, l'esistenza di un doppio ordine interpretativo che da un lato riguarda la dimensione oggettiva dello spazio (per esempio quella funzionale) e dall'altro quella rappresentativa (per esempio quella simbolica) e quindi culturalmente "connotata".

Analisi formale

Samonà ritorna poi su questioni di composizione e analisi formale, annotando in particolare:

> Gli elementi architettonici vanno classificati servendosi delle principali 3 categorie di concetti: massa, spazio, superficie. [...] L'elemento spazio è determinato dagli intervalli (spazi inter) che acquistano il carattere di figura. Esso in termini di misura può definirsi topologico. Mentre la massa è più o meno concentrata, lo spazio è più o meno chiuso. Gli elementi topologicamente definiti hanno un carattere vago e amorfo e la loro espressione consiste unicamente nella concentrazione e chiusura.[24]

Da queste nozioni di "concentrazione" e "chiusura" emerge per la prima volta il termine "figura", che da qui in poi assumerà molta importanza in riferimento alla lettura spaziale, dell'architettura, della città e del territorio, che Samonà utilizza per delineare una condizione di *limite*, appunto di *figura*, rispetto agli elementi che compongono lo spazio stesso – il luogo.

Forma e Stile

In seguito, la trattazione procede concentrandosi su alcuni aspetti del concetto di "forma" e di "stile", in cui Samonà approfondisce gradualmente il suo discorso cercando di entrare sempre più in profondità nella sfera semantica del sistema-architettura:

> Una forma ha un significato entro un sistema di forme, l'idea di forme significative indipendenti è insostenibile, perciò la forma può ricevere un contenuto solo se appartiene a un sistema di forme. Lo stile è un sistema di forme che non si può definire soltanto con l'indicazione di un certo numero di tratti formali e la descrizione di una struttura ideale. [...] Lo stile va inteso come una dimensione di confronto che ci permette di classificare analiticamente l'opera individuale; esso è un oggetto culturale a un livello più alto dell'opera singola e può individuare una cultura nella sua totalità. Lo stile denota un sistema di elementi e di relazioni che appaiono con differenti gradi di probabilità.[25]

Samonà si avvicina così, passando per la nozione di stile, al concetto di "linguaggio" che (come visto per esempio in Barthes con il concetto di "linguaggio secondo") costituisce lo strumento decisivo per la costruzione di un sistema di segni, in questo caso lo *spazio*, e dunque il linguaggio architettonico.

Simbolo e Linguaggio

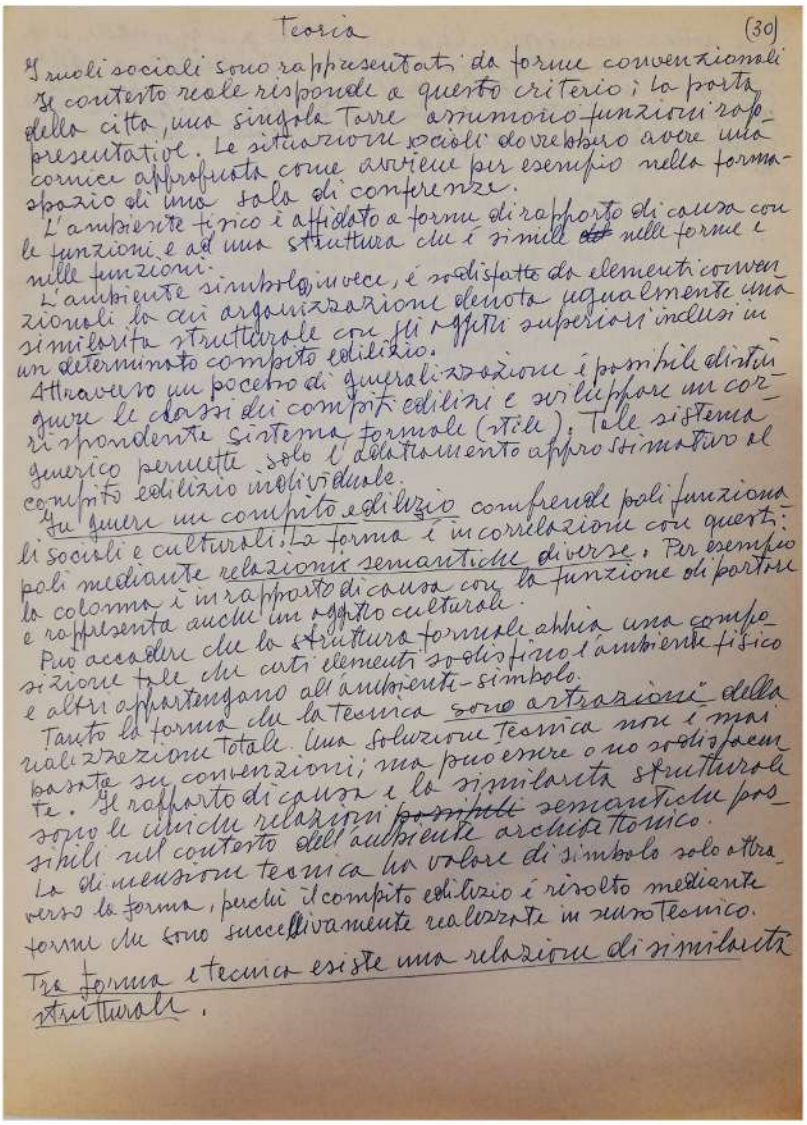
Lo scritto procede infatti aprendo il discorso a osservazioni di questo tipo:

> Simboli e sistemi di simboli: un nome non designa un fenomeno (esperienza), ma una classe specifica di similarità fra fenomeni, ed è un segno puramente convenzionale, scelto liberamente e di comune accordo. Così il linguaggio è mezzo necessario per la creazione di un mondo coerente, ma ne è anche un ostacolo per la tendenza a congelare viete classificazioni. Le parole sono idee che hanno una esistenza assoluta, indipendente dalla nostra esperienza. Il significato delle parole sta nella relazione fra linguaggio ed esperienza. Il linguaggio è perciò uno strumento flessibile corrispondente a un mondo oggettivo di mutevoli oggetti empirici. Il linguaggio si adatta al mondo degli oggetti costruendo un sistema di simboli la cui capacità di simbolizzazione sia adatta agli oggetti che può rappresentare.[26]



Dopo questa breve parentesi la riflessione di Samonà ritorna a indagare la natura semantica del sistema-architettura arrivando a parlare degli elementi iconici che caratterizzano la sua struttura:

> I tipi edilizi di un sistema architettonico non sono totalità statiche e fisse, ma devono caratterizzarsi come un sistema di probabilità, come un insieme statistico analogo allo stile. I tipi hanno così possibilità di variare, cioè i poli primari, essenziali per un certo tipo, entrano sempre in nuovi contesti fenomenici, secondo la situazione. [...] Inoltre l'ambiente-simbolo dipende da un sistema di simboli-formali capaci di rappresentare iconicamente strutture sociali e culturali. È importante ancora osservare che un sistema articolato di simboli architettonici presuppone una certa geometrizzazione, dato che la pregnanza e la adattabilità degli elementi sono in funzione delle loro proprietà geometriche. È chiaro che una struttura architettonica superiore manifesta un particolare ambiente-simbolo. Perciò le opere di architettura monumentale, che caratterizzano i poli centrali dell'ambiente-simbolo, devono essere contraddistinte dal grado più alto di pregnanza e di articolazione strutturale entro il sistema architettonico.[27]



Teoria (30)

I ruoli sociali sono rappresentati da forme convenzionali
Se contesto reale risponde a questo criterio; la porta
della città, una singola Torre assumono funzioni rap-
presentative. Le situazioni sociali dovrebbero avere una
cornice appropriata come avviene per esempio nella forma-
spazio di una sola di conferenze.
L'ambiente fisico è affidato a forme di rapporto di causa con
le funzioni e ad una struttura che è simile ~~del~~ nelle forme e
nelle funzioni.
L'ambiente simbolo, invece, è soddisfatto da elementi conven-
zionali la cui organizzazione denota ugualmente una
similarità strutturale con gli oggetti superiori inclusi in
un determinato compito edilizio.
Attraverso un processo di generalizzazione è possibile distin-
guere le classi dei compiti edilizi e sviluppare un cor-
rispondente sistema formale (stile). Tale sistema
generico permette solo l'adattamento approssimativo al
compito edilizio individuale.
Ogni ~~genere~~ un compito edilizio comprende poli funziona-
li sociali e culturali. La forma è in correlazione con questi
poli mediante relazioni semantiche diverse. Per esempio
la colonna è in rapporto di causa con la funzione di portare
e rappresenta anche un oggetto culturale.
Può accadere che la struttura formale abbia una compo-
sizione tale che certi elementi soddisfino l'ambiente fisico
e altri appartengano all'ambiente-simbolo.
Tanto la forma che la tecnica sono astrazioni della
realizzazione totale. Una soluzione tecnica non è mai
basata su convenzioni; ma può essere o no soddisfacen-
te. Il rapporto di causa e la similarità strutturale
sono le uniche relazioni ~~possibili~~ semantiche pos-
sibili nel contesto dell'ambiente architettonico.
La dimensione tecnica ha valore di simbolo solo ri-
verso la forma, perché il compito edilizio è risolto mediante
forme che sono successivamente realizzate in suro tecnico.
Tra forma e tecnica esiste una relazione di similarità
strutturale.



Fig. 4
Giuseppe Samonà, *Teoria*, manoscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

La qualità iconica viene dunque attribuita soprattutto alle architetture-simbolo che costituiscono i nodi, i punti fermi del sistema urbano, nella misura in cui queste sono in grado di *rappresentare* il significato culturale di cui si fanno portatrici, della *funzione sociale* che intendono realizzare concretamente, attraverso la propria costruzione. Emerge inoltre la visione del tipo di Samonà che più avanti verrà approfondita nel suo stretto rapporto con la morfologia urbana.

Ambiente fisico
Ambiente-simbolo

Inizia così a rivelarsi la struttura semantica del sistema-architettura, di cui Samonà tenta di definire il significato originario, la genesi e lo scopo della sua esistenza:

> Lo scopo della produzione architettonica è di creare un ambiente fisico ordinato e un ambiente-simbolo significativo. Questi due aspetti si dicono ordine-visuale. L'ordine-visuale non è puramente formale, ma corrisponde all'uso di forme significative. La richiesta di ordine è in contrasto con l'attuale disprezzo per la forma (ci piace esprimerci in maniera informale). L'arte è diventata un'espressione spontanea. Per creare un ordine-visuale abbiamo bisogno di un metodo adatto alla produzione e basato su una teoria integrata dell'architettura. Ordine e variazione sono una proprietà unica, poiché una variazione che non si riferisce a un ordine è una fantasia arbitraria e insignificante che tende a distruggere il sistema architettonico esistente.[28]

Comincia a trapelare tra le righe, anche se in modo piuttosto astratto, il concetto di "contesto", che verrà sviluppato soprattutto più avanti e che ritorna sotto altri aspetti anche nelle pagine successive:

> Qualsiasi opera di architettura deve comprendere poli appartenenti a tutte le classi più importanti. Gli aspetti rilevanti si definiscono tali in quanto sono in correlazione semantica con aspetti delle altre dimensioni principali. Una totalità architettonica è determinata dai suoi aspetti rilevanti. Mentre un sistema architettonico è un modo di organizzare totalità architettoniche. Il sistema architettonico ha nei confronti dell'opera singola un rapporto simile a quello dello stile rispetto alla forma singola. Tale sistema consiste in classi coordinate di compiti edilizi che sono collegati a uno stile e a un sistema tecnico mediante determinate regole semantiche.[29]



Tecnica

Allora Samonà continua il discorso sulla semantica dell'architettura chiarendo quali siano gli elementi che stanno alla base della sua significazione, tra i quali compare la nozione di "tecnica" che in questo caso risulta essenziale, sul piano semantico, per definire l'appartenenza di un'architettura a un determinato *ambiente*, a un determinato *sistema*:

> La parola semantica denota la relazione fra segno e significato, che sarebbe ciò che il segno designa. In architettura la semantica indica i rapporti fra le dimensioni di un compito edilizio, la forma e la tecnica, oppure la relazione fra realizzazione formale e contenuto. Per cui lo scopo della indagine semantica è quello di spiegare queste interrelazioni e inoltre di presentare certe conclusioni sulla capacità dei sistemi formali e tecnici, cioè sulla loro abilità a risolvere compiti. Decidere se forme particolari si adattano a compiti particolari o (come vuole oggi una certa tendenza) si creano prima le forme pratiche a cui successivamente si adattano le funzioni. Tuttavia conviene insistere sul fatto che ogni funzione ha la sua struttura che va necessariamente calcolata.[30]

Relazione iconica

Egli si concentra successivamente sulla dimensione iconica che, come già affermato, costituisce l'espressione primaria e più immediata del significato spaziale dell'architettura. Viene introdotto il concetto di "similarità" che, come

visto in precedenza, viene trattato dalla semiotica con riferimento alla natura dei "segni iconici":

> Una forma può mediarne o rappresentarne un'altra perché entrambe hanno proprietà comuni (similarità strutturale) e può accadere che una forma ne rappresenti un'altra sulla base di una convenzione, cioè costituisce una simbolizzazione vera e propria. [...] Un edificio o addirittura una città intera possono agire da segno convenzionale e così pure un tipo edilizio caratteristico, un piano territoriale, ecc. [...] Così l'ambiente-simbolo può basarsi su segni che di norma vengono scelti liberamente purché siano comuni (pubblici). I segni convenzionali sono generalmente astratti da una condizione originaria di similarità strutturale fra una forma e un compito edilizio (in origine la cupola rappresentava il cielo e solo più tardi divenne segno convenzionale con un carattere sacro più generico, che assegnava una certa dignità alla soluzione architettonica). [...] Si può parlare di forma proprio per l'organizzazione topologica dei segni. I compiti edilizi possiedono un ordine che trascende le relazioni topologiche e richiede perciò una certa coordinazione degli elementi formali. Si ha similarità strutturale quando le forme si fanno corrispondere alla struttura del compito (significato). La relazione iconica permette la concretizzazione di oggetti intermediari rilevanti. Essa è molto importante nella architettura del passato: in origine la colonna viene eretta per rappresentare il fallo, mentre la grotta rappresentava il grembo da cui scaturisce la nuova vita. La combinazione di questi due elementi iconici creò le prime vere architetture. Possiamo aggiungere che la forma iconica è definita dalla sua struttura e si adatta a tutti i contenuti che hanno una struttura corrispondente. Quando si parla del concetto di spazio di un'epoca ci si riferisce a principi formali che hanno assunto il valore di segni convenzionali e determinano molte varie totalità architettoniche dando ad esse una caratteristica impronta comune. La rappresentazione iconica è di solito specifica. Il sistema di simboli convenzionali fornisce elementi generali che permettono di risolvere differenti compiti edilizi facendo uso degli stessi mezzi fondamentali.[31]



## Una teoria integrata dell'architettura

Il complesso discorso samonaniano denuncia, fino a questo punto, la compresenza di molteplici aspetti e di punti vista provenienti da altrettante discipline, che egli cerca di tradurre architettonicamente per cercare di costruire una visione, una «teoria integrata dell'architettura» che possa indicare un modo generale di interpretare e quindi costruire lo spazio, secondo un principio di continuità e di coerenza che egli individua come fenomeno presente costantemente in tutte le civiltà del passato. Nelle pagine finali di questo scritto Samonà prova quindi a riassumere i tratti fondanti di questa serie di brevi annotazioni, che cercano di afferrare alcuni concetti chiave che confluiranno nella teoria dell'"unità architettura-urbanistica":

> I modi sociali sono rappresentati da forme convenzionali. Il contesto reale risponde a questo criterio; la porta della città, una singola torre assumono funzioni rappresentative. Le situazioni sociali dovrebbero avere una cornice appropriata come avviene per esempio nella forma-spazio di una sala conferenze. L'ambiente fisico è affidato a forme di rapporto di causa con le funzioni e ad una struttura che è simile nelle forme e nelle funzioni. L'ambiente-simbolo, invece, è soddisfatto da elementi convenzionali la cui organizzazione denota ugualmente una similarità strutturale con gli oggetti superiori inclusi in un determinato compito edilizio. Attraverso un processo di generalizzazione è possibile distinguere le classi dei compiti edilizi e sviluppare un corrispondente sistema formale (stile). Tale sistema generico permette solo l'adattamento approssimativo al compito edilizio individuale. In genere un compito edilizio comprende poli funzionali sociali e culturali. La forma è in correlazione con questi poli

> mediante relazioni semantiche diverse. Per esempio la colonna è in rapporto di causa con la funzione di portare e rappresenta anche un oggetto culturale. Può accadere che la struttura formale abbia una composizione tale che certi elementi soddisfino l'ambiente fisico e altri appartengano all'ambiente-simbolo. Tanto la forma che la tecnica sono astrazione della realizzazione totale. Una soluzione tecnica non è mai basata su convenzioni, ma può essere o no soddisfacente. Il rapporto di causa e la similarità strutturale sono le uniche relazioni semantiche possibili nel contesto dell'ambiente architettonico. La dimensione tecnica ha valore di simbolo solo attraverso la forma, perché il compito edilizio è risolto mediante forme che sono successivamente realizzate in senso tecnico. Tra forma e tecnica esiste una relazione di similarità strutturale. Una ricerca tecnico-scientifica può aiutare a raggiungere una esperienza più corretta e più profonda dell'architettura; essa compie un esame teorico della organizzazione formale dell'opera architettonica e indica il grado di accessibilità all'opera architettonica dei fatti di cui l'opera stessa è funzione.[32]

Samonà conferma quindi, arricchendola, la direzione indicata da Eco e poi ripresa da Zevi, il quale indicava lo spazio come elemento di origine sul quale indagare per sviscerare la questione semantica dell'architettura: lo spazio indica l'*uso*, costruisce la *forma* e *rappresenta* la vita dell'uomo, per mezzo di un sistema di segni continuamente coerente rispetto a sé stesso.

Paesaggio e territorio

Il discorso, in conclusione, si apre alla scala del paesaggio lasciando intendere come la continuità architettonica e urbana si possa estendere, sul piano semantico, alla dimensione territoriale, i cui segni, le cui *figure*, costituiscono il *profilo spaziale* dei luoghi:

> Un paesaggio sembra aperto o chiuso perché le sue forme esprimono le nostre possibilità di movimento. Finché il sentimento delle connessioni empiriche fu vivo l'uomo costruì con il paesaggio. Le connessioni significano che le forme architettoniche sono proprietà di un insieme più ampio e che sono funzionalmente collegate con le azioni e con l'ambiente. Le connessioni empiriche possono anche caratterizzarsi come connessioni causali, in cui l'oggetto architettonico costituisce una parte attiva. Il controllo fisico è possibile solo attraverso questa relazione semantica. Un edificio può essere inteso come un filtro che trasforma le condizioni geografiche esistenti. La descrizione semantica non si esaurisce col mettere in evidenza la connessione empirica. L'indagine vera e propria ha inizio quando si chiede in che modo si stabilisce questa connessione empirica, cioè a dire perché gli oggetti-polo sono capaci di formare una totalità architettonica.[33]

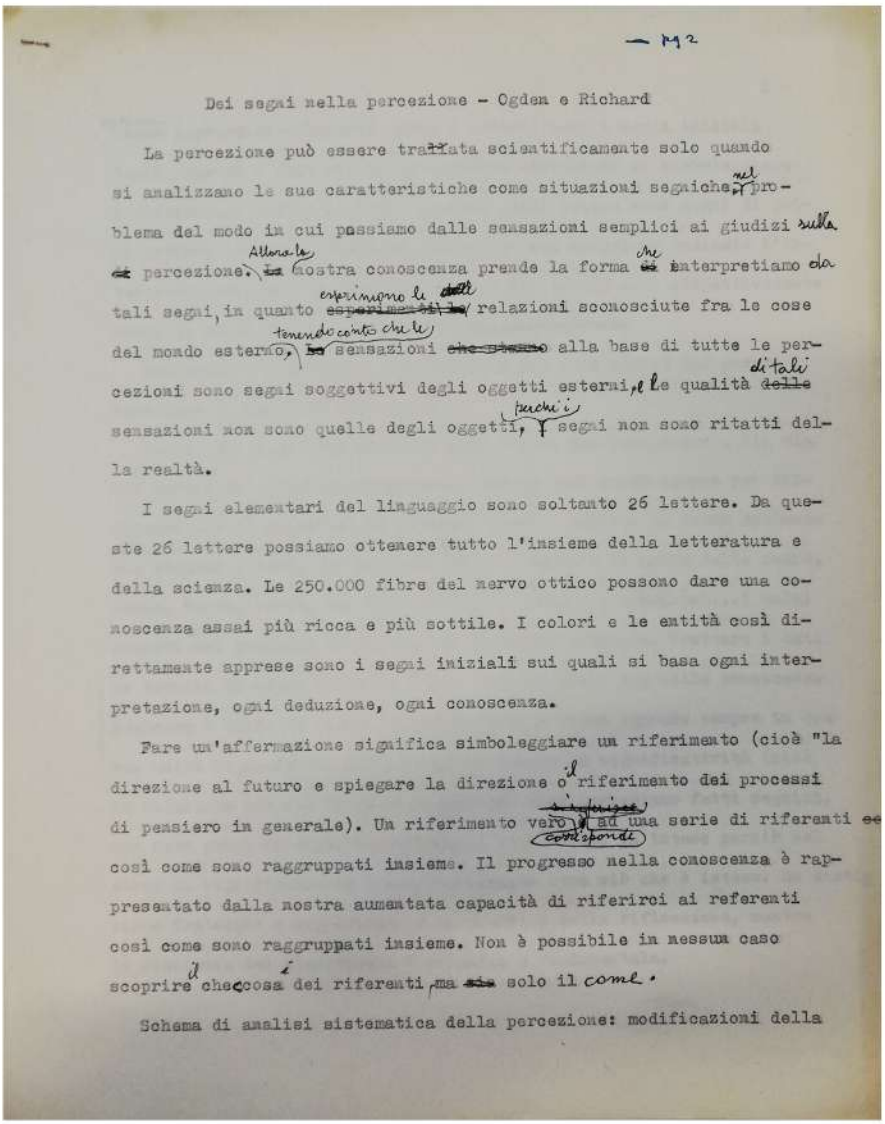


A questo punto, come si cercherà di dimostrare in seguito, è possibile confermare un primo assunto: l'origine dell'architettura, sia sul piano *costruttivo* sia sul piano semantico – cioè nel rapporto tra *segno* e *senso* – presenta una matrice identitaria di carattere geografico-culturale.

Morfologia e Funzione
Espressione e Valore estetico

In questo primo gruppo di documenti, che presentano argomenti teorici di carattere generale, rientrano altri scritti che riprendono le questioni viste, approfondendone alcuni aspetti specifici. Samonà ritorna infatti sulla sfera semantica dell'architettura provando a ribadire la necessità di trovare e indagare l'*origine strutturale*, il *principio formativo* dell'architettura stessa, alla base del quale sta il suo significato. Così egli si muove, ancora, tra i concetti di "morfologia" e di "funzione", di "espressione" e di "valore estetico", sottolineando implicitamente la doppia natura semantica dell'architettura:

> Interessa anche il rapporto tra morfologia e funzione dei segni che investe direttamente il rapporto fra significazione e espressione, fra significato e valo-



— 192

Dei segni nella percezione - Ogden e Richard

La percezione può essere trattata scientificamente solo quando si analizzano le sue caratteristiche come situazioni segniche, nel problema del modo in cui passiamo dalle sensazioni semplici ai giudizi sulla percezione. Allora la nostra conoscenza prende la forma che interpretiamo da tali segni, in quanto esprimono le relazioni sconosciute fra le cose del mondo esterno, tenendo conto che le sensazioni alla base di tutte le percezioni sono segni soggettivi degli oggetti esterni, e le qualità di tali sensazioni non sono quelle degli oggetti, perchè i segni non sono ritratti della realtà.

I segni elementari del linguaggio sono soltanto 26 lettere. Da queste 26 lettere possiamo ottenere tutto l'insieme della letteratura e della scienza. Le 250.000 fibre del nervo ottico possono dare una conoscenza assai più ricca e più sottile. I colori e le entità così direttamente apprese sono i segni iniziali sui quali si basa ogni interpretazione, ogni deduzione, ogni conoscenza.

Fare un'affermazione significa simboleggiare un riferimento (cioè "la direzione al futuro e spiegare la direzione o il riferimento dei processi di pensiero in generale). Un riferimento vero corrisponde ad una serie di referenti così come sono raggruppati insieme. Il progresso nella conoscenza è rappresentato dalla nostra aumentata capacità di riferirci ai referenti così come sono raggruppati insieme. Non è possibile in nessun caso scoprire il che cosa dei referenti, ma solo il come.

Schema di analisi sistematica della percezione: modificazioni della



Fig. 5
Giuseppe Samonà, *Dei segni nella percezione*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

re estetico. Le immagini dell'architettura (meglio le forme spaziali) possono essere considerate formulazioni visive di un processo mentale (analoghe alle formulazioni verbali studiate dalla linguistica). L'architettura può essere studiata da un punto di vista che si propone di appurare, in maniera rigorosamente scientifica, le relazioni tra i segni e i significati di cui essi sono portatori approfondendo la conoscenza dell'architettura nella sua struttura e la ricostruzione della sua genesi».[34]

Percezione

A questo punto, chiarito nuovamente sia il soggetto sia il metodo di indagine, egli approfondisce lo *strumento* attraverso cui passa questo tipo di analisi e che costituisce il mezzo essenziale per l'esistenza stessa di questo processo, cioè la *percezione*:

> La percezione può essere trattata scientificamente solo quando si analizzano le sue caratteristiche come situazioni segniche, nel problema del modo in cui passiamo dalle sensazioni semplici ai giudizi sulla percezione. Allora la nostra conoscenza prende la forma che interpretiamo da tali segni, in quanto esprimono le relazioni sconosciute fra le cose del mondo esterno, tenendo conto che le sensazioni alla base di tutte le percezioni sono segni soggettivi degli oggetti esterni e le qualità di tali sensazioni non sono quelle degli oggetti, perché i segni non sono ritratti della realtà.[35]

Linguaggio scritto
Linguaggio visivo

Dunque, la dimensione scientifica di questo tipo di ricerca può rivelarsi nel momento in cui si assumono i "dati" provenienti dall'esperienza percettiva e si interpretano in quanto "segni". Samonà procede così distinguendo tra *linguaggio scritto* e *linguaggio visivo*, esemplificando sinteticamente attraverso un loro confronto:



> I segni elementari del linguaggio sono soltanto 26 lettere. Da queste 26 lettere possiamo ottenere tutto l'insieme della letteratura e della scienza. Le 250.000 fibre del nervo ottico possono dare una conoscenza assai più ricca e sottile. I colori e le entità così direttamente apprese sono i segni iniziali sui quali si basa ogni interpretazione, ogni deduzione, ogni conoscenza.[36]

Su questa distinzione tra *testo* e *immagine* o, meglio, in termini semiotici, tra *testo scritto* e *testo visivo* (concetto con cui veniva descritta l'immagine in riferimento all'iconismo), Samonà basa la sua riflessione per l'identificazione dei *dati primari* appartenenti all'esperienza visiva che costituisce, secondo la sua visione, il momento primo della conoscenza della realtà, cioè il *significato delle cose* viene appreso in modo diretto attraverso l'esperienza stessa, prima di una sua spiegazione mediante l'uso del linguaggio:

> Trattare i dati in termini di segni, partendo dalla considerazione che nella conoscenza qualcosa è tanto un segno quanto un fatto e viene appreso sempre in questa unità segno-fatto. Noi percepiamo sempre la significatività (cioè la relazione per cui un segno significa) cioè percepiamo fatti segnici, non dati privi di significatività; il significato va inteso perciò nel senso di significatività e non significato come ciò che è inteso. La distinzione fra segno e significato è un prodotto della riflessione, mentre la coscienza del significato è primaria e fondamentale.[37]

Egli conferma questa posizione anche in un altro scritto, dove riprende alcune considerazioni di Tafuri che in questo caso riguardano la storia e la critica, la necessità di una storia critica, di una "storia arbitraria" che possa indicare una direzione alla critica, tesi che in qualche modo Samonà assu-

me sul piano interpretativo:

> In gran parte dei processi cognitivi sta il rapporto percezione descrizione: descrivere e interpretare sono impossibili senza nominare. L'oggetto una volta nominato non è più lo stesso. Percepire un oggetto all'interno di una comunità linguistica equivale a percepire anche i nomi coniati per descriverlo.[38]

Egli, quindi, entra nel merito della distinzione di cui sopra, ribadendo l'importanza di scindere i due *momenti linguistici* (verbale e non verbale) perché una trasposizione meccanica dei concetti appartenenti al mondo della linguistica verso l'architettura risulterebbe impossibile, oltre che fallimentare:

> L'architettura non è un linguaggio nel puro significato del termine, le manca il tipo di semiosi articolata che caratterizza il linguaggio sia naturale sia artificiale. [...] C'è una differenza tra l'architettura come oggetto e l'architettura come soggetto della comunicazione. [...] Non si può far coincidere il sistema del linguaggio parlato con quello dell'architettura, dei linguaggi non verbali. Si può recuperare all'infinito l'innocenza dei simboli archetipi: la piramide, la sfera, il cerchio, l'ellissi, il labirinto si istalleranno come strutture permanenti di forme inspiegabilmente mutanti, per un eterno ritorno all'identico. Il bisogno di certezza è un infallibile tentativo di ricostruire una pienezza perduta.[39]

Così Samonà parla di un limite reale, un confine necessario per la sfera linguistica architettonica, estendendo il suo ragionamento alla dimensione della città e marcando l'esigenza di una lettura critica, cioè selettiva:

> La costruzione dello spazio fisico è certo il luogo di una battaglia, una corretta analisi urbana lo dimostra ampiamente: una battaglia fra dialetti: è inoppugnabile che tale battaglia lasci dei resti, non è totalizzante. E allora: indagini sui limiti dei linguaggi, sui confini delle tecniche e sulle soglie che danno spessore. Soglie, confini, limite definiscono (questione di trovarle). I molti linguaggi delle forme scoprono così che il limite delle forme stesse non racchiude monadi casualmente galleggianti nel loro divino autoformarsi. [...] Allora la critica del testo, quella semantica, la lettura iconologica, non sono forse tecniche che decifrano solo nascondendo tracce di omicidi, perpetrati più o meno coscientemente?».[40]



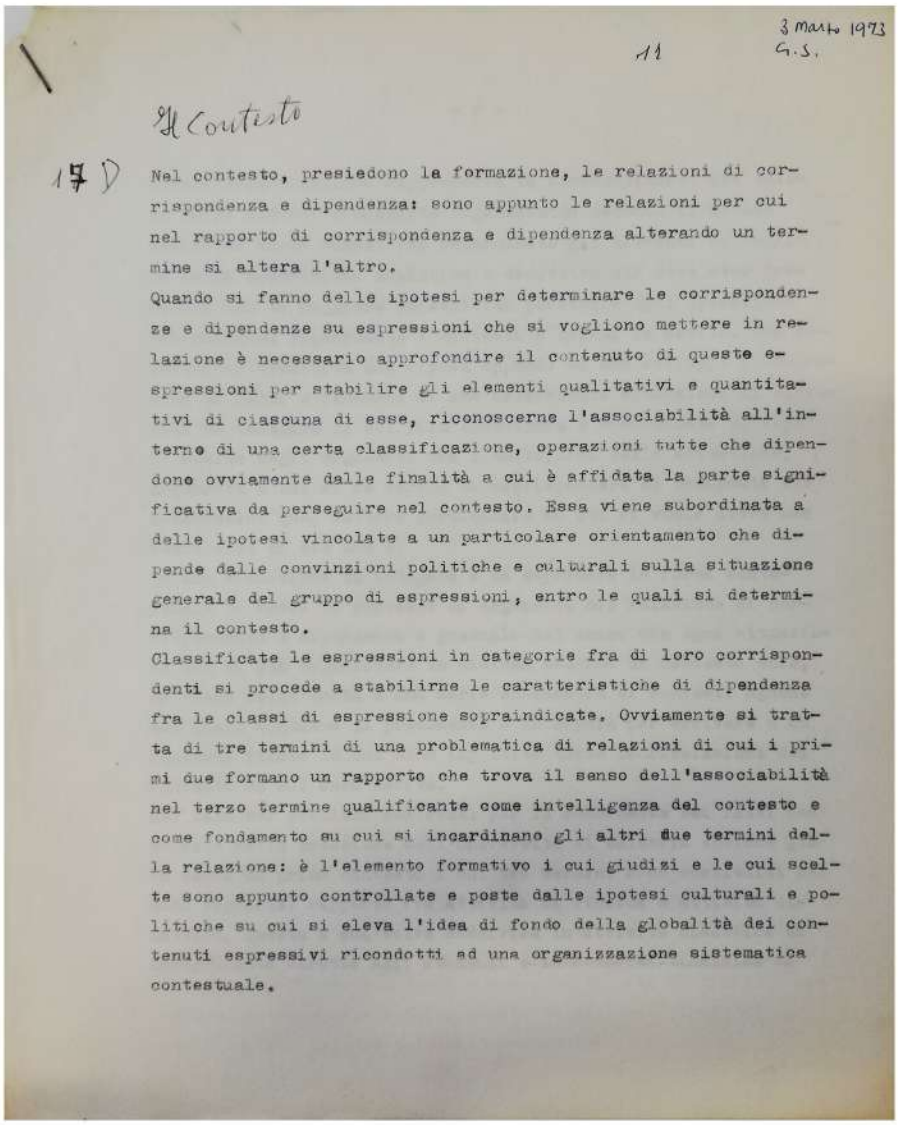
Semantica della città

In uno scritto dedicato a una serie di definizioni riguardante concetti come "modello", "tipo" e altri, Samonà ritorna sulla questione semantica della città, sempre in termini teorici, e sulla sua significazione in quanto sistema:

> Premesso che la significazione, composta di significante e significato, è in generale l'integrazione di una cosa in un sistema, la significazione urbana ha un rapporto che unisce e separa significante e significato, subordinatamente alla convenzione che i significanti urbani siano le cose della città come produzioni materiali in cerca di un ordine spaziale. D'altra parte ogni cosa della città può avere diversi ordini di significazione secondo una loro polisemia. Il sistema in cui si integra può essere pratico o teorico, percettivo o scientifico. In questo senso la significazione non è mai assente e dipenderà dal modo di integrazione nel sistema urbano che è appunto inseparabile dal modo di relazioni e integrazioni dei significanti e dei significati, che sono tipi di semanticità legati al campo vastissimo della semiologia urbana edilizia e architettonica.[41]

Contesto

In questa analisi che si spinge, allargando lo sguardo, verso lo spazio urbano e fino al territorio, compare, come anticipato, la questione del *contesto*, anche da



3 marzo 1973
G.S.

11

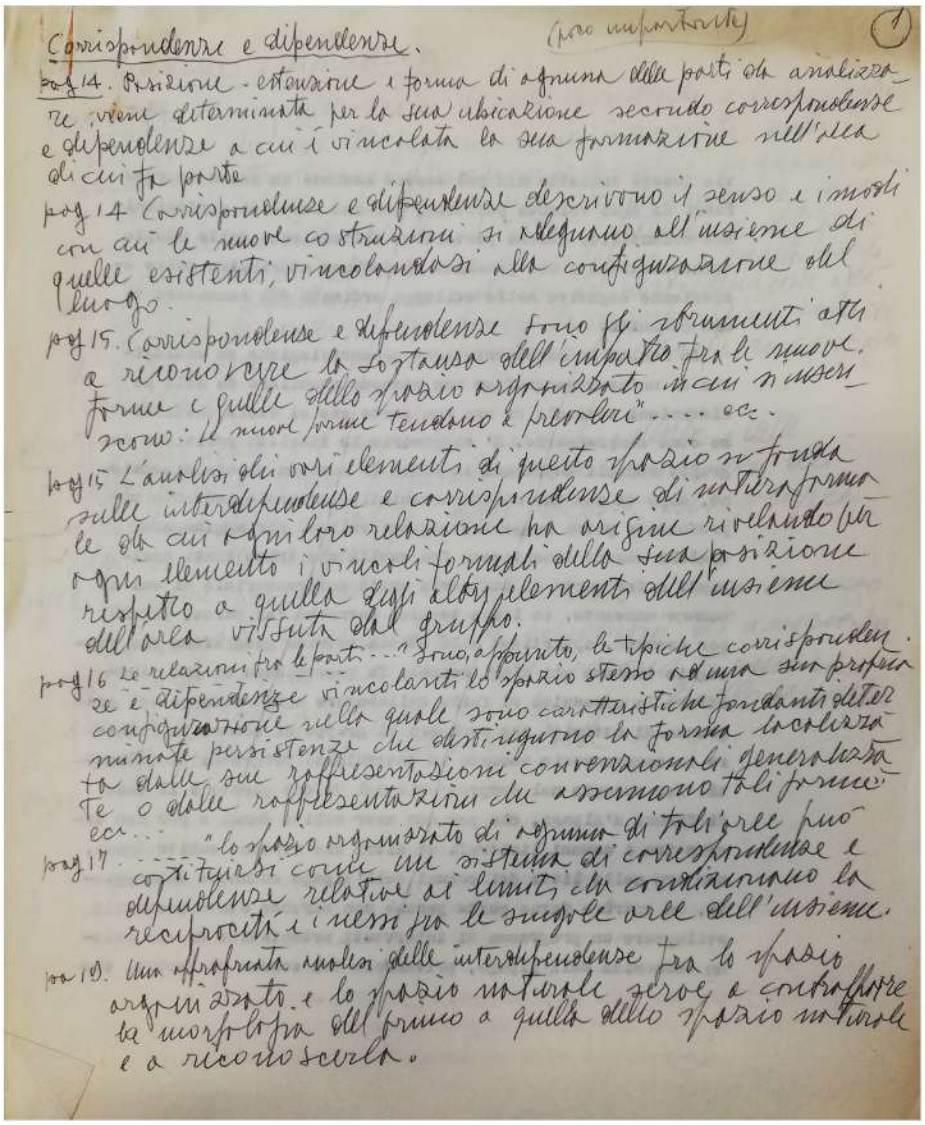
Il Contesto

17 D

Nel contesto, presiedono la formazione, le relazioni di corrispondenza e dipendenza: sono appunto le relazioni per cui nel rapporto di corrispondenza e dipendenza alterando un termine si altera l'altro.
Quando si fanno delle ipotesi per determinare le corrispondenze e dipendenze su espressioni che si vogliono mettere in relazione è necessario approfondire il contenuto di queste espressioni per stabilire gli elementi qualitativi e quantitativi di ciascuna di esse, riconoscerne l'associabilità all'interno di una certa classificazione, operazioni tutte che dipendono ovviamente dalle finalità a cui è affidata la parte significativa da perseguire nel contesto. Essa viene subordinata a delle ipotesi vincolate a un particolare orientamento che dipende dalle convinzioni politiche e culturali sulla situazione generale del gruppo di espressioni, entro le quali si determina il contesto.
Classificate le espressioni in categorie fra di loro corrispondenti si procede a stabilirne le caratteristiche di dipendenza fra le classi di espressione sopraindicate. Ovviamente si tratta di tre termini di una problematica di relazioni di cui i primi due formano un rapporto che trova il senso dell'associabilità nel terzo termine qualificante come intelligenza del contesto e come fondamento su cui si incardinano gli altri due termini della relazione: è l'elemento formativo i cui giudizi e le cui scelte sono appunto controllate e poste dalle ipotesi culturali e politiche su cui si eleva l'idea di fondo della globalità dei contenuti espressivi ricondotti ad una organizzazione sistematica contestuale.



Fig. 6
Giuseppe Samonà, *Il contesto*, dattiloscritto di appunti di Giuseppe Samonà, 1973, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.



Corrispondenze e dipendenze. (poco importante) (1)

pag 14. Posizione - estensione e forma di ognuna delle parti da analizzare viene determinata per la sua ubicazione secondo corrispondenze e dipendenze a cui è vincolata la sua formazione nell'area di cui fa parte

pag 14 Corrispondenze e dipendenze descrivono il senso e i modi con cui le nuove costruzioni si allegano all'insieme di quelle esistenti, vincolandosi alla configurazione del luogo.

pag 15. Corrispondenze e dipendenze sono gli strumenti atti a riconoscere la sostanza dell'impatto fra le nuove forme e quelle dello spazio organizzato in cui si inseriscono. Le nuove forme tendono a prevalere" .... ecc.

pag 15 L'analisi dei vari elementi di questo spazio si fonda sulle interdipendenze e corrispondenze di reciproca forma le da cui reciproca relazione ha origine rivelando per ogni elemento i vincoli formali dalla sua posizione rispetto a quella degli altri elementi dell'insieme dell'area vissuta dal gruppo.

pag 16 Le relazioni fra le parti ... sono, appunto, le tipiche corrispondenze e dipendenze vincolanti lo spazio stesso ad una sua propria conformazione nella quale sono caratteristiche fondanti determinate persistenze che distinguono la forma localizzata dalle sue rappresentazioni convenzionali generalizzate o dalle rappresentazioni che assumono tali forme ecc... "lo spazio organizzato di ognuna di tali aree può

pag 17 ..... costituirsi come un sistema di corrispondenze e dipendenze relative ai limiti che condizionano la reciprocità e i nessi fra le singole aree dell'insieme.

pag 19. Una approfondita analisi delle interdipendenze fra lo spazio organizzato e lo spazio naturale serve a contrastare la morfologia del primo a quella dello spazio naturale e a riconoscerla.



Fig. 7
Giuseppe Samonà, *Corrispondenze e dipendenze*, manoscritto di appunti, s.d., Archivio Progetti Iuav.

un punto di vista più teorico e astratto che riguarda in generale l'interpretazione di sistemi di segni (quali sono l'architettura e la città stessa). A questo proposito vi sono una serie di documenti che trattano questo argomento a partire dalle teorizzazioni di Louis Trolle Hjelmslev, linguista e glottologo danese, tra i maggiori esponenti dello strutturalismo e padre della glossematica, dottrina linguistica e semiotica che riguarda l'analisi dei testi e ha come oggetto lo studio delle relazioni tra i singoli elementi che compongono il testo analizzato. In questo senso il segno linguistico viene definito in termini puramente relazionali, in un rapporto di mutua dipendenza tra una forma di espressione e una forma di contenuto. Dall'altro lato viene invece richiamata la "linguistica trasformazionale" di Noam Chomsky il quale introduceva, rispetto alle posizioni strutturaliste, la componente "creativa" che interviene nella composizione del linguaggio e quindi fondamentale per una sua comprensione più approfondita:

> Crediamo opportuno richiamare le mutuazioni dalla glossematica e dalla linguistica trasformazionale introdotte rispettivamente in sostituzione della coppia funzione-forma – i due piani del contenuto e dell'espressione e i loro relativi strati della sostanza e della forma – e come operatori per l'analisi delle combinazioni sintattiche – strutture profonde (SP) e strutture superficiali (SS) –, al fine di rendere più esplicita e diretta la corrispondenza delle due modalità di esistenza degli insiemi organizzativi (naturali, artificiali) – appunto SP, SS – da parte dei due piani e dei loro due strati [...] L'articolazione in "piani" e "strati" è mutuato dallo Hjelmslev. Dobbiamo dire che se siamo consapevoli delle insidie cui essa ci espone in virtù della sua parentela con certo idealismo, a prescindere anche dalle intenzioni e dall'uso (corretto) che lo studioso danese ne fece, a tutt'oggi essa ci pare meglio di qualsiasi altra atta a inviluppare la complessità dell'iter (processo) che segue il manufatto fisico – dai precedenti (tipologici, in senso lato) alla realizzazione attraverso la progettazione.[42]



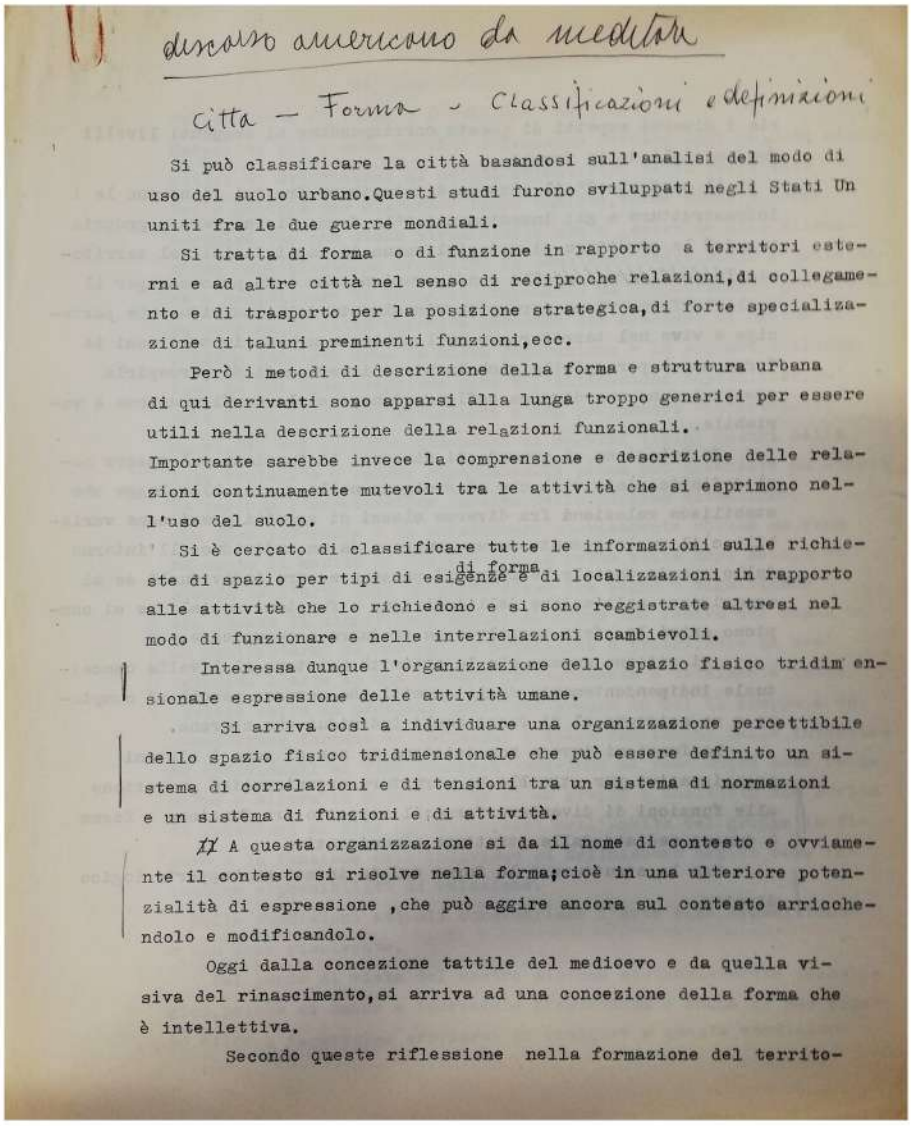
Tralasciando il richiamo alle teorie di Chomsky in merito alla distinzione sul piano sintattico tra "strutture profonde" e "strutture superficiali"[43], ovvero, semplificando, tra contenuto ed espressione, è interessante notare come, attraverso Hjelmslev, Samonà si avvicini alla questione del *contesto*.
Per chiarire e sviluppare meglio questo punto, tornano utili altri documenti che riprendono le teorie del linguista danese, in cui Samonà si concentra sulla caratteristica di interdipendenza presente all'interno di un sistema di oggetti o del sistema stesso di cui si compone l'oggetto:

> Nell'analisi di un oggetto ciò che importa non è la divisione dell'oggetto in parti, ma uno svolgimento dell'analisi conforme alle interdipendenze di queste parti che ne renda conto adeguatamente. In tal modo l'analisi riflette la natura dell'oggetto e delle sue parti. [...] Una forma non può assicurare la propria consistenza senza essere integrata in una forma più ampia. [...] Una totalità, pertanto, non consiste di cose ma di rapporti e che non la sostanza ma solo i suoi rapporti interni ed esterni hanno esistenza scientifica.[44]

## Corrispondenze e Dipendenze

Nello scritto *Corrispondenze e dipendenze* viene quindi chiarita in modo più esplicito questa posizione rispetto all'"interdipendenza tra le parti" del *contesto*:

> Nel contesto, presiedono la formazione, le relazioni di corrispondenza e dipendenza: sono appunto le relazioni per cui nel rapporto di corrispondenza e dipendenza alterando un termine si altera l'altro.[45]



discorso americano da meditare

Città – Forma - Classificazioni e definizioni

Si può classificare la città basandosi sull'analisi del modo di uso del suolo urbano. Questi studi furono sviluppati negli Stati Uniti fra le due guerre mondiali.

Si tratta di forma o di funzione in rapporto a territori esterni e ad altre città nel senso di reciproche relazioni, di collegamento e di trasporto per la posizione strategica, di forte specializzazione di taluni preminenti funzioni, ecc.

Però i metodi di descrizione della forma e struttura urbana di qui derivanti sono apparsi alla lunga troppo generici per essere utili nella descrizione della relazioni funzionali.
Importante sarebbe invece la comprensione e descrizione delle relazioni continuamente mutevoli tra le attività che si esprimono nell'uso del suolo.

Si è cercato di classificare tutte le informazioni sulle richieste di spazio per tipi di esigenze di forma e di localizzazioni in rapporto alle attività che lo richiedono e si sono reggistrate altresì nel modo di funzionare e nelle interrelazioni scambievoli.

Interessa dunque l'organizzazione dello spazio fisico tridimensionale espressione delle attività umane.

Si arriva così a individuare una organizzazione percettibile dello spazio fisico tridimensionale che può essere definito un sistema di correlazioni e di tensioni tra un sistema di normazioni e un sistema di funzioni e di attività.

A questa organizzazione si da il nome di contesto e ovviamente il contesto si risolve nella forma; cioè in una ulteriore potenzialità di espressione, che può aggire ancora sul contesto arricchendolo e modificandolo.

Oggi dalla concezione tattile del medioevo e da quella visiva del rinascimento, si arriva ad una concezione della forma che è intellettiva.

Secondo queste riflessione nella formazione del territo-



Fig. 8
Giuseppe Samonà, *Città - Forma - Classificazioni e definizioni*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Da qui egli arriva poi, in un ulteriore scritto, a fornire degli esempi in senso concreto, concentrandosi in particolare sui concetti di "corrispondenza" e "dipendenza" degli elementi che compongono, o che potranno aggiungersi, a un determinato *sistema*:

> Corrispondenze e dipendenze descrivono il senso e i modi con cui le nuove costruzioni si adeguano all'insieme di quelle esistenti, vincolandosi alla configurazione del luogo. [...] Corrispondenze e dipendenze sono gli strumenti atti a riconoscere la sostanza dell'impatto fra le nuove forme e quelle dello spazio organizzato in cui si inseriscono: le nuove forme tendono a prevalere... ecc. [...] Una appropriata analisi delle interdipendenze fra lo spazio organizzato e lo spazio naturale serve a contrapporre la morfologia del primo a quella dello spazio naturale e a riconoscerla. [...] Il significato e il senso delle corrispondenze e delle dipendenze viene precisato dalla conoscenza dei limiti e delle finalità della ricerca morfologica che si deve eseguire. [...] Le corrispondenze e le dipendenze creano un senso tensionale concretabile in espressioni di associabilità e di coordinamento che possono formare un contesto morfologico in ogni livello d'analisi raggiunto con la descrizione.[46]

Questo tentativo di trasposizione in termini architettonico-urbano-territoriali di concetti provenienti dalla linguistica e dalla semiotica è utile a comprendere, superando l'apparente complessità dei concetti stessi la cui esposizione potrebbe risultare a tratti contorta o fuori tema rispetto alla presente ricerca, l'importanza di questo processo analitico che Samonà tenta di costruire. Questo perché il tema è "l'origine", "la genesi" dell'architettura, dello spazio costruito, e attraverso questi espedienti teorico-concettuali egli prova ad andare alle radici del *discorso architettonico* per mostrarne la *struttura* – semantica e, dunque, formale.



## Morfologia e Modo d'uso

Compare, per esempio, dalla trascrizione di queste teorizzazioni, il concetto di "morfologia" che, come si vedrà in seguito, Samonà lega strettamente alla questione dell'*uso*, parlando di *modo d'uso* dello spazio in quanto elemento generativo dello spazio stesso, della sua costruzione. Per questo la morfologia non viene intesa in senso astratto e in quanto "dato" scientifico, ma come fenomeno costruito delle attività umane e dunque come elemento primo di indagine, in quanto costituito di *segni* che *significano* e nascono da questa relazione. Egli, infatti, si avvicina a questa definizione nello scritto *Città – Forma – Classificazioni e definizioni*, a partire dalla nozione di "contesto" vista in precedenza:

> Si può classificare la città basandosi sull'analisi del modo d'uso del suolo urbano. [...] Interessa dunque l'organizzazione dello spazio fisico tridimensionale, espressione delle attività umane. Si arriva così a individuare una organizzazione percettibile dello spazio fisico tridimensionale che può essere definito un sistema di correlazioni e di tensioni tra un sistema di normazioni e un sistema di funzioni e di attività. A questa organizzazione si dà il nome di contesto e ovviamente il contesto si risolve nella forma; cioè in una ulteriore potenzialità di espressione, che può agire ancora sul contesto arricchendolo e modificandolo. Oggi dalla concezione tattile del medioevo e da quella visiva del rinascimento, si arriva ad una concezione della forma che è intellettiva. Secondo questa riflessione nella formazione del territorio i diversi aspetti di questa corrispondono ai seguenti livelli fondamentali della forma: 1° il contesto; 2° il sistema di strutture fra cui rientrano le infrastrutture e gli insediamenti; 3° la forma fisica vera e propria quando le strutture si materializzano in fatti fisici nel territorio; 4° la configurazione che è un processo per il quale la forma viene percepita visualmente dall'individuo che partecipa e vive nel territorio o nell'ambiente urbano; in tali casi la forma non è percepibile globalmente e i vari modi di percepirla costituiscono una diversa configurazione; così la configurazione è variabile.[47]

In questo modo Samonà arriva a identificare l'origine del rapporto, tanto studiato, forma-contenuto, in architettura, che trova un primo momento di definizione nel rapporto forma-funzione, dove la funzione è intesa appunto in quanto *uso* e che dunque presuppone, perché legata a un contesto, a un luogo, una matrice di origine culturale nonché geografica. Egli, infatti, prosegue chiarendone alcuni aspetti fondamentali:

> In relazione ai precedenti discorsi la funzione può essere così definita: a) attività che si svolgono nello spazio; b) la legge che stabilisce relazioni fra diverse classi di oggetti presi come variabili; c) il ruolo assunto da un gruppo o da un individuo all'interno dello spazio sociale. Le funzioni possono essere individuali se si esauriscono nell'azione dell'individuo e funzioni sociali si si compiono entro la sfera sociale come produrre o comunicare. [...] Le strutture organizzative permettono alle funzioni di diventare forme; il rapporto fra funzione e forma è dunque mediato dalle strutture organizzative.[48]

È dunque chiara l'affermazione precedente sulla natura socioculturale delle *funzioni*, che in questo caso Samonà identifica parlando di «strutture organizzative», e una loro conseguente caratterizzazione geografica rispetto al luogo in cui si originano.

## Semiologia e Urbanistica

Questo tentativo di approccio semiologico all'architettura, alla città e al territorio prosegue con un altro documento di appunti che egli trascrive da un articolo pubblicato su "L'architecture d'aujourd'hui" intitolato *Sémiologie et urbanisme*[49], di cui in questo caso interessa riportare solo alcuni aspetti chiave che aiutino ad approfondire e a comprendere meglio la costruzione del discorso samonaniano. Questa trattazione parte interrogandosi sulla possibilità, o meno, di poter affrontare un'analisi urbana a partire da un metodo di natura semiologica, fissando alcune nozioni di base, per poi ripercorrere la storia dello sviluppo delle città, dalle società primitive e quelle "astoriche" (rifacendosi agli studi di Claude Lévi-Strauss), passando per la Grecia antica e il Medioevo fino ad arrivare a una critica del moderno. Gli appunti si aprono infatti con una serie di domande:



> Si può tentare una semiologia del modo di raggrupparsi umano che chiamiamo città? In altre parole la città può essere studiata secondo un metodo derivato da quello della diagnostica generale e può essere considerata come un sistema non verbale di elementi significanti dei quali le strutture siano legate a quelle di altri sistemi di significazione culturale? Se sì, un simile studio apre prospettive pratiche? È esso suscettibile di offrire ai nostri urbanisti il filo conduttore che permetta loro di dare ai nuovi "ensemble urbains" una ricchezza di significazione della quale questi sono oggi sprovveduti? [...] Prima di affrontare il problema particolare della città, conviene chiedersi in maniera più generale se l'agglomerazione costruita si presti al trattamento semiologico o se la materialità dei suoi elementi e la sua destinazione pratica la renda non idonea ad accogliere i significati, non idonea all'espressione simbolica».[50]

Quest'ultima affermazione viene confutata riportando, come anticipato, alcuni esempi appartenenti alle civiltà del passato. Da Lévi-Strauss viene ripresa la descrizione dei villaggi Bororo in cui gli "elementi urbani":

> Sprovvisti di autonomia individuale, essi hanno senso se non in rapporto gli uni con gli altri e le loro relazioni sono definite da regole che rinviano all'ordine cosmologico e ai rituali religiosi, alle strutture di comando e all'organizzazione del lavoro, ai sistemi di parentela e alle regole del matrimonio. [...] Inoltre la "struttura del villaggio non fa altro che permettere il gioco raffinato delle isti-

> tuzioni; essa riassume e assicura i rapporti fra l'uomo e l'universo, fra la società e il mondo soprannaturale, fra i vivi e i morti". In breve essa impegna l'insieme dei comportamenti sociali. Il sistema costruito è saturo di significati.[51]

Questo a dimostrare la *significatività* dell'organizzazione dello spazio e dunque dei *segni*, morfologici in questo caso, di cui esso si compone. Il discorso procede facendo riferimento alla Grecia antica sulla quale Samonà annota:

> Si dia il caso della città greca della fine del VI sec. al momento in cui appare l'"agorà" e scompare "l'antica incomunabilità dei focolari, abbarbicati in un punto del suolo" e la loro radicale eterogeneità. L'agorà sede della "Hestia Koinè" costituisce il luogo valorizzato, il centro, l'elemento maggiore che dà loro senso e in rapporto al quale si ordinano gli elementi minori delle case ormai similari e dotate di un peso semantico identico. Questa struttura del sistema della città è la medesima di quelle del sistema politico, vale a dire l'"isonomia" (uguaglianza giuridico/politica dei cittadini) e ne condiziona il funzionamento. […] Ora l'organizzazione dello spazio non impegna la sola pratica politica. Non solamente essa implica un rituale religioso ma essa rinvia anche a un sapere, a una esperienza matematica che elabora allora i concetti di uguaglianza, di simmetria, di reversibilità e a una cosmologia derivata dai filosofi ionici.[52]

Si conferma nuovamente la questione geografico-culturale sulla *natura formale* dei sistemi urbani, la cui analisi continua prendendo in esame la città medievale:

> Si potrà caratterizzare questo sistema per la doppia relazione intrattenuta dagli elementi di base, da una parte con i macro-elementi, i poli semanticamente caricati che sono la chiesa, il castello (e i loro derivati) i bastioni, e altre parti fra loro. In questa seconda relazione, gli elementi di base (case individuali) si differenziano gli uni dagli altri in particolare per il loro ritmo e le bucature delle loro facciate; la loro eterogeneità si inscrive e si svolge lungo la strada, in una relazione di prossimità (vicinanza) che chiameremo "sintagmatica".[53]



Tralasciando la distinzione tra "relazione sintagmatica" e "relazione paradigmatica"[54], che conferma in questo caso il doppio livello di semiosi (fenomenico e simbolico) presente nell'architettura, è interessante osservare come Samonà, nuovamente (o forse per puro caso), ritorna da un lato sulla sfera semantica appartenente al mondo greco antico e dall'altro a quella del medioevo, come se questi costituissero due momenti fondativi per lo sviluppo della nostra civiltà, perlomeno sul piano architettonico.
Egli appunta infatti come questi sistemi urbani, considerati come "sistemi chiusi", appartenenti alle civiltà del passato presentino una struttura che, pur sviluppandosi, si presenta costantemente coerente a sé stessa:

> Malgrado la loro eterogeneità si rilevano un certo numero di tratti comuni a questi "insiemi costruiti" e al villaggio Bororo, che essi appartengano a società astoriche o a società storiche, essi formano dei sistemi chiusi a evoluzione lenta. Benché specifici e puri questi sistemi condizionano e sono condizionati da un insieme (più o meno importante, ma multiplo) di altri sistemi. Essi impegnano una condotta globale, di comportamenti fisici e mentali. Li chiamiamo ipersignificanti. Lo spazio vuoto non esiste in essi. Tutte le parti non costruite non sono elementi meno significanti: fatto che è individuato nella lingua greca dove nessuna parola designa lo spazio; solo esiste il luogo, "topos". E, come si vedrà d'altronde più avanti, solo i "luoghi" costituiscono sistemi semiologicamente puri.[55]

A questo punto si apre una critica nei confronti della "città moderna" – il cui principio viene fatto risalire fino al periodo barocco – che viene considerata, al contrario, un "sistema aperto", impuro, un "sistema misto", connotato attraverso elementi *non-significanti* molto spesso incoerenti rispetto al sistema stesso:

> Se si considerano i sistemi aperti in vista dell'evoluzione rapida che hanno subito le città dei "tempi moderni", si evince che all'opposto dei precedenti sistemi essi sono iposignificanti e che hanno perduto la loro purezza. [...] L'accelerazione della storia rivela la tara di tutti i sistemi costruiti; una rigidità che impedisce loro di trasformarsi e di evolversi per gradi insensibili e con facilità, come tante altre istituzioni non radicate, dalla lingua alla pittura o al vestiario. Non potendo seguire il ritmo della trasformazione di altre strutture, il sistema urbano è minacciato nella sua esistenza e nella sua possibilità di significare, condannato in parte, all'anacronismo. Contro questo pericolo permanente c'è un solo modo possibile di difesa ed è la ristrutturazione parziale, altrimenti detta, l'inglobamento di sintagmi delimitati all'interno dei nuovi sintagmi.[56]

In altre parole, risulta necessaria la riapertura di un dialogo tra *nuovo* e *esistente*, a meno di rischiare di cadere nella totale perdita di significato della città contemporanea perché, come visto, i singoli elementi che la compongono possono assumere significato solo attraverso una relazione reciproca. Per questo nelle pagine seguenti si parla di "riduzione semantica", con particolare riferimento alla perdita di questa condizione di coerenza sistemica:

> D'altronde nella misura stessa in cui essi sono votati a un anacronismo parziale perdono la ricchezza di significato descritta più sopra. Essi cessano di riguardare l'insieme dei comportamenti culturali [...]. Ed è allorché il sistema costruito cessa per l'individuo di essere un referente globale che si produce il passaggio da luogo a spazio.[57]



Vengono qui messi in evidenza i due concetti di "luogo" e di "spazio", due entità su cui Samonà ritornerà spesso mettendole in relazione tra loro attraverso il binomio "luogo-spazio" e concentrandosi in particolare sul loro rapporto biunivoco per cui la *significazione* dello spazio corrisponde alla *costruzione* di un luogo. Qui viene criticato il fenomeno inverso a cui si assiste nella costruzione della città moderna per cui il passaggio da luogo a spazio (e non da spazio a luogo) significherebbe una perdita di significato dello spazio stesso.
In termini concreti questo fenomeno viene esemplificato, in questo caso, attraverso la costruzione dei quartieri moderni che secondo un'ottica prevalentemente statistica, meccanicistica ed economicistica si sono sostituiti alle abitazioni tradizionali sviluppatesi sul tipo del "villaggio" senza la capacità di tradurre e di dialogare, anche attraverso l'introduzione di nuovi modelli, con le istanze sociali e culturali esistenti:

> Ci si accorge che, allorché allo spazio semiologicamente carico, inglobante, di certe culture o micro-culture, gli urbanisti sostituiscono i nostri spazi di operazione, essi ledono gravemente gli interessati; cioè ogni qualvolta i sistemi di sostituzione non sono sufficientemente significativi e legati a un numero adeguato di comportamenti culturali, per prenderli in considerazione.[58]

Allo stesso modo viene sempre più compromettendosi il rapporto con l'ambiente naturale, per cui il fenomeno di impoverimento semantico si espande, esponenzialmente, alla scala territoriale:

> A livello dell'inconscio collettivo, si osserva una sorta di rigurgito della frustrazione imposta dalla riduzione semantica dello spazio urbano. In gestazione fin dall'epoca di Rousseau un "immaginario urbano" si sviluppa e fa della città un elemento mitico il di cui ruolo è analogo a quello che aveva anteriormente l'ambiente naturale. Spengler scrive: "Il mondo contadino ha concepito un giorno il mercato, la città rurale e li ha nutriti del meglio del suo sangue. Oggi la città gigante, insaziabile, succhia la campagna, reclama senza posa, nuove ondate di uomini che divora fino a morirne essa stessa, esangue, in un deserto disabitato". All'origine l'agglomerazione costruita, capanne, villaggi, poi piccole città, è l'elemento rassicurante dove l'uomo si trova e si posa opponendosi alla natura. Allorché viene il tempo della città industriale e della conurbazione è il tessuto urbano medesimo che appare alla coscienza collettiva come un'altra natura minacciante l'esistenza degli uomini. Ciò che Le Corbusier tradurrà nelle metafore famose; la città moderna è un cancro che si comporta bene.[59]

L'inevitabile conseguenza di questo processo di "riduzione semantica" è una ricaduta sul linguaggio, a partire da quello verbale, che non riesce a risolversi in una sintesi concreta che getti le basi per la costruzione della *nuova dimensione* della città e del territorio. Questo accade, in sostanza, perché è cambiato il paradigma di riferimento sociale e culturale:

> Al vecchio schema urbano bipartito provocato dalla rivoluzione industriale, il modello progressista sostituisce uno schema tripartito nella cui costruzione l'attività metaforica abbandona il campo del sociale per concentrarsi su un'analisi operativa dell'economico. In altre parole la segregazione sociale cessa di essere un principio di strutturazione. Il dualismo degli spazi di lavoro e di residenza è dialettizzato da un "centro" che caratterizza oggi tutti i progetti urbanistici. I tre poli metaforici: habitat, industriale, centro, sono legati da un sistema complesso di circuiti di cui il senso è solo l'efficienza. [...] Benché non se ne sia coscienti e malgrado i suoi riferimenti a un umanesimo ingenuo, che sarebbe oggi necessario mettere in discussione, il sistema urbanistico progressista ha lo stesso significato del "disordine" dell'urbanizzazione. Se si distingue da quest'ultima per la sua efficienza – tale è la sua vocazione – è tuttavia, anch'essa, monosemica, e non possiede che una sola dimensione semantica: l'economica.[60]

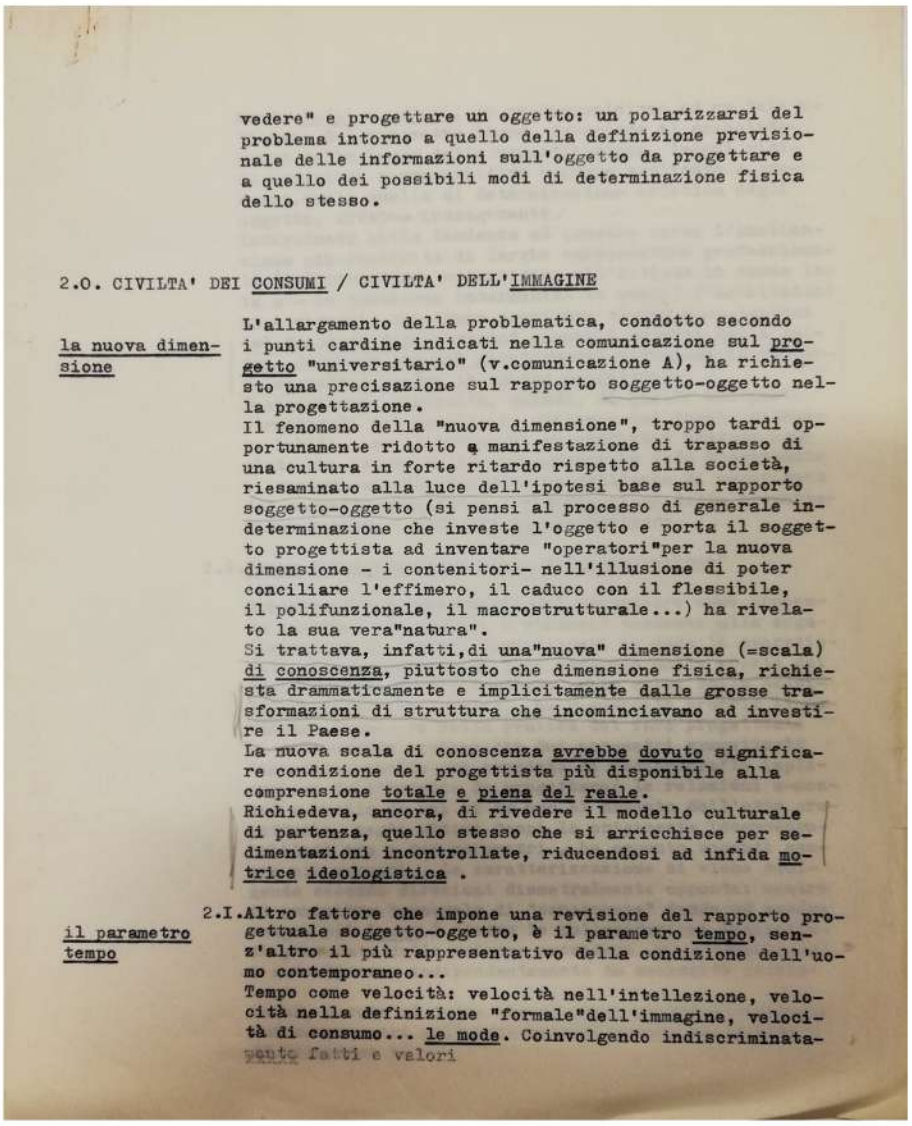


Di fronte alle richieste della *società nuova* Samonà non arretra, né la nega categoricamente, come si osserverà anche nella produzione architettonica di questo periodo, ma cerca di coglierne gli aspetti fondanti e le problematiche sostanziali per indirizzare la propria ricerca verso possibili azioni risolutive capaci di reinstaurare un sistema di relazioni significanti tra gli elementi che compongono la città e il territorio, portando *equilibrio*.

## Il *fare* contemporaneo

Un breve manoscritto di appunti riporta infatti come questo cambio di paradigma, a cui si è assistito con l'avvento del mondo moderno, abbia spostato l'asse dei riferimenti culturali rispetto alle civiltà del passato, identificandosi di conseguenza come condizione imprescindibile del *fare* contemporaneo

> Si può dare un'interpretazione del concetto di natura e delle sue modificazioni con una mentalità sensualistica e grecista. Questa mentalità deliberatamente ignora la scoperta dei moderni che hanno affermato l'identità fra conoscere e fare. Lo storicismo marxista è l'applicazione materialistica di questo principio. Tutte le applicazioni antiche di élite estranee al mondo del lavoro sono sensualistiche. Le moderne, inserite come sono, in tale mondo, vivono di questa identificazione.[61]



vedere" e progettare un oggetto: un polarizzarsi del problema intorno a quello della definizione previsionale delle informazioni sull'oggetto da progettare e a quello dei possibili modi di determinazione fisica dello stesso.

2.0. CIVILTA' DEI CONSUMI / CIVILTA' DELL'IMMAGINE

la nuova dimensione

L'allargamento della problematica, condotto secondo i punti cardine indicati nella comunicazione sul progetto "universitario" (v.comunicazione A), ha richiesto una precisazione sul rapporto soggetto-oggetto nella progettazione.
Il fenomeno della "nuova dimensione", troppo tardi opportunamente ridotto a manifestazione di trapasso di una cultura in forte ritardo rispetto alla società, riesaminato alla luce dell'ipotesi base sul rapporto soggetto-oggetto (si pensi al processo di generale indeterminazione che investe l'oggetto e porta il soggetto progettista ad inventare "operatori"per la nuova dimensione - i contenitori- nell'illusione di poter conciliare l'effimero, il caduco con il flessibile, il polifunzionale, il macrostrutturale...) ha rivelato la sua vera"natura".
Si trattava, infatti,di una"nuova" dimensione (=scala) di conoscenza, piuttosto che dimensione fisica, richiesta drammaticamente e implicitamente dalle grosse trasformazioni di struttura che incominciavano ad investire il Paese.
La nuova scala di conoscenza avrebbe dovuto significare condizione del progettista più disponibile alla comprensione totale e piena del reale.
Richiedeva, ancora, di rivedere il modello culturale di partenza, quello stesso che si arricchisce per sedimentazioni incontrollate, riducendosi ad infida motrice ideologistica .

il parametro tempo

2.I.Altro fattore che impone una revisione del rapporto progettuale soggetto-oggetto, è il parametro tempo, senz'altro il più rappresentativo della condizione dell'uomo contemporaneo...
Tempo come velocità: velocità nell'intellezione, velocità nella definizione "formale"dell'immagine, velocità di consumo... le mode. Coinvolgendo indiscriminatamente fatti e valori



Fig. 9
Giuseppe Samonà, *Civiltà dei consumi / Civiltà dell'immagine*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

È quasi una presa di coscienza, necessaria e innegabile, per cui la produzione delle civiltà passate viene definita "sensualistica" rispetto al concetto di "natura" e alle sue modificazioni, mentre il mondo moderno ha affermato e rappresentato l'identità esistente tra *conoscere* e *fare* (concetto ignorato dalle società precedenti). Questa identità consiste nell'applicazione del principio materialistico dello storicismo marxista per cui tutto ciò che è "sensualistico" è estraneo al mondo del lavoro. In quest'ottica la produzione moderna, essendo orientata in questo senso, può diventare essa stessa "sensualistica" solo all'interno di un discorso materialista.

Civiltà dei consumi
Civiltà dell'immagine

In un secondo scritto, invece, che riguarda sempre argomenti di critica contemporanea e intitolato *Civiltà dei consumi / civiltà dell'immagine*, egli si concentra sui temi nodali che caratterizzano lo sviluppo della città moderna, la quale sembra aver perso quel carattere di "sviluppo lento" che definiva la città del passato:

> Altro fattore che impone una revisione del rapporto progettuale soggetto-oggetto, è il parametro tempo, senz'altro il più rappresentativo della condizione dell'uomo contemporaneo... Tempo come velocità: velocità nell'intellezione, velocità nella definizione "formale" dell'immagine, velocità di consumo... le mode. Coinvolgendo indiscriminatamente fatti e valori, la predisposizione ad un tale utilizzo del parametro tempo, favorisce il consolidamento della legge della mercificazione, le cui rigide normativa e prescrittiva vengono applicate a processi, quali quello della determinazione estetica degli oggetti, affatto incongruenti.[62]

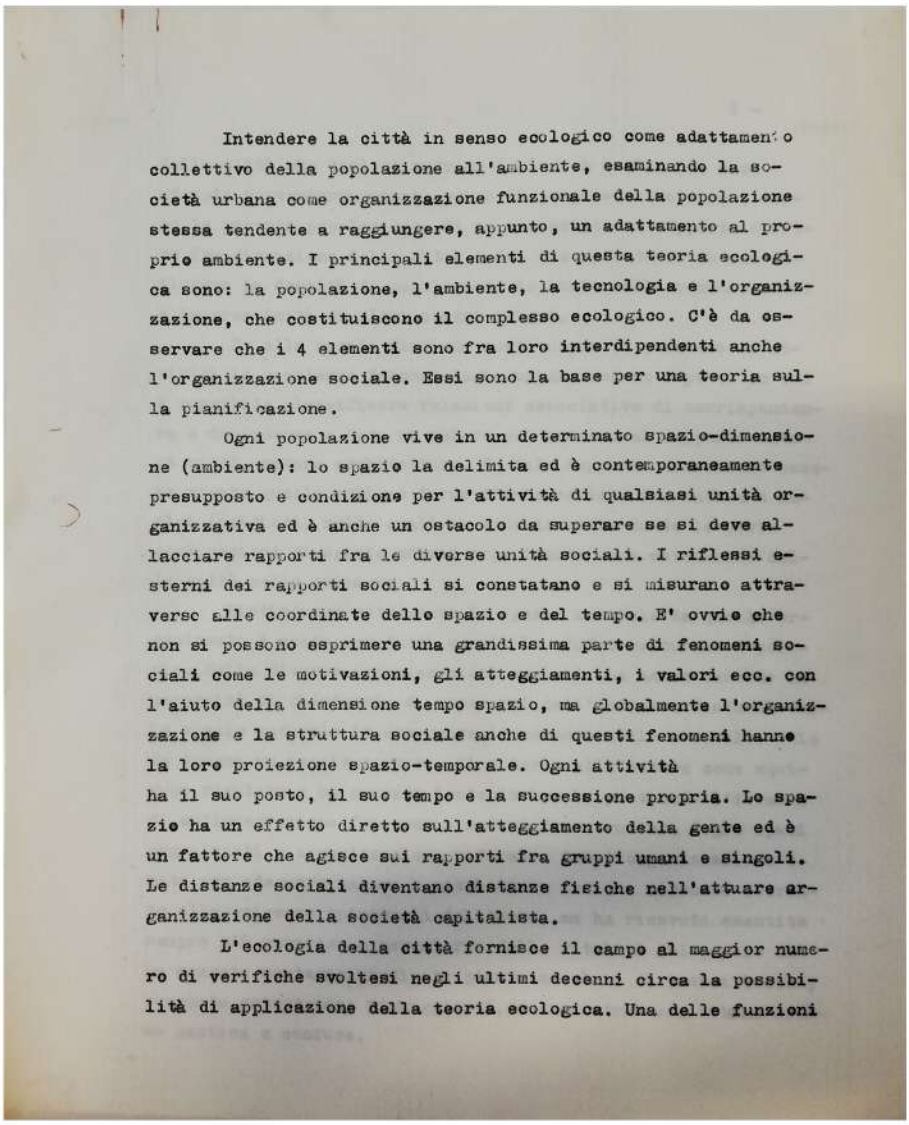
Questo cambiamento coinvolge principalmente il piano del *modo d'uso* e della fruizione dello spazio che costituisce dunque, secondo quanto osservato fino a questo punto, il principale campo d'indagine per provare a definire una possibile modalità di azione progettuale. Il problema più grande riguarda la sempre più marcata dicotomia tra "tempo di conoscenza" e "tempo di progettazione", cioè tra "analisi" e "sintesi" che costituiscono i momenti fondamentali del processo progettuale secondo Samonà:



> La caratterizzazione si viene svolgendo secondo direzioni diametralmente opposte: mentre il parametro temporale di "conoscenza" tende ad essere sempre più lungo, (dietro le sollecitazioni inaspettate provocate dalle scienze outsiders – v. antropologia) e sottolineato indipendentemente da necessità intrinseche, dovute al fatto che si operi retrospettivamente sui comprensori culturali cristallizzati in civiltà, il parametro temporale di progettazione, sull'onda del consumo rapido, tende ad essere sempre più corto, a limitare i controlli razionali sull'atto progettuale.[63]

In questo processo di mutazione dei valori sociali e culturali che coinvolge direttamente il *modo d'uso*, l'attenzione va necessariamente concentrata su questo parametro che sta, come visto più volte, alla base della "formazione" dello spazio costruito. Il tentativo primario è basato sulla necessità di riportare equilibrio tra la dimensione quantitativa e la dimensione qualitativa dell'architettura, partendo dal presupposto di considerare questa relazione come fondamentale per lo sviluppo contemporaneo della città:

> Come verifica di questa ipotesi è stato riguardato il rapporto fra dimensione economica del consumo e ordinamento formale della città: applicando a tale tematica gli sviluppi ultimi del consumo (inteso primariamente nella sua accezione economica, quindi estetica) è stato possibile configurare un primo stato di



Intendere la città in senso ecologico come adattamento collettivo della popolazione all'ambiente, esaminando la società urbana come organizzazione funzionale della popolazione stessa tendente a raggiungere, appunto, un adattamento al proprio ambiente. I principali elementi di questa teoria ecologica sono: la popolazione, l'ambiente, la tecnologia e l'organizzazione, che costituiscono il complesso ecologico. C'è da osservare che i 4 elementi sono fra loro interdipendenti anche l'organizzazione sociale. Essi sono la base per una teoria sulla pianificazione.

Ogni popolazione vive in un determinato spazio-dimensione (ambiente): lo spazio la delimita ed è contemporaneamente presupposto e condizione per l'attività di qualsiasi unità organizzativa ed è anche un ostacolo da superare se si deve allacciare rapporti fra le diverse unità sociali. I riflessi esterni dei rapporti sociali si constatano e si misurano attraverso alle coordinate dello spazio e del tempo. E' ovvio che non si possono esprimere una grandissima parte di fenomeni sociali come le motivazioni, gli atteggiamenti, i valori ecc. con l'aiuto della dimensione tempo spazio, ma globalmente l'organizzazione e la struttura sociale anche di questi fenomeni hanno la loro proiezione spazio-temporale. Ogni attività ha il suo posto, il suo tempo e la successione propria. Lo spazio ha un effetto diretto sull'atteggiamento della gente ed è un fattore che agisce sui rapporti fra gruppi umani e singoli. Le distanze sociali diventano distanze fisiche nell'attuare organizzazione della società capitalista.

L'ecologia della città fornisce il campo al maggior numero di verifiche svoltesi negli ultimi decenni circa la possibilità di applicazione della teoria ecologica. Una delle funzioni



Fig. 10
Giuseppe Samonà,
*Intendere la città in senso ecologico*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> equilibrio per i "termini" di valore d'uso e modo d'uso. [...] La tautologia che si palesa quando si imposti il problema delle condizioni del consumo (= fruizione) per l'oggetto-soggetto, in termini di valore d'uso e modo d'uso, viene rimosso facilmente rifacendosi alle considerazioni sul consumo corto. [...] In declino l'operazione intellettiva che controllava il modo d'uso razionalizzandolo debitamente, per la dilatazione di attribuzioni secondarie della percezione è radicalmente mutato il rapporto, rivestendo il modo d'uso ruolo di determinante nel processo di consumo ed "eventualmente" di valutazione. Se sussiste ancora la valutazione, avviene attraverso il modo d'uso, dall'esterno rispetto ai dati che richiedono giudizio.[64]

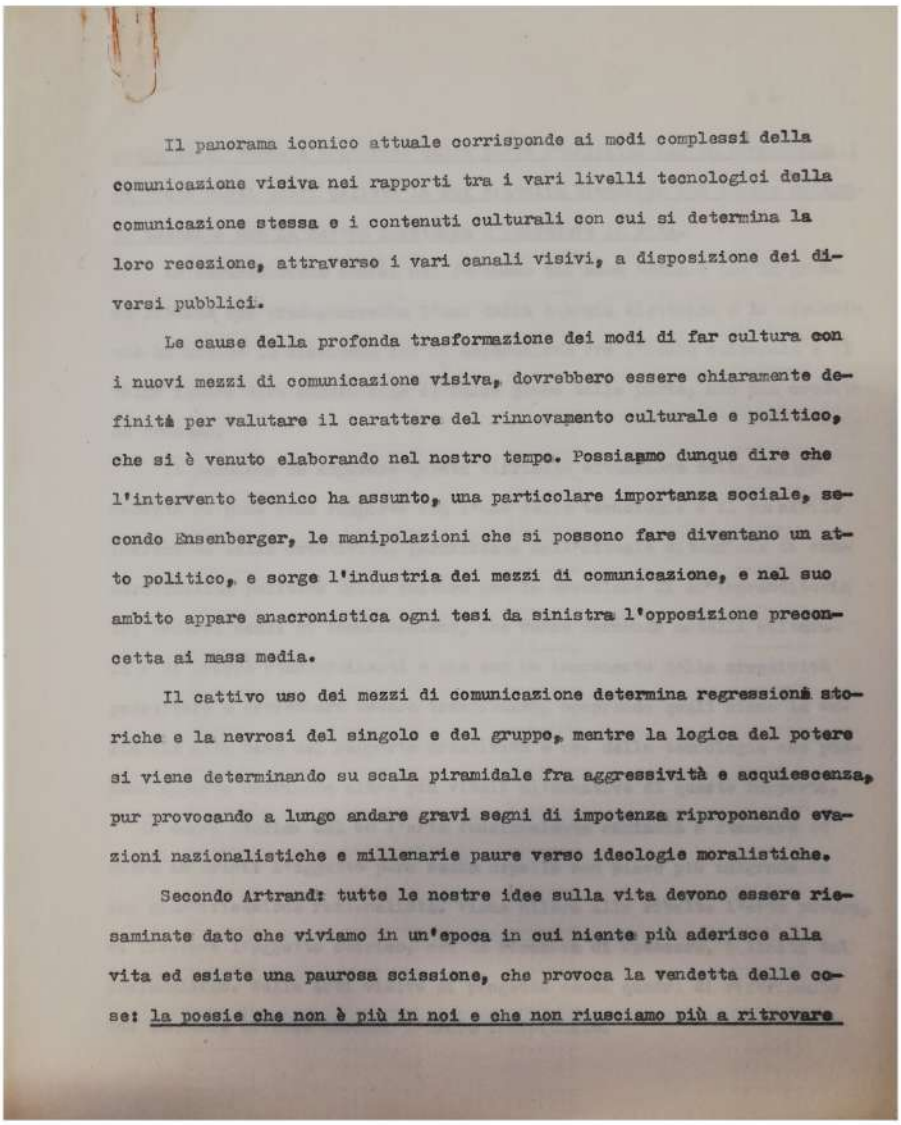
A questo punto Samonà prova a indicare una direzione, un'ipotesi di lavoro, almeno sul piano teorico, per risolvere *architettonicamente* le nuove istanze culturali della società contemporanea, in cui la *nuova dimensione* della città costituisce il parametro di riferimento, non più trascurabile, per la ricerca di *nuovi valori*:

> La necessità di partenza era, ed è stata confermata, di verificare, superare la contrapposizione fra spazio urbano e spazio non urbano (cui approssimativamente abbiamo avvicinato i termini, logori, di architettura e urbanistica) sperimentando "disvalori" spaziali che permettono attraverso l'intervento architettonico di dare una misura della corrispondenza biunivoca fra Architettura e reale... L'ambiente fisico in equilibrio dinamico con l'architettura che ne coglie alcuni aspetti, esaltandoli, ne cancella altri, in ultima analisi lo contesta continuamente... Ma proprio questa flessibilità ha lasciato intravvedere una direzione stimolante, e pienamente operativa, secondo cui muoversi per contenere gli effetti prodotti dalla continua dilatazione del modo d'uso, Forse può essere utile impegnarsi nella ricerca di un metodo di intervento teso alla fondazione di valori (= quantità metaeconomiche) solidamente radicato nel reale, per la fruizione dei quali siano da apprestare condizioni di vita (= strutture architettoniche) ricche di significato. D'altra parte non è possibile negare quello che è il portato storico del processo di allargamento del consumo: osservato che esso è divenuto consumo di tutti e già tende all'arbitrario, che ha svilito il potente impulso ideologico, ma paradossalmente ha raggiunto una nuova soglia di socialità (tuttavia indistinta, confusa, proprio perché non si nutre di chiare premesse ideologiche), bisogna compiere una scelta di fondo in merito. Se esso appunto in quanto consumo di tutti ripropone "tendenzialmente" la diffusione incontrollata di attrezzature di servizio (assorbite a "beni di consumo") per un esercizio sempre più arbitrario del modo d'uso, pertanto sul ridimensionamento quantitativo e qualitativo delle attrezzature pubbliche collettive sarà possibile convertire, forse, la carica socializzante della ultima dimensione del consumo in condizioni atte a favorire un modo d'uso libero ed omogeneo, (questo però è solo uno dei percorsi che potrebbero portare ad una "omogeneità" di fatto, costruita su delle inequivocabili e lucide osservazioni ideologiche). Schematicamente, quindi, l'ipotesi di lavoro si è venuta precisando come ricerca di una dimensione insediativa che verifichi la possibilità dell'Architettura alla scala del reale; secondo la formulazione di una "probabile" "ipotesi" organizzativo-compositiva.[65]



Ecologia

Vi è poi uno scritto, *Intendere la città in senso ecologico*, che sposta questa critica sulla dimensione territoriale e paesaggistica dell'ambiente naturale, aprendo la riflessione sulla *questione ecologica* che in quel periodo occupava una parte del dibattito internazionale. La visione di Samonà si concentra tuttavia, come sempre, su una dimensione più umanistica che scientifica, con l'obiettivo di riportare questi temi all'interno del proprio terreno d'indagine:



Il panorama iconico attuale corrisponde ai modi complessi della comunicazione visiva nei rapporti tra i vari livelli tecnologici della comunicazione stessa e i contenuti culturali con cui si determina la loro recezione, attraverso i vari canali visivi, a disposizione dei diversi pubblici.

Le cause della profonda trasformazione dei modi di far cultura con i nuovi mezzi di comunicazione visiva, dovrebbero essere chiaramente definiti per valutare il carattere del rinnovamento culturale e politico, che si è venuto elaborando nel nostro tempo. Possiamo dunque dire che l'intervento tecnico ha assunto, una particolare importanza sociale, secondo Ensenberger, le manipolazioni che si possono fare diventano un atto politico, e sorge l'industria dei mezzi di comunicazione, e nel suo ambito appare anacronistica ogni tesi da sinistra l'opposizione preconcetta ai mass media.

Il cattivo uso dei mezzi di comunicazione determina regressioni storiche e la nevrosi del singolo e del gruppo, mentre la logica del potere si viene determinando su scala piramidale fra aggressività e acquiescenza, pur provocando a lungo andare gravi segni di impotenza riproponendo evazioni nazionalistiche e millenarie paure verso ideologie moralistiche.

Secondo Artrand: tutte le nostre idee sulla vita devono essere riesaminate dato che viviamo in un'epoca in cui niente più aderisce alla vita ed esiste una paurosa scissione, che provoca la vendetta delle cose: la poesie che non è più in noi e che non riusciamo più a ritrovare



Fig. 11
Giuseppe Samonà, *Sulla comunicazione visiva*, dattiloscritto di appunti, 1981, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> È necessario interpretare la città in senso ecologico come adattamento collettivo della popolazione all'ambiente, esaminando la società urbana come organizzazione funzionale della popolazione stessa tendente a raggiungere, appunto, un adattamento al proprio ambiente. I principali elementi di questa teoria ecologica sono: la popolazione, l'ambiente, la tecnologia e l'organizzazione, che costituiscono il complesso ecologico. [...] Ogni popolazione vive in un determinato spazio-dimensione (ambiente): lo spazio la delimita ed è contemporaneamente presupposto e condizione per l'attività di qualsiasi unità organizzativa ed è anche un ostacolo da superare se si devono allacciare rapporti fra le diverse unità sociali. [...] Lo spazio ha un effetto diretto sull'atteggiamento della gente ed è un fattore che agisce sui rapporti fra gruppi umani e singoli. Le distanze sociali diventano distanze fisiche nell'attuale organizzazione della società capitalista.[66]

In questo caso risuona tra le righe la questione, intesa in senso più ampio, della *misura* dei luoghi, che ha sempre caratterizzato l'azione umana sul territorio. *Misura* che la città moderna e contemporanea sta progressivamente perdendo e cancellando nel suo costante e incontrollato autodeterminarsi, per cui Samonà ritorna sul problema del *contesto* anche dal punto di vista dell'*ambiente naturale*:

> Se alla parola funzione sostituiamo il concetto di attività, la complessa fenomenologia urbana assume aspetti in cui è possibile classificare relazioni associative di corrispondenza e dipendenza e dare un valore più preciso al rapporto natura-città, natura-architettura. In tale rapporto dovrebbero essere negate quelle ambigue forme d'integrazione fra natura e nuclei insediati, nelle quali si sono irretite tutte le ovvie combinazioni di spazio urbano organizzato come estensione della città nella campagna proprie del nostro tempo. [...] Quest'organizzazione è nata per adeguare natura e città in un insieme ritenuto coerente alle esigenze spirituali dell'uomo, ma ha ricevuto smentite sempre più numerose e perentorie dalla vitalità del popolo che ha scavato montagne, sradicato piante secolari di interi boschi, occupato estese zone pianeggianti, con una struttura urbana spesso caotica e confusa, ha inquinato interi territori e enormi distese di mare![67]



All'interno di questa esposizione degli appunti personali di Giuseppe Samonà, questo alternarsi tra documenti che presentano argomenti prettamente teorici e documenti che si occupano di critica contemporanea è necessario a questo punto della trattazione per comprendere il momento storico e culturale in cui egli affronta e approfondisce questo tipo di studi, incentrati sulla questione semiologica dell'architettura da cui deriva successivamente il discorso sull'iconismo. Come affermava Tafuri[68], questo è un momento in cui l'architettura, come altre discipline, torna a interrogarsi su sé stessa, sul proprio significato, sulle ragioni della propria *costruzione*. Per cui questa ampia parentesi sulle riflessioni rispetto al contemporaneo permette di comprendere il *perché* della ricerca samonaniana sul significato dell'architettura e il suo tentativo di costruire un ragionamento trasversale rispetto alla storia, per cercare di individuare l'elemento cardine, il nodo fondamentale attorno a cui ruota la sfera semantica dell'architettura.
Egli identifica, quindi, come già visto, l'*immagine* o, meglio, l'*immagine spaziale* dell'architettura come punto fermo, sul piano della percezione, della sua *costruzione semantica*. Questo trova conseguentemente un riscontro diretto nel contesto culturale del Secondo Novecento, dove il ruolo dell'*immagine*, amplificato e quasi esaltato, assume un valore preminente nella produzione semantica della società.

Comunicazione visiva

Dunque la *questione iconica* è al centro della produzione culturale contemporanea e Samonà ne registra i tratti salienti in uno scritto dal titolo *Sulla comunicazione visiva*, l'ultimo di questo gruppo di documenti, che affronta questo tema passando attraverso diverse discipline:

> Il panorama iconico attuale corrisponde ai modi complessi della comunicazione visiva nei rapporti tra i vari livelli tecnologici della comunicazione stessa e i contenuti culturali con cui si determina la loro recezione, attraverso i vari canali visivi, a disposizione dei diversi pubblici. Le cause della profonda trasformazione dei modi di far cultura con i nuovi mezzi di comunicazione visiva, dovrebbero essere chiaramente definiti per valutare il carattere del rinnovamento culturale e politico, che si è venuto elaborando nel nostro tempo. Possiamo dunque dire che l'intervento tecnico ha assunto, una particolare importanza sociale, secondo Enzensberger, le manipolazioni che si possono fare diventano un atto politico, e sorge l'industria dei mezzi di comunicazione, e nel suo ambito appare anacronistica ogni tesi da sinistra sull'opposizione preconcetta ai mass media.[69]

All'interno di questa grande rivoluzione culturale viene a crearsi un problema nel momento in cui questi *nuovi mezzi* non riescono a trovare un equilibro tra *mezzo* e *fine*, tra *forma* e *contenuto*, che molto spesso rischiano di attivare processi di regressione sul piano sociale:

> Il cattivo uso dei mezzi di comunicazione determina regressioni storiche e la nevrosi del singolo e del gruppo, mentre la logica del potere si viene determinando su scala piramidale fra aggressività e acquiescenza, pur provocando a lungo andare gravi segni di impotenza riproponendo ovazioni nazionalistiche e millenarie paure verso ideologie moralistiche. Scrive Artaud: tutte le nostre idee sulla vita devono essere riesaminate dato che viviamo in un'epoca in cui niente più aderisce alla vita ed esiste una paurosa scissione, che provoca la vendetta delle cose: la poesia che non è più in noi e che non riusciamo più a ritrovare nelle cose, torna a scaturire dalla parte sbagliata: mai in precedenza si erano visti tanti delitti la cui gratuita bizzarria può essere spiegata soltanto con la nostra impotenza a possedere la vita.[70]



Si tratta quindi di ritrovare e ridefinire una scala di valori, sociali e culturali che, a seguito di queste profonde trasformazioni, siano in grado di *rappresentare nuovamente* il senso della civiltà contemporanea.
Il discorso si sposta successivamente sul piano dell'architettura e della città, di cui Samonà tenta di tratteggiare i fenomeni che hanno portato alla loro "riduzione semantica", individuata principalmente nella perdita di relazione reciproca, di interdipendenza, tra gli elementi che formano la città stessa

> In architettura (self-help) si comincia a rifiutare ogni rapporto diretto con l'urbanistica che perde nella programmazione ogni integrazione diretta con l'architettura. [...] In questa libertà d'immaginazione la crisi consiste nello smarrimento di un sistema di valori e di certezze che imponga uno sviluppo unidirezionale. [...] Avremo un mondo di gadgets generalizzati tra i quali si inseriranno forti contropartite in senso differenziante ed elitario che cercheranno in vari modi di sottolineare con oggetti speciali il proprio status. Si determina in sostanza la povertà di nuovi segni di coerenza per sostituire quelli tradizionali di coerenza dati dal gusto. In questo senso si tende a ridurre a segno ogni fattore del mondo produttivo. Nella interazione degli oggetti come segni è contenuta l'ideologia del sistema che rappresentano. Gli oggetti diventano sempre più capaci di rispondere alle funzioni per cui vengono ideati e tendono a trasformare il rapporto tra cosa utile e bisogno.[71]

Su questa distinzione tra utilità e bisogno si basa, sostanzialmente, tutta la *sovraproduzione iconica* della cultura contemporanea, che vede nell'*immagine* un potentissimo mezzo di veicolazione e manipolazione culturale, in cui tuttavia molto spesso si assiste a una quasi totale superficialità del suo portato semantico. A proposito di questo Samonà annota:

> Secondo Argan ai bisogni reali di oggetti si sono aggiunti bisogni psicologici, a cui non corrisponda un consumo di oggetti ma un consumo psicologico per cui mentre il bisogno oggettivo ha come suo referente l'oggetto, quello psicologico ha come referente l'immagine, in cui il design è chiamato a stimolare le esigenze fittizie e i bisogni indotti, non il benessere reale. Così semiologicamente all'oggetto come espressione della funzione si sostituisce l'immagine. Così diversamente che nel passato tutte le forme sono disponibili a tutti i significati.[72]

Questo processo di *omologazione culturale* – intesa in senso negativo – parallelamente alla quale verrebbe a crearsi una controparte costituita dalla produzione di "oggetti" autodeterminati e autoreferenziali, porta inevitabilmente alla costruzione di sistemi – in questo caso architettonici, urbani o territoriali – privi di una coerenza interna e totalmente slegati dalla *logica costruttiva* dei sistemi esistenti, ovvero l'*ambiente* e il *contesto.* Questa operazione verrebbe quindi *mascherata* dalla *potenza iconica* di *immagini* che in breve tempo si sono rese culturalmente convenzionali, secondo un processo intenzionale, nonostante il loro *vuoto semantico*, da cui viene totalmente escluso un piano di *valori universali.*

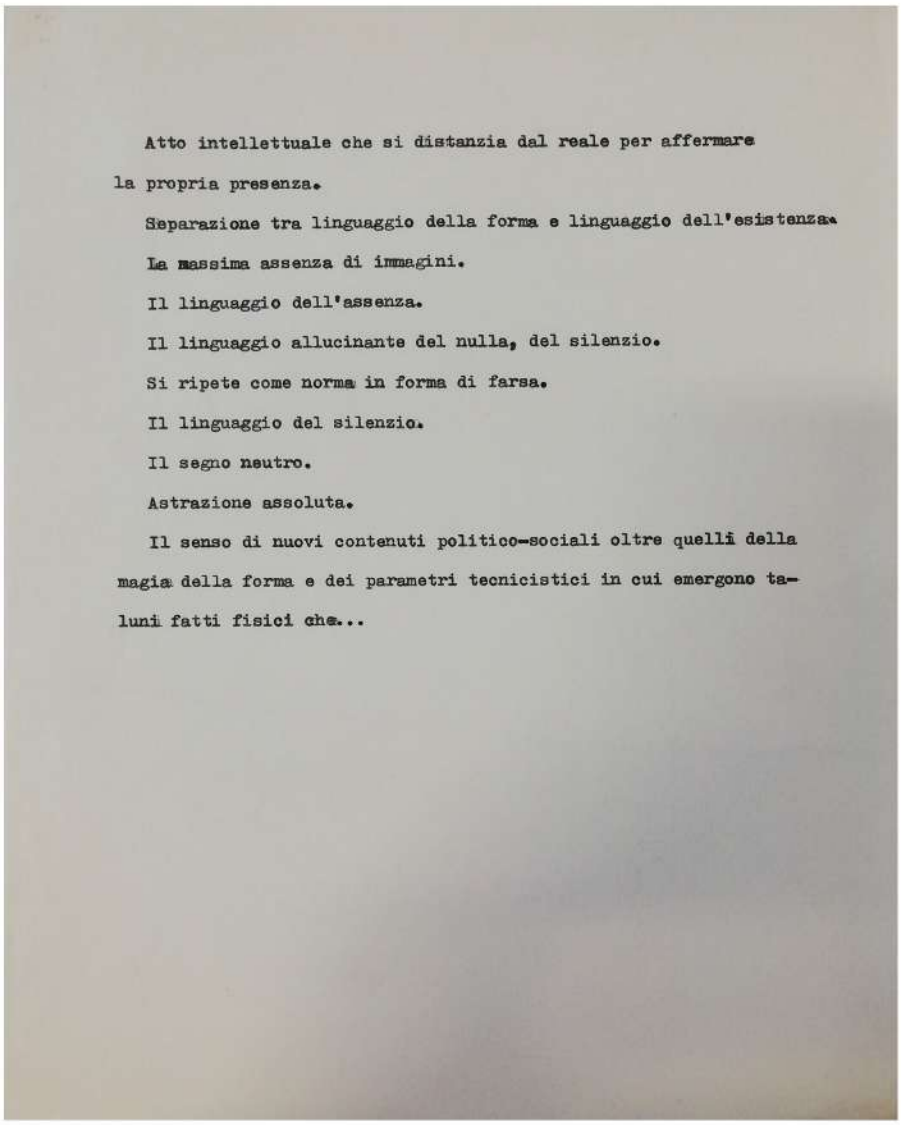
## Linguaggio e silenzio

Questa condizione di assenza di contenuto, di assenza di *sostanza semantica*, si ripercuote inevitabilmente sul *linguaggio* e Samonà registra questo fenomeno in un appunto singolare che sembra quasi un monito scritto in forma di versi:



> Atto intellettuale che si distanzia dal reale per affermare la propria presenza.
> Separazione tra linguaggio della forma e linguaggio dell'esistenza.
> La massima assenza di immagini.
> Il linguaggio dell'assenza.
> Il linguaggio allucinante del nulla, del silenzio.
> Si ripete come norma in forma di farsa.
> Il linguaggio del silenzio.
> Il segno neutro.
> Astrazione assoluta.
> Il senso di nuovi contenuti politico-sociali oltre quelli della magia della forma e dei parametri tecnicistici in cui emergono taluni fatti fisici che...[73]

Tuttavia, Samonà coglie la fondamentale importanza che ha assunto l'*immagine* nella produzione culturale contemporanea e intuisce, sulla base delle ricerche e delle considerazioni fatte nel corso dei decenni precedenti, come essa possa costituire il punto da cui ripartire per fondare una visione nuova, in continuità con la *funzione architettonica* del passato, ma attraverso la ricerca di *nuovi valori* di cui l'architettura può rendersi manifestazione costruita, *rappresentazione* della civiltà contemporanea. Ed è per questo che egli, nella sua lettura semiologica, si concentra particolarmente sul concetto di "iconismo" che, come si è visto, rappresenta il *fenomeno semantico* attraverso cui le immagini o, meglio, i *testi visivi* comunicano significati. Samonà arricchirà, anzi, "connoterà" questo concetto attraverso l'uso dell'aggettivo "semantico" probabilmente per rafforzarne da un lato il valore espressivo, ma soprattutto per indicare la necessità di un *valore* di contenuto di cui l'immagine stessa, la cui *potenza iconica* è data in partenza per sua stessa natura, diventi veicolo significante.



Atto intellettuale che si distanzia dal reale per affermare la propria presenza.

Separazione tra linguaggio della forma e linguaggio dell'esistenza.

La massima assenza di immagini.

Il linguaggio dell'assenza.

Il linguaggio allucinante del nulla, del silenzio.

Si ripete come norma in forma di farsa.

Il linguaggio del silenzio.

Il segno neutro.

Astrazione assoluta.

Il senso di nuovi contenuti politico-sociali oltre quelli della magia della forma e dei parametri tecnicistici in cui emergono taluni fatti fisici che...



Fig. 12
Giuseppe Samonà, *Appunti sul linguaggio*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Nel caso dell'architettura, per Samonà si parla, come visto, di *immagini spaziali* che costituiscono dunque l'elemento semantico essenziale dell'architettura stessa ma anche della città e del territorio, per cui la sua indagine sulla *funzione iconica* si svolge nel tentativo di identificare gli elementi fondamentali che generano lo spazio stesso e il suo significato, così che, attraverso questa identificazione, il processo stesso di "iconismo semantico" possa venire in qualche modo *codificato* attraverso le categorie stesse che definiscono il *fare architettonico.*

Segni iconici

A questo proposito vi è un gruppo di documenti che trattano prevalentemente il tema dell'"iconismo", da cui sembra utile partire per addentrarsi nel cuore della ricerca samonaniana su questo argomento, per cercare di coglierne gli aspetti fondativi che, come si vedrà, emergono prendendo in esame diversi campi delle scienze umane.

A partire dall'eredità degli studi semiotici, vi è un documento in cui Samonà tenta una critica del portato disciplinare di queste trattazioni, partendo dalle considerazioni di Peirce, Morris ed Eco sul segno iconico

> Secondo Eco il segno iconico costruisce un modello di relazioni (tra fenomeni grafici) omologo al modello di relazioni percettive che costruiamo nel conoscere o nel ricordare un oggetto. Per Morris è iconico quel segno che possiede alcune proprietà dell'oggetto rappresentato. Per Peirce le icone sono quei segni che hanno una certa nativa somiglianza con l'oggetto a cui si riferiscono.[74]

La natura dei segni iconici, a seconda di diverse seppur confrontabili declinazioni, è di tipo referenziale nonché culturalmente convenzionale, come già ampiamente discusso, ed essi sono dunque suscettibili di un'approfondita trattazione sul piano delle relazioni semantiche. Samonà ne fornisce quindi alcuni esempi, ripresi in parte da Eco:



> Un codice iconografico codifica alcune condizioni di riconoscibilità, e stabilisce che una donna seminuda con una testa umana su un piatto connota Salomè, mentre una donna più vestita con una testa mozza nella mano sinistra e una spada nella destra connota Giuditta. Queste connotazioni scattano senza che il codice iconografico stabilisca le condizioni della denotazione. Cosa deve avere il sintagma visivo donna per raffigurare veramente i significati "donna", "testa mozza", "piatto" o "spada", ma non gli elementi di articolazione del significante. Questi sono codificati da un codice più analitico, che è il codice iconico. Per il codice iconografico, che si edifica sulla base di quello iconico e i significati del codice base diventano i propri significanti. È un codice forte la lingua; è fortissimo l'alfabeto Morse (che non ha le varianti derivanti dalla pronuncia delle diverse regioni come la lingua); è un codice debole quello tra i tanti mutevoli in cui le varianti facoltative prevalgono sui tratti pertinenti. Sostanzialmente noi selezioniamo in base al codice di riconoscimento gli aspetti fondamentali dell'oggetto percepito. Se vediamo da lontano una zebra, gli elementi di riconoscimento immediato (che riteniamo a memoria) sono le strisce e non la sagoma che assomiglia vagamente a quella dell'asino. Selezione giusta dunque da parte del codice degli aspetti pertinenti. Tuttavia le unità pertinenti debbono essere comunicate. Esiste perciò un codice iconico che stabilisce l'equivalenza tra un certo segno grafico e le unità pertinenti del codice di riconoscimento. C'è dunque un codice di comunicazione tra segno grafico e codice di riconoscimento di tale segno.[75]

Sulla scorta di quella che si è cercato di definire *memoria collettiva* è dunque possibile tracciare una base operativa di partenza e cioè stabilire una condizione che è sempre, anche nel caso dell'architettura, referenziale. Questo

presupposto di referenzialità può quindi fare riferimento a molteplici aspetti o significati ma resta comunque il nodo essenziale per comprendere la sostanza di questo tipo di relazioni, che si svolgono sempre all'interno di un determinato *contesto*. Samonà riporta in proposito un ulteriore esempio:

> Il segno linguistico unisce un concetto a un'immagine acustica. Il significante non è la forma fonica del nome, ma l'immagine della forma fonica mentre il significato è una immagine mentale della cosa.[76]



Da questa introduzione di carattere generale egli passa direttamente all'esplorazione del mondo dell'architettura dove, sempre attraverso il pensiero di Eco, oggetto principale di critica del presente scritto, Samonà ripercorre alcuni punti chiave della sua possibile decodificazione iconica.
Egli si concentra in particolare sull'aspetto semantico essenziale dell'architettura ovvero la distinzione di un doppio livello di significazione che connota la costruzione dello spazio, attraverso i diversi elementi che lo compongono, provando a sintetizzarne gli aspetti fondamentali:

> Se facciamo l'ipotesi che tutti i fenomeni di cultura siano segni nel senso che la cultura è essenzialmente comunicazione – uno dei settori della cultura in cui (dice Eco) la semiologia si trova maggiormente sfidata è quello dell'architettura. La sfida, secondo Eco, dell'architettura è che gli oggetti dell'architettura apparentemente non comunicano o non sono concepiti per comunicare, ma funzionano: un tetto serve fondamentalmente a coprire. Questa considerazione è così immediata e indiscutibile che (dice sempre Eco) potrebbe sembrare peregrino voler vedere a tutti i costi un atto di comunicazione in una relazione che si caratterizza bene e senza problemi come possibilità di funzione. Allora (dice sempre Eco) per le questioni di cultura tutte le funzioni possono essere interpretate come comunicazioni. Secondo lui, proprio in quanto funzioni come comunicazione si definiscono meglio e possono portare a scoprire altri tipi di funzionalità oltre la pura considerazione di funzionalità. Dal momento in cui vi è società, ogni uso si converte in segno di quell'uso.[77]



È chiara, dunque, l'esistenza di un primo livello di significazione identificato attraverso la funzione. Tuttavia, aprendosi la questione dell'*uso* in termini sociali e culturali, sembrerebbe esserci la possibilità di indagare la significazione dell'architettura assumendo questo aspetto come principio generatore di un determinato *modo* di comporre lo spazio e i suoi elementi, che denuncia la possibile esistenza di un livello semantico ulteriore. Samonà continua infatti annotando:

> (Pensa Eco) Ciò che intendiamo per comunicazione è semplicemente stimolazione? Un codice di esperienze mi stimola a percepire l'automobile come un pericolo. Peirce classifica gli indizi come segni che dirigono l'attenzione sull'oggetto con un impulso cieco, ma sempre su base di codici e convenzioni comunicative. La scala stimola a salire. Ciò che permette l'uso dell'architettura (passare, entrare, stare, salire, sdraiarsi ecc.) non sono solo le funzioni possibili, ma i significati collegati che mi dispongono all'uso funzionale. Caratterizzare i segni dell'architettura significa per Eco caratterizzare un segno in base a un significato codificato che un dato contesto culturale attribuisce a un significante: che una scala stimola a salire è evidente.[78]

Ma il significato può andare oltre, cioè vi è la possibilità che gli elementi dello spazio o, meglio, la loro *composizione* – quindi un sistema – *nello* spazio e *dello* spazio significhi qualcos'altro, oltre la funzione:

> L'oggetto d'uso è il significante di quel significato esattamente denotato che è la sua funzione. L'oggetto architettonico denota una forma dell'abitare. Quando guardo una finestra sulla facciata di una casa per lo più non penso alla sua funzione penso a un significato finestra che si basa sulla funzione, ma assorbita al punto che posso anche dimenticarla e vedere la finestra in rapporto ad altre finestre come elementi di un ritmo architettonico. Ma la forma delle finestre, il loro numero, la loro disposizione rimandano ad una certa concezione dell'abitare e dell'usare: connotano una ideologia globale che ha presieduto all'operazione dell'architetto: la funzione viene trascesa da quella simbolica![79]

Chiarito anche il secondo livello semantico, Samonà sottolinea nuovamente l'appartenenza di questo processo referenziale, in parte fenomenico e in parte simbolico, a una dimensione convenzionale, sociale e culturale, provando ad indicare quella che dovrebbe essere la logica del meccanismo di "nuovo inserimento", passando così dal piano della lettura a quello della *produzione segnica*:

> L'oggetto d'uso denota la funzione convenzionalmente secondo codice. Ciò dipende dal fatto che la forma segue la funzione ma deve denotarla in modo così chiaro da renderla desiderabile oltre che agevole (differenza scala-ascensore; porta comune-porta girevole). Una forma nuova per quanto genialmente concepita non può essere funzionale se non si appoggia su processi di codificazione esistenti; cioè la forma denota la funzione solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite (denotare è significare con sufficiente chiarezza, mentre connotare significa associare a una parola o espressione un'altra per rendere più caratteristico il significato ovvio della prima). Perciò l'oggetto architettonico può denotare la funzione o connotare una certa ideologia della funzione. La connotazione sicurezza e riparo della grotta per un primitivo si fonda sulla denotazione dell'unità primaria della grotta stessa.[80]

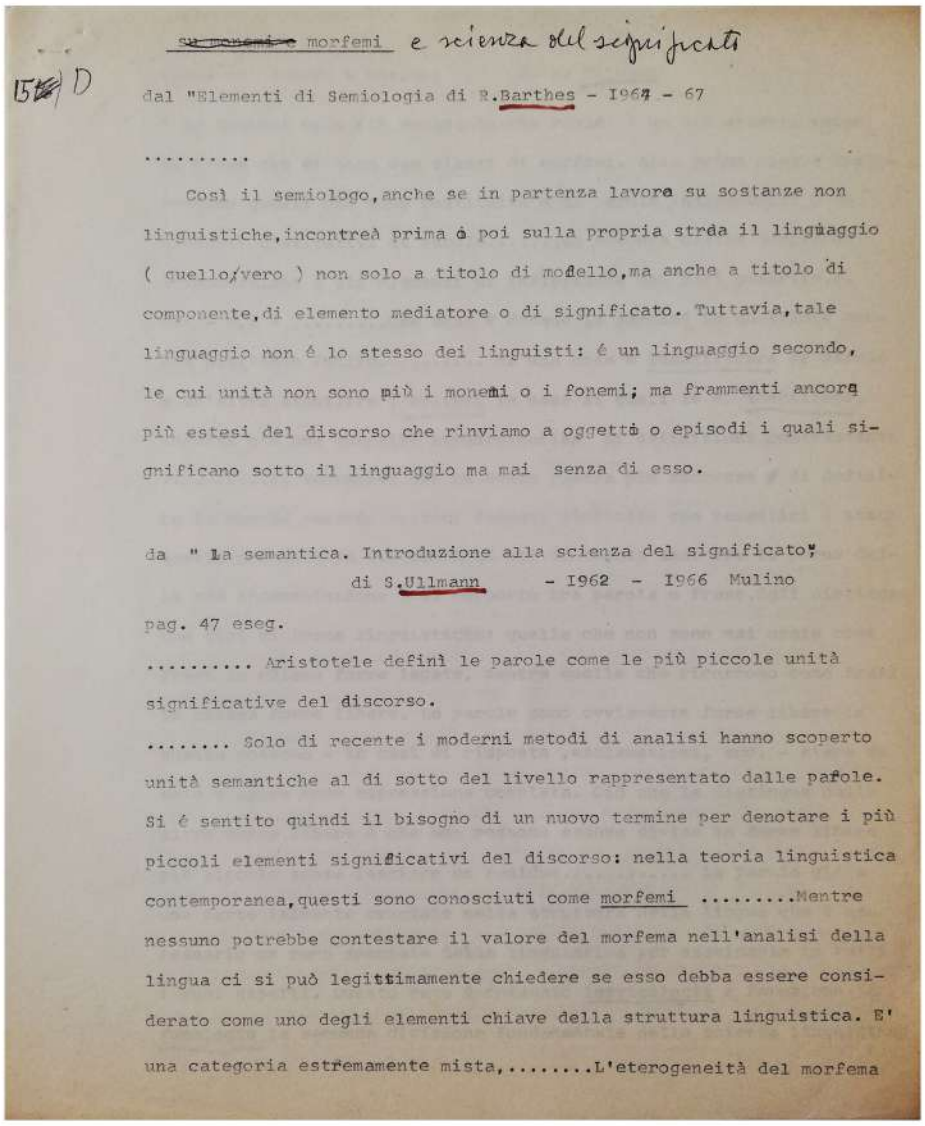


Ritorna il concetto di "immagine connotata" di Barthes, che spiega come l'architettura attraverso la propria *immagine* sia costantemente presente in quanto veicolo di significati, in quanto *segno significante*. Samonà prova quindi a esemplificare concretamente, in termini prettamente architettonici, i concetti espressi in precedenza e lo fa affidandosi direttamente alle categorie dell'architettura, in questo caso la tipologia:

> In genere per i codici architettonici ci si limita a ricorrere a codici tipologici (chiaramente semantici); esistono infatti configurazioni che indicano chiaramente la "chiesa"; la "stazione" ecc. Il messaggio architettonico si muove tra un massimo di irresponsabilità (usare la forma come si vuole) e un massimo di coercizione (tu dovrai abitare così). L'architettura è soggetta a rapida obsolescenza e successione di significati, senza postulare un ricorso filologico. L'architettura è soggetta a determinazioni di mercato più delle altre attività artistiche, tanto quanto i prodotti della cultura di massa. L'architettura fa parte di codici architettonici esistenti, ma in realtà si appoggia su altri codici che non sono quelli dell'architettura. Le Corbusier prima ha codificato delle funzioni possibili e poi ha elaborato un codice delle forme che le debbono denotare, per es. la strada sopraelevata [o i *redents*]. Il sistema delle funzioni non appartiene al linguaggio architettonico, bensì ne sta fuori.[81]

Linguaggio secondo

A proposito di questa funzione denotativo-connotativa dell'architettura, Samonà chiude questo breve testo di appunti chiamando in causa il problema della *costruzione del linguaggio* in architettura che, come visto, egli considera un particolare tipo di "linguaggio secondo", rifacendosi alle parole di Barthes[82], termine ultimo del processo di significazione, quindi scrive:



~~monemi~~ morfemi e scienza del significato

15 D

dal "Elementi di Semiologia di R.Barthes - 1967 - 67

.....

Così il semiologo, anche se in partenza lavora su sostanze non linguistiche, incontrerà prima o poi sulla propria strada il linguaggio ( quello vero ) non solo a titolo di modello, ma anche a titolo di componente, di elemento mediatore o di significato. Tuttavia, tale linguaggio non è lo stesso dei linguisti: è un linguaggio secondo, le cui unità non sono più i monemi o i fonemi; ma frammenti ancora più estesi del discorso che rinviamo a oggetti o episodi i quali significano sotto il linguaggio ma mai senza di esso.

da " La semantica. Introduzione alla scienza del significato"
di S.Ullmann - 1962 - 1966 Mulino

pag. 47 eseg.

..... Aristotele definì le parole come le più piccole unità significative del discorso.

..... Solo di recente i moderni metodi di analisi hanno scoperto unità semantiche al di sotto del livello rappresentato dalle parole. Si è sentito quindi il bisogno di un nuovo termine per denotare i più piccoli elementi significativi del discorso: nella teoria linguistica contemporanea, questi sono conosciuti come morfemi .....Mentre nessuno potrebbe contestare il valore del morfema nell'analisi della lingua ci si può legittimamente chiedere se esso debba essere considerato come uno degli elementi chiave della struttura linguistica. E' una categoria estremamente mista,.....L'eterogeneità del morfema



Fig. 13
Giuseppe Samonà, *Morfemi e scienza del significato*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> È necessario stabilire con esattezza i criteri che una descrizione deve soddisfare per essere adeguata. Punto di partenza metodologico necessario soprattutto per stabilire i principi fondamentali del linguaggio secondo nell'architettura-urbanistica.[83]

## Icona e Linguaggio visivo

In questo gruppo di scritti ve ne sono alcuni che riguardano più nello specifico il tema dell'*immagine* e dell'*icona* che in questo caso vengono trattati su un piano prevalentemente teorico e quasi astratto, che sono tuttavia necessari a comprendere il ragionamento di Samonà, soprattutto rispetto al processo interpretativo che sta alla base della costruzione di questo ragionamento.
Tra questi, un breve appunto riprende i discorsi precedenti fissando alcune considerazioni puntuali sul significato culturale dell'arte e sulla sua funzione estetica e sostenendo la necessità dell'uomo di tradurre in segni la sua stessa esistenza entro un sistema di comunicazione condiviso:

> L'uomo, comunica all'uomo trasformando la natura esperita in sistema segnico.[84]

In uno scritto intitolato *L'icona* Samonà sposta invece l'attenzione sul *processo iconico* che caratterizza il fenomeno di iconismo visto in precedenza[85], portandolo in questo caso sul piano della percezione spaziale, non più semplicemente visiva ma esperienziale:

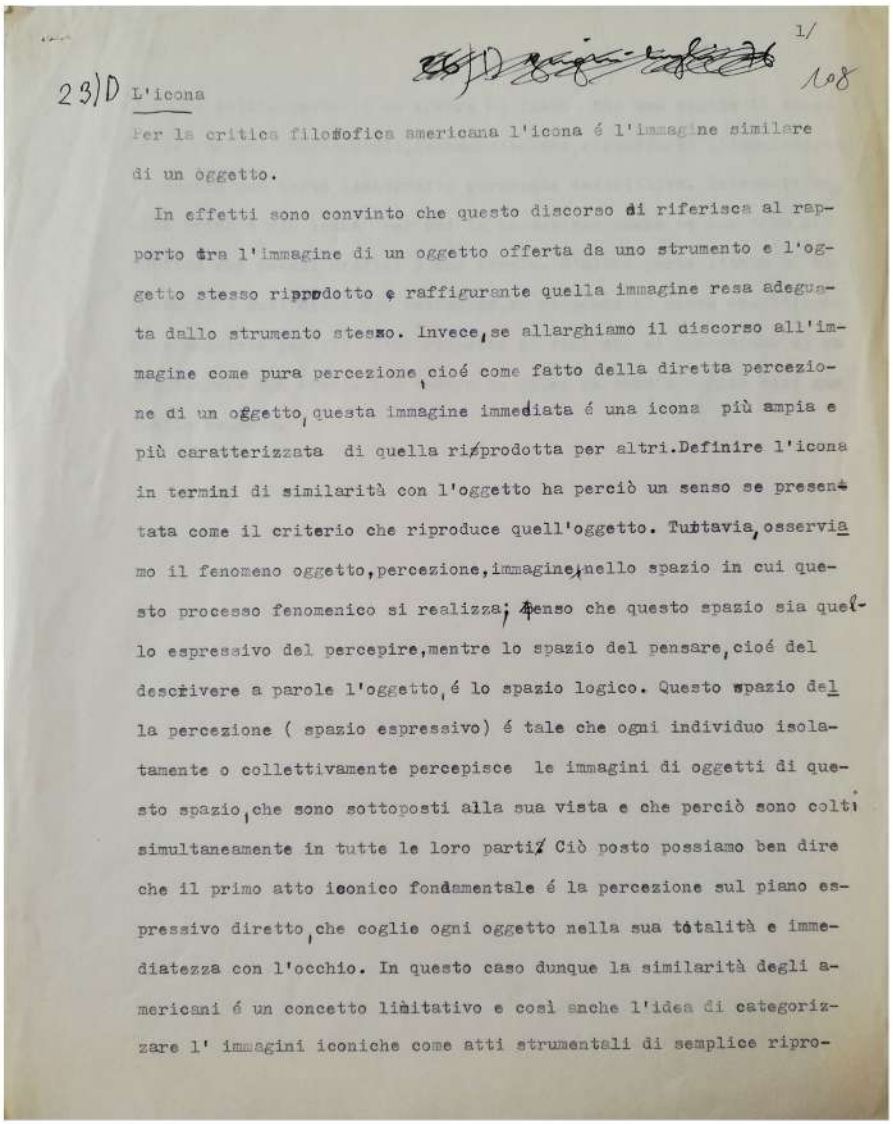
> Osserviamo il fenomeno oggetto, percezione, immagine nello spazio in cui questo processo fenomenico si realizza; penso che questo spazio sia quello espressivo del percepire, mentre lo spazio del pensare, cioè del descrivere a parole l'oggetto, è lo spazio logico. Questo spazio della percezione (spazio espressivo) è tale che ogni individuo isolatamente o collettivamente percepisce le immagini di oggetti di questo spazio, che sono sottoposti alla sua vista e che perciò sono colti simultaneamente in tutte le loro parti. Ciò posto possiamo ben dire che il primo atto iconico fondamentale è la percezione sul piano espressivo diretto, che coglie ogni oggetto nella sua totalità e immediatezza con l'occhio.[86]



In *Note sul linguaggio visivo e l'icona* egli riprende il concetto di "similarità", che nel caso specifico dell'architettura sarebbe più opportuno intendere come "referenzialità", e di "analogia", inteso come sinonimo del primo, che risultano particolarmente efficaci per comprendere questo processo:

> Attenendosi all'idea se si vuole grossolana e immediata che esista un linguaggio visivo differente dal linguaggio verbale che ci serve per comunicare delle immagini invece delle parole e che queste in gradi diversi assomigliano alle cose rappresentate possiamo dire che il valore comunicativo delle immagini è in gran parte affidato alla somiglianza che ne consente l'immediata decodificazione. Questi vari sistemi di comunicazione visiva appartengono a una particolare categoria che traducendo in termini semiotici quanto è avvertito dal senso comune include tutti i sistemi fondati sui segni di una realtà esterna caratterizzati da un particolare rapporto con il referente come oggetto specifico e concreto, non arbitrario e codificato come per i segni verbali, ma reso evidente dalla somiglianza; questo è il segno iconico che è appunto caratterizzato dall'espressione analogica formulata da Peirce come un segno avente una certa nativa somiglianza con l'oggetto cui si riferisce.[87]

Il concetto di "referenzialità" introduce un grado di complessità ulteriore sul piano visivo, che si differenzia da quello verbale in quanto non stabilisce una corrispondenza diretta con la "cosa" rappresentata, ma una corrispondenza mediata dall'immagine stessa:



1/

108

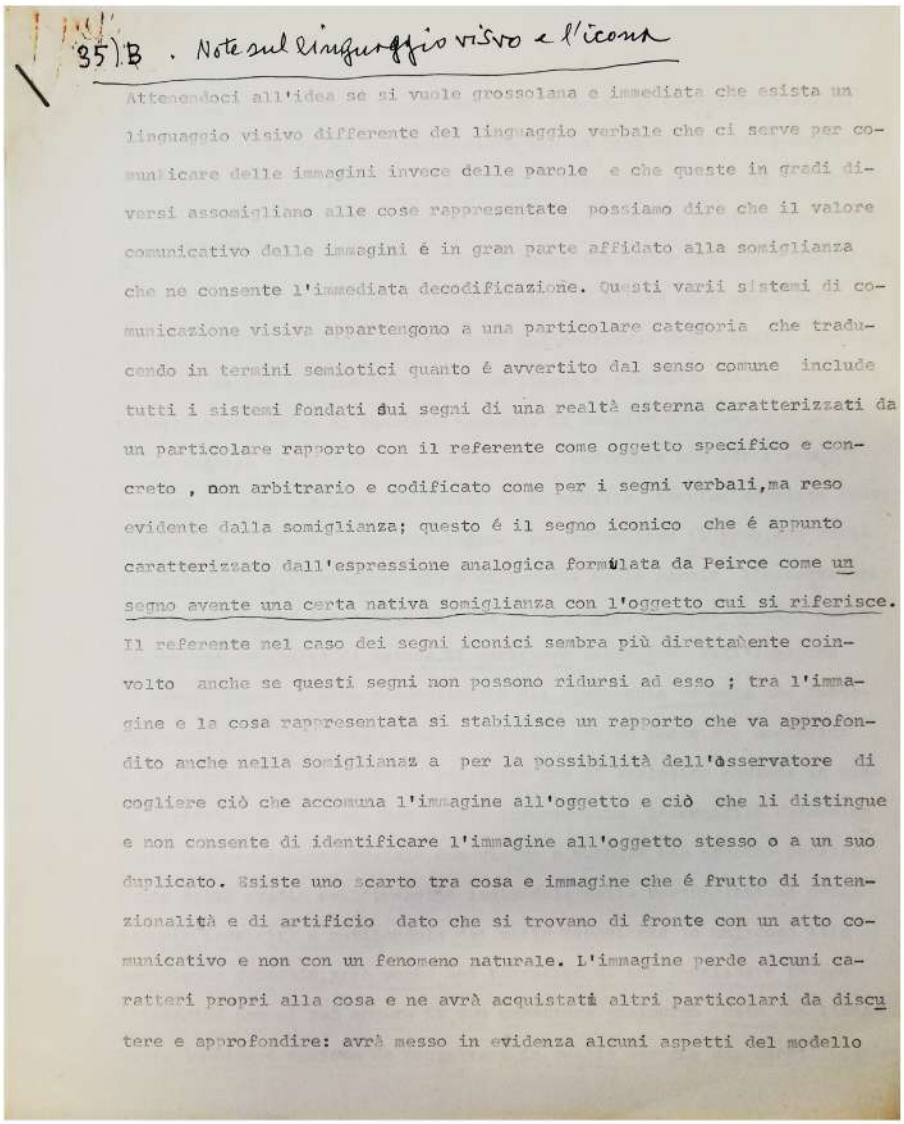
23)D L'icona

Per la critica filosofica americana l'icona é l'immagine similare di un oggetto.

