

Alberto Manfredini Giovanni Manfredini

DIECI CONVERSAZIONI DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

AALINEA

© copyright ALINEA editrice s.r.l. - Firenze 1995
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. 055 / 333428 - Fax 055 / 331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilm)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

ISBN 88-8125-026-8

IN COORDINATA

Edimburgo. Progetto di concorso per l'ampliamento e ristrutturazione della Biblioteca Centrale e per il recupero della zona di Cowgatehead. Alberto e Giovanni Manfredini (1994).

finito di stampare nell'aprile 1995

d.l.p.: "Alinea editrice srl" - Firenze

stampa: "Italia Grafiche" - Campi B. (Firenze)

Alberto Manfredini Giovanni Manfredini

DIECI CONVERSAZIONI DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

 **ALINEA**
EDITRICE

INDICE

- 11 Prefazione
- 1. Considerazioni contestuali**
- 24 La piazza della Cattedrale di Otranto
25 Gli interventi romani di Domenico Fontana
27 Castel del Monte e San Pietro a Otranto
28 Berlino: Friedrichstraße
- 2. Progettare nel contesto storico**
- 33 Francoforte
40 Edimburgo
- 3. Concetto e contesto**
- 4. Riqualificazione urbana: la piccola scala**
- 68 Monte Carasso
- 5. Riqualificazione urbana: la media scala**
- 75 Lucerna
- 6. Strategie urbanistiche**
- 92 L'area parigina di "Renault-Billancourt"
94 Il nuovo piano regolatore di Urbino
- 7. Connessioni urbane**
- 100 La torre dei collegamenti pedonali a Lérida
103 Il restauro di Castelgrande a Bellinzona
- 8. Il ruolo della facciata**
- 9. Architettura e High-tech**
- 127 La nuova sede dei Lloyd's a Londra
129 La sede della Hongkong & Shanghai Banking Corporation
133 La città delle Scienze e dell'Industria a Parigi
- 10. Tecnologia e contesto**
- 147 Lo standard
148 La flessibilità
148 L'high-tech e l'high-touch
149 L'umanizzazione
- 153 *Indice dei nomi, luoghi e monumenti*
- 156 *Fonte delle illustrazioni*

PREFAZIONE

Il significato ultimo di ogni realizzazione architettonica (lungo l'intero arco della storia dell'architettura, dalle origini alla contemporaneità) dipende dal particolare rapporto instaurato, per essa, tra ideologia e prassi. Ogni opera ha quindi rivestito e assunto un ruolo particolare, assai preciso e delineato nella società civile, proprio per la chiarezza ideologica che era in grado di esprimere indipendentemente dall'inevitabile contrasto che tale ideologia veniva a instaurare con la propria prassi ossia con il corpus di attività pragmatiche coeve del momento ideologico medesimo.

L'opera architettonica di alta qualità si è sempre posta come il prodotto autentico del contrasto necessario che deriva dall'incontro del momento teorico con il momento pratico in un inevitabile rapporto di causa-effetto. Altrove si è provveduto a illustrare, o meglio a delineare, cosa sia accaduto e accada, nella progettazione architettonica, in relazione al particolare rapporto temporale che, nei diversi casi e nei diversi tempi, si è instaurato tra fase propriamente ideologica e fase più propriamente pragmatica. Si è cioè esaminata una particolare scala di giudizio nei confronti della qualità del prodotto architettonico in relazione al tipo di quel particolare rapporto temporale dianzi descritto che può essere di contemporaneità o di successione tra i due momenti. Si è cercato di illustrare da che parte stia la qualità, che poi significa la coerenza dell'intero impianto progettuale, in presenza di contemporaneità dei due momenti o di successione temporale tra i due.

E si è provato a dimostrare come nel primo caso la qualità sia a vantaggio del momento teorico, mentre solo nel secondo il rapporto qualitativo può essere di identità o addirittura essere invertito, nel senso che la qualità può, in questa condizione, essere a vantaggio del secondo momento.

Infatti ogni momento di avanguardia o di rottura, come del resto ogni grande scoperta, e non solo scientifica, necessita di un tempo adeguato per verificare, nella prassi, la veridicità dei propri enunciati. Ciò indipendentemente dal fatto di appartenere o meno alla categoria del "pensiero scientifico" che, per intima essenza, vorrebbe continuamente superare sé stesso, e conseguentemente potrebbe dare l'impressione, peraltro fallace, di non voler sottostare alla verifica del tempo. Perché in ogni ambito, è lecito affermare, ci si avvale della sedimentazione temporale per verificare i principi teorici. La qualità comunque sta là dove si è detto. A vantaggio cioè del momento teorico in caso di contemporaneità dei due momenti, e del momento pragmatico in caso contrario. Un solo esempio che può valere per molti altri e che conferma la veridicità di quanto enunciato deriva dalla schematica analisi dell'epoca "moderna" in cui l'exasperazione tipologica (derivata dal voler seguire a ogni costo la funzione) ha compromesso ogni connessione morfologica rendendola, nel migliore dei casi, forzata e artificiosa, e nel peggiore ignorandola del tutto. Oppure quando l'uso delle tecnologie "moderne", come l'abuso delle coperture piane a ogni latitudine, ha posto problemi di durabilità ben diversamente da quanto sarebbe accaduto se ci si fosse avvalsi di tecnologie consolidate. E la qualità, in tal caso, risiede nell'aspetto teorico. Solo molto tempo dopo, quando si è cominciato a tradurre in termini operativi concreti i postulati teorici e i principi fondativi del "moderno", con metodologie corrette e coerenti, la relazione che vedeva legata la qualità all'aspetto teorico è divenuta prima una relazione di identità (la qualità è presente in entrambi i momenti) poi si è addirittura invertita rispetto all'assetto originario (la qualità propende verso l'aspetto pragmatico). E ciò è attestato dalla storia dell'architettura, non solo nel nostro paese.

Se per i periodi antecedenti il nostro, e ancor più nelle diverse stagioni all'interno di tali periodi, è sempre stato possibile individuare la prevalenza di un aspetto (il teorico) rispetto all'altro (il pratico), o la compresenza di entrambi, ma con peso diverso, ed è sempre stato possibile stabilire se tra i due momenti ci fosse prevalenza di contatto anziché di contrasto o viceversa, il periodo storico attuale, quello della contemporaneità, è contraddistinto da un aspetto significativo e singolare a un tempo. Se il crollo dell'ideolo-

gia può aver rappresentato, per taluni, almeno sotto il profilo politico, un elemento positivo, di sicuro beneficio per l'umanità, certamente ciò non può essere sostenuto dal punto di vista della cultura in generale e della cultura architettonica in particolare. Ma giacché l'architettura "comincia là dove finisce il disegno", cioè è concretezza operativa, è manipolazione dello spazio fisico, è soddisfacimento di esigenze reali per le società civili e le comunità in genere, per essere tale ha bisogno del supporto e del sostegno di un apparato ideologico preciso e rigoroso. Al di là dei contatti o dei contrasti tra ideologia e prassi su cui ci si è schematicamente soffermati, è evidente che se l'una può esistere senza la sussistenza dell'altra (da cui potrebbe recepire tutt'al più qualche mutamento di indirizzo ma nulla più), l'altra, per essere veramente tale, non può esistere senza la preesistenza della fase ideologica. In altri termini poiché se non c'è ideologia non ci può essere prassi, in assenza dell'ideologia architettonica sarà molto difficile trovare la pratica architettonica e quindi l'architettura. Ciò di cui oggi si parla e si scrive, e anche ciò che si costruisce, o non è architettura o è architettura nella misura in cui è il risultato finale di un processo molto lungo nel tempo che è iniziato in presenza di una fase ideologica precisa e definita. Oggi, lo si deve ripetere, non c'è più nulla. O meglio, per usare tre parole di cui si avvale Calvino per etichettare, a suo tempo, la sinistra, c'è *la grande bonaccia*. C'è l'assenza dell'ideologia e la presenza della prassi che, non potendo esistere per quanto sopra esposto, finisce con lo scadere nel suo aspetto più deterioro che è il pragmatismo, anche a seguito di una lunga serie di motivazioni che ci si proverà a esporre succintamente.

L'ultimo grande momento ideologico con cui abbiamo convissuto in tempi relativamente recenti, che è l'epopea del postmoderno, ha finito da tempo di esistere esaurendo la propria carica propulsiva. Il postmoderno, inteso secondo la nota definizione di Bürger come "il prodotto dell'irruzione tardiva della problematica avanguardistica nell'arte della condizione moderna", ha finito di esistere. Non potrebbe essere diversamente. Infatti la qualità, nell'accezione dianzi precisata, è a vantaggio dell'aspetto teorico (prime dichiarazioni di poetica). Se la problematica avanguardistica risente di un'"irruzione tardiva" significa che è stata soppressa, valutata e sedimentata. Ma nel mo-

mento in cui si pretende di farla coesistere con "l'arte della condizione moderna" è evidente come ciò non possa accadere. Prima di tutto perché è una contraddizione nei termini, successivamente perché se è vero che la fase pragmatica non è più sostenuta da un supporto teorico adeguato, è altrettanto vero che per essa non è più possibile parlare di qualità.

In più il periodo contemporaneo è contrassegnato da una grande confusione sia sul piano del linguaggio, sia sui punti fondamentali che dovrebbero orientare l'ideologia all'interno della progettazione architettonica. Per quanto riguarda il linguaggio si farà un solo esempio che però può valere per molti altri. È sufficiente pensare all'enorme confusione che nell'ultimo periodo sta intorno al concetto di *design*.

Se per quasi un secolo ha significato e ha rappresentato, e per taluni lo rappresenta tuttora, il punto centrale della progettazione, già da qualche tempo, anche da parte di un buon numero di addetti ai lavori, finisce per essere relegato a mero significato di stile degli oggetti, disattendendo in tal modo i propri autentici postulati iniziali.

C'è pure chi ha voluto descrivere la situazione confusa della contemporanea progettazione architettonica affermando, e non a torto, che si tratta di una *"mistura piuttosto complicata ed eterogenea elaborata con il collaborazionismo degli stessi architetti: un po' di contesto inteso però nel modo più sordamente quantitativo o stilistico, un po' di modernità tecnico comunicativa, possibilmente qua e là qualche piccolo acuto tenorile, che aggiunga un tocco di artisticità soprattutto nella forma dell'originalità senza conseguenze (...). Soprattutto molta flessibilità, spesso anche per aderire bene alle pieghe del profitto (...), un pizzico di partecipazionismo senza conseguenze; il tutto condito con alcune gocce di fondamentalismo ambientalista. Nessuna forma definita, assoluta plasmabilità e intercambiabilità delle soluzioni dentro questo ambito: cioè nessuna architettura. La soluzione non è quindi mai quella adatta al caso e al luogo (...) ma piuttosto quella già disponibile ad ogni ibridazione"*².

C'è poi il tema del restauro che ha raggiunto nell'ultimo periodo livelli di ambiguità estrema nei contenuti teorici e nella concretezza operativa. La tanto pomposamente diffu-

sa "Carta del Restauro" è certamente un documento importante. Ha però il grande limite di sostenere "tutto" e il contrario di "tutto". Per non dire delle innumerevoli ideologie alla base delle presunte metodologie di restauro. Presunte perché il restauro è disciplina compositiva e come tale non può essere codificata. Non è possibile fornire un metodo per tali discipline. Di qui scaturisce ancora una volta la grande difficoltà nel saper distinguere tra quegli elementi che per loro natura possono essere codificati (quali le tecnologie solo per citare un caso) e quelli che invece non lo possono assolutamente, poiché appartengono alla categoria dell'"ignoto" anziché del "noto". Bisogna cioè saper discernere tra quelle discipline che procedendo dall'universale al particolare si avvalgono del metodo deduttivo, e quelle, come le compositive, che procedendo dal particolare all'universale, quindi induttivamente, non possono avvalersi di *a priori* precodificati e prefigurati. Nel restauro, come del resto in ogni disciplina progettuale, convivono l'anima tecnologica e l'anima compositiva. È solo la prima che, potendo essere codificata, può essere in grado di soggiacere a particolari metodologie. Volendo operare analogamente per la seconda si sbaglierebbe. Proprio su questo aspetto infatti è sorta una serie di critiche e di fraintendimenti. Al di là di ogni speculazione ideologica a prevalere è pur sempre, alla fine, il potere di un soprintendente, in quella particolare sede e in quel periodo, ma solo per quello specifico problema. Si finisce spesso per ignorare che tutelare e restaurare significano prima di tutto intervenire, e non semplicemente conservare, perché in tale ultimo caso conservare significherebbe esclusivamente dimenticare. Ciò che disattende sostanzialmente i principi informatori del restauro.

Ci sono poi le discipline urbanistiche sempre in contatto e in contrasto con quelle della progettazione architettonica, almeno da mezzo secolo. Per quasi tutto questo periodo architetti e urbanisti hanno rivendicato il ruolo primario della propria disciplina cercando di vedere nell'altra la causa dei "mali" della condizione urbana e la mancanza di qualità delle periferie. Ai piani di azionamento della prima stagione dell'urbanistica italiana si sono succeduti i cosiddetti piani interdisciplinari della seconda generazione. E questo sino ai primi anni '80 quando, tra architettura e urbanistica, pare nascere un'intesa e cadere il contrasto non solo culturale

che aveva contraddistinto le stagioni precedenti. Pare prendere corpo un particolare strumento urbanistico che prende il nome di "piano-progetto" o, ciò che è lo stesso, di "architettura del piano". Le pubbliche amministrazioni sono peraltro libere di scegliere la strada che preferiscono di modo che nella stagione dei piani progetto troviamo una cospicua quantità di piani di azionamento o di piani mascherati da piani progetto, che nella sostanza continuano a essere dei piani molto tradizionali. E poi piani particolareggiati mascherati da progetti architettonici o, ciò che è lo stesso, esattamente il contrario. La confusione è sempre tanta. E il risultato dell'urbanistica italiana, comunque lo si voglia interpretare, è un risultato abbondantemente fallimentare. Una ricognizione sullo stato delle periferie del nostro paese non può non confermare tale ipotesi. L'eccezione c'è (Urbino, Perugia e pochissimi altri casi) ma conferma la regola. La qualità, laddove esiste, appartiene a qualche singolo episodio architettonico (rilevante o minuscolo poco importa). Si dovrebbe arrivare a comprendere che è solo partendo dalle "pietre" dell'architettura che si può fare dell'urbanistica una disciplina della modificazione qualitativa del territorio, senza dover ricorrere alle "ricette" usate e abusate nell'ultimo periodo.

Esiste pure la questione delle normative, in senso generale. Sorte per garantire un livello accettabile di talune prestazioni, sono in realtà state, nella maggior parte dei casi, fraintese come strumenti in grado di assicurare un alto livello qualitativo prima della progettazione, poi della realizzazione e in ultima istanza della qualità urbana in senso lato. E ciò non è possibile per diverse ragioni la più importante delle quali è che tra normativa e progettazione architettonica c'è una grande distanza metodologica, osservando la prima i principi deduttivi e operando, la seconda, prevalentemente per via induttiva. La normativa, e tutto ciò che le sta attorno, può tutt'al più costituire condizione necessaria ma certamente non sufficiente per garantire la presenza della qualità in architettura.

A incrementare il livello di confusione e di incertezza del periodo, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del progettista in generale e di quello dell'architettura in particolare, contribuisce pure la modifica della disciplina sui

Lavori Pubblici (parzialmente già in atto anche a seguito di talune direttive dell'Unione Europea, parzialmente ancora da approvare da parte degli organi istituzionali preposti). Modifica che, se a livello teorico può essere giustificata o giustificabile, anche solo in parte, nella pratica applicativa è certamente da condannare. I criteri di scelta dei progettisti non solo sono malamente impostati poiché favoriscono le grandi associazioni professionali e castigano oltre ogni limite le piccole strutture professionali, ma si muovono su una strada sbagliata. Poco importa se tale strada è seguita in altri paesi europei. L'impostazione data è quella che di fatto viene a cancellare il concetto di prestazione intellettuale fornita dal progettista dell'architettura per sostituirlo con il concetto di prestazione di servizio, e quindi muta i rapporti committente-progettista prevaricandoli, inibendoli e annullandoli riproponendone di nuovi, completamente diversi, che rispondono solo alle esigenze e alle regole dell'organizzazione di impresa, che nulla hanno a che vedere con la qualità e tanto meno con quella pretesa di nuova moralità che vorrebbe essere alla base di tali disposti legislativi. Semmai è vero solo il contrario. In tale situazione, professionisti organizzati in bande, strettamente legati ai poteri politico ed economico da sempre finemente intrecciati, non generano e non genereranno mai opinione culturale, ma detenendo, come è ovvio, la maggior parte degli incarichi pubblici e privati contribuiscono ulteriormente a falsare, spesso in mala fede, il problema della qualità nella progettazione architettonica; e di esempi se ne potrebbero fare tantissimi.

Se a questo genere di problemi si aggiunge il gran numero di studenti di architettura, che nel nostro paese sono in numero maggiore della totalità degli studenti di architettura nel resto d'Europa, e si aggiungono i problemi intrinseci delle facoltà di architettura e di ingegneria, con le ancora non chiarite diverse competenze tra il ruolo dell'architetto e dell'ingegnere civile nel mercato europeo, si comprende come il panorama dell'architettura e dell'urbanistica non sia certo facile e felice. In più si deve rilevare come, a seguito delle considerazioni esposte, da un sistema protetto della professione libera (come è sempre stato e come è giusto che sia) si finisca per scivolare verso un sistema di libero mercato esasperato foriero di veri e propri atti di

pirateria professionale, così ben congegnati che neppure gli ordini professionali sono in grado di smascherare e reprimere. Si tratta di mutazioni che si producono proprio perché si è in assenza di ideologia, anche se c'è chi sostiene, probabilmente a torto, che le ideologie continuano a sussistere ancorché "travestite". Che sarebbe forse ancora peggio. In questo senso il "minimalismo" può assumere grande importanza perché può essere visto o come l'unica reazione possibile alla "grande bonaccia" o l'unica ideologia, per quanto sui generis, presente al momento, non mascherata e non travestita e quindi in grado di generare architettura autentica. Infatti oggi si possono forse riconoscere nell'architettura degli ultimi anni *"alcune tracce di un modo di procedere che è poi in qualche modo debitore nei confronti delle opere dei minimalisti. Si tratta di un modo di procedere lento e intenso, fatto di tracce discrete, se non proprio segrete (...) apparentemente semplici ed espliciti di un intero sistema di progetto, segni generatori a cui restare fedeli dopo la loro faticosa individuazione, al di là di ogni articolazione nei confronti delle necessità funzionali (...) Segni di un'economia di mezzi senza povertà, prodotta con una sorprendente, sottile sicurezza che sembra nascere piuttosto che da comuni certezze ideali o militanza estetica, da un comune senso della provenienza del valore della pratica artistica nei processi di fondazione dell'architettura e della conseguente ricostituzione dello statuto sociale dell'architetto sotto questo segno. Un sostanziale realismo (...) di progetti tecnicamente adatti (...) ma anche una sostanziale riserva nei confronti dei modi di strutturarsi del reale nel quotidiano (...) anzi questa riserva critica è la sostanza stessa di queste posizioni (...). Si tratta (...) di agire per separare e distinguere, di interrogarsi all'interno della nostra scomoda modernità sul suo stato e fondamento piuttosto che sul suo sviluppo"*¹.

In questo ampio e variegato contesto, complesso ma alla fine sin troppo chiaro ed evidente, assume un significato particolare l'aver voluto proporre *DIECI CONVERSAZIONI DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA*. Non certo per la pretesa di portare chiarezza all'interno del disciplinare specifico estremamente complesso, né tantomeno per indicare una via da seguire per uscire dalla "grande bonaccia" che ci perseguita, né infine per approfondire più di tanto le tesi schematiche di questa prefazione, quanto piutto-

sto per sottolineare ed evidenziare i problemi più autentici e significativi della cultura della progettazione architettonica in rapporto all'aspetto realizzativo. Approfondendo quindi, in maniera ulteriore, il particolare rapporto instaurato, per l'opera architettonica, tra ideologia e prassi, si cerca di far comprendere come alla fine la "substantia" dell'architettura sia sempre la medesima da quando Dedalo concepì il labirinto per ordinare e chiudere lo spazio fisico e fornirle di ali leggerissime per aprirlo².

gli Autori³

febbraio 1995

NOTE

1. A. Manfredini, *Teoria e pratica nella progettazione architettonica*, Alinea, Firenze, 1994.
2. V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p.20.
3. V. Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh*, Einaudi, Torino, 1994, pp.24-25.
4. Cfr. G. De Carlo, *La città e il porto*, Marietti, Genova, 1992, p.50.
5. Alberto Manfredini è autore dei capitoli 1-3-6-7-8-9-10; Giovanni Manfredini è autore dei capitoli 4 e 5. Entrambi sono gli autori della prefazione e del capitolo 2.

I. CONSIDERAZIONI CONTESTUALI

Il progetto d'architettura è per sua natura, e per intima essenza, elemento "perturbatore", al momento della sua realizzazione, nei confronti di un sistema costruito preesistente in "equilibrio" che rappresenta il contesto di appartenenza del progetto o della eventuale successiva realizzazione. L'"equilibrio" del sistema preesistente può essere reale, apparente o potenziale o, addirittura, essere assente. E questo, beninteso, a prescindere dal particolare tipo di sistema preesistente. A prescindere cioè dal fatto che si tratti di un sistema preesistente naturale o naturalistico piuttosto che di un sistema edificato, parzialmente o integralmente.

Nel primo caso, in quello cioè di equilibrio reale del sistema contestuale, l'approccio progettuale è certamente complesso in quanto qualsiasi intervento, che non sia di semplice sostituzione di qualche parte del sistema preesistente, costituisce elemento di perturbazione nei confronti dell'equilibrio reale del sistema. Ciò significa che il sistema di partenza è già caratterizzato e connotato dal punto di vista planovolumetrico e spaziale. Possiede le peculiarità del "luogo" e gli ambiti spaziali che caratterizzano tale luogo si esprimono con una particolare tensione e dinamica degli spazi stessi, in equilibrio e in armonia reciproca. L'intervento progettuale si inserisce in questo complesso campo di forze in equilibrio mutando necessariamente il tipo di relazione tra le medesime. Ma la risultante complessiva non può, in questo caso, essere diversa dal sistema di partenza, pena l'alterazione compromissoria della "balance" iniziale. È il caso dei centri antichi e di alcuni ambiti spaziali particolarmente complessi sia sotto il profilo dell'analisi che della sintesi progettuale. Complessi al punto che, come noto, sono stati spesso fonte di una copiosa serie di studi al riguardo e causa di una serie di feroci polemiche sulle

metodologie di intervento progettuale in tali ambiti, sovente ancora non sopite anche a seguito di una troppo lunga serie di equivoci al riguardo. Equivoci di fondo dovuti a un'interpretazione troppe volte falsata della procedura progettuale che ben difficilmente può essere adeguata alle diverse situazioni con norme o regole. La polemica è proprio scaturita perché da parte di taluni c'era, e purtroppo c'è tuttora, la pretesa di ricondurre a regole certe e precise una disciplina che non è possibile codificare. La soluzione progettuale non può mai infatti essere precodificata o preconstituita perché deve sapersi adattare, di volta in volta, al caso e al luogo che non rappresentano mai una "costante" ma sempre una "variabile". In altri termini non ci può essere una soluzione progettuale predefinita, disponibile a ogni forma di ibridazione. Quando infatti si è pensato in tali termini non si è mai fatto un buon servizio né all'architettura né all'urbanistica.

Il secondo caso si riferisce all'equilibrio apparente o potenziale del sistema preesistente. Si tratta di una situazione diversa da quella appena esaminata, per certi versi meno complessa sotto il profilo progettuale in senso stretto, o almeno meno rischiosa, forse maggiormente stimolante dal punto di vista creativo. Impone però l'obbligo di centrare il problema, di inquadrarlo e risolverlo univocamente per evitare di compromettere irrimediabilmente una situazione di instabilità accentuando tale precarietà anziché consolidarla. È la tematica del disegno urbano nella sua più ampia accezione, a partire dagli interventi barocchi di rinnovo urbano sino ad Haussmann, in virtù della quale, all'interno dei tessuti urbani, si individuano particolari polarità opportunamente collegate da linee di forza o di struttura che costituiscono l'ossatura portante della nuova trama urbana. E poi più su nel tempo sino alla contemporaneità, contraddistinta da aspetti particolari. Può essere il caso dei grandi vuoti da colmare, in particolari situazioni e in particolari nuclei urbani europei; così come è il caso delle grandi aree industriali dismesse, un tempo ai margini e alla periferia dei nuclei urbani, ora di questi ormai parte integrante. È per tale ragione che scopo primario dell'atto progettuale deve essere quello di saper riconnettere al sistema urbano, inteso nella sua accezione più ampia, quelle parti che, per una svariata serie di motivazioni, ne sono rimaste escluse.

Operazione difficile, o meglio operazione la cui maggiore difficoltà consiste proprio nell'individuare le potenzialità recondite di tali aree, cineticamente trasformarle per collegarle, attraverso l'individuazione di una serie di punti nevralgici dell'area urbana, alla città e alla sua fruizione mediante progetti architettonici che siano in grado di ripristinare un equilibrio sovente compromesso ma tipico del sistema contestuale di appartenenza.

Il terzo e ultimo caso riguarda quella situazione preesistente in cui l'equilibrio del sistema manca parzialmente o è del tutto assente. È la situazione tipica dell'intervento progettuale nei grandi luoghi aperti o nelle periferie estreme delle metropoli. L'approccio può, in tali casi, essere duplice. Se è possibile individuare, nel sistema preesistente, delle linee di forza cui potersi in qualche modo collegare, allora l'intervento dovrà tenerle in debito conto per portarle al proprio interno, cioè al proprio cuore, riuscendo in tal modo a omogeneizzare egualmente il progetto a ciò che gli sta intorno. Diversamente l'approccio progettuale dovrà essere di tipo "introverso", ovvero ricercare esclusivamente al proprio interno le motivazioni più profonde del proprio significato, cioè la giustificazione della propria esistenza. Dovrà risolvere al proprio interno diversi problemi per assolvere una funzione importante per l'architettura: quella di generare luoghi e spazi in rapporto dialettico e in forte tensione reciproca, che è uno degli obiettivi della ricerca architettonica applicata.

Quanto esposto rappresenta una evidente semplificazione che risente dei limiti oggettivi connessi con ogni forma di schematismo. Nel senso che non è lecito ridurre a tre soli aspetti l'ampia casistica del progetto contestuale. È però verosimile affermare che se molte situazioni sono riconducibili esattamente a ciascuno dei tre aspetti esposti, molte altre possono facilmente identificarsi in una sorta di mixage fra tali elementi con preponderanza o assenza di uno rispetto ad altri e così di seguito o viceversa¹.

Tutta l'architettura costruita ha sempre cercato di porsi nei confronti della preesistenza (e lungo l'intero arco cronologico del suo divenire: dalle origini alla contemporaneità) in una delle tre maniere critiche cui si è precedentemente accennato. L'attenzione al contesto, è bene precisarlo e ribadirlo, non è una moda dell'ultimo periodo. Il

contestualismo, che si chiamasse così poco importa, ha sempre appartenuto alla storia della progettazione. Il rapportare il progetto con l'intorno immediato o remoto non è una qualità dell'architettura moderna ma è una peculiarità dell'architettura e molti esempi, anche storici, possono essere ricondotti al triplice filone di cui si è detto.

La piazza della Cattedrale di Otranto

Un esempio storico del primo aspetto può essere dato dalla piazza su cui sorge la Cattedrale di Otranto. Sistema in grande equilibrio e con nessuna forma di labilità, concluso e racchiuso proprio grazie all'edificazione della Cattedrale. Il tema è quello di rapportarsi con preesistenze storiche e naturali, vale a dire con il tessuto urbano preesistente e con il forte dislivello che dal mare, cioè dal porto, si è costretti a superare per accedere alla piazza del Duomo e più su nella parte alta del centro antico. In una situazione intermedia, rispetto a tale dislivello, si apre la piazzetta, vero e proprio slargo di raccordo tra più direttrici di traffico. L'ingresso della Cattedrale è alla quota della piazza e il suo interno è praticamente complanare con tale livello realizzando in un certo senso la copertura del medesimo spazio che da civile, all'aperto, diviene sacro, al chiuso. La Cattedrale si sviluppa longitudinalmente verso il mare, cioè verso la parte bassa del pendio ricavando, per tale ragione, in zona absidale, una cripta sottostante accessibile dall'alto, cioè dallo spazio sacro principale, ma pure dal basso lungo la strada che dal mare si inerpica verso il nucleo più antico della città. Anzi, percorrendo tale asse viario, la prima percezione che si ha della Cattedrale deriva proprio dalla piccola apertura, lungo l'imponente fianco in pietra leccese, che immette nella cripta. Proseguendo il cammino, volgendo le spalle alla marina, subito dopo l'ingresso della cripta è percepibile una doppia scala di accesso a rampe diverse (più estesa quella per chi proviene da valle, più contratta quella per chi proviene da monte) per accedere alla Cattedrale lungo un suo fianco. Di fronte, la quinta urbana è convergente, nei confronti del fianco del Duomo, e invita a raggiungere la piazza a una quota, come rilevato, più elevata. Per scorgere la facciata della Cattedrale ci si deve volgere indietro, sulla sinistra; mentre volgendosi sulla destra una

piccola via si arresta su un fondo cieco (dal punto di vista viario) ma che cieco non è affatto. Si tratta di un loggiato aperto nelle mura, sul mare, e sul nucleo urbano sottostante. La facciata della Cattedrale diviene il testimone silenzioso dello smistamento ad altri percorsi: verso sinistra, in alto, tra il palazzo Vescovile e l'attuale edificio sede del museo dell'opera del Duomo, un percorso adduce alla parte alta del paese, verso il castello Aragonese, e un altro, di minore rilevanza, si confonde nel tessuto minuto del paese. Facciata della Cattedrale e sede Vescovile determinano un angolo retto, una geometria precisa e rigorosa che bilancia il fronte opposto della piazza, definito da un'edilizia per così dire minore e per certi versi spontanea. Alternanza di segni forti con segni deboli. Masse volumetriche, poche ma rilevanti (appunto la Cattedrale e la sede Vescovile) ingentilite da un elemento naturale importante per la comprensione ottimale della composizione (un'alta palma che spunta dal cortile del Vescovado), o rotte in maniera debole ma vibrante (la loggia nella parte alta del palazzo Vescovile) che sono compensate da masse volumetriche, irrilevanti ma quantitativamente numerose (le quinte urbane che definiscono la piazza). Il risultato finale è di un complesso unitario estremamente calibrato ed equilibrato in cui nulla pare essere affidato al caso e in cui tutto pare sottostare a regole precise che non sono però aprioristiche in quanto possono essere codificate, e solo a posteriori, esclusivamente in virtù di quella particolare realizzazione e non di un'altra.

Gli interventi romani di Domenico Fontana

A proposito del secondo aspetto vale la pena di menzionare taluni interventi romani di Fontana, e quelli a essi connessi, come tipico esempio di intervento in un contesto preesistente per cercare di enfatizzare o focalizzare dei punti chiave, all'interno di un'area urbana, mettendoli in relazione tra loro innescando un processo più ampio di continuità e di fruizione fra poli esistenti, fra poli opportunamente creati e individuando addirittura poli di futura previsione. Questo per rilevare come all'equilibrio complessivo di un sistema compositivo non necessariamente si debba pervenire con simultaneità ma si possa pure prevedere una successione

temporale degli interventi mirata all'unitarietà del disegno complessivo finale che è poi quella configurazione di equilibrio di cui si è detto.

L'importante sistema di collegamento verticale costituito dalla scalinata di Trinità dei Monti non intende porsi esclusivamente come un tipo di raccordo tra due quote diverse, rappresentate dalla piazza di Spagna a un livello inferiore e dalla chiesa omonima a un livello superiore. Intende risolvere prima di tutto un nodo urbanistico particolare in stretta contiguità con il celebre tridente romano, convergente su piazza del Popolo, e costituito dalle vie di Ripetta, del Corso e del Babuino (*fig. 1*). Tale sistema viario è intersecato dal percorso dell'antica via Trinitatis che intendeva porre in relazione Ponte S. Angelo con Trinità dei Monti. Percorrendo ora il lungotevere Tor di Nona, lasciando alle spalle Ponte S. Angelo, si giunge, con percorso quasi rettilineo, a via Condotti il cui fondale è proprio costituito da Trinità dei Monti. In tale sistema, la scalinata assume un vero ruolo di collegamento fisico e visivo e di raccordo che la spettacolarità e la scenografia barocca contribuiscono a enfatizzare. Trinità dei Monti è poi il polo o meglio il centro di polarizzazione di un altro asse urbano, incompiuto, forse il più importante di quelli della Roma Sistina, non a torto definito come l'asse monumentale dell'intero piano o addirittura come l'asse portante dell'intero sistema di interventi urbani nella Roma di Sisto V. Incompiuto perché non riuscì mai a raggiungere piazza del Popolo, e perché fu compromesso dagli interventi posteriori. Si tratta dell'asse che da piazza del Popolo, attraverso Trinità dei Monti, lungo via Sistina e via Quattro Fontane, ha termine in piazza di S. Croce in Gerusalemme. Tali due sistemi sono fortemente intrecciati attraverso la cerniera di Trinità dei Monti e intendono porsi come momento di omogeneizzazione di un sistema in equilibrio potenziale. In altri termini all'interno del nucleo storico della città di Roma (sistema preesistente) sono stati individuati degli assi viari, dei poli (anche semplici obelischi) e dei fondali. Si è trasformato cineticamente un equilibrio potenziale in un equilibrio reale.

Un esempio che può valere per molti altri, all'interno del sistema romano, è costituito dal quadrivio di S. Carlino alle Quattro Fontane da cui, tragguardando le quattro direttrici, si sarebbero dovuti scorgere tre obelischi (Quirinale, Trinità dei Monti, Esquilino) e una porta (Pia).

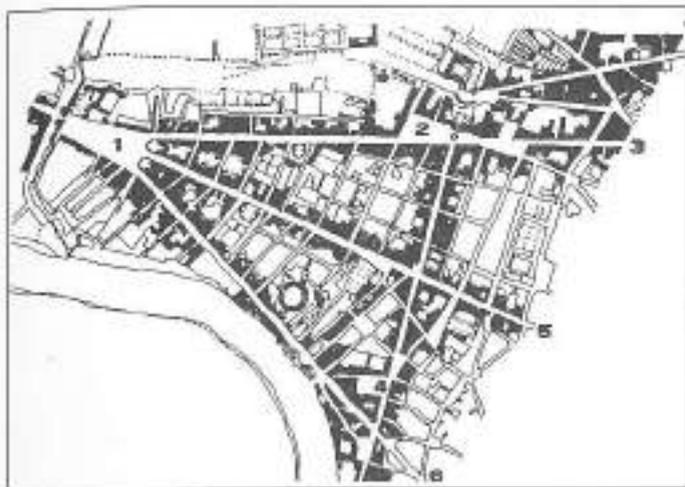


Fig. 1. Il tridente romano con vertice in piazza del Popolo è intersecato dall'antica via Trinitatis (in parte l'attuale via Condotti). 1: piazza del Popolo; 2: piazza di Spagna; 3: via del Babuino; 4: via Condotti; 5: via del Corso; 6: via di Ripetta.

Castel del Monte e S. Pietro a Otranto

La casistica del terzo aspetto, quello relativo alle composizioni "introverse", che intendono cioè risolvere ed esaurire al proprio interno motivazioni e conseguenze, è altrettanto vasta. Castel del Monte in Puglia è un esempio storico di tal genere. La roccaforte non intende rapportarsi con alcunché. È chiusa al proprio interno attorno a uno spazio poligonale sulla cui forma, sulla cui geometria e sulla cui alternanza di rapporti armonici, talvolta "magici", è fiorita un'intensa letteratura specifica. Se Castel del Monte non si rapporta con alcuna preesistenza artificiale, anche per una loro totale assenza, discorso analogo può valere per la chiesa di S. Pietro in Otranto che invece, pur essendo inglobata in un tessuto urbano, prende da questo le distanze. Il tessuto circostante non è ritenuto di aiuto alcuno nella composizione. Di qui il ricorso alla pianta centrale. Scelte simili si ritrovano lungo l'intera storia dell'architettura, naturalmente quando l'adozione della pianta centrale scaturisce da considerazioni di tal genere e non è il solo risultato di una volontà compositiva precisa.

Pure l'epoca barocca non è esente da posizioni di tal genere e buona parte dell'opera di Guarini è leggibile in questo senso, anche se in lui paiono convivere due anime: quella della progettazione introverta, che risolve al proprio interno i significati più profondi della composizione esprimendoli con particolari artifici, e quella della progettazione urbana in cui la facciata dell'edificio assume funzione e ruolo di vera e propria "scena".

Berlino: Friedrichstraße

Un'area chiave, nel cuore della capitale tedesca, ha visto a distanza di oltre sessant'anni due progetti che la riguardano. Il primo, non realizzato, del 1929 e il secondo del 1993. Su entrambi vale la pena di soffermarsi l'attenzione. Infatti, seppure così distanti nel tempo e quindi derivanti da motivazioni culturali e ideologiche differenti, appartengono ambedue al primo filone, cioè a quello schema teorico precedentemente illustrato che vede nel progetto di intervento in un nucleo urbano storicizzato una delle problematiche maggiormente complesse per il rischio inevitabile di turbare un equilibrio consolidato che già appartiene alla memoria della collettività. Si tratta di un comparto in cui le preesistenze storiche monumentali sono importanti. Si affaccia su una piazza, Gendarmenmarkt, caratterizzata dalle due chiese gemelle e dal teatro di Schinkel, dietro a cui un sistema di quattro strade tra loro parallele (a partire da nord Franzesischestraße, Jägerstraße, Taubenstraße, Mohrenstraße) individua e determina il quartiere storico di Friedrichstadt. Il primo progetto in esame per tale comparto è di Hilberseimer, che al di là e oltre le proprie teorizzazioni sulla città moderna, concretizzate negli impianti teorici del *Trabantenstadtsystem* e *Großstadt*, propone la costruzione di una "city" nel cuore della città fridericiana (fig. 2). L'intervento si connota con la stessa sensibilità, nei confronti della preesistenza storica e urbana, del corbusieriano *Plan Voisin* per Parigi. Infatti prescinde del tutto dalla morfologia di Berlino. "L'idea che il progetto, originariamente elaborato per una zona al di fuori di un'area urbana stabilita sia stato adottato a Berlino, contraddice palesemente le sue asserzioni sulla necessità di rispettare l'individualità di ogni singola città"²².

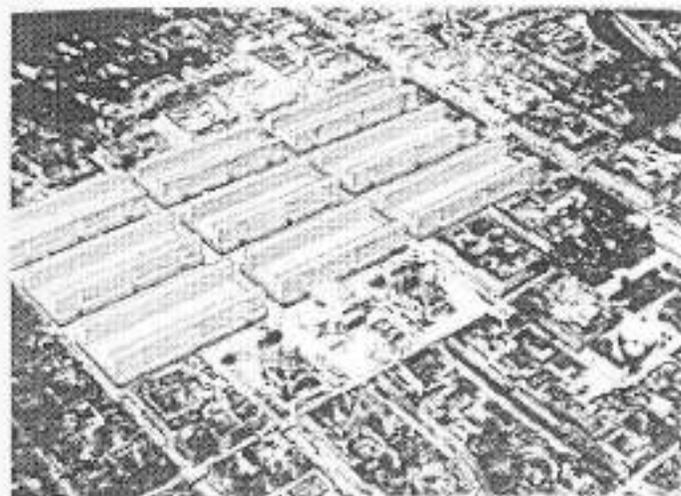


Fig. 2. Ludwig Hilberseimer, proposta per la costruzione di una "city" nell'area compresa tra Charlottenstraße e Wilhelmstraße, Berlino, 1929.

