



Disegnare la città

Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze
a cura di

Francesco Evangelisti – Urban Center Bologna

Piero Orlandi – Istituto Beni Culturali e naturali dell'Emilia Romagna

Mario Piccinini – Istituto Nazionale di Urbanistica

coordinamento redazionale

Federica Legnani – Comune di Bologna

Alice Prospero – Comune di Bologna

progetto grafico e impaginazione

muschi&licheni

stampa

SATE industria grafica, Ferrara

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo dell'Istituto Beni Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna e dell'Istituto Nazionale di Urbanistica sezione Emilia Romagna.





Disegnare la città

Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze

a cura di

Francesco Evangelisti, Piero Orlandi, Mario Piccinini





indice

- 8 **Presentazione**
Patrizia Gabellini
- 10 **Nota introduttiva**
Francesco Evangelisti, Piero Orlandi, Mario Piccinini
- 12 **Il progetto e la città. Sul senso di questo lavoro**
Pippo Ciorra

Profili di maestri

- 16 **Linguaggi e forme del piano nella sperimentazione di Giuseppe Samonà**
Francesco Infussi
- 26 **L'architettura di oggi è tutta urbanistica. Il progetto per la città di Luigi Piccinato**
Chiara Merlini
- 36 **Architettura e città durante il fascismo: Piccinato a Sabaudia**
Maria Beatrice Bettazzi
- 46 **Il controverso rapporto architettura-urbanistica nel magistero sistematico di Saverio Muratori**
Celestino Porrino
- 52 **Ludovico Quaroni: anatomia di un pensiero urbano**
Pippo Ciorra
- 58 **Bruno Zevi e l'urbatettura**
Andrea Zanelli
- 64 **Quartieri e città. Giovanni Astengo e il piano Ina-Casa a Torino**
Paola Di Biagi
- 72 **Giancarlo De Carlo: architettura e urbanistica una cosa sola**
Patrizia Gabellini
- 80 **Architetture del territorio. Piani e progetti di Giancarlo De Carlo per Urbino**
Sara Marini
- 88 **Il Piano Particolareggiato del nuovo Centro di Rimini di Giancarlo De Carlo**
Marco Zaoli

Temi e luoghi di una discussione aperta

- 92 **Sessant'anni tra piano e progetto. La discussione nell'Inu 1950-2010**
Mario Piccinini
- 100 **Il divorzio tra architettura e urbanistica: dagli anni Sessanta all'ultimo decennio**
Michele Talia
- 108 **Il Piano per Parma di Bruno Gabrielli, 1998. Riflessioni sulle Schede Norma**
Michele Zazzi
- 116 **Progetto urbano e Pianificazione operativa**
Guido Leoni
- 122 **Superstudio e l'utopia negativa**
Cristiano Toraldo di Francia
- 130 **Il concetto di densità nel progetto urbano contemporaneo**
Nicola Marzot
- 132 **I concorsi come modalità di integrazione tra architettura e urbanistica: la Manifattura Tabacchi e la Stazione di Bologna (1982-3)**
Stefano Piazza
- 142 **La fotografia tra urbanistica e architettura**
Piero Orlandi

Una discussione contemporanea

- 150 **Piano e architettura: elementi per un riesame**
Nicolò Privileggio
- 158 **Verso un progetto urbano**
Maria Claudia Clemente, Francesco Isidori
- 164 **Dimensione dialogica e dimensione morfologica. L'esperienza dell'Urban Center Metropolitan di Torino**
Antonio De Rossi, Paolo Antonelli, Alessandro Armando, Francesca Camorali
- 172 **Segni logori**
Simone Gheduzzi, Nicola Rimondi, Gabriele Sorichetti

Presentazione

Patrizia Gabellini

Quando ho partecipato, nella primavera del 2010, al ciclo di seminari “Disegnare la città. Il controverso rapporto tra architettura e urbanistica”, non potevo certo immaginare che mi sarei trovata, nella veste di assessore con delega a presiedere il Comitato che gestisce Urban center, a scrivere la presentazione del libro che da quel ciclo è scaturito.

Riconosco ora, in modo pieno, il ruolo importante che Urban Center Bologna ha avuto in questi anni, allargando e qualificando il proprio programma di attività, sempre fortemente ancorato ai progetti che interessano la città, progetti fisici e progetti sociali, ma anche teso a leggere le esperienze bolognesi sullo sfondo di un osservatorio allargato e di una riflessione tematica.