In effetti sono convinto che questo discorso si riferisca al rapporto tra l'immagine di un oggetto offerta da uno strumento e l'oggetto stesso riprodotto e raffigurante quella immagine resa adeguata dallo strumento stesso. Invece, se allarghiamo il discorso all'immagine come pura percezione, cioé come fatto della diretta percezione di un oggetto, questa immagine immediata é una icona più ampia e più caratterizzata di quella riprodotta per altri. Definire l'icona in termini di similarità con l'oggetto ha perciò un senso se presentata come il criterio che riproduce quell'oggetto. Tuttavia, osserviamo il fenomeno oggetto, percezione, immagine, nello spazio in cui questo processo fenomenico si realizza; penso che questo spazio sia quello espressivo del percepire, mentre lo spazio del pensare, cioé del descrivere a parole l'oggetto, é lo spazio logico. Questo spazio della percezione ( spazio espressivo) é tale che ogni individuo isolatamente o collettivamente percepisce le immagini di oggetti di questo spazio, che sono sottoposti alla sua vista e che perciò sono colti simultaneamente in tutte le loro parti. Ciò posto possiamo ben dire che il primo atto iconico fondamentale é la percezione sul piano espressivo diretto, che coglie ogni oggetto nella sua totalità e immediatezza con l'occhio. In questo caso dunque la similarità degli americani é un concetto limitativo e così anche l'idea di categorizzare l' immagini iconiche come atti strumentali di semplice ripro-



Fig. 14
Giuseppe Samonà, *L'icona*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.



35) B . Note sul linguaggio visivo e l'icona

Attenendoci all'idea se si vuole grossolana e immediata che esista un linguaggio visivo differente del linguaggio verbale che ci serve per comunicare delle immagini invece delle parole e che queste in gradi diversi assomigliano alle cose rappresentate possiamo dire che il valore comunicativo delle immagini é in gran parte affidato alla somiglianza che ne consente l'immediata decodificazione. Questi varii sistemi di comunicazione visiva appartengono a una particolare categoria che traducendo in termini semiotici quanto é avvertito dal senso comune include tutti i sistemi fondati sui segni di una realtà esterna caratterizzati da un particolare rapporto con il referente come oggetto specifico e concreto , non arbitrario e codificato come per i segni verbali,ma reso evidente dalla somiglianza; questo é il segno iconico che é appunto caratterizzato dall'espressione analogica formulata da Peirce come un segno avente una certa nativa somiglianza con l'oggetto cui si riferisce. Il referente nel caso dei segni iconici sembra più direttamente coinvolto anche se questi segni non possono ridursi ad esso ; tra l'immagine e la cosa rappresentata si stabilisce un rapporto che va approfondito anche nella somiglianza per la possibilità dell'osservatore di cogliere ciò che accomuna l'immagine all'oggetto e ciò che li distingue e non consente di identificare l'immagine all'oggetto stesso o a un suo duplicato. Esiste uno scarto tra cosa e immagine che é frutto di intenzionalità e di artificio dato che si trovano di fronte con un atto comunicativo e non con un fenomeno naturale. L'immagine perde alcuni caratteri propri alla cosa e ne avrà acquistati altri particolari da discutere e approfondire: avrà messo in evidenza alcuni aspetti del modello



Fig. 15
Giuseppe Samonà, *Note sul linguaggio visivo e l'icona*, dattiloscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

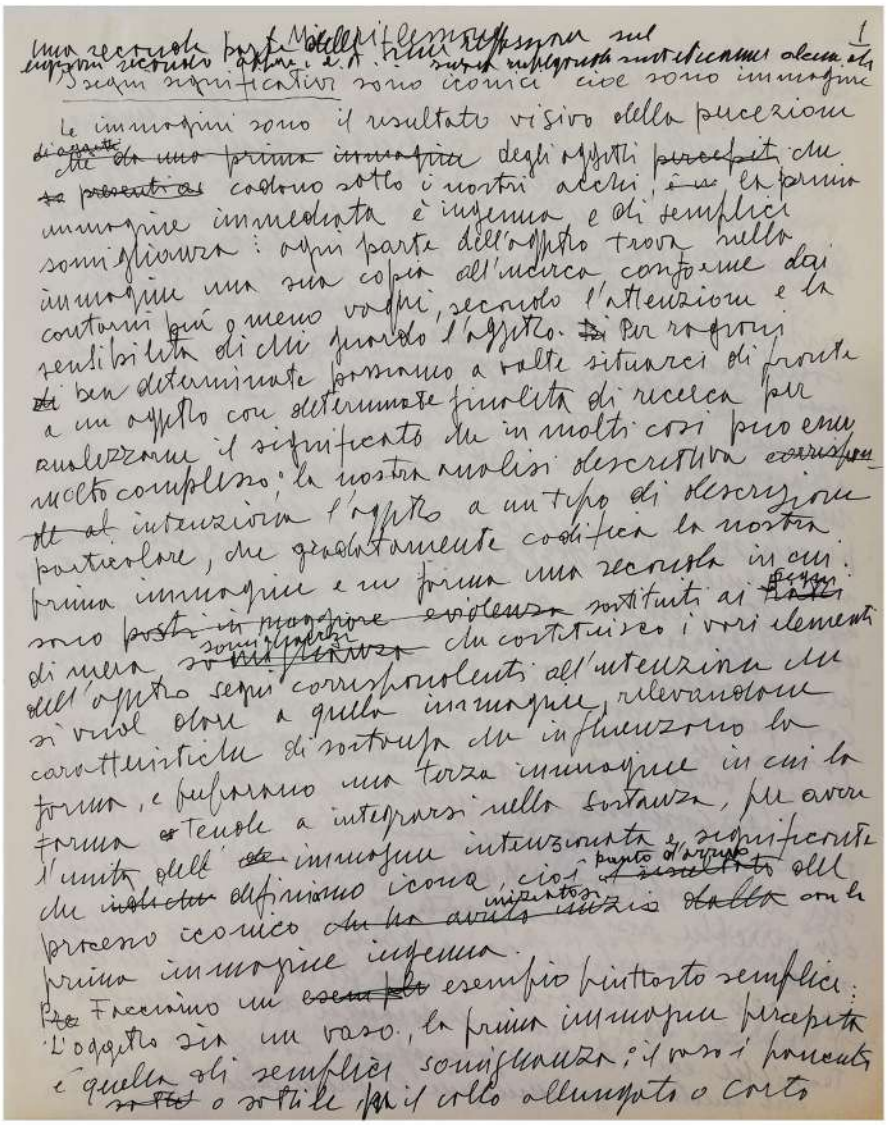


Fig. 16
Giuseppe Samonà, *Mie riflessioni*, manoscritto di appunti, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> Il referente nel caso dei segni iconici sembra più direttamente coinvolto anche se questi segni non possono ridursi ad esso; tra l'immagine e la cosa rappresentata si stabilisce un rapporto che va approfondito anche nella somiglianza per la possibilità dell'osservatore di cogliere ciò che accomuna l'immagine all'oggetto e ciò che li distingue e non consente di identificare l'immagine all'oggetto stesso o a un suo duplicato. Esiste uno scarto tra cosa e immagine che è frutto di intenzionalità e di artificio dato che si trovano di fronte con un atto comunicativo e non con un fenomeno naturale.[88]

Rifacendosi alle posizioni di Hjelmslev, Samonà introduce quindi il concetto di "analogia" come condizione esistente tra immagine e referente, dove questo elemento diventa indispensabile perché sussista tale relazione e costituisce uno dei principali caratteri di differenziazione rispetto al linguaggio verbale

> Il modello di Hjelmslev di funzione segnica ci consente il recupero del referente che per i segni iconici è indispensabile. La scelta di un modello teorico adeguato costituisce una necessaria premessa logica per affrontare il problema della specificità dell'iconismo che a differenza della parola l'osservatore riscontra tra una immagine e la cosa raffigurata. I segni iconici hanno dunque una diversità di natura. Il carattere analogico dell'immagine si contrappone a quello convenzionale del linguaggio verbale che tuttavia stabilisce per alcuni una opposizione troppo forte fra analogico e codificato fino al punto da suggerire che l'analogico escluda in pieno diritto ogni codice.[89]

Tuttavia, questa opposizione tra analogia e codificazione risulta marginale rispetto al discorso in questione e può essere considerata come ragionamento di carattere transitorio, necessario per confermare la possibilità per le *immagini* di essere suscettibili di codificazione e decodificazione



> Con questa osservazione l'iconicità determinerebbe una opposizione brutale fra visivo e verbale con effetto paralizzante sullo studio dell'immagine isolandola nella contemplazione della propria iconicità e mutilandola dai mille legami che la uniscono alla semiologia generale, però anche nel tentativo di non iconizzare troppo l'immagine, non si può negare il suo carattere analogico dato che l'analogia iconica è nozione da conservare in quanto designa una caratteristica evidente a molte immagini sia nei vari gradi di iconicità sia qualitativamente nella valutazione della somiglianza che è diversa da cultura a cultura perciò l'analogia e il codificato non si oppongono in maniera semplice: l'analogia non è il contrario della codificazione perché anche essa codificata nei suoi codici che hanno la caratteristica di essere sentiti come naturali dall'utente sociale con un insieme di montaggi psicofisiologici integrati anche all'attività percettiva secondo modalità che variano da cultura a cultura dunque il lavoro della semiologia visiva va portato oltre la nozione di analogia per individuare tanto i codici che si applicano all'analogia quanto quelli che la realizzano.[90]

Ritornano qui alcune questioni del discorso estetico affrontato negli anni precedenti (psicofisiologia) a conferma di quanto sostenuto rispetto alla natura eteronoma della semiologia architettonica, che in parte si riferisce all'estetica e in parte alla linguistica e alla filosofia del linguaggio. In questo senso Samonà si concentra sul rapporto tra forma e contenuto, tra espressione e contenuto, cercando di definire il *meccanismo iconico* che sta alla base della lettura e della costruzione delle *immagini* attraverso questa relazione:

> Pertanto la specificità dei segni iconici non può essere riportata né al recupero sul solo piano del contenuto del referente, né al rapporto segno-referente, né

infine al legame tra espressione e contenuto per cui l'ipotesi che tale specificità debba rintracciarsi all'interno del piano dell'espressione da esaminare dettagliatamente per cui la specificità si riferisce alla natura fisica e sensoriale del significante o più esattamente del tessuto in cui sono ritagliati i significanti che formano la materia dell'espressione. La materia dell'espressione sarebbe la sola che distingue i linguaggi gli uni dagli altri perché la materia del contenuto è, come scrive Hjelmslev, comune a tutti i fenomeni semiotici che possono prendere i propri significanti da sfere diversissime (visiva, auditiva, eccetera) ma i loro significati appartengono solo alla sfera semantica cioè a quella materia irreale, materia psicosociologica che è il senso. Per i codici che investono l'immagine riguardanti tutti i linguaggi visivi è pertinente nella materia dell'espressione il tratto della iconicità visiva e questo solo.[91]

Per cui il *segno* si configura come una entità a due facce – espressione e contenuto – dove, nel caso della *materia visiva*, il piano dell'espressione assume un ruolo fondamentale in termini di *capacità di rappresentazione*, che, come visto, nel caso dell'iconismo diventa il parametro caratterizzante del *testo iconico*, mezzo attraverso cui l'uomo esprime costantemente *un modo di vedere il mondo*:

> Da questo punto di vista l'iconicità può considerarsi quale prodotto dell'opera di pertinentizzazione compiuta dalla forma per cui l'iconizzazione del reale è un fenomeno capitale di una forma di civiltà che affida all'immagine per una gran parte il compito di rappresentare il mondo.[92]

Tra questi testi vi è poi un'interessante critica al saggio di Tomás Maldonado *Appunti sull'iconicità*[93], di cui Samonà passa in rassegna diverse posizioni sul concetto di "icona" e di "iconismo" con particolare riguardo verso i metodi di "produzione segnica". In questo caso interessa citare brevemente solo l'incipit di questo scritto che conferma le considerazioni fatte in precedenza e chiarisce il modo in cui vanno intesi i *segni iconici* assunti qui secondo una valenza di tipo *testuale*:

> Icona e parole si contaminano a vicenda... infatti le icone sono proposizioni di immagini di tipo mentale.[94]



Suscita invece particolare interesse un manoscritto di appunti intitolato *Mie riflessioni* in cui egli riprende questi argomenti cercando di riportarli gradualmente a una dimensione concreta che riguarda l'architettura e la città, passando da ragionamenti astratti a esempi reali, anche molto semplici ma che chiariscono progressivamente, sul piano operativo, il senso di questa teoria:

> I segni significativi sono iconici cioè sono immagini. Le immagini sono il risultato visivo della percezione degli oggetti che cadono sotto i nostri occhi, la forma-immagine immediata è ingenua e di semplice somiglianza: ogni parte dell'oggetto trova nell'immagine una sua copia all'incirca conforme, dai contorni più o meno vaghi, secondo l'attenzione e la sensibilità di chi guarda l'oggetto. Per ragioni ben determinate possiamo a volte situarci di fronte a un oggetto con determinate finalità di ricerca per analizzarne il significato che in molti casi può essere molto complesso; la nostra analisi descrittiva intenziona l'oggetto a un tipo di descrizione particolare, che gradatamente codifica la nostra prima immagine e ne forma una seconda in cui sono sostituiti ai segni di mera somiglianza, che costituiscono i vari elementi dell'oggetto, segni corrispondenti all'intenzione che si vuol dare a quella immagine, rilevandone caratteristiche di sostanza che influenzano la forma, e preparano una terza immagine in cui

> la forma tende a integrarsi nella sostanza, per avere l'unità dell'immagine intenzionata e significante che definiamo icona, cioè punto d'arrivo del processo iconico iniziatosi con la prima immagine ingenua.[95]

Fino a qui il ragionamento resta su un piano prettamente astratto, ma approfondisce più chiaramente quello che per Samonà è il *processo iconico* di decodificazione dell'*immagine* che sottende il fenomeno di iconismo. A questo punto egli tenta di esemplificare questo processo in maniera molto semplice attraverso l'utilizzo di un *oggetto* e un *ambiente*:

> Facciamo un esempio piuttosto semplice: l'oggetto sia un vaso; la prima immagine percepita è quella di semplice somiglianza: il vaso è panciuto o sottile, il collo allungato o corto, è piccolo o grande, ha un colore omogeneo verde, o marrone, ecc.; oppure è dipinto, a fiori, a figure, ecc. Sono tutte percezioni immediate che esprimono il vaso nella sua superficiale identità; sono la sua generica identificazione. Ma se osservo il vaso con l'intenzione per esempio di comprarlo a questa prima immagine decifrata, che è l'identificazione di quel vaso, se ne sovrappone subito una seconda, codificante per alcune prime intenzioni che si formulano con le seguenti domande: il colore del vaso è gradevole? Si adatta all'ambiente in cui voglio metterlo? Questa nuova codificazione dell'immagine-vaso la percepisco non genericamente, ma situandomi mentalmente con l'oggetto-vaso in relazione agli altri elementi di cui verrà a far parte e istituisco un rapporto dialettico, creerò un sistema di confronto per collocarvi il vaso in una sua immagine codificata con tutti i requisiti di colore e di forma che presenta nel contesto dell'ambiente di cui verrà a far parte, intendendo in questo caso per contesto il complesso spaziale che caratterizza l'ambiente, con tutti gli elementi che lo compongono. A questa seconda immagine che verrebbe così decodificata, se risolta a questo stadio (il più generalizzato) se ne può aggiungere un terzo che riguarda il tipo di ceramica da cui il vaso è stato formato, le garanzie delle sue qualità tecniche, ecc. Questa conformazione completa meglio con questa terza immagine le prime due e potrebbe essere l'icona che avevo intenzione di esprimere, ma può darsi che nell'ambiente in cui voglio collocare il vaso ci siano altri vasi, vasi tipici che nell'insieme costituiscono, con altre maioliche, una organizzazione tipica che ha un suo principio unificatore e poiché questo insieme conveniamo di chiamarlo sistema, l'immagine del vaso ancora una volta dovrà integrarsi armonicamente al sistema degli oggetti in maiolica di cui verrà a far parte.[96]



Con questo esempio metaforico Samonà allude chiaramente alla *composizione* e alla *costruzione* dell'architettura e della città, dove le *misure* principali che intervengono sulla *forma* e sulla *tecnica* sono quelle dettate dall'*ambiente*, dal *contesto*, dove questo viene inteso come sistema di relazioni, fisiche e mentali, che intercorrono tra gli elementi che compongono il sistema stesso. Tali elementi-oggetti si possono quindi considerare come i *segni* che partecipano alla configurazione di questo sistema, per cui qualsiasi tipo di nuovo inserimento, che implicherebbe, per sua natura, la messa in funzione di un *processo iconico*, non può che verificarsi attraverso un processo di *costruzione logica*, o comunque *dialettica*, in rapporto continuo e coerente rispetto alle *misure* dell'*ambiente*, o del *testo*, esistente, sia esso di tipo naturale o artificiale (territorio e città). Allora Samonà prova a riportare questo discorso nel contesto urbano, aprendo una lunga riflessione che esemplifica e indica una possibile interpretazione di questa teoria:

> Estendendo questo ragionamento al campo più vasto dell'ambiente urbano, alla sua morfologia, alle sue tipologie e all'iconismo che ne costituisce tutte le for-

> me interne ed esterne del tessuto urbano, le nuove condizioni si pongono in questo modo più complesso e rigoroso, in cui interviene lo spazio della città inteso teoricamente come insieme di sistemi spaziali tra loro correlati in diversi contesti dell'area urbana, ognuno caratterizzato da una situazione complessiva abbastanza definita. E la situazione mentale e astratta di sistemi di spazio ben distinti come rappresentazione dalle immagini. Quella dei sistemi di spazio è una situazione mentale ed astratta e perciò ben distinta da quella delle immagini di questo spazio legate ai volumi dei manufatti e all'ambiente di cui fanno parte strade, piazze, ecc., anche se nella realtà sono due facce integrate della stessa rappresentazione. Sono due facce che si identificano nella sostanza della descrizione puramente segnica che è rappresentativa di oggetti nella loro forma e non nei loro nomi. La faccia spaziale astratta è facilmente accessibile nelle grandi relazioni di contesto o di sistema; il contesto, come situazione di relazioni libere ma solidali a certe condizioni lo si può ritrovare con un esame obbiettivo delle forme urbane che sono immediatamente le immagini del solco di una strada con minori solchi di strade trasversali che vi confluiscono. Allo stesso modo un sistema di spazi è legato all'immagine del palazzo di cui è sistema, sia interna che esterna, o all'insieme di elementi d'elenco che nella loro organizzazione formano un complesso pressoché unitario.[97]

È chiara fino a qui la trasposizione concettuale dall'esempio precedente, con cui Samonà introduce il contesto urbano. Egli ribadisce il doppio aspetto, la doppia faccia dei *segni* che si riferiscono da un lato all'espressione formale, sul piano fisico, dell'*immagine*, e dall'altro al contenuto astratto, sul piano mentale, entrando nel merito di esempi concreti (immagine della "strada" – significato "strada"). Quindi il discorso procede tentando di chiarire meglio queste brevi premesse attraverso la spiegazione del *processo iconico*, come avveniva nell'esempio precedente:



> La prima immagine è sempre contestuale ed è della strada, della piazza, ecc., con le immagini dei manufatti che vi si attaccano, è una prima immagine ingenua sulla quale se ne viene formando una seconda che individua i sistemi come unità in sé legate da espressioni di situazioni solidali al contesto. Questo primo insieme di libere relazioni contestuali, sorte dalle immagini della strada, richiede la prima ricerca critica sull'idea di solidarietà urbana come carattere fisionomico con il quale stabilire le grandi invarianti della città. Perciò l'idea di solidarietà deve essere interamente approfondita. Intanto con un approfondimento ulteriore dei sistemi spaziali, il campo dell'osservazione può [essere] ristretto e l'integrazione fra le due facce identiche dell'iconismo, quello dello spazio concepito mentalmente come proporzioni e quello dell'immagine in cui queste proporzioni si condensano è quasi immediata, ma vi predomina quest'ultima. Prendiamo ad esempio la facciata di un palazzo, in questo caso le proporzioni principali d'insieme vanno distinte per prime e le deduzioni mentali sono privilegiate nella immagine seconda del palazzo. Penetrando ancora più a fondo con le immagini terze, che sono quelle parziali ci troveremo a identificarle con gli elementi del sistema di spazi caratterizzante la facciata del palazzo. In questo caso le immagini privilegiano la descrizione critica delle immagini e da esse si estrapola il senso delle proporzioni degli elementi spaziali del sistema.[98]

Samonà parla di "solidarietà urbana" che potrebbe venire qui intesa come un principio di coerenza che governa la *scena urbana*, anche secondo un meccanismo dialettico ma comunque attraverso una convergenza identitaria sul piano spaziale ed espressivo. Dunque vi è, in un primo momento, l'identificazione del *contesto* e successivamente l'attenzione si sposta sugli elementi che compongono lo spazio, in questo caso viene fatto l'esempio di un palazzo, aprendo un'analisi che parte dalla facciata per poi spingersi verso l'interno, dove si rivela la

sua *struttura* che partecipa e definisce la sua *dimensione iconica*:

> Alla fine tuttavia il tipo di relazioni e i loro valori di interdipendenza indicano in maniera inequivocabile gli aspetti decisivi dell'iconicità del palazzo, individuandovi espressioni nascoste perché attuali nella intenzione di conferire al palazzo una precisa e decisa indicazione funzionale, nel contesto dell'area e in quello del centro storico. È ovvio che nelle immagini più approfondite l'icona risulta anche dal ruolo che vi assume il fattore tipologico che è fondamentale sia nelle relazioni di spazio intese a significare le tipologie storiche, sia in quelle caratterizzanti il futuro assetto tipologico corrispondente alle esigenze attuali entro i limiti della invariabilità dei caratteri fondamentali sui quali sono costruiti i sistemi di spazi e i contesti in cui sono inclusi.[99]

Si comprende dunque come l'*intera forma* dell'*architettura* partecipi alla *definizione iconica*, a partire dalla morfologia urbana fino alla tipologia edilizia e quindi alla *costruzione linguistica*. Compare in questo scritto il concetto di "invariante", anch'esso derivato in parte dalla linguistica, che viene utilizzato da Samonà per indicare gli elementi persistenti, se si vuole *inattuali*, sul piano tipo-morfologico che caratterizzano la *struttura elementare* di ogni *composizione* urbana o architettonica.

Dalle lezioni di Samonà
Forma – Immagine – Figura

Nella serie di questi scritti si trovano anche alcuni documenti che riportano gli appunti delle lezioni tenute al Corso di Composizione Architettonica[100] allo Iuav, nell'anno accademico 1966-67, in cui ritornano i temi appena visti. Egli tenta di fornirne, almeno parzialmente, una visione disciplinare, senza tuttavia cadere in una schematizzazione o prescrizione di tipo metodologico.
Samonà, come nelle trattazioni viste precedentemente, fissa un tema a partire da un ragionamento teorico-concettuale per poi riportarlo gradualmente sul piano reale della progettazione architettonica:



> Il tema di quest'anno riguarda la forma e l'immagine all'interno del processo architettonico e la ricerca critica della relazione esistente tra questi due termini. Oggi noi assistiamo al manifestarsi di una profonda scissione tra la forma e l'immagine e a tale dissociazione corrisponde, a scala minore, uno scadimento dallo studio del particolare, come parte integrata in un tutto organico, alla ricerca del dettaglio, autonomamente visto. Orbene, è certo che soltanto ripartendo da uno studio del particolare, dei singoli elementi semantici, noi potremmo pervenire ad un'analisi linguistica che investe la totalità dell'opera architettonica. Si tratta di fondare tale analisi linguistica partendo dalle relazioni possibili tra gli obiettivi connessi con l'atto modificatorio del nuovo intervento e il contesto entro cui tale intervento va collocato, nel tentativo di fermare ed imprigionare le immagini che si vengono formando entro il processo della creazione architettonica per mezzo degli oggettivi limiti di un rigoroso discorso logico.[101]

Successivamente Samonà, sulla scorta delle esperienze didattiche svolte negli anni precedenti, identifica i diversi *contesti spaziali* in cui si muove questa ricerca progettuale, individuando tre categorie urbano territoriali: la città compatta; il territorio aperto; le zone eterogenee di frangia (confine città-campagna). Egli passa quindi in rassegna le maggiori criticità del contesto contemporaneo cercando di sintetizzarne brevemente le cause che le hanno originate e concentrandosi prevalentemente sulla sfera semantica del processo progettuale:

> Noi siamo oggi consci che il tradizionale metodo di lavoro dell'urbanistica, consistente in una ricerca dei rapporti intercorrenti tra modi d'uso e valori d'uso, è in crisi in quanto tali rapporti non sono mai in grado di suggerirci alcuna immagine. Permane al fondo della ricerca architettonica, anche dopo che tali

> rapporti siano stati individuati, una generale crisi semantica. Nei primi quindici anni del razionalismo è stato fondato un discorso semantico molto preciso, che ha alimentato tutta la successiva ricerca del Movimento Moderno. Oggi tale discorso è entrato in crisi e noi ci dibattiamo in una situazione in cui tutte le idee precipitano rapidamente in immagini per poi tendere molto faticosamente a raggiungere il momento e la qualità della forma.[102]

A questo punto Samonà approfondisce, attraverso una varietà di esempi che vanno dall'astratto al concreto, il rapporto forma-immagine nel tentativo di indicare una possibile chiave interpretativa della realtà, propedeutica al progetto di architettura, dietro la quale è possibile scorgere l'ampio bagaglio di riferimenti teorici a cui egli sta guardando in questo periodo:

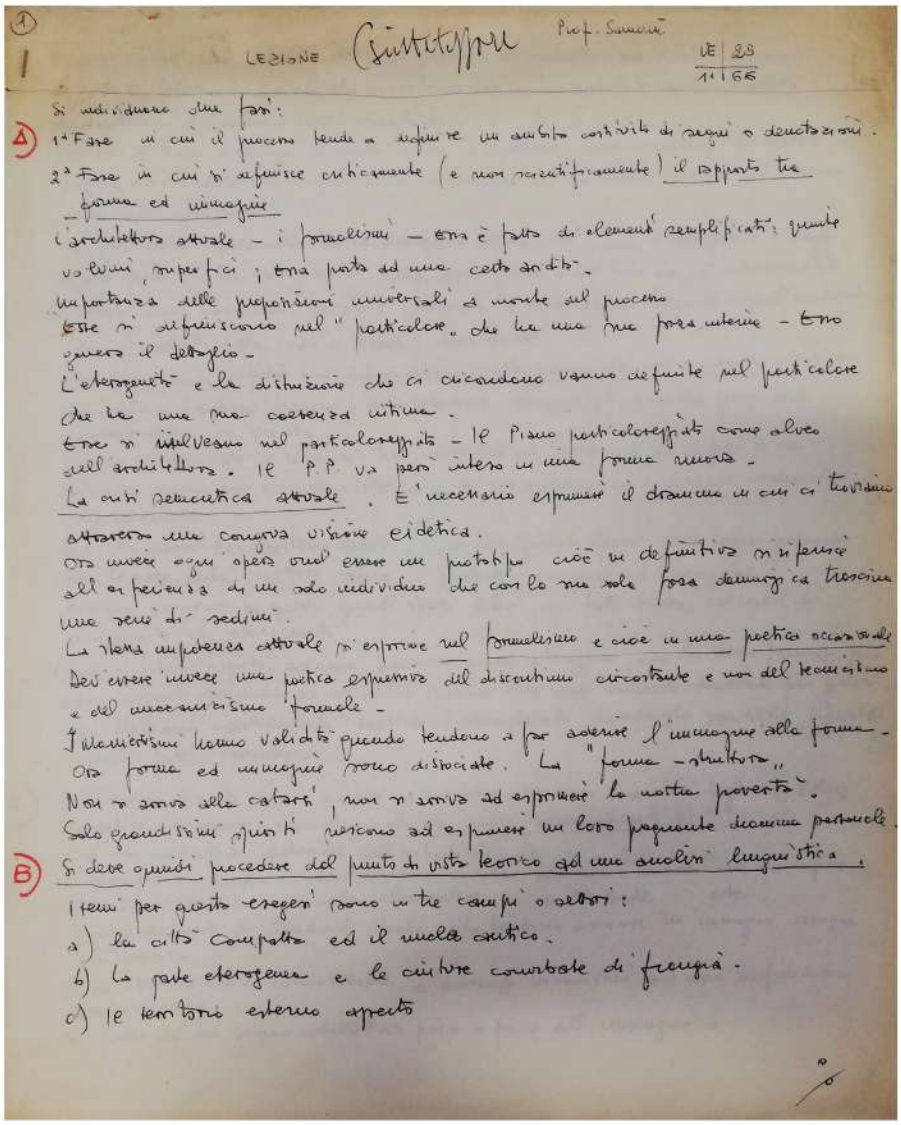
> Cerchiamo ora di fare un discorso più preciso intorno all'immagine ed alla forma. Se io mi chiedo cos'è che mi fa riconoscere, difronte ad un oggetto formato con un pezzo di legno e un pezzo di ferro, che si tratta di un martello, devo ammettere che evidentemente io già precedentemente possedevo dentro di me, conoscevo quell'idea del martello che, comune ad un oggetto d'una mia prima esperienza ed a questo, mi permette di riconoscere anche questo come un martello. Analogamente per due opere di architettura, poniamo due edifici scolastici, l'elemento comune che mi permette di riconoscerli come appartenenti entrambi, nonostante un grandissimo numero di elementi dissimili, alla categoria delle scuole, è proprio quell'idea della scuola che è da me posseduta e che mi è possibile verificare in entrambi. È in definitiva la forma che è calata su quell'oggetto come uno stampo individuandolo, caratterizzandolo, "formandolo". La forma cioè rappresenta un riferimento oggettivo, laddove l'immagine invece rappresenta soltanto un riferimento puramente soggettivo. Le immagini tendono sempre a pervenire ad una forma, perché l'oggetto è dotato già di per sé di una carica intenzionale, in quanto l'oggetto stesso "forma". E questo è possibile perché gli oggetti possiedono in sé "naturalmente" un'intenzionalità, da intendersi come una pertinenza di una coscienza che si risveglia e tende ad un oggetto.[103]



In questa distinzione tra proprietà della *forma* e proprietà dell'*immagine*, egli entra più a fondo nei temi che riguardano l'architettura per cercare di spiegare in che modo il progettista possa approcciarsi alla realtà costruita partendo da queste considerazioni teoriche. Egli apre infatti una serie di considerazioni problematiche che tentano in qualche modo di fare sintesi rispetto alle questioni operative che riguardano il progetto di architettura:

> Nel fare più propriamente architettonico, un oggetto di fronte al quale io mi pongo, una scuola ad esempio, ha già in sé molte, infinite intenzionalità, e l'operazione che io faccio è quella di sceglierne una che è la mia intenzionalità. In questo caso la forma opera come un segno-oggetto. Si aprono a questo punto due ordini di problemi: il primo riguarda gli oggetti e le relazioni tra oggetti in quanto tali, il secondo riguarda gli oggetti immersi in uno spazio interno ed in uno spazio esterno. Partendo da tali problemi noi saremo in grado di fondare un preciso discorso semiotico, relativo a quali segni (architettonici) ci interessano e quali non ci interessano. [...] Ricercando gli aspetti semantici dell'arte, dell'architettura, anzi delle singole opere architettoniche, noi implicitamente ammettermo con la nostra ricerca che ci troviamo difronte alle manifestazioni di un'arte non assoluta: ma è evidente che soltanto ammettendo di operare entro tali limiti, ci sarà possibile pervenire ad una puntuale letteratura linguistica.[104]

Così Samonà, prima di entrare nel merito della lettura delle questioni linguistiche dell'architettura, dove il linguaggio è inteso non tanto sul piano prettamen-



LEZIONE (Sintetizzata) Prof. Samonà

LE 89
1.1.66

Si individuano due fasi:

A) 1ª Fase in cui il processo tende a definire un ambito costituito di segni o descrizioni.

2ª Fase in cui si definisce criticamente (e non necessitificamente) il rapporto tra forma ed immagine

L'architettura attuale - i formalismi - essa è fatta di elementi semplificati: grandi volumi, superfici; essa parla ad una certa gente.

Importanza delle proposizioni universali a monte del processo

Esse si riferiscono nel "particolare" che ha una sua forza interna - esso ignora il dettaglio.

L'eterogeneità e la distinzione che ci circondano vanno definite nel particolare che ha una sua coerenza interna.

Esse si risolvono nel particolareggiato - Il Piano particolareggiato come alveo dell'architettura. Il P.P. va però inteso in una forma nuova.

La crisi semantica attuale. È necessario esprimere il dramma in cui ci troviamo attraverso una corretta visione eidetica.

Ora invece ogni opera deve essere un prototipo cioè un definitivo riferirsi all'esperienza di un solo individuo che con la sua sola forza drammatica trasforma una serie di schemi.

La stessa impotenza attuale si esprime nel formalismo e cioè in una poetica occasionale. Deve essere invece una poetica espressiva del discontinuo circostante e non del teoricismo e del meccanicismo formale.

I Manierismi hanno validità quando tendono a far aderire l'immagine alla forma. Ora forma ed immagine sono dissociate. La "forma-struttura".

Non si arriva alla catarsi, non si arriva ad esprimere la nostra povertà.

Solo grandissimi spiriti riescono ad esprimere un loro frammento drammatico particolare.

B) Si deve quindi procedere dal punto di vista teorico ad una analisi linguistica.

I temi per questo esegesi sono tre campi o settori:

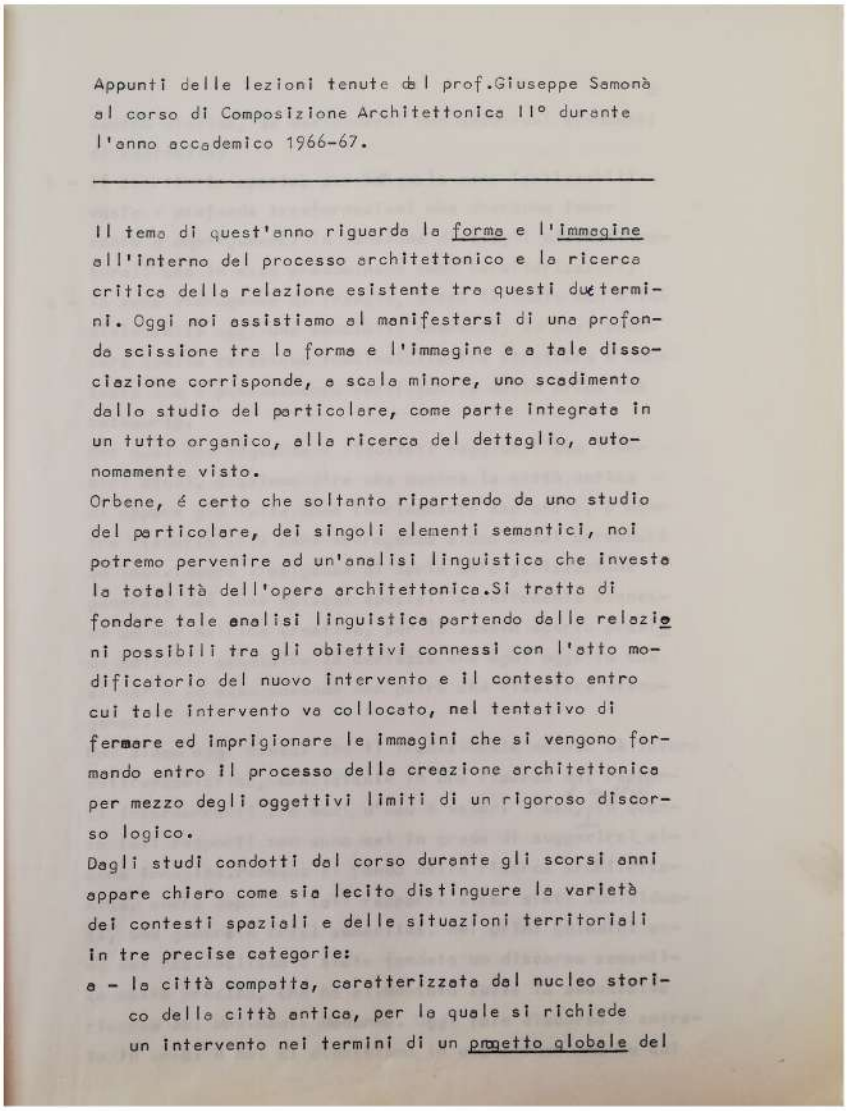
a) la città Compatta ed il nucleo antico.

b) La parte eterogenea e le culture contrarie di frangia.

c) Il territorio esterno aperto

131

Fig. 17
*Lezione prof. Samonà*,
manoscritto (autore ignoto),
29 novembre 1966, AP Iuav,
Fondo Giuseppe e Alberto
Samonà.



Appunti delle lezioni tenute dal prof.Giuseppe Samonà al corso di Composizione Architettonica II° durante l'anno accademico 1966-67.

---

Il tema di quest'anno riguarda la forma e l'immagine all'interno del processo architettonico e la ricerca critica della relazione esistente tra questi due termini. Oggi noi assistiamo al manifestarsi di una profonda scissione tra la forma e l'immagine e a tale dissociazione corrisponde, a scala minore, uno scadimento dallo studio del particolare, come parte integrata in un tutto organico, alla ricerca del dettaglio, autonomamente visto.
Orbene, é certo che soltanto ripartendo da uno studio del particolare, dei singoli elementi semantici, noi potremo pervenire ad un'analisi linguistica che investa la totalità dell'opera architettonica.Si tratta di fondare tale analisi linguistica partendo dalle relazioni possibili tra gli obiettivi connessi con l'atto modificatorio del nuovo intervento e il contesto entro cui tale intervento va collocato, nel tentativo di fermare ed imprigionare le immagini che si vengono formando entro il processo della creazione architettonica per mezzo degli oggettivi limiti di un rigoroso discorso logico.
Dagli studi condotti dal corso durante gli scorsi anni appare chiaro come sia lecito distinguere la varietà dei contesti spaziali e delle situazioni territoriali in tre precise categorie:
a - la città compatta, caratterizzata dal nucleo storico della città antica, per la quale si richiede un intervento nei termini di un progetto globale del



Fig. 18
*Appunti delle lezioni tenute dal prof. Giuseppe Samonà al corso di composizione architettonica II° durante l'anno accademico 1966-67*, dattiloscritto, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

te espressivo ma più in generale come strumento di *conformazione* dell'architettura, approfondisce la questione della *forma* e dell'*immagine* andando alla radice delle *ragioni estetiche* che le governano e legandolo alle categorie di *spazio* e *tempo* che, come si vedrà in seguito, costituiscono le categorie che stanno alla base della lettura dei *luoghi*, soprattutto da un punto di vista esperienziale-soggettivo:

> L'estetica ha corrotto l'idea della forma, dandone un'accezione di forma come idea poetica. La forma invece rappresenta un principio di esistenza che caratterizza e definisce un oggetto in senso oggettivo e generale, e il riferimento potrebbe essere in natura la pietra e nel mondo artificiale il martello. L'immagine viceversa ha un carattere particolare e soggettivo e pertanto una visione del mondo naturale colta tutta per immagini non potrebbe apparire che distorta. La forma come principio di esistenza è assimilabile ad uno stampo, ad un modello che non ha tempo, ma è sempre presente: quando il tempo distrugge questa particolare forma, essa sarà sostituita con una nuova forma. In questo senso possiamo anche affermare che il tempo esiste soltanto come categoria del presente soggettivo: cioè non esiste precategorialmente. A sua volta lo spazio esiste soltanto come relazione tra il soggetto e l'oggetto, rappresenta cioè un incontro, in forma tattile e visibile, che ci dà la visione dell'oggetto.[105]

Questo incontro avviene sempre in forma prospettica, per cui egli ribadisce l'importanza del punto di vista dell'osservatore, ovvero la dimensione soggettiva dell'*immagine*, parallelamente alla quale si trova la dimensione oggettiva della *forma* che in questo modo, per Samonà, assume una valenza ontologica propria. Così egli chiarisce definitivamente l'essenza dell'esperienza percettiva dello spazio e allo stesso tempo degli elementi fisici che lo connotano, riuscendo a fornire una modalità di interpretazione del reale propedeutica ad una successiva fase progettuale. Facendo l'esempio di come viene percepito un oggetto nello spazio, egli arriva infatti a sostenere:



> La sua dimensione formale, cioè, continua a dipendere dal punto di vista da cui lo colgo e può dare luogo a molte immagini, rimanendo un fatto soggettivo, mentre solo la FORMA di quell'oggetto ha una dimensione oggettiva. Ma poiché nel processo conoscitivo l'essenza delle cose va sempre intesa nel senso che ci interessa, nel senso in cui condiziona la nostra intenzionalità all'interno delle relazioni di moto, ecco che ci troviamo immersi in un mondo che appare e si manifesta sempre per immagini, che sono appunto delle forme che sono state intenzionate da noi: si spiega solo così la molteplicità di visioni alle quali può dar luogo lo stesso paesaggio, qualora sia sottoposto alle diverse intenzionalità del geologo, del poeta, dell'architetto, etc.[106]

A questo punto è possibile inferire un'ipotesi rispetto alla distinzione tra valore oggettivo della *forma* e valore soggettivo dell'*immagine* e cioè provare a sostituire a quest'ultima l'idea di *figura*. Se la realtà, come visto, appare soggettivamente all'osservatore sempre attraverso *forme proiettate* che costituiscono l'essenza delle *immagini*, queste potrebbero in definitiva venire intese in quanto *figure* e quindi considerate come *elemento primo* della percezione del reale. Questo potrebbe voler dire che, essendo l'esperienza spaziale un'esperienza di tipo fenomenico, l'uomo percepisce, soggettivamente, la realtà *per figure* di cui solo successivamente ricostruisce mentalmente o, meglio, "psicofisiologicamente" la *forma*.
In questo senso dalle parole di Samonà si potrebbe cogliere, implicitamente, l'indicazione a procedere progettualmente partendo dalla dimensione soggettiva, perché legata all'osservatore, dello *spazio* che in quest'ottica diventa l'*e-*

*lemento primo* del processo progettuale, in quanto *immagine* soggettivamente percepita e dunque *figura*, che solo successivamente diventerà *forma*:

> Si potrebbe anzi dire che tutto il processo della composizione architettonica è null'altro che un'intenzionalità che si viene svolgendo per immagini, rispetto alla quale il manifestarsi di un'idea costituisce un particolare momento teoretico, che è quello della scelta deliberata, un momento cioè di fermo rispetto allo svolgersi continuo, alla mobilità delle immagini. Ed è quando la visione oggettiva delle forme si integra al momento teoretico dell'idea che l'immagine perde il suo grado di mobilità per istituzionalizzarsi in una forma che per me è oggettiva all'interno del mio processo. Molte volte tale idea si presenta ad una scala semantica che è ancora quella della parola. Altre volte è l'ambiente, la natura all'interno della quale io mi muovo che assumono funzione caratterizzante proponendo alcuni elementi di immagine che diventano punti fermi all'interno del processo di approccio alla forma. Altre volte ancora, e ciò è accaduto anche per le indagini che sono state svolte dal corso, sono proprio alcune scelte che si vengono operando durante la ricerca che diventano a loro volta suscitatrici di una certa idea problematica, di una apertura in cui la forma si propone come presenza istantanea rispetto alla generale mobilità, postulando l'esigenza di pervenire alla tipologia ed allo standard. E saranno ancora alcuni giudizi di valore, derivati da alcune nuove idee che permetteranno di superare gli elementi di variabilità connessi con lo standard e di pervenire definitivamente alla forma. Si è venuta cioè delineando la possibilità di operare un intervento rimanendo vincolati ad un processo che è rigorosamente metodologico proprio nella sequenza serrata delle immagini e nella loro corretta interpretazione. Il processo delle immagini si viene cioè sviluppando e moltiplicando per fatti unitari dopo e come conseguenza delle idee che rappresentano scelte deliberate di giudizio, ed anzi è proprio il particolare che viene a rappresentare, entro il processo, l'elemento soggettivo delle immagini. Con grande concisione e chiarezza Le Corbusier diceva proprio per questo di non aver mai tracciato una linea sulla carta prima che non ne fosse chiara l'idea nella sua mente.[107]



Da questo ragionamento Samonà sposta quindi il discorso sulla *forma* da una dimensione più astratta alla dimensione concreta della città, parlando di "standard" e di "tipologia" – "misura" e "forma" – come due entità che devono necessariamente integrarsi, registrando una perdita di "capacità semantica" della città moderna di configurare coerentemente l'identità dei luoghi. In questo senso la critica che egli muove alla situazione contemporanea è l'incapacità di dar vita a *immagini* ricche di *sostanza semantica* rispetto al luogo in cui sorgono, generando situazioni ambigue dovute a uno scollamento quasi totale tra il "dato", la *misura* dello spazio, e la "tipologia", le *forme* del luogo:

> Ma è l'intera città ad essere entrata ormai in crisi: anziché rappresentare il campo sul quale si venivano stabilendo relazioni tra le cose, essa si è ormai ridotta al terreno sul quale le cose vengono posate. È venuto meno quel principio di pianificabilità dell'ambiente che deve essere anche lui, a sua volta, fortemente intenzionato: ci si è trovati di fronte soltanto degli standards che presi a sé isolatamente non potevano rappresentare che delle semplici grandezze, né da essi era possibile derivare l'idea del modo in cui fosse possibile ridurli a forme architettoniche. [...] E il limite di tali ricerche è da ricercarsi probabilmente in quella visione statistica che puntando estrinsecamente su delle medie ideali, non permetteva che le quantità sottintese dagli standards puntualmente e in modo caratterizzante sposassero i bisogni e le esigenze di quella società.[108]

In questo modo la *nuova misura* della città moderna non ha tenuto conto, nel suo costruirsi, delle *misure* dell'*ambiente* esistente, comportando uno scolla-

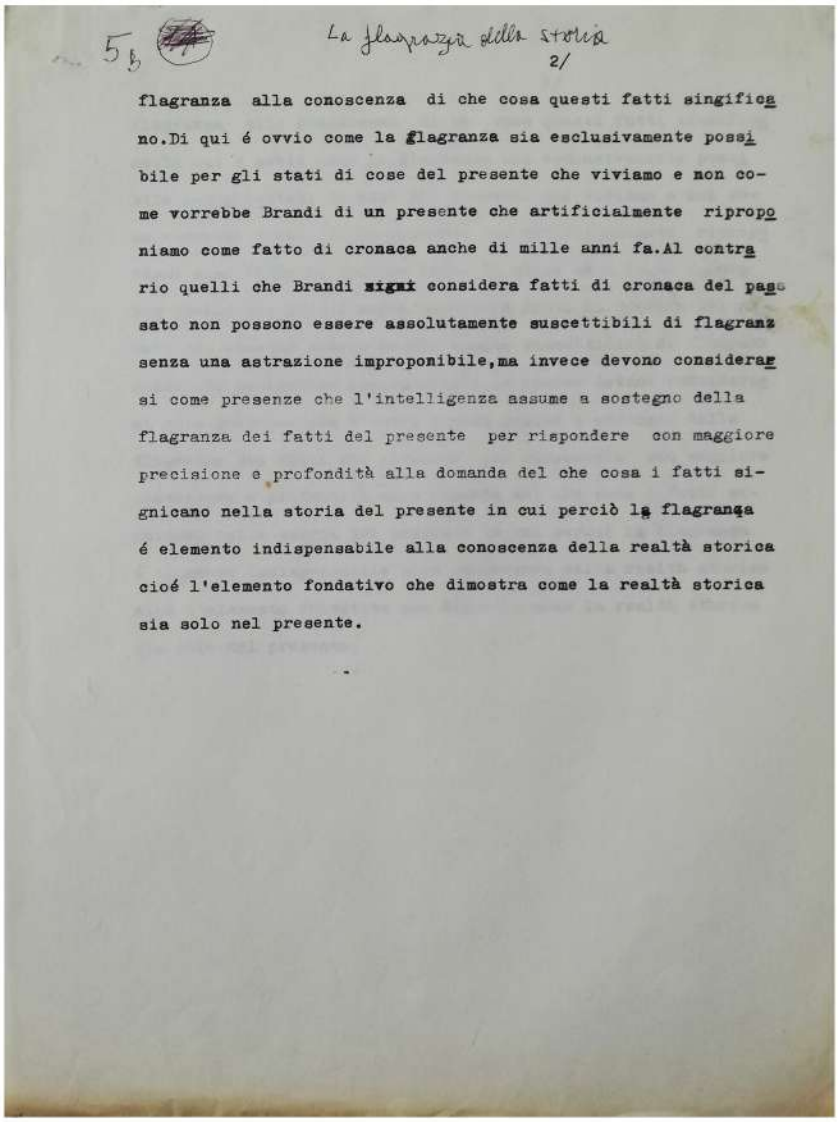
mento, una perdita di continuità di significati tra *spazio* e *luogo*, per cui la *nuova dimensione* della città risulta manchevole di una *misura unitaria.*
Samonà cerca quindi di indicare una possibile modalità di azione che ricerchi le proprie ragioni a partire dall'analisi dei luoghi stessi, dove il "dato" non viene inteso semplicemente come dato scientifico, cioè quantitativo, ma soprattutto come *dato ambientale*, cioè qualitativo, riferito non solo alle espressioni formali dei luoghi ma principalmente al *modo d'uso* dei luoghi stessi, legato al *modo di vivere* degli uomini che li popolano, la loro cultura e organizzazione sociale, che costituiscono le *vere misure* dello spazio *nei* luoghi.
Perciò la *continuità semantica* non viene demandata tanto sul piano espressivo-figurativo, quanto piuttosto sul piano spaziale-formale, secondo un processo analisi-astrazione-sintesi-concretizzazione attraverso cui è possibile porsi in continuità con la *struttura* esistente a partire dalle sue *misure*, pur caricandola, necessariamente, di nuovi significati:

> Tale rapporto caratterizzante e puntuale è presente in tutti i momenti del processo compositivo, a scala dell'architettura e dell'urbanistica, del territorio e dell'ambiente e va inteso come l'urgenza che il progettista ha di contaminarsi con l'ambiente per condizionarlo con l'armonia del suo discorso architettonico. L'analisi muove infatti dalle cose che costituiscono all'esterno il luogo in cui dovrà operare, proprio per individuare gli elementi fondamentali di questo ambiente e valutare fino a qual punto quell'ambiente può essere caricato di nuovi valori. I livelli e i limiti possono essere diversi: piazza S. Marco ad esempio non è più disponibile per la nostra epoca. E noi invece abbiamo bisogno di essere vincolati all'ambiente, anche se di solito si tratta di un vincolo esteriore. Ma le nostre uniche possibilità di intervento si hanno quando ci troviamo di fronte ad una struttura diacronica, mentre piazza S. Marco o piazza S. Pietro sono delle strutture sincroniche. È urgente per la nostra cultura pervenire ad una analisi oggettiva del fatto ambientale: da quando l'architettura razionalista ha rotto il diaframma esistente tra un'architettura compatta e il suo ambiente esterno attraverso il largo ricorso che fece alle facciate vetrate, le nostre possibilità d'intervento in un ambiente caratterizzato dalla compattezza sono state sempre distruttive, facendo largo uso dell'isolamento degli spazi, e ricorrendo ad un'architettura che si andava organizzando per articolazioni tra l'interno e l'esterno. Ed è questo un punto determinante per impostare una nuova teoria della progettazione.[109]



È chiaro, dunque, quello che si affermava più sopra rispetto ad una possibile integrazione del nuovo nell'esistente, per la quale è tuttavia ancora da trovare un'efficace modalità di intervento, che restituisca un principio di unità all'*intera forma della città.* Samonà continua quindi il suo ragionamento concentrandosi in particolare su questo rapporto tra antico e moderno:

> Nell'architettura del passato ad una generale chiarezza di impianto degli spazi sia all'interno che all'esterno, corrispondeva un rapporto di relazione tra questi del tutto inesistente. Oggi una struttura modernamente intesa manifesta la volontà di coesistere contemporaneamente sia all'esterno che all'interno. Il caso limite è però ancora una volta rappresentato da Le Corbusier il quale, a Chandigarh, ha immerso le sue architetture, isolate, in uno spazio immenso, ottenendo l'effetto di moltiplicare in ogni edificio, come se si trattasse di tanti monumenti, la sua concreta essenza individuale. La crisi può essere probabilmente affrontata soltanto ricorrendo ad un'integrazione degli oggetti nel loro contesto, entro un rapporto in cui siano compresenti lo spazio, il tempo e la geometria euclidea, come sintesi di un passato vicino e lontano. Le categorie dello spazio-tempo non hanno senso in architettura. O noi ci troviamo in presenza dello spazio



5b La flagranza della storia
2/

flagranza alla conoscenza di che cosa questi fatti significa
no.Di qui é ovvio come la flagranza sia esclusivamente possi
bile per gli stati di cose del presente che viviamo e non co-
me vorrebbe Brandi di un presente che artificialmente ripropo
niamo come fatto di cronaca anche di mille anni fa.Al contra
rio quelli che Brandi xigni considera fatti di cronaca del pas
sato non possono essere assolutamente suscettibili di flagranz
senza una astrazione improponibile,ma invece devono considera
si come presenze che l'intelligenza assume a sostegno della
flagranza dei fatti del presente per rispondere con maggiore
precisione e profondità alla domanda del che cosa i fatti si-
gnicano nella storia del presente in cui perciò la flagranza
é elemento indispensabile alla conoscenza della realtà storica
cioé l'elemento fondativo che dimostra come la realtà storica
sia solo nel presente.



Fig. 19
Giuseppe Samonà, *La flagranza della storia*, dattiloscritto, s.d., AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> soltanto, uno spazio architettonico fisso ed immobile, o nel processo percettivo noi assommiamo e fondiamo e lo spazio e il tempo. Comunque l'alternativa rispetto all'inserimento nell'ambiente rimane legata ai due casi descritti: o il recupero dello spazio euclideo come riconoscimento implicito della crisi, o il tentativo di integrazione ed interrelazione tra lo spazio interno e lo spazio esterno, riconoscendo che l'unica relazione tra le cose veramente moderna è data dal percorso.[110]

Queste argomentazioni confermano ancora una volta il ruolo predominante che assume lo spazio nella composizione architettonica contemporanea, soprattutto rispetto alla sua dimensione semantica, di cui Samonà mette in risalto, sempre all'interno di queste lezioni, come gli elementi primi della composizione – facendo l'esempio della finestra, della colonna, della trave – abbiano perso, necessariamente, quella carica espressivo-figurativa che connotava gli elementi architettonici in passato, dove questi assumevano una valenza semantica anche di tipo autonomo, oggettuale, in quanto elementi fortemente "connotati" (formalmente e figurativamente). Il radicale cambio di paradigma, anche sul piano linguistico, a cui si è assistito con l'avvento del moderno ha comportato una necessaria, ma non per forza negativa, "riduzione semantica" sul piano espressivo-figurativo dei singoli elementi architettonici che di conseguenza, visto soprattutto il passaggio da una concezione di spazio legata ad un principio di fissità delle *immagini* a un dinamismo spaziale che assume significato solo attraverso il movimento dell'osservatore, possono costituire *sostanza semantica* solo all'interno di un *sistema spaziale*, una *composizione* che, attivando un processo di interrelazione tra i propri elementi, restituisce il senso dell'architettura stessa. Per questo Samonà affida una grande importanza alla tipologia, soprattutto nell'architettura moderna e contemporanea, perché vede in questo strumento, che nella sua visione diventa anche strumento di invenzione, la possibilità di trovare nuovi significati identitari a partire dalla *composizione* dello spazio, arrivando solo successivamente a una sua caratterizzazione formale.



Flagranza della storia

In questo senso Samonà parla di "flagranza della storia"[111] e parlerà di "storia del presente", per il fatto di non voler concepire il passato in quanto "corpo morto" ma in quanto "presenza vivente" che partecipa continuamente alla *costruzione* del presente. Secondo questa lettura gli elementi primi dell'architettura costituirebbero i *segni* del *sistema tipologico*, che a sua volta diventa *segno* del *sistema morfologico*, che a sua volta diventa *segno* del *sistema territoriale*. Questo potrà avvenire solo attraverso un principio di continuità, necessariamente dialettica, cioè, come spiegherà egli stesso, non secondo un "meccanismo frattale" in cui il particolare è l'ingrandimento del generale alla piccola scala, ma secondo un "meccanismo dialogico" in cui i diversi elementi che compongono l'architettura, la città e il territorio si confrontano all'interno di un sistema semantico condiviso.

È per questo che Samonà parlerà di "iconismo semantico", perché è a partire dalla composizione di questi *segni* che prenderanno vita le *immagini* dell'architettura, le quali sono a loro volta il *primo dato* esperienziale attraverso cui l'uomo percepisce la realtà e dunque il punto di partenza per l'indagine sul significato dell'architettura stessa.

A tal proposito vi è un gruppo di documenti che trattano specificamente questo tema, sempre a partire da formulazioni prettamente teoriche per poi gradualmente pervenire a considerazioni di carattere operativo con preciso riferimento alle categorie proprie dell'architettura.

Segno iconico – Codificazione

In *Segno iconico e codificazione* Samonà introduce alcune questioni di carattere generale per dare una prima definizione a questo concetto, in cui ritornano

in parte alcuni temi visti in precedenza ma con un approfondimento ulteriore:

> Il segno iconico è l'immagine più profonda di quella ingenua (percezione della forma) che corrisponde alla somiglianza immediata e letterale con l'oggetto di studio. L'immagine ingenua si presenta già ricodificata nella rappresentazione letterale di un oggetto. L'immagine più profonda ricodifica l'immagine ingenua con un codice interpretativo dei valori di iconicità, cioè del senso intenzionale con cui si vogliono significare le immagini profonde (i valori che stanno dietro alla prima immagine) di determinati oggetti. La ricodificazione è un processo di iconizzazione per successivi approfondimenti. Il processo di iconizzazione del reale è l'elemento portante del linguaggio visivo, come strumento di penetrazione semantica. Le categorie iconiche dell'architettura e dell'urbanistica sono le immagini prime dei loro elementi isolatamente presi, generalizzati o riuniti in sistemi e gruppi di sistemi pure generalizzati. Le categorie iconiche formano un limite preciso ai giudizi di analogia che alimentano il rapporto tra la immagine elementare e quella più profonda ricodificata in rapporto alla concretezza reale dell'architettura e dell'urbanistica localizzate. Infatti la realtà civica del tessuto urbano è molto condizionata dalle categorie dei segni iconici dell'architettura e dell'urbanistica, che definiscono questa realtà entro i limiti plausibili dell'analogia.[112]

Testo iconico

Questo passaggio iniziale mette in risalto la *funzione iconica* dei segni che equivale a un processo di trasmissione e interpretazione del significato attraverso un *oggetto significante* e che avviene per mezzo del "linguaggio visivo", il quale corrisponde (come quello parlato) a un *codice di comunicazione* che a sua volta sottende un sistema di *segni-elementi*, i quali costituiscono l'*entità fisica* che permette la *scrittura* – la *costruzione* – del *testo iconico.*



Successivamente Samonà riporta queste argomentazioni su un piano reale, con un primo accenno alle categorie che riguardano la lettura della città, confermandone la *dimensione dialettica* a cui si faceva riferimento in precedenza:

> Di fronte alla realtà decodificata delle immagini prime elementari o complesse delle categorie di segni iconici dell'architettura e dell'urbanistica, si determina con l'assunzione critica il movimento dialettico primario fra queste categorie e le immagini immediate della realtà topologica delle forme concrete da cui si sviluppa il processo per analogia della loro codificazione. Questa codificazione può essere tanto espressione della vita urbana di ogni giorno da parte dei fruitori di mass-media, quanto interpretazione elitaria dei segni iconici dello spazio morfologico della città, secondo giudizi analoghi intenzionati a formare codici di comportamento. Queste due immagini della morfologia urbana espresse da due tipi di codificazione, hanno un rapporto dialettico che andrebbe precisato per gestire in senso nuovo e migliore la pianificazione urbanistica e architettonica della città. Tutti i codici interpretativi dei segni dell'architettura e dell'urbanistica sono definiti nell'ambito di precise categorie di segni all'interno della morfologia urbana che si possono desumere come categorie di sistemi spaziali da precisare nella forma e nella sostanza.[113]

A questo punto egli prova a esemplificare direttamente attraverso un esempio concreto, ipotizzando la lettura, e quindi un'ipotetica strategia di intervento, all'interno di un contesto costruito:

> La prima immagine del centro storico è lo schema iconico decodificato del contesto della sua morfologia. Questa prima immagine deve essere ricodificata con le analogie per parti da approfondire criticamente negli aspetti essenziali ritenuti necessari a migliorare la qualità della vita urbana nella concezione spaziale della sua sfera privata intesa come complemento necessario a quella pubblica

che la assume per specificarsi creativamente e sottrarre il controllo di qualità alla burocrazia conservatrice, per affidarlo gradualmente alle scelte individuali e di gruppi urbani, man mano che in questi gruppi si vengono integrando alle usuali situazioni antropologiche quelle derivanti dalle offerte migliorative del modo di vivere delle popolazioni urbane. I servizi, come idea operativa per i mass-media, rappresentano una formidabile rivoluzione sociale del nostro secolo fondata sul sentimento di solidarietà materiale e spirituale con la persona umana come parte di gruppi e di sistemi di gruppi sociali sempre più vasti in una differenziazione capace di sentire in modo autonomo questo più elevato e qualificato modo di vivere. È necessario non trascurare gli elementi essenziali di differenziazione geografica topologica e storica dei modi secondo cui si accertano le qualità dei servizi primari e secondari.[114]

Samonà spiega dunque una possibile modalità di intervento, cioè quello che egli chiama "ricodificazione", in un determinato contesto che può avvenire a partire dalle *immagini* della sua conformazione fisica – per mezzo del loro "iconismo semantico" – attraverso le quali si arriva a riconoscere la sua natura morfologica che è, sempre, un fatto topologico, cioè di origine geografica e culturale (storica).
In questo modo egli tratteggia sinteticamente un primo criterio di lettura dei luoghi fatta *per immagini* che corrispondono al veicolo visivo, che ha un proprio linguaggio, un proprio *codice*, attraverso cui si concretizza la *funzione iconica* alla base della quale sta, appunto, il fenomeno di "iconismo". Così è possibile ricondurre la lettura alla radice del significato originario per cui quel *luogo*, quella *architettura* è stata costruita, secondo un determinato *modo di vivere*, un determinato *modo d'uso dello spazio*.

Unità dialettica

Nello scritto *Sul linguaggio visivo* Samonà approfondisce questa posizione chiarendo ulteriormente il carattere della sua visione, il cui nodo fondamentale consiste nell'*operazione dialettica* che deve necessariamente stare alla base del *fare* contemporaneo, in quanto principio fondamentale di azione per raggiungere l'*unità metrica* tra *spazio* e *luogo*, tra *antico* e *nuovo*, nella città e nel territorio:



Come conseguenza di queste riflessioni sul linguaggio visivo riteniamo di poter affermare che, al di là del banale riconoscimento percettivo di opere architettoniche o di ambienti edilizi, con immagini somiglianti alla loro esplicita realtà, uno studio sulla morfologia della città, che si serva dei mezzi del linguaggio visivo, è sempre rivolto alla ricodificazione delle prime immagini dello spazio urbano con il processo iconologico, che ricodifica per formare contesti iconici parziali e globali della città, elaborati con il significato preciso di predisporre i mezzi necessari ad eseguire, con pienezza positiva sufficiente, i programmi pianificatori proposti come finalità dalla ricodificazione. Non esiste infatti ricodificazione morfologica senza una qualsivoglia finalità sistematrice. L'indirizzo strumentale dei mezzi di comunicazione visiva usato dunque per la riorganizzazione civile dei centri storici, comporterebbe la ricerca di una posizione dialettica tra le categorie di segni iconici della parte antica del C. S., e quelle dei segni iconici della parte urbana del nostro tempo; le prime dominate dal sistema di spazi propri dell'ordinamento tradizionale, e le seconde vincolate ancora ai segni iconici del movimento moderno, fondati sulla identificazione fra significati e funzione del binomio architettura-urbanistica. Si tratta quasi sempre, purtroppo, di due posizioni alternative delle rispettive categorie di segni, i primi, quelli del C. S., legati ad una ben definita posizione formale e concettuale delle espressioni percettive del linguaggio visivo; i secondi al contrario, incapaci di precostituirsi con categorie particolari di segni, a meno di quelli derivati dalla tipologia codificata dalla identità funzione-significato nelle espressioni statisti-

che quantitative a tre dimensioni, sperimentate in modelli spesso prescritti, ma del tutto insufficienti a integrarsi correttamente con le espressioni qualitative, che sono ancora incerte, nebulose, e in ogni caso incapaci di esprimere sistemi di segni suscettibili di organizzarsi in categorie stabili. Ne consegue che la costruzione dialettica, più che basarsi sulle due categorie di segni iconici, si deve fondare sulla contrapposizione di due termini del discorso linguistico fruttuosamente opponibili per la capacità di risolversi nella loro unità. Perciò la sede del blocco dialettico deve essere tutta interna alle prime immagini morfologiche del C. S. quale schema iconico decodificato. L'operazione dialettica consisterà nel ricodificare queste prime immagini caricandole di analogie che, al di fuori di tipologie moderne precostituite, si vengono pertinentizzando con approfondimenti culturali incentrati sugli aspetti essenziali ritenuti necessari a migliorare la qualità della vita urbana nella concezione spaziale della sua sfera privata intesa come complemento necessario a quella pubblica che la sussume per specificarsi creativamente e sottrarre alle istituzioni ufficiali, tipiche della burocrazia conservatrice e settoriale, il controllo di questa qualità.[115]

In questo senso Samonà cerca di ricostituire un'*unità dialettica* dello sviluppo urbano-territoriale ricercando il senso della città nuova, e così del territorio, nella storia delle sue *configurazioni spaziali*, con le quali gli interventi contemporanei si devono *misurare* dialetticamente, introducendo significati nuovi derivanti da nuove istanze sociali e culturali o, più in generale, sovrastrutturali, senza tuttavia sostituirsi completamente alla condizione esistente, cancellando così la matrice identitaria dei luoghi, che connota, storicamente, i *modi di vivere* che hanno generato i luoghi stessi. Il *contemporaneo* richiede legittimamente un *suo* spazio, ma solo così si potrà parlare di *continuità* e soprattutto di *unità* del *sistema di segni architettura-urbanistica*:



È un processo che affida gradualmente gli interventi alle scelte individuali e di gruppo, man mano che in ogni gruppo le espressioni tribali indisponibili al suo riconoscimento, si vengono integrando con alternative comportamentistiche nuove, sollecitate dalla pressione rivoluzionaria delle offerte migliorative nei modi stanziali della popolazione urbana. Sono offerte migliorative legate ad un'idea di vita espressa materialmente in servizi, che dovrebbe significare un modo adeguato di esprimere i valori di socialità e di benessere per gli uomini, del tutto alternativo a quanto si è fatto fin qui. I servizi come idea operativa dei mezzi di comunicazione di massa rappresentano la formidabile rivoluzione sociale del nostro secolo fondata sul sentimento di solidarietà materiale e spirituale con la persona umana come parte di gruppi e di sistemi di gruppi sociali sempre più vasti, in una differenziazione capace di gestire in modo autonomo questo più elevato e qualificato modo di vivere. È necessario tuttavia evitare un fenomeno non sempre costruttivo di evoluzione antropologica molto più rapida di quella generalmente percorsa dalla comunità. Un fenomeno che potrebbe essere molto pericoloso se la trasformazione collettiva trascurasse, come in realtà trascura, gli elementi essenziali di differenziazione geografica, topologica e storica, dei modi secondo cui si accettano le qualità dei servizi primari e secondari. Si dovrebbe perciò approfondire e chiarire una forma di interazione della comunità con i sistemi di spazi costruiti, per sollecitarla ad esprimersi con oculata gradualità su questi fatti qualitativi e giudicare dalle sue reazioni le diverse fasi secondo cui certe necessità della vita attuale possono entrare a far parte in modo benefico della formazione dei servizi con la gradualità necessaria al carattere dei comportamenti umani, ambiente per ambiente nei tempi che occorrono per equilibrare i fatti tribali a quelli sollecitati da nuove qualificazioni di vita[116].

## Iconismo

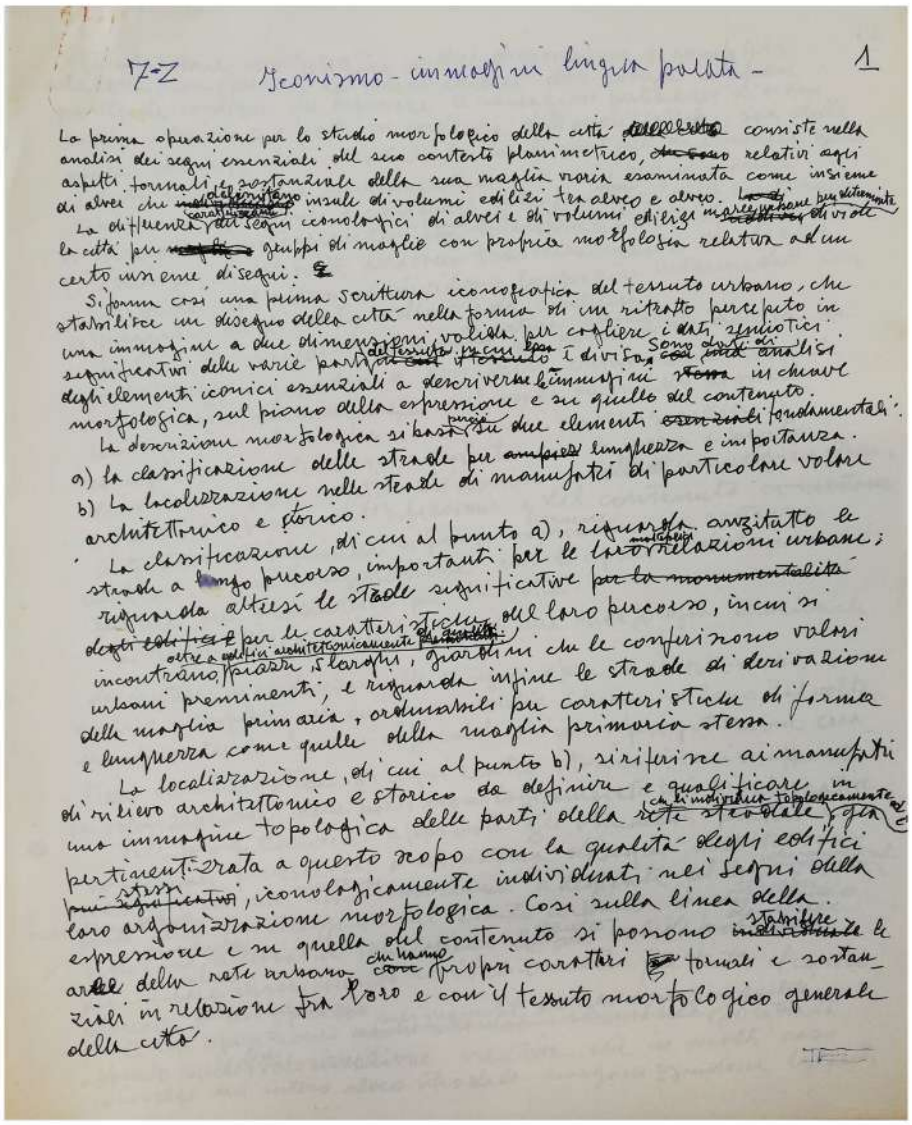
Nel testo di appunti *Iconismo – immagini lingua parlata* Samonà illustra più approfonditamente, sul piano metodologico, questo processo di lettura morfologica della città e del territorio, riprendendo alcuni esempi fatti in precedenza ed entrando nel merito specifico dei diversi elementi e delle diverse parti che compongono il tessuto urbano. Tali questioni vengono quindi riportate al concetto di "iconismo" che rappresenta il "meccanismo propulsore" interno a questo processo analitico-progettuale in cui, come visto, la lettura iconologica della città diventa lo strumento per un suo sviluppo semanticamente unitario, dove i *segni* costituiscono, alle diverse scale, l'elemento su cui si fonda questa *costruzione*:

> La prima operazione per lo studio morfologico della città consiste nell'analisi dei segni essenziali del suo contesto planimetrico, relativi agli aspetti formali e sostanziali della sua maglia viaria esaminata come insieme di alvei che delimitano insule di volumi edilizi tra alveo e alveo. La differenza caratterizzante dei segni iconologici di alvei e di volumi edilizi in aree urbane ben determinate divide la città per gruppi di maglie con propria morfologia relativa ad un certo insieme di segni. Si forma così una prima scrittura iconografica del tessuto urbano, che stabilisce un disegno della città nella forma di un ritratto percepito in una immagine a due dimensioni, valida per cogliere i dati semiotici significativi delle varie parti del tessuto in cui essa è divisa. Sono dati di una analisi degli elementi iconici essenziali a descriverne le immagini in chiave morfologica, sul piano della espressione e su quello del contenuto. La descrizione morfologica si basa perciò su due elementi fondamentali: a) la classificazione delle strade per lunghezza e importanza; la localizzazione nelle strade di manufatti di particolare valore architettonico e storico. [...] Così sulla linea della espressione e su quella del contenuto si possono stabilire le aree della rete urbana che hanno propri caratteri formali e sostanziali in relazione fra loro e con il tessuto morfologico generale della città.[117]



È chiara fino a questo punto la prima parte del processo di lettura del *testo urbano* che procede attraverso un'interpretazione, sul piano grafico-formale, dei segni iconografici che compongono la città, rappresentata appunto attraverso un'*immagine* (bidimensionale). Nelle righe successive di questi appunti Samonà prosegue con l'illustrazione del processo analitico entrando in modo specifico nella dimensione iconica di questo processo, in modo da chiarirne i risvolti sul piano operativo:

> Questo esame morfologico a due dimensioni si completa nella terza, con l'analisi dei volumi edilizi delle insule comprese tra strade contigue che definisce le immagini pertinenti ai segni iconici selezionati e posti in evidenza dall'analisi stessa, sia delle insule che degli alvei stradali tra insule contigue da assumere quali contesti morfologici fondamentali, in cui i segni iconici stabiliscono espressione e contenuto della continuità di facciate fronteggiantisi, tenendo conto della organizzazione dei manufatti edilizi, che tal volta arrivano trasversalmente da strada a strada, tal altra condividono lo spazio intermedio con le facciate degli edifici della strada contigua. Questa analisi di natura semantica deve essere criticamente adeguata a far emergere nel modo più nitido possibile le immagini che si riferiscono a vie, piazze, giardini e complessi architettonici rilevanti con la messa a punto dei valori segnici relativi all'iconismo delle immagini stesse, affinché sul piano dell'espressione e del contenuto si possa fissarne la sostanza creativa, in una progettazione che apra i segni a destinazioni future più produttive per la città.[118]



Iconismo - immagini lingua parlata - 1

La prima operazione per lo studio morfologico della città consiste nella analisi dei segni essenziali del suo contesto planimetrico, relativi agli aspetti formali e sostanziali della sua maglia viaria esaminata come insieme di alvei che delimitano insule di volumi edilizi tra alveo e alveo.

La differenza dei segni iconologici di alvei e di volumi edificati mi rende la città per gruppi di maglie con propria morfologia relativa ad un certo insieme di segni.

Si forma così una prima scrittura iconografica del tessuto urbano, che stabilisce un disegno della città nella forma di un ritratto percepito in una immagine a due dimensioni valida per cogliere i dati semiotici, significativi delle varie parti. Sono dati di analisi degli elementi iconici essenziali a descrivere l'immagine in chiave morfologica, sul piano della espressione e su quello del contenuto.

La descrizione morfologica si basa su due elementi fondamentali:

a) la classificazione delle strade per ampiezza e importanza.
b) la localizzazione nelle strade di manufatti di particolare valore architettonico e storico.

La classificazione, di cui al punto a), riguarda anzitutto le strade a lungo percorso, importanti per le loro relazioni urbane; riguarda altresì le strade significative per la monumentalità degli edifici e per le caratteristiche del loro percorso, in cui si incontrano piazze, slarghi, giardini che conferiscono valori urbani preminenti, e riguarda infine le strade di derivazione della maglia primaria, ordinabili per caratteristiche di forma e lunghezza come quelle della maglia primaria stessa.

La localizzazione, di cui al punto b), si riferisce ai manufatti di rilievo architettonico e storico da definire e qualificare in una immagine topologica delle parti della rete stradale, già pertinentizzata a questo scopo con la qualità degli edifici iconologicamente individuati nei segni della loro organizzazione morfologica. Così sulla linea della espressione e su quella del contenuto si possono stabilire le varie della rete urbana con propri caratteri formali e sostanziali in relazione fra loro e con il tessuto morfologico generale della città.



Fig. 20
Giuseppe Samonà, *Iconismo – immagini lingua parlata*, manoscritto, 1976, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Samonà riesce così a ritornare al nucleo fondativo di questa ricerca, che affonda le proprie radici nelle ricerche degli anni giovanili, e cioè al rapporto espressione-contenuto, individuando un criterio di lettura analitica dell'architettura, della città e del territorio basato sull'interpretazione semantica dei *segni*, delle *immagini* e delle *figure* che li compongono. Continuando in questa dissertazione egli arriva quindi a fornire degli esempi che riguardano da un lato gli interventi all'interno di quella che egli definiva "città compatta", ossia il centro storico, dall'altro si riferiscono alle aree più esterne della città, ossia le "zone eterogenee di frangia" fino al "territorio aperto". In questa costruzione logica del processo progettuale ritornano diversi concetti che precedentemente venivano trattati su un piano prettamente teorico e con una certa dose di astrazione, come quelli di "corrispondenza" e "dipendenza" legati al *contesto*, o il concetto di "invariante", che chiariscono meglio il senso di questo ragionamento, soprattutto sul piano progettuale:

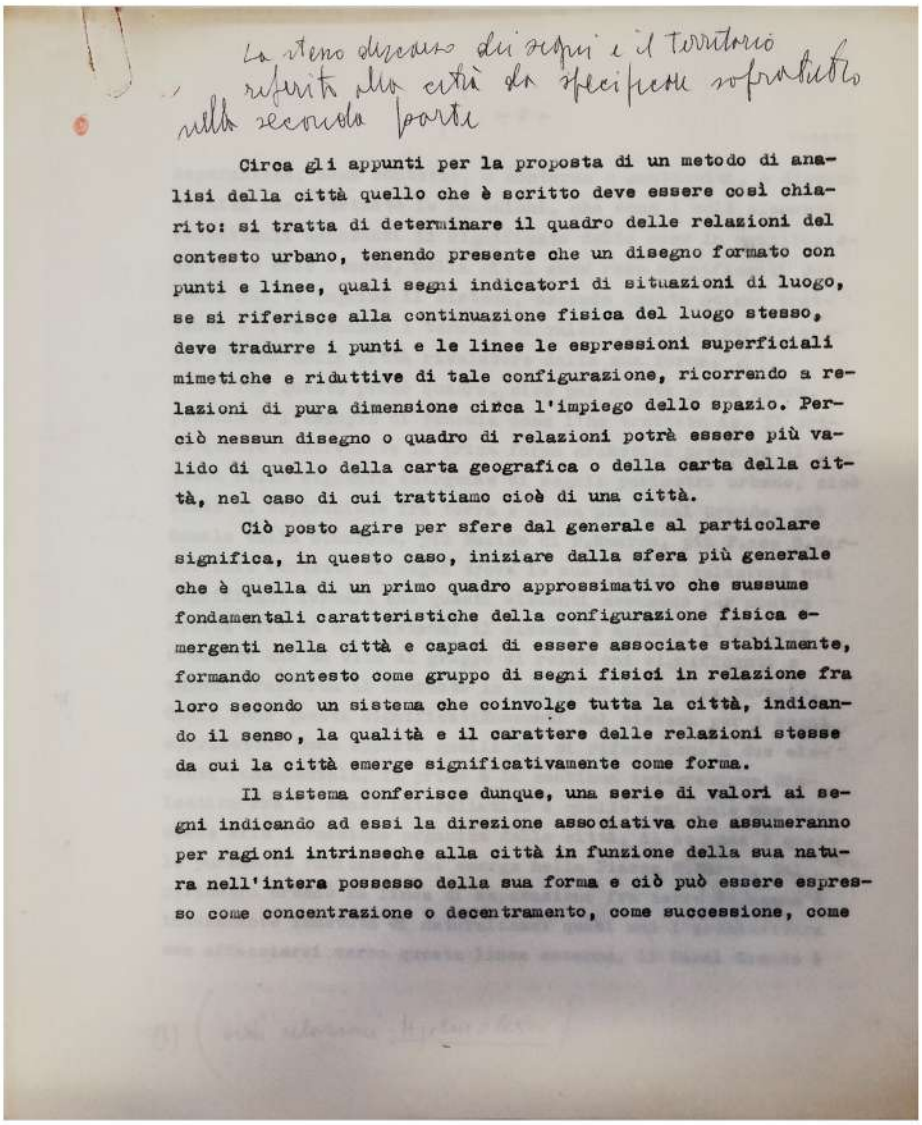
> Si tratta dei segni nell'ambito di una morfologia eccezionale da mettere in evidenza nelle singole opere architettoniche o nei loro complessi, di cui in un centro storico vi sono tal volta esempi notevoli. Sono i caposaldi di una progettazione creativa caratteristica di ogni centro storico in cui si affronta la valorizzazione delle parti iconologicamente più significative. Tale progettazione appronta gli strumenti pratici e concettuali per inserire un sistema di segni architettonici rilevanti in una matrice adeguata al loro valore che consente nel risistemare le aree privilegiate del tessuto urbano in cui tali segni hanno sede, progettando alternative topologiche tanto valide da essere valido inserimento rivitalizzante per tutto il centro storico. È un'operazione sui manufatti antichi di maggiore qualità fondata appunto sulla loro valorizzazione creativa, che in molti casi coinvolge un intero alveo stradale riorganizzandone le parti per riproporle nell'alveo stradale o nella piazza in continuità espressiva con le opere di primaria importanza che vi sono inserite e di cui non devono ostacolare le destinazioni adatte ai nuovi compiti culturali e pratici, con relazioni di corrispondenza e dipendenza in cui non sono eliminate le ottusità e le cadute di potenziale espressivo, che si oppongono ad operazioni progettuali rivitalizzanti. Contemporaneamente le operazioni di intervento si devono portare anche nelle parti non auliche e più estese del centro antico, di cui conviene definire i lineamenti essenziali di paesaggio urbano nella morfologia dei segni iconici del telaio schematico che vi corrisponde e vi fissa i grandi parametri formali e sostanziali di una configurazione di invarianti morfologiche dell'area del tessuto urbano pertinente, le cui alterazioni snaturerebbero la topologia sostanziale dell'ambiente. All'interno delle grandi maglie di questo telaio espressivo e concettuale insieme, si può e si deve sostituire le strutture fatiscenti e anacronistiche con nuovi spazi di uso stanziale definiti da tipologie adatte.[119]



## Iconismo e Linguaggio secondo

A questo punto Samonà introduce la questione del "linguaggio secondo" che, come visto, costituisce lo strumento definitivo di *scrittura* progettuale per la codificazione delle nuove *immagini* che comporranno lo spazio, costruendo una originale tecnica di elaborazione iconografica basata sull'utilizzo di "fumetti" che mescolano al loro interno linguaggio verbale e linguaggio iconografico. I risultati di questa prima operazione si potrebbero intendere come una sorte di "prefigurazione" progettuale dello spazio, morfologico in questo caso, da cui prenderanno vita le *figure* che costruiscono l'*immagine* della città:

> Una organizzazione a fumetti fatta con estrema concisione e accuratezza critica dovrebbe rappresentare il codice dei segni iconografici da cui si formano la percezione di tutte le immagini legate alla rappresentazione morfologica della città. I fumetti costituiscono, cioè, il comnplemento mentale personalizzante



Lo stesso discorso dei segni e il territorio riferito alla città da specificare sopratutto nella seconda parte

Circa gli appunti per la proposta di un metodo di analisi della città quello che è scritto deve essere così chiarito: si tratta di determinare il quadro delle relazioni del contesto urbano, tenendo presente che un disegno formato con punti e linee, quali segni indicatori di situazioni di luogo, se si riferisce alla continuazione fisica del luogo stesso, deve tradurre i punti e le linee le espressioni superficiali mimetiche e riduttive di tale configurazione, ricorrendo a relazioni di pura dimensione circa l'impiego dello spazio. Perciò nessun disegno o quadro di relazioni potrà essere più valido di quello della carta geografica o della carta della città, nel caso di cui trattiamo cioè di una città.

Ciò posto agire per sfere dal generale al particolare significa, in questo caso, iniziare dalla sfera più generale che è quella di un primo quadro approssimativo che sussume fondamentali caratteristiche della configurazione fisica emergenti nella città e capaci di essere associate stabilmente, formando contesto come gruppo di segni fisici in relazione fra loro secondo un sistema che coinvolge tutta la città, indicando il senso, la qualità e il carattere delle relazioni stesse da cui la città emerge significativamente come forma.

Il sistema conferisce dunque, una serie di valori ai segni indicando ad essi la direzione associativa che assumeranno per ragioni intrinseche alla città in funzione della sua natura nell'intera possesso della sua forma e ciò può essere espresso come concentrazione o decentramento, come successione, come



Fig. 21
Giuseppe Samonà,
*Sui segni e il territorio*,
dattiloscritto, s.d., AP Iuav,
Fondo Giuseppe e Alberto
Samonà.

in lingua parlata del referente come segno della sostanza dell'espressione e del contenuto in immagini di un linguaggio secondo dell'architettura e dell'urbanistica in cui i segni geometrici e la lingua parlata si associano nella coerenza esaustiva e liberatrice di un fumetto, che può essere anche molto lungo. [...] Ovviamente, anche per le parti non monumentali in grado di esprimere la sostanza e la qualità dei lineamnti essenziali di quel telaio espressivo da rispettare nei suoi parametri topologici e regolatori invarianti, che i soli segni sulla carta non sarebbero in grado di specificare, e ci consentono altresì di precisare il senso della ristrutturazione ponderata delle aree interne a questo telaio, di non immediato intervento, esprimendo le ragioni del senso assegnato a questi interventi ponderati di cui la progettazione dovrà indicare sia le finalità interne che quelle più ampie, integrabili agl'interessi di tutta la città per valorizzarne gli elementi di rinascita. I fumetti devono indicare ancora le ragioni plausibili per cui tante altre aree di ristrutturazione hanno finalità urbanistiche limitate e sono da sottoporre a una normativa più semplice per consentire gli interventi immediati.[120]

## Segni – Città – Territorio

A proposito di questa costruzione teorica del processo progettuale, basato sull'utilizzo di un approccio analitico incentrato sull'"iconismo semantico" e quindi sulla *rappresentazione semantica* dello spazio urbano e territoriale, vi è uno scritto intitolato *Sui segni e il territorio*, in cui Samonà porta come esempio di *lettura semantica* la città di Venezia. Inoltre, prima di arrivare ad un'esemplificazione concreta, egli ricostruisce sinteticamente il costrutto logico che sta alla base di questa visione, aprendo la strada a possibili interpretazioni anche sul piano metodologico, dalla scala geografica a quella architettonica:

> Circa gli appunti per la proposta di un metodo di analisi della città quello che è scritto deve essere così chiarito: si tratta di determinare il quadro delle relazioni del contesto urbano, tenendo presente che un disegno formato con punti e linee, quali segni indicatori di situazioni di luogo, se si riferisce alla continuazione fisica del luogo stesso, deve tradurre i punti e le linee, le espressioni superficiali mimetiche e riduttive di tale configurazione, ricorrendo a relazioni di pura dimensione circa l'impiego dello spazio. Perciò nessun disegno o quadro di relazioni potrà essere più valido di quello della carta geografica o della carta della città, nel caso di cui trattiamo cioè di una città. Ciò posto agire per sfere dal generale al particolare significa, in questo caso, iniziare dalla sfera generale che è quella di un primo quadro approssimativo che sussume fondamentali caratteristiche della configurazione fisica emergenti nella città e capaci di essere associate stabilmente, formando contesto come gruppo di segni fisici in relazione fra loro secondo un sistema che coinvolge tutta la città, indicando il senso, la qualità e il carattere delle relazioni stesse da cui la città emerge significativamente come forma. Il sistema conferisce dunque, una serie di valori ai segni indicando ad essi la direzione associativa che assumeranno per ragioni intrinseche alla città in funzione della sua natura nell'intero possesso della sua forma e ciò può essere espresso come concentrazione o decentramento, come successione, come separazione, come contatto, o contorno o continuità, o discontinuità ecc. Pertanto le relazioni, che sono i soli elementi concettuali denotanti il significato delle cose in sostituzione delle cose stesse, nella città sono rese significanti dal senso che vi imprime il sistema, secondo quanto stiamo trattando e cioè secondo i termini di valori spaziali per lo spazio fisico della città rivelatore della sua forma (vedi relazioni Hjelmslev).[121]



## Una prima lettura di Venezia

Si vede dunque come alla base del processo analitico ci sia sempre la *misura* dello spazio mentre dall'altro lato ci sono le *relazioni* tra gli elementi che concorrono a formare il luogo nello spazio stesso. In questa lettura compare dunque quella *dimensione dialettica* alla quale Samonà si riferiva preceden-

temente per i singoli *segni* che compongono la città e che possono assumere significato solo all'interno di un sistema di relazioni definito. Così il caso di Venezia sembra particolarmente efficace per *mostrare* concretamente questo tipo di approccio:

> Per questo primo quadro, cioè per questa prima sfera, prendiamo l'esempio di Venezia come l'ho trattato io. Il primo quadro costituente la prima forma archetipa presenta il contesto delle seguenti emergenze di segni: perimetro urbano, cioè linea di separazione fra terra e acqua più Canal Grande, più Canale della Giudecca, più Bacino di S. Marco, più P.zza S. Marco. Tale contesto di segni trova le sue stabili relazioni nei significati formali che questi elementi assumono per nostra scelta critica nel sistema: il sistema è appunto il fattore creativo che dà vita al gruppo di relazioni significanti e quindi trasforma il contesto in una forma archetipa vivente. Quali sono questi significati assunti dal sistema per i segni sopradetti? Sono appunto quelli che si riferiscono a due elementi fondamentali, il primo è la continua integrazione dialettica fra il senso naturalistico e quello razionale che presiede alla formazione organica della città, il secondo è quello puramente razionale che emerge nella Piazza S. Marco. Dal perimetro urbano la linea di separazione fra terra ed acqua è interamente imbevuta di naturalismo: quasi mai l'architettura osa affacciarsi verso questa linea esterna, il Canal Grande è l'elemento opposto di questa dialettica naturalismo-razionalità in cui il naturalismo prevale ancora per il serpeggiare continuo del canale, mentre la razionalità si presenta fermando lo spazio perimetrale ai due lati di questa larga strada d'acqua con una continua superficie costruita che trionfa sulla naturalità di questo antico fiume. La Piazza S. Marco vincendo completamente il senso naturalistico pone come atto creativo di questo spazio la pura razionalità. È chiaro come questo sistema determini gli aggruppamenti tra le varie parti e sia indicativo, sia pur schematicamente, di una prima direzione di associabilità che hanno questi vari segni composti nell'ambito dell'intera città individuandola formalmente per grandi linee.[122]



A questo primo grado di lettura, in cui emergono concretamente le questioni anticipate prima, segue un approfondimento più specifico in cui tuttavia il ragionamento si ferma ad una soglia di lettura generale, cercando di trarre sinteticamente alcune conclusioni problematiche, utili all'approfondimento stesso del processo analitico, che in questo caso Samonà utilizza per sostenere la tesi secondo cui la lettura del *testo iconico* resta lo strumento più efficace per l'interpretazione della *forma della città* attraverso il *linguaggio dei segni*, rispetto invece ad un'analisi – come quella contemporanea tanto criticata – basata su elementi e dati di carattere prettamente tecnico-scientifico:

> Dalla scheda archetipa generale si passa agli elementi polarizzanti fondamentali che nel caso di Venezia sono quelli da noi enumerati sopra. Esaminati uno ad uno questi elementi che approfondiscono il senso del sistema, confermano i suoi assunti, li perfezionano e ci consentono di passare a forme archetipe più particolari cioè a sfere e a quadri più circostanziati nei quali sempre lo spazio fisico deve trovare dei sottosistemi interni ai primi sui quali fondare significati critici che determinano in maniera più appropriata i valori reali di questi fatti polarizzanti e della loro diffusione sull'intera struttura della città. È chiaro che in taluni casi il primo quadro generale assunto secondo un sistema su determinate scelte fondamentali di poli può non corrispondere a più approfondite indagini critiche di carattere morfologico che ci fanno fare un passo indietro e che ci impongono di cambiare il primo schema che costituisce ovviamente il piano di sostegno di tutta l'impalcatura per costituire questi lineamenti della forma urbana. Ma questo primo passo che può in certo senso fermarsi alla soglia morfologica delle espressioni urbane se si tratta di penetrare criticamente

> nella storia della città non è capace in sé e per sé di assumere il senso direzionale che dovrebbe avere l'essenza della città costituita da un suo continuum dal passato al futuro. Per potere approfondire i lineamenti più significativi della città come una cosa viva fatta non solo di pietre ma di uomini è necessario penetrare e illustrare i fenomeni urbani, i fenomeni che si presentano in vario modo e che quindi esigono per ogni modo un determinato sistema di approccio. La difficoltà che si presenta a questa continuazione dello studio consiste nel fatto che mentre per l'analisi della configurazione fisica urbana le relazioni che noi proponiamo sono nell'ambito dello spazio dimensionale e quindi per quanto non immediatamente intuitive, le diverse espressioni di questo spazio hanno quasi subito elementi rivelatori di importanza fondamentale, invece nel caso degli altri fenomeni urbani legati sempre allo spazio fisico (questo è importante) si tratta di scoprire ciò che nelle indagini analitiche per raccolta di dati non si riesce a caratterizzare pienamente e invece può essere reso con estrema lucidità ricorrendo al linguaggio dei segni.[123]

## Iconismo semantico

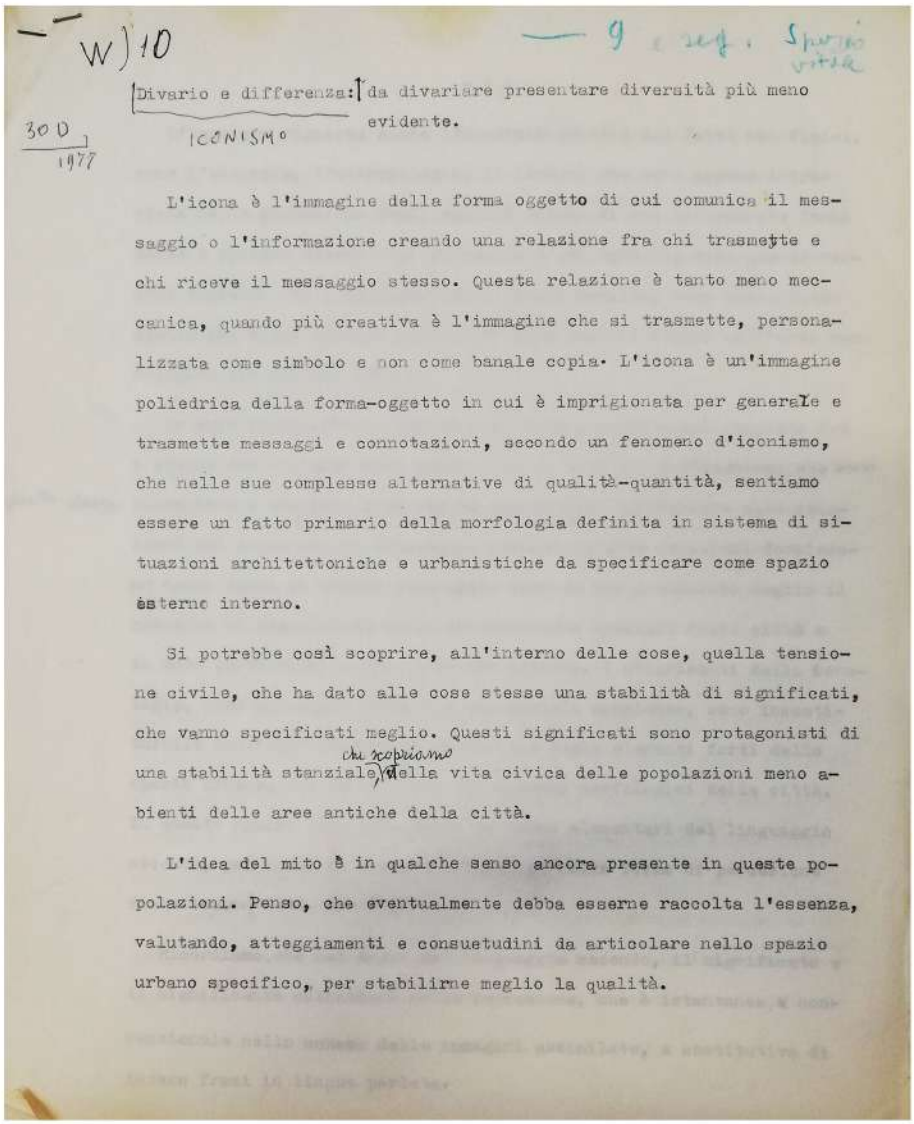
Infine, vi è uno scritto che raccoglie, mettendoli in sequenza, gran parte dei concetti trattati isolatamente all'interno di questa serie di appunti che si è cercato di mettere a sistema per ricostruire la struttura di un discorso teorico ricco di riferimenti e significati molteplici. L'esplorazione di questo documento sembra utile, in fase di conclusione, per chiudere la trattazione richiamando i principî fondamentali e osservando come Samonà li disponga secondo un preciso sviluppo organico.
Il testo in questione si intitola *Iconismo (Divario e differenza)*, in cui apre il proprio ragionamento a partire dal concetto di "icona" e di "iconismo" per poi entrare direttamente nelle questioni che riguardano il progetto di architettura nella sua dimensione culturale:



> L'icona è l'immagine della forma-oggetto di cui comunica il messaggio o l'informazione creando una relazione fra chi trasmette e chi riceve il messaggio stesso. Questa relazione è tanto meno meccanica, quando più creativa è l'immagine che si trasmette, personalizzata come simbolo e non come banale copia. L'icona è un'immagine poliedrica della forma-oggetto in cui è imprigionata per generare e trasmettere messaggi e connotazioni, secondo un fenomeno di iconismo, che nelle sue complesse alternative di qualità-quantità, sentiamo essere un fatto primario della morfologia definita in sistema di situazioni architettoniche e urbanistiche da specificare come spazio esterno-interno. Si potrebbe così scoprire, all'interno delle cose, quella tensione civile, che ha dato alle cose stesse una stabilità di significati, che vanno specificati meglio. Questi significati sono protagonisti di una stabilità stanziale, che scopriamo nella vita civica delle popolazioni [...] L'iconismo riguarda anche l'apparato mentale dei fatti non fisici come l'economia, l'antropologia, il lavoro, che sono appena intraviste nella percezione degli oggetti urbani, di cui sicuramente fanno parte e possono essere resi veramente intellegibili, solo quando vengono espressi con i sintagmi della lingua parlata, come parte integrante dei segni grafici pertinenti agli oggetti stessi nell'area morfologica dei sistemi urbani.[124]

A questo punto egli approfondisce la relazione tra *spazio* e *immagine* presente in tutti i segni del tessuto urbano passando direttamente alla sfera morfologica della città e sintetizzandone brevemente gli aspetti chiave, che risultano fondamentali per la sua lettura e la conseguente *scrittura* di un "linguaggio secondo" che proponga, secondo un principio di coerenza, possibili operazioni di *trasformazione*:

> La morfologia apre un capitolo in lingua parlata sul rapporto fra i gruppi delle



W) 10

— 9 e seg. Spazio visivo

Divario e differenza: da divariare presentare diversità più meno evidente.

ICONISMO

30 D
1977

L'icona è l'immagine della forma oggetto di cui comunica il messaggio o l'informazione creando una relazione fra chi trasmette e chi riceve il messaggio stesso. Questa relazione è tanto meno meccanica, quando più creativa è l'immagine che si trasmette, personalizzata come simbolo e non come banale copia. L'icona è un'immagine poliedrica della forma-oggetto in cui è imprigionata per generale e trasmette messaggi e connotazioni, secondo un fenomeno d'iconismo, che nelle sue complesse alternative di qualità-quantità, sentiamo essere un fatto primario della morfologia definita in sistema di situazioni architettoniche e urbanistiche da specificare come spazio esterno interno.

Si potrebbe così scoprire, all'interno delle cose, quella tensione civile, che ha dato alle cose stesse una stabilità di significati, che vanno specificati meglio. Questi significati sono protagonisti di una stabilità stanziale (che scopriamo) della vita civica delle popolazioni meno abienti delle aree antiche della città.

L'idea del mito è in qualche senso ancora presente in queste popolazioni. Penso, che eventualmente debba esserne raccolta l'essenza, valutando, atteggiamenti e consuetudini da articolare nello spazio urbano specifico, per stabilirne meglio la qualità.



Fig. 22
Giuseppe Samonà, *Iconismo (Divario e differenza)*, dattiloscritto con annotazioni a penna, 1977(?), AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

> classi meno abbienti con i loro usi e l'iconismo, che anche queste classi alimentano, e che pone problemi di significato particolare alle relazioni del segno con il linguaggio parlato. Queste relazioni forniscono nuovi mezzi al nostro linguaggio secondo per analizzare meglio il concetto di stanzialità nelle diverse forme spaziali della città e in modo particolare nelle strutture antiche. I chiarimenti della iconologia, come messaggio formale e sostanziale complesso, cono insostituibili nell'approfondire la percezione degli elementi forti dello spazio urbano, che fanno parte dei sistemi morfologici della città. In questo spazio sono importanti le icone elementari del linguaggio secondo, per inserire elementi d'analisi nella forma di percezione sintetica espressa dai segni. Ricordiamo, che nei segni del linguaggio secondo, il significato e il significante coincidono nella percezione, che è istantanea, convenzionale nello schema delle immagini assimilate, e sostitutivo di intere frasi in lingua parlata. È Insito nel concetto di morfologia sia quello di trasformazione in quanto sistema in continua evoluzione, che quello immanente di benessere antropologico da rapportare al principio della invariabilità e della consuetudine di una popolazione rispetto al proprio ambiente. Il concetto di trasformazione contiene in sé il principio di non benessere? È una questione da studiare. La morfologia deve essere prefigurata come attenta ai fatti umani in senso storico, con una funzione semiologica vincolata al linguaggio secondo architettura-urbanistica, e verificabile nei valori conflittuali risolutivi dei problemi del discorso storico sulla stanzialità, che solo la collaborazione popolare potrebbe pienamente chiarire, arricchendo l'ontologia dell'architetto con la formazione di una storia urbana nella storia generale.[125]

La questione dell'attenzione «ai fatti umani in senso storico» viene riportata anche sul piano tipologico, preso in esame da Samonà a partire dalle criticità che, come visto, hanno caratterizzato le ricerche del Movimento Moderno e che, al di fuori di esempi emblematici ma non ripetibili, non hanno saputo porsi in maniera risolutiva di fronte alle richieste che, anche se implicitamente, la città storica poneva loro di fronte, creando così una situazione di natura ambigua nella città contemporanea:



> Purtroppo oggi il modo generico di formare le cose secondo le tipologie standardizzate, è preferito all'altro di usarle quando sono oggetti artistici e forniscono alla gente una situazione prestabilita di abitare, una imposizione ineffabile degli spazi interni. Una cultura esclusivamente tipologica è protesa a dimostrare la scientificità di ogni atto vitale dell'uomo, come unica possibilità di benessere razionale, una scientificità di cui ancora non sappiamo trovare alternative valide, che includano il concetto di datità.[126]

Questo concetto di "datità", preso in prestito dal linguaggio filosofico e apparentemente equivoco, ritornerà altre volte nei discorsi di Samonà di questo periodo, come in diverse pubblicazioni, ed evoca se non altro la nozione di "dato", sia come sostantivo sia come participio passato. Tuttavia, secondo una visione se vogliamo filosofica, esso non si riferisce al semplice "dato scientifico" ma in modo più ampio al "dato" della conoscenza, generale, che egli utilizza per indicare la totalità dell'esperienza conoscitiva della realtà che non può tenere conto solo degli aspetti "scientifici" o solo degli aspetti "umanistici", culturali, ma considerarli come un unico "dato" da cui partire per operare sulla realtà stessa. In seguito lo scritto procede concentrandosi su alcuni problemi contemporanei legati principalmente al problema abitativo (soprattutto dell'abitazione popolare) e al problema della "città in estensione", termine coniato dallo stesso Samonà per indicare quella fascia di intervento che si pone sul confine tra tessuto urbano e territorio agricolo, aprendo così il tema progettuale del rapporto tra città e campagna, che egli utilizza in questo caso come esempio fertile, contem-

poraneo, e suscettibile di una *lettura iconica* come quella proposta in queste riflessioni teoriche.
Egli si spinge così verso una esplorazione più approfondita delle questioni semantiche della morfologia dei luoghi, passando nuovamente per i concetti di "ambiente" e di "contesto" e ad una loro interpretazione "iconologica" da cui ricavare gli elementi strutturali e sovrastrutturali che li sottendono, arrivando a concludere:

> Il contesto, in questa situazione può creare, con gli elementi disponibili analizzati, un tessuto di relazioni sensibilissime tra gli elementi stessi all'interno del sistema morfologico di cui fanno parte. Questo tessuto di relazioni mette in evidenza gli aspetti significanti, che hanno nella successione di espressioni figurative e comportamentistiche di un determinato spazio urbano le trasformazioni dell'uso, caratterizzando così, in termini precisi, le condizioni (situazione) dell'ambiente. [...] In ogni caso un progetto di manufatto edilizio non è un'entità morfologica, lo diventa come sistema morfologico, quando è realizzato e fa parte di uno spazio urbano nel quale entrano in relazione con altri sistemi morfologici per formare il contesto di un determinato ambiente civico. Il primo impatto con la morfologia avviene osservando le cose associate in un certo spazio urbano, di cui ognuna ci comunica visivamente un'immagine, che percepiamo con i segni della configurazione globale dell'area, che le comprende tutte e ne caratterizza il contesto morfologico con qualità formali e sostanziali in una sintesi significativa.[127]

In questo modo Samonà si riavvicina nuovamente al concetto di "icona" e di "iconismo" fornendo, soprattutto rispetto a quest'ultimo, una definizione che, sorretta e arricchita da tutti i temi affrontati precedentemente, chiarisce definitivamente il loro significato:



> L'esperienza descrittiva è un a priori quasi istintivo, un significante-significato, come traccia dell'insieme di conoscenze interne, che stimolano il riconoscimento immediato di situazioni concrete, è quello che si vuol chiamare il referente. L'iconologia è la conoscenza che chiarisce criticamente i messaggi trasmessi dalle cose dello spazio urbano, singolarmente prese o in un loro insieme. Per convenzione estendiamo il significato di icona a tutte le cose artificiali, anche non artistiche, che trasmettono una comunicazione visiva caratterizzata. L'icona è legata sempre a una forma-oggetto di cui trasmette l'immagine, facendola conoscere ad altri per quel che vale. Quanto meno artistico è il valore delle cose, tanto più circoscritta e precisa è la trasmissione dell'immagine. L'icona non è equivalente in modo preciso ad un oggetto, ma è un'immagine diversa da uomo a uomo. Lo spazio della città è fatto di tanti solchi, che si aprono, si stringono, si allungano, che improvvisamente finiscono, e hanno tra loro catene di relazioni che ad un certo momento si completano. Una strada o una piazza può concluderle, creando il sistema completo di relazioni, che definiscono il contesto morfologico nei suoi diversi elementi iconici. È necessario esaminare i contesti contigui nelle loro connessioni spaziali o nodi, che corrispondono ai rapporti dialettici tra la configurazione di un contesto e quella dell'altro nei loro spazi di articolazione. L'iconismo è lo studio della configurazione fisica delle cose dello spazio urbano nella loro completezza formale resa significativa dalla sostanza umana che vi è incorporata. I modi con cui la popolazione localizza e dimensiona il proprio spazio vitale nel posto in cui vive. Uno spazio vitale che comprende i rapporti con i vicini e con i passanti abituali, i legami con il mezzo automobilistico ecc. Trovare una dimensione della individualità popolare che ne qualifichi i rapporti è la sola operazione possibile per organizzare la popolazione in comunità vive e reali.[128]

Si conferma in questo modo, definitivamente, quanto affermato in precedenza sull'*origine segnica* dell'architettura che è sempre legata a un principio di carattere geografico (topologico) e culturale (storico). Samonà sostiene infatti che l'uomo «localizza e dimensiona il proprio spazio vitale» fissando tre concetti che stanno alla base del *fare architettonico* e che si potrebbero definire in quanto *costanti* permanenti, *inattuali*, di ogni azione progettuale nel tempo: *luogo*, *misura*, *spazio*. Così egli arriva a concepire i *luoghi* in quanto entità con il più alto grado di *sostanza semantica* da cui l'uomo può ricavare il proprio *modo di vivere* e il proprio *modo di costruire*, per realizzare, fisicamente, la realtà che lo circonda, il proprio *mondo*.
In questo senso Samonà indicherà il *luogo* come punto di partenza per lo sviluppo architettonico contemporaneo:

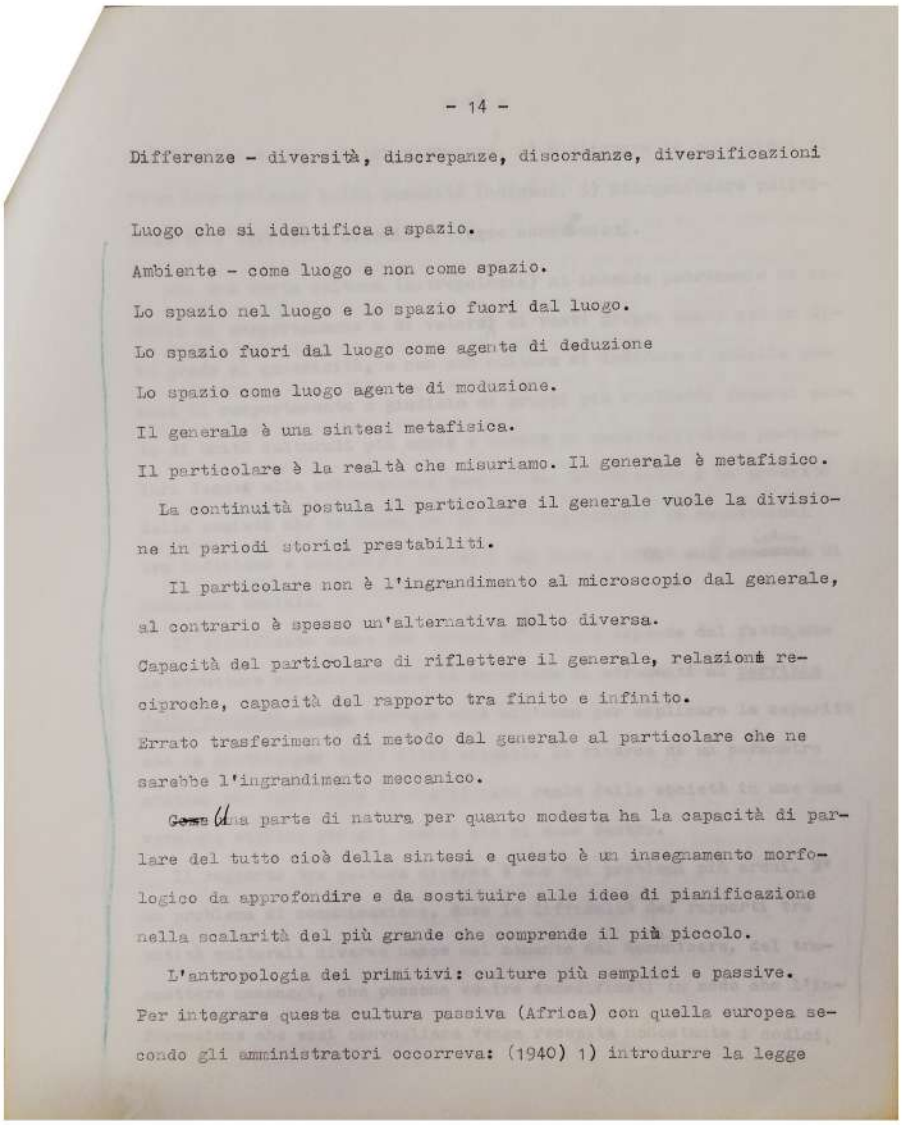
> Un modo nuovo di sentire la persona umana dovrebbe provocare caratteristiche alternative nelle relazioni spaziali tra residenza e attività collettive di servizio. Questo modo nuovo è alle porte. Lo sentiamo nella formazione di un diverso modo di concepire il benessere nella configurazione dei nuovi spazi funzionali. Questi sono infatti esaltatori del provincialismo come fenomeno positivo nel quale lo stesso spazio si identifica con il luogo del costruire, ed esprime così la differenza umana quale emergenza di vita per le masse lavoratrici. La provincialità differenziata nei suoi aspetti più reali, tra non molto sarà riconosciuta come forza creatrice, libera di modellarsi senza copiare i modelli degli altri paesi ritenuti più validi.[129]

Questa identificazione dello *spazio* in *luogo* porta Samonà ad individuare nel binomio *luogo-spazio* (dove il concetto di "misura" è compreso in quello di "spazio") il principio unificante del processo architettonico, dove l'"iconismo semantico" rappresenta il fenomeno di *trasmissione semantica* per mezzo di *immagini* dell'identità dei luoghi stessi, di cui egli lascia traccia in questo scritto, ancora una volta, quasi in forma di versi:



> Luogo che si identifica a spazio.
> Ambiente – come luogo e non come spazio.
> Lo spazio nel luogo e lo spazio fuori dal luogo.
> Lo spazio fuori dal luogo come agente di deduzione.
> Lo spazio come luogo agente di moduzione.
> Il generale è una sintesi metafisica.
> Il particolare è la realtà che misuriamo. Il generale è metafisico.
> La continuità postula il particolare, il generale vuole la divisione in periodi storici prestabiliti.
> Il particolare non è l'ingrandimento al microscopio dal generale, al contrario è spesso un'alternativa molto diversa.
> Capacità del particolare di riflettere il generale, relazioni reciproche, capacità del rapporto tra finito e infinito.
> Errato trasferimento di metodo dal generale al particolare che ne sarebbe l'ingrandimento meccanico.
> Una parte di natura per quanto modesta ha la capacità di parlare del tutto cioè della sintesi e questo è un insegnamento morfologico da approfondire e da sostituire alle idee di pianificazione nella scalarità del più grande che comprende il più piccolo.[130]

Ritorna anche qui, soprattutto, la *dimensione dialettica* interna al processo di costruzione della città e del territorio, i cui elementi, alle diverse scale, non sono in rapporto di *similitudine* tra loro ma anzi, devono confrontarsi *per differenza*, sempre, però, sulla base di una *misura* comune.



- 14 -

Differenze - diversità, discrepanze, discordanze, diversificazioni

Luogo che si identifica a spazio.

Ambiente - come luogo e non come spazio.

Lo spazio nel luogo e lo spazio fuori dal luogo.

Lo spazio fuori dal luogo come agente di deduzione

Lo spazio come luogo agente di moduzione.

Il generale è una sintesi metafisica.

Il particolare è la realtà che misuriamo. Il generale è metafisico.

La continuità postula il particolare il generale vuole la divisione in periodi storici prestabiliti.

Il particolare non è l'ingrandimento al microscopio dal generale, al contrario è spesso un'alternativa molto diversa.

Capacità del particolare di riflettere il generale, relazioni reciproche, capacità del rapporto tra finito e infinito.

Errato trasferimento di metodo dal generale al particolare che ne sarebbe l'ingrandimento meccanico.

~~Cosa~~ Una parte di natura per quanto modesta ha la capacità di parlare del tutto cioè della sintesi e questo è un insegnamento morfologico da approfondire e da sostituire alle idee di pianificazione nella scalarità del più grande che comprende il più piccolo.

L'antropologia dei primitivi: culture più semplici e passive. Per integrare questa cultura passiva (Africa) con quella europea secondo gli amministratori occorreva: (1940) 1) introdurre la legge

Fig. 23
Giuseppe Samonà, *Iconismo (Divario e differenza)*, dattiloscritto con annotazioni a penna, 1977(?), AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

## Un testamento in forma di introduzione

Questa *realtà delle differenze* viene ripresa anche all'interno dell'ultimo importante scritto di Samonà costituito dal capitolo introduttivo alla seconda edizione della sua raccolta di scritti *L'unità architettura-urbanistica*, intitolato *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, pubblicata nel 1978. In questo saggio – che può considerarsi come un *testamento in forma di introduzione* – sono condensate tutte le considerazioni teoriche presentate nel corso di questa lunga esposizione, con uno sguardo e una capacità di apertura che va da questioni prettamente teoriche ad analisi approfondite sulla condizione contemporanea, forse oggi in parte ancora valide, senza mai trarre conclusioni di carattere prescrittivo, ma aprendo continuamente nuove questioni. Quest'azione di *stimolazione continua* della realtà costituisce la vitalità del metodo di ricerca samonaniano, che anche in questo scritto, fissando da un lato i concetti di *luogo-spazio* e di *iconismo* come operatori necessari all'indagine, e quindi alla *costruzione*, dell'*ambiente* umano, lascia tuttavia una conclusione problematica come stimolo alle operazioni future:

> Possiamo tuttavia constatare che oggi molti sentono il bisogno di avvicinarsi alla realtà delle differenze, di rifiutare la logica del modello, perché la intuiscono sempre più al centro della crisi contemporanea e avviata verso un futuro carico di minacciose incognite, in cui trionfa l'uniformità e si sostituiscono contenuti umani espressi con le definizioni a quelli formati dall'immediato contatto con le cose. Nella nostra area professionale, questa situazione si manifesta in vario modo nell'incontro-scontro tra i molti elementi che lottano per trasformare gli attuali aspetti negativi della stanzialità. La trasformazione è resa sempre più difficile dalle profonde differenze che si notano oggi, operando professionalmente, fra l'idea di spazio e quella di luogo. Due espressioni che hanno sempre coinciso in ogni ordine di fatti stanziali del passato, e si sono divise quando lo spazio è diventato un termine scientifico in rapporto al tempo nella coscienza di tutti, con conseguenze di natura statistica riportata nella professionalità. Da questo momento essa si è servita dello spazio per omogeneizzare, in immaginarie situazioni ottimali, una serie di dimensioni che hanno dimenticato la identità fra luogo e spazio, come condizione necessaria che le circostanze offrono a motivi validi per trasformare le dimensioni del luogo stesso senza contrastare le caratteristiche con gli interventi stanziali. Ecco perché la forma, intesa nella sua accezione più ampia, penso possa esprimere un iconismo urbano e territoriale di nuovo genere, in cui le espressioni di spazio e di luogo tornino a identificarsi nelle immagini segniche, quando sono cariche di messaggi capaci di piantare le radici di una nuova semiologia che non è facile caratterizzare. In senso concreto possiamo pensarla come la interpretazione più attuale della morfologia della città e del territorio, che è una storia fatta di segni, in cui vengono rappresentate le differenze nei comportamenti umani in tutta la pregnanza illuminante delle loro verità illusorie. Questa mia conclusione problematica potrebbe essere assunta come una nuova ipotesi di lavoro nella ricerca urbanistica e architettonica.[131]



Ripercorrendo questo saggio denso, molto articolato e scritto attraverso un linguaggio complesso, a tratti filosofico e difficilmente decifrabile, è possibile scavare a fondo nella teoria samonaniana tentando di ricostruire un *fil rouge* che tiene in connessione, mostrandoli, i diversi momenti di studio e di produzione teorica frutto di quel percorso formativo che, a partire dagli studi di Estetica in età giovanile fino alla copiosa raccolta di appunti personali che avviene dagli anni Quaranta in poi, ha portato al tentativo di costruire una teoria unificante per l'architettura contemporanea, lasciando in eredità un «*elenco* di problemi»[132] e non soluzioni o metodi prescritti.

## Un nuovo inizio

Una testimonianza in questo senso arriva dallo stesso Samonà in una breve intervista del 1980, tre anni prima della sua morte, in cui egli parla, sorprendentemente, di una sorta di "nuovo inizio", incominciato a 76 anni, poco prima di scrivere i saggi introduttivi alle due edizioni della sua raccolta di scritti, che apre nuovamente la strada, problematicamente, a progetti futuri:

> Perché parla di colpe? L'architettura non ha colpe. È in fondo il frutto della incapacità ad organizzare le cose che servono ad essere usate con la velocità con cui si trasformano ed il numero di varianti che l'organizzazione sempre più complessa delle società richiede all'architetto. Da qui il bisogno di standardizzare, la generalizzazione delle tipologie, la mancanza di fantasia che è la grande colpa dell'architettura. I soli grandi maestri avevano la capacità di rappresentare in modo fantastico questa generalizzazione, mai i loro epigoni. Gli epigoni del passato sono stati le catastrofi del futuro. Noi rischiamo di andare verso la catastrofe. Guardi i centri storici: avevano spazi dati, riempiti di tradizioni, di contenuti culturali, di sentimenti che esistono soltanto dentro la città storica. Avremmo potuto riempire i centri storici di sentimenti nostri. Oggi cominciamo a sentire che c'è negli spazi esistenti ancora tanto da riproporre. Ecco perché studiamo, vediamo che lezione ci dà il centro storico. [...] Questa esperienza comincia domani. Sono tornato giovane a Montepulciano. A 76 anni ho ripudiato tutto quello che avevo fatto prima in urbanistica per dedicarmi al recupero di ciò che nella città antica è veramente costante. Verrà, sono sicuro, una idea diversa che distruggerà tutto, tranne alcune cose eccezionali che resisteranno. Ma oggi dobbiamo cercare dentro gli spazi, gli stili storici, le morfologie, se vogliamo che il centro storico abbia nuova vita, nuove vocazioni. Sarebbe però tutto effimero se il recupero del centro storico non riuscisse a dare un volto nuovo a tutta la città. Dobbiamo tenere conto della realtà economica ma entro certi limiti.[133]



## L'origine dell'architettura

Per concludere sembra opportuno riportare alcune parole di Samonà pronunciate in occasione di un'altra breve intervista del 1980, in cui ritornano, ancora, le tre costanti *luogo*, *spazio* e *misura*, come a confermare, nuovamente, il principio fondativo, la matrice ontologica, l'*origine* dell'architettura:

> Fino a pochi anni fa eravamo ancora dominati dal razionalismo internazionale, che aveva generalizzato tutte le espressioni formali e sostanziali della vita nei territori, tutta la stanzialità, in cui si coagulano le espressioni varie, estremamente differenti, da popolo a popolo, da localizzazione territoriale a localizzazione geografica, si sono un certo momento spenti per questa mania che c'è stata in tutta l'urbanistica internazionale di generalizzare – normalizzando – con una serie di modelli anonimi, tutti gli aspetti sostanziali delle destinazioni d'uso della vita. Tutta la nostra vita si è riflessa attraverso i *mass media*, che hanno evidentemente dilatato in modo universale l'economicità di talune rappresentazioni. Questo è stato indubbiamente micidiale per ciò che nella provincia rappresenta la localizzazione del luogo in quanto spazio: in ogni luogo lo spazio ha una sua misura.[134]



# «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»

di Giacomo Galante

DA RAGAZZO voleva fare il pittore. Palermo viveva allora la sua stagione di grandezza, una ormai lontana età dell'oro. Trionfava il liberty di cui Ernesto Basile era gran sacerdote e Ducrot, i Florio erano all'acme della loro potenza che avrebbe però presto conosciuto un rapido ed inarrestabile declino.

Giuseppe Samonà ricorda quegli anni di adolescenza senza rimpianti, con una sorta di compiaciuta autoironia. Oggi è più che ottuagenario e da quasi mezzo secolo è uno dei «maestri sacri» dell'architettura italiana. E' anche ben deciso a restarlo ancora a lungo fidando in una giovinezza intellettuale che conosce il coraggio dell'abiura di idee e teorie pur a lungo affermate, nella forza di una grande consapevolezza di sé.

«Fino a vent'anni l'architettura era per me riflessione di bellezza. Frequentavo i corsi di decorazione di Ernesto Basile ma non l'ho mai capito. Non sopportava nulla che potesse dargli ombra, non ci lasciava penetrare le cose. Pretendeva che tutto fosse determinato esclusivamente da lui. La pianta non lo interessava e per me questo era insopportabile. Mi ribellavo e ricordo che Caronia, il padre di Pippo Caronia, che allora era assistente mi diceva «come osi andare contro il maestro». In gran segreto allora mi sono messo a lavorare per mio conto alla tesi di laurea collegandomi ai filoni europei di studi di architettura»

**Com'era Palermo allora?**

**Che immagine ne conserva?**

«Era un grande vuoto culturale tranne alcune figure veramente eccezionali. Per un certo periodo pensai di dedicarmi alla filosofia. Sono cresciuto con i figli di Giovanni Gentile che coltivò e guidò le mie prime esperienze di riflessione filosofica. Poi si trasferì a Roma ed io abbandonai. Devo tutto ad Enrico Calandra ed a mio zio, un grande musicista, di cui mi innamorai prima che di mia moglie. Due uomini grandissimi. Calandra fu il mio maestro, poteva fare cose enormi, la Sicilia lo rifiutò. Accanto a lui si chiarì il mio pensiero si compì anche il mio destino di profugo, di isolato, schivo di amicizie.

**Qual è secondo lei la colpa più grave della architettura moderna?**

«Perchè parla di colpe? L'architettura non ha colpe. E' in fondo il frutto della incapacità ad organizzare le cose che servono ad essere usate con la velocità con cui si trasformano ed il numero di varianti che l'organizzazione sempre più complessa delle società richiede all'architetto. Da qui il bisogno di standardizzare, la generalizzazione delle tipologie, la mancanza di fantasia che è la grande colpa della architettura. I soli grandi maestri avevano la capacità di rappresentare in modo fantastico questa generalizzazione, mai i loro epigoni.

Gli epigoni del passato sono stati le catastrofi del futuro.

Noi rischiamo di andare verso la catastrofe. Guardi i centri storici: avevamo spazi dati, rientrati di tradizioni, di contenuti culturali, di sentimenti che esistono soltanto dentro la città storica. Avremmo potuto riempire i centri storici di sentimenti nostri. Oggi cominciamo a sentire che c'è negli spazi esistenti ancora tanto da riprodurre. Ecco perché studiamo, vediamo che lezione ci dà il centro storico».