L'attenzione alla morfologia è completamente disattesa mentre viene ulteriormente precisata e sperimentata, all'interno del nucleo residenziale e terziario, la separazione rigorosa tra percorsi meccanizzati e pedonali. Delle arterie urbane già citate Hilberseimer conserva solo Franzesischestraße e Taubenstraße. Organizza l'intervento in nove settori su ognuno dei quali insiste una coppia di edifici in linea che determinano degli isolati²³. Ma tali isolati nulla hanno a che vedere con la morfologia dell'isolato berlinese. Segno incontestabile che il movimento moderno, esasperando a ogni costo l'assioma che la forma deve seguire la funzione, ha privato di ogni connessione morfologica la progettazione urbana, negandole ogni valore cioè ogni rapporto con la realtà della città.

Dei primi anni '90 invece è il progetto proposto per parte della stessa area dal Treuhand, la società per la privatizzazione della ex Germania orientale. L'approccio è, ovviamente, completamente diverso. Sia come modalità di espletamento dei lavori che come filosofia progettuale di base. Il tema è più limitato, più preciso e maggiormente definito (fig. 3). Si tratta di conservare le volumetrie storiche presenti di tre isolati, denominati in figura con le lettere A, B e C, alle spalle di Gendarmenmarkt verso



Fig. 3. Friedrichstraße nei rapporti con Gendarmenmarkt e Leipzigerplatz. Planimetria del sito oggetto del concorso appalto promosso dalla Treuhand.

A: area di intervento di Nouvel; B: area di intervento di Pei, Cobb, Freed; C: area di intervento di Ungers; 1: Friedrichstraße; 2: Charlottenstraße; 3: Gendarmenmarkt; 4: FranzösischesträÙe; 5: Jägerstraße; 6: Taubenstraße; 7: Mohrenstraße; 8: Leipzigerstraße; 10: Brandenburg Gate; 11: Wilhelmstraße; 12: Leipzigerstraße; 13: Potsdamer Platz; 14: Tiergarten; 15: Tiergartenstraße; 16: Kulturforum.

Friedrichstadt, preservando la fruizione dei "passagen" tra Friedrichstraße e Gendarmenmarkt. La destinazione per tali interventi è di tipo misto (commerciale, terziario e residenziale). Il criterio adottato per la realizzazione è analogo per certi versi a quello dell'appalto concorso. Il lavoro sul lotto A è vinto da una ditta francese su progetto di Jean Nouvel. Sul lotto B opera un'impresa statunitense con il progetto di Henry Cobb mentre il lotto C, di un'impresa tedesca, vede eseguito un progetto di Ungers.

È evidente che al di là degli impianti distributivi adottati diviene estremamente rilevante la scelta sulle volumetrie e sulle facciate degli edifici. Garantito infatti, come elemento di partenza, il rispetto morfologico del sito, spetterà al valore dell'architettura compiere lo "scatto" finale per un inserimento e un ambientamento efficaci.

I tre progetti sono completamente diversi.

Quello di Nouvel si mostra con un apparente uso esasperato della tecnologia. Angoli fortemente arrotondati, facciate completamente trasparenti con abolizione di qual-

siasi elemento strutturale (si potrebbero definire facciate a nastro), invaso centrale troncocomico per garantire aria e luce e per definire la rampa di discesa ai tre livelli di autorimesse interrati. Nonostante la planivolumetria rispettosa della morfologia urbana, l'architettura dell'edificio riesce a scardinarla e a far perdere ogni riconoscibilità e identità con la natura del luogo.

Discorso diverso per Cobb. A un'analisi del prospetto, caratterizzato da un intervallo regolare di diedri convessi che intendono scandire la facciata, pare evidente il contrasto dell'impaginato di facciata, ad andamento orizzontale, con l'immediato intorno caratterizzato da facciate a forte connotazione verticale. Osservato invece prospetticamente, immaginando di percorrere l'edificio lungo il prospetto di Friedrichstraße o su quello opposto, i diedri convessi, percepiti in maniera non frontale, riequilibrano il tutto conferendo alla facciata un deciso verticalismo in piena sintonia con la preesistenza. Così pure la particolare configurazione della copertura intende rapportarsi alle volumetrie adiacenti. Il prospetto rimane comunque poco convincente, sotto il profilo complessivo dell'architettura, anche se l'obiettivo dell'ambientamento è perseguito.

Il progetto di Ungers è certamente il meglio riuscito, anche se non si è in presenza di uno dei suoi lavori migliori. Pur non rinunciando ad alcuno degli elementi tipici della propria poetica, è quello che meglio riflette il carattere e lo spirito del luogo, e che meglio si rapporta sia con le preesistenze urbane sulla Friedrichstraße che con quelle monumentali su Gendarmenmarkt. Riesce a creare una felice consonanza con l'opera di Schinkel enfatizzando addirittura il tema del "passage" con la creazione di una galleria in parte scoperta e in parte coperta, di fruizione pedonale, al livello terreno dell'intervento.

NOTE

1. Cfr. A. Manfredini, *Teoria e pratica nella progettazione architettonica*, Alinea, Firenze, 1994, pp. 96-122.

2. C. Mengin, *L'architettura della Großstadt*, Rassegna n. 23, settembre 1979, p. 42.

3. L'isolato è per L. Hilberseimer l'elemento di base del tessuto urbano. Quasi sempre di forma rettangolare è nella fattispecie diviso in tre parti. Due periferiche e longitudinali, su cui insistono in maniera diretta i corpi di fabbrica degli edifici, e una centrale, generalmente a due piani fuori terra, a destinazione commerciale e con due livelli interni per le autorimesse.

2. PROGETTARE NEL CONTESTO STORICO

Già si è accennato, seppure attraverso una decisa schematizzazione e quindi con forti limitazioni oggettive, ai diversi tipi di problemi connessi con la progettazione, e successiva realizzazione, di interventi contemporanei all'interno dei nuclei urbani storici. È impensabile affrontare le tematiche relative alle diverse ideologie alla base delle metodologie di intervento sia perché ciò sarà oggetto di trattazione specifica sia perché si intende qui privilegiare maggiormente l'aspetto pratico (quello cioè della realizzazione) che non il teoretico (che può essere l'ideologico), anche per le motivazioni espresse nella prefazione. Operare in questo senso significa mostrare esempi, celebri o inediti, in grado di puntualizzare o sottolineare quanto si è espresso schematicamente a livello teorico. Si intende porre l'attenzione su un caso recente, assai noto e relativo alla città di Francoforte, e su uno recentissimo, ancora inedito, nella città di Edimburgo.

Frcoforte

La città delle scuole filosofiche di Adorno e di Habermas ma soprattutto di quel Sigmund Freud Institut che tanto peso e ruolo ha avuto nella precisazione e definizione dell'ideologia in architettura, ha sempre avuto un rapporto strettissimo con l'architettura in genere e con quella moderna in particolare. A partire dalla "Neue Frankfurt", vero e proprio movimento di pensiero e di opinione architettonica, promossa da Ernst May, lo stesso che nel '29, sempre a Francoforte, organizza il secondo Ciam sul tema dell'"existenz minimum", sino ad arrivare agli anni '80. Solo Parigi intende contendere a Francoforte il ruolo di città simbolo per l'architettura degli anni '80, riuscendovi forse a

livello generale ma non nello specifico dell'architettura che pur essendo quantitativamente meno rilevante è, in Francoforte, certamente di maggior significato. Questo è possibile e avviene anche perché forse l'operare in Francoforte è per certi versi più semplice di quanto non sia nella capitale francese, in termini di rapporto con il contesto (anche se in realtà gli interventi parigini paiono ignorare, nella maggior parte dei casi, tale rapporto). Francoforte infatti, come la maggior parte delle città tedesche, si ritrova nel '45, a conflitto mondiale concluso, con il patrimonio edilizio pressoché azzerato, essendo andata distrutta dai bombardamenti angloamericani buona parte del proprio nucleo storico. La ricostruzione avviene come altrove in modo caotico e indifferenziato, spesso con i modi della speculazione selvaggia. I risultati sono quelli che si conoscono e le considerazioni che si pongono possono valere anche per Berlino e le altre grandi città tedesche. Ciò che preme evidenziare sono i tre poli di maggior interesse nella città di Francoforte sui quali, a partire dal '76, si opera per enfatizzarne taluni aspetti.

Il primo si riferisce all'intervento di realizzazione dei nuovi musei, in particolare quelli sulla riva sinistra del Meno, promosso dalla municipalità sotto la spinta dello storico dell'arte Heinrich Klotz, direttore del museo d'architettura sino all'arrivo di Magnago Lampugnani. L'idea di Klotz è esattamente opposta a quella che ha visto a Parigi, con il Beaubourg, la formazione e la costituzione di un centro culturale unico plurifunzionale. La sua concezione teorica, che verrà poi tradotta in architettura costruita, è quella di vedere distribuito, in un territorio relativamente limitato, contenitori culturali a destinazione specifica. Di qui il proposito di ricavare i musei dell'Architettura, del Cinema, delle Arti Applicate, ecc., in altrettanti edifici autonomi alcuni dei quali già esistenti, altri di nuova previsione. In quella zona centrale della città, sulla riva sinistra del Meno, già sono presenti diverse strutture per la cultura quali la galleria Städel e il museo della scultura. Klotz propone di estendere questa situazione a una serie di edifici, ivi presenti, per la più parte abbandonati da diverso tempo. È quindi un'operazione di recupero in ogni senso: recupero alla città di un patrimonio fondiario ormai escluso e recupero alla funzione urbana attraverso nuove destinazioni dalla forte capaci-

tà aggregativa. Per tali progetti vengono banditi concorsi internazionali. Quello per il museo della Posta viene vinto da Behnisch, l'incarico per quello dell'Architettura viene affidato fiduciarmente a Ungers, quello del Cinema viene vinto per concorso da Bofinger così come quello dell'Etnologia da Schmidt e Eschborn. Il museo della Preistoria di Kleihues insisterà sull'antica sede di un convento di carmelitani, mentre Hollein costruirà il museo d'Arte Moderna nella zona della Cattedrale.

Il concorso per il museo delle Arti e Mestieri (fig. 4), forse il più noto, è vinto da Meier e su di esso è bene esprimere qualche valutazione progettuale. Il sistema compositivo adottato si basa fondamentalmente su due elementi: la Villa Metzler (di cui l'intervento costituisce estensione) con le sue dimensioni plancoaltimetriche e con la propria "scala", e due percorsi pedonali preesistenti nell'antico parco. La composizione finale deriva appunto dal legame fortemente intrecciato fra tali due elementi. La villa preesistente è il vero e proprio elemento generatore della composizione, che sta alla base di un disegno che procede per iterazione di quadrati. Dall'intersezione di tale maglia,

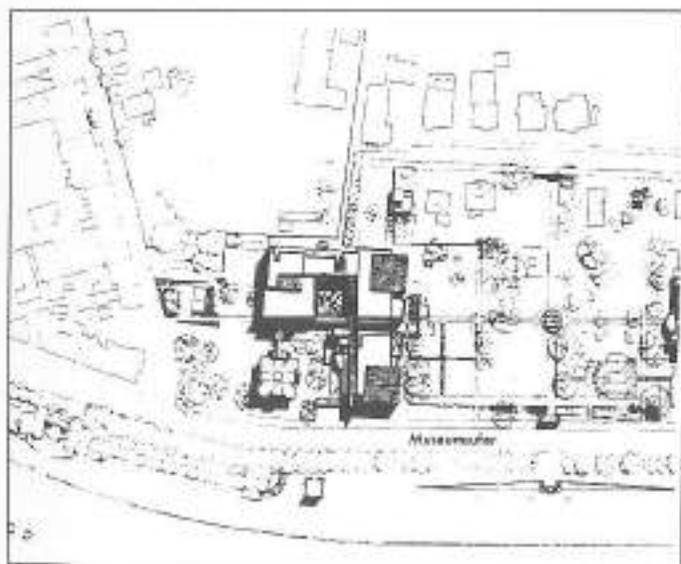


Fig. 4. Francoforte. Il museo delle Arti e Mestieri di Richard Meier. Planimetria generale.

inevitabilmente ortogonale, con gli antichi percorsi del parco derivano quegli elementi compositivi (rampa, collegamenti e attraversamenti pedonali, ecc.) che contestualizzano l'intervento, fissandolo al sito, legando il nuovo al vecchio, l'antico al moderno, non solo a livello planaltimetrico ma addirittura a livello dei prospetti degli edifici. La configurazione della composizione permette la suddivisione della struttura in quattro unità autonome (una di esse è costituita dalla villa preesistente) funzionalmente e tecnologicamente. Ognuna di esse infatti fruisce in maniera esclusiva di un gruppo di collegamenti verticali (scale e ascensori), di un cavedio impiantistico dedicato e di un sistema antincendio. Ma soprattutto ciò che più conta, sotto il profilo architettonico, è che ognuno di questi quattro elementi è del tutto compatibile con ciascuno degli altri sia nella diversità delle destinazioni che nella omogeneità della maglia compositiva complessiva che tutto omogeneizza.

Il secondo polo della città di Francoforte su cui soffermare l'attenzione è costituito dalla zona della fiera, a ovest della città, in cui Ungers ha un doppio compito estremamente difficile. Uno che si può definire "esterno" e che riguarda la riqualificazione di una zona periferica senza qualità tramite l'inserimento di edifici dal forte segno architettonico. L'altro, di tipo più "interno", importante per la sua propria poetica nel senso che questo progetto alla grande scala può rappresentare l'opportunità di verificare nella prassi i propri principi teorici. L'intervento di Ungers per la fiera è costituito dal rapporto tra un edificio a sviluppo orizzontale (la grande galleria centrale) e un altro a sviluppo verticale (la torre degli uffici) che dialogano in certo qual modo tra loro. Entrambi intendono rapportarsi, in un contesto indifferenziato e caotico, con la fisicità del nucleo storico più antico. Di qui il ricorso alla "wöllsteiner porphir", l'arenaria rossa del Meno che caratterizza i monumenti più importanti della città storica, usata però secondo la tecnologia moderna della parete ventilata sia nei rivestimenti delle parti opache della galleria che della torre degli uffici. Su questo ultimo esempio si evidenzia per certi versi il limite del discorso teorico di Ungers esposto in "Architettura come tema". Perché è lì, nella torre dei servizi della fiera di Francoforte, più che altrove che l'aspetto formale sopravanza e "prende la mano" su quello sostanziale. Se

l'intenzione progettuale è quella della compenetrazione volumetrica, dell'incastro di un prisma di vetro in un parallelepipedo di pietra (fig. 5), essa viene disattesa dalla composizione planimetrica dell'edificio in cui, nella maggior parte dei livelli della torre di vetro, non trovano ubicazione zone abitabili ma servizi tecnici e impiantistici; vani cioè che non abbisognano di alcuna superficie esterna trasparente. La visione notturna di questa torre denuncia chiaramente il tremendo contrasto tra teoria e pratica all'interno della poetica dell'autore.

Il terzo polo, costituito dal settore adiacente alla Cattedrale (fig. 6), è caratterizzato da una serie di diversi interventi. Innanzitutto un centro culturale per il tempo libero, di connessione tra la piazza della Cattedrale e la storica piazza Römerberg, che costituisce anche l'elemento di raccordo con le tipologie residenziali sulla Saalgasse, pure di nuova realizzazione (fig. 7). Per quanto riguarda queste ultime il problema

è dato dalla realizzazione di un particolare tipo residenziale basata sul tema della facciata di larghezza costante e prefissata (7,5 metri) con una profondità di corpo di fabbrica esigua. Tale serie di vincoli ha reso obbligato, per tutti i progetti, il ricorso all'uso del duplex sovrapposto di modo che la scala interna va ad aggiungersi, in termini di superficie, alla scala comune con inevitabile dispendio di area. I tredici progettisti che si sono dedicati a tale studio hanno prodotto per lo più facciate "storiciste", con il risultato di una omogeneità morfologica ineccepibile, con la sola eccezione del progetto di Eisele e Fritz che in nome di una

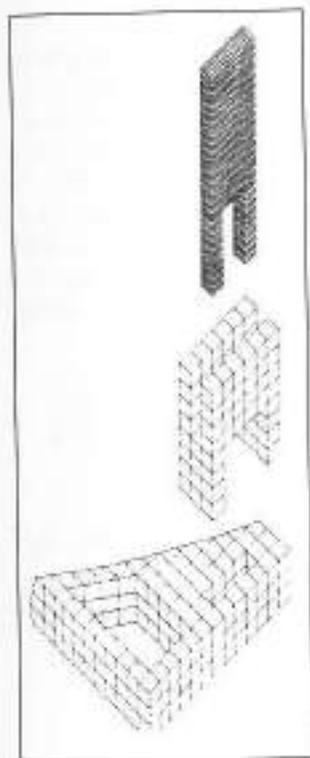


Fig. 5. Francoforte. La torre degli uffici alla fiera di O.M. Ungers. L'intenzione progettuale è quella della compenetrazione tra volumi di differente materia.



Fig. 6. Francoforte. Pianta del quartiere della Cattedrale prima dell'ultimo conflitto mondiale. Riconoscibili sono il "piano" della Cattedrale a destra e, a sinistra, il "vuoto" di piazza Römerberg.

tecnologia esasperata (facciata sud completamente vetrata in modo da accentuare l'effetto serra, e facciata nord il più possibile opaca) invertono l'"ordine" della copertura rispetto agli edifici limitrofi mutando inevitabilmente, in quel punto, il disegno e l'omogeneità della morfologia delle coperture. Ma ciò su cui si intenderebbe soffermare maggiormente l'attenzione è la ricostruzione, sulla piazza Römerberg, di tre corpi di fabbrica secondo lo schema planimetrico del XVI secolo conservato sino all'ultima guerra. Il primo corpo di fabbrica, quello



Fig. 7. Francoforte. Prospetto dei nuovi edifici residenziali sulla Saalgasse. Sullo sfondo il grande centro culturale. In evidenza i cinque interventi maggiormente significativi: 1: progetto Albrecht; 2: progetto Natalini; 3: progetto Moore; 4: progetto Fritz e Eisele; 5: progetto Makler.

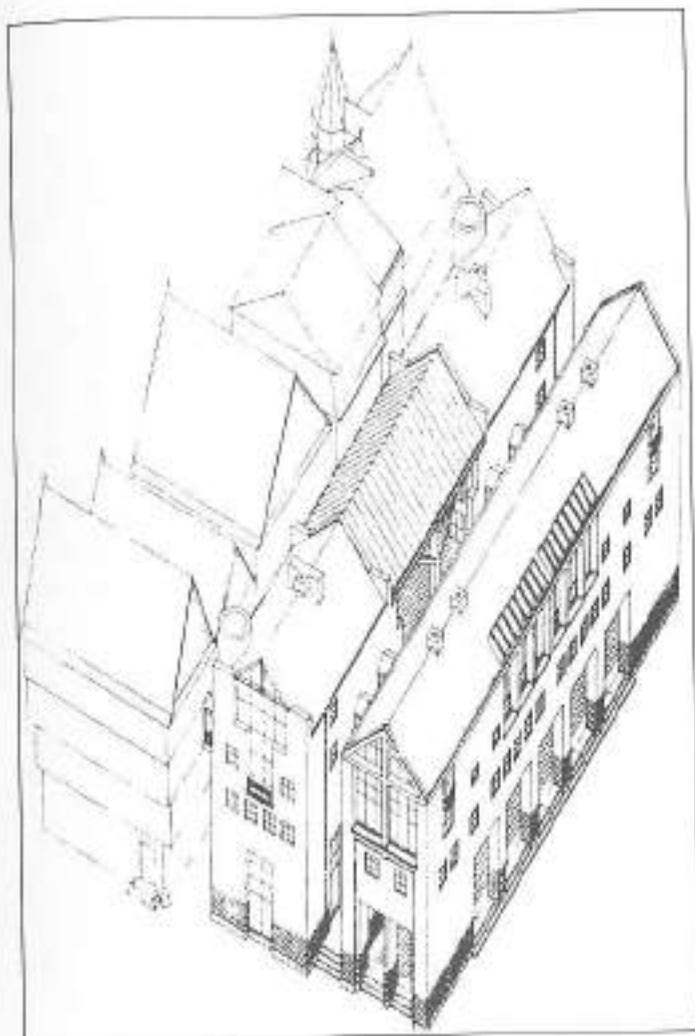


Fig. 8. Francoforte. Edifici residenziali sulla Römerberg. Assonometria.

immediatamente prospiciente sulla piazza, vuole essere la ricostruzione rigorosa di sei edifici medioevali secondo una lettura filologica attenta. Il corpo di fabbrica centrale, unitamente al terzo corpo di fabbrica, costituisce un complesso omogeneo strettamente interrelato al primo (fig. 8). I problemi da risolvere sono principalmente due e consistono nella ricerca dell'illuminazione naturale degli alloggi del corpo centrale e nel ridurre il numero dei collegamenti verticali per accedere

all'insieme di alloggi. Il primo punto è risolto concentrando gli alloggi del corpo centrale alle sue estremità, in modo da riunire nella zona centrale gli unici due collegamenti verticali (scala e ascensore) organizzati intorno a uno spazio di smistamento comune. Da tale piattaforma coperta è possibile accedere, mediante collegamenti orizzontali, anche slivellati, agli alloggi (in duplex) dei corpi di fabbrica estremi. Tali alloggi in duplex hanno poi la particolarità di avere la zona notte al primo livello. In tal modo si ha che la zona giorno è soprastante la propria zona notte con gli indubbi vantaggi (di protezione dei rumori della zona notte medesima) che ne conseguono. Il piano terreno è destinato a servizi degli alloggi per il corpo di fabbrica sulla piazza, ad attività commerciali per il corpo centrale e a passaggio pubblico pedonale coperto per il corpo da banda opposta della piazza. I tre corpi di fabbrica sono separati da stretti passaggi che intendono mantenere inalterato lo spirito "romantico" dell'antico isolato preesistente all'ultimo conflitto mondiale (fig. 9).

Edimburgo

Negli ultimi tempi a Edimburgo, capitale della Scozia, si nota un notevole fermento di idee, progetti e realizzazioni nel campo dell'architettura. Mentre negli ultimi anni i mutamenti politici nell'Europa dell'est hanno incrementato e vivacizzato il ruolo di Edimburgo come capitale degli affari di tutta la zona nord-europea e baltica, di pari passo l'amministrazione della città ha intrapreso un cammino fatto di manifestazioni promozionali e di progetti sul nucleo urbano che mira a ottenere, nel 1999, il titolo di "Città britan-



Fig. 9. Francoforte. Edifici residenziali sulla Römerberg. 1: piano terra; 2: piano primo; 3: piano terzo.

nica dell'Architettura e del Design". Tali intenti di riqualificazione urbanistica e architettonica della città sono fortemente sostenuti anche dai settori economici e produttivi che vedono nella presenza di Edimburgo fra le più importanti capitali d'Europa una garanzia di sviluppo di tutto il tessuto economico della zona. Mentre sono allo studio diversi progetti alla grande scala e sul recupero dei "Docklands" della città, vengono contemporaneamente banditi diversi concorsi internazionali di architettura, taluni a elevata carica simbolica e promozionale (come il concorso per un nuovo "Architecture and Design Centre"), altri aventi a oggetto temi specifici di riqualificazione di parti importanti della città. Fra questi ultimi rientra il concorso sull'area di Cowgatehead, promosso nell'estate del '94 dall'Edinburgh District Council in collaborazione con la RIAS (The Royal Incorporation of Architects in Scotland), che prende lo spunto dalla necessità di ristrutturazione e ampliamento della Biblioteca Centrale per il ripensamento e il recupero di uno degli isolati più centrali della città storica. L'isolato di Cowgatehead si trova infatti nella zona più antica della città, al centro dell'ideale triangolo avente come vertici il Castello, la stazione di Waverley e il complesso dell'University Old College e del Royal Museum of Scotland. La Biblioteca Centrale, l'oggetto principale del concorso, è un edificio di fine '800 progettato in forme neorinascimentali francesi dall'architetto di Edimburgo Sir George Washington Brown, vincitore del concorso bandito nel 1887 dopo una donazione in denaro del filantropo scozzese Carnegie che voleva dotare la sua città di una nuova e moderna biblioteca. Si tratta di un edificio a sette piani, basato su una pianta a croce greca, con accesso principale a livello 5 dal ponte George IV (un viadotto di scorrimento urbano realizzato nel 1834) ma con accessi di servizio anche al livello inferiore di Cowgate, una strada che passa ortogonalmente al di sotto del ponte, e sulla quale si affacciano diversi storici edifici come la Magdalen Chapel e la Livingstone House. L'asse di Cowgate termina nell'ampio slargo formato dall'incontro di West Bow con Grassmarket (dove un tempo avvenivano le esecuzioni capitali pubbliche) da cui parte l'ampia curva in salita di Victoria Street che abbracciando l'isolato si richiude sul ponte George IV. La situazione dell'isolato di Cowgate è attualmente di notevole degrado, soprattutto nell'area destinata all'ampliamento della Biblio-

teca, in cui si ha una tipica situazione di "vuoto urbano", frutto di casuali e disordinate demolizioni attuate in questo secolo. Il carattere di vuoto urbano dell'area è aggravato dalla mancanza di attività al suo interno che ne possano rigenerare la vitalità e che possano evitare, come invece accade ora, che le percorrenze pedonali aggirino l'isolato riversandosi su Victoria Street. Il degrado dell'area in questo senso deriva dalla distruzione della trama urbana originaria (rilevabile ancora nelle planimetrie storiche di fine '800) basata sulla presenza dei "closes", che sono in un certo senso l'elemento caratterizzante del tessuto urbano storico di Edimburgo. Il "close" è una sorta di vicolo pedonale (di larghezza limitatissima) di uso pubblico, ma spesso privato o condominiale, che oltre a segnare il discrimine tra proprietà adiacenti, ha il compito di rendere accessibili le zone più interne degli isolati, con improvvisi slarghi in spazi aperti, e soprattutto fornisce vivaci scorciatoie per passare da una strada principale all'altra. Spesso l'accesso dalla strada è al coperto, ricavato con una apertura nella cortina edilizia continua, per poi scoprirsi all'interno dell'isolato, dove sovente sono presenti ripide scalinate necessarie per vincere i forti dislivelli tipici del centro storico di Edimburgo. Scopo del concorso è quindi ottenere una rivitalizzazione di tutto il comparto, anche al di là del tema architettonico specifico, che è l'ampliamento e la ristrutturazione della Biblioteca Centrale e la creazione di un nuovo Centro Culturale per bambini. Le dettagliate richieste del bando devono essere soddisfatte all'interno di un perimetro ben preciso, che comprende diversi altri edifici storici, oltre a quello della Biblioteca, anche al di là di Cowgate (con accesso sia da Cowgate che dalla quota superiore di George IV Bridge) e verso West Bow (la chiesa sconsacrata di St. John e l'ex teatro di Stepping Stones). Tutta la zona (che rientra nella "Old Town Conservation Area") è ovviamente sottoposta al vincolo di approvazione supplementare richiesta per gli interventi in centro storico. Non esistono però vincoli di conservazione assoluta, se non il divieto di demolizione degli edifici più antichi (denominati "A-listed buildings", secondo una classificazione in tre gradi di importanza) e il divieto di alterazioni che ne diminuiscano l'integrità architettonica o l'interesse storico. Per gli altri edifici vincolati rimane la prassi, molto aperta, di non rigettare a priori alcuna ipotesi, anche di demolizione, senza prima aver attenta-

mente esaminato il valore del nuovo progetto e i suoi molteplici rapporti con il sito. Nel caso specifico del concorso, è addirittura permessa la demolizione della ottocentesca ex chiesa di St. John, con l'unico vincolo di conservazione del campanile ottagonale neogotico, che può però essere ricollocato a piacere all'interno dell'area di concorso o altrove.

Il progetto di concorso proposto in queste pagine intende innanzitutto recuperare e valorizzare gli spazi interni della Biblioteca storica, liberandola dalle attività incongrue insediate nel corso degli anni o da quelle cresciute in maniera invadente e sproporzionata, come i depositi intensivi dei libri e le aree di classificazione e catalogazione dei nuovi testi, da ricollocare in maniera più razionale e flessibile nel nuovo ampliamento. L'accesso principale alla biblioteca riorganizzata rimane dal ponte George IV al livello 5, che nell'edificio storico diviene il piano principale di accesso e smistamento del pubblico alle diverse zone (fig. 10). Nell'ambiente storico dell'atrio principale vengono recuperate le assialità ortogonali originarie, che vengono anzi enfatizzate prevedendo sulla loro prosecuzione i ponti di collegamento sia con l'ampliamento che con l'edificio secondario esistente al di là di Cowgate, che si sviluppa sui cinque livelli che dal ponte scendono alla quota stradale inferiore. In quest'ultimo edificio secondario vengono ipotizzate tutte le attività di ristorazione e altre attività collaterali (che è opportuno non interferiscano con le funzioni proprie della biblioteca), ai diversi piani inferiori, raggiungibili dall'atrio principale della biblioteca tramite la nuova passerella oppure direttamente dall'esterno attraverso l'accesso esistente da ponte George IV. È anche ipotizzabile che attraverso i nuovi collegamenti verticali previsti nell'edificio secondario sia ottenuta una nuova possibilità per il pubblico esterno di passare rapidamente e direttamente dal ponte George IV alla quota inferiore di Cowgate (circa 17 metri di dislivello) senza transitare dalla biblioteca e soprattutto evitando il lungo tragitto su Victoria Street. L'ampliamento della biblioteca è improntato, come richiesto dal bando, alla massima flessibilità e adattabilità degli spazi interni, e si sviluppa su sette livelli fuori terra e quattro livelli interrati in un blocco articolato che occupa l'area libera a disposizione, e prevede la demolizione della chiesa sconsacrata con la sola conservazione della torre ottagonale. L'articolazione della pianta deriva dall'ideale accostamento di quattro

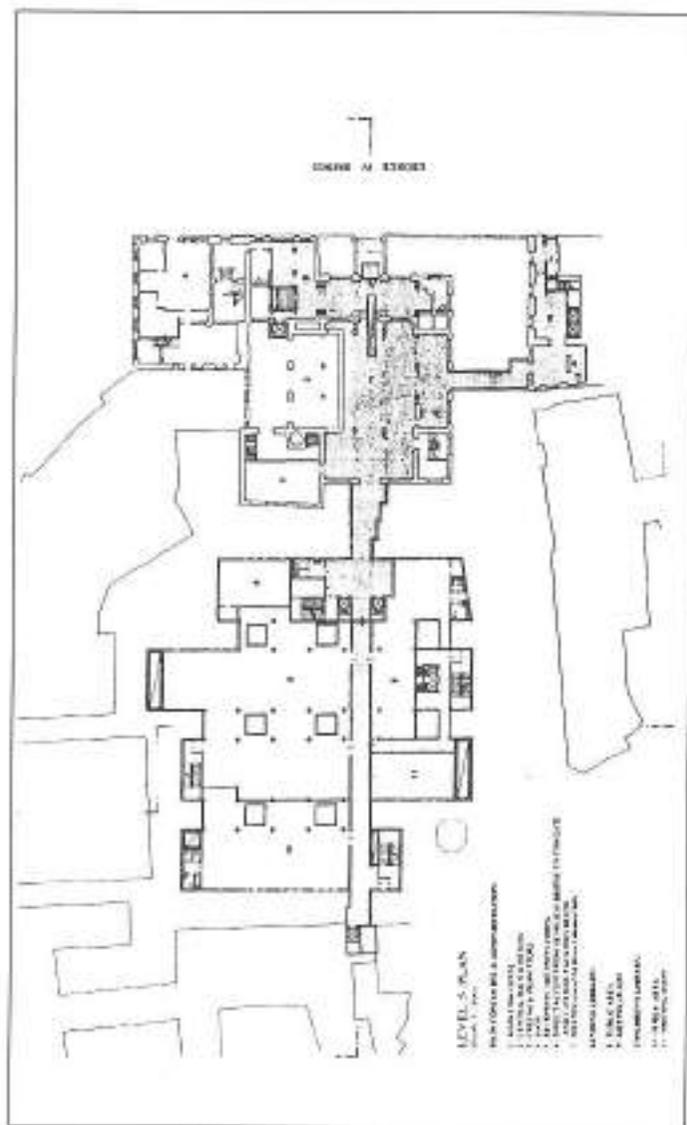


Fig. 10. Edimburgo. Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Piano del livello 5. È il piano principale di accesso e smistamento del pubblico alle diverse zone funzionali. *Atrio principale e amministrazione.* 1: atrio principale; 2: servizio centralizzato distribuzione; 3: nursery; 4: negozio; 5: punto di controllo; 6: accesso diretto dal ponte George IV a Cowgate e ai servizi di ristorazione sottostanti; 7: sala riunioni (nel mezzanino sopra la hall), *Biblioteca del prestito.* 8: sala di lettura; 9: sala riunioni. *Biblioteca del bambino.* 10: sala di lettura; 11: sala di riunioni.

strisce larghe 8 metri (agli interassi) e di lunghezza variabile, alternate a strisce più strette (4 metri) e corte in cui sono ricavati pozzi di luce vetrati e che consentono la creazione di fratture verticali nei due prospetti longitudinali. Tali rientranze vetrate segnano, con le loro ombre, gli stacchi fra le testate piene delle quattro strisce principali, in cui sono ricavati alternativamente elementi di servizio (scale di emergenza, cavedi impiantistici, servizi igienici) ad ambedue le estremità. La concentrazione degli elementi di servizio sul perimetro consente la massima sfruttabilità degli spazi interni, che sono in tal modo privi di vincoli per future modificazioni. L'accesso del pubblico avviene dal ponte di collegamento con l'atrio principale posto a livello 5. In testata dell'ampliamento (dove a livello 5 sono presenti la biblioteca per bambini e la biblioteca a prestito libero) è previsto un nucleo di collegamenti verticali che smista il pubblico ai due livelli superiori e ai due livelli inferiori, ove sono ubicate le biblioteche specializzate per settori (Fine Art, Popular, Scottish, Music). I cinque livelli superiori dell'ampliamento sono organizzati in maniera simile. Accanto ai collegamenti verticali di testata sono concentrati spazi di uso più pubblico (sale conferenze, salette per esposizioni temporanee), mentre un percorso longitudinale permette di concentrare gli spazi di lavoro del personale sul lato sud, lasciando la più ampia zona nord a disposizione per le sale di lettura del pubblico. La previsione di un nucleo di collegamenti verticali, con ascensori e montacarichi per i libri, nella zona riservata agli operatori, permette al personale di muoversi liberamente fra i diversi piani della struttura senza dover attraversare barriere di sicurezza e punti di controllo. Dai diversi piani operativi è possibile raggiungere il livello 2 (fig. 11) (destinato ai servizi bibliografici e di catalogazione-archiviazione) e i tre livelli inferiori più bassi, in cui sono previsti i depositi intensivi dei libri, in costanza di condizioni microclimatiche e in assenza di raggi UV, per distribuire con la massima celerità i volumi richiesti ai vari piani. Al livello 5 dell'ampliamento, all'estremità ovest del percorso longitudinale (ove si trova la biblioteca per bambini), è previsto un nucleo ascensori che permette di accedere, quando richiesto, al Centro Culturale per bambini, che è ricavato sul sedime esatto del precedente Stepping Stones Theatre, che viene ristrutturato a fondo nel rispetto della trama edilizia esistente. Nei tre piani del Cen-

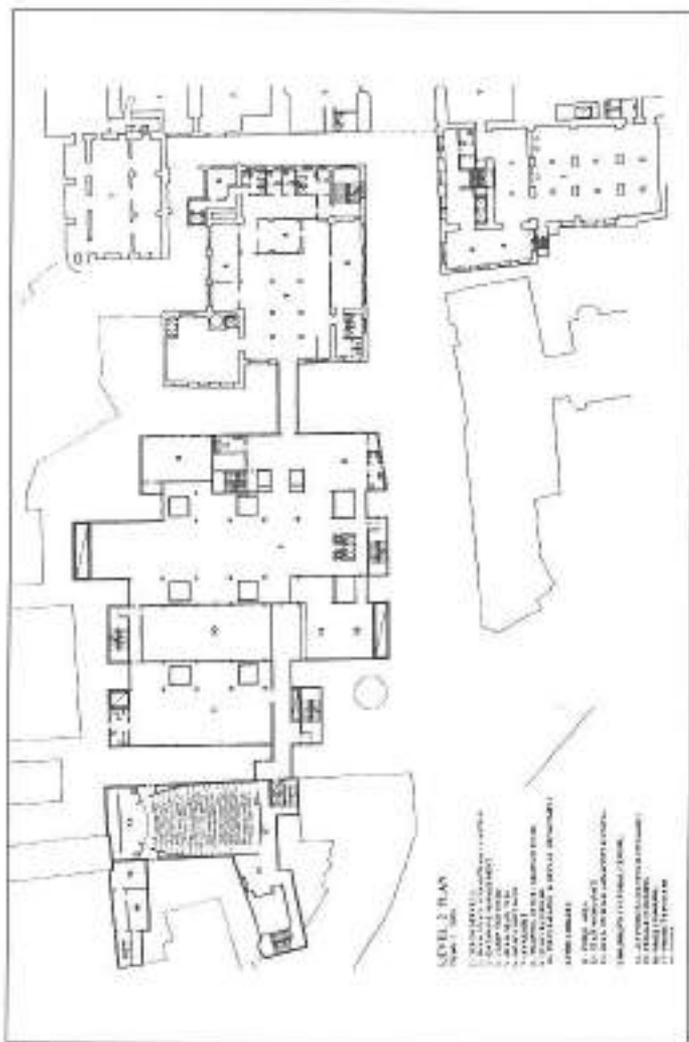


Fig. 11. Edimburgo, Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Pianta del livello 2. È il piano destinato ai servizi bibliografici e di catalogazione-archiviazione.

