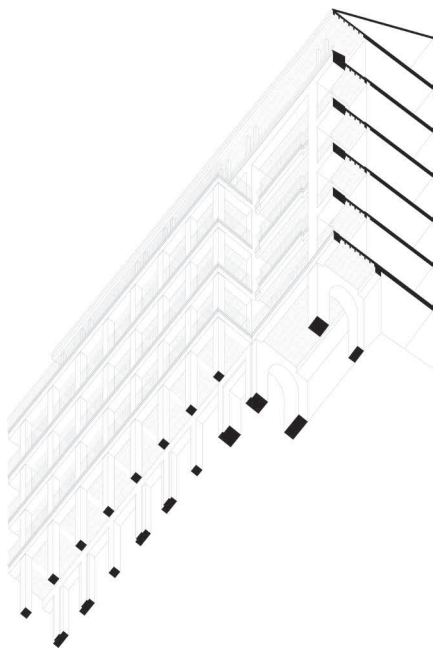


costruire ri-costruire
**Quaderni del Dottorato
in Composizione
Architettonica**

a cura di
GIULIA FORNAI
VINCENZO MOSCHETTI





costruire ri-costruire

Quaderni del Dottorato
in Composizione Architettonica
volume 1

a cura di

GIULIA FORNAI
VINCENZO MOSCHETTI

contributi di

ANTONIO ACOCELLA, FABRIZIO F.V. ARRIGONI,
RICCARDO BUTINI, FABIO CAPANNI,
FRANCESCO COLLOTTI, CHIARA DE FELICE,
MARIA GRAZIA ECHELI, VINCENZO MOSCHETTI,
FABRIZIO ROSSI PRODI, ANDREA INNOCENZO
VOLPE, PAOLO ZERMANI

presentazione di

GIUSEPPE DE LUCA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

I saggi qui raccolti sono l'esito dell'attività della ricerca scientifica svolta da docenti, ricercatori, dottori e dottorandi, e discussa all'interno del programma del curriculum in Progettazione Architettonica e urbana della Scuola di Dottorato in Architettura per i cicli XXX, XXXI, XXXII e XXXIII.

*Collegio dei Docenti del Dottorato
in Progettazione Architettonica e Urbana:*

Fabrizio F. V. Arrigoni, Riccardo Butini,
Fabio Capanni, Francesco Collotti,
Maria Grazia Eccheli, Alberto Manfredini,
Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani

in copertina

*Vista assonometria del Vieux Port di Fernand Pouillon,
ridisegno di E. Martinelli e C. Morea.*

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2019

ISBN 978-88-3338-080-3

Stampato su carta Fedrigoni Arcoset e Symbol Freelif

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



HEAVY METAL
ABSENCE
CE 94/62

INDICE

Presentazione Giuseppe De Luca	9
Premessa Francesco Collotti	15
Note, appunti sul (ri)costruire Giulia Fornai, Vincenzo Moschetti	19
La ricostruzione del Castello di Novara Paolo Zermani	25
<i>Guardare. Oltre i naufragi</i> La ri_costruzione del Castello nell'isola dei musei a Berlino. Maschera o facciata assoluta Maria Grazia Eccheli	45
Sezione archeologica del Museo di Sant'Agostino Fabio Capanni	63
Di naufragi e resurrezioni. Amateur Architecture Studio, Ningbo History Museum (Cina) Fabrizio F. V. Arrigoni	73
Risarcire la lacuna. Hans Döllgast, Alte Pinakothek Antonio Acocella	87

<i>Imparare. Dopo le rovine</i> Progetto urbano per San Gallo a Firenze: concorso per il recupero di un'area militare Fabrizio Rossi Prodi	103
Paiono avversità, e sono occasioni Francesco Collotti	127
Ricostruire la città. Giovanni Michelucci e gli studi per l'area di Ponte Vecchio Riccardo Butini	139
<i>Trasporre. Il frammento come geografia</i> Costruire e ri-costruire in Giappone: la casa dei signori Fujita e Yasuda a Sendagi, Tokyo Andrea Innocenzo Volpe	153
Paesaggi mediterranei: lo sguardo di Alvar Aalto Chiara De Felice	165
Aldo Rossi, Mediterraneo 1989. Dare un luogo alle 'cose' lontane: architetture di stanze che non sono più Vincenzo Moschetti	175

costruire ri-costruire

Quaderni del Dottorato
in Composizione Architettonica
volume 1

a cura di

GIULIA FORNAI
VINCENZO MOSCHETTI

PRESENTAZIONE

Il dottorato di architettura è attivo dal 2013, con il XXIX° ciclo. Nato dall'aggregazione dei precedenti otto percorsi dottorali prima attivi, in applicazione della legge 210/1998 e del relativo DM n. 162/99.

Il decreto 162 aveva cambiato la natura del dottorato in Italia, prima l'esito del triennio formativo doveva portare ad un prodotto originale di ricerca attraverso il rapporto con un docente di riferimento, che assumeva un ruolo di mentore e di controllore; dopo il triennio formativo è stato inteso come un momento d'addestramento alla ricerca, enfatizzando la metodologia e l'acquisizione di tecniche più trasversali. Questa impostazione è rimasta ancora con le nuove disposizioni operate dalla legge 240/10 e del relativo DM 45/13 che, pur modificando i criteri per la istituzione dei corsi di dottorato e l'avvio dei cosiddetti dottorati industriali, non ha cambiato la natura.

Ho accennato velocemente alle norme di riferimento perché la vita interna che scandisce l'articolazione del dottorato e lo stesso processo formativo sono fortemente ancorate a queste disposizioni. Modificando i regolamenti nazionali di riferimento si modifica di conseguenza l'assetto e la struttura interna. Così è avvenuto nel 2013 con l'i-

naugurazione del dottorato di ricerca unico di architettura che ha raccolto l'eredità dei dottorati fino ad allora presenti. Tuttavia, per non far perdere quei tratti di ricchezza presenti, il progetto formativo è stato organizzato in curriculum di studio: ben otto¹, che esprimono la pluralità delle identità disciplinari in grado di dare una risposta equilibrata alle questioni complesse da trattare culturalmente e scientificamente nei territori delle architetture.

L'articolazione in otto può sembrare eccessiva o frammentata, nella realtà ha costituito una sfida per lavorare insieme con un unico obiettivo strategico primario in una pluralità di linguaggi. Lo si è fatto ricorrendo all'uso di parole chiave per organizzare i cicli formativi annuali.

L'obiettivo strategico primario è stato quello di sforzarsi per formare ricercatori altamente preparati ad esprimere competenze di livello internazionale, con autonoma capacità di ricerca critica e alta specializzazione scientifica nei campi del progetto e della gestione sostenibile dei patrimoni territoriali che la storia ci ha tramandato: dai paesaggi naturali alle città, dagli edifici agli oggetti d'uso. Approccio patrimoniale al progetto e alla gestione che hanno richiesto una forte interdisciplinarietà e dialogo tra competenze e saperi plurimi.

L'uso delle parole chiave, intorno alle quali è stato costruito ogni singolo anno formativo di didattica di base, ha avuto a sua volta un duplice ruolo: quello di non far perdere

¹ 1) Progettazione architettonica e urbana; 2) Tecnologie dell'Architettura; 3) Storia dell'architettura e della città; 4) Design; 5) Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente; 6) Strutture e restauro dell'Architettura e del patrimonio culturale; 7) Architettura del Paesaggio; e 8) Progettazione Urbanistica e Territoriale.

il carattere dell'unitarietà dottorale, nelle diverse possibili letture che gli otto curriculum potevano esprimere attraverso una serie di lezioni comune e/o condivise, e al contempo 'palestra' linguistica ed argomentativa per l'acquisizione di conoscenze e competenze da spendere anche in un mercato del lavoro esterno a quello dell'accademia. La sfida che il dottorato in architettura, fin dalla sua riorganizzazione in percorso unico, ha scelto è stata quella di non circoscrivere i perimetri formativi all'interno di percorsi della ricerca accademica e delle singole discipline, quanto quella di unire alle competenze specifiche maturate nel corso di una ricerca che, seppur ben precisa, doveva essere inserita nell'ambito dei progetti ed esperienze concrete di collaborazione e confronto con la società e il territorio vero, ricorrendo a casi studio reali.

È stato così possibile sviluppare la ricerca accademica senza perdere di vista anche il possibile esito professionale del percorso formativo dottorale. La sua apertura alla società e al territorio hanno avuto questo scopo.

Una siffatta prospettiva del terzo livello formativo del Dipartimento di Architettura potrebbe avere una più ampia e significativa adesione se solo non ci fossero delle inspiegabili limitazioni di legge: come il numero minimo di borse annuali per poter attivare il corso e, conseguentemente, il numero massimo di dottorandi senza borsa. Questi ultimi, pur essendo una forte criticità, perché creano una sperequazione fra coloro che, essendo sostenuti finanziariamente, possono dedicarsi a tempo pieno alla ricerca e quanti devono invece impiegare parte del loro tempo per mantenersi, sono di fatto una incredibile risorsa, perché da un lato portano nell'organizzazione in-

terna le questioni e i nodi del mercato del lavoro vero e dall'altro impegnano il collegio dei docenti e lo stesso Dipartimento a trovare risorse aggiuntive per finanziarne il percorso formativo. Da questa doppia 'pressione' sta prendendo corpo nel Dipartimento di Architettura una più specifica e strategica attenzione verso la terza missione universitaria: quella che favorisce l'applicazione diretta, la valorizzazione e l'impiego della conoscenza per contribuire allo sviluppo sociale, culturale ed economico della Società. Missione che nel DiDA si sta velocemente implementando in una sorta di ulteriore missione sperimentale, la quarta missione, che è quella di offrire servizi, per ora agli enti pubblici e agli enti territoriali, ma in un prossimo futuro anche al sistema organizzato dei servizi privati (come gli ordini professionali e le agenzie) nei campi della ricerca applicata e nella costruzione di apparati conoscitivi e strumentali di alto profilo.

In questo disegno complessivo si colloca il curriculum di Progettazione architettonica e urbana, che ha un obiettivo specifico: quello di formare una figura di ricercatore il cui percorso sia l'esito di una elaborazione circolare dell'approfondimento teorico-critico e della sperimentazione progettuale nei tre settori principali di studio: Progettazione architettonica; Progettazione urbana; Architettura degli interni.

I testi qui raccolti sono uno spaccato del percorso formativo dottorale che ben esprimono la tensione del collegio dei docenti nell'individuare sentieri strutturali di ricerca, e la forza dei dottorandi nel portarli avanti e giungere ad esiti di assoluto rilievo scientifico, disciplinare e progettuale.

PREMESSA

Chi scrive in questo quaderno del Dottorato di Ricerca in Architettura ha indagato le ragioni di quel ‘costruire’ che non è lontano dal ‘ri-costruire’. Come appassionati di architettura abitiamo il Paese che ha saputo tramutare i templi antichi in cattedrali, come a Siracusa, oppure trasformare un anfiteatro in residenza per signori, come è successo al teatro di Marcello. Un Paese che non si è stupito di proporre per il Colosseo, il progetto di una filanda oppure di una chiesa a pianta centrale posta in uno dei fuochi del suo ellisse. Tutti questi esempi invitano a considerare con serenità i traumi e le vicende che nei secoli hanno trasformato gli edifici, senza perdere memoria della loro prima vita. Non ci interessa la loro imbalsamazione, ci interessa quella continua disponibilità alla mutazione che sembra essere ciò che unisce la tradizione al progetto (energia, l'avrebbe chiamata Ernesto Nathan Rogers).

Per questa ragione negli anni recenti il curriculum in Composizione Architettonica di questo Dottorato si è concentrato, tra gli altri, sui temi dedicati al binomio difficilmente scindibile tra costruzione e ricostruzione, avendo come sfondo una riflessione che sa unire conoscere a

ri-conoscere, e che è forse il motivo per cui ci riesce così difficile inventare una nuova forma, sottolineando come poche anticipazioni veloci siano in realtà accompagnate a molti gesti antichi che, come le foglie, si somigliano l'uno all'altro senza mai esserne la copia. Questi gesti antichi sembrano appartenere al tipo, allo stampo, al conio, alla forza impressa in un momento in cui le cose si sono fissate nell'uso e nella memoria della città. E, di volta in volta poi, scontrandosi con i luoghi, con la topografia, con gli accidenti del sito, quelle promesse di forma (tipi appunto) si sono adeguate, modificate, rimodellate, trasformate tanto che oggi possiamo affermare che il percorso di ogni progetto, cioè quello che più ci sta a cuore, oscilla tra la generalità di un tipo e la specificità di un luogo.

In Giappone abbiamo ritrovato case ricostruite uguali nei secoli, confermate, appena plasmate dall'uso della vita quotidiana che si fa rito. A Firenze nella luce abbagliante dell'immediato dopoguerra da Ponte Vecchio, complici le mine tedesche che avevan fatto saltare la città più bella, si intravedeva il cupolone e quella traversia fu da alcuni considerata una occasione di riforma urbana. A Francoforte, in anni recenti, il Comune ha osato demolire le case della prima frettolosa ricostruzione postbellica per restituire alla città i quartieri gotici distrutti nel 1944, non la finita nostalgia di Disneyland, ma un passo, una misura, una casa tra due muri distanti l'esatta lunghezza di una trave in legno e non di più. A Verona Carlo Scarpa ricostruisce la memoria di Castelvecchio e anziché scegliere un'epoca d'oro di quel castello, mette in sequenza gli strati, dipana il racconto, lascia talvolta le frasi interrotte che qualcun altro dopo le completa. E ancora a Monaco, dopo le

bombe, il cantiere continuamente ripensato della Alte Pinakothek, oppure in Turchia il lavoro di chi, sui siti archeologici, ha marcato stretta la rovina pensando che quella antichità ancora oggi sia in grado di progettare. I luoghi stanno, i tipi viaggiano: come quelle case e quelle finestre di fronte all'acqua di mare o di lago che concorrono a definire un'idea di Mediterraneo (ancora una genealogia di *altri Moderni* che ci piacerebbero aggiunti a quelli che già conoscevamo, elencati un po' in disordine: Kostantinidis, Sedad Hakki Eldem, Märkli, lo stesso Rossi).

Ricerche vere, in fila una dopo l'altra, un lavoro incessante, sempre passibile di incremento, sempre desideroso di perfezionamenti. Eccole restituite nella temporanea fissità di questi *Quaderni*, cui se ne potrà sempre aggiungere un altro, a far meglio la ricerca o a riprendere fili interrotti.

IL POSSESSO DEL SENSO
STORICO, CHE È SENSO
DELL'ATEMPORALE COME
DEL TEMPORALE, E
DELL'ATEMPORALE E DEL
TEMPORALE INSIEME:
ECCO QUELLO CHE
RENDE TRADIZIONALE
UNO SCRITTORE. ED È
NELLO STESSO TEMPO
CIÒ CHE LO RENDE
PIÙ ACUTAMENTE
CONSAPEVOLE DEL
SUO POSTO NEL
TEMPO, DELLA SUA
CONTEMPORANEITÀ

T. S. Eliot, *Tradizione e Talento Individuale*, 1919

NOTE, APPUNTI SUL (RI)COSTRUIRE

Il fronte teorico che compete al territorio delle sperimentazioni sulla 'ri'costruzione rappresenta una perpetua condizione dell'architettura.

Il doppio rapporto tra costruire e ricostruire è insito nell'oggetto architettonico, nella sua 'rieducazione', non come esclusiva copia distorta quindi ma come continua addizione temporale che appare e si libera adattandosi al presente.

La permanenza dei segni è il risultato della verifica progettuale, di ciò che resta come validità dei principi e delle occasioni dell'architettura che si sforzano di sopravvivere alla prova del tempo nel gioco della *ricostruzione*.

Sono essi residui trascritti che trasportano le osservazioni tra frammenti e ossature, parti di città e di campagna, come possibili composizioni di straordinarie geografie.

Il senso della (ri)costruzione indica in questo atto la trasmissibilità della disciplina architettonica, come una sorta di linfa vitale, non appartenente esclusivamente ad una azione conseguente alla distruzione¹, piuttosto ad una ca-

¹ Spesso si associa il significato di ricostruzione a qualcosa che interviene successivamente alla distruzione. Di base si ricostruisce qualcosa di distrutto, ma possiamo asserire che può essere ri-costruito anche qualcosa di esistente, di vicino o di lontano, di riletto e riscritto.

pacità di trasportare nel e con il progetto alcuni elementi in un tempo successivo.

Ogni operazione logica dell'architettura è quindi fondamento della ricostruzione, presupposto pratico di un'osservazione sull'oggetto sapendo "che il più sicuro, il più rapido modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto [...] un bel momento questo oggetto ci sembrerà — miracoloso — di non averlo visto mai"².

È il montaggio dei pezzi a stabilire la natura delle architetture producendo senso, "proposta concreta, attraverso le nuove significazioni che gli elementi acquisiscono dalle relazioni che tra di loro si instaurano"³ assumendo i singoli luoghi come deformati dalla seduzione di alcune meravigliose certezze.

La 'ricostruzione' sostituisce nella sua sensata fattezza un'idea lineare con un'idea circolare del tempo in architettura, di un sempre presente e quindi di un apparente senza tempo.

Architetture che non si consumano nell'immediatezza delle loro forme, ma posseggono più di ogni altra cosa la premessa narrativa e quindi costruttiva, i segni e la presenza di muri e fondazioni come radici pronte sempre a ricre-

² Il 19 marzo del 1972 Aldo Rossi appunta nel Q/A 11 alcune considerazioni sul testo pubblicato ad opera di Reinhart e Reichlin in merito alla mostra svoltasi a Zurigo sulle sue opere. Illuminante è per Rossi un estratto che Reichlin associa alla sua architettura, parole queste prese da *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Questa definizione è chiara, attraverso Pavese si consolida il tema dell'affannosa osservazione, del ritorno alle cose e delle immagini a cui l'autore è legato.

³ A. Torricelli, *All'inizio era la favola. Aldo Rossi e l'analogia come principio*, in F. Belloni, R. Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 42.

scere in luoghi altri. Non si tratta di elementi o forme già date ma di modelli da esplorare, su cui lavorare scavando pericolosamente nel processo immaginifico tra selezione ed esclusione dentro l'universo dell'architettura e delle sue voci in catalogo potendo risultare "addirittura non scelte ma trovate"⁴.

In questo non vi è l'assenza di una architettura incapace di seguire la scoperta⁵, piuttosto un atto pratico in grado di "mettere in connessione la questione della forma con la produzione materiale, con il significato e la storia"⁶, una sorta di sforzo fisico, muscolare, che guarda ai segni dell'architettura con silente e rinnovata meraviglia.

Guardare, imparare, trasporre. Sono questi gli atti del fare. Come imponenti connessioni, i tre termini identificano quello che si trova tra le logiche condizioni del progetto, tra il pensiero e l'azione.

Il colossale gioco di immagini tra il Castello di Novara, e le nuove geografie proposte dalle rovine della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, non è altro che la misurata capacità di interagire con lo sguardo attraverso il significato dell'architettura. La tessitura della scarsella di scarpiana memoria tra le stanze di Verona, come il *wa-pan* a sostegno delle mura di Ningbo, sta proprio dentro questo

⁴ Rossi A. 1979, *Il prestigio del teatro*, in «Gran Bazaar», n. 2, maggio-giugno, p. 74.

⁵ Cfr. Caruso A. 2016, *In sintonia con le cose. La base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, Ed. orig. A. Caruso, *The feeling of things*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008.

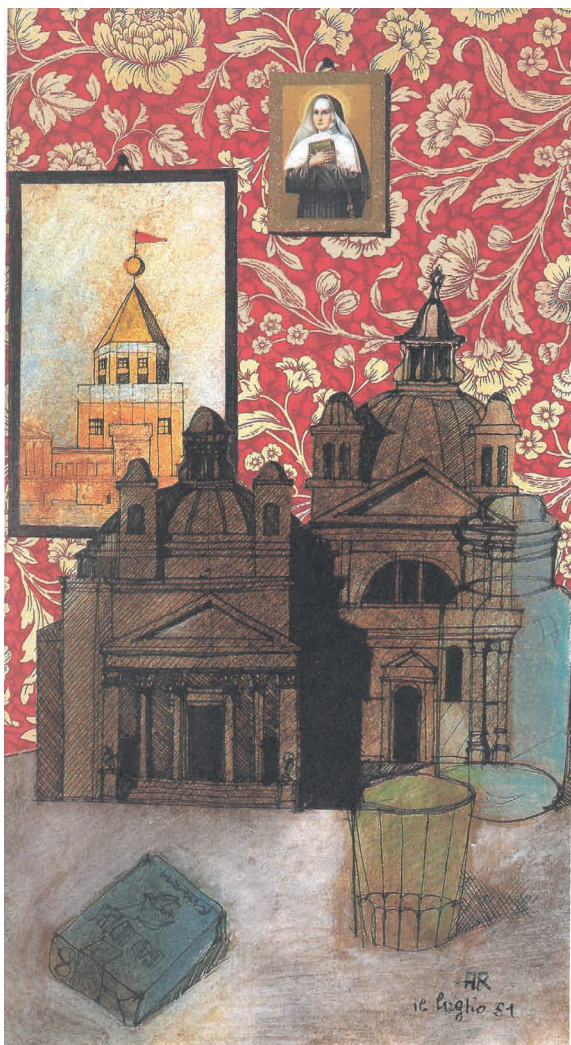
⁶ Caruso A. 2016, *Op. cit.*, p. 34.

principio, che osserva ciò che è stato, riportandolo ad un nuovo senso.

La lezione delle avversità, siano queste abbandoni o distruzioni belliche, forniscono l'occasione di classificare e apprendere, coinvolgendo in ogni costruire ragionato, il senso insito del (ri)cotruire. Così a Firenze come a Marsiglia, oggi come ieri, si tratteggia nell'immaginario urbano una soluzione continua secondo cui la presenza del passato, in qualsiasi 'forma', produce progetto.

Pezzi come parti di architetture viaggiano a comporre un sillabario identico ma sempre nuovo; tipi e forme, ci insegnano Aalto, Rossi e Taut, possono diventare l'apparato spaziale in cui trascrivere e trasportare molteplici geografie.

Comprendiamo quindi come la ricostruzione, in questo sistema, sia una questione di eredità compositiva, sostanziale e narrativa.



Aldo Rossi, *Interno con il Teatro del Mondo*, luglio 1981.
© Eredi Aldo Rossi, Fondazione Aldo Rossi.

LA RICOSTRUZIONE DEL CASTELLO DI NOVARA

Il nostro tempo non produrrà più rovine — secondo Marc Augè — non ne ha il tempo.

Ma il campo di rovine è sotto i nostri occhi, dietro ogni bivio, fuori dal nostro finestrino.

È davanti a noi una colossale dilatazione di scala. Possiamo considerare il paesaggio italiano una grande rovina.

Se la rovina è un insieme costituito da due mancanze, l'originale distrutto o disperso da una parte, ciò che non sappiamo dall'altra, si può nuovamente leggere il Gran Tour come attraversamento delle rovine.

Non edifici, ma città, non colonne, ma unità scomposte di paesaggio costruito.

Attraversiamo, dalle Alpi alla Sicilia, una immensa grande rovina a scala territoriale che si frantuma ogni giorno in mille piccoli frammenti, che disperde ogni momento qualche relazione tra le sue parti costitutive, che è costantemente aggredita e resa irriconoscibile rispetto al suo iniziale esistere e apparire.

Noi produciamo oggi quasi soltanto macerie.

Ma lo scarto tra due incompiutezze che le rovine rappresentano non può essere confuso con le macerie.

Le prime sono disponibili a ospitare un raccordo, un innesto, predisposte a un germoglio, perché sottintendono una trama, un'attesa, un'ipotesi di tempo.

Le seconde non sono disponibili e funzionali a nulla.

Andreji Tarkovskij, che ha vissuto nel paesaggio italiano l'ultimo quarto del secolo scorso e ne ha misurato le distanze mutate, a proposito della tecnica cinematografica, ma, più generalmente, dell'arte, attribuisce all'inquadratura un ruolo fondamentale nella costruzione del racconto finale. Questa operazione di rilievo contiene infatti già precisamente in sé il significato delle cose.

Scagliandosi contro il fine ideologico del montaggio teorizzato da Ejzenstein, egli concede al montaggio soltanto il destino di compiere la migliore scelta di ciò che è stato già visto nell'inquadratura, precludendone il ruolo di pratica combinatoria delle possibili soluzioni e, soprattutto, alienandone, fin dal principio, ogni pretesa e gratuita creatività tecnica.

La verità del montaggio è nella congiunzione del tempo fissato nelle inquadrature girate, che già per loro conto contengono la verità interiore del tempo stesso.

Dirò di più: il tempo nel film scorre *non* grazie alle saldature, bensì *nonostante* queste. È appunto questo scorrere del tempo, fissato nell'inquadratura, che il regista deve cogliere nei brani collocati davanti a lui sugli scaffali del tavolo di montaggio.

È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo e quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, 'non si montano', ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello

convenzionale, come non si possono congiungere tra loro tubi di differente diametro

La distesa di rovine che il Novecento ci ha restituito chiede di guardare al progetto del paesaggio italiano con lo stesso rapporto che intercorre, nel cinema, tra inquadratura e montaggio.

Mai come ora la sottile lettura di questo rapporto è determinante e non riguarda solo la finzione e la documentazione cinematografica.

Mezzo secolo dopo il confronto corrisponde alla misura del riconoscimento, della trasmissione di ciò che resta del paesaggio e può essere colto solo attraverso una condizione povera e scabra, non delegabile ad alcun esercizio dinamico o espediente segnico, nessuna forzatura del tempo è possibile.