I libri della collana restituiscono bene questo doppio binario: tra *Il Mercato: una storia di rigenerazione urbana a Bologna* (del 2007), *Percorsi di partecipazione urbanistica e confronto pubblico a Bologna 2004-2009* (del 2009), *Parco città campagna. La riscoperta della pianura bolognese* (del 2010) si inseriscono *La città storica contemporanea* (del 2008), *Le città degli altri. Spazio pubblico e vita urbana nelle città dei migranti* (del 2010) e, ora, *Disegnare la città*.

Questi ultimi tre libri sono esito di seminari che hanno visto Urban Center collaborare con l'Istituto dei beni culturali e naturali dell'Emilia Romagna e con la Sezione regionale dell'Istituto nazionale di urbanistica. La scelta di affrontare temi generali e rilevanti di comune interesse apre un confronto che consente a queste tre istituzioni di scambiare esperienze e punti di vista, oltre che costruire, insieme, relazioni più ampie che potranno crescere nel tempo. Penso che Urban Center abbia giocato e possa continuare a giocare un fondamentale ruolo di coagulo per le diverse iniziative che pongono al centro la città e il territorio.

Questo volume torna a riflettere sul rapporto problematico tra architettura e urbanistica in Italia scegliendo tre piste: la rilettura storica - *Profili di maestri*, i tagli tematici - *Temi e luoghi di una discussione aperta*, la tavola rotonda - *Una discussione contemporanea*.

L'insieme dei maestri scelti per la parte sui profili (Giuseppe Samonà, Luigi Piccinato, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Bruno Zevi, Giovanni Astengo, Giancarlo De Carlo) mostra un ampio spettro di modi nei quali il progetto dell'architettura e il progetto della città possono dialogare, ma anche di modi nei quali intendere l'uno e l'altro.

Se la prima parte tratta la questione partendo dagli autori, la successiva si concentra sulla seconda metà del Novecento, mostrando come il tempo e le condizioni esterne conferiscano al rapporto tra architettura e urbanistica peso e significati diversi. Ai due testi iniziali che considerano il secondo dopoguerra, seguono quelli su alcuni dispositivi che in questo stesso arco di tempo sono stati illuminanti di un particolare modo di intendere, trattare o mettere in evidenza tale rapporto: la scheda norma, il progetto urbano, la pianificazione operativa, la densità, il fotomontaggio critico, il concorso, la fotografia.

La terza parte lascia ad alcuni giovani autori contemporanei lo spazio per esprimere il loro modo di interpretare e praticare il progetto di architettura e urbanistica oggi.

Pippo Ciorra, al quale i curatori affidano il compito di riassumere il senso del lavoro, non manca di sottolineare il carattere ricorrente di questa discussione, che si propone "ancora una volta", ma nel contempo riconosce l'utilità di non dimenticare i momenti alti della riflessione e di aggiornarla a fronte di uno scenario che appare completamente nuovo.

Sono molto d'accordo con lui e avanzo anche l'ipotesi che la questione, benché molto sensibile alle condizioni di contesto, economiche e culturali in primo luogo, si muova comunque lungo un asse che, senza soluzione di continuità, ad un estremo accomuna e fonde architettura e urbanistica, all'altro le considera campi di teorie e pratiche inizialmente intrecciati ma ormai decisamente distinti. In mezzo si possono riconoscere enne possibili declinazioni che dipendono dal punto di vista degli autori, dalle circostanze nelle quali si sono trovati a operare, dai contesti ai quali si sono applicati e da altro ancora.

Penso che sia impossibile e forse sbagliato voler mettere un punto fermo e stabilire chi abbia torto o ragione, che sia invece utile continuare a interrogarsi su un'attività di trasformazione dello spazio che è indiscutibilmente transcalare e transdisciplinare (non solo riferibile all'architettura e all'urbanistica, dunque) e che si trova continuamente ad affrontare problemi nuovi. Saranno i progetti, la loro pertinenza ed efficacia a decidere la fertilità degli approcci, anche se osservando quelli dei fautori più convinti di posizioni estreme si è portati a pensare che non vengano da lì i frutti migliori. Forse perché architettura e urbanistica sono delle pratiche alimentate dalla riflessività che, in quanto tali, vengono penalizzate anziché aidate dalla radicalità.