1: servizi per la gioventù; 2: catalogazione-controllo nuovi acquisti; 3: Database; 4: Computer; 5: Selezione libri; 6: conservatore caps; 7: a disposizione; 8: seminari di aggiornamento; 9: relax personale; 10: dipartimento fotografico ed espositivo, Biblioteca audio; 11: sala d'ascolto; 12: spazi di lavoro del personale; 13: deposito materiale audio. Centro culturale per bambini; 14: teatro e auditorium (252 posti); 15: spogliatoi femminili; 16: spogliatoi maschili; 17: cabina proiezione; 18: foyer.

tro Culturale, che deve svolgere un ruolo autonomo rispetto alla biblioteca, sono previsti spazi per esposizioni temporanee, che fungono anche da foyer per un auditorium da 250 posti che può servire anche un pubblico esterno, oltre che i giovani utilizzatori del centro, ma in particolari occasioni anche gli utenti della biblioteca, soprattutto quelli delle sezioni specializzate Music e Audio, presenti ai livelli 3 e 2 della nuova biblioteca, che possono utilizzare il nucleo ascensori ovest. Al di sopra dell'auditorium, al terzo livello del centro culturale, sono previsti diversi spazi per attività espressive e soprattutto un grande Art Studio con illuminazione zenitale supplementare. Il mantenimento del sedime del vecchio Stepping Stones Theatre deriva dall'intento di rispettare la spazialità dei "closes" ancora integralmente conservati. In più la previsione dell'auditorium, con accesso del pubblico dal livello 2, permette, oltre alla conservazione della memoria della funzione teatrale, di ricavare al di sotto della gradinata un passaggio pedonale esterno coperto, di collegamento fra il "close" che arriva da West Bow e il livello terreno della nuova biblioteca, che viene destinato ad attività commerciali al dettaglio e di ristorazione, con una trama molto varia di passaggi coperti e scoperti che recuperano la memoria dei "closes" perduti di questa zona, riconnettendosi perfettamente anche ai conservati "closes" verso Victoria Street (fig. 12). La ventilazione e la parziale illuminazione dei nuovi percorsi pedonali commerciali di piano terreno viene ottenuta dai pozzi di luce che ai piani superiori illuminano le sale di lettura (fig. 13). A livello terreno, dal fronte di Cowgate, è previsto l'accesso alla rampa di discesa che conduce al primo livello interrato, dove è ricavata un'autorimessa per 30 posti macchina destinata ai dirigenti della biblioteca. Il sistema delle uscite di emergenza è basato sulle quattro scale a prova di fumo che dai piani superiori sfociano a piano terra. Con separazione tagliafuoco e uscita indipendente tre di questi vani scala fungono anche da vie d'esodo per i livelli interrati: due vani scala per i tre livelli interrati inferiori di deposito libri, il terzo vano scala (e la rampa carrabile) per la fuga dalle autorimesse. Le coperture sono a doppia falda per ogni campata di sofoia, permettendo di ricavare spazi impiantistici nei volumi di sottotetto (fig. 14). Il ricostituito fronte stradale dell'isolato è fratturato in quattro elementi pieni, rivestiti in lastre di pietra di Edimburgo, privi di bucatore e in tal sen-

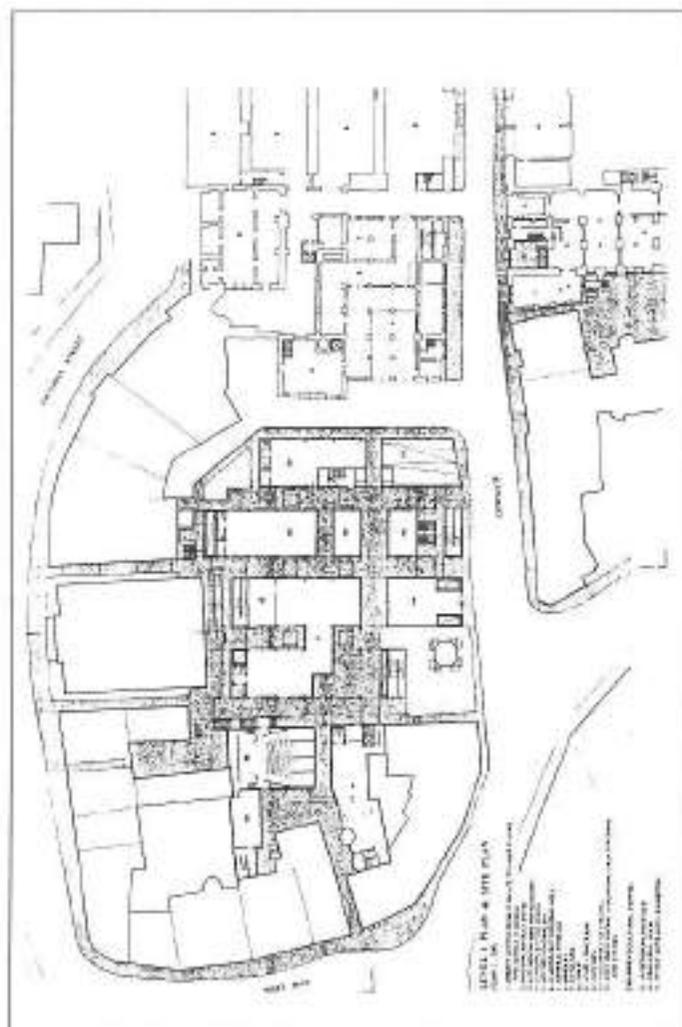


Fig. 12. Edimburgo. Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Pianta piano terreno. Una trama molto varia di passaggi pedonali coperti e scoperti recupera la memoria dei "closets", tipica della zona, riproponendola in chiave contemporanea.

1: accesso diretto da Cowgate ai piani superiori e al ponte George IV; 2: centro di consulenza residenziale; 3: cucina (per le attività di ristorazione soprastanti); 4: piano caricatore (per la cucina); 5: zona di carico sorvegliata; 6: movimentazione carico-scarico; 7: magazzino generale; 8: legatoria; 9: a disposizione; 10: negozio; 11: cafe-snackbar; 12: cucina; 13: rampa di discesa all'autorimessa; 14: zona carico-scarico confinata per i negozi e la cucina. *Centro culturale per bambini*. 15: teatro e auditorium; 16: sala prove; 17: foyer-sala mostre.

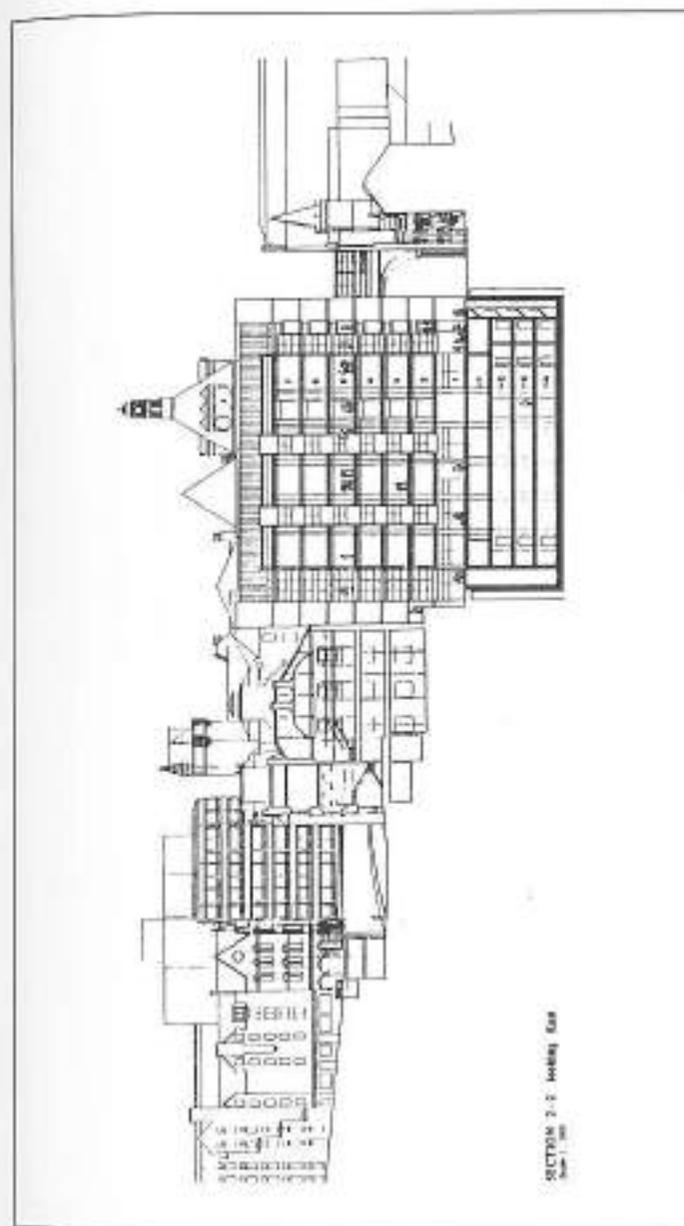


Fig. 13. Edimburgo. Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Sezione trasversale. La ventilazione naturale e la parziale illuminazione dei nuovi "closets" di piano terreno è ottenuta con pozzi di luce che, ai piani superiori, illuminano le sale di lettura.

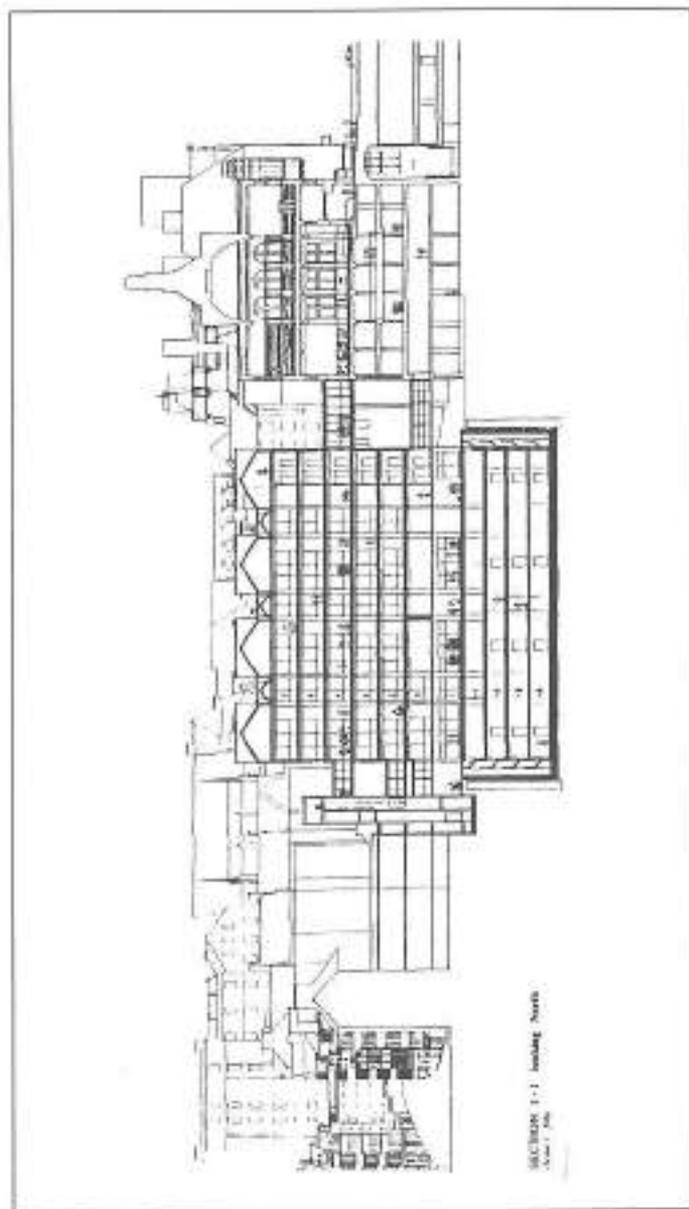


Fig. 14. Edimburgo. Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Sezione longitudinale. Le coperture del nuovo impianto sono a doppia falda inclinata per ogni campata di solaio.

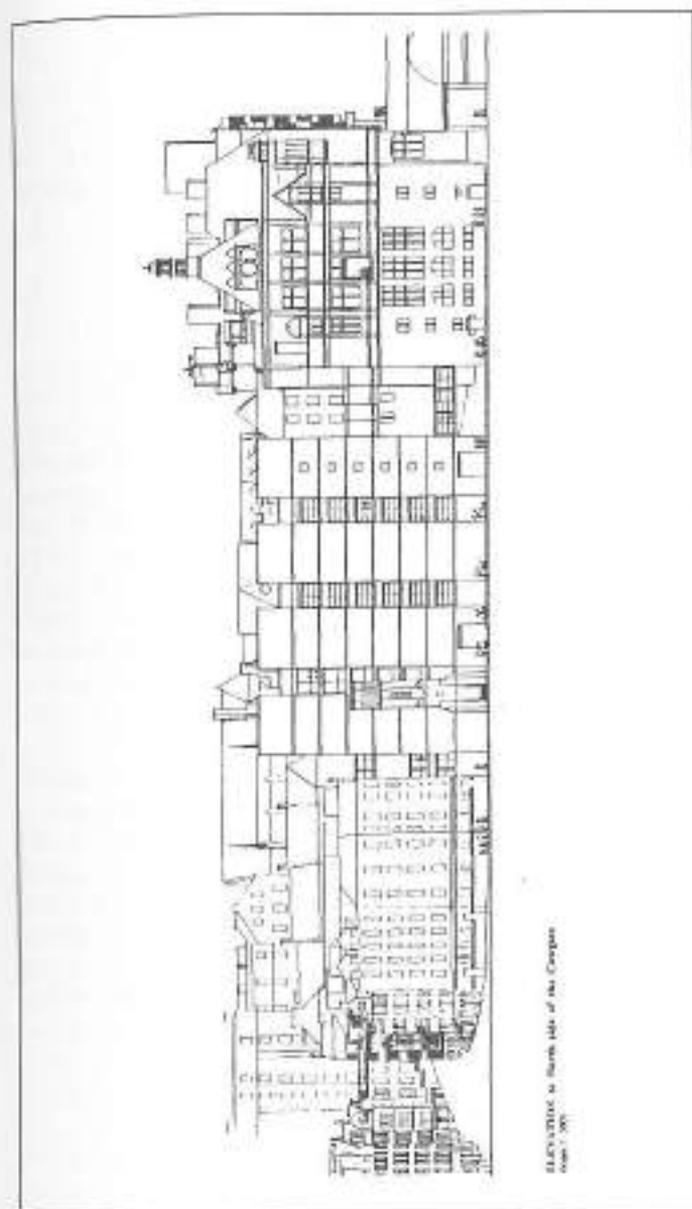


Fig. 15. Edimburgo. Concorso per l'ampliamento della biblioteca centrale di A. e G. Manfredini. Prospetto su Cowgate. Il ricostituito fronte stradale, frantumato in quattro elementi pieci (rivestiti in pietra di Edimburgo), sa raccontarsi, tramite opportuni artifici progettuali, sia all'edilizia esuberante della vecchia biblioteca che all'edilizia minore dal lato opposto.

so assolutamente neutri. L'altezza sul fronte strada è pari a quella della vecchia biblioteca, ma l'elemento più a ovest, quello di raccordo con la cortina edilizia più bassa su West Bow, è fortemente arretrato e appare quindi più basso in termini di proiezione prospettica verso la strada, e fa da quinta di fondo per la conservata torre neogotica, isolata al centro di un prato verde (fig. 15).

3. CONCETTO E CONTESTO

Nel dibattito contemporaneo sull'ideologia del progetto, o meglio su un suo particolare aspetto che riguarda uno specifico tipo di approccio, è possibile vedere opporre l'approccio concettuale a quello contestuale. Spesso in nome di una (in realtà falsa) autonomia intellettuale che intende rivendicare il ruolo della libertà progettuale oltre qualsiasi tipo di condizionamento, si è assistito e si assiste a un fiorire di iniziative, spesso non realizzate, tipiche della cosiddetta "architettura di carta", di quella architettura cioè sovente soltanto disegnata, in cui la ricerca teorica pare essere fine a sè stessa, e non solo di questa. Non si assiste, in questo caso, all'inevitabile passaggio, che contraddistingue il divenire dell'architettura, dalla fase teorica a quella pratica. Passaggio necessario per la realizzazione dell'opera, in cui teoria progettuale (fase ideologica) e pratica realizzatrice (fase pragmatica) entrano finalmente in contatto, che quasi sempre è, ed è bene che sia, contrasto, misurandosi e confrontandosi con la realtà, non solo costruttiva, legata da sempre a una realizzazione architettonica. Ma anche condizione necessaria e sufficiente per tradurre in pratica l'adagio lecorbusieriano secondo il quale "*l'architettura comincia là dove finisce il disegno*", ovvero per potersi esprimere in termini di architettura autentica. Ulteriore limite dell'approccio concettuale deriva dalla particolare interpretazione che, in tale approccio, viene attribuita al concetto di libertà progettuale. Interpretazione che pare non comprendere come anche la libertà, seppure progettuale, debba avere delle regole precise e definite senza il cui rispetto non sarebbe più tale, anzi sarebbe qualcosa di completamente diverso e forse di opposto.

Portato all'eccesso, ma in termini positivi, anche l'aspetto concettuale può solidificarsi in architettura costruita. Lo strappo che viene compiuto, in termini di metodo nei con-

fronti del concetto, è compensato dal risultato, tutto sommato limitativo, che ne consegue. Si tratta di architetture spesso introverse, che intendono risolvere ogni problematica al proprio interno. Il caso di Eisenmann da un lato, e quello della maggior parte dell'architettura dell'high-tech dall'altro, sulla quale ultima ci si soffermerà in un capitolo a essa dedicato, e molti altri qui sottaciuti, non possono non attestarlo. In altri termini, come sottolineato dalla critica, e da quella francese in particolare, l'approccio concettuale tende ad allontanare l'architettura dai problemi legati alla contingenza della vita reale e sociale per collocarla su un livello apparentemente "superiore". Nella sostanza la priva della sua essenza più intima negandole ogni qualità tipica dell'autenticità dell'architettura.

L'approccio contestuale procede invece in maniera opposta. Al di là delle considerazioni già esposte sul contesto nei capitoli precedenti e oltre quelle che si esporranno nei capitoli successivi, vale infatti la pena di rilevare come tale approccio intenda sostanzialmente porsi come la prosecuzione ma soprattutto come la soluzione del problema lasciato aperto dal realismo in architettura, nel senso di approfondire ulteriormente i rapporti tra architettura e realtà nel senso più ampio del termine. Realtà sociale e politica, ma anche realtà storica e geografica; realtà culturale e realtà scientifica e tecnologica; realtà costruttiva in relazione alla situazione locale e così di seguito.

Ma pure tale approccio non è esente da rischi. Il più grande, quello su cui il progettista deve maggiormente riflettere, è proprio il condizionamento eccessivo, spesso dannoso, che l'analisi di queste realtà può arrecare alla progettazione. Si deve cioè evitare assolutamente di correre il rischio opposto a quello riscontrato nell'approccio concettuale e cioè di vedere ingiustificatamente castigata e frustrata l'idea progettuale di partenza.

Il rapporto con il contesto non deve essere assunto e vissuto in maniera riduttiva ma secondo una visione critica ampia e dilatata. Ci si dovrà appropriare delle potenzialità (in essenza e in atto) del contesto costruito, pensando a una convivenza naturale del manufatto da progettare nei confronti della situazione preesistente. E questo può avvenire solo se si possiede una conoscenza intima e profonda dell'intorno, e non solo di quello immediato del progetto, nella convinzione che la qualità e la coerenza del progetto può

risiedere, tramite una relazione di identità, nella realtà locale. Ciò non richiede peraltro l'assunzione di un "atteggiamento mimetico" nei confronti di tale realtà, come purtroppo e per troppo lungo tempo si è propagandato un po' dovunque, nel nostro paese soprattutto in Emilia Romagna, a opera dei cosiddetti restauratori a oltranza (per i quali "conservare" è il sistema più facile e comodo, nel senso di esente da rischi, per riscuotere applausi), ma significa esclusivamente la conservazione delle tensioni spaziali sempre esistenti all'interno di ambiti storici o storicizzati. Perché solo in tal modo è possibile instaurare quel rapporto di gerarchia o di esclusione tra "nuovo" e "vecchio", la cui conoscenza è indispensabile per garantire la qualità dell'operazione progettuale.

Degli ulteriori rischi connessi con tale approccio progettuale, che è certamente il più difficile e impegnativo ma anche il più importante tra gli approcci alle problematiche della progettazione architettonica, si citeranno quelli della "passività" e del "regionalismo".

Se nell'approccio concettuale il ruolo del progettista è certamente attivo, e questo per motivazioni facilmente intuibili da quanto esposto, in quello contestuale il ruolo del progettista, per mantenere un alto livello qualitativo delle sue proposte, deve necessariamente divenire attivo perché se non riuscisse a dominare le molteplici informazioni di cui verrà in possesso, proprio per le tipicità dell'approccio stesso, potrebbe finire per esserne travolto. Nel senso di non riuscire compiutamente e diffusamente a sintetizzare in chiave progettuale tali informazioni. Il risultato che ne deriverebbe sarebbe di sudditanza e dipendenza nei confronti dell'analisi. Si avrebbe il prevalere dell'analisi sulla sintesi. Il ruolo del progettista diverrebbe passivo, incapace di formulare proposizioni progettuali efficaci disattendendo in tal modo uno dei compiti basilari della progettazione architettonica che è proprio il saper mettere in relazione tra loro, sapendole integrare reciprocamente, le risultanze del processo analitico. In altri termini se il ruolo del progettista finisse per divenire un ruolo di "passività" si avrebbe che la progettazione non procederebbe più per integrazione di elementi compositivi ma per semplice addizione. Tutto ciò non significa affatto un maggiore o minore coraggio progettuale nei confronti di questo o di quell'intervento. Riguarda esclusivamente una questione di metodo o meglio di metodologia

dell'approccio progettuale che, si badi, non significa affatto metodologia della progettazione architettonica¹.

Come noto infatti non esistono metodi per progettare coerentemente. Possono invece esistere, ed esistono, metodi coerenti di approccio progettuale.

Il secondo aspetto da evitare è quello del regionalismo. Che in termini negativi ed estremamente schematici significa privare la composizione architettonica dei necessari scambi osmotici con realtà vicine. Così facendo si finirebbe per avere un risultato opposto, rispetto a quello dell'International Style, ma con conseguenze pressoché identiche. Nel senso che l'attenzione progettuale finirebbe per concentrarsi maggiormente sugli aspetti formali che non su quelli sostanziali. Se lo stile internazionale finisce per "uniformare", a ogni latitudine e anche a ogni longitudine, morfologia e tipologia d'intervento, il regionalismo finisce per compiere la stessa cosa seppure in un ambito geografico estremamente ristretto.

Certamente progettare in ambiti contestuali con l'approccio progettuale adeguato comporta grosse difficoltà, per una lunga serie di motivazioni che si è provato a illustrare seppure in maniera schematica e parziale.

Ancora più difficile risulta per chi operi prevalentemente con spirito concettuale. Chi ha per esempio impostato la propria ricerca progettuale secondo quella particolare tendenza individuata dalla critica come high-tech, certamente non può essere così efficace, o almeno così sembrerebbe, nel momento in cui affronta una progettazione in ambiti storicizzati. O quanto meno dovrebbe trovarsi in maggiori difficoltà di chi, per esempio, ha operato costantemente in quei particolari ambiti. È sufficiente ritornare con la memoria, elencandoli uno alla volta, ai maggiori e ai migliori esempi della cosiddetta "architettura ad alta tecnologia" per rendersene conto. Manufatti architettonici sovente "giù di scala", nei loro rapporti nei confronti del luogo con cui necessariamente vengono a rapportarsi; per di più rivolti spesso più al passato (ancora impregnati dello spirito delle megastrutture degli anni '60), dal punto di vista dell'ideologia compositiva, che non al futuro; con innegabili problemi di durabilità, cioè di attitudine all'invecchiamento, sia in termini relativi (nei confronti della preesistenza) che assoluti (come durata oggettiva delle proprie parti costruttive strutturali e non strutturali). Un'eccezione tuttavia esiste,

ed è rappresentata dall'opera recente di Norman Foster. È soprattutto nella sua attività, e in particolare in due suoi lavori recenti, che si perviene a una sintesi incredibilmente efficace tra approccio concettuale e approccio contestuale, in grado di elaborare un progetto architettonico completo e ordinato che sa assolvere alle diverse esigenze del manufatto in senso stretto ma anche e soprattutto alle istanze più profonde del luogo. Si è detto progetto architettonico completo, e lo si è precisato nei rapporti con sé stesso e con il luogo, e ordinato. Su tale ultimo termine vale la pena di rilevare l'importanza estrema della categoria dell'ordine², nel progetto d'architettura che, alla pari della coerenza, è condizione necessaria per il controllo della qualità del progetto.

A partire dai suoi esordi e sino agli inizi degli anni '70, Norman Foster si presenta sul panorama dell'architettura con una serie di edifici industriali realizzati al di fuori di ogni contesto, urbano o extraurbano. In luoghi cioè privi di ogni determinazione contestuale come nel complesso industriale Reliance Control a Swindon (del '67). Durante questo periodo gli interventi in aree urbane non pongono veri e propri problemi d'inserimento ambientale, o quanto meno gli ambiti contestuali non vengono recepiti in misura tale da influenzare e ordinare la progettazione architettonica. Se quanto affermato può essere condiviso per l'edificio sociale di Willis, Faber e Dumas a Ipswich (del '75), con la banca di Hong-Kong (i cui primi studi risalgono al '79 e di cui si parlerà diffusamente in un capitolo dedicato all'high-tech) la questione dell'inserimento urbano del progetto comincia ad avere un peso sempre maggiore nella poetica di Foster. L'individuazione dell'asse teorico tra l'imbarcadero per il continente cinese e il lotto su cui edificare la banca, asse ortogonale a una serie di importanti arterie di traffico e coincidente con una sorta di parco urbano, denuncia chiaramente tale intenzione che, in questo progetto come in altri del periodo, permane tuttavia a uno stadio di latenza senza esprimersi con la prorompente tipica dell'ultimo periodo.

Sino a questo momento il solo progetto museografico di Foster è quello del centro per le arti visive di Sainsbury, realizzato secondo una particolare tipologia industriale, su un unico livello, in un'area libera del campus universitario di East Anglia a Norwich (del '78), progettato a suo tempo da Denys Lasdun.

Tutta architettura, quella realizzata sino a questo periodo, in cui prevalente è l'aspetto concettuale.

Nei primi anni '80, e in particolare nell' '83 e '84, due progetti importanti, pressoché contemporanei, in siti lontani e diversi (per tradizione culturale e realtà locale), ma affini sotto l'aspetto contestuale e in particolare dal punto di vista delle preesistenze di riferimento, determinano l'affiorare di quella sensibilità progettuale latente, già descritta per la banca di Hong-Kong, che troverà qui piena e ampia concretizzazione. Si tratta di due progetti di concorso: il primo per la nuova sede della BBC nel cuore di Londra¹ e il secondo per la Mediateca di Nîmes (figg. 16-17).

Pur nella diversità dei luoghi e dei siti di intervento le affinità sono molte. I due progetti insistono su aree circondate da un'edificazione storica intensa. Debbono sapersi porre in maniera determinante sotto il profilo dell'innovazione tipologica, implicando una concezione specifica e nuova per l'architettura (Poster dirà a proposito del proget-

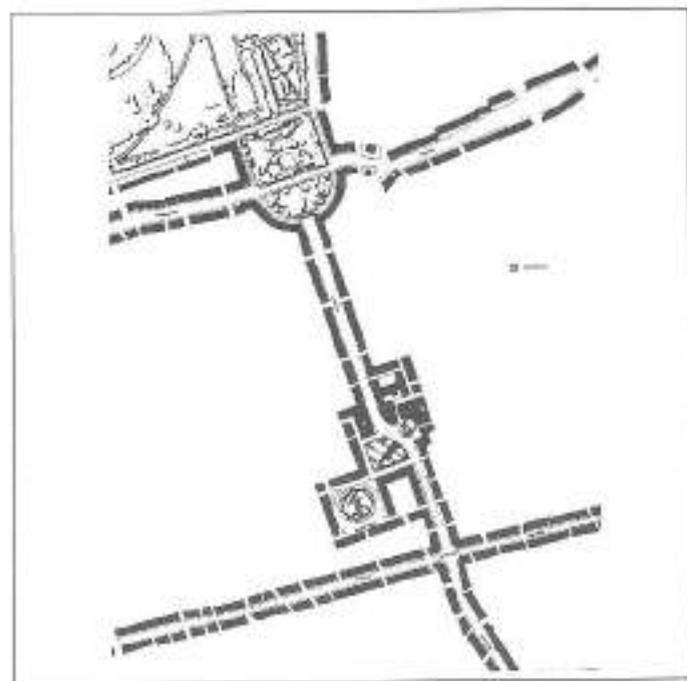


Fig. 16. Il progetto per la nuova sede della BBC a Londra e il contesto urbano.

to per la BBC che si è trattato di uno dei suoi progetti più complessi sia sotto il profilo tecnico che urbano) e debbono entrambi rapportarsi con una preesistenza storica monumentale (il tempio Nashiano di All Souls a Londra e la romana Maison Carrée a Nîmes).

Tali progetti, studiati praticamente nello stesso periodo, risentono del medesimo approccio. Entrambi sono strumentali per lo studio e la lettura del loro immediato intorno urbano di cui si cerca di sintetizzare ed enfatizzare, nella stesura del progetto, le potenzialità racchiuse¹. Per fare questo la metodologia di lavoro si avvale di una incredibile quantità di modelli in scala, per entrambi i progetti, che consente di meglio controllare le volumetrie (come del resto consente di per sé ogni modello) ma soprattutto di offrire una serie di varianti sullo stesso tema di grande valore ma soprattutto di grande efficacia, in particolare nei rapporti con il luogo. Tali modelli non variano infatti in relazione a particolari o diversificate esigenze all'interno del singolo ma-



Fig. 17. Il progetto per la mediateca di Nîmes e il contesto urbano.

nufatto, ma variano in relazione alla diversa lettura che del luogo e dell'intorno viene offerta come supporto di analisi alla sintesi progettuale.

Fra le diverse ipotesi esaminate ed esplorate c'è per esempio quella dell'inserimento di un percorso pedonale obliquo rispetto al corpo di fabbrica. Tale soluzione è presente ed è di grande forza nel progetto della BBC. Il percorso pedonale obliquo risulta coincidente con un asse molto importante nei confronti del sito. Tale asse intende infatti congiungere British Telecom Tower con Cavendish Square intersecando All Souls e penetrando all'interno il nuovo progetto. È lungo tale asse che si ha l'allargamento del percorso pedonale su Langham Place per meglio percepire e "possedere" il tempio neoclassico di Nash (fig. 16). Spiace solo la mancata realizzazione di questo progetto. La stessa cosa non avviene nel progetto per Nîmes in cui il percorso pedonale che attraversa obliquamente l'edificio in direzione di rue Gaston-Boissier non è presente nella soluzione finale, quella cioè che è stata realizzata. I due progetti sommariamente analizzati consentono di affermare che è nei primissimi anni '80 che Foster orienta la propria ricerca progettuale, pur non rinunciando ad alcuna delle positività dell'architettura concettuale, sul tema della relazione urbana del progetto. Poiché sul progetto londinese si è già soffermata l'attenzione in altra sede, può essere utile esprimere qualche considerazione sulla realizzazione francese. L'approccio della critica ufficiale nei confronti di questo progetto è stato tra i più diversi. Passando da atteggiamenti di contestazione feroce ad altri di flebile sostegno. Sino a un approccio "beaux arts" che intende vedere nella Mediateca di Foster, o meglio nei suoi spazi interni, gli stessi contrasti tra luci e ombre percepibili percorrendo, in una calda giornata estiva, il boulevard Victor Hugo dalle folte alberature (fig. 18).

Ci si proverà invece a descrivere i rapporti tra il nuovo edificio e la preesistenza storica e monumentale. L'edificio storico più generale infatti non è rilevante e i maggiori stimoli progettuali sono venuti a Foster proprio dall'analisi accurata dei volumi e dei prospetti del monumento romano e del suo modo di porsi, isolato, nei confronti dello spazio urbano.

Di questo monumento romano, un esastilo prostilo, ci parla diffusamente Palladio nel suo quarto libro (figg. 19-20): "In Nîmes Città di Prouenza, la quale fu patria di Antonino Pio Imperatore", c'è un tempio "chiamato da gli

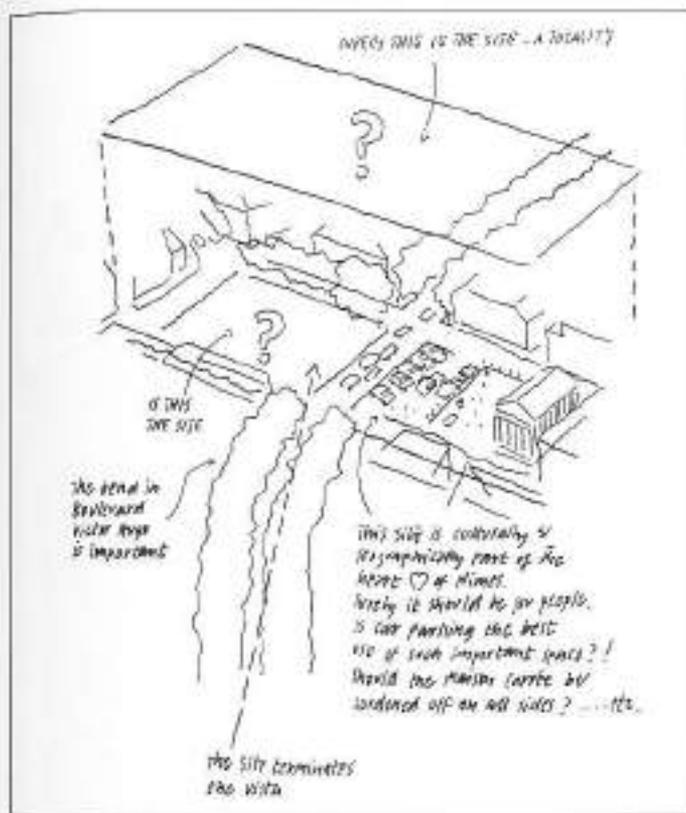


Fig. 18. Mediateca di Nîmes. Schizzo iniziale sul sito di Foster del 1984.

abitatori di quella città la Mazon Quaree, perché è di forma quadrangolare, e dicono che era una basilica (quasi fossero le Basiliche, a che servissero, e come si facessero, è stato detto nel terzo libro, secondo quello, che ne dice Vitruvio) onde perché esse erano di altra forma, credo ch'egli fusse veramente un tempio. Quale sia lo aspetto, e maniera sua per quello che si è detto in tanti altri Tempij è assai manifesto. Il piano del Tempio s'alza da terra di dieci piedi e cinque oncie; gli fa basamento intorno un piedestilo, sopra la cui cima sono due gradi, che sostentano la base delle colonne, e potrà essere facilmente, che di tali gradi intendesse Vitruvio (...). La base di questo basamento ha manco membri, e è più grossa della cima, come è stato

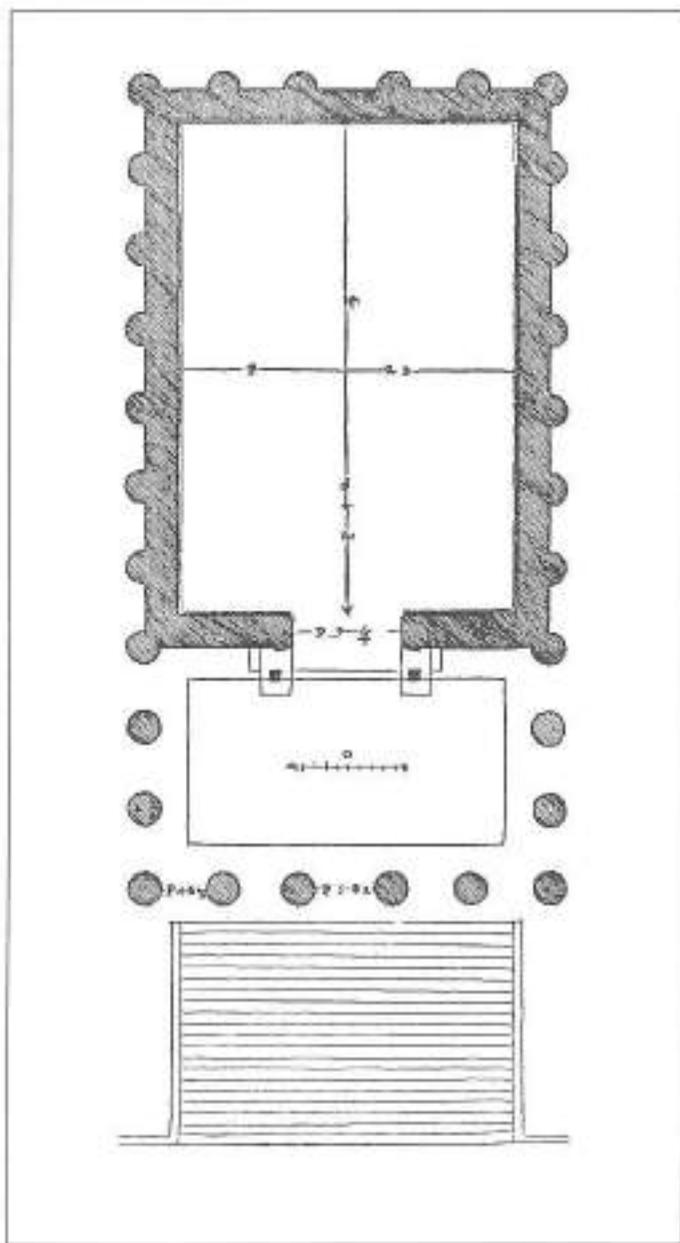


Fig. 19. La Maison Carrée a Nîmes. Pianta.
 "Questo tempio è chiamato dagli abitatori di quella città la Maison Quarrée, perchè è di forma quadrangolare, e dicono che era una Basilica".

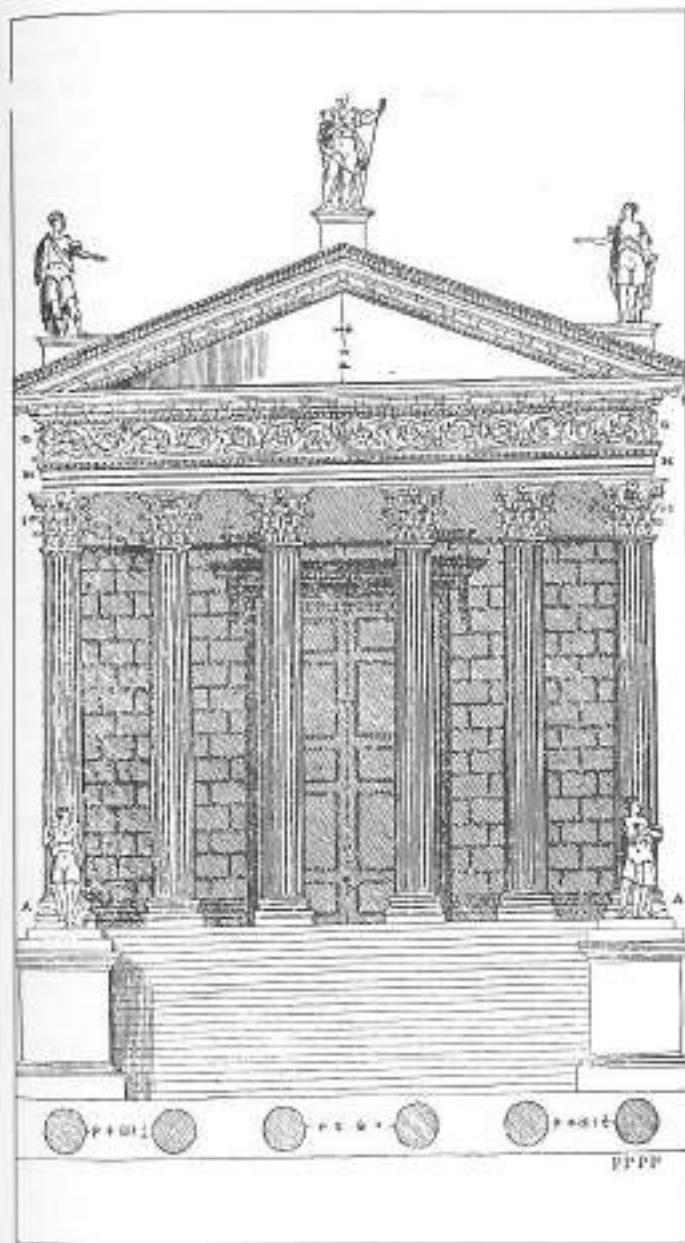


Fig. 20. La Maison Carrée a Nîmes. Frotte principale.
 "Il piano del tempio s'alza da terra dieci piedi, e cinque oncie, secondo quello che ne dice Vitruvio".

avertito altrove. La base delle colonne è Attica, ma ha di più alcuni bustoncini, onde si può dire Composita, e conveniente all'ordine Corinthio. I capitelli sono lavorati a foglie di Olivo, e hanno l'abaco intagliato. Il fiore posto nel mezzo della fronte del capitello occupa l'altezza dell'abaco, e l'orlo della campana; il che ho avvertito che è stato osservato in tutti i capitelli antichi di questa sorte. L'Architrave, il Fregio e la Cornice sono per la quarta parte della lunghezza delle colonne, esono tutti i loro membri intagliati con bellissima intenzione (...). Sopra la Gola diritta invece di orlo v'è l'ovolo intagliato, il che si vede in rare cornici. Il Frontespicio è fatto a punto come ne insegna Vitruvio al luogo sopradetto. Perché delle nove parti della lunghezza della cornice una ne è messa in altezza del frontespicio sotto la sua cornice. Le erte o pilastrate della porta sono grosse in fronte per la sesta parte della larghezza della luce. Ha questa porta molti bell'ornamenti, e molto bene intagliati. Sopra la sua cornice al diritto delle pilastrate vi sono due pezzi di pietra lavorati a guisa di Architravi, i quali avanzano al di fuori di detta cornice, e in ciascuno di loro vi è un buco quadro largo per ogni verso dieci oncie e mezza, nei quali credo che ponessero alcune travi, le quali arrivassero sino in terra, e vi fusse fatta una porta posticcia da poter levare, e porre; la quale dovea esser fatta a gelosia, acciò il popolo stando di fuori potesse vedere quello che si faceva nel tempio senza dare impedimento ai Sacerdoti. Sono di questo Tempio sei tavole².