Un gratuito gioco di immagini attacca la sostanza, quasi archeologica, di una civiltà che si vuole morente o sepolta mentre, aggrappata alla terra e al suo mito, essa reclama l'urgenza di una verità del montaggio.

Così il dramma di ogni edificio o città italiana è definito da precise misure, che continuano ad emergere e a fissarsi sulla terra, a confrontarsi con il tempo che scorre e a determinarne l'intensità.

Nessuno può manipolarne astrattamente il flusso.

L'arte è una promessa di rovina e contiene un tempo puro, non inquinabile, in cui continuità e discontinuità sono portate a fondersi.

Nella incompiutezza delle rovine possiamo ancora individuare una precisione.

In questo 'stare' si compie l'unità del tempo architettonico.

Oltre 'l'enorme edificio del ricordo', assumere uno stato di sospensione può consentire quanto è negato all'originale, ormai trasformato, ed è invece contenuto nella rovina. L'architettura non può riconoscersi come eccentrica attitudine tesa ad affermare il valore di qualsiasi atto personalizzato.

La nuova, riconoscibile rovina costituita dal paesaggio italiano sfuggirà al rischio di diventare solo maceria se noi continueremo a misurarla.

Riferendoci al valore del tempo voglio ora portare testimonianza del cantiere per la ricostruzione del castello di Novara, cui ho lavorato per oltre dieci anni.

Il cantiere è stato contemporaneamente, per tutto questo tempo, un cantiere di scavo e di progetto, ove quest'ultimo si è continuamente modificato, adattandosi ai rinvenimenti archeologici.

Nelle ripetute campagne di scavo che hanno accompagnato il procedere dei lavori e hanno rivelato sotto il castello attuale il perimetro iniziale del *castrum* romano che è origine della città, sono state rinvenute anche numerose tracce di scheletri umani, ormai segnate dai secoli

Tra esse, quella di un soldato e quella di un bambino.

Dentro il corpo della fabbrica stanno dunque corpi di generazioni diverse.

Analogamente, da un punto di vista architettonico, la vicenda del castello di Novara è segnata da una progressiva serie di addizioni e demolizioni che si susseguono, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui so-

stanzialmente il primo fortilizio coincide, attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali e fino alle addizioni carcerarie ottocentesche che ne hanno definitivamente segnato il carattere disomogeneo. Un cantiere secolare, intervallato da lunghe immobilità e improvvisi sussulti edificatori. Prima del nostro intervento permaneva un carattere definito nelle due ali Est e Nord, coincidenti con i diversi accrescimenti viscontei, a partire dalla Turrissella, mentre il lato Sud era occupato in parte da fabbricati di servizio, alcuni in stato di rovina, attestati sulle fortificazioni merlate e il lato Ovest, corrispondente a uno dei lati del *castrum* romano, appariva completamente demolito, ad eccezione di un frammento isolato di epoca medioevale. Gli scavi effettuati hanno consentito di individuare, proprio su questo lato, l'antico tracciato romano sotterraneo di impianto originario, esattamente collocato sulla direzione ove permane il frammento medioevale in alzato. L'intervento generale progettato prevede il restauro delle parti esistenti sui lati Est e Nord e la ricomposizione delle parti demolite, in particolare l'ala Ovest, il completamento dell'ala Sud e la ricostruzione della torre sull'accesso principale che, durante la sequenza storica, ha assunto forme e dimensioni diverse, affacciata sul fronte Nord verso la piazza.

Il castello costituirà il nuovo Museo della città di Novara. L'intero spazio sotterraneo sarà destinato al Museo archeologico, i piani terra e primo degli ambienti restaurati nell'ala Nord ospiteranno la collezione Civica della città, i due piani ricostruiti dell'ala Ovest ospiteranno la Galleria d'arte contemporanea.

Nell'ala Nord, per quanto riguarda l'intervento di ricomposizione architettonica della torre, ancora in parte rilevabile in una delle sue diverse versioni nei costoloni posti sopra l'ingresso voltato della parte interna, ma celata dalle coperture a falde, nessuna documentazione storica o di rilievo ha consentito di comprendere quale forma e sviluppo in altezza avesse la versione originaria.

La scelta di progetto, a partire dal sedime planimetrico ritrovato, è consistita nel prolungare il filo di facciata corrispondente ai due costoloni sui lati destro e sinistro fino a un'altezza intermedia e incerta, che lascia aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana.

Si costituisce così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città di Novara.

Nell'ala Ovest il grande muro sotterraneo romano e il frammento successivo stabiliscono il punto di appoggio su cui si imposta il progetto di ricostruzione della nuova manica del castello, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto in precisa continuità anche con le successive matrici viscontee, sforzesche e spagnole.

Al piano terra la spina archeologica, emergente nelle sue estremità esplorate e studiate, si colloca come elemento guida dell'organismo tipologico che incorpora, nel fronte esterno, anche il frammento medioevale di facciata e ne esalta la presenza, sottolineandone il valore materiale di ricostruzione.

All'interno, parti di mura viscontee elevate sulle mura romane, emergono dalla pavimentazione del piano terra, mentre il muro medioevale e la torre d'angolo a Sud-Ovest, d'epoca romana, restano completamente a vista, dal-

le fondamenta al coronamento attuale, restaurate, poli di attrazione dell'esposizione.

Le quote di scavo consentono di rendere fruibili e visibili gran parte delle strutture romane ritrovate, tra cui la torre posta nell'angolo di Nord-Ovest della cinta viscontea, emersa dalla campagna archeologica.

Lo sviluppo di queste nuove superfici permette di realizzare un collegamento sotterraneo tra questo edificio e la 'Rocchetta' e un percorso unitario attraverso la parte sotterranea del complesso, favorendo il recupero di spazi espositivi legati alla fase più antica della costruzione del castello e una totale identificazione del Museo archeologico con i reperti ritrovati.

Le facciate conseguono al medesimo criterio di ricomposizione: i due accessi principali sono collocati alle estremità, in corrispondenza dei due rinvenimenti murari emersi. Quello posto sull'estremità Sud-Ovest è impostato esattamente sull'antica porta rinvenuta nelle prospezioni archeologiche, che permane leggibile su entrambi i fronti del nuovo edificio. L'altro coincide con l'ingresso ai musei.

La facciata rivolta verso la corte interna è volutamente incompiuta, incorporando, nella sua consistenza contraffortata, la memoria di ciò che è stato ripetutamente costruito e distrutto.

Nell'ala Sud, le opere di restauro e valorizzazione della torre angolare, che confina con il nuovo corpo ricostruito, e la demolizione dei corpi aggiunti esterni, presumibilmente adibiti a stalle, successivamente tamponati e di scarso valore architettonico, consentono di ritrovare la completezza della antica muratura perimetrale segna-

ta dalla scrittura merlata, ostruita e sovralzata nel tempo. La ricostruzione della parte conclusiva di quest'ala, contraffortata anch'essa con alcuni elementi architettonici esterni collocati sulle misure stabilite dalla antica merlatura, permette di recuperare ad un'unica quota il grande muro di cinta e di tornare ad addossarvi, dall'interno, i fabbricati restaurati, completandone la parte crollata e tornando a proporre la distribuzione lineare a sbalzo verso la corte che li ha sempre caratterizzati.

La traccia muraria già romana all'origine della nuova ala del castello di Novara e il sedime dell'antica torre quale base del nuovo belvedere aereo rivolto verso la città sono per me la spina dorsale e la testa, il miracolo, di un nuovo corpo, che il tempo dell'architettura consente, ogni volta, di intravedere a partire da un corpo precedente.

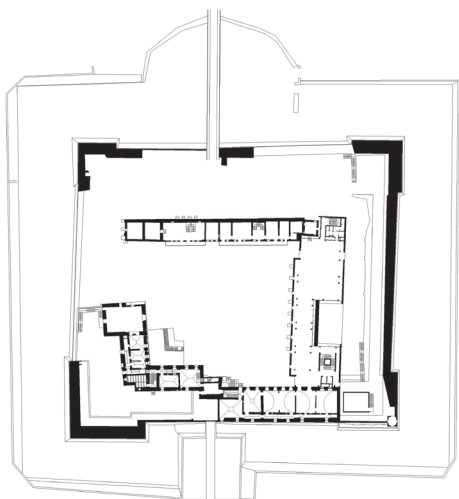
Le città italiane e il loro paesaggio assumono oggi la evocativa struttura di un mosaico superiore la cui trama presenta una eguale quantità di vuoti e di sopravvissuti angosciati lacerti.

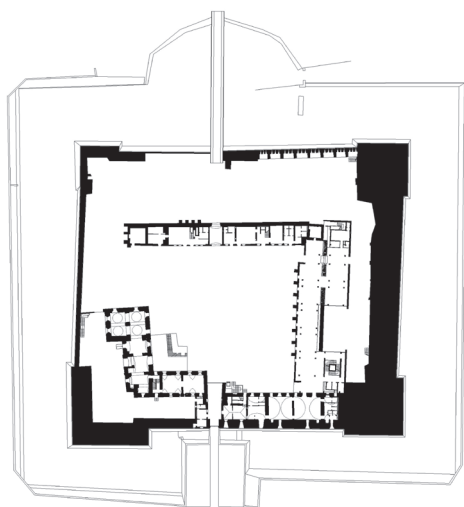
Rudolf Borchardt parlava già quasi un secolo fa di "una geniale totalità in macerie", ma faceva rilevare come la più straordinaria modernità dell'Evo Medio, a Pisa, era stata composta, nel pulpito di Nicola, nel momento in cui la città accoglieva le più lontane maestranze d'Italia sensibili a un soffio vivo della forma, ma in ugual modo e disinvoltamente "incorporava entro le nuove costruzioni una parte di quanto avanzava della sua antica storia cittadina, e una parte ne raccoglieva sul consacrato suolo della fabbrica quali monumenti, votive immagini e sepolcri gentilizi".

Il Novecento ha ripudiato tale percorso e la sua volontà di immersione nel contemporaneo produce ancora oggi una rinnovata cecità.

Solo inseguendo le tessere mancanti e i vuoti di questo mosaico devastato, coscienti dell'antico disegno complessivo, assumendone le ferite, potremo dare vigore al nostro essere nel tempo, lontano da ogni illusorio compiacimento o da ogni agonica rinuncia.

Oltre un contenuto di riparazione potremo verificare se 'l'atmosfera è nuovamente tanto densa e satura da dover giungere al punto di precipitazione per ricomporsi in forme nuove'.

















GUARDARE

Oltre i naufragi

**LA RI_COSTRUZIONE DEL CASTELLO NELL' I-
SOLA DEI MUSEI A BERLINO. MASCHERA O
FACCIATA ASSOLUTA**

Il bando di concorso per la *Ricostruzione del Castello di Berlino* non ammetteva alternative ad una *Wiederrichtung*: una vera e propria ri-costruzione ‘com’era/ dov’era’ di tre delle quattro facciate esterne e dei tre fronti interni del cortile seicentesco di Schlüter. Quasi emblema di una maschera, l’innalzarsi di ‘rovine’ avrebbe dovuto ricoprire il vuoto lasciato da una ennesima distruzione — ideologica più che bellica e inutilmente rimpiazzata da un *Palast der Republik* a sua volta demolito — : un vuoto a cui nessuno dei tanti concorsi aveva saputo dare risposta. Immodificabile, è rimasta l’assenza del ruolo urbano interpretato dalla possente architettura barocca e ricordata solamente dalla isolata presenza, quasi metafisica, dell’Altes Museo schinkeliano.

Determinanti storiche

Esiste un prezioso disegno di Karl Friedrich Schinkel a rappresentare l’incredibile sua idea di una Pinacoteca staccata e ‘*en plen air*’ secondo un’imponderabile ma pur esattissima misura (dettata dal Lustgarten) con l’edificio castellare (forse a interpretazione della fiorentina Loggia dei Lanzi?). La particolarità del disegno — denominato la

'Perspektivische Ansicht von der Galerie der Haupt Treppe des Museums durch den Portikus auf den Lustgärten und seine Umgebung' (1831) — traduce, in una virtuosistica composizione, la profondità degli spazi aperti compresi tra l'Altes Museum e il Castello. Poche volte ad un disegno architettonico è stato dato di creare tale mutua corrispondenza: una sorta di vicendevole necessità tra le forme del Museo schinkeliano ed il Castello, visto nella sua mera presenza e quasi indipendentemente dalle sue, pur famose, determinazioni stilistiche. Si tratta di una pura relazione architettonica, divenuta quasi immodificabile per implicita coerenza. È questa forse la paradossale ragione della necessità del Castello quale compimento: il suo essere stato in realtà già inscritto nelle forme dell'Altes Museum ne crea il quasi irrisolvibile problema di una sua ripetizione... Una relazione reciproca legittimava entrambi: le dimensioni dell'una trovavano origine nelle misure dell'altro... È forse questo il vero senso di una composizione del 1823 — *'Ideal view of the Lustgarten with the Altes Museum... and the Schlossbrücke'* — che riuniva gli obiettivi, plausibili e possibili — del progetto schinkeliano.

Principi di ricostruzione

Superato l'inquietante obbligo del 'dove era come era' nel disegno del nostro progetto improvvisamente si materializza, da un indeciso scavo archeologico, l'astratta presenza di vuote facciate barocche interrotte da torri, misure e dimensioni in cui declinare uno smisurato programma con cui fare i conti: musei... biblioteca, laboratori aule, auditorium, bar ristoranti... 'Agora' (così chiamato il vero e proprio accesso al museo... Tra le richieste 'rovine', ri-

salta l'assenza della quarta facciata (volutamente dimenticata dal bando?), di quelle pietre che, sorgendo dall'acqua, ne costituivano l'«esperienza storica». I temi, tra memoria e progetto, si delineano nell'individuare:

- il significato assunto dall'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel dopo la distruzione del Castello;
- il senso dello scorrere infinito della Sprea nel vuoto dei luoghi
- e, infine, il ruolo di un progetto votato inesorabilmente al non-finito.

Il castello in fregio alla Sprea

L'area compresa tra la facciata est del cortile di Andreas Schlüter e la riva del fiume costituiva l'area genetica del Castello. Il rapporto del castello originario con l'acqua era così inequivocabile da venir assunto a proprio tema nei progetti di Andreas Schlüter: un rapporto palese nella prima versione, esso è rimasto come cifra segreta del progetto realizzato a tal punto da costituire la ragione della asimmetria del cortile (l'accesso al fiume costringe il cortile ad una sorta di imperfezione che nessun «artificio» può giustificare).

Il cantiere abbandonato

Proprio tale asimmetria è nel progetto la ragione di «completare» il cortile dello Schlüter, mediante la ripetizione, anche ad ovest, del portale est, ossia «la porta del fiume». Il pur famoso cortile dello Schlüter, non è mai stato completato: esso ha sempre convissuto, inspiegabilmente, con il lato della corte che da sempre è sfuggito ad ogni definizione architettonica, nonostante esso conservasse in se

stesso una sorta di priorità logica sull'intera trasformazione barocca del castello... Nel nostro progetto, al quarto lato del cortile è affidato il ruolo architettonico di un 'non finito', mediante la compresenza delle diverse gradazioni della costruzione, tende all'immagine di un 'cantiere abbandonato'. L'obiettivo vorrebbe coincidere con famose illustrazioni — certo gli *envois* degli architetti tedeschi del *grand tour* — ma, forse, anche l'analiticità scientifica dell'*Art de bâtir chez le romains*, per la quale il significato sembra aprirsi, da meramente tecnico e documentario, ad una sorta di meditazione sulla particolare specificità della diacronia in architettura.

Successione in profondità di puri volumi

Ripensare il fiume come naturale spazio aperto che, nella 'città del Principe', ha sempre assunto un ruolo monumentale col collegare i frammenti urbani in una sorta di unità, divenendo fonte di inaspettate soluzioni... Il luogo del castello è quasi preannunciato dall'inequivocabile presenza dell'edificio del Marstall che, sorgendo direttamente dall'acqua, pare confondersi con la natura stessa in una relazione che annulla ogni priorità logica: quale dei due — edificio e fiume — è la spiegazione dell'altro? Inoltre, proprio l'attuale successione di Marstall e Duomo (entrambi edifici dentro l'acqua: definiti e formati dal fiume) rimanda alla lunga ed estenuante ricerca di Schinkel — sorprendentemente rinnovantesi di occasione in occasione — per il Kupfergraben. Si tratta di uno dei laboratori più sorprendenti di ricerca compositiva dell'individualità berlinese, che ha forse il suo vertice nella successione in profondità dei puri volumi del Packhof, posti inaspet-

tatamente a prosecuzione dell'Altes Museum... Un modello per la soluzione del fronte dell'edificio sulla Spree?

La galleria (che chiamiamo) degli antichi

Una galleria a doppia altezza filtrata da luce zenitale a unire l'Altes Museum alla città. Si cammina tra luce e forti ombre, tra gigantesche statue — il Lapidarium delle opere originali di Schlüter — un attraversamento che incontra i due di Eosander, portali/torri completamente svuotati, che posti a continuazione della Breite Strasse portano la città dentro il castello. L'alta galleria, abitata dai 'giganti' e da forti ombre, in uno spazio indeciso tra interno ed esterno, si trasforma, nel vero atrium del museo.

Il castello e la città

'Cupola Breite Strasse' sono gli elementi attraverso i quali il carattere autoreferente del castello s'inscrive nell'individualità di Berlino. Teso tra i corsi d'acqua della Spree e del Kupfergraben, il Castello costituiva lo specchio dello sviluppo della città, come dimostrano le due alternative ipotesi di Andreas Schlüter: mentre la prima versione era rivolta verso Berlin, la seconda e definitiva, era posta a definizione del Lustgarten e a fondale dell'Unter den Linden. L'obbligo di costruzione della Cupola — costituendo di fatto il legame dell'edificio con l'intera città — è stato risolto senza contraddire la sua versione della prima fase del concorso (vale a dire: la ricostruzione del solo tamburo della stessa, alla ricerca di quel significato di aspettativa che — precedendo ogni loro determinazione stilistica —, sembrano trasmettere i disegni rinascimentali di

cupole incomplete sovrastanti la città). L'idea di ricostruzione della cupola — che avrebbe dovuto inevitabilmente misurarsi con quella incombente del Duomo — s'affida ad una sorta di araldica struttura in ferro che, traccian-done i soli limiti interni ed esterni nello spazio, rifiuta il proprio compimento: quasi un non finito o, forse meglio, come un'opera in attesa...

La doppia corte

Il carattere tipologico del Castello a doppia corte che ha definito l'impianto fin dagli inizi della sua storia iconogra-fica, costituisce forse un retaggio della sua doppia natu-ra di edificio amministrativo/militare e residenziale ad un tempo. In tal senso, il primo obiettivo è di non contraddire gli elementi che nascono dalla sue stesse dimensio-ni: il portale III, ad esempio, è, nelle sue gigantesche mi-sure, fondamento e conseguenza ad un tempo del carat-tere del cortile interno. La soluzione: ripetere il tracciato originario del cortile di Eosander con un muro ricostrui-to 'a rustico' — una muratura vuota delimitata da muri in mattoni — così da permettere un'immediata riconoscibi-lità dell'edificio costruito al suo interno: una nuova cor-te interamente rivestita in arenaria cui compete l'obietti-vo di interpretare, nella complessa delineazione dei suoi prospetti, il senso di aspettativa creato dalle enormi misu-re dell'Arco di Trionfo...

Dispositio

Chiarezza distributiva, vale a dire l'interpretazione dell'intenzionalità che sembra guidare la pluralità scon-finata delle destinazioni (è forse questo il significato della

cosiddetta ‘drammaturgia?’) declinata secondo la seguente successione dei principi:

- ricostruire i piani del nuovo edificio alle identiche quote di quelle originali, allo scopo di non distruggere il rapporto degli interni sia con la facciata da ricostruire sia con il paesaggio della Museum Insel;
- interpretare tutti gli ambienti come ‘passanti’, cioè secondo l’antico principio dell’*enfilade*: le stanze s’aprono ‘l’una dentro l’altra’, con l’omissione di ogni passaggio intermedio...
- far corrispondere ciascun piano dell’edificio alla classificazione che, con tutta evidenza, sembra guidare il dettagliatissimo programma, così da ottenere che una sola funzione caratterizzi ognuno dei quattro piani...

L’Agorà’ occupa due piani: il piano sotterraneo (che la unisce anche alla ‘Porta d’acqua’) ed il piano terra. L’Agorà viene collocata nel corpo centrale (a sostituire quel corpo che non ha mai ricevuto una forma architettonica definitiva, ma è rimasto sorprendentemente fedele alla propria casualità genetica per l’intero arco dell’esperienza storica del Castello). Essa, posta a separare le due corti, attraversa verticalmente l’intera sovrapposizione delle diverse destinazioni, divenendone non solamente il perno distributivo ma trasformandosi anche nel criterio interpretativo dell’intero sistema museale. Le *Werkstätten des Wissens* (Landesbibliothek, Humboldt Universität, Wissenschaftlichen Funktionen und Bibliotheken der Museen) sono riunite al primo piano, il piano nobile; mentre i due piani successivi sono dedicati ai musei, quasi che l’ascesa attraverso il corpo centrale di Schlüter corrisponda ad una sorta di percorso intellettuale, tradotto in grandi sa-

loni che accolgono le esposizioni interdisciplinari e temporanee. L'Ethnologisches Museum (EM) si trova al secondo piano, mentre i due ultimi musei (OAK ed SSOZ), assieme ai laboratori di restauro, al terzo piano, così da poter seguire altezze di piano che sarebbero impossibili ai piani inferiori. A tradurre le condizioni appena descritte, si è scelto una soluzione strutturale a 'corpo triplo', ottenuta mediante l'addizione di un corpo di fabbrica su tre lati della Corte di Eosander. Tale soluzione permette il contenimento dello spessore dei solai rispetto agli elevati carichi limite richiesti dalla nuova funzione senza alterazioni delle quote dell'edificio storico. La tripartizione dello spazio in tre navate permette anche la collocazione nella fascia centrale di quelle funzioni che non richiedono illuminazione naturale. La declinazione delle precedenti modalità distributive non è in realtà che la realizzazione dei seguenti 'principi architettonici':

- l'attraversamento pubblico' del Castello (un antico e mai revocato diritto della città) viene mantenuto attraverso tutti i 6 portali, compreso quindi anche il collegamento dello Schlüterhof con l'originario fronte sulla Sprea del Castello. In questo modo il progetto aggiunge ai portali urbani anche una 'porta d'acqua' che rende possibile l'accesso ai musei anche dal fiume'.
- Il mantenimento della 'doppia corte' (specificità del castello berlinese che ricalca antiche distinzioni negli edifici militari tra la parte residenziale da quella militare/amministrativa). Nel progetto la prima corte diventa una corte "TEATRALE", araldico luogo di torneo sullo sfondo dell'arco trionfale di Eosander: quale mai altro senso dare al fuori scala dell'edificio cupolato?

Proprio al fine di non eliminare il sistema a doppia corte, si è scelto di collocare quelle funzioni dell'Agorà che richiedevano spazi difficilmente compatibili con l'edificio antico (*Multifunktionsaal und Auditorium, exg*) in un piano interrato all'interno del perimetro del (nuovo) cortile di Eosander. In questo senso si è scelto, a fronte del rispetto filologico della ricostruzione della facciate richieste, uno 'svuotamento dei portali' come segno e contemporaneamente come tema evocativo della paradossale appartenenza alla storia dell'edificio perfino della sua stessa distruzione. Le principali 'sale storiche' (Weiße Saal, usw) vengono conservate nella loro consistenza volumetrica (doppia altezza) e araldicamente riproposte mediante alcuni elementi dell'arredo originario all'interno delle nuove spazialità espositive e bibliotecarie. Tutti gli arredi sono pensati come costruzioni in legno all'interno degli spazi che, alte 2.20 m., non interferiscono con la variabile altezza delle stanze interne e con la possibilità di leggere complessivamente gli spazi in relazione alla scala gigantesca delle finestre.

A partire dal carattere museale del nuovo edificio e dall'essere esso stesso museo della storia urbana di Berlino, il progetto ripropone nella figura del fronte sulla Sprea uno dei capitoli fondamentali della architettura moderna di Berlino (il fronte sul Kupfergraben del progetto di Mies van der Rohe al concorso indetto per la sede della Reichsbank), posto a metafora del carattere diacronico della costruzione della parte più antica della rocca berlinese: i bracci del progetto nuovo dividono la successione delle diverse fasi di costruzione dell'edificio (medievale e rinascimentale), ricostruiti come 'citazioni' o come 'rovine'.

Una sorta di riproposizione *en raccourci* della ‘costruzione del fiume’ schinkeliana: volumi disposti in successione a misurare in profondità il corso del canale doganale del fiume.