**Questa sua, professore, è una posizione abbastanza recente che contraddice alcune affermazioni precedenti. Cose che lei ha sostenuto anni fa.**

Questa esperienza comincia domani. Sono tornato giovane a Montepulciano. A 76 anni ho ripudiato tutto quello che avevo fatto prima in urbanistica per dedicarmi al recupero di ciò che nella città antica è veramente costante. Verrà, sono sicuro, una idea diversa che distruggerà tutto, tranne alcune cose eccezionali che resteranno. Ma oggi dobbiamo cercare dentro gli spazi, gli stili storici le morfologie se vogliamo che il centro storico abbia nuova vita, nuove vocazioni. Sarebbe però tutto effimero se il recupero del centro storico non riuscisse a dare un volto nuovo a tutta la città. Dobbiamo tenere conto della realtà economica, ma entro certi limiti. E', per esempio, il caso di palazzo Riso che alcuni interessi speculativi volevano utilizzare per sistemarvi strutture commerciali. Come consulenti del Comune per il risanamento abbiamo bloccato il progetto. Quella è una delle chiavi di intervento nel centro storico.

**Cosa lo ha portato a rinnegare tanti anni di studio, di elaborazione urbanistica?**

Non mi ero mai trovato ad operare in un centro storico così sensibile e perfetto come quello di Montepulciano. Ero prima irretito dalla meccanica dei piani regolatori, strumenti che hanno fatto il loro tempo. Intervenire in strutture tutte antiche impone una seria riflessione: si tratta di trasformarne il senso rispetto al territorio circostante. Qui a Palermo vogliamo definire un codice di comportamento che serva a capire che bisogna giudicare i progetti riferendoli al senso concettuale degli interventi.

**Cosa si prova a trovarsi davanti tutta la propria vita di lavoro, a rivivere antiche delusioni e intimi compiacimenti?**

Una sensazione di grande distacco, la ripugnanza a guardarsi con senso critico. E quindi il bisogno di rifugiarsi nel futuro.

Fig. 24
*Samonà e il futuro: «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»*, intervista di G. M. Costa e G. Galante, ritaglio di giornale, in "L'Ora", Palermo, 16 gennaio 1980, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

## Note

[1] Si veda in particolare: Giuseppe Samonà, *Involucro e scheletro*, manoscritto della conferenza tenuta all'APAO, circolo "Il ritrovo", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/05, aprile 1947; Id., *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, dattiloscritto con annotazione "Involucro e scheletro", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/14, 1947; Id., *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*, dattiloscritto, pubblicato in "Critica d'Arte", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/06, luglio 1949.

[2] Si veda in particolare il paragrafo 4.4, *Involucro e scheletro: «un'architettura di chiaroscuro»*.

[3] Giuseppe Samonà, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*, *cit.*, p. 2.

[4] *Ivi*, pp. 4-5.

[5] Gran parte dei documenti risulta senza data ma è comunque possibile una loro attribuzione a questo periodo vista sia la trattazione di determinati argomenti, confrontabile con le pubblicazioni di questi anni, sia la loro appartenenza a gruppi di documenti con datazione certa che ricade entro questo intervallo temporale.

[6] Si veda in particolare il paragrafo 5.3, *L'*architettura *di una teoria: «una storia fatta di segni»*.

[7] Giuseppe Samonà, *Estetica-Storia*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042/04, s.d.; Id., *Empatia*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/052/10, s.d.

[8] *Ivi*, p. 3.

[9] Giuseppe Samonà, *Empatia*, *cit.*

[10] *Ivi*, p. I.

[11] *Ivi*, p. II.

[12] Id., *Il concetto di arte come costruzione*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042, s.d.

[13] *Ivi*, p. 1.

[14] Id., *Teoria*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/05, s.d.

[15] *Ivi*, p. 1.

[16] *Ivi*, p. 2.

[17] *Ivi*, p. 3.

[18] *Ivi*, p. 4.

[19] *Ivi*, p. 5.

[20] *Ivi*, pp. 6-6bis.

[21] *Ivi*, p. 6bis.

[22] *Ivi*, p. 7.

[23] *Ivi*, pp. 8-8bis.

[24] *Ivi*, pp. 9-9bis.

[25] *Ivi*, p. 11.

[26] *Ivi*, p. 12.

[27] *Ivi*, p. 20.

[28] *Ivi*, p. 21.

[29] *Ivi*, p. 25.

[30] *Ivi*, p. 27.

[31] *Ivi*, pp. 29-29bis.

[32] *Ivi*, pp. 30-30bis.

[33] *Ivi*, p. 36.

[34] Giuseppe Samonà, *Appunti*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/05, s.d., p. 1.

[35] Id., *Dei segni nella percezione*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/25, s.d., p. 1.

[36] *Ibid.*

[37] *Ivi*, p. 2.

[38] Id., *Linguaggio e Storia (Tafuri)*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042/21, s.d., p. 1.

[39] *Ivi*, pp. 1-4.

[40] *Ivi*, pp. 4-6.

[41] Id., *Definizione di modello-tipo-tipologia-contesto-tipologia come storia del mov. mod.*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà

2.fas/092/04, s.d., p. 1.
[42] Giuseppe Samonà, *Strutture profonde e strutture superficiali*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/090/04, 1971, p.1.
[43] Sintetizzando ai fini della comprensione di questo discorso, con "strutture profonde" si indica l'organizzazione sintattica astratta che sta alla base di ogni enunciato e ne determina il contenuto semantico, mentre per "strutture superficiali" s'intende l'organizzazione sintattica di un enunciato così quale appare (sul piano formale-espressivo). In termini architettonici si potrebbe esemplificare attraverso la distinzione tra "tipo" e "modello" (secondo la definizione di C. G. Argan), ovvero l'opera realizzata secondo quel determinato "tipo".
[44] Giuseppe Samonà, *Dalla metodologia di Hianolev* (probabilmente Hjelmslev), dattiloscritto con note manoscritte, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/26, s.d., p.1.
[45] Giuseppe Samonà, *Il contesto*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/19, 3 marzo 1973, p. 1.
[46] Id., *Corrispondenze e dipendenze*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/28, s.d., p. 1.
[47] Id., *Città – Forma – Classificazioni e definizioni*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/04, s.d., pp. I-II.
[48] *Ivi*, p. II.
[49] Françoise Choay, *Sémiologie et urbanisme*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n. 132, giugno-luglio 1967.
[50] Giuseppe Samonà, *Semiologia e urbanistica*, dattiloscritto con note manoscritte, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/06, 1967, p. 1.
[51] *Ivi*, p. 2.
[52] *Ivi*, pp. 3-4.
[53] *Ivi*, p. 4.
[54] Si tratta di definizioni prese in prestito dalla linguistica saussuriana, che, sintetizzando, costituiscono i due piani dell'unità linguistica, in questo caso dell'oggetto analizzato, i quali si riferiscono da un lato alla dimensione fenomenica-reale dell'oggetto posto in relazione ad altri oggetti entro un sistema o struttura (relazione sintagmatica) e dall'altro alla sua dimensione simbolica-astratta (associativa) a cui rimanda l'oggetto stesso (relazione paradigmatica).
[55] Giuseppe Samonà, *Semiologia e urbanistica*, *cit.*, p. 5.
[56] *Ivi*, p. 6.
[57] *Ivi*, p. 7.
[58] *Ivi*, p. 9.
[59] *Ivi*, pp. 10-11.
[60] *Ivi*, pp. 12-13.
[61] Giuseppe Samonà, *Hegel*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/15, s.d., p.2.
[62] Giuseppe Samonà, *Civiltà dei consumi / civiltà dell'immagine*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/082/23, s.d., pp. I-II.
[63] *Ivi*, pp. II-III.
[64] *Ivi*, pp. III-IV.
[65] *Ivi*, pp. VII-VIII.
[66] Giuseppe Samonà, *Intendere la città in senso ecologico*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/18, s.d., p. 1.
[67] *Ivi*, p. 2.
[68] Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari, 1973, pp. 149-151.
[69] Giuseppe Samonà, *Sulla comunicazione visiva*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/117/05, 1981, p. 1.
[70] *Ivi*, pp. 1-2.
[71] *Ivi*, pp. 3-4.
[72] *Ivi*, p. 7.
[73] Id., *Appunti sul linguaggio*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/112-114, s.d.
[74] Id., *Considerazioni sul pensiero di Eco e altre riflessioni sul linguaggio secondo architettonico*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042/18, 1976, p. 1.
[75] *Ivi*, p. 1-2.
[76] *Ivi*, p. 2.
[77] *Ivi*, pp. 2-3.

[78] *Ivi*, p. 3.
[79] *Ibid.*
[80] *Ivi*, pp. 3-4.
[81] *Ivi*, p. 4.
[82] Cfr.: Giuseppe Samonà, *Morfemi e scienza del significato*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/08, s.d.
[83] *Ivi*, p. 6.
[84] Id., *Sull'estetica*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/085/07, s.d., p. 2.
[85] Si rimanda al capitolo 1, *Le radici del discorso sull'iconismo.*
[86] Giuseppe Samonà, *L'icona*, dattiloscritto con correzioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/01, s.d., p. 1.
[87] Id., *Note sul linguaggio visivo e l'icona*, dattiloscritto con correzioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/13, s.d., p. 1.
[88] *Ibid.*
[89] *Ivi*, p. 2.
[90] *Ivi*, pp. 2-3.
[91] *Ivi*, pp. 3-4.
[92] *Ivi*, p. 4.
[93] Tomás Maldonado, *Appunti sull'iconicità*, in Id., *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974.
[94] Giuseppe Samonà, *Da T. Maldonado – "Avanguardia e razionalità" – Appunti sull'iconicità*, dattiloscritto con correzioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/10, s.d., p. 1.
[95] Id., *Mie riflessioni*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/102, s.d., p. 1.
[96] *Ivi*, pp. 1-2.
[97] *Ivi*, pp. 2-2bis.
[98] *Ivi*, pp. 2bis-3.
[99] *Ivi*, p. 3.
[100] Cfr.: Id., *Appunti delle lezioni tenute dal prof. Giuseppe Samonà al corso di composizione architettonica II° durante l'anno accademico 1966-67*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/060/07, 1966-67; Id., *Lezione prof. Samonà*, manoscritto (autore ignoto), Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/16, 29 novembre 1966.
[101] Id., *Appunti delle lezioni tenute dal prof. Giuseppe Samonà al corso di composizione architettonica II° durante l'anno accademico 1966-67*, *cit.*, p. 1.
[102] *Ivi*, pp. 2-3.
[103] *Ivi*, pp. 3-4.
[104] *Ivi*, pp. 4-5.
[105] *Ivi*, pp. 5-6.
[106] *Ivi*, p. 7.
[107] *Ivi*, pp. 7-9.
[108] *Ivi*, p. 13.
[109] *Ivi*, pp. 13-14.
[110] *Ivi*, pp. 14-15.
[111] Cfr.: Id., *La flagranza della storia*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/06, s.d.
[112] Id., *Segno iconico e codificazione*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/17, s.d., p. 1.
[113] *Ivi*, pp. 1-2.
[114] *Ivi*, pp. 2-3.
[115] Id., *Sul linguaggio visivo*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/26, s.d., pp. 4-6.
[116] *Ivi*, pp. 2-3.
[117] Id., *Iconismo – immagini lingua parlata*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/102/07, 1976, p. 1.
[118] *Ivi*, p. 2.
[119] *Ivi*, pp. 2-3.
[120] *Ivi*, pp. 4-5.
[121] Id., *Sui segni e il territorio*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/11, s.d., pp. 1-2.
[122] *Ivi*, pp. 2-3.

[123] *Ivi*, pp. 3-4.
[124] Id., *Iconismo (Divario e differenza)*, dattiloscritto con annotazioni a penna (sulla prima pagina è riportato l'anno 1977 che però non viene riconosciuto come data di produzione del documento), Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/27, s.d., pp. 1-2.
[125] *Ivi*, pp. 2-3.
[126] *Ivi*, pp. 4-5.
[127] *Ivi*, pp. 10-11.
[128] *Ivi*, pp. 11-13.
[129] *Ivi*, p. 13.
[130] *Ivi*, p. 14.
[131] Id., *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Id. *L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978 (II ed.), pp. 49-50.
[132] Carlo Aymonino, *Il patrimonio di Giuseppe Samonà*, in AA. VV. *Giuseppe Samonà. 1923-1975: cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma, 1975, p. 8.
[133] Gian Mauro Costa, Giacomo Galante, *Samonà e il futuro: «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»*, in "L'Ora" (giornale quotidiano), Palermo, 16 gennaio 1980, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010/07.
[134] Giuseppe Samonà, *Intervista*, trascrizione di una breve intervista in occasione della mostra "Giuseppe Samonà, sessant'anni di architetture", Palermo, gennaio 1980.
La citazione è tratta dal video di una breve intervista rilascita da Samonà in occasione della mostra "Giuseppe Samonà, sessant'anni di architetture", Palermo, gennaio 1980. Il video è tratto da una puntata del rotocalco "Binocolo" andata in onda il 5 febbraio 1980 sulla rete Rai della Regione Sicilia (video consultato sul sito web Rai Teche).
Si veda anche: Giuseppe Samonà, *Palermo: articoli "mostra"*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010, 1980.

# III Le opere dello Stretto
## Storia, progetto, composizione

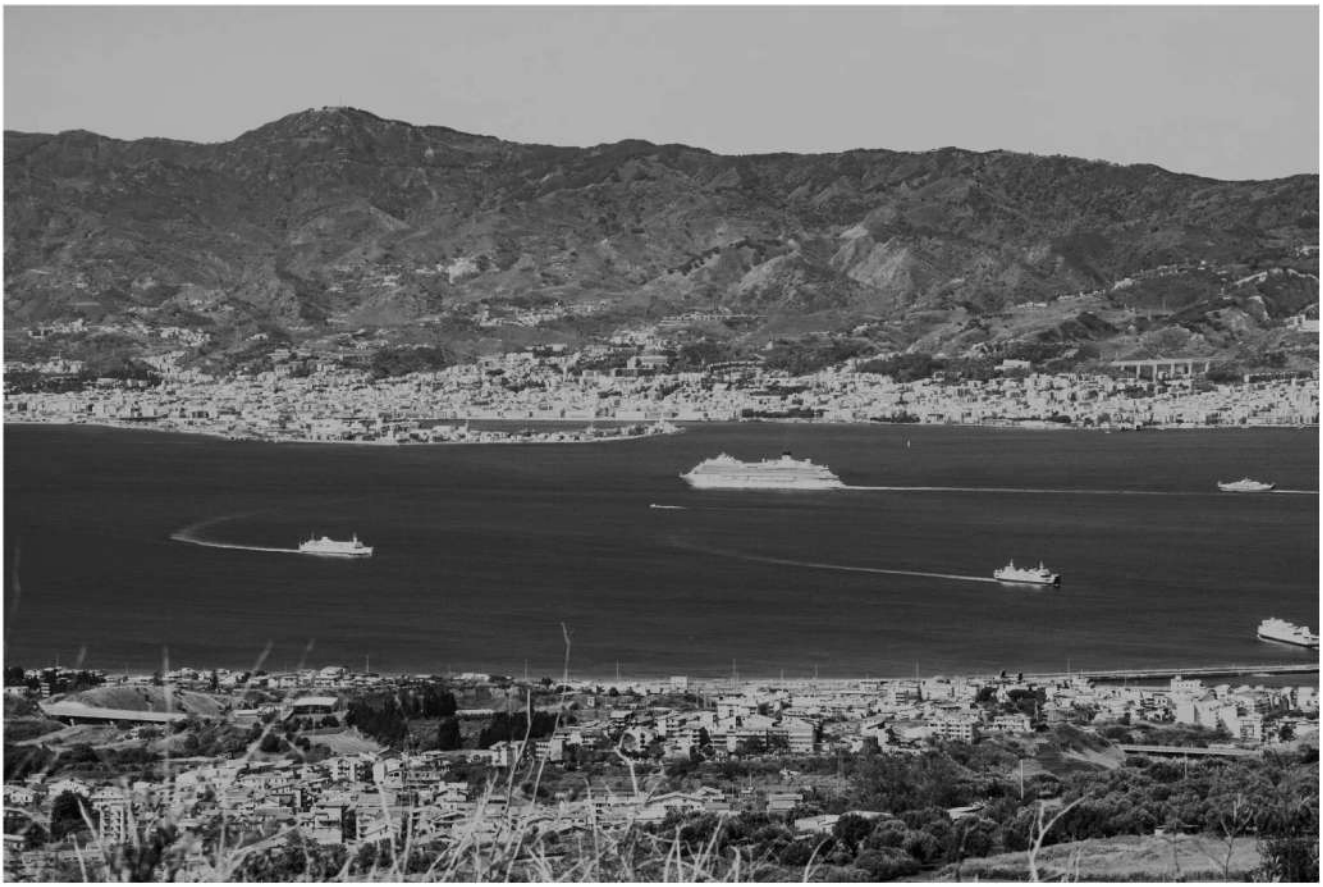


Fig. 1
Veduta di Messina e dall'area dello Stretto dalla costa calabra.

# 4 La nuova Palazzata di Messina: costruzione di un linguaggio

## 4.1 Inquadramento storico: un bilancio critico

«Ci svegliammo con uno splendido sole in un più confortevole alloggio, ma intorno a noi v'era sempre lo spettacolo dell'infelice Messina. Nulla di più lugubre all'occhio della cosiddetta Palazzata, una serie di palazzi imponenti, che disegnando una falce racchiude e incornicia la rada per un quarto d'ora di cammino. Erano tutti grandi edifizi di pietra, a quattro piani; molte facciate sono rimaste intatte fino al cornicione del tetto, altre sono crollate fino al terzo, secondo o primo piano, talché quell'antica, sontuosa sfilata appare oggi un seguito orripilante di schianti e di sforacchiature, col cielo azzurro che occhieggia da quasi ogni finestra»[1].

Johann Wolfgang Goethe descrive così, una domenica mattina del 1787, i resti di quell'imponente cortina di palazzi che si affacciava sul porto di Messina, crollata a seguito di un violento terremoto che nel 1783 distrusse gran parte dei centri abitati dell'area dello Stretto.

Il *Teatro Marittimo*, così veniva definito per la sua monumentale presenza urbana e territoriale, si innestava sul limite della città verso l'area portuale con un'estensione di circa un chilometro e mezzo, definendo quella grande "piazza d'acqua" avvolta e conclusa dal braccio naturale della Falce di Messina.

La storia di questo brano urbano, le cui origini risalgono alle fortificazioni di epoca medievale, ha inizio molti anni prima e sarà protagonista di una serie di vicende di costruzione, distruzione e rifondazione-ricostruzione, assumendo di volta in volta un ruolo *rappresentativo* rispetto alla storia della città – l'*urbs* – messa in scena attraverso la propria architettura, che diventa manifestazione concreta della sua realtà culturale e sociale – la *civitas*.

Il primo segno della storia della Palazzata di Messina[2] si può rintracciare nelle mura difensive della città antica, edificate da Carlo V nel XVI secolo in sostituzione delle mura normanne che cingevano il tessuto urbano secondo un tracciato anulare sviluppato tra il porto e gli altipiani dell'entroterra[3].



Le mura di Carlo V costituiscono il momento di massimo sviluppo delle fortificazioni della città, volute dal sovrano nel 1535 quando visita la Sicilia di ritorno dalle campagne militari in Nordafrica. Messina costituiva all'epoca uno dei centri più importanti del Mediterraneo, strategico per sua conformazione naturale da un punto di vista sia militare sia commerciale e vedeva nel porto la sua principale fonte di sostentamento.

Le mura si estendevano dal Palazzo Reale a Sud-Est, posizione attualmente occupata dal Palazzo della Dogana, fino al torrente Boccetta, oggi completamente interrato sotto un viale che ne ha ereditato il nome, che allora costituiva il limite Nord del tessuto urbano nonché dell'odierna Cortina del Porto. Questo possente apparato difensivo si configurava come un alto muro continuo intervallato da una serie di torri e di porte di accesso alla città, collocate in corrispondenza delle strade principali.

Osservando alcune ricostruzioni grafiche[4], realizzate a partire da stampe dell'epoca, è possibile notare come questo apparato architettonico-militare si ponga continuamente in rapporto dialettico con la struttura urbana, in questo caso comprensibilmente per motivi di carattere funzionale. Tuttavia, questa relazione si conserverà nel corso del tempo, riproponendosi secondo significati diversi a partire dalle molteplici declinazioni che questo grande "muro abitato" assumerà nel corso della storia, lasciandone intendere la forte valenza urbana all'interno di un meccanismo di reciproca formazione, crescita, composizione.

Nella seconda metà del Cinquecento cambiano le circostanze sul piano politico e sociale, per cui gli amministratori decidono di sostituire le fortificazioni medievali con un grande fronte architettonico[5].



Fig. 2
Louis François Cassas,
*Veduta del Porto di Messina*,
1783

Nel 1556 il viceré Juan de Vega insieme allo scultore-architetto Giovannangelo Montorsoli decidono di realizzare la Fontana di Nettuno, esistente ancora oggi e collocata in prossimità del Palazzo del Governo, aprendo il porto e il molo ad una fruizione di tipo urbano.
Alla fine del Cinquecento Jacopo Del Duca, allievo di Michelangelo, propone e convince l'amministrazione messinese a costruire il Palazzo del Banco, che si situerà al centro della Palazzata seicentesca divenendo successivamente Loggia dei Mercanti e poi Palazzo Senatorio, distruggendo le mura medievali per trasformare l'intero fronte del porto in una cortina di palazzi caratterizzata da un prospetto continuo e stilisticamente unitario.
Jacopo Del Duca muore nel 1604, tuttavia nel 1622 il viceré Emanuele Filiberto di Savoia decide di dare seguito alla realizzazione della prima vera Palazzata, venute meno le esigenze di carattere difensivo, sostituendo le mura fortificate con una serie di edifici che accoglievano importanti attrezzature urbane di servizio e di rappresentanza.
Il progetto viene magistralmente rappresentato da Simone Gullì per presentarlo alla cittadinanza nel 1622, dipinto che ispirò i successivi ritratti della città ad opera di diversi autori. Gullì è stato riconosciuto per molto tempo, da diverse fonti storiografiche, come l'autore della Palazzata seicentesca, quando invece fu solamente l'abile artefice della sua rappresentazione progettuale in forma pittorica.
Il dipinto di Gullì si rifaceva ai disegni di progetto di Giovanni Antonio Ponzello, architetto a cui il viceré Emanuele Filiberto di Savoia affida i lavori di realizzazione della cortina, il vero autore della prima Palazzata. Egli, sulla base delle elaborazioni di Jacopo Del Duca – ideatore originario del progetto – propone un fronte continuo caratterizzato da un'unità stilistica ottenuta attraverso la ripetizione di un preciso partito architettonico: un edificio dall'alto valore simbolico e di grande impatto scenografico, tanto da essere definito Teatro Marittimo. Il prospetto presenta un'altezza complessiva di circa 21 metri, suddiviso in quattro livelli, con un'unica linea di gronda per un'estensione di circa 1,5 chilometri scansita in 19 isolati, con una campata di circa 4 metri.
Nel corso del XVIII secolo si registra un episodio di notevole interesse per quanto riguarda le vicende storiche della Palazzata: il progetto di ampliamento ad opera di Filippo Juvarra. Nel 1714, anno di nascita del sodalizio con Vittorio Amedeo II di Savoia che lo nominerà «primo architetto civile» del regno[6], egli

Fig. 3
Ricostruzione grafica della planimetria della città di Messina con le mura di Carlo V, XVI secolo.

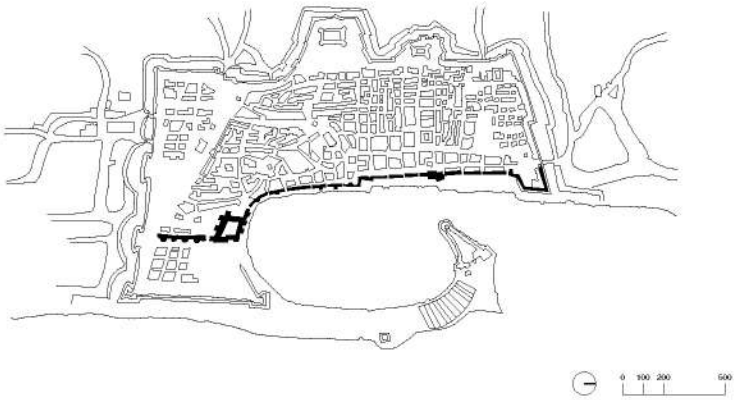


Fig. 4
Ricostruzione grafica della planimetria della città di Messina con il Teatro Marittimo, 1753.





Fig. 5
Ricostruzione grafica della planimetria della città di Messina con la Palazzata di Giacomo Mintuoli, 1873.

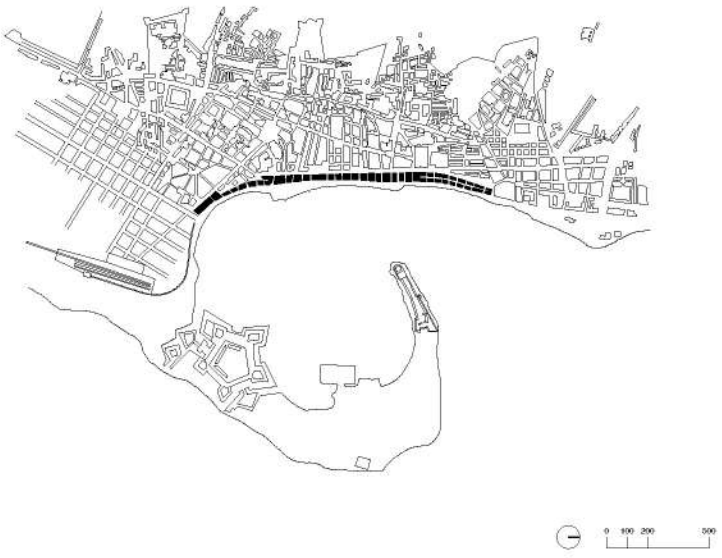







Fig. 6-7
In alto: Messina, da una stampa del XVI secolo.
In basso: planimetria della città di Messina, XVII secolo.







Fig. 8
Abraham Casembroot,
Veduta di Messina, XVII
secolo, Museo Regionale di
Messina.

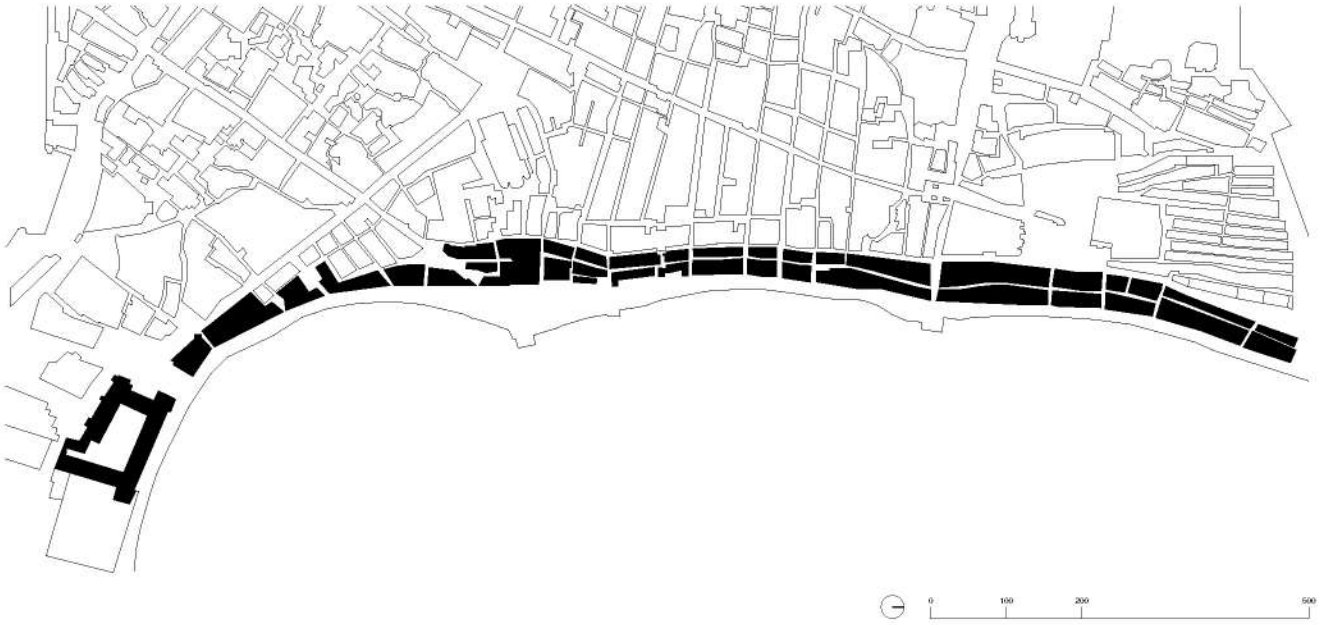





Fig. 9-10
In alto: ricostruzione grafica della planimetria della Palazzata seicentesca.
In basso: Gianfrancesco Arena, Pianta della città di Messina rilevata dopo le rovine de' terremoti di Febrajo 1783, Biblioteca Nazionale di Napoli.



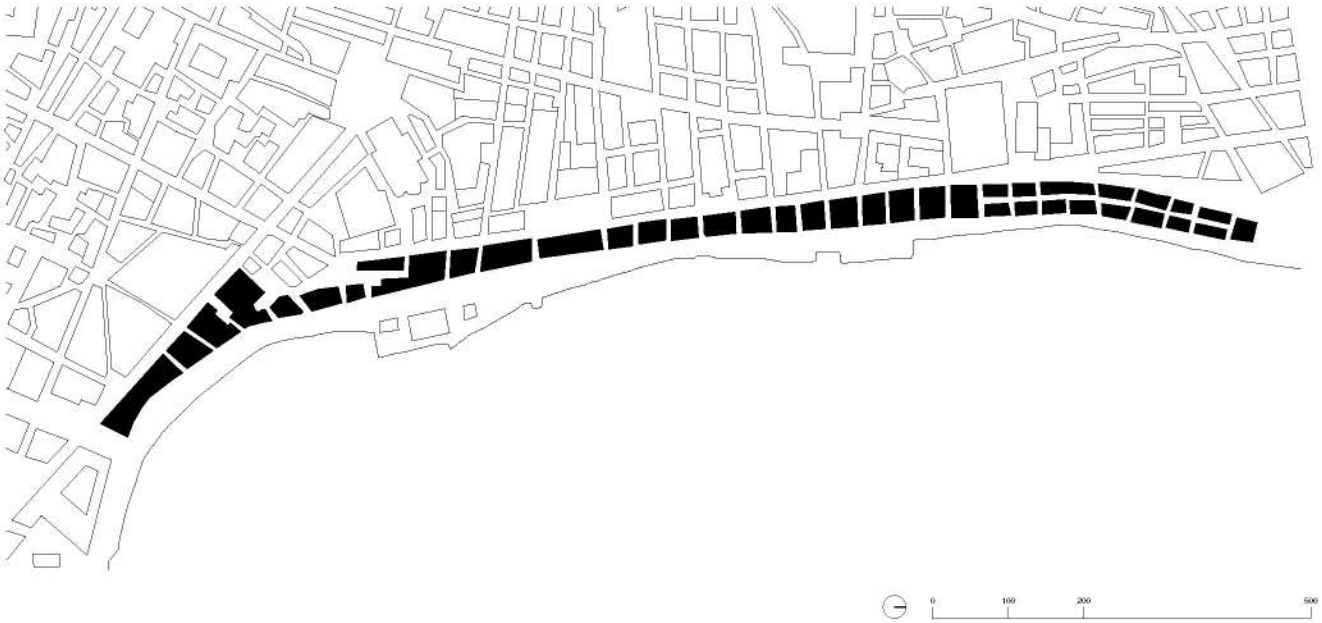
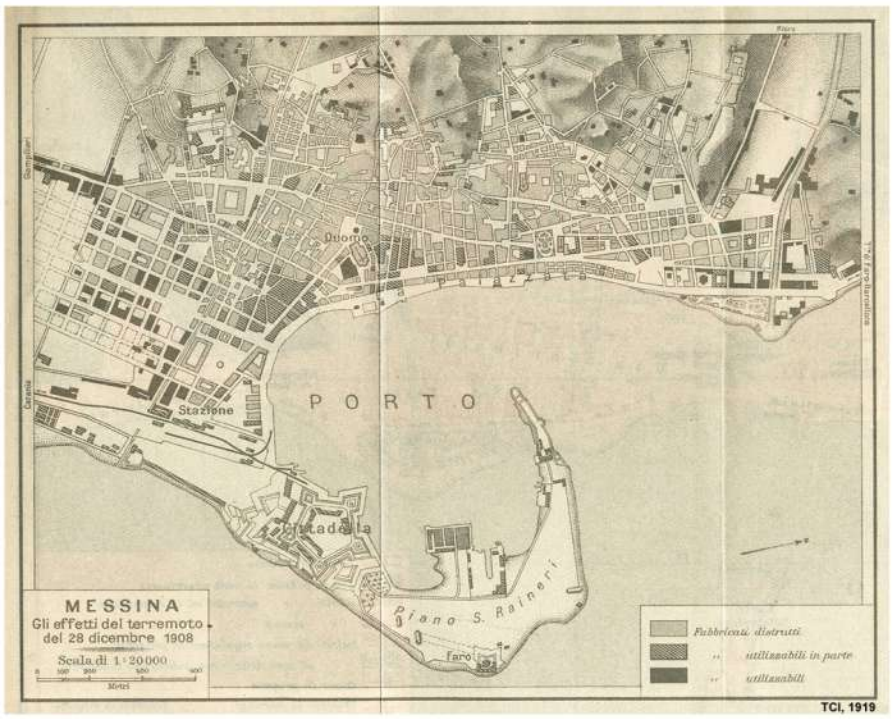





Fig. 11-12
In alto: ricostruzione grafica della planimetria della Palazzata ottocentesca.
In basso: Planimetria della città di Messina con gli effetti del terremoto del 28 dicembre 1908.



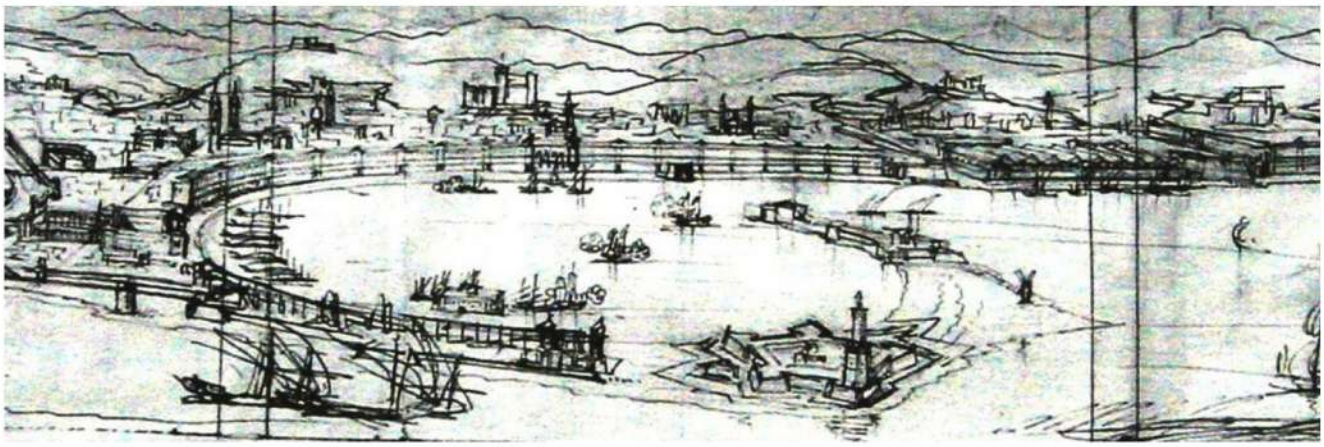


Fig. 13
Filippo Juvarra, progetto di rinnovamento ampliamento del Palazzo Reale e della Palazzata di Messina, 1714, veduta generale.



presenta il progetto di rinnovamento e ampliamento del Palazzo Reale accanto al quale prevede anche l'ampliamento della cortina portuale. La proposta, mai realizzata, prevedeva di estendere la cortina fino alla Real Cittadella a Sud-Est, voluta dal Regno di Spagna e costruita alla fine del Seicento nella porzione iniziale della Falce, arrivando fino alla chiesa di Santa Maria delle Grotte, più volte ricostruita e tutt'ora esistente, situata nella località Pace a circa cinque chilometri a Nord rispetto al porto. La Palazzata di Juvarra avrebbe presentato una lunghezza complessiva di circa 7,5 chilometri: un *continuum* di edifici dal carattere utopico, quanto affascinante, che coinvolgeva la scala territoriale e paesaggistica dell'area messinese.

Nel 1783 un forte terremoto colpisce lo Stretto, la città è rasa al suolo e la Palazzata è quasi del tutto distrutta, come si evince dalle malinconiche parole con cui Goethe ne descrive le rovine nel suo *Viaggio in Italia*[7]. La ricostruzione avviene sulle spoglie del tessuto seicentesco secondo un principio filologico, apportando alcuni miglioramenti e trasformazioni di carattere urbanistico, mantenendo tuttavia la *forma urbis* preesistente.

Tra gli interventi significativi di riassetto urbanistico, il più rilevante e di maggior interesse rispetto alle successive ricostruzioni della Palazzata è la rettifica di via dei Banchi, poi via Ferdinanda, l'attuale via Garibaldi, che assume un tracciato rettilineo Nord-Sud culminando nell'odierna Piazza Cairoli e diventando una delle direttrici principali della struttura urbana di Messina.

Un altro asse portante viene ricavato attraverso la rettifica di via Cardines, oggi via Cesare Battisti, che si sviluppa verso Sud a partire dall'attuale Largo San Giacomo, dove converge con via Garibaldi in posizione mediana rispetto alla Palazzata odierna.

Inoltre, viene demolito il Palazzo Reale ricavando uno slargo utile al tracciamento di una nuova strada, viale San Martino, che diventerà l'asse principale dell'espansione a Sud del tessuto urbano.

In seguito a svariate vicende, intercorse tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, vengono presentate diverse proposte progettuali[8] per la ricostruzione della Palazzata, tra le quali prevale il progetto dell'abate Giacomo Minutoli[9], architetto messinese. L'opera di costruzione prende avvio solo nel 1809 con la realizzazione della nuova cortina che si pone in continuità con il carattere architettonico del fronte seicentesco riprendendone gli aspetti monumentali e scenografici. La nuova Palazzata rispetta e assume i caratteri

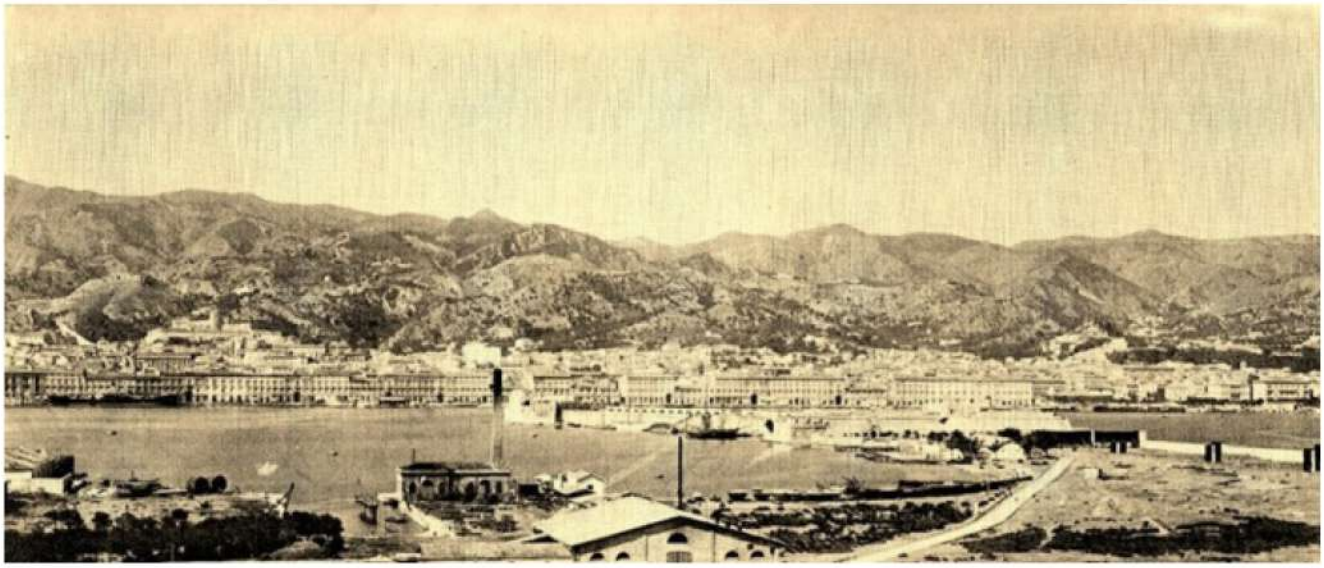




Fig. 14
In alto: veduta della Palazzata ottocentesca dalla Falce di Messina.
A destra: veduta della Palazzata ottocentesca dal molo del porto.

Fig. 15-16
Vedute della Palazzata ottocentesca.







Fig. 17-18
Vedute della Palazzata ottocentesca, prima e dopo il terremoto del 1908.





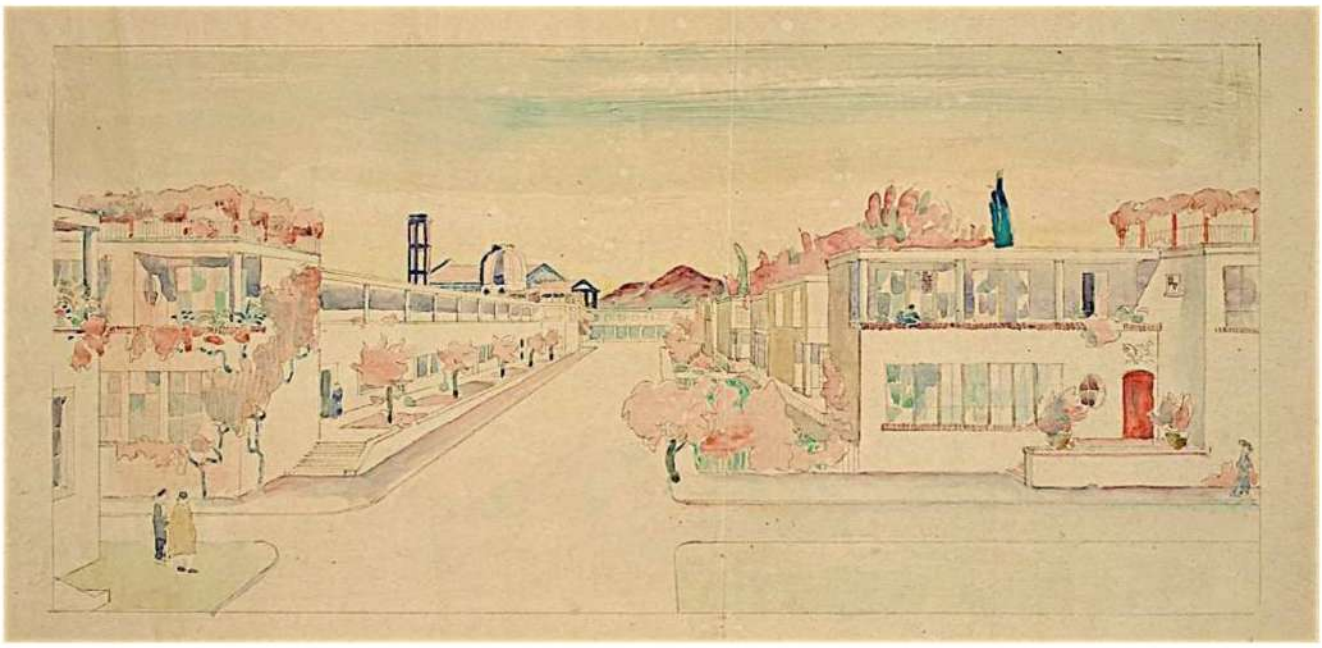


Fig. 19-20
Nella pagina seguente, dall'alto in basso: Luigi Borzì, Piano Regolatore della città di Messina, 1910; Le Corbusier, proposta di quartiere Dom-Ino per la ricostruzione di Messina, 1915, Fondation Le Corbusier.

sostanziali dell'edificazione preesistente presentando un prospetto con altezza complessiva di circa 20 metri, suddiviso in quattro livelli, con un'unica linea di gronda per un'estensione di circa 1,5 chilometri, scansito tuttavia in 37 isolati, con una campata di circa 4 metri.
Nel 1908 un ulteriore evento sismico disastroso rade nuovamente al suolo Messina. Il Piano di Ricostruzione viene affidato all'ingegnere Luigi Borzì, capo dell'Ufficio Tecnico del Comune, che prevede una riedificazione secondo un principio di "rifondazione" della città a partire da una rettifica geometrica del tessuto antico, di cui vengono conservate le direttrici principali e i monumenti risparmiati dal terremoto, introducendo una nuova espansione a sud derivante dalle linee del Piano Spadaro del 1869.
Nel 1910 viene approvato il Piano Regolatore di Borzì che, mostrando un principio di continuità morfologica con la matrice ottocentesca della città preesistente, formula una serie di prescrizioni legate alla sfera attuativa[10], dipendenti soprattutto dagli aggiornamenti normativi in materia antisismica, che definiranno le nuove *misure* della Messina novecentesca tentando di conciliare l'eredità storica con le innovazioni tecniche dello sviluppo edilizio moderno: «Ricostruita interamente in cemento armato, secondo alcune leggi sismiche che, al di fuori di ogni riferimento estetico, hanno generalizzato sistemi spaziali secondo parametri stabiliti da queste leggi del tutto estrinseci a quelle estetiche d'equilibrio urbano. Nonostante questo Messina è una città dal taglio elegantissimo, perché conserva nel suo nuovo stampo le tracce medievali di una parte della sua vecchia zona centrale, mentre nelle aree del contesto di viale S. Martino, tutte organizzate a scacchiera, è riproposto in senso ingenuamente moderno il segno delle maglie ortogonali della città sette-ottocentesca. Credo sia merito del Piano Borzì avere ricalcato queste tracce, limitandosi con prudenza ad allargarne gli alvei stradali, salvando così la rinata Messina, da quelle tante composizioni urbane sofisticate, che allora venivano formandosi in molti luoghi italiani per l'espansione urbana, spesso su modelli d'oltralpe»[11].
Il caso della ricostruzione di Messina costituisce, negli anni immediatamente successivi al sisma, un terreno fertile per le sperimentazioni moderne, di carattere sia urbanistico sia architettonico, che coinvolgono diverse figure sul piano nazionale e internazionale tra le quali spiccano i nomi di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, in Italia, e Charles Edouard Jeanneret (poi Le Corbusier) dalla Svizzera.
Quest'ultimo viene chiamato dal deputato Meuccio Ruini[12], allora direttore generale del Ministero dei Lavori Pubblici, per sperimentare a Messina e Reggio Calabria il prototipo della *maison Dom-Ino*. L'idea propone di sostituire gli alloggi di emergenza, le cosiddette "baracche", con un sistema costruttivo standardizzato che permetterebbe una realizzazione con complessità ridotte e in tempi relativamente contenuti, avviando così la ricostruzione del tessuto abitativo in modo programmatico secondo le previsioni di piano: una proposta che tuttavia non verrà mai portata a compimento.
Parallelamente, la questione della Palazzata rimane irrisolta, tanto che nel Piano Borzì il sedime precedentemente occupato dalla cortina non viene tracciato, lasciando vuoto lo spazio antistante al porto.
Nel 1919 lo stesso Borzì presenta il progetto "La Nuova Cortina del Porto"[13], che prevedeva la realizzazione di un corpo in linea di due piani, innestato sul sedime della Palazzata preesistente, con uffici e attività commerciali al piano terra e abitazioni al piano superiore, con la possibilità di ricavare in copertura una passeggiata panoramica a una quota inedita lungo il porto. L'edificio prevede un fronte porticato continuo sul lungomare con altezza complessiva di 10 metri e una serie di porte monumentali in corrispondenza delle vie principali


PIANO REGOLATORE
DELLA
CITTÀ DI MESSINA
COMPILATO DALL'ING. BORZI CAV. LUIGI

175



della città.
Luigi Borzì muore lo stesso anno e al suo progetto seguiranno una serie di proposte che presentano una simile impostazione con lievi modifiche e correzioni[14].
Bisognerà aspettare un altro decennio prima di arrivare alla soluzione definitiva per decidere le sorti della Palazzata che vedrà la propria concretizzazione in seguito al *Concorso per una facciata-tipo verso mare della Nuova Palazzata di Messina* del 1930, momento culminante di quella stagione di concorsi che videro protagonista la città nel periodo tra le due guerre[15].
Questa sintetica ricostruzione delle vicende storiche della Palazzata mette in luce una serie di questioni che, secondo diverse declinazioni, ricorrono e persistono nel corso del tempo.
In primo luogo, assume grande rilevanza la dimensione *rappresentativa* che questa architettura assume alla scala territoriale, innestandosi nel paesaggio naturale attraverso un'imponente *figura* lineare che prevale sul contesto costruito circostante, la cui forza è stata probabilmente colta meglio di tutti da Filippo Juvarra che nella sua ipotesi utopica di estendere questa struttura continua per diversi chilometri lungo la costa siciliana, ne esalta la potenza iconografica confrontandosi con la scala geografica del luogo: ipotesi che in qualche modo ritornerà nelle riflessioni che Giuseppe Samonà elaborerà per i progetti sullo Stretto.
A livello urbano questo macro-edificio costituisce uno degli elementi portanti della struttura di Messina in cui assume una funzione nodale sia rispetto all'assetto urbanistico e infrastrutturale sia rispetto al disegno urbano: da un lato funge da *filtro* in relazione al grande invaso dell'area portuale e contemporaneamente da *spalla* su cui convergono e si appoggiano le direttrici principali del sistema viario; dall'altro lato assume un ruolo predominante rispetto all'immagine della città ponendosi come *struttura primaria* di riferimento – visivo, funzionale, simbolico – che dialoga con il tessuto in un rapporto di reciproca costruzione.
Infine, sul piano architettonico, emerge la struttura profonda attraverso cui viene a delinearsi il *carattere* di questo edificio, che si compone di una costruzione linguistica formata mediante l'impiego di un'unica soluzione di campata, reiterata per tutto lo sviluppo del fronte: si trova qui la forza iconografica di questa architettura, della sua immagine unitaria e dello spazio che, attraverso questo meccanismo di ripetizione, essa è in grado di generare – un'*immagine spaziale*.
La *facciata*, intesa qui non come superficie ma come elemento architettonico che ha un proprio corpo, una propria dimensione tridimensionale e una propria *figura*, assume quindi un valore preponderante rispetto al ruolo e alla funzione, concepita nella sua accezione più ampia, che questa architettura esercita nel suo confronto con la città e con il paesaggio territoriale.
La facciata rappresenta l'elemento cardine su cui si fonda questa operazione dialettica, in quanto costituisce il *limen* spaziale, il nodo interstiziale che mette in relazione questa concatenazione di spazi: attraverso la propria articolazione lessicale assume la funzione di *medium* del significato dello spazio che contiene – in questo caso della città che contiene – del suo carattere e del significato che esso assume rispetto allo spazio in cui si inserisce, rispetto al *luogo*.
Questi aspetti, a causa di contingenze di diversa natura, ritorneranno solo in parte nella Palazzata moderna, oggi definita più comunemente *Cortina del Porto*, la quale mostra tuttavia una serie di temi di grande importanza per comprendere il lavoro di Giuseppe Samonà, non solo quello dei progetti per lo Stretto.
Un'analisi approfondita di quest'opera, a lato della scala edilizia più che di quella urbana, può essere in grado di mostrare concretamente alcuni aspetti fondativi di quella costruzione linguistica che Samonà affronta in un arco temporale di circa trent'anni, sviluppata a partire da importanti riflessioni teoriche che egli elabora all'interno di un contesto storico-culturale di grandi mutazioni.

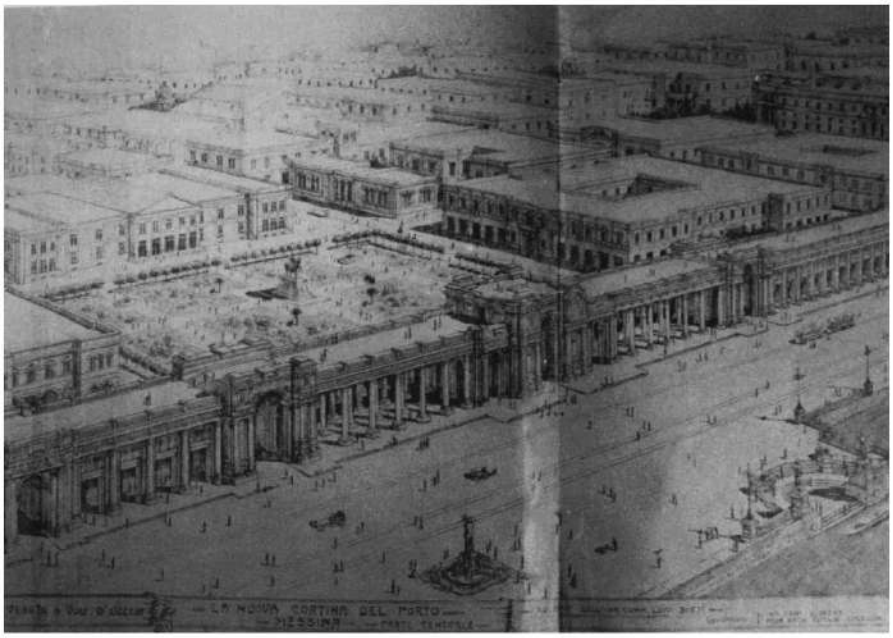
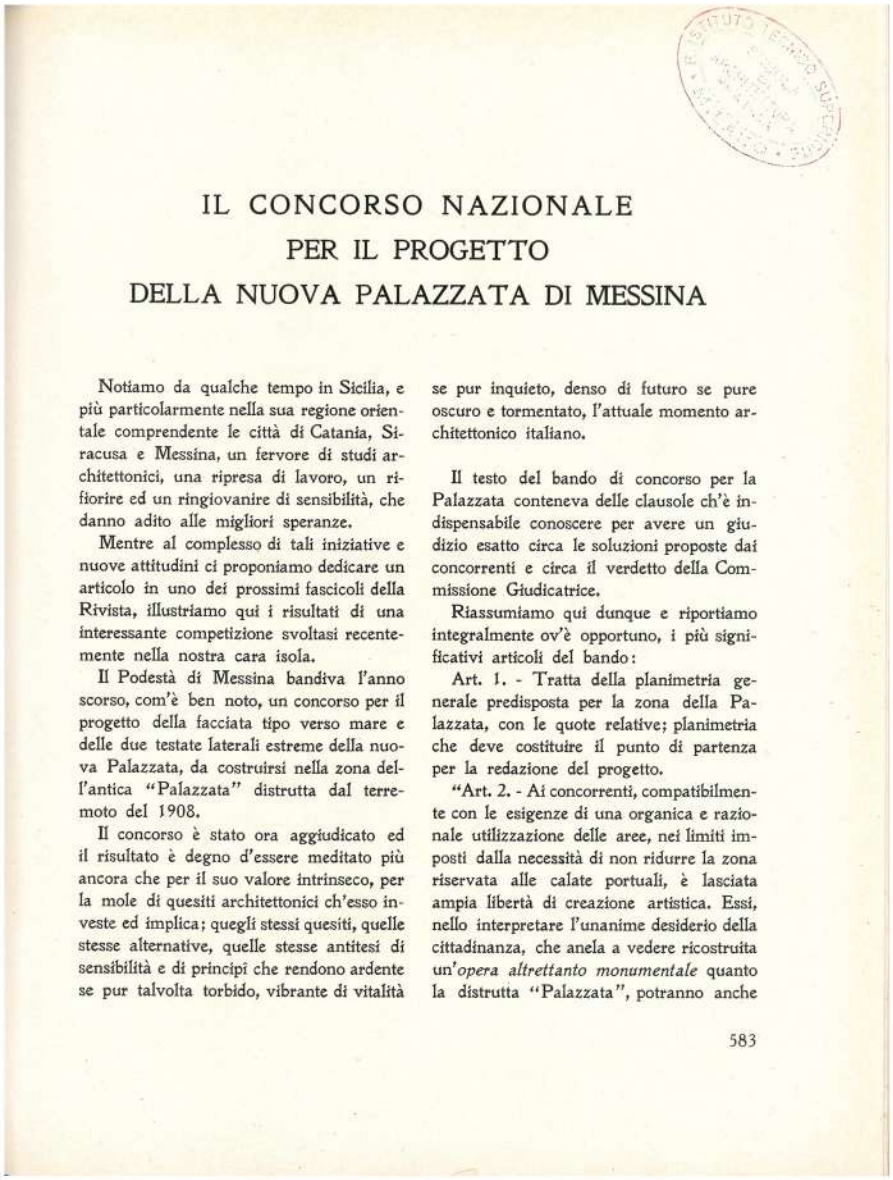



Fig. 21
Luigi Borzì, progetto per la Nuova Cortina del Porto di Messina, 1919, veduta generale.



# IL CONCORSO NAZIONALE PER IL PROGETTO DELLA NUOVA PALAZZATA DI MESSINA

Notiamo da qualche tempo in Sicilia, e più particolarmente nella sua regione orientale comprendente le città di Catania, Siracusa e Messina, un fervore di studi architettonici, una ripresa di lavoro, un rifiorire ed un ringiovanire di sensibilità, che danno adito alle migliori speranze.

Mentre al complesso di tali iniziative e nuove attitudini ci proponiamo dedicare un articolo in uno dei prossimi fascicoli della Rivista, illustriamo qui i risultati di una interessante competizione svoltasi recentemente nella nostra cara isola.

Il Podestà di Messina bandiva l'anno scorso, com'è ben noto, un concorso per il progetto della facciata tipo verso mare e delle due testate laterali estreme della nuova Palazzata, da costruirsi nella zona dell'antica "Palazzata" distrutta dal terremoto del 1908.

Il concorso è stato ora aggiudicato ed il risultato è degno d'essere meditato più ancora che per il suo valore intrinseco, per la mole di quesiti architettonici ch'esso investe ed implica; quegli stessi quesiti, quelle stesse alternative, quelle stesse antitesi di sensibilità e di principi che rendono ardente se pur talvolta torbido, vibrante di vitalità se pur inquieto, denso di futuro se pure oscuro e tormentato, l'attuale momento architettonico italiano.

Il testo del bando di concorso per la Palazzata conteneva delle clausole ch'è indispensabile conoscere per avere un giudizio esatto circa le soluzioni proposte dai concorrenti e circa il verdetto della Commissione Giudicatrice.

Riassumiamo qui dunque e riportiamo integralmente ov'è opportuno, i più significativi articoli del bando:

Art. 1. - Tratta della planimetria generale predisposta per la zona della Palazzata, con le quote relative; planimetria che deve costituire il punto di partenza per la redazione del progetto.

"Art. 2. - Ai concorrenti, compatibilmente con le esigenze di una organica e razionale utilizzazione delle aree, nei limiti imposti dalla necessità di non ridurre la zona riservata alle calate portuali, è lasciata ampia libertà di creazione artistica. Essi, nello interpretare l'unanime desiderio della cittadinanza, che anela a vedere ricostruita un'*opera altrettanto monumentale* quanto la distrutta "Palazzata", potranno anche

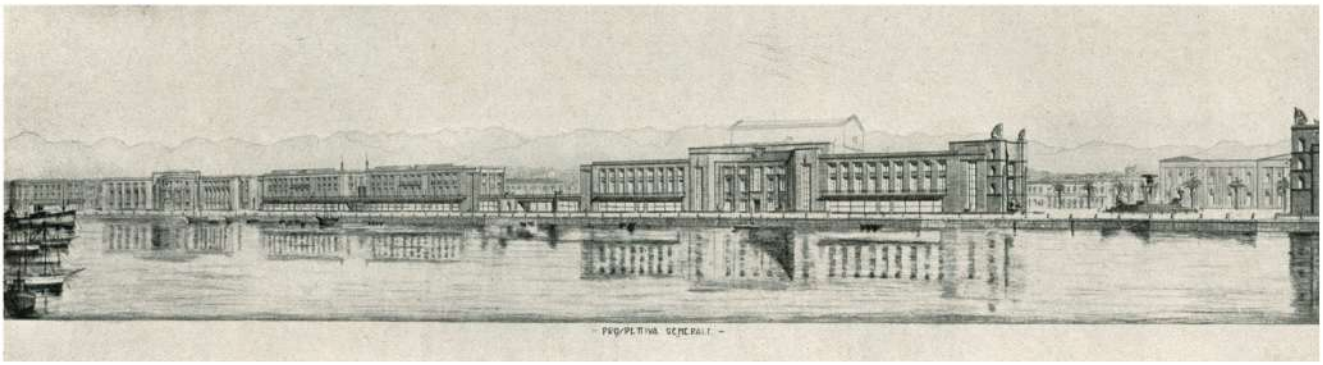
583



Fig. 22
Prima pagina dell'articolo di Plinio Marconi su "Architettura e arti decorative" dedicato al concorso per la Nuova Palazzata di Messina, 1931.

## 4.2 Post fata resurgo: il concorso del 1930

Il 28 agosto 1930 il Municipio di Messina bandisce il *Concorso per una facciata-tipo verso mare della Nuova Palazzata di Messina.*
Un importante articolo di Plinio Marconi pubblicato nel 1931 sulla rivista "Architettura e Arti decorative" [16], che riassume e illustra dettagliatamente le vicende del concorso, esordisce sottolineando l'importanza degli avvenimenti che in quegli anni vedevano l'area orientale della Sicilia come protagonista di una grande stagione di rinnovamento architettonico, confermando lo spostamento del baricentro del dibattito culturale da Palermo verso le città della costa ionica: «Notiamo da qualche tempo in Sicilia, e più particolarmente nella sua regione orientale comprendente le città di Catania, Siracusa e Messina, un fervore di studi architettonici, una ripresa di lavoro, un rifiorire ed un ringiovanire di sensibilità, che danno adito alle migliori speranze»[17].
La giuria del concorso è composta da: Ugo Ojetti (Presidente), On. Ing. Edmondo Del Bufalo, Arch. Francesco Fichera, Vincenzo Salvatore (Podestà di Messina), Roberto Papini (relatore).
Il bando presenta una serie di prescrizioni molto precise, rispetto ai vincoli dimensionali e all'impostazione generale dell'opera, che rendono molto complessa l'individuazione di una strategia progettuale che soddisfi tutti i requisiti, come osservato dalla stessa giuria: «Vogliamo prima di tutto e francamente riconoscere che di rado un concorso d'architettura ha presentato per i concorrenti le difficoltà di questo, che siamo chiamati a giudicare. Difficoltà che provengono essenzialmente dalla inevitabile impostazione del problema i cui dati suggeriscono soluzioni particolari così antitetiche fra loro che è arduo chiuderle in una soluzione unitaria».
I problemi e le richieste, considerate tra loro antitetiche, provengono essenzialmente dalla volontà di preservare la memoria storica della Palazzata, ricostruendola in continuità con la tradizione monumentale di questo edificio e allo stesso tempo impiegare i sistemi costruttivi moderni (come l'impiego del calcestruzzo armato) rispettando le nuove normative antisismiche: «Si richiede da Messina, fiera un tempo della sua Palazzata più volte abbattuta e altrettante ricostruita, che questa sua facciata sul mare abbia la solennità di un monumento, ma si è costretti, per i regolamenti antisismici, a limitarne l'altezza dal suolo quando certamente, in una fronte lunga 1180 metri, l'altezza costituisce elemento importante di monumentalità»[18].
Un'altra questione è rappresentata dal rapporto tra costi e benefici: «Si vuole giustamente che la nuova Palazzata abbia un tono di nobiltà e di signorilità, ma si deve imporre il massimo possibile di sfruttamento delle aree e quindi il minimo possibile di costo relativo delle murature e dei paramenti»[19].
Sul piano architettonico, sempre considerando il rapporto di continuità con il carattere della Palazzata storica, si richiede la realizzazione di un fronte unitario evitando però effetti di ripetitività meccanica: «Si desidera opportunamente che la lunghissima fronte non generi monotonie con la ripetizione dei motivi, ma si deve pretendere che la Palazzata abbia rigorosa unità stilistica fondata su elementi tipo da ripetere, e che questi elementi, per ragioni dipendenti dalle condizioni climatiche, siano collegati in massa compatta»[20].
Tali considerazioni e raccomandazioni vengono formulate anche rispetto alle aspettative della cittadinanza: «I cittadini di Messina desiderano che lo stile dei nuovi edifici non sia in contrasto con quel classicismo di forma a cui s'erano ispirati gli architetti delle due ultime Palazzate, ma si prescrive per obbligo che i metodi costruttivi siano proprio i più moderni, cioè i meno affini alle forme classiche e tradizionali»[21].







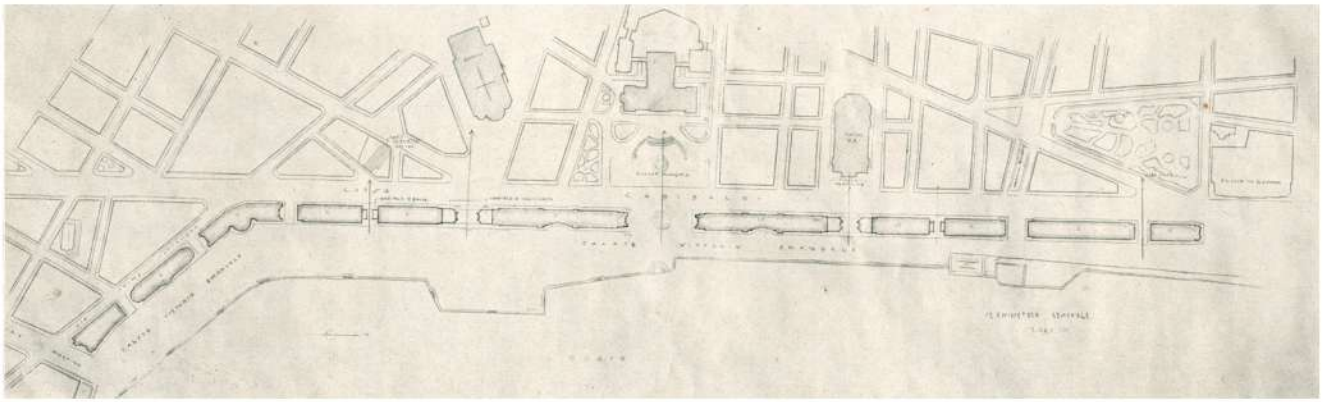


Fig. 23-25
Nella pagina precedente: vedute prospettiche e planimetria di progetto della Nuova Palazzata di Messina del gruppo Autore, Leone, Samonà, Viola, 1930.

Questa serie di prescrizioni viene sintetizzata attraverso la stesura di venti articoli che definiscono i vincoli progettuali elencati all'interno del bando. Per semplicità e utilità di illustrazione, si riportano qui in forma sintetica i principali requisiti richiesti: impianto planimetrico generale prestabilito; ricerca di monumentalità (analoga alla Palazzata preesistente); distanza minima tra gli solati pari a 14,5 metri; impostazione planimetrica dell'isolato III (isolato d'angolo) fissata dalla planimetria generale fornita; inquadratura architettonica ispirata ad un unico stile evitando effetti di monotonia; altezza massima degli edifici pari a 14,5 metri, dal piano di banchina alla linea di gronda, divisa su tre livelli con piano terra di altezza pari a 5 metri e piani superiori di altezza pari a 4,75 metri; materiali di rivestimento in pietra da taglio locale per la zoccolatura e in intonaco di graniglia per la restante elevazione; struttura portante a telaio in cemento armato (nel rispetto delle norme antisismiche) e tamponamenti esterni e interni in mattoni; copertura a terrazza.

Alla gara, forse la più importante competizione del periodo tra le due guerre in Sicilia[22], partecipano ventinove progetti di cui sette vengono selezionati e premiati secondo una graduatoria di merito. Il primo premio viene assegnato al progetto dal motto *Post Fata resurgo* di Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola[23]. Il secondo posto viene assegnato a Gaetano ed Ernesto Rapisardi, con il progetto dal motto *Jonio*, mentre terzo si classifica il progetto di Angelo Di Castro e Antonio Tagliolini, con il motto *Rinascita*. A seguire si classificano, in ordine di merito, i progetti di Giuseppe Marletta e Bruno La Padula, motto *2P 931*, Mario Fagiolo, Adalberto Libera e Mario Ridolfi, motto *Tre*, Vincenzo Canella, motto *Va2*, Giulio Paniconi e Guido Pediconi, motto *Emanuele Filiberto*.

Il progetto vincitore di Autore, Leone, Samonà e Viola viene giudicato favorevolmente dalla giuria per «lo spirito di sobria e ritmica monumentalità [...] informato ad una felice fusione di modernità di spirito con italianità tradizionale di forme [e] un'alternanza di partiti verticali con partiti orizzontali molto felicemente trovata per evitare i pericoli della monotonia lungo tutta la fronte»[24]. Questa soluzione tenta di risolvere le ambiguità espresse dalle richieste del bando attraverso una proposta che predilige quella "terza via" piacentiniana che vuole conciliare l'eredità della tradizione con le innovazioni dell'architettura moderna. Il progetto nel suo insieme, sul piano figurativo e linguistico, mostra un carattere principalmente attribuibile all'architettura dal sapore novecentista di Camillo Autore, capogruppo e il più anziano tra i progettisti, nonostante sia riconoscibile il contributo dei diversi autori.

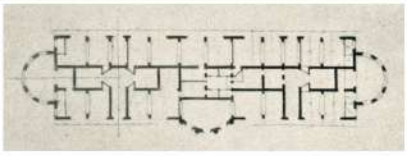


La soluzione originale non verrà mai costruita, salvo l'isolato d'angolo, tuttavia alcune soluzioni ritorneranno, almeno sul piano concettuale, nelle realizzazioni degli isolati che verranno condotte principalmente da Giuseppe Samonà e Guido Viola, negli anni Trenta e Quaranta, poi dal solo Samonà a partire dagli anni Cinquanta. I temi della scansione ritmica ottenuta attraverso l'alternanza di partiti verticali e orizzontali, come la ricerca di un linguaggio moderno alimentato da stilemi antichi, tradotti e rielaborati, la plasticità chiaroscurale, saranno alla base della costruzione della Palazzata moderna.

Scorrendo la relazione del progetto *Post Fata resurgo*, si può notare come i progettisti mettano al centro della riflessione il problema della *continuità* con la storia e con le strutture preesistenti: «Certo con "quella" Palizzata: "dov'era", ma non "com'era"; piuttosto "qual'era". Un'opera altrettanto monumentale quanto la distrutta, dice il bando e soggiunge "che gli isolati" (ecco la denominazione pronta lì a nominare già a priori la "turria eburnea" del "tutto unico") dovranno avere una inquadratura architettonica ispirata ad unico stile, evitando però effetti di monotonia che possano nuocere alla funzione estetica e







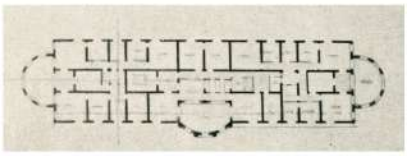


Fig. 26-29
Piante e prospetti tipo del progetto della Nuova Palazzata di Messina del gruppo Autore, Leone, Samonà, Viola, 1930.

panoramica della prospettiva portuale. "Funzione estetica". Qualche cosa che ha da vedere, perciò, molto con quella "scienza delle cagioni della impressione che sul nostro spirito e sui nostri sensi fanno le opere d'arte"; e quindi anche con quel "quid" misterioso di comprensione, di trasmissione che lega l'artista con lo spettatore della sua opera, se questa è opera d'arte»[25].
Tra queste righe, insieme ai disegni di progetto, è possibile rintracciare una serie di temi che riconducono alla matrice culturale di quest'opera, scaturita dalla fusione di visioni provenienti dall'area siciliana, facenti riferimento alle figure di Ernesto Basile ed Enrico Calandra e dall'area romana, legate al pensiero di Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, personaggi con cui gli autori di questa proposta si sono formati o comunque confrontati[26].
L'ambiente culturale palermitano in cui sono cresciuti Camillo Autore e Giuseppe Samonà, nonostante la differenza anagrafica, è fortemente influenzato dalle posizioni idealiste e spiritualiste di Giovanni Gentile[27], ma anche dalle visioni degli intellettuali che gravitavano attorno al Circolo Matematico di Palermo come David Hilbert, matematico tedesco, dalle cui teorie formaliste lo stesso Basile tenta di trascrivere nuovi metodi compositivi, basati su un impalcato geometrico-matematico, che diffonde attraverso il proprio insegnamento assumendo al contempo come riferimento diverse figure di architetti d'oltralpe. A Messina l'insegnamento di Enrico Calandra si svolge tra la pratica progettuale, lo studio della storia e la critica contemporanea, con uno sguardo che si muove tra la storia locale e la produzione moderna europea. Sono questi gli anni in cui specialmente Samonà approfondisce gli studi di Estetica, muovendosi tra le posizioni di Benedetto Croce, il purovisibilismo di Wölfflin e Fiedler, le teorie dell'*Einfühlung* di Vischer e Lipps.
A Roma, soprattutto per quanto riguarda Raffaele Leone più che Giudo Viola, la formazione ruota attorno alle figure di Gustavo Giovannoni, che si muove tra l'architettura, l'urbanistica e il restauro con grande fiducia nelle potenzialità e nelle possibilità offerte dalle *tecniche* moderne senza rinunciare alla fonte di vitalità rappresentata dalla storia e Marcello Piacentini, primo sostenitore della "terza via dell'architettura" caratterizzata dalla persistenza di un monumentalismo di matrice classica nella ricerca di uno spirito moderno. Anche gli architetti di formazione siciliana, come Samonà e Autore, guardano in questi anni al dibattito culturale dell'ambiente romano, in quanto la capitale costituisce un punto di riferimento per tutta l'architettura italiana, sia in ambito accademico sia in ambito professionale.
Giuseppe Samonà in questo periodo affronta inoltre, accanto all'attività progettuale, un'importante produzione teorico-critica attraverso un'intensa attività pubblicistica.
Il primo importante scritto è *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*[28], pubblicato sulle pagine di "Rassegna di architettura" nel 1929, in cui egli analizza profondamente l'aspra polemica tra "tradizionalisti" e "internazionalisti" stabilendo una superiorità dei primi in quanto in grado di guardare alla storia come «storia formalizzata»[29] – come scriverà molti anni più tardi – con il distacco necessario ad attuare un'operazione critica di manipolazione e trascrizione in cui la storia diventa un bagaglio di elementi progettuali, strumento operante la cui vitalità risiede nelle *caratteristiche invarianti* contemplate nella loro *dimensione inattuale*: in questo senso Samonà parla di "tradizionalista moderno" come progettista che, aprendosi alle scoperte dell'architettura moderna, è capace di *usare* la storia, secondo un principio di continuità, per *comporre*.
A questo seguiranno una serie di ricerche e pubblicazioni[30] riguardanti approfondimenti storico-critici sull'architettura siciliana, in cui egli osserva come





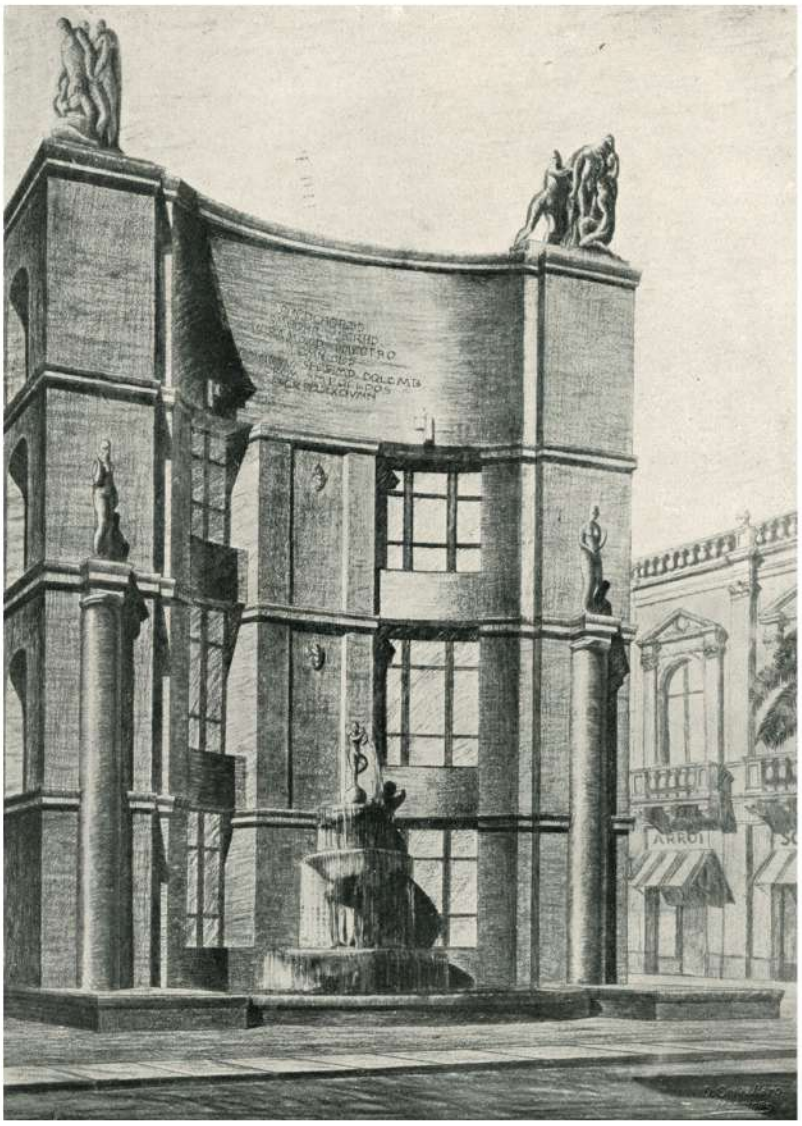
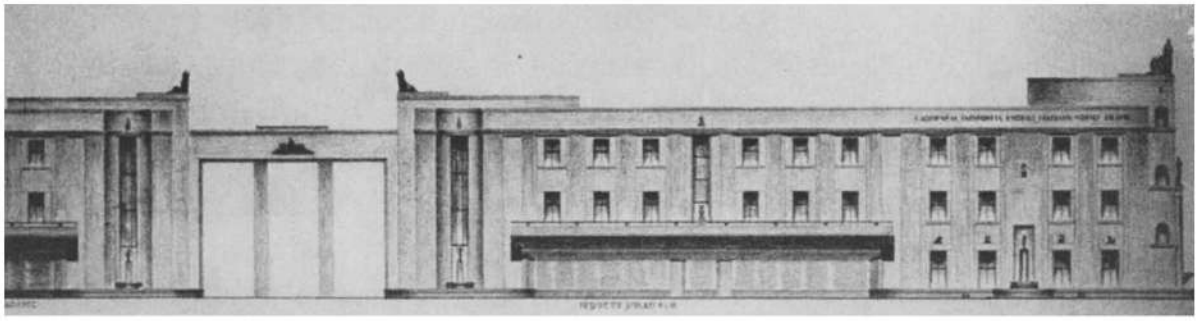
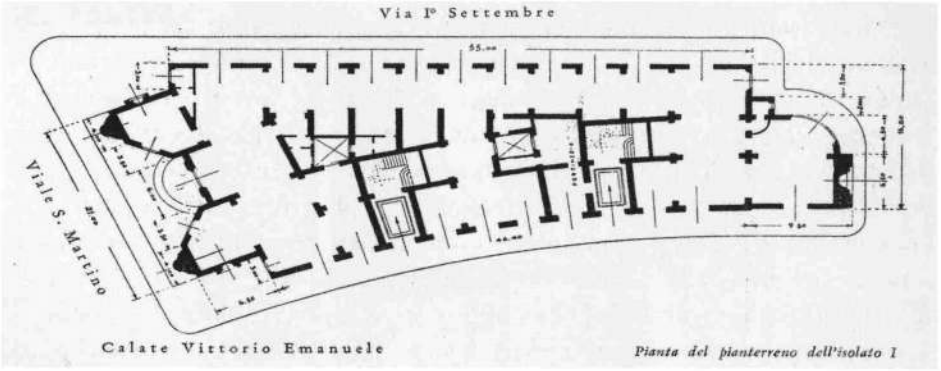


Fig. 30-32
Prospetti tipo e veduta del progetto della Nuova Palazzata di Messina del gruppo Autore, Leone, Samonà, Viola, 1930.





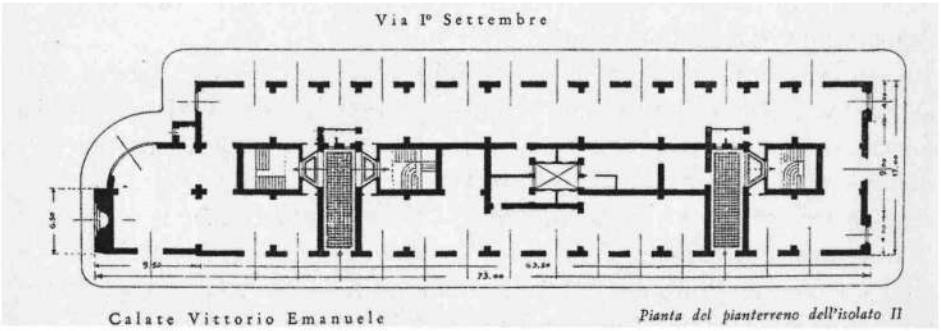




Fig. 33-35
Piante e prospetti tipo del progetto della Nuova Palazzata di Messina del gruppo Autore, Leone, Samonà, Viola, 1930.

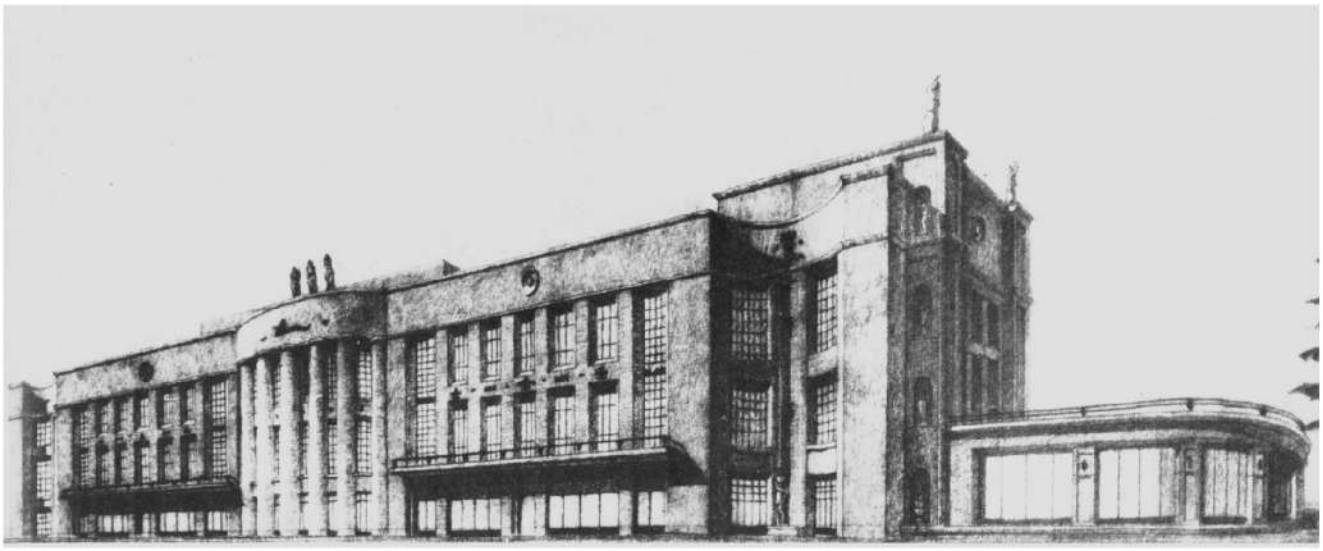


Fig. 36
Veduta di un isolato tipo del progetto della Nuova Palazzata di Messina del gruppo Autore, Leone, Samonà, Viola, 1930.

nei processi di ricodificazione linguistica che avvengono nel corso della storia, durante i quali vi è l'introduzione di nuovi elementi lessicali, persista l'elemento antico di *matrice locale* che contribuisce alla costruzione di nuovi linguaggi. Nel 1930, anno in cui viene bandito il concorso per la ricostruzione della Palazzata, Samonà pubblica su "Rassegna di architettura" un altro importante scritto intitolato *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*[31], nel quale, attraverso un'operazione di astrazione, tenta di definire il concetto di ornamento nell'architettura moderna cogliendone gli aspetti essenziali che hanno caratterizzato le architetture appartenenti al passato, a partire dalla storia antica. Qui Samonà ne rivela la *potenza plastica* che è possibile recuperare lavorando *per contrasti*, al fine di operare una sintesi formale-figurativa in grado di esaltare la forza vitale dell'architettura.



A questo periodo risale infatti un'intensa attività di studio, ritrovabile nei numerosi documenti d'archivio[32] tra i quali è presente una copiosa produzione di appunti e ridisegni che attestano l'interesse di Samonà per l'architettura antica. Mettendo a sistema questo insieme eterogeneo di visioni, pensieri e ricerche, riconducendoli alle questioni progettuali e analizzandone i risvolti concreti, risulta chiara una convergenza di temi che hanno plasmato il carattere di quest'opera. Se da un lato è sicuramente da tenere in considerazione una certa prevalenza autoriale da parte di Camillo Autore, dall'altro si può comunque considerare il risultato in quanto opera corale.

A partire dalle scelte di carattere urbano, i progettisti scrivono: «Ed infatti, pur tenendo presente il brano succitato che riferisce il pensiero dell'ideatore della palazzata, non si può oggi prescindere dalla considerazione prima che nessun organismo di una Città moderna può fare a sé, quasi corpo separato, da tutti gli altri organismi che caratterizzano la Città sotto i suoi aspetti monumentali e panoramici; e che se la Cortina "in sé" era elemento sufficiente a dare un decoro ed un pregio assai caratteristici al porto di Messina non è detto affatto che tale pregio e tale decoro non possano ottenersi ugualmente chiamando a far parte di questo scenario il "fondale" della collina e gli "spezzati" dei monumenti più significativi – o per il loro valore artistico o per la loro funzione – non più, come elementi distaccati, emergenti a creste ed a cime del tutto inuguali dalla interminabile ghigliottina di una linea di gronda, di circa trecento metri, ma come elementi vivi anch'essi concorrenti, ognuno nel suo piano e nel proprio rapporto allo scopo preciso e precipuo definito dal bando. Scena e non

sipario, quindi: che dirada opportunamente la maglia delle fabbriche, in bassi corpi di collegamento, davanti a quel gioiello miracolosamente scampato dalla distruzione che è la Chiesetta dei Catalani ed in direzione del Duomo risorto per la stessa forza di volontà che oggi reclama la Cortina; che si apre: ai Lati dell'isolato n. 3, in obbedienza a quanto è prescritto dal bando (art. 2), tra gli isolati I e II che prospettano su una via stretta ed a costruzione intensiva quale è la I° Settembre e tra gli isolati IX° o X° per ragioni di simmetria in rapporto al Palazzo di Città che oggi viene a costituire con la sua Piazza il fulcro della nuova sistemazione»[33].

Il significato moderno della nuova Cortina sta proprio nella su concezione in quanto «scena e non sipario»: questo grande fronte continuo diviene protagonista della scena urbana partecipandovi attraverso un dialogo armonico con gli elementi della città, assunta nel suo insieme e *mostrata* disegnandone un'*immagine unitaria*. Questo avviene ricavando delle aperture – gli «spezzati» – in corrispondenza di punti notevoli in cui sono presenti le emergenze monumentali, sopravvissute al sisma, ricostruite o di nuova costruzione, che vengono inquadrate diventando parte attiva della *scena teatrale* che connota l'immagine della grande "piazza d'acqua" su cui si affaccia il porto di Messina, avvolta dal braccio naturale della Falce che ne conclude la figura.

Nella planimetria generale di concorso gli autori mettono in risalto questo aspetto evidenziando le emergenze monumentali e sottolineando, attraverso l'utilizzo delle frecce, i rapporti visivi che vengono a crearsi tra il lato del porto e il «fondale» della città.

Ritorna qui, secondo una declinazione di tipo diverso, il tema del *limen* di questo grande fronte continuo che si pone in questo caso come elemento connettore – non più come sbarramento – che media tra i luoghi e le componenti della città trovando nell'ampio sfondato della piazza, antistante al palazzo comunale, il fulcro della sua composizione. Si assiste così, sul piano figurativo-visuale, ad un lavoro di compressione e dilatazione, di taglio, ricucitura e inquadramento, che tenta di costruire la nuova immagine urbana, intesa in senso moderno, della Messina novecentesca.



Ritorna, secondo una lettura in chiave estetico-percettiva, che parte dai riferimenti teorici provenienti principalmente dalle "scuole" siciliane, il tema della composizione spaziale come strumento di azione cognitiva che permette di manipolare la rappresentazione di un luogo facendo muovere lo sguardo – quindi il corpo – dell'osservatore, per restituirgli *quella* immagine della città, con l'architettura.

Riprendendo alcune parole della relazione di progetto si legge infatti: «"Funzione estetica". Qualche cosa che ha da vedere, perciò, molto con quella "scienza delle cagioni della impressione che sul nostro spirito e sui nostri sensi fanno le opere d'arte"; e quindi anche con quel "quid" misterioso di comprensione, di trasmissione che lega l'artista con lo spettatore della sua opera, se questa è opera d'arte»[34]. La lettura di questo *testo estetico*[35] deve quindi partire, necessariamente, dalla sua spazialità urbana, attraverso la quale esso innesca una determinata percezione visiva e, in senso più ampio, sensoriale. Questa operazione viene poi conclusa attraverso declinazioni linguistiche, formali e figurative che ne arricchiscono la carica semantica, cercando di far emergere tutta la sua vitalità, simbolica e rappresentativa.

Entrando nel merito della scala architettonica del progetto, è interessante osservare come si verifichi la confluenza di temi, riferimenti e visioni, manifestazione di quel *sano eclettismo*[36] di cui parlava Enrico Calandra riferendosi al *fare* degli architetti siciliani, attraverso cui si delinea il carattere di questo intervento. Gli edifici mostrano una conformazione stereometrica massiccia e

compatta, saldamente radicata al suolo, composta da una scansione orizzontale basamento-elevazione-copertura e una scansione verticale che segue un ritmo costante. Per ovviare alla ripetitività monotona del fronte, i progettisti agiscono inserendo elementi eccezionali che rompono il ritmo di facciata, comunque codificati secondo una logica d'insieme, o modellano la superficie continua del prospetto attraverso aggetti e sfondamenti marcandone il valore plastico e chiaroscurale.

Da questi presupposti deriva una composizione unitaria che tuttavia impone, isolato per isolato, una propria simmetria frontale, tanto che nel *continuum* di edifici, dove i grandi portali di accesso alla città fanno da giunto tra un palazzo e l'altro, è possibile riconoscere le singole figure nella loro finitezza: sta qui la dimensione monumentale che si percepisce ad una scala più ravvicinata, in cui l'osservatore è posto, di volta in volta, di fronte a un singolo edificio. È questa la grande differenza tra la Palazzata antica e quella moderna: una costruzione unitaria fatta di singoli frammenti, che tenta di fondere il monumentalismo di matrice romana con la figurazione plastica e stereometrica di derivazione siciliana, le necessità pratiche del presente con l'eredità storica, attraverso una visione e uno spirito fortemente tradizionalista che avanza cautamente verso il mondo moderno.

Con queste premesse inizierà la costruzione degli isolati dell'attuale *Cortina del Porto*, che, pur nella sua problematicità, nonché la complessa vicenda realizzativa, sembra mostrare una serie di contenuti che meritano un approfondimento di carattere analitico che tenti di svelare le radici più profonde della sua genesi architettonica ponendo in risalto le matrici compositive che stanno alla base delle sue figure.

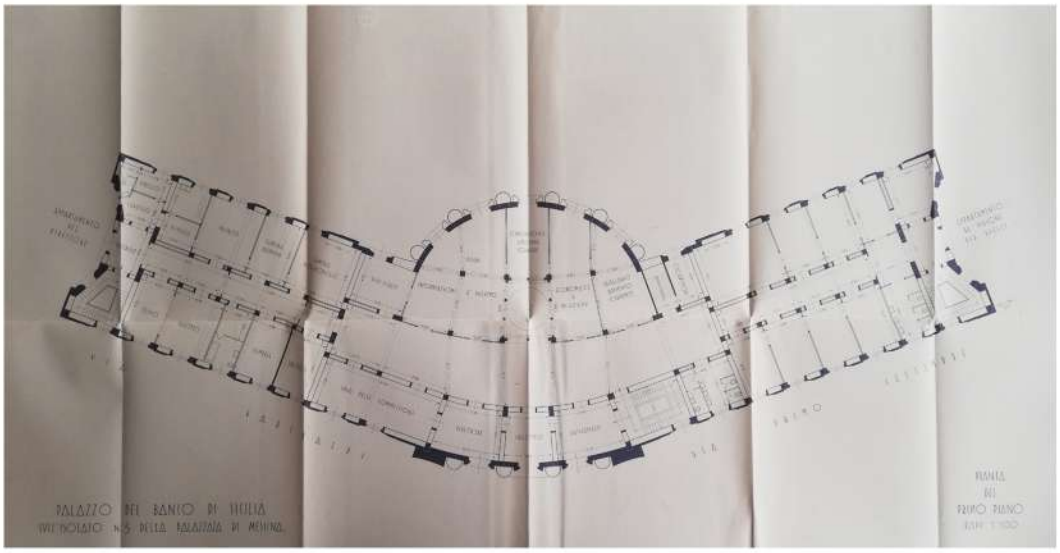




Fig. 37
Palazzata di Messina,
veduta degli isolati I-II e III
dal molo.

## 4.3 Gli isolati degli anni Trenta e Quaranta

Questa ricostruzione delle vicende realizzative intende illustrare il processo di edificazione degli isolati secondo un ordine cronologico e non consequenziale rispetto alla loro disposizione planimetrica.
Inoltre, l'attenzione sarà principalmente rivolta verso la *costruzione* delle facciate in quanto elemento connotante dell'intera edificazione, sia sul piano architettonico sia per il loro valore urbano.
Rispetto invece alle dimensioni indicate, utilizzate anche in fase di ridisegno in cui è stata restituita la versione effettivamente realizzata, è stato fatto riferimento alle tavole depositate presso i diversi archivi consultati[37], nonché a rilievi fotogrammetrici prodotti a partire dalla documentazione fotografica acquisita in loco. Si tenga comunque conto di un possibile margine di errore, tuttavia ininfluente ai fini del discorso, dovuto alla complessità dell'iter realizzativo dell'opera, nel quale sono avvenute diverse variazioni rispetto ai progetti depositati, per cui è stato necessario il confronto e la messa a sistema delle diverse fonti documentali[38].
La realizzazione degli isolati ha inizio dalla metà degli anni '30 con il gruppo di progettisti al completo sotto la guida di Camillo Autore. Il primo edificio a venire costruito, l'unico secondo il progetto originale, è quello del Banco di Sicilia, il III isolato, collocato in posizione angolare con un impianto planimetrico che viene prestabilito dal bando di concorso. Questa rigida prescrizione deriva dalla presenza di un principio di costruzione del fabbricato della banca che risaliva agli anni precedenti al bando[39]. Osservando le diverse proposte presentate al concorso si può notare come la maggior parte delle soluzioni presentino schemi analoghi: un corpo di fabbrica piegato sull'asse di simmetria centrale con un'esedra che sporge dal lato del porto e fa da cerniera per risolvere il tema dell'angolo. Il progetto precedente al bando, la cui costruzione era iniziata prima del concorso, mostrava esattamente questo tipo di soluzione ed era firmata dall'ingegnere e architetto Vincenzo Vinci, fiduciario della Banca e componente della Commissione Edilizia di Messina. Egli si occuperà inoltre della fase realizzativa dell'edificio che si svilupperà tra il 1934 e il 1936 secondo un progetto esecutivo che egli elabora nel rispetto della soluzione vincitrice della gara del 1930.
Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 4 metri tra le lesene dei bracci rettilinei, di sezione pari a 1,1 metri, e interasse polare di circa 5 metri tra le colonne che compongono l'esedra, di sezione pari a 1,5 metri con una rastrematura che arriva a 1,3 metri alla base del capitello. Gli interpiani misurano 5 metri tra piano terra e primo piano, 4,75 metri per i due piani superiori fino alla linea di gronda, per un'altezza di 14,5 metri, più un'elevazione di 2,3 metri che racchiude il piano a terrazza, per un'altezza totale di 16,8 metri. Inoltre, la porzione centrale che incornicia l'esedra si estende in altezza con una serie di modanature per ulteriori 3,2 metri, raggiungendo un'altezza totale di 20 metri. I materiali di rivestimento sono in pietra grigia siciliana di Billiemi per la zoccolatura e le colonne dell'esedra e intonaco di graniglia giallo ocra per l'elevazione superiore, come previsto dal bando di concorso.
Sul piano linguistico l'edificio presenta i caratteri novecentisti tipici dell'architettura che Autore costruiva in quegli anni, ma va comunque tenuto in considerazione il sodalizio avviato con Samonà alcuni anni prima con la partecipazione a diversi concorsi e realizzazioni in cui sono rintracciabili diversi elementi lessicali che si ritrovano nel disegno di questo fronte. Emerge in particolare l'utilizzo della tecnica del chiaroscuro ottenuta attraverso una lavorazione dettagliata dei particolari del prospetto, molto probabilmente di derivazione basi-







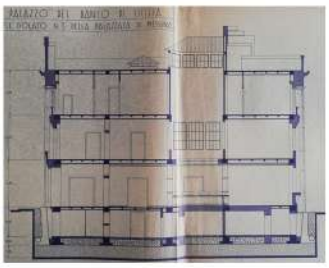





Fig. 38-40
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato III, Archivio di Stato di Messina.



Fig. 41
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato III (foto AV, 2023).




Fig. 42
Veduta dell'isolato III da via Garibaldi.

liana, almeno sul piano concettuale, che tuttavia qui si mostra ancora con una carica espressiva molto controllata anche se sapientemente costruita per mezzo dei piccoli movimenti delle modanature: le lievi sporgenze delle cornici, delle soglie, delle paraste e delle inquadrature delle campate, gli sfondati a cassettoni, il rilievo delle imbotti e gli sguinci che inquadrano le porzioni finestrate. Si riconosce una matrice classica-monumentale con accenti di origine locale e una tensione verso una figurazione di tipo moderno riconoscibile soprattutto nell'"asciuttezza stereometrica" che connota il carattere novecentista dell'edificio.



Come sottolineava Enrico Calandra in una lettera inviata a Samonà nel 1927, queste *tecniche compositive* stanno alla base del suo modo di operare, come quello di Autore, che caratterizza la produzione a cavallo della fine degli anni Venti e i primi anni Trenta: «Il di Lei temperamento è essenzialmente fattivo – se non sbaglio – e non contemplativo. Ella è portata verso l'architettura militante e verso tutti i problemi di attualità, epperò essenzialmente pratici o problemi ideali che appassionano però in quanto hanno immediata applicazione moderna. Di più le di Lei predilezioni innate – si vede dalla produzione ch'io conosco – sono per una architettura di chiaroscuro»[40].

Questo tema, che si trova qui ancora in forma embrionale, costituirà un elemento caratterizzante di tutta l'architettura samonaniana, anche nel periodo successivo agli anni Cinquanta, in cui ritornerà secondo accenti più moderni come maturazione degli assunti teorici che Samonà espone in *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, andando oltre gli aspetti "superficiali" e arrivando a connotare la *costruzione spaziale*, volumetrica, delle sue architetture[41].

A riprova del commento della giuria di concorso, di cui si concretizzano in questo edificio le motivazioni che hanno portato alla vittoria il progetto *Post Fata resurgo*, è utile riprendere le parole con cui Calandra, sempre nel 1927, commentava la produzione contemporanea degli architetti siciliani che ricercavano la modernità nel solco della tradizione: «Oggi si può essere moderni senza bisogno di romperla con la tradizione. I migliori architetti italiani d'oggi ce ne forniscono prove luminose, purché per tradizione non s'intenda il servile attaccamento alle forme di un qualsiasi passato, ma quel tener fede agli spiriti di una razza tramandataci attraverso i vari cambiamenti di forme per i secoli. In tal senso v'è nella mostra un gruppo assai interessante di architetti modernisti e quanto mai tradizionali come Rapisardi, Autore, Calandra, Puglisi, Allegra,




Fig. 43
Veduta dell'isolato I-II dal molo.

Giarrizzo e il più caratteristico tra tutti per questo misto di spirito tradizionale e di aspetti moderni: Giuseppe Samonà»[42].
Nel 1936 Camillo Autore muore prematuramente e l'iter realizzativo viene portato avanti da Giuseppe Samonà e Guido Viola che insieme realizzeranno, tra gli anni Trenta e Quaranta, gli isolati I e II (Palazzo Ina), VII (Palazzo Littorio) e VIII (Palazzo Inail).
Gli isolati I e II, gli unici che presentano la soluzione con i due edifici uniti mediante un portale come previsto dal progetto di concorso, vengono realizzati tra il 1935 e il 1938.



Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 4,34 metri per il primo isolato, che si imposta su tracciato planimetrico curvilineo sul lato del porto e un ritmo variabile per il secondo isolato che va da 4,05 metri per le campate centrali, a 4,1 metri per la quartultima, 4,15 metri per la terzultima e la penultima, 4,3 metri per l'ultima campata, con paraste di sezione pari a 80 centimetri. Gli interpiani misurano 5 metri tra piano terra e primo piano, dove una balconata continua segna la partenza dello sviluppo superiore, 4,75 metri per i due piani successivi fino alla linea di gronda, dove al secondo piano è presente una serie di balconi singolarmente distribuiti per ogni campata, raggiungendo un'altezza di 14,5 metri. Si aggiungono il piano a terrazza che dall'ultimo intradosso all'apice del parapetto si eleva per 1,6 metri e il prolungamento del telaio strutturale di facciata che spicca per altri 2,7 metri, fungendo da coronamento, così da raggiungere un'altezza complessiva di 18,8 metri. Nella porzione centrale di giunzione tra i due isolati è presente un portale con dimensioni di 7 metri di larghezza e 14 metri di altezza, coronato da un grande fregio e concluso da una serie di cornici e modanature che nel complesso raggiungono un'altezza di 20,4 metri. Come avviene nell'isolato III, i progettisti tentano di replicare l'altezza della Palazzata ottocentesca mediante l'utilizzo di *elementi decorativi* verticali che si innalzano oltre il limite del piano di gronda, fissato a 14,5 metri e che successivamente verrà spostato a 15 metri, per elevare il fronte ad un'altezza di circa 20 metri. Questo tipo di espediente risulta comunque non del tutto efficace per raggiungere il grado di monumentalità della Palazzata preesistente e scomparirà nella produzione degli anni Cinquanta.
I materiali di rivestimento sono in pietra grigia siciliana di Billiemi per il basamento, composto da lastre rettangolari fissate con borchie in rame, la porzione centrale del portale con le rispettive modanature, come anche le cornici delle

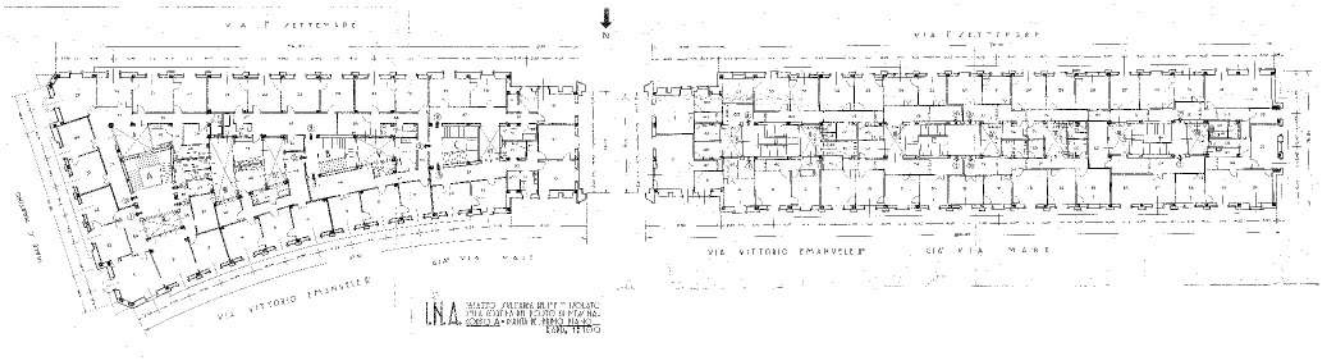





Fig. 44-46
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato I-II, Archivio Genio Civile Messina (pianta) e Archivio di Stato di Messina (prospetto e sezione).

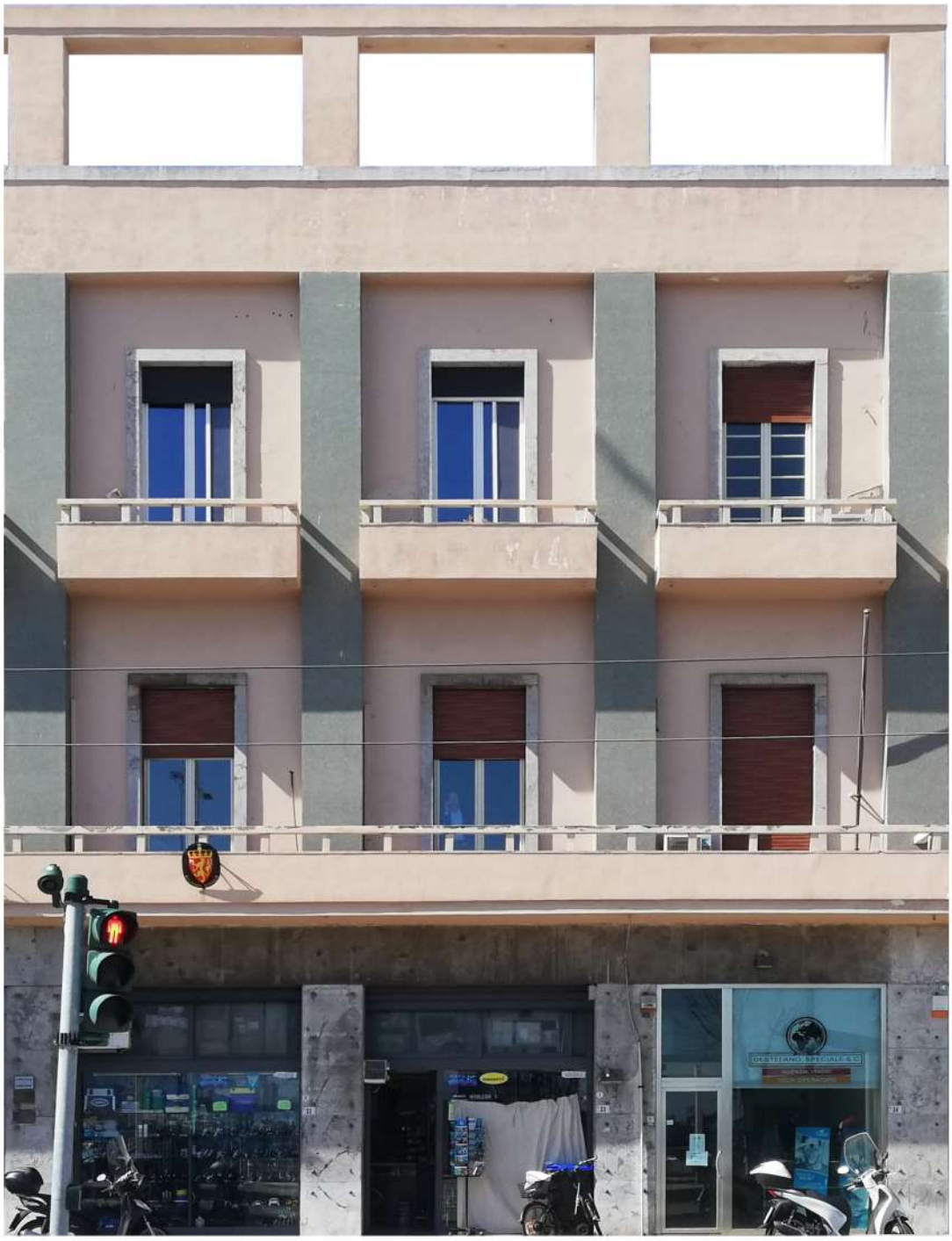


Fig. 47
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato I-II (foto AV, 2023).

finestre e intonaco di graniglia giallo crema con sfumature rosate per l'elevazione superiore. Inoltre, ai piani primo e secondo le paraste che segnano le campate sono rivestite con tessere a pasta vitrea di color grigio-verde[43] e i balconi presentano un corrimano in marmo bianco.
Sul piano linguistico avviene in questo caso una variazione rispetto al progetto di concorso, operata da Samonà e Viola, che vede l'impiego di elementi lessicali che si muovono verso una figurazione protorazionalista – più vicina agli stilemi piacentiniani che alla produzione del razionalismo italiano – in cui l'attenzione decorativa viene concentrata in pochi punti e attraverso minimi dettagli, l'utilizzo di modanature viene consistentemente ridotto per lasciare spazio a una composizione chiaroscurale che si sviluppa modulando l'asciutta massa superficiale attraverso sfondamenti, aggetti, rilievi, sporgenze e arretramenti, arricchiti attraverso l'utilizzo di materiali differenti.
In questo caso, un elemento che merita attenzione è la variazione delle campate tra le parti centrali e quelle laterali dell'isolato, aspetto che ritornerà anche nella composizione della maggior parte degli edifici successivi, secondo declinazioni differenti. Le ipotesi formulabili potrebbero introdurre da un lato questioni riguardanti gli aspetti costruttivi, anche in relazione allo sviluppo interno, dall'altro questioni di carattere percettivo. Rispetto al primo punto, come si vedrà anche negli isolati successivi, tende a non esserci uno sviluppo planimetrico differente tra le porzioni centrali e quelle laterali dell'edificio, se non in casi specifici come, ad esempio, il posizionamento dei vani scala, per cui la relazione tra costruzione e composizione non troverebbe in questo modo una spiegazione esaustiva.
Rispetto al secondo punto, la questione della variazione delle campate, o intercolumnio, rimanderebbe immediatamente alle correzioni ottiche dell'architettura classica, in particolare quella greca, pensando alla "contrazione" o alla "doppia contrazione" – tipica soprattutto dei templi della Magna Grecia – presente nella composizione angolare del tempio. Tuttavia, in questo caso avviene il contrario: vi è una dilatazione, non una contrazione. Inoltre, si tratta di un'operazione che non rientra in un sistema di correzioni più complesso come avveniva nel caso dell'architettura greca, ma potrebbe comunque avere un significato che si muove in questa direzione. Una prima osservazione potrebbe essere, sul piano compositivo, la volontà dei progettisti di accentuare volutamente, anche se con un'azione molto misurata, l'inquadratura dei singoli edifici, rimandando di volta in volta ad una lettura di tipo assiale (considerazione che già veniva fatta per il progetto di concorso). Un'altra osservazione potrebbe essere quella di considerare i terminali degli edifici come punti nodali, giunto tra un isolato e l'altro, in cui questo meccanismo di compressione e dilatazione, dal centro verso l'esterno, potrebbe consistere in uno stratagemma visivo legato alla percezione complessiva del fronte, o di porzioni di esso: lo sguardo – e dunque il corpo – dell'osservatore verrebbe mosso e accompagnato nella lettura di questa grande facciata, fatta di frammenti, "spingendo" l'occhio da un estremo a quello successivo all'interno di un percorso lineare continuo.
Si tratta di ipotesi non verificabili ma che comunque partono dalle considerazioni che i progettisti fanno, a partire dalla relazione di concorso e anche, come è stato sinteticamente riportato, a partire dalle riflessioni e dagli studi teorici che essi sviluppano in questo periodo, soprattutto Giuseppe Samonà, rispetto alle questioni di percezione estetica.
L'isolato VII, il Palazzo Littorio, viene realizzato tra il 1936 e il 1940 e presenta l'introduzione di nuovi elementi linguistici che si pongono in continuità con gli isolati I e II, arricchendosi semanticamente attraverso un trattamento superficiale e materico figurativamente vicino alla produzione nazionale del regime.

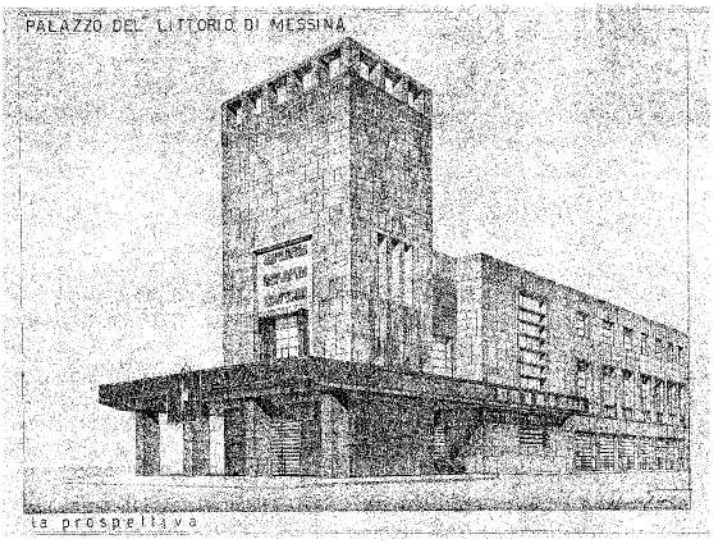


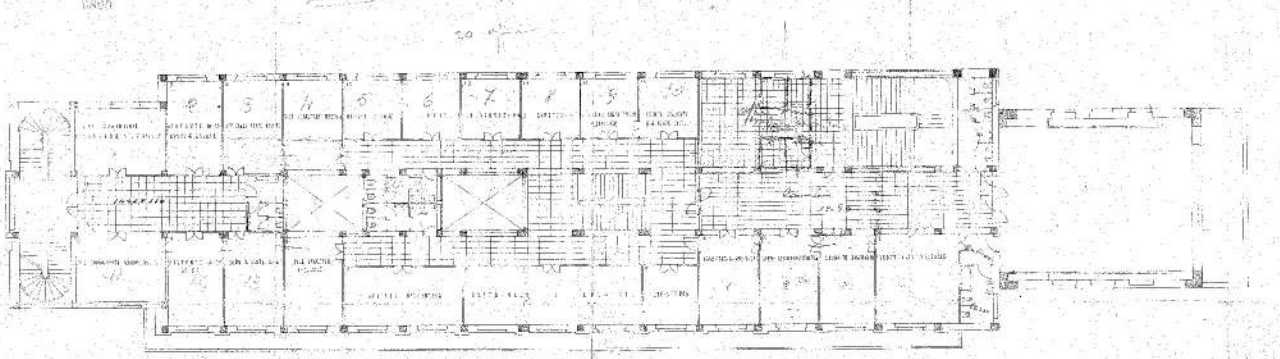




Fig. 48-49
Vedute prospettiche di progetto dell'isolato VII.

Rispetto ai progetti depositati e all'opera realizzata sono presenti due versioni in cui è possibile notare una variazione consistente soprattutto nelle parti terminali dell'edificio, che da un lato riguardano la cesura e l'eliminazione del portale che avrebbe dovuto connettere questo isolato con quello precedente (il VI) e dall'altro la torre littoria, affacciata sulla piazza municipale, che presenta dimensioni diverse rispetto alla prima versione.
L'edificio è suddiviso in tre masse differenti: il blocco centrale, allineato alla cortina, che costituisce il corpo principale; il blocco di sinistra, arretrato rispetto alla linea di facciata, che rappresenta l'innesto del portale di collegamento con l'isolato limitrofo e dove si trova l'accesso laterale; il blocco di destra, anch'esso arretrato rispetto alla cortina, consistente nella torre littoria.
Il fronte del corpo centrale presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 4 metri, con le paraste emergenti che presentano una sezione di 90 centimetri, mentre il corpo di sinistra presenta una campata di 6 metri e quella terminale di 4 metri. La torre presenta una larghezza di 13 metri per un'altezza di 27 metri, con piano terra di altezza pari a 5 metri e due piani superiori a doppia altezza pari a 9,5 metri, fino all'imposta del telaio di coronamento che misura 3 metri. Il fronte mare è completamente cieco salvo tre grandi finestre che si aprono all'ultimo piano e un pulpito laterale che si affaccia sull'invaso della piazza, dove è presente l'ingresso principale.
Gli interpiani del blocco centrale e quello laterale misurano 5 metri tra piano terra e primo piano, dove una balconata continua (nel blocco centrale) segna la partenza dello sviluppo superiore, 4,75 metri per i due piani successivi fino alla linea di gronda, per un'altezza di 14,5 metri. Viene aggiunto in questo caso, in deroga rispetto alle prescrizioni antisismiche, un piano attico arretrato rispetto alla facciata e schermato da un portico continuo che segue il ritmo delle campate coronando il fronte, per raggiungere un'altezza totale di 18 metri (con altezza di 1,5 metri dalla linea di gronda all'apice del parapetto e 2 metri di elevazione del telaio strutturale).
In questo caso è importante notare il prevalere di una figurazione fortemente stereometrica, anche rispetto ai primi due isolati, dove l'azione chiaroscurale è molto misurata e controllata attraverso leggeri movimenti come la lunga balconata, le cornici delle porte e delle finestre, gli sfondati del corpo centrale che fanno emergere le paraste che segnano il ritmo di facciata. Inoltre, gli arretramenti delle masse laterali, principalmente per il corpo a torre tendono ad

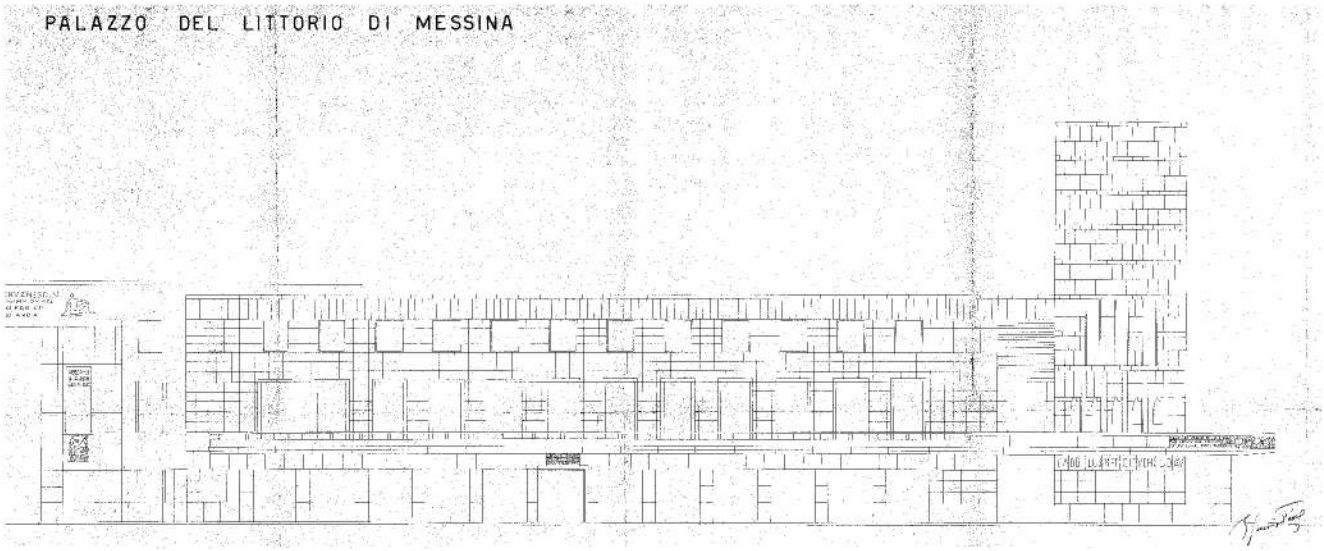
CASA LITTORIA DI MESSINA



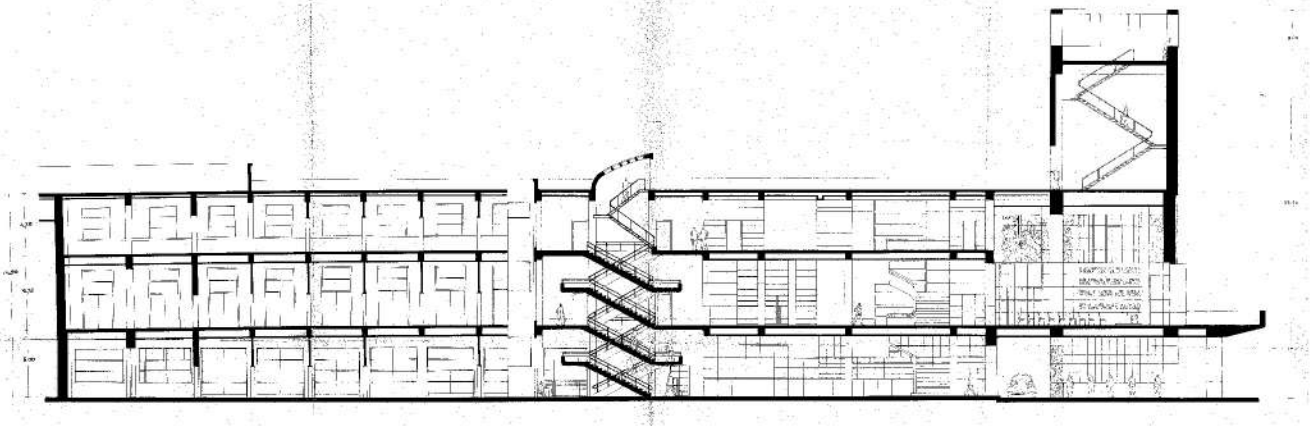
PIANTA DEL PIANO PRIMO

RAPPORTO 1:200

PALAZZO DEL LITTORIO DI MESSINA



PROGETTO DEL PALAZZO DEL LITTORIO DI MESSINA



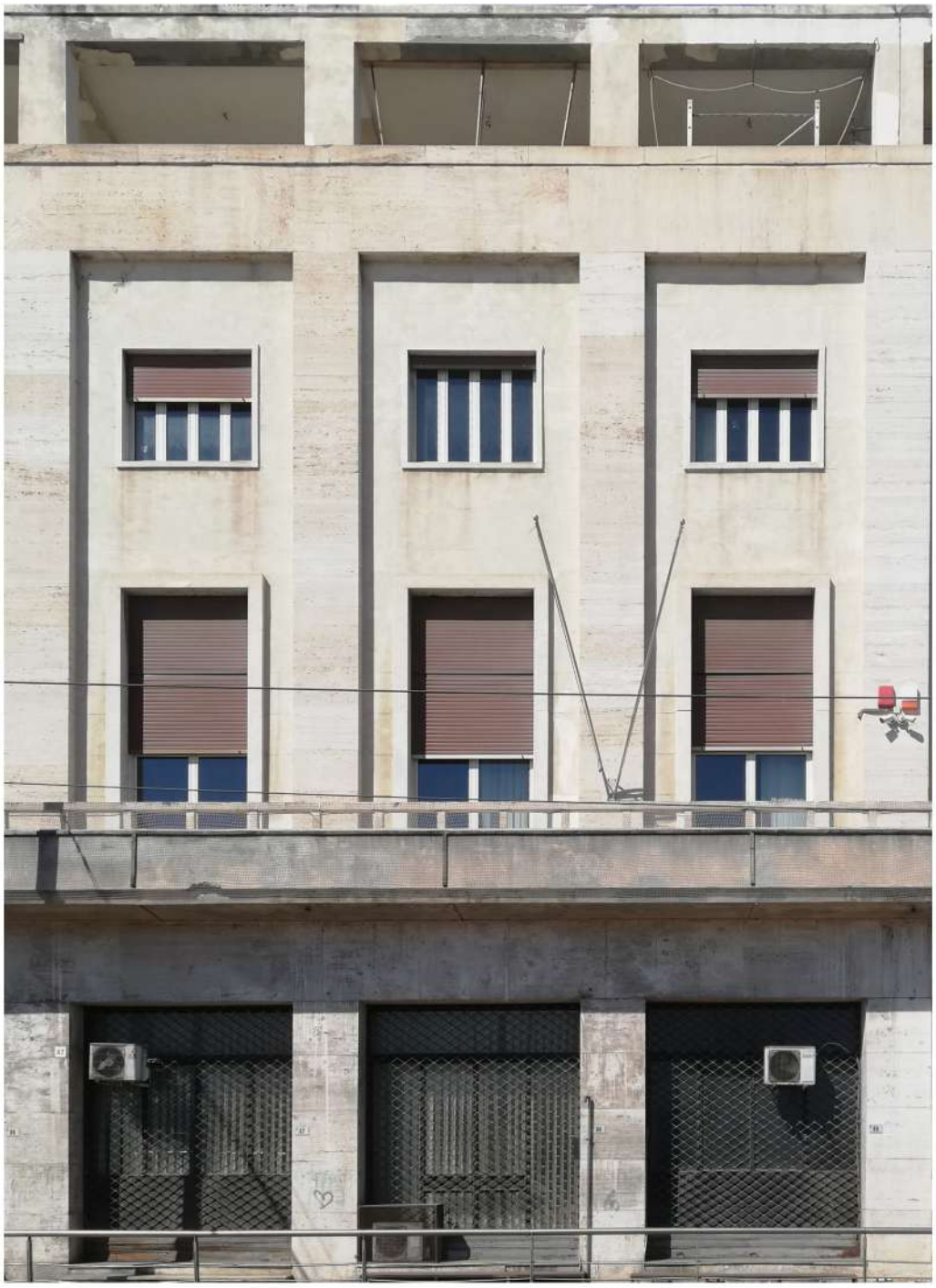


Fig. 50-52, 53
Nella pagina precedente: pianta, prospetto e sezione longitudinale dell'isolato VII, Archivio Genio Civile Messina.
In alto: caddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato VII (foto AV, 2023).



Fig. 54
Veduta dell'isolato VII da via Garibaldi.

esaltarne la carica simbolica permettendo di percepirlo come singola figura, come testata terminale che domina la piazza centrale concludendo in altezza il primo tratto della Cortina.
Grande importanza semantica, trattandosi in particolare di un edificio a vocazione pubblica, assumono i materiali di rivestimento, composti principalmente da lastre in travertino e intonaco di graniglia color avorio, utilizzato principalmente per gli sfondati del corpo centrale, il parapetto del primo piano salvo il corrimano che è in travertino, il telaio del coronamento e l'elevazione della torre al di sopra del basamento che viene lavorata con una trama rigata orizzontale. Questo tipo di trattamento superficiale avvicina ulteriormente il manufatto ad una figurazione monumentale, tipica delle architetture del regime, continuando a percorrere in maniera sempre più profonda, a partire dalla struttura compositiva, la "terza via" indicata da Piacentini.
L'isolato VIII, il Palazzo Inail, viene realizzato tra il 1940 e gli anni della guerra, durante i quali subisce diversi danneggiamenti venendo quindi ripristinato e completato negli anni successivi al conflitto.
Questo edificio è l'unico ad essere costruito in muratura portante per via della carenza di acciaio durante il periodo della guerra.
Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 4 metri, di cui l'ultima si estende per ulteriori due metri dall'asse strutturale, probabilmente per motivi costruttivi, oltre che compositivi, dovuti alla rigidità dell'angolo trattandosi di costruzione in muratura. Allo stesso modo si può notare la presenza di un partito di facciata composto da lesene binate – non paraste che, come avviene negli isolati precedenti, dichiarano la *verità strutturale* – che hanno una sezione di 75 centimetri e ritmano la facciata secondo uno schema pieno-vuoto con rapporto paritetico. Il livello di calpestio del piano terra si imposta a un'altezza di 1,15 metri rispetto al piano stradale, a cui sul fronte corrisponde la zoccolatura che accoglie le finestre del piano seminterrato, mentre gli interpiani misurano 4,6 metri tra piano terra e primo piano, 3,55 metri per il primo piano, 3,6 metri per il secondo piano e 3,1 metri per il coronamento che cinge il piano di copertura a terrazza, raggiungendo un'altezza complessiva di 16 metri.
Il rivestimento è composto principalmente da lastre in travertino ma sono anche presenti porzioni in intonaco di graniglia color avorio utilizzato per gli sfondati del primo e secondo piano e per il coronamento.