Il tempio è prostilo così come prostilo è il volume della Mediateca. Analizzando il fianco della Mediateca e il fianco del tempio romano (superfici tra loro perpendicolari) è possibile constatare come Foster abbia studiato l'armonia dei rettangoli e dei quadrati alla base della composizione di questo prospetto del tempio romano per riproporla, analoga, nel fianco del suo edificio. Edifici di massa volumetrica diversissima (il nuovo e l'antico) ma con i prospetti laterali in rapporto armonico reciproco. Su uno zoccolo, il piano di calpestio del monumento antico e su uno zoccolo di altezza equivalente il piano di calpestio della nuova struttura. Entrambi con accesso da una zona porticata impermeabile nell'edificio antico e permeabile all'aria, alla luce e all'acqua, nell'edificio nuovo, nello stesso rapporto di relazione tra pieno e vuoto.

Infine un breve cenno sulla tipologia dell'edificio in

senso stretto destinato a mediateca e museo d'arte moderna. L'edificio è come detto ubicato nel cuore della città antica, sull'area di sedime dell'antico teatro, vis à vis con la Maison Carrée. Gli alberi esistenti sono stati mantenuti. Il volume è costituito da una scatola rettangolare delle dimensioni planimetriche di un isolato urbano, definito da un muro vetrato protetto parzialmente da brise soleil a lame orizzontali. Il volume interno è organizzato attorno a un atrio caratterizzato dalla presenza di una scala centrale. La metà del volume è nel sottosuolo ed è destinata a biblioteca e mediateca. La parte superiore è destinata al museo vero e proprio. Le sale del primo e secondo livello sono illuminate lateralmente anche dall'atrio. Quelle dell'ultimo livello zenitalmente. L'ambiente è austero, con superfici laterali intonacate di bianco, soffitti grigi in calcestruzzo a vista e pavimenti in pietra chiara. Poche modanature, nessun rilievo ma soprattutto assenza di enfasi e ridondanza.

Un edificio in cui la modestia compositiva, intesa come versione sapiente e sottile del banale, coniugandosi alla semplicità, categoria difficile e raramente praticata in progetti di questa importanza e dimensione, riesce a raggiungere ottimi e insuperabili livelli di qualità complessiva.

NOTE

1. Per un approfondimento sulla metodologia dell'approccio progettuale e sulla difficoltà di codificazione di una metodologia della progettazione architettonica cfr. A. Manfredini, *Teoria e pratica nella progettazione architettonica*, Alinea, Firenze, 1994.
2. Per un approfondimento sul concetto di "ordine" nella progettazione architettonica cfr. V. Gregotti, *Le scurve di Van Gogh*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 46-50.
3. Per un approfondimento sul progetto di Foster per la nuova sede della BBC di Londra, cfr. A. Manfredini, op. cit., pp. 127-134.
4. Cfr. A. Manfredini, *L'architetto di Norman Foster*, Paratetto, n. 163-164, gennaio 1988, pp. 4-5.
5. A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Libro Quarto, "Di due tempi di Nimes, e prima di quello ch'è detto Mazon Quarce", Venezia, 1570, cap. XXVIII, p. 111.

4. RIQUALIFICAZIONE URBANA: LA PICCOLA SCALA

I problemi legati alla mobilità e al traffico, la progressiva mutazione ed espulsione delle funzioni proprie dei centri urbani impongono da tempo un ripensamento di tutte le logiche di intervento sull'organismo vivo della città. Sono da evitare sia quei modelli che perseguono la cristallizzazione di parti di città sia quelli che procedono per interventi sporadici e casuali, ma soprattutto quelli che non sanno leggere e interpretare le diverse potenzialità dei vari elementi della struttura urbana. Per la sua complessità, il problema della riqualificazione urbana può essere risolto solo per fasi e interventi successivi, ma ciò può avvenire solo all'interno di un programma e di un disegno unitari che sappiano individuare preliminarmente gli obiettivi e che al contempo siano aperti ad aggiustamenti successivi. Tutto ciò richiede una notevole "maturità" del modello di programmazione pubblica e dei relativi strumenti di controllo democratico delle scelte effettuate. È per questo che l'analisi di esperienze recentemente effettuate nella vicina Svizzera può essere maggiormente esemplificativo di un corretto modo di operare interventi di riqualificazione urbana, proprio per quel particolare modo di programmare non certo estraneo alla tradizionale consuetudine svizzera con gli strumenti della democrazia diretta¹.

Il caso di Monte Carasso, paese del Canton Ticino nelle vicinanze di Bellinzona, rappresenta la forma archetipica di un'operazione di ridisegno urbano, proprio per la sua leggibilità dovuta alla piccola scala. Gli interventi realizzati, progettati da Luigi Snozzi, sono tutti volti alla creazione di un "centro" urbano, che una crescita casuale e una pianificazione astratta avevano dimenticato.

Monte Carasso

La pianificazione urbanistica di Monte Carasso, cittadina di circa 1600 abitanti posta di fronte a Bellinzona, sulla riva destra del fiume Ticino, ha inizio nel 1965. Risale a quell'anno infatti l'incarico del primo piano regolatore affidato all'architetto Dolf Schnebli di Zurigo.

Il piano che ne deriva è un tipico prodotto della cultura urbanistica degli anni '50 e '60, basato sul modello dello "zoning", sulla conservazione dell'esistente e su una forte spinta al decentramento dei nuovi insediamenti.

Contestualmente alla approvazione del piano, avvenuta nel 1977, viene dato incarico all'architetto Luigi Snozzi di progettare la nuova scuola elementare nella zona periferica del nucleo abitato, secondo le previsioni dello strumento urbanistico. Cogliendo l'occasione del contemporaneo referendum popolare fra gli abitanti di Monte Carasso per l'approvazione del piano, Snozzi esprime il suo dissenso sulla scelta di collocazione della scuola e, più in generale, sull'intero modello di pianificazione adottato. Propone in alternativa di collocare la nuova scuola nell'ex convento delle Agostiniane, l'elemento storico più importante e più centrale del nucleo abitato.

Secondo Snozzi tale operazione non solo consentirebbe il recupero del complesso monumentale (impropriamente destinato a residenze a seguito di innumerevoli stravolgimenti e superfetazioni che rendono illeggibile la struttura claustrale rinascimentale) ma soprattutto potrebbe innescare la rivitalizzazione di tutta la zona centrale.

Ottenuta la fiducia e il mandato dall'amministrazione (e dalla popolazione), Snozzi inizia un'operazione di analisi e di lettura dell'esistente con cui individuare alcuni elementi emergenti, anche di più forte valore simbolico, sui quali impostare la ricomposizione del nuovo centro urbano, individuato nell'area attorno al convento e alla chiesa, area che è vista come "luogo pubblico per eccellenza" (fig. 21).

Oltre alla scuola da collocare nel convento ristrutturato, e alla sede municipale, pure restaurata da Snozzi, è il vecchio cimitero (da ampliare) il terzo elemento preesistente su cui basare la ricomposizione.

La necessità di prevedere nuovi servizi pubblici e privati (palestra e magazzini comunali, asilo, banca) offre un'ulteriore possibilità di arricchimento dell'area, mediante una

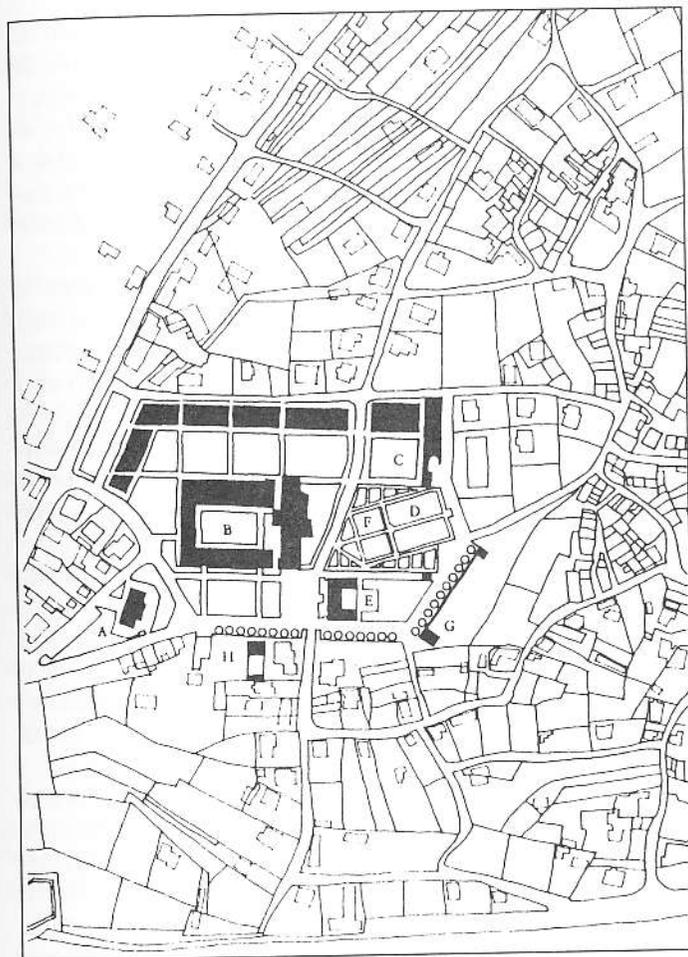


Fig. 21. Monte Carasso. Planimetria generale.
A: municipio; B: scuola elementare nel monastero e chiesa; C: palestra e magazzini comunali; D: cimitero; E: scuola materna (non realizzata); F: nuovi loculi; G: casa del sindaco Guidotti; H: banca Raiffeisen.

loro strategica collocazione, anche in fasi successive. Una volta individuati questi elementi simbolici, diventa fondamentale il loro legame reciproco e con il resto dell'agglomerato, ottenibile con una riorganizzazione dei percorsi e della viabilità all'interno e sul contorno dell'area.

Il nuovo "centro" viene enfatizzato da una strada perimetrale, segnata da un filare alberato, che racchiude parzialmente l'area recuperata. Il tratto di strada fra la chiesa e

il cimitero (sul tracciato dell'antica strada principale) viene pedonalizzato; il nucleo della chiesa e del convento viene isolato con aree verdi perimetrali che ne aumentano la percezione mentre due direttrici pedonali (in direzione est-ovest) lambendo il complesso monumentale arrivano a inviluppare il cimitero, creando le aree di possibile ampliamento, e scendono a raggiungere il nuovo boulevard perimetrale.

Sul lato sud del convento lo spazio esterno diviene la "piazza", delimitata a nord dal chiostro e dalla chiesa, a ovest dalla sede municipale, a est dal nuovo asilo (ancora da realizzare) e a sud dalla cortina alberata dietro la quale, fra altri edifici esistenti, viene inserita la nuova piccola filiale della Banca Raiffeisen. Sul lato opposto del convento, oltre l'ampia fascia di rispetto a prato, è prevista una nuova cortina edilizia residenziale (non ancora realizzata) che ha come terminale, al di là della strada pedonalizzata, la nuova palestra con gli spogliatoi e il porticato in posizione dominante sulla parte bassa del paese.

Sul lato orientale della nuova strada esterna alberata, e sempre su progetto di Snozzi, è la casa privata del sindaco Guidotti, che ha inteso mostrare la piena condivisione del nuovo modello urbanistico partecipando in prima persona all'edificazione del nuovo "centro".

Ecco quindi già leggibili i sei elementi sui quali Snozzi gioca, per ora, la ricostituzione fisica e simbolica del cuore della cittadina: il nucleo chiesa-convento-scuola, il cimitero, il municipio, la banca, la palestra e la casa del sindaco.

Ma la carica simbolica di questi elementi portanti della ricomposizione non è affidata a una loro autonoma monumentalità, bensì al loro legame reciproco come segnali di una medesima funzione civica. Il diradamento edilizio attuato nella zona fa sì che almeno alcuni di tali elementi emergenti siano sempre visibili da ogni parte della cittadina. In più i singoli elementi sono sempre reciprocamente visibili, per meglio significare l'unitarietà della loro funzione. La piccola scala che li contraddistingue, apparentemente un approccio progettuale di tipo "minimalista", è in realtà consapevole aderenza al "modello civico" del villaggio svizzero, fatto di partecipazione democratica diretta all'amministrazione della cosa pubblica.

Ecco allora che tali edifici pubblici, oltre a rifuggire ogni richiamo simbolico di potere, si offrono alla fruizione co-

mune con le loro scelte progettuali improntate alla massima "modestia".

La palestra, spazio pubblico per eccellenza (aperto anche ad attività non sportive), sfruttando il dislivello esistente è parzialmente interrata, evitando così di imporsi volumetricamente e di rompere o compromettere l'equilibrio delicato della composizione (fig. 22).

L'illuminazione, ottenuta in copertura con lucernari parzialmente apribili, e a livello intermedio con una zoccolatura apparente in vetrocemento che pare adagiarsi sul prato, consente il trattamento senza bucaure del corpo emergente della palestra che si presenta quindi come volume puro descritto da muri pieni in cemento grigio.

Anche i modi costruttivi adottati riecheggiano un modello di sobrietà e semplicità, e sono decisamente controcorrente rispetto a contemporanee "opulente" e "ridondanti" scelte, soprattutto nell'ambito della stessa architettura ticinese. Mentre l'esterno della palestra è in calcestrutto grigio a vista con casseratura a pannelli lisci, l'interno è giocato su tre soli colori: il bianco dei muri perimetrali, rivestiti in mattoni silico-calcarei a faccia vista, il verde mare del pavimento resiliente e il nero opaco con cui sono dipinti tutti gli elementi della copertura.

La stessa voluta modestia si ritrova nell'intervento sul cimitero, in cui la necessaria creazione di un ossario a cellette per le urne funerarie è stata utilizzata da Snozzi per risolvere la presenza di un dislivello all'interno del campo. Il muro di sostegno in corrispondenza del salto di quota diviene l'ap-

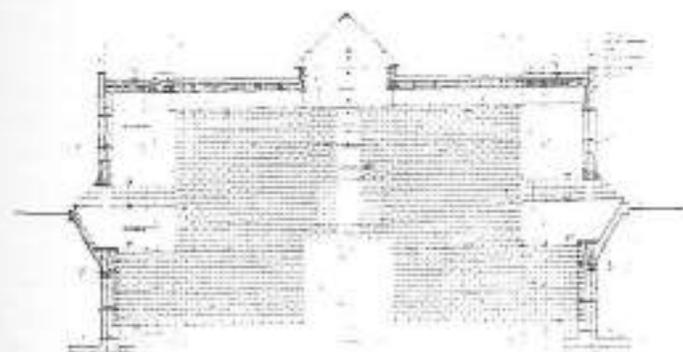


Fig. 22. Monte Curasso. Sezione trasversale della palestra.

poggio per una teoria di dodici elementi prefabbricati tripartiti (ad affaccio contrapposto) in cemento armato che, incastrandosi sul muro in pietra esistente, riescono a introdurre una nuova funzione pur senza stravolgere o mutare la morfologia originaria del cimitero storico.

Anche la ristrutturazione del convento, effettuata per ricavare la nuova scuola elementare prescinde da ogni forma acritica di conservazione assoluta dell'esistente. Viene recuperato lo spazio claustrale originario con la riapertura degli archi tamponati di piano terreno per recuperarne soprattutto, in chiave pubblica, il significato di percorrenza coperta, che viene però amplificato con la creazione, o il recupero, di passaggi e attraversamenti verso le zone circostanti. Le aule della scuola, ricavate in doppio volume al piano superiore, sono un intervento di nuova edificazione attuato con la massima naturalezza e in tono volutamente sommerso per quanto riguarda scelte volumetriche, di prospetto e di materiali all'esterno (intonaco grezzo imbiancato e coperture in lamiera di rame), ma con ricchezza di invenzione negli spazi interni delle nuove aule e nel trattamento della luce naturale ottenuto con una particolare forma della copertura. Le aule, allineate lungo il corridoio che si affaccia sul chiostro, hanno finestre a nastro rivolte a nord, che garantiscono uniformità di illuminazione. Ogni aula ha una scala interna che conduce a un mezzanino, per attività didattiche integrative, con una finestrazione rivolta a sud che diffonde la luce sul soffitto curvato a semibotte che dal lato sud del mezzanino scende alla finestra dell'aula.

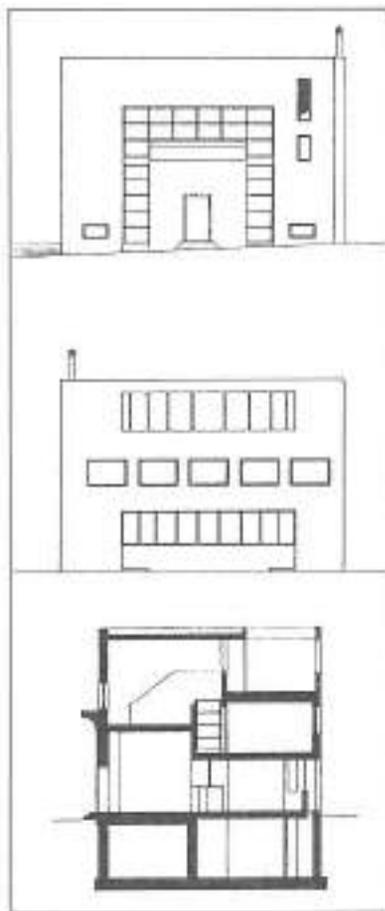
La ricerca di sobrietà e rigore che informa tutte le scelte figurative nei nuovi interventi realizzati subisce una parziale eccezione nel piccolo edificio della banca che è stato realizzato nella zona più centrale (fig. 23). All'interno di un crudo involucro murario in calcestruzzo è incorniciata una piccola "facciata" che attua, con dichiarata ironia, diversi richiami simbolici alla aulicità e alla monumentalità delle storiche sedi bancarie. L'accento di cornice, come di "palazzo", ha anche lo scopo di riprendere l'altezza di gronda degli edifici adiacenti, mentre la porta di ingresso è un palese "divertissement", con il rivestimento esterno in lastre di ottone lucidato borchiate, in un rimando istintivo all'apertura di un forziere di riserva aurea.

La casa privata del sindaco Guidotti, posta sul lato est del nucleo ricomposto, è stata progettata da Snozzi proprio

Fig. 23. Monte Carasso. Prospetti e sezione della banca.

su richiesta del sindaco, che intendeva, come detto, partecipare concretamente alla soluzione urbanistica proposta. Il muro di cinta che racchiude la vigna privata, collegando la casa al basso servizio, è anche la quinta sullo spazio pubblico che segna e racchiude il nucleo centrale recuperato.

In questo senso il rapporto fra l'architetto e la comunità, e in particolare il sindaco in quanto committente, ha raggiunto la massima essenza etica del fare architettura. L'architetto si è infatti sentito destinatario di un mandato fiduciario nell'interesse collettivo non solo nel ridisegno della parte pubblica del centro del paese; anche nel disegnare la casa d'abitazione del sindaco è riuscito a rendere evidente come ogni edificio, anche privato, debba irrinunciabilmente esprimere una rappresentatività pubblica.



NOTE

1. La programmazione e la realizzazione delle opere pubbliche si attua in Svizzera secondo una particolare procedura fatta di fasi successive, tutte volte all'ottenimento della migliore qualità del risultato con il massimo consenso da parte della popolazione. Innanzitutto è previsto il ricorso sistematico ai concorsi di progettazione, che secondo l'importanza dell'opera possono essere limitati geograficamente (per esempio agli architetti residenti nel cantone). I concorsi si svolgono prevalentemente in due fasi, per richiedere un maggiore e più oneroso approfondimento

progettuale soltanto a un minor numero di concorrenti. I risultati delle diverse fasi del concorso sono ampiamente pubblicizzati fra la popolazione.

Il vincitore della seconda fase ha sostanzialmente elaborato un progetto definitivo, pronto per le approvazioni sul piano tecnico e finanziario da parte delle autorità preposte.

Una volta ottenute tali approvazioni, le opere di importanza maggiore vengono sottoposte a consultazione popolare, per dare corso o meno alla realizzazione, fornendo preliminarmente a tutti i cittadini votanti ampia documentazione tecnica sul progetto, sui suoi costi e sulle sue conseguenze sulla finanza locale.

Dopo l'esito positivo della consultazione popolare e prima dell'inizio della stesura del progetto esecutivo viene istituita la "Baupflichtkommission" da parte della Municipalità. Tale "Baupflichtkommission" è formata da tecnici municipali, da esperti del settore specifico in cui rientra l'opera pubblica e da una rappresentanza qualificata del personale utilizzatore, e ha il compito di interagire dialetticamente con i progettisti non solo nella fase di progettazione esecutiva ma anche nelle scelte durante la fase realizzativa di cantiere, diventando in tal modo rappresentante delle esigenze della comunità.

La "Baupflichtkommission" viene sciolta al termine dei lavori, termine che viene sancito, ancor più che dalla cerimonia di inaugurazione, dal "Tag der offenen Tür", il giorno delle porte aperte, nel quale la popolazione può appropriarsi della nuova opera esaminandola liberamente in tutti i suoi dettagli.

5. RIQUALIFICAZIONE URBANA: LA MEDIA SCALA

Rispetto al caso di Monte Carasso più complesso è il caso di Lucerna, città svizzera di medie dimensioni, in cui la soluzione dei problemi antitetici di mobilità e pedonalizzazione ha informato gli interventi più qualificanti di questi ultimi anni progettati, fra gli altri, da Ammann & Baumann, Santiago Calatrava e Jean Nouvel.

Lucerna

Il problema della mobilità urbana e quello complementare della pedonalizzazione di vaste aree dei centri storici sono stati affrontati, nelle città europee con le amministrazioni più attente, sin dagli anni '70, con processi gradualisti e lungimiranti che hanno risolto le questioni fondamentali già negli anni '80, proseguendo quindi con operazioni di affinamento nel dettaglio del processo già tracciato.

Così è per Lucerna, città capoluogo dell'omonimo cantone svizzero, in cui i problemi esposti erano assai pressanti, a dispetto della media dimensione (circa 80.000 abitanti), per la particolare compresenza di diversi ruoli e funzioni della città: produttivo, turistico-culturale, capoluogo amministrativo e direzionale, nodo di smistamento nelle comunicazioni. Il processo di adeguamento infrastrutturale della città è la conseguente riqualificazione del centro storico hanno inizio da un evento fortuito che interessa però uno dei punti chiave dell'organizzazione urbana. Nel 1971 un incendio di vaste proporzioni distrugge l'edificio principale della stazione ferroviaria, quello della zona arrivi e partenze, fornendo così l'opportunità di un ripensamento non solo dell'assetto funzionale della stazione ma anche del ruolo della zona stessa in cui essa sorge, nei suoi rapporti

con le altre parti della città. L'amministrazione municipale, nel bandire il concorso di progettazione relativo alla zona della stazione, ritiene opportuno cogliere le potenzialità che la sua posizione può offrire. Si tratta infatti della zona sud-est della città storica, dove prima di reimmettersi nel fiume Reuss, in corrispondenza del See-Brücke, il lago presenta ancora un'ampiezza notevole. Il See-Brücke e la zona della stazione costituiscono in pratica il confine est della città storica, che si sviluppa sulle due rive del fiume Reuss sino all'estremità opposta rappresentata dal Geissmatt-Brücke. Gli uffici di pianificazione della città decidono allora di attuare la pedonalizzazione del centro storico su ambedue le rive del fiume, rendendo pedonali anche i quattro ponti più centrali, e lasciando gli attraversamenti veicolari sui due ponti estremi (See-Brücke e Geissmatt-Brücke), che divengono i poli tra cui far pendolare la vita della città storica (fig. 24). Il processo viene attuato con la realizzazione contestuale di una corona perimetrale di parcheggi pluripiano che presentano le capacità più consistenti proprio all'estremità ovest e a quella est, in corrispondenza del nodo della stazione. Il concorso di progettazione sulla revisione del nodo ferroviario vede vincitore il gruppo guidato dagli architetti di Lucerna Ammann & Baumann, cui viene richiesta innanzitutto l'elaborazione esecutiva degli interventi sull'area del piazzale antistante la stazione. Con un'impeccabile scalarità dei tempi di intervento (tipicamente svizzera) si dà corso innanzitutto al potenziamento di tutti i supporti infrastrutturali (viabilità, parcheggi, attraversamenti pedonali) per poter innestare successivamente nuovi usi o nuove funzioni, che in tal modo non possono creare stravolgimenti sugli assetti funzionali della zona (fig. 25).

L'area antistante alla stazione, delimitata anche dal See-Brücke e dalla riva del lago, si presta perfettamente alla creazione di un nodo di interscambio fra trasporto privato e trasporto pubblico (ferrovia, autobus urbani ed extraurbani, taxi, battelli sul lago). Il piazzale esterno viene inizialmente destinato al solo stazionamento degli autobus, mentre ai livelli interrati è previsto il parcheggio pubblico e l'attraversamento pedonale fra stazione e centro storico. Questo permette ai progettisti di prevedere nell'interrato anche la zona biglietterie della stazione e tutti i servizi di supporto ai viaggiatori e, in un primo tempo, anche l'arrivo dei taxi. In tal modo a livello del "piano del ferro" si è resa

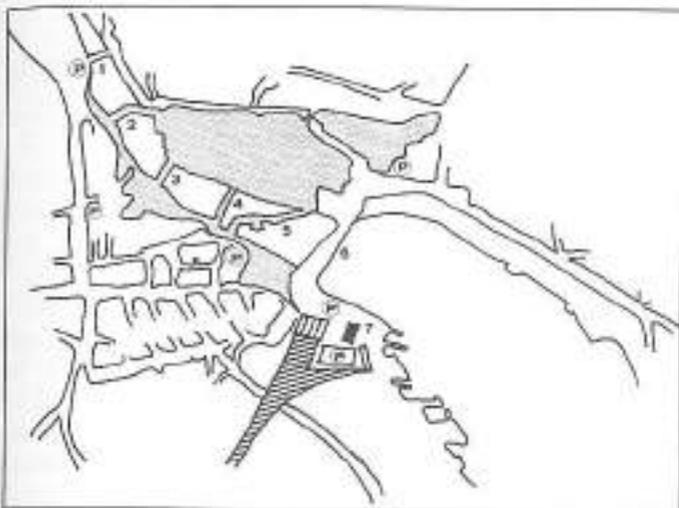


Fig. 24. Lucerna. Schema della pedonalizzazione del centro storico. 1: Geissmatt-Brücke; 2: Spreuer-Brücke; 3: Reuss-Brücke; 4: Reuss-Steg; 5: Kapell-Brücke; 6: See-Brücke; 7: il nuovo Kulturzentrum nella zona della stazione.

possibile l'estensione della lunghezza dei binari nell'unica direzione possibile, cioè verso il lago, grazie all'eliminazione della zona biglietterie, e si è reso più funzionale l'uso della stazione da parte dei pendolari che, scesi dai treni, raggiungono direttamente i mezzi pubblici sul piazzale esterno.

Qui è stato traslato, come memoria della stazione distrutta, il portale di ingresso originario che viene utilizzato per mascherare i camini di espulsione dell'aria dall'autosilo interrato.

Nel cuore della stazione poi, come cuneo che divide i binari passeggeri dai binari dei treni postali è stata realizzata una scuola di formazione professionale di valenza cantonale che risolve in modo quasi provocatorio il problema della mobilità studentesca, essendo frequentata per lo più da studenti che giungono a Lucerna in treno. Il terminale della scuola, all'estremo sud, una sorta di prua inserita tra i binari, contiene il "gymnasium", una palestra aperta anche all'uso esterno con un ingresso in corrispondenza della passerella pedonale che, scavalcando tutti i binari della zona postale, collega la scuola al nuovo edificio lineare realizzato sulla riva del lago, in cui sono previste attività commer-



Fig. 25. Lucerna. Planimetria generale della zona della stazione.

ciali al piano terreno e uffici e abitazioni ai piani superiori. L'inserimento della scuola e di queste attività è stata una precisa scelta volta a un arricchimento di funzioni della zona, che comprendeva, nell'area confinata tra il nodo ferroviario e la riva del lago, soltanto il centro cantonale di smistamento postale e la "Kunsthaus". L'intenzione di diversificare e ampliare ulteriormente le funzioni nell'area (soprattutto ripensando il ruolo della Kunsthaus) ha fatto

ritenere opportuna la realizzazione di un ulteriore parcheggio pluripiano, tangente alla passerella pedonale che collega il gymnasium con l'edificio lungo il lago, nella parte retrostante il centro postale. I problemi connessi alla presenza dei binari sono stati aggirati con un artificio compositivo. Come già la scuola, anche il nuovo autosilo è stato realizzato su "pilotis" interamente al di sopra dei binari.

Una volta realizzati tali interventi, che si potrebbero definire preparatori, agli architetti Ammann & Baumann viene richiesto finalmente di dedicarsi alla realizzazione del nuovo corpo di testata della stazione. Già stabilito lo schema distributivo, cioè che il piano terreno deve presentare continuità fra i marciapiedi dei diversi binari e il piazzale esterno destinato ai mezzi pubblici su gomma (ora anche taxi), che il piano interrato deve contenere tutti i servizi per i viaggiatori, nonché il collegamento pedonale con le diverse direzioni della città storica e l'autosilo pubblico, che in un corpo a più piani sopra la testata dei binari devono trovare ubicazione caffè e ristoranti al piano primo e uffici della società ferroviaria ai piani superiori, rimane il problema forse più delicato dal punto di vista architettonico: la soluzione del problema dell'atrio principale. Nei primi anni '80 si trasferisce a Zurigo, proveniente dalla Spagna, il giovane ed emergente Santiago Calatrava, anomala figura di architetto-ingegnere-scultore che trova in Svizzera un fertile terreno per le sue ricerche tecnologico-formali, proprio grazie all'elevato numero di concorsi di progettazione che vengono banditi. La sua formazione eclettica, che parte dal versante artistico per approdare alla ricerca tecnologica costruttiva, ne fa una figura assolutamente originale, per quella sorta di organicismo espressionista che pervade le sue invenzioni strutturali. Avendo vinto il concorso di progettazione per le pensiline esterne degli autobus nella stazione di Lucerna, progetto poi abbandonato per i costi ritenuti eccessivi, il ruolo di Calatrava viene recuperato da Ammann & Baumann, che lo invitano a collaborare alla soluzione spaziale e strutturale del nuovo atrio principale.

I progettisti non trovavano infatti una soluzione di loro soddisfazione per realizzare una copertura trasparente dell'atrio sospesa al corpo anteriore della stazione. Calatrava inverte i termini del problema e concepisce una struttura sospesa al portico esterno in cui la presenza dialettica del-

l'acciaio e del calcestruzzo viene utilizzata per un originale gioco linguistico in cui è resa complessa, come in molti altri suoi progetti, la leggibilità del trasferimento degli sforzi. Sta forse anche in questo la particolarità del messaggio dell'architettura (o ingegneria?) di Calatrava.

Mentre l'eredità della cultura ingegneristica del moderno, che perviene a noi dalla prima rivoluzione industriale, è costituita dalla ricerca, sempre e comunque, della massima economia della materia impiegata, che significa poi un corretto dimensionamento degli elementi costruttivi e una immediata leggibilità del ruolo strutturale delle parti, in Calatrava è l'espressività dell'elemento strutturale, non solo in termini plastici ma soprattutto spaziali, la base privilegiata su cui fondare l'ideazione. È questa un'impostazione talmente originale da poter forse essere definita come una delle poche realmente postmoderne, che è lontana tanto dagli esiti dell'architettura "high-tech" (in cui la ricerca strutturale è per lo più volta all'ottenimento di una più o meno autentica flessibilità spaziale) quanto dalle esperienze dei più famosi ingegneri-architetti del moderno, da Maillart a Nervi, per i quali il risultato spaziale, o formale, è una conseguenza quasi involontaria della ricerca strutturale.

Per l'atrio di Lucerna Calatrava escogita una soluzione molto particolare (fig. 26). Una serie di piedritti prefabbricati in calcestruzzo, fortemente sagomati e inclinati verso l'esterno, vengono eretti sul fronte del nuovo atrio. Un fuso in acciaio sul lato esterno funge da elemento di sostegno provvisorio in fase di costruzione per poi divenire elemento teso nella successiva fase di esercizio. Una serie di "dalle" in calcestruzzo, con funzioni di controvento, collegano i piedritti ad altezza intermedia, alla quota da cui si spicca la parte compressa della struttura a sbalzo di copertura, in acciaio forgiato plasticamente in elementi spaziali a sezione variabile, che si divaricano per consentire il passaggio dei tiranti in acciaio che dalla mezzeria delle travi di copertura salgono alla sommità dei piedritti in calcestruzzo. Su questi ultimi, in sommità del fronte principale della stazione, è realizzata una grande "ala", una sorta di cornicione, che oltre a fungere da contrappeso per i tiranti in acciaio di copertura, contribuisce a scaricare parzialmente la trazione dai fusi in acciaio che trattengono i piedritti.

Il fronte della stazione, posto a nord, durante il giorno si presenta scuro per l'effetto "controluce", come del resto la

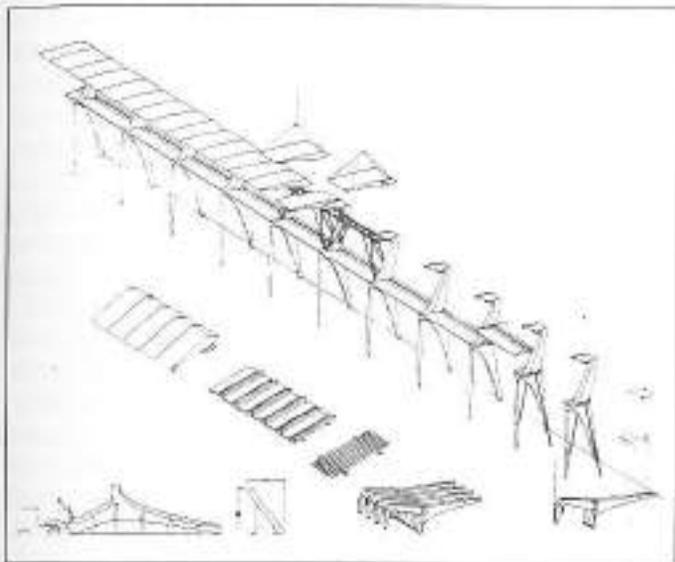


Fig. 26. Lucerna. Schema di montaggio della struttura per la pensilina dell'atrio della stazione di Sarriago Calatrava.

struttura di copertura in acciaio vista dall'interno, le cui forme organiche, quasi zoomorfe, si stagliano sul manto di copertura trasparente. Gli stessi effetti vengono ottenuti in negativo nelle ore notturne, durante le quali un originalissimo studio del sistema di illuminazione rende lo spazio dell'atrio estremamente vivo, e completamente percepibile dal piazzale esterno attraverso la grande vetrata inclinata, incorniciata superiormente dall'intradosso dell'ala in calcestruzzo, illuminata dal basso. L'illuminazione notturna dello spazio interno dell'atrio è ottenuta in modo indiretto. Una serie di fari, posti sui piedritti in calcestruzzo, illumina dal basso la struttura di copertura, rendendola perfettamente leggibile. Alla struttura di copertura sono poi appesi grappoli di specchi circolari convessi orientati in varie direzioni, che diffondono la luce nel sottostante atrio, creando sulle superfici un curioso effetto maculato, pur senza alcun abbagliamento.

È a questo punto necessario esprimere qualche considerazione sull'anomalia del rapporto fra progettista architettonico e progettista delle strutture verificatasi nel caso della stazione di Lucerna, rispetto a come tale rappor-

to è usualmente inteso. La particolare personalità di Calatrava, che come detto non è possibile classificare univocamente come architetto o ingegnere, ha reso impossibile, oltre che improponibile, la replica del tradizionale rapporto di "sottomissione" del progetto strutturale rispetto a quello architettonico. Addirittura il ruolo di personalità dominante assunto da Calatrava è riscontrabile non solo nella quasi completa autonomia con cui ha ideato la struttura dell'atrio, e quindi lo spazio interno, ma anche attraverso numerosi esempi di "contaminazione" inversa, in virtù dei quali parecchi interventi di dettaglio realizzati successivamente da Ammann & Baumann mostrano una palese influenza figurativa di Calatrava, pur senza averne la freschezza d'invenzione. Ci si riferisce ai nuclei scala mobile-ascensore realizzati per collegare i tre livelli dell'atrio, in cui il trattamento plastico degli elementi in calcestruzzo è però assolutamente gratuito e non riesce certo a mitigarne l'invadenza sullo spazio dell'atrio, oppure alla struttura metallica della passerella pedonale che collega la scuola superiore all'edificio sulla riva del lago.

Rimane il fatto comunque che l'intervento di Calatrava sull'atrio, forse per il necessario rapporto con altri progettisti, forse per i rigidi vincoli che la geometria del sito impone, non riesce a raggiungere quell'impeto espressionistico di altri suoi progetti, come la contemporanea felice realizzazione da lui attuata per la stazione della metropolitana di Zurigo-Stadelhofen, in cui la particolare morfologia del sito è senz'altro più consonante con la sua visione organica.