Concorso Internazionale *Realisierungswettbewerb Wiederrichtung des Berliner Schlosses Bau des Humboldt-Forums im Schlossareal Berlin 2008*, terzo classificato ex.aequo (il secondo premio non era stato assegnato).

progetto

Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola,
Michele Caja, Silvia Malcovati

collaboratori

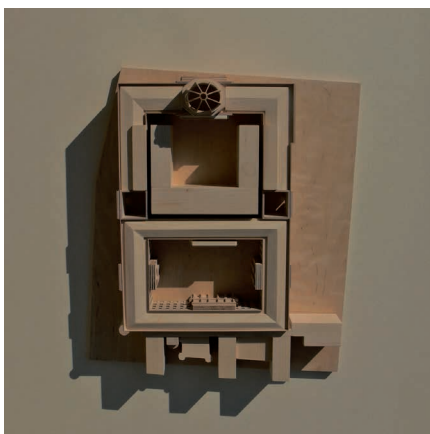
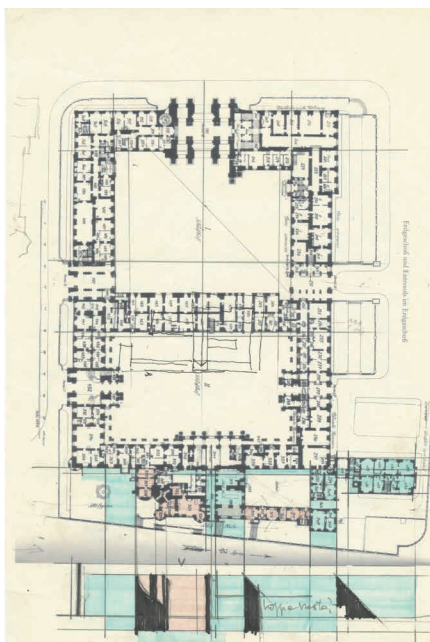
Michelangelo Pivetta, Alessandro Cossu, Luca Barontini

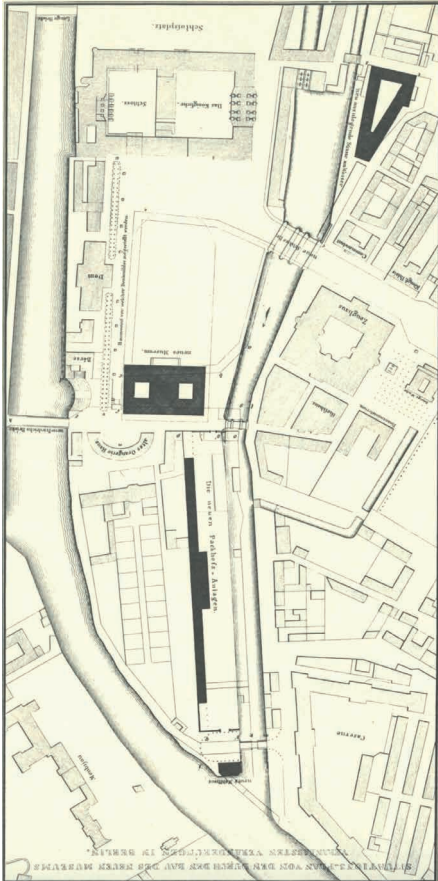
render

Virtual Landscape

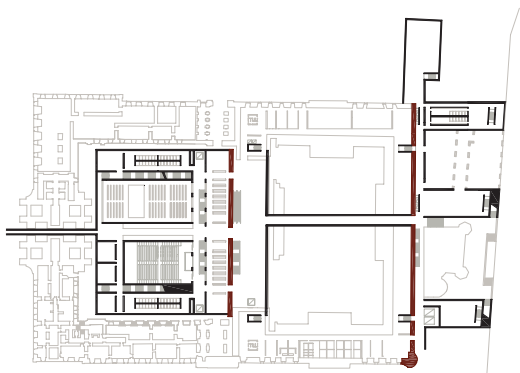
modelli

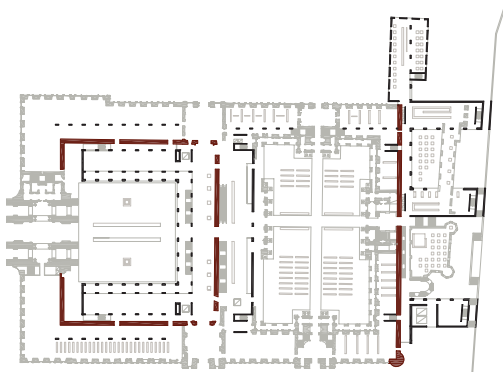
Stefano Caceffo



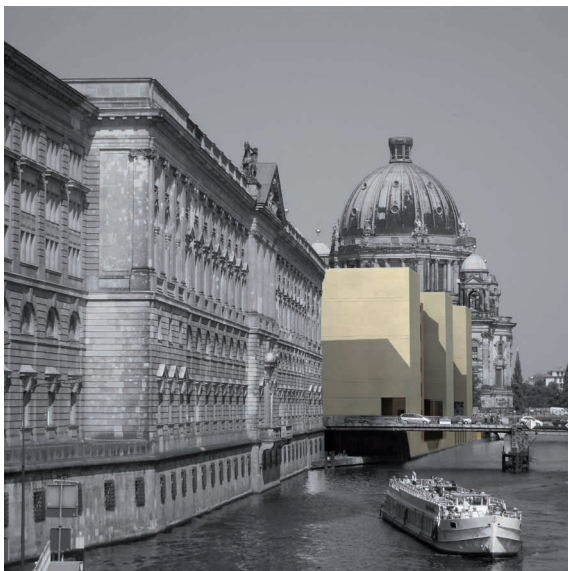












**SEZIONE ARCHEOLOGICA DEL MUSEO DI
SANT'AGOSTINO**

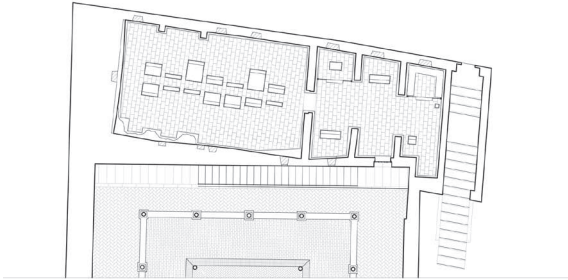
L'ex convento di Sant'Agostino si trova alla sommità del centro abitato di Montalcino, poco distante dalla fortezza medicea. Soppresso dal Granduca di Toscana Pietro Leopoldo nel 1786, a partire dal 1788 vi fu istituito il Seminario Vescovile. Il complesso agostiniano, persa l'originale destinazione religiosa, ospita oggi la casa di riposo "G. Capitani" e i nuovi spazi espositivi del Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, all'interno dei quali trovano posto molti capolavori di arte locale che vanno dal Medioevo al Novecento storico, tra i quali un pregevole crocifisso del Giambologna. I locali individuati per ospitare la nuova sezione archeologica, completamente interrati, erano presumibilmente depositi del seminario in disuso e si sviluppano in aderenza ad un lato del chiostro adiacente alla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo: propongono una successione di tre piccole sale, divise da archi a sesto acuto in laterizio, e da una sala più grande caratterizzata da un sistema di archi trasversali a tutto sesto anch'essi in laterizio, con la presenza di alcuni affioramenti rocciosi che costituiscono le fondazioni naturali dei muri perimetrali dell'ex convento realizzati con una tessitura irregolare in bozze di pietra calcarea locale. Al momento dell'ini-

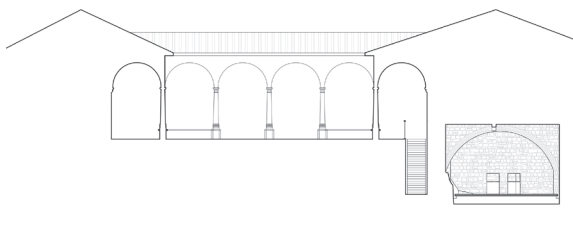
zio del progetto, gli spazi così configurati si presentavano nella loro condizione originaria di locali di servizio, privi di qualsiasi qualità e decoro, addirittura privi di pavimentazione, con la terra cruda a fare da fondo di calpestio; le murature perimetrali, immerse nel buio e nella polvere, spiccavano dalla nuda roccia e si presentavano prive di qualsiasi rivestimento e accuratezza, apprezzabili solo per l'essenzialità e il vigore costruttivo. La facile strada di recuperare quelle membrature e quegli spazi donandogli un aspetto e qualità analoghe alle altre parti dell'ex convento poteva apparire come la più semplice ed immediata, quella che avrebbe certamente consentito a quei locali di assurgere finalmente ad una maggiore dignità, riscattando l'oscurità nella quale erano stati dimenticati per lunghi secoli, lontani da occhi estranei. Quella loro natura di spazi saldati al terreno e affondati nel ventre dell'antica fabbrica trasmettevano però un fascino unico e indecifrabile, di fronte al quale era impossibile rimanere indifferenti: perché non mettere quella loro condizione specifica a disposizione del progetto? La loro essenzialità e la loro brutalità poteva incontrarsi con una spazialità dedicata ad ospitare dei reperti archeologici? Il pensiero di sfruttare la matrice originaria di quell'architettura ha progressivamente cominciato a farsi strada, fino a diventare il perno di tutta la filosofia progettuale: le distanze fra le questioni che concorrevano ad alimentare il progetto, apparentemente incolmabili, sembravano lentamente ridursi fino a sfiorarsi, misteriosamente accomunate da un possibile medesimo destino; d'altronde, i reperti archeologici che avrebbero potuto essere ospitati in quegli spazi in futuro, non erano anche loro stati immersi a lungo

nelle profondità del terreno e nell'oscurità più totale? Allora, innanzi tutto, la scelta di lasciare inalterata l'immagine e la consistenza delle membrature in laterizio e del soprastante solaio ligneo, procedendo al loro recupero per mezzo di una sola e semplice operazione di pulizia delle superfici, senza l'aggiunta di alcunché. Solo il fondo in terra sembrava offrirsi disponibile a ricevere un'attenzione particolare, proponendosi a diventare il fulcro del progetto e al quale affidare la qualificazione decisiva degli spazi museali. Lasciato così lo spazio originario inalterato, il lavoro si è concentrato sul disegno bidimensionale del pavimento che, da subito, si è configurato come un inserto nuovo in un corpo antico. Oggi, tramite una lenta discesa realizzata in gradini di bronzo guida il visitatore verso le viscere del terreno e conduce all'ingresso del museo come se fosse l'accesso ad uno scavo archeologico, si abbandona progressivamente la luce del giorno, che inonda il chiostro del ex-convento agostiniano oggi trasformato in *foyer* di ingresso al complesso museale, e ci si immerge in una semioscurità sotterranea. Qui, in una dimensione di sospensione temporale, così come il pennello dell'archeologo riporta alla luce i contorni del reperto scavando un solco fra di esso e la terra circostante, una sottile lama di luce separa la superficie sorda del pavimento dalle muraure perimetrali facendolo affiorare per differenza come fosse un reperto di dimensioni eccezionali: realizzato in lastre di bronzo appositamente fuse per l'occasione, il pavimento monolitico, oltre a essere un elemento tecnico all'interno del quale scorrono tutte le nervature impiantistiche, appare come una lontana eco degli oggetti bronzei di memoria etrusca ritrovati nel territorio circostante.

Su questa superficie di metallo fuso sono disposte, in forma osteologica, le teche espositive. L'onice traslucida che forma la base delle teche è stata ricavata da blocchi appartenenti alla stessa cava, riaperta per l'occasione, dalla quale è stato estratto il materiale con il quale fu costruita la vicina Abbazia di Sant'Antimo. In questa occasione i blocchi di onice sono stati tagliati in lastre e composti in parallelepipedi a base rettangolare fino a formare dei prismi luminescenti che si stagliano sul buio fondale del piano di calpestio ad indicare il percorso espositivo al visitatore. Qui sono ospitati i reperti che coprono un arco temporale che va dal VI al III secolo a.C., collocabili a una fase di indagine archeologica incominciata negli anni '50 del XX secolo presso il vicino Poggio alla Civitella. Se alcuni reperti facevano un tempo parte del Museo Archeologico, altri non sono mai stati esposti prima e rappresentano una significativa testimonianza della storia del luogo: anfore, urne cinerarie, vasi, corredi funebri ed uno straordinario cippo etrusco in pietra nera del VI secolo a.C.











**DI NAUFRAGI E RESURREZIONI. AMATEUR
ARCHITECTURE STUDIO, NINGBO HISTORY
MUSEUM (CINA)**

Il Museo di Storia sorge in una zona di recente espansione a Ningbo, città nella provincia di Zhejiang, distretto di Yinzhou, nella Cina meridionale. Su un vasto lotto di 45.000 mq l'edificio ospita testimonianze di storia della regione¹. Amateur Architecture Studio ha firmato l'opera; l'atelier è stato fondato nel 1997 da Wang Shu e sua moglie Lu Wenyu. I due appartengono a quella generazione di autori la cui *Bildung* è avvenuta negli anni in cui la Cina conosce i più radicali rivolgimenti degli assetti urbani secondo paradigmi conoscitivi e apparati valoriali del tutto eteronomi. *Newness, craziness, bigness, Westernness*: il lessico di una globalizzazione uniformante. L'urgenza e l'inattualità delle indagini dell'atelier — sulle memorie collettive, sulle sintassi compositive, sui procedimenti artigianali — possono essere comprese se profilate sullo sfondo dei processi economici promossi dalla riforma di Deng Xiaoping sul finire degli anni settanta del novecento e dal rapido neourbanesimo da esse derivato. Il recente panorama dell'architettura cinese è stato variamente clas-

¹ Cfr.: <<http://www.nbmuseum.cn/en/index.asp>> (ultimo accesso: 10/2015). Ho affrontato lo studio di questo manufatto in forma più estesa in Arrigoni F. 2018, *Fogli. Scritti per l'architettura*, didapress, Firenze.

sificato e ordinato. Recuperando la nozione framptoniana di *Critical Regionalism* Jianfei Zhu propone di parlare di *Critical Experimental Regionalism* (per autori quali: Yung Ho Chang, Liu Jiakun, Ai Wei Wei, Ma Qing Yun) o *Rational Abstract Regionalism* (Feng Jizhong, Zhang Yufeng, Li Chengde)². Certamente sono ormai molti i progettisti che pongono con decisione il problema della molteplice, plurale eredità spirituale della Cina, quale terreno fecondo su cui fondare le scelte poiché “*a lost tradition means a lost future*”³; è il conflitto, ormai generalizzato, tra flussi e luoghi, tra il capitale ubiquitario della finanza e le materialità situate, tra le strategie indifferenti a ogni condizionamento spaziale e l’adesione alle occorrenze specifiche, *yin di zhi yi*. *Amateur* è termine europeo: slittandone i significati in Oriente otterremmo la figura del letterato — *wenren*, uomo di cultura — richiamata dal Nostro nella versione del letterato pittore⁴.

Il Museo è opera paradigmatica che salda tra loro ricerca espressiva, sperimentazioni tettoniche, sapienze artigianali storicizzate. Il Museo è un blocco isolato steso secondo l’asse nord-sud in un quartiere di nuova pianificazione; le funzioni preminenti sono state distribuite su tre livelli. Al piano nobile si dispongono le tre gallerie di arte antica mentre al piano terra due vasti ambienti sono dedicati al-

² Zhu J. 2009, *Architecture of Modern China. A historical critique*, Routledge, London-New York.

³ Shu W., *To Build a Diverse World Following the Natural Way*, Lecture presso UCLA University of California Los Angeles, 29 febbraio 2012. Altri autori riconducibili a questo *milieu*: Wu Xuefu, Communications University of China, Peng Peikeng, Tsinghua University, Liu Xiaodu, Urbanus Architects, Li Xiaodong, L. X. Atelier.

⁴ Sulla ciclica ripresa del tema del letterato-architetto cfr. Lai Delin 2012, *Wang Shu: in the Context of the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition*, in «Architectural Journal» n. 5.

le esposizioni temporanee. Le aree pubbliche sono incardinate ad una *hall* che in una sua parte si sviluppa a tutta altezza e servite da un articolato sistema di percorsi verticali ed orizzontali tali da determinare un labirinto di sentieri⁵. Osservare i primi disegni di studio aiuta a comprendere l'enfasi riposta sulle giunture, sulle morfologie delle connessioni che è il carattere più riconoscibile di questo interno.

Nei suoi tracciati iniziali il Museo può essere concepito come lo sdipanarsi di una linea: quasi un gomito srotolato secondo un motivo a cornice greca. E comunque domina tra questi fogli una totalizzante vivacità plastica ottenuta per mezzo di asportazioni, linee fuori piombo, falde inclinate, disallineamenti volumetrici, ineguali quote di gronda. Seppure la stesura planimetrica finale sia perfettamente ancorata a una sintassi compositiva di nove moduli per quattro — il sistema osseo⁶ del comporre, il suo *ku* —, lo scorrere dei visitatori tra questi spazi di giunzione serberà sempre l'eco di un libero peregrinare, di un'immersione in un paesaggio mutevole e cangiante. Giova specificare che l'alternarsi di sequenze spaziali poco spartisce con l'elogio tutto occidentale del cinematografico, del veloce; così come del tutto assente qualsivoglia allegoresi di stampo macchinista o rimando all'immaginario digitale. Molto più opportuno rimanere nella sapien-

⁵ Shu W., Wenyu L. 2010, *Ningbo History Museum*, in «GA Document», n. 112, *China Today*, p. 95.

⁶ “La frase dipende dal suo *ku* così come il corpo è mantenuto eretto dal suo scheletro”, è detto nel *Wen-hsin tiao-lung* (“The Literary Mind and the Carving of Dragons”), un testo di critica letteraria del VI secolo a firma di Liu Hsieh (del trattato esiste una versione italiana: Xie L. 1995, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, trad. it. dal cinese e cura di Lavagnino A., Luni editrice, Milano).

za orientale e richiamare il primo dei sei principi, *liu fa*, della pittura eccellente così come furono stabiliti dal pittore e critico d'arte Hsieh Ho (Qi Meridionali, 479-502): *ch'i-yün shěng-tung*, “risonanza dello spirito e movimento di vita” o, nella lettura meno letterale di Okakura “il movimento vitale dello spirito nel ritmo delle cose”⁷.

Nelle cortine murarie di lunghezza maggiore due incisioni di circa trenta metri permettono l'entrata al complesso; il passaggio avviene attraverso un ponte lastricato che recide per intero il corpo della fabbrica; il fiume poco profondo che scivola fin dentro la loggia di ingresso, la riva di ciottoli, lo stagno a settentrione sono tutti richiami al Ta Shanyan, dinastia Tang (618-907), e alle molte infrastrutture idrauliche che punteggiano l'intorno e la città di Ningbo. In posizione baricentrica si spalanca la corte maggiore che taglia per l'intera sua altezza l'edificio.

La luce che spiove nel catino è rifratta da ampie vetrate non trasparenti e acquista una vaga colorazione verdastra, da fondo marino: là dove la pelle della fabbrica si mostra in guisa di corazza, questo interno estroflesso interamente foderato dal vetro si offre secondo un regime sinesteti-

⁷ Il *Ku hua p'in lu*, “Critica delle pitture antiche”, con le sue “Sei Leggi” in prefazione, è una delle prime prove pervenutaci di una sistematica teoria dell'arte ed ha goduto di una grande fortuna ed una lunga esegesi; il principio cardine, nella sua oscura concisione oracolare di quattro caratteri, è stato variamente tradotto: H. A. Giles: «Rhythmic vitality», F. Hirth: «Spiritual element, life's motion», R. Petrucci: «La révolution de l'esprit engendre le mouvement», Shio Sakanishi: «Through a vitalizing spirit, a painting should possess the movement of life», O. Siren: «Resonance of the spirit, movement of life», Taki Seiichi: «Spiritual tone and life-movement», A. Waley: «Spirit-harmony; life's motion», A. C. Soper: «Animation through spirit consonance», Yu-t'ang: «Creating a life-like tone and atmosphere». Per una analisi filologica del passo cfr.: A. C. Soper, *The First Two Laws of Hsieh Ho*, in «The Far Eastern Quarterly», vol. 8, n. 4, August, 1949, pp. 412-423.

co opposto e complementare. In diversi scritti Wang Shu afferma come la *casa* sia, nell'organigramma della personale mappatura concettuale, l'origine e il fine di qualsivoglia operare architettonico. Nel caso della tradizione cinese è la chiostra domestica che attraverso inesauribili rinnovamenti è interpretata dal Nostro come forma-base, molecola fondamentale anche delle combinazioni più complesse. Centro-inizio della costruzione e vuoto-lasciato, cioè qualcosa che, nella sua possibilità a dispiegarsi, diviene il punto di tangenza tra l'operatività dell'uomo e la condizione primordiale del(lo) (s)fondo — qui l'acqua del fosso, la pioggia, la foschia, il cielo, il sole, la luna, il vento, le piante, gli uccelli in volo...

Sono cinque i cortili murati che intervallano le superfici coperte, tra loro dissimili per geometria, ampiezza, sviluppo verticale, set di materie; oltre che assolvere ai loro compiti di prima utilità queste lacerazioni allestiscono un ordito di mutue dipendenze tra dentro e fuori, contraddicendo il volto introverso della fabbrica. Una *varietas* che riscatta l'elementarità dei vasti ambienti espositivi orditi secondo geometrie regolari. Al piano terzo cinque monoliti, pressoché ciechi e tagliati 'a colpi d'ascia' *fu pi cun*⁸, affollano il tetto terrazza; un dispositivo spaziale che decostruisce definitivamente l'unitarietà dell'intervento in un arcipelago di elementi. Torniamo alle corrispondenze con la pittura: la pittura di paesaggio in Cina non è stata mai immaginata attraverso il dominio di una immobilizzante prospettiva monofocale; così come l'inchiostro — in conformità della regola delle 'tre sezioni' o delle 'tre

⁸ Il riferimento corre a Li T'ang, 1050-1130.

distanze⁹ — è capace di trattenere sulla seta simultaneamente una ‘distanza profonda’, *shen-yuan*, una ‘distanza elevata’, *kao-yuan*, e una ‘distanza piatta’, *p’ing-yuan*, al pari la fabbrica di Wang Shu non è riducibile a un’unica sintassi visiva, vivendo nelle tensioni, nelle interazioni generate dalle coppie polari e complementari di interno-esterno, *li-wai*, lontano-vicino, *yuan-chin*, manifesto-latente, *xian-yin*, pieno-vuoto, *shih-hsü*. Un universo frequentato da poche cose ma sfuggente, mai afferrabile con un solo sguardo poiché “se non c’è semplicità non si può realizzare la molteplicità” avvertiva Shitao¹⁰.

Ma le coerenze con il trascorso non si esauriscono nell’orbito dei filamenti concettuali. Se anche per l’architetto vale la norma che ‘l’idea precede il pennello’, *cai bi xian*, tuttavia a differenza del gesto risoluto quanto solitario del pittore l’evento della costruzione è dispositivo collettivo capace di fondere in un orizzonte comune un insieme di soggetti e mai del tutto prevedibile secondo le coordinate del progetto. Questa attitudine non cade solo sotto il regime della forma ma determina una più ampia vocazione relazionale del fare dell’architetto, dentro la quale l’autonomia del binomio artefice-progetto non si dà come pre-determinazione sciolta e assoluta ma sempre soggetta a scambio. È il caso della muraglia *wapan*, impiegata su tutti i fronti. *Wapan* è una tecnica edificatoria vernacolare diffusa tra le umili case della regione del Jiang Nan e

⁹ Cheng F. 1979, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris. (trad. it. di Barbella M.L. 1989, *Il Vuoto e il Pieno: il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli, pp. 66-70)

¹⁰ Shitao 2008, *Sulla pittura*, (selezione dai *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara* a cura di M. Ghilardi), Mimesis, Milano.

messa a punto come razionale risposta ai ciclici tifoni che investono i villaggi sulla costa. L'attenzione e lo studio dei materiali e delle prassi costruttive regionali è intelligenza del concreto: un interesse che non cade sotto l'egida di una rimembranza di accento consolatorio quanto piuttosto si consolida come piena confidenza nelle possibilità 'produttive' che l'aggancio con il tramandato garantisce.

Una enigmatica architettura di spolio stratificata con oltre due milioni di pezzi di recupero tra mattoni, pietre, tegole, ceramiche. Uno sciame di piccoli manufatti (84-87 differenti tipi di mattone) le cui fogge e colorazioni tradiscono lontanissime provenienze: dalle dinastie Qing (1636-1911) e Ming (1368-1644) sino ad alcuni reperti Tang, vecchi di 1500 anni. Le facciate sono state successivamente incise da forature di grandezza minima in analogia ai fianchi di rupe traforati propri dei rifugi dei monaci nei templi rupestri di Yungang, Longmen, Maijishan sin dai Wei Settentrionali (386-534). Più che nella costituzione fisica risiede in tale cura delle 'discendenze' la vocazione propriamente monumentale dell'edificio, *Zauberberg* eretto con cumuli di tempo condensato, un tempo legato all'uomo, fatto dall'uomo per parafrasare Eugenio Montale.

Massima fatticità e massima astrazione speculativa; le estese superfici mostrano la comunicazione di presenza ed assenza, di 'c'è' e 'non-c'è', di *you* e *wu*: il passato si ritrae ed emerge, si immerge e traspare, si perde e si (ri)presenta 'come se non ci fosse — come se ci fosse'.

Riferimenti bibliografici

Cheng F. 1979, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris (trad. it. di Barbella M. L. 1989, *Il Vuoto e il Pieno: il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli).

Holm M. J., Kjeldsen K., Kallehaug M. (a cura di) 2017, *Wang Shu Amateur Architecture Studio*, Lars Müller Publishers, Zürich.

Jianfei Z. 2009, *Architecture of Modern China. A historical critique*, Routledge, London New York.

Jiang D. (a cura di) 2012, *Wang Shu Architecture*, City Walk Editorial Bord, Tonji University Press, Shanghai.

Johnson I. 2013, *China's Great Uprooting: Moving 250 Million Into Cities*, in «New York Times», 15 giugno.

F. Jullien (2003), *La grande image n'a pas de forme*, Editions de Seuil, Paris (trad. it. di M. Ghilardi (2004), *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla editore, Vicenza).

Jullien F. 2014, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Editions Gallimard, Paris (trad. it. di Marsciani F. 2017, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano-Udine).

D. Lai 2012, *Wang Shu: in the Context of the Revival and Development of Chinese Literati Architectural Tradition*, in «Architectural Journal», (5).

Shitao (2008), *Sulla pittura*, (selezione dai *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara* a cura di M. Ghilardi), Mimesis, Milano.