Fig. 55
Veduta degli isolati VII e VIII dal molo.

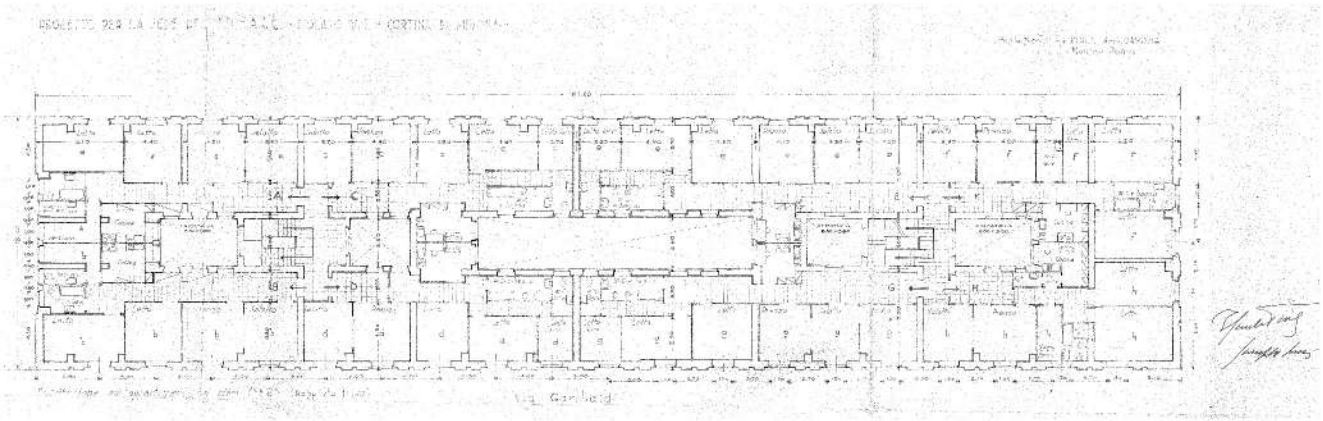
Sul piano linguistico vi è un'ulteriore declinazione del fronte, sempre in chiave piacentiniana, concepito secondo un ordine rigoroso di matrice classica che in questo caso mostra un impiego del chiaroscuro molto attenuato, tuttavia sapientemente controllato attraverso l'utilizzo di un abaco di elementi finiti costantemente ripetuti: le lesene binate che segnano il ritmo costruttivo; le cornici che segnano la scansione orizzontale, dalla zoccolatura al coronamento; gli sfondati e le scanalature che rafforzano il ritmo verticale. Inoltre, va considerata l'assenza di balconi o logge, trattandosi di un edificio dedicato esclusivamente a uffici, come avverrà per l'isolato IX (Palazzo Inps) e l'isolato X (Albergo Jolly).

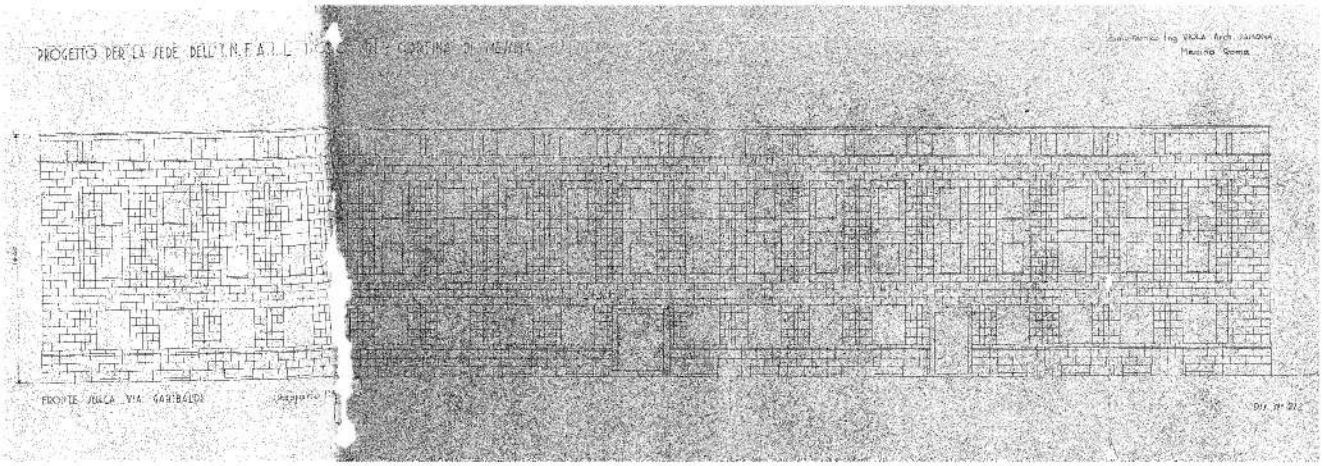


La lettura complessiva suggerisce un'impostazione simmetrica che anche in questo edificio cerca di raggiungere un grado di monumentalità che tuttavia, a causa principalmente dell'altezza ridotta, risulta solo parzialmente riuscito, mentre prevale fortemente la componente stereometrica che, come nel caso precedente, appiattisce la composizione generale.

Per quanto riguarda l'impaginazione delle aperture, in tutti i prospetti di questi edifici la distribuzione risulta centrale rispetto all'asse mediano delle campate.

Tentando un sintetico bilancio di questa prima fase di realizzazione della Cortina, che si concluderà con la fine del secondo conflitto mondiale, si potrebbe considerare questo periodo come un momento di transizione, in termini linguistici, di oscillazione tra l'eredità *tradizionalista* e la ricerca di uno *spirito moderno*, dove la prima si fa sempre più rarefatta per lasciare spazio all'esplorazione di un *monumentalismo* che attinge dall'immaginario dell'architettura del regime. Più che di *maturazione linguistica*, in questo caso si potrebbe parlare di *appropriazione linguistica*, prendendo come dato di fatto l'esistenza di un *codice*, declinabile a seconda del luogo come avviene per questi edifici, che caratterizza in termini nazionali la produzione di questo periodo[44]. Per questo si potrebbe considerare questo momento – in particolare per Giuseppe Samonà che oltre ai lavori messinesi è impegnato in numerosi altri progetti e realizzazioni che si possono ricondurre ad una matrice comune[45] – come una parentesi, una fase di stasi rispetto a quell'*autonomia linguistica* costruita nel corso del tempo attraverso un processo di ricerca incessante, che di volta in volta si rinnova e che ha sempre caratterizzato l'architettura di Samonà. In questo senso egli si distacca anche da quella forma di *tradizionalismo*, molto più feconda, che caratterizzava i suoi progetti precedenti e qui probabilmente appiattita dal-







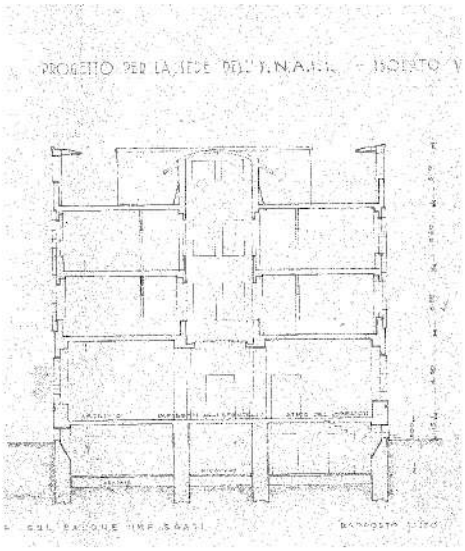




Fig. 56
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato VIII, Archivio Genio Civile Messina.




Fig. 57
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato VIII (foto AV, 2023).

la presenza di un determinato clima culturale e politico che ha prevalso sulle sue teorizzazioni di fine anni Venti e inizio anni Trenta.
Percorrendo una strada entro la quale non verrà mai raggiunta una sintesi compiuta, si perderà quel carattere originario legato al luogo, e tanto difeso nella relazione del progetto di concorso, come sfida al Movimento Moderno: «Abbiamo detto in principio "nella nostra Città ma nel nostro tempo" ma occorre aggiungere – e speriamo che i disegni esprimano ciò che il cervello pensa – che se vogliamo essere del nostro tempo, vogliamo soprattutto restare "nel nostro paese". Un concorso come l'attuale per un progetto di "facciata tipo" si presta indubbiamente come nessun altro a vestire di panni e di sostanza ogni idea ed ogni teoria, se idee e teorie sono vive e vitali e non sono manichini presi a prestito in negozi di moda: di ogni moda tanto 1896 quanto 1916. Per intenderci: Adua o Brest-Litowski. Noi architetti "di oggi" ed Italiani "di oggi" pensiamo che non sia davvero il tempo questo di starcene tappati in casa a scrutare il barometro prima di uscire ed occhieggiare dietro le stecche delle persiane per vedere di che panni si copre il vicino. Siamo qui con il "Sillabo" e contro il principio del non intervento: usciamo dall'ombra dei nostri studi per difendere le nostre idee e le nostre credenze con i fatti e con le parole. […] Anche in architettura oggi – come in politica – non ci possono essere transazioni: o Roma o Mosca. È troppo evidente, oramai, il cordone ombelicale che lega protestanti di Germania ed Ebrei di ogni paese agli scaccini del cosiddetto razionalismo italiano che vanno blaterando di architettura fascista. Non è certo per caso che le roccheforti del razionalismo siano Torino e Milano e che il maggior mecenate dei razionalisti si trovi al confine. Ma in questa terra che racchiude e conserva gelosa – cogli aspetti più vari della natura e i tipi diversi di uomini – l'elemento etnico più solido e radicato e profondo di tutti quanti non compongono l'Italia nostra; in questa nostra terra vittoriosamente refrattaria alle azioni più tipicamente dissolvitrici della Nazionalità – da quelle degli elleni a quelle degli arabi e dei normanni – così come ebbero presa – salvo casi sporadici – le ideologie bolsceviche di ieri non attecchirà oggi il razionalismo, naturalmente o adulterinamente, generato da quelle ideologie. In questa nostra terra dove si costruiva il tempio di Minerva quando l'architettura Greca era a balia, dove si scriveva in italiano prima ancora che a Firenze, dove si son fatte rivoluzioni a data fissa con i Vespri quasicché si potesse dare convegno alla storia col cronometro alla mano; non hanno nulla da insegnare né Gropius né Le Corbusier»[46].
Questa dichiarazione d'intenti si affievolisce lentamente nel corso del tempo e parallelamente a questa dinamica è utile notare un aspetto fondamentale, apparentemente contraddittorio, che riguarda Giuseppe Samonà: in questi anni egli è impegnato in uno studio profondo di tutta la produzione architettonica internazionale, tra cui suscita particolare fascino e turbamento l'opera di Le Corbusier. Riprendendo le parole di Manfredo Tafuri si coglie come in questi anni lo studio e le ricerche di Samonà siano vastissime ma che sul piano progettuale non trovino ancora un risvolto concreto: «È fra il '29 e il '31, che nuovi interessi sconvolgono il quieto provincialismo delle prime esperienze di Samonà. Il che non è tanto rintracciabile nell'eclettica sistemazione del parco di villa Bellini a Catania (1930), né nel progetto vincitore al concorso per la palazzata di Messina – dovuto, in realtà, quasi per intero a Camillo Autore –, né nelle retoriche soluzioni del PRG di Bolzano (1930).
Eppure, a quegli anni risale il primo, traumatizzante incontro […] con l'opera di Le Corbusier. […] Inizia così una lunga meditazione di Samonà su Le Corbusier, mai, significativamente, chiusa»[47]. Tafuri continua mettendo in evidenza come i primi riferimenti, che si ritrovano nei progetti di questo periodo in cui risuonano stilemi modernisti, appartengano in realtà alla produzione nordeuro-



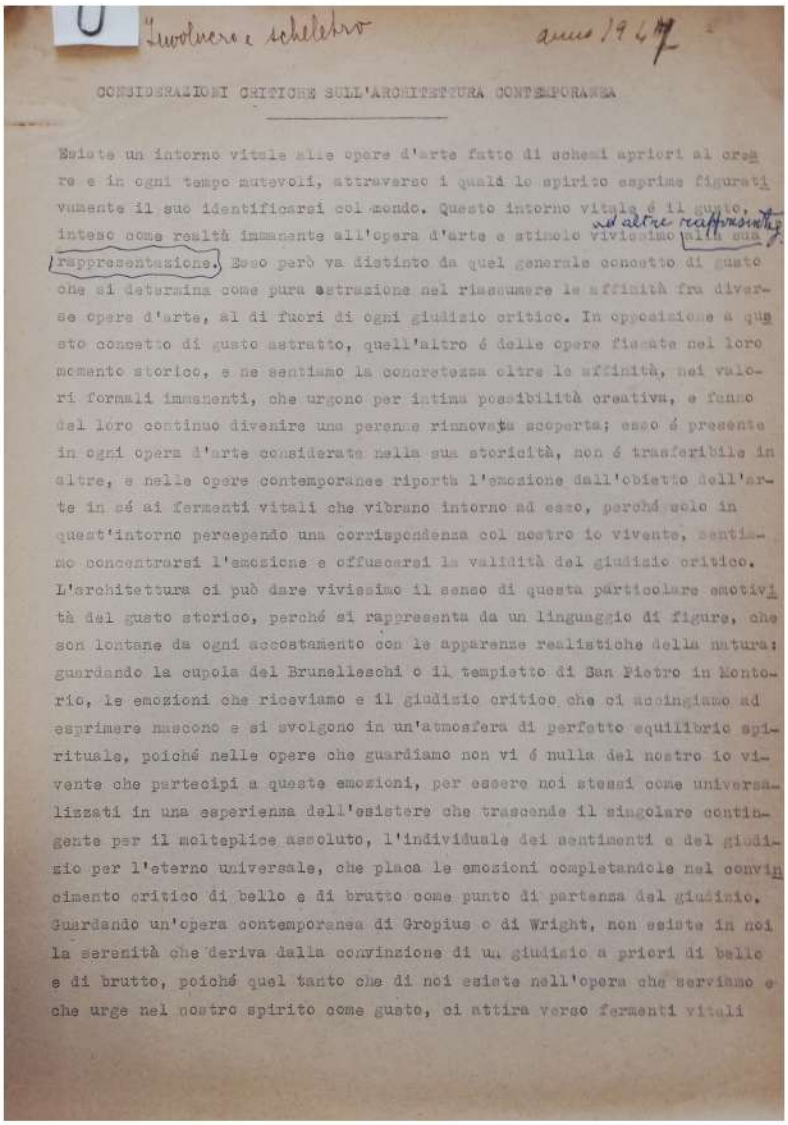
Fig. 58
Veduta generale della Palazzata di Messina dal piano attico dell'isolato I-II (foto AV, 2023).



pea di area tedesca, confermando tuttavia la mancanza di una concretizzazione in termini progettuali – in cui si possono far rientrare anche i primi edifici della cortina messinese – sottolineando l'esistenza di una *situazione ambientale* che sovrasta l'operato di Samonà: «Di tutta tale trama di esperienze culturali, come per le Corbusier negli anni precedenti, quasi nulla diviene architettura concreta nella ricerca di Samonà.

Anzi, lette allo specchio della globale vicenda dell'architettura italiana degli anni '30, le opere del Nostro, in questi anni, partecipano tutte di tendenze già delineate»[48].

Si tratta dunque di un primo *epilogo linguistico* nella produzione architettonica di Giuseppe Samonà, che troverà un proprio risvolto nel Secondo Dopoguerra attraverso la realizzazione degli isolati degli anni Cinquanta, che sembrano mostrare una maturazione e una costruzione lessicale proiettata verso la definizione di quello che si potrebbe definire un *carattere samonaniano*.



U Involucro e scheletro anno 1947

CONSIDERAZIONI CRITICHE SULL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Esiste un intorno vitale alle opere d'arte fatto di schemi apriori al crea re e in ogni tempo mutevoli, attraverso i quali lo spirito esprime figurati vamente il suo identificarsi col mondo. Questo intorno vitale é il gusto, inteso come realtà immanente all'opera d'arte e stimolo vivissimo alla sua rappresentazione. Esso però va distinto da quel generale concetto di gusto che si determina come pura astrazione nel riassumere le affinità fra diver se opere d'arte, al di fuori di ogni giudizio critico. In opposizione a qu sto concetto di gusto astratto, quell'altro é delle opere fissate nel loro momento storico, e ne sentiamo la concretezza oltre le affinità, nei valo ri formali immanenti, che urgono per intima possibilità creativa, e fanno del loro continuo divenire una perenne rinnovata scoperta; esso é presente in ogni opera d'arte considerata nella sua storicità, non é trasferibile in altre, e nelle opere contemporanee riporta l'emozione dall'obietto dell'ar te in sé ai fermenti vitali che vibrano intorno ad esso, perché solo in quest'intorno percependo una corrispondenza col nostro io vivente, sentia mo concentrarsi l'emozione e offuscarsi la validità del giudizio critico. L'architettura ci può dare vivissimo il senso di questa particolare emotivi tà del gusto storico, perché si rappresenta da un linguaggio di figure, che son lontane da ogni accostamento con le apparenze realistiche della natura: guardando la cupola del Brunelleschi o il tempietto di San Pietro in Montorio, le emozioni che riceviamo e il giudizio critico che ci accingiamo ad esprimere nascono e si svolgono in un'atmosfera di perfetto equilibrio spirituale, poiché nelle opere che guardiamo non vi é nulla del nostro io vivente che partecipi a queste emozioni, per essere noi stessi come universalizzati in una esperienza dell'esistere che trascende il singolare contingente per il molteplice assoluto, l'individuale dei sentimenti e del giudizio per l'eterno universale, che placa le emozioni completandole nel convin cimento critico di bello e di brutto come punto di partenza del giudizio. Guardando un'opera contemporanea di Gropius o di Wright, non esiste in noi la serenità che deriva dalla convinzione di un giudizio a priori di bello e di brutto, poiché quel tanto che di noi esiste nell'opera che serviamo e che urge nel nostro spirito come gusto, ci attira verso fermenti vitali



Fig. 59
Giuseppe Samonà, *Involucro e Scheletro. Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, dattiloscritto, 1947, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

## 4.4 Involucro e scheletro: «un'architettura di chiaroscuro»

Dopo la guerra Giuseppe Samonà, affiancato a seconda dei casi da diversi ingegneri, rimane l'unico tra i progettisti del gruppo originale a portare avanti la realizzazione degli isolati della nuova Cortina del Porto.
Tra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta egli porta a termine una serie di realizzazioni[49] in cui si inizia a intravedere un cambio di registro sul piano linguistico, che si distacca dalle realizzazioni precedenti per tentare di declinare il retaggio di stampo razionalista conciliandolo con le specificità dei luoghi.
Dal 1943 e poi, più stabilmente, dal 1945 Samonà assumerà il ruolo di Direttore dello Iuav di Venezia[50]; negli stessi anni partecipa attivamente alle conferenze dell'APAO di Bruno Zevi nonché ai convegni dell'INU, in particolare quelli del periodo di presidenza di Adriano Olivetti, prendendo parte al dibattito nazionale sull'urbanistica e avviando una stagione di studi che si protrarrà fino al termine della sua vita. In questa fase oltre all'impegno professionale vi è dunque un'intensa attività di riflessione teorica, fondativa rispetto ai risvolti concreti che egli cercherà di convogliare nell'opera costruita, in cui si osserva il tentativo di superamento dei postulati del Movimento Moderno che hanno caratterizzato il "ventennio razionalista": «Con il Movimento Moderno Giuseppe Samonà giocò d'astuzia contrapponendo ad esso non un'architettura ma un accumulo di questioni di contenuto, prese a prestito dall'economico, dal sociologico, dall'antropologico, impastando tutto con una notevole dose di idealismo filosofico. Fece così giustizia dell'Avanguardia ingenua: al distacco delle parole dalle cose, contrappose, *semplicemente*, le cose»[51].
In questi anni la ricerca e le pubblicazioni di Samonà si muovono tra lo studio dell'antico[52] e la critica contemporanea, con particolare attenzione al tema della continuità storica, interpretata a partire da un'analisi concettuale rispetto agli *elementi invarianti* che persistono nel corso del tempo, per la costruzione di un linguaggio moderno.
Oltre ad alcune conferenze sulla crisi culturale generale del Dopoguerra[53], diversi scritti e interventi sul problema della casa e, più in generale, sull'unità residenziale[54] in cui ritornano quelle «questioni di contenuto, prese a prestito dall'economico, dal sociologico, dall'antropologico», vi sono alcune considerazioni critiche di rilievo sull'eredità contemporanea del Movimento Moderno e di un suo possibile confronto con la storia.
Tra questi vi sono: *Involucro e scheletro*[55]; *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*[56]; *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*[57]. I testi contengono una serie di argomentazioni riconducibili a una radice unitaria e, messi a sistema, costituiscono il *corpus teorico* di una tesi che riguarda la definizione di un possibile *carattere contemporaneo*.
La trattazione parte dall'assunto che: «l'architettura si può considerare come una sintesi di involucro e di scheletro»[58], considerando questo tema come una relazione persistente all'interno della *costruzione* architettonica letta nella sua *dimensione inattuale*, dal mondo antico alla contemporaneità. Di questo Samonà ci fornisce alcuni esempi: «Questa sintesi che è forma, non significa che lo scheletro contribuisce necessariamente all'emozione creativa; poiché si possono dare rappresentazioni architettoniche in cui lo scheletro resta estraneo allo espressivo determinarsi della forma, esistendo solo come elemento di puro sostegno dell'involucro, struttura resistente che non partecipa in alcun modo all'atto del creare.
Un generale carattere che tutte accomuna le architetture delle civiltà precedenti alla nostra è la partecipazione costante dello scheletro alla emozione creativa;

partecipazione che è necessità dello spirito e non impotenza a scindere involucro da scheletro, come dimostra in modo evidente, ad esempio, l'architettura gotica, che pur distinguendo dall'involucro lo scheletro, in esso concentra gran parte della sua espressione. [...] Nei periodi più classici, l'architettura, per generale aspirazione di equilibrio, realizzò un'assoluta intimità fra scheletro e involucro. Nei periodi romantici, rotto l'equilibrio tra forma e sostanza, si allentarono i legami di involucro e scheletro, ma restò pur vivo il senso statico e immutabile della struttura come forza organicamente attiva, che impegna con maggior o minor vigore ogni espressione spaziale; l'architettura gotica scisse gli elementi parietali inerti dall'ossatura resistente, ma su di essi concentrò tutta l'emozione fantastica per esprimere l'impeto religioso, ponendo in risalto i valori energetici dello scheletro, che sentiamo come non mai parte immutabile e fissa dell'organismo costruito. L'architettura barocca tentò di rompere i legami fra struttura e forma con movimenti più o meno convulsi di aggetti e rientranze, traducendo fantasticamente il tormento della forma che non s'appagava della struttura ov'era imprigionata, e volle abbandonarla senza riuscire ad equilibrarsi al di fuori di essa; le sue rappresentazioni, in prevalenza pittoresche, furono abbozzate sullo scheletro, che tuttavia è ben presente come forza espressiva»[59].

Risulta evidente come Samonà tenti di riassumere attraverso l'analisi del binomio *involucro-scheletro* i tratti fondanti della potenza figurativa delle *rappresentazioni architettoniche* del passato, una lettura in cui riemergono le questioni che Samonà affrontava già negli anni Trenta. A questo proposito è importante sottolineare, come si vedrà nell'analisi degli edifici degli anni Cinquanta, l'influenza della figura di Auguste Perret[60] a cui Samonà guarda, come già ipotizzato, a partire dalla metà degli anni Venti attraverso le pagine di "Architettura e arti decorative". Perret viene probabilmente considerato da Samonà, soprattutto nel Dopoguerra, come il più grande interprete della sintesi tettonico-costruttiva e plastico-figurativa del rapporto tra involucro e scheletro inteso in senso moderno, attraverso quello che viene definito "classicismo strutturale". Questo perché nelle opere perretiane egli riesce a riconoscervi quella "carica vitale" presente nelle architetture del passato e la capacità del maestro francese di restituire il carattere dell'architettura antica attraverso una riscrittura che si avvale delle *tecniche* moderne. Inoltre, si vede come Samonà si muova senza escludere le proprie esperienze precedenti, anzi queste entrano a far parte di un processo in continua formazione che procede in avanti con lo sguardo rivolto all'indietro.

Egli poi continua: «Il sentimento fantastico traduce questa espressione come forma, elaborando la materia in frazionamenti più o meno profondi e minuti, di incavi e sporgenze per un bisogno di riesprimere con la vibratilità chiaroscurale dell'epidermide la forma viva della materia che partecipa all'emozione. Cioè a dire, il frastagliamento dell'epidermide più o meno esteso e profondo in tutte le architetture anteriori al nostro tempo, nasce dalla necessità di esprimere l'emozione delle forze interne alla struttura come riflesso del travaglio che imprigiona entro l'involucro lo scheletro attivo.

D'altra parte, la struttura sentita come forza attiva, richiede che l'organismo architettonico si determini secondo un equilibrio spaziale vincolato ai principi di simmetria e di organica distribuzione di pesi e resistenze, perché solo in questo modo si può corrispondere all'impulso secondo cui agiscono le forze interne per rendere compatta la struttura, coordinandola alle masse. Però, in tutte le architetture del passato l'organismo si esprime generalmente con l'equidistanza delle spaziature e col disporre in un assieme equilibratamente rispetto a un asse mediano ogni elemento e l'unità di più elementi; e altresì l'organismo

dimensiona le membrature in modo da farle gradualmente decrescenti di peso e di volume dal basso verso l'alto, o le plasma con aree resistenti di sezione così ampia da compensare visivamente gli sforzi interni, nel caso di strutture discontinue sottoposte a strutture più chiuse»[61].
Samonà parla di «forze interne» – tanto statiche-costruttive quanto formali-compositive – espresse con il «frastagliamento dell'epidermide», attraverso la sua «vibratilità chiaroscurale», all'interno di un «equilibrio spaziale vincolato ai principi di simmetria e di organica distribuzione di pesi e resistenze» – una simmetria intesa nel senso greco di *commisurabilità* – in cui «l'organismo dimensiona le membrature in modo da farle gradualmente decrescenti di peso e di volume dal basso verso l'alto»: sono i temi che egli cercherà di tradurre nei progetti degli anni Cinquanta per gli edifici della Cortina del Porto.
In seguito Samonà apre il discorso a un'analisi critica del contemporaneo, in particolare del ventennio razionalista, sostenendo l'esistenza di una scissione del binomio *involucro-scheletro* che ha portato alla perdita della componente vitale, umana, propria dell'architettura del passato, riversando tutte le proprie attenzioni sulle questioni tecniche, in senso edilizio, offerte dai nuovi sistemi costruttivi a scheletro in cemento armato, inteso come unico strumento di generazione spaziale: «Questa opinione, di un nudo schematismo positivista, ha generato molti equivoci nel chiaro giudizio critico delle opere di architettura, perché tiene conto solo parzialmente di una verità, considerandola nelle sue più esterne apparenze, e trascurando del tutto il suo intimo significato che muove da un chiaro intendimento della genesi di ogni opera d'arte. [...] Intendiamo dire che la civiltà contemporanea con le ossature a scheletro in cemento armato e in ferro ha inventato il suo tipico modo di edificare, e questo modo per la sua storicità nel quadro della vita del nostro tempo è stato lievito profondo ed emotivo dell'espressione di un ventennio di architettura fra le due guerre, essendosi identificato nella significazione meccanica di queste strutture il mezzo per esprimere l'intimo impulso ad assimilare col mondo fantastico interiore l'idea macchinista della nuova civiltà in tutta la sua quasi inumana grandezza»[62].
Tuttavia, in questo modo, attraverso l'enorme potenzialità economica vista nel processo generale di standardizzazione, è emersa la «strumentalità dell'aspetto sociale vissuto dai funzionalisti nel senso di una tipizzazione della vita umana per gerarchie e categorie»[63].
Samonà, pur riconoscendo le nuove opportunità e le immense potenzialità offerte dalle nuove tecnologie e dai nuovi sistemi costruttivi per la «precisa esecuzione meccanica»[64], anche sul piano compositivo-formale come la pianta e la sezione libera svincolate dal sistema portante, sostiene che: «L'architettura del ventennio fra le due guerre rivela questo modo spaziale cristallizzato in immagini di pura geometria, rivela cioè la volontà di significare uno spazio con immagini di semplici rapporti geometrici, a cui ogni ponderalità e consistenza di materia son quasi estranee. Questo trasfigurare l'essenza stessa dell'architettura che è compatta solidità di materiali pesanti per trasportarla in un mondo di prismi geometrici, di superfici terse, che limitano lo spazio senza riempirlo, che disegnano volumi completamente svuotati di materia, è la misura del sentimento di evasione dalle apparenze della realtà sensibile, di cui il razionalismo architettonico europeo ha materiato le sue immagini spaziali»[65]. Questo punto, nodo fondamentale che tiene insieme l'eredità moderna e i successivi sviluppi dell'architettura samonaniana, rappresenta il passaggio in cui egli coglie l'importanza della *significazione dello spazio* per mezzo della costruzione di *immagini spaziali*, che nel razionalismo hanno perso ogni contatto con la sfera umana «nel voler purificare la realtà da tutte le contaminazioni del contingente e del transitorio»[66], all'interno di una dimensione totalmente astratta.

Così egli contrappone all'immagine dello spazio razionalista la realtà figurativa dell'architettura antica: «Queste immagini spaziali interamente partecipi delle nostre emozioni, perché pienamente vissute in questo duplice modo di qualificare la materia di cui lo spazio architettonico si costruisce, fanno parte in modo pieno e completo d'ogni grande monumento delle passate architetture. Le qualificazioni di questa spazialità si precisano in forma generale e unitaria di equilibrio, per cui, pur nella varietà infinita degli elementi che la compongono, è generalmente possibile intuire l'unità dell'accordo generale, anche prima di avere percorso con lo sguardo e abbracciato l'assieme, poiché i vincoli di simmetria, le spaziature ad intervallo costante in un qualche senso del movimento spaziale, la distribuzione delle masse secondo una legge organica di pesi e resistenze, la vibratilità della materia elaborata, che tutto fonde nell'intorno atmosferico delle strutture, inducono intuitivamente a completare la visione di un certo assieme architettonico, anche prima di averlo percorso nella sua totale spazialità, e però inducono a sentire lo spazio a priori concluso e come fermato in una prima pausa immaginativa che è sintesi, anche dove questo spazio, fissato per intuizione nella sua totalità, debba ulteriormente arricchirsi di nuove successive emozioni, per essere chiaro allo spirito, come è in generale delle opere più lontane dal così detto equilibrio classico»[67].

L'*unità nella varietà* sembra quasi rimandare all'assunto lecorbusiano «unità nel dettaglio, tumulto nell'insieme»: Samonà comprende come la forza iconografica dell'antico sia il mezzo semantico attraverso cui indagare la significazione dello spazio architettonico, nonché urbano, la cui rappresentazione incarna nel corso del tempo la *drammaticità* della vita umana. Qui è presente *in nuce* il discorso che egli svilupperà a partire dagli anni Sessanta rispetto al tema dell'*iconismo*, che costituirà il *filtro visivo* attraverso cui leggere – e quindi restituire, costruendo – l'esperienza umana in tutta la sua tragicità.



Solo così sarà possibile superare le parziali verità delle scoperte del razionalismo europeo, appropriandosene e rielaborandole in un discorso che sia in grado di porsi in continuità con l'eredità storica: «Noi sentiamo oggi che questo superamento è possibile perché, eliminate le scorte di quanto ha inaridito e reso antiumano quel fare, permane attraverso il razionalismo la conquista durevole di una rinnovata coscienza morale tesa nello sforzo d'intendere e rappresentare un mondo fenomenico misurato sull'uomo; e sentiamo che, malgrado non si sia avvertita questa umanità nel suo significato attuale ed eterno, l'aver posto l'accento sull'uomo come fattore determinante d'ogni misura architettonica è qualcosa di solido e di fermo su cui poter edificare il nostro presente, e che deve farci attenti a valutare quanto di vivo esiste ancora in quella spazialità cinematica»[68].

La misura umana sta al centro di questa *costruzione* possibile, le cui dimensioni vanno ricercate in ciò che già esiste, come sostiene Samonà in una delle conclusioni, richiamando, in un certo senso, le teorie dell'*Einfühlung* studiate molti anni prima: «Tali architetture hanno una distribuzione così fatta della materia nello spazio, che il loro complesso equilibrio di forze trova quasi una biologica corrispondenza con il nostro interno equilibrio statico, per modo che in questa spazialità a cui le masse sono misurate e scandite, sentiamo assorbito il nostro esistere fisico e dissolto il nostro equilibrio organico»[69].

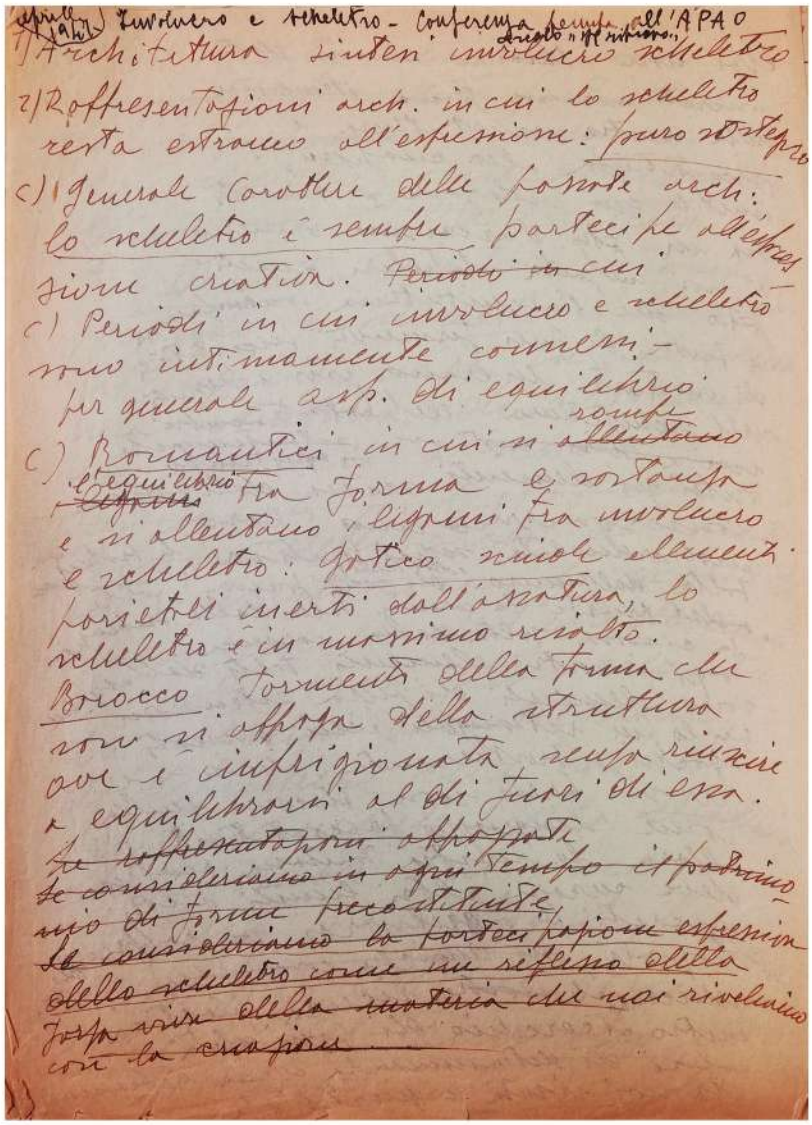


Fig. 60
*Involucro e scheletro*, manoscritto della conferenza tenuta all'APAO, aprile 1947, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.





Fig. 61
Veduta aerea della città di Messina, in primo piano alcuni isolati della Palazzata.

## 4.5 Gli isolati degli anni Cinquanta

La realizzazione degli isolati degli anni Cinquanta si svolge all'incirca tra il 1952 e il 1958. Si tratta di edifici principalmente a destinazione residenziale, tranne l'isolato IX, che ospita la sede dell'Inps e l'isolato X, adibito ad albergo. In queste opere Samonà cercherà di concretizzare le riflessioni teoriche elaborate a cavallo tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta rispetto al tema generale del rapporto *involucro-scheletro*, impiegando una molteplicità di approcci e declinazioni sul piano figurativo, di cui si tenterà di mostrare la matrice compositiva che li accomuna e che sta alla base del loro processo generativo. A tal proposito, come per i casi precedenti, l'analisi si concentra in particolare sui fronti, che costituiscono l'elemento di maggior interesse rispetto al ruolo urbano della Cortina, testimoniato anche dal fatto che Samonà in questi anni è interessato principalmente alla dimensione iconografica delle sue architetture tanto da assumere, in più occasioni, esclusivamente il ruolo di "consulente per le facciate"[70].

L'isolato X, l'Albergo Jolly, viene progettato e realizzato tra il 1952 e il 1957, con la partecipazione degli ingegneri Ottorino Biazza e Carlo Ghezzi, subendo nello stesso periodo un'operazione di ampliamento a poco tempo dal suo primo completamento. Il progetto originale viene realizzato a partire dal 1953 e prevede di occupare due terzi dell'isolato con l'edificio alberghiero lasciando lo spazio rimanente adibito a terrazza con piscina, poste alla quota del piano rialzato. Il progetto di ampiamento, realizzato nel 1957, prevede di estendere il corpo alberghiero su tutto l'isolato occupando interamente lo spazio della terrazza.

Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 3,63 metri per le campate centrali e 3,3 metri per le ultime due campate laterali, con le paraste che mantengono una sezione di sviluppo costante di 44 centimetri. Nel punto di giunzione tra l'elevazione originale e il corpo di ampliamento è visibile in facciata il raddoppiamento del pilastro, a partire dal quale si sviluppano delle campate con ritmo variabile tra 3,3 e 3,35 metri. Gli interpiani, a partire dal piano terra che si trova rialzato di un metro rispetto al livello stradale, misurano 4,63 metri tra piano terra e primo piano e 3,33 metri per i tre piani superiori. A completamento della composizione in altezza si trova una piastra sommitale, sporgente rispetto al filo di facciata e leggermente sollevata rispetto alla testa del muretto d'attico, per cui il fronte raggiunge un'altezza complessiva di 17 metri. Si noti che per gli edifici degli anni Cinquanta la sezione verticale è suddivisa in quattro livelli, anziché tre, con il conseguente abbassamento dei diversi interpiani rispetto ai fabbricati degli anni Trenta e Quaranta. Inoltre, sono assenti operazioni di prolungamento in altezza del corpo di facciata per mezzo di elementi "decorativi", come il prolungamento del telaio strutturale, per tentare di far risultare più alti gli edifici della cortina.

I materiali di rivestimento sono l'intonaco di cemento e sabbia color grigio per i pilastri, alcune porzioni dei tamponamenti esterni e la piastra sommitale, mentre i paramenti murari sono in parte trattati con intonaco di graniglia di colore bianco e in parte rivestiti con tessere a pasta vitrea gialle o viola, che segnano i marcapiani. Le finestre sono incorniciate con listelli in travertino.

L'impaginazione del prospetto segue uno schema regolare: i pilastri emergono dal filo di facciata e sono interrotti in sommità dalla linea orizzontale della piastra sommitale; le aperture al piano terra sono collocate al centro della campata e incorniciate all'interno di un volume che sporge leggermente dal piano di facciata, allineandosi al filo delle paraste; ai piani superiori le finestre sono allineate all'estremità destra di ogni campata e tangenti al pilastro; le campate





Fig. 62
Carta tecnica regionale della città di Messina.





Fig. 63
Ricostruzione grafica di Pasquale La Spina con la sovrapposizione dei tracciati planimetrici della Palazzata ottocentesca e novecentesca.

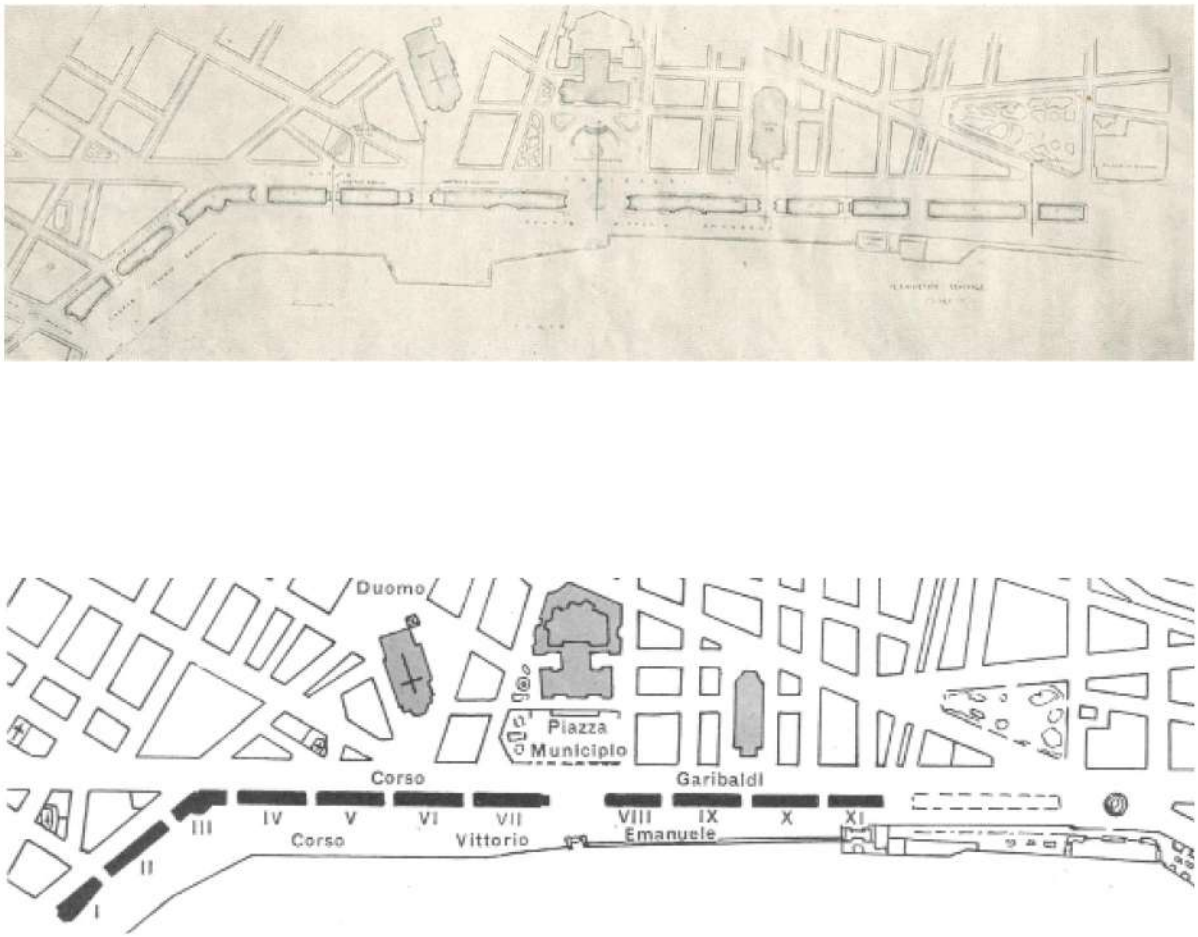





Fig. 64
Confronto planimetrico della Palazzata di Messina tra la versione per il progetto di concorso e la versione realizzata.



Fig. 65
Veduta della Palazzata di Messina dal molo, in primo piano l'isolato X.

a loro volta sono suddivise, per ogni piano, in quattro campi diversi mediante i listelli di marmo che, formando una composizione a croce, incorniciano le aperture.

Sul piano compositivo si nota un cambiamento quasi radicale rispetto all'impostazione degli isolati precedenti. Lo schema generale è basato su un impianto regolare e simmetrico, che segue lo scheletro strutturale, caratterizzato tuttavia dal movimento dell'impaginato interno delle campate che, attraverso il posizionamento delle aperture, delle decorazioni e dei diversi piani di rivestimento, conferisce dinamicità al fronte. L'intensità dell'elemento chiaroscurale è in questo caso ancora fortemente attenuato, essendoci un grande lavoro di *frammentazione* dell'involucro murario che tuttavia è ottenuto attraverso lievi movimenti, anche se numerosi, che non riescono a conferire una consistente carica espressiva alla facciata.



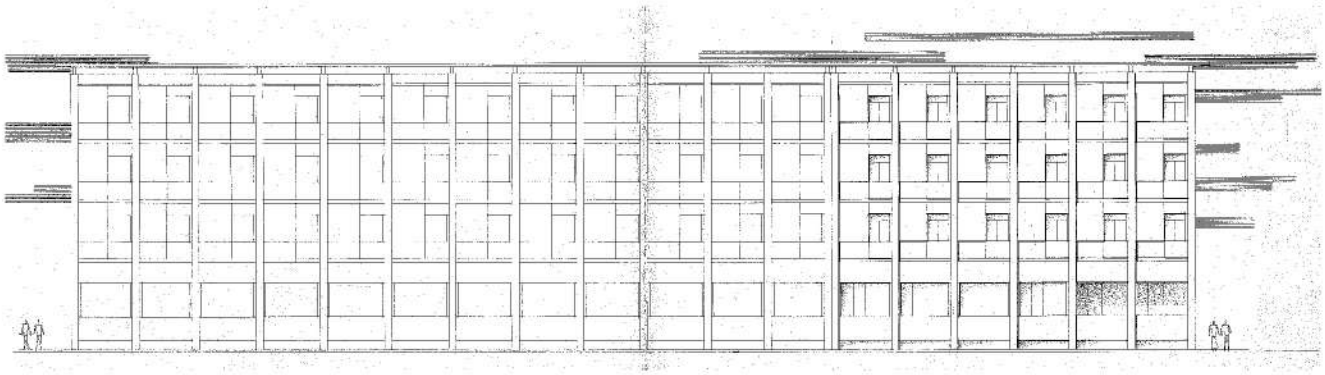
Gli isolati IV, V, VI e XI vengono progettati e realizzati tutti nello stesso periodo che va dal 1953 al 1958, in cui Giuseppe Samonà sperimenta diversi approcci e soluzioni operando una serie di "variazioni sul tema". Questi edifici sono a destinazione residenziale con negozi e botteghe al piano terra.

L'isolato IV viene costruito tra il 1953 e il 1956 e mostra, insieme agli altri edifici, uno sviluppo consistente dell'equazione *involucro ÷ scheletro → chiaroscuro.*

Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 4,02 metri per le campate centrali e 4,34 metri per la campata terminale, mentre le paraste variano di sezione nel loro sviluppo in altezza passando da 60 centimetri al piano terra, a 45 centimetri per il primo e secondo piano e 30 centimetri per l'ultimo. Gli interpiani misurano 4,20 metri tra piano terra e primo piano, e 3,63 metri per i tre piani superiori. A completamento della composizione in altezza si trova lo sbalzo del piano di copertura a terrazza, sporgente rispetto al filo di facciata e sostenuto da una serie di mensole in aggetto, per cui il fronte raggiunge un'altezza complessiva di 16 metri, compreso il parapetto dell'ultimo piano.

I materiali di rivestimento sono l'intonaco di cemento e sabbia color grigio per gli elementi strutturali emergenti in facciata, mentre i paramenti murari sono rivestiti con tessere a pasta vitrea con sfumature di diversa intensità e gradazione, dal blu al viola. Le incorniciature delle finestre e i balconi sono finiti con intonaco bianco e le balaustre sono in ferro dipinto color nero.





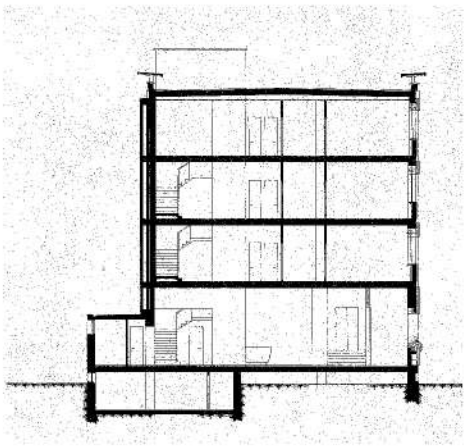




Fig. 66-68
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato X, Archivio Genio Civile Messina.

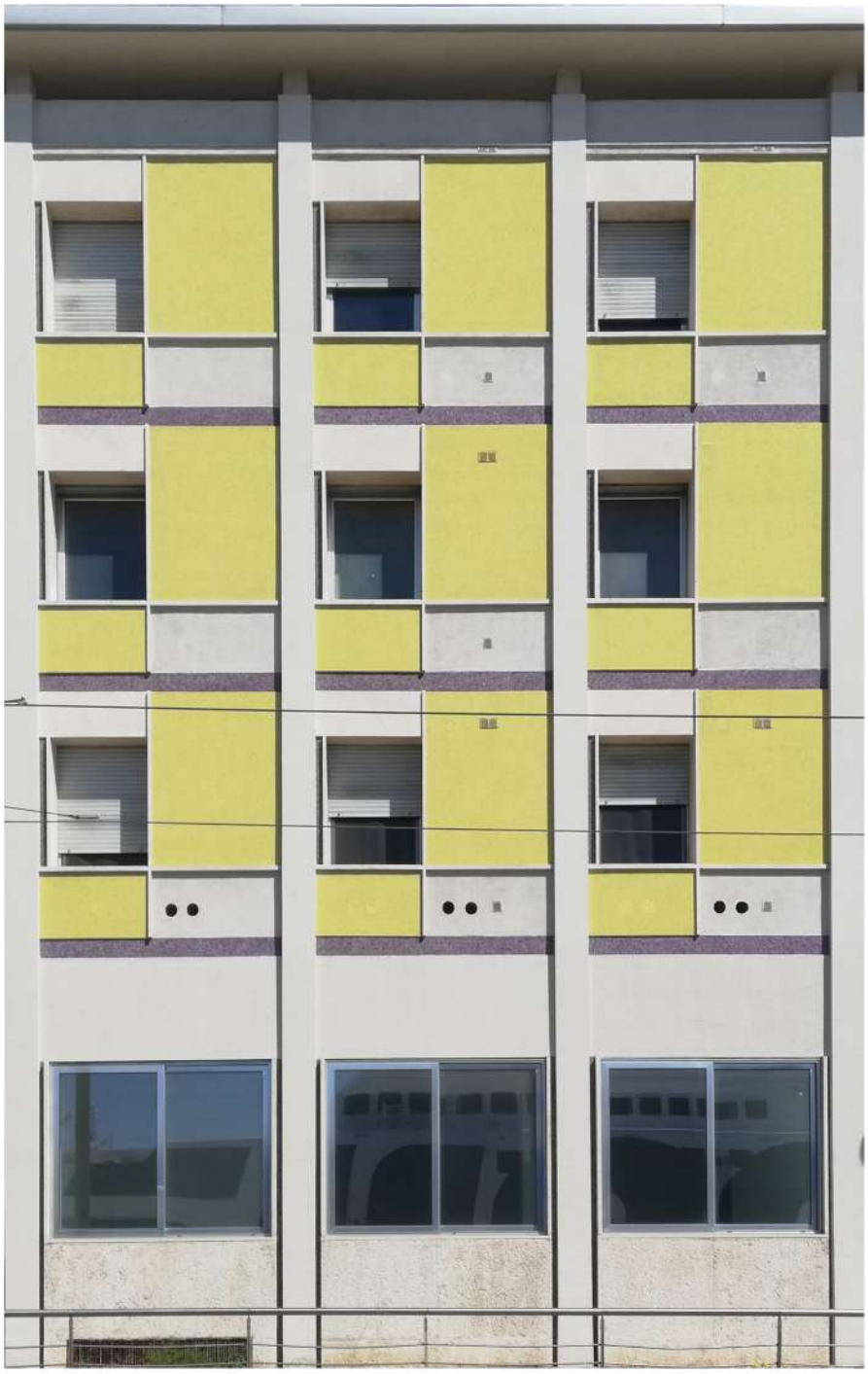
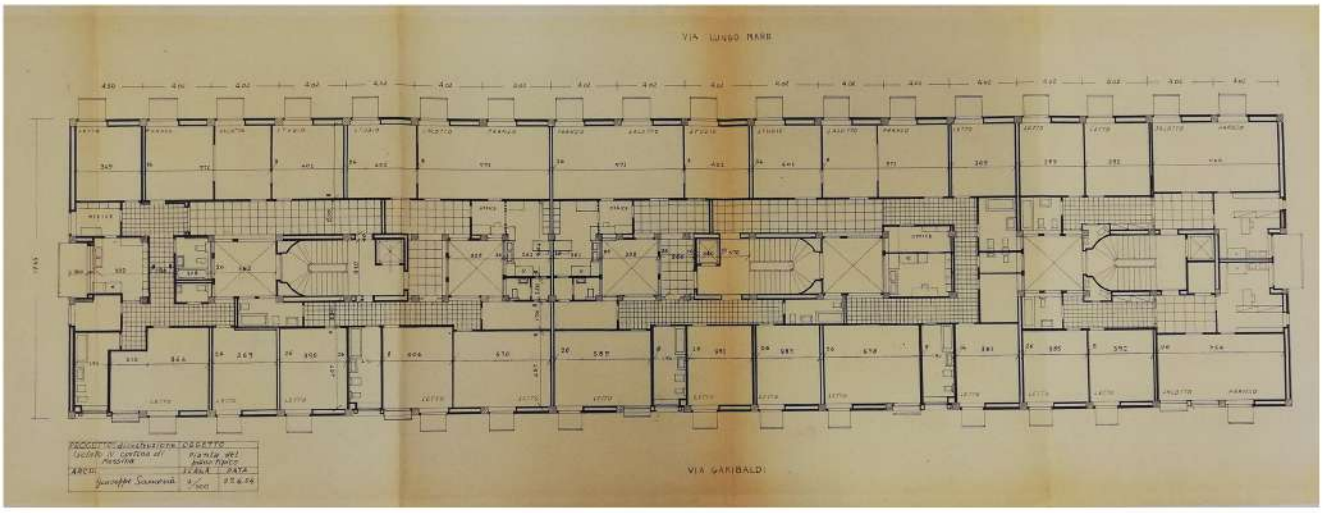
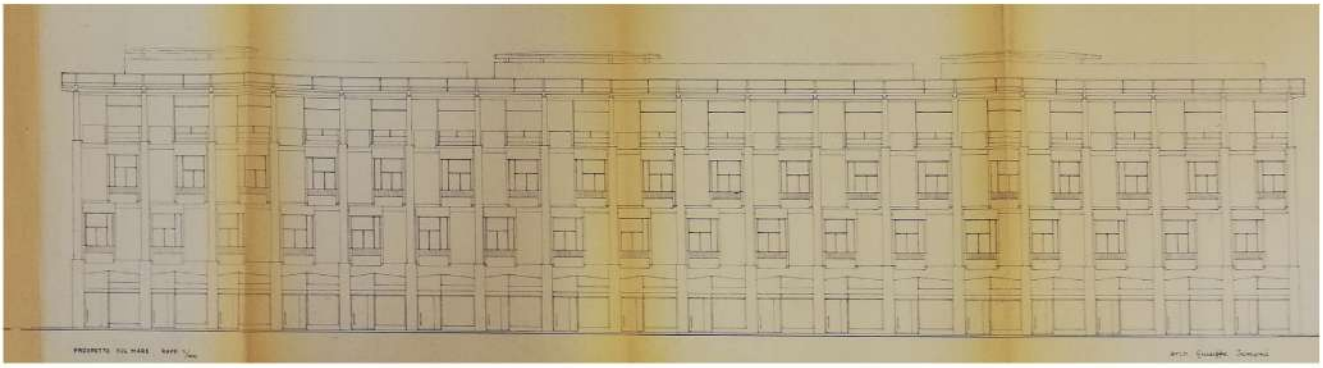


Fig. 69
Raddrizzamento fotografico
della campata tipo
dell'isolato X (foto AV, 2023).



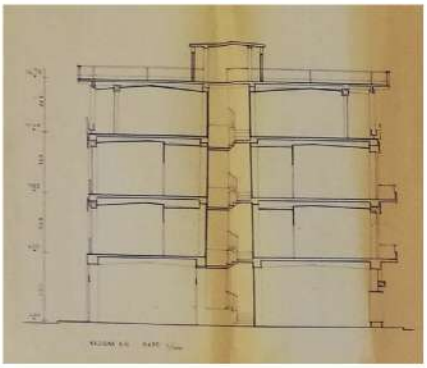




Fig. 70-72
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato IV, Archivio Progetti Iuav.



Fig. 73
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato IV (foto AV, 2023).



Fig. 74
Veduta di via Garibaldi, a destra l'isolato VI della Palazzata di Messina.



L'impaginazione del prospetto segue uno schema seriale: i pilastri emergono dal filo di facciata con una sezione che si riduce in altezza e si concludono con le mensole che sostengono l'aggetto della terrazza; allo stesso modo emergono le travi, segnando lo sviluppo orizzontale del telaio strutturale, che sono tuttavia arretrate rispetto al filo esterno dei pilastri; le aperture al piano terra occupano l'intera campata con le vetrine delle attività commerciali; nei livelli superiori queste, con i relativi balconi, al primo piano sono allineate all'estremità sinistra di ogni campata e tangenti al pilastro, mentre per i successivi due piani sono specchiate, allineandosi all'estremità destra.
Sul piano compositivo è quindi possibile osservare questo principio di ripetizione seriale che si origina da uno schema regolatore di fondo, costituito dal telaio strutturale, al cui interno avviene un'operazione di frazionamento degli elementi architettonici che nella loro singolarità vengono mossi secondo le tre dimensioni spaziali, altezza, larghezza e profondità, conferendo dinamicità al fronte. Inoltre, l'artificio di far emergere i pilastri portandoli in primo piano, come avviene per tutti gli edifici degli anni Cinquanta, costituisce un tentativo di conferire slancio al prospetto: una soluzione che comunque non basterà a risolvere il problema della limitazione di altezza. Tuttavia, la facciata assume una propria tridimensionalità mettendo in scena una composizione chiaroscurale che, esaltando la forza plastica dei singoli elementi, tenta di giungere ad una *figurazione vibratile* d'insieme che carica semanticamente l'immagine dell'edificio.
L'isolato VI viene realizzato tra il 1953 e il 1956, con la partecipazione dell'ingegnere Salvatore Capraro.
Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse variabile tra 4,05 e 4 metri, mentre le paraste variano di sezione nel loro sviluppo in altezza passando da 70 centimetri al piano terra, a 26 centimetri per lo sviluppo superiore. Gli interpiani misurano 4,12 metri tra piano terra e primo piano, e 3,63 metri per i tre piani superiori. A completamento della composizione in altezza si trova lo sbalzo del piano di copertura a terrazza, sporgente rispetto al filo di facciata e sostenuto da una serie di mensole in aggetto, per cui il fronte raggiunge un'altezza complessiva di 16 metri, compreso il parapetto dell'ultimo piano.
I materiali di rivestimento sono l'intonaco di cemento e sabbia color grigio per gli elementi strutturali emergenti in facciata, come anche i balconi che vengono



Fig. 75
Veduta del porto di Messina.

chiusi frontalmente da una pannellatura metallica di colore bianco e giallo con corrimano in ferro nero, mentre i paramenti murari sono finiti con intonaco di graniglia color bianco.

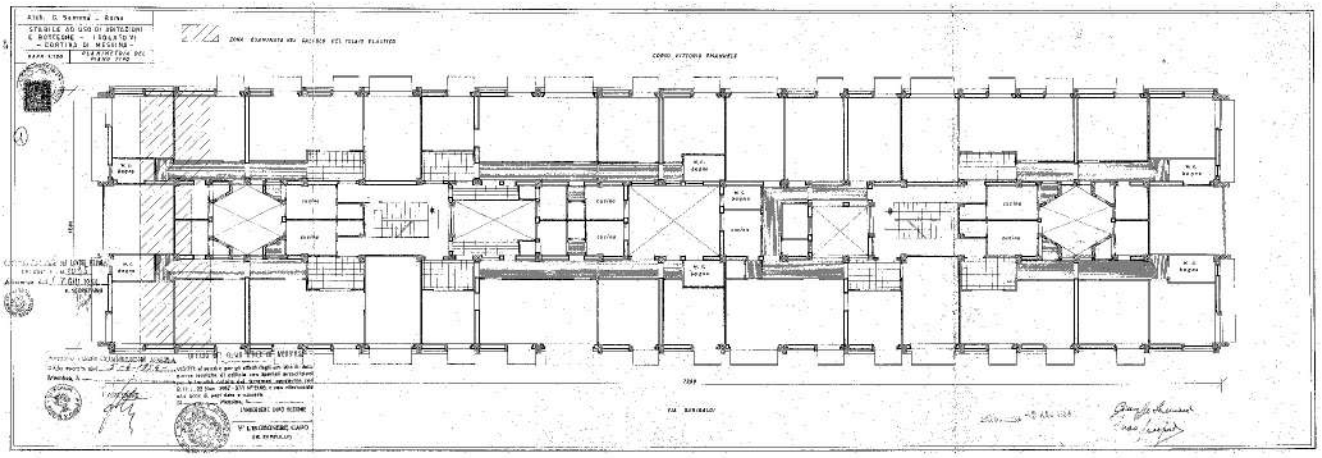
L'impaginazione del prospetto segue, anche in questo caso, uno schema seriale: i pilastri emergono dal filo di facciata con una sezione che si riduce in altezza, distinguendo nettamente il basamento dal corpo superiore, e si concludono con le mensole che sostengono l'aggetto della terrazza; allo stesso modo emergono i marcapiano, segnando lo sviluppo orizzontale del telaio strutturale, sempre arretrati rispetto al filo esterno dei pilastri; in questo caso vi è un secondo ordine di elementi verticali che dividono in due parti la campata svolgendo una funzione decorativa che arricchisce la griglia figurativa del prospetto in cui scheletro strutturale e decorazione involucrale tendono a fondersi in una tessitura unitaria; le aperture al piano terra occupano l'intera campata con le vetrine delle attività commerciali; nei livelli superiori queste, con i relativi balconi, sono disposte secondo un ritmo alternato rispetto all'asse mediano della campata; vi è inoltre la presenza, a intervalli regolari, di logge con balcone che occupano l'intera ampiezza della luce strutturale.

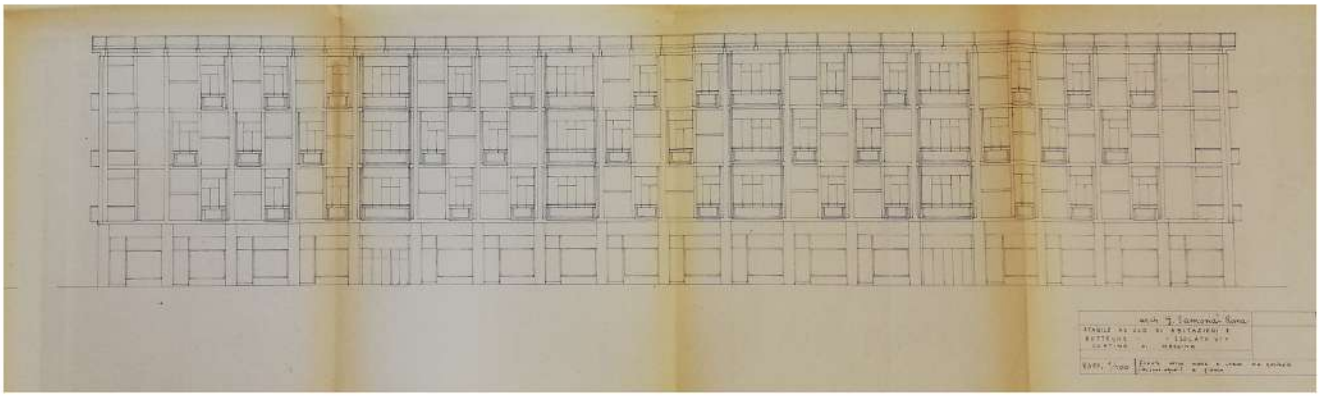


In questo caso, sul piano compositivo, è presente una maggiore ricchezza di elementi in cui si scompone la facciata ma allo stesso tempo è più marcata la simmetria centrale dell'impianto generale per mezzo del posizionamento delle logge e della fila di aperture che chiude la composizione alle due estremità: vi è quindi una compresenza di elementi disposti in serie (i balconi) e di elementi disposti simmetricamente rispetto a un'asse centrale (logge e aperture terminali) che si contrappongono amplificando le note umbratili del fronte.

L'isolato V viene realizzato tra il 1953 e il 1955, con gli ingegneri Giuseppe De Cola e Aldo D'Amore.

Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse variabile tra 4,28 metri e 4,31 metri per le campate che accolgono le logge, mentre le paraste variano di sezione nel loro sviluppo in altezza passando da 60 centimetri al piano terra, a 50 centimetri per il primo piano, 40 centimetri per il secondo e 30 centimetri per l'ultimo, estendendosi fino alla sommità del fronte. Gli interpiani misurano 4,2 metri tra piano terra e primo piano, e 3,63 metri per i tre piani superiori. Chiude la composizione in altezza la fascia del parapetto del piano a terrazza, che prosegue verticalmente il paramento murario, raggiungendo un'altezza totale di 16 metri.





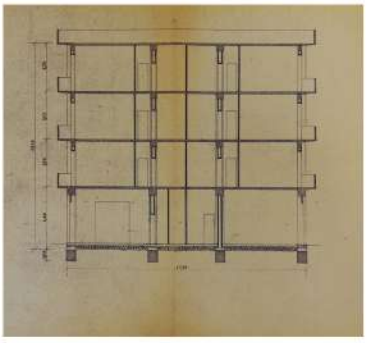




Fig. 76-78
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato VI, Archivio Genio Civile Messina (pianta) e Archivio Progetti Iuav (prospetto e sezione).




Fig. 79
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato VI (foto AV, 2023).



Fig. 80
Veduta notturna del porto di Messina.

I materiali di rivestimento sono l'intonaco di cemento e sabbia color grigio (oggi color rosa chiaro) per gli elementi strutturali emergenti in facciata, come anche le incorniciature delle finestre e i balconi che presentano una ringhiera a telaio metallico chiusa sui lati da pannellature piene (frontalmente) e grigliate (lateralmente) tinteggiata di bianco, mentre i paramenti murari sono finiti con intonaco di graniglia color bianco o rosso-arancione alternati.
L'impaginazione del prospetto, come nel caso precedente, vede la ripetizione di elementi seriali alternati a elementi disposti simmetricamente rispetto all'impalcato generale, che qui assumono una forza ancora maggiore: i pilastri emergono dal filo di facciata con una sezione che si riduce in altezza prolungandosi fino all'estremità superiore; allo stesso modo emergono le travi, segnando lo sviluppo orizzontale del telaio strutturale, sempre arretrate rispetto al filo esterno dei pilastri; anche in questo caso vi è una trama di secondo ordine che suddivide i singoli riquadri della campata in tre o quattro campi differenti (a seconda della presenza della finestra o del balcone) svolgendo una funzione decorativa che arricchisce la griglia figurativa del prospetto; le aperture al piano terra occupano l'intera campata con le vetrine delle attività commerciali; nei livelli superiori queste, con i relativi balconi, sono impaginate sul lato sinistro della campata, tangenti al pilastro; vi è poi la presenza, ogni tre campate, di logge con balcone che occupano l'intera ampiezza della luce strutturale; inoltre, ogni campata viene conclusa in altezza, al livello dell'ultimo solaio, da una soletta in aggetto compresa tra i due pilastri, che conclude la figura generando una linea d'ombra continua.
Sul piano compositivo prevale dunque la forza dell'impianto centrale, accentuata dalla profondità delle logge – di cui la seconda e la quarta avrebbero dovuto essere logge passanti secondo il progetto originale – che scandiscono la facciata per blocchi, all'interno dei quali vi è successivamente un'elaborazione plastica che alimenta il chiaroscuro della facciata.
L'isolato XI viene realizzato tra il 1953 e il 1958 con l'ingegnere Giuseppe De Cola e mostra un'impostazione quasi del tutto analoga all'isolato V, a meno di alcuni elementi e di un'estensione leggermente ridotta.
Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse variabile tra 3,93 metri e 3,95 metri per le campate che accolgono le logge, mentre le paraste variano di sezione nel loro sviluppo in altezza passando da 60 centimetri al piano terra, a 50 centimetri per il primo piano, 40 centimetri per il secondo e 30



Fig. 81
Veduta della Palazzata di Messina da Nord, al centro l'isolato XI.

centimetri per l'ultimo, estendendosi fino alla sommità del fronte. Gli interpiani misurano 4,2 metri tra piano terra e primo piano, e 3,63 metri per i tre piani superiori. Chiude la composizione in altezza la fascia del parapetto del piano a terrazza, che prosegue verticalmente il paramento murario, raggiungendo un'altezza totale di 16 metri.

L'impaginazione del prospetto è conforme a quella dell'isolato V, tranne per l'assenza dei balconi e della trama decorativa secondaria da cui risulta una minore intensità del valore chiaroscurale, nonché una netta prevalenza dell'impianto simmetrico in cui la profondità dell'ombra delle logge assume un peso dominante.



In questo caso, rispetto al precedente, questo sbilanciamento di pesi nella struttura compositiva tende a indebolire la forza figurativa dell'edificio che mostra un'ambiguità di fondo tra stereometria e scarnificazione.

L'isolato IX, la sede Inps e l'ultimo ad essere completato, viene progettato e realizzato tra il 1954 e il 1958, con la partecipazione dell'ingegnere Vincenzo Cacopardo.

In questo edificio Giuseppe Samonà mostra il raggiungimento di un equilibrio armonico, di una sintesi compiuta, all'interno di quel processo di costruzione linguistica iniziato trent'anni prima, dove tenta di comporre in *senso moderno* gli elementi della storia: «Nella Sede dell'Inps, dove il suo intervento è cominciato fin dall'inizio del lavoro, configurando l'intero organismo anche internamente e non soltanto "medicando" le facciate, egli ha prodotto un risultato veramente eccezionale»[71].

Un'interessante riflessione sull'impianto compositivo e sulla componente figurativa di questo isolato si riscontra sulle pagine di "The Architectural Review" in cui viene pubblicato l'anno successivo alla sua realizzazione, all'interno della sezione dedicata alle opere realizzate all'estero, con un articolo intitolato *Brutalismo & Warehouse Aesthetics*[72]. In questo breve saggio, per quanto riguarda l'edificio di Samonà, non si parla tanto di "brutalismo" quanto piuttosto di "warehouse aesthetics" (cioè "estetica industriale") legata a quella che in inglese viene definita «Functional Tradition»[73] (ovvero "tradizione funzionale") con particolare riferimento ai primi edifici industriali ottocenteschi. Oltre a sottolineare il superamento di un «classicismo scadente»[74] dovuto alle imposizioni del regime fascista e la stretta vicinanza sul piano figurativo al lavoro di Auguste Perret per la ricostruzione di Le Havre – verso una «monumenta-

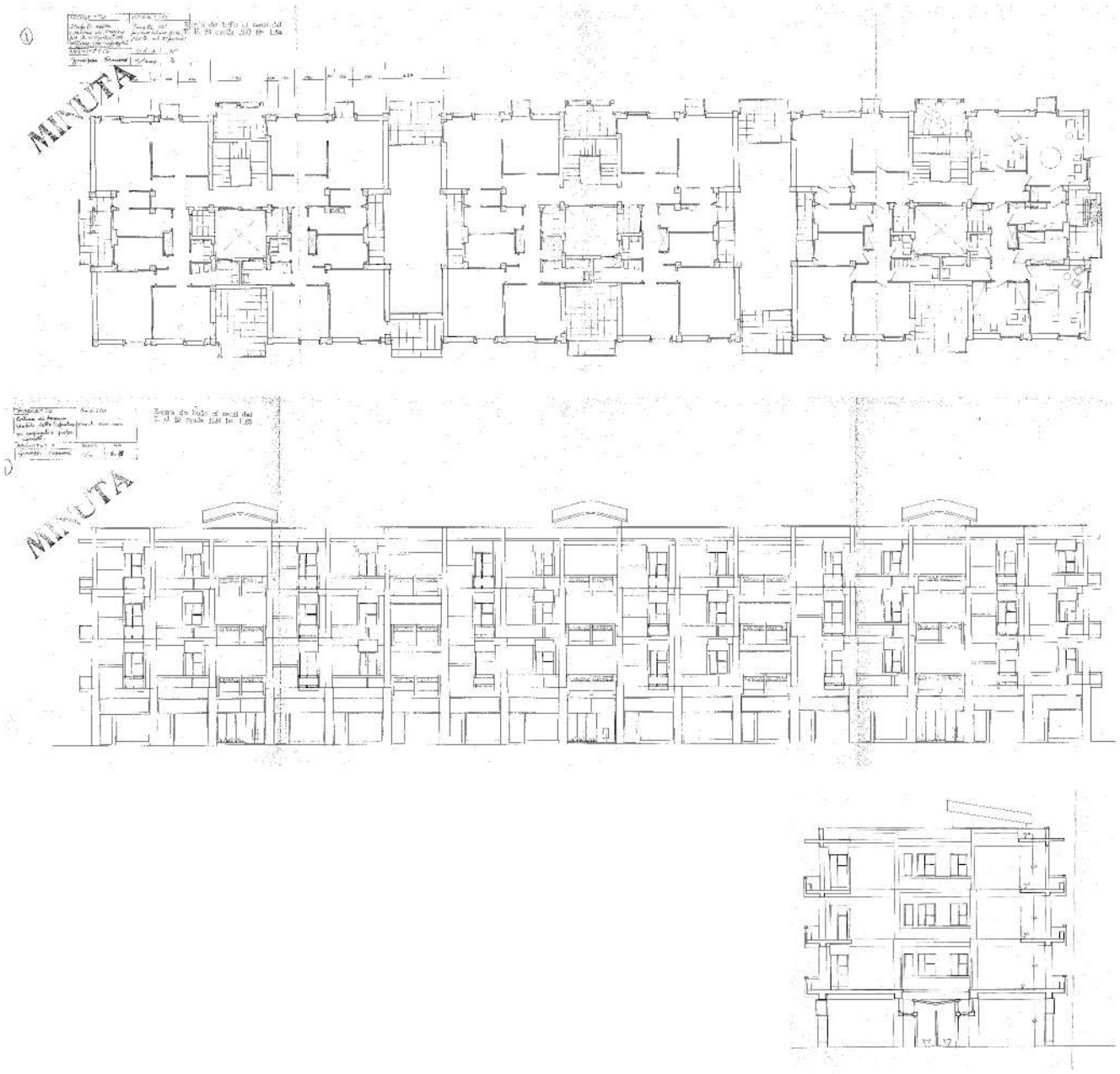





Fig. 82-84
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato V, Archivio Genio Civile Messina.






Fig. 85
Raddrizzamento fotografico
della campata tipo
dell'isolato V (foto AV, 2023).

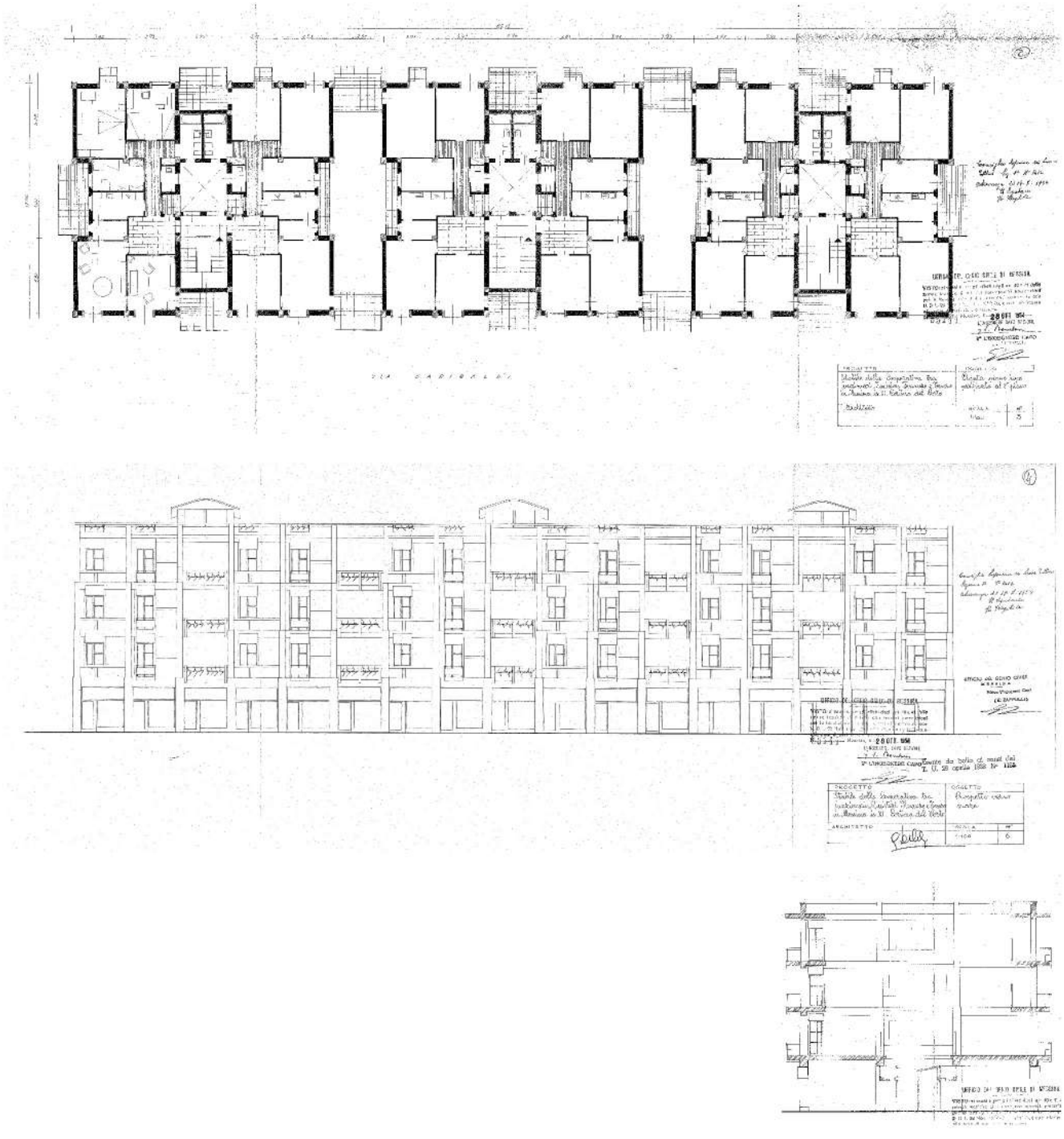


Fig. 86-88
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato XI, Archivio Genio Civile Messina.



Fig. 89
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato XI (foto AV, 2023).



Fig. 90
Ernesto Basile, Palazzo Utveggio (II), Palermo, 1901.

lità più autentica»[75] – l'articolo tende a sostenere come via sia la compresenza di una figurazione di tipo industriale e una composizione di matrice classica: «Nell'isolato completato più di recente, la sede dell'INPS, si è tentati di individuare analogie con i migliori fabbricati industriali ottocenteschi, non solo per la posizione sul lungomare, ma anche per la semplificazione e la solidità dei dettagli costruttivi, la griglia fortemente ripetitiva delle finestre e la forza intrinseca di una disciplina classica quasi inconscia, che sostiene il progetto con la stessa certezza dei capolavori della 'tradizione funzionale'»[76].
Il fronte presenta un ritmo impostato su una campata con interasse di 3 metri, senza variazioni, mentre le paraste variano di sezione nel loro sviluppo in altezza e poggiano, eccezionalmente, su una base di 70 centimetri, misurando 40 centimetri dal piano terra al secondo piano e 30 centimetri all'ultimo piano estendendosi fino alla sommità della facciata. Gli interpiani misurano 5,1 metri tra piano terra e primo piano, e 3,63 metri per i tre piani superiori. Chiude la composizione in altezza la fascia del parapetto del piano a terrazza, raggiungendo un'altezza totale di 17,3 metri.
I materiali che connotano la facciata sono principalmente il cemento armato a vista per il telaio strutturale emergente, un'eccezione tra gli edifici della cortina, il mattone a vista per i paramenti murari e l'intonaco di graniglia per il rivestimento di alcuni dettagli. Vi è inoltre una grande presenza di elementi prefabbricati che partecipano al disegno del fronte: i tamponamenti del piano terra che inglobano le cornici delle finestre sono in calcestruzzo bocciardato per le parti basamentali, come anche i plinti delle paraste, o lavato per le incorniciature, così come le soglie sporgenti delle finestre ai piani successivi le cui facce inferiori sono tinteggiate alternatamente di rosso e di giallo; al piano terra sono presenti delle pensiline metalliche con struttura reticolare che segnano gli ingressi; i montanti in ferro-finestra che connotano le partiture finestrate dei piani superiori sono colorati di azzurro, così come gli infissi.
L'impaginazione del prospetto è caratterizzata da una forte regolarità, quasi di matrice classica, accuratamente lavorata nella sua tridimensionalità per mezzo di aggetti, rientranze, scanalature, tutte misurate in senso armonico, quindi con una propria forza plastica, che conferiscono all'insieme un'alta carica di vibrazioni: i pilastri emergono dal filo di facciata con una sezione che si riduce in altezza prolungandosi fino all'estremità superiore dell'edificio; allo stesso modo emergono le travi, segnando lo sviluppo orizzontale del telaio strutturale, sempre arretrate rispetto al filo esterno dei pilastri e con una scanalatura centrale che ne accentua la plasticità; anche in questo caso vi è una trama di secondo ordine che al piano terra è costituita dai corpi prefabbricati che connotano il basamento attraverso una lavorazione chiaroscurale che si serve di cornici, soglie e scanalature, mentre ai piani superiori le campate sono caratterizzate dalla presenza di trifore, chiuse alla base dal paramento in mattoni e frazionate attraverso i montanti in ferro-finestra che incorniciano l'apertura centrale, quella maggiore, dalla quale sporge la soglia in calcestruzzo prefabbricato; la linea di gronda è accentuata, per ogni campata, dall'aggetto della soletta di copertura che genera un'ombra continua; il piano a terrazza è perimetrato da un parapetto, anch'esso lavorato secondo una trama di sporgenze e arretramenti della balaustra; sono assenti i balconi, trattandosi di un edificio interamente destinato ad uffici.
Sul piano compositivo si assiste dunque a un'impostazione generale basata su una struttura regolare, dove «per struttura non si intende quella portante, piuttosto quella logica e formale che governa l'edificio»[77], la cui staticità viene controbilanciata attraverso l'articolata frammentazione tridimensionale dell'involucro che permette alla facciata di assumere una propria corporeità.






Fig. 91-94, 95-96
In alto: fotografie di avvicinamento all'isolato IX.
A destra: vedute d'insieme dell'isolato IX (foto AV, 2023).



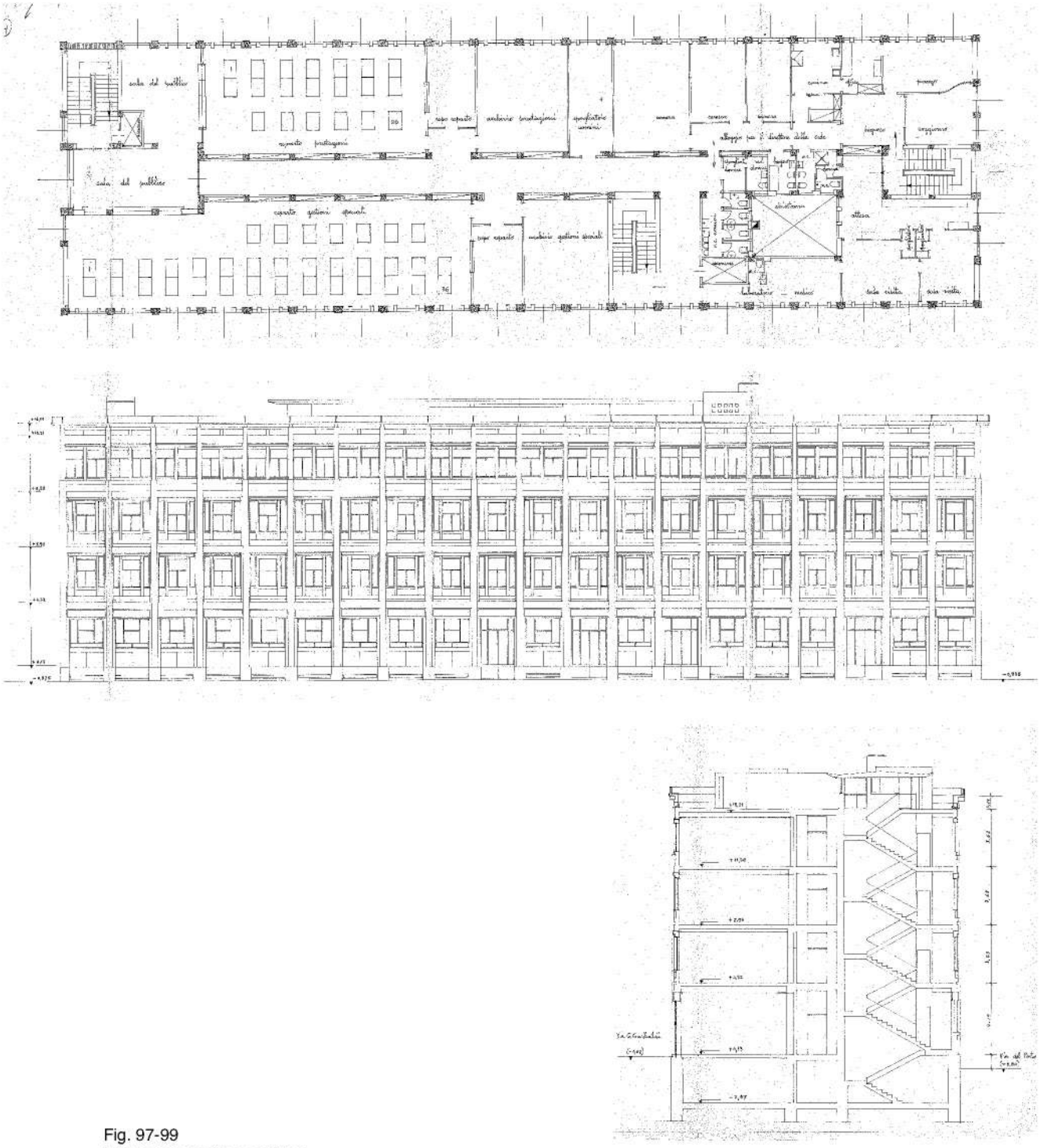
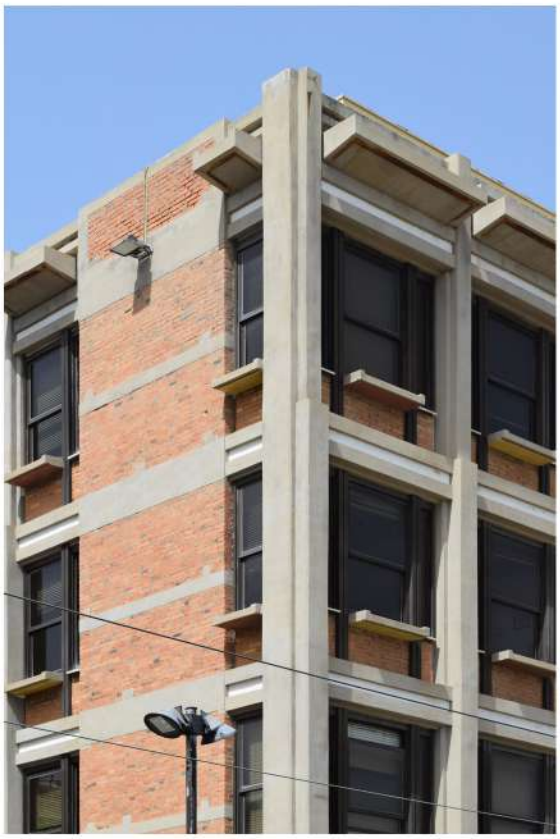



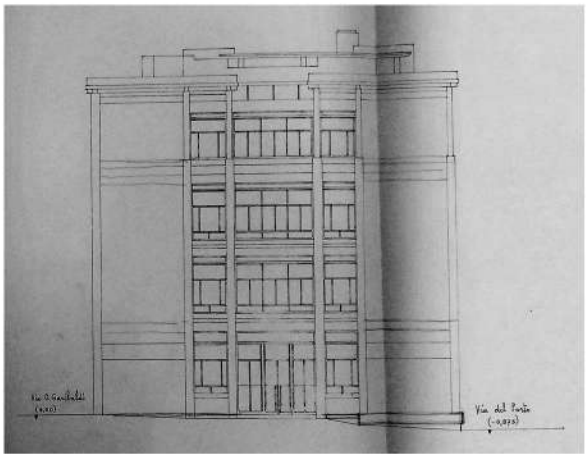


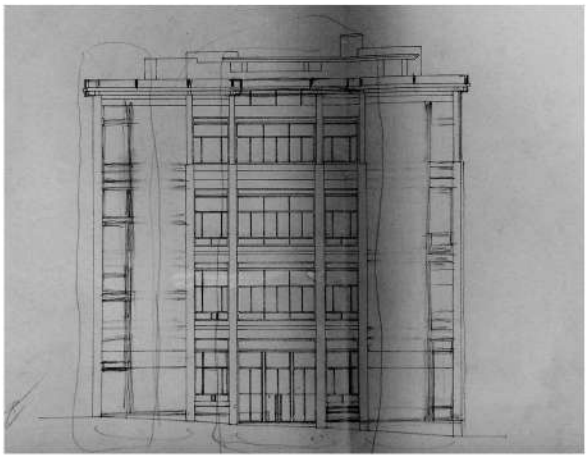
Fig. 97-99
Pianta, prospetto e sezione trasversale dell'isolato IX, Archivio Genio Civile Messina.



Fig. 100
Raddrizzamento fotografico della campata tipo dell'isolato IX (foto AV, 2023).







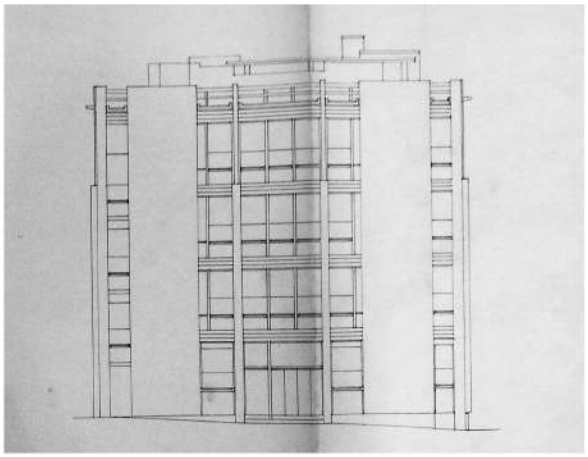
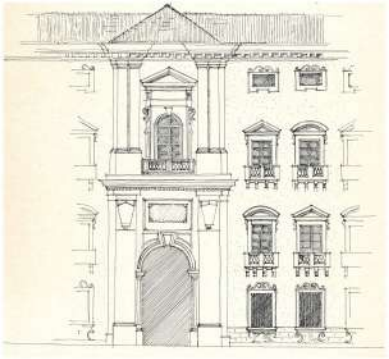


Fig. 101, 102-104
In alto: dettaglio d'angolo dell'isolato IX (foto AV, 2023).
A destra: disegni di progetto che illustrano le diverse fasi di elaborazione della soluzione d'angolo, 1957, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

La vibrazione chiaroscurale è connotata da una lavorazione che rimanda a una composizione di tipo classico, ottenuta attraverso la trascrizione in chiave moderna di elementi architettonici appartenenti alla storia[78]: è la rielaborazione del binomio *involucro-scheletro*, a partire dalla sua *dimensione inattuale*, che Samonà osserva nelle sue diverse declinazioni nel corso del tempo fino ad arrivare a una propria formulazione di carattere moderno in cui tenta di conciliare eredità tradizionale e retaggio razionalista.
In questo senso è interessante osservare la soluzione d'angolo, in particolare l'angolo sinistro, che è diversa rispetto a quella degli altri edifici e dalla quale è possibile estrapolare il *senso della facciata*, la *tecnica compositiva* che Samonà impiega per elaborare questo fronte attraverso l'esaltazione plastica della struttura nel suo rapporto armonico-conflittuale con il rivestimento parietale. Osservando la conformazione angolare si nota il posizionamento di una fila di finestre, sul piano laterale, che riprende il partito del fronte a mare con lo sfondato dell'involucro, in parte murario e in parte vetrato, operando così una scarnificazione dell'angolo che denuncia lo *spessore* della facciata. Questa teoria è rafforzata dal fatto che, continuando a osservare il fronte laterale, il paramento in mattoni immediatamente contiguo si allinea in facciata al filo esterno della struttura assumendo un valore e un significato diverso rispetto alla porzione di sfondato. Analizzando i disegni di progetto, si riconoscono diverse fasi di elaborazione da cui è possibile dedurre che l'apporto di questa soluzione avviene in un momento successivo ad una prima stesura che prevedeva l'assenza di questa partitura, come se Samonà a un certo punto avesse deciso di operare, esaltandola, questa estrazione: «A questo punto è possibile inferire una lettura ambigua; o la massa originale viene letta come estratta per rivelare i pilastri di sostegno, oppure tali pilastri sono letti come superficie risultante da un processo additivo»[79]. Questo artificio viene riproposto anche nella facciata della sede Inail a Venezia, progettata e costruita negli stessi anni, da cui risulta evidente il rapporto dialogico tra involucro e scheletro «per conciliare il linguaggio moderno con il chiaroscuro, la decorazione, l'antisuperficie»[80].
Così si potrebbe spiegare la *matrice moderna* di questo edificio, che si basa su un impalcato geometrico razionale scansito secondo un ordine classico basamento-elevazione-coronamento che viene caricato semanticamente attraverso la modulazione plastica degli elementi architettonici della facciata, lavorati in *senso tradizionale*: sta qui la radice del significato dell'appellativo «eclettico razionalista»[81] che potrebbe definire sinteticamente il *fare architettura* di Giuseppe Samonà.
La sintesi tra moderno e tradizione in questo caso non è tanto legata al luogo[82] – se non per quella continuità, fondamentale, che si ritrova rispetto alla *misura* del modulo della campata che, come visto, ha sempre un'ampiezza di circa 4 metri – quanto al rapporto con l'intera storia dell'architettura, qui veramente secondo un principio di «sano eclettismo», per cui il passato diventa un bagaglio di strumenti di cui servirsi, «saccheggiandolo da ogni parte», per comporre.
Questa operazione di *scrittura allitterante* a cui si assiste nella Cortina del Porto di Messina, costituisce la chiave per comprenderne la costruzione linguistica che si basa su una composizione ritmico-tettonica delle facciate, sul piano sia bidimensionale sia tridimensionale, sviluppata attraverso un meccanismo di ripetizione seriale. Le molteplici declinazioni figurative dei fronti costituiscono una serie di variazioni particolari che rientrano allo stesso tempo in una logica d'insieme per la costruzione di un carattere unitario, rivelando una *continuità sostanziale* rispetto alla storia di questa edificazione e alla sua dimensione iconografica. Nonostante la perdita di monumentalità e di *peso* rispetto al tessuto urbano, quest'opera costituisce un *saggio progettuale* ricco di contenuti teorici che alimentano quell'operazione di *revisionismo critico* che in questi anni caratterizza l'architettura italiana del Secondo Dopoguerra.



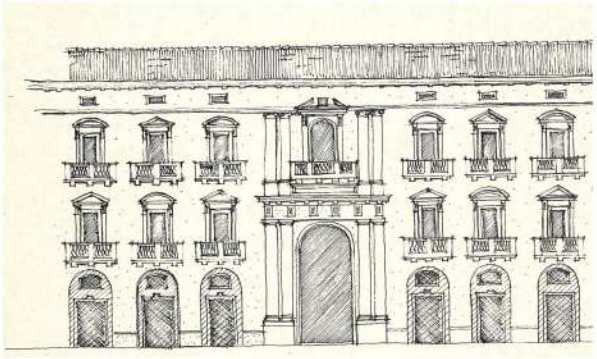
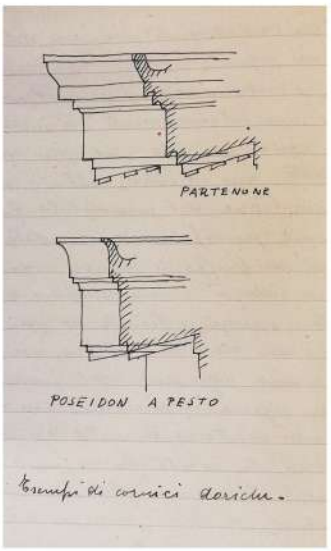
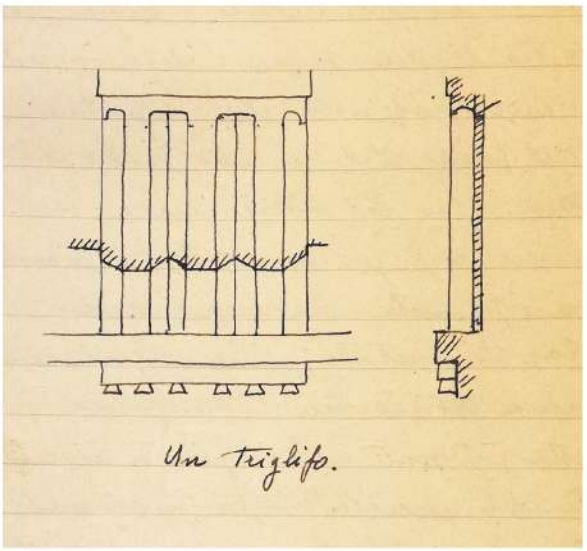
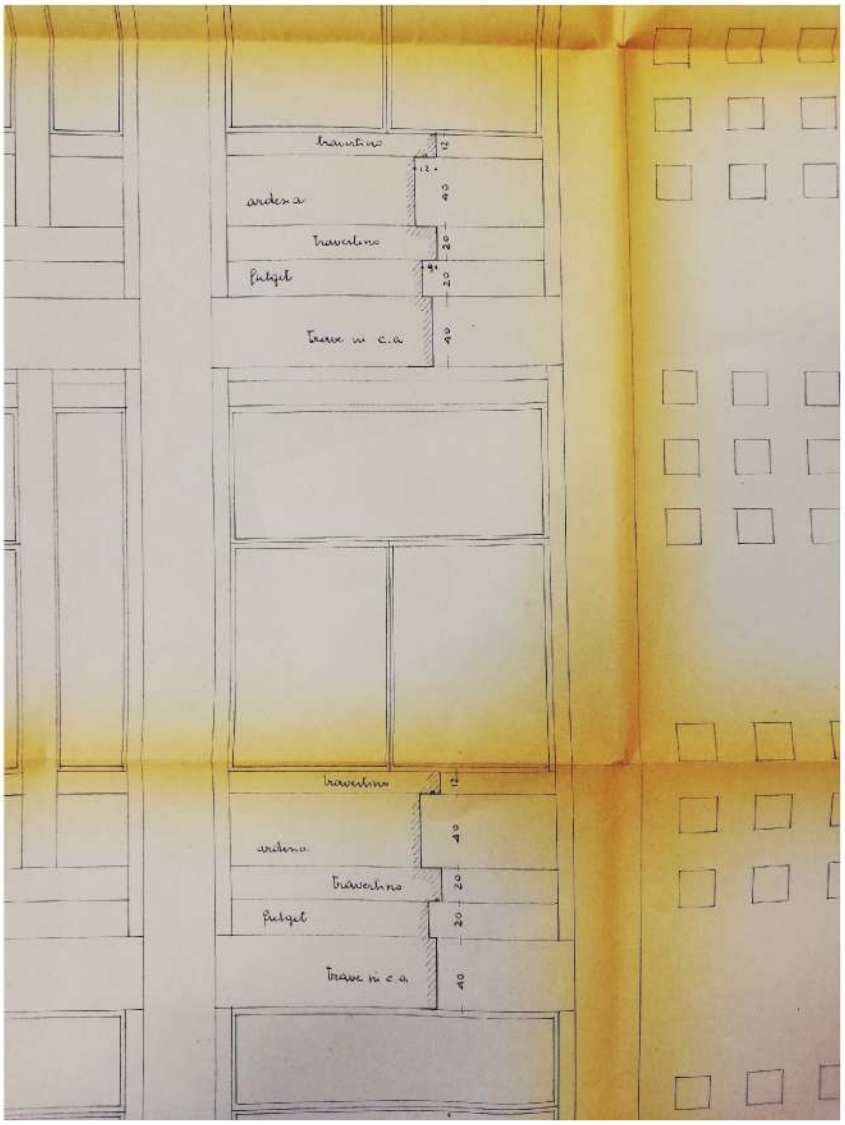




Fig. 105, 106-108
In alto: confronto tra le diverse soluzioni della Palazzata di Messina (Seicento, Ottocento e Novecento) da alcune ricostruzioni grafiche di Pasquale La Spina.
Nella pagina seguente: confronto tra i disegni di studio di Samonà sull'architettura greca (da *Architettura greca*, quaderno di appunti, 1930-35, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co) e un disegno di progetto del dettaglio di facciata dell'isolato IX (AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà), dove si riscontra un approccio equivalente tra studio e disegno delle modanature.


PARTENONE
POSEIDON A PESTO
Esempi di cornici doriche.


Un triglifo.


travertino
12
12
arenaria
40
travertino
20
Putget
20
Trave in c.a
40
travertino
12
arenaria
40
travertino
20
Putget
20
Trave in c.a
40

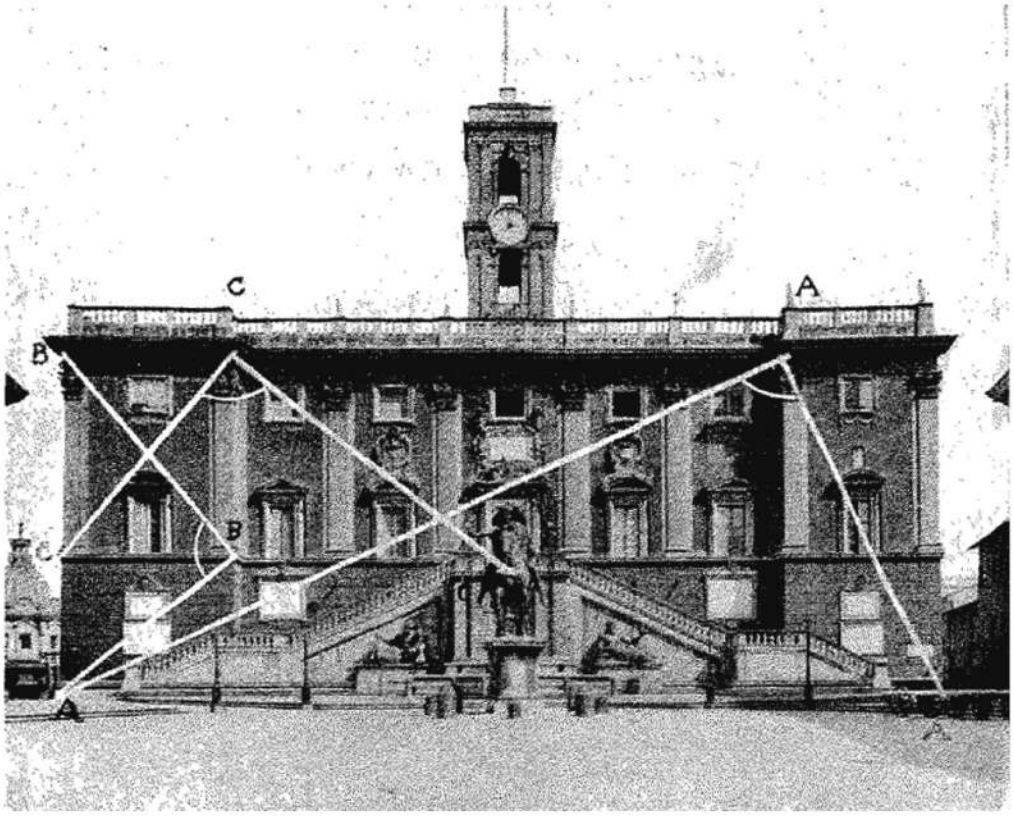





Fig. 109
Studio compositivo di Blondel sulle proporzioni auree della facciata del Campidoglio di Michelangelo a Roma, tratto da *Vers une architecture* di Le Corbusier, 1923.

## 4.6 Indagini compositive

Il lavoro di analisi interpretativa avviene secondo diverse tecniche di rappresentazione, dal ridisegno alla costruzione grafica di *figure* compositive, fino alla realizzazione di modelli interpretativi fisici e digitali.
Nel caso della Palazzata di Messina l'indagine compositiva, all'interno di questo lavoro di ricerca, si è concentrata principalmente sulle *facciate* degli edifici che, come visto nelle trattazioni precedenti, costituiscono l'elemento caratterizzante di quest'opera.
Il lavoro di ridisegno ha inizio da una riproduzione fedele dei fronti della Palazzata, incrociando i disegni d'archivio e il rilievo fotografico dello stato di fatto, con l'obiettivo di restituire la versione realizzata dei manufatti.
Una prima azione interpretativa, nonché inedita, è costituita dal disegno delle ombre – mai presenti nei disegni originali di Samonà – che in questo caso rappresentano un elemento fondamentale, compositivo e figurativo, che connota fortemente il linguaggio di questi fronti.
In seguito a questa prima operazione, volta a mostrare e mettere in risalto il *momento plastico* che disegna queste facciate per mezzo di «un'architettura di chiaroscuro», l'indagine si sposta verso la *struttura* dei fronti, la cui composizione si sviluppa, come visto, attraverso un processo continuo di incontro-scontro tra *scheletro* e *involucro*.
L'analisi propone quindi di esplorare le proporzioni geometriche che governano le proporzioni degli elementi che compongono le diverse facciate che, come precedentemente descritto, sono tutte impostate su tracciati analoghi. Viene quindi studiato a titolo esemplificativo uno dei primi fronti realizzati nel corso degli anni Cinquanta, quello dell'isolato IV, che si pone in posizione mediana, per misure e proporzioni, tra i diversi edifici e i relativi periodi di realizzazione.
Questo studio mette quindi in risalto, attraverso l'impiego di *matrici classiche*, la costruzione compositiva di questa facciata, astraendone il *reticolo strutturale* ed evidenziando le proporzioni auree, come lo sviluppo orizzontale della facciata (rettangoli aurei) e gli equilibri tra sviluppo in altezza e ampiezza delle campate (reticolo aureo) o il rapporto matematico della scansione verticale basamento-alzato-attico-coronamento.
Terminata questa operazione, che sin dal principio è stata condotta con il semplice obiettivo di verificare l'esistenza di una costruzione geometrica controllata di questi fronti, questo metodo di indagine viene scartato, fermandosi allo studio di quest'unico fronte. Questa scelta è motivata dalla volontà di individuare una strategia di analisi compositiva che sia in grado di mostrare un principio fondativo – di *continuità strutturale* se vogliamo – nella costruzione di queste facciate, pur secondo diverse impostazioni e declinazioni. Per cui questo tentativo può considerarsi come un passaggio intermedio, dal quale si evince che un simile tipo di lettura potrebbe rivelarsi un banale esercizio di ricostruzione geometrica, rischiando di dimostrarsi fine a sé stesso.
L'obiettivo è dunque quello di osservare questi fronti nel loro insieme, come un unico fronte continuo, secondo una lettura coerente anche rispetto alla versione seicentesca e ottocentesca della Palazzata. È quindi il *ritmo* il tema fondante che viene individuato come elemento di continuità nella costruzione di questa facciata lineare, scandita attraverso la ripetizione di una campata che presenta una misura costante, salvo minime variazioni.
Per l'analisi compositiva si assume dunque come riferimento principale il saggio *Il ritmo in architettura* di Moisej Ja. Ginzburg[83], in cui viene illustrata una serie eterogenea di esempi di *letture ritmiche* di facciate architettoniche, a partire dai loro elementi plastici, per le quali egli compone una sorta di *scrittura stenografica*.

Questo metodo di *lettura-scrittura* viene quindi applicato ai fronti della Palazzata risultando particolarmente efficace soprattutto per una lettura di insieme, attraverso cui emerge da un lato la continuità di questa logica compositiva, dall'altro lato, esaminando facciata per facciata, emerge una ricca varietà di configurazioni: l'unità nella variazione. Questo confronto permette inoltre di distinguere nettamente gli schemi compositivi appartenenti agli edifici degli anni Trenta e Quaranta da quelli realizzati nel corso degli anni Cinquanta: si nota in particolare una composizione rigida e molto spesso impostata su un asse di simmetria centrale, per quanto riguarda il primo gruppo, mentre nel secondo gruppo di edifici si assiste ad una composizione di tipo *seriale*, secondo un principio di variazione nella ripetizione, all'interno di un reticolo definito.
Un'ulteriore operazione che conferma la rilevanza di questo tipo di analisi è data dall'estrapolazione del disegno delle ombre che, una volta isolato, mostra la sua capacità di restituire autonomamente la completa figurazione degli edifici, concorrendo a dimostrare la tesi precedentemente sostenuta per descrivere queste facciate: «un'architettura di chiaroscuro» disegnata mettendo in tensione *involucro* e *scheletro*.
Vengono poi affrontate ulteriori sperimentazioni attraverso la costruzione di modelli interpretativi di diverso tipo, che approfondiscono ulteriormente questi temi compositivi.
Un primo esercizio è rappresentato dalla realizzazione di una serie di modelli fisici costruiti selezionando cinque facciate, tra le più rappresentative rispetto ai diversi periodi di realizzazione, che sono in grado mostrare l'evoluzione di questo processo compositivo. Successivamente a questa selezione, di ogni facciata vengono selezionate tre campate e ricostruite, con le dovute semplificazioni, in scala 1/50 per ottenere una opportuna definizione dei dettagli architettonici. In seguito, attraverso la fotografia e con un opportuno posizionamento della fonte luminosa, viene restituita la trama chiaroscurale delle diverse facciate, dal cui confronto emerge il differente trattamento superficiale nonché la specifica costruzione tettonica.
Viene poi riportato, accanto a questi, il disegno delle maschere di ritaglio dei diversi strati attraverso cui sono stati costruiti i modelli stessi. Questo diagramma mostra l'incremento di complessità, che avviene nel corso degli anni, nella stratificazione di questi piani di facciata, denunciandone lo *spessore* e dimostrando allo stesso tempo come il *carattere* di questi edifici è tutto giocato all'interno di uno *spazio* di circa 50 centimetri.
Un altro affondo, volto ad esplorare più approfonditamente questa *dimensione*, prende in esame una porzione-tipo di facciata dell'isolato IX, considerato, come visto, il risultato più maturo di questa esperienza in cui viene raggiunto un equilibrio armonico tra i diversi elementi che compongono il fronte.
L'analisi procede quindi attraverso la costruzione di un modello digitale della facciata di cui, anche in questo caso, viene selezionata una porzione di tre campate. Questo modello subisce a sua volta un'operazione di *dissezione*, con una serie di sezioni ripetute, sia in senso verticale sia in senso orizzontale. A questo punto, le due serie di segmenti ottenuti vengono stesi in sequenza, restituendo una sorta di *diagramma tomografico* dello sviluppo orizzontale e verticale del fronte. In questo modo viene rivelata la costruzione compositiva – ritmico-armonica anche in questo caso – che avviene all'interno di quello *spessore* di facciata in cui si gioca l'*essenza figurativa* di questi edifici.

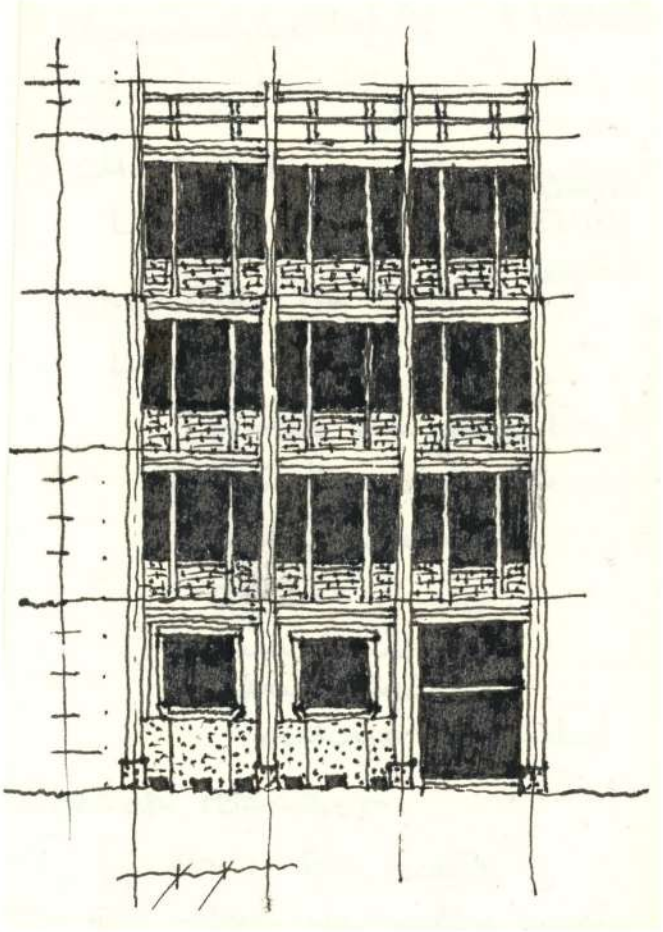
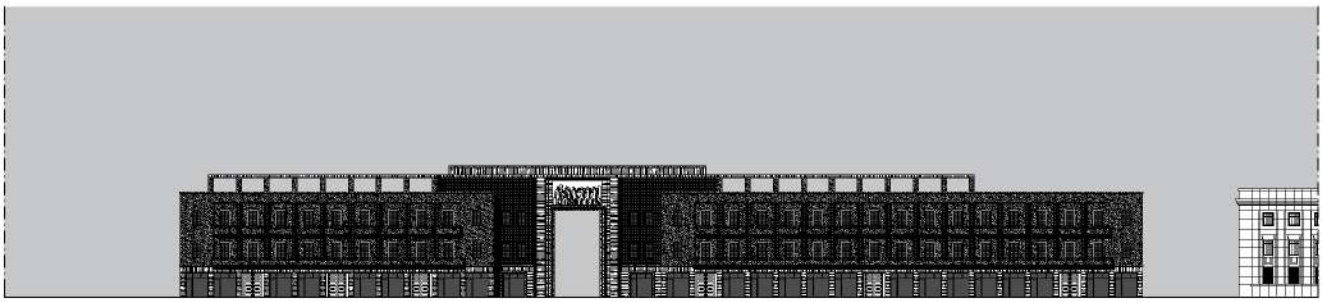
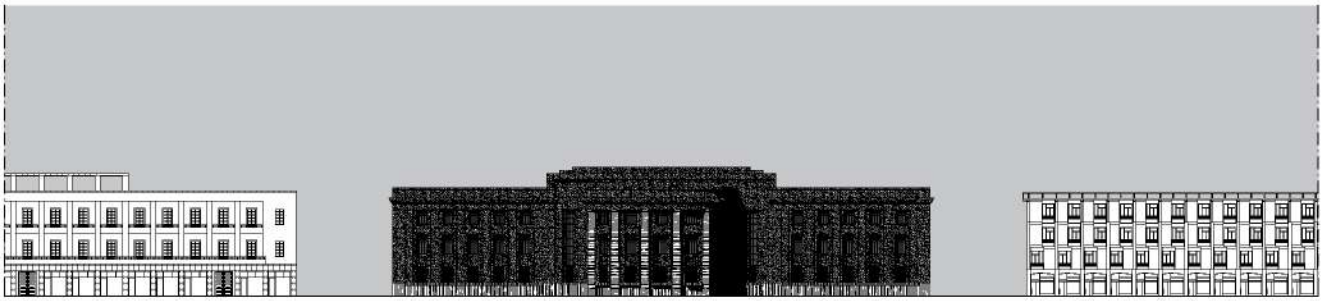


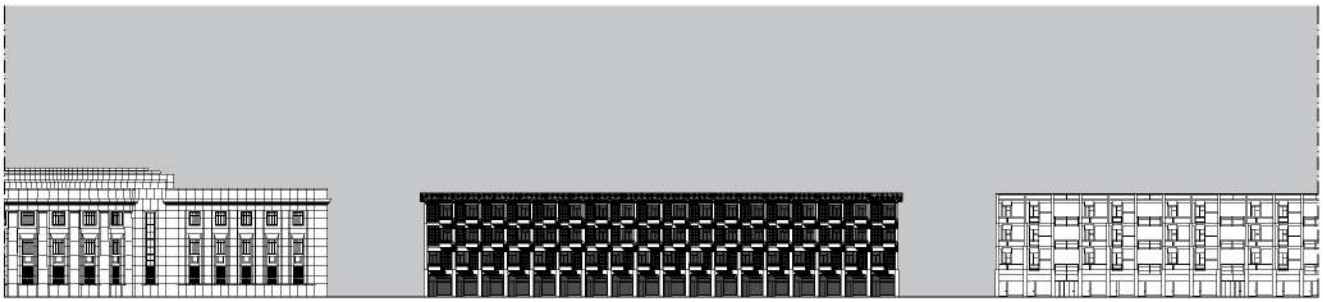
Fig. 110
Schizzo di studio delle proporzioni di facciata dell'isolato IX (AV).



Fig. 111-120, 121-130
Nelle pagine seguenti: ridisegno dei fronti degli isolati della Palazzata di Messina.
A seguire: ridisegno del dettaglio della campata tipo dei diversi isolati, scala 1/75.



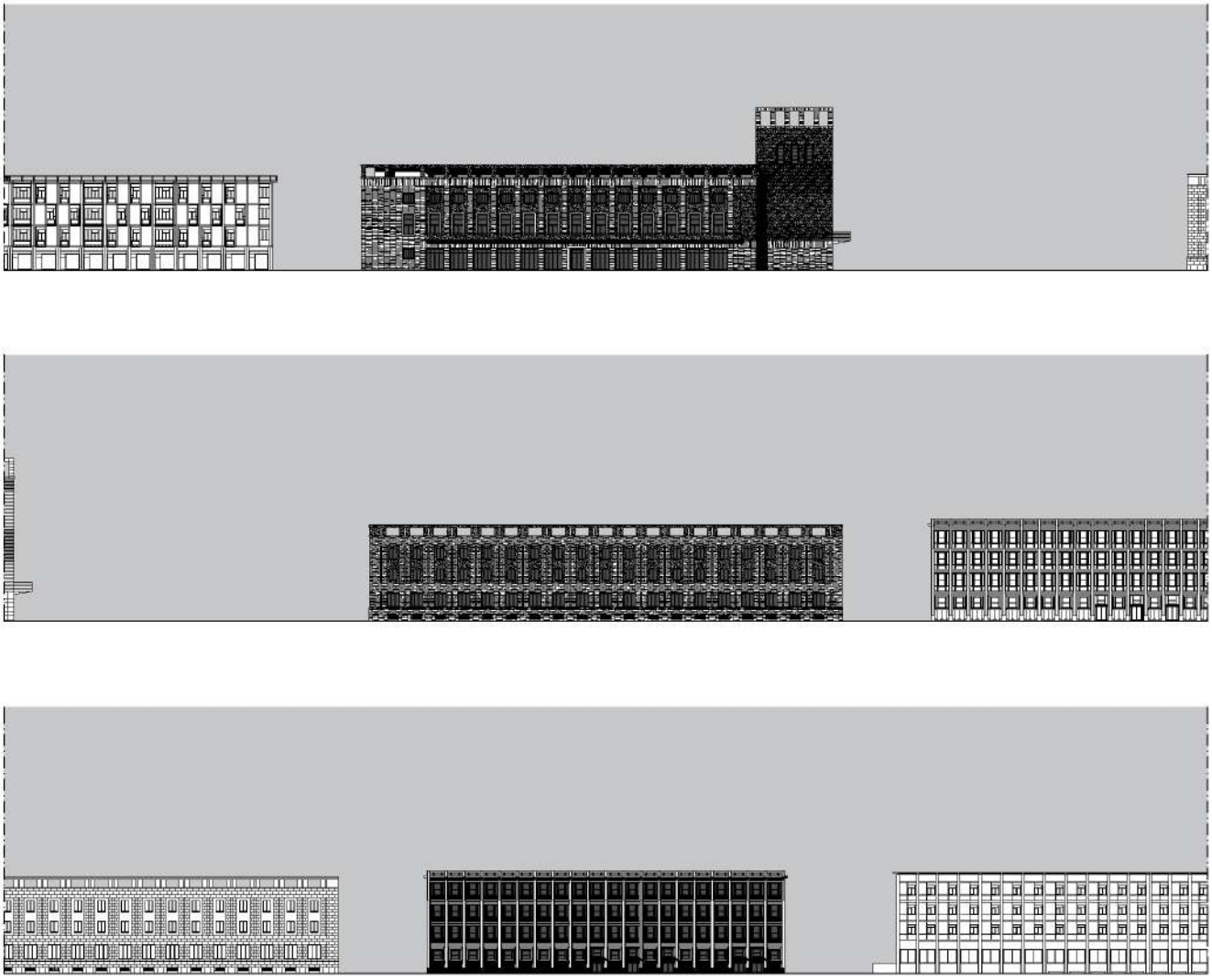


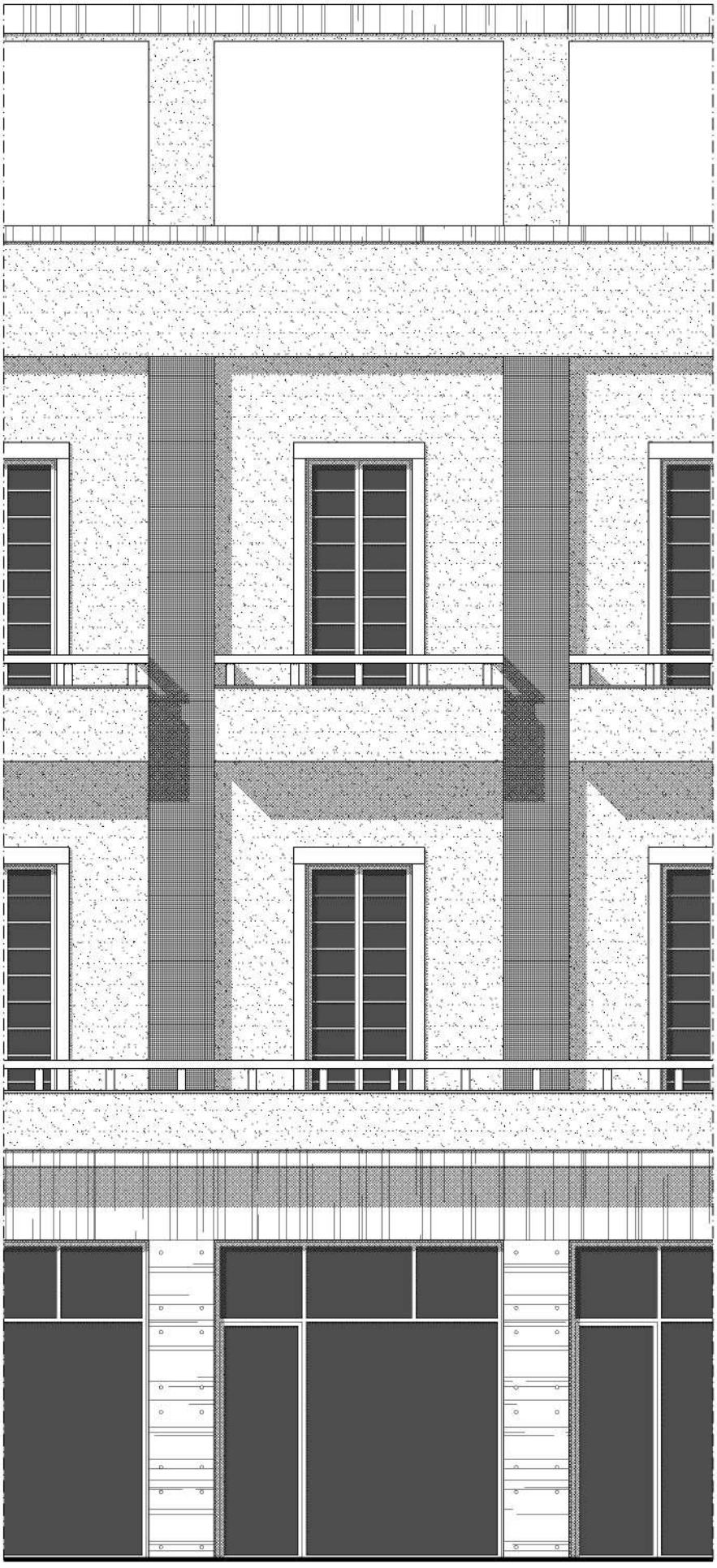


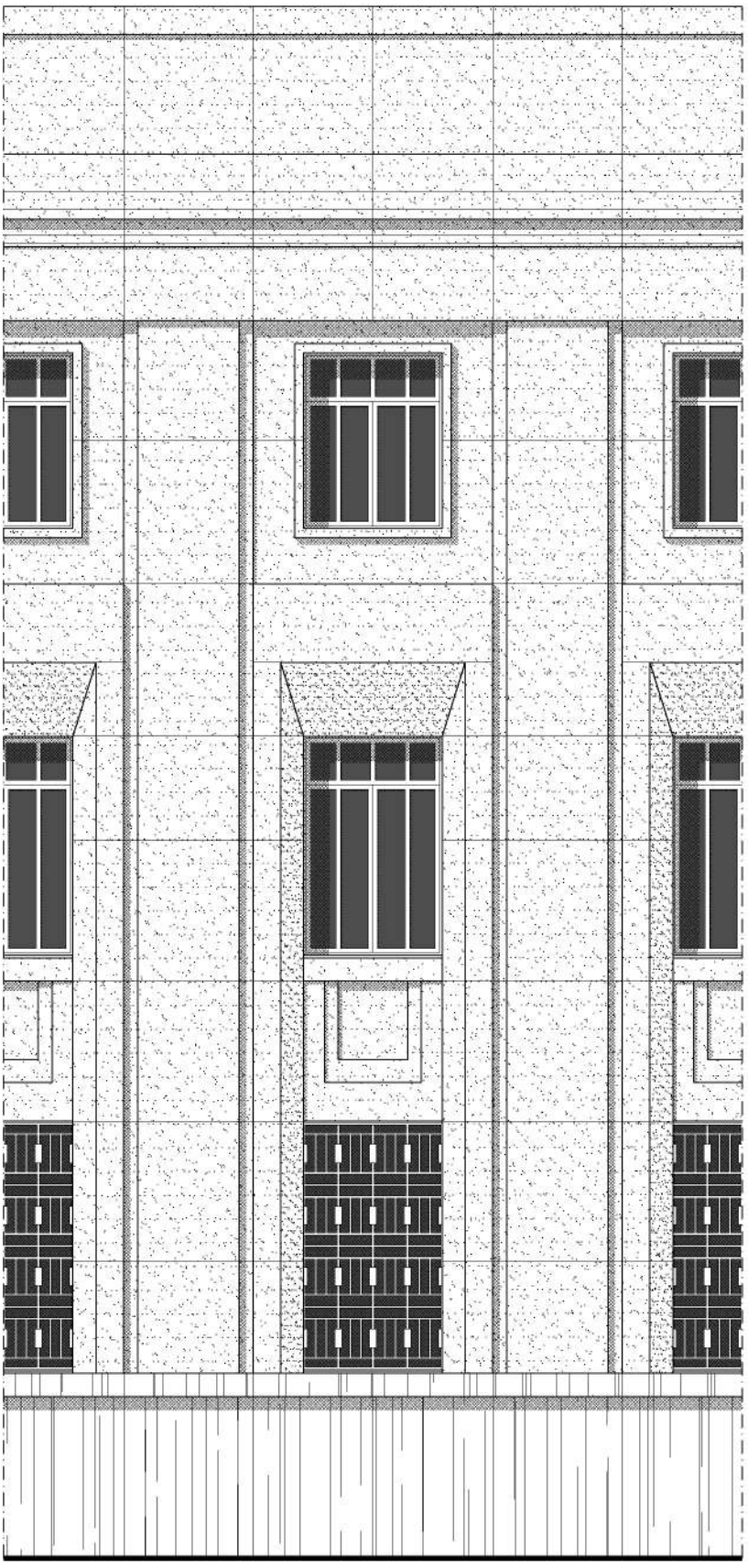
























Isolato X




0
0.5
1
4



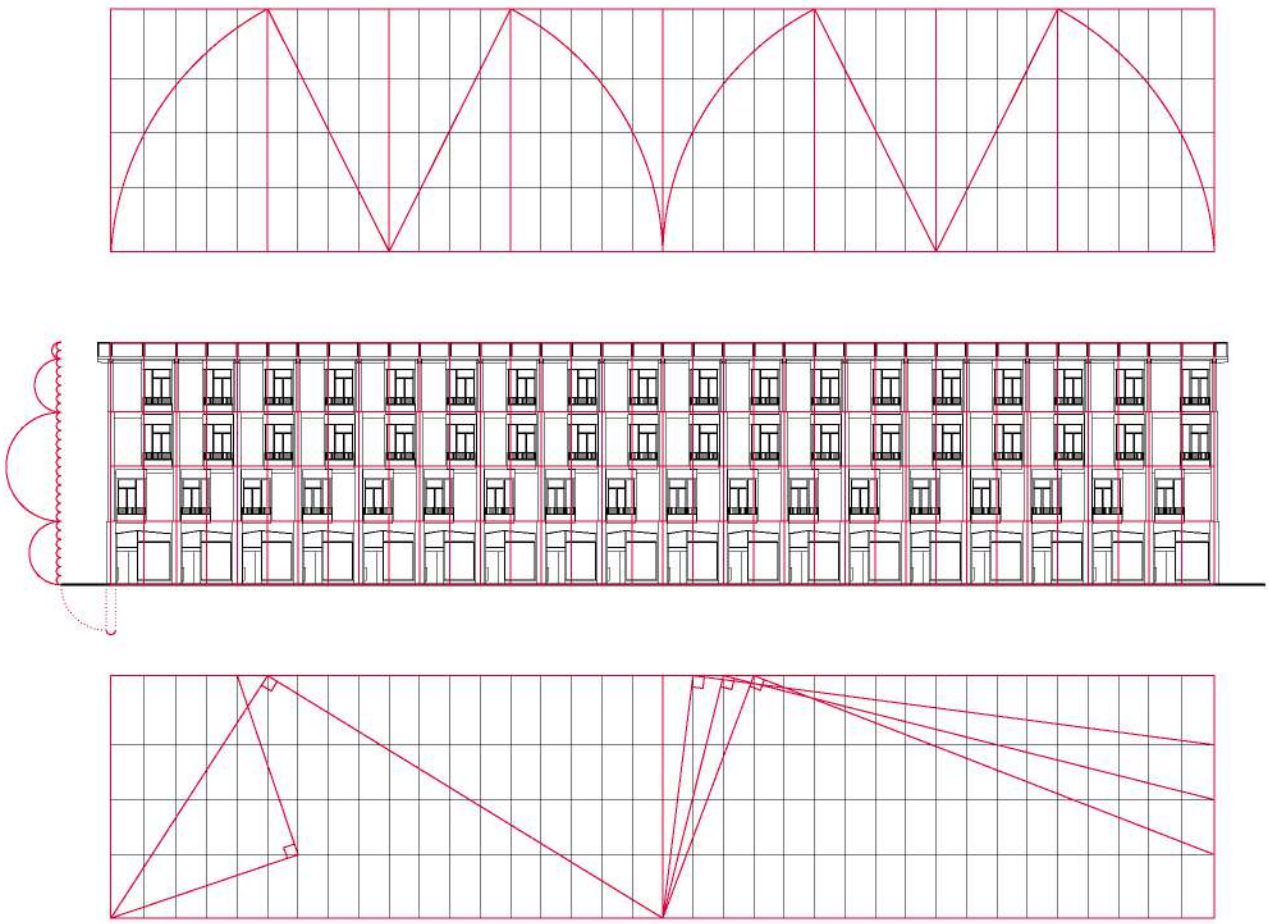




Fig. 131
Analisi compositiva delle proporzioni auree della facciata dell'isolato IV (utilizzato come esempio). Questa verifica costituisce un tentativo intermedio – volto a mostrare l'esistenza di un'impostazione "classica" di questi fronti – nella ricerca di un principio compositivo unitario valido per tutto lo sviluppo del fronte, assunto nella sua interezza.
Questa prima operazione mostra, tuttavia, una certa debolezza – si tratta di un'operazione analitica di carattere prettamente geometrico – rispetto alla scala urbana della Palazzata e a una sua lettura compositiva d'insieme.
L'indagine prosegue, quindi, con la ricerca di un modello di analisi che parta da quello che può essere identificato come principio fondativo, anche rispetto alla storia, della costruzione di questo fronte: la ripetizione/ variazione della singola campata secondo un modulo costante.