Il processo di riqualificazione urbana intrapreso dalla municipalità di Lucerna non ha però termine con l'adeguamento infrastrutturale della zona della stazione. Anzi, tale adeguamento preliminare permette di poter procedere con maggiore libertà anche alla riqualificazione e all'adeguamento delle funzioni presenti nella zona, che possano sfruttare appieno la rinnovata dotazione infrastrutturale. Nella parte est della zona, fra la stazione e le banchine di attracco sul lago, è presente l'ultimo tassello incongruo nel processo intrapreso di riqualificazione urbanistica e architettonica. Si tratta della "Kunsthau", un anonimo edificio degli anni '50, destinato alle attività artistiche (musicali ed espositive) della città di Lucerna. L'esigenza sempre più pressante di trovare una nuova sede, più adeguata, per lo svolgimento delle manifestazioni musi-

cali dell'Internationale Musikfestwochen, l'appuntamento culturale senz'altro più qualificante per la città, ha suggerito l'opportunità di creare una nuova struttura in grado di accogliere le più diverse manifestazioni culturali e congressuali. La scelta coraggiosa dell'amministrazione è di sostituire tale nuovo complesso alla "Kunsthau", mediante la sua demolizione e l'inglobamento delle sue funzioni all'interno di un organismo della massima flessibilità. Viene allora bandito un concorso internazionale a inviti per la progettazione del nuovo "Kulturzentrum", di cui risulta vincitore il gruppo guidato da Jean Nouvel, non mancando di suscitare un vivace dibattito nella città di Lucerna, e qualche polemica dovuta forse a un malcelato intento protezionistico in favore degli architetti locali. Secondo una prassi tipicamente elvetica di partecipazione democratica alle scelte di programmazione, il progetto definitivo viene sottoposto al vaglio della cittadinanza mediante una consultazione popolare, che si svolge il 12 giugno 1994 con esito positivo, avviando così il processo di realizzazione¹. Il nuovo "Kulturzentrum" nasce per ospitare diverse attività, sia di carattere permanente che temporaneo. Innanzitutto deve contenere le funzioni della precedente "Kunsthau", cioè gli spazi destinati ad accogliere in permanenza le raccolte d'arte moderna della città di Lucerna nonché mostre ed esposizioni varie di durata limitata. Devono poi essere possibile incontri, convegni, riunioni di varia natura e di diverso richiamo di pubblico. Devono infine essere possibili non solo le manifestazioni di musica classica del Festival Internazionale, ma anche tutte le esecuzioni musicali che normalmente si svolgono nella città. A corollario, ovviamente, una serie di attività di supporto, indispensabili per garantire la vitalità dell'organismo: cafeteria, ristorante, bookshop, bar con vista sul lago.

Il progetto di Nouvel si basa su un approccio metodologico tipicamente razionalista. Egli individua come elementi fondamentali le tre sale, di diversa capienza, in cui possa svolgersi il più ampio ventaglio di manifestazioni. Vengono previste una "Kleiner Saal" da 300 posti, una "Mittlerer Saal" da 860 posti e una "Konzertsaal" da 1.800 posti. Il complesso viene allora concepito come l'accostamento di tre blocchi a sviluppo longitudinale, e con impegno trasversale commisurato all'ampiezza di ciascuna sala (fig. 27).

La suddivisione in tre blocchi principali, seppure molto vicini e collegati reciprocamente in più punti e a diverse

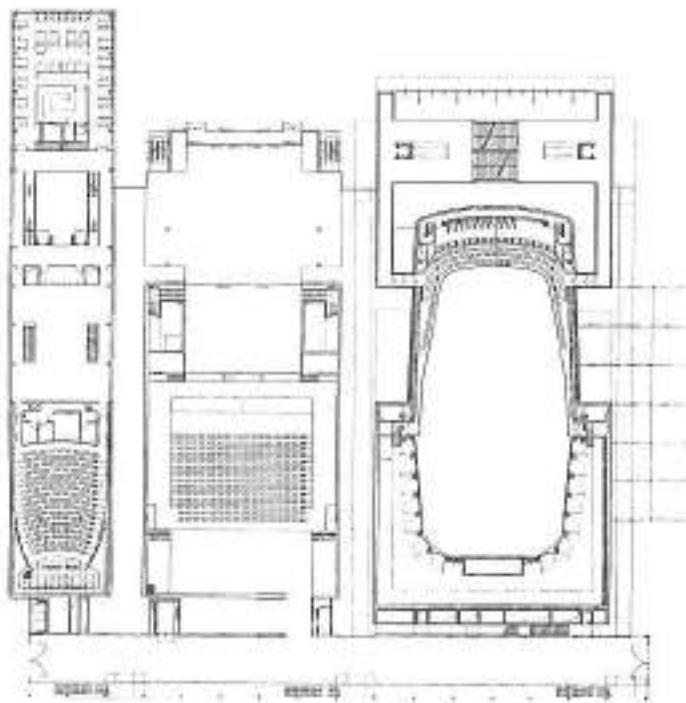


Fig. 27. Lucerna. Pianta del piano primo del nuovo Kulturzentrum di Jean Nouvel. In evidenza le tre sale di diversa ampiezza.

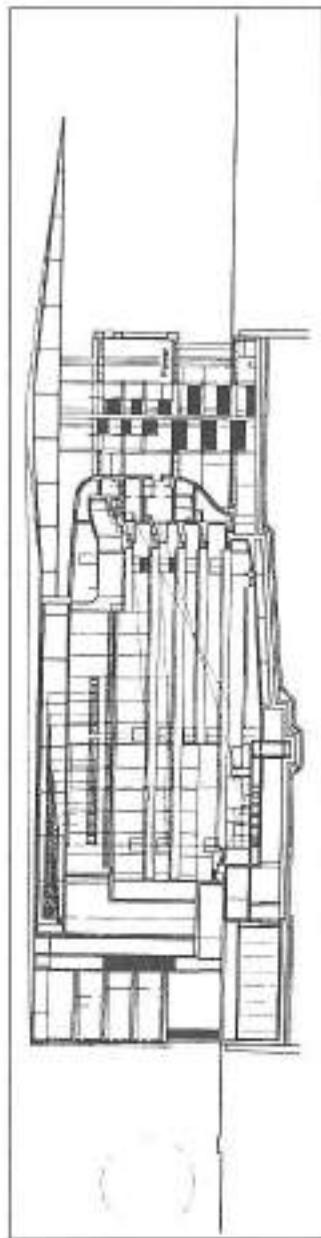
quote, nasce per soddisfare la richiesta preliminare di realizzabilità per fasi ma risolve anche nel modo più naturale il problema della compartimentazione antincendio fra le diverse attività, tutte decisamente a rischio.

Il corpo più stretto, modulato sulla "Kleiner Saal", è quello di più immediata accessibilità dalla città, ed è qui che vengono previste le funzioni di più costante utilizzo, congressuali ed espositive. Oltre alla sala per incontri e convegni sono presenti attività di più frequente utilizzo come la cafeteria di piano terreno, accessibile dalla hall, che è a sua volta raggiungibile dal foyer principale del corpo intermedio. Dalla hall del primo corpo si accede al piano superiore dove sono il ristorante (sopra la cafeteria) e, sul lato opposto, il foyer che conduce alla sala convegni. Ai piani superiori sono gli uffici direzionali e le sale espositive dei musei, che si estendono anche sul corpo intermedio, dove è prevista inferiormente la "Mittlerer Saal", per manifestazioni

Fig. 28. Lucerna. Sezione longitudinale sulla sala dei concerti del nuovo Kulturzentrum di Jean Nouvel.

musicali e teatrali, che ha accesso dagli ampi foyer di piano terra, che si affacciano sulla piazza esterna verso il lago.

Il terzo corpo, contenente la grande sala da concerti, è la struttura di utilizzo necessariamente meno frequente, ma che assume ovviamente il ruolo principale (fig. 28). Nelle città più ambiziose e attente l'auditorium, o la sala da concerti, sta ormai assumendo il ruolo di tipologia-simbolo dell'affermazione culturale, ancor più forse del museo o della biblioteca. L'impossibilità però di raggiungere un pieno utilizzo di strutture come le grandi sale da concerto fa ritenere opportuna un'integrazione con diverse altre attività, che possano condividere le dotazioni infrastrutturali e le funzioni di supporto, giustificandone la presenza. Questo è tanto più necessario oggi, quando tali strutture vengono realizzate in zone semiperiferiche recuperate, in cui è indubbiamente privilegiato l'aspetto viabilistico e quindi l'accessibilità, ma in cui è assente quella pluralità e ricchezza di funzioni che è patrimonio tipico dei centri storici.



Il nuovo auditorium di Torino nel recuperato complesso del "Lingotto", il progetto del nuovo auditorium di Roma nel parco del Villaggio Olimpico, la "Cit  de la Musique" a Parigi nella zona recuperata della "Villette", sono tutti contemporanei esempi di un tentativo, pi  o meno riuscito, di creare organismi capaci di evitare la monofunzionalit .

  facile prevedere che il nuovo "Kulturzentrum" di Lucerna diventi fra i centri culturali pi  vivi, non solo grazie alla sua collocazione di per s  gi  pi  urbana, ma anche per la variet  delle funzioni accolte e la ricchezza spaziale che ne deriva, che   essa stessa metafora di vita urbana.

Per rendere ancora pi  percepibile il legame fra le diverse funzioni accolte nel centro, Nouvel prevede una grande copertura, a elevatissima carica simbolica, che sovrasta i tre corpi con oggetti eccezionali, mentre l'acqua del lago penetra tra i due stacchi longitudinali presenti fra i tre corpi, in cui sono previsti diversi "ponti" di collegamento, con un recupero dichiarato dello stretto rapporto uomo-acqua tipico della citt  di Lucerna.

La grande "Konzertsaal"   progettata privilegiando l'aspetto della versatilit  acustica e della conseguente adattabilit  ai diversi tipi di esecuzione musicale prevista (musica sinfonica, musica da camera, esecuzioni di solisti), secondo un approccio tipicamente tecnologico, del resto gi  sperimentato dallo stesso Nouvel nel rinnovo dell'Opéra di Lione. A Lucerna, con la consulenza dello specialista inglese Russell Johnson, sono state previste camere di riverberazione perimetrali, a diaframmi mobili, di ampiezza variabile ai diversi livelli. La concezione della sala da concerti come un grande "strumento" non solo di esecuzione, ma anche di ascolto,   rilevabile dall'esame degli spazi di circolazione per il pubblico esterni alla sala. Il grande foyer su pi  livelli, con vista sul lago, rifugge ogni forma di rappresentativit  gratuita. I collegamenti verticali, su cui   giocata la composizione geometrica dello spazio, hanno ingombro e rilevanza variabili, proporzionati al diverso afflusso previsto ai vari livelli. I collegamenti fra il foyer e i diversi ordini di galleria, che sono pure le vie di fuga, sono ottenuti a ogni piano con due percorsi tubolari longitudinali da cui si staccano innesti trasversali che, attraversando le camere di riverberazione, raggiungono l'invaso della sala. Il protagonista assoluto rimane lo spazio di esecuzione e ascolto, mentre gli spazi di circolazione ai vari livelli, spo-

gliati da ogni intento celebrativo, traducono costruttivamente la cruda limpidezza di uno schema distributivo teorico.

La sintonia del progetto di Nouvel con gli intenti di riqualificazione della Municipalit  di Lucerna sta proprio nell'attenzione di creare rapporti molteplici non solo tra le diverse parti del "Kulturzentrum" al suo interno, ma anche con la zona circostante e, quindi, con la citt  storica.

Mentre il piano terra, con il suo articolato sistema di foyer che si espandono in spazi all'aperto,   perfettamente integrato al sistema urbano che dagli attracchi e dagli edifici sul lungolago, passando per il piazzale della stazione, arriva al sistema pedonale del centro storico, i due livelli interrati, destinati principalmente a servizi e impianti, hanno una dotazione supplementare di autorimesse che   perfettamente integrata con i livelli interrati al di sotto dell'adiacente piazzale della stazione.

Il processo   ancora in divenire, ma le linee guida sono gi  tracciate.

NOTE

1. Cfr. G. Manfredini, *Lucerna: il nuovo Kulturzentrum*, *Parametro*, n.205, novembre-dicembre 1994, pp.4-5.

6. STRATEGIE URBANISTICHE

Tra urbanisti e architetti si è sempre avuto, almeno nel nostro paese, forte attrito e forte polemica nel senso che ognuno di essi ha sempre preteso di rivendicare come primario il ruolo della propria disciplina.

Soltanto verso la fine degli anni '70 e i primi anni '80 tale tensione pare attenuarsi. Tra piano e progetto sembra delinearsi un punto di raccordo: quello appunto del cosiddetto "piano progetto" o, similmente, quello dell'"architettura del piano".

Riandando con la memoria a ciò che è stato prima e a ciò che è venuto dopo è inevitabile ripercorrere, seppure schematicamente, i principali criteri operativi che, nel bene e nel male, hanno contraddistinto la cultura urbanistica nel nostro paese per tentare di trarre una conclusione unica e unitaria, certamente non positiva.

A partire dalla cosiddetta legge "quadro" del '42 sino al limitare degli anni '60 e per certi versi anche successivamente, lo strumento di controllo del territorio, il Piano Regolatore Generale, si avvale di una simbologia grafica spesso elementare con cui intende definire gli standard urbanistici più significativi. Tale concretizzazione pratica è definita con il nome di piano di "azzonamento" (più noto, forse, con la terminologia anglosassone dello "zoning") il cui scopo precipuo consiste nell'intenzione di regolare il valore economico delle aree distribuendo nel territorio una fitta rete di zone cosiddette "omogenee" servite da un sistema infrastrutturale viario.

Una seconda fase di gestione del territorio, tipica degli anni '70, si avvale di nuove componenti disciplinari e competenze variegiate all'interno del disciplinare specifico. Di modo che a fianco dell'urbanista siedono il sociologo, l'economista, il

giurista, ecc. e prendono avvio il cosiddetto "piano-processo" e le "ipotesi metropolitane" in cui la programmazione economica e le scelte politiche influenzano, finendo per determinarla, la strategia urbanistica. Pure in questa fase l'organizzazione e il controllo dello sviluppo del territorio si avvalgono di standard urbanistici e parametri edilizi espressi e definiti in quei piani particolareggiati di attuazione dei piani regolatori generali cui è affidato, in ultima istanza, il controllo qualitativo dell'architettura. Ma tali piani particolareggiati quasi mai sono attuati integralmente. Nella maggior parte dei casi sono disattesi e questo avviene lungo l'intero arco cronologico della storia dell'urbanistica del nostro paese. È proprio durante l'attuazione di queste due fasi di gestione del territorio che lo scontro ideologico tra architetto e urbanista si fa veemente con reciproche accuse di incapacità nei riguardi della tutela della qualità urbana.

Ed è anche per questo, come si è accennato, che si è assistito, in tempi più recenti, a un ripensamento complessivo mirato a puntualizzare l'attenzione sul piano-progetto che disegnando nei dettagli la nuova città avrebbe dovuto garantire quella qualità che i piani precedenti non erano stati in grado di salvaguardare. Ma se in teoria il piano-progetto dovrebbe attenuare certe tensioni tra architetti e urbanisti di fatto tale piano si connota inevitabilmente per la mancanza di chiarezza, o di distinzione fra i ruoli, che viene a instaurarsi nel rapporto tra architettura e urbanistica. Se è pure vero che i due momenti, quello del piano e quello del progetto, non possono essere scissi perché complementari (nel senso che l'esistenza dell'uno presuppone necessariamente la coesistenza dell'altro e viceversa), è altrettanto vero che non è ancora evidente se si possa prevedere il controllo dell'architettura attraverso l'urbanistica anziché attraverso gli strumenti suoi propri, tipici del progetto architettonico rigoroso. Da più parti s'è detto che la progettazione urbanistica deve esasperare la scala di progettazione. Alcuni casi hanno veduto piani particolareggiati precisare e definire gli aspetti costruttivi e di dettaglio dei tipi edilizi. Certamente troppo per una progettazione urbanistica che finisce per non lasciare spazio alcuno ai progettisti dell'architettura, privandoli in tal modo di qualsivoglia forma di libertà compositiva. È vero che ogni libertà ha le sue regole, perché senza regole non si potrebbe certamente parlare di libertà; e quindi an-

che la libertà compositiva deve avere regole certe con cui confrontarsi. Ma tali regole non sono e non possono essere quelle dell'urbanistica perché si tratta di discipline, piaccia o non piaccia, diverse non per motivazioni ma certamente per conseguenze. Nel momento in cui l'urbanistica vuol controllare l'architettura con regole del tipo esposto entra in un ambito di non sua pertinenza e competenza. Non si tratta di suscitare sterili e inutili gelosie (che tra l'altro non interesserebbero ad alcuno) intervenendo su competenze altrui; si tratta di qualcosa di più grave che è il venir meno ai principi della chiarezza, della coerenza e soprattutto dell'onestà delle idee o, meglio, dell'ideologia.

È bene a questo punto sottolineare come le tre epoche, o le tre generazioni cui si è precedentemente accennato, che danno luogo ai tre diversi tipi di piano regolatore generale non vadano intese in maniera esclusiva. Nel senso che un piano di azzonamento, tipico del primo periodo, lo si può benissimo ritrovare nella contemporaneità nella misura in cui un piano particolareggiato estremamente dettagliato, tipico dell'ultima generazione del piano-progetto, lo si può ritrovare, con le debite differenze, anche nella prima generazione. Ci sono quindi, lungo l'intero arco della nostra storia urbanistica epoche generatrici di una particolare ideologia di controllo del territorio che hanno dato luogo a una serie di piani intesi quali concretizzazione pratica di tali teorie. All'interno tuttavia di tali fasi c'è sempre chi non condivide sino in fondo l'ideologia dominante e quindi si esprime tramite ideologie già consolidate o completamente differenti. È in questo senso che le tre "generazioni" non vanno intese in maniera esclusiva. Ma oltre queste considerazioni cosa ha prodotto in termini concreti la disciplina urbanistica nel nostro paese? Ciò con cui quotidianamente conviviamo che è poi la qualità delle nostre città. Con l'eccezione rara di qualche caso particolare (Urbino di cui tratteremo brevemente, Perugia e pochissimi altri), il bilancio dell'urbanistica italiana è certamente fallimentare. E questo per una ragione di esclusivo ordine culturale ben al di là e oltre le argomentazioni espresse a proposito delle tre generazioni. Scopo primario dell'urbanistica italiana è stato ed è quello di regolare il valore economico delle aree ponendo grande attenzione al mercato immobiliare. Non solo, l'attenzione arriva pure a interessare i tipi edilizi, o ancor meglio il mercato immobiliare dei tipi edilizi finendo per soddisfare, al-

meno nella stragrande maggioranza dei casi, le esigenze di tale mercato. È possibile affermare, senza fraintendimenti di sorta, che l'interesse degli operatori (amministratori e progettisti), è rivolto maggiormente ai "pieni" che non ai "vuoti". La disciplina urbanistica di matrice anglosassone, e non solo quella, afferma invece come proprio scopo prioritario quello dello studio e dell'organizzazione degli spazi aperti e di ciò che definisce tali spazi, per individuare e sfruttare a fondo le intime potenzialità in essi sempre presenti. Nel nostro paese, nonostante gli sforzi di taluni, è del tutto ignorata una delle più importanti esigenze dell'urbanistica che, guarda caso, coincidono pure, in questo caso, con quelle dell'architettura. L'attenzione è rivolta, a livello pressoché esclusivo, sui "volumi" o meglio sulle "volumetrie" che hanno contraddistinto e contraddistinguono la periferia urbana, ignorando l'esigenza primaria di generare "luoghi" e "spazi" per la gente, per la fruizione urbana e per la vita di relazione che si sono sempre formati nei vuoti delle città. Vero è che i vuoti, in quanto tali, sono definiti da pieni; ma è altrettanto vero che tali vuoti non possono in alcun modo continuare a essere considerati come gli spazi di risulta all'interno dell'edificato perché in tal modo non potranno mai assurgere al livello di "luogo" e di "spazio" come si vorrebbe e dovrebbe.

I due esempi proposti sono relativi a un caso di recupero di una grande area industriale dismessa a sud est di Parigi (Renault Billancourt), vero e proprio grande vuoto da ridefinire, e ad alcune notazioni relative al nuovo piano regolatore generale per la città di Urbino illustrato da Giancarlo De Carlo nell'aprile 1994.

L'area parigina di "Renault Billancourt"

Nella città di Parigi si è reso disponibile, con particolare riferimento alla zona Boulogne-Billancourt a sud del Bois de Boulogne, l'utilizzo di una vasta area a destinazione industriale. Tale area, di proprietà della Renault, riveste, per quella particolare ansa della Senna in cui è collocata, notevole importanza urbanistica. È suddivisa in quattro comparti principali. Uno è costituito dall'isola di Seguin; il maggiore è nella terraferma a nord di tale isola; un terzo è a sud

della medesima isola, sempre sulla terraferma; il quarto è più a ovest in prossimità dell'antico parco di Saint Cloud. Un suo attento riuso consente e offre l'opportunità di aprire sul fiume la parte sud di Boulogne, di recuperare l'isola di Seguin alla riva sinistra, e di riorganizzare l'intero sistema infrastrutturale della zona. Il piano di recupero di tali aree prevede prima di tutto la valorizzazione delle trame urbane esistenti all'interno delle aree limitrofe nei rapporti con il potenziale recupero delle aree dismesse. Prevede pure il ripristino dell'antico tracciato da Parigi a Versailles con la riedificazione dell'antico ponte di Sèvres che tagliava la punta più a ovest dell'isola di Seguin spostando l'asse viario principale dall'attuale avenue Général Leclerc a una situazione analoga, a essa parallela, ma più a est. Il progetto prevede pure un riordino complessivo dei "quais" mediante la riorganizzazione della viabilità. Inoltre una piantumazione opportuna dovrà essere in grado di produrre un effetto di cintura verde continua e omogenea. Per il fatto poi che l'isola di Seguin, in virtù della sua destinazione industriale, è da sempre stata slegata dal resto della città, oltre al nuovo collegamento costituito dal recuperato ponte di Sèvres, un opportuno terrazzamento del terreno, a sud di tale isola e in particolare sulla costa di Meudon, contribuisce alla percezione visiva dell'isola e della terraferma a nord di essa, da parte di chi percorresse tali terrazzamenti. Questo sistema di terrazzamenti, opportunamente progettato, riveste un ruolo di memoria storica importante, perché nell'antico castello di Bellevue esisteva proprio un belvedere, una terrazza panoramica sull'isola di Seguin e sulla zona di Boulogne a essa retrostante. In più tale terrazzamento intende riconnettersi con il tracciato dell'antico parco di Bellevue raccordato, tramite l'antico camminamento delle Guardie, alla grande prospettiva che dall'osservatorio traguarda sino alla terrazza di Bellevue. Completano il progetto lo sforzo di restituire la relazione di reciprocità fra Parco e Senna, di creare una piazza opportunamente attrezzata antistante l'ex Manifattura, di aprire un braccio della Senna alle attività di svago per il tempo libero ma soprattutto, grazie alla situazione strategica dell'isola di Seguin, ripristinare la trasparenza e la contiguità tra riva e riva.

Un vero e proprio progetto urbanistico che si occupa dei "vuoti", e delle relazioni tra tali "vuoti". Che si occupa poi dei legami viari (pedonali e meccanizzati) tra i medesimi e

che sicuramente ha per scopo primario quello di generare "luoghi" e "spazi" per la gente e per la città (fig. 29).

Il nuovo piano regolatore di Urbino

Il nuovo piano "De Carlo" per la città di Urbino, del '94, non si allinea, come prevedibile, con nessuna delle esperienze precedentemente esposte per il fatto di rappresentare una via autonoma e personale del "fare urbanistica", situazione che del resto ha sempre contraddistinto il "lavoro" del suo autore. Il nuovo piano di Urbino è certamente singolare per una serie di motivazioni su cui vale la pena di soffermare l'attenzione.

Tali motivi possono, per brevità, essere ricondotti a tre aspetti fondamentali: le caratteristiche generali, la mobilità, l'apparato normativo e i progetti campione. Per quanto riguarda gli aspetti generali è da notare come *"l'ambiente e il paesaggio siano assunti come gli elementi decisivi dei nuovi assetti territoriali; la necessità della loro salvaguardia, la consapevolezza di avere a che fare con risorse irripetibili e sempre più rare, la profonda convinzione che solo la loro valorizzazione potrà consentire l'equilibrato sviluppo del territorio, sono stati gli elementi cardini che hanno guidato l'elaborazione del Piano"*; e ancora *"lo sforzo che è stato fatto, nel nuovo PRG, consiste nel tentativo di interpretare il paesaggio non come sommatoria di elementi strutturali (i crinali, i corsi d'acqua, i boschi, ecc.) ma come insieme organico, in cui le diverse tessiture si intrecciano per generare, attraverso secolari stratificazioni, il paesaggio urbinato"*¹.

È per instaurare questo difficile rapporto tra edificato e non edificato (cioè tra artificiale e naturale) e per controllare qualitativamente le trasformazioni nel tempo che vengono codificati, per essere poi operativamente utilizzati, tre concetti generali che sono quelli di Scenario Panoramico, di Parco e di Punto Panoramico.

Lo Scenario, e il nuovo PRG di Urbino ne individua quattro, identifica sostanzialmente dei "luoghi" privilegiati degni di tutela per il carattere tipico della loro "storia".

Il Parco (cinque di essi caratterizzano il PRG di Urbino per un'estensione pari a circa il 38% del territorio comuna-

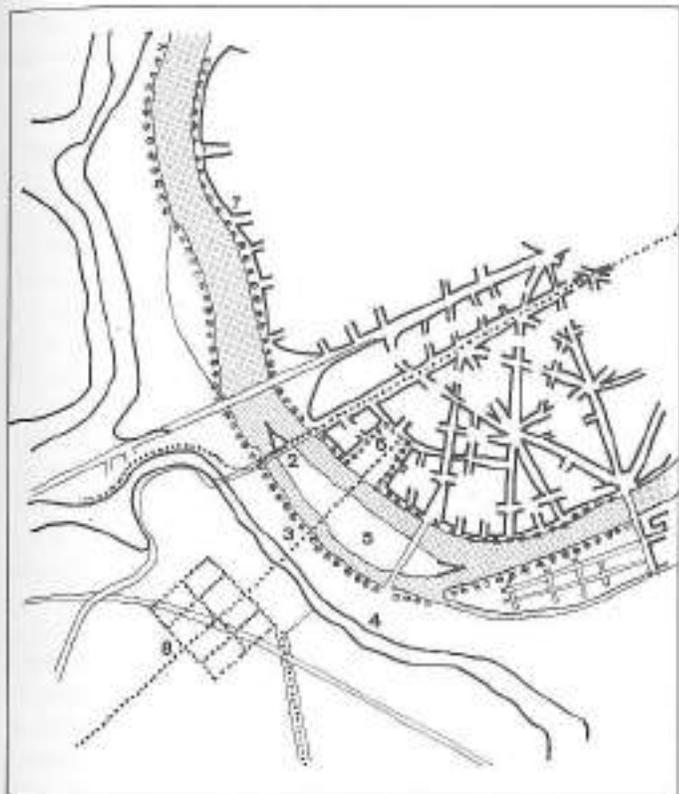


Fig. 29. Parigi. Le valenze urbane primarie della zona di Renault-Billancourt.

1: antico asse di Sèvres; 2: ripristino antico porte di Sèvres; 3: antica terrazza di Bellevue; 4: ripristino del terrazzamento sulla Senna; 5: l'isola di Seguin recuperata alla città con la visibilità da riva a riva; 6: creazione quai urbana; 7: alterature del "quais"; 8: trama dell'antico parco di Bellevue

le) corrisponde, individuandole, ad aree di alta qualità ambientale volte alla protezione primaria del territorio nel suo insieme.

Scenari panoramici e parchi costituiscono un sistema di aree protette sottoposte al regime di tutela integrale. Regime che non significa, come sottolinea De Carlo, immobilizzazione di un territorio; bensì regime in grado di esercitare un controllo qualitativo rigoroso negli interventi che necessariamente devono essere attuati per innescare tutte quelle forme produttive che "proprio nella qualità dell'ambiente trovano la loro mag-

giur ragione di esistere" come, per esempio, il turismo e l'agricoltura. Tutelare infatti significa prima di tutto intervenire, altrimenti il conservare finisce per coincidere con il dimenticare. L'individuazione infine di particolari punti panoramici posti lungo le principali vie di accesso al centro storico e lungo i luoghi più suggestivi del territorio, completa il quadro generale di tutela del paesaggio proposto dal nuovo PRG.

Per quanto attiene alla mobilità è da rilevare soprattutto la singolarità e l'eccezionalità di un aspetto che consiste nel progetto di recupero di buona parte delle antiche reti ferroviarie, ora dismesse, presenti nel territorio urbinato. Ciò deriva dalla constatazione del sostanziale isolamento di Urbino, dovuto alla difficoltà di raggiungere la città dal resto del territorio nazionale attraverso la viabilità stradale esistente. Di fatto il progetto consiste nella previsione di riutilizzare l'imponente e pregevole insieme di manufatti ferroviari, attualmente in abbandono, per ricomporre il sistema dei movimenti urbani ed extraurbani a scala subregionale con una serie di diramazioni e integrazioni.

Una parola soltanto sulla normativa che, nelle intenzioni di De Carlo, dovrebbe essere come un "libro di fiabe" piacevole a leggersi e sui progetti campione, in aree particolarmente significative del territorio urbinato, rivolti a verificare l'efficacia del progetto urbanistico. Di tali numerosi progetti è bene menzionarne uno, particolarmente caro all'autore, che è la risistemazione della piazza del Mercatale con l'eliminazione del parcheggio di superficie e la progettazione della nuova biblioteca universitaria¹.

Questi due esempi, quello per l'area dismessa nella zona parigina di Boulogne Billancourt e quello relativo al PRG di Urbino sono strumentali e di sostegno per le affermazioni effettuate in premessa nel senso che solo con le "pietre" dell'architettura trovano concretizzazione le parole dell'urbanistica o meglio che è proprio partendo dalle "pietre" dell'architettura che è possibile fare dell'urbanistica una disciplina della modificazione qualitativa del territorio.

Non ci possono essere alibi plausibili, non ci possono essere soluzioni di comodo. Le due discipline, l'architettura e l'urbanistica, devono d'accordo procedere in maniera parallela, ma su strade diverse nel rispetto reciproco delle proprie competenze, con chiarezza di intenti e onestà di contenuti. È questo, molto probabilmente, l'unico modo possibile per conseguire il tanto agognato, ma mai perse-

giuto, controllo dei problemi della città. Solo così è possibile incrementare il livello qualitativo degli interventi, a qualunque categoria essi appartengano, sul territorio.

NOTE

1. Dalla Relazione Generale al nuovo P.R.G. di Urbino (1994).

2. A. Manfredini, *Giancarlo De Carlo e il nuovo PRG di Urbino*, *Parametro*, n. 203, luglio-agosto 1994, pp. 2-3.

7. CONNESSIONI URBANE

La museificazione da un lato, la congestione e lo snaturamento dall'altro hanno rappresentato e tuttora rappresentano i due aspetti estremi alla base delle molteplici e variegate ipotesi di intervento nella maggior parte dei centri antichi europei.

Ruolo centrale, all'interno del dibattito culturale tra le due tendenze dianzi citate, è assunto dal problema della accessibilità ai centri storici nei rapporti tra il sistema di traffico meccanizzato e la circolazione pedonale. Se a questo si aggiunge l'obiettivo e inconfutabile consapevolezza che nell'ultimo secolo, o con maggior puntualizzazione nei tre ultimi decenni degli ultimi cinquant'anni, almeno in Europa, lo sviluppo quantitativo dei mezzi di trasporto privati, oltre ad aver rappresentato una delle principali cause del degrado urbano, ha irrimediabilmente compromesso la coesione, l'unitarietà e l'identità del "sistema urbano" nella sua accezione più ampia, è facile comprendere come non possano non essere evidenziati quei significativi tentativi, anche parziali, di soluzione al problema.

In questo senso tra i numerosi problemi connessi con il tema dell'accessibilità ai centri antichi vale la pena di soffermare l'attenzione su un argomento particolare: il collegamento pedonale privilegiato tra luoghi di sosta veicolare ricavati nelle adiacenze immediate del centro storico e il nucleo storico medesimo o, analogamente, il collegamento pedonale privilegiato, all'interno del nucleo urbano, tra un sistema pedonale esistente e il nucleo più antico del più vasto ambito urbano.

Per restringere ulteriormente il campo si è voluto soffermare l'attenzione su quella particolare situazione che vede a quote diverse l'inizio e il termine del percorso pedonale. I due esempi cui si intende fare riferimento sono relativi infatti a due centri antichi europei in cui il nucleo stori-

co più rilevante è sensibilmente slivellato rispetto alla quota d'arrivo del sistema dei percorsi veicolari. Si tratta del centro antico di Lérída, nel sud dei Pirenei, a meno di cento chilometri da Barcellona, e di Castelgrande a Bellinzona.

Il primo esempio consente di illustrare un sistema di collegamento pedonale tra "nuovo" e "vecchio" che è *esterno* al contesto di appartenenza, mentre il secondo ne evidenzia uno *interno*.

Entrambi i casi, ed è questo il motivo per il quale sono stati scelti, intendono porsi come archetipi dei sistemi di collegamento pedonale (verticale e orizzontale) nei centri storici mirati alla soluzione del problema esposto in premessa. Nel senso che tutti gli esempi esistenti, realizzati o solo progettati, sono facilmente riconducibili alle due tipologie specifiche di cui si illustreranno peculiarità e caratteristiche o, quanto meno, a varianti delle medesime¹.

In più l'esempio ticinese consente di affrontare un ventaglio molto più ampio di riflessioni per il fatto che, ponendosi in stretta connessione con il restauro dell'antico castello di Bellinzona, permette di esprimere anche qualche valutazione su un modo autenticamente autonomo di intervento sulla preesistenza.

La torre dei collegamenti pedonali a Lérída

Un'acropoli su cui sorge una delle cattedrali più importanti della Catalogna e un sistema urbano, ai piedi di tale nucleo storico, che si estende lungo la pianura oltre il fiume Segre sono le caratteristiche peculiari di questa città spagnola.

Tra il fiume e le pendici dell'acropoli si sviluppa la città antica vera e propria articolata e distribuita lungo la sua arteria principale, caratterizzata da una forte presenza di attività commerciali. Fra tale asse commerciale e la cattedrale un'area a disposizione senza alcun pregio, poiché compromessa dalla destinazione (militare) posseduta per diversi decenni seguita da un degrado esasperato, possiede in nuce le caratteristiche potenziali di legame e di cerniera tra l'acropoli e il resto della città (o meglio di una sua parte costituita dal percorso pedonale commerciale già precisato). Il problema è proprio quello di esplicitare queste potenzialità urbane individuando una destinazione adeguata

per l'area di raccordo. Così come importante è trovare un forte legame pedonale tra acropoli e asse commerciale esistente. Dopo un lungo iter procedurale in cui vengono ipotizzate diverse destinazioni per il nuovo "luogo" si finisce con lo scartare le destinazioni a carattere privato per privilegiare la destinazione pubblica. In accordo con il Ministero della Giustizia si opta per la costruzione di una nuova Corte d'Appello e degli uffici di Stato Civile. Architettura sacra e architettura civile, spazi religiosi e spazi pubblici, passato e presente, antico e contemporaneo strettamente connessi fra loro e ulteriormente connessi al resto della città tramite un opportuno sistema di percorsi pedonali.

Il progetto dell'opera è di Roser Amadó i Cercos e di quel Lluís Domenèch i Girbau che aveva iniziato a operare negli anni '60 nella Scuola di Barcellona in cui lavorarono, tra gli altri, Bohigas e Bofill.

Non ci si può esimere dall'esprimere qualche valutazione sui criteri generali alla base della concezione del progetto del cosiddetto Palazzo di Giustizia nei rapporti con il proprio contesto di appartenenza.

La volumetria si inserisce perfettamente nel luogo e i cinque livelli che la caratterizzano ben rappresentano l'altezza media dell'intorno edificato. La planimetria risponde egregiamente alle curve di livello. La sua morfologia deriva direttamente dall'analisi e dalla lettura del terreno per cui l'andamento sinuoso che ne deriva non risponde a esigenze formali e gratuite ma semplicemente intende adeguarsi al contesto.

La pianta è chiara. Un lungo percorso longitudinale, verso monte, serve e disimpegna gli spazi di servizio e lavoro. I gruppi scala e ascensore, uniformemente distribuiti sulla lunghezza complessiva dell'edificio, oltre a individuare gli spazi di relazione corrispondono generalmente ai punti di flesso della planimetria.

L'architettura che contraddistingue l'impaginato di facciata è altrettanto semplice e rigorosa. È caratterizzata da un unico tipo di apertura opportunamente combinata in bifore, trifore e quadrifore. Il rettangolo fortemente allungato in altezza conferisce alla tipologia della finestra la tipica e collaudata capacità di inserirsi, in modo indolore, all'interno di un tessuto storico.

La facciata risulta in tal modo estremamente omogenea e organizzata secondo una precisa regola compositiva con-

testata solo in corrispondenza delle aule per l'udienza civile denunciate, all'esterno, tramite un particolare artificio che vede le aperture arretrate all'interno del corpo di fabbrica. I volumi tecnici, collocati sulla copertura, sono caratterizzati dal tipico grigliato mediterraneo che costituisce la parte estrema, verso l'alto, della facciata medesima. Pure l'"attacco a terra" del livello terreno è dichiarato con aperture diverse, per dimensione e per cadenza, da quelle dei livelli intermedi. La facciata è del tipo ventilato realizzata con pannellature in lastre di marmo chiaro.

Ed è proprio sull'uso di questo particolare materiale che è lecito esprimere qualche perplessità. In una città infatti in cui prevalente è l'uso del cotto nel tessuto di base e l'uso della pietra nelle opere monumentali, l'aver ricorso a un materiale così "diverso" e dunque "estraneo" alla natura del luogo edificato può addirittura rischiare di compromettere le motivazioni e gli intendimenti progettuali prefissati.

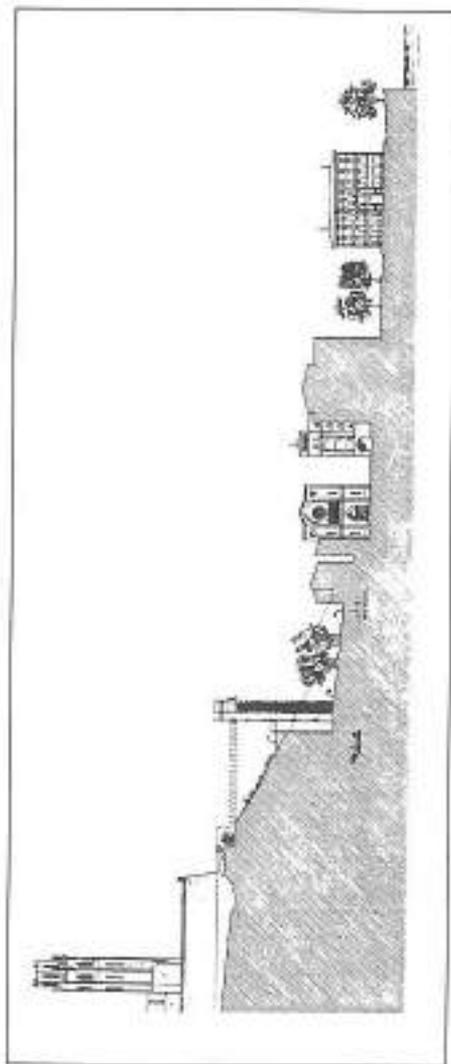
Sinora si è descritto l'edificio senza accennare al sistema dei collegamenti pedonali tra asse commerciale preesistente e acropoli. In questo senso si deve focalizzare l'attenzione sulla torre pedonale che costituisce il punto centrale del progetto. Nel senso che è proprio tramite essa che si attua il collegamento tra il percorso pedonale commerciale esistente (identificabile con la città storica) a un determinato livello, con il nuovo intervento (la corte d'appello) a un livello intermedio, e infine con il nucleo monumentale (l'acropoli e la cattedrale) a un livello superiore. La torre triangolare in calcestruzzo a vista (con scale e ascensori al suo interno) parte dalla quota del percorso pedonale pubblico al livello del palazzo di giustizia e giunge alla quota dell'acropoli cui è collegata tramite un percorso orizzontale (un ponte pedonale in acciaio con struttura reticolare).