Soper A.C. 1949, *The First Two Laws of Hsieh Ho*, in «The Far Eastern Quarterly», vol. 8, n. 4, August.

Danish Architecture Centre (a cura di) 2006, *Co-Evolution*, Danish Architecture Centre, Decima Biennale di Architettura, Venezia.

Shu W. 2012, *Imagining the House*, Lars Müller Publishers, Zürich.

Shu W., Wenyu L. 2010, *Ningbo History Museum*, in «GA Document», n. 112, *China Today*.

Lectures

Shu W. 2011, *Geometry and Narrative of Natural Form*, Kenzo Tange Lecture, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge.

Shu W. 2012, *To Build a Diverse World Following the Natural Way*, Lecture presso UCLA, 29 febbraio.

Sitografia

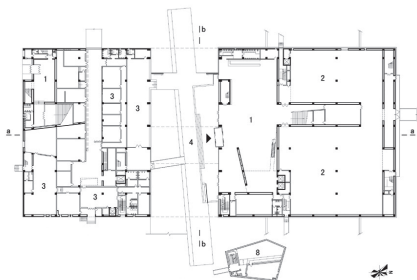
Brendan Mc Getrick, *Why Wang Shu*, 2012 <<http://www.domusweb.it/en/op-ed/2012/03/02/why-wang-shu.html>> (10/15).

Yang Lan, *Yang Lan - one on one - Wang Shu: The Reflection of Architecture*, Chinese Network Television (CNTV) 2012; cfr. <<http://www.masterplanningthefuture.org/?p=1390>> (10/15).

Wang Shu Local Hero. An Interview (Amateur Architecture Studio), 2008 <<http://movingcities.org/interviews/local-hero-an-interview-with-wang-shu/>> (10/15), first published in Mark Magazine, 9, (July-August 2007).

Wang Shu 2012b, <<http://www.designboom.com/architecture/wang-shu-wins-the-2012-pritzker-prize/>> (10/15).

Worldwatch Institute Report 2006, <<http://www.worldwatch.org/bookstore/publication/state-world-2006-special-focus-china-and-india>> (10/15); UNDP, WHO, World Bank statistics 2004, 2005, 2006.

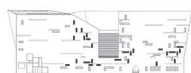


Planimetrie (dall'alto verso il basso):

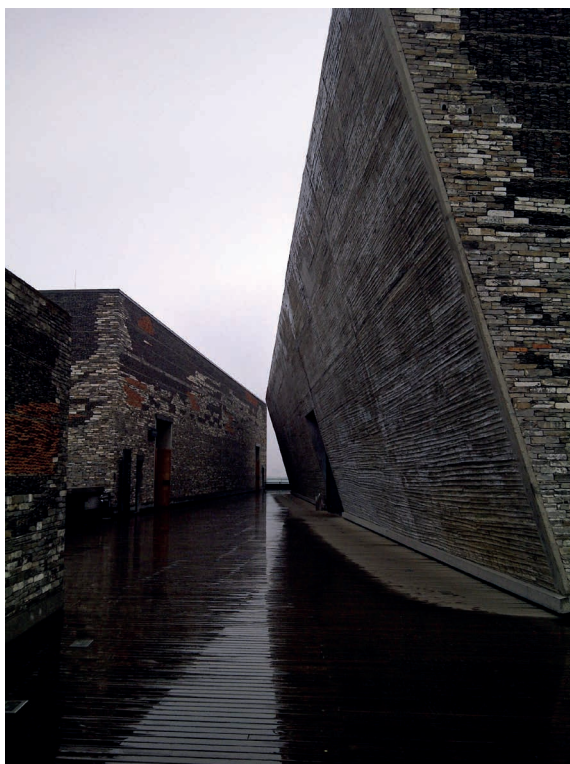
piano terra: 1 main hall, 2 exhibition gallery, 3 offices, 4 entrance, 5 courtyard,
6 multi-purpose room, 7 cafe, 8 restaurant

primo livello: 2 exhibition gallery, 3 offices, 5 courtyard

secondo livello: 2 exhibition gallery, 5 courtyard, 6 multi-purpose room, 7 cafe.



Profili.



Il tetto terrazza: scorcio verso nord tra i volumi della *Bamboo Carving Gallery* e la *Folk Customs Gallery*. Foto © Kyna Leski.



Tessiture murarie: parete *Wapan*. Foto © Addison Godel.

**RISARCIRE LA LACUNA. HANS DÖLLGAST,
ALTE PINAKOTHEK A MONACO**

Eletta capitale del nuovo regno di Baviera nel 1806, la città di Monaco assurge a importante centro europeo, promuovendo la realizzazione di edifici pubblici tra i più rappresentativi, ancora oggi, all'interno del suo tessuto urbano. La quasi totalità di questi interventi porta la firma di Leo von Klenze (1784-1864), artefice di magnifiche architetture monumentali in stile neoclassico, assimilato durante la sua formazione tedesca, francese e italiana e reinterpretato in numerose opere, tra cui la Königsplatz, la Ludwigsstraße, la Glyptothek, il Walhalla, la Alte Pinakothek¹.

La Pinacoteca Antica² (1826-1836) è strutturata secondo principi classici di assialità e simmetria ma risulta, al contempo, innovativa per la sua organizzazione planimetrica

¹ Un'estesa rassegna iconografica dell'architetto di Monaco di Baviera è pubblicata all'interno di L. von Klenze 1830, *Sammlung architektonischer entwürfe für die Ausführung bestimmt oder wirklich ausgeführt*, Monaco, Stoccarda e Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, p. 57. Per approfondimenti sulla figura e sull'opera di von Klenze, si rimanda ai seguenti testi: Hederer O. 1981 (ed. or. 1964), *Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk*, Callwey, Monaco, p. 436 (in partic. pp. 289-299); Nerdinger W. 2000, *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Prestel, Monaco, p. 540 (in partic. pp. 282-290).

² Il nome Alte Pinakothek (Pinacoteca Antica) fa riferimento al periodo storico dei capolavori d'arte ivi esposti.

modulare e razionale, così come teorizzata da Jean-Nicolas-Louis Durand nel *Précis des leçons d'architecture*. La fabbrica presenta un ordinamento volumetrico marcatamente longitudinale, sviluppandosi attraverso un corpo principale (di circa 130 metri di lunghezza e 25 metri di profondità), serrato — alle estremità — da due ali perpendicolari.

I partiti architettonici di facciata dell'Alte Pinakothek, costruiti in laterizio e pietra arenaria, sono testimonianze significative della cifra stilistica di Leo von Klenze, che utilizza i modelli classici e rinascimentali non in maniera imitativa, ma come punto di avvio per svolgere, in forma personale, l'espressione della sua poetica progettuale³.

Nella fase finale della seconda guerra mondiale, la fabbrica vonklenziana viene devastata dai *raid* aerei che la colpiscono severamente a fine 1944 e inizio 1945. Le massicce murature esterne litico-laterizie risultano ridotte in rovina in varie parti; la facciata settentrionale, nel tratto centrale del piano nobile, registra la perdita di un lungo brano murario corrispondente a circa dieci campate, mentre il prospetto meridionale viene drammaticamente squarciato in mezzzeria, con la perdita di circa nove campate per tutta l'altezza dell'edificio.

³ La storia dell'Alte Pinakothek, con particolare attenzione alle vicende che precedono le distruzioni belliche, è ampiamente documentata dal libro di Böttger P. 1972, *Die Alte Pinakothek in München*, Prestel Verlag, Monaco, p. 628. e dal volume di Hipp E., Shaveh M. (a cura di) 2011, *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, p. 160, dove è pubblicata un'ampia rassegna di fotografie d'epoca.

Ai danni provocati dagli attacchi aerei, si aggiungono quelli causati dalla negligenza della fase postbellica: i piazzali antistanti alle lunghe facciate della fabbrica diventano negli anni un accumulo di macerie rimosse da spazi altri della città.

All'interno della discussione sul destino della fabbrica ottocentesca partecipa sin dagli esordi Hans Döllgast, architetto bavarese e professore alla Technische Universität München. Le posizioni espresse in favore della salvaguardia e del completamento dell'Alte Pinakothek prendono avvio già nel 1946, ma una svolta circa il destino del manufatto ruinoso arriva solo nel 1951, quando Döllgast elabora uno studio tecnico-economico sull'ipotesi ricostruttiva: il calcolo sommario di spesa, stimato in 830.000 marchi, risulta fondamentale nel risolvere positivamente il dibattito cittadino a favore del riutilizzo delle strutture esistenti, piuttosto che optare per la loro demolizione e una conseguente costruzione *ex-novo*⁴.

Le soluzioni progettuali sviluppate a partire dal 1952 si distinguono per le rilevanti modifiche rispetto all'impianto planimetrico originario; Döllgast ridefinisce, in particolare, la modalità e la sequenza di accesso al museo, imma-

⁴ Tale ipotesi era parteggiata sia da figure politiche, che prospettavano la realizzazione di un nuovo museo, sia da rappresentanti accademici, i quali figuravano un'espansione delle strutture universitarie sullo stesso lotto della Pinacoteca; le loro ragioni si basavano sulla presunta inadeguatezza delle strutture esistenti ad accogliere le funzioni di un museo contemporaneo, sull'insostenibilità economica dell'eventuale riuso dei resti architettonici, oltre che sulla valutazione pretestuosa dell'edificio di von Klenze quale esempio minore del romanticismo tedesco ottocentesco.

ginando — in un primo momento — il portale d'ingresso in mezzeria del lato sud dell'edificio, dove originariamente un monumentale colonnato segnalava l'ingresso di servizio. L'accesso alla Pinacoteca, in tale nuova ipotesi progettuale, è così collocato nel punto di massima tensione visiva, laddove i segni lasciati dalla guerra sono più tragicamente manifesti. In corrispondenza del nuovo ingresso, Döllgast posiziona il sistema di risalita verticale, concepito in una prima proposta come scala singola, poi come monumentale scala bifronte. Tale disposizione introduce una nuova specularità nell'impianto *beauxartienne* di von Klenze, la cui struttura planimetrica rigorosamente simmetrica risultava originariamente sbilanciata dall'unico vano scala, posto in angolo.

La versione finale realizzata — con ingresso a nord — rende così possibile una sequenza di accesso (ingresso, vestibolo, scalinata monumentale) e una percorribilità anulare delle sale al piano nobile (dove si allineano gli spazi di esposizione) completamente inedite nella composizione vonklenziana. Döllgast — non inscrivibile, certamente, nella categoria degli architetti classicisti — trovatosi a intervenire sulle strutture edilizie e a reinterpretare la spazialità distributiva della Pinacoteca, opera in maniera pratica e pragmatica, ricercando soluzioni architettoniche nella logica compositiva e costruttiva della fabbrica originaria, la cui profonda comprensione genera una sensibilità progettuale d'intervento accorta e razionale.

Ciascuna delle scale, poste a raccordare un dislivello di circa otto metri, si articola in due rampe di uguale sviluppo, impostate su solette in calcestruzzo armato gettato in

opera e rivestite con lastre di pietra dalle varianti cromatiche che vanno dal giallo tenue al marrone scuro; l'assenza di sottolineature e virtuosismi nella realizzazione dei dettagli accentua l'astrattezza e l'imponenza dello spazio.

Lo studio dei disegni di archivio⁵ riguardanti le facciate dell'edificio mette in evidenza un percorso progettuale affatto lineare, lungo il quale sono state elaborate varianti architettoniche notevolmente differenti tra di loro.

Nell'ottobre del 1953, Döllgast immagina una ricucitura completa della facciata, ipotizzando una soluzione dotata di trasparente e diafana espressività: si tratta di una grande superficie in vetro modulare, la cui scansione verticale origina nelle misure dettate dalla griglia dell'edificio di von Klenze. La radicalità modernista di questa proposta, al di là del forte contrasto figurativo e materico tra l'inserito vitreo e la facciata antica, è testimoniata dal modo in cui l'architetto accetta di sacrificare parti murarie originali — nei rispettivi tratti sfrangiati superstiti — al fine di ottenere una regolare saldatura verticale del nuovo sistema *curtain wall*⁶.

⁵ L'Archiv der Architektursammlung della Technische Universität München è la maggiore raccolta dei disegni autografi di Hans Döllgast. Molti di questi documenti originali sono stati donati al Politecnico da Franz Kießling, allievo di Döllgast e suo successore di cattedra, cui era stato affidato l'Archivio Döllgast dopo la morte del maestro nel 1974. Una prima donazione è avvenuta negli anni Settanta, una seconda nel 2013, in seguito alla scomparsa dello stesso Kießling.

⁶ Se da un lato l'utilizzo di materiali inediti nel contesto degli edifici esistenti, è un espediente cui spesso si è ricorso nella tradizione moderna e nella contemporaneità intervenendo sull'esistente, per distinguere con chiarezza il nuovo dall'antico, dall'altro la proposta di demolire sezioni murarie superstiti — seppur ridotte — allo scopo di facilitare la risoluzione di un nodo tecnologico-costruttivo, avrebbe senza dubbio sollevato critiche dai restauratori più o meno ortodossi.

La versione realizzata prevede, invece, il rispetto della forma e del ritmo originario delle aperture, al fine di armonizzare il nuovo e l'antico, laddove il contrasto materico e il lieve arretramento del filo murario presentificano la memoria della frattura. L'utilizzo dei mattoni recuperati dalla vicina Caserma Turca testimonia, ancora di più, il potere evocativo della ricostruzione⁷; l'architetto opta per laterizi di riciclo, sia per motivazioni economiche (minor costo), sia per ragioni linguistico-costruttive: il mattone di riuso, rispetto a quello industriale contemporaneo, si mostra più simile per dimensione e aspetto a quello utilizzato da von Klenze. La *texture* di posa, sostanzialmente grezza per la presenza di consistenti giunti di malta, è posta coscientemente in leggera evidenza al fine di differenziarla rispetto alla più regolarizzata esecuzione della muratura originaria. Le sottili colonne in acciaio (realizzate come struttura temporanea nel corso dei lavori e poi mantenute) assecondano il ritmo verticale dettato dalle lesene ioniche del piano nobile, di cui sembrano un'astratta essenzializzazione e stilizzazione materica. L'intervento di Döllgast è nella storia dell'architettura e del restauro contemporaneo per la sensibilità attraverso cui è riuscito, nella facciata meridionale, a riconferire una unitarietà costruttiva al manufatto monumentale evitando, da un lato, la riproposizione in forma di copia dell'originale, dall'altro rinunciando a una celebrazione romantica delle rovine ordinate del progetto.

⁷Dopo la seconda guerra mondiale, in Germania, i mattoni erano raccolti dalle macerie e preparati per il riuso costruttivo in edilizia dalle donne, che rappresentavano l'unica forza lavoro disponibile. Per questa ragione, erano chiamate *Trümmerfrauen*, cioè 'donne delle macerie'.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. 1994, *München 5 Architekten: Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Josef Wiedemann, Uwe Kiessler*, Junta de Andalucía, Siviglia.

Altenhöfer E. 1996, *Hans Döllgast and the Alte Pinakothek. Designs, projects and reconstructions 1946-73*, in «9H On continuity», n. 9.

Bayerische Architektenkammer 1978, *New building in old settings: an exhibition organized by the Bayerische Architektenkammer and Die Neue Sammlung*, Munich State Museum for Applied Arts, Monaco.

Baucik G., Kammerer H. 1959, *Zur Beleuchtung der Alten Pinakothek in München*, in «Bauwelt», n. 38.

Blauel B. 1991, *Hans Döllgast. 1871-1974*, The Architecture Foundation, Londra, (A).

Blauel B. 1991, *Hans Döllgast, 1891-1974*, in «Architecture Today», n. 22, (B).

Böttger P. 1972, *Die Alte Pinakothek in München*, Prestel Verlag, Monaco.

Frediani G. 2013, *Architettura come rovina*, in «Paesaggio Urbano», n. 2

Hipp E., Shaveh M. (a cura di) 2011, *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco.

Hederer O. 1981 (ed. or. 1964), *Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk*, Callwey, Monaco.

Mörsch G. 1994, *Hans Döllgast. Der kreative Umgang mit der Zeit*, in «Bauwelt», n. 8.

M. Martínez Monedero 2006, *Hans Döllgast y la Alte Pinakothek de Múnich: armonía y ritmo para después de la guerra*, in «ARQSCOAL Arquitecturas del COAL», n. 4.

Martínez Monedero M. 2008, *La reconstrucción de Múnich tradición y renovación*, in «Loggia», n. 21.

Martínez Monedero M. 2008, *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la segunda guerra mundial*, Editorial Universidad de Granada, Granada.

Nerdinger W. 1996, *Hans Döllgast. An outsider of modern architecture*, in «9H On continuity», n. 9, (A).

Nerdinger W. 1996, *Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, in «Casabella», n. 636, (B).

Nerdinger W. 1998, *Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture*, in «Oase» n. 49-50.

Nerdinger W. 2000, *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Prestel, Monaco.

Paulhans P. 1987, *Ruinenbaumeister und Reparatere*, in «Baumeister», n. 9.

Robert P. 1991 (ed. or. *Reconversions* 1989), *Adaptations. New uses for old buildings*, Princeton Architectural Press, New York.

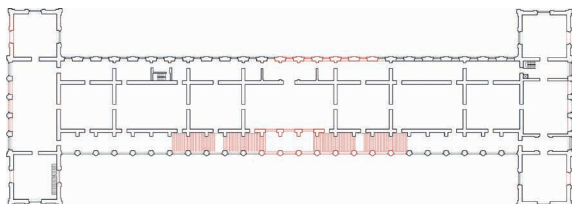
Scott F. 2008, *On altering architecture*, Routledge, New York.

Technische Universität München, Bund Deutscher Architekten 1987, *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, Monaco.

Von Klenze L. 1830, *Sammlung architektonischer entwürfe für die Ausführung bestimmt oder wirklich ausgeführt*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Monaco, Stoccarda e Tübingen.

Zapatero Rodríguez E., Mora Alonso-Muñoyerro S. 2016, *La Antigua Pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes*, in «Rita», n. 6, 2016, pp. 102-110.





Disegni dell'autore.





Foto dell'autore.



IMPARARE

Dopo le rovine

**PROGETTO URBANO PER SAN GALLO A FIRENZE.
CONCORSO PER IL RECUPERO DI UN'AREA
MILITARE**

La proposta vincitrice al concorso per un progetto urbano di trasformazione dell'area dell'ex ospedale militare San Gallo a Firenze delinea un percorso di ricerca operativa che costituisce occasione di utile sperimentazione sotto il profilo metodologico dei contenuti e degli strumenti del progetto urbano nella riabilitazione di aree e fabbricati dismessi, all'interno di un contesto fortemente storicizzato. L'occasione è data dalla proposta vincitrice di un concorso internazionale rivolto a definire una proposta di trasformazione complessiva utile per definire il regime urbanistico di questa area, da sottoporre successivamente a variante urbanistica con intervento diretto di risistemazione. Motivo di interesse di questa procedura era dato dall'interpretazione attribuita alla componente urbanistica, che veniva fatta discendere da uno specifico progetto architettonico relativo all'area in questione, proprio per la sua capacità di prefigurare aspetti sociali, funzionali, sistemi di attività e spazi urbani, tipi edilizi, tipologie di intervento di trasformazione, articolazione dei tempi di recupero e tutto quel che configura una regolamentazione di questa area, con l'obiettivo di recuperarla al tessuto vivo della città, a partire da un obiettivo preciso, definito — appunto — attraverso il progetto.

Questo complesso urbano si presenta oggi costituito da una serie di corpi edilizi e di spazi piuttosto eterogenei racchiusi entro facciate attestate su via San Gallo e che si protende in direzione contrapposta verso la parallela via Cavour, dove i suoi ambiti vengono richiusi un po' bruscamente da un muro molto alto, posto lungo i marciapiedi della strada, rendendo gli spazi del complesso del tutto inaccessibili e separati dalla città; anche la sua più recente destinazione — ospedale militare — conferma un ruolo e un'attività di netta separazione e di chiusura, rispetto al pulsare vivo dell'attività urbana e sociale che vi si svolge attorno. Va inoltre sottolineato che l'ospedale militare è inattivo da circa 20 anni. Pertanto il complesso costituisce un'isola, un corpo completamente separato dal tessuto vivo della città che lo circonda.

Questo quadro è stato assunto come ipotesi di lavoro iniziale dal progetto urbano, avendo presente che il progetto, soprattutto il progetto urbano, non è mai un progetto ex novo, è sempre un lavoro sul lavoro di altri, è un progetto su un più lungo progetto, che si è sviluppato nel tempo, e su un più ampio progetto, perché riguarda gli ambiti circostanti. È un lavoro di pensiero che si innesta sui pensieri di altri, nel passaggio dei decenni, o dei secoli, e sui pensieri che hanno determinato volumi e spazi nei tessuti adiacenti. Il primo compito era dunque rileggere questi pensieri, per riprenderne l'ordito e rilegarlo, riconoscendone le parti vive, per poi integrarle, adeguarle e proiettarle verso un futuro destino.

Vari tipi di analisi e ambiti di studio hanno costellato la fase iniziale di questo progetto e ne hanno accompagnato gli sviluppi, intrecciandosi continuamente, secondo il

principio che anche l'analisi è progetto, così come il progetto è un potente strumento di analisi. Avevamo tuttavia imparato che questa dualità — analisi e progetto — non è mai neutra, ma viene sempre indirizzata — più o meno consapevolmente — affiancandole sempre un vettore di intenzionalità legato a valori di carattere generale, che indirizzano le scelte e orientano il metodo e ad alcune consuetudini e appartenenze che influenzano il percorso. Qui si trattava di rilegare questo spazio recluso alla vita della città, sia sotto il profilo sociale, che funzionale, che del sistema di spazi e volumi ed anche di percorsi e flussi, ma anche di linguaggi, con il desiderio di rimarcare la grande tradizione architettonica fiorentina, i suoi caratteri e di tentarne, anche per differenza, un'interpretazione contemporanea.

Ci troviamo nel centro storico della città, prossimi ai suoi margini settentrionali, a fianco della via San Gallo, antico Cardo di fondazione romana, poco distante dalla porta San Gallo, che oggi si apre in piazza della Libertà, con la sua geometria e i suoi portici astratti e metafisici. Il complesso occupa il settore intermedio di un isolato che è delimitato anche da via Cavour, oggi asse di penetrazione veicolare importante al centro storico di Firenze, e che è richiuso a sud da via Sant'Anna e a nord da piazza della Libertà. Il complesso tuttavia, eccettuati i limiti costituiti dalle due strade sui suoi margini orientale e occidentale, non possiede una delimitazione chiara. E la prima cosa che colpisce nell'osservarne la consistenza è proprio la sua mancanza di unitarietà, la sua irriducibilità ad un principio unitario, la mancanza di confini definiti, la presenza di corpi e spazi di varia natura, misura, conforma-

zione, qualità. Uno spazio indicibile, parte quasi inestraiabile di un tessuto denso, stratificato, articolato, dai contorni indefiniti: niente di prossimo ai principi di figura e sfondo, cui la tecnica compositiva ci aveva addestrato a riferirci. Da qui l'incapacità — almeno a un primo confronto — di costruire una ratio, un ordine individuabile cui, almeno teoricamente, ricondurre il complesso.

Fra i vari tipi di analisi intraprese, la prima è costituita dall'esperienza diretta, una rinnovata visita sui luoghi che ha sempre un certo valore nell'elaborazione. L'osservazione inizia lungo la via Cavour e si interroga sulle motivazioni di un muro alto, lungo, che percorre tutto il margine del complesso lungo la strada medesima. Presenta diverse altezze e solo un varco aperto, poi un secondo varco murato, ma riconferma il principio di chiusura ed esclusione nei confronti della vita della città. Anche all'interno questo sentimento di reclusione si riconferma per via della separazione introdotta da quel muro, che si coglie visivamente in quasi tutti gli spazi aperti del complesso, pochi con una certa ampiezza, molti angusti e tormentati. Sempre all'interno, anche un grande spazio principale contornato da tre facciate di epoche diverse e di caratteri architettonici diversi (alcuni anche modesti e di dubbia qualità), risulta richiuso dal muro di via Cavour. L'accezione negativa di questa chiusura, soprattutto negli spazi centrali principali, diviene invece un fattore positivo, quando ricrea la prossimità tipica di un'interessante passeggiata tra il complesso e il muro, con le qualità proprie della città storica: una *promenade* certo da rivalutare. Nelle maglie del tessuto si scoprono alcuni spazi molto inte-

ressanti, come il chiostro dell'Allori, alcuni interni voltati, sia pur con configurazione di varia natura, e anche molte parti apparentemente di modesto valore architettonico e spaziale. Fra gli altri, va ricordato un grazioso teatrino anatomico all'interno di un complesso di fine Ottocento. Nessuna indicazione particolare è emersa da questi primi rilievi riguardo a decorazioni presenti su pareti e volte. Un secondo campo di indagine ha riguardato la ricostruzione cartografica della storia del complesso, nella convinzione che la genealogia di questi tessuti potesse dar conto della loro natura di tipi urbani e architettonici, del loro significato e, in definitiva, anche del loro valore. La consultazione delle carte e delle vedute storiche, dalla Catena, al Buonsignori al Ruggieri, a quelle del 1812, al catasto del 1833 e altre, ha permesso di individuare alcuni nuclei resistenti presenti fin dall'origine e poi caparbiamente presenti, sia pur nelle alterazioni, trasformazioni e perfino nelle 'aggressioni' ottocentesche. Nel complesso variegato tessuto architettonico oggi rilevabile, riconosciamo la presenza di due conventi: il convento di Sant'Agata più a sud e quello di San Clemente più a nord, con interposta, nello spazio intermedio, una struttura dedicata a magazzini. Entrambi i conventi sorgono con l'affaccio sulla principale via storica del quadrante urbano, che era via San Gallo, strada di accesso alla città da nord, a breve distanza dalla porta urbana, occupando dunque una zona destinata a ricovero di viandanti, di pellegrini, di marginali e di malati. I due conventi, per alimentare la loro attività di ospitalità e di cura, disponevano nel sedime retrostante ai fabbricati di ampi giardini destinati a orti officinali. Le vicende delle due strutture seguono desti-

ni diversi nel corso dei secoli, con il convento di Sant'Agata che mantiene quasi inalterata la sua configurazione fino ad oggi, mentre quello di San Clemente subisce continue trasformazioni mutazioni e riduzioni e arriva al giorno di oggi profondamente mutilato e contratto, successivamente reintegrato con profonde anche incongrue alterazioni. I giardini invece subiscono la stessa sorte, nella prima metà dell'800, perché entrambi vengono drasticamente interrotti da una nuova strada, l'attuale via Cavour, pianificata fin dai tempi di Napoleone e poi costruita nei decenni successivi. La strada è impostata a una quota di circa un metro superiore rispetto ai giardini e corre a breve distanza dalle facciate posteriori dei conventi spezzando in due le aree officinali destinate a questi ultimi. Si tratta di un taglio, una cesura, un'irruzione della modernità legata ai collegamenti e alle necessità ottocentesche, che altera profondamente la trama sottile dei tessuti e delle relazioni della città storica: è veramente la modernità che irrompe nel tessuto storico. Si tratta anche della testimonianza fisica di un fatto istituzionale, che ha riguardato questo complesso e più in generale la civiltà dell'*ancien régime*: le soppressioni napoleoniche e lorenesi. Così, nella seconda metà dell'800, anche con il temporaneo trasferimento della capitale nazionale a Firenze, questo complesso e la sua area divengono ambiti disponibili per le diverse esigenze della città moderna, l'area viene saturata con diversi interventi e gli immobili vengono destinati alle istituzioni del nuovo stato nazionale. Il complesso assume quindi la sua funzione di presidio militare e cresce ancora un poco con i due padiglioni per il teatrino anatomico a nord e per gli alloggi ufficiali, lungo la parte termina-

le di via Cavour al confine con via Sant'Anna, a sud. I decenni più recenti vedono altre trasformazioni più utilitarie e poco congrue nelle aree interne, che vengono variamente saturate con interventi tecnici e occasionali, e una parziale demolizione e ricostruzione che snatura profondamente la porzione del convento di Sant'Agata e dei magazzini adiacenti e i loro prospetti, soprattutto verso lo spazio centrale e via Cavour.