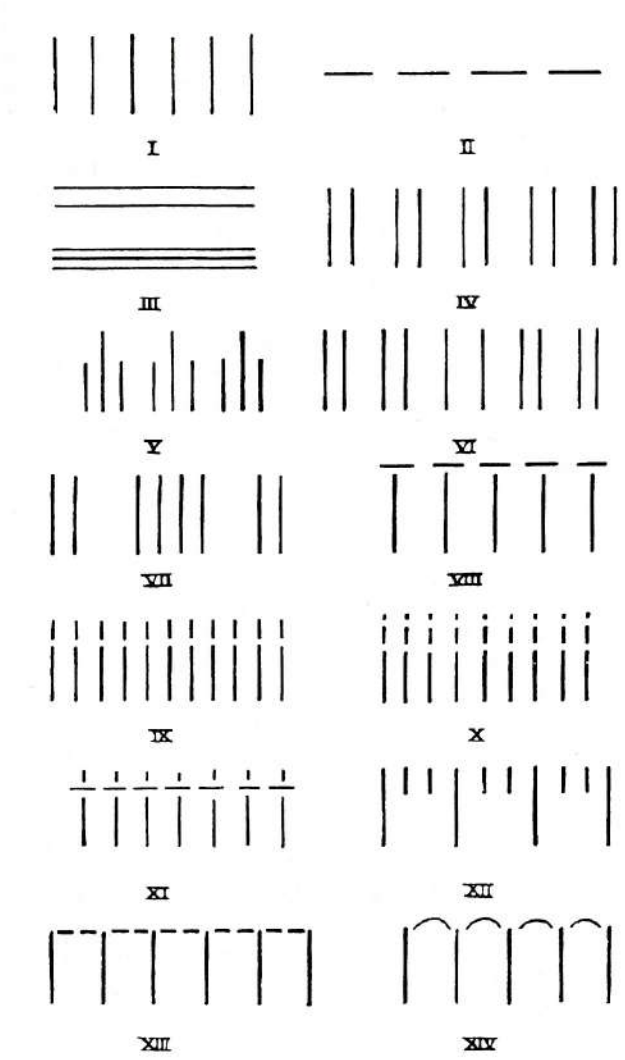



Fig. 132
*Stenogrfie ritmiche.*
Metodo di anlisi compositiva assunto come modello per l'analisi delle facciate della Palazzata.
Da Moisej Ja. Ginzburg, *Il ritmo in architettura*, in Id. *Saggi sull'architettura costruttivista: Il ritmo in architettura, Lo stile e l'epoca, L'abitazione*, a cura di E. Battisti, Feltrinelli, Milano, 1977.

Fig. 133-135
Ridisegno del fronte complessivo della Palazzata di Messina con, in alto, il disegno delle ombre, estrapolate per dimostrare come il trattamento chiaroscurale delle facciate diventa un elemento fondamentale per la connotazione di queste architetture e, in basso, la restituzione complessiva delle *stenografie ritmiche* dei diversi isolati.
È possibile notare come questo tipo di lettura restituisca allo stesso tempo una visione unitaria d'insieme e una riconoscibilità specifica dei diversi fronti (variazione nella ripetizione), di cui si sistingue l'impostazione prettamente "classica", monumentale e simmetrica, degli isolati degli anni Trenta e Quaranta, contro un'impostazione "seriale" degli isolati degli anni Cinquanta.

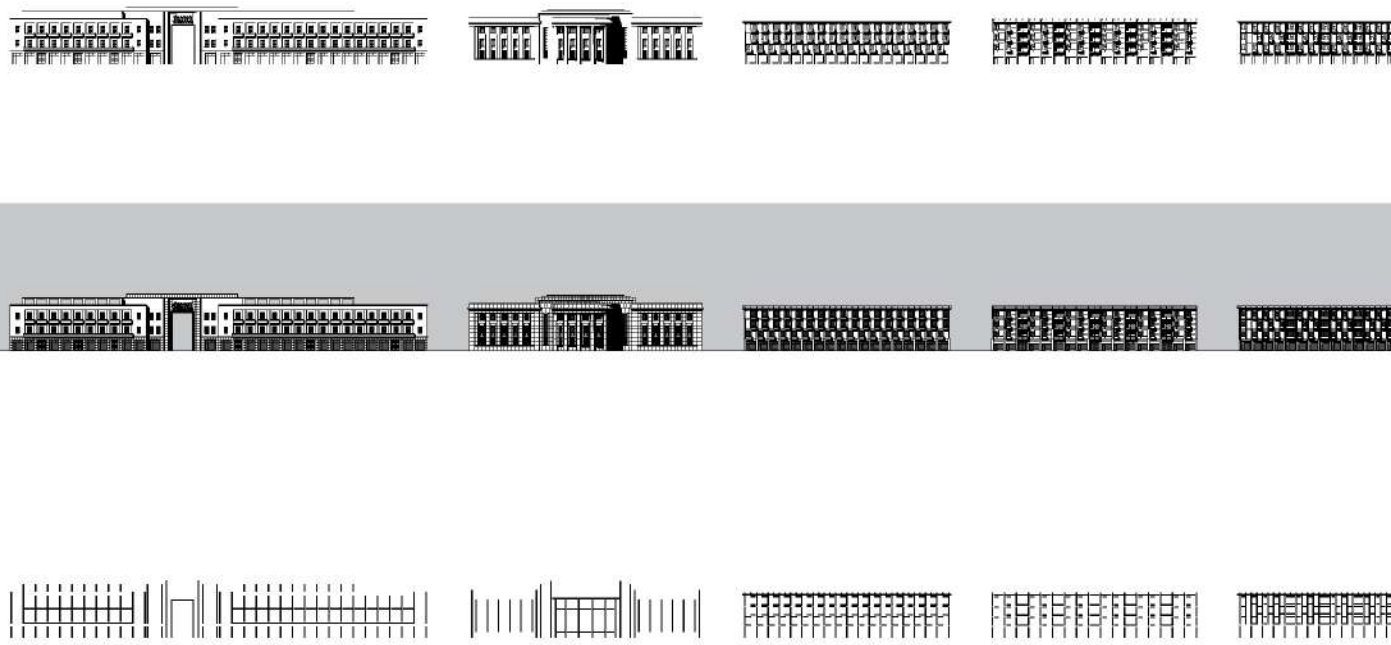
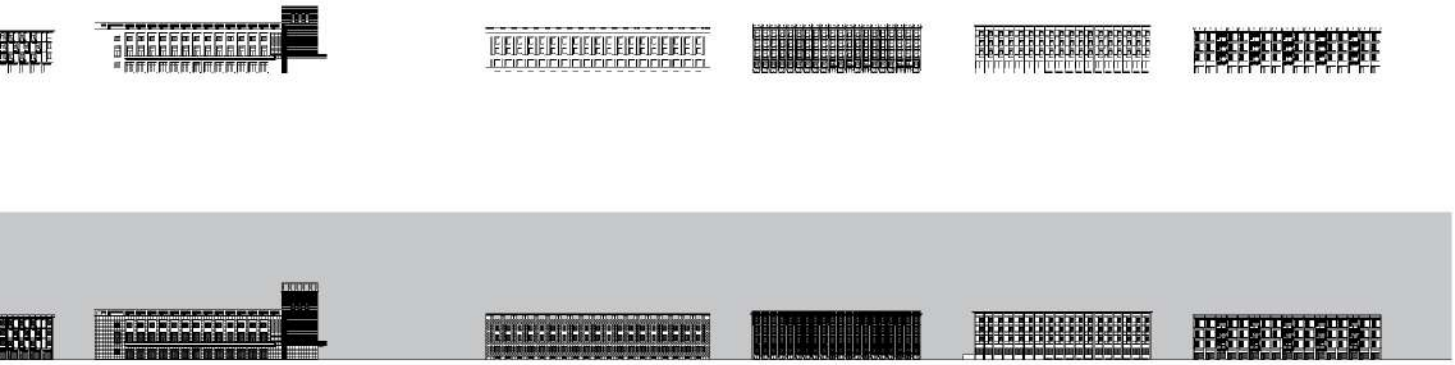
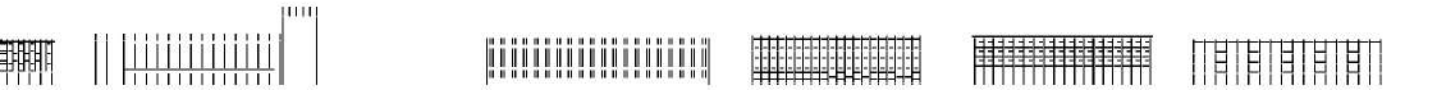
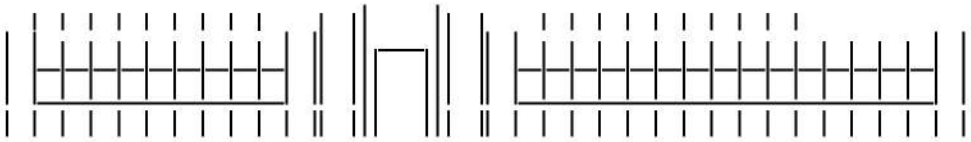


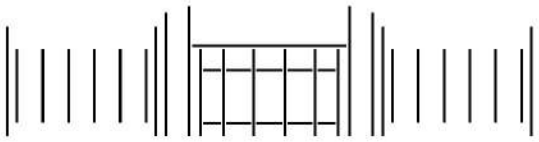
Fig. 136-145
Nelle pagine seguenti:
*stenografie ritmiche* dei
singoli isolati.

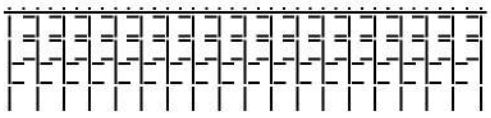




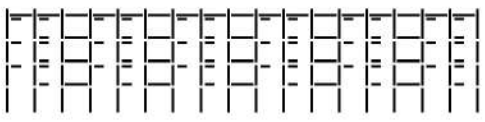


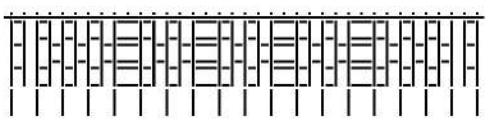


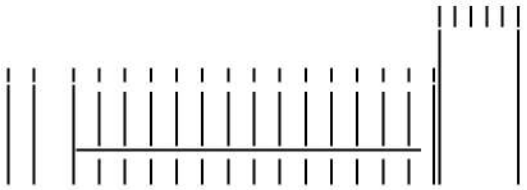


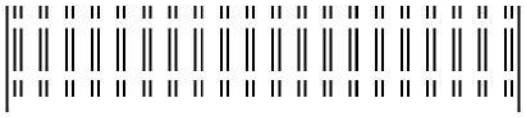


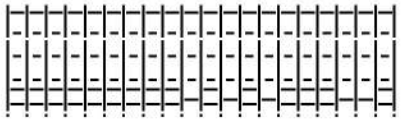




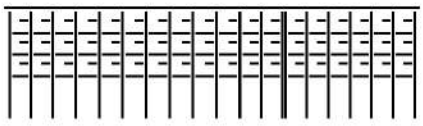


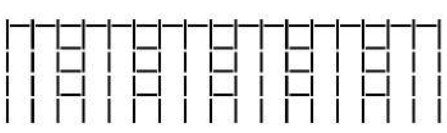












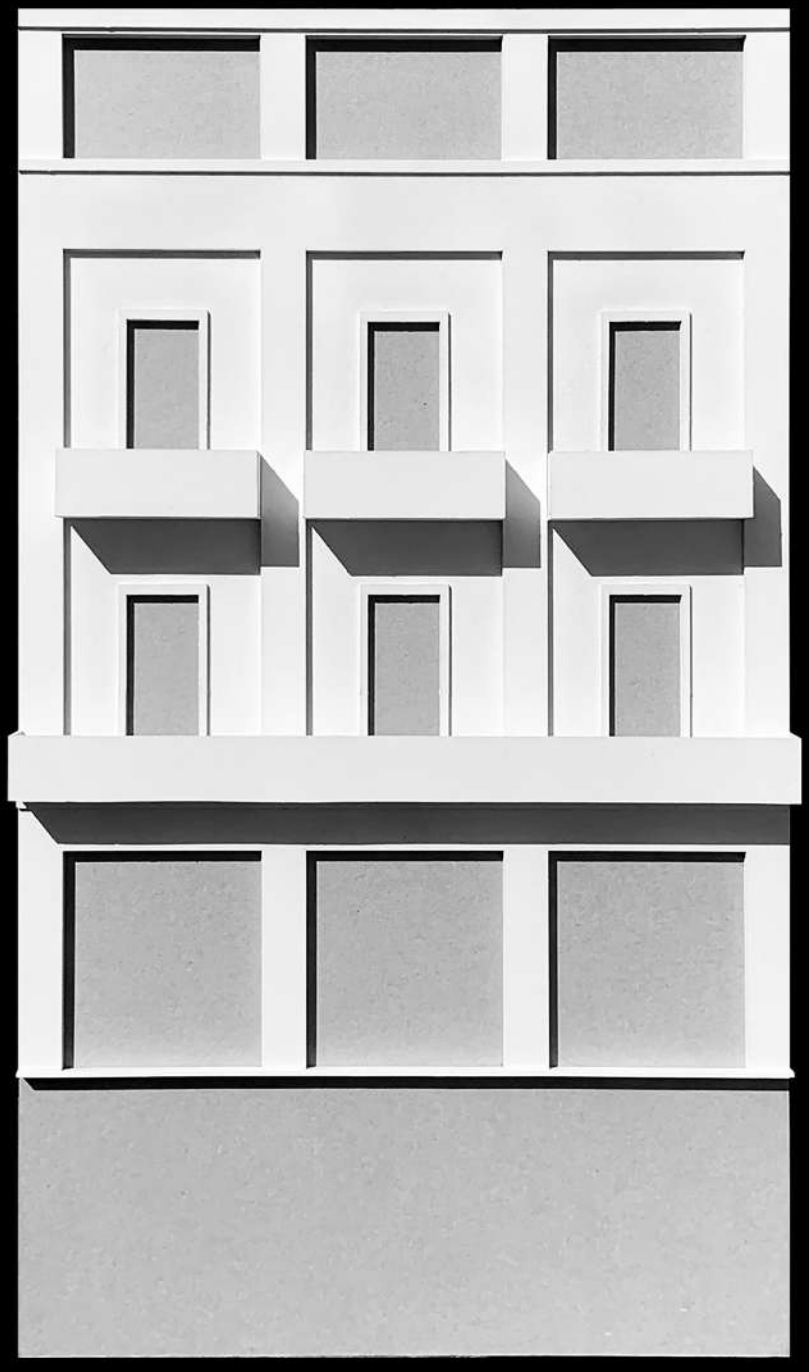


Fig. 146
Modello della campata tipo dell'isolato I-II [scala originaria: 1/50].

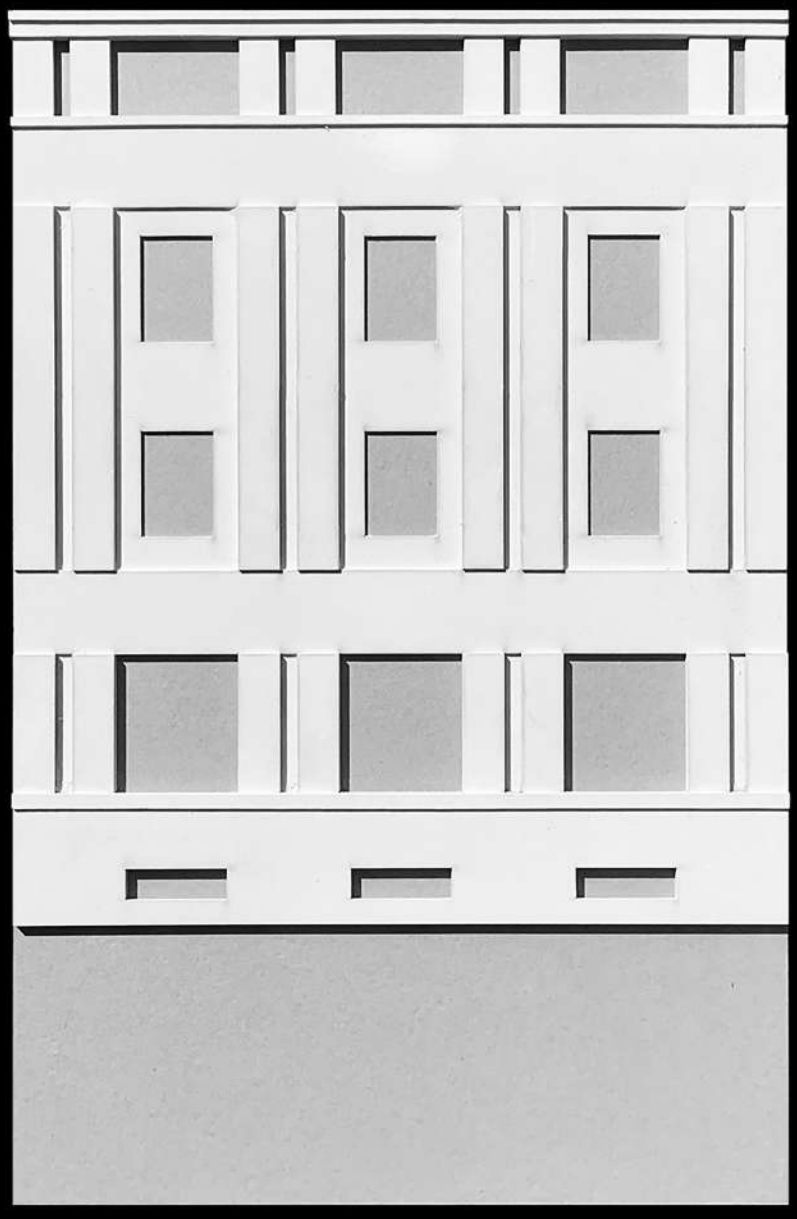


Fig. 147
Modello della campata tipo dell'isolato VIII [scala originaria: 1/50].

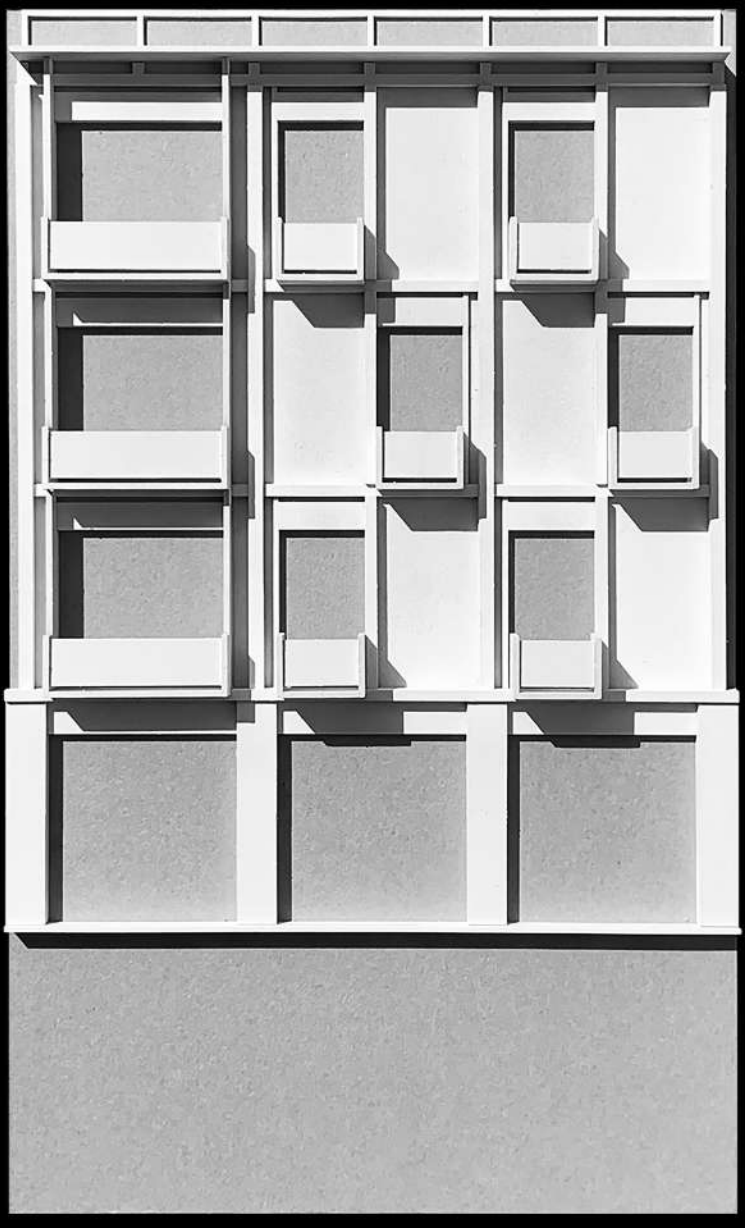


Fig. 148
Modello della campata tipo dell'isolato VI [scala originaria: 1/50].

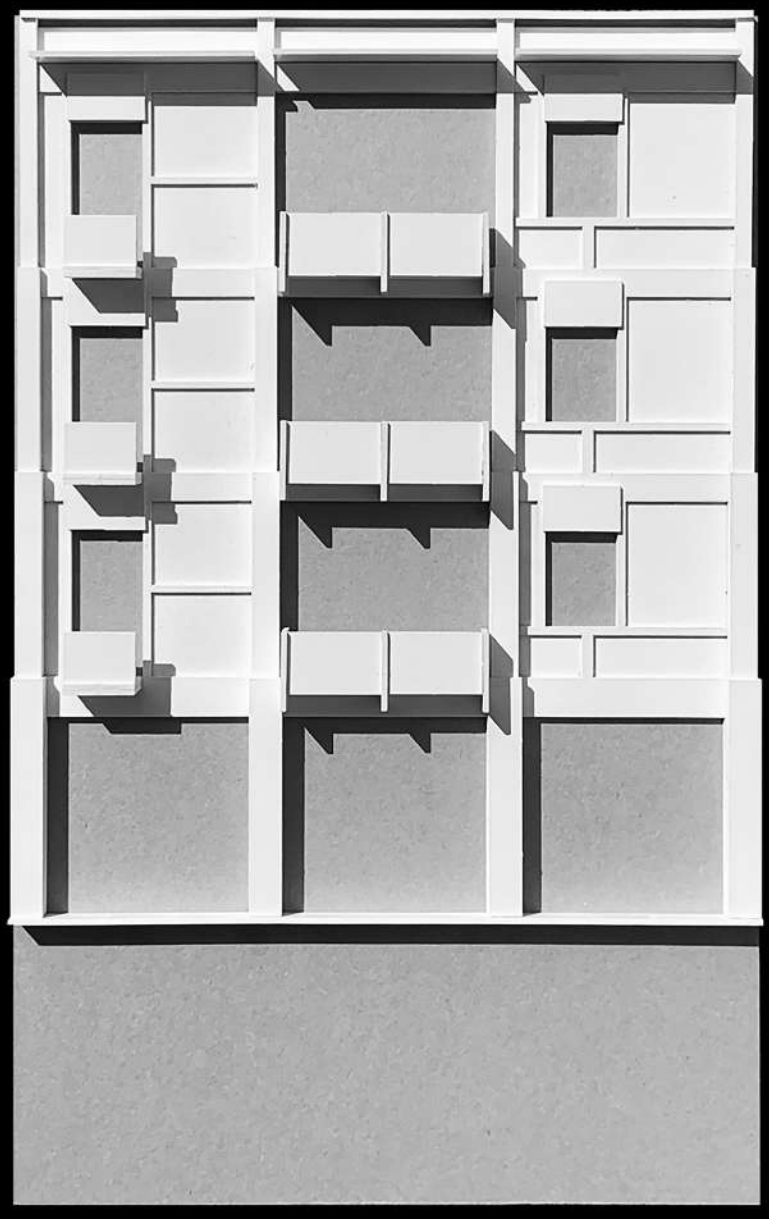


Fig. 149
Modello della campata tipo dell'isolato V [scala originaria: 1/50].

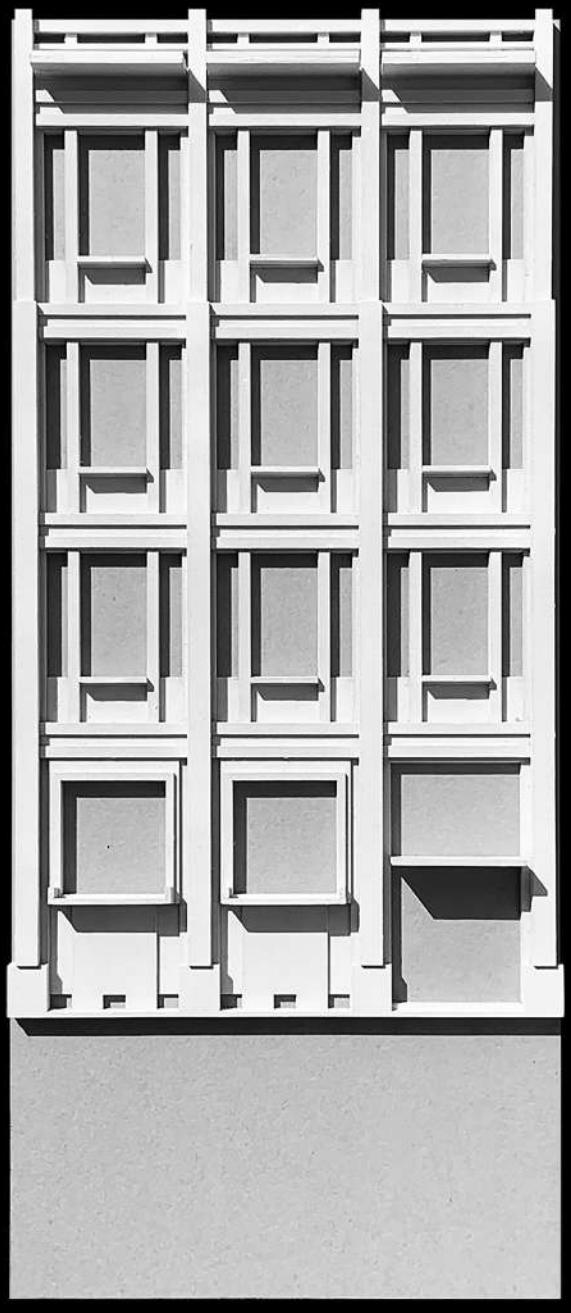


Fig. 150
Modello della campata tipo dell'isolato IX [scala originaria: 1/50].

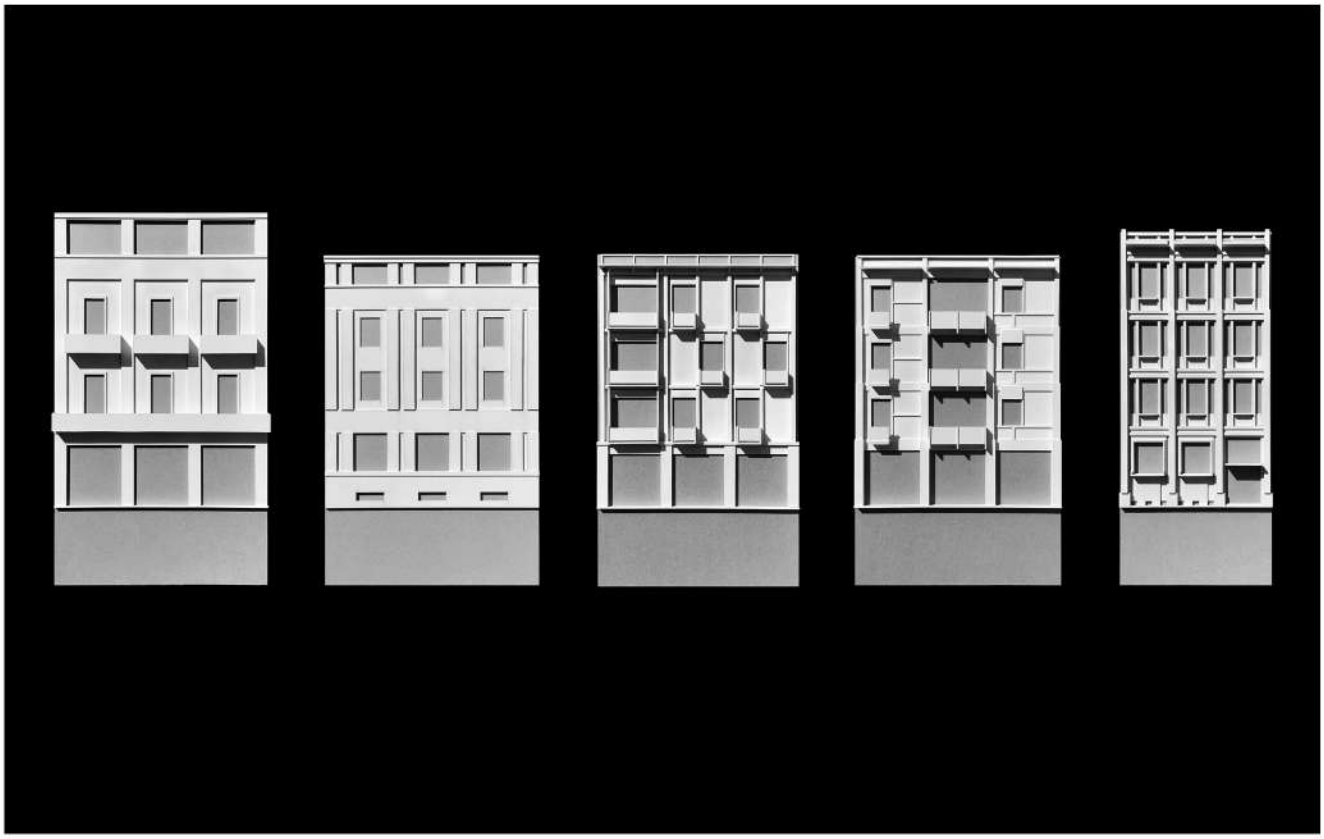


Fig. 151
In alto: modelli delle campate tipo degli isolati I-II, VIII, VI, V e IX, messi a confronto per mostrare lo sviluppo linguistico della costruzione di questo fronte.

Fig. 152
A destra: disegno delle maschere di ritaglio dei modelli che mostra le diverse stratificazioni dei piani di facciata di questi edifici.

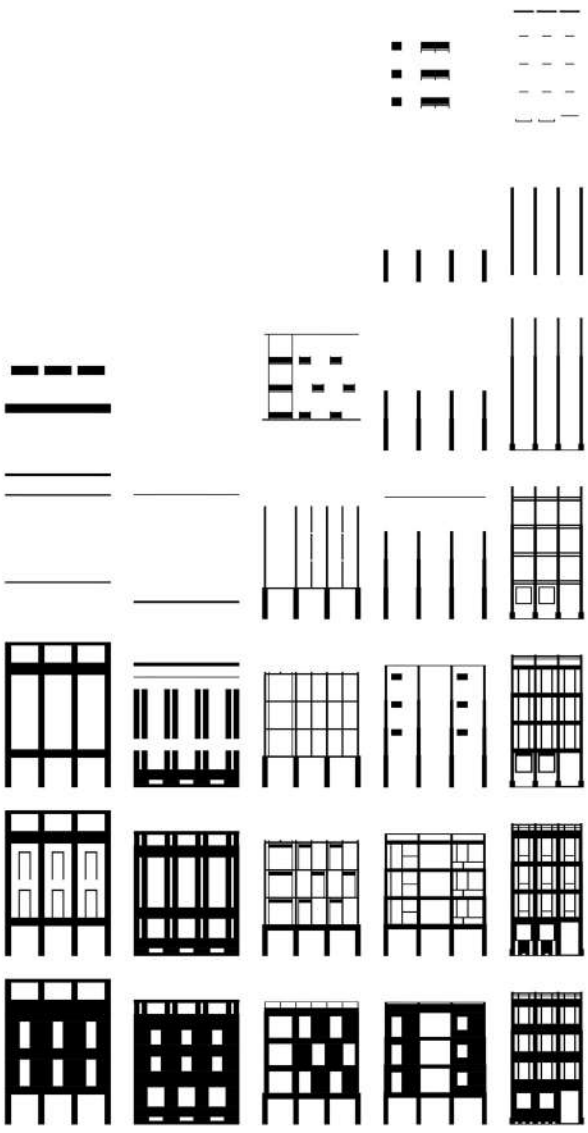
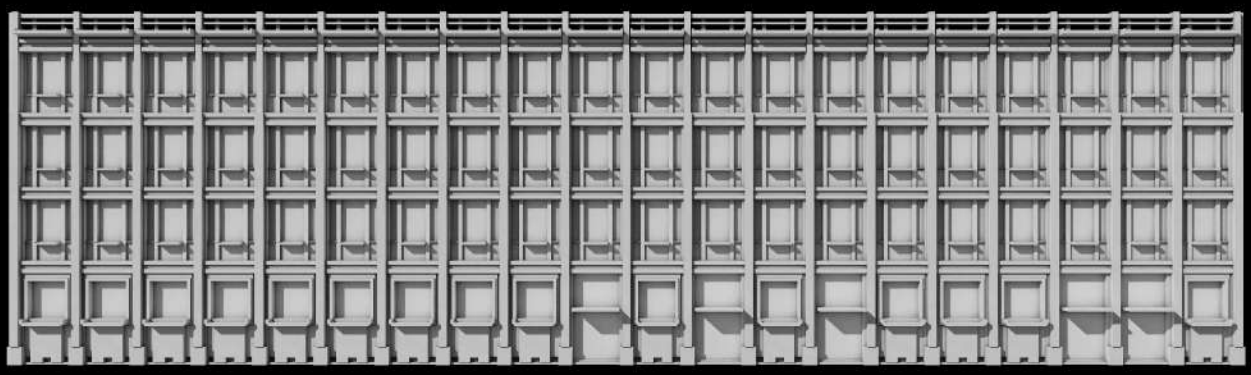
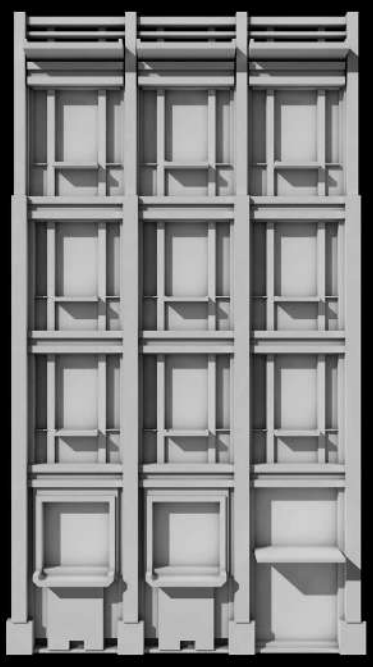


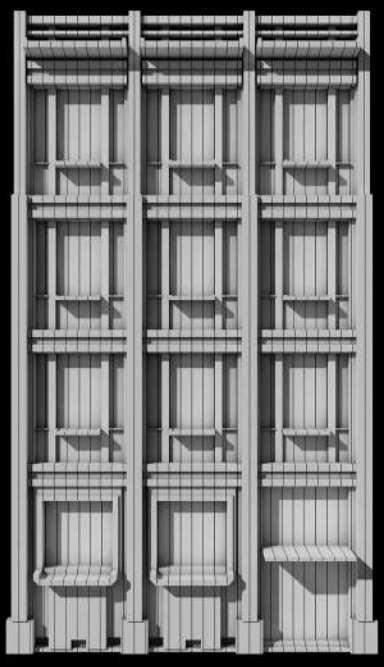


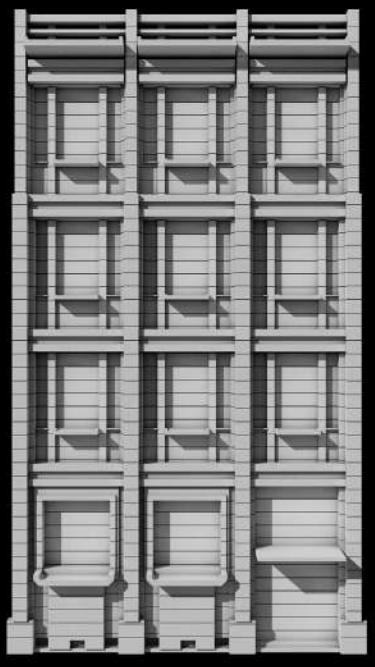


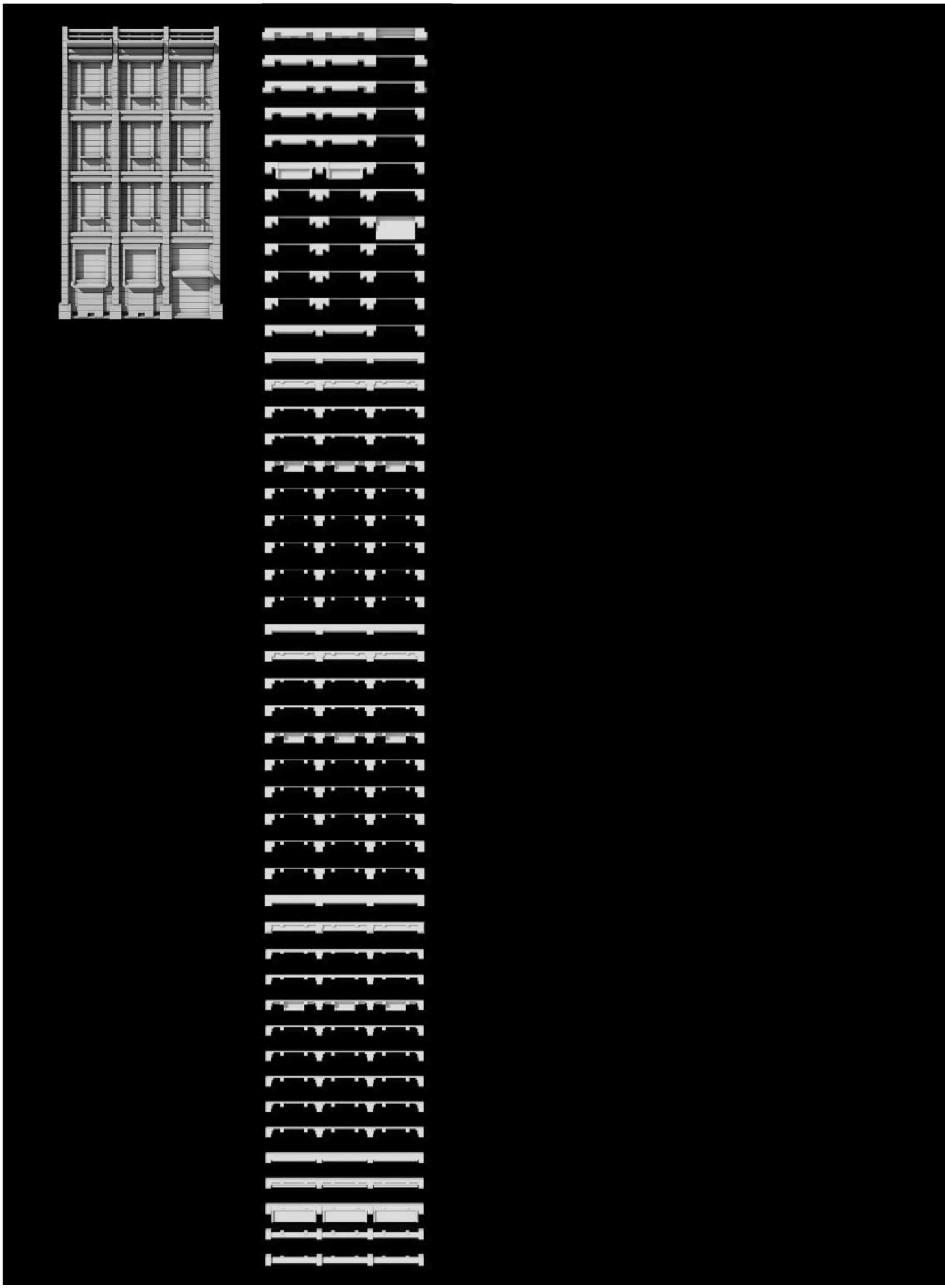
Fig. 153-154
Dettaglio del fronte dell'isolato IX.
Nella pagina seguente: modello digitale del fronte e dettaglio della campata tipo che viene sezionata orizzontalmente e verticalmente per mostrare la costruzione e lo sviluppo ritmico delle modanature.

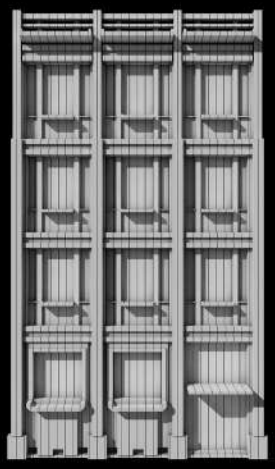












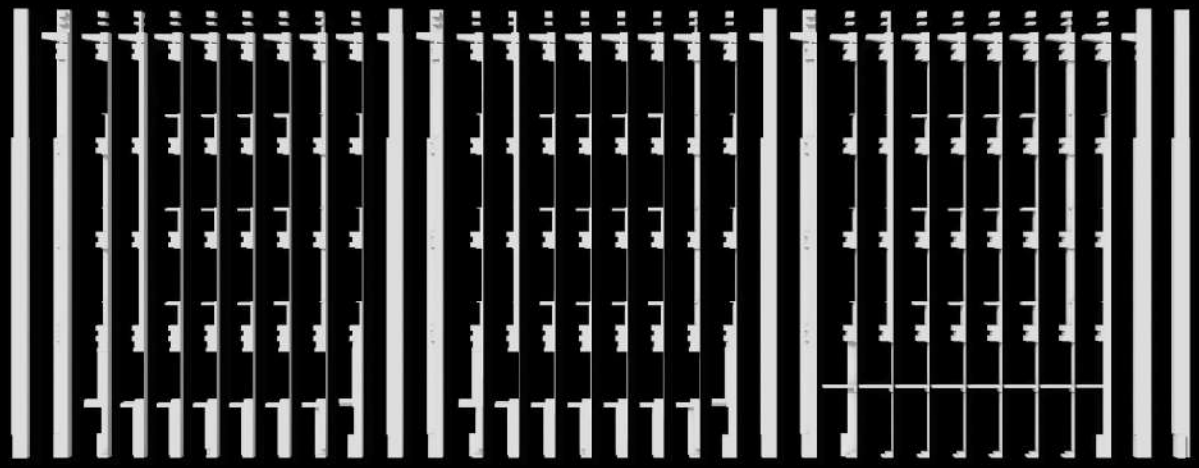




Fig. 155-156
*Sezioni ritmiche.*
Modelli digitali della campata tipo dell'isolato IX sezionata orizzontalmente e verticalmente per mostrare la costruzione e lo sviluppo ritmico delle modanature.

## Note

[1] Johann Wolfgang Goethe, *Sicilia, Messina, domenica 13 maggio 1787*, in *Viaggio in Italia*, (1816-17), Mondadori, Milano, 2020, pp. 339-340.
[2] Cfr. Francesco Cardullo, *L'architettura dello Stretto: progetti a grande scala nella storia urbana di Messina*, in G. Rebecchini, F. Cardullo, C. Roseti, *Architettura civile*, Gangemi, Roma, 1992, pp. 18-45.
[3] Cfr. Pasquale La Spina, *Appunti grafici sull'evoluzione della Palazzata nella Città di Messina dal Sec. XVI ai nostri giorni*, Università di Messina, 1980.
[4] *Ibid.*
[5] Per una ricostruzione dettagliata delle vicende storiche della Palazzata seicentesca si veda Nicola Aricò, Stefano Piazza, *Per ricostruire la Palazzata seicentesca di Messina*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento* a cura di A. Buccaro e C. de Seta, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE, Università degli Studi di Napoli Federico II, 13-15 marzo 2014, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2014, pp. 481-491.
[6] Tommaso Manfredi, *Filippo Juvarra*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 710-719.
[7] Johann Wolfgang Goethe, *Sicilia, Messina, domenica 13 maggio 1787, cit.*
[8] Cfr. Francesco Cardullo, *L'architettura dello Stretto: progetti a grande scala nella storia urbana di Messina, cit.*
[9] Cfr. Enrico Calandra, *Breve storia dell'architettura in Sicilia* (1938), Testo & Immagine, Torino, 1997, p. 115.
[10] Tra le prescrizioni principali è rilevante notare che il Piano Borzì prevedeva un'ampiezza minima dell'alveo stradale di 14 metri (comprese le alberature) e un'altezza massima per gli edifici pari a 10 metri. Mettendo in relazione questi due dati, cioè il rapporto edificio-strada o pieno-vuoto, ne deriva una città con limitata densità edilizia.
[11] Giuseppe Samonà, *Idee per Messina e l'area dello Stretto*, in G. L. di Leo, M. Lo Curzio (a cura di), *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, atti del seminario del 15 maggio 1982, Dedalo, Bari, 1985, pp. 158-159.
[12] Cfr. Gaetano Palazzolo, *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, prefazione di E. Sessa, Grafill, Palermo, 2010, p. 20.
[13] Cfr. Francesco Cardullo, *Op. cit.*
[14] Cfr. Gaetano Palazzolo, *La Nuova Palazzata di Messina*, Ex Libris, Palermo, 2010, pp. 50-51.
[15] *Ivi*, pp. 15-48
[16] Plinio Marconi, *Il Concorso nazionale per il progetto della Nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti decorative", anno X, fasc. XII, agosto 1931, pp. 583-614.
[17] *Ivi*, p. 583.
[18] *Ivi*, p. 591.
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*
[22] Per una ricostruzione esaustiva degli eventi e una biografia riassuntiva dei principali protagonisti dell'architettura siciliana nel periodo tra le due guerre si veda Paola Barbera, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo, 2002.
[23] Per la biografia di Camillo Autore si rimanda alla parte I.
Raffaele Leone (Riposto 1897 - Catania 1981) è allievo di Giovannoni alla Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove si laurea nel 1922. Svolge un'intensa attività professionale nel settore pubblico a Catania, tra cui l'incarico più importante è costituito dal restauro Duomo iniziato nel 1926. Svolge inoltre un'importante attività pubblicistica caratterizzata in particolare da un taglio polemico contro i giovani razionalisti.
Guido Viola (1887-1949) è un ingegnere romano. Compare tra i collaboratori di Enrico Calandra (insieme a Giuseppe Samonà) per il Piano Regolatore di Bolzano del 1929. Si trova a Messina durante tutta l'attività di ricostruzione post-sisma ed è vicino al mondo politico del regime grazie anche al legame con il fratello, un prefetto che in seguito diviene dirigente del Partito Nazionale Fascista, come egli stesso diventerà Segretario provinciale del Sindacato Fascista Ingegneri di Messina. Svolge inoltre un'intensa attività pubblicistica, strettamente legata alle visioni del regime.
[24] Plinio Marconi, *Op. cit.*, p. 600.
[25] Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà, Guido Viola, *Post Fata resurgo: relazione di progetto per il Concorso per la facciata tipo della Nuova palazzata di Messina*, Messina, 1930.
[26] Per una ricostruzione dettagliata delle vicende che caratterizzavano l'ambiente culturale

in Sicilia, tra Palermo e le città della costa orientale si veda Gaetano Palazzolo, *La Nuova Palazzata di Messina*, *cit.*, e Id., *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, *cit.*

[27] Giuseppe Samonà e Giovanni Gentile collaboreranno attivamente quando quest'ultimo lo incarica della stesura di alcune voci per l'*Enciclopedia Italiana*: "Famedio" (1932); "Palazzo: medioevo e età moderna" (1935); "Rococò: stile" (1936).
Cfr. Ilhyun Kim, *Giuseppe Samonà 1927-1940: la formazione professionale tra architetto militante e accademico universitario*, in G. Cortese, T. Corvino, I. Kim (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993 inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti IUAV/AP*, Il Poligrafo, Padova, 2003, p. 35.

[28] Giuseppe Samonà, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, in "Rassegna di architettura", n. 12, 1929, pp. 459-468.

[29] Giuseppe Samonà, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Id. *L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano, 1978 (II ed.), p. 12.

[30] Per un'illustrazione dettagliata si rimanda alla parte I.

[31] Giuseppe Samonà, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in "Rassegna di architettura", n. 3, 1930, pp. 87-95.

[32] *Ibid.*

[33] Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà, Guido Viola, *Op. cit.*

[34] *Ibid.*

[35] Cfr. la definizione data da Umberto Eco in *Il testo estetico come esempio di invenzione*, in Id., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 328-343. Il semiologo riprende criticamente il concetto di "estetica dell'intuizione" di Benedetto Croce, presente come un basso continuo tra le parole dei progettisti e legato al "sentire cosmico" trasmesso dall'opera d'arte, tentando in questo caso di analizzarne la *funzione estetica* da un punto di vista semiotico e quindi scientifico.

[36] Cfr. Enrico Calandra, *Op. cit.*, p. 24.

[37] Gran parte della documentazione che è maggiormente riconducibile all'opera realizzata è conservata presso l'Archivio del Genio Civile di Messina. Alcuni documenti, soprattutto riferiti agli isolati degli anni Trenta, sono conservati presso l'Archivio di Stato di Messina, mentre presso l'Archivio Progetti Iuav di Venezia e l'Archivio CSAC dell'Università di Parma sono conservate alcune tavole e disegni di processo che riguardano principalmente gli isolati degli anni Cinquanta.

[38] Una ricostruzione molto accurata delle vicende costruttive si trova in Francesco Cardullo, *Giuseppe Samonà. La Cortina di Messina 1930/1958: un manuale dell'arte del costruire*, in Id. *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma, 2006, pp.10-72.

[39] Per una ricostruzione dettagliata di questa vicenda nonché di quelle relative alla costruzione degli isolati degli anni Trenta si veda Francesco Cardullo, *La Cortina del Porto di Messina di Giuseppe Samonà: gli isolati degli anni Trenta del Novecento*, in M. Mistretta, B. Mussari, A. Santini (a cura di*), La Mediterranea verso il 2030. Studi e ricerche sul patrimonio storico e sui paesaggi antropici, tra conservazione e rigenerazione*, in "ArcHistoR", [e-journal], Extra n. 6, 2019, pp. 110-121.

[40] Lettera di Enrico Calandra a Giuseppe Samonà del 31 agosto 1927, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/053/13.

[41] Tra le opere degli anni Cinquanta, coeve alla Palazzata, si vedano: il nucleo residenziale Incis a Padova (1953-55); la sede Inail a Venezia (1950-56); la centrale termoelettrica di Augusta (1955-56); Borgo Ulivia a Palermo (1956-58); la sede della Sges-Enel a Palermo (1961-63, che può comunque considerarsi all'interno di questo filone linguistico).
Rispetto alla produzione degli anni Sessanta, in cui la tecnica del chiaroscuro «ottenuto per contrasti di masse» viene spostata sul *piano spaziale* che va oltre la *superficie*, si vedano: il concorso per il centro direzionale di Torino (1962); il progetto per la sede dell'ANAS a Palermo (1965); il concorso per gli uffici della Camera dei Deputati a Roma (1967); la Banca d'Italia a Padova (1968); i piloni del Ponte sullo Stretto di Messina (1969); il progetto per il Banco di Sicilia a Palermo (1972); il concorso per l'Università di Cagliari (1972). In tutti questi progetti vi è l'intenzione di Samonà, seppur attraverso diverse declinazioni, di *caratterizzare* queste architetture sul piano *spaziale-figurativo* agendo *per contrasti*, sublimando la tecnica chiaroscurale strettamente legata all'elaborazione superficiale delle facciate e riportandola in una dimensione legata alla percezione dello spazio costruito.

[42] Enrico Calandra, *La I mostra d'architettura siciliana*, in "Rassegna tecnica mensile", Sindacato fascista ingegneri Messina, a. II, VI annuale, n. IX-XII, dicembre 1927, pp. 18-25.

[43] Francesco Cardullo fa un'interessante riflessione in merito all'utilizzo delle tessere a

pasta vitrea, che verranno utilizzate per diversi isolati, collegando l'utilizzo di questo materiale a Venezia, dove Samonà opera dal 1936. Si veda in proposito Francesco Cardullo, *Giuseppe Samonà. La Cortina di Messina 1930/1958: un manuale dell'arte del costruire*, *cit.*, pp. 10-25.

[44] Il momento storico a cui si fa riferimento è quello del Ventennio fascista, periodo in cui si assiste a livello nazionale ad una *normalizzazione* del linguaggio architettonico, pur tuttavia declinato secondo i diversi luoghi, anche attraverso alcune importanti figure di riferimento come, nel caso di Samonà, quella di Marcello Piacentini.

[45] Si vedano, tra gli altri: i progetti di concorso per le chiese nel territorio dell'Arcivescovado di Messina (1932); il progetto di concorso per la stazione di S. Maria Novella a Firenze (1933); il Palazzo postale al quartiere Appio di Roma (1933-36); il progetto di concorso per la Cassa di risparmio di Modena (1934); il progetto di concorso per il Palazzo Littorio su Via dell'Impero a Roma (1934); il progetto di concorso per il nuovo Auditorium di Roma (1935); il progetto di concorso per la Casa Littoria a Roma (1937); il progetto di concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana all'E 42 a Roma (1938, con G. Viola); il progetto per i Palazzi dell'Agricoltura e Bonifiche all'E 42 a Roma (1938-39, con P. Marconi e G. Viola); la Casa della GIL a Messina (1938-40, con G. Viola); il progetto di concorso per la sede INFPS a Roma (1939, con G. Viola); il progetto per la Casa Littoria di Taormina (1940, con G. Viola).
Tra la moltitudine di questi progetti è interessante notare come i risultati più interessanti sul piano linguistico, vengano raggiunti, almeno in parte, negli edifici che si distaccano maggiormente da una dimensione classicista-monumentale di matrice piacentiniana per sperimentare soluzioni che tendono verso una figurazione proto-razionalista o comunque più vicina agli stilemi del razionalismo italiano.

[46] Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà, Guido Viola, *Op. cit.*

[47] Manfredo Tafuri, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, in AA. VV., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma, 1975 pp. 11-12.

[48] *Ivi*, p. 13.

[49] Oltre agli interventi già citati degli anni Cinquanta, si vedano: l'Ospedale Inail di Bari (1948-53); il Palazzo Ina per uffici e abitazioni a Treviso (1949-53); il Quartiere Ina-Casa a San Giuliano, Mestre (1951-56, con L. Piccinato).

[50] Samonà viene nominato Direttore per il periodo 1943-46 dal ministro dell'Educazione nazionale della RSI Biggini il 24 gennaio 1944, subentrando a Guido Cirilli, primo direttore dello Iuav, che lascia l'incarico per anzianità e che nell'anno precedente egli aveva già sostituito nell'insegnamento di Composizione architettonica. Nel maggio del 1944 per i professori universitari diventa obbligatoria l'adesione formale alla Repubblica di Salò e in questo frangente Samonà, vista anche la degenerazione dell'ambiente politico nazionale, rassegna le dimissioni giustificandosi per motivi di salute. L'11 giugno del 1945 il governo militare alleato lo nomina nuovamente Direttore dell'Istituto, incarico che egli manterrà fino al 1972 quando lascerà per raggiunti limiti di età.
Cfr. tra gli altri: Francesco Tentori, *I Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, in "Universale architettura", n. 9, Testo e Immagine, Torino, 1996, pp. 10-11; Ilhyun Kim, *Op. cit.*, p. 35; Guido Cortese, Tania Corvino, *Introduzione*, in Id., *Op. cit.*, pp. 91-128; Roberto Dulio, *L'arrivo di Bruno Zevi allo IUAV*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp.198-199.

[51] Luciano Semerani, *Why not?* (1985), in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, Volume primo: Saggi, Officina, Roma, 1988, pp. 381-382. Originariamente pubblicato in lingua inglese come editoriale di "Architectural Design Profile", n. 59, numero monografico dedicato alla Scuola di Venezia, Londra, 1985.

[52] Si vedano in particolare: Giuseppe Samonà, *Castelli di Federico II in Sicilia e nell' Italia meridionale*, Renna, Palermo, 1950; Id., *Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina: contributo allo studio del Rinascimento*, Industrie grafiche Meridionali S.A., Messina, 1952; Id., *L'architettura in Sicilia dal secolo XIII a tutto il Rinascimento*, Tip. f.lli. De Magistris & c. succ. V. Bellotti, Palermo, 1955.

[53] Si vedano: Giuseppe Samonà, *Attualità dei nostri compiti culturali*, conferenza tenuta all'APAO presso l'Accademia di arte drammatica a Roma, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/055/13, 9 dicembre 1947; Id., *Artisti e tecnici nella vita moderna*, conferenza tenuta al Centro di Studi romani, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/10, 12 maggio 1955.

[54] È interessante notare come questi coincidano con la realizzazione degli isolati degli anni Cinquanta della Cortina di Messina che sostanzialmente sono a destinazione residenziale. Tra questi scritti e interventi vi sono: Giuseppe Samonà, *Il problema della casa come istanza centrale riproposta all'architettura d'oggi*, dattiloscritto, relazione al Congresso della

Cultura tenuta al Castello Sforzesco a Milano, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/04, 25 maggio 1949; Id., *Considerazioni sull'unità residenziale*, dattiloscritto, conferenza al Circolo Gramsci a Venezia, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/03, 31 maggio 1949; Id., *Dall'unità di abitazione all'unità residenziale*, dattiloscritto, conferenza per l'inaugurazione del Seminario "Giorgio Labò" alla Facoltà di Architettura di Roma, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/12, novembre 1949; Id., *Una casa a tutti gli italiani*, dattiloscritto, relazione, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/08, 2 luglio 1955; Id., *Plans de quartiers*, relazione al Congresso UIA all' Aja, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/09, 15 luglio 1955; Id., *Il problema sociale dei quartieri popolari nella città*, dattiloscritto, pubblicato in "Edilizia popolare", n. 2, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/077/07, 1955.

[55] Giuseppe Samonà, *Involucro e scheletro*, manoscritto della conferenza tenuta all'APAO, circolo "Il ritrovo", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/05, aprile 1947.

[56] Id., *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, dattiloscritto con annotazione "Involucro e scheletro", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/14, 1947.

[57] Id., *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*, dattiloscritto, pubblicato in "Critica d'Arte", Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/06, luglio 1949.

[58] Id., *Involucro e scheletro*, *cit.*, p. X.

[59] Id., *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, *cit.*, pp. III-IV.

[60] Il riferimento a Perret nel corso degli anni Cinquanta è costituito principalmente dalle opere che egli stava realizzando per la ricostruzione di Le Havre, una conferma che arriva dallo stesso Samonà sulle ultime pagine di *L'urbanistica e l'avvenire della città*. Cfr.: Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959, p. 309.

Inoltre, si vedano: Daniele Vitale, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, p. 239; Cesare Ajroldi, *La Sicilia. I sogni e le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, con scritti di G. Samonà, introduzione di D. Vitale, Il Poligrafo, Padova, 2014, p. 48.

[61] Giuseppe Samonà, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, *cit.*, p. VI.

[62] Giuseppe Samonà, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*, *cit.*, p. 1.

[63] *Ibid.*

[64] *Ivi*, p. 2.

[65] *Ibid.*

[66] *Ivi*, p. 3.

[67] *Ivi*, pp. 4-5.

[68] *Ivi*, p. 13.

[69] Giuseppe Samonà, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, *cit.*, pp. IX-X.

[70] Vi sono due diverse testimonianze rispetto a questa dichiarazione d'intenti.

La prima è di Edoardo Gellner che, come riporta Francesco Cardullo, racconta di un fatto avvenuto in casa di Egle Trincanato in cui Samonà assegna ad un ingegnere il compito di pensare alla distribuzione interna dell'edificio dell'Ina di Treviso (1949-53), in quanto egli avrebbe riservato per sé solo il *progetto della facciata*. Cfr. Felice Curci, *Architettura alpina. Edoardo Gellner: il villaggio ENI a Borca di Cadore 1959-61*, intervista a Edoardo Gellner, in "d'Architettura", n. 18, 2002, p.163.

La seconda è riportata da Francesco Tentori in un articolo sulla Palazzata di Messina, che cura per la rivista Casabella-Continuità, in cui parla di un coinvolgimento di Samonà a partire dal 1952 «in veste ufficiale di "consulente per le facciate"». Cfr. Francesco Tentori, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina*, in "Casabella-Continuità", n. 227, 1959, p. 29.

Inoltre, a proposito di questo, Francesco Cardullo parla di una conferma diretta ricevuta dall'ingegnere Giuseppe De Cola, che partecipò alla realizzazione di alcuni isolati, in merito a questo incarico che tuttavia non è documentato.

[71] Francesco Tentori, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina*, *cit.* p. 29.

[72] AA.VV., *Brutalismo & Warehouse Aesthetics*, in "The Architectural Review", vol. 126, n. 751, agosto-settembre 1959, pp. 127-128.

In questo articolo l'opera di Samonà viene presentata insieme all'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò (Milano, 1953-57) e l'Istituto scolastico "Gesù Bambino" di

Giorgio Raineri (Torino, 1957-58).
[73] *Ivi*, p. 128.
[74] *Ibid.* [T. d. A.].
[75] *Ibid.* [T. d. A.].
[76] *Ibid.* [T. d. A.].
[77] Daniele Vitale, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, *cit.*, p. 239.
[78] Di fondamentale importanza in questo processo generativo è sicuramente la maturazione degli insegnamenti derivati dalla *lezione* di Enrico Calandra sulla capacità di leggere e *usare* l'architettura della storia, nonché dalla formazione palermitana nella "Scuola di Basile", di cui ritornano alcuni principî compositivi e alcuni stilemi di facciata, osservabili soprattutto nella produzione del periodo delle "Ville Bianche".
[79] Con queste parole Peter Eisenman analizza la soluzione d'angolo della Casa del Fascio di Giuseppe Terragni a Como. Volendo evitare qualsiasi tipo di parallelismo diretto, è tuttavia interessante notare come Samonà giunga a soluzioni che, almeno sul piano concettuale, sono riconducibili ad una matrice di carattere razionalista. Cfr. Peter Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, trad. it. di M. Baiocchi e A. Tagliavini, Pendragon, Bologna, 2009, p. 257.
[80] Francesco Tentori, *I Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, *cit.*, p. 37
[81] Carlo Aymonino, *Samonà, un eclettico razionalista*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp.265-270.
[82] Come avviene più espressamente nella ricerca di un "carattere veneziano" per la sede dell'Inail a Venezia.
[83] Moisej Ja. Ginzburg, *Il ritmo in architettura*, in Id. *Saggi sull'architettura costruttivista: Il ritmo in architettura, Lo stile e l'epoca, L'abitazione*, a cura di E. Battisti, con un saggio introduttivo di G. Canella, Feltrinelli, Milano, 1977.



Fig. 1
Veduta aerea dell'area dello
Stretto di Messina.

# 5 La Metropoli futura dello Stretto di Messina L'architettura del piano

## 5.1 Anni Sessanta. Critica e progetti sull'area dello Stretto: la ricerca dell'*unità*

«Cerchiamo allora di nuovo lo stretto. Per respirarne l'aria bisogna scendere giù, uscire quasi fuori città, andare verso i laghi di Ganzirri e fermarsi vicino al grande pilone da cui fino a qualche anno fa si lanciavano i cavi elettrici a raggiungere la Calabria. Qui lo stretto vince. Qui ci si rende conto che è davvero una lente, convessa, che spinta dal ribollire di sotto, cambia la prospettiva generale. Sembra che questo paesaggio parli di vertigini, sfugge la spiaggia a sinistra, le correnti, il vento, i cieli spazzano l'illusione di abbracciare questo grande imbuto generoso, questa clessidra selvaggia, ancora, dopo millenni. Si rimane attoniti, si pensa a imprese estreme, come quelle di chi, per difendere lo stretto dal ponte, si arrampica sull'immenso pilone. Qui lo stretto fa anche paura, è apertura ignota, tormenta locale, rabbia di altrove»[1].

Lo Stretto di Messina costituisce quel grande *luogo-spazio*, «specchio e clessidra tra due coste e due mondi, rimando di rimandi, riflesso di intenzioni incrociate»[2], fulcro di allusioni e paesaggio ipnotico, attraverso il quale Giuseppe Samonà proverà a concretizzare la sua *teoria*, in un processo costruttivo che si realizza per immagini, andando all'origine per trovare il proprio divenire.

Egli, come poi il figlio Alberto che sarà tra i partecipanti al concorso per il Ponte, dall'inizio degli anni Sessanta, terminati i lavori della Cortina del Porto di Messina, conduce una serie di ricerche teoriche e progettuali sull'area dello Stretto con importanti risvolti che saranno propedeutici alla stesura del piano metropolitano del 1969.

Nel 1959 Samonà pubblica *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, un testo fondativo per l'architettura italiana del Secondo Dopoguerra, in cui egli ricostruisce la situazione urbanistico-architettonica europea analizzando nello specifico i risultati delle operazioni di ricostruzione postbellica dei principali centri del Vecchio Continente, fino ad arrivare a una critica della situazione italiana, ponendo una serie di questioni attraverso «una specie di processo alla storia degli avvenimenti che riguardano la costruzione stessa»[3], per le quali tenta di indicare una possibile via – senza prescrivere metodi operativi o fornendo risposte certe – per la costruzione della città moderna.



Samonà, per quanto riguarda il contesto italiano, parte da una critica dei piani di ricostruzione che molto spesso hanno peggiorato la struttura preesistente delle città, per le quali non è stato tenuto conto delle «configurazioni ambientali caratteristiche»[4], ribadendo quindi l'importanza del piano per la formazione architettonica del paesaggio urbano. Questo è possibile solo a partire da un'analisi che ampli la scala di riferimento, secondo le specificità dei diversi territori, individuando così degli ambiti di intervento a cui corrispondono situazioni ambientali e contestuali unitarie: «Da quanto si è esposto rileviamo la richiesta di un maggior adeguamento della legge urbanistica ai caratteri di ogni territorio comunale, adottando una procedura che vi faccia corrispondere più intimamente le modalità di formazione e d'attuazione del piano regolatore. Ammessa la validità dell'istanza, si tratterebbe di tipizzare gli aggregati comunali scartando il criterio troppo generico e discontinuo fondato sul rapporto fra numero di popolazione ed importanza del comune, per fissarsi su quello della determinazione tipologica dei caratteri del comune stesso, non come semplice individuazione di tipi astratti, ma più scientificamente come presenza di localizzate affinità di gruppo in determinate regioni geografiche, economiche, ecc. […] Si rivelerà, in sostanza, un divario probabilmente notevole nel modo di costruire i gruppi tipologici in ogni regione d'Italia»[5].

Nascerà così il concetto di "comprensorio"[6], che prevede programmi di intervento nei territori che vanno oltre i limiti comunali, per fissare le caratteristiche

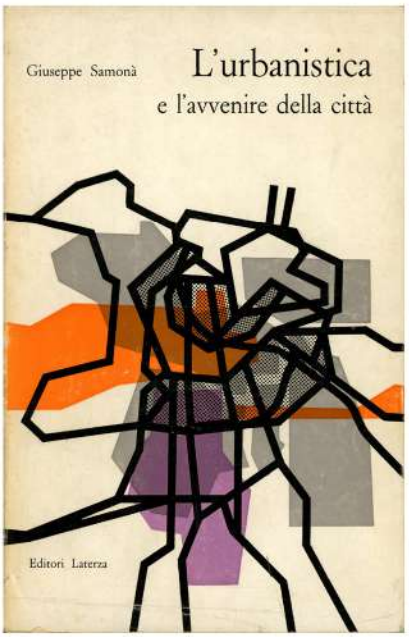



Fig. 2-6
In alto: copertina della prima edizione del testo *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959. Nelle pagine seguenti: alcune immagini dell'apparato iconografico di accompagnamento al testo.

tipologiche che dovrebbero guidare le realizzazioni future attraverso un *piano dei piani*: «Le funzioni precise della norma sarebbero sostanzialmente rivolte a definire in ogni comune la correlazione fra le caratteristiche zonali di gruppo, in modo tale che i comuni stessi rientrino tutti nel quadro di un "piano dei piani", cioè di un programma visualizzato dei criteri di pianificazione di tutto il comprensorio»[7].

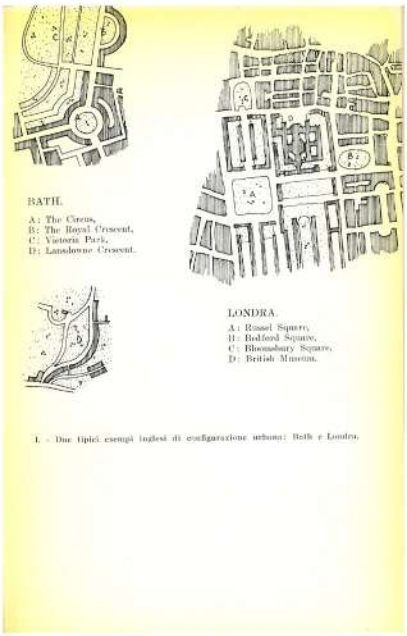
Sostenendo questa visione, Samonà ribadisce l'importanza della scala territoriale soprattutto nel caso delle aree metropolitane, per le quali propone un approccio di continuità sostanziale, più che filologica, con la *forma* delle città preesistenti: «In ogni caso, pensiamo che la forma di una metropoli non si debba alterare sostanzialmente; essa è quella che è, quella che i secoli hanno edificato laboriosamente, giungendo bene o male, ma certo con coerenza, fino a noi»[8]. In queste aree, dove si fa sempre più forte il rapporto fra città e campagna, di cui andrebbero definiti i fenomeni d'integrazione, si dovranno definire le caratteristiche morfologiche urbano-territoriali che costituirebbero la *base formale-funzionale* per la trasformazione dei territori stessi: «La nuova norma, dunque, dovrebbe articolarsi su questo piano dei piani e fissare indicazioni precise di zona per esso. La norma, in sostanza, riassumerà le caratteristiche che il piano dovrà indicare per definire ogni zona secondo la sua precisa morfologia»[9].

A questo punto, il primo elemento strutturale per la ridefinizione di questi ambiti dovrebbe essere costituito dal sistema infrastrutturale, in cui la "strada" diventi partecipe della realtà dei luoghi e non venga intesa semplicemente come mezzo di comunicazione all'interno di un piano viabilistico di collegamento tra zone differenti: «Un piano che in tutti i sensi esprima i suoi rapporti col territorio su cui si estende la sua trama»[10].

Da queste articolate premesse Samonà deriva alcune questioni fondanti che riguardano lo sviluppo della città moderna, a partire dall'azione teorica che ha visto la propria concretizzazione attraverso l'applicazione dei piani di ricostruzione, a quasi quindici anni dalla fine del conflitto mondiale. Nello specifico, egli si sofferma sul problema dell'*unità* tra pianificazione urbanistica e interventi edilizi e sulla questione "sempre viva" del rapporto con le preesistenze: «In modo particolare quest'azione è rivelatrice quando tocca due fra i più importanti problemi del centro urbano e delle sue trasformazioni, e cioè il problema del trapasso dal piano urbanistico alle realizzazioni architettoniche e quello, vivissimo in Italia, delle strutture dell'ambiente storico-artistico delle nostre città, sempre più minacciate dalle trasformazioni e dai cattivi piani»[11].

Egli sottolinea tuttavia l'importanza, anche a costo di risultati negativi, costituita dal processo di costruzione della città messo in atto negli anni del Dopoguerra, in quanto esso ha costituito uno strumento di verifica e di confronto diretto, attraverso il progetto realizzato, delle diverse posizioni culturali: «L'urgenza di realizzare ha rinvigorito la volontà di essere nel concreto per rendere più maturo il nostro pensiero sulle cose che ci interessano. […] Malgrado i difetti, in parte spiegabili con l'improvvisazione dei mezzi approntati in fretta dopo la guerra e con la difficoltà di coordinare un lavoro tanto complesso ed urgente, l'esperienza fatta nel vivo delle situazioni ha dato corpo alle diverse impostazioni culturali ed agli atteggiamenti critici più differenziati e caratterizzati. Per cui la nostra cultura urbanistica, più che esercitarsi con un argomentare in astratto, si è rivolta a discutere e giudicare la realtà che si va ogni giorno ricostruendo»[12].

Ma il passaggio fondamentale che permette di comprendere il "salto di scala" che avviene in questi anni all'interno del ragionamento samonaniano, sempre in continuità con le riflessioni precedenti che riguardano principalmente la configurazione delle *immagini spaziali* dell'ambiente urbano, si ritrova

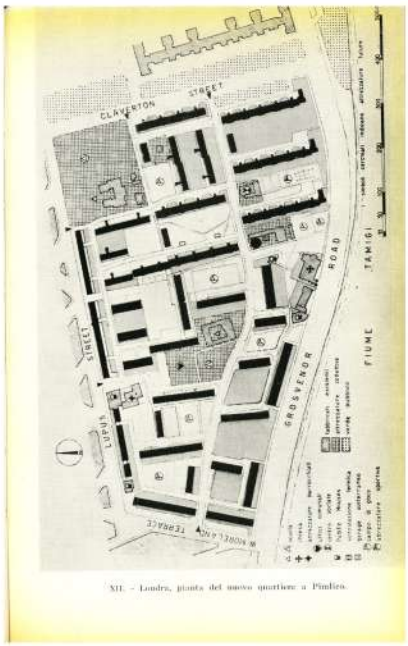



I. - Due tipici esempi inglesi di configurazione urbana: Bath e Londra.

nell'intuizione del legame indissolubile esistente tra progetto architettonico e piano urbanistico, dove questo diventa elemento primario per la definizione dell'"architettura della città", in quanto esso è in grado di influenzare a priori qualsiasi decisione di tipo *formale* che precede l'attività edilizia: «In tale ricostruzione si è inserito in curiose forme discontinue il problema dell'incontro fra programmi urbanistici tradotti in piani particolareggiati e soluzione architettonica di essi in strutture spazialmente definite. Questo incontro è reso difficile dalla prevalenza di aspetti tecnologici nel piano particolareggiato, che tendono a irrigidirsi in uno schema, lasciando alle soluzioni architettoniche troppo poco margine di flessibilità. L'urbanistica italiana entra soltanto oggi in larga misura nella fase dell'attuazione, e perciò questo problema non si è ancora maturato con quella sufficiente larghezza d'esperienze che faccia confluire in un discorso completo l'integrazione fra esigenze tecniche ed esigenze artistiche, nel momento in cui il piano si attua come compiuta struttura edilizia»[13].

Un esempio tangibile in questo senso è rappresentato proprio dalla nuova Palazzata di Messina, in cui, come si è visto, le prescrizioni di carattere urbanistico dettate dal piano di ricostruzione, che rispetto a questa edificazione prevedevano norme molto stringenti sul piano tecnico-costruttivo, ne hanno ridotto notevolmente il *peso* all'interno del tessuto urbano con una conseguente perdita di *valore rappresentativo* rispetto al territorio. In generale, sussiste un problema legato ad una schematizzazione di carattere tecnico-statistico dei *modi d'uso*[14] dei luoghi, che porta inevitabilmente ad una tipizzazione astratta dei luoghi stessi e degli interventi da attuare per una loro ridefinizione. Ne deriva una difficoltà di carattere operativo che dimostra l'incapacità di conciliare compiutamente antico e moderno: «Di fatto, manca ancora una sintesi vivace e comprensiva delle trasformazioni che si vanno determinando nella città […]. Sfuggono ancora, infatti, molti valori operanti della città moderna, la cui complessità per taluni è considerata un errore di organizzazione, invece di essere un dato per gli architetti che operano al suo sviluppo futuro»[15].






XII. - Londra, pianta del nuovo quartiere a Pimlico.

Lo studio della città, «che in questo momento costituisce la base più viva del lavoro spirituale degli architetti e degli urbanisti»[16], rappresenta quindi il punto di partenza per tentare di trovare possibili soluzioni a questo tema, «dibattutissimo in Italia»[17], del rapporto tra nuovo e antico.

Samonà in questo caso apre una critica molto aspra nei confronti delle posizioni conservatrici che rischiano di portare ad una cristallizzazione anacronistica del tessuto antico, per il quale la norma di conservazione integrale può valere soltanto nel caso delle emergenze monumentali. Il fenomeno di salvaguardia del patrimonio storico-artistico può essere considerato valido solo se posto in dialogo, in senso contemporaneo, con lo sviluppo moderno della città: «Tuttavia, (e questo è, a nostro avviso, il punto centrale della questione), diventa pericoloso l'atteggiamento della critica conservatrice, quando si fa in apparenza entusiastica delle più moderne strutture urbane, purché queste si estraneino dalla vecchia città.

Questo processo antistorico, che si estrinseca in una ormai classica ipocrisia culturale, è insostenibile con la dinamica della nostra vita sociale e potrebbe avere funeste conseguenze per lo sviluppo della città, qualora, solo per ragioni spurie, dovessero prevalere idee di decentramento urbano»[18]. Questo tipo di soluzione viene considerata artificiosa e semplicistica, nonché elusiva dei problemi reali di conservazione del patrimonio edilizio storico: la soluzione sta nel rapporto dialettico tra le città, antica e moderna, intese come organismo unitario che ha uno sviluppo sincronico e simultaneo. Questo avverrebbe attraverso «argomenti più ricchi di verità umana, che non siano le sole ragioni figurative, adoperate in prevalenza fino ad oggi»[19], in quanto «i valori figurativi isolatamente presi



XIV. – Londra, una strada del nuovo quartiere a Pimlico.

esprimono ragioni di cultura troppo unilaterali e incapaci di creare e sviluppare battaglie produttive per il mantenimento e la rivalutazione del vecchio tessuto edilizio»[20]: la chiave di lettura sta nell'*uso presente* della città, assunta nella sua interezza, secondo le nuove necessità della vita associata, dettate dalle esigenze contemporanee di carattere economico-sociale.

L'integrazione resta dunque l'unica strada percorribile per la «conservazione *dell'intera forma della città*»[21] e a dimostrarlo è lo stesso processo storico di sviluppo e accrescimento del tessuto urbano: «È vero che ad un certo momento della storia, e soprattutto nel trapasso dal medioevo al rinascimento e poi durante il barocco, una serie di esplosioni sempre maggiori all'interno del nucleo urbano ne hanno in certo senso mutato la primitiva struttura; ma, a ben guardare, non ne hanno quasi mai interrotto il modo di accrescimento»[22]. E questa lettura è valida anche per gli sviluppi più recenti dove, tralasciando alcune operazioni slegate dal contesto costruito in termini formali e figurativi o distribuite sul territorio senza un ordine razionale e riconoscibile (oggi si parlerebbe di *sprawl*), questo fenomeno è comunque avvenuto secondo le direttrici principali di espansione della *forma urbana* ed è qui che bisogna ricercare la *continuità sostanziale* per definire la *nuova dimensione* della città moderna[23].

«In questo senso dunque, e non figurativamente o non solo figurativamente, abbiamo inteso alludere a una *forma* della città e al significato della sua persistenza.

Solo un piano, che includa nei suoi programmi queste prospettive, potrà sentire la nuova dimensione: un piano che si proponga di assorbire prima compiutamente il senso della forma urbana nella sua continuità e poi sappia riproporla senza alterazioni nella fisionomia rinnovata. Tutte le idee, se vi saranno idee, dovranno convergere in questo adeguamento alla continuità della configurazione urbana, che proprio per il suo carattere secolare è il più valido punto di riferimento per l'urbanista.

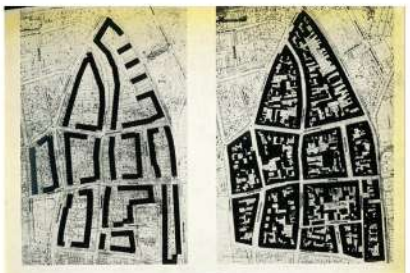
Non sappiamo quanto tempo ancora potrà conservarsi integro il patrimonio storico delle nostre città: ma siamo certi che esso durerà tanto più a lungo, quanto più nella nuova forma sapremo riproporre e continuare la vecchia, come unica garanzia perché la città sia ancora una cosa viva e perché negli accrescimenti futuri di essa sia implicita la coscienza di una nuova dimensione»[24].

Nel 1960 si forma il "Gruppo Urbanisti Siciliani" composto da Antonio Buonafede, Roberto Calandra (figlio di Enrico), Napoleone Cutrufelli e Giuseppe De Cola (già collaboratore di Samonà per alcuni isolati della Cortina), Alberto e Giuseppe Samonà, in qualità di capogruppo. Questi svilupperanno una serie di progetti per l'area dello Stretto che costituiranno la base operativa che anticipa i temi e le questioni del progetto per la Metropoli futura dello Stretto di Messina, attraverso i quali Samonà sarà in grado di sperimentare e concretizzare progettualmente le riflessioni teoriche esposte in *L'urbanistica.*

Tra questi vi sono: il Concorso per il PRG di Messina, motto "Biporto" (1960, primo premio); il Concorso per il PRG di Milazzo, motto "Capoverde" (1962, secondo premio); la Proposta del Piano Provinciale di Messina (1962); il PRG di Villa San Giovanni (1962); il Piano Regolatore del Nucleo di Industrializzazione della Provincia di Messina (1963); il PRG di Scilla (1964).

Suscita notevole interesse il progetto "Biporto", un piano per Messina pensato alla scala territoriale, che coinvolge all'interno di una dimensione comprensoriale anche le aree della costa calabra. Sta qui il senso totalizzante dell'approccio urbanistico-architettonico, in cui solo attraverso la scala del piano è possibile controllare la qualità delle trasformazioni edilizie dei luoghi, come dichiarano gli stessi progettisti nella relazione: «Questo comprensorio racchiude tutta la provincia di Messina e la Calabria sud-occidentale e, per quanto manchi ancora





XXI. – Colonia, esempio di risanamento di un quartiere della città vecchia.



Fig. 7
Giuseppe Samonà, schizzo di studio di per il progetto "Biporto", 1960, CSAC, Fondo Giuseppe Samonà.

un piano che prevede i lineamenti fondamentali di un organico programma di interventi, riteniamo sia indispensabile per Messina e utile per tutto il territorio sopradetto, che si proporzionino taluni interventi fondamentali del nuovo piano regolatore messinese alle dimensioni e alle esigenze del più vasto comprensorio di cui fa parte e nel quale il Comune stesso per la dimensione della sua città capoluogo e per la sua ubicazione è di gran lunga il più importante.
A questo programma più vasto noi abbiamo riferito tutte le soluzioni proposte per i problemi testé elencati e per gli altri che direttamente o indirettamente vi si collegano. Siamo certi che solo riportando l'attività urbanistica localizzata alle necessità dei territori, che la comprendono in un ambiente molto più vasto e completo nei suoi caratteri, si potranno risolvere in maniera integrale e secondo le dimensioni richieste dallo sviluppo economico del nostro tempo, sia i problemi delle comunità, che quelli della economia generale di un grande territorio»[25].



Prima di giungere a queste considerazioni, il gruppo di progetto ricerca le proprie motivazioni studiando «in termini di urbanistica territoriale»[26] lo sviluppo di questo *luogo* nel corso dei secoli, spingendosi fino all'*origine mitica* della sua formazione: «Lo Stretto di Messina per le sue naturali caratteristiche ha alimentato fin da età remota, nel mondo greco, numerosi miti e leggende legati ai luoghi e ai suoi abitanti.
Per noi, piuttosto che quelle di Ajolos e di Pherajmon, del colpo di tridente che Poseidon avrebbe inferto sull'istmo congiungente la Sicilia alla Calabria, della falce di Kronos (che avrebbe dato la forma al porto e il nome alla città: Zankle o Dankle), della venuta di Cerere e Proserpina, di Giove e di Orione, del passaggio di Ercole e degli Argonauti, può avere qualche interesse rilevare le leggende omeriche di Scilla e Cariddi, dei pastori Ciclopi, e degli armenti del Sole, perché esse ci danno insieme al segno evidente della conoscenza greca dei luoghi, già in tempi remoti, una prima indicazione sulla attività pastorale dei nuclei indigeni esistenti sulle coste orientali della Sicilia e della loro consuetudine a far dimora in caverna»[27].
Nel fare ciò, passando in rassegna le diverse epoche da quella greco-romana a quella araba, poi quella normanna e quella spagnola fino alla contemporaneità, essi si interrogano sulla questione della *misura*, fondamentale per la costruzione dei luoghi – come più tardi affermerà Samonà – continuando a porsi l'interrogativo: «Qual'era la configurazione planimetrica, quale il carattere,

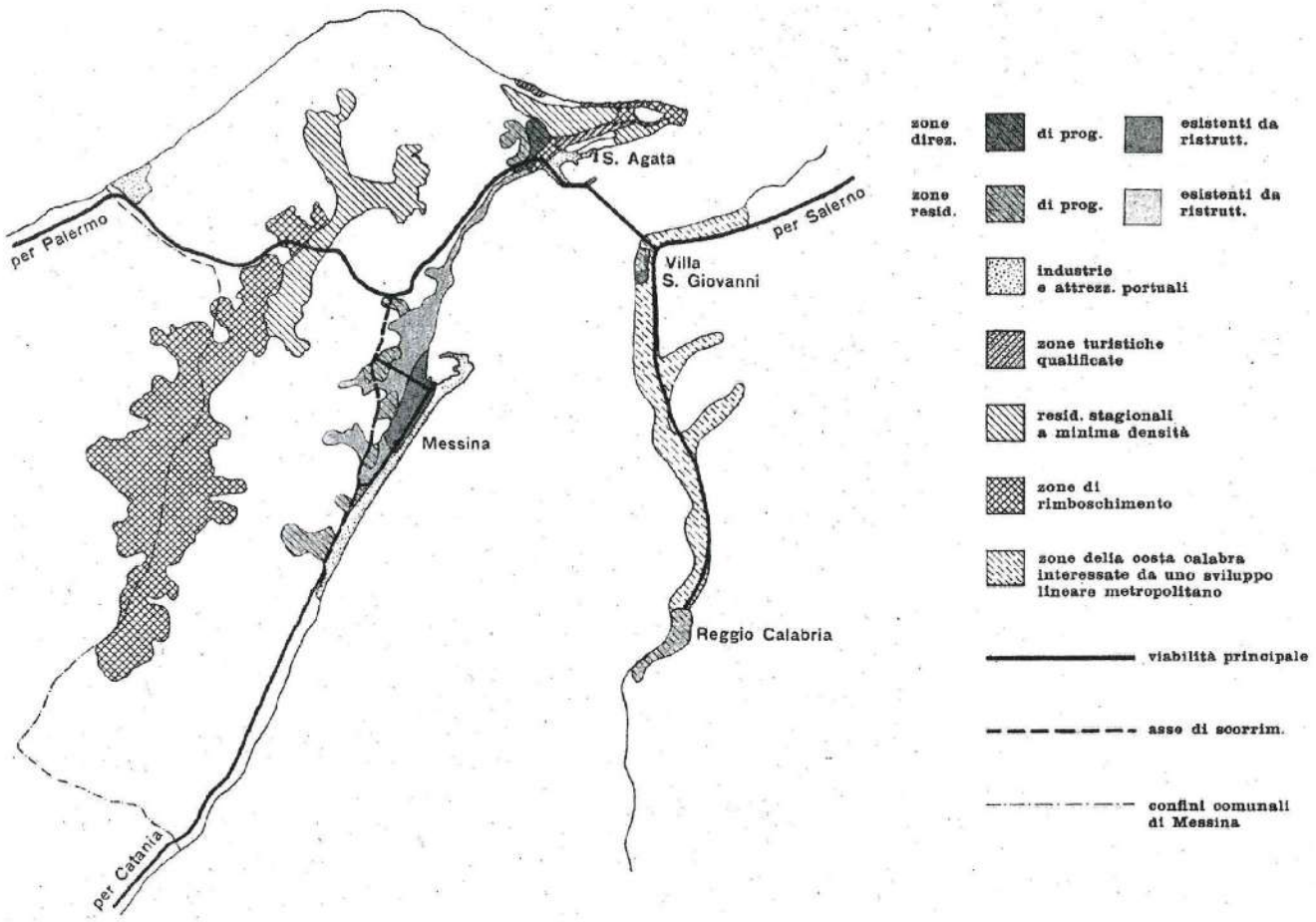
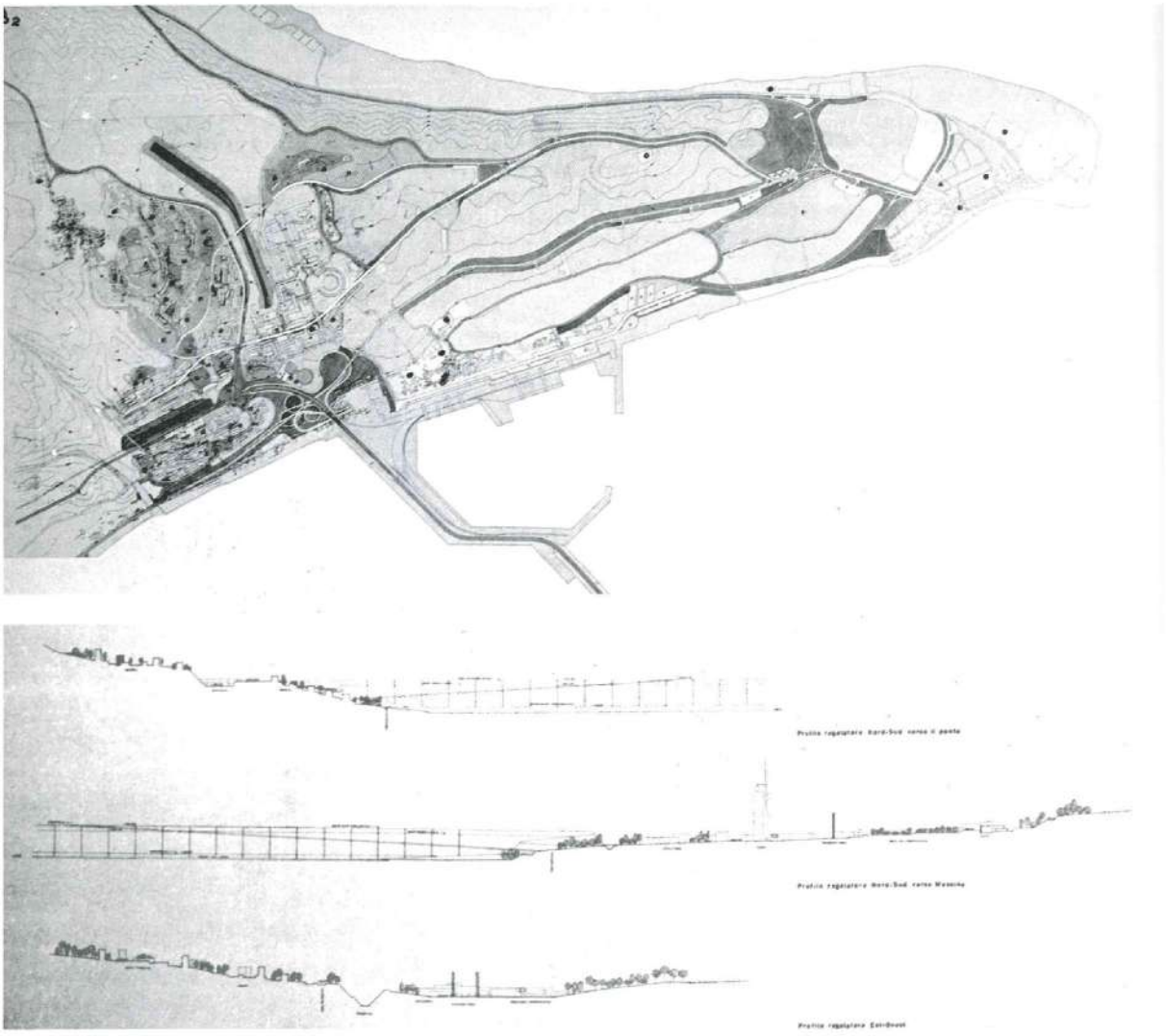





Fig. 8-9
Giuseppe Samonà, disegni di concorso per il progetto "Biporto", 1960, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.



quale la "misura" delle città antiche?»[28]. Da qui deriva dunque la ricerca di un principio unificante per la definizione dei luoghi, che è possibile trovare solo tenendo insieme la scala territoriale, quella urbana e quella edilizia secondo un meccanismo di interdipendenza che, in un'ottica comprensoriale, sia in grado di risolvere l'*unità* della città contemporanea, vista come prodotto di una stratificazione storica attraverso i secoli.
In questo caso, il punto nodale, la cerniera territoriale che permette di dare continuità a questo macro-luogo-spazio, composto a sua volta da un sistema di relazioni tra luoghi-spazio interconnessi, viene individuata nella realizzazione di un porto artificiale nell'area di Sant'Agata e Ganzirri, a Nord di Messina, su cui si innesta la grande infrastruttura di collegamento tra Sicilia e Calabria costituita dal ponte sullo Stretto.
Se da un lato il piano «si fonda essenzialmente nell'opera del ponte che è ormai indispensabile e indifferibile»[29], dall'altro il porto, «struttura lungimirante, quasi filiazione del nuovo collegamento sullo Stretto, si presenta come opera indispensabile a chi crede in una prospera ed equilibrata economia futura del mezzogiorno»[30], in continuità con la vocazione storica di quest'area del Mediterraneo; così come il nuovo nucleo urbano limitrofo è concepito «secondo la tradizione costruttiva collaudata da secoli di Storia»[31]. È presente qui, *in nuce*, la concezione del ponte in quanto *elemento urbano* dagli «aspetti spettacolari»[32], con una propria *funzione urbana*, che non si identifica come semplice infrastruttura ma come struttura che amplifica il valore della città nella sua dimensione territoriale, economica e sociale, all'interno di «un paesaggio rotto e in movimento»[33].
Soffermandosi invece sull'*architettura* del porto, Samonà opera un raddoppiamento della figura del braccio naturale di Messina: egli torna all'origine, torna a Zankle, alla Falce. Questa continuità formale, efficace anche sul piano funzionale, ne rafforza reciprocamente la potenza figurativa, in cui ritorna la questione dell'*immagine spaziale* affrontata nelle riflessioni teoriche degli anni precedenti, come lettura critica del contesto e del luogo e come strumento operativo per la costruzione della città contemporanea: è un *segno iconico*. Emerge dunque, anche se in forma embrionale e piuttosto letterale, il discorso sull'*iconismo* che Samonà svilupperà negli anni successivi, strettamente legato alla costruzione semantica dei luoghi attraverso la forza iconografica rintracciabile nei luoghi stessi, nella loro morfologia naturale-artificiale, nella loro *rappresentazione spaziale*.
In questo modo, attraverso questo piano che «deve vedere Messina come centro motore di un vasto comprensorio territoriale»[34], Samonà getta le basi di una costruzione teorico-progettuale che troverà compimento quasi dieci anni più tardi nel progetto di concorso per il Ponte sullo Stretto.
Un esempio analogo, rispetto a questo tipo di *operazione iconica*, si può rintracciare nel progetto "Novissime" presentato al concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto nel 1964. In questa occasione Samonà parte da un ripristino morfologico, nonché iconografico, della forma urbana settecentesca di Venezia, che è quasi un paradosso, una contraddizione rispetto alle considerazioni precedentemente fatte sull'accrescimento e sulla «conservazione *dell'intera forma della città*», giustificato tuttavia dal fatto di voler considerare Venezia come *architettura*, come fatto artistico compiuto e concluso, dove le superfetazioni ottocentesche e novecentesche ne hanno alterato la percezione spaziale alla scala lagunare, territoriale. Egli agisce dunque utilizzando il *vuoto* come strumento di progetto per ricostruire l'immagine autentica di Venezia, vista dall'esterno e dall'interno, per «stabilire nuovi principi di fruizione della forma della città, basati su considerazioni anche di natura psicologica»[35], dove i

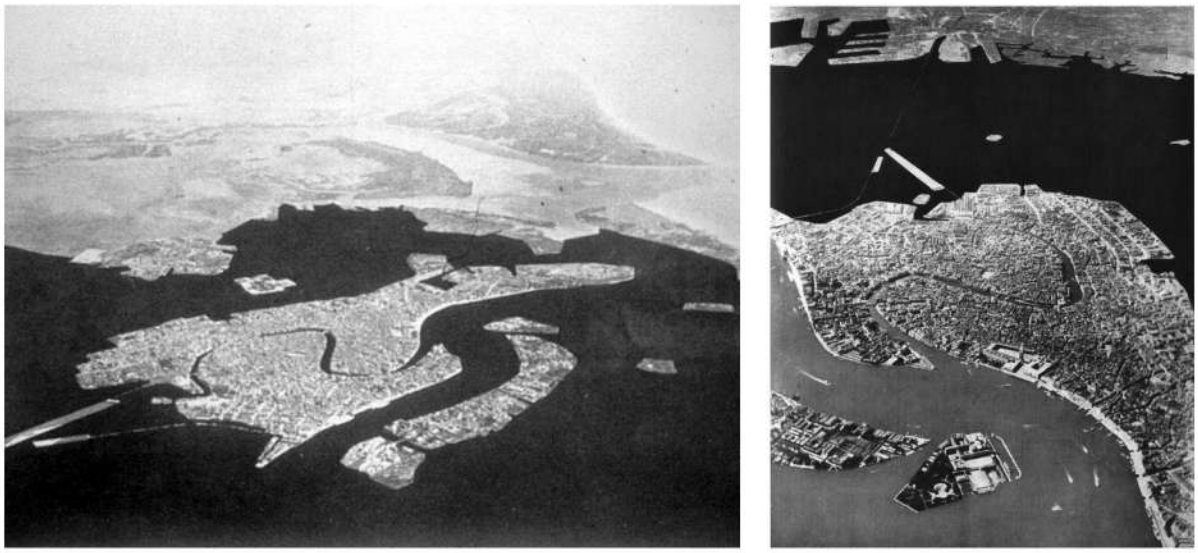


Fig. 10-11
Giuseppe Samonà, "Novissime", progetto di concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto, 1964.

temi della *percezione visiva* e della *costruzione iconografica* assumono un valore predominante: «Il ripristino di grandi vuoti nella città al di là del recupero di carattere conservativo della struttura originaria e della valorizzazione funzionale che esse vengono ad assumere, è legato ad una interpretazione della città come elemento chiuso verso i grandi spazi esterni e tuttavia visibile, al di dentro come dal di fuori attraverso grandi spazi liberi, grandi panorami sui quali i canali e le scelte di arredamento urbano rimangono come unico margine di integrazione e di completamento della originaria struttura»[36].



Ma l'aspetto più interessante, in relazione al progetto "Biporto", è rappresentato dalla realizzazione della nuova "porta" di accesso alla città dalla terraferma, a Est. Qui Samonà costruisce una grande "piazza d'acqua" delimitata da due "pennelli" che contengono la stazione marittima e la struttura dei servizi a cui si aggancia la monorotaia di collegamento con l'entroterra: la figura di questo grande invaso ripropone le *misure* del bacino marciano. Samonà disegna la «fisionomia rinnovata» di questo luogo attraverso i segni e la spazialità del luogo stesso, dove questi diventano elementi di progetto per «sentire la nuova dimensione» della città: «Il grosso bacino intermedio tra il profilo dell'isola e il nuovo Tronchetto propone l'acquisizione, in questa zona di Venezia, di un elemento panoramico di grande ampiezza, riconfermando l'ortodossia, al passaggio lagunare, di ampie fronti marginali e specchi d'acqua conformati secondo il tracciato di canali principali.

Il valore semantico dei due assi focali convergenti, della delimitazione dell'amplissimo bacino con elementi lineari poco emergenti, dall'acqua, del bacino stesso ha il suo presupposto nella volontà di concludere la forma della città verso la terraferma con un intervento che non consenta ulteriori gemmazioni e rappresenti per Venezia l'assunzione di una effettiva e definitoria bipolarità»[37].

Il tema del *doppio*, in questi progetti, diventa uno strumento che, andando oltre il processo di rimando iconico, permette di generare uno *stato tensionale* fatto di forze interne alla città, al territorio, secondo un principio dialogico che alimenta costantemente, tra passato e presente, la costruzione semantica dei luoghi: «La coesistenza del doppio in Samonà (la città esistente e la città da fare, l'architettura e l'urbanistica, altri "luoghi" del pensiero architettonico operante ecc.) sono quasi le regole, la "norma" della procedura del suo pensiero, del suo mondo di contraddizioni, ricco di moltitudini»[38].

Un'altra importante riflessione, di carattere sia teorico sia operativo, viene

Fig. 12-13
Giuseppe Samonà, disegni di progetto per il Piano Provinciale di Messina, 1962, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

esposta in una conferenza tenuta nel 1962 dal titolo *Considerazioni di carattere urbanistico sull'unità funzionale del comprensorio dello Stretto di Messina*[39]. In questa occasione, ribadendo l'importanza della città di Messina come polo accentratore di questo vasto ambito comprensoriale, come già avveniva nel P.R.G. del 1960, egli esordisce ponendo l'accento sui «problemi urbanistici del comprensorio dello Stretto di Messina, data la difficoltà che presenta la messa a punto di tali problemi in rapporto alla configurazione geografica ed ecologica di questo ambiente singolarissimo»[40]. La morfologia territoriale, in cui la dimensione ecologica viene intesa in quanto *questione ambientale* dal punto di vista della sua strutturazione *logico-formale-funzionale*, costituisce il punto di partenza per lo sviluppo del piano, dove, in questo caso, la lettura dei *segni del territorio* dimostra «quanto siano privi di valore i limiti di un territorio comunale, [...] che non esistono, cioè, più confini fra città e campagna, o che la città si apre verso la campagna, o ancora che la campagna partecipa delle attività urbane in maniera sempre più intima»[41]. In questa concezione della struttura urbana-territoriale come *città in estensione*, porta Samonà ad individuare l'elemento naturale come principio unificante, come *misura* dello spazio costruito in questo luogo, in cui i nuclei edilizi esistenti, da Messina a Reggio Calabria, «presentano un carattere di continuità assai più marcato ed incisivo di altre terre anche vicine, aiutati come sono dalla mirabile configurazione naturale del terreno»[42].

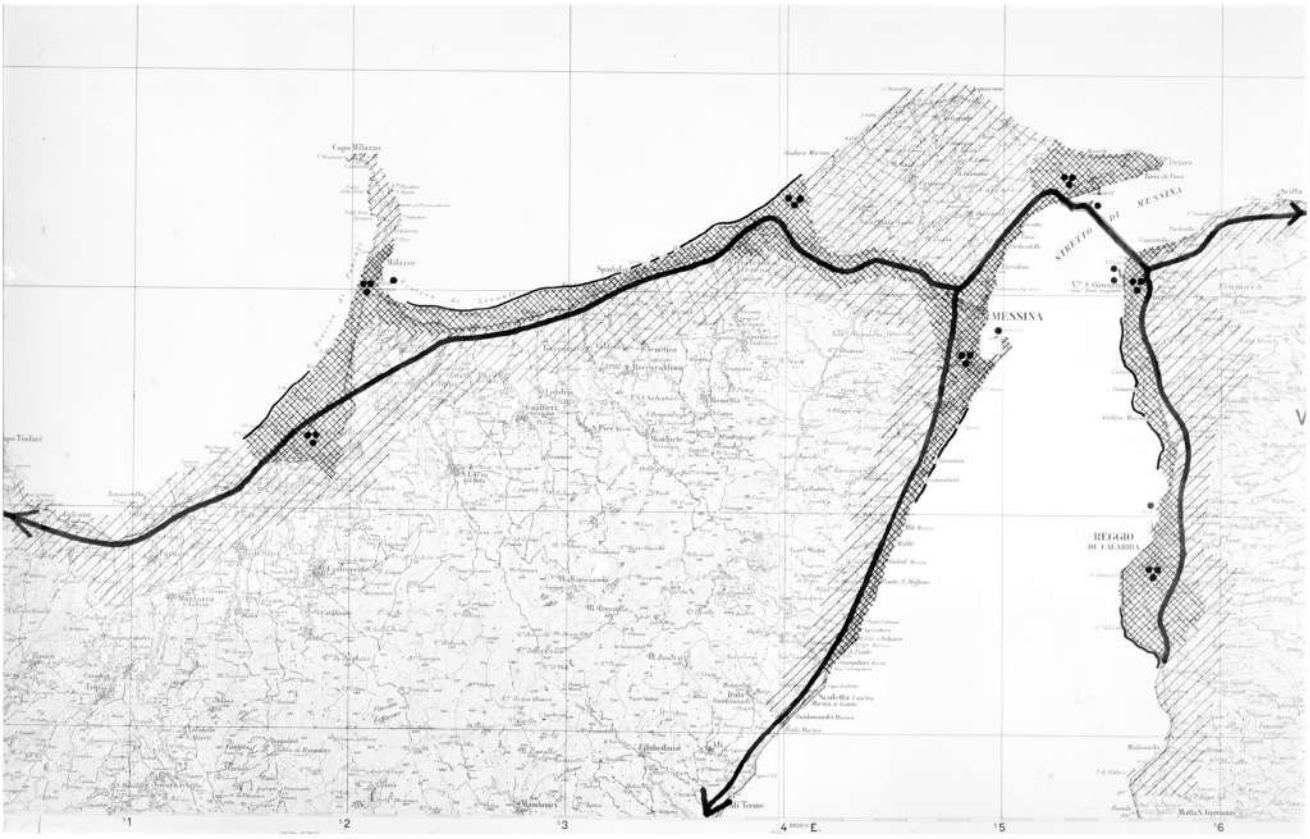
Da queste considerazioni deriva dunque la definizione della *morfologia metropolitana* di questo macro-insediamento, concepito come una «grossa città lineare»[43], i cui problemi di carattere urbanistico sono costituiti principalmente da una «forte arretratezza del sistema strutturale e infrastrutturale»[44] connotato dalla «mancanza assoluta di qualsiasi attributo che renda la strada partecipe della vita delle zone che attraversa»[45] e in cui si assiste al fenomeno della *conurbazione*, una condizione di *sviluppo entropico* del tessuto urbano inteso come «stato di non organica crescita strutturale»[46], conseguenza diretta, nonché sostanziale, della mancanza di un piano.

In questi termini, il punto nodale per la risoluzione dell'unità territoriale sta nel recuperare, attraverso i *segni della storia*, la radice morfologica originaria di questi insediamenti, che Samonà intende come aggregazione di nuclei urbani «dai quali si sono formate attraverso i secoli le città di Messina e di Reggio con la loro configurazione prevalentemente lineare»[47], condizione identificabile come *caratteristica invariante*.

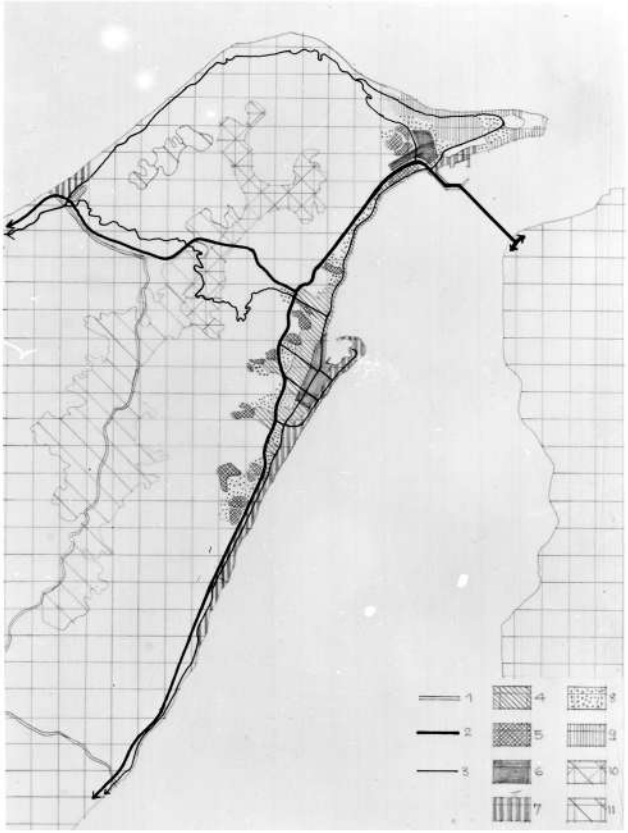
Così «nasce il concetto di città-regione»[48], che vede nei centri di Messina e Reggio Calabria i poli generatori di questo sistema, per i quali «un piano urbanistico dovrebbe porre pregiudizialmente una questione di fondo, cioè la necessità di proseguire l'autostrada della Calabria in Sicilia»[49]: il ponte. Eppure, egli sottolinea che questo «non è condizione necessaria all'unità del comprensorio dello stretto»[50] quanto la stesura di un piano generale.

«Tuttavia, anche senza il ponte, o in attesa del ponte, non dovremmo dimenticare che la città regione dello Stretto può venirsi costituendo, e dobbiamo fare ogni sforzo perché ciò avvenga e nella forma urbana più perfetta, che è quella di una città senza concentrazione, estesa in una campagna urbanizzata, che organizza la sua unità intorno ad alcune principali infrastrutture come localizzazioni organiche di tutte le sue attività»[51].

*Geografia* e *modo d'uso* dei luoghi costituiscono dunque gli elementi primari per la lettura dei contesti urbano-territoriali da cui deriva la strutturazione del piano. Nel caso dello Stretto, questo tipo di approccio può assumere un'importanza significativa solo attraverso una *visione metropolitana* di quest'area, concepita come *sistema lineare*, il cui funzionamento non può prescindere da uno sviluppo unitario.


MESSINA
REGGIO
DI CALABRIA
STRETTO
DI
MESSINA





Questo tipo di premesse emergono concretamente anche nel Piano Provinciale di Messina che il "Gruppo Urbanisti Siciliani" elabora nel 1962, di cui alcune parti della relazione verranno riprese letteralmente nel testo per il concorso del Ponte sullo Stretto dove sono presenti alcuni "elementi di metodo" che ritorneranno nel progetto del 1969.
La soluzione sta nell'individuazione dei criteri di intervento opportuni, derivati da un'analisi approfondita del luogo nei suoi aspetti economici e urbanistici, sempre strettamente legati, per far emergere le costanti che definiscono le caratteristiche, *ambientali*, del luogo stesso: «Tali criteri riguardano essenzialmente la prevalenza, in determinate zone, di aree omogenee per la configurazione geografica, o per le situazioni ecologiche, e si riferiscono, in altre zone, alla presenza di qualsiasi tipo di fenomeno o gruppo di fenomeni di natura economico-sociale: la cui estensione e insistenza conferisce alle aree stesse una ben definita fisionomia, che può essere industriale, commerciale, agricola, di forte concentrazione urbana o di decentramento in aree del territorio aperto della campagna»[52].
Tra questi, un fattore da considerare è proprio la *questione territoriale* che riguarda la città di Messina «che si presenta in sfavorevoli condizioni per la deficienza di area utilizzabile a vantaggio della continuità delle sue influenze metropolitane»[53], dove questa influenza si estende oltre i confini comunali anche rispetto ai nuclei urbani e alle connessioni infrastrutturali, alle quali, in questo caso, viene dedicata molta attenzione.
Un elemento fondamentale del piano è costituito infatti dal potenziamento del sistema di infrastrutture, di cui l'opera più importante sarebbe costituita da «una dorsale di scorrimento veloce, a mezza costa verso lo Stretto»[54], che permetterebbe di attraversare longitudinalmente l'area metropolitana con collegamenti che si diramano anche verso l'entroterra in direzione dei capoluoghi di Catania e Palermo. Questa trama di connessioni permetterebbe in questo modo di gerarchizzare i flussi di traffico e allo stesso tempo di distribuirli uniformemente su tutto il territorio, garantendo «una più razionale utilizzazione della costa»[55], dalle aree a vocazione pubblica a quelle residenziali, così come da quelle commerciali a quelle produttive.
«Messo a punto questo programma di opere pubbliche, si dovrebbe arrivare alla fase finale del programma stesso, cioè all'allacciamento a mezzo di viadotto, delle due sponde dello Stretto. […] Tale opera, a parte i numerosi ed evidenti benefici che porta alla città di Messina, rappresenta la continuità dei rapporti fra le due sponde dello Stretto e conferisce ad esso l'unità necessaria a completare nelle due sponde la più poderosa metropoli del Mezzogiorno nel Mediterraneo»[56].
L'idea della Metropoli dello Stretto affiora già a partire dai primi anni Sessanta e anche in questo piano viene ribadita l'importanza del ponte in quanto elemento nodale per garantirne l'*unità*. Tuttavia, quest'opera viene concepita solo come «futuro grandioso finale»[57] del processo di *rifondazione urbana* di questa grande città lineare, che solo un piano generale può essere in grado di controllare.
Infine, è importante riportare una ricerca sullo Stretto di Messina diretta da Alberto Samonà presso l'Università di Palermo nel 1969, nel periodo che coincide con la stesura del progetto di concorso, intitolata *La progettazione architettonica dello Stretto di Messina*[58].
Di questo lavoro, oltre all'approfondito studio sul territorio dello Stretto, dalla storia passata a quella presente, dalla morfologia geografica ai fatti architettonici di maggiore rilievo, suscita particolare interesse l'indagine condotta sui caratteri formali di alcuni luoghi con una simile conformazione, utilizzando un criterio di confronto analogico e selettivo. Sono infatti presenti alcuni ridisegni schematici

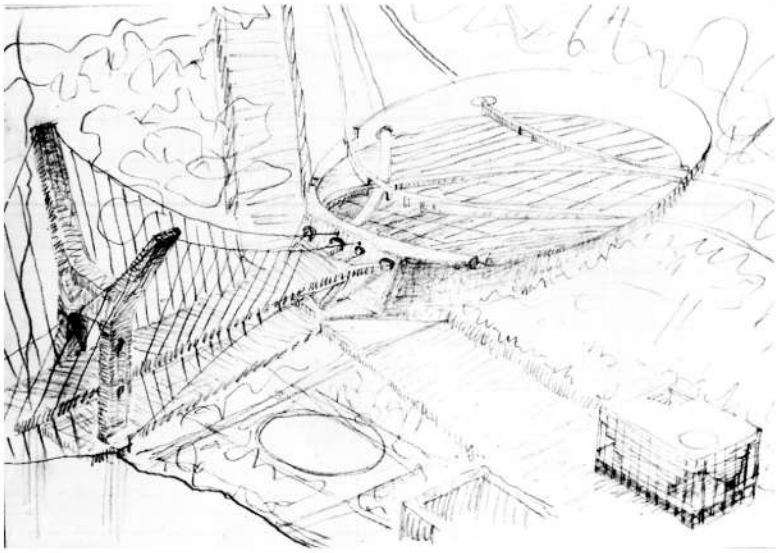



Fig. 14-20
Alberto Samonà, *La progettazione architettonica dello Stretto di Messina*, 1969, copertina e alcune disegni analitici dei luoghi tipo indagati nel corso della ricerca sulle aree geografiche con caratteristiche morfologiche simili a quelle dell Stretto di Messina, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

– lo stretto del Bosforo, la Baia di Lima, il Golden Gate di San Francisco, la città di Abidjan nel Golfo di Guinea, la Baia di Port Phillip a Melbourne, il Golfo di Taranto, accanto ai quali viene riportata una discussione sul confronto tra le città di Istanbul e di Algeri – che mettono in evidenza la relazione visiva tra il tessuto costruito e il mare.

In questo modo si può comprendere l'ampiezza dello sguardo e l'interesse rispetto alla specificità di questi luoghi, indagata a partire dagli elementi naturali nel loro rapporto con la storia dell'ambiente costruito che ne ha determinato i caratteri identitari, così da estrapolarne i tratti salienti, le caratteristiche tipologiche permanenti propedeutiche alla progettazione di «un tratto di mare limitato»[59] che, caso per caso, costituisce un *unicum*.

Lo Stretto di Messina si identifica dunque come *fatto geografico* in cui persistono determinate *proprietà formali* che indicano la necessità di ritrovare, per mezzo di un piano, l'*unità* territoriale-urbanistico-architettonica, possibile solo attraverso la ricerca di un'identità fra *luogo* e *spazio*.



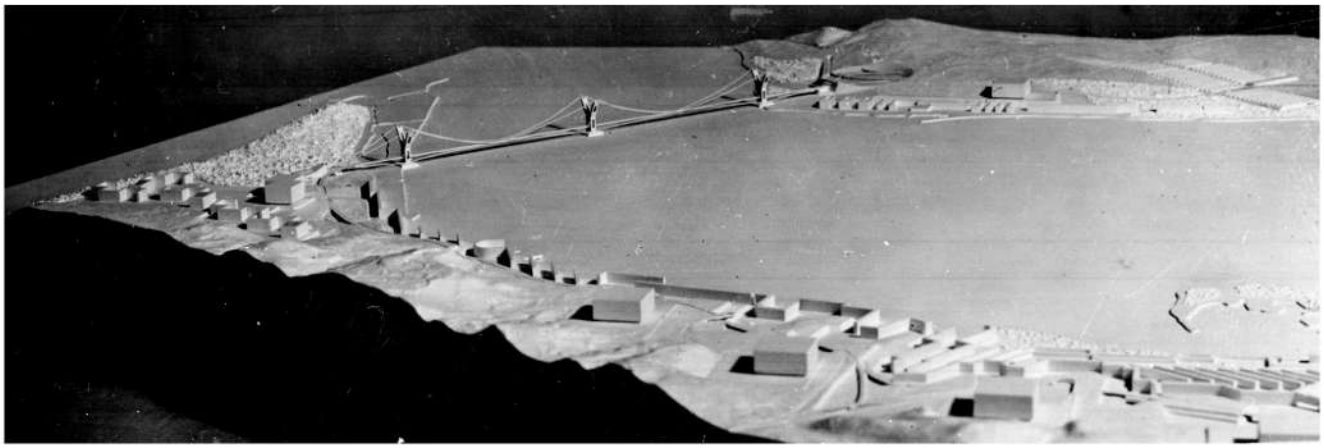




Fig. 21-22
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, veduta dello snodo infrastrutturale, del pilone e dell'edificio dei servizi sulla sponda calabra e foto del modello, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

## 5.2 Il concorso per il Ponte del 1969

I progetti e le ricerche affrontati nel corso degli anni Sessanta mostrano la coesistenza di una moltitudine di elementi che ritorneranno, sottoforma di sintesi compiuta, nel piano che Giuseppe Samonà proporrà per la Metropoli dello Stretto in occasione del concorso per il Ponte.
Il 28 maggio 1969 il Ministero dei Lavori Pubblici bandisce il "Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente", a cui Giuseppe Samonà partecipa, in qualità di capogruppo generale, all'interno di una formazione eterogenea: per il settore "Urbanistica e Architettura" sono presenti gli architetti Maria Angelini, Alessandro Orlandi, Alberto Samonà e Livia Toccafondi; per il settore "Strutture e traffici" sono presenti gli ingegneri Giulio Pizzetti, Mario Alberto Chiorino, Luigi Masella e l'architetto Rosalba Ientile; per il settore "Tecnica marittima" sono presenti gli ingegneri Giorgio Berriolo e Giorgio Sirito.
I risultati vengono pubblicati il 25 novembre 1970[60] e il gruppo Samonà si classifica secondo, insieme ad altri cinque progetti, tra i quali suscita particolare interesse quello elaborato dal gruppo di Pier Luigi Nervi, mentre tra il gruppo dei primi classificati spicca il progetto di Sergio Musmeci e Ludovico Quaroni, anch'essi elaborando un programma che prevede una ristrutturazione urbanistica di tutta l'area dello Stretto.
Giuseppe Samonà presenta un progetto dal titolo "La Metropoli futura dello Stretto" in cui fissa, come si legge nella premessa alla relazione[61], tre aspetti principali del tema di progetto: l'ambiente fisico; l'opera di attraversamento; gli effetti futuri. All'interno dell'introduzione esplicativa vengono inoltre riassunti i punti nodali del programma di rinnovamento dell'area geografica compresa tra le città di Messina e Reggio Calabria. Egli parla di una «vivida e razionale trasformazione del territorio inteso nel suo insieme come un fatto urbanistico e architettonico»[62], considerando la precarietà delle strutture urbane esistenti che risultano inadatte alle esigenze moderne della vita insediativa. Questo può avvenire a partire da una «rigenerazione produttiva a cui quest'area può ambire qualora si pongano in essere tutti quei poteri concomitanti della situazione di fatto e di luogo che, opportunamente armonizzati, concorrono a crearla»[63].
Tra i fattori che fanno da premessa a questo tipo di sviluppo vi sono: la possibile realizzazione di un'estesa zona industriale, direttamente connessa a un nuovo porto che garantirebbe una forte presenza commerciale rispetto al bacino mediterraneo; l'esistenza di un imponente nucleo di popolazione, che da cinquecentomila potrebbe essere portato a seicentomila abitanti; la grande presenza di attività di pubblico servizio; la necessità di continuità dei collegamenti via terra, connessi alle attività commerciali tra l'isola e il territorio nazionale e agli importanti traffici marittimi.
«Questa situazione ci ha convinti che fosse giusto e opportuno formulare una proposizione di radicale trasformazione della struttura urbana di Messina e di Reggio Calabria per farne una sola grande città, una metropoli che contribuisca a sua volta, e potentemente, a incrementare la produttività»[64]. I presupposti e le condizioni necessarie a questa operazione vengono fissati con l'ideazione di un insediamento urbano ad alta concentrazione, necessario all'efficienza di tutti i servizi urbanistici, caratterizzato da un forte sviluppo in altezza per garantire la massima quantità di spazio libero, accanto a una netta divisione fra l'area residenziale con i relativi servizi urbani e l'area dei servizi amministrativi, commerciali e culturali.
Il primo punto di questo piano sarebbe costituito da un'operazione di "sostituzione edilizia" del tessuto urbano, a meno della conservazione degli

edifici monumentali appartenenti al patrimonio storico-artistico, concentrando le unità residenziali in prossimità della costa e collocando le strutture dei servizi, connesse alla città mediante una grande arteria stradale, nelle zone collinari e montuose. In questo modo diventa necessaria una drastica trasformazione del suolo, in continuità con gli aspetti morfologici del territorio, per «dare a queste aree un volto più urbano e ricco di accenti civici: le coste più basse delle colline di Messina, la cui struttura geofisica è alquanto povera, franosa e priva di interessi naturali, si presta a questa trasformazione che, usando per la riconfigurazione plastica un sistema a terrazzamenti, non solo consente l'organizzazione a parco delle immediate adiacenze della città, ma stabilizza questo terreno rendendolo adatto ad accogliere lungo la costa una struttura architettonica di edifici lineari su alti pilastri. Questa forma, infine, consente di non sbarrare con edilizia le montagne e di organizzare il paesaggio attraverso l'architettura di altissimi portici da cui si vede contemporaneamente da un lato il mare e dall'altro il parco interno fino all'autostrada. Chi percorre l'autostrada poi, viaggiando a una quota superiore alla copertura delle case site in costa, vede il mare al di sopra di queste e sotto, attraverso i portici intravede la struttura urbana di vie, di attrezzature di giardini, quasi in trasparenza, con una vivacità che dovrebbe essere manifestazione d'arredo propria di ogni centro urbano moderno»[65]. Samonà sta descrivendo l'*immagine spaziale* della "Messina moderna", costruendo questo racconto – questo progetto – attraverso la sua dimensione iconografica, in cui parla di «riconfigurazione plastica» e di «organizzare il paesaggio attraverso l'architettura», a partire da una lettura dei *segni del territorio* per proporre una trasformazione orografica in continuità con il *testo morfologico* dell'area, fino ad arrivare alla trascrizione e riscrittura del *testo urbano*: egli coglie nel "fatto plastico" lo strumento per trasformare il *sito* in *luogo*.