Il collegamento pedonale fra i tre punti salienti della città (fig. 30) è attuato tramite questo schema tipologico che si definisce come "esterno" o "convesso" e che intende rapportarsi direttamente alla torre della cattedrale. Due emergenze a sviluppo verticale, storicamente assai lontane, con funzioni precise e rigorosamente diverse, realizzate con materiali differenti e che tuttavia dialogano tra loro e che paiono avere sempre convissuto. E se questo è veritiero, significa che l'obiettivo progettuale è stato ampiamente conseguito.

Fig. 30. Il collegamento pedonale fra i tre punti salienti del nucleo antico della città di Lérida è attuato tramite un particolare schema tipologico (torre triangolare con scale e ascensori) che intende rapportarsi direttamente con la volumetria della torre della Cattedrale.

Il restauro di Castelgrande a Bellinzona

L'analisi dell'intervento di Aurelio Galfetti a Bellinzona consente di affrontare tematiche molteplici che trascendono la lettura dell'intervento progettuale in senso stretto. Il restauro di Castelgrande, il volumetricamente più rilevante dei tre castelli di Bellinzona, è emblematico nei riguardi di una particolare concezione progettuale tipica di Galfetti e di chi, come lui, intende che "tutelare" significa prima di tutto "intervenire", ovvero che "conservare" significa "trasformare" l'"architettura" ridisegnando il "paesaggio" che le appartiene. Concetto apparentemente esasperato di restauro creativo che in sostanza riflette egregiamente il modo di porsi del progettista contemporaneo nei confronti della preesistenza (storica o recente, naturale o artificiale).



Nel caso di Castelgrande il problema era quello di fare riappropriare al nucleo più antico della città un monumento che il tempo e la mancanza di adeguate destinazioni avevano praticamente separato in maniera profonda.

Il castello sorge su un picco roccioso che una vegetazione spontanea aveva praticamente fagocitato impedendone la percezione. L'accessibilità a questa preesistenza era di difficile individuazione.

Ridisegno del paesaggio, destinazioni appropriate con opportuno riuso dei manufatti edilizi e facile individuazione dei percorsi di accesso sono i tre punti fondamentali alla base della progettazione complessiva dell'intervento.

Il primo aspetto è risolto radicalmente procedendo a una ripulitura completa dalla vegetazione in modo da rendere nuovamente percepibile il picco roccioso in tutta la sua essenza. Tale operazione è completata con il disboscamento delle piantumazioni nella corte del castello ove solo tre alberi isolati, emergenti da un prato verdissimo, intendono porsi come memoria della situazione passata, e con la creazione di un piccolo lago artificiale a mezza quota tra le rocce del picco.

Il secondo aspetto è concretizzato operando all'interno degli edifici esistenti che sono, di fatto, articolati in tre corpi di fabbrica. Uno parallelepipedo (l'ala dell'ex arsenale) destinato al livello superiore a sala per esposizioni temporanee e all'inferiore a ristorante; uno poligonale (articolato a sua volta in tre corpi) destinato a funzioni museali; un corpo di raccordo e cerniera tra i due menzionati che costituisce l'atrio di ingresso principale e lo smistamento per le varie sottozone nel cui interrato trova ubicazione uno snack bar (fig. 31). Per quanto riguarda gli spazi interni, la loro organizzazione e i propri contenuti espressivi è da notare come il ristorante e il museo siano costituiti da una serie lineare di ambienti con scarsi punti di veduta panoramica sulla città. *"Gli interni si caratterizzano attraverso i materiali, cemento e pietra naturale, accostati con eleganza di proporzioni, forme e colori. Anche il legno, utilizzato per i nuovi solai, è dipinto di nero per corrispondere a quella scala cromatica di soli grigi (dal bianco al nero) che contraddistingue tutto il progetto. Sono comunque la plasticità del cemento e la linearità della pietra a definire un'architettura -fatta dalla materia- che non distingue struttura originaria, ricostruita o progettata"*. E che non distin-

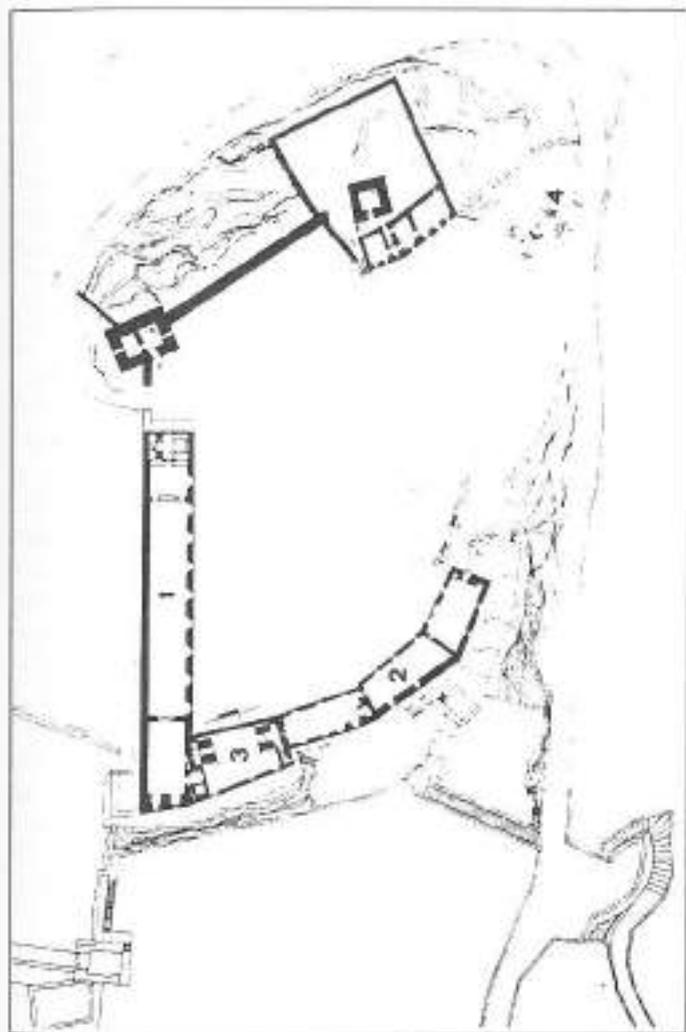


Fig. 31. Castelgrande a Bellinzona. Pianta.
1: ala ex arsenale; 2: musei; 3: atrio di ingresso; 4: arrivo scale e ascensori.

gue gli elementi naturali dagli artificiali riuscendo a integrarli e a omogeneizzarli in un'unitarietà tanto incredibile quanto irripetibile.

Il terzo aspetto, quello dei nuovi percorsi d'accesso alla struttura, è risolto individuando tre tipi di percorsi pedonali preferenziali e alternativi. Un percorso lungo le mura (vera

e propria passeggiata panoramica), un sentiero che si avvolge lungo la collina dalla parte opposta rispetto al picco roccioso, un percorso pedonale verticale meccanizzato diretto (ricavato all'interno della roccia) che congiunge direttamente la piazza del Sole, nel centro di Bellinzona (in prossimità di una serie di parcheggi), con le immediate adiacenze della corte del castello raggiungibile da un percorso orizzontale inclinato che lambisce un fianco delle antiche mura.

È proprio sul collegamento pedonale verticale, in questo caso definibile come "interno" o "concavo", che si soffermerà l'attenzione. È un'architettura scavata, di massa volumetrica inesistente (appunto perché negativa), ma di connotazione spaziale fortissima che trova le proprie matrici storiche molto indietro nel tempo (le tholos di Micene solo per citare un caso). Da una fenditura ricavata nella parete rocciosa, percepibile solo da chi attraversa l'apertura ricavata nelle vecchie mura alla quota della piazza del Sole, si accede, dopo uno stretto percorso, a una sala di pianta circolare, vera e propria calotta sferica in calcestruzzo a vista, di smistamento ai sistemi di collegamento verticale (scala e ascensori) (fig. 32).

Il foro quadro, attorno a cui si avvolge la scala per l'intera sua lunghezza, capta, dalla sommità del picco, una quota di luce naturale ma soprattutto di aria consentendo in tal modo di ottenere una buona e costante ventilazione naturale della "galleria" orizzontale e del "pozzo" verticale.

Architettura concava, si diceva, interamente scavata nella roccia, di grande effetto e di grande suggestione.

Pure i volumi tecnici degli ascensori non intendono rinunciare al tema della "concavità" giacché sfruttando il dislivello esistente tra lo sbarco vero e proprio degli ascensori in sommità e la quota di calpestio della corte del castello (raggiungibile tramite il già citato percorso orizzontale inclinato), di fatto vengono a essere inglobati all'interno della corte medesima, al di sotto del manto erboso (fig. 33).

Sostanzialmente quindi l'architettura persegue in maniera ottimale lo scopo prefissato: quello di congiungere pedonalmente, in maniera diretta e immediata, piazza del Sole e la corte del castello situate altimetricamente a livelli assai diversi³.

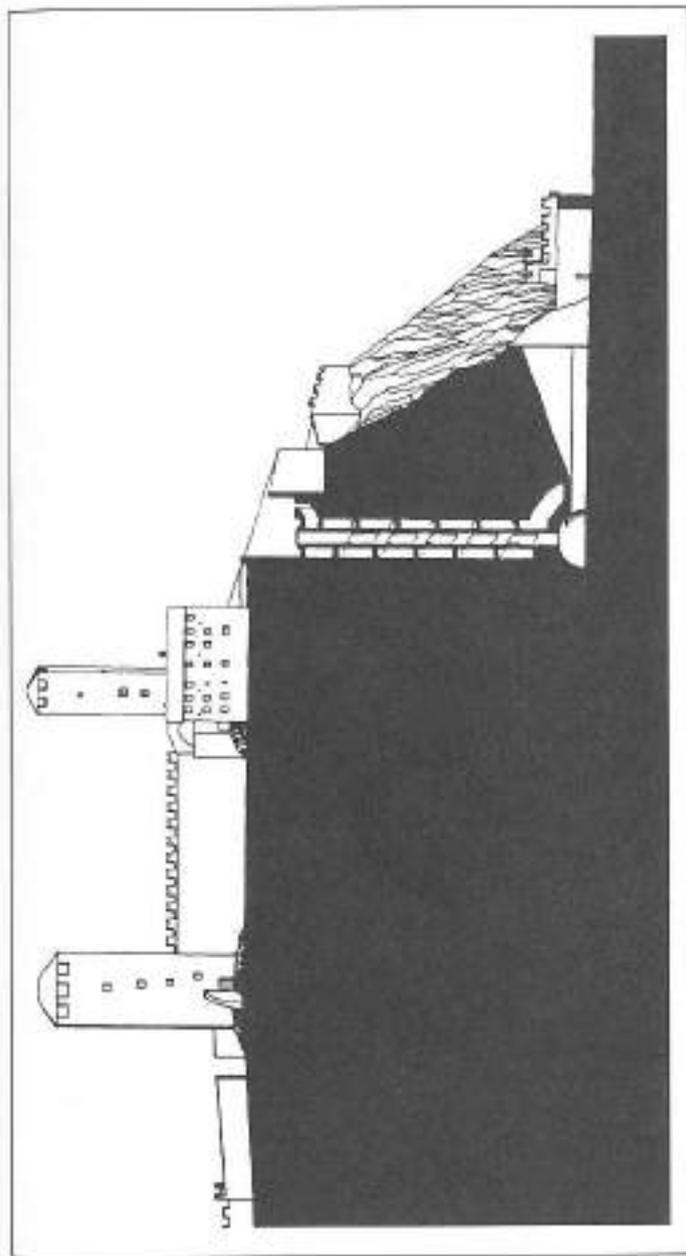


Fig. 32. Castelgrande a Bellinzona. Il castello e il collegamento pedonale verticale scavato nella roccia.

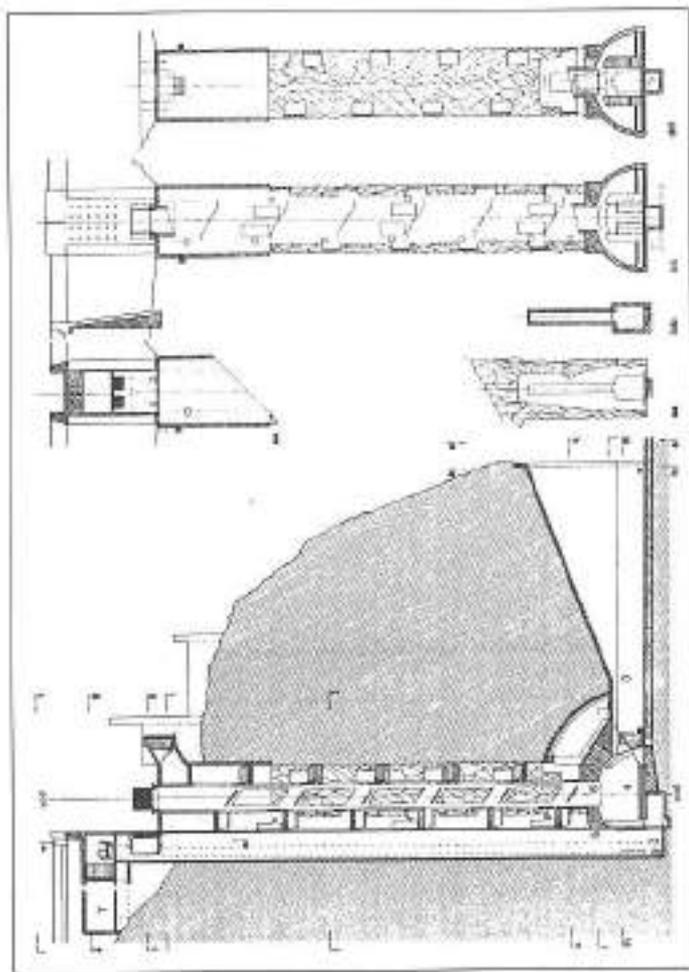


Fig. 33. Castelgrande a Bellinzona. Sezioni esecutive del collegamento pedonale verticale.

NOTE

1. Per un approfondimento di questi temi cfr. Parametro n. 182, gennaio-febbraio 1991 dedicato ai *Percorsi pedonali meccanizzati per i centri storici*, da cui è possibile evincere come, nel nostro paese, l'attenzione ai sistemi pedonali di risalita risalgia alla fine del secolo scorso, coincidendo quasi con la messa in produzione e la successiva prima commercializzazione degli ascensori, dei montacarichi, delle scale mobili e dei tapis roulants. Fra le prime città che si sono occupate dell'argomento si deve citare la città di Genova con la funicolare "S. Anna" (1891), la crociaglieria "Principe Garibaldi" (1896), il prototipo di ascensore automatico per autoveicoli (1900) e svariate altre realizzazioni dell'epoca. Fra i progetti e le

realizzazioni più recenti, sempre nel nostro paese, vale la pena di rammentare, per città di appartenenza: *Ancona* (collegamento tra il lungomare del Pozzetto e piazza IV Novembre); tra il porto e S. Cristoforo; tra il parcheggio di via XX Settembre e il quartiere di Capodimonte); *Arezzo* (collegamento tra il parcheggio di via Petri e il passeggio del Prato); *Assisi* (collegamento tra il parcheggio di Moiano e piazza di S. Chiara; tra porta Nuova e largo Prospero); tra l'area ex Cave e il centro storico); *Bergamo* (tra il parcheggio del totem Miorla e piazza di S. Agostino); *Caserta* (tra il polo universitario scientifico e piazza Cavour); *Catania* (tra il terminal dei bus extraurbani e il centro storico); *Chianciano* (tra il parcheggio della Ribossola e piazza Italia); *Fermo* (tra il parcheggio di piazza Carducci e piazza Azzolino); *Gubbio* (collegamento tra i parcheggi del Mentale, piazza della Signoria e piazza ducale e tra piazza S. Agostino e il palazzo ducale); *Matera* (tra il parcheggio di via Madonna delle Virtù e palazzo Venusio attraverso i "Sassi"); *Orvieto* (tra il parcheggio di campo della fiera e piazza Ranieri); *Osimo* (tra il parcheggio della staz. septempadana e il centro storico); *Napoli* (tra il parcheggio di via Arco e il museo di S. Martino); *Norci* (tra il parcheggio del Suffragio e il centro storico); *Perugia* (tra il parcheggio del mercato coperto e piazza Martirio); tra il parcheggio di via Ripa di Meana e via della Rupe; tra il parcheggio della Capo e piazza Marlacchi); *Roma* (tra il parcheggio di piazza Borghese e piazza di Spagna); *Saloni* (tra il parco urbano e il centro storico); *Tofti* (tra il parcheggio di via S. Filippo e piazza Garibaldi e tra il parcheggio di porta Orvietana e piazza del Popolo); *Urbino* (tra la piazza del Mercatello e corso Garibaldi); *Viterbo* (tra i parcheggi esterni e centro storico); *San Marino* (tra il parcheggio delle Scalette e piazza della Repubblica).

2. L. Cazzaniga, *Aurelio Galfetti: restauro di Castelgrande, Bellinzona*, Domus n.39, giugno, 1993.

3. Cfr. *Aurelio Galfetti*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcellona, 1989.

8. IL RUOLO DELLA FACCIATA

È certamente l'architettura moderna, o più precisamente le sue avanguardie storiche, a porre in crisi, per lunghissimo periodo, il concetto di facciata in generale e di facciata di un edificio in particolare.

Tale situazione si inserisce a pieno titolo, e con ruolo non marginale, nella complessa e variegata dialettica di rapporti, finemente intrecciati, che sono stati alla base della nascita dell'architettura moderna. Tra gli scopi primari, e gli enunciati iniziali di allora, c'è proprio quello di rivendicare l'autonomia complessiva del ruolo dell'architettura rispetto a quello dell'ingegneria e in particolare dei suoi operatori, ingegneri e architetti, provando a dimostrare, riuscendovi, che l'ambito dell'ingegneria civile avrebbe dovuto essere di competenza esclusiva degli architetti¹.

È il noto contrasto, fertile e polemico, che vuole opporre l'ingegnere, tipico prodotto dell'*école de ponts et chaussées*, all'architetto che esce invece dall'*école de Beaux Arts*.

Al primo è affidato il compito sostanziale, quello cioè della progettazione strutturale e distributiva dell'impianto architettonico mentre al secondo è demandata una funzione formale, quella appunto del disegno della facciata intesa quale momento secondario, all'interno del processo progettuale.

Addirittura si procede a un'ulteriore frantumazione del cosiddetto aspetto "secondario" operando, all'interno dello studio ed elaborazione delle facciate, una distinzione tra i diversi fronti dell'edificio. Si codificano termini ritenuti appropriati in rapporto alla maggiore o minore importanza dei lati dell'edificio (fronte secondario, fronte posteriore, fronte anteriore, prospetto principale, ecc.) nei confronti di non meglio precisati elementi.

Questo fenomeno, assieme ad altri ovviamente, è tipico proprio di neoclassicismo ed eclettismo, di quella particolare stagione storicistica contro cui insorge l'architettura moderna.

Giustamente essa rivendica, tra l'altro, l'unitarietà del processo progettuale in cui non è possibile scindere aspetti primari e aspetti secondari.

In tal senso pure la facciata dell'edificio deve assumere un ruolo diverso rispetto a quanto consolidato nell'epoca immediatamente precedente addirittura potendo far affermare con sicurezza che l'architettura moderna "aveva provveduto a cancellare il problema della facciata. La presenza di un elemento autonomo, che esprimesse e riassumesse in sé i caratteri peculiari dell'edificio, era stata superata dall'idea di integrità dell'edificio e di corrispondenza tra interno ed esterno"².

È anche per questo che l'attenzione degli operatori dell'architettura viene maggiormente riposta sugli aspetti distributivi.

Prenderà corpo, nei primi anni del moderno, la cosiddetta rivoluzione tipologica; l'attenzione diviene vieppiù insistente e puntigliosa nei riguardi della "pianta" dell'edificio e della "struttura" portante che tale pianta dovrà individuare e contenere.

L'approfondimento sugli aspetti strutturali e distributivi viene esasperato e spinto all'eccesso in nome del dover seguire la funzione a ogni costo.

La facciata, che aveva praticamente perso il ruolo di membratura portante, così come era stato quasi generalmente sino alla fine del secolo scorso e nei primi del secolo successivo e che aveva assunto quasi esclusivamente una funzione decorativa, in virtù delle tecnologie impiegate dagli architetti moderni e non più dagli eclettici perde definitivamente ogni ragion d'essere.

Diviene molto più semplicemente l'elemento di chiusura di uno spazio interno costituendone addirittura l'esteriorizzazione.

In questa complessa opera di revisione del processo progettuale in cui la facciata è uno degli elementi in gioco, e neanche il più importante, emergono diversi aspetti singoli e negativi che intendono in qualche modo sancire il limite dell'operazione. A uno si deve accennare, seppur sommariamente, per il fatto di rivestire grande importanza

negli sviluppi dell'architettura e dell'urbanistica di questo secolo.

E cioè che l'esasperazione della ricerca tipologica ha contribuito a compromettere, seppure parzialmente, ogni connessione morfologica rendendola forzata nonché artificiosa.

Su di un altro ci si intende soffermare per il fatto che riguarda la facciata o meglio il modo di porsi non del tutto corretto nei suoi confronti, da parte degli architetti moderni. L'atteggiamento prevalente nei confronti della facciata risente di quanto detto per la ricerca tipologica. La facciata è progettata ed elaborata solo in funzione di ciò che contiene e quasi mai è considerata in rapporto a ciò che le sta intorno. Rapporto sempre tenuto presente nelle epoche storiche precedenti l'architettura moderna. I nuclei più antichi del nostro paese, solo per restringere il campo (ma il discorso è facilmente estensibile alle altre realtà del mondo occidentale), sono sempre caratterizzati e connotati da una successione continua di spazi architettonici e di luoghi gerarchicamente organizzati anche in relazione all'importanza stessa delle facciate. Importanza che si esplica, oltre la funzione portante della muratura, non tanto attraverso il disegno dell'impaginato quanto piuttosto attraverso il materiale e ancor più attraverso la sua tessitura.

È proprio il materiale delle facciate degli edifici che delimitano un "luogo" a contribuire alla formazione della qualità, unitamente al materiale della strada o della piazza su cui insistono tali facciate, dello spazio architettonico o dello spazio urbano. Tutta l'architettura della città storica si basa sui rapporti tra superfici orizzontali (pavimentazioni) e superfici verticali (facciate) interrotti saltuariamente dalla presenza del monumento in cui, rispetto alla cosiddetta edilizia di base, la facciata assume anche una connotazione decorativa e un attributo ornamentale.

In epoca barocca il ruolo della facciata diviene addirittura più rilevante all'interno della città. Finisce per rivestire infatti un peso urbanistico assumendo la funzione di "scena" o di "quinta" urbana.

L'architettura moderna pure volerlo dimenticare in nome di un superficiale rispetto della funzione all'interno dell'edificio, definendo in tal modo uno dei propri limiti che è appunto quello di sembrare di voler ricondurre il tutto alla scala dell'edificio disattendendo l'analisi dei rapporti tra edifi-

cio ed edificio, concentrando in sostanza l'attenzione, come del resto già evidenziato, più sull'aspetto tipologico che non sulle connessioni morfologiche. E in questa operazione è inevitabile che la facciata finisca per avere sempre meno peso all'interno del processo progettuale, pur appartenendo a un discorso complessivo unitario.

Se si eccettua l'opera e la ricerca di pochissimi maestri del Moderno si dovrà attendere diverso tempo prima di assistere a un recupero del ruolo della facciata.

Esaurita la fase storica e propulsiva, e sopito il momento di rottura e di avanguardia del Movimento Moderno, il discorso della facciata comincia a seguire due vie parallele ma estremamente diverse. Da un lato la facciata diventa l'elemento forte del processo compositivo dello Stile Internazionale. Il *curtain-wall* assume il ruolo di simbolo di questo processo in cui la facciata viene spersonalizzata non nei riguardi dell'edificio cui appartiene ma nei confronti del contesto in cui tale edificio viene a collocarsi. Ecco architetture omogenee, in nome di un preteso stile ritenuto unico erede dell'architettura moderna, distribuirsi a ogni latitudine e in ogni continente, nessuno escluso.

Negativo quindi nei rapporti del processo compositivo contemporaneo ma anticipatore, in quanto codificatore di una facciata che pur rispondendo alle esigenze dell'edificio di appartenenza è tuttavia altra cosa da questo, di tendenze recenti in cui il ruolo della facciata, per particolari tipologie edilizie può prescindere dal contenuto dell'edificio per assurgere a strumento di comunicazione di un messaggio non legato al tipo ma al prodotto che tale tipo contiene e produce che è, per esempio, il messaggio dell'immagine di particolari gruppi industriali.

Nel nostro paese invece lo stile internazionale o arriva tardi o è quantitativamente contenuto. Ciò avviene grazie alla presenza del cosiddetto "neorealismo architettonico", che ha prima di tutto il grande merito di ripuntualizzare l'attenzione sul contesto d'appartenenza dell'opera architettonica. Che non può prescindere dalla cultura del luogo, che poi significa avvalersi di materiali autoctoni assemblati secondo tecnologie costruttive chiare e semplici nel senso di consolidate e già sperimentate dalle maestranze realizzatrici. Per quanto riguarda la facciata si assiste a un vero e proprio recupero della medesima ben diversamente da quanto operato dallo stile internazionale che in nome dei

principi della "facciata libera" teorizzata durante il moderno, finisce con l'exasperare, enfatizzandolo all'eccesso e privandolo in sostanza del primitivo ma autentico contenuto, tale principio.

Il recupero della facciata ad opera del neorealismo è strumento corretto nei confronti dei principi fondamentali dell'architettura moderna. Nel senso che la facciata dichiara e denuncia il suo ruolo "non portante" e quindi "portato", laddove ciò avviene; si avvale di materiali e tecnologie locali (variando quindi per "specie" e per "tipologia" a seconda delle diverse zone di realizzazione); ma soprattutto riscopre la funzione urbana della facciata quale muro "forato" in cui le finestre altro non sono che il vuoto all'interno di un pieno omogeneo e unitario.

L'impaginato di facciata è d'accordo importante, ma ancor più importanti sono le relazioni, dialogiche e mai conflittuali, tra facciata e facciata ovvero tra l'edificio e il suo intorno.

In epoca recente e contemporanea l'idea di edificio come sistema omogeneo e unitario è, per certe tendenze della nuova architettura, concetto definitivamente abbandonato. La facciata come elemento indipendente è poi stata una delle peculiarità dell'architettura postmoderna caratterizzando tutto il periodo della postmodernità; di quel periodo cioè che, utilizzando la miglior definizione disponibile (definizione che si è già utilizzato nella premessa del volume), è generato e prodotto dall'irruzione tardiva della problematica avanguardistica nell'arte della condizione moderna. In questo senso è spesso stata legata a operazioni di tipo storicista, sovente discutibili, ma, ciò che è maggiormente importante, ha nuovamente riassunto un ruolo, seppure artificioso e spesso contestabile, di cerniera o di raccordo con il contesto urbano. Ciò che preme sottolineare è che, a seguito dell'abbandono dell'idea di edificio come organismo unitario, la facciata tende ad assumere sempre più, nel progetto d'architettura, valore preponderante a seguito degli attributi di pelle, di faccia, di superficie ma soprattutto di messaggio da comunicare e da divulgare che sembra appartenere in maniera indissolubile. E se questo è deprecabile e non condivisibile per chi ha dell'architettura una visione unitaria per cui ogni elemento (e la facciata è certamente un elemento) concorre alla definizione complessiva di un parti-

colare progetto mai in maniera autonoma ma sempre e soltanto in relazione alle altre componenti del progetto, per taluni temi specifici ciò si rende, oltre che necessario, indispensabile e per di più senza venir meno ai principi compositivi elementari.

È il caso di talune strutture industriali, dal punto di vista edilizio obsolete, ottime sotto l'aspetto del contenitore di particolari lay-out distributivi e produttivi, ma carenti sotto il profilo della qualità architettonica e soprattutto del tutto mancanti di quel messaggio comunicativo così importante per le aziende che in tali contenitori operano e producono.

Per tali strutture è quanto mai pertinente l'interrogativo sulla scelta tra essere e apparire o ancor meglio è quanto mai opportuna l'analisi del rapporto tra l'efficacia della maschera e la cosiddetta "bellezza della nudità". Perché in effetti, per esse, la "bellezza della nudità" di fatto non sussiste mai proprio per lo stato di degrado fisico esteriore delle strutture medesime. Si tratta in sostanza di una "nudità malata" la cui conservazione è priva di qualsiasi significato al punto da non dover nemmeno scomodare, per ogni ulteriore commento, né il nichilismo e la cultura dell'essenzialità di Loos né tantomeno l'esaltazione corbusieriana del "latte di calce".

Perché un'azienda viva è necessario tra l'altro che organizzi e riconverta insistentemente la sua struttura produttiva mantenendola costantemente aggiornata e aderente alle esigenze delle tecnologie specifiche. In questo contesto, certamente più complesso e variegato di quanto sommariamente esposto, l'attenzione al contenitore di tali attrezzature preposte al coordinamento dei cicli produttivi è sovente disattesa. Per cui a fronte di organizzazioni produttive estremamente efficaci fa spesso riscontro un bassissimo livello della qualità edilizia del manufatto che tali organizzazioni racchiude.

Il problema del recupero, del *maquillage* o del *restyling* delle facciate diviene dunque elemento primario per adeguare qualitativamente il contenitore al contenuto. Operazione difficile e complessa ma certamente necessaria. Intervento per di più sostanziale e non formale giacché tratta, contrariamente a quanto parrebbe a un'analisi superficiale, di un intervento decisamente "funzionale".

Se storicamente infatti con il termine di funzionalismo si poteva intendere, come si intende, il riscontro esterno-interno nel senso che la facciata doveva rivelare all'esterno lo spazio interno, in queste strutture la facciata deve assumere valore preponderante perché è l'unico elemento architettonico che può comunicare, attraverso un'immagine opportunamente calibrata, anzi che deve comunicare il contenuto aziendale più autentico. Questa operazione, questo particolare tipo di intervento, se correttamente interpretato e proposto, si inserisce del resto in un discorso altrettanto autentico anche dal punto di vista storico. Se si ritorna con la memoria al secolo dell'eclettismo, menzionato in premessa, è possibile notare come in esso abbiano convissuto tendenze progettuali profondamente diverse, alcune delle quali non prive di coerenza. In questo secolo si hanno gli scontri sterili tra le accademie stilistiche, tra i neogotici-razionalisti da un lato, come Viollet Le Duc solo per citare un caso, e i neoclassici dall'altro, c'è il conflitto, cui si è precedentemente accennato, tra la Scuola di Ponti e Strada e la Scuola di Belle Arti. C'è l'ingegnere che progetta struttura e distribuzione dell'edificio civile mentre l'architetto vi applica la facciata, che è il decoro e l'ornamento, cioè la maschera dell'edificio.

Decoro e ornamento che non è più tale nei cosiddetti *Chateaux de l'industrie* in cui il rivestimento diviene, allora come ora, il vero volto dell'architettura.

Dalla giusta visione trionfalistica legata al mito del progresso e dell'industria, scaturisce un processo di sostituzione continua nelle forme della produzione che impongono sensibili cambiamenti alla scala architettonica. Il voler fare risaltare l'esuberante tecnologia presente evidenziando gli elementi rassicuranti sul piano della commerciabilità e della diffusione del prodotto, omogeneizza le architetture industriali dell'eclettismo. La ciminiera, i merli romantici, l'impaginato di facciata secondo canoni più moreschi che europei, sono un'operazione sincera e razionale ben diversa dalla coeva "facciata in stile" applicata dall'architetto all'opera dell'ingegnere. Operazione razionale e coerente perché non mirata alla decorazione ma al desiderio di autorappresentazione della civiltà industriale o meglio di esteriorizzazione del proprio potere attraverso segni sovrastrutturali fortemente pregni di quel significato e di quell'immagine da comunicare.

Pertanto il discorso sulla pelle e sul rivestimento di un edificio industriale deve essere inteso come un processo progettuale coerente in cui l'aspetto formale riveste certamente minore importanza di quello che invece sembra parere. E si è nuovamente all'essere o all'apparire.

Vale la pena di soffermare l'attenzione su una struttura industriale contemporanea che nel senso dianzi precisato ha veduto aggiornare il proprio linguaggio attraverso un'operazione progettuale raffinata e sempre efficace. Ci si intende riferire al magazzino di mobili a Münster di Bolles-Wilson & Partners del '93.

Il tema che si è presentato ai progettisti è quello del recupero di due vecchi capannoni già adibiti a deposito e magazzino di mobili. La riorganizzazione degli spazi interni con l'inserimento di nuove funzioni (come sala mostre e cafeteria) è stata integrata da un particolare studio della facciata che sa riconnettersi sapientemente alla copertura a volta del capannone preesistente di cui è conservata la forma cambiandone la materia che diviene lamiera ondulata di alluminio.

È la stessa lamiera di alluminio che dalla copertura discende, lungo le facciate preesistenti, sino al terreno. L'artificio compositivo adottato per tali facciate è semplice e raffinato. Partendo dall'attacco a terra è da rilevare come pure esso sia risolto in lamiera di alluminio ondulata che dal livello del terreno pare salire piegandosi verso l'interno dell'edificio per poi subitamente discostarsene per divergere verso il cielo, allontanandosi viepiù dalla superficie preesistente, e nascondere, in tal modo, il sistema di scarico delle acque meteoriche.

Ritenuto dalla critica ufficiale come espressione di un corretto atteggiamento minimalista non è possibile non riconoscere in tale esempio, nonostante si possa cogliere una fastidiosa discontinuità tra le fronti lunghe dell'edificio e le relative testate, un approccio funzionale corretto e coerente nei termini già precisati (figg. 34, 35).

Discorso analogo può valere per un importante complesso industriale ceramico del nord Italia (fig. 36).

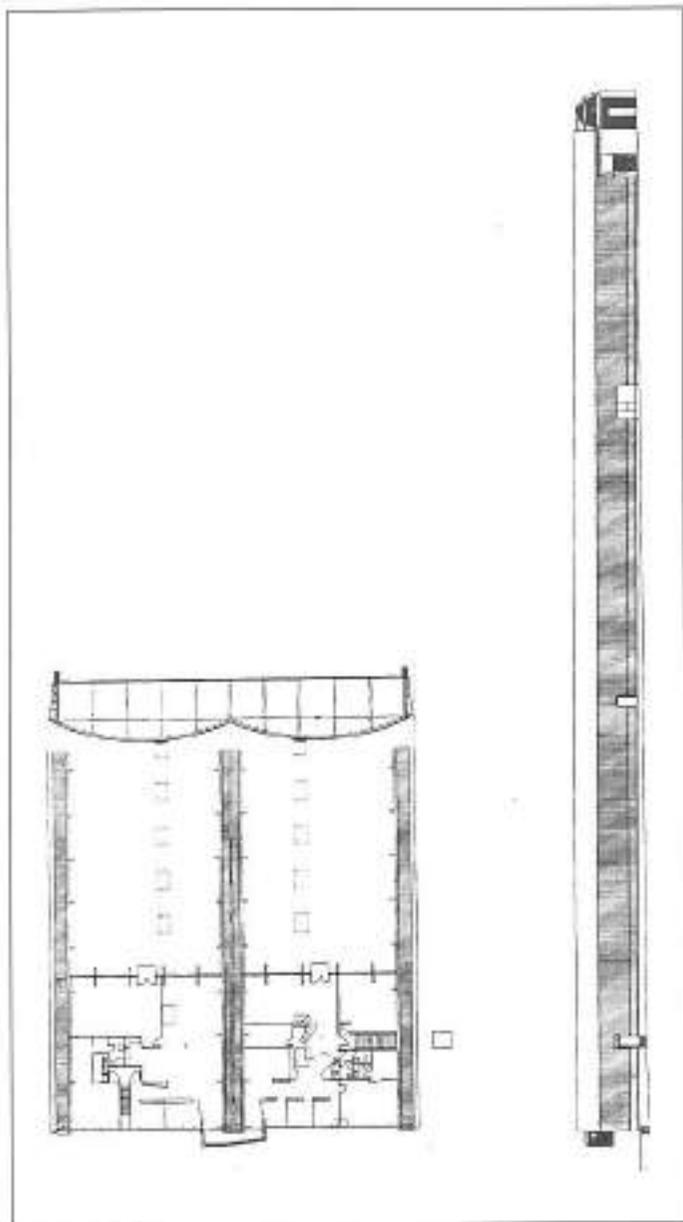


Fig. 34. Münster. Magazzino per mobili di Bolles-Wilson and Partners. Sia dalla sezione che dal prospetto longitudinale è percepibile come la facciata sia risolta con lamiera ondulata di alluminio che dal livello terreno sale, piegandosi verso l'interno dell'edificio per poi divergere verso il cielo discostandosi dalla superficie preesistente.

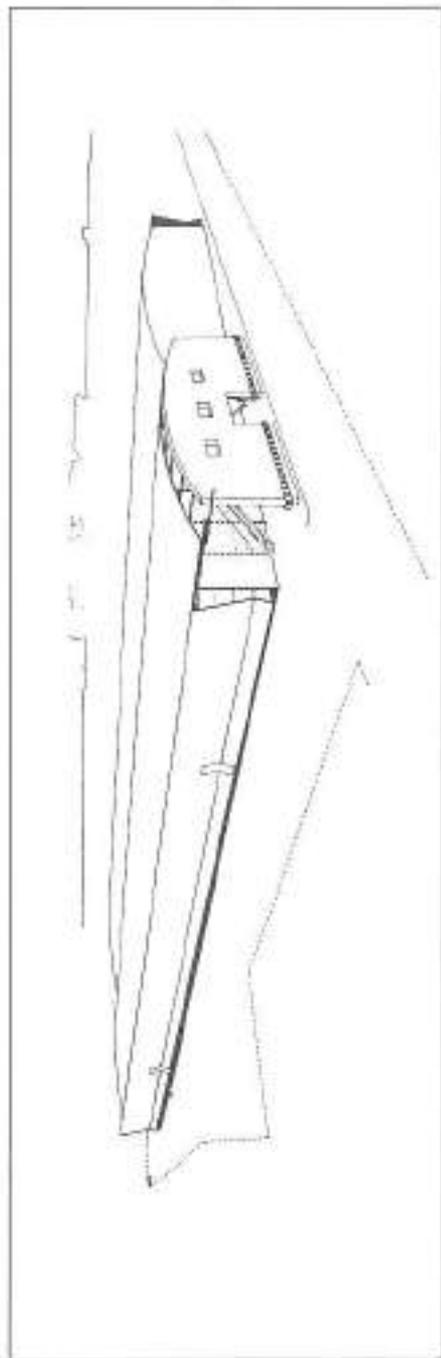


Fig. 35. Münster, Magazzino per mobili. Prospettiva generale.