Nota introduttiva

Francesco Evangelisti, Piero Orlandi, Mario Piccinini

Questo libro è lo sviluppo di un ciclo di conferenze e di un seminario svolti a Bologna nel 2010, organizzati dalla sezione regionale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, dall'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna e da Urban Center Bologna. Il ciclo, intitolato "Disegnare la città. Il controverso rapporto tra architettura e urbanistica" si proponeva di ricostruire una linea di pensiero che ha attraversato il dibattito sulla costruzione della città nel corso del Novecento in Italia. Il ciclo ha visto alternarsi lezioni a cura di docenti ed esperti ricercatori che ricostruiscono il profilo di alcuni protagonisti del dibattito urbanistico, contributi inerenti temi e modi della discussione su come progettare la città, descrizioni di luoghi e progetti specifici e un finale confronto tra differenti modi di intendere il ruolo del disegno e del piano nella città contemporanea, in una discussione tra giovani progettisti che si misurano con la città di oggi.

Rileggendo i materiali prodotti e gentilmente messi a disposizione dagli autori ci è parso di ricavarne una multiforme riflessione sulla utilità del progettare nelle città che valesse la pena di essere pubblicata per rivolgersi ad un pubblico più ampio.

Il volume contiene nella prima sezione i profili di alcuni maestri del pensiero sulla città, che hanno animato la discussione sulle relazioni tra urbanistica e architettura nel corso del Novecento in Italia. Samonà, Piccinato, Muratori, Quaroni, Zevi, Astengo e De Carlo sono stati individuati come significativi protagonisti del dibattito: i saggi monografici ricostruiscono criticamente le loro attività e il loro magistero. Il piano come architettura in Samonà e Piccinato, la "naturalità" del rapporto urbanistica e architettura (ancora in Piccinato), l'architettura come urbanistica che si realizza nel tempo (Muratori), il superamento del problema della scala in Quaroni, la fusione, anche lessicale, dei due termini in Zevi, il progetto del quartiere "organico" come nuovo progetto di città (La Falchera di Astengo), l'inclusione del soggetto "gente" nel piano proprio attraverso il contributo alla definizione di configurazioni spaziali nella progettazione urbana di De Carlo sono alcuni degli spunti che si ricavano dalla lettura dei saggi.

Accanto ai saggi abbiamo inserito alcune schede, contributi specifici su alcuni dei protagonisti, che mostrano luoghi, significative concretizzazioni di particolari e definiti rapporti tra piano e progetto nell'opera di questi maestri: la Sabaudia di Piccinato, Urbino e Rimini secondo De Carlo.

La seconda sezione del volume presenta temi e luoghi della discussione secondo punti di vista diversi, ognuno caratterizzato da una propria specificità, mostrando nel loro insieme quanto il dibattito possa essere considerato ancora aperto e utile oggi.

I primi contributi (Piccinini, Talia, Zazzi, Leoni) provengono dall'INU, soggetto promotore di questo ciclo di conferenze, che in passato ha stimolato e contribuito al dibattito tra architettura e città (il saggio di Piccinini ne ricostruisce le fasi più importanti attraverso una rilettura delle riviste dell'INU) dibattito che torna attuale in un momento in cui si ripensa ai rapporti tra piani.

Gli altri saggi riguardano alcuni temi di carattere generale: lo spazio dell'utopia nell'esperienza di Superstudio, il concetto di densità come strumento progettuale, il concorso come strumento per il dialogo tra architettura e piano, la fotografia come una delle possibili sintesi interpretative tra urbanistica e architettura.

Il volume si chiude con la presentazione dei contributi al seminario conclusivo del ciclo di conferenze, che mostrano quattro approcci significativamente diversi al progetto urbano contemporaneo; diversi per formazione e ambiente culturale nel quale operano gli autori, diversi per le città cui vengono applicati o per il ruolo che i singoli soggetti si attribuiscono nel processo di trasformazione della città. Soprattutto questo ultimo tema, la responsabilità del progettista nella costruzione della città, sembra emergere da tutti i contributi, nonostante le diverse impostazioni. Questa discussione ci sembra dimostrare che è necessario approfondire ulteriormente la riflessione sul ruolo del progetto e del piano nelle trasformazioni urbane e che quindi il confronto su questi temi deve rimanere aperto.