Al di sopra di questa città fatta di lunghi corpi in linea si innestano i cosiddetti "contenitori dei servizi", mega-edifici caratterizzati da «una veste architettonica molto precisa, costantemente ripetuta in quanto simbolo significante di questa funzione direzionale e sociale e quindi riconosciuti per la loro corrispondenza formale a quelle destinazioni d'uso»[66]. Da qui inizia dunque ad emergere il rapporto tra *segno* e *senso* che connota il processo di *costruzione figurativa* della nuova metropoli.

La parte finale di questa introduzione è invece dedicata al chiarimento delle soluzioni tecniche adottate per dimostrare una effettiva realizzabilità del progetto. Vengono sollevate e poste in primo piano le questioni di ingegneria sismica, particolarmente influenti in questo luogo, per le quali viene data giustificazione facendo riferimento a casi esteri verificati e consolidati: «La tematica degli edifici di notevole altezza e gran numero di piani che predomina nella trasformazione ipotizzata per la metropoli futura oltrepassa necessariamente – ante litteram – le limitazioni imposte dal regolamento esistente in Italia in merito alle strutture antisismiche. Diciamo "ante litteram" dal momento che le realizzazioni strutturali ed architettoniche del Giappone e della California – per citare due zone ad alta sismicità – fanno rientrare le nostre proposte in un campo già ampiamente sperimentato»[67].

La *questione del piano* diventa quindi l'elemento centrale, l'unico strumento in grado di garantire l'*unità* di questo territorio, per il quale il concorso diventa l'opportunità per sperimentare concretamente la *teoria* che Samonà ha costruito, tra studio e progetto, nel corso di questo lungo periodo: «L'occasione della grande infrastruttura da realizzare, può e deve, al contrario, consentire lo svolgimento di un discorso urbanistico e architettonico specifico che dia la misura disciplinare delle ipotesi e delle soluzioni propositive per il più efficace sviluppo dell'area territoriale dello Stretto di Messina, che riproponga un

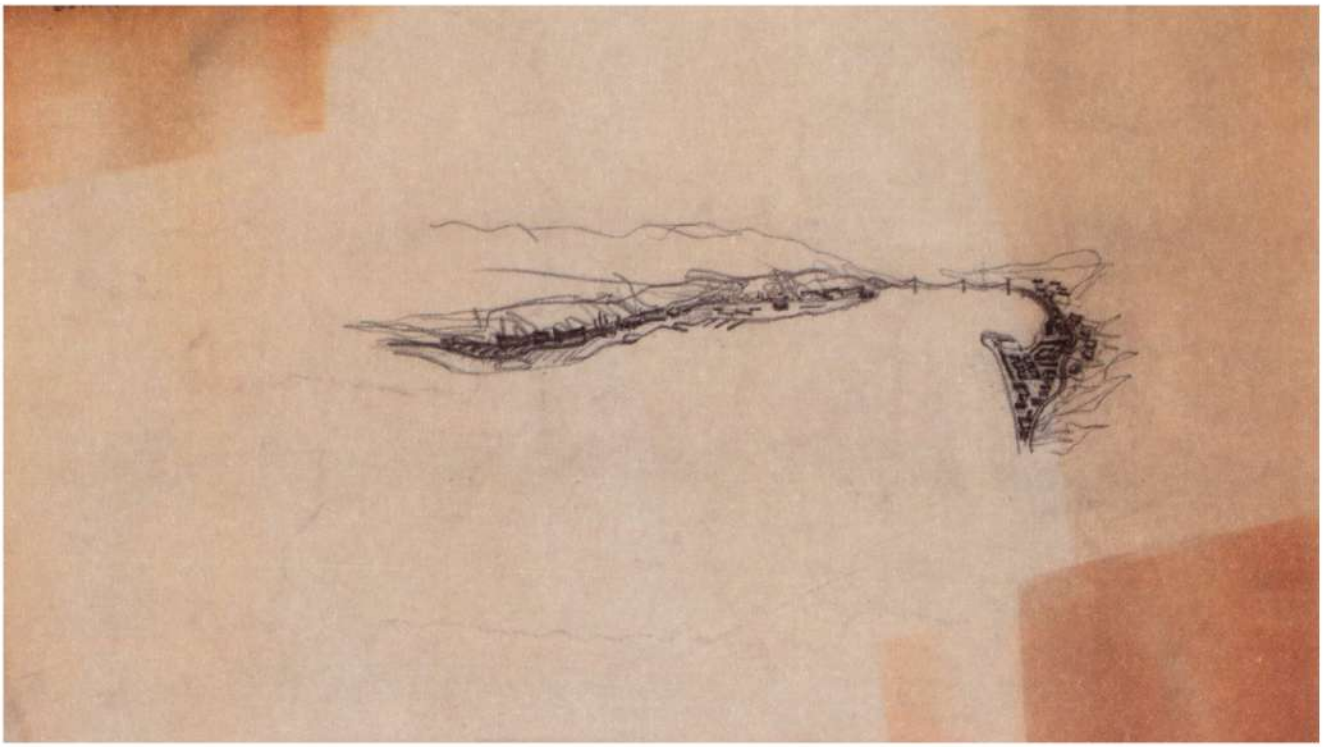
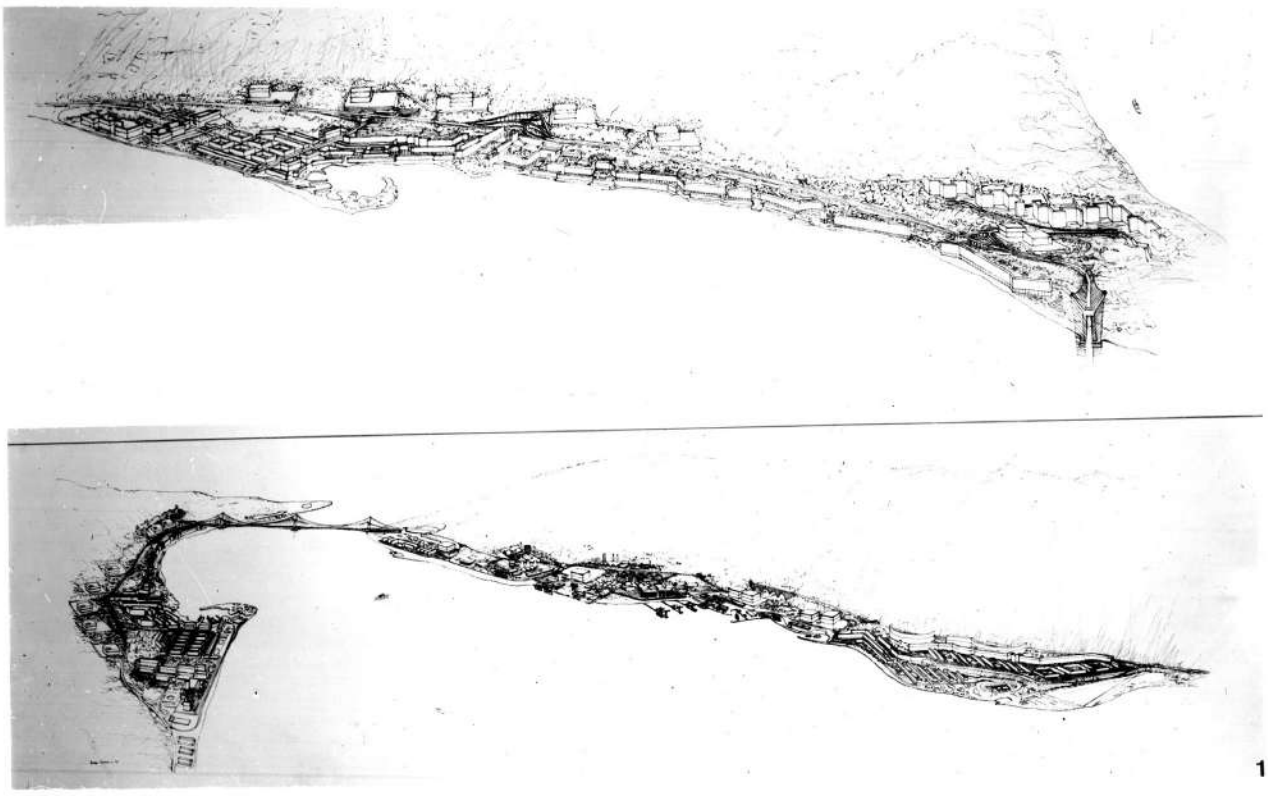


Fig. 23
Giuseppe Samonà, schizzo di studio per la Metropoli dello Stretto, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà..

equilibrio tra la natura territoriale del sito, gli interventi da attuare e proposti e i caratteri delle diverse unità insediative future.
Non c'è chi non riconosca in questo equilibrio, che è architettonico a qualunque scala del territorio, le condizioni necessarie perché l'uomo possa trarre dal piano i frutti più importanti al suo benessere»[68].
Questo momento risulta quindi essenziale per tentare di definire una «misura disciplinare» attraverso il piano, che assume quindi una valenza di carattere programmatico, non prescrittivo, esposto attraverso il linguaggio del progetto, attraverso un *sistema di segni* – quello che Samonà definirà "linguaggio secondo" – che è in grado di penetrare trasversalmente «qualunque scala del territorio» e in cui l'azione urbanistica dev'essere propedeutica alla definizione dei rapporti architettonici tra gli insediamenti umani e l'ambiente naturale che li accoglie, tra *morfologia naturale* e *morfologia antropica*: «La natura, per la sua vivissima essenza formale, deve essere protagonista delle forme d'equilibrio con i manufatti che si inseriscono nel suo territorio»[69].
In questo binomio viene fatto rientrare – principalmente rispetto allo spazio antropico – il rapporto con la storia di questo luogo, visto sempre secondo un principio di continuità sostanziale nella ricerca di quelli che i progettisti definiscono "criteri stilistici", che chiamano in causa il contesto culturale, gli aspetti tecnico-economici e dei servizi, la struttura morfologica, con l'obiettivo di definire il senso di un futuro intervento urbanistico, figurativamente orientato.
Questo avverrebbe attraverso una operazione di razionalizzazione, in senso moderno, della configurazione urbana e del territorio, secondo un approccio che ricerca parametri formali che rappresentino una "valida alternativa" alle strutture esistenti, per definire gli elementi che compongono la città.
Sul piano storico-economico viene quindi messa in risalto l'importante vocazione marittima e portuale di questo ambito comprensoriale, dovuto principalmente alla sua collocazione geografica e alla sua conformazione naturale, che potrebbe rappresentare, in continuità con la tradizione, l'elemento cardine su cui innestare il processo di rinnovamento: «Ecco nascere la prima idea di area metropolitana dello Stretto cui tentare di offrire una direzione di sviluppo che sia il riscatto di una delle zone, a nostro avviso, più favorite del Mediterraneo, per posizione geografica e confluenza di traffici, rimasta fuori sino a oggi dal quadro dello sviluppo e della distribuzione dei flussi circolatori convergenti in questo importante nodo di collegamento tra penisola e Sicilia.





1

Fig. 24-25
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 1", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Tale insieme caratteristico costituito dalle fasce costiere tra le più popolate della Sicilia e della Calabria, permette, per situazione geografica e caratteri economico-sociali, di azzardare una definizione dell'immagine spaziale del volto della futura metropoli e di individuarne alcuni possibili strutture e realizzazioni che ne diverranno i cardini fondamentali»[70].

Giuseppe Samonà richiama esplicitamente la questione dell'«immagine spaziale», lasciando intendere la volontà di costruire questo grande luogo-spazio a partire da una dimensione *formale*, che sia in grado di restituire, attraverso l'architettura, i caratteri strutturali e sovrastrutturali che connotano l'identità di questo luogo e che di conseguenza permettono di disegnare il volto della metropoli futura.

Alla base di questa visione vi è dunque un approccio totalizzante, che cerca di tenere insieme tutti gli aspetti della vita associata dell'uomo, per cercare di instaurare un rapporto armonico tra *ambiente* e *modo d'uso*. Nel caso dello Stretto si assiste infatti a una lettura di questo tipo, che mira a stabilire i segni fondamentali del suo territorio: «I due sistemi di fasce costiere, ai due lati dello Stretto, solcati da profonde valli che delimitano varie zone collinari, sono caratterizzati da una continuità di insediamenti, ora aggregati, ora sparsi, che divengono uno schematico disegno di città lineare, ove il carattere di continuità risulta assai più marcato e incisivo a causa della configurazione stessa del terreno e, soprattutto, della presenza delle due città di Messina e di Reggio Calabria. Queste due forti concentrazioni, non potendosi espandere che linearmente, favoriscono uno scambio di relazioni tra città e campagna lungo tutte le coste dello Stretto che in quella zona si fronteggiano»[71].

La Metropoli dello Stretto è una lunga città lineare ripiegata su sé stessa – una città che guarda sé stessa – diventando un *unicum topologico*, dove il Ponte può costituire l'elemento di giunzione, la cerniera territoriale che permetterebbe la continuità strutturale di questo grande insediamento: «L'area geografica investita dalla nuova infrastruttura del Ponte crea quella unità fisica che mancava alle due sponde dello Stretto per farne una unità materiale il cui compimento dipende dalle motivazioni urbanistiche alle quali affidare la messa a punto delle finalità e degli stimoli conseguenti alla decisione di organizzare in un insieme globale di attività insediative quell'area territoriale»[72].



Le forti potenzialità economiche dovute alla posizione geografica e la presenza di un grande numero di popolazione, per quest'area del contesto italiano, portano i progettisti, come già visto, a considerare la possibilità di formare un ampio nucleo urbano, dove l'occasione di questo concorso per la realizzazione del Ponte fornisce loro la possibilità di elaborare un discorso disciplinare per la ridefinizione di questo territorio: «Il discorso del Ponte si aggiunge a queste due componenti caratteristiche del territorio dello Stretto di Messina come elemento sostanzialmente moltiplicatore delle coerenti possibilità di realizzazione futura della unità metropolitana; nel senso che – vogliamo subito precisarlo – il Ponte rappresenta uno strumento di estrema importanza per raggiungere questa unità ma non lo strumento assoluto; laddove, anche senza questa infrastruttura, aumentando l'efficienza dei trasporti di traghetto e attraversamento e, soprattutto, rafforzando le attività di carattere produttivo, di cui questa quantità di popolazione richiede stabilmente la realizzazione, si potrebbe arrivare, sia pure con minore facilità e rapidità, alla formazione della metropoli dello Stretto di Messina»[73]. Ancora una volta, come nei progetti degli anni Sessanta, è il piano a prevalere, in quanto vero motore di rinnovamento di questo luogo, rispetto all'infrastruttura del ponte.

Da questi presupposti, Samonà definisce e riassume le «motivazioni urbanistiche», necessarie a supportare la *tesi metropolitana*, attraverso un elenco di sei punti:

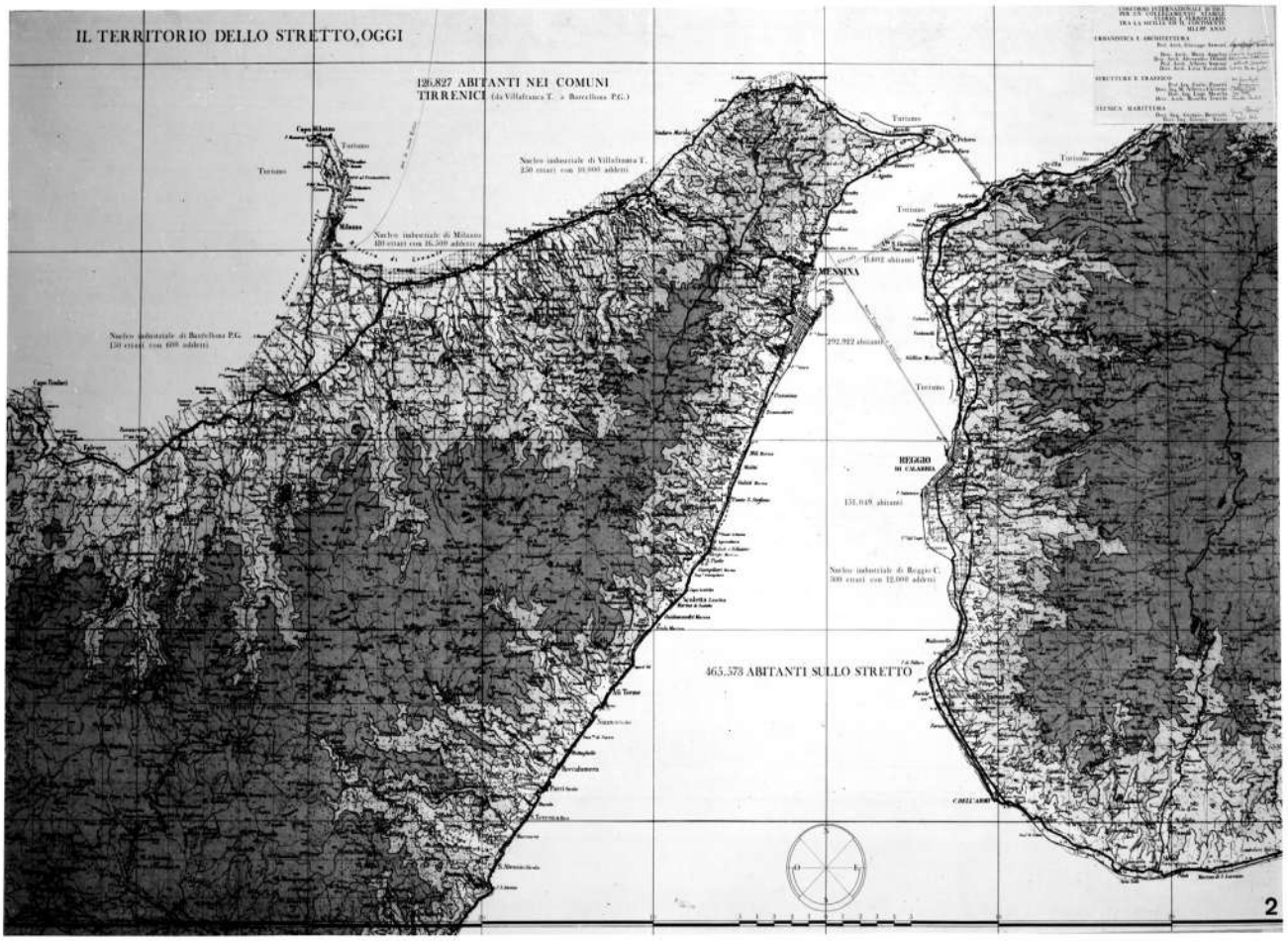





Fig. 26
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 2", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

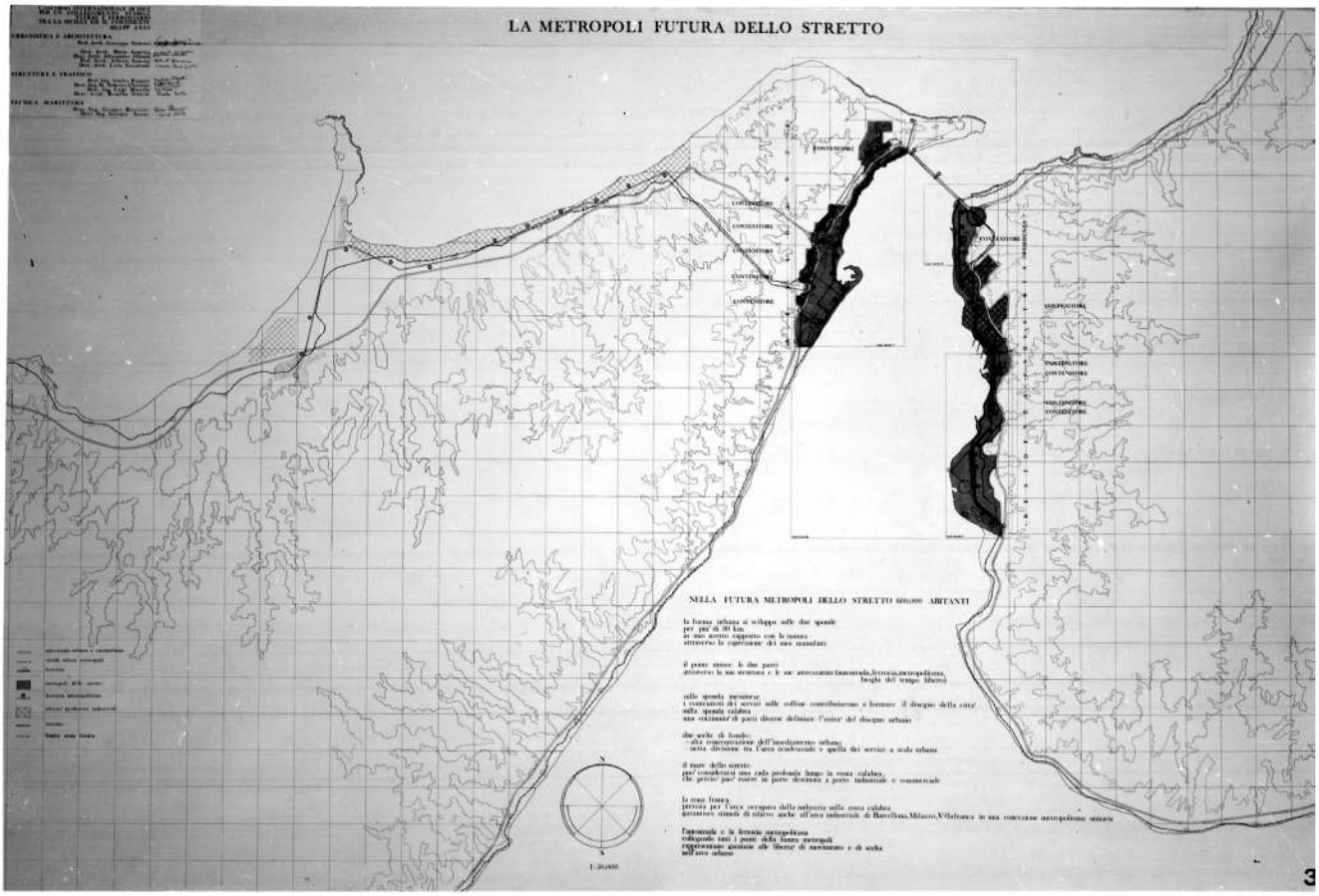
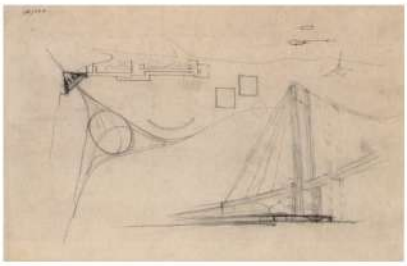
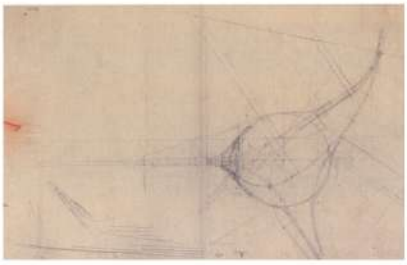





Fig. 27
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 3", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.





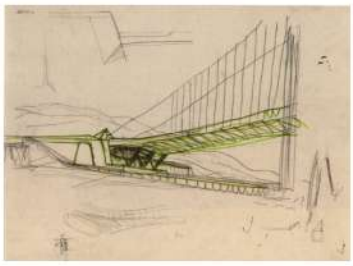


Fig. 28-30
Giuseppe Samonà, schizzi di progetto per concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, con gli studi per l'ammarro del ponte e lo snodo del traffico in costa calabra, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

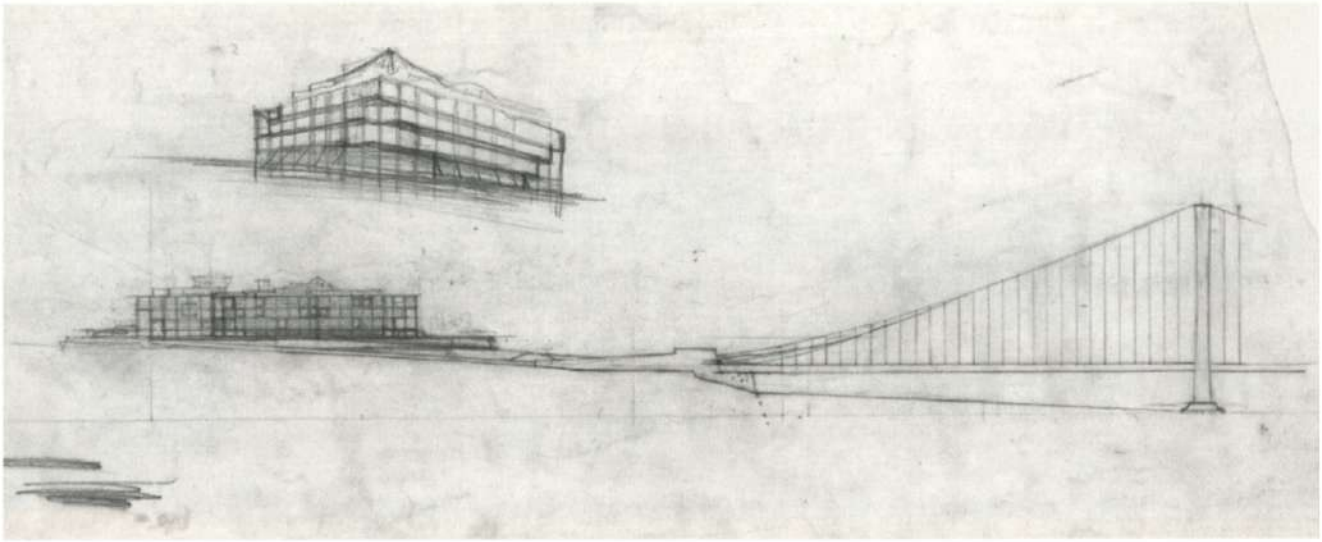
la singolare, nonché privilegiata, posizione nell'area centrale del Mediterraneo; la possibilità di realizzare una grande area portuale in costa calabra, vista la presenza di un'ampia zona pianeggiante a Nord del capoluogo; la presenza e la forte possibilità di implementazione delle attività produttive per le quali è auspicabile un collocamento in prossimità del nuovo porto; la realizzazione del Ponte, in quanto cerniera materiale e connessione infrastrutturale diretta; la presenza dei capoluoghi di Messina e Reggio Calabria come poli generatori di questo esteso agglomerato urbano; la carenza e l'inadeguatezza delle strutture e delle infrastrutture esistenti.

Entrando dunque nel cuore del progetto a partire dal Ponte, questo viene concepito non soltanto come viadotto di carattere funzionale, ma come elemento ad *uso urbano*, in grado di accogliere una serie di attrezzature che si integrano alle attività umane presenti nella metropoli.

Questa grande infrastruttura si configura come ponte sospeso a due campate, di luce pari a 1830 metri ciascuna, più due ulteriori campate laterali di 700 metri che si estendono dalle pile esterne all'ancoraggio dei cavi di sospensione e di stabilizzazione laterale. L'impalcato misura un'altezza complessiva di 8 metri e una larghezza di 31 metri, sulla cui sommità si trova il piano stradale con doppia carreggiata a tre corsie, mentre al proprio interno accoglie i sistemi di collegamento ferroviario e metropolitano. La struttura, totalmente in acciaio, presenta un sistema a trave reticolare lungo la direzione principale (parallela alla direzione del ponte) e un sistema di travi secondarie disposte trasversalmente. Questa si aggancia ai cavi di sospensione e di controventamento, posizionati rispettivamente al di sopra e al di sotto del piano di impalcato, mediante un sistema secondario di cavi, i pendini o "bretelle", disposti ogni 25 metri.

Le torri presentano una struttura a "Y" che dal punto di vista statico e meccanico offre una maggiore resistenza nei confronti delle spinte laterali, per cui i cavi di sospensione e di controvento risultano inclinati rispetto all'asse normale, e, grazie anche allo schema a due campate, permette di ridurre l'altezza delle pile. Queste presentano una struttura interamente in acciaio[74] con un'altezza di 280 metri, innestate su un basamento in calcestruzzo armato alto 20 metri (per un'altezza complessiva di 300 metri) e una divaricazione dei "bracci", che ha origine a un'altezza di 180 metri, che misura complessivamente 250 metri in larghezza, mentre il piano inferiore dell'impalcato si trova a un'altezza di 72 metri, lasciando uno spazio utile per il traffico marittimo. Per la fondazione della torre centrale viene prevista la realizzazione di una scogliera sottomarina, fatta di massi naturali e artificiali, disposta in prossimità della "sella", un rialzamento del fondale, che si trova lungo la direttrice Punta Pezzo-Ganzirri dove il mare presenta una profondità di circa 100 metri. Questa raggiungerebbe una quota di -30 metri dal livello di superficie su cui verrebbe innestata la fondazione della pila.

Le testate di ancoraggio, realizzate in calcestruzzo armato, vedono anch'esse una "configurazione architettonica" e vengono dunque concepite non soltanto come strutture funzionali ma come poli accentratori di una serie di attività aperte alla cittadinanza: «Così, nelle due testate, in Calabria e in Sicilia, trovano posto attrezzature per il tempo libero e lo svago; in Calabria al di sotto del complesso degli snodi, in Sicilia all'esterno sulla testa d'arrivo. Queste strutture, soprattutto quella in zona calabra, hanno anche una funzione di definizione architettonica della natura trasformata dall'ammarro del manufatto»[75]. Lo "snodo" in costa calabra viene infatti disegnato attraverso la figura di una grande *cerniera territoriale* adagiata nel paesaggio naturale, dove la testata di ancoraggio che si trova in prossimità del ponte accoglie una serie di strutture collettive: «Tali strutture costituiscono un poderoso ed espressivo propileo a coloro che dal



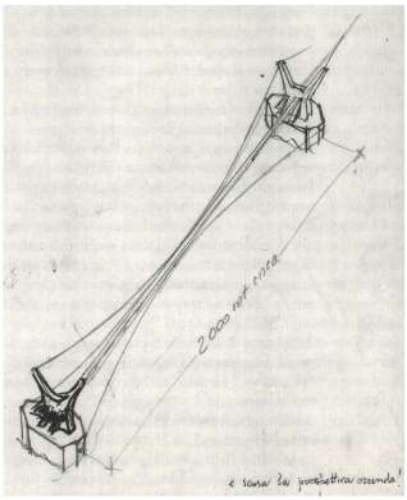


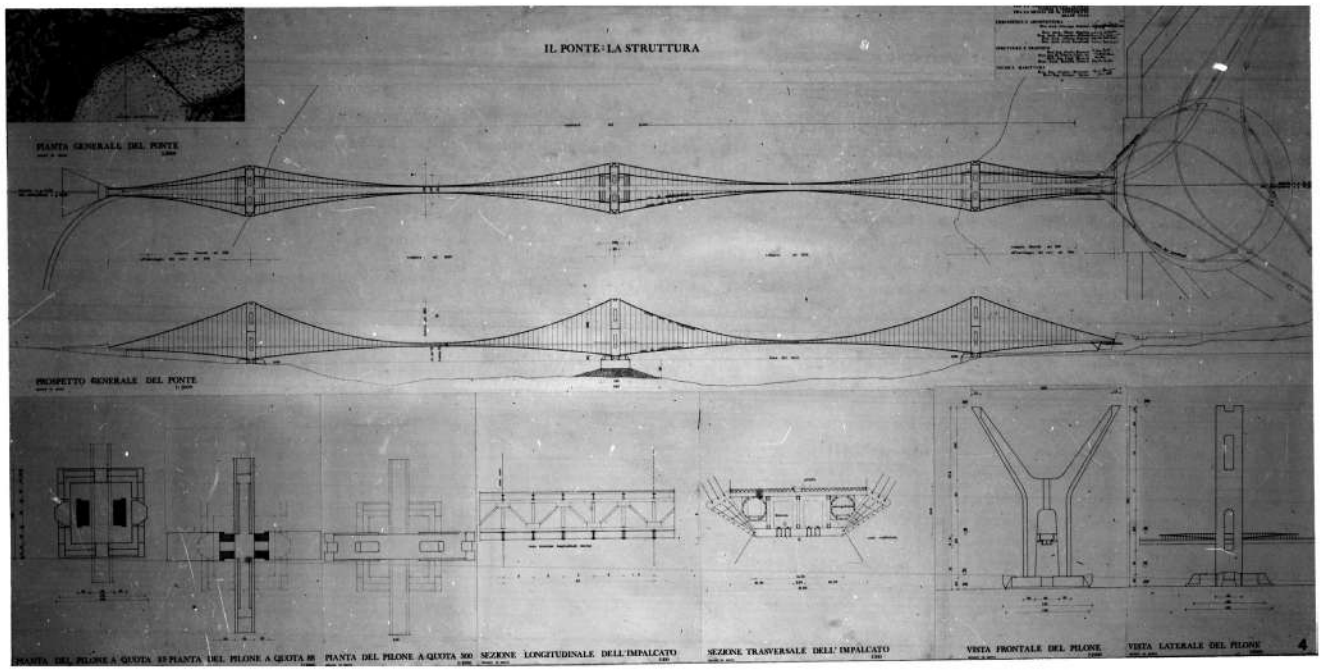
Fig. 31-32
Giuseppe Samonà, schizzi di progetto per concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, con gli studi per il "contenitore dei servizi", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

basso vogliono salire alla grande sala ellittica situata immediatamente sotto l'impalcato del ponte da cui si apre la visione gigantesca del ponte visto da sotto l'impalcato secondo una convergenza di linee architettoniche lunghe tre chilometri in una potentissima prospettiva centrale che inquadra uno dentro l'altro, i piloni fino alla sponda opposta»[76]. Sulla costa siciliana si trova invece una testata sviluppata linearmente che prosegue il dolce declivio del terreno verso il mare: «Questa struttura contiene una rampa pedonale che provenendo dall'alto, (dal piazzale su cui si elevano due degli edifici contenitori dei servizi) raggiunge in asse il ponte da una posizione in cui si vede la sponda opposta e si infila il ponte questa volta al di sopra dell'impalcato»[77].



Ma l'*uso urbano* di questa infrastruttura emerge ancora più fortemente nella soluzione della torre centrale che viene attrezzata con una serie di elementi architettonici «intesi ad esaltarne la spettacolarità ed a permettere la accessibilità da parte del pubblico»[78]. A partire dal basamento, dove si trovano gli attracchi per le imbarcazioni, un sistema di ascensori esterni, collocati sul lato corto della torre, percorre la struttura in altezza prevedendo diverse fermate. A quota +88, al di sopra del piano stradale, si trova un'ampia area di sosta per le automobili che percorrono l'autostrada e a quota +109 si trova una galleria aperta che attraversa la torre in entrambe le direzioni. Da qui un gruppo di ascensori interni, così come un sistema di rampe presente solo a questo livello, permette di giungere alla quota +115, dove si trova quello che viene definito "occhio sullo Stretto", una galleria con ampi punti di osservazione su tutta l'area circostante, proseguendo fino a quota +177 e +184, dove si trovano due grandi sale sovrapposte per riunioni e convegni: «Questo complesso di attrezzature e servizi, ai quali va anche aggiunta la linea metropolitana, con fermate al pilone centrale e alle testate, rende il manufatto di attraversamento non più un solo elemento tecnico avulso dal contesto territoriale, ma lo lega, al contrario, strettamente alla futura struttura della metropoli»[79].

Riguardo allo sviluppo del piano, a partire dalle «motivazioni urbanistiche», Giuseppe Samonà parla di una nuova città innestata su un aggregato urbano esistente che presenta una scarsa capacità economica e che dunque risulta facilmente trasformabile di fronte agli impulsi di questa grande operazione territoriale. Egli parla di una trasformazione radicale – l'unica possibile – che vedrà una prima fase di riorganizzazione del tessuto residenziale attraverso «la sostituzione delle povere e invecchiate strutture dell'aggregato urbano





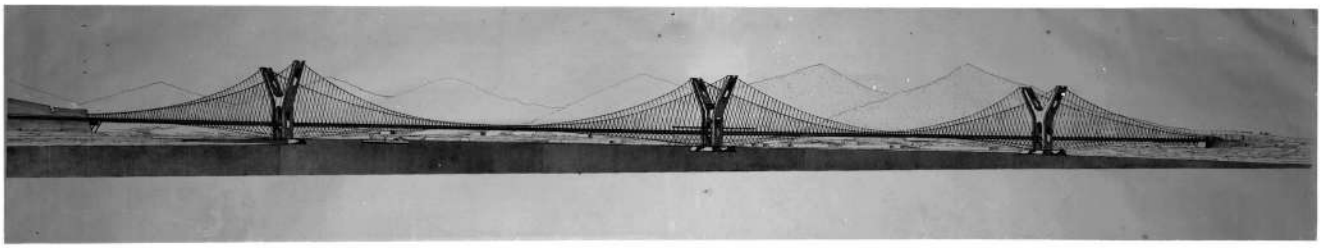
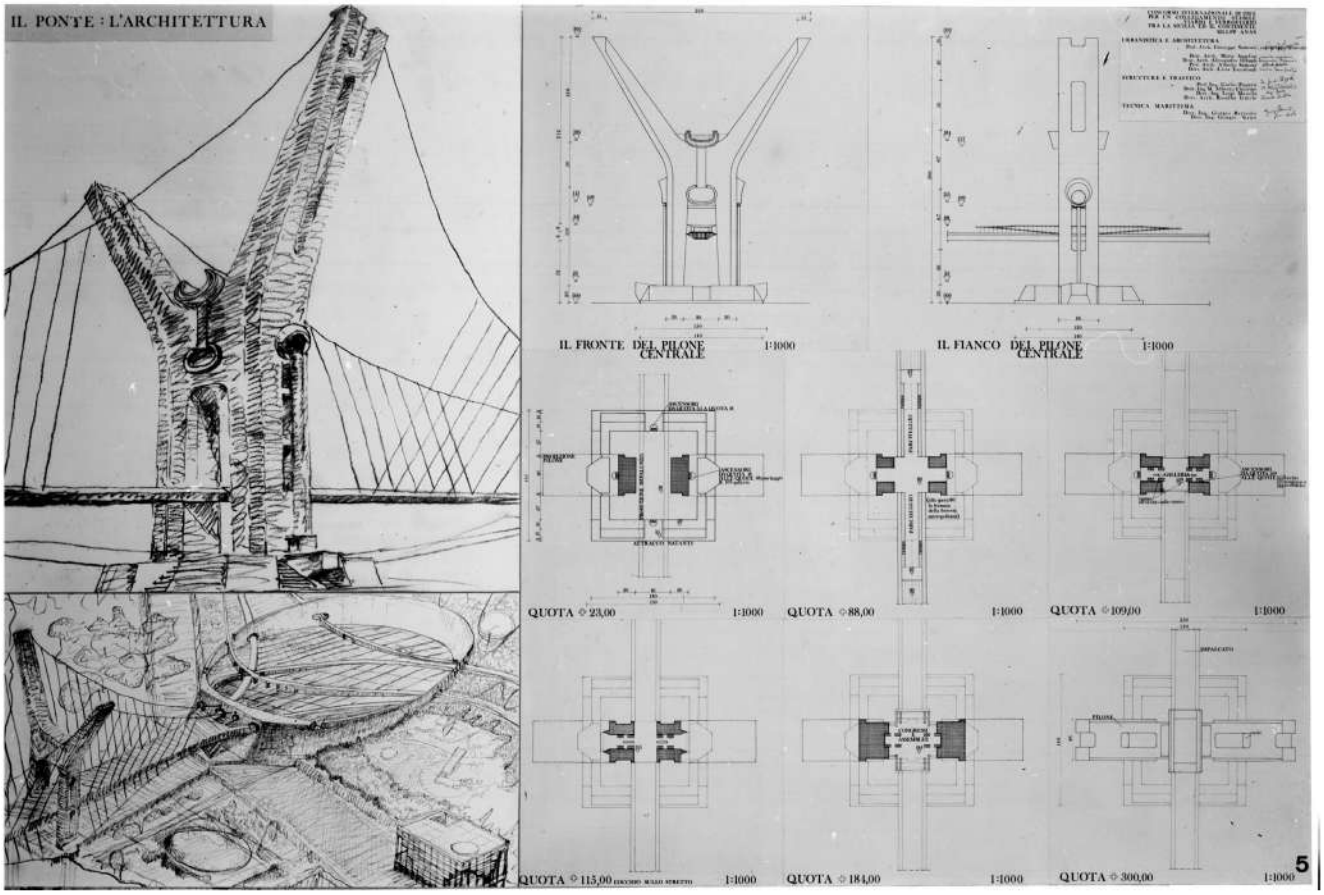
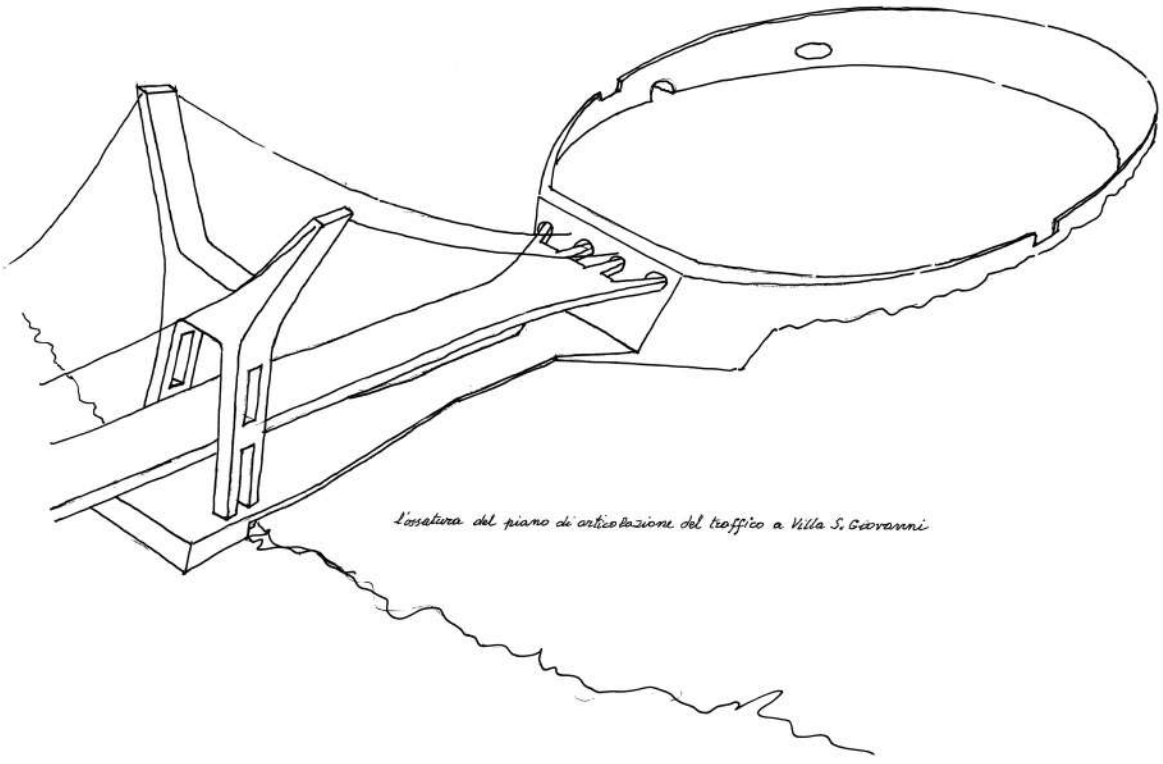



Fig. 33-34
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 4" e veduta prospettica del ponte, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Fig. 35-36
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 5" e disegno di studio dello snodo infrastrutturale in costa calabra, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.





l'ossatura del piano di articolazione del traffico a Villa S. Giovanni

Fig. 37
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 6", planimetria generale, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

attuale con un insieme edilizio in cui gli elementi tradizionali costituiti dalla residenza si riproporranno nella struttura aggregata urbana nuova come forma architettonica della città, che risolva quanto tradizionalmente nella residenza si continua a riproporre con i temi dell'accentramento che costituiscono l'abitus sociale dell'uomo attraverso tutta la sua storia»[80]. Samonà, in questo modo, conferma quanto affermava in *L'urbanistica*[81], ossia che la *forma* della città sia sostanzialmente plasmata dal tessuto residenziale, all'interno del quale le emergenze monumentali costituiscono dei nodi spaziali che ne garantiscono la continuità.

Gli edifici residenziali sono concepiti come *riscrittura morfologica* sul tipo dei *redents* lecorbusieriani, in cui l'impostazione planimetrica segue da un lato la conformazione naturale del terreno e dall'altro, principalmente nelle zone di sovrapposizione al tessuto antico, il tracciato morfologico preesistente, conservando gli elementi fondanti del disegno urbano. Questi presentano una profondità del corpo di fabbrica pari a 12 metri e uno sviluppo in alzato che va da circa 20 metri, per gli edifici in prossimità della costa, fino a circa 75 metri per gli edifici retrostanti, mentre l'attacco a terra è caratterizzato dalla presenza di portici scanditi dai *pilotis*, a doppia, tripla o quintupla altezza. Un'impostazione di questo tipo determinerà un insediamento ad alta concentrazione evitando, attraverso lo sviluppo in altezza, ogni tipo di congestione a cui si assiste nei grandi centri urbani.

Il *vuoto* assume quindi un'importanza fondamentale nel disegno della città moderna e in questo caso Samonà prevede una quantità di spazio libero che supera il settanta percento dello spazio occupato dai fabbricati, per i quali prevede una distanza media reciproca di circa 100 metri. In questo spazio egli prevede inoltre di collocare una serie di "servizi polverizzati", ricavati all'interno di edifici bassi sviluppati linearmente sul tipo "a piastra", che costituiscono l'insieme dei servizi "sociali" di quartiere come le scuole dell'obbligo (escluse le scuole superiori), i centri sanitari e le attività commerciali a supporto della vita quotidiana, mentre lo spazio libero restante viene adibito a parco urbano con una grande presenza di verde e alberature: «Pertanto, nella metropoli dello Stretto, la residenza trascinerà al suo interno per viscosità solo quei servizi utili e polverizzati che costituiscono l'immediato contatto della persona con i bisogni di ogni giorno, mentre la globalità in continuo sviluppo e trasformazione dei servizi metropolitani dovrà trovare strutture e località adatte e distinte da quelle residenziali. […] in linea pratica significa una distinzione in cui l'ubicazione deve essere trovata in modo da obbedire ad alcuni principi fondamentali che sono i seguenti: la residenza deve avere un'organizzazione di tipo tradizionale nel godimento dello spazio e quindi del paesaggio; la residenza deve avere le aree di vita più frequentate da gruppi distinti e salvaguardate dai disturbi che arrecano tutti i meccanismi e i congegni a servizio di ogni forma insediativa»[82].

Samonà tenta di dare forma a questi spazi attraverso una serie di immagini che potrebbero ricondursi a un luogo idilliaco, inteso in senso moderno, in cui il *vuoto* diventa uno strumento progettuale fondamentale per la costruzione iconografica e spaziale della nuova città: «Che conserva gelosamente racchiudendoli entro precise quinte architettoniche i suoi pochi monumenti rimasti salvi dalle ingiurie delle catastrofi naturali»[83]. Il rapporto con l'antico viene dunque risolto attraverso la sua stessa esaltazione, sempre iconografica, i cui punti nodali, i monumenti, diventano testimonianza storica, sostanza vitale che partecipa alla costruzione della città moderna: «Il bisogno di fissare con le architetture antiche e le loro articolazioni urbane l'istanza di stabilità e di monumentalità è sentita come segno definitorio di una volontà rinnovatrice che vuol indicare come valori significanti universali quelli che la città antica

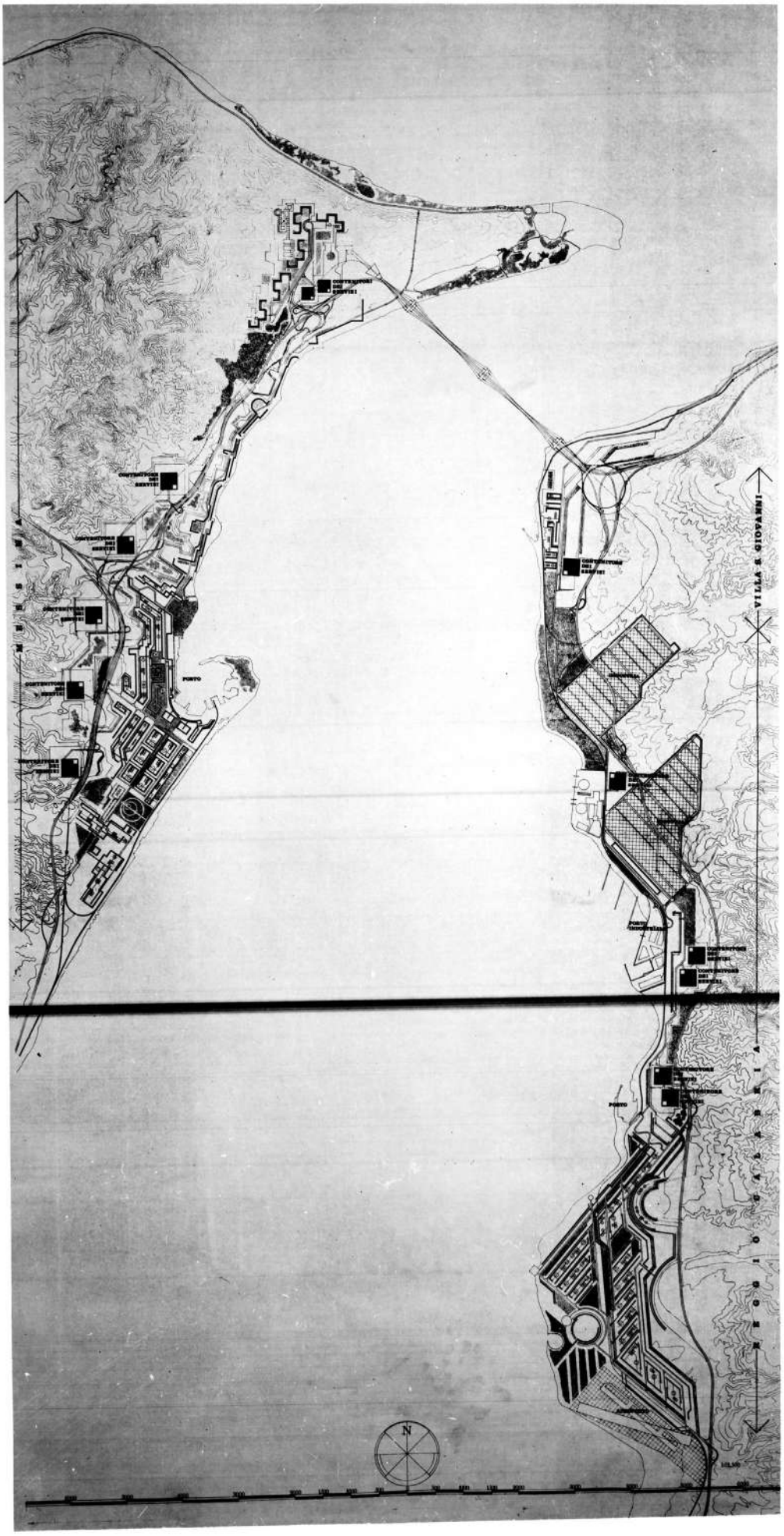

VILLA S. GIOVANNI
PORTO
N

Fig. 38
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 6", assonometria generale, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

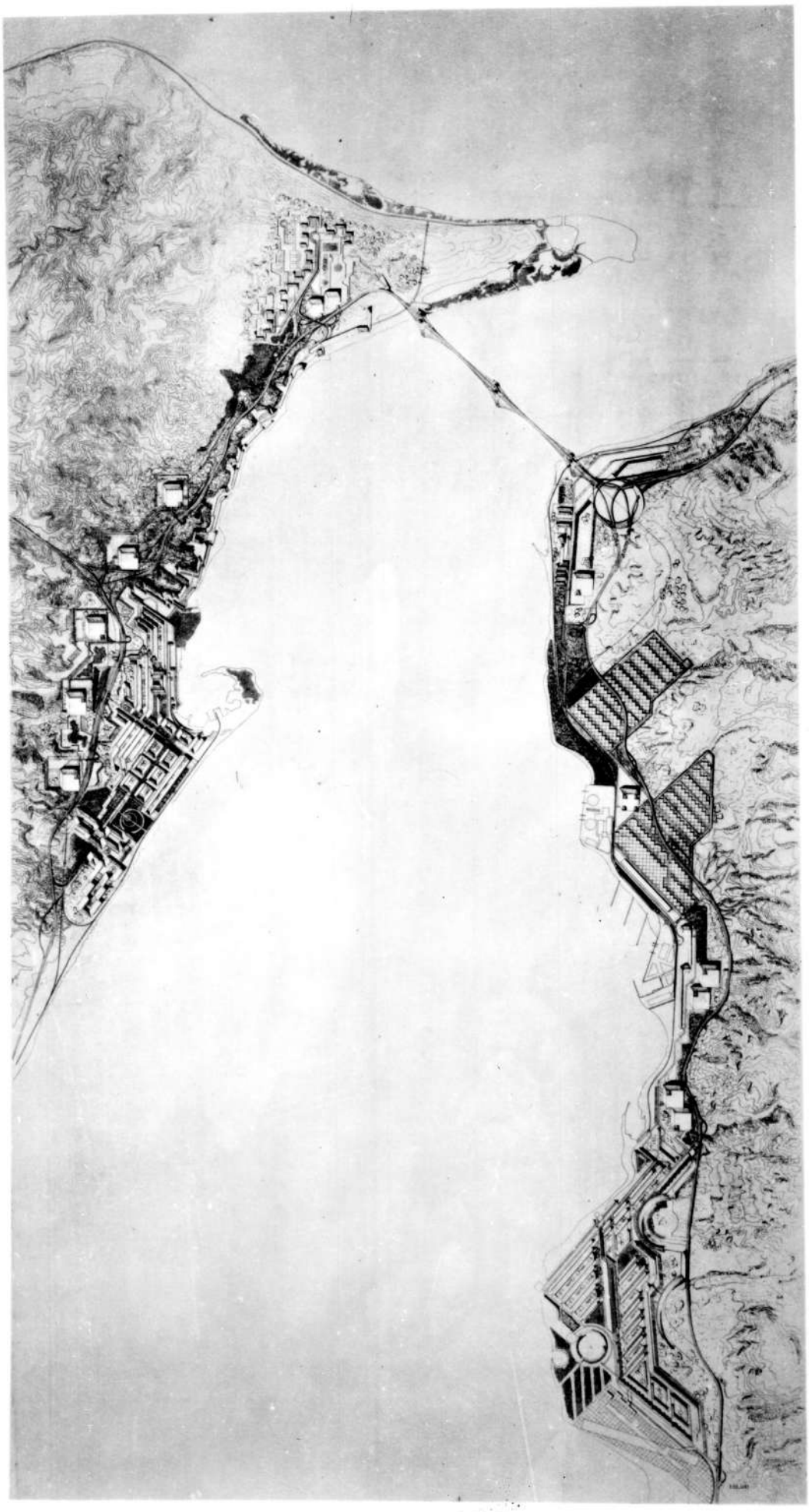
configura con le architetture antiche nella loro articolazione, istituendoli a far da stimolo per la formazione attuale della città. Con questi atti del progettare, mentre da un lato si conquista, l'unità del tessuto storico, dall'altro si annulla quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica»[84].

Questo principio di continuità, innestato attraverso una costante rilettura del luogo nel tempo, costituisce la base operativa di questa grande opera, che si origina, formalmente e figurativamente, a patire dal tessuto residenziale, inteso in quanto struttura portante della *nuova forma urbana*: «La città avrà un disegno in cui l'altezza degli edifici non dipende tanto da un fatto funzionale in sé e per sé, ma dalla dimensione di tutto l'aggregato che deve contenere la residenza per fare in modo che in altezza, in lunghezza, in spessore, i singoli elementi contribuiscano, con la loro posizione e l'intervallo fra l'uno e l'altro, a definire la forma urbana della metropoli per il nucleo che riguarda l'uso abitativo»[85].

L'altro elemento che concorre al disegno della città è costituito dal "contenitore dei servizi", un edificio di enormi dimensioni pensato per accogliere tutte le funzioni legate ai settori terziario e quaternario, che viene posizionato, ripetutamente e secondo un ritmo costante, lungo tutto lo sviluppo della metropoli. Si tratta di un *edificio ibrido* che, integrando diverse funzioni di servizio sia pubblico sia privato, assume grande importanza rispetto al territorio circostante, per il quale è prevista un'influenza di carattere comprensoriale, regionale ed extra-regionale, oltre a costituire un punto di riferimento per tutte le attività locali. Le diverse destinazioni d'uso che questo è in grado di ospitare, considerate nella loro totalità, comprendono: gli uffici degli enti locali e statali; gli uffici direzionali e amministrativi; gli uffici privati; i servizi sanitari; i servizi generali pubblici e privati come gli istituti di credito e altri; le associazioni politiche, economiche e culturali; gli istituti scolastici superiori e gli istituti universitari; i luoghi dedicati al tempo libero legato alla cultura; le concentrazioni commerciali della grande distribuzione con i relativi servizi.

Questi edifici si configurano secondo un'impostazione a pianta quadrata con lato di 300 metri e altezza di 60 metri, dove il piano terra rimane completamente libero mentre nei restanti piani si organizzano le diverse funzioni, con un grande accesso riservato al pubblico e collocato al primo livello. I progettisti sottolineano inoltre che tali edifici, così come la loro composizione formale, sono stati concepiti solo da un punto di vista concettuale e dunque non prescrittivo, con l'obiettivo di indicare una possibilità progettuale nella sua misura disciplinare che «è puramente ideale e indica soltanto una direzione, un criterio per un atteggiamento ipotetico di idee; va specificato invece che abbiamo scelto, per il contenitore, la forma quadrata perché ci è sembrata la sola che all'interno delle sue aree sovrapposte può organizzare nel modo più vario e disponibile le diverse parti di attività che costituiscono gli usi a cui ogni livello è destinato»[86].

Per quanto riguarda invece il settore secondario, viene prevista la realizzazione di una grande area destinata alle attività industriali e produttive, connessa direttamente a un nuovo porto di grandi dimensioni che costituirebbe uno dei principali nuclei di sviluppo economico, nonché un punto di riferimento strategico nel bacino mediterraneo. Questo insieme di attrezzature viene



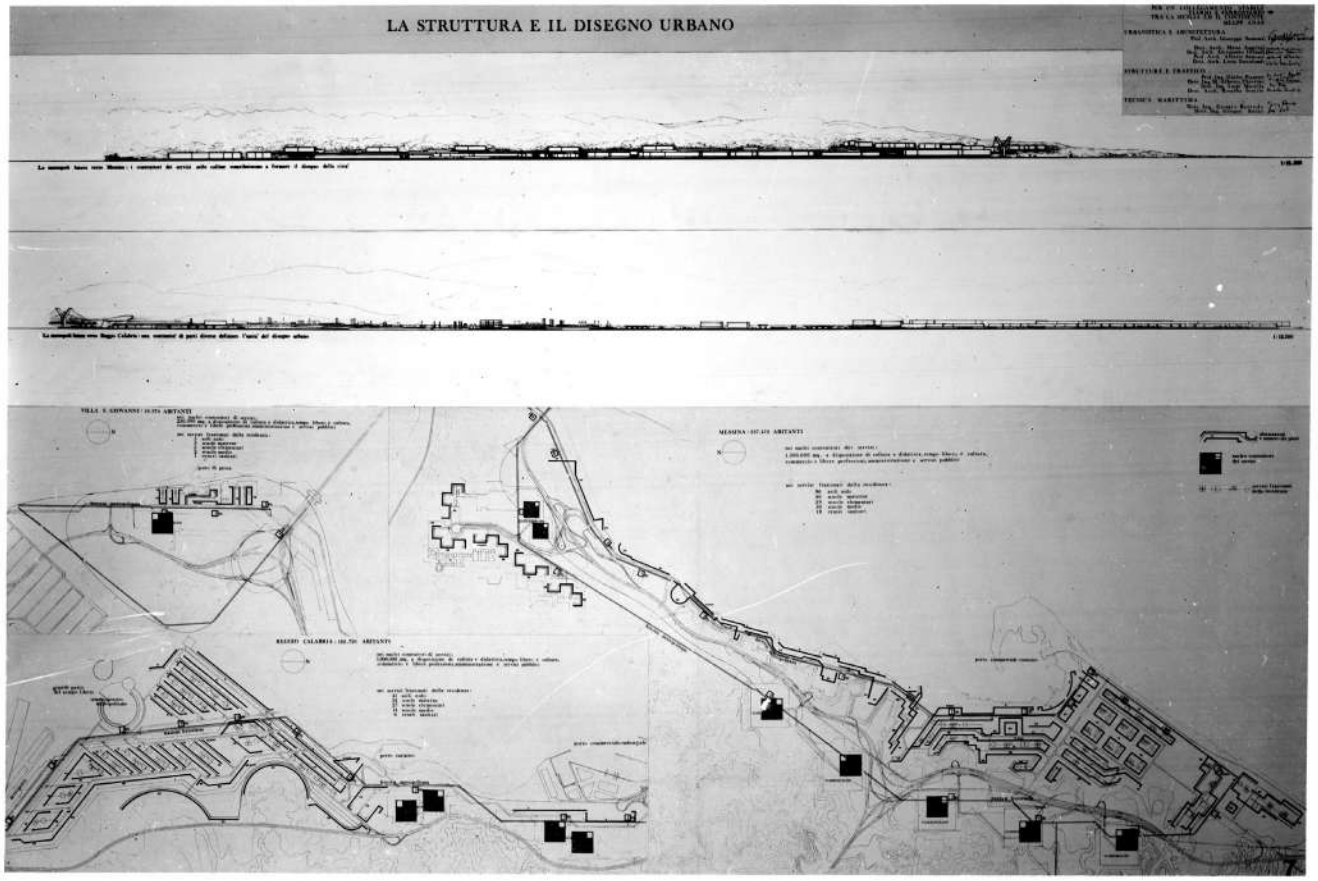





Fig. 39
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 7", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

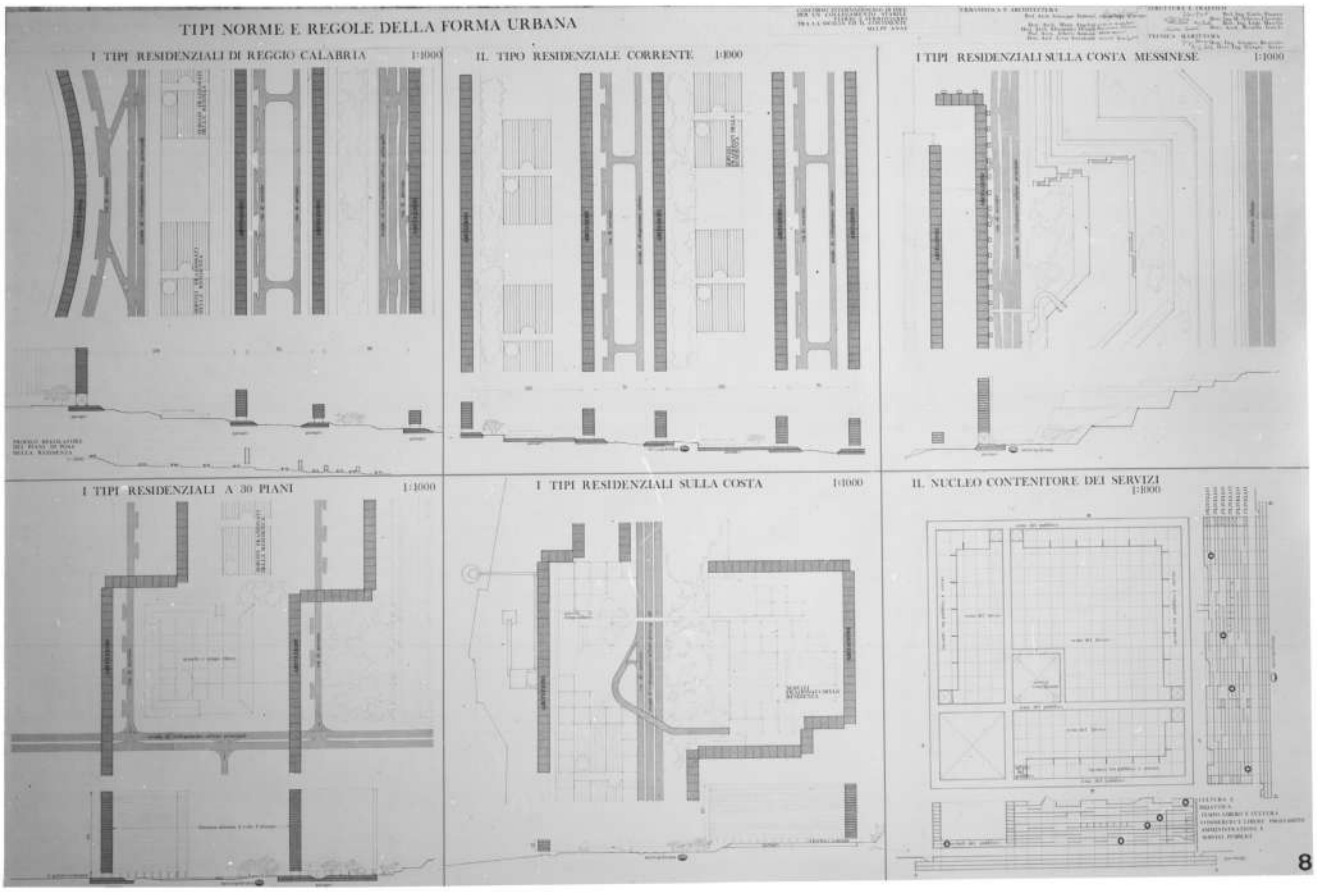





Fig. 40
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 8", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

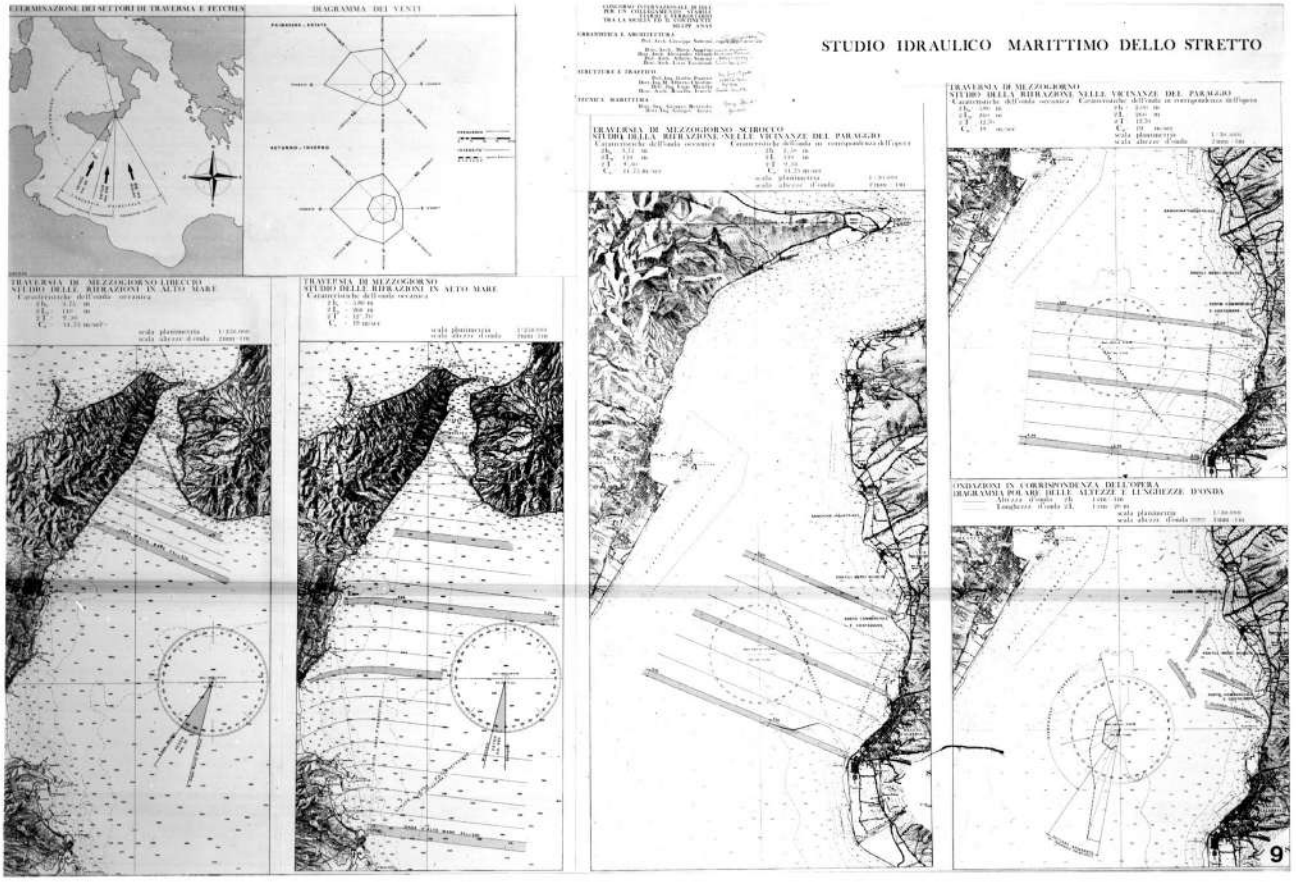





Fig. 41
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 9", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

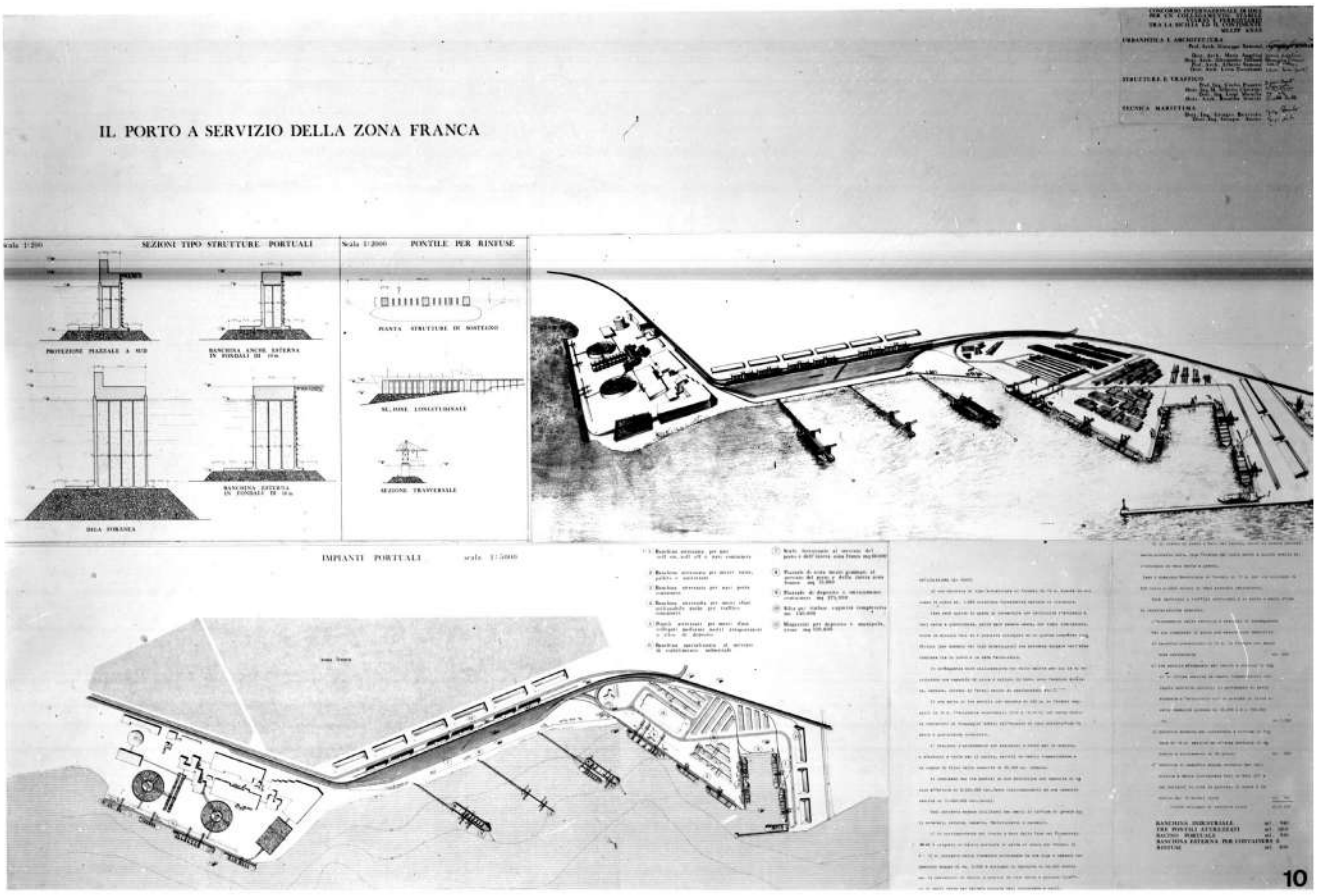
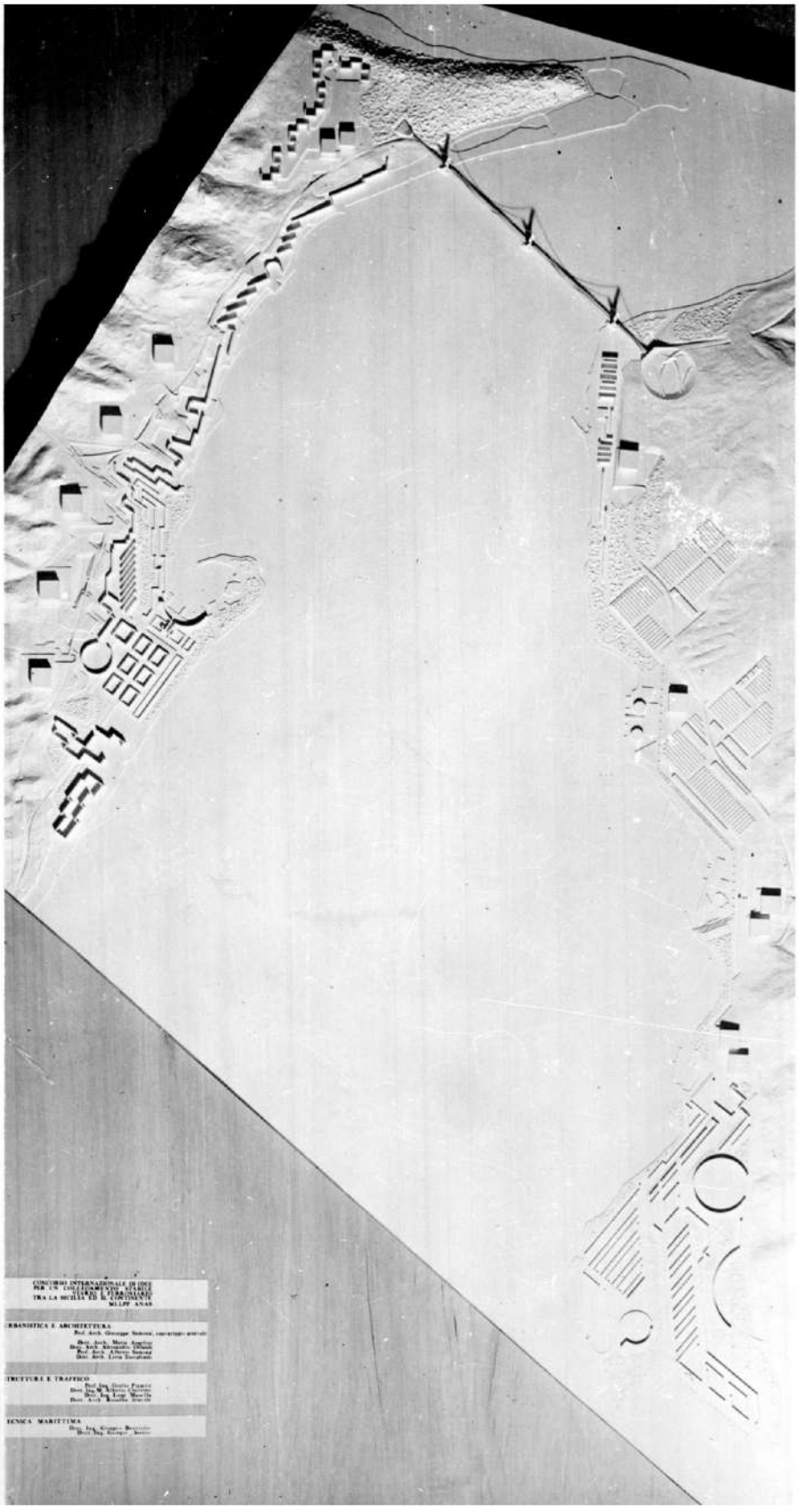





Fig. 42
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, "Tavola 10", AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Fig. 43
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, foto zenitale del modello, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

collocato sulla costa calabra nella zona pianeggiante che si trova tra Gallico e Catona, in posizione mediana tra il centro urbano di Reggio Calabria e l'innesto del Ponte a Nord.
Per le industrie vengono individuate alcune possibili unità che si dividerebbero tra l'industria di base (siderurgica, minerale, cementiera), l'industria manifatturiera di carattere alimentare e altre industrie medie complementari dedicate ad attività di esportazione.
Il porto si configura invece come struttura di interscambio tra materie prime necessarie alle produzioni industriali e prodotti finiti provenienti dalle industrie stesse, per il quale viene prevista la possibilità di caratterizzarsi come "porto franco", andando a implementare la capacità economica e commerciale di tutta l'area produttiva.
Infine, il piano viabilistico, che costituisce la "spina dorsale" della Metropoli dello Stretto, prevede la coesistenza di un sistema stradale, suddiviso in più livelli, una linea ferroviaria a una linea metropolitana, accanto a un potenziamento dei trasporti marittimi.
La metropolitana costituirebbe il principale mezzo di trasporto pubblico per la mobilità interna alla metropoli, data la sua singolare conformazione lineare, con una suddivisione in cinque linee che coprono la distribuzione su tutto il territorio.
Il sistema ferroviario vede invece, oltre alla realizzazione del collegamento tra Calabria e Sicilia, un'implementazione delle strutture esistenti con particolare riferimento ai traffici provenienti da Nord e quelli diretti verso l'entroterra e verso i capoluoghi del territorio siciliano.
Il sistema stradale costituisce in questo caso l'opera di maggiore importanza dal punto di vista funzionale, che permette una distribuzione del traffico sia a livello locale sia a livello comprensoriale, con una trama di comunicazioni che si estende alla scala territoriale. L'elemento principale è costituito dall'autostrada, prevista con doppia carreggiata a tre corsie, che si sviluppa, su entrambe le coste, in posizione retrostante e rialzata rispetto ai nuclei insediativi, verso le zone collinari e montuose, fungendo così da "spalla" a sostegno dell'intera struttura urbana. A partire da questa infrastruttura si sviluppano una serie di sistemi secondari di collegamento suddivisi secondo una rete sub-urbana principale e una rete di viabilità urbana che si dirama a livello locale fino a raggiungere i comparti che distribuiscono il tessuto residenziale.
Questo insieme di componenti strutturali e infrastrutturali costituiscono gli elementi di base per la costruzione della nuova metropoli, che vanno a comporre il disegno complessivo della "razionalizzazione" di questo territorio, così distribuito: a partire dalla costa calabra, a Sud, si trova l'aeroporto esistente, mantenuto e ampliato rispetto alle dimensioni attuali; procedendo verso Nord si trova un grande anfiteatro (definito da due *redents* circolari) che contiene tutti i servizi sportivi di massa, in prossimità del quale viene ricavato un porto di piccole dimensioni per l'attracco delle imbarcazioni; salendo ancora, si raggiunge il centro abitato di Reggio Calabria, che sorge sul tracciato del nucleo preesistente e che si configura con una serie di corpi in linea che si sviluppano verso l'entroterra, concludendosi con due alti edifici curvati che fungono da coronamento e da "filtro" rispetto al paesaggio naturale; a Nord del centro urbano si trovano due "contenitori dei servizi", in posizione rialzata rispetto all'abitato, adiacenti al porto esistente destinato ad uso turistico; procedendo ancora si incontra la zona industriale, attraversata e servita dall'autostrada, con il nuovo porto, tra i quali vengono collocati altri tre nuclei dei servizi e alcuni edifici con attrezzature di supporto alle attività produttive; successivamente si sviluppa l'aggregato di Villa San Giovanni, con il relativo "contenitore dei servizi", che tange il grande


CONCORSO INTERNAZIONALE DI IDEE
PER UN COLLEGAMENTO STABILE
STABILE E PERMANENTE
TRA LA SICILIA ED IL CONTINENTE
MILLE ANNI

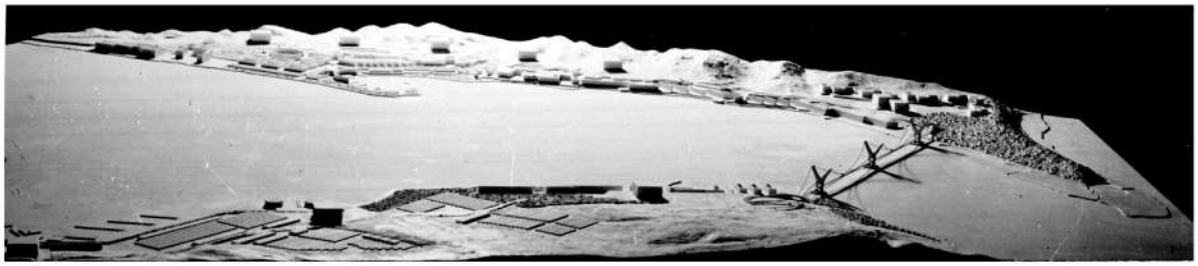


Fig. 44
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, veduta del modello dalla costa calabra, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

Fig. 45-50
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, vedute del modello, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

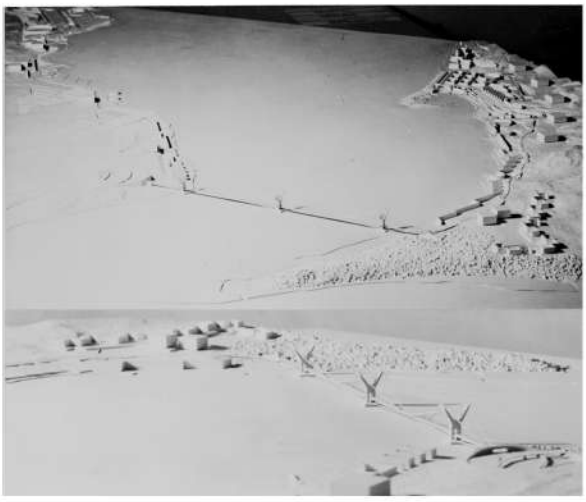
anello di distribuzione territoriale, «che definisce e adatta architettonicamente la natura»[87], su cui si innestano le strutture di ammarro del ponte; giungendo sulla costa siciliana si incontrano due nuclei dei servizi, rialzati rispetto alla costa, alle cui spalle si trovano cinque edifici alti a *redents*, concepiti come quinta scenografica, mentre a destra si trovano i laghi di Ganzirri che vengono dedicati ad attività turistiche, sportive e nautiche; procedendo verso Sud si sviluppa linearmente il tessuto residenziale, composto da edifici in linea di diverse altezze e disposti su quote differenti, fino a raggiungere il nucleo urbano di Messina, disegnato sul tessuto preesistente, che si conclude nella Falce «con una nuova palazzata che con un'ampia curva definisce lo specchio marittimo»[88]; alle spalle del centro abitato, in posizione rialzata, si trovano cinque "contenitori dei servizi" che, disposti secondo un ritmo regolare, fungono da coronamento del tessuto residenziale; infine, a Sud, sorge un nucleo di alti edifici a *redents* che concludono il disegno della struttura urbana.

«Al termine di questa relazione, può venir fatto di domandarsi se le nostre riflessioni e le nostre scelte siano forse utopiche, prive di basi reali.

Se le abbiamo fondate su un'analisi razionale della situazione attuale di quel territorio – come crediamo, anche, di aver dimostrato – allora la formulazione del possibile obiettivo non è un difetto, ma significa rafforzamento di ogni elaborazione e di ogni espressione che tende a trasformare in meglio il territorio.

L'utopia è sempre stata un freno solamente quando ha soffocato la riflessione critica sulla realtà e su sé stessa e quando ha scombinato la potenziale capacità di mutamento in illusione di tale capacità e tale realtà.

Altrimenti, come crediamo nel nostro caso, è l'ottimismo della volontà di mutar le situazioni esistenti»[89].







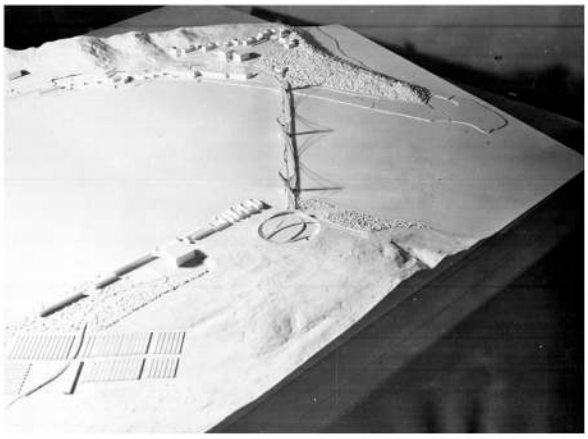










Fig. 51
Giuseppe Samonà, disegno di albero. Da Giuseppe Samonà, *Album di disegni*, 1932-39, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

## 5.3 L'*architettura* di una teoria: «una storia fatta di segni»

*La Metropoli futura dello Stretto* è una "teoria dello Stretto" e non un progetto[90]. Giuseppe Samonà attraverso questo piano *disegna* la sua complessa *teoria dell'unità architettura-urbanistica*, tentando di esemplificare in termini concreti i ragionamenti progettuali sviluppati durante un lunghissimo percorso di studio, ricerca e sperimentazione, all'interno dei quali si combinano armonicamente territorio, città e architettura.

Egli in questo periodo si concentra fortemente, come già anticipato, sulla sfera iconografica e iconologica dei luoghi, provando a definire una serie di strumenti conoscitivi per indagare la natura formale dello spazio e della sua rappresentazione. Come già visto, per fare questo Samonà si appropria, trascrivendoli, di alcuni concetti provenienti dal campo della linguistica, dell'antropologia, della semiotica (su tutte) e, più in generale, dall'area delle scienze umane – che in quegli anni alimentava vivacemente il dibattitto culturale sul piano internazionale – giungendo ad una loro traduzione, non meccanica, di carattere strumentale e propedeutico al progetto di architettura. In questo saggio, perciò, torneranno alcune riflessioni affrontate nei capitoli teorici precedenti, non sottoforma di ripetizione ma in quanto presupposti concettuali di cui si vuole verificare concretamente la valenza progettuale rispetto a un caso specifico.

La scala geografica del paesaggio costituisce il principio del processo di analisi e trasformazione dei luoghi, in cui, a partire dagli elementi che connotano la loro morfologia naturale, vengono individuate le caratteristiche fondamentali che ne connotano il profilo formale, le figure che ne descrivono l'ambiente scenografico: «Il territorio naturale si può schematizzare in una serie di superfici che approssimativamente, per la forma esterna, possono considerarsi piane, concave e convesse. […] Queste superfici quando sono continue e con pendenza diversa sono separate da una linea che segna il passaggio dall'una all'altra. […] Il significato di questa linea è di rappresentare il segno di riferimento ad una relazione visuale che si stabilisce tra due superfici quando si individua il trapasso dal valore formale omogeneo e continuo di una superficie omogenea ad un'altra contigua di diversa pendenza o di diverse caratteristiche di omogeneità pur nell'ambito della stessa pendenza. […] Le relazioni di corrispondenza e dipendenza che in questa situazione si formano trovano tutte le espressioni di dipendenza come indicatrici in ogni relazione di una propria misura o meglio di un proprio parametro caratterizzante»[91]. Samonà parla di *questioni visive*, sempre in rapporto all'osservatore, schematizzando la conformazione naturale dei luoghi secondo una serie di *piani visuali* che definiscono, secondo le relazioni di corrispondenza e dipendenza[92] che si instaurano tra gli elementi del paesaggio (naturali o artificiali), la *misura* e il *parametro* di caratterizzazione dei luoghi stessi a partire dal «modo con cui si vedono le cose della superficie in cui è ubicato l'occhio dell'osservatore e quelle dell'altra superficie che egli guarda dalla prima»[93].

Il paesaggio e il territorio costituiscono il primo *dato metrico* per definire i caratteri dell'azione progettuale, il quale verrebbe stabilito attraverso un approccio che si potrebbe definire *gestaltico*, di natura percettiva rispetto alla dimensione figurativa del contesto: «La sensibilizzazione formale fra territorio e oggetti che vi sono inclusi presenta dunque particolari caratteristiche per ogni tipo di relazione. Fra queste, le relazioni figurative, che legano gli infiniti elementi formali del paesaggio a un ben definito quadro spaziale, trovano in questo e nelle parti che ne rivelano la integra coerenza figurativa, i riferimenti per una scala di valori e di misure»[94].

Successivamente a questa prima fase di analisi, Giuseppe Samonà entra nel merito dell'azione urbanistica sul territorio, spostando l'attenzione sulla sfera insediativa delle attività umane presenti nei luoghi, introducendo il concetto di *uso*: «La regolazione degli interventi urbanistici sul territorio è essenzialmente formale: se ripetiamo che si riferisce alle relazioni tra spazio e uso a cui lo spazio stesso è destinato, e dal quale prende forma, ne consegue che quanto più questa relazione è penetrante e significativa nel dar forma ai diversi modi di usare lo spazio, tanto più il suo carattere regolatore si fa puntuale ed eloquente nel definire le trasformazioni volute del territorio»[95].
Emerge dunque la questione del *modo d'uso* a cui si accennava precedentemente, per cui il grado di significazione dello spazio rispetto all'uso stesso dello spazio diventa il punto di partenza per la definizione del suo carattere e quindi della sua conformazione – della sua *immagine*.
Da qui ha origine la *questione iconica* dello spazio costruito di cui Samonà individua la radice originaria nelle espressioni morfologiche dei luoghi, che derivano direttamente dalla forma che lo spazio assume rispetto a un determinato uso all'interno di un *ambiente* specifico. La città rappresenta dunque, sul piano formale, l'*espressione segnica* delle attività umane in un dato luogo e il modo in cui queste hanno trasformato il luogo stesso, costruendo lo spazio rispetto alle proprie necessità: «La morfologia urbana è il linguaggio delle relazioni formali fra l'uso e lo spazio dei manufatti edilizi, costruiti dalla città per risolvere il grande arco di esigenze generali e particolari della vita associata»[96]. Questo, nel corso del tempo, assume declinazioni sempre più specifiche, legate principalmente alle vicende sociali, politiche e culturali che caratterizzano la storia urbana attraverso i secoli. Si assiste così a una stratificazione di segni, di entità fisiche che, secondo relazioni di corrispondenza e dipendenza, costruiscono lo spazio della città. In questo senso Samonà arriverà a definire la morfologia come «una storia fatta di segni»[97], nella quale è possibile rintracciare le *invarianti*[98], le figure persistenti che ricorrono all'interno del *testo morfologico*, dalle quali è possibile derivare il significato della costruzione spaziale che sottende la sua immagine.
Lo studio della città diventa perciò di tipo *testuale*, in senso formale, dove l'analisi procede attraverso la lettura di *testi visivi*[99] – o *testi figurativi* [100]– ed è qui che entra in gioco il *momento semiotico*, o comunicativo, di trasmissione semantica, per cui attraverso la lettura di queste *immagini* è possibile ricostruirne il processo di significazione – iconica in quanto legata a un linguaggio di tipo formale-concreto, visivo e non verbale – e quindi il senso del suo contenuto. Questo è il processo, sintetizzando, che sta alla base di quello che Samonà definisce "iconismo semantico" e cioè, nel caso dell'architettura, l'interpretazione del significato racchiuso nell'insieme dei segni di cui essa si compone, che ne definiscono la configurazione spaziale e quindi la sua immagine. Il termine "iconismo", che viene utilizzato in tutti i campi artistici e, più in generale, della comunicazione visiva, viene rafforzato da Samonà attraverso l'aggettivo "semantico" che in questo caso costituisce probabilmente l'elemento di distinzione tra il ruolo dell'architettura e quello delle altre arti, per il quale la sfera semantica si fa portatrice di un contenuto molto spesso referenziale, legato all'*uso* e alla matrice culturale a cui corrisponde e da cui dipende la sua costruzione. Qui, come già visto, più è forte il legame tra spazio e *uso* dello spazio stesso più sarà elevato il grado di iconicità di una determinata architettura: «L'icona è l'immagine della forma-oggetto di cui comunica il messaggio o l'informazione creando una relazione fra chi trasmette e chi riceve il messaggio stesso. Questa relazione è tanto meno meccanica, quando più creativa è l'immagine che si trasmette, personalizzata come simbolo e non

come banale copia. L'icona è un'immagine poliedrica della forma-oggetto in cui è imprigionata per generare e trasmettere messaggi e connotazioni, secondo un fenomeno di iconismo, che nelle sue complesse alternative di qualità-quantità, sentiamo essere un fatto primario della morfologia definita in sistema di situazioni architettoniche e urbanistiche da specificare come spazio esterno-interno.
Si potrebbe così scoprire, all'interno delle cose, quella tensione civile, che ha dato alle cose stesse una stabilità di significati, che vanno specificati meglio. Questi significati sono protagonisti di una stabilità stanziale, che scopriamo nella vita civica delle popolazioni»[101].
In questo processo di penetrazione analitica, muovendosi verso l'interno del corpo della città, alla scala architettonica, compare la dimensione della tipologia edilizia che costituisce l'elemento connotante della sua configurazione spaziale. Questa è direttamente connessa alla sfera morfologica e costituisce lo *strumento tecnico* attraverso cui è possibile razionalizzare l'utilizzo dello spazio secondo modelli di destinazione d'uso che si sono costruiti nel corso del tempo: «La tipologia è pertanto un'attività logico-creativa che si è sempre più venuta affinando e popolarizzando per selezionare e suddividere secondo precise destinazioni tutti i modi insediativi di usare la città espressi dalla morfologia e tradotti con questa selezione e suddivisione in immagini e concetti sostitutivi tecnicamente più chiari e razionali nell'interpretare gli stati di fatto dello spazio urbano.
L'attività tipologica, nelle sue varie espressioni ha dunque il compito di razionalizzare il rapporto formale tra spazio e uso della città, che nella realtà delle situazioni urbane non è mai chiaramente ricavabile dalla morfologia»[102].
Se la morfologia costituisce dunque l'espressione costruita dello spazio urbano, legata all'uso di un determinato luogo geografico, la tipologia si configura come espressione costruita dello spazio architettonico, legato all'uso di un determinato spazio urbano: «La morfologia è perciò il linguaggio parlato dei manufatti plasmati dai modi d'uso dello spazio urbano nella sua configurazione in parte spontanea, in parte artificiosa, di costruire la città. La tipologia ne è invece il processo di razionalizzazione, corrispondente sia all'intervento progettuale con modelli appropriati, sia alla logica normativa con disposizioni regolamentari, per trasformare in destinazioni d'uso i modi d'uso della morfologia»[103].
Le unità tipologiche si identificano quindi come unità elementari che, accorpandosi, definiscono il sistema morfologico globale. Diversi anni più tardi Samonà tenterà di definire questo rapporto proponendone una visione concettuale che prova in qualche modo a indicare una direzione operativa: «Se guardo alla realtà in senso filosofico dal punto di vista architettonico, mi convinco che la tipologia dovrà impossessarsi dei segni morfologici dello spazio in modo estremamente differenziato per riproporli fuori della storia alla storia stessa del futuro in forma creativa»[104].
In questi termini, il processo iconico di analisi semantica dello spazio urbano e architettonico diventa a sua volta uno strumento di *produzione segnica*, in cui concorrono il rapporto con l'ambiente fisico e con il luogo, in senso storico, dove l'azione progettuale e compositiva, che lavora all'interno di una *dimensione inattuale*, viene concepita secondo un'operazione analogica di trascrizione e invenzione, di corrispondenza tra *misure* e *modelli*, a partire dagli elementi invarianti di un determinato contesto e dalle implicazioni *tecniche* proprie del *momento contemporaneo*, ovvero di un determinato *tempo presente*: «L'analogia trasforma lo schema iconico in icona vera e propria con l'approfondimento delle idee sull'immagine, che promuove l'inserimento tra l'immagine ingenua e la cosa raffigurata, di una essenza significante, cioè del segno iconico come

Fig. 52
Giuseppe Samonà, concorso per il Ponte sullo Stretto di Messina, 1969, disegno di studio della nuova morfologia urbana nel suo confronto con la morfologia naturale del luogo, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

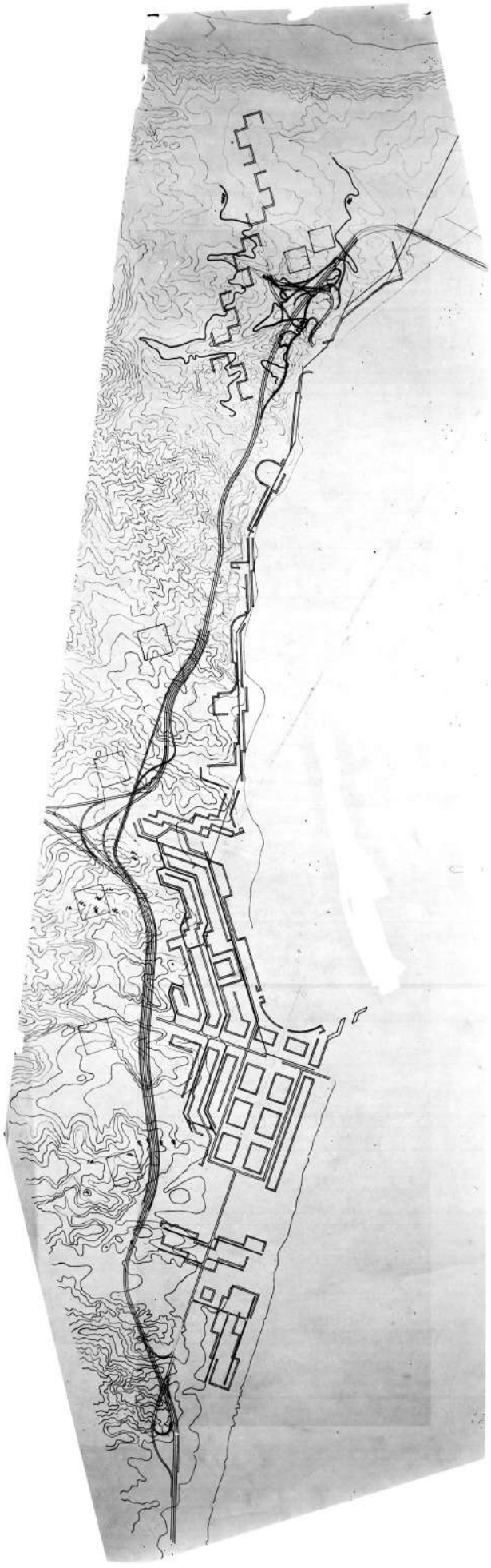
immagine più profonda e sempre perfettibile. Si tratta dunque di un meccanismo per l'organizzazione pertinente di immagini sempre più assimilabili alla situazione topologica e storica di tutti gli elementi che sostituiscono la natura fisica e sensoriale di un oggetto e ne esprimono la forma»[105].

*Topos* e *storia* diventano dunque gli elementi portanti dell'azione progettuale, attraverso i quali viene caratterizzata e costruita l'identità tra *luogo* e *spazio* che Giuseppe Samonà sintetizza con il binomio *luogo-spazio*, un concetto che, attraversando le diverse scale, da quella territoriale a quella architettonica, esprime la forza identitaria, sostanziale, delle diverse situazioni *locali*, manifestata attraverso la loro *struttura iconografica*: «In ognuno degli ambienti luogo-spazio della città, le immagini profonde che vi si formano devono indicare con il loro iconismo semantico tutti gli aspetti fisici e mentali dello spazio localizzato di un sistema definito con la percezione diretta nelle strade, piazze, giardini, e altro che ne formano la realtà visibile camminandoci dentro per stabilirne i caratteri differenziali, tutti nell'ambito di una percezione controllabile, data dall'iconismo semantico delle varie immagini di ogni luogo-spazio, in cui vengono espresse la qualità della struttura esistente, quella della popolazione che vi abita e le finalità degli interventi di razionalizzazione e di potenziamento delle abitazioni e dei servizi da inserirvi»[106].

Il mezzo attraverso cui si concretizza questo processo di costruzione, che è l'architettura stessa, è quello che Samonà definisce "linguaggio secondo"[107], differente dal "linguaggio primo" ovvero quello verbale, per indicare il "linguaggio degli oggetti", in questo caso quello architettonico: è lo strumento che sta alla base della significazione prodotta attraverso il sistema di segni che identifica la costruzione spaziale.

Questo è sostanzialmente il costrutto logico che sta alla base del concetto di *unità architettura-urbanistica*, la teoria che Samonà costruisce nell'arco della sua intera carriera, attraverso la quale egli cerca di definire la *ragione ontologica* del *fare architettura*, in un connubio che tiene insieme uomo e natura, storia e tecnica, all'interno di una visione unitaria che coinvolge la totalità – strutturale e sovrastrutturale – delle attività antropiche.

Il concetto di *immagine* è al centro della *rappresentazione* dei luoghi, dove i sistemi di segni che ne caratterizzano lo spazio costruito diventano l'elemento da indagare e allo stesso tempo il mezzo di costruzione dei luoghi stessi, attraverso l'architettura: «Le immagini dell'architettura (meglio le forme spaziali) possono essere considerate formulazioni visive di un processo mentale (analoghe alle formulazioni verbali studiate dalla linguistica). L'architettura può essere studiata da un punto di vista che si propone di appurare, in maniera rigorosamente scientifica, le relazioni tra i segni e i significati di cui essi sono portatori approfondendo la conoscenza dell'architettura nella sua struttura e la ricostruzione della sua genesi»[108].



## 5.4 La composizione del piano

L'insieme degli assunti teorici che Giuseppe Samonà sviluppa in questo periodo costituiscono la base concettuale che permette di leggere e interpretare, sul piano compositivo, il *grande disegno* che egli propone per la Metropoli dello Stretto.
Riportando tali questioni sul piano progettuale si osserva come Samonà componga il piano a partire dalla configurazione naturale del luogo, un invaso che si potrebbe definire come un grande "interno territoriale" caratterizzato dalla presenza di un'ampia distesa d'acqua, quasi una "radura", compresa fra due sponde che salgono dolcemente verso l'entroterra. Egli suddivide il sistema urbano in quattro elementi: il sistema viabilistico, con la grande infrastruttura del ponte che funge da cerniera territoriale; l'area industriale; i mega-edifici "contenitori dei servizi" terziari e quaternari; il tessuto residenziale.
Il sistema così definito porta alla formazione di una lunga città lineare senza soluzione di continuità che tuttavia, vista la natura del luogo, è ripiegata su sé stessa, aprendo una serie illimitata di relazioni visive, di *tensioni visive*, che, a partire dal Ponte e seguendo la disposizione dei lunghi edifici in linea disposti di volta in volta parallelamente alla costa, inondano la "valle dello Stretto" esaltandone la dimensione iconografica e visuale: è, appunto, una città che guarda sé stessa.
Sembrano quasi risuonare, nelle intenzioni e nelle motivazioni che portano Samonà a disegnare un piano a partire dal concorso per un ponte, il racconto che Le Corbusier riporta in *La mia opera*[109] parlando del "Piano per una città di 3 milioni di abitanti", che lo stesso Samonà annota in alcuni suoi appunti: «Nel 1922 fu creata al salone d'autunno di Parigi una sezione urbanistica. Racconta Le Corbusier che il direttore andò a trovarlo per assicurarsene la collaborazione e sentendo dal direttore stesso quali fossero le idee sull'urbanistica cioè l'arte della strada dei negozi, delle insegne di ferro e si estende perfino ai pomelli di vetro delle rampe delle scale di casa abbia risposto: bene bene vi farò una fontana e dietro piazzerò una città di 3 milioni di abitanti e la fece infatti dagli alloggi tipo unità di abitazione di grandezza standard fino agli ampi viali del quartiere degli affari»[110].
Analizzando più attentamente il tessuto residenziale, che, come visto più volte, rappresenta l'*essenza formale* della struttura urbana, è possibile osservare l'azione di *riscrittura morfologica* che Samonà opera sul tipo dell'unità abitativa di Le Corbusier, riferimento costantemente presente nel suo lavoro.
I *redents* lecorbusieriani si possono considerare come *paradigma* dell'architettura e dell'urbanistica moderna, che il maestro svizzero disegna a partire da una serie di regole prefissate che guidano lo sviluppo di questo sistema architettonico, ovvero le "condizioni naturali": il *sole*, lo *spazio*, il *verde*. Da questo insieme di norme, che ne definiscono l'*ambiente generatore*, egli traccia l'impianto del suo edificio: Le Corbusier costruisce un *sistema di segni significanti*, originato da precise condizioni ambientali, il cui significato rimanda alle condizioni stesse, per cui a una determinata situazione corrisponde una determinata risposta.
Alla triade del sistema, necessariamente astratto, del paradigma lecorbusieriano Samonà aggiunge l'elemento *luogo*. In questo modo intervengono le questioni legate da un lato alla conformazione naturale – i *segni del territorio* – e, dall'altro, quelle riguardanti le strutture morfologiche esistenti – i *segni della storia*. Egli dunque, nella sua riscrittura, rielabora il tipo residenziale di Le Corbusier legandolo, dialetticamente, alla morfologia del luogo, naturale e artificiale.
Osservando infatti il disegno del tessuto residenziale, trattandosi di un'azione di rifondazione urbana operata attraverso la sostituzione edilizia, si può notare

Fig. 53
Ritaglio degli elementi compositivi del piano per la Metropoli dello Stretto dalla planimetria originale di concorso.

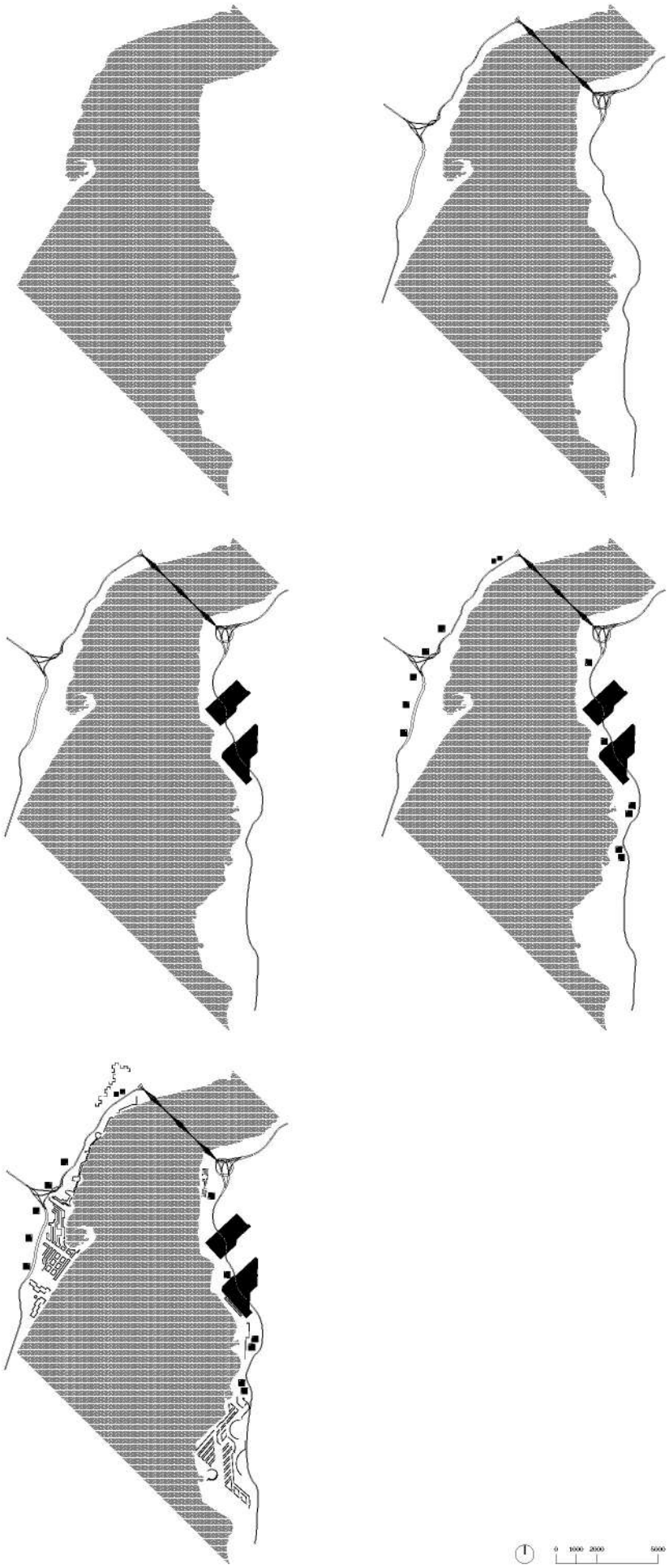


Fig. 54
Ricostruzione critica delle fasi progettuali del piano per la Metropoli dello Stretto a partire dagli elementi strutturali e infrastrutturali.



Fig. 55
Scomposizione critica degli elementi del piano per la Metropoli dello Stretto, interpretati in quanto elementi compositivi:
il vuoto della grande "piazza d'acqua"; il sistema infrastrutturale con il "ponte-cerniera", fulcro della composizione generale; il polo industriale; i "contenitori dei servizi", che "ritmano" uniformemente lo sviluppo urbano della metropoli;
il tessuto residenziale in quanto "filtro costruito" tra il mare e l'entroterra.

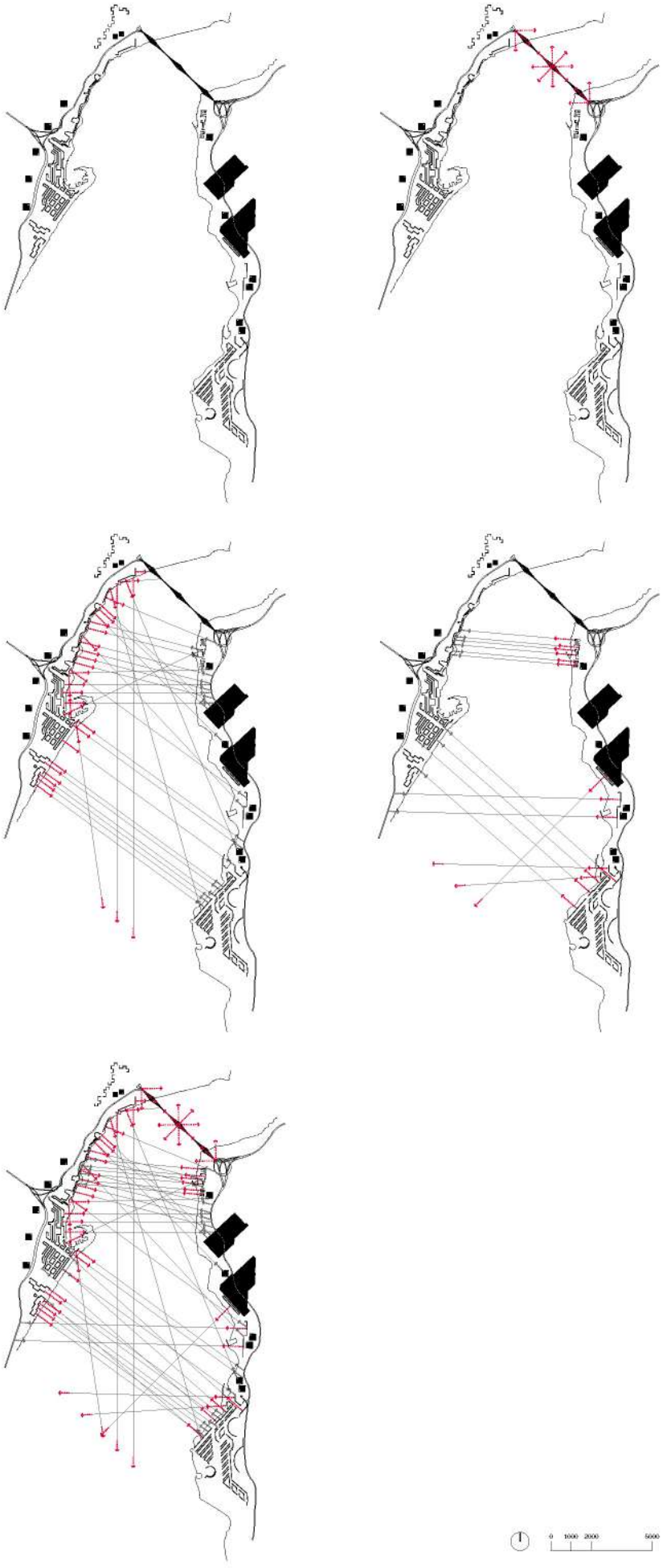


Fig. 56
Analisi delle relazioni visive interne all'area della Metropoli dello Stretto. Questa lettura mira a mostrare, secondo uno sviluppo progressivo, la trama delle forze ottico-visuali che si instaurano all'interno della "piazza d'acqua", il grande vuoto geografico al centro dello Stretto, generate attraverso gli elementi stessi del piano.

come Samonà conservi i tratti fondanti dei nuclei urbani preesistenti. A Messina viene mantenuta l'impostazione cartesiana del vecchio tracciato, con il lungo asse Nord-Sud che fa da "spalla" allo sviluppo urbano che fronteggia il porto, mentre a Reggio Calabria il tessuto viene impostato secondo l'orientamento del nucleo originario che si sviluppava attraverso un tracciato lineare parallelo alla costa, con alcune incursioni assiali dissimmetriche: emerge allora, in termini concreti, il discorso samonaniano sulla tipologia, un elemento *tecnico*, che deve «impossessarsi dei segni morfologici dello spazio», un elemento *storico*, «per riproporli fuori della storia alla storia stessa del futuro in forma creativa».
Inoltre, scendendo ulteriormente di scala, è possibile tentare un confronto analogico, sul piano formale, dell'edificio della nuova Palazzata, su cui lo stesso Samonà focalizza l'attenzione all'interno della relazione di progetto, che sembra mostrare un tracciato comparabile con quello della "palazzata originaria" costituita dalle mura di Carlo V: ritorna anche qui, in un certo senso, come in altri progetti, il tema dell'origine.
Riguardo invece agli edifici che s'innestano nel paesaggio naturale, questi sembrano dipendere e corrispondere, in forma dialogica, alla conformazione del terreno – per il quale egli prevede una «riconfigurazione plastica» – come se questo rappresentasse un *sistema di forze* che plasma la forma degli edifici stessi.
Rispetto alle sezioni urbane e territoriali, si riscontra uno sviluppo in altezza che incrementa verso l'entroterra e che ha come obiettivo quello di privilegiare, coerentemente con l'impostazione planimetrica, determinate *condizioni visive*, che lo stesso Samonà descrive all'interno della relazione: egli organizza il paesaggio[111] attraverso un sistema di architetture che consentono, attraverso l'impiego di strutture filtranti come gli alti portici su *pilotis* e un'opportuna collocazione altimetrica, di realizzare un *continuum visivo* tra la costa e l'entroterra, restituendo una moltitudine di immagini che descrivono l'essenza moderna della futura Metropoli dello Stretto.
In questa operazione di *riscrittura paradigmatica*, Samonà tenta di coniugare le scoperte dell'architettura moderna con l'eredità storica, che non riguarda semplicemente la storia della città ma anche la storia del territorio, del luogo e dell'*uso* che gli uomini hanno fatto di questo spazio, secondo un rapporto armonico con l'ambiente naturale. Per questo il piano che egli disegna potrebbe venire considerato, dal punto di vista teorico-progettuale, un *paradigma metropolitano* o, meglio, trattandosi di un'operazione di *innesto urbano* di nuova fondazione, lo si potrebbe definire un *paradigma rifondativo urbano-territoriale*. Infatti, attraverso un'operazione tassonomica è possibile visualizzare, secondo una schematizzazione astratta che si potrebbe definire «un sistema di segni svuotato di senso»[112] – una sorta di *scrittura asemica* – i *sintagmi* del *codice* che Samonà compone per *scrivere* il piano della Metropoli dello Stretto.
In questo modo il Ponte si pone come elemento culminante, punto focale, fulcro principale della composizione visiva della nuova città metropolitana che assume così, grazie a questa presenza e al modo in cui Samonà la concepisce e la colloca, un disegno di carattere monumentale, in cui, all'interno di un'intensa complessità di relazioni, tutto converge verso questa *figura*.

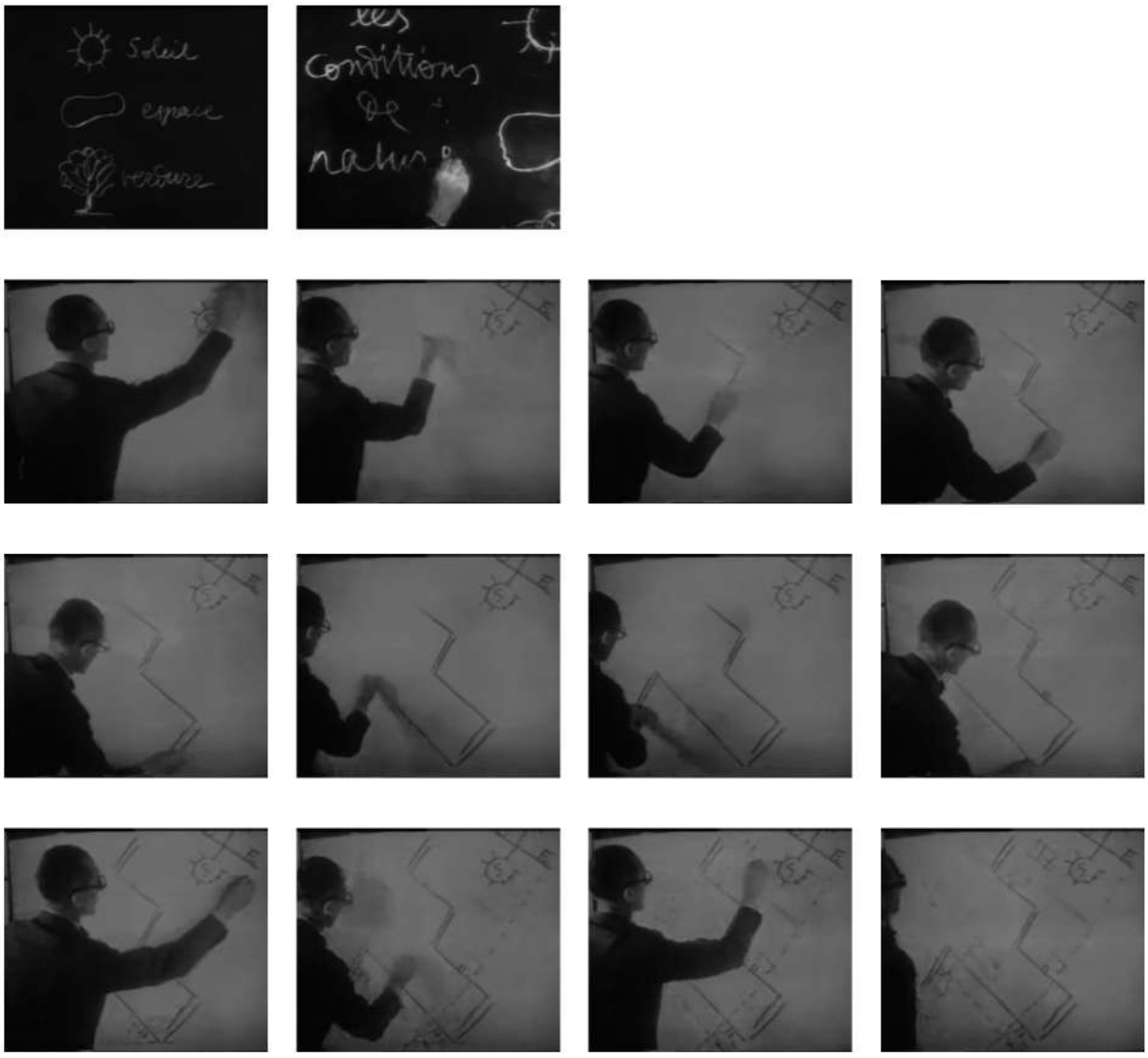





Fig. 57
Il processo compositivo
e il disegno dei *redents*.
Fotogrammi di una lezione
in cui Le Corbusier spiega
la genesi formale di questi
edifici: a partire da un
insieme di regole prestabilite,
"les conditions de nature",
egli istituisce un *codice*.

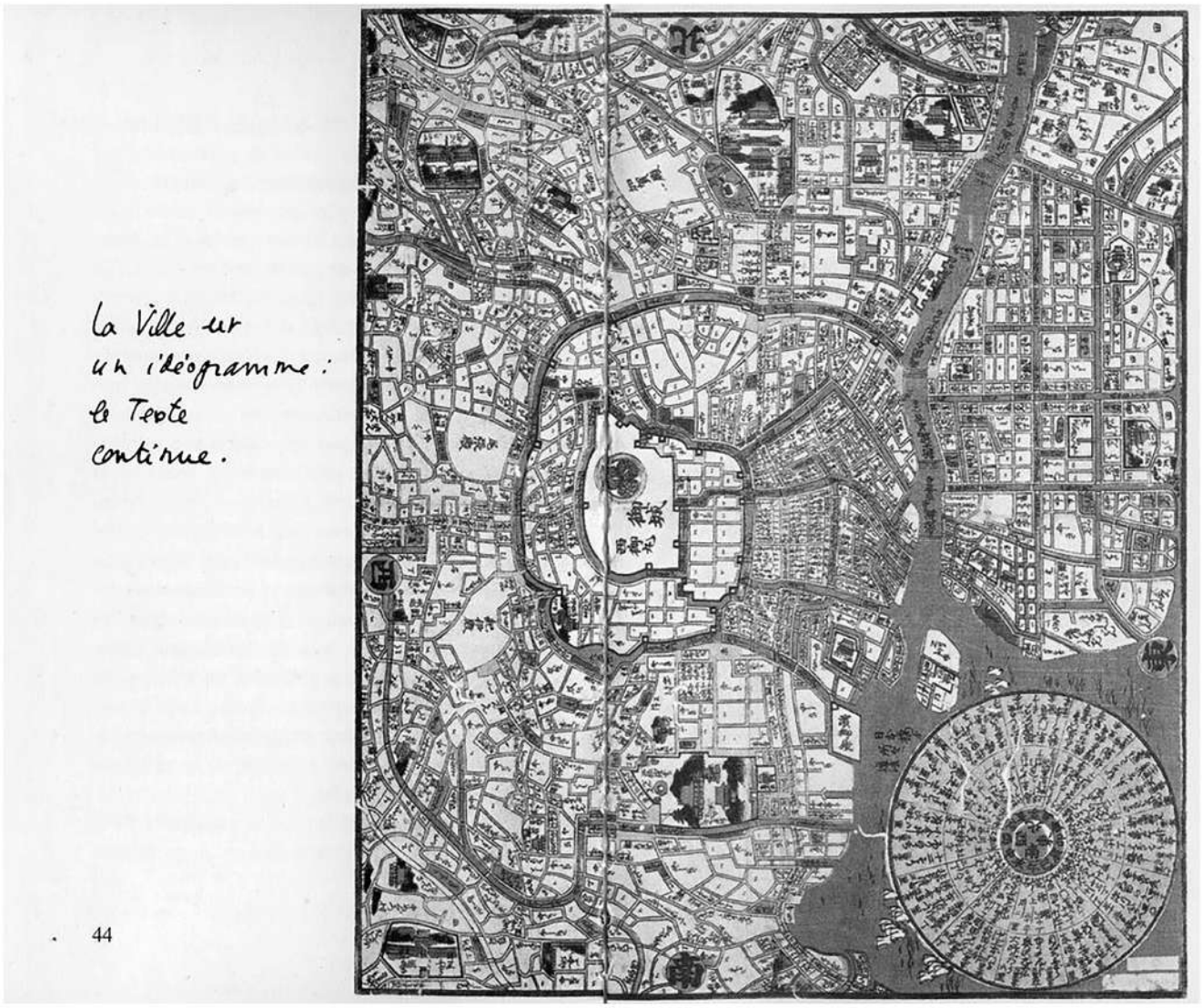





Fig. 58
La città come *testo*, una lettura semiologica dello spazio urbano: il *codice*. Roland Barthes, pianta della città di Tokyo con l'annotazione "la ville est un idéogramme: le texte continue", da *L'Empire des signes*, Skira, Genève 1970.