Questa ricostruzione storica cartografica e letteraria ha fornito utili indicazioni per individuare gli elementi tipologici di pregio documentale, oltre che architettonico, distinguendoli da quelli accessori, o addirittura contrastanti, e ha permesso di riconoscere i tipi, i volumi, gli spazi, il sistema dei percorsi, di ritrovare il loro senso e il loro valore. Da questa analisi è discesa una prima ipotesi di eliminazione di parti accessorie e incongrue, al fine di valorizzare i nuclei storici fondamentali.

La ricostruzione della genesi storica del complesso ha consentito poi di dare un nome alle cose, cioè di nominare ciascuna parte dell'insieme, che è un passaggio molto importante. Nominare le cose è un modo per impadronirsene e perché la conoscenza possa affrontare la materia che ha di fronte. Così è stato possibile riconoscere e nominare — da sud verso nord — il fabbricato degli Alloggi Ufficiali, il convento di Sant'Agata, i magazzini, il convento di San Clemente, il teatrino anatomico. Così è stato possibile dare dei nomi ai vuoti presenti nel complesso, chiamando Corte degli ufficiali l'area più a sud e poi — nella stessa progressione verso nord — Chiostro dell'Allori, cortile minore di Sant'Agata, Corte dei Magazzini, Piazza di Sant'Agata, Passaggio di San Clemente. Ed è stato possi-

bile attribuire a ciascuna parte o a ciascuno spazio un ambito preciso, con dei confini contraddistinti, riconducendo il complesso ad un'articolazione di tipi edilizi e di tipi di spazi, anche secondo il principio di figura-sfondo prima evocato. Il confronto di questi elementi di conoscenza con la cartografia delle consistenze tipologiche ed architettoniche ha consentito di estendere ai diversi piani l'individuazione e la distinzione fra i vari conventi, magazzini e tutte le altre diverse parti, confermando così la validità dell'articolazione già individuata attraverso le ricerche cartografiche e letterarie storiche.

Un ulteriore ambito di riflessione con effetti incidenti sul progetto, ha riguardato il sistema di relazioni urbane presenti nel quadrante della città che va dai grandi spazi di piazza Santissima Annunziata, piazza San Marco e piazza Indipendenza, fino a piazza della Libertà, attraverso il sistema del tessuto viario di via Sangallo, via Cavour e via Lamarmora: un modo per individuare i principi e l'ordine insediativo urbano. In questo ambito si rilevano alcuni grandi spazi che punteggiano una trama stradale sottile, molti spazi minori, di solito con architetture significative, frequenti vedute dalle strade verso spazi aperti, cortili e giardini richiusi da margine murati o da cancellate, all'interno di un tessuto edilizio compatto. In questo tessuto costruito, presenze volumetriche o nodali significative sorgono ai margini di vuoti spaziali di qualche rilevanza, di solito proporzionati alla massa degli edifici prospicienti, creando in questo modo una ricca articolazione di spazi urbani principali e secondari direttamente correlati ai sistemi funzionali e anche percettivi della forma urbana e

dei suoi nodi simbolici rilevanti. In particolare, poi, alcuni di questi spazi grandi — e meno grandi — sono dominati da quello che definirei ‘un’architettura urbana’, cioè un sistema allungato, costituito dalla ripetizione di moduli o di elementi che, proprio per la loro iterazione, trascendono la scala direttamente architettonica e si collocano su una misura maggiore, appunto di architettura urbana. Il pensiero va ai portici degli Innocenti o della Santissima Annunziata, alle limonaie del Giardino dei Semplici, ad alcuni tratti di piazza San Marco ed infine a quei margini ripetuti e metafisici di piazza della Libertà. Al di là della questione di ricercare nel progetto un corretto rapporto tra emergenze, ovvero masse volumetriche, e spazi urbani, sulla scorta di quanto rilevato negli intorni del complesso, per raggiungere una congruenza con la matrice storica degli spazi e delle architetture circostanti, l’introduzione dei principi e della scala dell’architettura urbana costituisce soprattutto la rilettura e l’applicazione di un fattore messo a punto dall’architettura fiorentina, fin dalla stagione brunelleschiana. Perché quella grande fase e rivoluzionaria del Quattrocento fiorentino non ha tuttavia maturato mai una chiara e completa consapevolezza degli strumenti tecnici di intervento per la riforma dello spazio urbano che, invero, vede la luce più tardi nella Roma del Cinquecento, anche se, in parte, per opera di fiorentini. L’architettura urbana, questo tentativo di dilatare la scala dei moduli prospettici, dopo le straordinarie acquisizioni brunelleschiane della prospettiva geometrica, della prospettiva storica e della prospettiva raggianti, costituisce il punto massimo di formulazione di un paradigma di relazione fra l’architettura e la città, che si ottiene attraverso

so un elemento, un modulo ripetuto ad una scala dilatata e che sta un po' a mezzo fra l'architettura e la città: è il caso del portico degli Innocenti, ma anche degli interni porticati di San Lorenzo o di Santo Spirito, con l'iterazione del modulo volto ad inseguire una prospettiva più ampia. Questo tipo urbano, dell'architettura urbana, è un carattere essenziale della città e dell'architettura di Firenze, che ritroviamo in molti altri spazi della città e partecipa della sua ricca articolazione spaziale-volumetrica, anche rappresentativa della sintesi tra Medioevo e Rinascimento, che non riesce, tuttavia — lo sottolineo — a codificare quei paradigmi e quegli strumenti di riforma totalizzante dello spazio urbano, che vedremo nei nuovi assi e nelle nuove piazze, insomma nei nuovi sistemi urbani a Roma e, più tardi, nell'urbanistica francese. Questa lezione viene tenuta presente dal progetto per San Gallo nell'introdurre un elemento di scala intermedia, appunto un'architettura urbana, prospiciente uno spazio di media dimensione, proprio come strumento per la trasformazione del tessuto urbano e di ambientazione di un elemento di innovazione del carattere della città.

Sempre la rilettura degli spazi urbani della città mostra l'importanza e il ruolo della sezione nella sagoma stradale, che raramente viene interrotta, ma di solito è confermata dalla presenza di muri e recinzioni, anche quando a fianco del marciapiede si trova uno spazio più aperto che, di solito, assume il carattere di un giardino o di una corte. Anche questa considerazione ha guidato alcune scelte relative al ricco e complesso sistema degli spazi aperti della proposta per il recupero del complesso di San Gallo.

Il complesso di ricerche condotte ha consentito di ritrovare i luoghi, le presenze architettoniche, il sistema degli spazi, i tipi urbani, insomma i fatti urbani del complesso in questione, ovvero di ritrovare il senso profondo di questa varia congerie di elementi architettonici e dei loro sparsi vuoti. Così ne è emersa la ratio, non come un'identità statica, ma di organismo cresciuto e maturato nel divenire dei secoli, la cui continuità era stata interrotta dalla drastica interruzione prodottasi nella prima metà dell'Ottocento con le soppressioni degli Ordini e con il contemporaneo fisico taglio che aveva reciso i loro giardini officinali, generando una disorientante prossimità con il nuovo muro di via Cavour e con la successiva progressiva saturazione di tutti gli altri ambiti, compreso il ribaltamento da via San Gallo a via Cavour della principale arteria di accesso al centro cittadino. Contemporaneamente si era verificata la riduzione delle caratteristiche di questi spazi stradali, con uno snaturamento monofunzionale, quasi esclusivamente dedicato alla viabilità carrabile, e la conseguente perdita di qualità urbana e architettonica dell'area circostante.

Il tema compositivo urbano del 'taglio' — al pari della natura dei tipi urbani presenti, da preservare — è stato riconosciuto come fatto saliente della storia urbana di questo complesso; esso viene recuperato al progetto urbano e diviene strumento compositivo per il recupero e la trasformazione dell'intero settore: nuovi tagli urbani — ortogonali per le scelte spaziali e paralleli per quelle volumetriche — vengono introdotti nel tessuto per produrre una apertura dei vuoti alla città, una loro dilatazione e ar-

ticolazione e generare così una modulazione in spazi di dominio diverso. Lo strumento di trasformazione urbana, un tempo utilizzato per sconvolgere il tessuto, viene così reinterpretato dal progetto secondo precisi e mirati interventi, nella volontà di restituire alla comunità luoghi ormai isolati.

Viene così prevista, anche tramite alcune demolizioni, la riapertura di due nuovi collegamenti tra via San Gallo e via Cavour che interrompono la inusitata lunghezza dell'isolato, consentono il passaggio trasversale da una parte all'altra del complesso e vi introducono nuova vita sociale ed urbana. Queste due nuove penetrazioni sono a loro volta collegate da un blocco, un nuovo blocco, pensato anche come vuoto, come una 'galleria urbana', cioè come una nuova strada coperta e anche come un nuovo segnale urbano che compare nel quartiere a simboleggiare la rinascita urbana ed architettonica del complesso. Le due nuove penetrazioni, denominate passaggio di San Clemente e piazza di Sant'Agata, costituiscono il primo un collegamento pubblico di carattere pedonale e anche carrabile (con alcune limitazioni) per mezzi di servizio e di soccorso, l'altro uno spazio di sosta centrale rivolto a tutto il complesso e anche un collegamento semipubblico di carattere pedonale, chiudibile secondo necessità. Un terzo accesso interrompe la chiusura inospitale del muro lungo via Cavour con un nuovo ingresso carrabile di servizio alla zona più residenziale, posta a sud, verso via Sant'Anna. Questi nuovi collegamenti determinano spazialità diverse, con vocazioni diverse e domini diversi: pubblico, semipubblico e privato. A nord il passaggio di San Clemente sarà completamente pubblico e af-

fiancato da attività che possano essere fruibili dal pubblico. Nella parte mediana la piazza di Sant'Agata sarà semipubblica, rilegherà un sistema di percorsi interni, compresa la nuova galleria di progetto, le corti interne ai due conventi e gli accessi dalle contrapposte vie di San Gallo e Cavour. Più a sud uno spazio semipubblico darà accesso alla corte interposta tra i corpi prevalentemente residenziali. Altre corti private ad uso esclusivo punteggiano il tessuto esistente.

In questo modo si viene a determinare tutta una ricchezza di diversità di intensità sociale, una gradazione di domini, una varietà di usi, e anche una flessibilità e adattabilità alle diverse esigenze che, insieme agli spazi di socialità non istituzionalizzata di decarliana memoria, costituiscono il presupposto per la creazione di spazi urbani vivi. La loro caratterizzazione di dominio viene rinforzata dalla misura e dalla configurazione spaziale dei vuoti. Pre-me sottolineare come anche questo progetto per un complesso esistente — e dunque con tutti i limiti portati da una struttura già costruita e da un intervento non ex novo, ma di recupero urbano e di sua integrazione — conferma gli elementi di metodo del progetto urbano, che richiede un approccio progettuale dall'esterno, prescinde dalla specifica articolazione e distribuzione funzionale interna ai volumi edilizi, e invece si occupa fundamentalmente dei vuoti urbani, nella loro geometria complessiva (pavimenti, pareti e vedute) e della loro concatenazione e articolazione, ponendoli a sistema con gli aspetti funzionali, percettivi, con la dinamica dei flussi, con la scala, la misura, la luce e gli elementi architettonici. In questo quadro gli strumenti del progetto urbano si arricchiscono anche

di quelli del restauro urbano e del restauro architettonico per addivenire al recupero del complesso. Così una trama minuta di diversità spaziale invade il complesso, già chiuso, addirittura recluso rispetto alla città, e lo innerva con nuova linfa vitale.

L'ordine compositivo delle varie parti, che si identifica storicamente con il sistema strutturale e distributivo, viene recuperato per la riorganizzazione del complesso, ma facendo ricorso a uno strumento compositivo tipico della scuola Fiorentina che è costituito dal principio del cosiddetto 'piano di vita': si tratta di un'interpretazione che lega le forme e gli spazi alle funzioni e ai flussi, sia all'interno delle architetture che all'esterno, nei vuoti urbani.

La ritrovata chiarezza nell'articolazione delle parti, la natura dei vari tipi urbani e la definizione dei ruoli urbani dei loro spazi aperti consentono anche di formulare ipotesi sulle macrofunzioni delle diverse componenti. A nord il teatrino anatomico dovrà mantenere una destinazione terziaria, nella fascia centrale i due conventi e i magazzini, anche per la loro origine, possono essere destinati a funzioni ricettive e ad attività variamente aperte al pubblico, con accezioni seriali. In particolare alcune funzioni aperte saranno collocate ai margini della nuova piazza di Sant'Agata che, con la nuova galleria, con un bar e un ristorante, collocati uno dopo l'altro, permetteranno la dilatazione della piazza e dei suoi usi semipubblici dalla via Cavour via, via fino a raggiungere il fronte su via San Gallo, così creando un settore trasversale — un *transect* — interamente fruibile. Più a sud gli alloggi ufficiali e un nuovo corpo all'interno dell'isolato — generato dal recupero della volumetria demolita nelle varie parti del

complesso — potranno avere destinazione residenziale, parzialmente integrata da attività terziarie e commerciali, al piano terra, su strada. Il quadro delle destinazioni così definite e nate da valutazioni sulla storia delle parti, sulla loro natura tipologica, sulle loro relazioni spaziali e sulle loro posizioni, costituisce tuttavia giusto una vocazione e non una rigida attribuzione, poiché i confini fra le parti non sono così netti ed esiste un'adattabilità forte dei diversi tipi, secondo un principio di indeterminatezza o di indifferenza funzionale che, entro certi margini, vale per gran parte delle strutture seriali, anche conventuali, delle città storiche.

Con la riforma del complesso, la via San Gallo risulterà più viva per la presenza delle funzioni ricettive, dei nuovi passaggi e delle attività di ristorazione e di bar che risulteranno accessibili anche dalla via stessa. Lungo via Cavour il grande muro sarà ridimensionato per conferirgli una misura più urbana, ma sarà confermato nella sua posizione di margine, sia pure aperto diverse volte per consentire i diversi affacci e accessi agli spazi pubblici o semipubblici interni all'isolato, oltre che con alcune interruzioni ritmate da ragioni espressive di linguaggio architettonico, per esprimere e rinforzare un po' il tema del taglio, e la visione, un po' frammentata e volutamente parziale, degli spazi interni del complesso. Il lungo muro su via Cavour sarà rivestito sulla faccia interna da una parete verde, a testimonianza della passata destinazione ad orti officinali del sedime dei conventi. È un altro modo per sottolineare la vicenda storica che ha investito questo complesso urbano, che aveva subito una drastica frattura fra le presenze volumetriche e i loro spazi a giardino. Gli spazi aperti verranno

no pavimentati e sistemati con porzioni di verde ed alberature, declinati secondo le diverse destinazioni.

Il progetto mira così a riportare il complesso alla sua più piena espressione urbana ed architettonica nelle diverse parti, le sue trame spaziali e il sistema distributivo storico viene recuperato e valorizzato, riorientandolo per le nuove destinazioni. La natura tipologica dei diversi componenti viene confermata e proseguita dalle nuove destinazioni, stabilendo un'articolazione che ne rispetta l'ordine compositivo. Le parti incongrue o accessorie, che danneggiano la piena espressione e la natura propria dei diversi componenti di questo complesso e il loro organico sviluppo, vengono eliminate. In questo modo il progetto individua quali sono le parti vive e quelle incongrue, stabilisce le destinazioni e il carattere sia degli spazi che dei volumi, le latenze in cui introdurre nuove architetture, riconosce l'ordine compositivo da tener presente nelle trasformazioni dei diversi corpi, ma introduce anche le categorie di intervento per la trasformazione dei corpi esistenti.

In particolare emerge una porzione del convento di San Clemente, a lungo rimaneggiato, costruita negli anni '50 e che fiancheggia la nuova piazza di Sant'Agata sui due lati, che appare di scarso valore. Questa porzione viene modificata dal progetto per raggiungere una miglior qualità urbana e viene in parte completamente sostituita da un nuovo fabbricato: si tratta del corpo a galleria, che ripercorre un principio compositivo tipico degli spazi conventuali, e viene destinato a attività semipubbliche, legate anche alla funzione ricettiva, disponendosi su diversi livelli. È un corpo sottile, che svetta poco più in alto delle

coperture esistenti, rilega i due conventi di Sant'Agata e San Clemente, impostandosi prevalentemente sulle parti incongrue di quest'ultimo e collega e integra i due spazi restituiti alla città del passaggio di San Clemente e della nuova piazza Sant'Agata, dominandone la vista.

La sagoma di questo volume replica i principi dell'architettura urbana, tipici della città di Firenze, si costituisce in relazione alla trama degli spazi e dialoga con le altre architetture urbane presenti nel settore in cui sorge, la sua altezza poco più marcata degli elementi del complesso di San Gallo in realtà dialoga bene con quelle della prossima Piazza della libertà, ai margini dell'isolato stesso. È un'architettura ritrovata; costituirà il segnale della rinascita contemporanea del complesso. La sua introduzione nel tessuto replica il procedimento compositivo urbano del taglio, della cesura, già introdotta — come abbiamo visto — nella prima metà dell'Ottocento, certamente espressione del rapporto conflittuale tra modernità e storicità che ormai caratterizza il complesso. La sua diversità di linguaggio è diretta a sottolineare un carattere di contemporaneità e così a marcare la differenza con il tessuto storico, proprio come il taglio urbano ottocentesco, e — per confronto — mettere in risalto il valore dell'Antico. La sua azione linguistica opera per contrasto, in cui l'elemento, per differenza, valorizza il proprio opposto e ne rivela la misura. Tuttavia, questa pretesa diversità è probabilmente solo apparente. Perché in realtà il linguaggio architettonico che costruisce questo nuovo corpo è tutto tratto dai caratteri fondamentali della città di Firenze: è un solido primario, fatto di geometria, di ritmo e scansione prospettica, si tratta di virtuali portici o logge in cui

espressione, costruttività e spazio si identificano, è una struttura abitata dotata di visione trasversale che inquadra il paesaggio, è un atto di misura. Un'altana completa il volume, vi si trovano spazi che inquadrano i diversi luoghi della città e che riportano all'interno di questi ambienti la visione della città storica, rinsaldando così, anche simbolicamente, il rapporto con l'origine e la tradizione della città e dell'architettura.

pagine seguenti

capogruppo

ROSSIPRODI ASSOCIATI | Fabrizio Rossi Prodi

gruppo di Progettazione

Studio De Vita e Schulze, architetti | Progetto di Recupero e Restauro.

Architetto Silvia Viviani | Aspetti urbanistici e pianificazione urbana.

Tekne spa | Progetto Strutturale e Impiantistico, Milano.

Architetto Emiliano Diotaiuti | giovane professionista, Firenze.









PAIONO AVVERSITÀ, E SONO OCCASIONI

Da Por Santa Maria un fotogramma sgranato dell'Istituto Luce ci fa vedere la cupola di Brunelleschi. La vista, usualmente impossibile, è presa dopo la battaglia dell'agosto 1944 in cui i nazisti in fuga verso l'Appennino hanno minato i ponti, strappato i cavi della luce e dei tram, raso al suolo la città che si attestava su Ponte Vecchio per paura che i partigiani vi si rifugiassero. Le rovine intorno, lacerti smozzicati di città. La solitudine dei monumenti. Un piccolo disco a 78 giri ritrovato tra gli scaffali di una biblioteca di famiglia riporta il sonoro di quei giorni registrato di nascosto, una radiocronaca drammatica in diretta. Gli ordini gridati della soldataglia nazista, gli schianti delle case. Il commento fuori campo è di Piero Calamandrei. Solo un anno dopo sarà quella l'occasione per Michelucci di ripensare il centro storico; non sarà il suo progetto ad essere realizzato (se non per frammenti), ma ci interessa come i fatti avversi divengano in alcune specifiche circostanze occasione straordinaria di riforma urbana.

L'energia negativa cambia di segno, paiono avversità e sono occasioni.

Ad Aleppo come a Francoforte, a Le Havre come ad Amburgo, a Beirut come a Varsavia.

Con quella memoria torniamo alla distruzione del Vieux Port di Marseille da parte dei nazisti, un anno prima del crimine di Firenze. Tutte le case a ridosso del Vieux Port e il fronte verso l'acqua vengono sistematicamente demolite per avere campo e visuale liberi dal municipio di Puget fino al vecchio spalto.

Nel Vieux Port parzialmente distrutto, erano rimasti in piedi svariati chilometri di facciate ben ordinate, senza contare i due forti alla Vauban o medioevali, le chiese di Saint Victor e di Saint Laurent, il campanile degli Accoules, il municipio di Pierre Puget e l'ospedale maggiore di Hardouin-Mansart.

La ricostruzione del Vieux Port di Marsiglia resta questione esemplare di architettura della città¹ e vi è stato modo di approfondirla nel corso della mostra itinerante/crescente che dal 2018 ha toccato diverse università italiane (con Alberto Pireddu tra le pieghe degli archivi francesi, e segnatamente quello di Fernand Pouillon, abbiamo ritrovato i disegni di quel fronte che si credevano perduti: non nell'archivio FP, non in Comune a Marsiglia).

Possiamo qui anticipare che Pouillon interviene al seguito di una sorta di concorso organizzato in conseguenza delle pubbliche preoccupazioni per la ricostruzione del porto: "*les marseillais qui aiment leur ville ont des inquiétudes à ce sujet*"². Chi dirige la rettifica del primo progetto è

¹ Cfr. Bonillo J.L. 2008, *La Reconstruction à Marseille 1940-1960, architecture et projets urbains*, Éditions Imbernon, Marseille.

² In Dalloz P., dattiloscritto risalente al 1950. Fondo Fernand Pouillon, Association Pierres Sauvages de Belcastel.

Auguste Perret, ed è proprio il suo *endorsement* in favore del progetto di Fernand Pouillon a far realizzare quella sequenza di campate che ricostruisce il fronte del porto e che è capace di tener dentro la storia di questa parte di città, allineandosi in altezza al municipio di Puget e inquadrandolo in pianta, dunque facendolo cantare: ordine gigante con passo doppio. Una campata stretta in corrispondenza dei servizi o delle scale, una campata larga per le case, i soggiorni, la vita del porto e dei pescatori che entra. Il quarto corpo di fabbrica verso ovest del nuovo fronte è poi un capolavoro, laddove l'ordine gira e si raccorda verso la Tourette, annunciando il passo diverso di quella parte di città.

Il lavoro di Pouillon, chiamato a correggere la debolezza del primo progetto, già in buona parte realizzato, è grande architettura. E che cosa fa del resto Vasari agli Uffizi per tenere insieme le case diverse precedenti al suo intervento, se non far correre davanti alle preesistenze una grande loggia, un ordine, una partitura, una sequenza di campate? Non lontano forse da quella formidabile idea di Leonardo per la Piazza Ducale di Vigevano dove, ancora oggi, l'analisi planimetrica degli edifici lascia intendere delle case preesistenti unificate da un grande gesto di loggiato capace di portare la città ad una maggiore scala. Una lezione antica ripresa in terra di Prussia, come quegli smilzi corpi di fabbrica che Karl Friedrich Schinkel ipotizza a Berlino davanti al suo progetto per la Bauakademie, dall'altra parte del canale, per trasformare degli sciatti retti di case in partiti regolari e città bella affacciata sull'acqua.