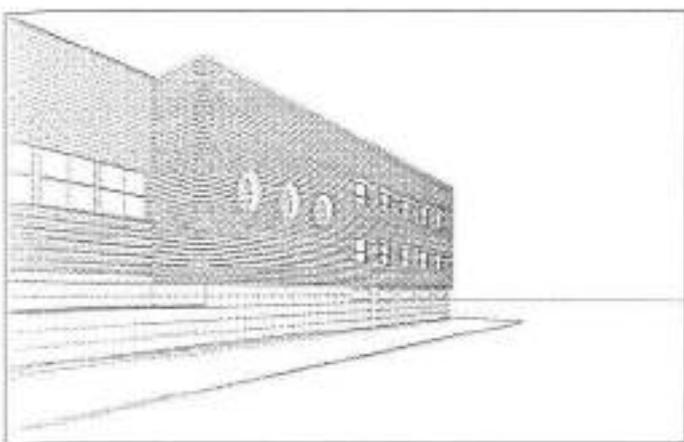


Fig. 36. Progetto d'immagine per le facciate degli stabilimenti e uffici di una industria ceramica di A. e G. Manfredini. Il tema è quello di omogeneizzare tra loro, attraverso il progetto di opportune facciate, manufatti industriali obsoleti con funzione e destinazione diversa (uffici, magazzini, stabilimenti, ecc.). Si è individuato, per ogni destinazione, un particolare profilo di alluminio di opportuna colorazione e diversificato effetto forma. Prospettiva di un punto singolare costituito dall'attacco forzoso di stabilimento con uffici.

NOTE

1. Se in Italia, oggi, la normativa vigente pare nuovamente sancire il trionfo dell'ingegnere sull'architetto (con la legittimazione delle società d'ingegneria) in Europa avviene il contrario. Infatti la Direttiva CEE 85/384, concernente il reciproco riconoscimento dei diplomi, certificati e altri titoli del settore dell'architettura, a prescindere dai diritti acquisiti nei singoli paesi alla data di emanazione della direttiva stessa (in virtù dei quali vengono riconosciuti come validi i diplomi italiani di Laurea in ingegneria civile se rilasciati prima del 10.06.1985), fissa gli aspetti teorici e pratici che debbono concorrere alla formazione dell'architetto. I caratteri di tale formazione, fissati dall'art.3, si estendono a conoscenze nel campo della storia e della teoria dell'architettura nonché delle arti e delle scienze umane tali da rendere in pratica irrecuperabile la divaricazione tuttora esistente in Italia tra la formazione impartita nella facoltà d'Architettura e quella nelle facoltà d'Ingegneria.

2. M. Zardini, *Pelle, muro, facciata*, Locus n.82, settembre 1994, p. 39.

"Innovazione tipologica" e "ricerca tecnologica" sono gli attributi tipici di quella particolare manifestazione della progettazione architettonica che è stata, da parte di taluna critica, classificata sinteticamente con il nome di high-tech.

Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Piano, Cedric Price e Richard Rogers, solo per citarne alcuni, entrano a pieno titolo, seppure secondo diverse accezioni, in questo particolare discorso compositivo che riconsidera, tra gli altri, anche il tema della facciata dando luogo a una diversa connessione tra spazio esterno e spazio interno e a una diversa disposizione degli elementi di separazione all'interno dello "spazio" inteso nel suo senso più ampio.

Quando si parla di high-tech può sembrare di volersi riferire a una corrente architettonica prevalente nel mondo anglosassone. Anche se ciò è generalmente vero si deve peraltro rammentare come la cultura dell'alta tecnologia in architettura sia profondamente legata alla cultura architettonica italiana e questo almeno per due motivi.

Prima di tutto perché all'essenza e alla radice della cultura architettonica che si è espressa attraverso l'alta tecnologia, sta proprio l'architettura futurista di Antonio Sant'Elia con i suoi temi e i suoi problemi. Forse la migliore concretizzazione delle tesi futuriste è dovuta proprio a questa particolare tendenza compositiva. È sufficiente rileggere qualche pagina di Sant'Elia per rendersene conto.

"Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, (...); ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei retifili, (...). Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono

rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale (...) si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi tapis roulant ... Finiamola col'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, innalziamo il livello delle città ... I caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meco di noi, ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città" ¹.

I caratteri fondamentali dell'architettura futurista, così espressi, rappresentano e costituiscono pure talune peculiarità della contemporanea architettura ad alta tecnologia come la caducità e la transitorietà. Si ritiene infatti, da parte di qualche teorico, che la durata media delle realizzazioni high-tech possa essere valutata attorno ai trent'anni. È ben noto cosa è accaduto al Beaubourg, in termini di necessità di manutenzione, come del resto si conosce bene cosa abbia significato e cosa significhi aver conservato sino ai nostri giorni alcune delle più importanti realizzazioni in ferro della fine del secolo scorso.

È ora necessario esprimere qualche considerazione generale sul concetto di durabilità in architettura approfondendo il modo di rapportarsi con esso da parte degli operatori progettuali. Se tale concetto appartiene a pieno titolo alla più ampia categoria dell'architettura, come possono appartenervi pure i concetti di effimero e di transitorio (e se ne potrebbero citare altri)? Si può affermare che all'interno di una categoria possono sussistere concetti anche opposti nella sostanza. Ciò è possibile peraltro solo in potenza. Nel momento in cui dalla potenza si perviene all'atto, ecco la necessità di una scelta precisa. L'atto, che nella fattispecie significa poi la progettazione di un'entità e probabilmente

la sua conseguente realizzazione, impone necessariamente scelte obbligate. Per non venir meno alla coerenza complessiva di un progetto di architettura, cioè alla sua unitarietà di intenti (pur all'interno di una pluralità di contenuti), che è poi la qualità stessa del progetto, si deve saper scegliere all'interno dei diversi concetti della categoria dell'architettura. Nel senso che non sarà possibile compiere scelte, contraddittorie nei termini, quali quelle di provare a far coesistere, all'interno di un ambito unico, il concetto di effimero e il suo contrario. In questo senso si pensa di poter affermare che il concetto di durabilità di un manufatto architettonico, che significa poi la sua attitudine all'invecchiamento, debba essere considerato peculiare della qualità dell'architettura; sia anzi una delle qualità più importanti per la sua essenza e quindi per la sua esistenza e sussistenza. I concetti di effimero e di transitorio non hanno mai appartenuto alla cultura dell'architettura vera così come quelli di industrializzazione e prefabbricazione (nell'arco di qualche decina d'anni si è infatti assistito a un passaggio, celere e indolore, da un'esaltazione di tali concetti a una loro, persino eccessiva, denigrazione), e ancor meno quelli di produzione in serie. Equiparare le problematiche della "casa" a quelle dell'"automobile" significa certamente operare nel campo dell'utopia; situazione quindi da condividere e apprezzare, pur con le dovute cautele, solo in tale ambito.

Esattamente il contrario invece accade per il concetto di durabilità, da sempre appartenuto alla cultura architettonica autentica. Ebbene uno dei limiti, forse il più emblematico, dell'architettura dell'"high-tech" risiede, quasi certamente, proprio nella difficile capacità di saper invecchiare in maniera durevole ed economica. Il fatto che l'aeroporto di Kansai abbia resistito al forte sisma che ha devastato il meridione del Giappone agli inizi del '95 non significa il contrario, anzi consente di esplicitare meglio il concetto di durabilità. Che non vuol dire capacità di resistere nei confronti di un evento particolare (che nel caso dell'aeroporto di Osaka era stato previsto e compensato sia in termini di progetto che di realizzazione); significa molto più semplicemente saper attraversare, con poca o scarsa manutenzione, i secoli. E per far questo diviene necessario e indispensabile, al di là e oltre le tecnologie costruttive consolidate, riporre l'attenzione sull'uso del materiale esterno, o meglio del materiale che "va" all'esterno di un edificio sia che ap-

partenga a elementi strutturali (per i quali il degrado impone particolari attenzioni per il fatto di intervenire direttamente sulla staticità dell'edificio), sia che non vi appartenga. Sostanzialmente il problema è antico ma sempre attuale: come proteggere efficacemente i manufatti architettonici dagli eventi, prevalentemente atmosferici, più disparati. È qui e non altrove che sta l'esperienza del buon costruttore, ed è qui e non altrove che sta, in essenza, il discorso sulla durabilità dell'opera architettonica. Si accennava precedentemente che, ad ogni buon conto, la cultura dell'high-tech non poteva prescindere da due considerazioni in rapporto alla cultura architettonica del nostro paese.

Dopo aver esaminato la prima è possibile soffermarsi sulla seconda e cioè sulla figura di un architetto, Leonardo Savioli, che tanto ha dato, soprattutto nell'ultima fase del suo lavoro, all'innovazione tipologica e alla ricerca tecnologica, in anni non sospetti, nel senso cioè che la condizione dell'high-tech doveva ancora raggiungere la ridondanza attuale, sia in termini operativi che di notorietà.

Dello spazio architettonico Savioli ha sempre avuto una visione particolare e personale; dello spazio e di ciò che lo definisce e racchiude. Lo si può creare in maniera molteplice, soleva ripetere; in maniera dimensionale o in maniera formale ma anche attraverso una diversa interpretazione dei dettagli, della struttura e della materia. È proprio la nuova attenzione nei confronti della struttura, della materia e dei dettagli costruttivi, a caratterizzare l'ultimo ma anche il più interessante momento della sua attività. Di questo periodo si intende fare riferimento a due opere in particolare: il progetto del Nuovo Mercato dei Fiori di Pescia (fig. 37), realizzato sul finire degli anni '70, e il progetto del palazzo per uffici ed esposizioni previsto per viale Belfiore a Firenze (e mai realizzato) che "respira la stessa aria" e vive della medesima "stagione".

Ebbene il merito del progetto per il nuovo mercato dei fiori, che è poi grande merito pure della commissione giudicatrice di quel concorso, al di là delle inevitabili e pretestuose, quanto inutili, polemiche che avvolsero l'esito del concorso pesciatino, consiste nell'aver aperto una via progettuale di innovazione tecnologica alla base ancor oggi, e non solo in Italia, di buona parte della cosiddetta architettura high-tech. Questo pur con i limiti connessi a tale tipo di sperimentazione e parzialmente esposti in precedenza.

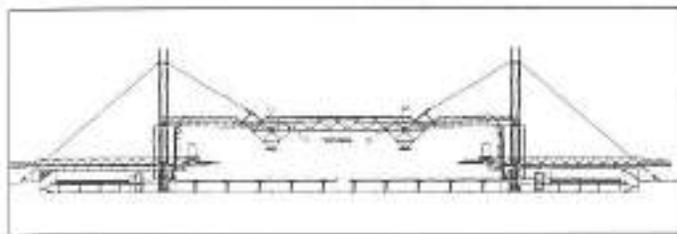


Fig. 37. Pescia. Progetto di concorso per il nuovo mercato dei fiori di Leonardo Savioli e collaboratori. Sezione trasversale. La commissione giudicatrice seppe cogliere nel progetto vincente quella particolare linea progettuale di innovazione tipologica e ricerca tecnologica che è, e non solo in Italia, alla base dell'architettura high-tech.

Del panorama contemporaneo dell'architettura high-tech è bene rammentare almeno due tra gli esempi più significativi.

La nuova sede dei Lloyd's a Londra

È l'opera di Rogers forse più emblematica che consente di puntualizzare alcuni concetti generali.

La nuova sede delle assicurazioni londinesi è certamente, dal punto di vista tipologico, un "palazzo per uffici". Tale particolare tipo edilizio ha da sempre visto privilegiare le superfici perimetrali, destinate alle attività terziarie vere e proprie, e quindi abitabili in senso lato, e destinare le superfici più interne, generalmente nel centro del corpo di fabbrica, a funzioni di servizio e di collegamento. Al centro dei corpi di fabbrica trovano generalmente ubicazione i nuclei scala e ascensore, i blocchi dei servizi igienici, i cavei impiantistici. Attorno a questi e da essi separati generalmente tramite due percorsi paralleli (corridoi) trovano sede gli uffici veri e propri. Quello appena schematizzato è il classico tipo per uffici a corpo quintuplo, che verrà pure esteso, successivamente alla sua adozione negli edifici terziari, alle strutture ospedaliere. Il primo atto progettuale di Rogers è quello di contestare tale forma tipologica consolidata. Gli spazi privilegiati per gli uffici stanno al centro del corpo di fabbrica organizzati intorno a un vuoto centrale illuminato

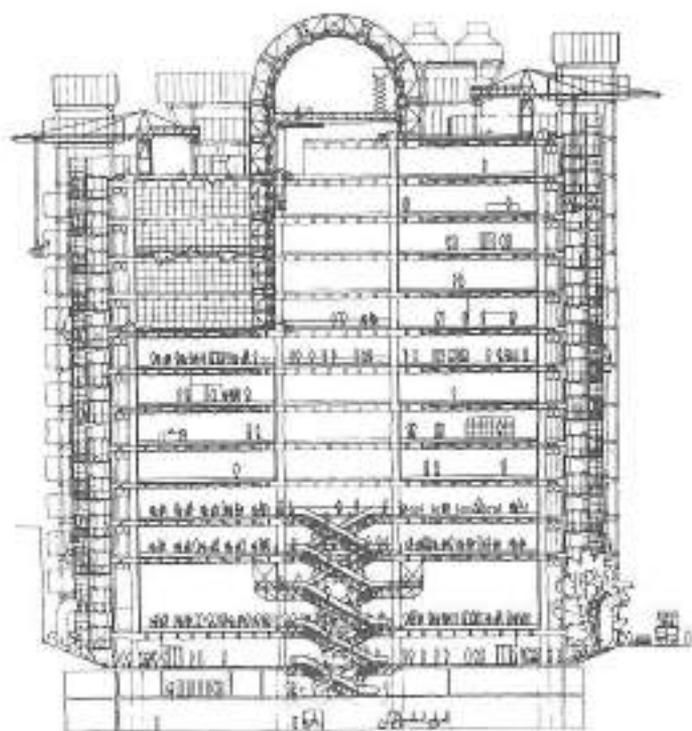


Fig. 38. Londra. La nuova sede dei Lloyd's di Richard Rogers. Sezione trasversale.

zenitalmente dalla grande galleria vetrata (fig. 38). Il sistema dei collegamenti verticali (scale di servizio e d'emergenza e ascensori) è posto in vere e proprie torri disposte sulla cintura periferica del corpo di fabbrica, così come il sistema primario delle canalizzazioni impiantistiche (mandata e ripresa dell'aria, forza motrice, ecc.). In quest'ultimo caso, alla sommità di tali torri sono previste le centrali per il trattamento dell'aria. Pure il nucleo dei servizi igienici è organizzato su torri collocate all'esterno del corpo di fabbrica. I servizi igienici veri e propri sono a loro volta organizzati in unità modulari prefabbricate (anche sulla scorta dell'esperienza nipponica di Kurokawa) da inserire negli opportuni alloggiamenti ricavati nelle maglie strutturali delle torri. Si hanno quindi grandi piani liberi, a disposizione per uffici, esenti da vincoli strutturali, impiantistici

e di servizio (collegamenti e servizi igienici) in quanto relegati, questi due ultimi, in opportune torri esterne all'edificio vero e proprio.

La pianta dell'edificio è rettangolare. La struttura del corpo di fabbrica principale è costituita da un insieme di travi e pilastri in cemento armato. I pilastri sono cilindrici e le travi principali, di sezione a U rovescia, sono vincolate ai pilastri tramite un'opportuna mensola. Il problema dei solai è stato risolto in maniera piuttosto macchinosa. Le travi principali in cemento armato precompresso costituiscono il vincolo laterale a un reticolo di travi rettangolari disposte secondo una maglia quadrata. Ai vertici di tale maglia sono previsti pilastri tozzi, pure in cemento armato precompresso, che costituiscono un vero e proprio elemento distanziatore nei confronti di un sovrapposto solaio misto acciaio-calcestruzzo. Nello spazio racchiuso e definito tra griglia sottostante e solaio soprastante corrono liberi gli impianti. Il vuoto centrale è di grande forza architettonica e all'esterno la copertura a volta intende riportare la memoria al londinese Palazzo di Cristallo.

L'impiantistica è estremamente raffinata e richiederebbe una trattazione specifica. L'inserimento contestuale è incerto, per certi versi certamente forzato a livello volumetrico e forse anche in termini di dimensioni planimetriche del corpo di fabbrica principale non comparabili con alcun edificio dell'isolato su cui la nuova edificazione viene a insistere.

La sede della Hongkong & Shanghai Banking Corporation

In questo assai pubblicizzato lavoro di Norman Foster molte sono le analogie con l'opera di Rogers schematicamente analizzata in precedenza. Una in particolare deve essere rilevata e riguarda il discorso sull'innovazione tipologica.

Anche qui, come nell'esempio londinese, le zone per i servizi, i collegamenti e gli impianti sono organizzate in torri periferiche all'edificio vero e proprio. Questo consente di

avere lo spazio interno completamente libero da interferenze di sorta. Pure analoga è l'organizzazione dei servizi igienici. La struttura, che qui è in acciaio con rivestimento di alluminio, è costituita da quattro doppie coppie di pilastri cilindrici che definiscono tre intervalli di luce uguale. Tali intervalli caratterizzano l'intero edificio, che è costituito infatti, in termini volumetrici, da tre parallelepipedi accostati di diversa altezza e di base minore pari alla luce dell'intervallo tra le doppie coppie di pilastri. I piani sono appesi, con opportuni tiranti, alla struttura principale in cinque gruppi diversi per numero, sempre crescenti di un livello procedendo dall'alto verso il basso (figg. 39-40).

Lo schema del piano tipo dei servizi bancari per il pubblico è estremamente chiaro, con accessi dedicati sia per il personale che per il pubblico. Quelli per il pubblico sono contrapposti, agli estremi della zona centrale, con scale mobili e ascensori. Le zone periferiche sono destinate all'attività del personale e mancano di reciproco collegamento. Il pubblico invece opera nella zona centrale, servita dalle due fasce operative del personale di cui si è detto, circuitando intorno al vuoto centrale. Tale vuoto separa di fatto lo spazio interno dallo spazio esterno del piano terreno pur essendo, a quest'ultimo, intimamente connesso attraverso la grande soffittatura vetrata parabolica che costituisce il "cielo" del piano terra. Tale "cielo", così particolare, è illuminato "artificialmente" di luce "naturale". Un sistema sofisticato di specchi e riflettori capta la luce solare all'esterno dell'edificio per proiettarla, lungo il vuoto centrale (che in tal modo viene analogamente illuminato) sino sulla copertura vetrata del piano terra e quindi sul piano terreno medesimo.

L'organizzazione del piano terreno è perfettamente accordata alla natura del sito. Il piano è inclinato secondo la pendenza naturale del terreno che sale da mare verso monte; è completamente accessibile perché aperto verso il percorso pubblico che vi può penetrare tranquillamente all'interno ove è fra l'altro possibile percepire, attraverso il "cielo" trasparente, tutta la massa dell'edificio.

Per quanto riguarda il problema dell'inserimento nel contesto questo intervento di Foster, come del resto accade in quasi tutta la sua produzione, riesce a trovare una soluzione eccellente. È sempre difficile inserire un edificio alto in una situazione preesistente, anche se costituita da volumetrie già di per sé molto rilevanti. Il lotto su cui edi-

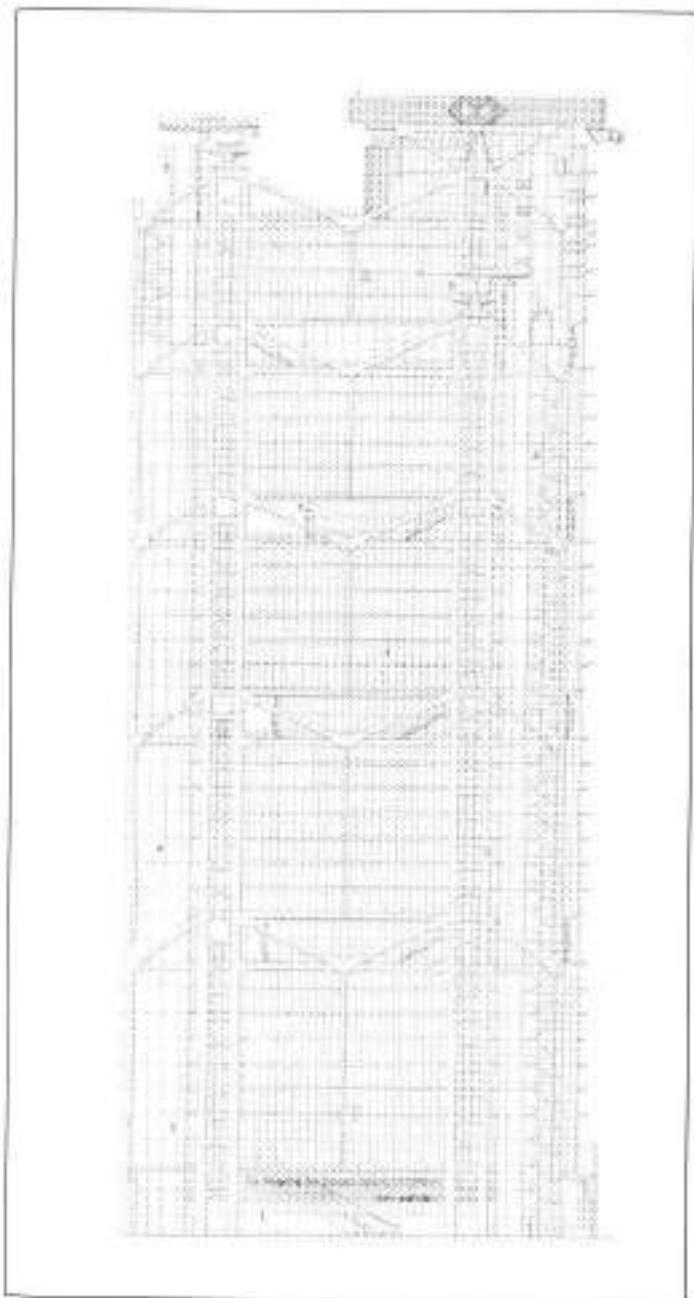


Fig. 39. Hong-Kong. La nuova sede della Hongkong and Shanghai Banking Corporation di Norman Foster. Fronte verso il mare.

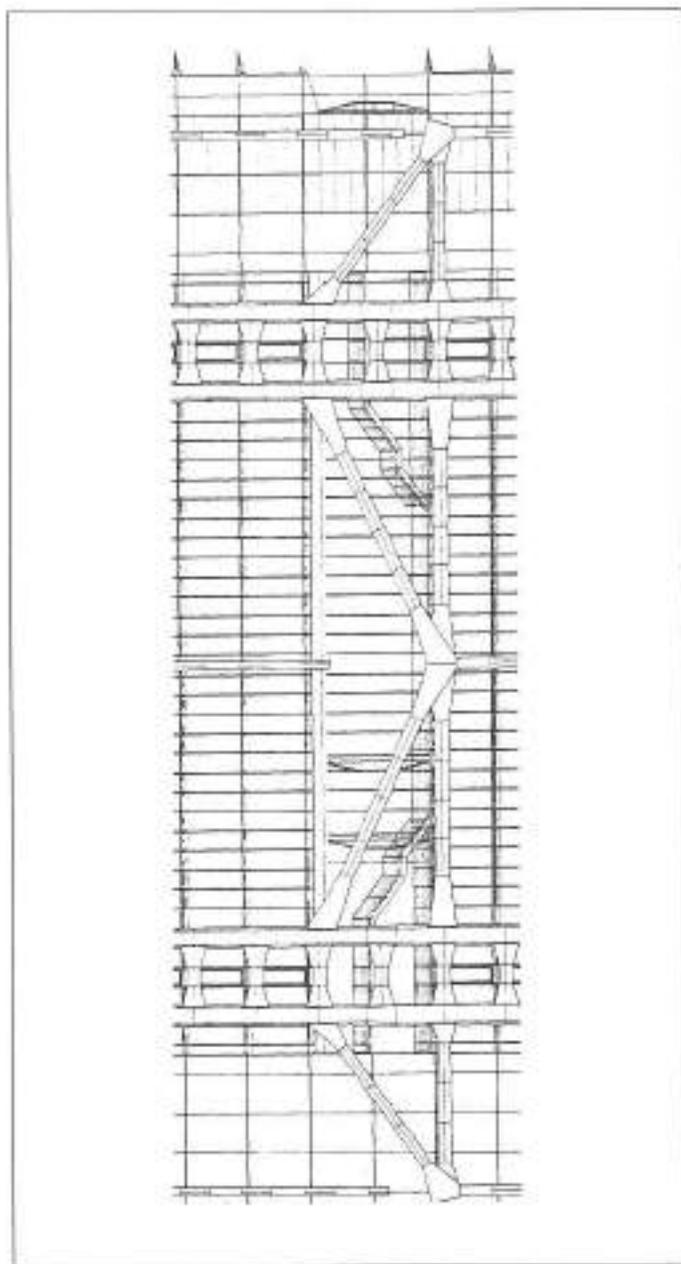


Fig. 40. Hong-Kong. La nuova sede della Hongkong and Shanghai Banking Corporation di Norman Foster. Particolare struttura principale di facciata.

ficare i nuovi uffici è relativamente esiguo. È delimitato da due vie parallele (Des Voeux Road e Queen's Road Central) nelle immediate vicinanze del tribunale e della vecchia sede della Banca della Cina. Proseguendo verso mare si incontrano altre due vie parallele alle precedenti (Chater Road e Connaught Road) e infine il mare con il molo d'imbarco per la Cina. Dal molo alla sede della Banca il percorso è rettilineo. Fiancheggia un autosilo e dopo aver attraversato la prima strada entra in Statue Square, una piazza attrezzata con verde, che di fatto costituisce la prosecuzione all'esterno del piano terreno dell'edificio bancario.

Sin dagli schemi iniziali torre e piazza sono sempre stati considerati come un insieme indivisibile volto alla riqualificazione urbana di un settore particolarmente critico della città tramite l'individuazione di un asse, fisico e visivo, che ha come riferimento iniziale e finale l'imbarcadero per la Cina e la nuova sede della Banca di Hong Kong.

La Città delle Scienze e dell'Industria a Parigi

Dalla parte opposta, rispetto al Louvre, di "Renault Billancourt" (su cui ci si è soffermati in un capitolo particolare), quale cerniera tra città e "banlieu" si trova il comparto della Villettes. In tale comprensorio, che comprende diverse e svariate attrezzature (l'ospedale Robert Debré è una di queste), merita di essere evidenziato il progetto di Adrien Fainsilber, e la conseguente realizzazione, della cosiddetta Città delle Scienze e dell'Industria.

Pur trattandosi di un prodotto senz'altro riconducibile alla cultura dell'high-tech questo intervento si discosta profondamente dai principi generali di questa linea progettuale per due motivazioni. La prima consiste nella ricerca progettuale volta all'uso di materiali consolidati che siano in grado di garantire durabilità al manufatto architettonico. La seconda deriva dalla considerazione che tale edificio non nasce "ex novo" ma deriva dal recupero di un complesso industriale obsoleto con la conservazione dell'originaria maglia strutturale principale. Si tratta di un'architettura dell'evidenza che intende esprimere la struttura, stabilire relazioni chiare e distinte fra interno ed esterno e qualificare uno spazio urbano avvalendosi di alte tecnologie struttu-

rali e impiantistiche con l'uso di materiali consolidati. Un edificio dunque in bilico fra tradizione e high-tech (fig. 41).

Sul finire degli anni '70 la municipalità di Parigi decide la chiusura dei macelli generali del mercato bestiame. Nei primi anni '80 è bandito il concorso per la creazione di un museo nazionale della Scienza, della Tecnica e dell'Industria che sorga nel luogo del vecchio mattatoio e possa fruire della grande area di oltre cinquanta ettari su cui insiste la struttura. Nel progetto di concorso Fainsilber concepisce il museo e il parco in stretta relazione, secondo la cultura architettonica francese classica. Il lungo asse nord sud di collegamento tra la porta della Villette e la porta di Pantin avrebbe caratterizzato la zona centrale del parco con un canale perpendicolare al canale dell'Oureq.

Ma dopo il concorso dell'82 che vede vincitore lo schema di Bernard Tschumi per l'organizzazione complessiva del parco, il ruolo progettuale di Fainsilber è limitato alla città delle Scienze, cioè al museo vero e proprio, alla Geode e alle relative strutture di pertinenza.

Dal punto di vista dell'organizzazione spaziale è possibile individuare due assi portanti della composizione di questo grande complesso. Uno nella direzione nord-sud, dove sono previsti gli accessi principali, sovrapposto all'asse maggiore di cui si è detto nell'area fra le porte della Villette e di Pantin, che taglia l'edificio in due volumi di diverso peso e stabilisce in tal modo una gerarchia fra il lato verso il parco e quello verso la città. L'asse est-ovest è quello sul quale si appoggiano le uscite di emergenza verso il parco.

Il volume dell'edificio è, nella sua globalità, molto rilevante; l'altezza è in particolare superiore ai quaranta metri. Dal punto di vista della prevenzione incendi, che nel caso specifico è aspetto assai delicato, si tratta di un edificio di grande altezza (perché superiore ai ventotto metri, secondo la normativa francese). Si sarebbero dovuti affrontare molteplici problemi, ma la felice idea progettuale consente di semplificarli. Pur essendo l'edificio superiore ai quaranta metri di altezza non è stato necessario classificarlo fra gli edifici alti poiché è stato inserito, a metà della sua altezza, un doppio sistema di percorsi orizzontali per le emergenze. I mezzi antincendio, operando da questo percorso, hanno infatti verso il basso un edificio di altezza inferiore ai 28 metri e così pure verso l'alto. Artificio progettuale efficace e di sicuro effetto.

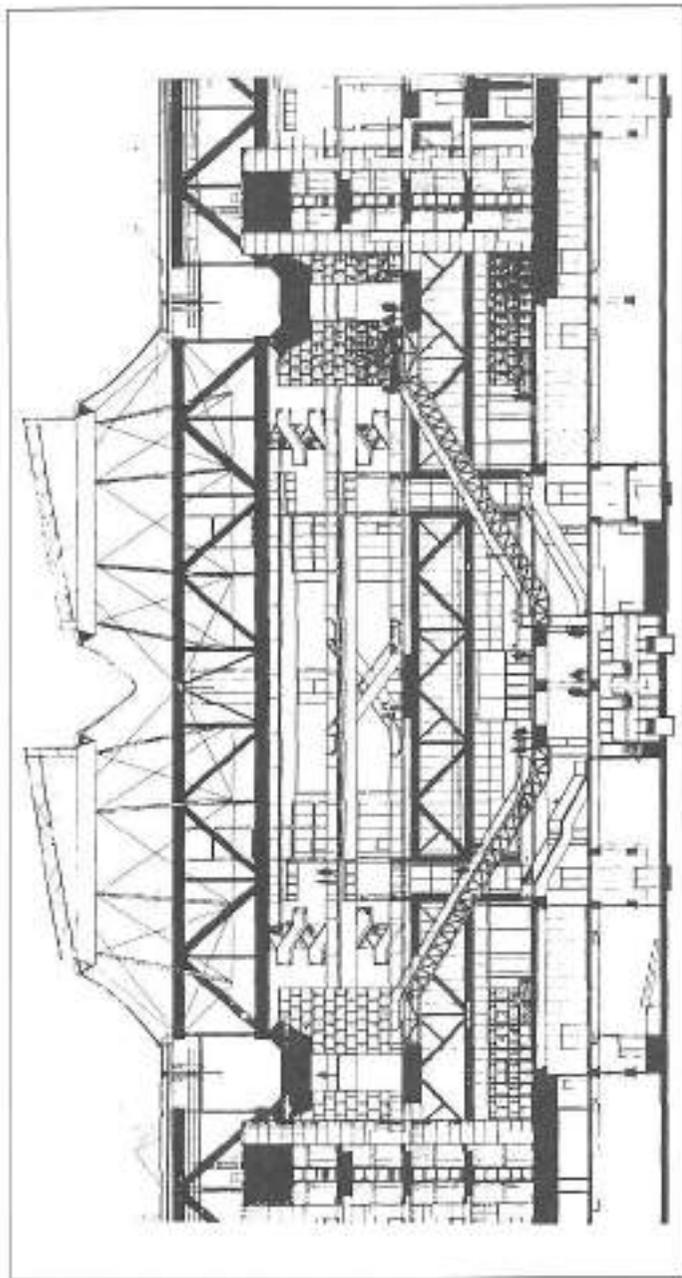


Fig. 41. Parigi. La città delle Scienze, della Tecnica e dell'Industria di Adrien Fainsilber. Sezione sulla hall centrale.

Anche questo è un esempio di grande respiro. Ma chi dice che l'architettura debba necessariamente muoversi in questa direzione? L'high-tech non può correre il rischio di diventare un nuovo International Style, continuando lungo il percorso intrapreso? Questi e altri interrogativi uniti alla fondamentale esigenza di durata nel tempo delle strutture edilizie e anche a seguito degli alti costi necessariamente connessi a un tipo di strutture quali quelle sommariamente esaminate hanno certamente contribuito alla messa in discussione di questa particolare corrente progettuale. Basti pensare al centro ospedaliero universitario di Aquisgrana (fig. 42). Progettato alla fine degli anni '60 diventa parzialmente operativo solo negli anni '80. "L'inevitabile scarto di tempo tra progetto, che nasce sempre da una riflessione culturale contemporanea, ed esecuzione rischia qui di essere particolarmente sviante: il progetto nasce ancora pressoché immune dall'aberrazione post-modernista e tuttora forse nello strascico dell'illusione megastrutturalista"². Pur tuttavia dichiara e denuncia un cedimento, una crisi alla base della propria metodologia progettuale.

Probabilmente la crisi dei contenuti dell'architettura high-tech, la progressiva sua trasformazione in sterile ricetta formale (che è quello che pare di cogliere anche nel progetto tedesco) può essere correttamente analizzata all'interno del più generale fenomeno di crisi della modernità. La visione ottimistica di una tecnologia onnipotente e universalmente valida sta progressivamente lasciando il posto a una visione più attenta alle diversità, alle differenze, più attenta ai luoghi e alle diverse culture, che significa poi più attenta al contesto in senso lato. Con la sola eccezione dell'opera di Foster, in cui l'attenzione contestuale è una prerogativa del progetto (basti pensare al concorso per la nuova sede della BBC a Londra), eccezione che peraltro conferma la regola, un altro grande limite dell'architettura high-tech è quello di cercare di risolvere ogni problema al proprio interno. Per cui, in questo senso, è facile capire come l'attenzione nei riguardi del contesto sia quasi del tutto assente. Perché, come si è già visto nel capitolo su "concetto" e "contesto", l'high-tech appartiene certamente alla cultura dell'architettura concettuale. L'uso appropriato della tecnologia, rispettoso delle risorse energetiche, e quindi dei diversi climi e necessariamente delle diverse collocazioni geografiche, impone necessariamente quelle attenzioni progettuali sovente disattese dalla cultura ufficiale dell'high-tech.

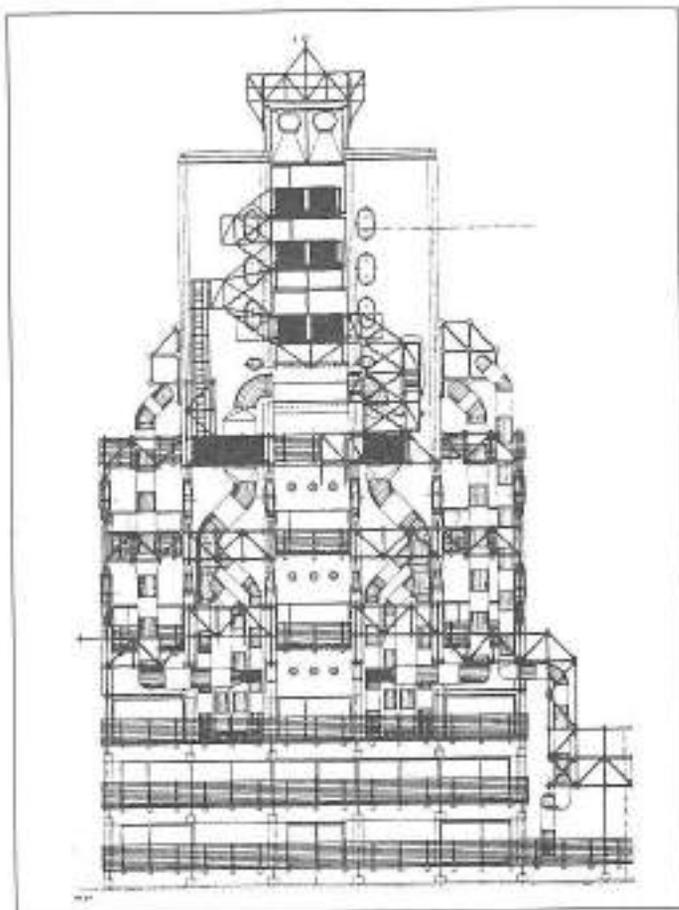


Fig. 42. Aquisgranz. Il Centro Ospedaliero Universitario di Weber, Brand & Partner. Progetto di una torre.

NOTE

1. Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista*, in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Oscar Mondadori, Milano, 1973, pp. 148-151.
2. R. Pedix, *Il centro sanitario di Aquisgrana*, *L'Architettura: cronache e storia*, n. 368, giugno 1986, p. 429.

È evidente, anche a seguito delle riflessioni esposte in precedenza, come i termini di tecnologia e contesto possano parere, in progettazione architettonica, difficilmente compatibili.

Per il fatto di appartenere a due diverse categorie di approccio progettuale: il primo termine all'approccio più propriamente concettuale, il secondo, ovviamente, a quello più propriamente contestuale.

Esistono in architettura edifici estremamente complessi per destinazione, per funzione, per complessità di gestione e problematici, perché sovente anche volumetricamente rilevanti, dal punto di vista dell'inserimento ambientale. Si tratta quindi di complessi molto particolari per la cui buona riuscita, in termini di qualità architettonica complessiva, è necessario ricorrere a entrambe le categorie richiamate.

La complessità e molteplicità di funzioni, la necessità di un'elaborazione chiara e sintetica degli schemi distributivi, l'alto livello nella predisposizione di strutture adeguate a particolari luci strutturali e a particolari sovraccarichi, l'esigenza di raffinati e sofisticati impianti (dalla climatizzazione ai trasporti automatizzati), unita alla gestione sempre più spesso informatizzata, comportano certamente il ricorso e l'adozione di sistemi ad alta tecnologia in continuo sviluppo e rapido divenire.

Parallelamente emerge la necessità dello studio accurato sul luogo in cui tale manufatto edilizio o tale insieme di manufatti edilizi viene a insistere, analisi mirata alla perfetta integrazione tra struttura di previsione e sistema preesistente. In particolare, in questo discorso, ci si intende riferire alle strutture ospedaliere, le uniche, forse, a essere sempre contraddistinte da questi aspetti problematici. Se per esse molta attenzione è stata riposta sul primo aspetto, il secondo è quasi sempre stato disatteso per una lunga serie

di motivazioni che solo parzialmente e schematicamente si potranno qui evidenziare.