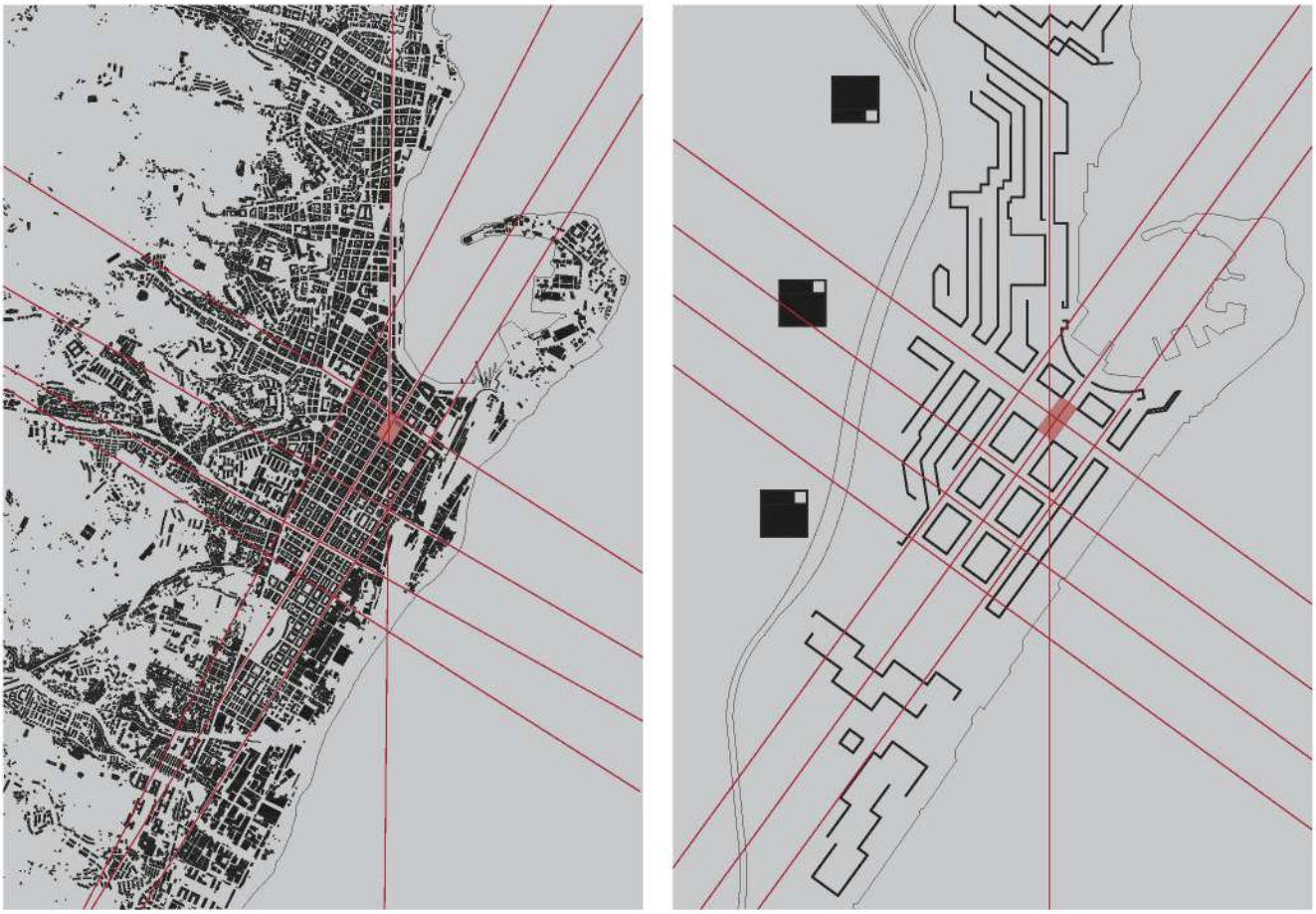
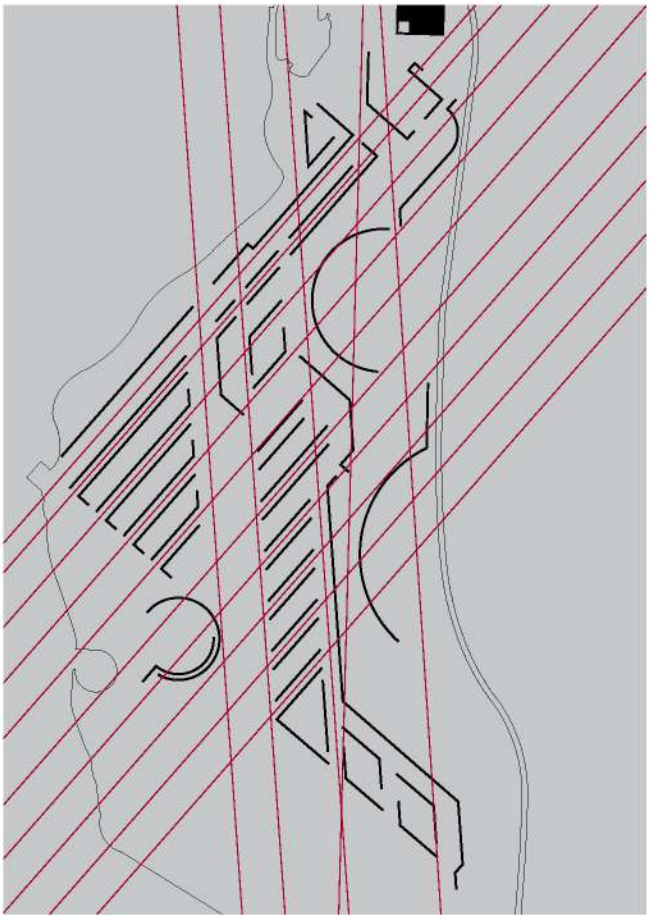


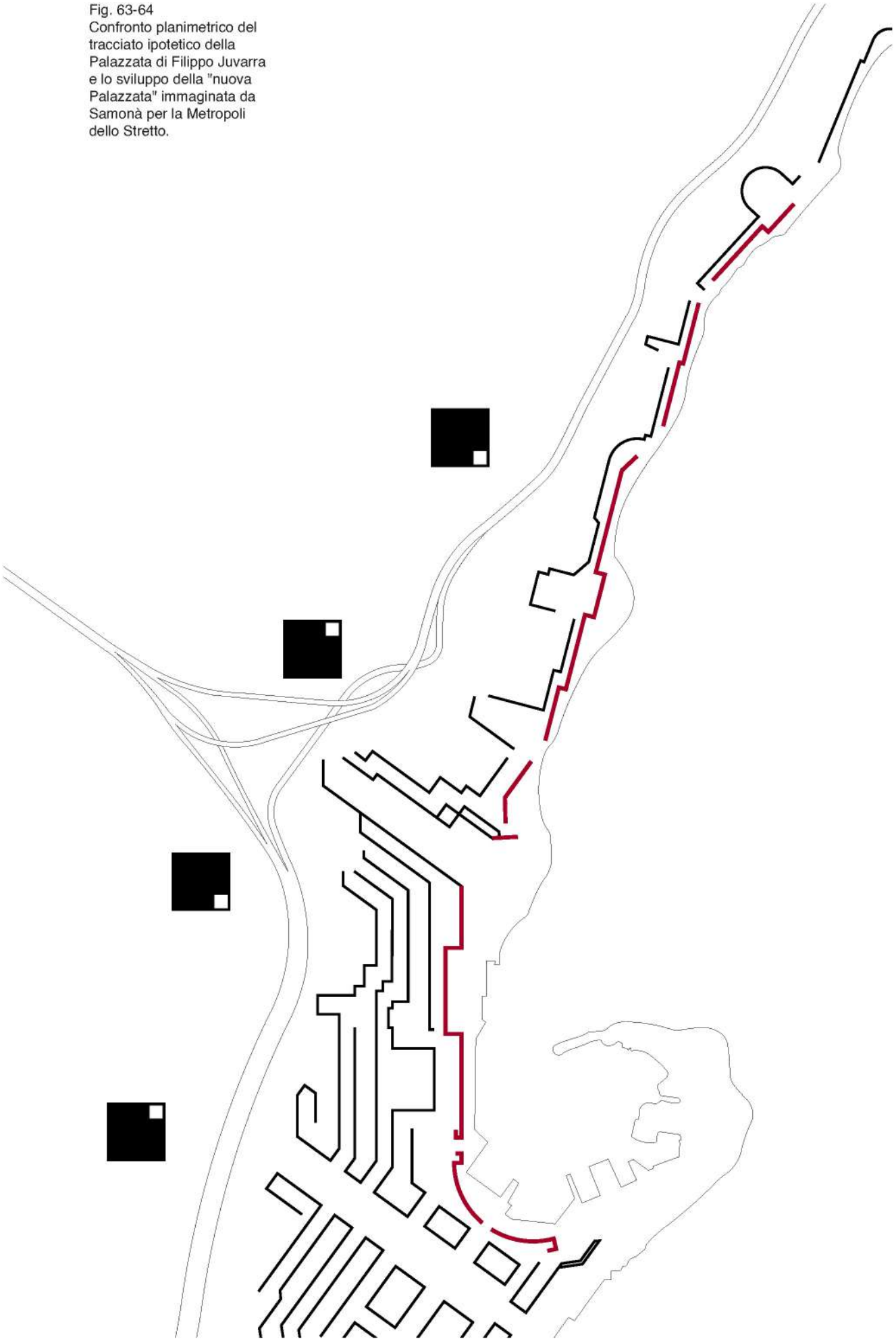
Fig. 59-62
Confronto planimetrico del tracciato urbano esistente e il disegno di progetto per le città di Messina e Reggio Calabria, in cui vengono evidenziati gli assi portanti delle strutture urbane che vengono preservati, pur con alcune rettifiche, dal piano metropolitano di Giuseppe Samonà.

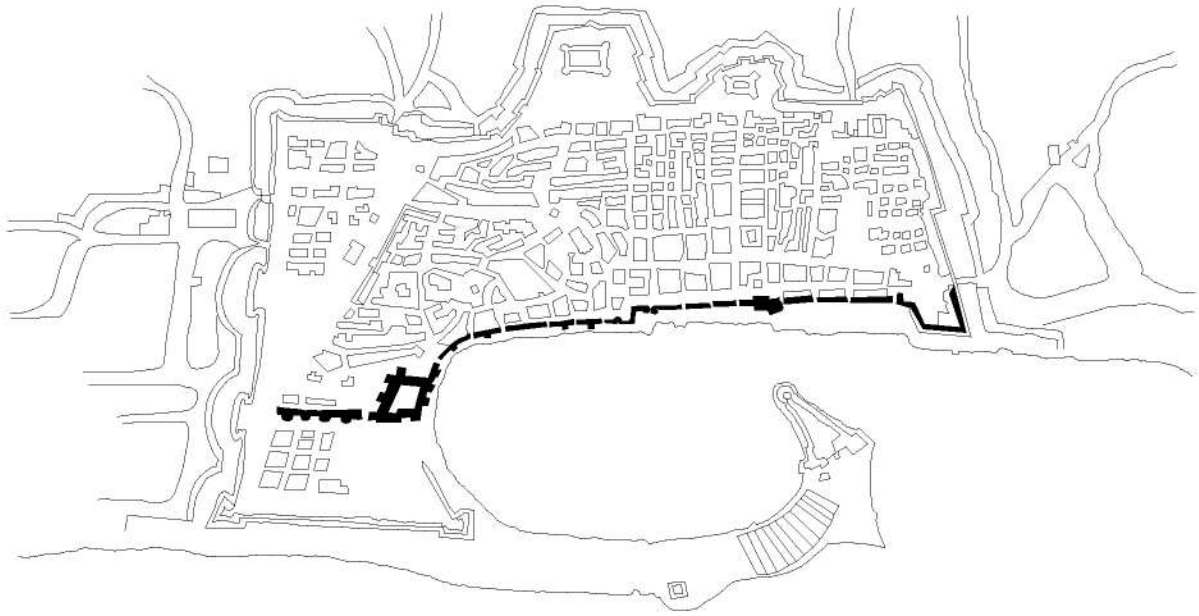





0
250
500
2500

Fig. 63-64
Confronto planimetrico del tracciato ipotetico della Palazzata di Filippo Juvarra e lo sviluppo della "nuova Palazzata" immaginata da Samonà per la Metropoli dello Stretto.





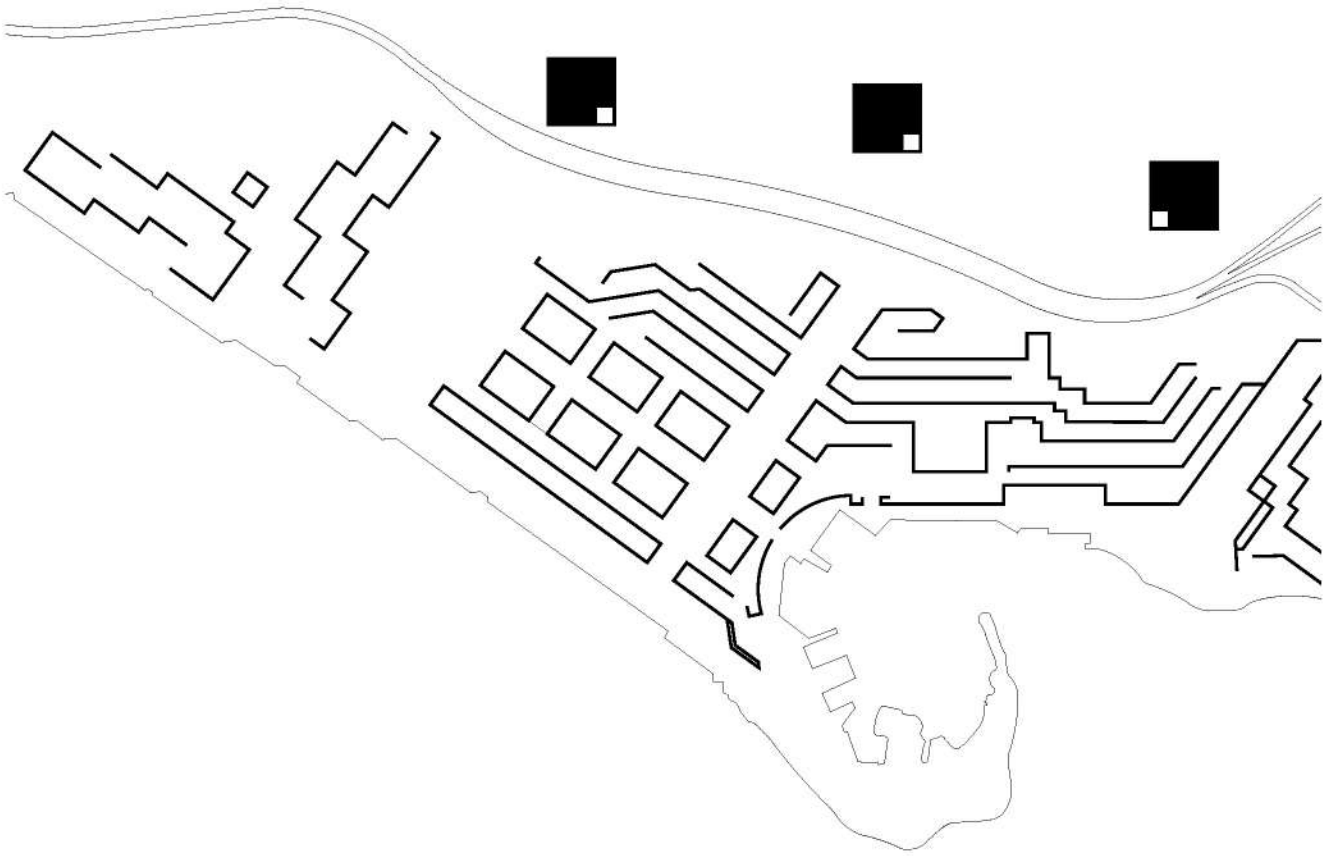
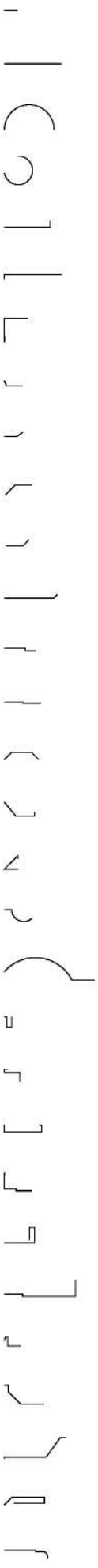
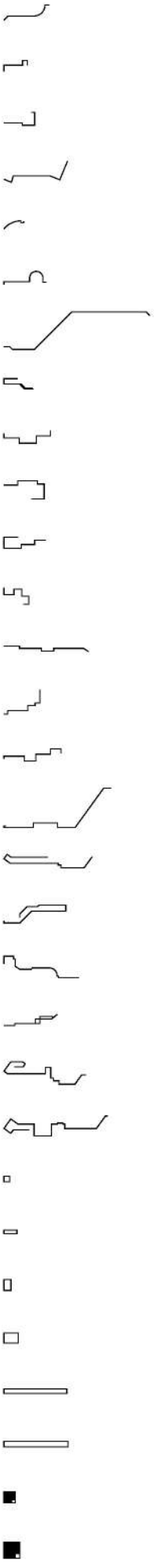


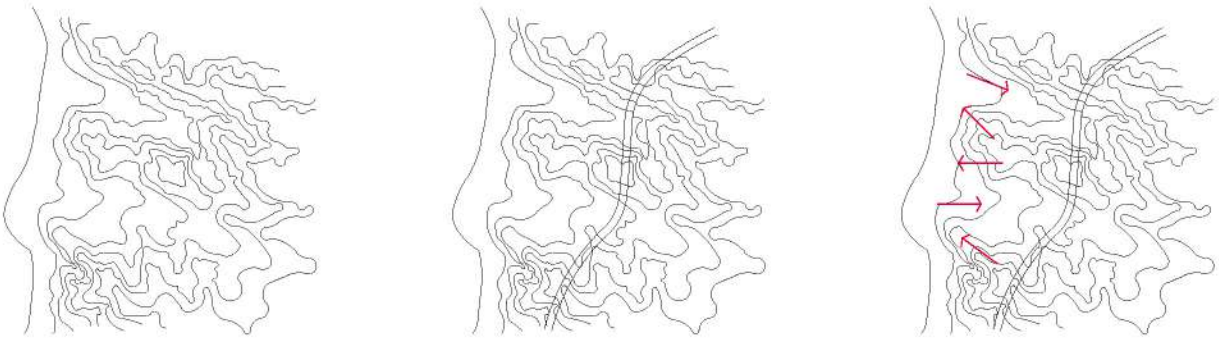


Fig. 65-66
Confronto planimetrico tra la "nuova Palazzata" prevista dal piano della Metropoli dello Stretto e il tracciato planimetrico della Palazzata originaria, costituita dalle mura di Carlo V del XVI secolo.
Emerge come possa esservi l'intenzione, da parte di Samonà, di riproporre sul piano formale il tracciato dell'edificazione più antica di questo brano urbano.

Fig. 67
*Scrittura asemica*: il *codice* della Metropoli dello Stretto. Classificazione tassonomica degli elementi che compongono il disegno urbano della Metropoli dello Stretto, che vengono estrapolati dal contesto e catalogati per mostrarne la *valenza formale* in quanto *segni*, sintagmi di un *codice di scrittura morfologica*.







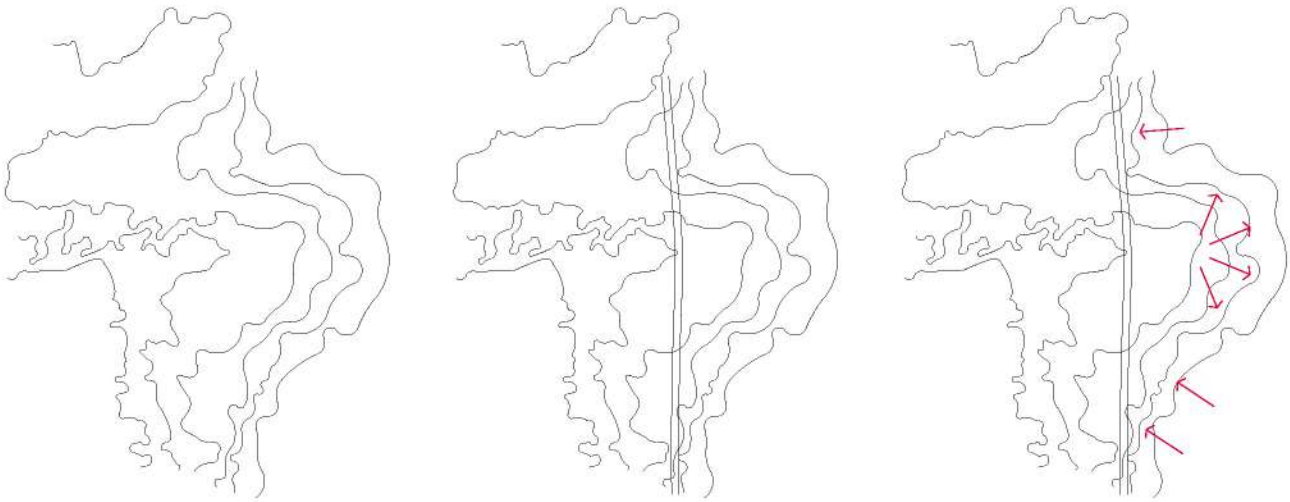
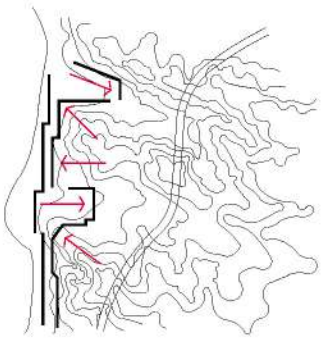
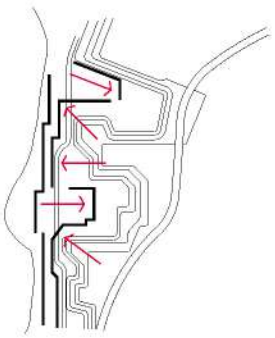
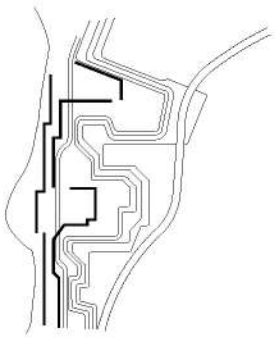
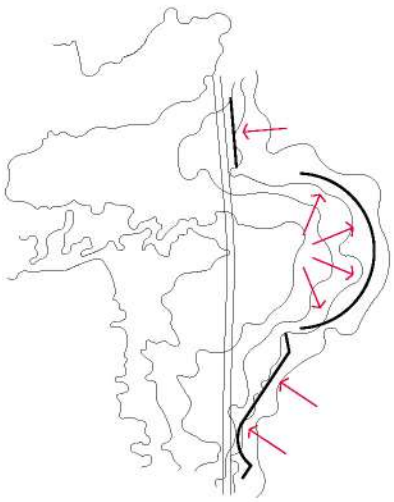
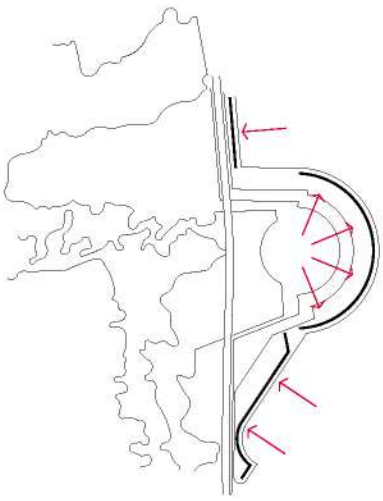
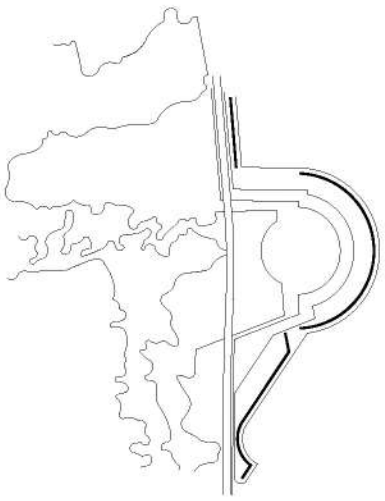
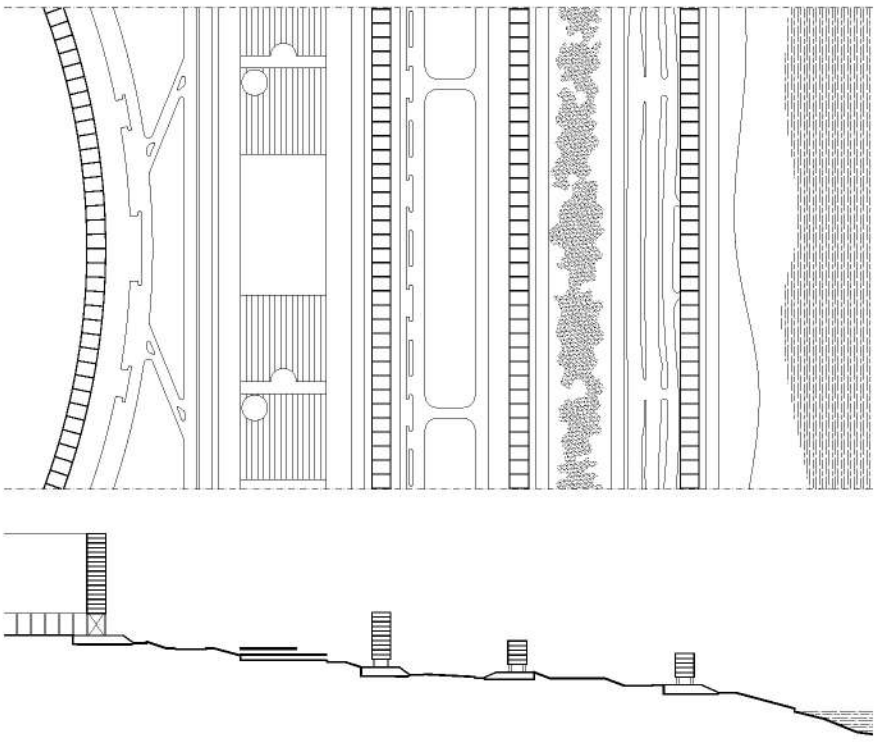




Fig. 68-69
Analisi compositiva del disegno morfologico delle aree residenziali nelle due coste. Il disegno mira a mostrare l'esistenza di un principio dialogico tra morfologia naturale e morfologia urbana per mezzo di un sistema di "forze compositive" interne.





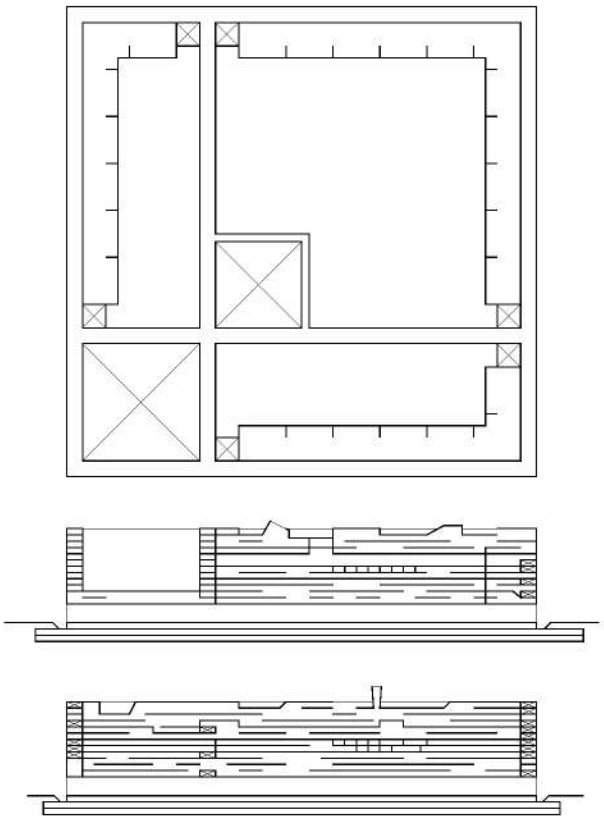
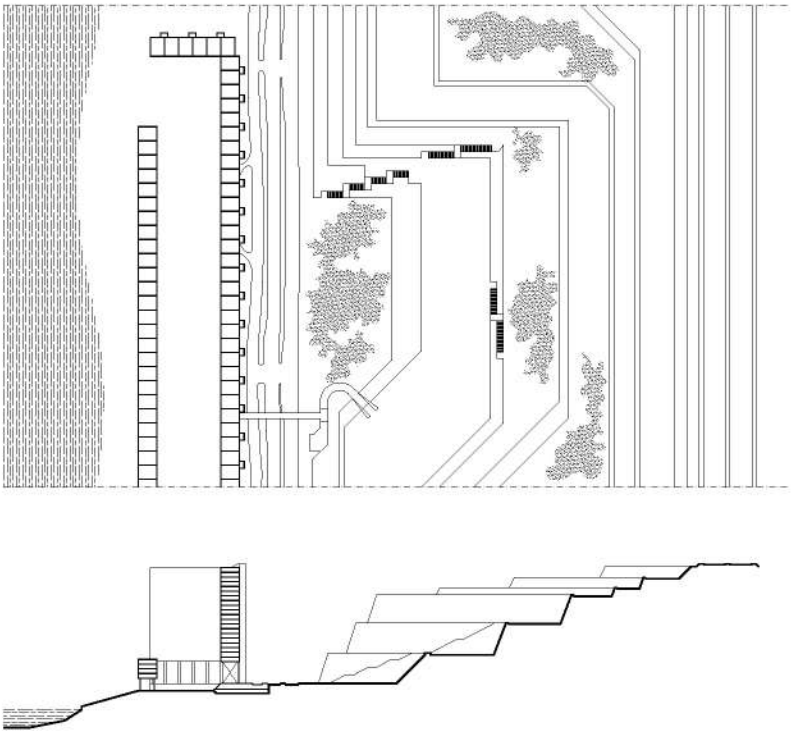


Fig. 70-71
In alto: planimetria e sezione urbana degli edifici residenziali in costa calabra.
In basso a sinistra: pianta e sezioni tipo del "contenitore dei servizi".

Fig. 72-73
Nella pagina seguente: planimetria e sezioni degli edifici residenziali in costa messinese e analisi delle relazioni visive descritte da Samonà all'interno della relazione di progetto.



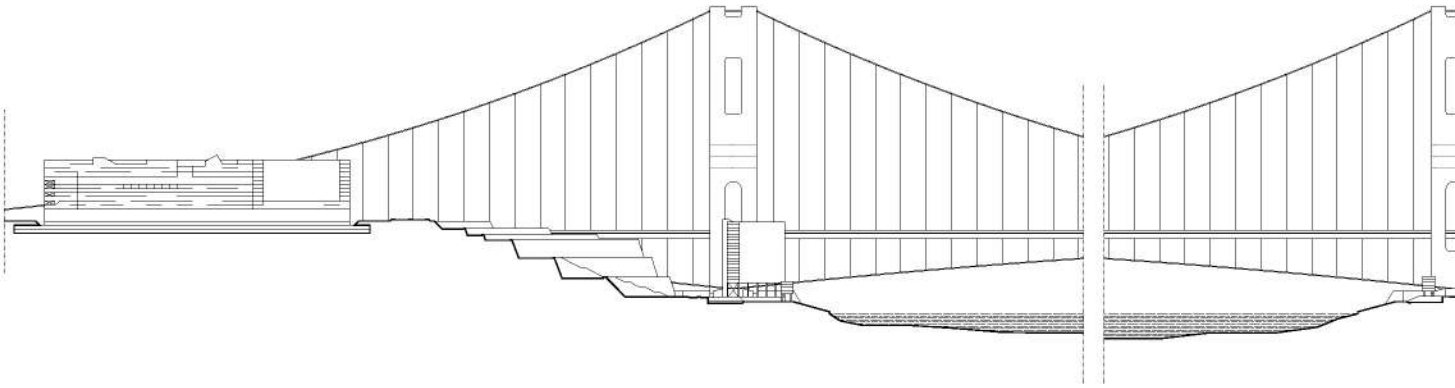
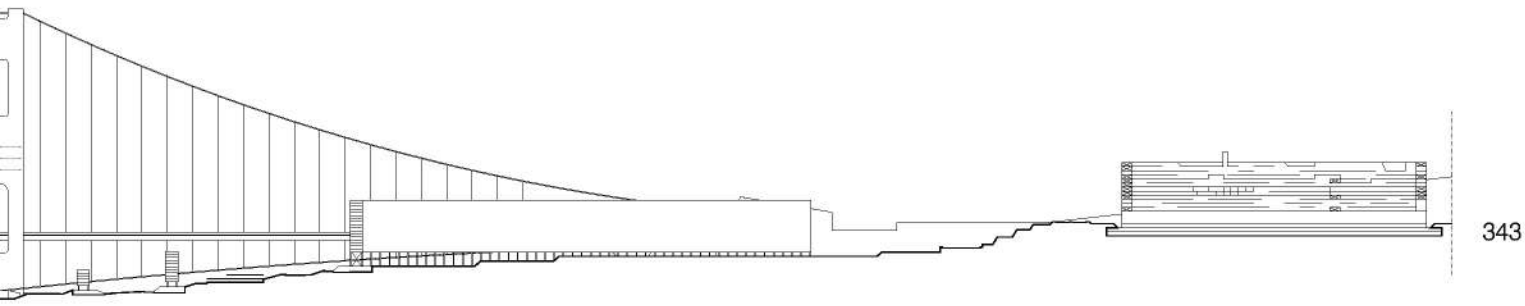


Fig. 74
Sezione critica a scala territoriale dell'area dello Stretto che mette in evidenza il rapporto di incontro-scontro che gli elementi del piano instaurano con il luogo.



343

0 100 200 500



Fig. 75
Veduta interna del modello di concorso per il Ponte sullo Stretto: l'iconismo urbano, CSAC, Fondo Giuseppe Samonà (foto AV, 2024).



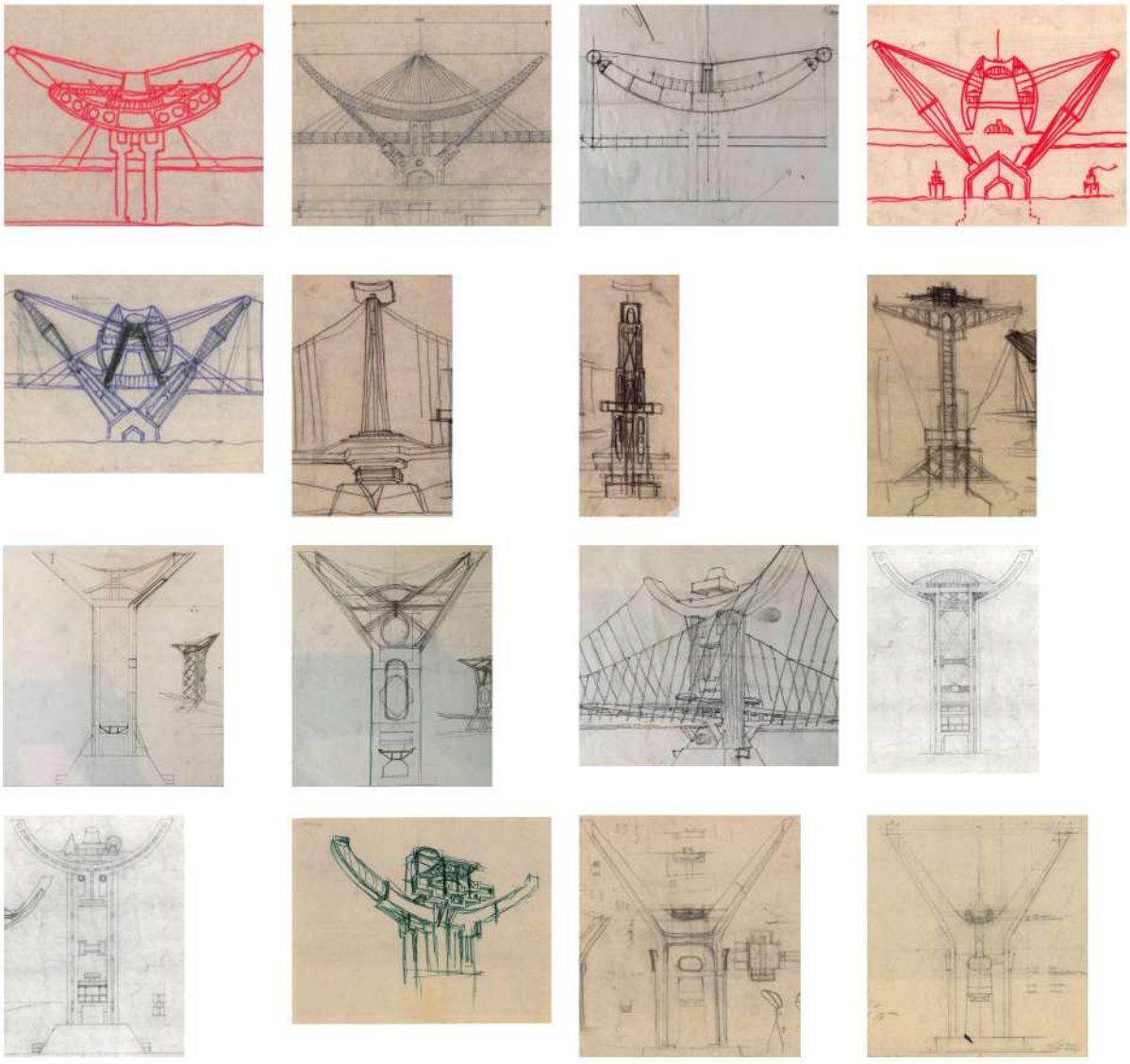




Fig. 76-91
Disegni di studio per le *torri* del Ponte sullo Stretto, AP Iuav (da sinistra, in alto: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16) e CSAC (3, 9, 10, 11).

## 5.5 Il disegno del Ponte e le figure delle *torri*

Il Ponte, come già visto, non viene concepito semplicemente come infrastruttura di collegamento, ma come un vero e proprio elemento architettonico che partecipa al disegno della città configurandosi come dispositivo ad *uso* urbano. Astraendo questo grande manufatto, estrapolandolo dal contesto, è possibile analizzarlo in quanto *architettura* attraverso i diversi elementi di cui questo si compone, per assumerne la figura nella sua finitezza.
A partire dalle testate, il grande "anello" di snodo territoriale in costa calabra si configura come *propileo*, che abbraccia i diversi flussi provenienti dall'entroterra convogliandoli verso il percorso di attraversamento, aprendosi alla potente visione prospettica del ponte con la lunga infilata che attraversa le sue *torri*, mentre in costa siciliana l'innesto del viadotto assume la forma di un grande belvedere panoramico, rialzato al di sopra del piano stradale.
Fermandosi successivamente alla torre centrale e percorrendola in altezza si attraversano i diversi ambienti che Samonà disegna al proprio interno, si passa per l'ampia galleria dell'"occhio sullo Stretto", sviluppata in entrambe le direzioni del ponte aprendo una serie di visioni panoramiche sul territorio circostante, per arrivare alle due sale sovrapposte collocate in sommità, sulla "sella" del pilone, che inquadrano prospetticamente il paesaggio e i diversi elementi di questa grande infrastruttura.
Infine, un modello interpretativo a scala territoriale, attraverso una lunga *sezione tomografica*, mostra l'*economia figurativa* del manufatto rispetto al luogo e al suo sviluppo urbano, che s'innesta nel paesaggio creando un *fenomeno tensionale* tra le due coste di questo ampio invaso.
Spostando l'attenzione sul disegno delle pile di sostegno, dai documenti d'archivio emerge la grande attenzione dedicata da Samonà a questi elementi, concentrandosi in particolare su quello centrale che si configura come una vera e propria *torre*, abitata, posta al centro del bacino dello Stretto assumendo così un valore rappresentativo che va oltre le questioni funzionali e di *uso* che ne caratterizzano l'*architettura*.
Analizzando i diversi schizzi e i disegni di studio si osserva, in quasi tutte le soluzioni, l'adozione di uno schema strutturale a "Y" che Samonà dispone inizialmente in posizione parallela rispetto all'impalcato del ponte. Successivamente avviene una rotazione di novanta gradi, probabilmente più efficace anche sul piano statico e meccanico, fino ad arrivare alla soluzione definitiva che mostra un equilibrio bilanciato tra l'impostazione strutturale e il disegno architettonico dei diversi elementi che connotano figurativamente la torre.
Spingendosi all'interno dell'analisi compositiva attraverso il ridisegno di piante, prospetti e sezioni – queste ultime non sono presenti nei disegni di concorso originali – aiuta a comprenderne il meccanismo spaziale interno, e la successione in altezza dei diversi ambienti con i relativi sistemi di collegamento. Inoltre, la restituzione assonometrica mostra il funzionamento e la connotazione formale di questi spazi, con particolare attenzione al ridisegno del *vuoto* interno che chiarisce la natura spaziale di questa singolare invenzione. Allo stesso modo, alcuni modelli digitali restituiscono l'essenza formale della torre mettendo in risalto la sua struttura interna e provando ad espiantarne il "cuore" per mostrarne la specifica fisionomia.
Infine, un modello interpretativo, attraverso un'operazione di astrazione e di sintesi formale, mette in risalto, tenendole insieme, le diverse proprietà formali e figurative di questo elemento. Si tratta di un modello che rappresenta il pilone sezionato longitudinalmente in mezzeria, offrendo la possibilità, secondo

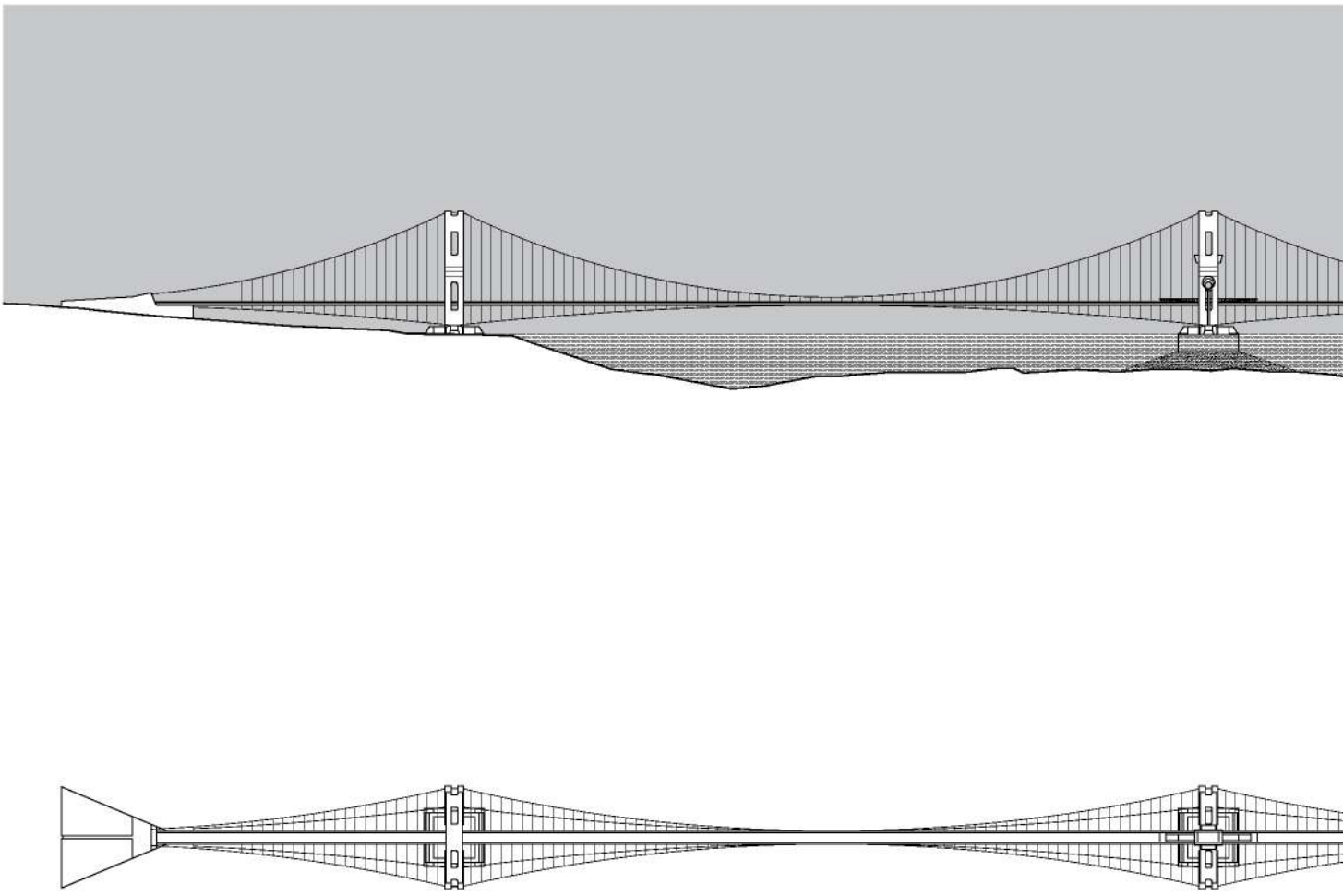
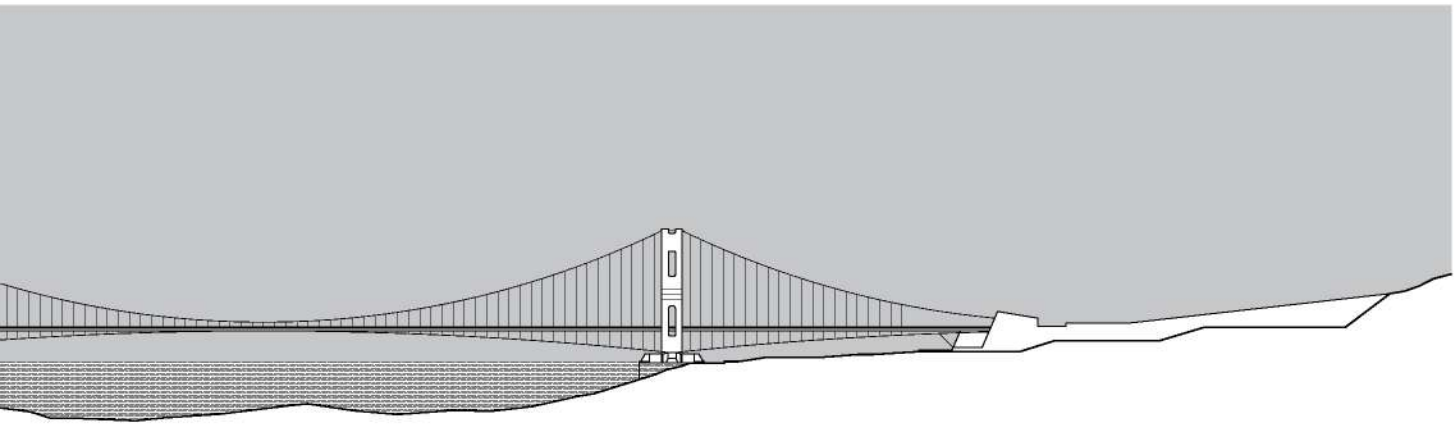
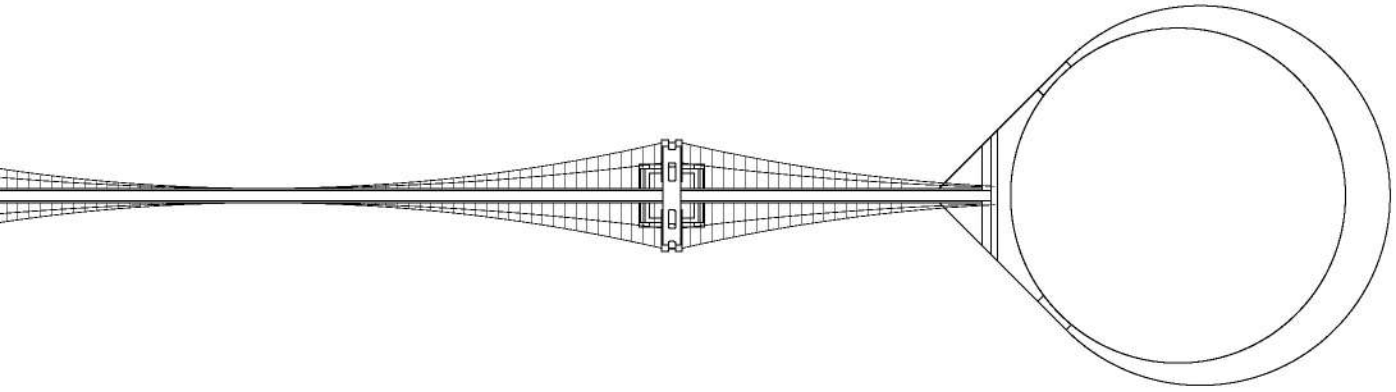


Fig. 93
Ridisegno del Ponte,
prospetto e pianta.



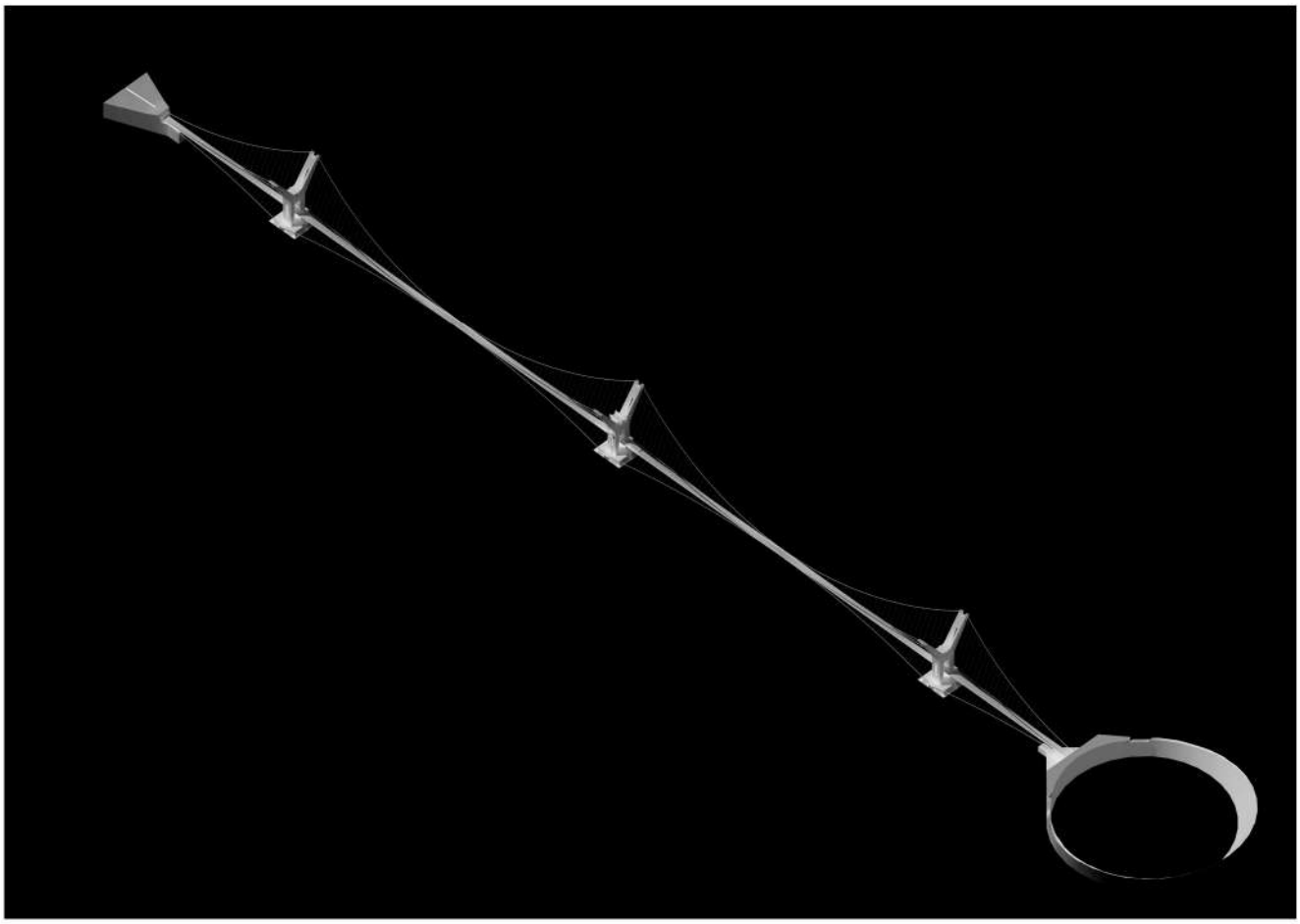





0
200
400
1000




Fig. 94
Ridisegno del Ponte,
assonometria.





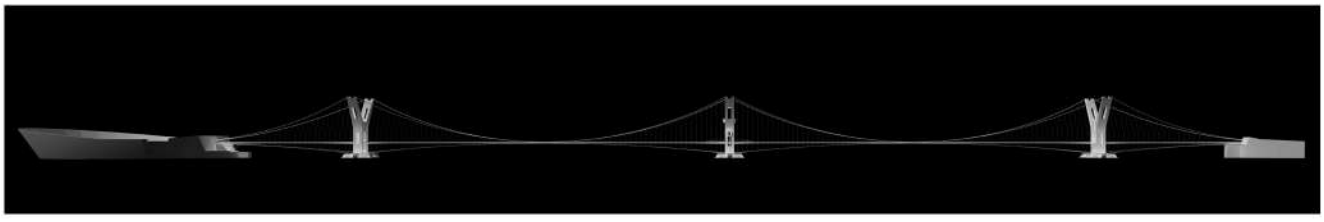


Fig. 95-96
Modello digitale del Ponte, vista assonometrica e vista prospettica.

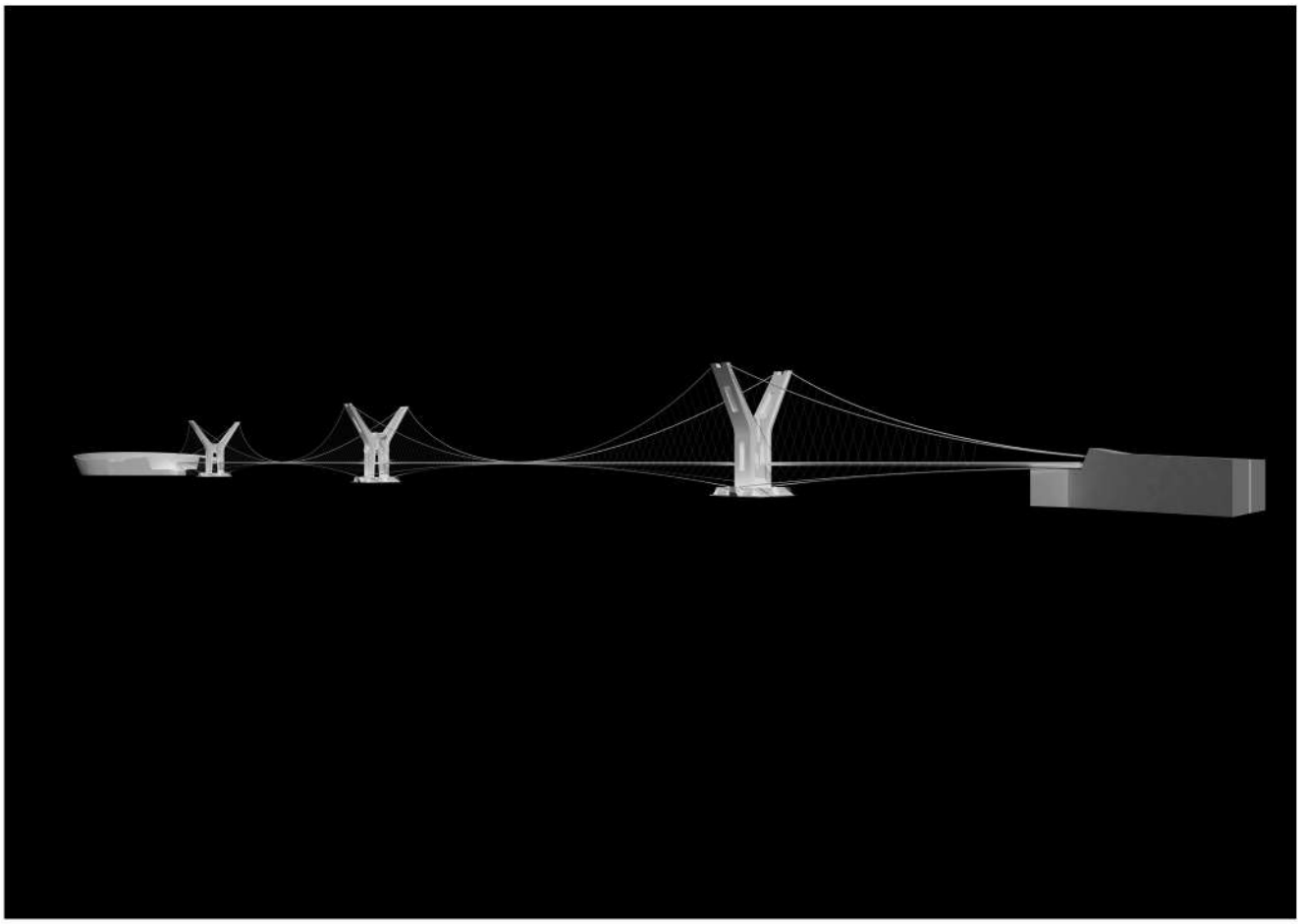




Fig. 97-98
Modello digitale del Ponte,
viste prospettiche.

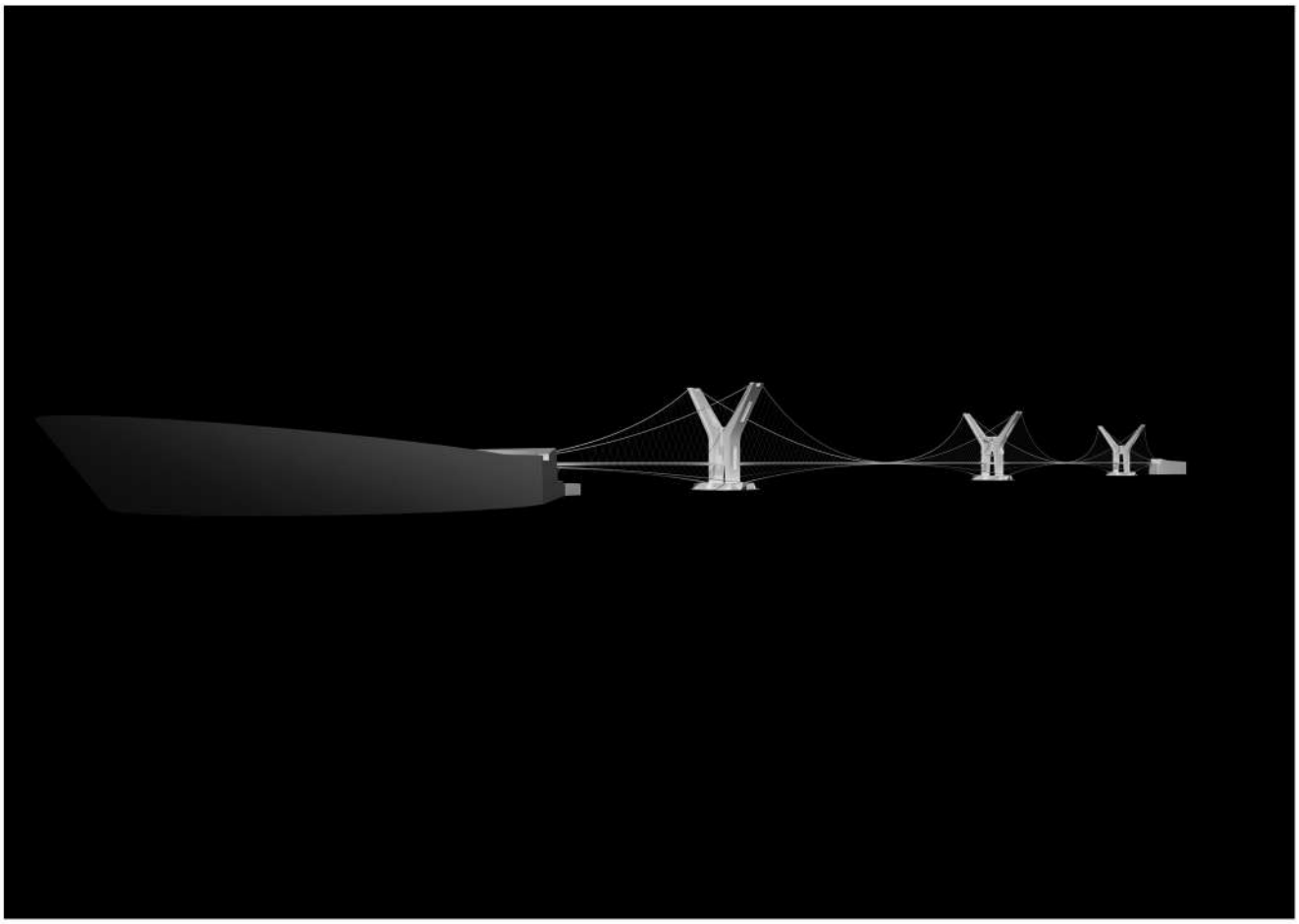
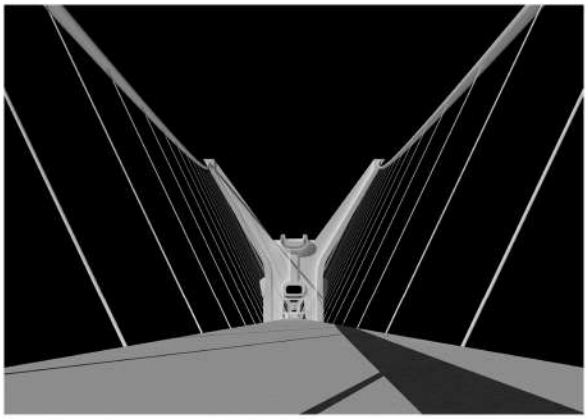
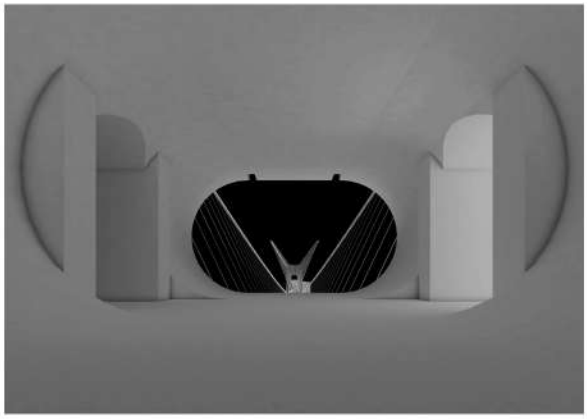


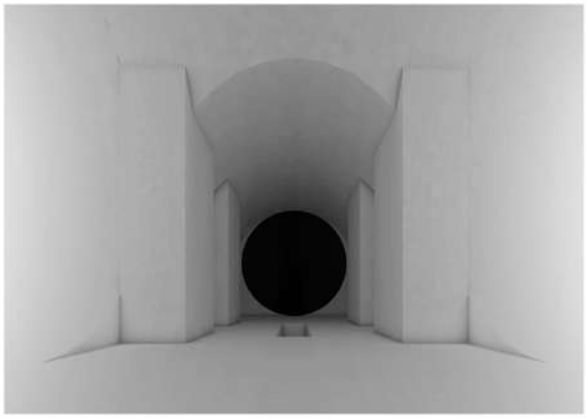
Fig. 99-105
La prossemica spaziale del Ponte: il percorso sull'impalcato e l'interno della torre centrale.











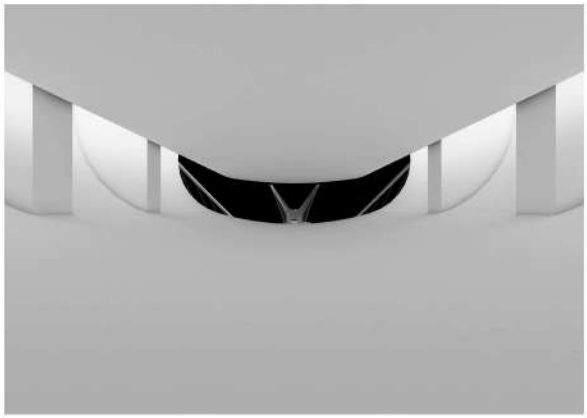




Fig. 106
*Sezione tomografica.*
Modello interpretativo a scala territoriale che mostra l'*economia figurativa* del ponte rispetto alla morfologia del luogo e allo sviluppo urbano della Metropoli dello Stretto.

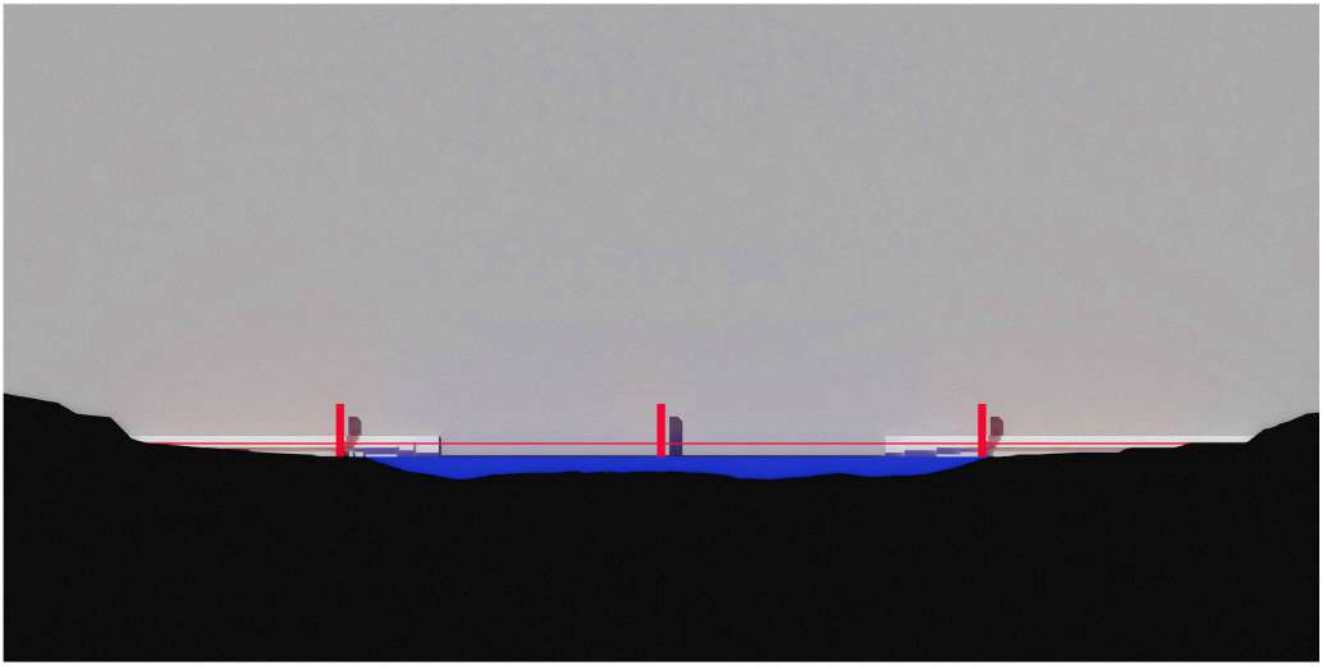




Fig. 107
Giuseppe Samonà, veduta della torre centrale, 1969, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

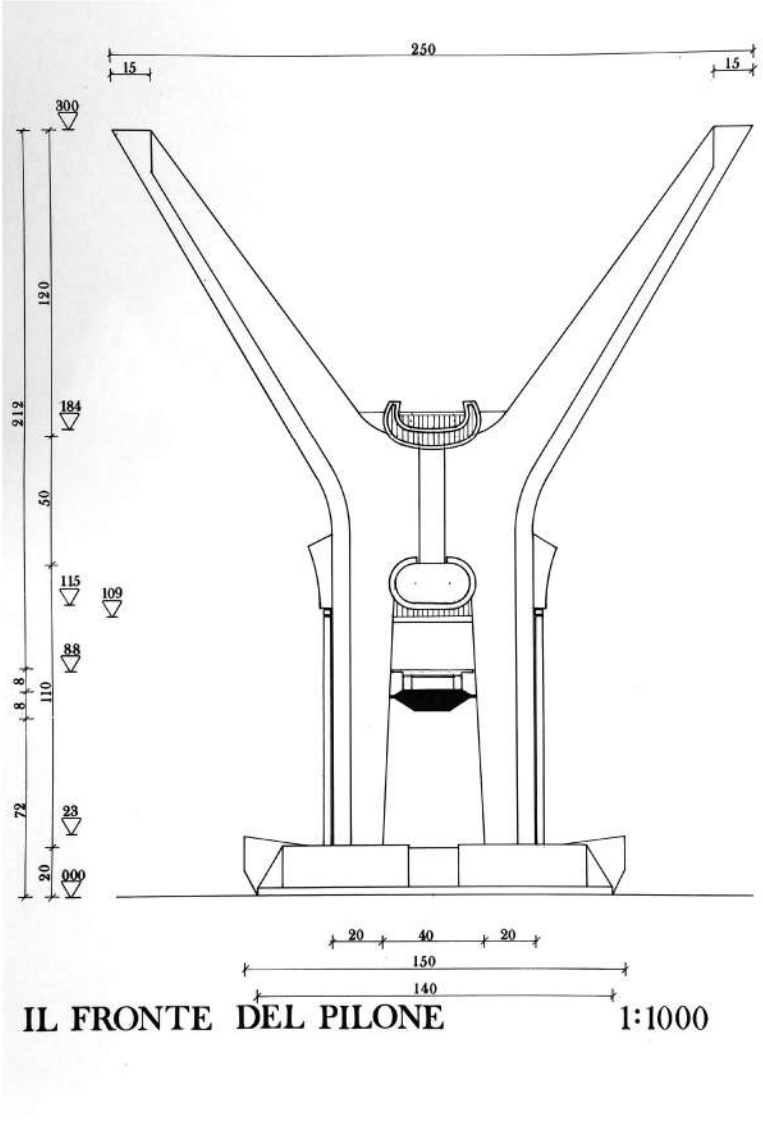
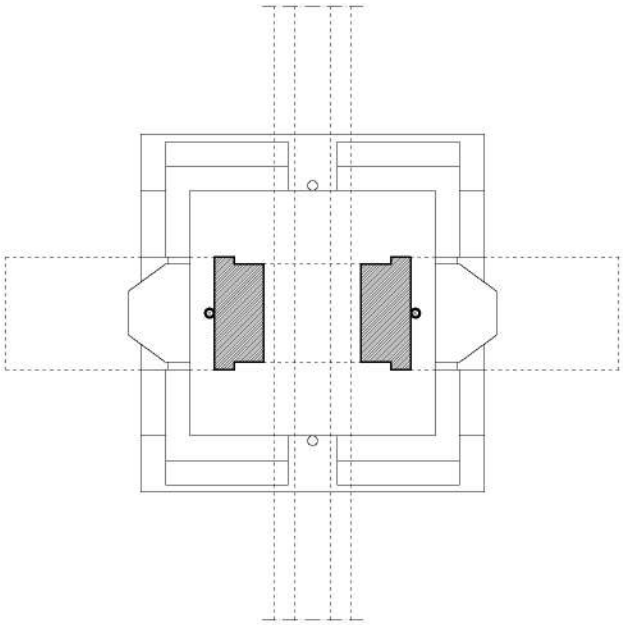
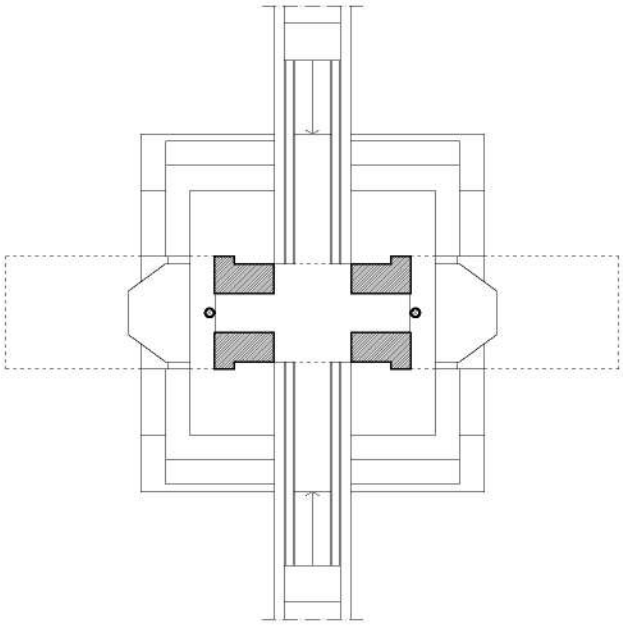
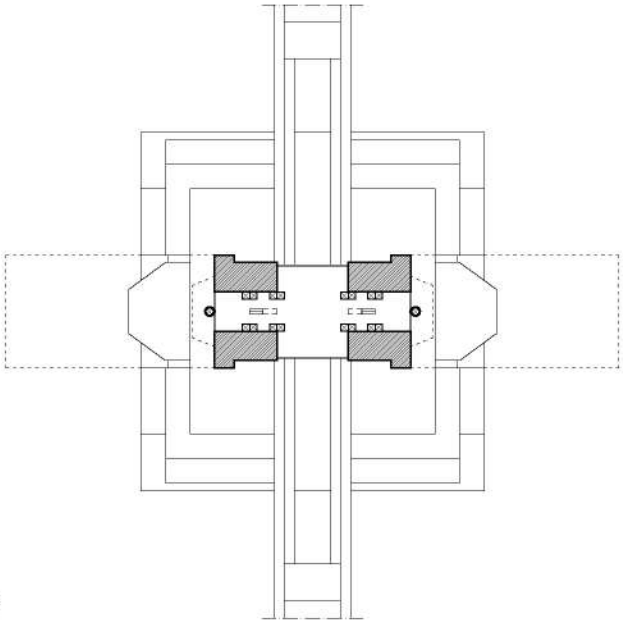



Fig. 108
Giuseppe Samonà,
prospetto della torre
centrale, 1969, AP Iuav,
Fondo Giuseppe e Alberto
Samonà.

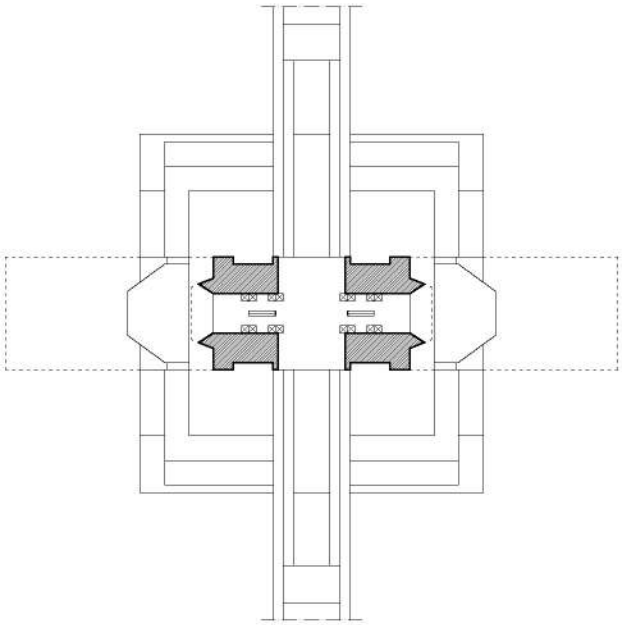
Fig. 109
Ridisegno delle piante e dei prospetti delle torri.
Da sinistra in alto, livello: +23, approdo dal mare; +88, impalcato, parcheggi e fermate mezzi pubblici; +109, galleria; +115, l'"occhio sullo stretto", punto panoramico; +184, sale conferenze; copertura.

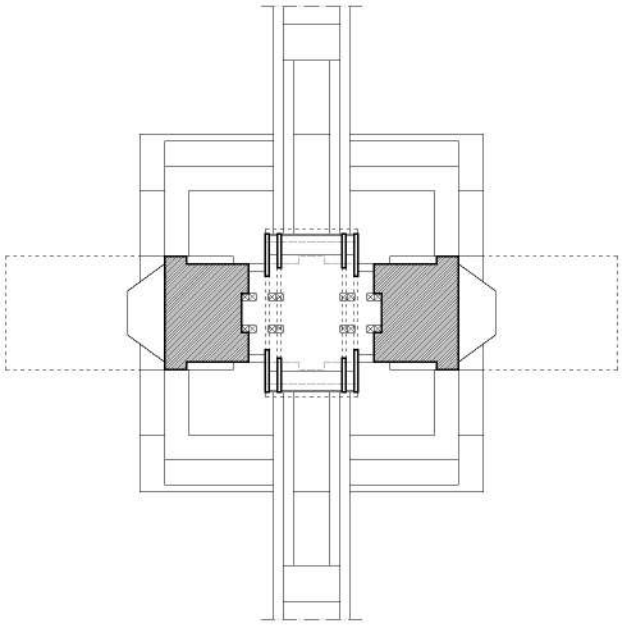




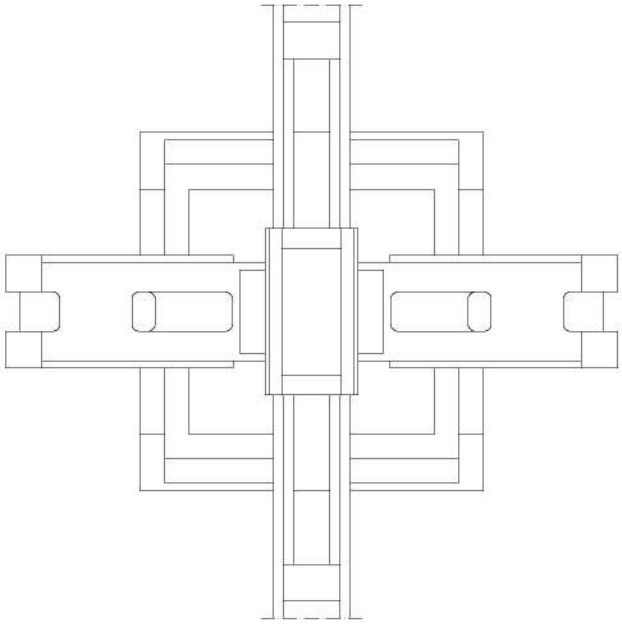












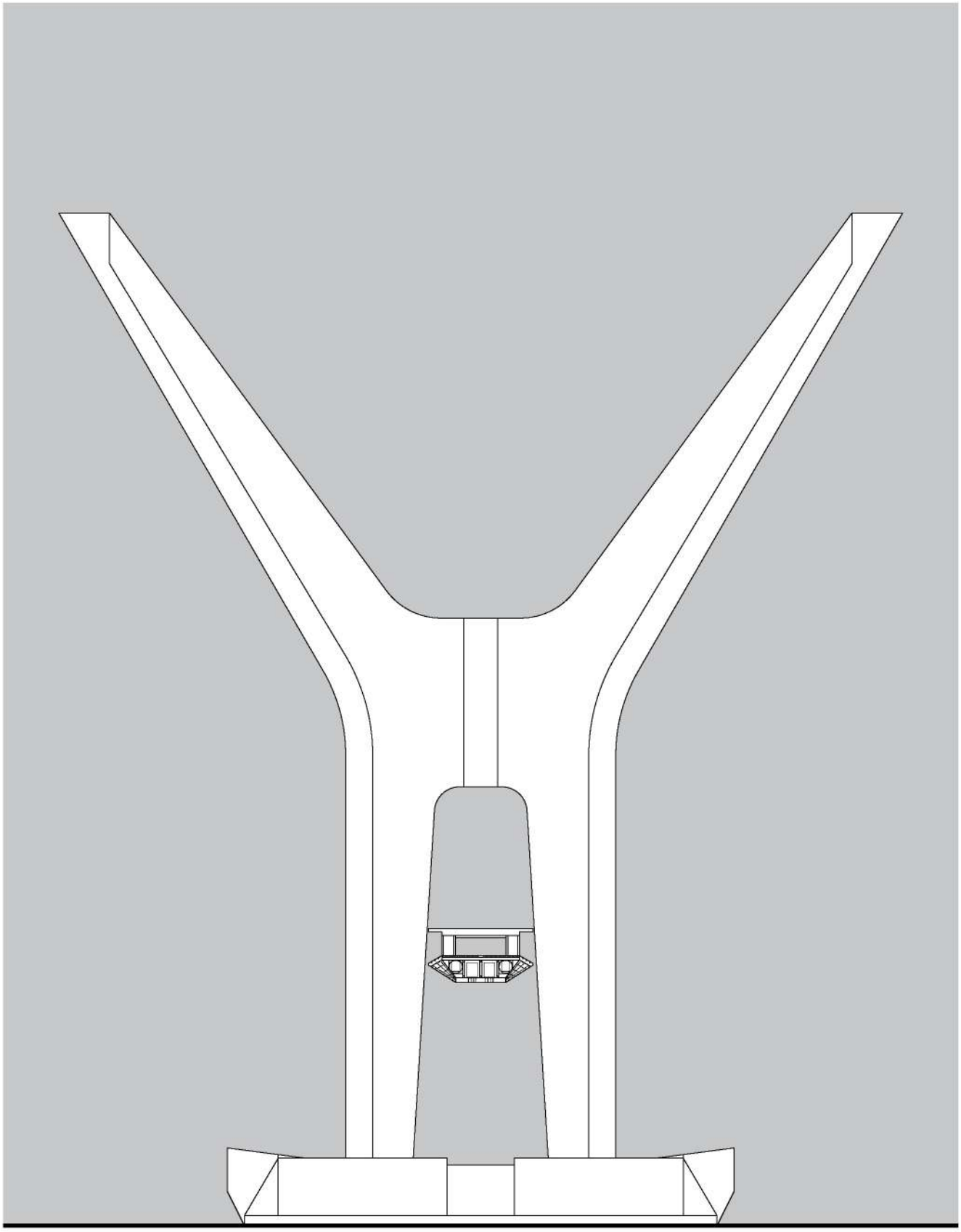
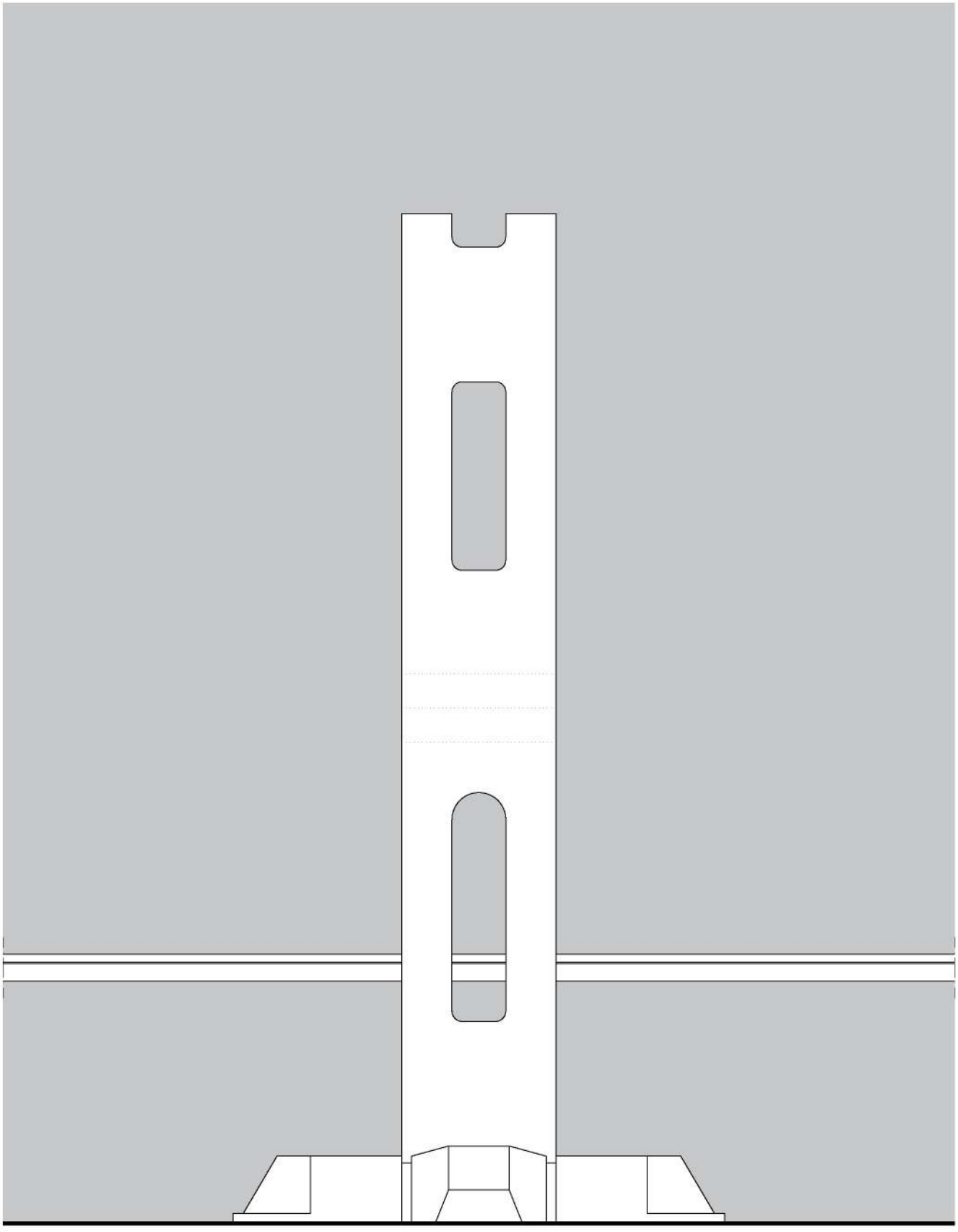


Fig. 110-111
Ridisegno dei prospetti delle torri laterali.



361

0 25 50 100

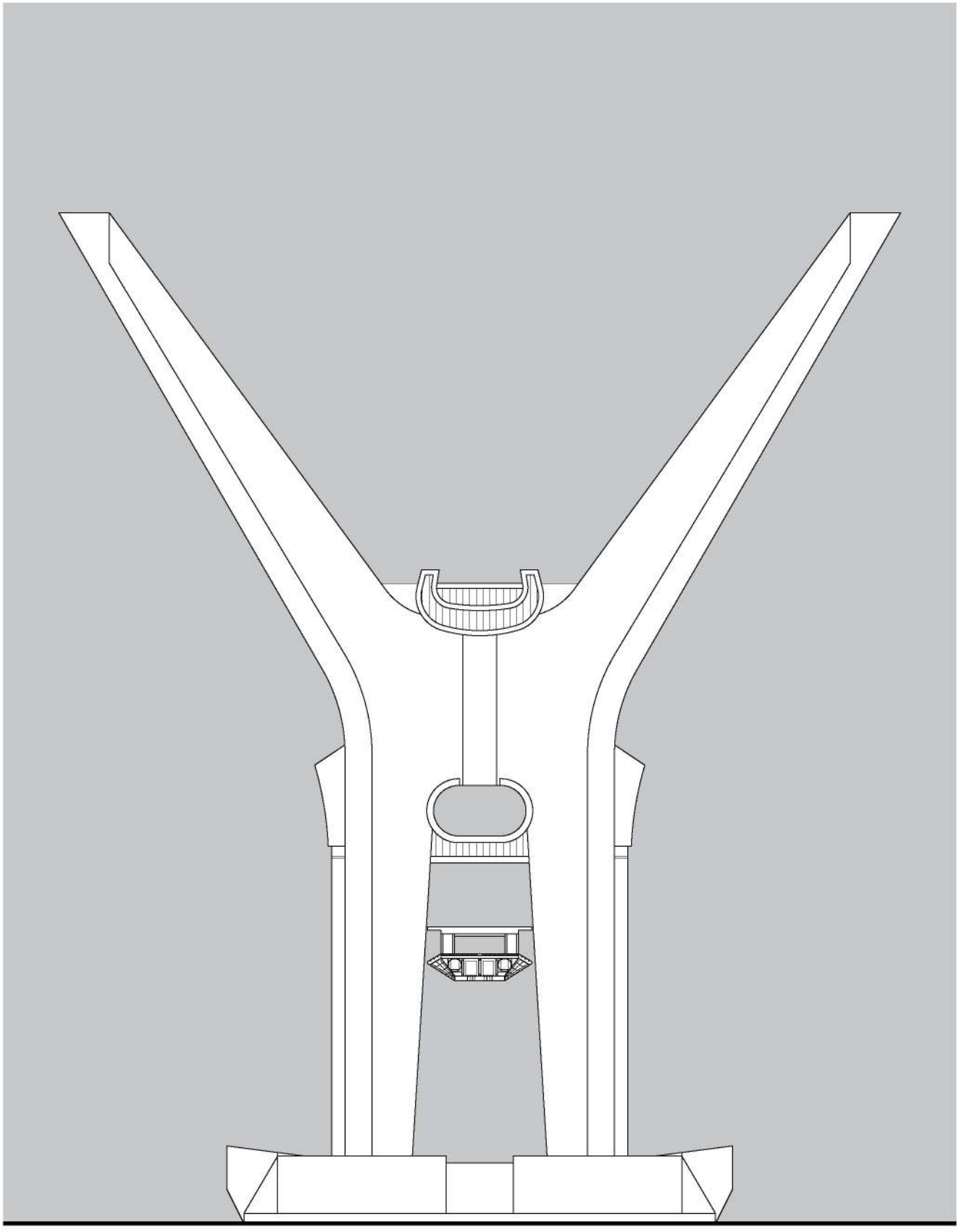
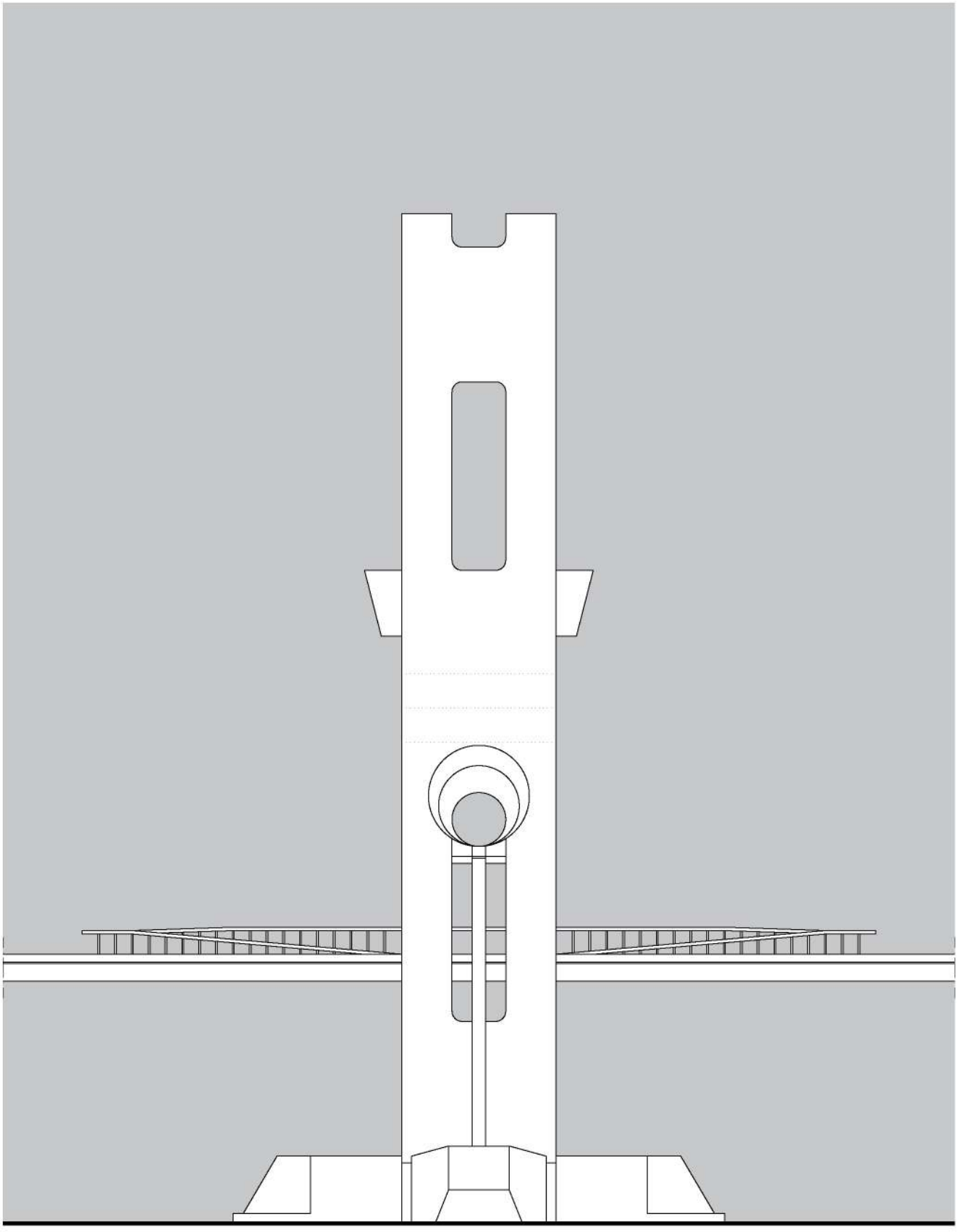


Fig. 112-113
Ridisegno dei prospetti della torre centrale.



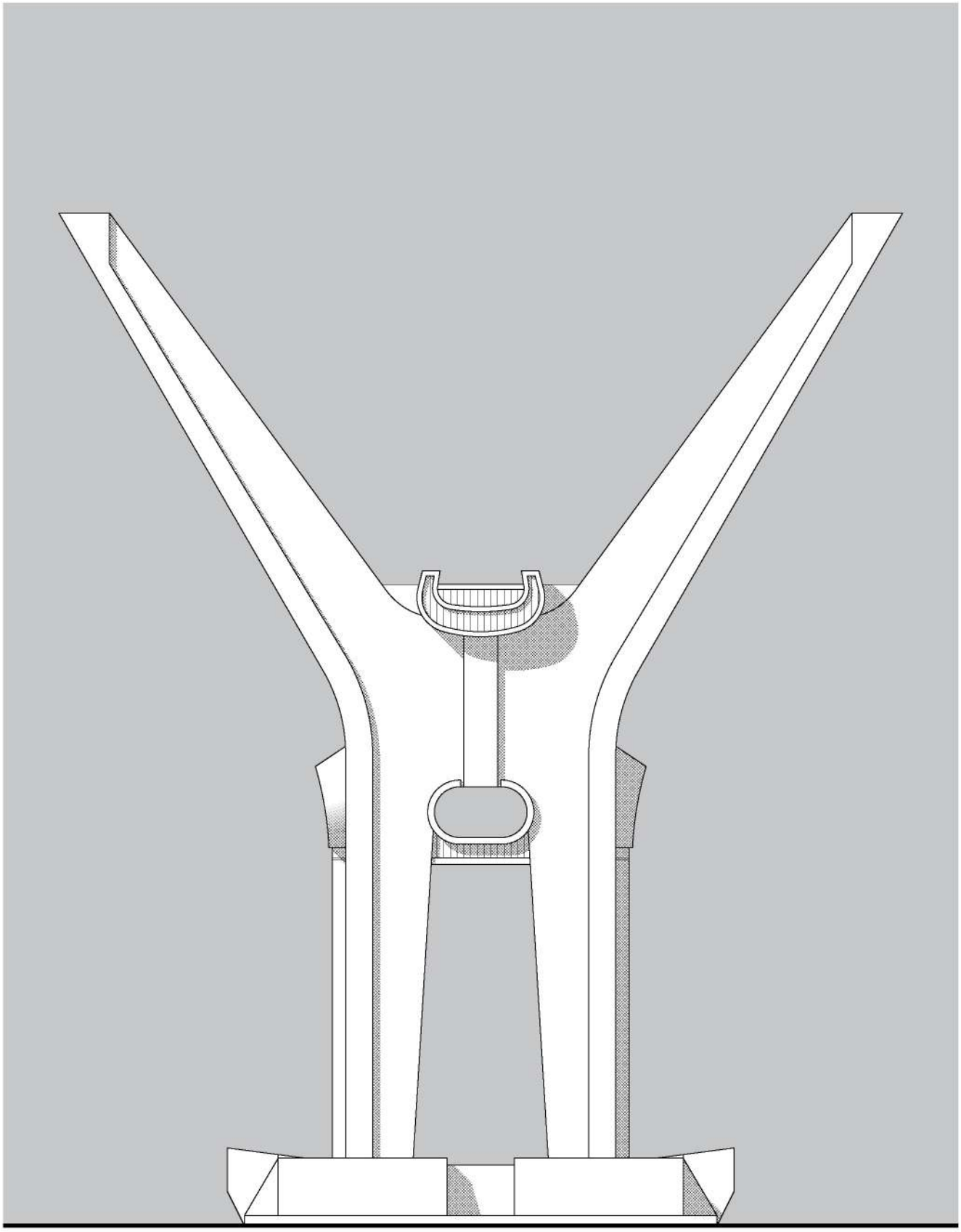
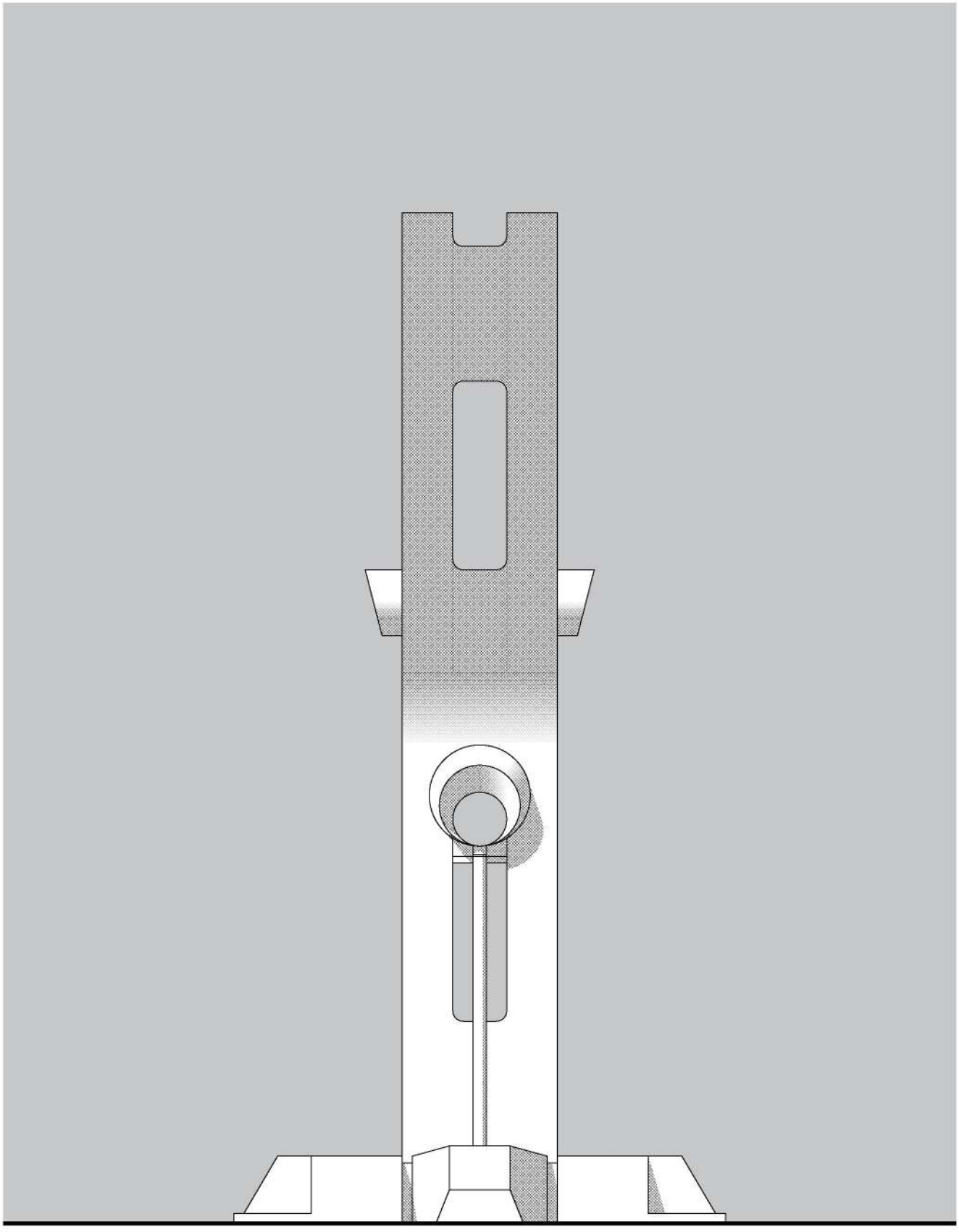


Fig. 114-115
Ridisegno dei prospetti con
le ombre della torre centrale.



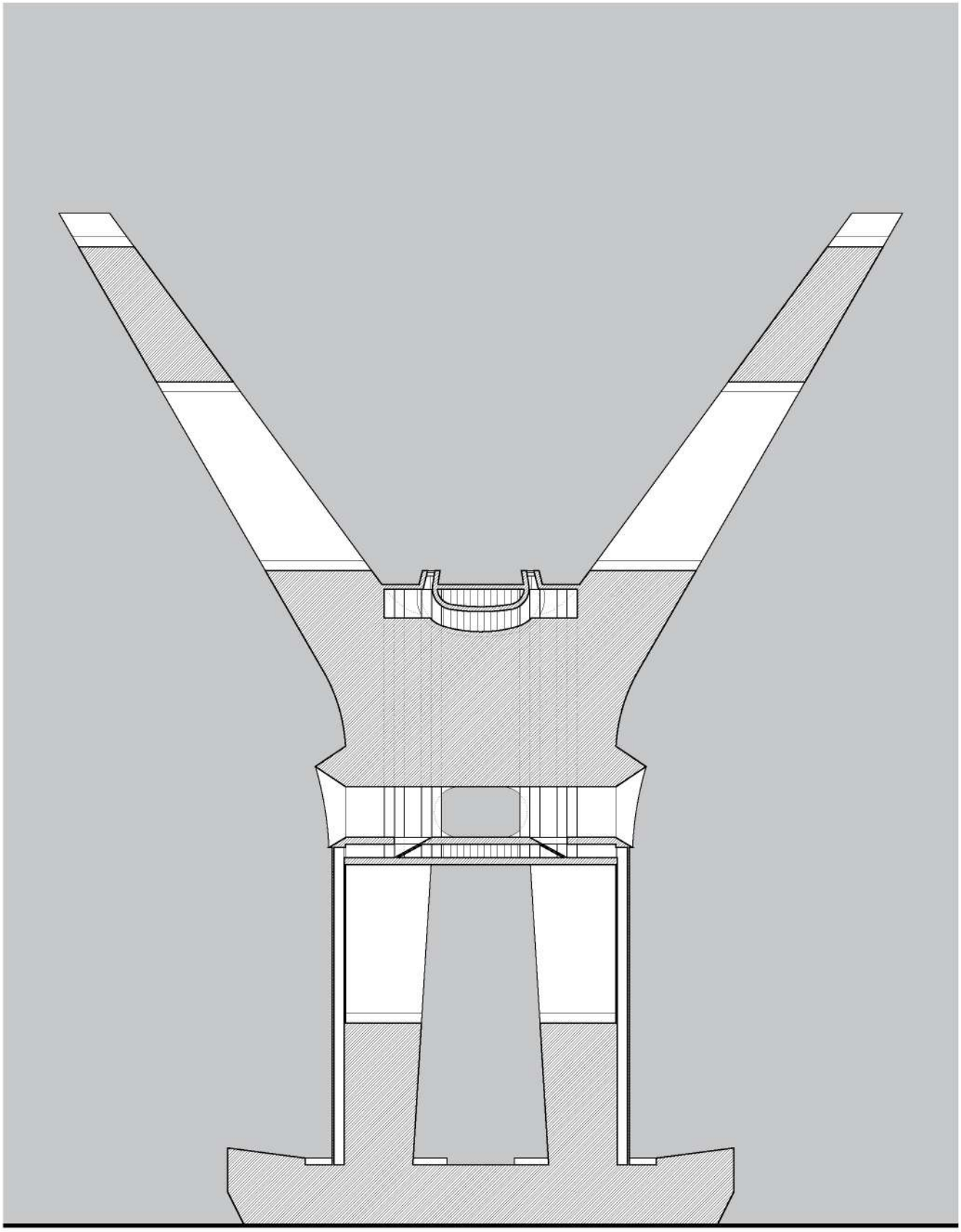
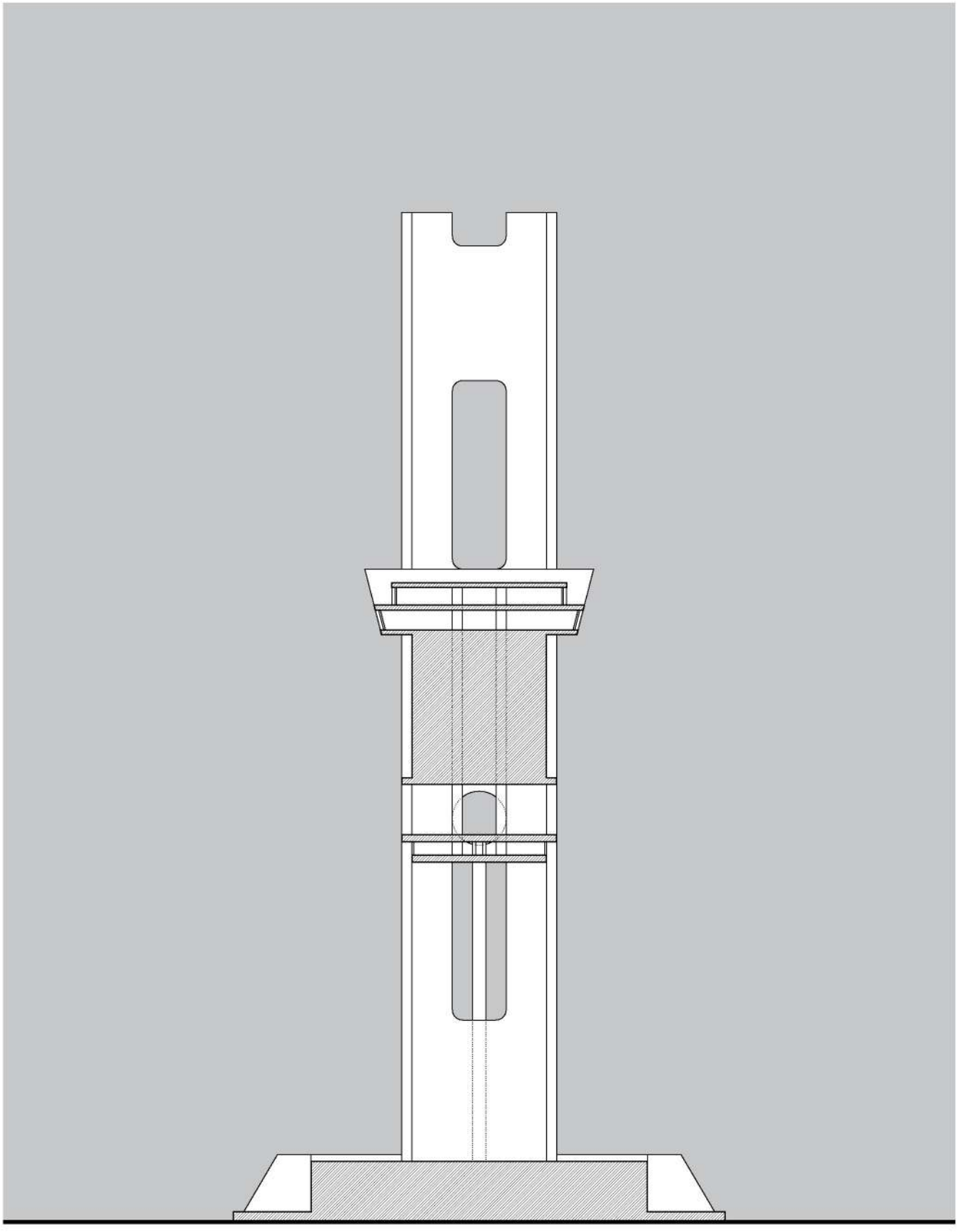


Fig. 116-117
Ricostruzione critica della sezione longitudinale e trasversale della torre centrale che ne mostra il funzionamento interno.



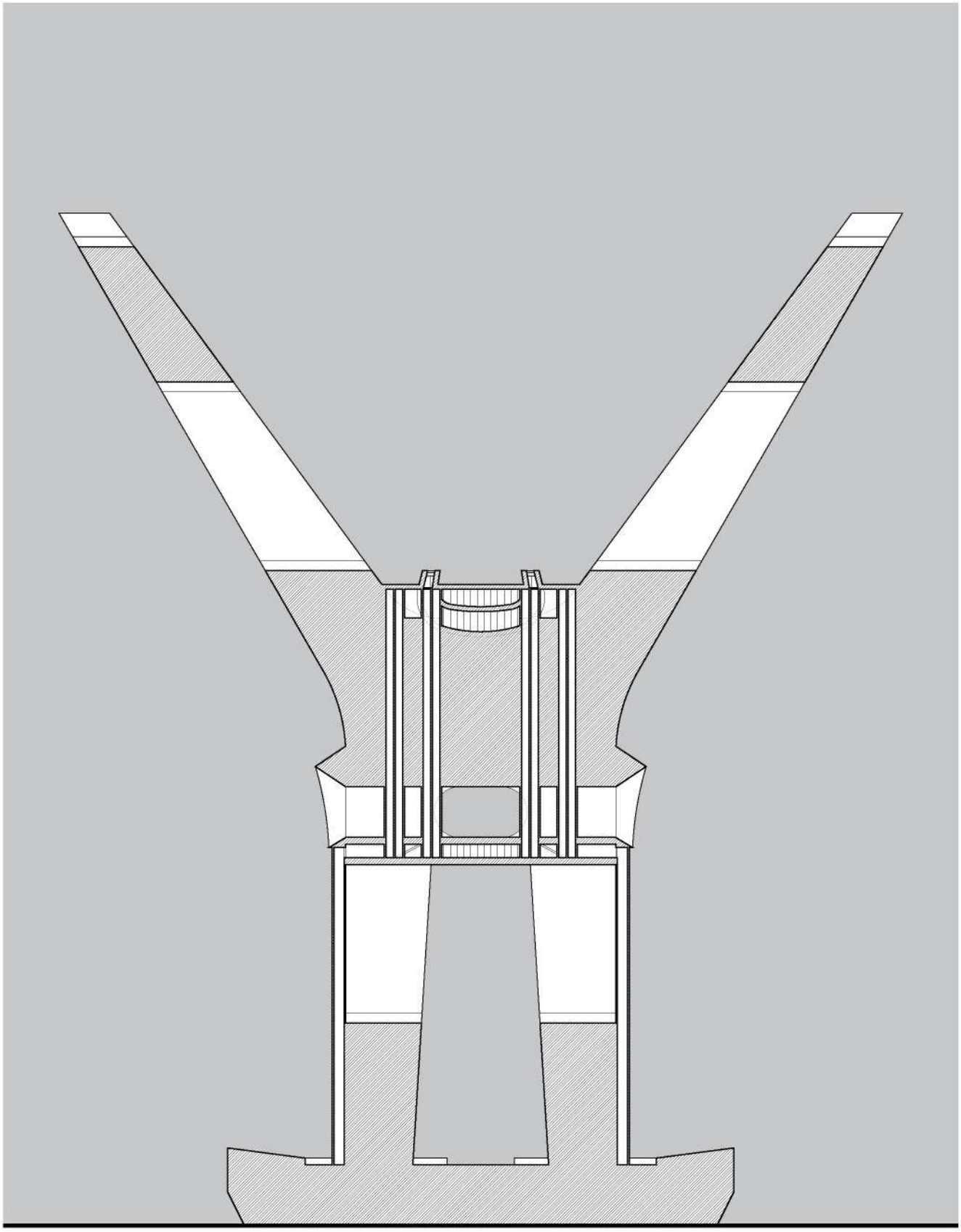


Fig. 116-117
Ricostruzione critica della sezione longitudinale e trasversale della torre centrale che ne mostra il funzionamento interno.

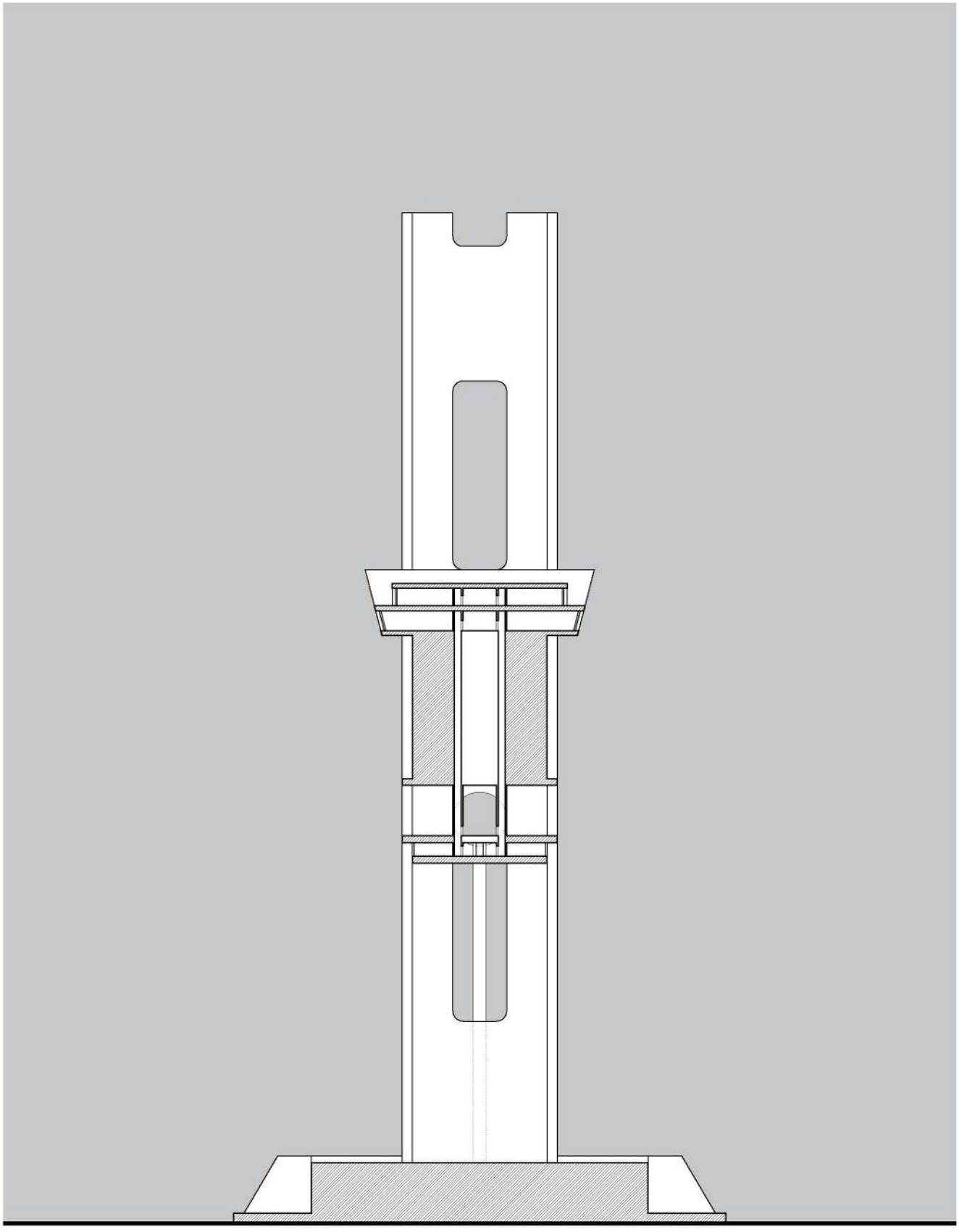
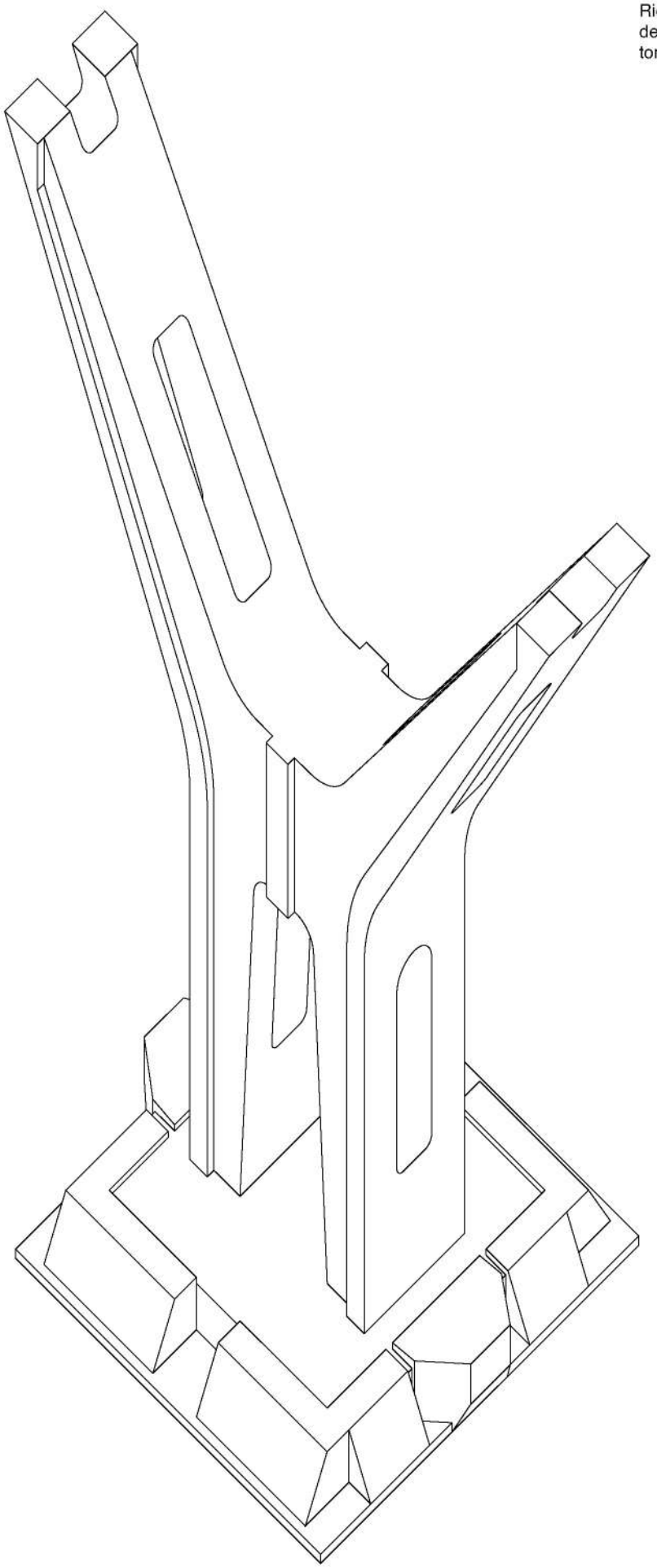
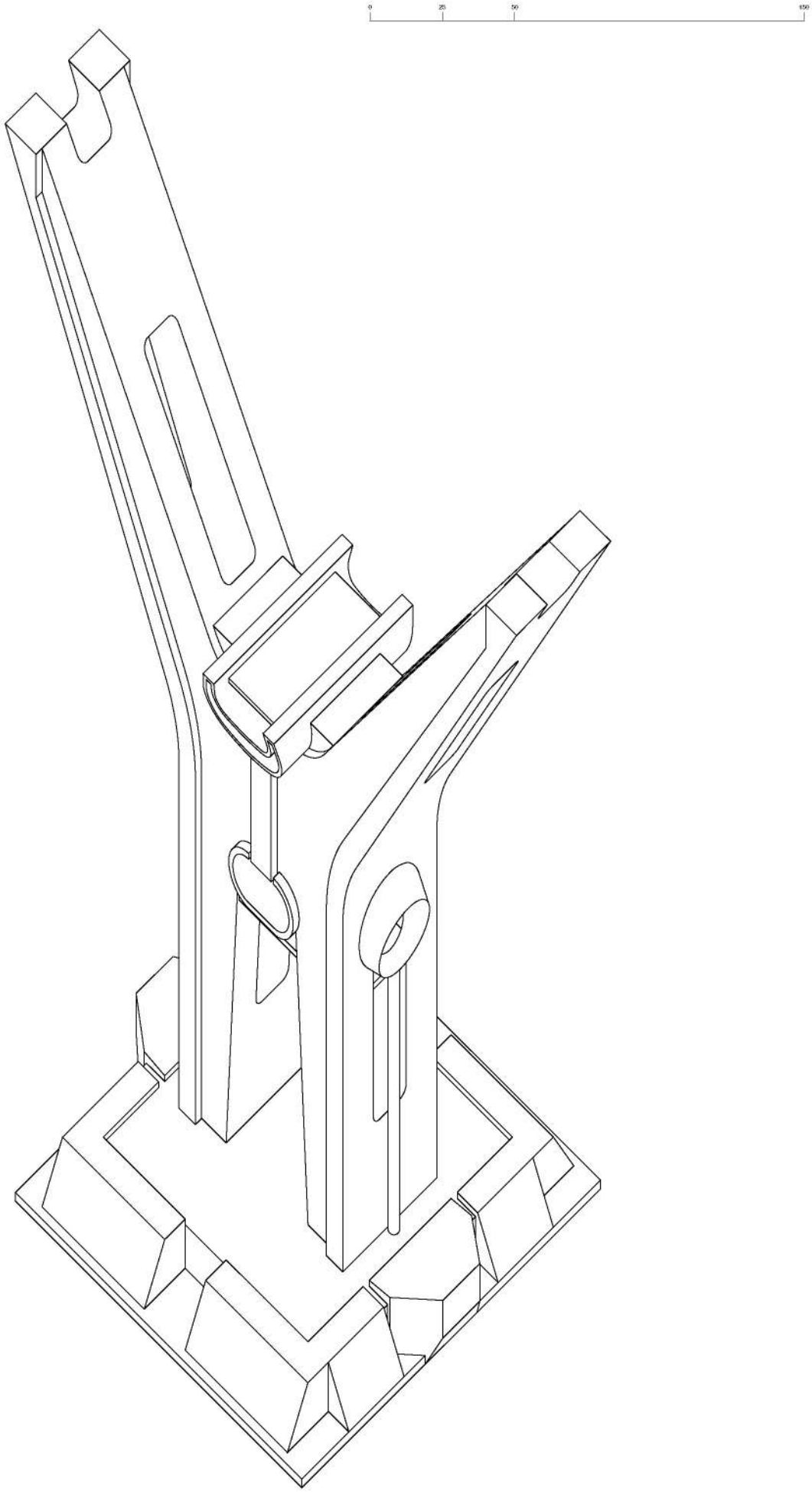


Fig. 120-121
Ricostruzione assonometrica della torre laterale e della torre centrale.




0
25
50
150

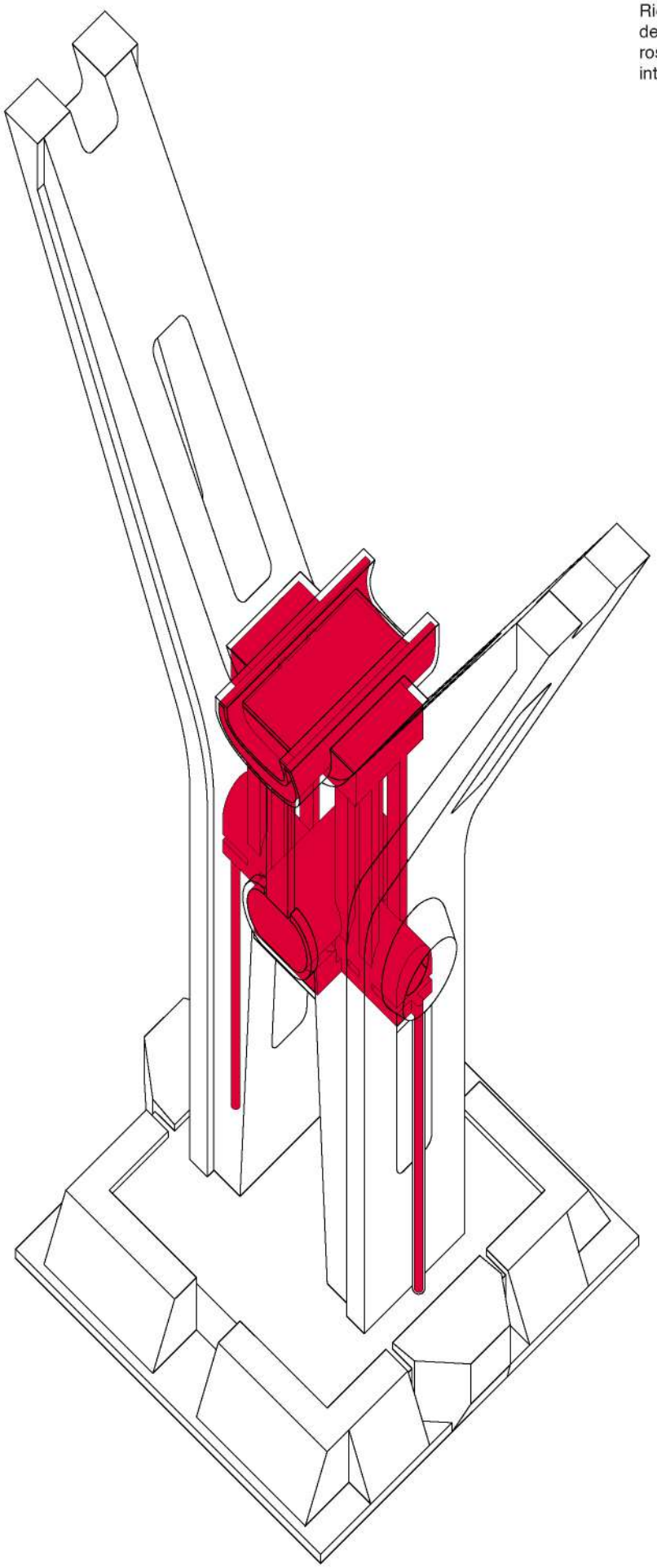
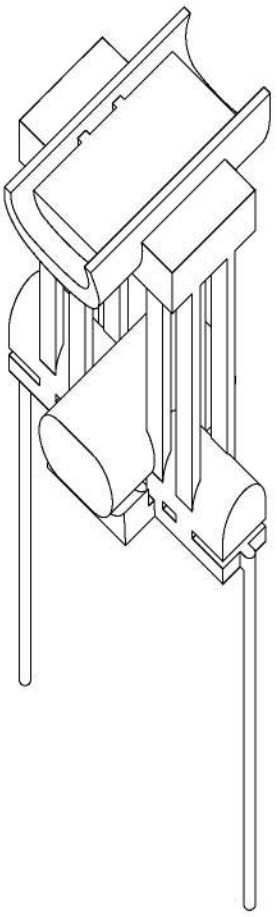


Fig. 122-123
Ricostruzione assonometrica della torre centrale con, in rosso, il volume del vuoto interno.


0
25
50
150



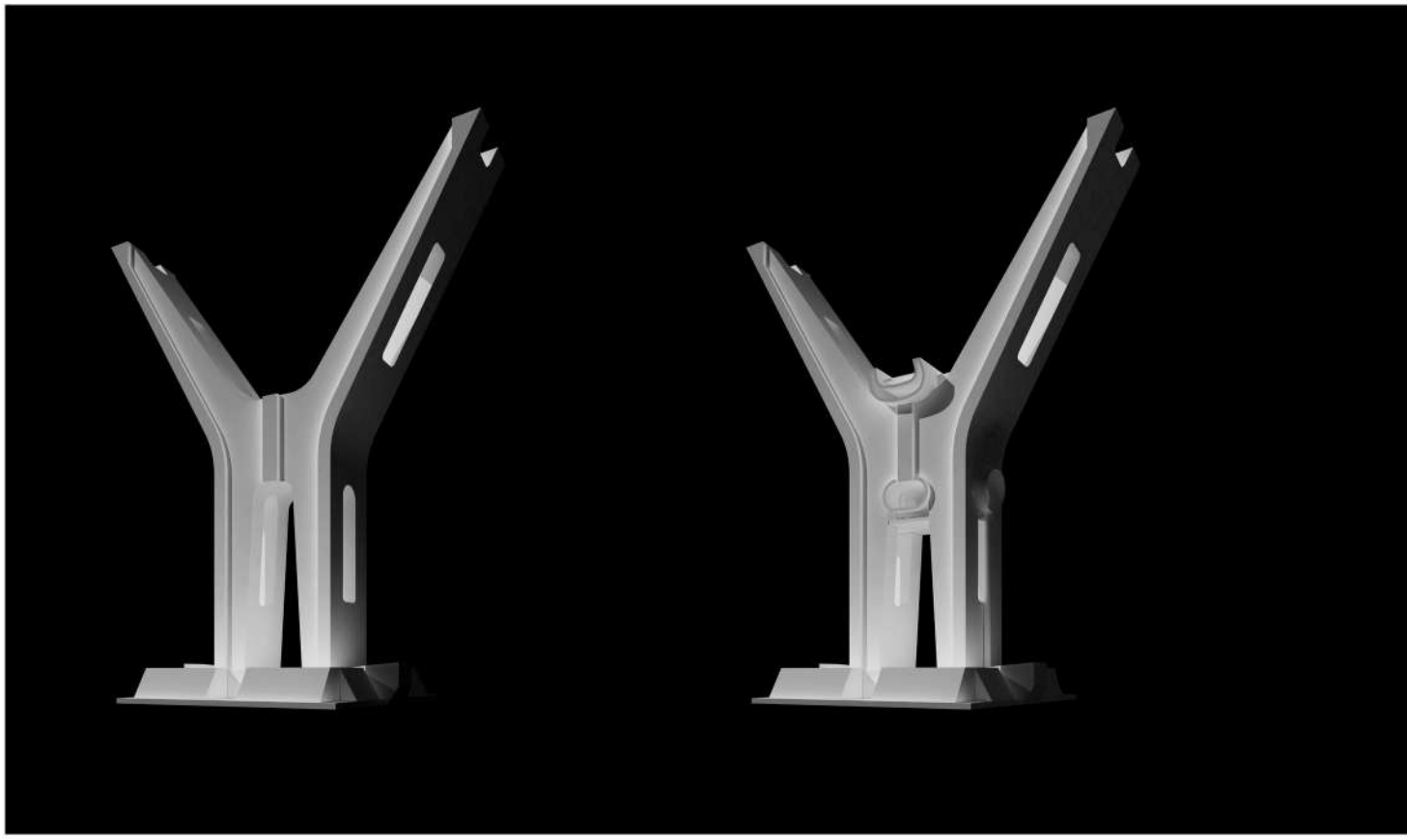




Fig. 124
Ridisegno assonometrico
e modelli digitali delle torri,
con, in rosso, il volume del
vuoto interno che restituisce
il profilo formale dello spazio
nella torre centrale.