Senza effetti speciali lavora Pouillon, solo con la pietra e gli ordini: qui un passo doppio che sta dentro l'ordine gigante come il Maestro Choisy, che Pouillon teneva sempre sul tavolo, confrontandosi continuamente col tema fondativo della campata, la *travèe surtout*, origine e destino di ogni architettura.

Puoi ridisegnare Pouillon, come tutto Perret del resto, senza misura in metri: solo moduli e proporzioni semplici. Come Palladio sapeva fare. Come chi taglia la pietra sa fare, dando le misure solo con una corda a cui si fan dei nodi.

Un esercizio perfetto per allieve/i che abbiano lasciato a casa la corda metrica e le squadre (come è successo lo scorso anno a Volubilis coi nostri studenti di Fés, malgrado le infinite raccomandazioni del giorno prima).

Eccolo il grado zero dei costruttori del Mediterraneo, ritrovando Auguste Choisy³ nelle tavole apparentemente enigmatiche di Matila Ghyka, dove l'esoterismo geometrico degli Antichi ci arriva attraverso il contributo dell'estetica platonica, una linea diretta dagli Egizi al Gotico⁴. La misura ritrovata è materiale da costruzione per il progetto.

Marsiglia sta dentro le misure di chi ha costruito intorno a questo mare e si è anche spinto più oltre, come lo stesso Pouillon che ben conosceva l'architettura persiana per esperienza diretta di chi aveva lavorato in Iran. Per que-

³ Cfr. Landsberger M. 2015, *La lezione di August Choisy. Architettura moderna e razionalismo strutturale*, Franco Angeli, Milano.

⁴ Cfr. Ghyka M. 1931, *Le Nombre d'Or – Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale – Précédé d'une lettre de Paul Valéry*, Éditions Gallimars, Mayenne.

sta via si aprono mondi, antichità misurate e disegnate, libri preziosi e stampe di monumenti, piazze a Oriente che son degli straordinari interni a scala urbana, per tutte il Meidan Naqsh-e jahan — Maidan-i-Shah a Isfahan⁵. Ma per chi 'usa' l'esperienza della città come materiale da costruzione i confini si fan labili, le filologie passano in secondo piano e le antichità si mischiano. E se quello straordinario *meidan* oltre che per Climat de France, fosse la stessa matrice de la Tourette a Marsiglia? E a fianco di questo pensiero in grande rivolto a un Mediterraneo che va verso Oriente, ecco l'architettura della Provenza, i suoi elementi, l'architettura di questo mare in cui costruire è prossimo a ri-costruire.

La città antica ritorna, per farsi progetto.

Non è del resto per caso che le straordinarie *planches* di Pascal-Xavier Coste, architetto e ingegnere alla corte dell'allora vicerè Méhémet-Ali (Muhammad Ali Pasha), si ritrovino tra i libri della biblioteca di Pouillon (*Architecture arabe ou monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1826* — consultabile, per chi volesse accuratamente ragionarci, anche presso Fonds Pascal Coste, Bibliothèque de Marseille à vocation régionale, l'Alcazar, Marseille).

Ci piace immaginare — come Giulio Barazzetta aveva accennato nel numero 16 di Phalaris dedicato al Mediterraneo — che la sezione dell'Anfiteatro di Arles stia dentro quella grande loggia mediterranea, aperta al sole e al mistral, coronata da un ampio attico, che Pouillon ante-

⁵ Cfr. De Cesaris A., Ferretti L.V., Osanloo H. 2014, *IRAN Città Percorsi Caravanserragli*, EdilStampa, Roma.

pone e sovrammette alle strutture di André Leconte. Ne avevamo parlato in redazione, mentre parallela correva una riflessione su quegli *altri Moderni* che han costruito intorno a questo mare, inteso non come irraggiungibile modello di un'età perduta, ma come miniera, deposito, illimitata *contaminatio* delle cose⁶, “enorme biblioteca in un pullulare di uomini vivi”⁷. In fila, uno dopo l'altro, famiglia spirituale. Plecnik, Pikionis, Konstantinidis, Sedad Eldem, Fatih, tra gli altri. Una geografia e una genealogia del Moderno per la città euromediterranea erano tracciate.

La presenza del passato produce progetto.

Congetture, pure congetture forse: tendenziose visioni che consentono tuttavia agli architetti in privilegio l'analogia tra le tecniche della Composizione.

⁶ Cfr. Ortelli L. 2000, *L'illimitata contaminati delle cose*, in AA. VV., *Aldo Rossi: Autobiographies Partagées*, EPFL, Lausanne.

⁷ Semerani L., *Reali concrezioni marine*, in «Phalaris», n°16, Marsilio, Venezia, 1991.

Riferimenti bibliografici

- Barazzetta G. 2016, *All'ombra di Pouillon*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Bonillo J. L. 2008, *La Reconstruction à Marseille 1940-1960, architecture et projets urbains*, Éditions Imbernon, Marseille.
- Caruso A., Thomas H. (a cura di) 2013, *The Stones of Fernand Pouillon: An Alternative Modernism in French Architecture*, ETH Höggerberg, Zürich.
- De Cesaris A., Ferretti L. V., Osanloo H. 2014, *IRAN Città Percorsi Caravanserragli*, EdilStampa, Roma.
- Ghyka M. 1931, *Le Nombre d'Or – Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale – Précédé d'une lettre de Paul Valéry*, Éditions Gallimars, Mayenne.
- Landsberger M. 2015, *La lezione di August Choisy. Architettura moderna e razionalismo strutturale*, Franco Angeli, Milano.
- Lucan J. 2003, *Fernand Pouillon Architecte*, Editions A & J Picard, Paris.
- Patrono F., Russo M., Sansò C. (a cura di) 2018, *Fernand Pouillon. Costruzione città paesaggio*, Clean Edizioni, Napoli.
- Pouillon F. 1987, *Architetto delle 200 colonne*, Electa, Milano.
- Pouillon F. 1964, *Les pierres sauvages*, Éditions du Seuil, Paris.
- Pouillon F. 1968, *Mémoires d'un architecte*, Éditions du Seuil, Paris.
- Semerani L. 1991, Reali concrezioni marine, in «Phalaris», n. 16, Marsilio, Venezia.

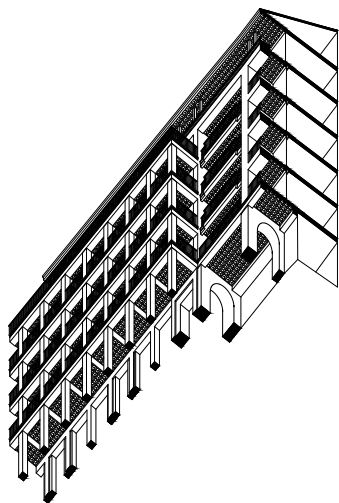


Auguste Perret e Fernand Pouillon (di spalle), Marseille Vieux Port (Fondo privato Fernand Pouillon, Association Pierres Sauvages de Belcastel).

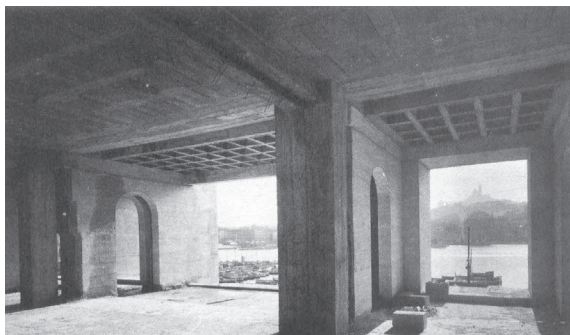


Vieux Port, cantiere. Vista dalla banchina (Fondo privato Fernand Pouillon, Association Pierres Sauvages de Belcastel).

Vieux Port, foto attuale. Vista dalla banchina (courtesy Giulio Barazzetta).



Vista assonometria, elaborazione di Eliana Martinelli e Claudia Morea.



Vieux Port, cantiere. Vista dall'interno del piano terra (Fondo privato Fernand Pouillon, Association Pierres Sauvages de Belcastel).

**RICOSTRUIRE LA CITTÀ. GIOVANNI
MICHELUCCI E GLI STUDI PER L'AREA DI
PONTE VECCHIO**

Nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944, l'esplosivo accuratamente posizionato dai guastatori tedeschi distrusse gran parte dei fabbricati posti in prossimità di via Guicciardini, via de' Bardi e Por Santa Maria.

L'antico tessuto urbano era irrimediabilmente lacerato. Squarciati dalle mine, i palazzi mostravano, in contrapposizione con le ricche facciate che li avevano nascosti per molti secoli, i loro interni modesti offrendo nuove possibilità di lettura.

La città medievale — scrive Franco Borsi — mai aveva subito un trauma siffatto e così violento; e che pur tenuto conto dell'irrazionalità misteriosa delle esplosioni che talvolta lasciarono indenni oggetti fragilissimi, bisogna dire che il vecchio tessuto medievale, quello aggrappato allo storico 'varco' dell'Arno, che fu l'origine stessa e l'anima dell'aggregazione urbana di Firenze, dette in fondo mirabile esempio di solidità e di resistenza. Le mine, com'è noto, fecero squarci vastissimi e non ebbero pietà di superfetazioni e di edifici adunati col tempo attorno al primitivo tessuto delle torri [...] Apparve chiaro il loro significato urbano di scheletro della storia, la loro natura di "megastrutture", non nel senso della dimensione fisica, ma appunto delle dimensioni temporali di durata, capaci di attraversare il tempo, di mantenere una loro individualità e significazione al di là di ogni intervento di ammodernamento, di riuti-

lizzazione, di inserimento e perfino di questo, traumatico e violentissimo, della distruzione¹.

In questo scenario di devastazione prende vita l'ipotesi di ricostruzione dell'area intorno a Ponte Vecchio di Giovanni Michelucci. Nel periodo compreso tra il 1945 e il 1946 l'architetto trascrive le proprie riflessioni nei numerosi disegni, veri e propri appunti grafici in grado di evocare inaspettate soluzioni spaziali e di contenere la vita, un ripetersi insistito di segni vibranti che rappresentano nella maniera più autentica e libera la vera essenza del suo pensiero.

L'architetto, disposto a dialogare con la storia, senza tuttavia cadere nel tranello del recupero formale, elabora le sue congetture progettuali inserendosi nel vivo della vivace polemica sulla ricostruzione: alla tesi avallata da Bernard Berenson, che si dovesse ricostruire tutto *à l'identique*,

Michelucci rispondeva respingendo il 'falso' stilistico e ipotizzando la coesistenza tra antico e nuovo, chiedendo insomma alla realtà del momento i suggerimenti per la nuova architettura, il primo frammento ideale della 'nuova città'².

Sono le preesistenze, espressione concreta della vicenda storica della città, a suggerire nuove visioni architettoniche. Tra cumuli di macerie e architetture pericolanti, emergevano, anch'esse non prive di ferite, proprio le robuste torri che avevano resistito agli effetti devastanti degli

¹ Borsi F. 1976, *Elementi di città o del realismo utopico*, in Godoli E. (a cura di), *La città di Michelucci*, Firenze, p. 3.

² *Ibid.*, p. 13.

esplosivi, nella nuova condizione di isolati e immobili testimoni del paesaggio mutato.

Ora si poteva leggere una sorprendente trama di rapporti dialogici fra elementi medievali, palazzi nobili e case torri, rimasta quasi ignota per secoli, nascosta dal denso tessuto delle stratificazioni che col tempo, qui come in altre zone della città, aveva assunto un innocuo e rassicurante aspetto ottocentesco.

Le torri, uscite dal secolare soffocamento provocatogli dalle numerose superfetazioni, suggeriscono all'osservatore sensibile una via per la ricostruzione, proponendo un'originale idea di città che cerca di coniugare passato e presente nel segno di una ragionata continuità.

Preso atto dei vuoti lasciati dalle esplosioni, considerati insanabili, Michelucci, a partire dalle torri medievali, veri e propri cardini volumetrici, disegna una rete, prevalentemente aerea, di percorsi orizzontali che si rincorrono nelle sinuose linee ripetute degli schizzi, già in grado di evocare una spazialità libera e comunicante.

L'idea di comunicazione, che da quel momento sarà alla base del concetto di spazio urbano, o più precisamente di città, per Michelucci, è intrinseca alla vicina struttura vasariana, fabbrica che contiene a sua volta la città e che tanto ha stimolato il pensiero dell'architetto; questa attraverso l'Arno proponendo la singolarità urbanistica di strada sopraelevata, di passaggio privilegiato che è espressione di un modo coraggioso di costruire la città. È, però, l'esperienza terribile della guerra a mostrare la possibilità di un aggiornamento funzionale dell'antica costruzione: il corridoio, come mostra il film *Paisà* di Roberto Rosselli-

ni (1947) nell'episodio sulla resistenza fiorentina, rimane l'unico sottile collegamento clandestino tra le due parti di Firenze ancora assediata.

Michelucci, d'ora in poi, immagina una città comunicante e in continua trasformazione, non bloccata e costretta entro alcun recinto fisico, intellettuale e culturale: non c'è frattura, non c'è frontiera nella città di Michelucci, organismo vivente e quindi in crescita.

L'architetto sembra accostare all'ossatura delle preesistenze storiche architetture leggere, quasi provvisorie, come costruite da "centine e ponteggi, con collegamenti inediti a quote singolari"³. Michelucci, lo annota nei disegni, pensa a una "città a più piani"⁴ dove il "traffico trova la sua strada libera poiché l'uomo potrà passeggiare nella sua strada"⁵.

Nei disegni troviamo, talvolta, rappresentati edifici in altezza disposti in sequenza lungo l'Arno a formare una cortina discontinua, ricucita ai piani bassi dalle strutture 'fili-formi' che portano i percorsi a più livelli; queste architetture verticali, figlie delle case-torri sopravvissute alla devastazione delle mine, rimarranno nei disegni di Michelucci a sottolineare la necessaria permanenza della città medievale nell'immagine della città del futuro. Altri disegni rappresentano gli stessi edifici arretrati rispetto al fiume, disposti nel tessuto urbano a definire spazi di relazione, strade, piazze, slarghi, abitati dagli uomini; Michelucci vorrebbe "decongestionare e risanare"⁶ il centro senza ri-

³ Ibid., p. 4.

⁴ Iscrizioni autografe sul disegno.

⁵ Iscrizioni autografe sul disegno.

⁶ Godoli E. 2012, *Michelucci per Firenze. Dagli studi per la ricostruzione*

pristinare l'assetto volumetrico e gli allineamenti esistenti, lasciando più luce agli edifici, disegnando strade più larghe e spazi verdi pubblici inseriti tra gli isolati.

L'architetto, in questa fase dello studio, sembra non sentire il bisogno di restituire un volto ai palazzi 'sfigurati' e si concentra sullo studio delle sezioni attraverso le quali regola i rapporti visuali e la comunicazione tra le parti: strade interne, lungarni e fiume.

Testimone di ogni trasformazione urbana, di ogni atto di costruzione e ri-costruzione della città, arteria vitale e non frattura, il fiume è l'elemento comunicativo da riscoprire riportando la vita sulle sue sponde, rompendo il limite rigido imposto dai lungarni.

In un articolo pubblicato su *La Nazione del Popolo*, l'architetto descrive i principi della sua proposta di ricostruzione:

il nuovo centro deve conquistare l'aria, la luce e il contatto col fiume, che per troppi secoli gli si erano nascosti [...] Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo di gloriose memorie, ma un centro ricco di risorse per una nuova vita serena che dal Ponte Vecchio scenda al fiume, salga a Boboli e ai viali e filtri, seguendo Por Santa Maria, verso il centro monumentale e quello commerciale⁷.

Sebbene i disegni, estremamente espressivi e in grado di imprigionare chi li osserva nella fitta trama del segno ripetuto e avvolgente, non arrivano mai a definire troppo le soluzioni indicate, lasciando margini entro cui il pensie-

della zona di Ponte Vecchio (1945-47) alle proposte per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce (1967-68), in Privitera F. (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, Olschki, Firenze, p. 65.

⁷ Michelucci G., *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo*, in «La Nazione del Popolo», 20 Ottobre 1946, p. 3.

ro compositivo può ancora muoversi, Michelucci descrive alcune possibili scelte applicative:

i volumi e il colore che tanta importanza hanno per l'intonazione stessa, sono conseguenti ad un controllato principio economico (...) e il materiale locale essendo il più economico, sarà quello più facilmente usato nelle case ricostruite, le quali avranno così la tonalità di quelle distrutte. A questo si aggiunga che, costruendo col preciso concetto di bene organizzare le attività che si svolgeranno (e che già esistevano) nella zona da ricostruire (artigianato, commercio minuto) e costruendo gli indispensabili raccordi con le strade rimaste in piedi, si avranno gli altri elementi che contribuiranno a intonare la zona nuova all'antica⁸.

Per dovere di cronaca va ricordato che nel dicembre 1945, il Comune di Firenze indisse un Concorso Internazionale per la ricostruzione delle aree adiacenti al Ponte Vecchio al quale presero parte tutti gli architetti più accreditati della città compreso Michelucci che però decise di ritirarsi. Le sue tesi, originali ma solitarie, trovarono tuttavia il sostegno dell'opinione concorde espressa da Le Corbusier, che parlò di 'un delitto contro la vita', in nome di una restaurazione d'immagine della città distrutta.

A questa intensa e travagliata esperienza progettuale possiamo, forse, far risalire l'origine degli *Elementi di città* di Giovanni Michelucci che, sottolinea Borsi,

da questa drammatica e occasionale realtà (...) traeva spunto per suggerire i temi su cui si svilupperanno in fondo tutte le sue ipotesi urbanistiche: i percorsi a più livelli, la rottura della tipologia tradizionale dell'edificio, il rapporto antico-nuovo concepito come dialettica tra le per-

⁸ Michelucci G., *Difendiamo la vita*, in «La Nazione del Popolo», 13 Ottobre 1946, p. 3.

manenze isolate e la nuova architettura indefinita formalmente. ma libera di esprimersi al di fuori di ogni riferimento stilistico⁹.

Attraversando quei luoghi, tremendamente colpiti dall'azione distruttiva delle mine, mi sono chiesto più volte cosa sarebbe oggi questo brano di città, se le proposte lungamente meditate, le suggestioni, le visioni contenute nei disegni di Michelucci, rimaste praticamente sulla carta, avessero incontrato il favore della critica e dell'amministrazione, non lasciando spazio a quel 'colore locale' che soltanto l'osservatore frettoloso e distratto può credere sia fiorentino.

Certo è che gli esiti non esaltanti della ricostruzione del centro di Firenze rendono ancor più prezioso e interessante il lavoro svolto da Michelucci, sul quale, forse, vale la pena di riflettere ancora, indagandolo in profondità e senza pregiudizi. A distanza di quasi settant'anni dalla vicenda relativa alla ricostruzione dell'area di Ponte Vecchio possiamo, oggi, nuovamente osservare con attenzione la complessa ed espressiva architettura grafica dei suoi disegni, 'abbozzi vivi', alla ricerca, magari, di un possibile principio di ri-costruzione della città e del paesaggio contemporaneo.

⁹ Borsi F. 1976, *Op. cit.*, p. 5.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. 2012, *Giovanni Michelucci: disegni 1935-1964*, Diabasis, Reggio Emilia.
- AA. VV. 1994, *Gli Uffizi: studi e ricerche*, n. 12, Centro Di, Firenze.
- AA. VV. 1998, *La nuova uscita degli Uffizi*, Giunti, Firenze.
- Belluzzi A., Conforti C. 1986, *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*, Electa, Milano.
- Berenson B. 1956, *Rivisitando Firenze*, in «Corriere della sera», 20 settembre.
- Borsi F. 1966 (a cura di), *Giovanni Michelucci*, intervista, LEF, Firenze.
- Bruntetti F. 1981 (a cura di), *Giovanni Michelucci. Intervista sulla nuova città*, Laterza, Roma-Bari.
- Butini R. 2007, *Giovanni Michelucci. Fotogrammi del Museo*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Cassigoli R. 1991 (a cura di), *Giovanni Michelucci: abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Cerasi M. 1968, *Michelucci*, De Luca, Roma.
- Deti E. 1954, *Giovanni Michelucci*, in «Comunità», n. 23, pp. 38-42.
- Dezzi Bardeschi M. 1988 (a cura di), *Giovanni Michelucci: un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*, Alinea, Firenze.
- Dezzi Bardeschi M. 1963, *La vicenda fiorentina: il movimento moderno e l'opera di Michelucci*, in E. Crispoli, P. Portoghesi (a cura di), *Aspetti dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, L'Aquila.
- Fanelli G. 2001 (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, Mandragora, Firenze.
- Godoli E. 1976 (a cura di), *La città di Michelucci*, Comune di Fiesole.
- G. K. Koenig 1968, *Giovanni Michelucci*, in «Architettura in Toscana 1931-1968», ERI, Torino.
- Lugli L. 1966, *Giovanni Michelucci. Il pensiero e le opere*, Patron, Bologna.
- Lupano M. 1990, *Colloquio con Michelucci*, in «Domus», n. 720, p. 26.
- Michelucci G. 1932, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, in «Domus», n. 50, pp. 70-71.
- Michelucci G. 1932, *Contatti fra architetture antiche e moderne (seconda parte)*, in «Domus», n. 51, pp. 134-136.
- Michelucci G. 1949, *Felicità dell'architetto*, in «Domus», n. 234, pp. 30-31.
- Michelucci G. 1972, *Brunelleschi Mago*, Tellini, Pistoia.
- Michelucci G. 1980, *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Tellini, Pistoia.

Michelucci G. 1984, *Ordine e disordine*, in «La Nuova Città», Quaderni della Fondazione Giovanni Michelucci, n. 5, pp. 3-5.

Michelucci G. 1990, *I monumenti e la città*, in A. Giusti (a cura di), *Sculture da conservare: studi per una tecnologia dei calchi*, Vallardi Associati, Milano.

Michelucci G. 1946, *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo*, in «La Nazione del Popolo», 20 Ottobre.

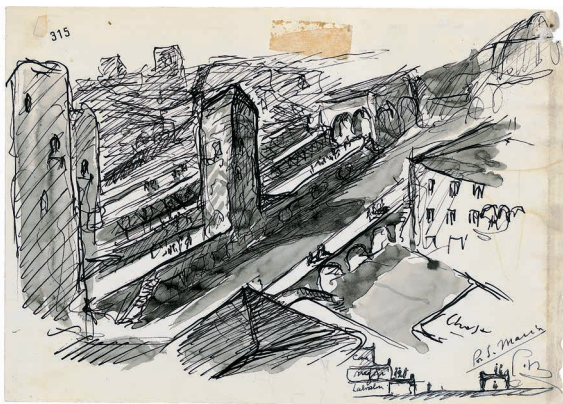
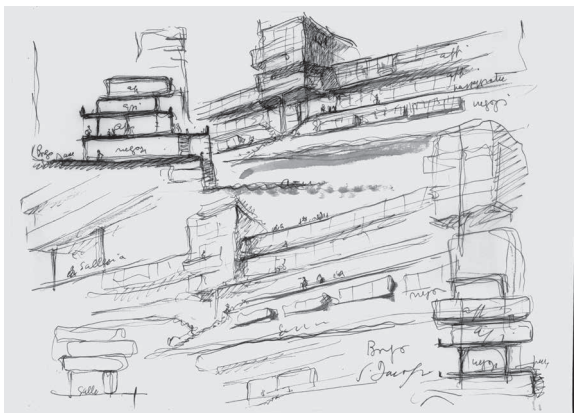
Michelucci G. 1946, *Difendiamo la vita*, in «La Nazione del Popolo», 13 Ottobre.

Privitera F. 2012 (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, Olschki, Firenze.

Sacchi B. 1980 (a cura di), *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze.

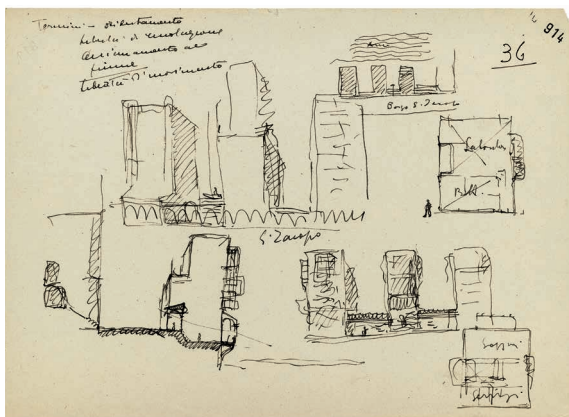
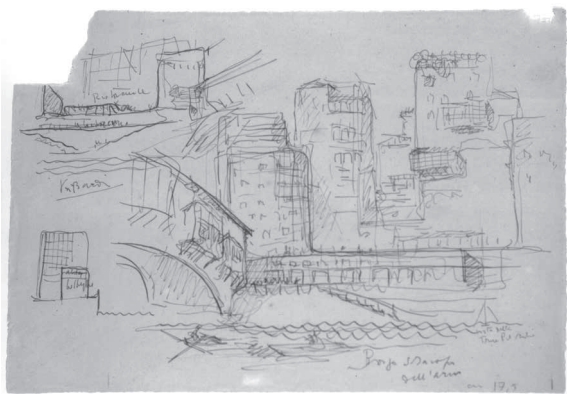


Distruzioni: la riva sinistra dell'Arno, Firenze.
Fotogramma dal documentario *I monumenti italiani e la guerra*, realizzato dall'Istituto Nazionale Luce (1948-49).



Studio per la ricostruzione di Borgo San Jacopo, viste prospettiche e sezioni, data presunta 1945/46. Disegno non firmato n. 314 (CMPt).

Studio per la ricostruzione di Por Santa Maria, vista prospettica e sezione, data presunta 1945/46. Disegno firmato n. 315. (CMPt)



Studio per la ricostruzione di Borgo San Jacopo e via de' Bardi, edifici a torre, percorsi in quota e scalinate verso il fiume, data presunta 1945/46. Disegno non firmato n. 327 (CMPt).