Il tema dell'inserimento contestuale delle strutture ospedaliere riveste grande importanza dal punto di vista urbanistico. Tale inserimento infatti deve essere finalizzato al recupero di quella parte del territorio su cui insiste la struttura sanitaria che già esiste o su cui insisterà quella di previsione. Attenzione progettuale che, nel disciplinare specifico e nella maggior parte dei casi, è stata ed è completamente disattesa a seguito di due atteggiamenti, diversi ma complementari, che hanno finito con il produrre le strutture sanitarie con cui oggi conviviamo.

Da un lato la progettazione di tali opere è stata affidata ai cosiddetti specialisti del settore che, in nome di esigenze specificamente peculiari, hanno rivendicato la priorità del proprio operare nei confronti di altro tipo di problemi. Il risultato, e non solo relativo alla qualità architettonica perché tale atteggiamento comprende, sentando di giustificarli, molti altri e diversi risvolti, è quello che si conosce. Cioè volumi amorfi e indifferenziati nella migliore delle ipotesi, nella peggiore senza alcuna connotazione architettonica ma soprattutto privi di ogni legame con il territorio di cui invece costituiscono, nel bene o nel male, parte integrante.

Dall'altro la mancanza della costruzione di una base teorica unitaria sui problemi del contesto e in particolare la mancanza di sensibilità nei confronti dei problemi ambientali che si presentano sempre con l'edificazione di "macrostrutture specialistiche", come l'ospedale, ha impedito, salvo qualche rara eccezione, la costruzione di un approccio progettuale estensibile al territorio pur partendo da un fatto specifico e specializzato.

Si sono prodotti invece due elementi dannosi dal punto di vista della progettazione architettonica in senso stretto. A fronte della necessità di una maggiore attenzione ai problemi dell'inserimento urbanistico, invece di un'affinamento delle problematiche progettuali si è assistito a un'esasperazione di tali aspetti sotto le spoglie del fondamentalismo ambientalista. A fronte di autentiche esigenze ambientali è fiorito un gran numero di teorie sulla "valutazione di impatto ambientale" che non può non destare qualche perplessità almeno in chi ha sempre maggiormente creduto nei poteri della sintesi piuttosto che in quelli dell'analisi. In altri termini se non è impossibile trovare una struttura ospedaliera

che funzioni, dal punto di vista strettamente sanitario e tipologico, è estremamente difficile trovarne una la cui morfologia complessiva sia in sintonia con la morfologia urbana preesistente, se l'ambito di intervento è appunto metropolitano, e ancor più difficile trovarne una la cui morfologia si possa porre come momento di sintesi di un processo analitico più generale di cui il progetto specifico costituisce l'ultimo atto.

In sostanza la particolare attenzione progettuale che vorrebbe riportare una tipologia edilizia specializzata a una morfologia complessiva per sua natura non specializzata, molto raramente è stata posta in essere nel disciplinare delle costruzioni ospedaliere. Per le quali ha sempre funzionato l'alibi, ormai insostenibile ma che continua a essere riproposto (e chi ancora lo sostiene è nel migliore dei casi in malafede), che le "forme" architettoniche prodotte da esigenze così complesse dovrebbero essere comunque accettate e giustificate da quelle già citate esigenze "funzionali" che da sole, comunque, disattendono la qualità del progetto rappresentando, per esso, solo condizione necessaria ma nient'affatto sufficiente.

In più è da rilevare come l'unico parametro progettuale di riferimento sia stato, e lo è ancora in molti casi, la cosiddetta forma tipologica istituzionale che trova le proprie motivazioni storiche indietro nel tempo. Ci si riferisce allo schema di Bentham per il "Panopticon", modello di carcere ideale che diede origine a un'ampia serie di istituzioni vittoriane senza preoccupazione per il contesto. Ciò è rilevabile nella storia della composizione architettonica non solo dell'ospedale generale, ma anche dell'ospedale psichiatrico e del carcere.

Tali "forme istituzionali" si riproducono infatti secondo vicende parallele nel senso che la matrice di base, quella del "controllo autoritario", è comune, e poco importa se tale controllo sia rivolto esclusivamente alla tutela della salute fisica (ospedale generale), della salute mentale (ospedale psichiatrico) o del più ampio ventaglio dei comportamenti umani (carcere). Le eccezioni che peraltro confermano la regola non mancano, e vale la pena di citarne almeno due per il passato e altrettante per la contemporaneità.

I primi due esempi sono il dispensario antitubercolare di Alessandria progettato da Ignazio Gardella e l'Health Center, su progetto di Berthold Lubetkin, alla periferia di

Finsbury, ambedue degli anni '30. In essi manca ancora l'attenzione verso il contesto. Si è in piena rivoluzione tipologica e in piena campagna antitubercolare. Si opera per la migliore salubrità della residenza e per un'urbanistica più "moderna" che produrrà, solo per citare un esempio italiano, la "Milano Verde".

L'attenzione dei progettisti è rivolta, nel disciplinare compositivo, alla rivalutazione della tipologia o meglio alla ricerca di tipologie non "istituzionali" (anche se purtroppo in molti casi lo diventeranno) ma adeguate alle nuove istanze del sociale o più genericamente dell'abitare in ogni sua accezione. Ma la rivoluzione tipologica, o meglio l'exasperazione dell'analisi sulla tipologia (derivata dal voler seguire a ogni costo la funzione) ha finito per compromettere ogni connessione morfologica, rendendo tale connessione forzata o artificiosa, mostrandosi quindi come ricerca che ha ignorato, sotto ogni aspetto, il rapporto con il contesto. Appunto in questo senso, nel significato cioè di rompere con una tradizione tipologica consolidata pure nel settore specifico, sta l'importanza e la grande forza propositiva degli esempi di Gardella e Lubetkin. Dalla lettura di tali due esempi è possibile cogliere, con estrema facilità, il desiderio di rompere con le forme "istituzionali" di cui si è detto (e con cui le loro realizzazioni non hanno più nulla in comune) per applicare a strutture specializzate i principi dell'architettura moderna.

Gli esempi nella contemporaneità si riferiscono a due strutture ospedaliere spagnole di recentissima realizzazione.

Il primo esempio è l'ospedale di Nostra Signora di Meritxell, ad Andorra, progettato da Montaner, Pemas e Solé.

Il luogo su cui intervenire è del tutto particolare. È caratterizzato da un terreno in fortissima pendenza confinato fra due strade fra loro fortemente slivellate. La costruzione si adagia e si inserisce perfettamente nel luogo. La forma planimetrica deriva dal rapporto fra le due strade (fig. 43) e la sezione (fig. 44) intende chiaramente mostrare il rapporto di tale edificio con la natura fortemente declive del terreno. Per la particolare configurazione planoaltimetrica i tre livelli inferiori (fig. 45) sono destinati al parcheggio delle autovetture. I successivi tre, che corrispondono al nucleo centrale dell'edificio (fig. 46), sono destinati ai servizi diagnostici e terapeutici e a parte dei servizi generali. I li-

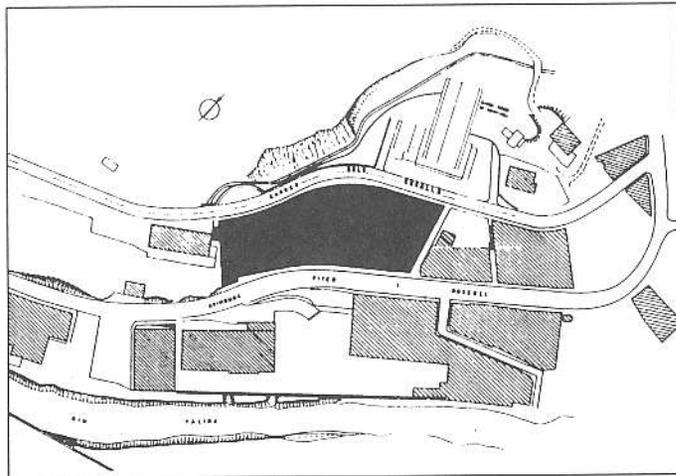


Fig. 43. Andorra. Ospedale di Nostra Signora di Meritxell. Planimetria generale. La forma planimetrica deriva dall'andamento delle due strade di contenimento del lotto di intervento.

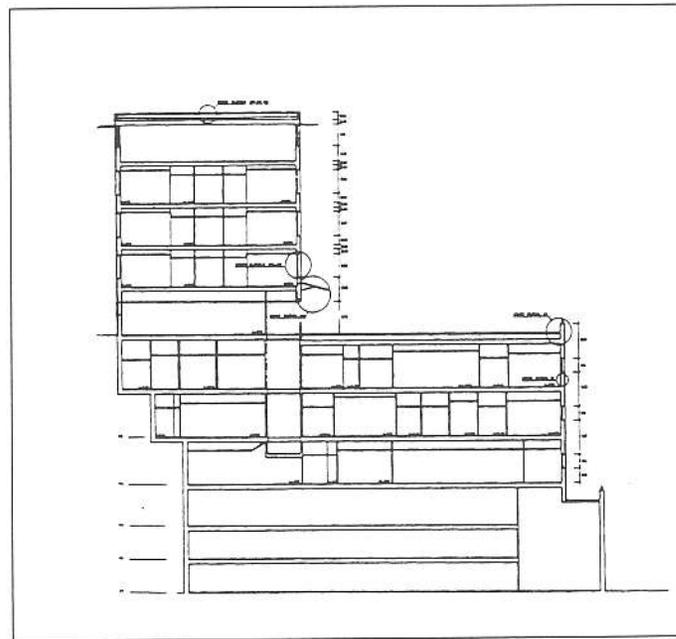


Fig. 44. Andorra. Ospedale di Nostra Signora di Meritxell. Sezione trasversale.

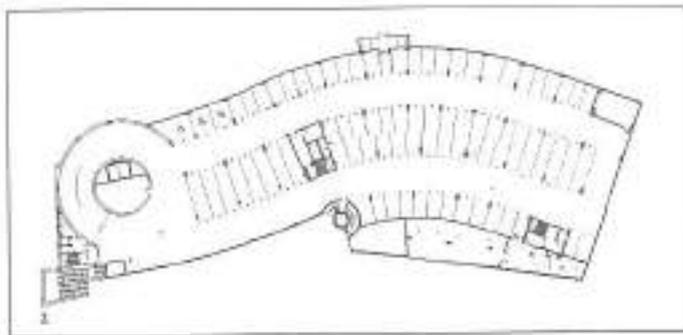


Fig. 45. Andorra. Ospedale di Nostra Signora di Meritxell. Piano piano tipo autosilo.

velli successivi, completamente fuori terra, sono destinati alle degenze (curiosamente realizzate con l'adozione esclusiva di stanze singole) (fig. 47).

È subito evidente una grande attenzione al tipo edilizio ma una altrettanto grande attenzione al contesto su cui tale manufatto andrà a inserirsi.

Il secondo esempio si riferisce all'ampliamento della clinica Corachan a Barcellona, su progetto di Bach e Mora (fig. 48). In tale intervento il rapportare la nuova edificazione con la preesistenza ha significato optare per la ricomposizione complessiva di un isolato urbano. L'ampliamento ripropone la volumetria esistente per ben due volte dando luogo a tre corpi di fabbrica paralleli serviti da una piastra di collegamento.



Fig. 46. Andorra. Ospedale di Nostra Signora di Meritxell. Piano piano tipo servizi generali, diagnostici e terapeutici.

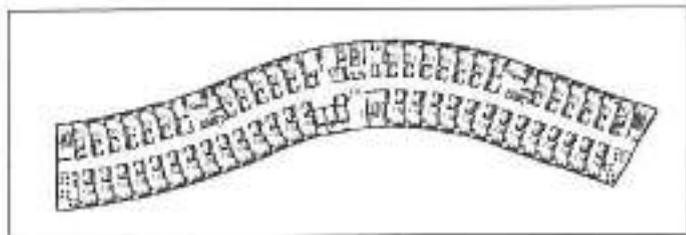


Fig. 47. Andorra. Ospedale di Nostra Signora di Meritxell. Piano piano tipo unna di degenza.

Risulta evidente come l'attenzione al contesto sia elemento indispensabile per la riorganizzazione selezionata dei percorsi e dei flussi di traffico esterni.

Il passaggio e il legame tra morfologia (contesto e spazi esterni) e tipologia (organizzazione degli ambiti spaziali

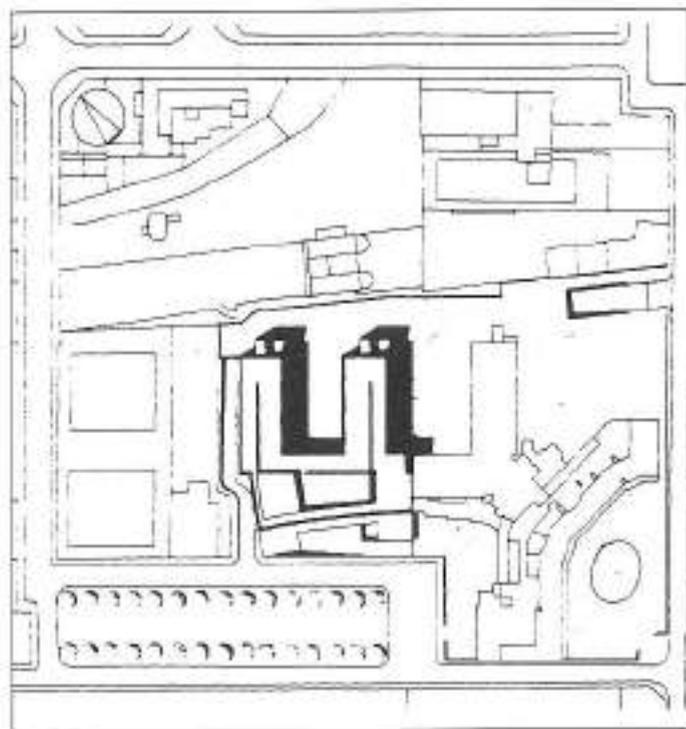


Fig. 48. Barcellona. Ampliamento clinica Corachán. Planimetria generale. Rapportare la nuova edificazione con la preesistenza ha significato optare per la ricomposizione complessiva di un isolato urbano.

interni) avviene proprio con l'individuazione, all'interno di quest'ultima, di una rete di percorrenze gerarchizzate, vera e propria "struttura" portante delle mutevoli esigenze distributive, comunque connesse al sistema esterno dei percorsi.

La necessità della rispondenza urbanistica degli edifici ospedalieri ossia della loro verifica morfologica non è poi questione recentissima e non solo in Italia.

Già l'eliminazione degli ospedali psichiatrici ha posto nel nostro paese, in tutta la sua crudezza e in ogni risvolto, la questione del recupero urbano di grandi aree, private per legge delle funzioni specializzate a cui erano destinate. Tale problema amplifica, per la città, la tematica più generale delle "aree dismesse" complicando conseguentemente il discorso sulla progettazione e sul ruolo dei "grandi spazi aperti". Fra gli svariati tentativi di recupero di queste aree, vale la pena di citare una proposta anglosassone, a opera di John Burrell, per il riuso del vittoriano Claybury Mental Asylum di Woodford nell'Essex, non tanto per i risvolti urbanistico-edilizi quanto per la filosofia complessiva che sottende tale intervento. Filosofia completamente opposta a quella italiana. I disposti legislativi, che sono stati alla base dell'eliminazione degli ospedali psichiatrici nel nostro paese, hanno inteso integrare il malato mentale alla città "normale", trascinandolo al di fuori della propria cittadella specializzata. Nell'esempio inglese la soluzione al problema della "diversità" viene affrontata tramite il ricorso alle pluralità d'uso, d'utilizzo e di destinazione di tali aree. Il cui recupero è risolto non privandole della funzione specializzata per cui erano sorte, ma integrando tale funzione di partenza con una molteplicità di nuove funzioni urbane. Le potenzialità urbanistiche di tali comparti vengono cioè propriamente evidenziati dagli stessi edifici specializzati che dovrebbero sapersi porre, almeno questo è nell'intenzione degli autori, come i punti focali per la comunità "normale". È evidente come una soluzione di tal genere possa notevolmente semplificare il problema.

A questo punto si rende necessario soffermare l'attenzione su quattro aspetti (lo standard, la flessibilità, l'high-tech nei rapporti con l'high-touch, l'umanizzazione) che hanno caratterizzato e caratterizzano fortemente la progettazione architettonica delle strutture ospedaliere, contribuendo talvolta alla formazione di quella particolare forma di "alibi" che tende a voler giustificare qualsiasi scelta e qual-

siasi negatività come, per esempio, l'assenza di qualità architettonica.

Lo standard

La normativa o le regole codificate o gli standard non costituiscono certamente, come del resto più volte evidenziato nei capitoli precedenti, condizione sufficiente per conseguire la qualità progettuale. Possono tutt'al più essere condizione necessaria. La norma e lo standard sono, per intima natura, strumenti rigidi e sovente coercitivi ogniquale volta vengono imposti integralmente. Assunti come linee guida invece potrebbero essere strumentali a una migliore interpretazione progettuale. La norma e lo standard hanno valore generale. Il progetto invece, con le sue varieghe esigenze, rappresenta sempre un caso particolare. È evidente quindi come il voler coniugare il generale con il particolare sia, oltre che una contraddizione nei termini, il miglior modo per disattendere lo scopo per cui norma e standard sono stati codificati: quello cioè di garantire il soddisfacimento ottimale di determinate esigenze. In altri termini il mondo del progetto è estremamente distante da quello della norma. Perseguire lo scopo della norma o dello standard è possibile solo se il rapporto tra normativa e progettazione non è di tipo prefigurante.

Norma e standard devono essere di tipo aperto. Devono fornire indicazioni, linee guida, indirizzi per la progettazione. Non devono imporre dogmaticamente o, ciò che sarebbe ancora peggio, per legge (si pensi a talune normative tecniche regionali), dunque coercitivamente, delle scelte che appartengono esclusivamente alla categoria della progettazione invece che a quella dello standard. Continuando a operare in tal senso infatti si finirebbe per costringere a proporre, come purtroppo accade tuttora per le costruzioni ospedaliere, soluzioni già pronte e selezionate nel rispetto della norma, che però prescindono dal luogo e dal tempo dell'intervento. Soluzioni cioè prive di ogni qualità architettonica. E questo è maggiormente importante proprio nei settori specializzati e fortemente in divenire quali quelli dianzi citati, in cui la specificità e singolarità di ogni caso può rendere di volta in volta ottimali soluzioni di valore ben diverso in astratto.

La flessibilità

Sulla flessibilità d'uso e d'utilizzo che ha sempre accompagnato l'architettura moderna è bene rammentare come vada sempre più perdendo valore, in edilizia ospedaliera, il concetto tipico degli anni '70 che intendeva privilegiare la possibilità di cambiare continuamente gli spazi d'uso con interventi diretti nello spazio fisico. In nome della flessibilità edilizia nascono le pareti mobili, più o meno attrezzate, le strutture a grandi luci, ecc.; in nome della flessibilità impiantistica nasce l'interpiano tecnico. Esigenze soprattutto igieniche, ma anche di comfort, pongono un grosso vincolo alle prime; considerazioni pragmatiche ed economiche impongono un ripensamento complessivo sul secondo. Di qui la necessità di conciliare le innegabili esigenze di flessibilità d'uso e di utilizzo, edilizie e impiantistiche, con strutture più rigide e durevoli. Lo sforzo progettuale dovrà essere certamente maggiore: prevedere prima, fin dove possibile, quello che potrà accadere poi, ricorrendo a moduli edilizi e impiantistici il più possibile autonomi pur nella logica dello scambio funzionale, che peraltro non va mai spinto all'eccesso. Si dovrebbe cioè cercare di perseguire quella che già da tempo, in altri paesi europei (come ad esempio la Francia), viene preferita alla flessibilità. Ci si intende riferire al concetto di adattabilità, cioè alla possibilità di poter evolvere il progetto sia durante la sua concezione che durante la sua costruzione: vale a dire prevedere spazi in grado di sopportare ulteriori trasformazioni.

L'high-tech e l'high-touch

Gli anni del movimento moderno hanno visto progressivamente sostituire all'ancestrale immaginario legato ai concetti di "carcere", di "roccaforte", di "luogo del sapere", le nuove concezioni di "efficienza" e "rapidità", legate alla filosofia lecorbusieriana della "machine à...". L'ospedale è venuto così configurandosi, in modo sempre più esclusivo, come "macchina per guarire".

Il ricorso all'alta tecnologia, che ha il suo culmine negli anni '70, è un'esigenza strettamente legata alla necessità di attrezzature e impianti sempre più sofisticati e che finisce

con il riproporre, anche in ambito sanitario, l'uso dell'architettura high-tech, su cui ci si è soffermati in precedenza.

È di tempi più recenti, soprattutto in esperienze nord americane (canadesi e statunitensi), la volontà, che poi è "moda", e il desiderio di imporre all'architettura ospedaliera un'"immagine", diversa dalla consuetudine, strumentale a esigenze commerciali di ritorno economico.

Se ci può essere una giustificazione di tipo economicistico per tale tipo di approccio (inutile negare la concorrenza esasperata fra le strutture private per la salute negli Stati Uniti), più difficile, e meno sostenibile, è la condivisione dell'impianto architettonico che da tale approccio deriva. In tal caso infatti si è in presenza di un vero e proprio atteggiamento mimetico volto a celare e negare il significato del luogo di cura tramite inserzioni tipologiche non specifiche e non specializzate, che finiscono per connotarsi come "high-touch", cioè con i tipici riferimenti tipologici alberghieri o le citazioni di centri commerciali o di quant'altro vorrebbe ricollegarsi al concetto di "via sanitaria"¹, riconnettendosi invece semplicemente con la ricerca del maggior utile d'impresa.

Nelle realizzazioni migliori derivate da questo particolare approccio progettuale si deve tuttavia riconoscere che high-tech e high-touch favoriscono la creazione di un ambiente terapeutico con materiali tradizionali come nella clinica di Cleveland di Cesar Pelli o come nell'esempio canadese dell'Alberta Health Sciences Center a Edmonton della fine degli anni '80 di Zeidler. Come osserva Buchanan si tratta però di un high-tech che ha appreso le "buone maniere" nel senso che è lontano e distante dal feroce pragmatismo del Mc Master Center, sempre di Zeidler, più vicino allo spirito delle megastrutture teoriche anglosassoni degli anni '60 (Archigram, Price, ecc.) e ancor più prossimo al recente Centro Ospedaliero di Aquisgrana.

L'umanizzazione

È bene rammentare come l'umanizzazione dei luoghi di cura non significhi la creazione e la predisposizione di eleganza a buon mercato o di luoghi pseudocommerciali di socializzazione (combinazione fragile di elementi formali "moderni" che disattendono le istanze reali del processo

progettuale); umanizzare dovrebbe piuttosto significare un maggiore impegno e una maggior sensibilizzazione per la progettazione qualitativa degli spazi interni e delle loro complesse interrelazioni in un rapporto di reciprocità con gli spazi esterni, cioè con il contesto. Come del resto avviene per l'ampliamento del Neukölln Hospital di Berlino di Josef Paul Kleihues (forse più noto per le sue esperienze di edilizia residenziale pubblica per l'IBA berlinese) in cui il rapporto fra nuovo intervento e strutture esistenti e ancora il rapporto fra la struttura ospedaliera riorganizzata e il contesto urbano (con gli insediamenti storici di Taut e Gropius) sono ancora da esplorare e da approfondire da parte della critica ufficiale.

Le medesime attenzioni, rivolte in questo caso a una migliore qualità degli spazi di degenza, nel loro complesso articolarsi e rapportarsi agli spazi dei percorsi, sono individuabili nel piccolo ospedale cantonale di Schwarzenburg, in Svizzera, progettato dall'Atelier 5, nel quale il concetto di luogo di cura finisce per stemperarsi in quello di luogo abitato in condizioni particolari. Non c'è alcun mimetismo in tale atteggiamento. C'è invece un approccio progettuale che intende privilegiare l'aspetto terapeutico dell'architettura inteso quale caso particolare del più generale aspetto compositivo legato alla pedagogia della forma architettonica (figg. 49, 50). Un primo passo, questo, verso un'autentica umanizzazione.

NOTE

1. Per un approfondimento sul concetto di "via sanitaria" cfr.:

- A. Manfredini, *Riflessioni a margine della progettazione ospedaliera in Italia*, *Parametro*, n. 180, settembre-ottobre 1990, pp. 78-84.

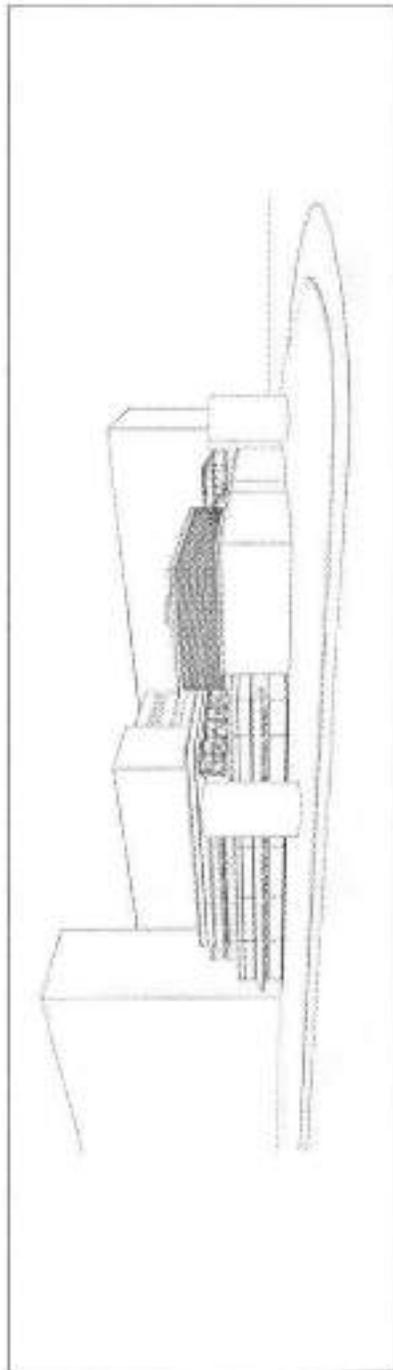
- A. e G. Manfredini, *Ambiente e progetto*, *Progettare per la Sanità*, n. 6, luglio-agosto 1992, pp. 30-35.

2. L'opera è stata pubblicata in: *Dossier di urbanistica e cultura del territorio*, n. VIII, n. 1, gennaio-marzo 1988, p. 78; AA.VV., *E. Manfredini: architettura '89-'89*, Electa, Milano, 1989, pp. 216-229; *Parametro*, n. 175, novembre-dicembre 1989, pp. 73-74; *Tecnica Ospedaliera*, n. 3, marzo 1990, pp. 46-55; *Spazio e Società*, n. 50, aprile-giugno 1990, n. 120; F.R. Prodi-A. Stocchetti, *L'Architettura dell'Ospedale*, Alina, Firenze, 1990, p. 480 e p. 521; *Nuove architetture ospedaliere a Reggio Emilia*, volume edito in occasione del XII Congresso Internazionale d'Ingegneria Ospedaliera, Bologna, 1992, pp. 9-31; *Progettare per la Sanità*, n. 24, marzo 1994, pp. 18-28; *Polis*, n. 1, giugno 1994, pp. 82-84; *L'Architettura: cronache e storia*, n. 467, settembre 1994, pp. 598-605.

3. M. Dasso, *Grandi forme per grandi contenitori: padiglione di Radioterapia per l'Ospedale di Reggio Emilia*, *L'Architettura: cronache e storia*, n. 467, settembre 1994, pp. 600.

Fig. 49. Ospedale di Reggio Emilia, Servizi di Radioterapia e Medicina Nucleare (progettati A. E. e G. Manfredini; realizzazione: Coopsette)².

"(...) per complessità di funzioni e destinazioni rappresenta il primo e unico caso, almeno nel nostro paese, di nuovo organismo unitario per la radioterapia Oncologica, la Medicina Nucleare e la Risonanza Magnetica. Discipline terapeutiche e diagnostiche in cui la sofisticazione tecnologica raggiunge i livelli più elevati in campo medico. (...) La specificità del tema imponeva infatti la soluzione di problematiche spesso contrastanti (di natura tecnologica, impiantistica, di sicurezza, distributiva, di controllo delle radiazioni ionizzanti e delle contaminazioni radioattive) con un confronto continuo e serrato con competenze specialistiche di diversa natura. Situazione estremamente complessa perché tali problematiche hanno raggiunto speso, nel caso specifico, livelli "estremi", rendendo assai difficile, per il progettista, mantenere il controllo unitario dell'architettura. L'essere riusciti, per di più con un risultato di apparente naturalezza, è forse la peculiarità più evidente di questa complessa realizzazione"³.



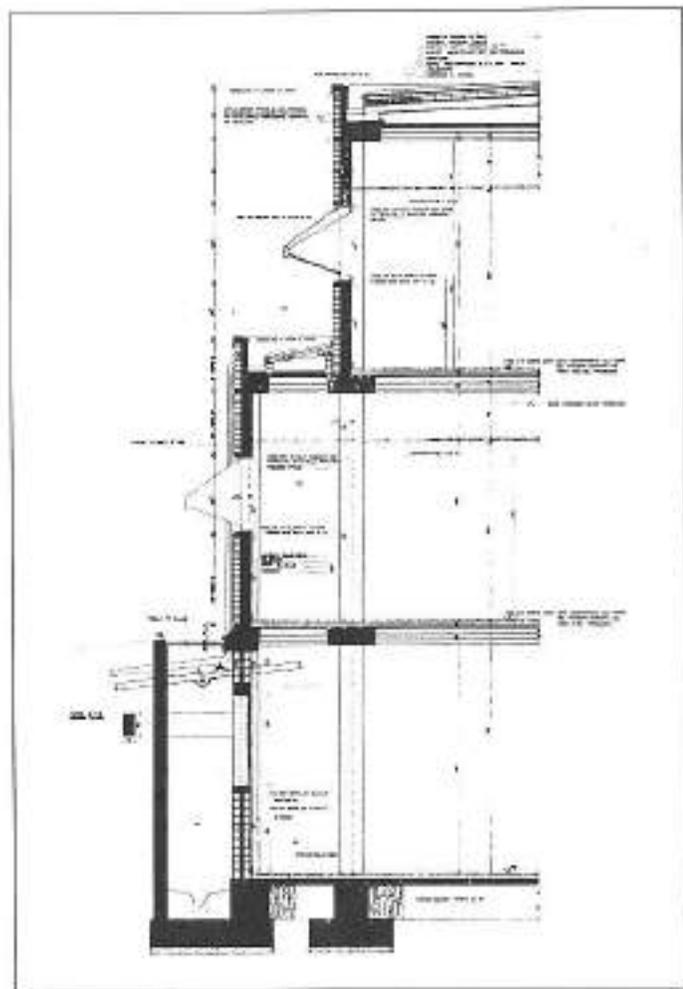


Fig. 50. Ospedale di Reggio Emilia. Servizi di Radioterapia e Medicina Nucleare (progetto: A., E. e G. Manfredini; realizzazione: Coopsette). Sezione di facciata.

INDICE DEI NOMI, LUOGHI E MONUMENTI

(n) sta per citazione in nota o in didascalia di illustrazione.

- Alessandria, 141
 Arnado Roser i Cercos, 101
 Ammann & Baumann, 75, 76, 79, 82
 Andora, 142, 143(n)
 Aquisgrana, 136
 – centro ospedaliero universitario, 137(n), 149
 Archigram, 149
 Atelier 5, 150
- Bach Jaume, 144
 Barcellona, 100, 144, 145(n)
 Behnisch Günter, 35
 Bellinzona, 67, 68, 100, 103
 Berlino, 28, 34, 150
 Bofil Ricardo, 101
 Bobigas Oriol, 101
 Bolles-Wilson and Partners, 118, 119(n)
 Buchanan Peter, 149
 Bürger Peter, 13(n)
 Burrell John, 146
- Calatrava Santiago, 75, 79, 81(n), 82
 Calvino Italo, 13
 Castelgrande, 100, 104
 Catalogna, 100
 Castel del Monte, 27
 Cleveland, 149
 Cobb Henry, 30, 31
- Dasso Marco, 150(n)
 De Carlo Giancarlo, 19(n), 92, 94, 95, 96
 Domenèch Lluís i Girbau, 101
- Edimburgo, 33, 40, 42, 47
 – biblioteca centrale, 41
- Eisenman Peter, 54
 Emilia-Romagna, 55
- Fainsilber Adrien, 133
 Finsbury, 142
 Firenze, 126
 – palazzo per uffici in viale Belfiore, 166
- Fontana Domenico, 25
 Foster Norman, 57, 58, 60, 62, 123, 129, 130
- Francoforte, 33, 34, 36
 – piazza di Römerberg, 38(n), 39(n)
 – quartiere Cattedrale, 37
 – riva dei Musei, 34
 – zona fiera, 36
- Gaffetti Aurelio, 103, 109(n)
 Gardella Ignazio, 141
 Gregotti Vittorio, 19(n), 65(n)
 Gropius Walter, 150
 Guarini Guarino, 28

- Hausmann George Eugène, 22
 Hilberseimer Ludwig, 28, 29(n), 31(n)
 Hollein Hans, 35
 Hong-Kong, 57
 – nuova sede Hongkong & Shanghai Banking Corp., 129, 131(n)
 Ipswich, 57
 Johnson Russell, 86
 Kansai (Osaka), 125
 – il nuovo aeroporto, 125
 Kleihues Josef Paul, 35, 150
 Klotz Heinrich, 34
 Kurokawa Kisho, 128
 Lasdon Denys, 57
 Lérida, 100, 103(n)
 – Corte d'Appello, 101
 – Palazzo di Giustizia, 101
 Lione, 86
 Londra, 58
 – All Souls, 59
 – British Telecom Tower, 60
 – Cavendish Square, 60
 – Langham Place, 60
 – nuova sede dei Lloyd's, 127
 – Palazzo di Cristallo, 129
 Loos Adolf, 116
 Lubetkin Berhold, 141
 Lucerna, 75, 76
 Magrigo Lampugnani Vittorio, 34
 Maillart Robert, 80
 Manfredini Alberto e Giovanni (n), 19, 31, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 65, 87, 97, 121, 150
 May Ernst, 33
 Meier Richard, 35
 Micene, 106
 – Tholos, 106
 Montaner Francesco, 142
 Monte Carasso, 67, 68, 71(n), 73(n)
 Moore Charles, 38(n)
 Mora Gabriel, 144
 Münster, 118, 119(n), 120(n)
 Nash John, 60
 Natalini Adolfo, 38(n)
 Nervi Pierluigi, 80
 Nîmes, 58, 59
 – boulevard Victor Hugo, 60
 – Maison Carrée, 59
 – rue Gaston Boissier, 60
 Norwich, 57
 Nouvel Jean, 30, 75, 83, 84(n), 85(n), 123
 Otranto, 24
 – Cattedrale, 24, 25
 – S. Pietro, 27
 Palladio Andrea, 60, 65(n)
 Parigi, 28, 33
 – avenue Général Leclerc, 93
 – Beaubourg, 34, 124
 – Bois de Boulogne, 93
 – Île Seguin, 92
 – la città delle scienze e dell'industria, 133, 135(n)
 – parco della Villette, 135
 – parco di Bellevue, 93
 – parco di Saint Cloud, 92
 – Plan Voisin, 28
 – ponte di Sèvres, 93
 – Renault Billancourt, 92, 95(n)
 – Versailles, 93

- Pedio Renato, 137(n)
 Pelli Cesar, 149
 Pernis Francesco, 142
 Perugia, 16, 91
 Peschia, 126, 127(n)
 – il nuovo mercato dei fiori, 127(n)
 Piano Renzo, 123
 Price Cedric, 123, 149
 Reggio Emilia, 151(n), 152(n)
 – Servizi di Radioterapia e Medicina Nucleare, 151, 152
 Rogers Richard, 123, 127
 Roma, 25
 – piazza del Popolo, 26, 27(n)
 – piazza di Spagna, 26, 27(n)
 – piazza S. Croce in Gerusalemme, 26
 – ponte S. Angelo, 26
 – Tor di Nona, 26
 – Trinità dei Monti, 26
 – via Condotti, 26, 27(n)
 – via del Babuino, 26, 27(n)
 – via del Corso, 26, 27(n)
 – via di Ripetta, 26, 27(n)
 – via Quattro Fontane, 26
 – via Sistina, 26
 – Villaggio Olimpico, 86
 Sainsbury, 57
 Sant'Elia Antonio, 123, 137(n)
 Savioli Leonardo, 126, 127(n)
 Schinkel Karl Friedrich, 28, 31
 Schnebli Dolf, 68
 Schwarzenburg, 150
 Snozzi Luigi, 67, 68, 71
 Solé Joaquim, 142
 Svizzera, 67, 73(n)
 Taut Bruno, 150
 Torino, 86
 Trehand, 30(n)
 Tschumi Bernard, 134
 Ungers Oswald Mathias, 30, 31, 35, 36, 37(n)
 Urbino, 16, 91
 – nuovo PRG, 94
 Viollet Le Duc, 117
 Washington Brown George, 41
 Weber, Brand and Partner, 137(n)
 Woodford, 146
 Zardini Mirco, 121(n)
 Zurigo, 68, 79, 82

FONTE DELLE ILLUSTRAZIONI

Ove non è stata citata la fonte, si intende che le illustrazioni sono inedite o elaborate dagli autori.

Fig. 1. AA.VV., *Fondamenti di Composizione Architettonica*, NIS, Roma, 1987, p. 145.

Fig. 2. *Rassegna*, n. 27, settembre 1986, p.40.

Fig. 3. *The Architectural Review*, n. 1151, gennaio 1993, p. 29.

Fig. 4. *The Architectural Review*, n. 1065, novembre 1985, p. 50.

Fig. 5. *Techniques & Architecture*, n. 360, giugno-luglio 1985, p. 73.

Figg. 6-7-8-9. *Techniques & Architecture*, n. 359, aprile-maggio 1985, pp. 88, 93, 95.

Figg. 16-17-18. *Techniques & Architecture*, n. 409, agosto-settembre 1993, pp. 39, 40.

Figg. 19-20. A. Palladio, *I quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, pp. 112, 113.

Figg. 21-22-23. L. Snozzi, *Progetti e Architetture*, Electa, Milano, 1984, pp. 103, 109, 114.

Fig. 25. *The Architectural Review*, n. 1127, gennaio 1991, p. 39.

Fig. 26. *The Architectural Review*, n. 1087, settembre 1987, p. 56.

Figg. 27-28. Stadt Luzern, *Volksabstimmung*, vom 12 Juni 1994.

Fig. 30. *Techniques & Architecture*, n. 400, marzo 1992, p. 60.

Figg. 31-32. Aurelio Galfetti, Ed. Gili, Barcelona, 1989, pp. 40, 42.

Fig. 33. *Detail*, n. 2, 1986, p. 169.

Figg. 34-35. *Lotus*, n. 82, settembre 1994, pp. 71, 74.

Fig. 37. *Frames*, n.17, ottobre-dicembre 1987, p. 54.

Fig. 38. *L'industria delle costruzioni*, n. 180, ottobre 1986, p. 37.

Figg. 39-40. *The Architectural Review*, n. 1070, aprile 1986, p. 43.

Fig. 41. *Techniques & Architecture*, n. 364, febbraio-marzo 1986, p. 81.

Fig. 42. *L'Architettura: cronache e storia*, n. 368, giugno 1986, p. 432.

Figg. 43-44-45-46-47-48. A & V; *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n. 49, settembre-ottobre 1994, pp. 34, 35, 42.