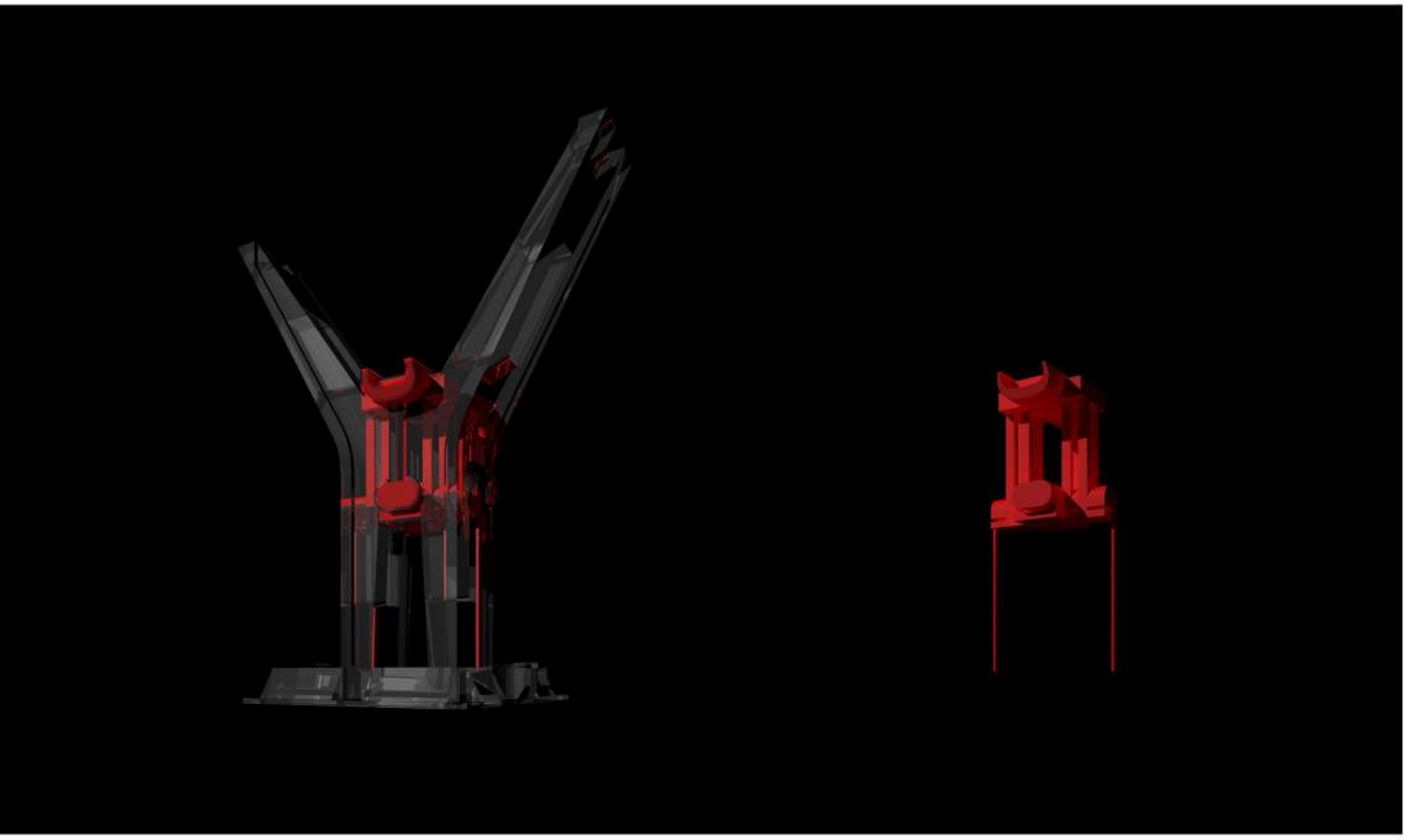




Fig. 125-126
Modello interpretativo della torre centrale che mostra i tre *momenti compositivi* che ne connotano l'architettura: quello *plastico* del fronte principale, quello *spaziale* del vuoto interno, quello *iconografico* del disegno della *figura*. Viste frontali.





Fig. 127-128
Modello interpretativo della torre centrale che mostra i tre *momenti compositivi* che ne connotano l'architettura: quello *plastico* del fronte principale, quello *spaziale* del vuoto interno, quello *iconografico* del disegno della *figura*. Viste di scorcio.





Fig. 129
Modello interpretativo della torre centrale che mostra i tre *momenti compositivi* che ne connotano l'architettura: quello *plastico* del fronte principale, quello *spaziale* del vuoto interno, quello *iconografico* del disegno della *figura*. Vista laterale.

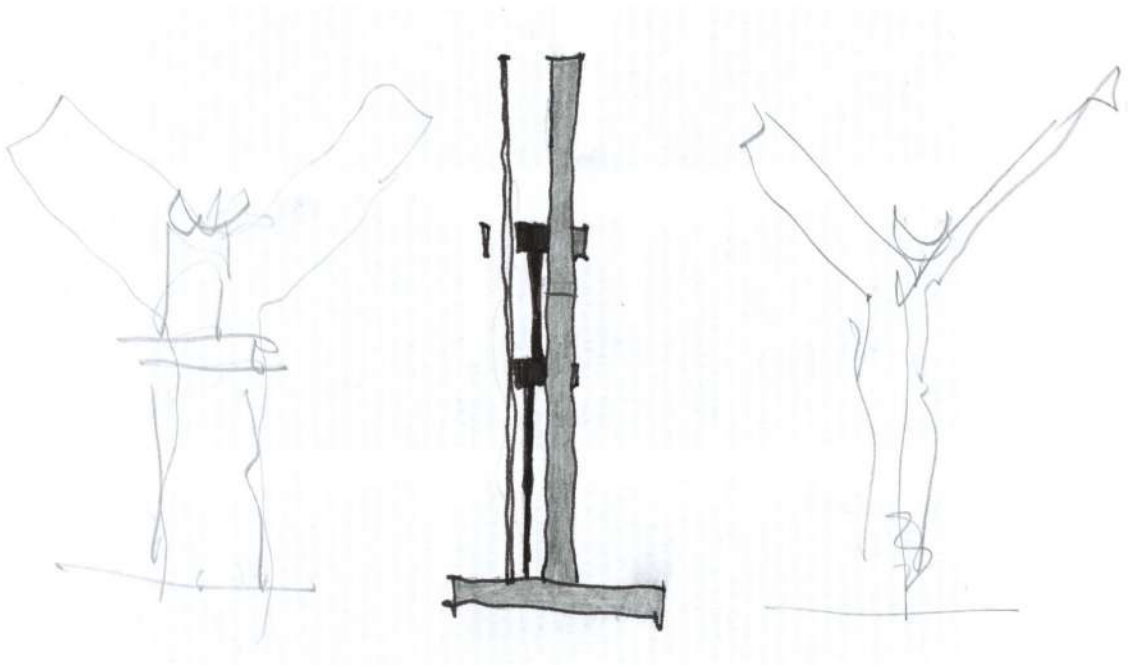




Fig. 130
Schizzo di studio del modello interpretativo della torre centrale.



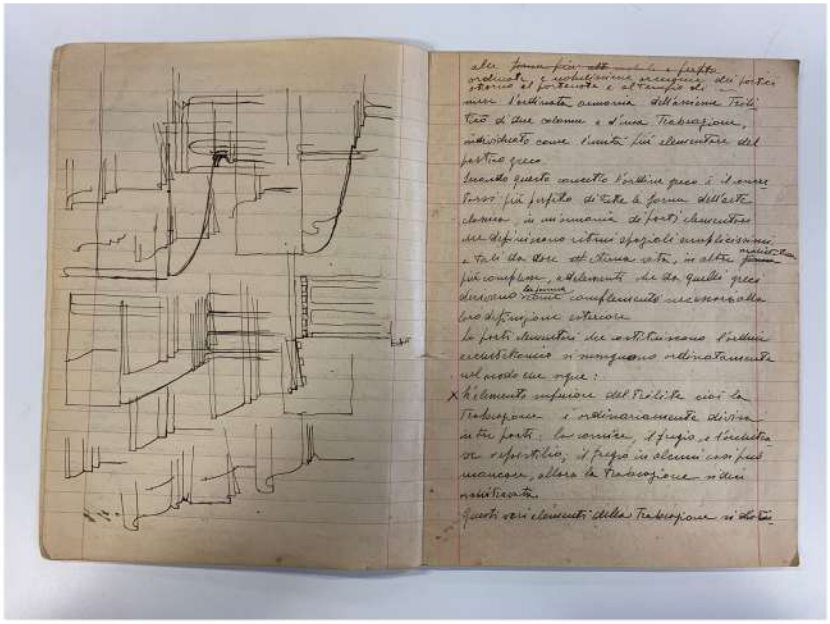



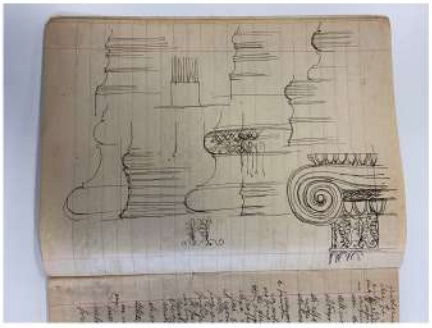
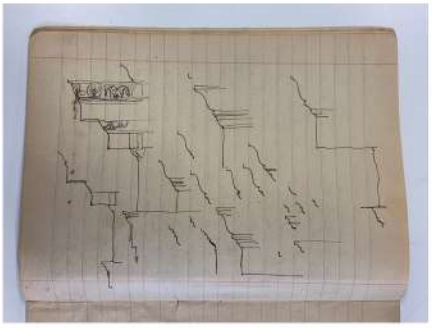
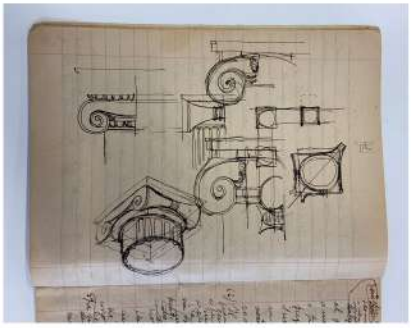
Fig. 131-135
Giuseppe Samonà, *Architettura greca*, quaderno di appunti, 1930-35, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

diversi punti di osservazione, di coglierne i principali caratteri iconografici: la *dimensione plastica*, rappresentata attraverso una ricostruzione del fronte principale; la *figura*, incisa su un pannello trasparente collocato in posizione corrispondente al piano reale di facciata, in modo da restituire la dimensione effettiva del pilone quando osservato da una posizione angolare o laterale; il *vuoto* interno, ricostruito tridimensionalmente e colorato di rosso, di cui la visione frontale ne mostra lo sviluppo inquadrandolo all'interno della figura impressa sulla superficie trasparente, mentre la visione laterale permette di ricostruirne la profondità.

Passando all'analisi della *figura*, una ricostruzione ipotetica dell'impianto geometrico mostra una certa risonanza con le costruzioni geometriche degli elementi dell'architettura classica, studiati approfonditamente da Samonà durante la sua formazione giovanile, come è riscontrabile da alcuni quaderni di appunti[113] che egli redige nel corso dei primi anni Trenta. Questo aspetto emerge più fortemente soprattutto nel disegno degli elementi di dettaglio, le cui geometrie ritornano in altri progetti come, ad esempio, i disegni di studio per il portale del Teatro di Sciacca. Ancora una volta si riscontra questo tentativo di Samonà di andare all'origine per trovare – inventare – nuove architetture.

Addentrandosi ulteriormente in quest'analisi, si osserva, negli studi per le diverse soluzioni della torre, una graduale tensione verso il disegno di figure antropomorfe o zoomorfe, lasciando intendere la volontà di Samonà di imprimere un valore iconico e simbolico a questa *figura*, un contenuto referenziale che rimanda ad altro. Inoltre, si notano alcune citazioni che fanno riferimento alle architetture che Le Corbusier disegna per Chandigarh, un progetto intriso di rimandi simbolici, che si ritrovano negli schizzi che egli produce per studiare le *figure* che disegnano questo paesaggio, le *icone* che definiscono il significato di questo luogo a cui vengono associate precise *funzioni semantiche*.

Percorrendo a ritroso la carriera di Samonà alla ricerca di un possibile contatto con il mondo simbolico, sul piano architettonico piuttosto che su quello teorico come è stato già sinteticamente illustrato, emerge in particolare un "album di disegni"[114] contenente diverse rappresentazioni di architetture antiche che, a un'analisi più attenta, rivela la presenza di un'ampia serie di rilievi e descrizioni minuziose dell'architettura del Duomo di Cefalù: è uno dei quaderni di studio propedeutici alla stesura di uno dei più importanti testi che egli abbia pubblicato nel corso della sua carriera[115]. Tra questi vi sono un gran numero di disegni di

dettagli, con particolare attenzione alle figure simboliche di cui sono composti. Samonà stesso parla di: «Capitelli fantastici, di potente carattere romanico»; «decorazione fantastica di figure mostruose e contorte»; «torbida composizione delle figure contorte e grottesche»; «fantastiche teste di crudo e ingenuo verismo»[116]. Quest'opera, che egli definisce «esempio di geniale eclettismo»[117] in cui concorrono tendenze classiche, bizantine e mussulmane, rappresenta un punto cardine all'interno della formazione samonaniana[118] e può costituire in questo caso un esempio, una base interpretativa per *andar più dentro*, nel corpo dell'architettura, «nach innen» avrebbe detto qualcuno[119], come se questo mondo recondito di figure e di simboli fosse costantemente presente nell'agire di Giuseppe Samonà, all'interno di una dimensione *artistica* forse volutamente celata.



Una prima interpretazione analogica, sul piano formale, riconosce nel disegno della torre le sembianze di una figura antropomorfa, di cui si distinguono le "gambe", il "busto", la "testa" e le "braccia" tese verso l'alto, quasi a richiamare la figura del *Telamone*[120], che molto spesso viene associato alla figura di *Atlante*[121], un titano che nella letteratura omerica simboleggia "colui che sostiene la volta celeste". Samonà sembra richiamare, in un certo senso, l'origine mitica di queste terre, ritorna alla matrice greca di Zankle, alle figure titaniche che sostengono l'Olympeion della Valle dei Templi: «L'idea del mito è ancora presente in queste popolazioni. Penso, che eventualmente debba esserne raccolta l'essenza, valutando, atteggiamenti e consuetudini da articolare nello spazio urbano specifico, per stabilirne meglio la qualità»[122].

Ma scavando ancora più a fondo – *nach innen* – se si osservano attentamente i disegni di studio di Giuseppe Samonà si assiste, come già visto, a tentativi che si muovono anche verso figure zoomorfe. Volendo indagare quest'ultima dimensione per provare a capire se in qualche modo Samonà ne lasci traccia, il primo indizio che egli ci consegna è rappresentato dalla denominazione conferita al piano-galleria situato in posizione mediana rispetto alla torre: l'"occhio sullo Stretto", l'unico elemento del progetto a cui viene attribuito un nominativo di carattere anatomico. Oltre al significato diretto a cui questo rimanda e cioè quello di un grande punto di osservazione sul territorio, è possibile analizzarlo collocandolo all'interno dell'intera figura della torre e osservandola nel suo insieme. Inoltre, passando in rassegna gli schizzi di studio che Samonà elabora per la soluzione finale, si nota una grande attenzione

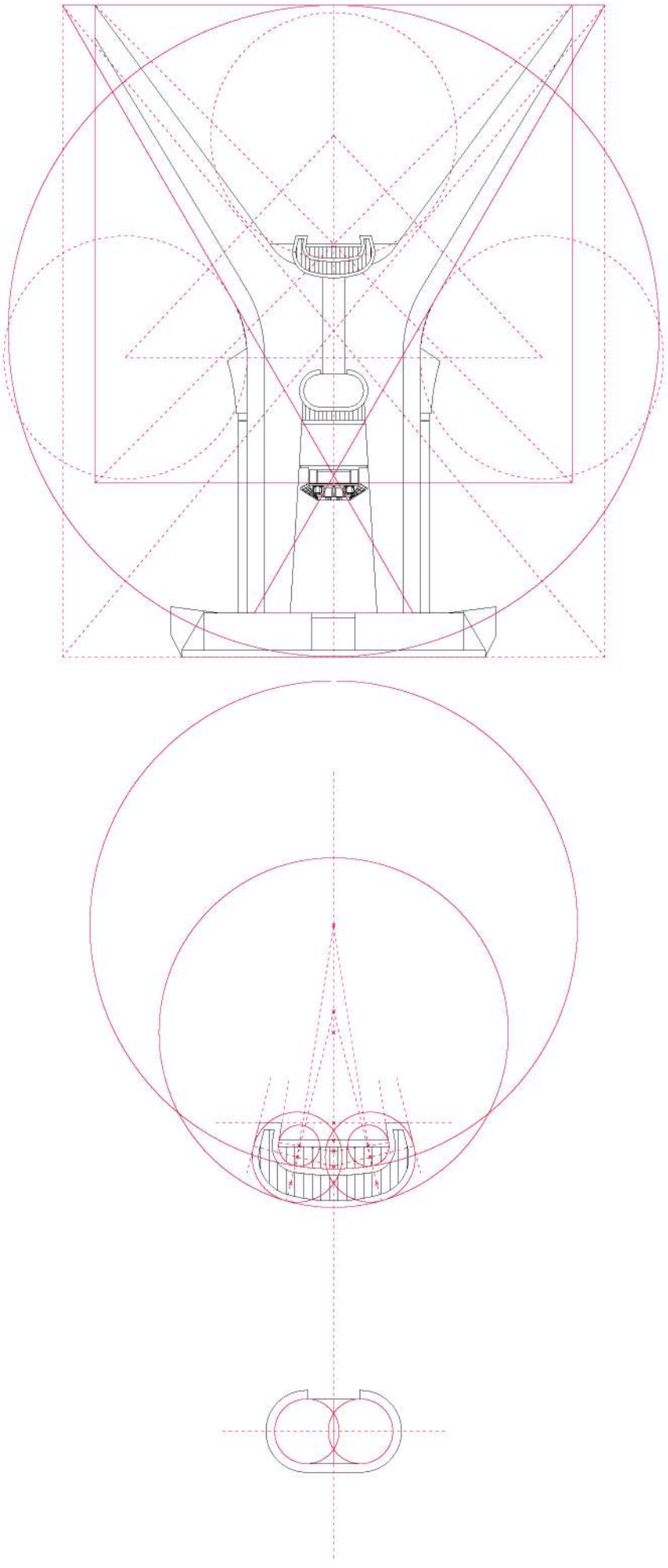


Fig. 136-137
Analisi compositiva della figura della torre centrale e degli elementi di dettaglio, in cui ritornano le costruzioni geometriche degli elementi classici studiati negli anni giovanili.

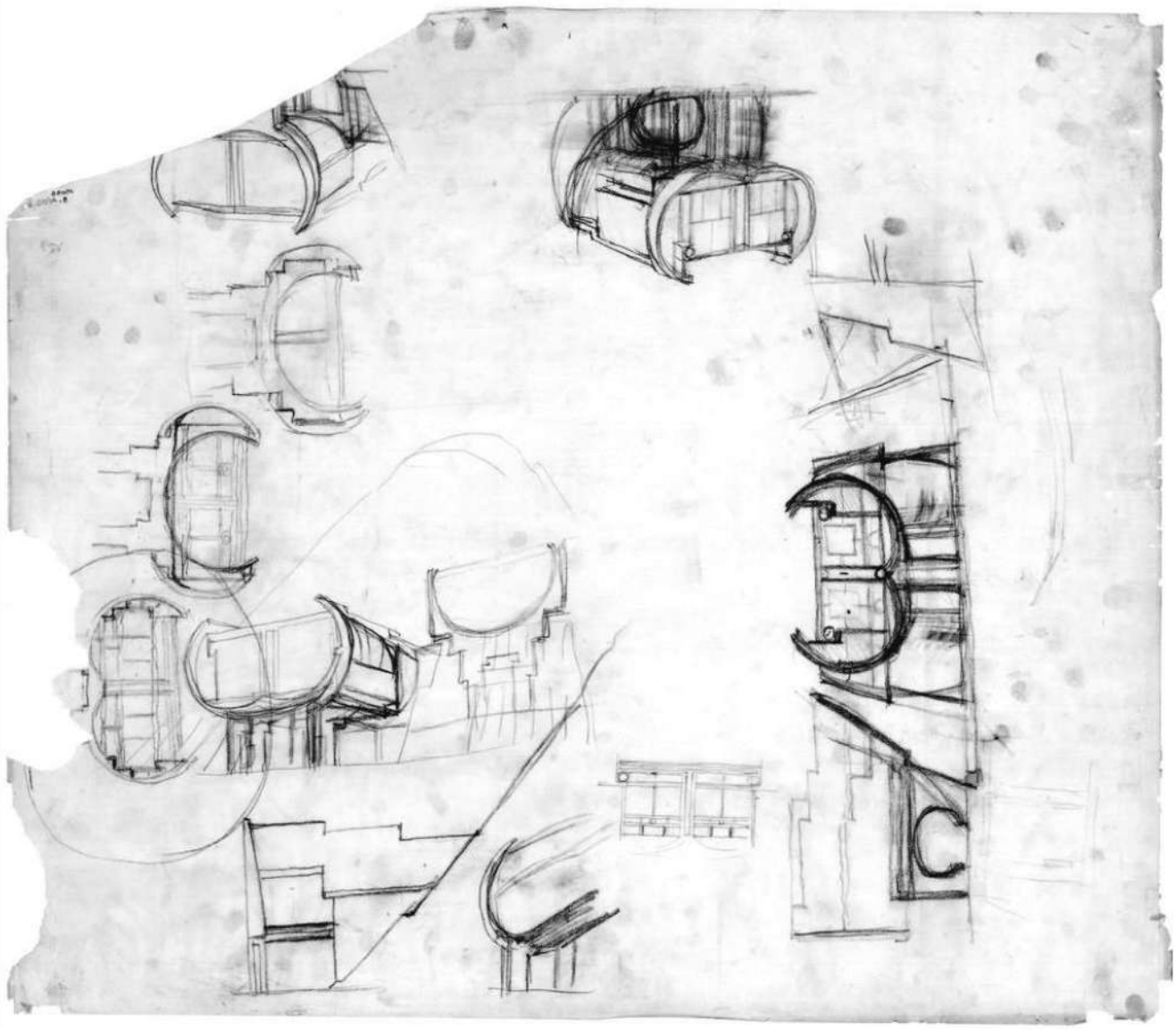




Fig. 138
Disegni di studio per il portale del Teatro di Sciacca, 1972, in cui sembrano ritornare le geometrie con cui Samonà studia le figure del torri del Ponte sullo Stretto, AP Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

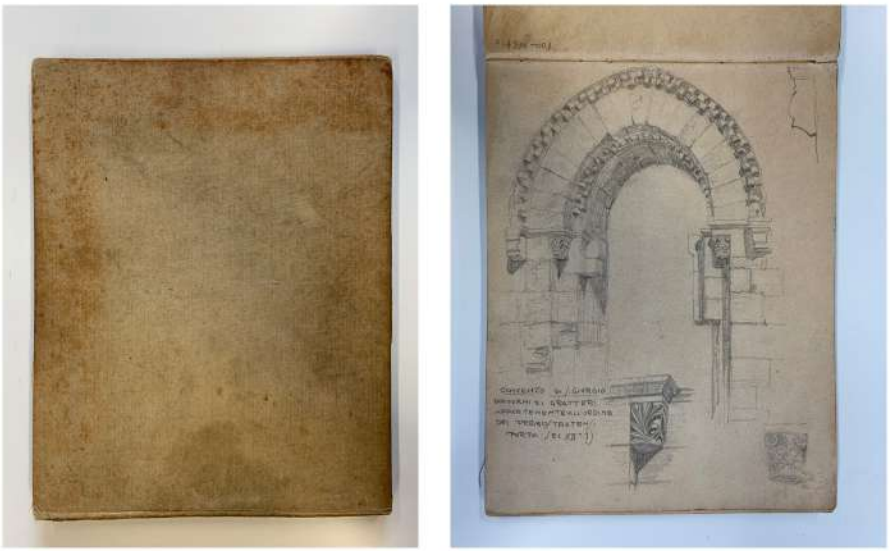


Fig. 139-42
Lo studio degli elementi architettonici del Duomo di Cefalù. Da Giuseppe Samonà, *Album di disegni*, 1932-39, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

dedicata alla definizione formale di questo dispositivo, soprattutto riguardo alle componenti che si trovano sul fronte laterale della torre, in cui si rileva una certa somiglianza, in senso generico, con la forma delle orbite oculari. A questo punto, osservando frontalmente la figura della torre e visualizzando questi elementi in quanto "occhi", in quanto "orbite" sprgenti, è possibile ricostruire, aprendo all'immaginazione, il profilo di una grande "testa con le corna", un bucranio[123]: una *figura* che appartiene al mondo decorativo della Grecia dorica e che ritorna nella *decorazione animalista* del Romanico, fino a ritrovarsi nei periodi del Rinascimento e del Neoclassico, snaturata, come avviene probabilmente in questo caso, di tutta l'etica sacrificale[124] che sottende la sua rappresentazione, ma citata in quanto simbolo che rimanda al mondo antico. C'è nuovamente un ritorno all'origine.

A supporto di questa ipotesi, oltre alle già citate esperienze di studio rispetto a questo tipo di lessico, si riscontrano, tra i documenti d'archivio, alcuni schizzi prodotti in questo periodo in cui ritorna un mondo di figure simboliche, testimoniando l'interesse di Samonà verso *mondi altri*, che ruotano attorno alla sua architettura lasciando velate *tracce semantiche* che aiutano a comprendere meglio la profondità della sua opera. Riemerge forse quella *dimensione spiritualista* che Samonà vive e nella quale si forma durante il periodo giovanile, maturata e riproposta in chiave moderna: «Pensiamo che l'attività inconscia dello spirito consista nell'imporre forme a un contenuto e che tali forme siano fondamentalmente le stesse per tutti gli individui, antichi, moderni, primitivi e civili, lo dimostra chiaramente lo studio della funzione simbolica secondo il modo con cui si esprime nel linguaggio, perciò se si raggiunge la struttura inconscia soggiacente a ogni istituzione o usanza si otterrà un principio d'interpretazione valido per altre istituzioni e altre usanze»[125].

Per cui il messaggio veicolato da determinate immagini non si esaurisce all'esaurirsi del tempo in cui queste si formano. Se per gli antichi il bucranio faceva parte di quelle figure che partecipavano all'*enigma sacrificale* che rappresentava «la chiave di ogni esistenza umana»[126], in senso moderno viene inteso, appunto, come citazione stessa, come persistenza dell'elemento antico. L'*icona* in questo caso aumenta il proprio grado di produzione semantica – «è la linea che profila la visione»[127] – trasfigurandosi ed elevandosi a simbolo, secondo un processo di stratificazione di segni e figure – di *immagini*: è il monumento della nuova Metropoli dello Stretto che Samonà colloca al centro del Mediterraneo.

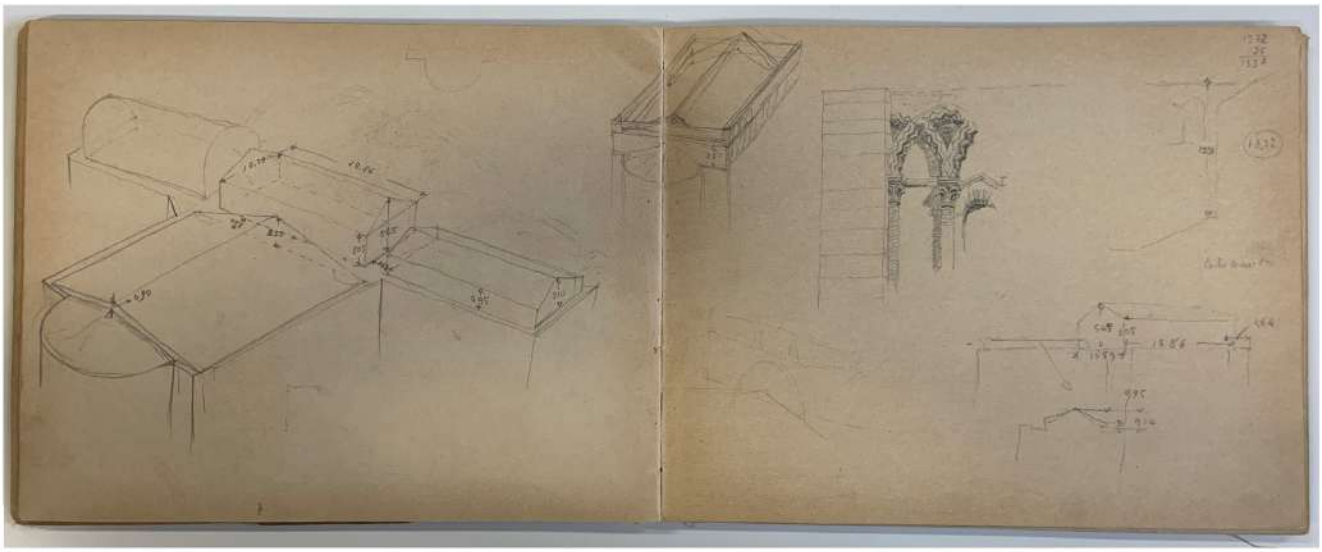
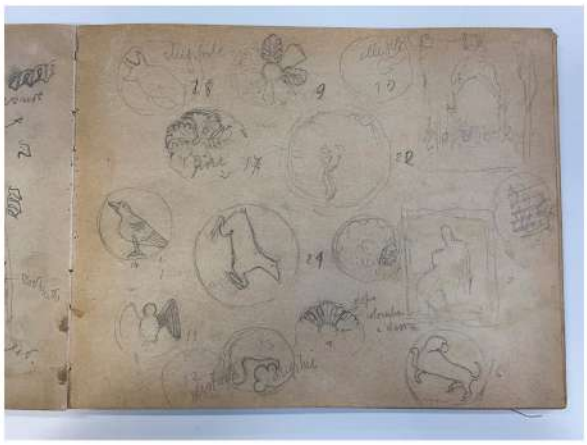
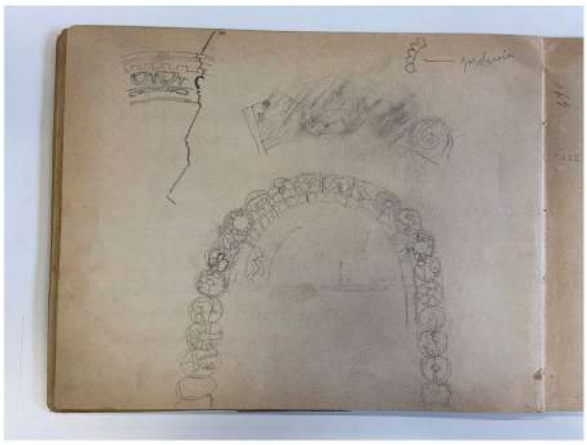




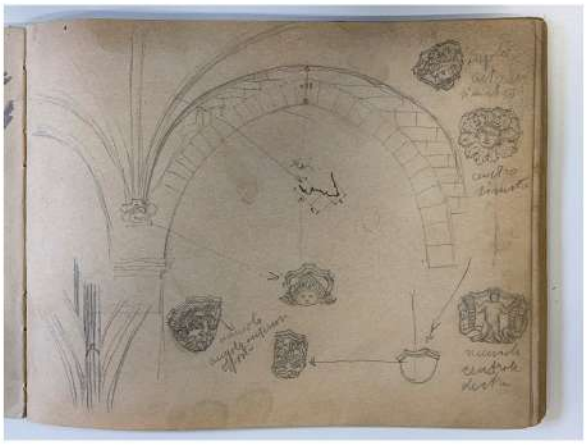
Fig. 143-154
Lo studio degli elementi architettonici del Duomo di Cefalù. Da Giuseppe Samonà, *Album di disegni*, 1932-39, AP Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co.

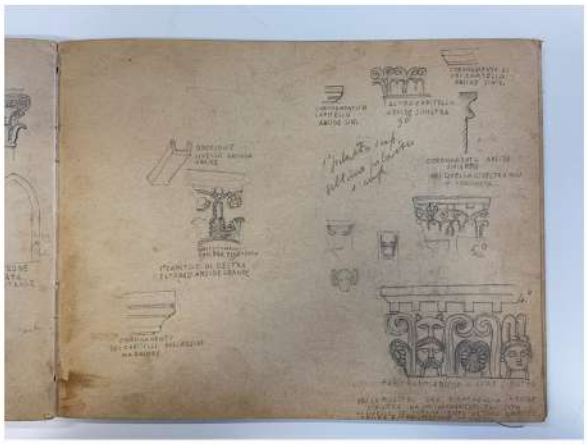



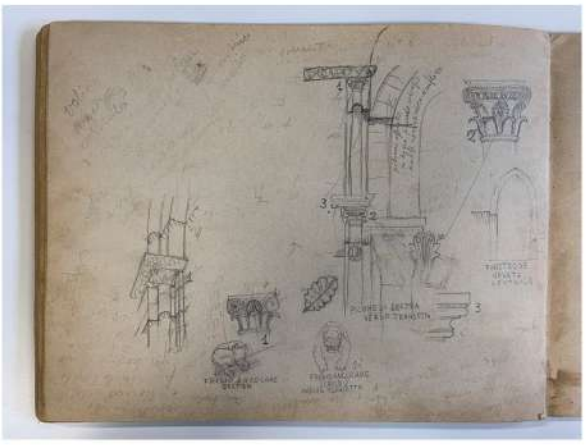




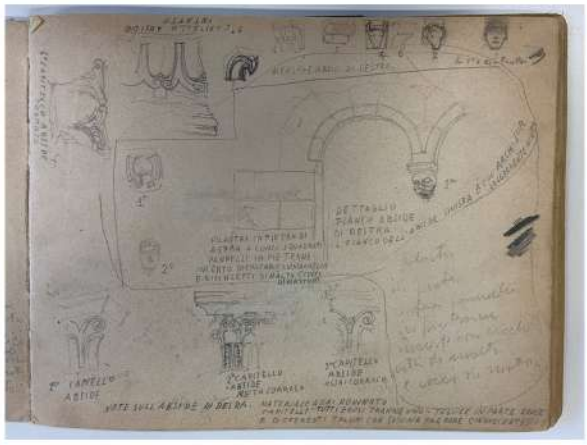


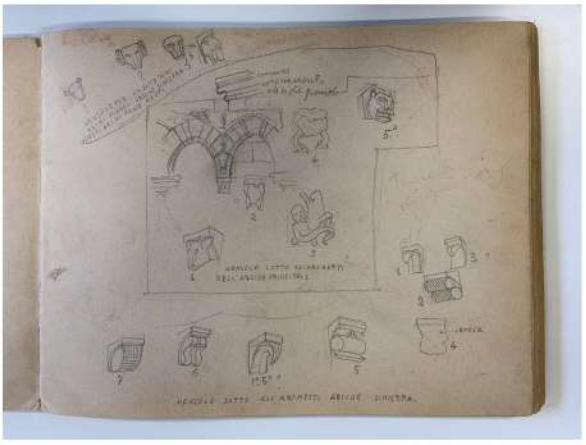


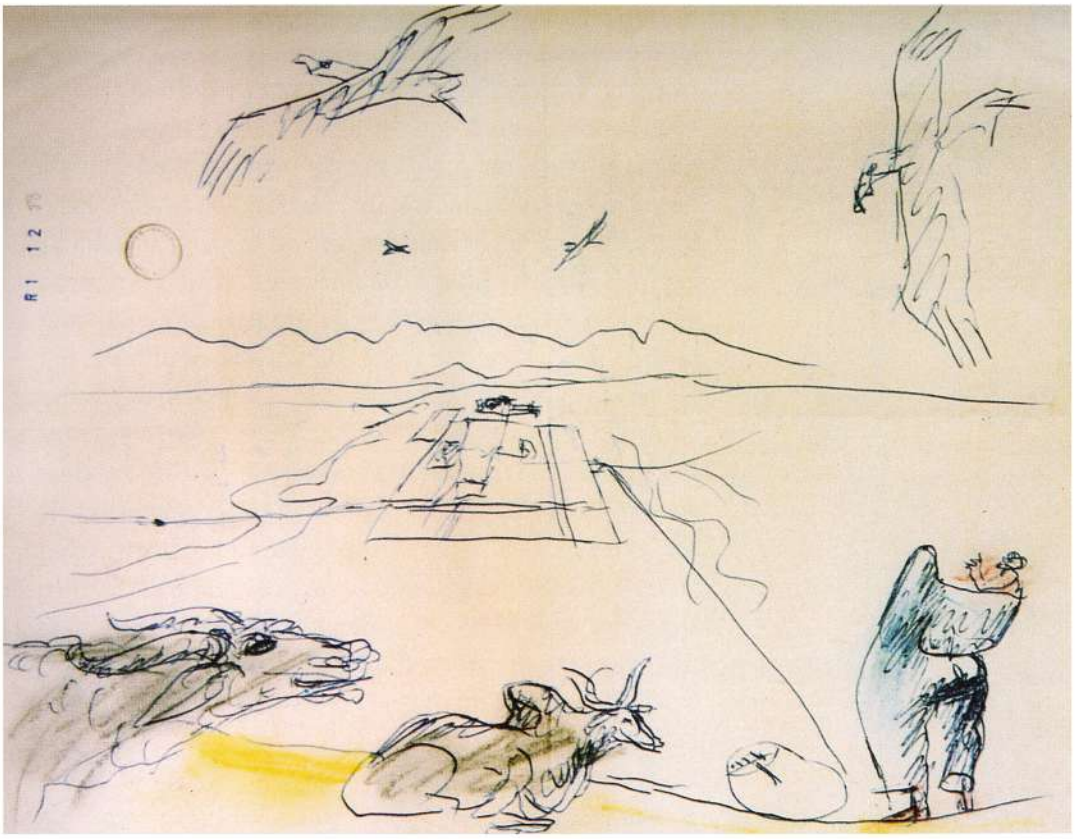












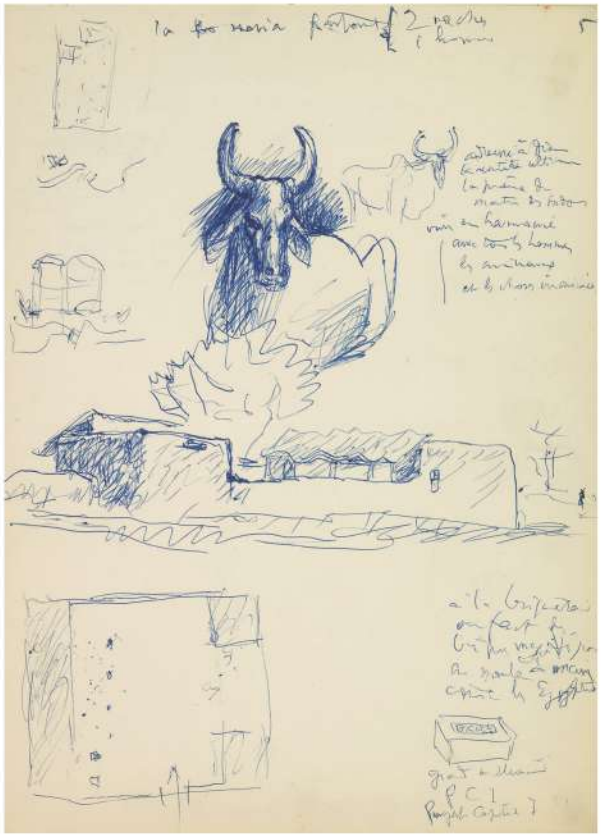
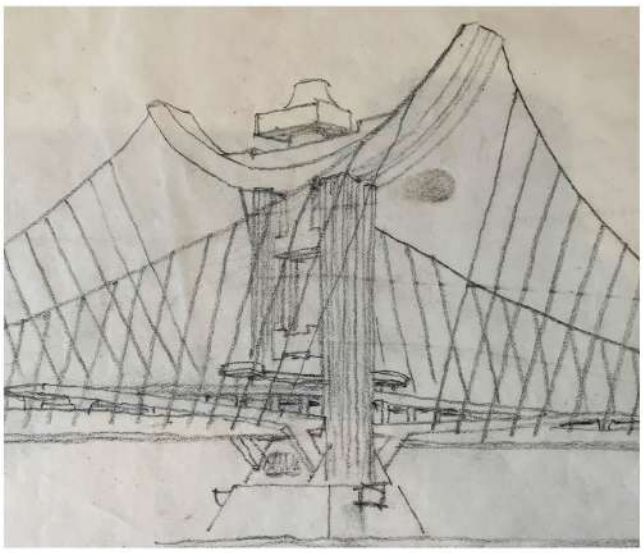
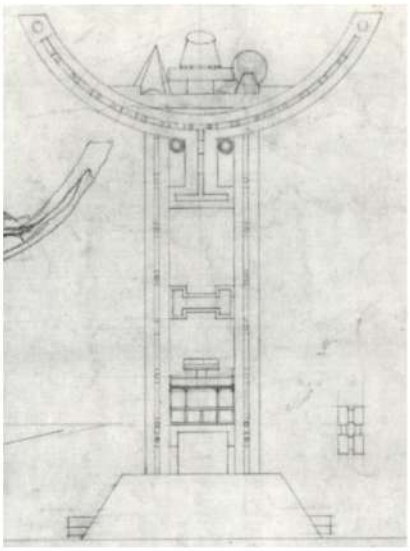
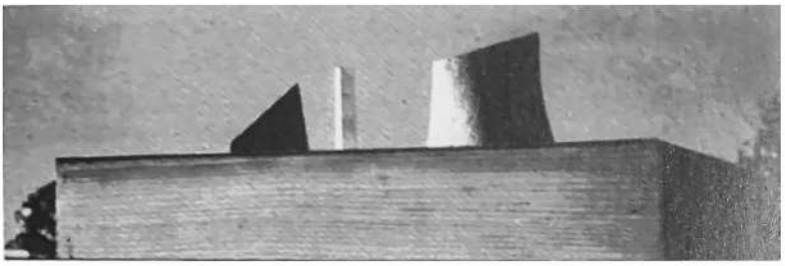


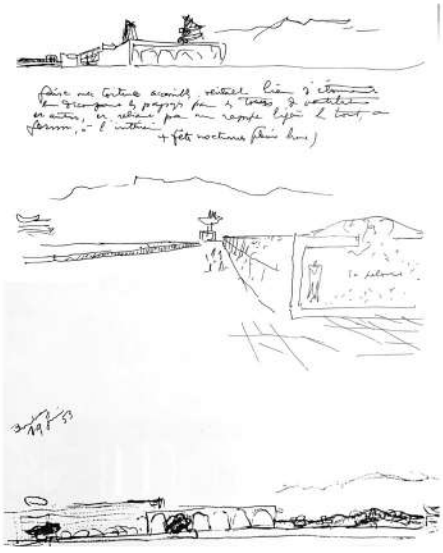
Fig. 155-156
Le Corbusier, schizzi di studio per Chandigarh.











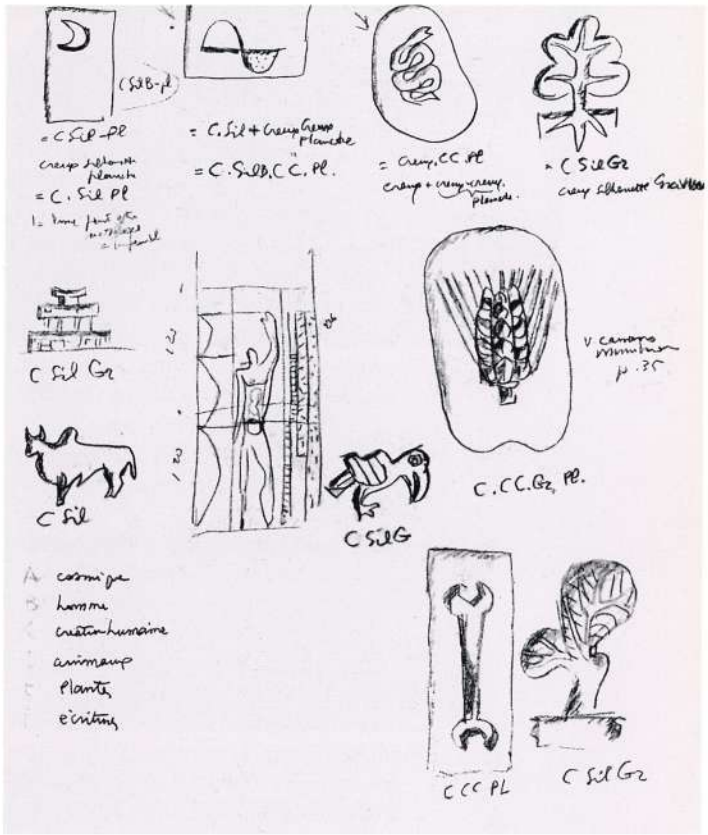


Fig. 157-158, 159-161
Confronto tra gli studi di Le Corbusier per Chandigarh, in cui associa determinate forme simboliche agli edifici, e gli studi di Samonà per la torre centrale del Ponte, con figure antropomorfe e zoomorfe, in cui è riscontrabile un esplicito rimando al primo.

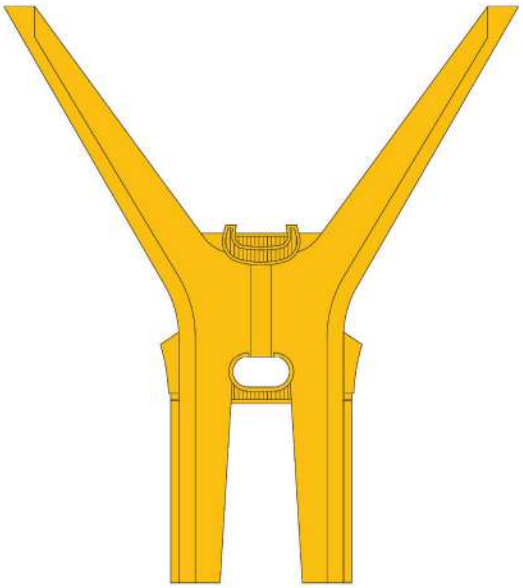






Fig. 162-163
Confronto tra la figura della torre centrale e la figura del Telamone dell'Olympeion di Agrigento (480-470 a.C.).

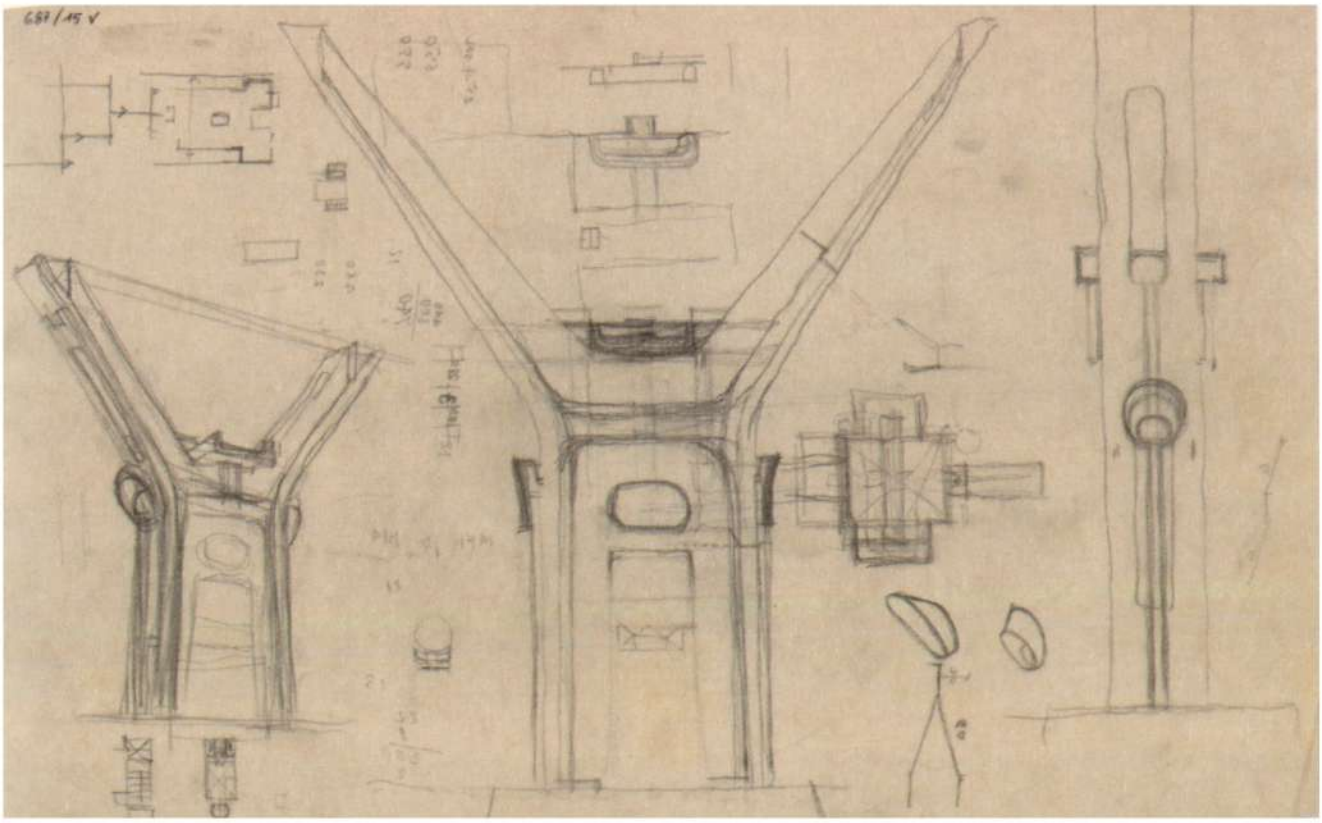




Fig. 164
*L'occhio sullo Stretto.*
Disegni di studio di Samonà per la torre centrale, in cui particolare attenzione è dedicata alla definizione formale dell'elemento che inquadra il piano a galleria interno.



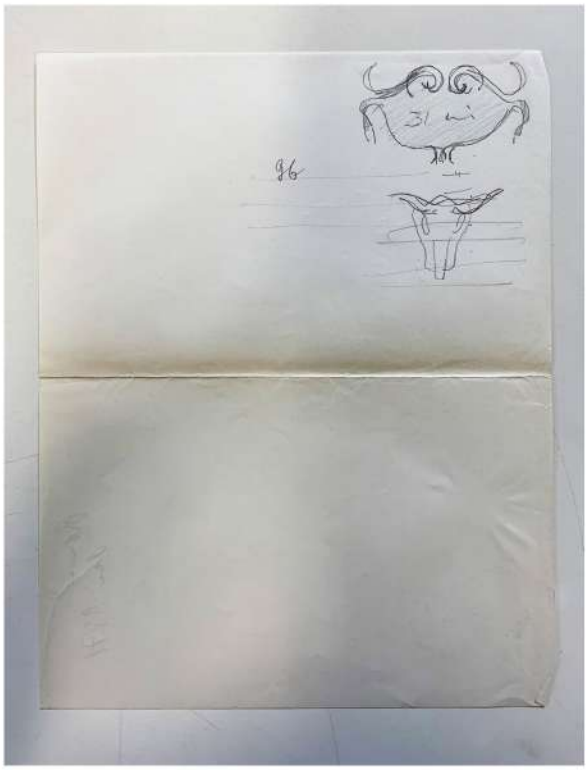




Fig. 165-166
Giuseppe Samonà, schizzo di bucranio, datazione incerta (1971?), che dimostra l'interesse di Samonà in questi anni verso un mondo di figure simboliche, AP Iuav, Fondo Egle Renata Trincanato.

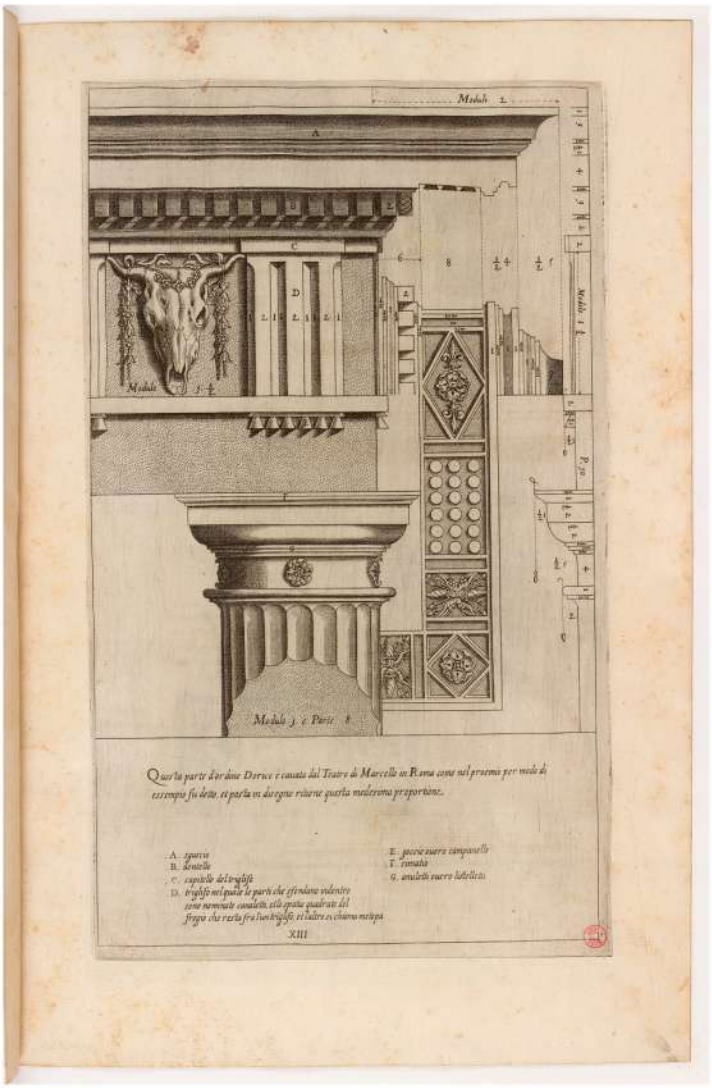


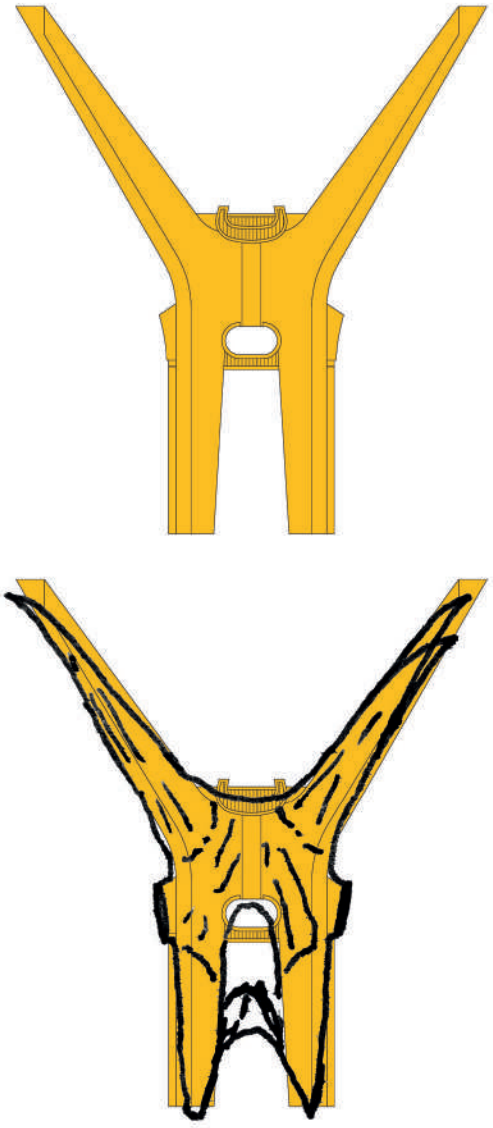




Fig. 167-168
Jacopo Barozzi da Vignola, *L'ordine dorico*, in *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562.

Fig. 169
Schizzo di studio interpretativo sulla figura della torre centrale attraverso il riconoscimento degli elementi zoomorfi che potrebbero rimandare alla *figura* del bucranio (AV).

Ritorna il *greco*, ritorna il *romanico*, sembrano riecheggiare le parole che Samonà scriveva nel 1930 parlando della produzione moderna: «Noi teniamo qualcosa dello spirito greco nella raffinatezza e qualcosa dello spirito romanico nella violenza dei contrasti»[128]. Passato, presente e futuro si sovrappongono, aprendo una relazione di continuità in cui il significato di ogni elemento assume forza solo se compreso in una scala di valori che percorre trasversalmente questa concatenazione sincronica: «L'universo concreto si può considerare costituito da due mondi: a) Il mondo dell'Attività, che crea il Presente trasformando il Passato e anticipando il Futuro. È una pura creatività attiva che cade sul Presente, è il fatto dell'origine immediata in cui passato e futuro sono fantasmi all'interno del fatto presente; b) Il mondo del Valore che mette in evidenza la persistenza: il Valore è senza tempo e immortale, la sua essenza non è radicata in circostanze transeunti. L'immediatezza di una circostanza mortale è valutabile solo in quanto partecipa della immortalità di qualche Valore. Il Valore inerente all'Universo è indipendente da momenti temporali; tuttavia perde il suo significato se si prescinde dal suo riferimento necessario al mondo del fatto trascendente: il Valore si riferisce al Fatto e il Fatto al Valore»[129].
Si dipana l'intreccio del *significato storico del presente*, in cui Samonà procede in avanti rivolto all'indietro, ricerca l'origine per trovare il futuro costruendo il *presente* – mostrandolo – attraverso un insieme di *immagini* che ritornano, ripetendosi, in un ciclo perpetuo: «Nella mia fine è il mio principio»[130].



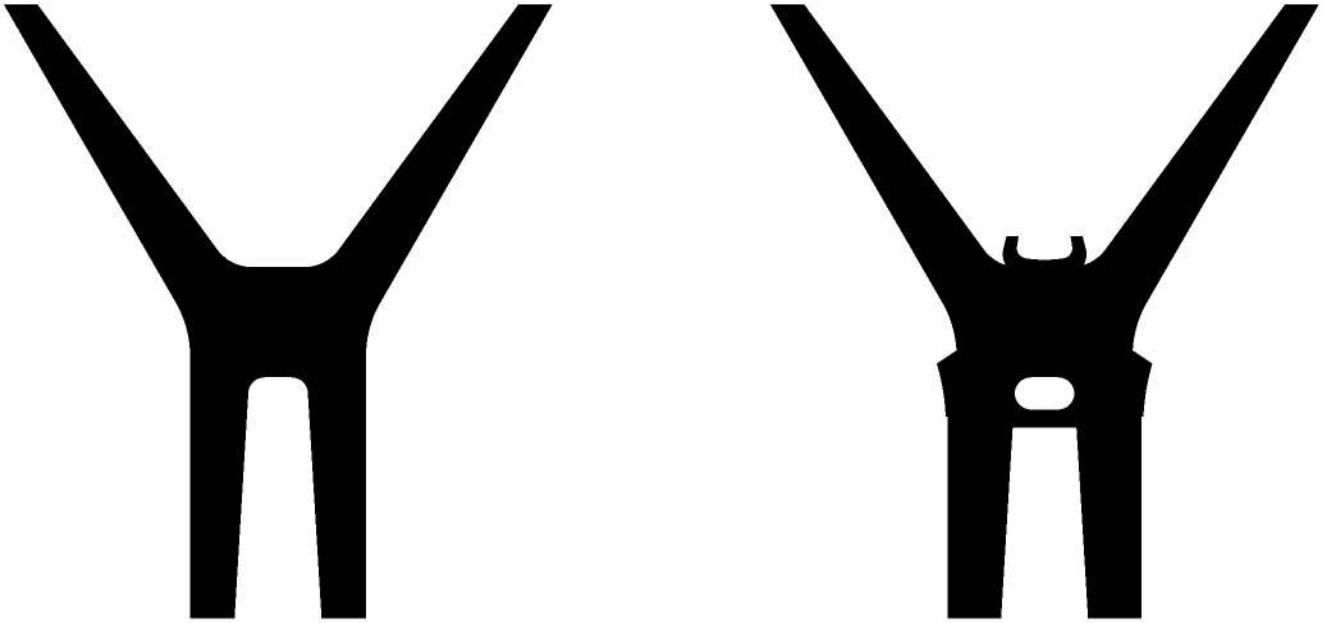
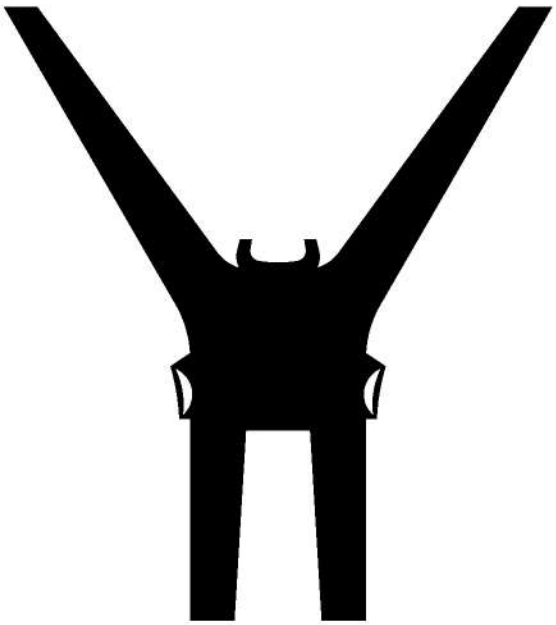
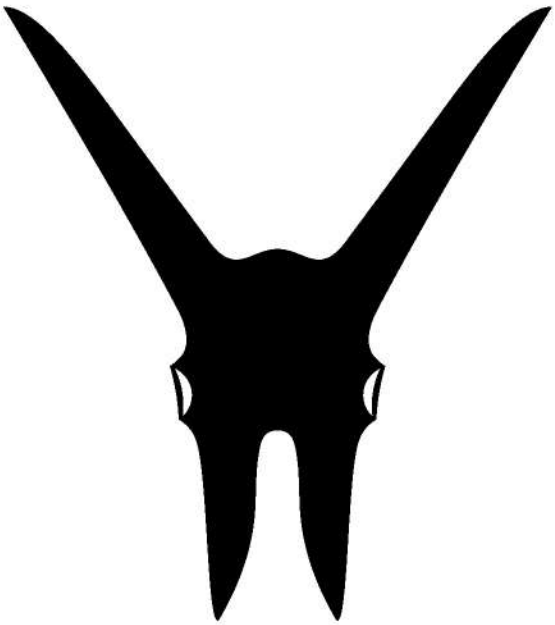


Fig. 170
Disegno critico del processo di costruzione figurativa della torre centrale rispetto alla *figura* del bucranio.





## Note

[1] Franco La Cecla, Piero Zanini, *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 210.
[2] *Ivi*, p. 2.
[3] Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959, p. 250.
[4] *Ivi*, pp. 250-251.
[5] *Ivi*, pp. 261-263.
[6] Il concetto di "comprensorio" vedrà una prima concretizzazione con il Piano regolatore generale del Vajont del 1965 e con il Piano urbanistico del Trentino del 1967.
[7] Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, *cit.*, p. 264.
[8] *Ivi*, p. 266.
[9] *Ivi*, p. 276.
[10] *Ivi*, p. 280.
[11] *Ivi*, p. 289.
[12] *Ivi*, p. 290.
[13] *Ivi*, p. 290-291.
[14] Giuseppe Samonà utilizza spesso questa espressione, o delle forme equivalenti, per indicare l'elemento generatore della conformazione spaziale dei luoghi, da cui deriva la loro struttura morfologica alla quale si lega a sua volta la configurazione tipologica. In questi termini, l'organizzazione e la costruzione fisica dello spazio, in un determinato luogo, è strettamente legata alle forme di utilizzo del luogo stesso da parte dell'uomo.
Cfr. Giuseppe Samonà, *Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura*, in A. Samonà, C. Doglio (a cura di), *Oggi, l'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 25-36.
[15] Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, *cit.*, p. 291.
[16] *Ivi*, p. 293.
[17] *Ivi*, p. 294.
[18] *Ivi*, p. 294-295.
[19] *Ivi*, p. 296.
[20] *Ibid.*
[21] *Ivi*, p. 301.
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*
[24] *Ivi*, pp. 304-305.
[25] Giuseppe Samonà et al., *Concorso nazionale per il nuovo P.R.G. del Comune di Messina. Relazione*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 1.pro/1/016, 1960, pp. 18-19.
[26] *Ivi*, p. 6.
[27] *Ivi*, p. 2.
[28] *Ivi*, p. 4.
[29] *Ivi*, p. 21.
[30] *Ibid.*
[31] *Ivi*, p. 25.
[32] *Ivi*, p. 24.
[33] *Ivi*, p. 3.
[34] *Ivi*, p. 29.
[35] Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto a Venezia. Relazione illustrativa*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Egle Renata Trincanato, Trincanato 3.Attività professionale/1/049, 1964, p. 13.
[36] *Ivi*, pp. 13-14.
[37] *Ivi*, p. 15.
[38] Gianugo Polesello, *Il paradosso "Novissime"*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, p. 289.
[39] Giuseppe Samonà, *Considerazioni di carattere urbanistico sull'unità funzionale del comprensorio dello Stretto di Messina*, conferenza tenuta a Villa San Giovanni, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/22, 15 luglio 1962.
[40] *Ivi*, p. 1.
[41] *Ivi*, p. 2.
[42] *Ivi*, p. 4.
[43] *Ibid.*
[44] *Ivi*, p. 6.

[45] *Ivi*, p. 7.
[46] *Ivi*, p. 8.
[47] *Ivi*, p. 9.
[48] *Ivi*, p. 10.
[49] *Ivi*, p. 11.
[50] *Ivi*, p. 14.
[51] *Ivi*, p. 16.
[52] Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, AP-originali/txt/009, 1969, p. 12.
[53] *Ivi*, p. 17.
[54] *Ivi*, p. 19.
[55] *Ivi*, p. 20.
[56] *Ibid.*
[57] *Ivi*, p. 22.
[58] Alberto Samonà et al., *La progettazione architettonica dello Stretto di Messina*, materiale di ricerca didattica della Cattedra di Composizione Architettonica II (prof. A. Samonà) , a cura dell'Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Archivio Progetti Iuav, Fondo e Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 4.con/2/24, dicembre 1969.
[59] Franco La Cecla, Piero Zanini, *Op. cit.*
[60] Al concorso vengono presentati 144 progetti, di cui 85 rispettano le richieste del bando. La giuria assegnerà sei primi premi e sei secondi premi, ex aequo.
[61] Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, *cit.*
[62] *Ivi*, p. II.
[63] *Ivi*, p. III.
[64] *Ivi*, pp. III-IV.
[65] *Ivi*, pp. V-VI.
[66] *Ivi*, p. VII.
[67] *Ivi*, pp. VIII-IX.
[68] *Ivi*, p. 1.
[69] *Ivi*, p. 2.
[70] *Ivi*, pp. 10-11.
[71] *Ivi*, p. 11.
[72] *Ivi*, p. 23.
[73] *Ivi*, p. 25.
[74] Nella relazione di progetto si legge che le torri «sono state previste interamente in acciaio a struttura cellulare» da cui si può dedurre una costruzione fatta mediante l'impiego di conci "scatolari" sovrapposti.
Cfr. Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, *cit.*, p. 76.
[75] *Ivi*, p. 38.
[76] *Ivi*, p. 39.
[77] *Ibid.*
[78] *Ivi*, p. 76.
[79] *Ivi*, p. 40.
[80] *Ivi*, pp. 41-42.
[81] Cfr. Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, *cit.*, p. 296.
[82] Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, *cit.*, p. 43.
[83] *Ivi*, p. 66.
[84] Giuseppe Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo* (1957), relazione generale al VI congresso Inu di Torino, in Id. *L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978 (II ed.), p. 12.
[85] Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, *cit.*, p. 47.
[86] *Ivi*, p. 53.
[87] *Ivi*, p. 65.
[88] *Ivi*, pp. 66-67.
[89] *Ivi*, p. 67.

[90] Questa affermazione consiste nella parafrasi di un'argomentazione fatta da Gianugo Polesello rispetto al progetto *Novissime*, riguardo al quale egli scrive: «*Novissime* è una "teoria di Venezia" e non un progetto». L'obiettivo di questa proposizione sta nell'evidenziare il grande portato teorico, sviluppato in forma di linguaggio architettonico, che sta alla base di questi progetti.
Cfr. Gianugo Polesello, *cit.*, pp. 287-290.
[91] Giuseppe Samonà, *Un breve scritto sul paesaggio*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/046/23, s.d., p. 1.
[92] Samonà deriva questo binomio dalle teorizzazioni di Louis Trolle Hjelmslev, linguista e glottologo danese, tra i maggiori esponenti dello strutturalismo e padre della glossematica, una teoria linguistica e semiotica che riguarda l'analisi dei testi e ha come oggetto lo studio delle relazioni tra i singoli elementi che compongono il testo analizzato. Samonà sintetizza il significato di questo binomio impiegandolo nell'analisi delle relazioni presenti all'interno del contesto, naturale o costruito, per individuare le possibili azioni progettuali: «Nel contesto, presiedono la formazione, le relazioni di corrispondenza e dipendenza: sono appunto le relazioni per cui nel rapporto di corrispondenza e dipendenza alterando un termine si altera l'altro». Cfr. Giuseppe Samonà, *Il contesto*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/19, 3 marzo 1973, p. 1.
In un altro documento di appunti manoscritti egli riporta: «Corrispondenze e dipendenze descrivono il senso e i modi con cui le nuove costruzioni si adeguano all'insieme di quelle esistenti, vincolandosi alla configurazione del luogo». Cfr. Giuseppe Samonà, *Corrispondenze e dipendenze*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/28, s.d., p. 1.
[93] Giuseppe Samonà, *Un breve scritto sul paesaggio*, *cit.*, p. 1.
[94] Id., *Merlo Ponty: spazio*, dattiloscritto e manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/18, s.d., p. 1.
[95] Id., *Interventi nel territorio: loro natura formale*, dattiloscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/21, s.d.
[96] Id., *Morfologia, tipologia e storia nella struttura urbana*, dattiloscritto con correzioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/03, s.d., p. 1.
[97] Id., *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Id. *L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978 (II ed.), p. 50.
[98] Anche in questo caso Samonà fa riferimento a Hjelmslev rispetto allo studio delle *varianti* fonetiche, attraverso il quale è possibile risalire alle *invarianti* che costituiscono gli elementi persistenti all'interno della struttura linguistica. Cfr.: Giuseppe Samonà, *Fonemi: da Hjelmslev*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/13, s.d.
[99] Cfr.: Umberto Eco, *Critica dell'iconismo*, in Id., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 282.
[100] Cfr.: Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 2000, p. 172.
[101] Giuseppe Samonà, *Iconismo (Divario e differenza)*, dattiloscritto con annotazioni a penna (sulla prima pagina è riportato l'anno 1977 che però non viene riconosciuto come data di produzione del documento), Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/27, s.d., p. 1.
[102] Id., *Morfologia, tipologia e storia nella struttura urbana*, *cit.*, p. 2.
[103] *Ivi*, p. 3.
[104] Marina Montuori (a cura di), *Colloquio con Giuseppe Samonà*, in "Aura", n. 1, giugno 1983, p. 151.
[105] Id., *Sul linguaggio visivo*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/26, s.d., p. 1.
[106] La citazione è di Giuseppe Samonà riportata da Gianugo Polesello (la fonte non è citata) in *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in M. Montuori (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 1988, Volume primo: Saggi, p. 331.
[107] Come visto, Samonà deriva questo termine dalla semiotica, in particolare dalle teorizzazioni di Roland Barthes, come è possibile riscontrare in alcuni documenti d'archivio dove egli annota e riporta alcuni brani tratti dal testo del semiologo francese *Elementi di semiologia* (1964).
Cfr.: Giuseppe Samonà, *Morfemi e scienza del significato*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/08,

s.d., p. 1.
[108] Giuseppe Samonà, *Appunti*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/05, s.d., p. 1.
[109] Le Corbusier, *La mia opera*, Boringhieri, Torino, 1961.
[110] Giuseppe Samonà, *La mia opera*, dattiloscritto con appunti sullo scritto di Le Corbusier, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/12, s.d., p. 1.
[111] Cfr.: Giuseppe Samonà et al., *Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, *cit.*, p. VI.
[112] Manfredo Tafuri, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, in AA. VV., *Giuseppe Samonà1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma, 1975, p. 13.
[113] Cfr. Giuseppe Samonà, *Studi: età classica, medievale-moderna: appunti presi per studi sull'architettura antica, medievale e Cinquecentesca*, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Dal Co 02, 1930-35; Id., *Architettura Greca*, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Dal Co 03, 1930-35; Id., *Romanica*, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Dal Co 04, 1930-35.
[114] Giuseppe Samonà, *Album di disegni*, Archivio Progetti Iuav, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Dal Co 03, 1932-39.
[115] Giuseppe Samonà, *Il Duomo di Cefalù*, Nuove grafiche, Roma, 1939.
[116] *Ivi*, pp. 13-22.
[117] *Ibid.*
[118] Un'importante testimonianza rispetto a questo punto viene data da Luciano Semerani all'interno di un recente scritto, come a voler far intendere l'importanza di quest'opera per Giuseppe Samonà: «Per anni nella biblioteca della mia università c'è stato un solo volume, *Il Duomo di Cefalù*». Cfr.: Luciano Semerani, *La legge dialogica e l'unità architettura-urbanistica*, in G. Longobardi, G. Marras (a cura di), *Giuseppe Samonà. Progetti per la città pubblica*, Universalia, Pordenone, 2020, p. 108.
[119] Il riferimento è rivolto a Luciano Semerani che a più riprese utilizza questo termine, facendo a sua volta riferimento al compositore dodecafonico austriaco Anton Webern, per indicare una via di penetrazione analitica per l'architettura. Cfr., tra gli altri, Luciano Semerani, *Why not?* (1985), in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, Volume primo: Saggi, Officina, Roma, 1988, pp. 383-385. Originariamente pubblicato in lingua inglese come editoriale di "Architectural Design Profile", n. 59, numero monografico dedicato alla Scuola di Venezia, Londra, 1985.
[120] Un'interpretazione che già in precedenza è stata avanzata da altri studiosi. Cfr.: Franco Purini, *L'Enigma Samonà*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, p. 226; Francesco Cardullo, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma, 2006, p.101; Id., *Il Pilone del Ponte sullo Stretto di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 2016, p.p. 13-14; Flavia Zaffora, *Tra classico e moderno. Le centrali termoelettriche di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 2018.
[121] Questo confronto mostra diverse analogie come la proporzione tra gli elementi che si riconoscono come "gambe", "busto", "testa" e "braccia", che a un primo sguardo, tenendo conto di una possibile trasfigurazione, potrebbero sembrare distorte rispetto a quelle di una figura umana eretta e potrebbero essere invece riferite a una persona inginocchiata con la tesa piegata e protesa in avanti per sostenere il peso del globe (si noti infatti la proporzione distorta della "testa" che sporge in avanti), come si osserva nelle rappresentazioni antiche di questa figura mitologica.
Per un sintetico approfondimento del significato simbolico di questa figura si veda la voce "Titani" presente, tra gli altri, nel testo di Juan Eduardo Cirlot, *Dizionario dei simboli* (1969), Adelphi, Milano, 2021, p. 463.
[122] Giuseppe Samonà, *Iconismo (Divario e differenza)*, *cit.*
[123] Confrontando questa figura con le innumerevoli rappresentazioni antiche del bucranio si osservano diverse analogie, come le proporzioni generali della sua conformazione e partizione, in cui, oltre alla presenza delle corna, suscita grande attenzione la forma delle orbite oculari che sono disposte lateralmente rispetto alla visione frontale e sporgenti rispetto alla superficie facciale.
[124] Per una sintetica spiegazione di questi aspetti si rimanda alle voci "Bucranio", "Bue", "Toro" presenti, tra gli altri, in Juan Eduardo Cirlot, *cit.*, pp. 119-120 e 463-465.
[125] Giuseppe Samonà, *Lévi-Strauss*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/076/18, s.d., p. 6.
[126] George Bataille, *Il limite dell'utile* (1976), Adelphi, Milano, 2000, p. 135.
[127] Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), Adelphi, Milano, 2021, p. 54.

[128] Giuseppe Samonà, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in "Rassegna di architettura", n. 3, 1930, p. 92.
[129] Id., *A. Whitehead*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/27, s.d., p. 1.
[130] Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti* (1922-41), Feltrinelli, Milano, 2004, p. 123.

# IV Conclusioni





Fig. 1
Giuseppe Samonà con alcuni dei suoi allievi durante un sopralluogo del 1967 nelle aree interne del Veneto per la redazione del Piano territoriale di coordinamento. Si riconoscono Aldo Rossi, Luciano Semerani, Gianugo Polesello, Angelo Villa.

La complessità dell'*opera* di Giuseppe Samonà apre continuamente, come visto, questioni molteplici – "multidimensionali" se vogliamo – attraverso le quali egli stimola la *realtà* interrogando la *storia*, "saccheggiandola", per riscriverla o contraddirla, alla ricerca di quella "funzione vitale" che caratterizza l'*essere* e di conseguenza il *fare* dell'uomo: un'operazione il cui obiettivo non è mai quello di giungere a una risposta definita o definitiva, ma quello di *mettere in tensione*, costantemente, gli elementi che la sostanziano.
Quando Samonà parla di "iconismo" non fa altro se non *dare un nome alle cose*, "appropriandosene", cercando di comprendere come l'uomo possa, secondo diverse forme, codificare la propria esistenza, esprimendo il proprio *modo di vedere il mondo*: costruendo *immagini*.
All'interno di questo processo, emerge l'importanza che assume l'*ambiente* in cui si svolgono le vicende umane. Provando a decodificarne la *struttura*, egli ricerca l'origine dei *luoghi*, indagandone lo *spazio*, le sue forme e le sue figure: le *immagini* del "luogo-spazio" – come lui lo definisce.
Qui è racchiuso, in via definitiva, il contenuto iconico, la *sostanza semantica* che dà corpo alle immagini stesse, che diventano veicolo di significati stratificati. Samonà, non a caso, parla di *immagini spaziali* ed è proprio questa *sostanza* che egli cerca di stimolare, con lo scopo di innescare una reazione esogena che ne riveli il contenuto. Attraverso la lettura di questi *testi visivi – spaziali* e *figurativi* – egli cerca di comprendere il significato dei "luoghi-spazio", cogliendo, a ritroso, l'*uso* che gli uomini hanno fatto di *quello* spazio e quindi un certo modo di *fare*, di *pensare*, di *vivere*, un certo modo di *essere* e, ancora, un certo modo di *parlare*: una *lingua.*
L'*immagine* diventa quindi *mezzo comunicativo*, il *segno* che racchiude forma e contenuto e che si interpone tra l'oggetto-mondo e il soggetto-uomo, costruendo una prossemica visiva dell'*ambiente* che l'uomo stesso esperisce e percepisce.
Mentre questo concetto fondamentale – approfondito, ampliato e rielaborato nel corso degli anni attraverso una copiosa serie di studi – inizia a prendere forma in modo sempre più definito nel pensiero di Samonà, aumenta progressivamente la sua consapevolezza di come questo *strumento di lettura* possa costituire parimenti uno *strumento di scrittura.*
Quando egli arriva finalmente a parlare di "iconismi semantici" è ormai chiaro ai suoi occhi *come* vedere lo spazio, l'architettura, la città, il territorio, ovvero attraverso la loro dimensione concreta, *manifestazione visiva* della loro stessa natura. Qui, appunto, quello che Samonà definisce "iconismo" altro non è che la forza iconica, la potenza visiva e dunque semantica, nonché comunicativa, che assumono, colti nel loro insieme, gli elementi che compongono lo spazio. E la forza di questa visione sta nella sua capacità di percorrere trasversalmente le dimensioni di *spazio* e *tempo* dell'architettura, attraversandone le scale di riferimento, gli stili, le funzioni e le destinazioni d'uso, i temi progettuali, allontanandosi categoricamente da ogni tipo di approccio metodologico e disciplinare, per tentare di fissarne dei principî generali.
Samonà lascia in eredità questo, un modo di vedere e di *fare architettura*, attraverso il quale egli ha soprattutto *costruito* una Scuola, probabilmente la sua più grande invenzione.
In questo senso, "una ricerca da fare" per scavare ancora tra le molteplici sfaccettature di questo suo retaggio può essere quella di guardare all'interno della "Scuola di Venezia", scorrendo trasversalmente la produzione dei suoi allievi e osservando come le diverse *estensioni* di quello che si potrebbe definire il 'codice-Venezia' abbiano sviluppato il binomio *langue-parole* di questo complesso paradigma nato dal *fare* samonaniano.
Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Francesco Tentori, Valeriano Pastor

e Costantino Dardi, a Venezia, ma anche Aldo Rossi, Guido Canella e Carlo Aymonino, tra Milano e Venezia, possono essere considerate le principali figure ereditarie, nonché testimoni e continuatori del pensiero di questa Scuola – tra consonanze, rimandi e contraddizioni.

Rispetto al contenuto di questo lavoro e guardando specificamente all'interno del contesto veneziano *tout court*, ritornano alla mente alcune parole di coloro che si possono considerare – per continuità di intenti, sia dentro sia fuori dalla Scuola, e continuità di sguardi, con riferimento più o meno diretto all'opera del loro maestro lungo tutto il corso della loro carriera di architetti e professori – come i due più grandi allievi di Giuseppe Samonà: Polesello e Semerani. Queste due figure, se considerate come "due facce della stessa medaglia", incarnano e riflettono, quasi nella sua totalità, questo pensiero, pur proseguito e rielaborato secondo una precisa visione personale. Il poeta e il filosofo, l'artista e l'ingegnere, il decoratore e l'urbanista, sono queste le anime polifoniche che traspaiono dal lavoro dei suoi due allievi: un friulano e un triestino, appunto.

A proposito della *dimensione iconica* dell'architettura cui Samonà fa riferimento – provando ad intercettarne alcune prime tracce all'interno del lavoro degli allievi – Gianugo Polesello parla di una necessaria *dimensione larga* del progetto, non grande, una dimensione che coinvolga una moltitudine di fattori, in primo luogo "allargando" la scala di osservazione e coinvolgendo i *segni*, le *figure* del territorio e quindi della città. Egli si sofferma costantemente sulla centralità che assumono quelli che Samonà definisce "luoghi-spazio", intesi in quanto *operatori* del piano – dal basso – punti nodali attorno a cui si sviluppa il disegno della città contemporanea, nel suo continuo intrecciarsi, sovrapporsi, contrapporsi alla città storica, a partire dai *vuoti*, gli intervalli che consentono di vedere la città dall'interno, i luoghi "teatrali": gli spazi entro cui si "costruiscono" le *immagini* della città[1].



Raccontando le proprie opere durante una lezione, Polesello sottolinea il *valore semantico* che assumono le *immagini* dell'architettura, diventando così elemento di conoscenza: «Il materiale scompare, e compare viceversa, la funzione semantica, il valore d'immagine riferito a un nostro "conoscere", o a un certo nostro "classificare". Di fatto le figure assumono una funzione simbolica»[2]. Queste *figure* acquisiscono dunque una valenza centrale rispetto alla costruzione delle città, che possono essere concepite a loro volta come *figure-di-figure*, capaci di disegnare il territorio attraverso *tensioni compositive* che ne delineano la *struttura*.

In questa visione riemerge dunque, sul piano epistemologico, quell'approccio di tipo *testuale* nei confronti dell'architettura, nel suo caso *filosofico*, per cui Polesello arriva a definire le architetture, gli elementi che compongono la città, come «teoremi di pietra»[3], *codici spaziali-figurativi* che preservano il *senso* dei luoghi e della vita degli uomini che li abitano.

Anche Luciano Semerani guarda a questa *dimensione teatrale* della città, tuttavia attraverso una lente di tipo *narrativo*, in cui il recupero della storia, il recupero del *senso della storia*, costituisce lo strumento compositivo e progettuale più solido nella *costruzione iconica* della città. E parlando della "Scuola di Venezia" e della sua visione rispetto all'insegnamento di Giusppe Samonà egli scrive: «Storicismo o eclettismo costituiscono una grande rivendicazione del diritto all'immagine, del diritto all'eloquenza che, insieme, non possono che partire da *topoi*, significati concordati. La nuova figurazione, l'esigenza di narratività, che costituiscono carattere essenziale della ricerca architettonica *di retroguardia* [...] maturano contemporaneamente ad una rivalutazione della *teatralità* urbana, dell'effimero e, con questo in dialettica, della rappresentazione»[4].

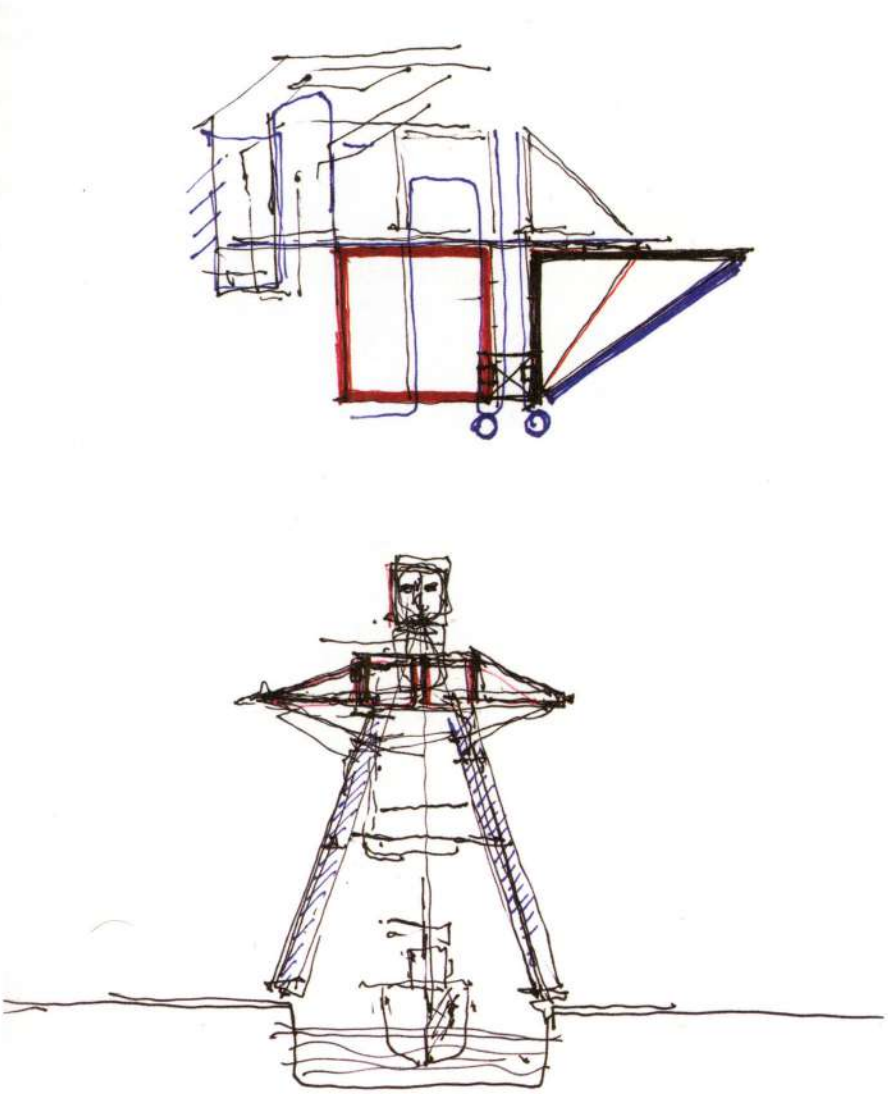




Fig. 2
Gianugo Polesello, Porta navale colossale, studio planimetrico e di prospetto-sezione, 5 marzo 1981.
Da *Quaderno 9*, 1979-81, AP Iuav, Fondo Gianugo Polesello.

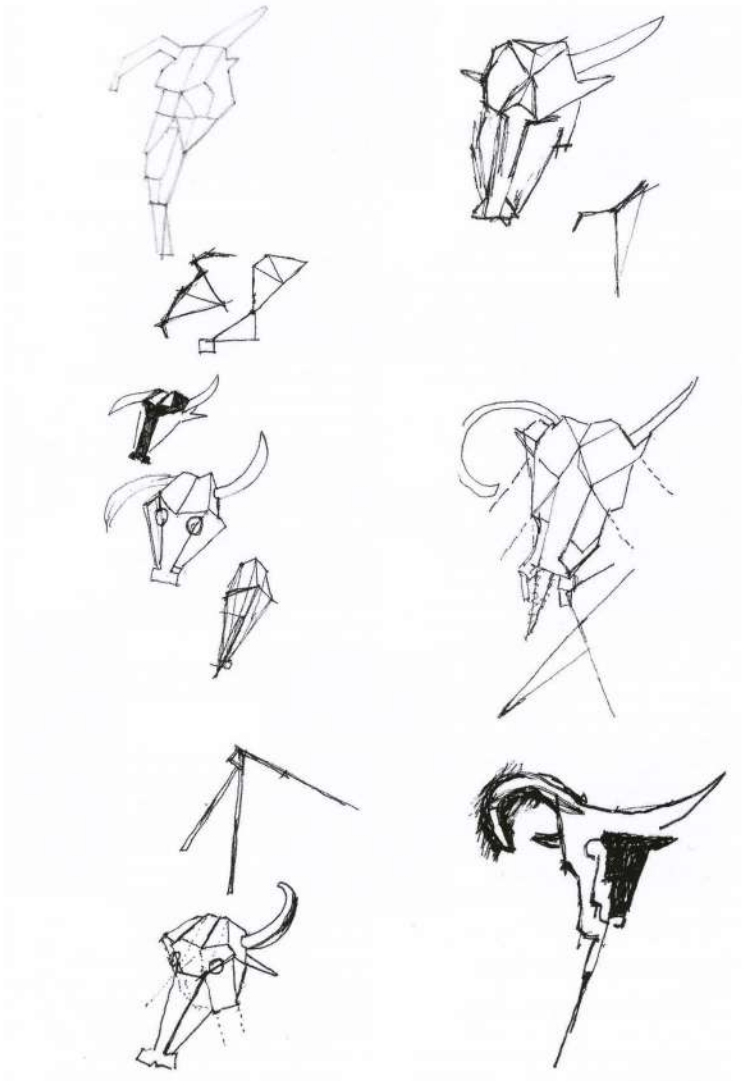


Fig. 3
Luciano Semerani, Il Toro
del Corno, schizzi di studio,
2007.

Semerani parla di «diritto all'immagine», conquistabile solo allargando lo sguardo all'*intera forma della città*, cioè alla sua storia, passata e presente, dove i *topoi* – qui probabilmente intesi in senso letterario e cioè in quanto *motivi ricorrenti* stabilmente innestati all'interno di una tradizione – costituiscono gli spazi significanti della città, i luoghi o, meglio, i "luoghi-spazio", punto di partenza, come per Polesello, per la costruzione della sua immagine contemporanea.
Anch'egli, in una sua lezione, arriva a parlare della dimensione semantica dell'architettura, in cui l'*immagine*, in quanto segno significante, costituisce uno strumento di conoscenza: «L'*immagine*' non è un 'segno' ma è insieme 'segno' e 'significato' poiché essa costituisce una 'struttura intenzionale'. […] Poiché da Husserl a Paci a Merleau-Ponty 'l'immagine è coscienza della cosa'. Ritrovare un 'senso' nella 'Storia' è in questa chiave prendere 'coscienza' del proprio 'vissuto'. L'opera non ha radici, non ha significato fuori dal proprio tempo e fuori dalla storia. L'opera raggiunge l'intersoggettività, è comunicazione quando, secondo Paci, vive della '*verità del tempo e cioè della storia*'»[5].
Ritorna, anche qui, la dimensione comunicativa, *testuale* appunto, dell'architettura, cristallizzata sottoforma di un grande "romanzo aperto" che racconta la storia della città e del suo *avvenire*, degli uomini che la popolano, rappresentando, *mettendo in scena*, le *forme* della loro vita.
Da questi brevi frammenti, questi primi indizi sull'eredità dell'*opera* di Samonà, – intesi qui come suggestioni iniziali, spunti preliminari riportati a titolo esemplificativo e certamente non esaustivi – è forse possibile tracciare nuove strade per ricostruire lo sviluppo del suo *pensiero*, "una ricerca da fare", appunto, in grado di rivelare nuovi aspetti, ulteriori piani di lettura e interpretazioni possibili di questo *grande disegno* che rappresenta la "Scuola di Venezia".
La forza dell'insegnamento di Samonà risiede proprio nel fatto di non averlo mai reso disciplinare, sistematico, metodico, di aver sempre *messo in tensione* la dimensione teorica e la dimensione concreta, operativa, rivolta al *fare*, essenziale per un architetto progettista. Questo ha reso possibile che la sua *lezione* restasse sempre viva, feconda, in un perpetuo stato di *potenza* dal quale possono germinare continuamente nuove questioni e nuove soluzioni, rinnovandosi costantemente.

«Affermare il primato della composizione architettonica non è solo questione poetica. […] L'insegnamento dell'architettura non è un problema pedagogico; Giuseppe Samonà, ai suoi tempi, ha saputo tener aperta l'interezza delle questioni. I suoi figli hanno dato risposte parziali, riconducendo la disciplina ad una sua trasmissibilità. Come evitare che il dispiegamento, la riarticolazione e la riorganizzazione delle risposte tecniche riportino la Scuola di Venezia nel solco dell'Ecole des Beaux-Arts o in quello dell'Ecole Polytechnique?»[6].
Cosa dovremmo fare, oggi? È forse necessario *tradire* per davvero? Cosa ereditiamo da questa grande lezione sul significato delle immagini? Può essere utile interrogarsi seriamente sul valore che le rappresentazioni iconografiche, anche in termini spaziali, assumono all'interno della società contemporanea, dell'*ambiente* contemporaneo, in cui si assiste, a partire soprattutto dal secondo Novecento, a un *uso*, forse anche spropositato, di questo *medium*.
La supposta superficialità di questo *uso* dell'immagine a cui assistiamo oggi forse non dovrebbe venire, come spesso accade, respinta a priori. Questo rifiuto, certamente fondato su principî solidi e saldamente radicati in una certa tradizione, dovrebbe forse trasformarsi in "curiosità" nei confronti di questo fenomeno.
Se il problema, chiaramente evidente, è una carenza, o forse totale assenza, di una componente semantica nella costruzione di queste immagini – che nel caso specifico dell'architettura, sintetizzando, significa una relazione dialettica con il

luogo – la soluzione potrebbe essere innanzitutto quella di interrogarsi su quali siano i *valori* che dovrebbero sostenere questa costruzione. Valori che tuttavia devono appartenere e rappresentare il mondo contemporaneo: se è necessario un recupero del *senso della storia* è forse altrettanto necessaria una ricerca del *senso del contemporaneo*, del *senso della storia del presente* – come la definiva Samonà – staccandosi, almeno in parte, da questa dimensione disciplinare in cui siamo cresciuti.

Se è dunque chiara, anche solo parzialmente, la natura del contenuto, del *perché*, del senso, appunto, da cui questa operazione deve partire, ciò che è necessario definire è la forma, il *come*, il segno attraverso cui *rappresentare* questa realtà contemporanea. Ed è proprio qui, sul *come*, che il nostro sguardo dovrebbe allargarsi, in modo libero, verso le *tecniche* che la società contemporanea impiega nella *costruzione delle immagini*, delle sue immagini. Perché la città ha resistito e resiste comunque – come osservava Samonà – nella sua capacità organica di ri-conformarsi continuamente, a ogni azione di manomissione, volontaria o meno, cosciente o meno e che ciclicamente si è ripetuta nel corso della storia.

Di fronte a questa condizione permanente di "produzione di immagini a mezzo di immagini"[7] propria del nostro presente, l'architetto contemporaneo non può arretrare, ma dovrebbe porsi, attraverso la propria opera, come figura di *filtro* tra la realtà e la sua *rappresentazione*, assorbendo e metabolizzando *tutti* i "dati" – come li definiva Samonà – che oggi arrivano dal mondo esterno.

Se è pur vero che la Storia procede in avanti rivolta all'indietro, quanto indietro e a chi dovremmo guardare?

E, ancora: «Come si procede quando i maestri non bastano più? Senza le stelle forse è più bello navigare, ma come si fa a imparare qualcosa di nuovo, che ancora non sappiamo?» [8].

## Note

[1] Cfr.: Gianugo Polesello, *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in M. Montuori (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 1988, Volume primo: Saggi, pp. 329-337.

[2] Id., *Composizione progettazione costruzione*, in AA. VV., *Composizione progettazione costruzione*, a cura di E. Bordogna, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 219.

[3] *Ivi*, p. 220.
In questo caso Polesello, per spiegare questo concetto, utilizza l'esempio delle facciate delle chiese di Palladio a Venezia, che assumono quasi una loro autonomia nella costruzione figurativa dell'immaginario urbano.

[4] Luciano Semerani, *Why not?* (1985), in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, volume primo: Saggi, Officina, Roma, 1988, pp. 398-399.
Originariamente pubblicato in lingua inglese come editoriale di "Architectural Design Profile", n. 59, numero monografico dedicato alla Scuola di Venezia, Londra, 1985.

[5] Id., *L'immagine dell'oggetto e il senso della storia*, in Id., *Incontri e lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, CLEAN, Napoli, 2013, p. 146.

[6] Luciano Semerani, *Why not?*, *cit.*, p. 401

[7] Questa espressione consiste nella parafrasi del titolo del libro di Piero Sraffa, *Produzione di merci a mezzo di merci*, Einaudi, Torino, 1960.

[8] Carlo Rovelli, *Buchi bianchi. Dentro l'orizzonte*, Adelphi, Milano, 2023, p. 53.

## Scritti di Giuseppe Samonà

*Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, in "Rassegna di architettura", n. 12, 1929, pp. 459-468.
*Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in "Rassegna di architettura", n. 3, 1930, pp. 87-95.
*L'influenza medioevale per la formazione degli elementi architettonici del sec. XVI nella Sicilia Orientale*, in "Bollettino d'arte", Roma, 1932, pp. 517-524.
*L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camiliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1933.
*Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina: contributo allo studio del Rinascimento*, Industrie grafiche Meridionali, Messina, 1935.
*La casa popolare*, EPSA, Napoli, 1935.
*Monumenti medioevali nel retroterra di Cefalù*, S.I.E.M., Napoli, 1935.
*Rassegna dei monumenti: i restauri di S. Lorenzo in Napoli*, in "Rassegna di architettura", agosto-settembre 1936, pp. 321-336.
*Schemi compositivi di palazzi napoletani del '500*, Ricciardi, Napoli, 1936.
*Il Duomo di Cefalù*, Nuove grafiche, Roma, 1939.
*Il Crystal Palace di Londra*, in "Metron", n. 13, 1947, pp. 21-32.
*Lo studio dell'architettura*, in "Metron", n. 15, 1947, pp. 7-15.
*I progetti per il completamento frontale della stazione di Roma Termini*, in "Metron", n. 21, 1947 pp. 8-22.
*Il Piano Fanfani in rapporto all'attività edilizia dei liberi professionisti*, in "Metron", n. 33-34, 1949 pp. 13-15.
*L'architettura contemporanea nel ventennio razionalista in Europa*, in "La critica d'arte", n. 28, luglio 1949, pp. 89-104.
*Ospedale Traumatologico e Ortopedico a Roma 1948*, in "Metron", n. 35-36, 1949, pp. 29-33.
*Castelli di Federico II in Sicilia e nell' Italia meridionale*, Renna, Palermo, 1950.
*Sull'architettura di Frank Lloyd Wright*, in "Metron", n. 41-42, 1951 pp. 35-44.
*Elementi medioevali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina: contributo allo studio del Rinascimento*, Industrie grafiche Meridionali S.A., Messina, 1952.
*Positivismo e storicismo nella cultura urbanistica di oggi*, in "Casabella-Continuità", n. 200, febbraio-marzo 1954, pp. 39-43.
*L'architettura in Sicilia dal secolo XIII a tutto il Rinascimento*, Tip. f.lli. De Magistris & c. succ. V. Bellotti, Palermo, 1955.
*Lettura della Cappella a Ronchamp*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 8, giugno 1956, pp. 118-123.
*Il futuro dei nuclei antichi della città ed esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in "Urbanistica", n. 21, 1957, pp. 5-7.
*Problemi urbanistici del quartiere S. Giuliano*, in "Casabella-Continuità", n. 218, febbraio-marzo 1958, pp. 9-11.
*Una casa di Gardella a Venezia*, in "Casabella-Continuità", n. 220, giugno-luglio 1958, p. 7-14.
*Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac", n. 3, 1958, pp. 83-115.
*Il grattacielo più discusso d'Europa*, in "L'architettura. Cronache e storia", n. 40, febbraio 1959, pp. 658-675.
*Considerazioni sulla città di Napoli*, in "Casabella-Continuità", n. 231, settembre 1959, pp. 35-36.
*Sant'Elia nella cultura d'anteguerra*, in "La Biennale di Venezia", n. 36-37, 1959, pp. 60-64.

*L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959.
*Il codice dell'urbanistica* (con G. Astengo), in collaborazione con la Commissione nazionale di studio dell'INU, aggiornato al 25 luglio 1960, Edizioni di Urbanistica, Roma, 1960.
*Sviluppo tecnico e prospettive urbanistiche*, in "Civiltà delle macchine", n. 4, luglio-agosto 1961, pp. 45-54.
*Relazione ufficiale in occasione della inaugurazione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella-Continuità", n. 274, aprile 1963, pp. 12-15.
*Le Corbusier architetto e teorico dell'architettura*, in "Belfagor", vol. XVIII, n. 6, novembre 1963, pp. 679-694.
*Piano urbanistico comprensoriale del Vajont: relazione generale dello schema*, Cluva, Venezia, 1965.
*Gli insediamenti residenziali nel territorio di Mestre-Venezia: progetti svolti nel corso di composizione 2. 1964-65*, tenuto dal prof. G. Samonà con la partecipazione didattica del prof. I. Gardella, Cluva, Venezia, 1966.
*Introduzione*, in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968.
*Piazza San Marco*, Marsilio, Padova, 1970.
*Una valutazione del futuro della città come problema del suo rapporto con l'architettura*, Il Mulino, Bologna, 1971.
*Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura*, in A. Samonà, C. Doglio (a cura di), *Oggi, l'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1974.
*La casa popolare negli anni '30*, Marsilio, Padova, 1975.
*L'unità architettura urbanistica: scritti e progetti, 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano, 1975 (I ed.) e 1978 (II ed.).
*La città in estensione*, conferenza tenuta presso la Facoltà di Architettura di Palermo il 25 maggio 1976, STASS, Palermo, 1976.
*Piazza San Marco: l'architettura, la storia, le funzioni*, Marsilio, Venezia, 1977.
*Premessa metodologica*, in Regione Friuli Venezia-Giulia, *Un'esperienza di pianificazione territoriale in Italia: il piano urbanistico regionale generale del Friuli-Venezia Giulia*, con una lettura di A. Samonà, Casamassima, Udine, 1980.
*Venticinque disegni per una architettura: Giuseppe Samonà e il teatro di Sciacca*, presentazione di C. Ajroldi, fotografie di F. De Simone, Edizioni della nuova presenza, Palermo, 1982.
*L'edificio pubblico per la città* (con G. Canella e J. I. Linazasoro), a cura di G. Testi, introduzione di L. Semerani, Marsilio, Venezia, 1982.
*Idee per Messina e l'area dello Stretto*, in G. L. di Leo, M. Lo Curzio (a cura di), *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, atti del seminario del 15 maggio 1982, Dedalo, Bari, 1985, pp. 157-162.



**Scritti di Giuseppe Samonà (Archivio Progetti Iuav)**

*Architettura Greca*, manoscritto, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 03, 1930-35.
*Romanica*, manoscritto, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 04, 1930-35.
*Studi: età classica, medievale-moderna: appunti presi per studi sull'architettura antica, medievale e Cinquecentesca*, manoscritto, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 02, 1930-35.
*Appunti di Estetica*, manoscritto, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, 05, 1932-35.
*Album di disegni*, Collezione Francesco e Bastiana Dal Co, Dal Co 03, 1932-39.
*Piano territoriale di coordinamento della Regione del Veneto* (con G. Polesello),

Fondo Gianugo Polesello, Polesello 1.Progetti/022, luglio 1968.
*La progettazione architettonica dello Stretto di Messina* (di A. Samonà et al.), materiale di ricerca didattica della Cattedra di Composizione Architettonica II (prof. A. Samonà) , a cura dell'Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Fondo e Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 4.con/2/24, dicembre 1969.
*Involucro e scheletro*, manoscritto della conferenza tenuta all'APAO, circolo "Il ritrovo", Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/057/05, aprile 1947.
*Attualità dei nostri compiti culturali*, conferenza tenuta all'APAO presso l'Accademia di arte drammatica a Roma, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/055/13, 9 dicembre 1947.
*Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, dattiloscritto con annotazione "Involucro e scheletro", Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/059/14, 1947.
*Il problema della casa come istanza centrale riproposta all'architettura d'oggi*, dattiloscrtitto, relazione al Congresso della Cultura tenuta al Castello Sforzesco a Milano, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/04, 25 maggio 1949.
*Considerazioni sull'unità residenziale*, dattiloscritto, conferenza al Circolo Gramsci a Venezia, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/03, 31 maggio 1949.
*Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea del ventennio razionalista in Europa*, dattiloscritto, pubblicato in "Critica d'Arte", Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/057/06, luglio 1949.
*Dall'unità di abitazione all'unità residenziale*, dattiloscritto, conferenza per l'inaugurazione del Seminario "Giorgio Labò" alla Facoltà di Architettura di Roma, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/12, novembre 1949.

*Artisti e tecnici nella vita moderna*, conferenza tenuta al Centro di Studi romani, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/057/10, 12 maggio 1955.
*Una casa a tutti gli italiani*, dattiloscritto, relazione, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/08, 2 luglio 1955.
*Plans de quartiers*, relazione al Congresso UIA all' Aja, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/057/08 15 luglio 1955.
*Il problema sociale dei quartieri popolari nella città*, dattiloscritto, pubblicato in "Edilizia popolare", n. 2, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/077/07, 1955.
*Concorso nazionale per il nuovo P.R.G. del Comune di Messina. Relazione*, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 1.pro/1/016, 1960.
*Considerazioni di carattere urbanistico sull'unità funzionale del comprensorio dello Stretto di Messina*, conferenza tenuta a Villa San Giovanni, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/22, 15 luglio 1962.
*Intervento per gli studenti della Facoltà di Architettura di Milano*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/20, 6 novembre 1963.
*La personalità e l'opera di Le Corbusier*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/059/20, 1963.
*Lezione prof. Samonà*, manoscritto (autore ignoto), Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/16, 29 novembre 1966.
*Appunti delle lezioni tenute dal prof. Giuseppe Samonà al corso di composizione architettonica II° durante l'anno accademico 1966-67*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/060/07, 1966-67.
*Semiologia e urbanistica*, dattiloscritto con note manoscritte, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/06, 1967.

*Concorso internazionale di idee per un collegamento stabile viario e ferroviario tra la Sicilia ed il Continente. Relazione*, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, AP-originali/txt/009, 1969.
*Strutture profonde e strutture superficiali*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/090/04, 1971.
*Il contesto*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/19, 3 marzo 1973.
*Considerazioni sul pensiero di Eco e altre riflessioni sul linguaggio secondo architettonico*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042/18, 1976.
*Iconismo – immagini lingua parlata*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/102/07, 1976.
*Il messaggio architettonico di Le Corbusier*, discorso d'apertura pronunciato alla XI Rassegna di architettura "Disegni e opere di Le Corbusier, 1920-1965", Napoli, 16 marzo 1978, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/081/01.
*Palermo: articoli "mostra"*, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010, 1980.
*Samonà e il futuro: «La mia giovinezza è cominciata a 76 anni»* (di G. M. Costa e G. Galante), ritaglio di giornale, in "L'Ora", Palermo, 16 gennaio 1980, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/010/07.
*Sulla comunicazione visiva*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/117/05, 1981.
*A. Whitehead*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/27, s.d.
*Appunti*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/05, s.d.
*Appunti sul linguaggio*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/112-114, s.d.
*Città – Forma – Classificazioni e definizioni*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/04, s.d.
*Civiltà dei consumi / civiltà dell'immagine*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/082/23, s.d.
*Corrispondenze e dipendenze*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/28, s.d.
*Da T. Maldonado – "Avanguardia e razionalità" – Appunti sull'iconicità*, dattiloscritto con correzioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/10, s.d., p. 1.
*Dalla metodologia di Hianolev* (probabilmente Hjelmslev), dattiloscritto con note manoscritte, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/26.
*Definizione di modello-tipo-tipologia-contesto-tipologia come storia del mov. mod.*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/04, s.d.
*Dei segni nella percezione*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/25, s.d.
*Estetica-Storia*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/042/04, s.d.
*Empatia*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/052/10, s.d.
*Fonemi: da Hjelmslev*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/13, s.d.
*Hegel*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/15, s.d.
*Iconismo (Divario e differenza)*, dattiloscritto con annotazioni a penna (sulla

prima pagina è riportato l'anno 1977 che però non viene riconosciuto come data di produzione del documento), Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/27, s.d.
*Il concetto di arte come costruzione*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/042, s.d.
*Il cuore della città*, manoscritto e dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/02, s.d.
*Intendere la città in senso ecologico*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/18, s.d.
*Interventi nel territorio: loro natura formale*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/21, s.d.
*L'art décoratif d'aujourd'hui*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/07, s.d.;
*Precisions*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/11, s.d.
*L'icona*, dattiloscritto con correzioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/01, s.d.
*La carta di Atene*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/08, s.d.
*La flagranza della storia*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/06, s.d.
*La mia opera*, dattiloscritto con appunti sullo scritto di Le Corbusier, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/12, s.d.
*Les trois etablissements humains*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/04, s.d.
*Lévi-Strauss*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/076/18, s.d.

*Linguaggio e Storia (Tafuri)*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/042/21, s.d., p. 1.
*Manièr de penser l'urbanisme, 1945*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/09, s.d.
*Merlo Ponty: spazio*, dattiloscritto e manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/089/21/18, s.d.
*Mie riflessioni*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/102, s.d.
*Morfemi e scienza del significato*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/045/08, s.d.
*Morfologia, tipologia e storia nella struttura urbana*, dattiloscritto con correzioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/043/03, s.d.
*Note sul linguaggio visivo e l'icona*, dattiloscritto con correzioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/13, s.d.
*Quand les cathédrales étaient blanche*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/05, s.d.
*Segno iconico e codificazione*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/17, s.d.
*Sui segni e il territorio*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/06/11, s.d
*Sul linguaggio visivo*, dattiloscritto con annotazioni a penna, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/092/26, s.d.
*Sull'estetica*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/085/07, s.d.
*Teoria*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/083/05, s.d.

*Un breve scritto sul paesaggio*, dattiloscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/046/23, s.d.
*Verso un'architettura*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/06 s.d.;
*La maison des hommes*, manoscritto, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/070/03/10, s.d.
*Lettera di Enrico Calandra a Giuseppe Samonà*, 31 agosto 1927, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/053/13.
*Lettera di Enrico Calandra a Teresa Favara* (moglie di Giuseppe Samonà), Messina, 31 agosto 1927, Fondo Samonà, 2.fas/53/13.
*Lettera di Enrico Calandra a Giuseppe Samonà*, 25 aprile 1928, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/053/13.
*Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto a Venezia. Relazione illustrativa*, Fondo Egle Renata Trincanato, Trincanato 3.Attività professionale/1/049, 1964.

## Scritti su Giuseppe Samonà


AA. VV., *Il concorso per la Cattedrale di La Spezia*, in "Architettura e arti decorative", IX, fasc. IV, maggio 1930, pp. 412-416.
AA. VV., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, testi di C. Aymonino, G. Ciucci, F. Dal Co, M. Tafuri; testimonianze di B. Zevi, I. Gardella, E. R. Trincanato, F. Tentori, G. Canella, G. Polesello, L. Semerani, Officina, Roma, 1975, pp. 6-8.
Ajroldi Cesare – CANNONE Francesco – DE SIMONE Francesco, *Lettere su Palermo di Giuseppe Samona e Giancarlo De Carlo per il piano programma del centro storico, 1979-1982*, Officina, Roma, 1994.
Ajroldi Cesare (a cura di), *La ricerca sui centri storici: Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, Aracne, Roma, 2014.
Id., *La Sicilia. I sogni e le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, con scritti di G. Samonà, introduzione di D. Vitale, Il Poligrafo, Padova, 2014.
Aymonino Carlo, *Il patrimonio di Giuseppe Samonà*, in AA. VV. *Giuseppe Samonà. 1923-1975: cinquant'anni di architetture*, Officina, Roma, 1975, p. 8.
Balistreri Trincanato Corrado – Alberto MAMBRIANI, *Dialogo: due progetti inediti di Giuseppe Samonà*, Cluva, Venezia, 1990.
Balistreri Trincanato Corrado – Balistreri Emiliano (a cura di), *Disegni di Giuseppe Samonà*, Stamperia Cetid, Mestre, 1998.
Balistreri Trincanato Corrado et al., *Giuseppe Samonà. 1898 8 aprile Palermo, Roma 31 ottobre 1983*, in "Fogli. Transeunte", n. 3, 2018.
Biancucci Antonio, *Giuseppe Samonà e le presenze del progetto: il restauro del Nucleo Sperimentale nel Borgo Ulivia a Palermo*, Kappa, Roma, 2007.
Canella Guido, *Architetti italiani nel Novecento* (a cura di E. Bordogna con E. Prandi e E. Manganaro), Christian Marinotti, Milano, 2010, p. 276.
Canestrari Manuela (a cura di), *Un progetto per Parigi di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 1984.
Cardullo Francesco, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma, 2006.
Id., *Il Pilone del Ponte sullo Stretto di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 2016.
Id., *La Cortina del Porto di Messina di Giuseppe Samonà: gli isolati degli anni Trenta del Novecento*, in M. Mistretta, B. Mussari, A. Santini (a cura di), *La Mediterranea verso il 2030. Studi e ricerche sul patrimonio storico e sui paesaggi antropici, tra conservazione e rigenerazione*, in "ArcHistoR", [e-journal], Extra n. 6, 2019, pp. 110-121.
Cortese Guido – Corvino Tania – Kim Ilhyun (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993 inventario analitico dei fondi documentari conservati presso*

*l'archivio progetti IUAV/AP*, Il Poligrafo, Padova, 2003.
De Seta Cesare, *In memoria di Giuseppe Samonà*, Napoli, 2006.
Fichera Francesco, *Risveglio Architettonico in Sicilia*, in "Architettura", rivista del sindacato nazionale fascista architetti, XI, giugno 1932.
Kim Ilhyun, *Giuseppe Samonà: problemi di identità e metodo dagli anni del regime alle prime verifiche in urbanistica*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, XII ciclo, Iuav, Venezia, 2000.
Longobardi Giovanni – Marras Giovanni (a cura di), *Giuseppe Samonà: progetti per la città pubblica*, Universalia, Pordenone, 2020.
Marchetta Manlio (a cura di), *La qualità dell'urbanistica nella città che esiste: antologia con riflessioni intorno ai temi di studio di Giuseppe Samona*, con scritti di G. Samonà (et al.), Clean, Napoli, 1984.
Marras Giovanni – Pogačnik Marko (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006.
Marras Giovanni, *Radicalismo inverso: il vuoto come valore, gli studi urbani come strumento*, in "Vesper", n. 1, autunno-inverno 2019.
Montanelli Indro – Samonà Giuseppe – Valcanover Francesco, *Venezia. Caduta e salvezza*, Sansoni, Firenze, 1970.
Montuori Marina (a cura di), *Colloquio con Giuseppe Samonà*, in "Aura", n. 1, giugno 1983, pp. 147-151.
Id., *L'insegnamento di Giuseppe Samonà: lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984*, Cluva, Venezia, 1985.
Id., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 1988.
Id. (a cura di), *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica, la poetica dell'insieme, tra didattica e professione dell'architettura. Resoconto di una giornata di studio tenuta all'IUAV il 27 maggio 1997*, Officina, Roma, 2000.
Piacentini Marcello, *Una Mostra di architettura moderna e arredamento in Roma*, in "Architettura e arti decorative", XI, fasc. X, luglio 1932, p. 335.
Polesello Gianugo, *L'architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in M. Montuori (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 1988, Volume primo: Saggi, pp. 329-337.
Id., *Il paradosso "Novissime"*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova, 2006, pp. 287-290.
Puija Laura (a cura di), *Rileggere Samonà*, Roma TrE-Press, Roma, 2021.
Sciortino Laura, *La centrale termoelettrica di Augusta di Giuseppe Samonà: un monumento alla tecnica*, Officina, Roma, 2018.
Semerani Luciano, *Why not?* (1985), in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, Volume primo: Saggi, Officina, Roma, 1988, pp. 381-402. Originariamente pubblicato in lingua inglese come editoriale di "Architectural Design Profile", n. 59, numero monografico dedicato alla Scuola di Venezia, Londra, 1985.
Id., *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica*, a cura di L. Amistadi e I. Clemente, CLEAN, Napoli, 2007.
Id., *Incontri e Lezioni. Attrazione e contrasto tra le forme*, CLEAN, Napoli, 2013.
Id., *La legge dialogica e l'unità architettura-urbanistica*, in G. Longobardi, G. Marras (a cura di), *Giuseppe Samonà. Progetti per la città pubblica*, Universalia, Pordenone, 2020, pp. 106-111.
Tafuri Manfredo, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, in AA. VV., *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1975, pp. 9-56.

Tentori Francesco, *Imparare da Venezia*, Officina Edizioni, Roma, 1994.
Id., *I Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, in "Universale architettura", n. 9, Testo e Immagine, Torino, 1996.
Trincanato Egle Renata, *Sull'insegnamento di Giuseppe Samonà*, in Id., *Su Venezia e la laguna veneta: e altri scritti di architettura 1948-1993*, a cura e con una postfazione di F. Tentori, Officina Edizioni, Roma, 1997, pp. 447-449.
Zaffora Flavia, *Tra classico e moderno. Le centrali termoelettriche di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma, 2018.

**Scritti sulla Palazzata e la città di Messina**

AA.VV., *Brutalismo & Warehouse Aesthetics*, in "The Architectural Review", vol. 126, n. 751, agosto-settembre 1959, pp. 127-128.
Autore Camillo – Leone Raffaele – Samonà Giuseppe – Viola Guido, *Post Fata resurgo: relazione di progetto per il Concorso per la facciata tipo della Nuova palazzata di Messina*, Messina, 1930.
Arcidiacono Giuseppe, *Samonà e la palazzata di Messina*, in *Verso un'architettura nel Mediterraneo*, attività svolta nell'ambito del dottorato di ricerca in progettazione architettonica, L'epos, Palermo, 2001, pp. 9-14.
Aricò Nicola – Piazza Stefano, *Per ricostruire la Palazzata seicentesca di Messina*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento* a cura di A. Buccaro e C. de Seta, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE, Università degli Studi di Napoli Federico II, 13-15 marzo 2014, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2014, pp. 481-491.
Campione Giuseppe, *Il Piano Samonà*, in Id., *Il progetto urbano di Messina: documenti per l'identità, 1860-1988*, Gangemi, Roma, 1988, pp. 367-420.
Cardullo Francesco, *L'architettura dello Stretto: progetti a grande scala nella storia urbana di Messina*, in G. Rebecchini, F. Cardullo, C. Roseti, *Architettura civile*, Gangemi, Roma, 1992, pp. 18-45.
Id., *Architettura e città: scritti su Messina*, Officina, Roma, 2010, pp. 141-150.
Id., *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina: un manuale dell'architettura e dell'arte del costruire*, in Id., *Architettura e città: scritti su Messina*, Officina, Roma, 2010, pp. 141-150.
Id., *La Cortina del Porto di Messina di Giuseppe Samonà: gli isolati degli anni Trenta del Novecento*, in M. Mistretta, B. Mussari, A. Santini (a cura di), *La Mediterranea verso il 2030. Studi e ricerche sul patrimonio storico e sui paesaggi antropici, tra conservazione e rigenerazione*, Laboratorio CROSS Dipartimento PAU Università Mediterranea, Reggio Calabria, 2019, pp. 110-121.
Indelicato Aldo, *Giuseppe Samonà e Messina*, in "Città e territorio", n. 1, anno X, gennaio-febbraio 2001, pp. 49-50.
La Spina Pasquale, *Appunti grafici sull'evoluzione della Palazzata nella Città di Messina dal Sec. XVI ai nostri giorni*, Università di Messina, 1980.
Marconi Plinio, *Il Concorso nazionale per il progetto della Nuova Palazzata di Messina*, in "Architettura e Arti decorative", anno X, fasc. XII, agosto 1931, pp. 583-614.
Palazzolo Gaetano, *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, prefazione di E. Sessa, Grafill, Palermo, 2010.
Id., *La Nuova Palazzata di Messina*, Ex Libris, Palermo, 2010.
Tentori Francesco, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina*, in "Casabella-Continuità", n. 227, maggio 1959, pp. 29-47.

**Scritti su semiotica e iconismo**

Barthes Roland, *Rhétorique de l'immage*, in "Communications", n. 4, 1964, pp. 40-51.

Id., *Elementi di semiologia* (1964), a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, 2002.
Id., *Semiologia e urbanistica*, testo dell'intervento tenuto alla conferenza omonima del 16 maggio 1967 organizzata dall'Istituto francese di Napoli e dall'Istituto di Storia dell'architettura dell'Università di Napoli, in "Op. cit.", n. 10, settembre 1967, pp. 7-17.
Brandi Cesare, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
Id., *Le due vie*, Laterza, Roma-Bari, 1966.
Id., *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1968.
Choay Françoise, *Sémiologie et urbanisme*, in "L'architecture d'aujourd'hui", n. 132, giugno-luglio 1967.
De Fusco Renato, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari, 1967 (I ed.) e 2005 (n. ed.).
Id., *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
Eco Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
Id., *Segno*, ISEDI, Milano, 1973.
Id., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.
Gamberini Italo, *Gli elementi dell'architettura come parole del linguaggio architettonico*, Coppini, Firenze, 1959.
Id., *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, Coppini, Firenze, 1961.
Garroni Emilio, *Semiotica e architettura. Alcuni problemi teorico-applicativi*, in "Op. cit.", n. 18, maggio 1970, pp. 5-33.
Id., *Progetto di semiotica*, Laterza, Roma-Bari, 1972.
Jencks Charles – Baird George, *Il Significato in Architettura* (1969), Dedalo, Bari, 1974.
Koenig Giovanni Klaus, *Analisi del linguaggio architettonico*, Fiorentina, Firenze, 1964.
Id., *Architettura e comunicazione*, Fiorentina, Firenze, 1970.
Maldonado Tomás, *Appunti sull'iconicità*, in Id., *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974.
Metz Christian, *Cinéma: langue ou langage?*, in "Communications", n. 4, 1964, pp. 52-90.
Morpurgo-Tagliabue Guido, *I problemi di una semiologia architettonica*, in "Bollettino del CISA Andrea Palladio", n. 10, 1968, pp. 283-309.
Id., *La chiave semiologica dell'architettura*, in "Rivista di estetica", a. XIV, fas. 1, 1969, pp. 5-37.
Ogden Kay Charles – Richards Ivor Armstrong, The Meaning of Meaning, Harcourt, Brace & Co., Londra, 1923.
Peirce Charles Sanders, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, 1931-35.
Rossi Aldo, *Semiologia del simbolo*, in "Paragone", n. 200, ottobre 1966.
Id., *Semiologia a Kazimierz sulla Vistola*, in "Paragone", n. 202, dicembre 1966.
Id., *Le nuove frontiere della semiologia: cinema e narratività*, in "Paragone", n. 212, ottobre 1967.
de Saussure Ferdinand, *Corso di linguistica generale* (1916), introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari, 1983.
Scalvini Maria Luisa, *Architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano, 1975.
Tafuri Manfredo, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
Zevi Bruno, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino, 1973.



**Scritti vari**

AA. VV., *Composizione progettazione costruzione*, a cura di E. Bordogna,

Laterza, Roma-Bari, 1999.
Amistadi Lamberto, *La costruzione della città: concetti e figure*, con uno scritto di G. Samonà, Il Poligrafo, Padova, 2012.
Argan Giulio Carlo, *Punti di partenza della nuova architettura*, in "Casabella", a. VI, n. 4, aprile 1933.
Barbera Paola, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo, 2002.
Borissavliévitch Miloutine, *Les théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Payot, Parigi, 1926.
Id., *Le teorie dell'architettura. Saggio critico sulle principali dottrine di estetica dell'architettura*, a cura di G. Pigafetta e I. Abbondandolo, con un'introduzione di R. De Fusco, trad. it. A. Mastrorilli, Compositori, Bologna, 2007.
Cagliostro Rosa Maria, *Le architetture di Camillo Autore*, Gangemi, Roma, 1991.
Calandra Enrico, *La I mostra d'architettura siciliana*, in "Rassegna tecnica mensile", Sindacato fascista ingegneri Messina, a. II, VI annuale, n. IX-XII, dicembre 1927, pp. 18-25.
Id., *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Laterza, Bari, 1938.
Choay Françoise, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo* (1969), a cura di E. d'Alfonso, fotografie di J. L. Bloch-Lainé, Skira, Milano, 2003.
Curci Felice, *Architettura alpina. Edoardo Gellner: il villaggio ENI a Borca di Cadore 1959-61*, intervista a Edoardo Gellner, in "d'Architettura", n. 18, 2002.
Eisenman Peter, *La base formale dell'architettura moderna*, trad. it. M. Baiocchi e A. Tagliavini, Pendragon, Bologna, 2009.
Ginzburg Moisej Jakovlevič, *Saggi sull'architettura costruttivista: Il ritmo in architettura, Lo stile e l'epoca, L'abitazione*, a cura di E. Battisti, con un saggio introduttivo di G. Canella, Feltrinelli, Milano, 1977.
Le Corbusier, *La mia opera*, Boringhieri, Torino, 1961.
Lynch Kevin, *Il tempo dello spazio* (1972), il Saggiatore, Milano, 1977
Manfredi Tommaso, *Filippo Juvarra*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 710-719.
Piacentini Marcello, *Prima internazionale architettonica*, in "Architettura e arti decorative", VII, 12 agosto 1928, pp. 544-562.
Rakowitz Gundula (a cura di), *Architettura e storia. Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg*, Bembo, Venezia, 2024.
Roux-Apitz Michel, *L'architettura moderna in Francia*, in "Architettura e arti decorative", a. IV, vol. I, 1925, pp. 23-44.
Schmarsow August, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig, 1894.
Sessa Ettore, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, introduzione di U. Di Cristina, Novecento, Palermo, 2002.
Tafuri Manfredo – Dal Co Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976.



**Altri scritti**

Arnheim Rudolf, *Il pensiero visivo* (1969), trad. it. R. Pedio, Einaudi, Torino, 1974.
Bataille George, *Il limite dell'utile* (1976), Adelphi, Milano, 2000.
Bodei Remo, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
Cirlot Juan Eduardo, *Dizionario dei simboli* (1969), Adelphi, Milano, 2021.
Deleuze Gilles – Guattari Félix, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), introduzione di M. Guareschi, Cooper&Castelvecchi, Roma, 2003.
Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), trad. it. S.

Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 1995.
Einstein Albert, *I fondamenti della ricerca* (1918), in Id., *Idee e opinioni* (1957), prefazione di A. Zichichi, nota critica di A. Brissoni, trad. it. F. Fortini, Fabbri, Milano, 2004.
Eliot Thomas Stearns, *Tradizione e talento individuale* (1919), in Id., *Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2001, p. 583-623.
Id., *La terra desolata. Quattro quartetti* (1922-41), Feltrinelli, Milano, 2004.
Florenskij Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), Adelphi, Milano, 2021.
Ginzburg Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 2000.
Goethe Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, (1816-17), Mondadori, Milano, 2020.
Huxley Aldous, *L'arte della vista* (1942), Devil books, Napoli, 1985.
Id., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno* (1954-56), trad. it. L. Sautto, postfazione di G. e R. Boeri, Mondadori, Milano, 2016.
La Cecla Franco – Zanini Piero, *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
Lévi-Strauss Claude, *Cristi di oscure speranze*, Nottetempo, Roma, 2008
Id., *Il crudo e il cotto* (1964), trad. it. A. Bonomi, il Saggiatore, Milano, 2008.
Lyotard Jean-François, *Discorso, figura* (1971), a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, Unicopli, Milano, 1987.
Nietzsche Friedrich, *Considerazioni inattuali* (1873-76), a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. it. S. Giametta e M. Montinari, introduzione di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1981.
Rovelli Carlo, *Buchi bianchi. Dentro l'orizzonte*, Adelphi, Milano, 2023.
Sraffa Piero, *Produzione di merci a mezzo di merci*, Einaudi, Torino, 1960.