Studio per la ricostruzione di Borgo San Jacopo, ricostruzione a partire dalle torri superstiti, viste prospettiche, sezioni e piante, data presunta 1945/46. Disegno non firmato n. 914. (CMPt)

TRASPORRE

Il frammento come geografia

COSTRUIRE E RICOSTRUIRE IN GIAPPONE.
LA CASA DEI SIGNORI FUJITA E YASUDA A
SENDAGI, TŌKYŌ

C'è una casa a Sendagi, tranquillo quartiere residenziale nel centro di Tōkyō, che dal 1919 resiste come una sorta di punto fermo nel sempre mutevole panorama della capitale.

È sopravvissuta al grande terremoto del Kantō del 1923, ai bombardamenti americani della seconda guerra mondiale, al sisma del 2011 e soprattutto, grazie ad un gruppo di combattive donne del quartiere, è sfuggita alle mire speculative di impresari edili senza scrupoli, essendo dal 1996 tutelata dal *Japan National Trust*. La casa del signor Fujita Yoshisaburo¹ è infatti un puro e raro esempio di residenza alto borghese di epoca Taishō².

Committente molto esigente e munifico, amante e *connoisseur* dell'architettura tradizionale nipponica, il signor Fujita si rivolge per la costruzione della sua dimora alla prestigiosa impresa edile Shimizu-gumi, ancora oggi esistente come Shimizu Corporation.

¹ Conosciuta oggi col nome ufficiale *The Former Kusuo Yasuda Residence* dal nome del successivo proprietario.

² Era di grande prosperità economica e di relativo sviluppo democratico; compresa fra il cosiddetto 'Risorgimento giapponese' — ovvero l'epoca Meiji che struttura l'apertura e le relazioni del Giappone con l'Occidente — e l'epoca Showa, segnata dall'ascesa al trono imperiale di Hirohito.

La casa si incunea in un lotto stretto e lungo compreso fra la via principale, dove si apre l'ingresso e la via secondaria dove un tempo era posta l'ala delle camere da letto, oggi sacrificata a favore della costruzione di un banale edificio residenziale multipiano; dazio pagato al mercato immobiliare per salvare la parte più importante del complesso. Come consuetudine in queste case di lusso, essa non ha una vera e propria facciata lungo la strada poiché grazie all'arretramento dal fronte stradale è ricavato un primo recinto, concepito per ospitare i mezzi della famiglia e soprattutto degli ospiti. La magione fu infatti pensata come una raffinatissima scenografia per gli eleganti riti di relazioni sociali d'alto livello, indispensabili per un imprenditore di successo qual era il committente. Committente che presto però si stancò di questa dimora e che perciò, dopo essersi fatto costruire un'altra casa a Nakano³, decise di metterla in vendita.

Uomo indubbiamente fortunato il signor Fujita, visto che entrambe le case sopravvissero al devastante terremoto del '23. Fu così che la famiglia di Yasuda Zenshiro, genero del fondatore dell'omonimo gruppo finanziario, vi subentrò abitando e preservando per 75 lunghi anni questa architettura posta totalmente a servizio del giardino, vero protagonista della *dispositio* dei suoi volumi nel lotto.

Oltrepassato l'ingresso per gli ospiti (la famiglia usava generalmente quello di servizio, posto in asse con la spina distributiva principale), si trova l'ambiente cosiddetto *yōfū*, presenza assai comune in questa tipologia di residenze ab-

³ Quartiere occidentale di Tōkyō, posto in posizione meno centrale rispetto a Sendagi.

bienti; ovvero la stanza in stile occidentale da esibire come un vero e proprio *status-symbol* agli invitati.

Aperta a sud-ovest verso il giardino mediante un'ampia veranda, questa *western-room* perfettamente conservata presenta una significativa particolarità. Dominata dalla centralità dell'arredo originale che trova nell'asse verticale segnato dal lampadario e dal tavolino il suo fulcro, la stanza declina il suo carattere occidentale nel segno della tipica sensibilità giapponese che trova eccessivi e troppo rigidi gli schemi simmetrici tipici della nostra spazialità.

Introducendo un notevole dinamismo in un ambiente così elegante e rappresentativo il camino, rivestito con una pietra simile al porfido verde di Grecia, e la sua elegante *boiserie* che lo incornicia per mezzo di lignee paraste doriche slittano rispetto alla mezzeria della stanza avvicinandosi alla nicchia dell'alcova; spazio in negativo, ricavato nella parete a simulare un inesistente spessore murario, essendo in realtà organismo spaziale autonomo, estroflesso rispetto all'esile parete meridionale del salotto all'inglese.

In uno degli episodi più importanti della casa, piegato dalla passione di Fujita-san per l'architettura tradizionale pur nel rispetto del *decor* europeo, si compie dunque una inedita fusione di stili diversi dove l'impianto classico dell'ambiente è risolto nell'asimmetria, nel fuori asse, nell'influenza dell'estetica *shoin zukuri*.

Due mondi qui si toccano, e due dimensioni dell'architettura si fondono in uno spazio di involontaria modernità che finisce per ricordare persino certe soluzioni di Loos. La poca padronanza della grammatica dell'architettura occidentale compie il miracolo di vivificarne il codi-

ce, anticipando i dialoghi per differenza che gli architetti moderni ebbero con la regola.

A completare l'enigma un dettaglio certo di non poco significato: il dipinto a olio, in asse col focolare ma con questo posto fuori asse rispetto allo spazio della stanza, rivela il suo trucco. Non è un paesaggio europeo quello incorniciato dalle ioniche paraste binate, ma un paesaggio giapponese dipinto all'europea; e le due figurine che lo animano non sono pastori di una lontana arcadia secondo l'iconografia consueta, ma erranti contadini giapponesi. Casa Fujita-Yasuda si rivela così un meccanismo narrativo più raffinato di ciò che poteva apparire all'inizio, quando il suo unico merito poteva essere riassunto nel suo valore di sopravvissuta testimonianza di un'epoca lontana. Episodi altrettanto interessanti si trovano nelle altre stanze di rappresentanza in stile tradizionale o *wāfū*. E specialmente nell'ambiente del piano terreno con la vista più favorevole sul giardino; quello dedicato alla cerimonia del tè per gli ospiti di riguardo dove è evocato un altro luogo e un altro mondo di riferimenti quasi ad equilibrare la presenza di quell'addomesticata idea di Europa posta così vicina all'ingresso.

Nel punto più profondo della casa, riservato solamente a coloro che potevano avvicinarsi al cuore della vita familiare, la cosiddetta *Zangetsu-no-ma* si trasfigura in un altro luogo simbolico situato a sud-ovest di Tōkyō e verso il quale Fujita-san e la sua casa concettualmente guardavano. Questa stanza in stile giapponese è infatti la replica della *Zangetsu-tei*, la casa da tè della *Omote Senke* a Kyoto, una delle tre 'case' o 'famiglie' che annoverano fra i loro avi *Senn no Rikyu*, il riformatore del cerimoniale nonché

costruttore lui stesso di celebri padiglioni dove condividere l'esperienza rituale ed estetica della via del tè secondo un canone votato alla ricerca instancabile della semplicità e al rifiuto di qualsiasi ostentazione.

Compresa fra queste due polarità dialetticamente contrapposte, la residenza dei Fujita e degli Yasuda rivela segrete connessioni. Ma è al piano superiore, nelle raffinate stanze che si affacciano sulle chiome degli aceri per consentire la migliore visione del loro rosseggiare autunnale, che si coglie la lezione definitiva. Oltrepassata una piccola sala informale si giunge in una serie di sale in stile *shoin zukuri*⁴; ambienti di grande raffinatezza, sobrietà e rigore formale. Spazi dove riluce il concetto portante dell'architettura giapponese: il *ma*; ovvero la fusione fra spazio e tempo che qui va in scena in maniera quasi impercettibile, discreta.

Solo un intenditore come Fujita-san poteva concepire il sottile piacere di mostrarne agli ospiti la magica epifania contemplando un'infinita serie di dettagli rivelatori. Un florilegio di episodi di minuto e prezioso lavoro artigianale che impreziosisce ogni ambiente ed in particolar modo questa serie di sale.

Quante ore di lavoro occorsero a chi intagliò con abilità sopraffina le fisse schermature della parte superiore dei *fusuma* scorrevoli, trasparenti come filigrana? Quante ore impiegarono coloro che curarono la perfetta geometria

⁴ Per stile *shoin zukuri* si intende il severo stile architettonico tipico della tarda epoca Momoyama e del periodo Edo che connotava le abitazioni della classe militare, dei samurai e degli abati dei monasteri zen. Costituisce il canone alla base della tradizionale casa giapponese. Questo stile era dotato di un suo proprio sistema di proporzionamento (*kiwari*).

della cornice del *tokonoma* o l'ebanisteria delle mensole della nicchia laterale?

È il tempo che si rivela, fissato non solo nello spazio, immoto e dinamico, monumentale e domestico, aulico e intimo; tempo tangibilmente racchiuso nelle finiture e nei materiali della casa.

Occorre un po' di pazienza per apprezzare la preziosità del *doko-bashira*, il pilastro d'angolo del *tokonoma*. Difatti non si coglie subito la rivelazione, il legno è scuro e occorre affinare la vista ma poi tutto si comprende. Le venature del pilastro a sezione quadrata, corrono parallele fra loro. Non una deforma la sua corsa, dalla base alla trabeazione. Un impressionante fenomeno naturale? Episodio che fa il paio con la lunga trave che regge lo sbalzo della vicina veranda aperta sul giardino, la cui serie di infissi scorrevoli a vetri non sono interrotti da nessun montante strutturale. Anche qui le venature non si piegano, non un nodo presente, non un'imperfezione.

L'arcano è svelato, l'appassionato amatore di architettura tradizionale non era un cliente come gli altri per la Shimi-zu-gumi; per questo a Fujita-san fu dato il miglior legname, forse scelto da lui personalmente.

Pilastri e travi ricavate da alberi 'coltivati' per sessanta, cento, duecento anni, dove grazie al paziente lavoro di taglialegna e guardiaboschi si sfrondarono con ciclica regolarità i rami e le chiome per non far formare nodi e grumi, così da ricercare attraverso questo paziente lavoro di potatura l'esemplarità di venature perfettamente parallele fra loro.

È il tempo dunque il vero materiale con cui è stata costruita la casa. Ed è così mirabile questo fenomeno, que-

sta pazienza e questa raffinatezza costosissima ma invisibile, tanto da non poterla scorgere in un primo momento, che si può comprendere e rivivere come in una parodia della commozione di Taut nella Villa di Katsura. Qui, nella casa del signor Fujita e degli Yasuda, che di quella villa è la pallida imitazione.

Un'eleganza timida, sottile, potentissima. E improvvisamente la metamorfosi, il miracolo dell'analogia. Quel pilastro preziosissimo, umilissimo, si sovrappone con le sue impareggiabili venature all'immagine della *boiserie* del salotto all'inglese. A quelle parallele scanalature delle paraste che coronano la mostra del caminetto. Come se non ci fosse alcuna contraddizione fra intaglio di un fusto di planare colonna, attuato secondo il nostro codice classico e la classicità *autre* di una differente tradizione che sa racchiudere ad un tempo l'artificiata naturalità della colonna primigenia — immagine riflessa del tronco di un albero, dell'ordine dorico, dell'infanzia dell'architettura⁵.

⁵ Questa e altre considerazioni sulle sotterranee, possibili, corrispondenze fra tradizioni architettoniche così diverse e lontane sono state pubblicate in un recente mio piccolo libretto. Cfr. Volpe A.I. 2017, *Promessa del dorico Case, archetipi e analogie fra Oriente e Occidente*, DIDAPress, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Firenze.

Riferimenti bibliografici

W. Blaser, J. Malmes (1996), *West meets East Mies Van Der Rohe*, Birkhäuser, Basel.

C. Dresser (1882), *Japan its architecture, art, and art manufactures*, London, New York.

A. Drexler (1955), *The architecture of Japan*, Museum of Modern Architecture by Arno Press, New York.

F. E. Fenollosa (1912), *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Frederick A. Stokes Company, New York.

H. Focillon (2003, ed. or. 1914), *Hokusai*, Abscondita, Milano.

J. Harada (1954, ed. or. 1936), *The lesson of Japanese Architecture*, Charles T. Bradford Company, Boston, revised edition.

A. Isozaki A. et al., V. Ponciroli (2004, a cura di), *Katsura, la villa imperiale*, Electa, Milano.

E. S. Morse (1886), *The Japanese Home and its surroundings*, Peabody Academy of Science, Salem.

K. Okakura (2015, ed. or. 1903), *Ideali dell'Oriente. Lo spirito dell'arte giapponese*, SE, Milano.

K. Okakura (2007, ed. or. 1906), *Lo Zen e la cerimonia del tè*, Feltrinelli, Milano.

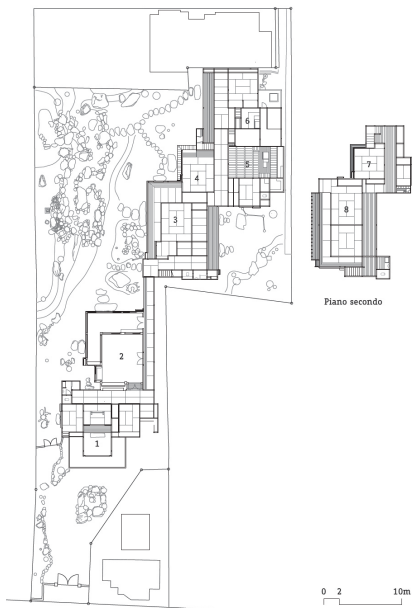
K. Tange, W. Gropius (1960), *Tradition and creation in Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven.

J. Tanizaki (2000, 1933), *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano.

A. I. Volpe (2017), *Promessa del dorico Case, archetipi e analogie fra Oriente e Occidente*, DIDAPress, Firenze.

F. L. Wright (2008, 1912), *Le stampe giapponesi. Una interpretazione*, Electa Milano.

T. Yoshida (1935), *Das Japanische Wohnhaus*, Wasmuth, Berlin.



Ridisegno a cura degli architetti Yoichi Sakasegawa e Giacomo Dallatorre:
 1: Ingresso formale, Genkan e anticamera; 2: Stanza da ricevimento in stile occidentale; 3 Sala formale da ricevimento in stile tradizionale Zangetsuno-ma; 4: Cha-no-ma, sala da pranzo informale; 5: Cucina; 6: Bagno; 7: Stanza in stile tradizionale informale; 8: Sala da ricevimento tradizionale in stile Shoin-zukuri.



La stanza in stile inglese foto Andrea Innocenzo Volpe, per gentile concessione del Japan National Trust.



Il *tokonoma* della stanza formale al primo piano in stile *shoin zukuri*
foto Andrea Innocenzo Volpe per gentile concessione del Japan
National Trust.

**PAESAGGI MEDITERRANEI. LO SGUARDO DI
ALVAR AALTO**

Alcune inaspettate coincidenze individuate da Aalto nelle forme del paesaggio italiano da una parte e in quello scandinavo dall'altra, sembrano comporre di fronte allo sguardo del Maestro finlandese due immagini analoghe capaci di superare ogni distanza oggettiva. In questa lettura il paesaggio si fa trama di segni dal valore universalistico, mosaico di frammenti della memoria che, ricomposti unitariamente, rivelano la logica del segno architettonico del Maestro quale sintesi di elementi fusi e confusi al di là dei limiti dello spazio e della storia. L'idea del paesaggio aaltiano, in questo modo, riesce a tenere insieme il prorompente dinamismo delle regioni boreali con la solidità statica del mondo mediterraneo. Il carattere del Nord si rivela nel rapporto attivo che intercorre tra gli elementi fisici del paesaggio e quelli che agitano la natura, abbandonata ogni velleità di rigore razionale o di equilibrio apollineo¹. Come la natura, anche l'architettura a queste latitudini è mutevole, posta in quadri di ambiente perlopiù privi di confini stabili o di misure certe. In questa 'liqui-

¹ Sul tema Schultz C.N. 1997, *Nightlands, Nordic building*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

dità' primordiale² dello spazio naturale l'architettura disegna alcuni margini attraverso il profilo scuro dei suoi contorni, ora avvolti nell'ombra dell'inverno e animati tenuemente del riverbero della neve, ora stagliati nel cielo dilatato dell'estate e fusi nel bagliore della luce omogenea del Baltico. L'esigenza di trovare un'architettura capace di fare da contrappunto al motile paesaggio scandinavo e la volontà di dare nuova legittimità alla nascente Finlandia indipendente³, sembrano spingere Aalto verso il Mediterraneo, dove la massività delle forme esprime saldezza di significati. Sebbene alcuni spunti del processo ideativo aaltiano sembrino scaturire da una dimensione soggettiva – quasi emotiva – del Maestro, a ben guardare, ad ogni 'intuizione' compositiva segue una fase di analisi deduttiva, una sintesi organizzata su un'ossatura metodologica che si può dire di ascendenza classica – ma anche di risoluto pragmatismo nordico – che trasporta l'opera di Aalto attraverso i temi della reiterazione e trasformazione del tipo. Il ricorso a modelli consolidati consente ad Aalto di governare elementi eterogenei desunti da contesti diversi e di ricomporli con sapienza antica alla luce delle esigenze umane e della natura dei luoghi.

Stabilità e armonia sono ritrovate dal Maestro finlandese in Italia e nel Mediterraneo in genere, nei paesaggi ordinati tanto dalla mano quanto da quella dell'architetto. Alla vitalità del mondo scandinavo, ai toni travolgenti del

² Il termine primordiale è usato anche da Giedion S. in *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano, 2010 [Ed. or. 1941].

³ La Finlandia ottiene definitivamente l'indipendenza nel dicembre del 1917. L'esigenza di trovare un'identità nazionale autonoma è espressa da tutto il mondo intellettuale e culturale.

sublime e al carattere 'barbaro' del Nord, fa da contrappeso la *ratio* del mondo mediterraneo, sospeso in ieratica immobilità, scolpito dalla luce perpendicolare del Mezzogiorno, dove le forme si cristallizzano in una dimensione 'sincronica' e il paesaggio è costituito dalla simbiosi di natura e artificio. L'architettura Classica della tradizione aulica canonizzata dagli ordini e dai rapporti matematici delle proporzioni, ma anche quella di natura meno intellettuale, conferiscono a questi luoghi una *gestalt* plastica e omogenea, lontana da quella del paesaggio nordico. Aalto, coglie l'attitudine al 'resistere' dell'architettura mediterranea e la integra nel disegno della propria opera. Il primo viaggio di Aalto in Italia nel 1924 assume il valore di un percorso a ritroso sulle tracce di qualcosa di familiare come un racconto antico. Durante il viaggio, Aalto verifica un preciso bagaglio iconografico collezionato durante la formazione e ispirato alla figuratività del Classicismo nordico, ai toni del pittoresco romantico dei paesaggisti ottocenteschi o ancora alle descrizioni dei diari di viaggio più antichi. A questa esperienza fanno seguito progetti come la *Worker's House* (1924), le chiese di Jämsä (1925) e di Muurame (1926), puntuali applicazioni dei modelli e espressione di una prima dichiarazione di interesse. Significativi documenti dei viaggi aaltiani sono le fotografie: taglio, inquadratura e composizione dell'immagine perdono di importanza conferendo alle riprese il valore di sintetici appunti mentali; sul film restano impresse porzioni di architetture rappresentate in maniera fugace e quasi mai nella loro interezza. Le foto rimandano al senso di movimento di un mondo brulicante e sfuggente nel quale solo il corpo dell'architettura resta saldo e fisso. Le im-

magini colgono aspetti compositivi e soluzioni costruttive, dettagli, decorazioni e tessiture murarie, qualità materiche e cromatiche, elementi che risulteranno fondativi di tutto il lavoro dell'architetto. Diversamente, durante il viaggio italiano, la comprensione dei meccanismi generativi del paesaggio è affidata agli schizzi. Nel profilo di un crinale di collina che si trasforma nella sagoma di un borgo o di una scarpata che si fa muro di terrazzamento, Aalto sintetizza la matrice del paesaggio italiano e le ragioni delle architetture che lo animano, questi segni rappresentano le relazioni di quiete e tensione tra atto edificatorio e Natura che rendono l'architettura manifestazione spontanea e necessaria del paesaggio stesso. Ogni segno tracciato sul taccuino diventa per il Maestro finlandese un esercizio di sovrapposizione e di riscontri tra il paesaggio mediterraneo e quello nordico. Come racconta lo stesso Aalto, sono gli affreschi del Mantegna a Padova a suggerire per la prima volta questa 'platonica' unione tra i due emisferi⁴. Aalto osserva il paesaggio 'sintetico' dipinto sullo sfondo dove il costruito è generato dalla terra stessa e con essa intesse un legame dialettico che vincola indissolubilmente natura e costruito. L'architettura di Aalto si arricchisce di un'anima viva e organica, ma — citando Zevi⁵ — nel senso in cui anche

[...] Vasari già alludeva a qualcosa di simile quando, pur parlando di un edificio del Rinascimento, la Farnesina, lo lodava così: non murato, ma veramente nato, si può ag-

⁴ Aalto fa riferimento agli affreschi del Mantegna all'interno di un testo ideato come introduzione ad un libro. Cfr. Schildt G. 1986, *Alvar Aalto. The decisive years*, Rizzoli, New York.

⁵ Zevi B. 1945, *Verso un'architettura organica, Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino.

giungere che prima del Vasari, Leon Battista Alberti, [...], aveva affermato che un edificio è 'quasi come un animale', cioè la forma vi agisce dall'interno all'esterno.

L'attacco a terra e il progressivo configurarsi dei volumi che da questa si staccano diventano sistema generativo del progetto aaltiano e la sezione lo strumento di controllo privilegiato. Nelle linee asciutte delle colline italiane, nella saldezza delle architetture mediterranee, trasposte per sillogismo nelle forme del paesaggio finlandese, si trova la ragion d'essere dell'architettura aaltiana. Attraverso la sezione l'opera rivela il suo legame con la terra e lo spazio della soglia diventa luogo privilegiato del passaggio tra esterno e interno. Aalto guarda stavolta all'archetipo dell'orto dell'Annunciazione⁶. L'atto di entrare rappresenta il respiro prima dell'avvio del percorso lungo il quale si articola lo spazio fino al cuore dell'edificio, quasi sempre luogo dilatato e centripeto, dedotto dai temi della pianta centrale e della corte. I vuoti centrali diventano sistema aggregativo preferenziale degli spazi aaltiani rivelandone il carattere 'collettivo' ad esempio nelle grandi piazze interne sormontate da cieli di lucernari, come la sala di lettura della biblioteca di Viipuri (1927) o l'atrio del *Rautatalo office building* (1953-54) ma anche nei luoghi raccolti come la corte del Municipio di Säynätsalo (1949-52). È ancora la sensibilità eclettica di Aalto a consentirgli di muoversi nella sfera degli archetipi e a permet-

⁶ Tra i ricordi di Alvar Aalto riportati dal viaggio in Italia Aalto conserva alcune cartoline raffiguranti le opere del Beato Angelico, l'Annunciazione e Cristo che esce dal sepolcro, ognuna delle due immagini rappresenta l'ingresso ad un luogo che in qualche modo ha a che fare con la dimora, mediato dallo spazio di un giardino murato.

tergli di ritrovare nel sistema centripeto della casa tradizionale finlandese l'analogo nordico dell'*atrium* romano e pompeiano, figure indagate fino dai tempi della *Atrium house* (1925), ma sintetizzate nella più stringata sobrietà nordica e nella più 'primitiva' classicità nella *Experimental House* (1952-53), dove la stanza del focolare domestico si estende all'esterno e si fa patio, racchiuso in una corte spezzata, lambita dal verde del bosco e dall'acqua del lago, tra muri che allo stesso tempo sono materiale di sperimentazione⁷ e evocazione delle rovine antiche viste durante i viaggi nel Mediterraneo con i loro paramenti stratificati e diruti. L'architettura di Aalto, così densa di rimandi, costruisce un paesaggio fatto di segni i cui significati sono perlopiù condivisi da tutti coloro che vi posano lo sguardo.

Riferimenti bibliografici

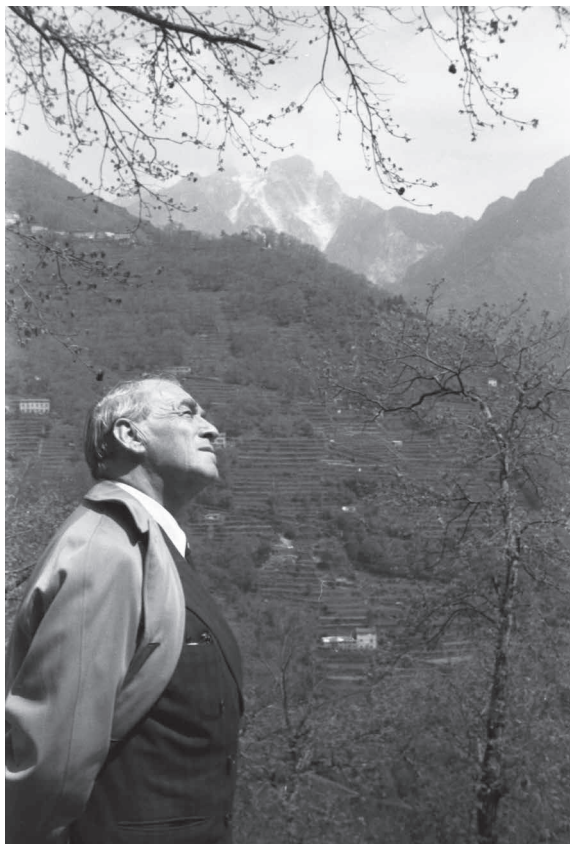
Giedion S. 2010 (ed. or. 1941), *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano.

Schultz C. N. 1997, *Nightlands*, Nordic building, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

Schildt G. 1986, *Alvar Aalto. The decisive years*, Rizzoli, New York.

Zevi B. 1945, *Verso un'architettura organica, Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino.

⁷ La casa sperimentale di Muuratsalo, in finlandese Koetalo, è il luogo del gioco e della sperimentazione in senso euristico.



Alvar Aalto mentre osserva le montagne di Carrara
©Alvar Aalto Foundation.



Municipio di Säyätalo, foto di Chiara De Felice.



Experimental house, Muuratsalo, foto di Chiara De Felice.

**ALDO ROSSI, MEDITERRANEO 1989. DARE UN
LUOGO ALLE 'COSE LONTANE': ARCHITETTURE
DI STANZE CHE NON SONO PIÙ**

Non c'è niente che succede che non sia necessario¹.

Appare singolare come il 1989 riservi per gli studi riguardanti la figura di Aldo Rossi un anno dalle grandi risorse. L'89 del resto emerge come elemento di riscrittura della poetica e del linguaggio rossiano, quasi a costruire una reale ossatura di presupposti e traslazioni che diventano architettura. Senza andare troppo lontano dai 'Quaderni Azzurri' è tracciato come durante questa annata Rossi compia un ulteriore viaggio in Grecia — verso Atene — per arrivare definitivamente, nello stesso mese di agosto, sull'isola di Samos nel pieno Mar Egeo.

In questo senso, parallelamente al saggio *Le distanze invisibili*, le cose si precisano fino a produrre sensate esperienze costruttive tra il Mediterraneo, Milano e Ghiffa sul Lago Maggiore verso il confine con la Svizzera. Gli sguardi, i disegni e le fotografie si mescolano in un circolo senza fine in grado di costruire relazioni costitutive e divenire stanze 'celesti' da comporre e abitare dall'interno.

¹ Giulio in *Vulcano*, film diretto da William Dieterle, Italia 1950.

Uno scritto 'invisibile'

La rigidità metodologica espressa da Aldo Rossi nei primi anni della sua opera descrive con precisione il rigore e la presenza di alcune forme dell'architettura.

Le composizioni si chiariscono come fatti compiuti, come elementi di una gerarchia progettuale che emerge per frammenti fisici, presenze assidue nel significato della ripetizione. Duplicazioni architettoniche dunque che l'autore intravede e costruisce, disegna e immagina per interrompere bruscamente la narrazione elementare e collocare risolutivamente oggetti del desiderio, macchine, simboli e ricordi strappati alla dimenticanza.

L'objet inconnu è il paradosso compositivo che connette indissolubilmente l'assoluta realtà dello spazio geometrico con una invisibile dimensione, con una latente apparenza attraverso cui le forme proposte accedono ad un ulteriore mondo di speranze.

La realtà subisce distorsioni e spostamenti, talvolta crudeli e non sempre poetiche come si è soliti pensare rispetto a questa figura; facendo precipitare ogni cosa in una estraniante ma innocente oscurità². La manifesta divisione critico-storiografica di un primo e di un secondo Rossi è solo una condizione apparente, che nulla ha a che vedere evidentemente con lo stato del progetto. Piuttosto in questo senso si osserva un'assoluta continuità degli elementi che solo si evolvono nel, e con il tempo, e che, l'inganno dell'*Autobiografia Scientifica* (1981), può solo che mascherare. Oechslin suggerisce effettivamente come l'uni-

² Rossi A., *Un'oscura innocenza*, in Ferlenga A. (a cura di) 1997, *Aldo Rossi. Opera Completa 1993 - 1996*, Milano, Electa.

co modo per accedere a tale sillabario architettonico sia contenuto nel precetto Cristiano che vede nel demonio il principale procedimento per leggere chiaramente i testi sacri³.

“È questo disperato sprofondare nell’abisso che si spalanca fra il desiderio e il suo inafferrabile oggetto”⁴ dove la presenza demoniaca — alloggiata nel corpo dell’analogia — suggerisce uno spostamento critico sull’analisi dell’opera compiuta e della costruzione conseguente dello spazio. In questa rinnovata identificazione (forse) si può davvero procedere al compito dell’indagine compositiva interrogandosi sulla relazione tra *scienza e poesia* in Aldo Rossi. Gli scritti dell’*Autobiografia* e quelli successivi sono il paradigma per continuare ad indagare l’architettura in un momento di paralisi senza uscita ed in cui ‘erroneamente’ si determina come detto — probabilmente per necessità storiografica — un primo ed un secondo tempo rossiano.

Le ‘distanze invisibili’⁵ sono difatti la classificazione di tutto questo criterio che distribuisce nella costruzione dell’architettura fatta non solo di spettri interpretativi. La loro invisibilità è la congettura compositiva di ogni azione compiuta e che il progetto svela nelle sue dilatazioni o riduzioni (si pensi al gioco di scala delle caffettiere Alessi).

³ Cfr. Werner Oechslin, *Aldo Rossi. Science et/ou poésie*, conferenza di Werner Oechslin e Arduino Cantafora, EPFL, Losanna, 21 marzo 2016.

⁴ Agamben G. 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Tomo, Einaudi, p. 12.

⁵ Cfr. Rossi A., *Le distanze invisibili*, in Ferlenga A. 1992 (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano; e in Ciucci G. (a cura di) 1989, *L’architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari.

In questo senso il testo sulle ‘distanze’ presenta la condizione teorica da preservare nell’atto costitutivo del progetto, un problema di conoscenza architettonica nel suo farsi immagine, disegno, costruzione e quindi definitivamente spazio. L’eroico Werther, citato nello scritto del 1989, considera “particolarmente lo spazio che lo circonda come un inganno [...] quasi il mondo fosse un tentativo per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere”, ponendo in assurdo una riduzione dell’architettura.

Il tentativo di riconoscimento⁶ è quindi la chiave di accesso ad un piano discreto della realtà e dell’invisibilità in architettura, in qualcosa che

non sta più nella materia, vecchia o nuova, nell’oggetto in sé, ma puramente nell’immagine, in un avvenimento che una volta riconosciuto si riproduce quasi senza chiedersi il senso [...] questo accrescimento appartiene a una pura tecnica come se noi possedessimo uno strumento in grado di misurarla⁷.

Un significato assai profondo che trascende le linee della logica — a volte — e che trova nei colori, nei muri, nelle finestre e nei segni le indicazioni per proseguire con il progetto, oltre la geografia, un’esperienza nel Mar Mediterraneo.

Un viaggio: Samos 30 agosto ‘89

Il ritrovamento di una busta da lettere giallo-brunastro, conservata insieme ad un disegno del Gallaratese, custo-

⁶ “Le cose acquistano un loro valore una volta che siano state riconosciute e ‘riconoscere’ una cosa non significa averla ‘vissuta’” in Rossi A., *Le distanze invisibili*, in Ferlenga A. (a cura di), *Op. cit.*, Milano, Electa, p. 45.

⁷ *Ibid.*

dita nei pressi del Lago Maggiore, è per l'indagine su Rosi e la costruzione del (proprio) mondo mediterraneo la condizione attraverso cui dimostrare.

Un viaggio datato agosto '89, quello in Grecia, di cui restano impresse parole⁸, due inediti disegni e tre fotografie come ipotesi. Una tesi, quella della geografia, che l'autore travolge e sposta, trasla e distorce servendosi delle considerazioni del giovane Werther (*Le distanze invisibili*) e delle possibilità dell'architettura.

Guardo la foto della casa a ΣΑΜΟΣ con le colonnine che ho ripreso per villa A. e che vorrei mettere a Ghiffa. Esiste una parentela tra la Grecia e il Lago?⁹

La stanza che lo ospita sull'isola di Samos sembra non avere dimensione, o addirittura la sua misura è andata perduta tranne quella intercettabile dalla geometria della finestra. In questa estensione atmosferica sono determinabili esclusivamente le successioni compositive che si affrontano dall'osservatore verso il fuoco di ogni immagine. Tavolo, finestra, balaustra e mare sono i corrispettivi elementi che affondano nell'indeterminabile azzurro; nel mondo dell'invisibile in cui si concretizza il rapporto tra scienza e poesia. In questo senso la scienza appartiene alla costruzione come verifica, mentre la poesia trascende l'architettura e si pone come condizione di adesione ad un mondo di forme molto più ampio e quasi irraggiungibile.

⁸ Cfr. Rossi A. 1999 (1968-1992), Dal Co F. (a cura di), *I quaderni azzurri*, Milano, Electa. In particolare l'intero viaggio a Samos, e le considerazioni successive, sono riportate all'interno del Q/A 41, 10 giugno 1989 – 27 dicembre 1989.

⁹ Rossi A., Dal Co F. (a cura di), *Op. cit. Q/A*, 41, 10 giugno 1989-27 dicembre 1989.

Il paradosso di Samos sta in questa relazione di corpi che si compiono nell'ambito della composizione architettonica trattenendo nell'ingannevole dimensione ciò che si trova tra la Grecia e il Lago. In effetti di questa stanza vengono traslati nel sistema lacustre tutti gli elementi, secondo una distribuzione oggettiva in grado di compiere un miracolo della duplicazione e recuperare nella loro ripetizione ciò che a questo luogo non appartiene.

Cortili, terrazze e giardini vengono rilette aprendosi su un nuovo fondale — come in una scena di teatro — in cui

il processo additivo che sta alla base dei montaggi compositivi viene da lui assimilato al procedimento paratattico che in scrittura permette di associare in senso sequenziale frasi tra loro, senza ricorrere a gerarchie e subordinate¹⁰.

Questo viaggio, molto più di altri, stabilisce il criterio della dimensione, della possibilità, di ciò che Rossi intendeva per distanza e copia, o forse frammento; di tutto quel mondo di stanze che sottendono una costruzione e una successione di soglie. Il tempo sta nel prima e nel dopo (nell'accaduto e nell'accadrà) in cui le camere, come a Samos, assottigliano la loro sezione per far in modo che lo sguardo si concentri sull'esterno, o più chiaramente su quello che si trova oltre la loro soglia tale da divenire oggetto di indagine.

La porta come la finestra — teorizza Kahn¹¹ — è quindi una stanza in cui abitare e precipitare.

¹⁰ Caja M., *La colonna in Aldo Rossi*, in Belloni F., Bonicalzi R. (a cura di) 2017, *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Torino, Accademia University Press, p. 172.

¹¹ Cfr. L. Kahn, *La stanza, la strada e il patto umano*, in «A+U», vol. 1; trad. it. in Norberg-Schulz C. 1973 (1980), *Louise I. Kahn. Idea e Immagine*, Roma, Officina, p. 131.

Il 'celeste viene' dopo l' 'azzurro': le stanze di Milano e Ghiffa o forse del Mediterraneo(?)

Nel 1971 con il motto ormai celebre 'l'azzurro del cielo' Aldo Rossi e Gianni Braghieri vincono il concorso per l'ampliamento del cimitero di Modena, un progetto ancora dalla lunga durata. Un azzurro intenso, quello visibile delle coperture, molto simile a quello steso 4 o 5 volte sul modello di Segrate¹².

Un appartamento sperduto in un palazzo milanese, in via Santa Maria alla Porta al n. 9, si classifica come l'occasione di ricostruire per tipi e disegni un *atelier* del vecchio mondo, con tutte le opere supervisionate dal Maestro¹³. Non è dato sapere ad oggi quale fosse la distribuzione veritiera delle stanze in cui si lavorava, ma le immagini di Luigi Ghirri, scattate tra il 1989 e il 1990, predispongono la testimonianza di quanto Rossi avesse dato vita alla favola.

¹² Si veda la foto di Luigi Ghirri dove il modello di Segrate, sulla destra, è posizionato sopra il camino al fianco del progetto San Rocco per Monza. Ricorda Paola Marzoli, a lungo collaboratrice di Aldo Rossi, "li mi ricordo che avevo dipinto di azzurro il piccolo plastico della fontana di Segrate, primo progetto realizzato da rossi. Credo di averlo ridipinto 4 o 5 volte. non era mai abbastanza azzurro, abbastanza pieno. Mi sembra che l'azzurro (questo intenso, questo che è dei cieli quando non si capisce se sono senza nube o quasi neri di tempesta) sia il colore più carico. e poi mai abbastanza carico. Saturo. Dopo averlo visto non so se oserò metterlo dietro i rami dell'ulivo. Tanto non lo decido io. Se c'è c'è. Certo non so interpretarlo. Certo non mi appare un colore 'sereno'. Per essere sereno deve essere chiaro. I greci dicevano il cielo sidereo (di ferro). E il mare color del vino e il sangue nero".

¹³ "Oramai il nuovo studio di Santa Maria alla Porta non è più nuovo. E la grande chiesa del Richini è la sua immagine più bella con quella scritta del Cantico dei Cantici ecc. Non è più nuovo e sempre mi meraviglio come le cose si consumano e noi le consumiamo e come noi stessi siamo consumati dalle cose, tempo, persone luoghi ecc." in Rossi A., Dal Co F. (a cura di), *Op. cit.* Q/A 45 4 aprile 1991 – luglio 1991.

Si osservino gli scatti e si consideri parallelamente la veste indossata da l'Annunciata di Palermo¹⁴ dell'Antonello da Messina¹⁵, più volte studiata da Carlo Scarpa nella prima metà degli anni '50 del Novecento per l'allestimento di Palazzo Abatellis: cosa hanno in comune queste immagini dalle 'distanze invisibili'?

Un accecante "Celeste della Madonna"¹⁶, mescolato ad ombrosi blu, dava vita all'inizio del precipizio e di quella volontà di cadere appunto — ricordandolo anche solo per un istante — il miracolo dell'architettura e del Mediterraneo, lo stesso predisposto dal pittore siciliano.

Il dono della previsione, nel senso di anticipare qualcosa, è dimostrato dall'infilata delle porte che determinano un percorso di mondi e di fondali conclusi dalla facciata del Richini le cui modanature trasformano gli interni di questo *atelier*. Un senso labirintico e di improvviso svelamento, come lo sguardo dell'Annunciata¹⁷, oltre alla sua veste 'celeste', stabilisce la misura dello spazio architettonico da attraversare determinato da profili forati da porte o finestre bianchissime dal gusto neoclassico. Ogni stanza si collega con quella accanto e con il corridoio distributi-

¹⁴ L'Annunciata di Palermo è un dipinto a olio su tavola (45x34,5 cm) di Antonello da Messina, realizzato intorno al 1475 e conservato a Palazzo Abatellis a Palermo.

¹⁵ Battisti E. 1985, *Antonello, il teatro sacro, gli spazi, la donna (Il labirinto)*, Palermo, Editrice Novecento.

¹⁶ Cfr. Stein K. 1992, *Il Celeste della Madonna*, in M. Adjmi (edited by), *Aldo Rossi: The complete buildings and projects: 1981-1991*, London, Thames and Hudson.

¹⁷ L'Annunciata di Palermo è una delle memorie scelte da Peter Zumthor all'interno del libro curato da Olgiati V., *The Images of Architects: 44 collections by unique architects*, The Name Books, Basilea, 2015. Le memorie richieste dal curatore appartengono ad immagini che sono nella testa degli architetti quando loro pensano, immagini che mostrano l'origine delle loro architetture.

vo, sempre mantenuto da Rossi come equilibrio compositivo, ben oltre la dannazione razionalista¹⁸; determinando lo spazio del lavoro o dell'incontro come una grande corte a cielo chiuso.

Le sale sono quindi spazi *tout court* dove le finestre si mescolano alle porte per accedere a realtà o verosimiglianze, simboleggiando la severa compressione tra una camera ed un'altra. I passaggi sono segnati da un cambiamento cromatico, da diverse intensità azzurre o addirittura luminose, le ombre cadono sui modelli e sui tavoli da lavoro che ancora riflettono quello che si trova oltre la loro soglia. Queste sono le stanze di Milano o sono forse quelle di Samos?

O ancora si potrà dire che questi luoghi sono frammenti di Ghiffa, comprata il 15 febbraio del 1989, che nuovamente spostano i confini del Mediterraneo di Aldo Rossi fatti di stanze. Il "lago lombardo è un luogo avulso dalla realtà geografica e nazionale"¹⁹ e proprio qui pezzi e parti di Lombardia si mescolano al ricordo greco costruendo un sistema planimetrico completamente nuovo per il panorama.

Il tema del lungo corridoio 'infinito come un labirinto' ritorna ed incontra i giardini e i cortili di città e villaggi visitati, stanze basse e compresse preparano l'osservatore ad

¹⁸ Il corridoio fu un elemento spesso dibattuto dalla corrente razionalista, quasi dannato, che Aldo Rossi decide sempre di trattenere come elemento della composizione.

¹⁹ Rossi A., *Le distanze invisibili*, in Ferlenga A. (a cura di), *Op. cit.*, Electa, Milano, p. 47.

entrare nel grande salone. La casa si posiziona tra la strada e il lago, com'è usuale qui, raccogliendo la successione delle sale, della cucina e delle camere al piano superiore, verso la riva. Nessuna facciata anticipa il mistero di questo vecchio mulino, solo un grande cortile fa da transizione, prima di attraversare la piccola porta e imbattersi nell'ingresso. Un'angusta e stretta scala (non è forse quella di minuscole case meridionali?), porta gli spettatori alle camere azzurre e più precisamente alla stanza angolare sul giardino d'ingresso. Un altro 'celeste della Madonna' diviene il ventre dello spazio architettonico forato da due grandi finestre che si aprono sul vuoto. In queste stanze c'è la Grecia, e forse la Sicilia di Antonello da Messina con i suoi abiti, c'è Milano con la sua cucina e i suoi soggiorni, c'è un mondo mediterraneo trasposto che come tale nasconde e riesuma gli elementi della costruzione.

Comprendo che in ogni stanza vi è un precipizio [...] intonaci verdi e strapiombi ci offrono l'unica misura possibile oltre al metro per stabilire un progetto²⁰.

Senza tempo e senza luogo sono le condizioni al contorno con cui le camere si costruiscono. Case fatte di stanze dunque in cui le composizioni vengono inserite in una possibile geografia, una mappatura in miniatura. Le sezioni di ogni modello ritornano in una complessa organizzazione spaziale interrotta da forature tassonomiche, equilibrate sempre dalla presenza di lunghi corridoi distri-

²⁰ Rossi A. 2009, *Autobiografia Scientifica*, Milano, il Saggiatore, p. 75. Ed. orig. Rossi A. 1981, *A Scientific Autobiography*, Cambridge (Mass.), The MIT Press.

butivi, come se il significato della 'lisca di pesce'²¹ fosse la base di tutte le cose architettoniche.

Il metodo compositivo è chiaro, l'Autobiografia Mediterranea è difatti compiuta nell'osservare quanto "le cose riappaiono con la permanenza del mito e che quindi noi traduciamo sempre un disegno antico"²² prelevato anche da lontano se necessario.

La costruzione di tale sistema è quello in cui "percorriamo luoghi, spazi, ma ogni volta ascoltiamo altre voci e vediamo altre stanze, anche se sono forse le stesse voci che abbiamo udito e le stesse stanze che abbiamo percorso"²³; così Samos, Milano e Ghiffa sono unite nell'immaginario in un meccanismo di soglie abitate ancora oggi senza fine in nome di una fenomenologia della composizione, come nel 1989.

²¹ Cfr. Lampariello B., Rossi: "Sono incapace a comporre". *L'invenzione della lisca di pesce*, in F. Belloni e R. Bonicalzi (a cura di), *Op. cit.* Torino, Accademia University Press.

²² Rossi A., *Premessa: Altre voci, altre stanze*, in Ferlenga A. (a cura di), *Op. cit.*, Electa, Milano, p. 7.

²³ *Ibid.* p. 8.

Riferimenti bibliografici

Adjmi M. 1992 (edited by), *Aldo Rossi: The complete buildings and projects: 1981-1991*, Thames and Hudson, Londra.

Agamben G. 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.

Battisti E. 1985, *Antonello, il teatro sacro, gli spazi, la donna (Il labirinto)*, Editrice Novecento, Palermo.

Belloni F., Bonicalzi R. (a cura di) 2017, *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino.

Ciucci G. (a cura di) 1989, *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari.

Dal Co F. (a cura di) 1999, *Aldo Rossi. I quaderni azzurri 1968 - 1992*, Electa-The Getty Research Institute, Milano-Los Angeles.

Ferlenga A. (a cura di) 1992, *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano.

A. Ferlenga (a cura di) 1997, *Aldo Rossi. Opera Completa 1993 - 1996*, Electa, Milano.

Norberg-Schulz C. 1980, *Louise I. Kahn. Idea e Immagine*, Officina, Roma.

Olgiati V. 2015, *The Images of Architects: 44 collections by unique architects*, The Name Books, Basilea.

Rossi A. 1981, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

Tinazzi C. 2013, *Aldo Rossi: l'idea di abitare*, Associazione culturale Casa Testori, Novate Milanese.

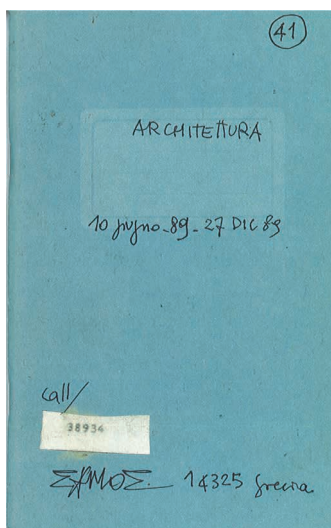
Trentin A. (a cura di) 2008, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna.

Valéry P. 1957, *Inspirations Méditerranéennes*, Gallimard, Parigi.

Vitta M. 2008, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.

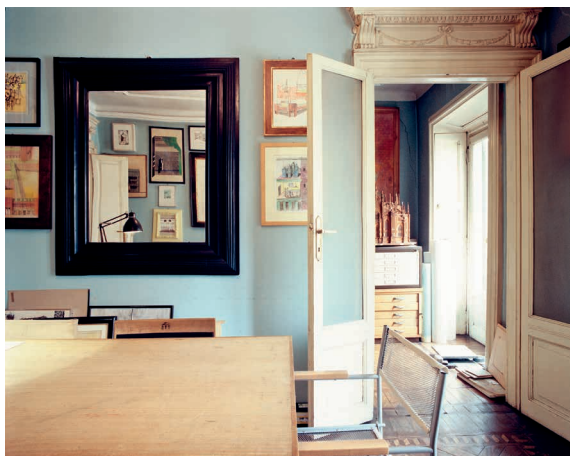
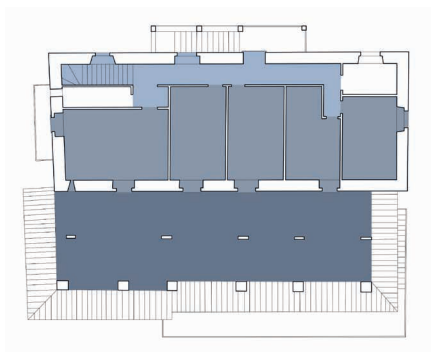


Vista del Lago Maggiore dalla terrazza di Villa Alessi,
polaroid di Edoardo Fanteria, ottobre 2017.





L'Annunciata di Palermo, Antonello da Messina, 1475, olio su tavola
45x34,5cm, Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis, Palermo.



Ridisegno del piano superiore (camere e studio) di 'Villa Vera' a Ghiffa abitata da Aldo Rossi dai primi anni '90 fino all'agosto 1997. Il disegno si basa sulla documentazione notarile risalente all'ottobre 1992. La composizione degli ambienti si semplifica andando verso il fronte lago (in basso): il corridoio connette le camere e lo studio. Il metodo di composizione è sorretto comunque dalla *mezza* 'liscia di pesce' spesso in uso nel linguaggio rossiano.

Studio Aldo Rossi, via Santa Maria alla Porta 9, Milano. Foto Luigi Ghirri, 1989-90. © Eredi di Luigi Ghirri.



La stanza 'celeste della Madonna' sul cortile d'ingresso, 'Villa Vera' a Ghiffa. Foto di Laura Fantacuzzi, Maxime Galati-Fourcade, 2014. © Cortiliphoto.



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di **didapress**
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Settembre 2019

Guardare, imparare, trasporre. Sono questi gli atti del fare. Come imponenti connessioni, i tre termini identificano quello che si trova tra le logiche condizioni del progetto, tra il pensiero e l'azione.

Il colossale gioco di immagini tra il Castello di Novara, e le nuove geografie proposte dalle rovine della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, non è altro che la misurata capacità di interagire con lo sguardo attraverso il significato dell'architettura. La tessitura della scarsella di scarpiana memoria tra le stanze di Verona, come il *wa-pan* a sostegno delle mura di Ningbo, sta proprio dentro questo principio, che osserva ciò che è stato, riportandolo ad un nuovo senso.

La lezione delle avversità, siano queste abbandoni o distruzioni belliche, forniscono l'occasione di classificare e apprendere, coinvolgendo in ogni costruire ragionato, il senso insito del (ri) costruire. Così a Firenze come a Marsiglia, oggi come ieri, si tratteggia nell'immaginario urbano una soluzione continua secondo cui la presenza del passato, in qualsiasi 'forma', produce progetto.

Pezzi come parti di architetture viaggiano a comporre un sillabario identico ma sempre nuovo; tipi e forme, ci insegnano Aalto, Rossi e Taut, possono diventare l'apparato spaziale in cui trascrivere e trasportare molteplici geografie.

Comprendiamo quindi come la ricostruzione, in questo sistema, sia una questione di eredità compositiva, sostanziale e narrativa.