C'è un testo che vogliamo proporre in apertura di questa raccolta di saggi, perché ci sembra interpretare bene le domande che ci siamo posti e che abbiamo voluto rivolgere anche al pubblico; si tratta della introduzione al contributo di Pippo Ciorra, che si chiede a cosa serva oggi interrogarsi sul ruolo dell'urbanista e dell'architetto, nel nuovo contesto di produzione della città e quindi perché sia utile rileggere l'opera dei maestri e affrontare temi di una discussione nonostante tutto ancora attuale.

Il progetto e la città. Sul senso di questo lavoro

Pippo Ciorra

Quando ho ricevuto l'invito a discutere "ancora una volta" delle relazioni tra architettura e urbanistica, la reazione è stata una strana sensazione di malinconia e inattualità. Si vede infatti – Google basta e avanza anche per il non specialista – che entrambe le discipline hanno da un po' di tempo abbandonato il loro terreno di dialogo (e di scontro) preferito: il disegno della città. O meglio, quel terreno concettuale sembra sparito all'orizzonte, cancellato da logiche di produzione dello spazio abitato nelle quali il ruolo di intermediazione del sapere disciplinare è molto limitato, se non proprio assente. In breve la città oggi non appare più come esito del negoziato tra pensiero "ideale" di architetti e pianificatori e dinamiche economiche, sociali, antropologiche, politiche e via di seguito. La città, basta avere in mente le immagini di Bombay del Millionaire, senza neanche far ricorso al repertorio fotografico specifico, è oggi prodotto diretto e immediato (non-mediato) di economia, antropologia ecc., quali che siano le convinzioni di architetti e urbanisti. Questo non vuol dire che architetti e urbanisti non possano avere un ruolo (professionale) nel processo di costruzione dello spazio. Il ruolo ce l'hanno ma si limita a dare semplicemente forma a ciò che comunque succede, senza introdurre alcun elemento di crisi, utopia o semplice razionalità alternativa. Pena - come in fondo è successo agli architetti italiani – l'esclusione brutale dalla scena professionale e culturale. Gli urbanisti si applicano quindi ai dispositivi tecnici necessari al controllo del caos della trasformazione, per evitare la paralisi; gli architetti incidono sulla città solo attraverso la forma e la capacità di comunicare dei loro edifici, non tanto per come sono fisicamente disegnati, com'era ai tempi degli studi tipomorfologici, ma per le dinamiche e comportamenti che riescono a provocare. Questo però non vuol dire che questa iniziativa non abbia senso. O abbia un senso prevalentemente storiografico o addirittura nostalgico. Anzi, ha senso per almeno due buone ragioni.

La prima è la necessità sempre presente di rileggere alla luce contemporanea, ricollocare, l'opera di alcuni maestri che su questo argomento hanno dato un contributo particolarmente rilevante e soprattutto originale.

La seconda è la possibilità, attraverso confronto aperto, proprio di discutere le nuove modalità di relazione tra le nostre discipline e il mondo, le possibili strategie, gli intrecci fra tecniche che comunque l'architetto italiano, storicamente vicino sia al cucchiaino che alla città, tende irresistibilmente a sintetizzare in un unico approccio progettuale.



③

SI ORGANIZZA LO SPAZIO
INTERNO DEGLI EDIFICI
DENTRO I PROFILI
STABILITI COME IN UOLUCRI
DEGLI SPAZI ESTERNI
(AGGIUSTAMENTI - ANDATA
E RITORNO)



Profili di maestri

DEFINISCE
PRIMA FASE
DESIGNANDO
PRECISIONE GLI
ESTERNI.

DEFINISCE LA CONFIGURAZIONE
APPRESSIVA (DESIGNAZIONE PRECISA PRIM
SE, APERTA PER LE FASI SUCCESSIVE)
RITORNA SUGLI EDIFICI DELLA PRIMA F

Linguaggi e forme del piano nella sperimentazione di Giuseppe Samonà Francesco Infussi

Negli ultimi sessant'anni le questioni sollevate dalle relazioni che intercorrono (o dovrebbero intercorrere) tra urbanistica e architettura sono emerse con forza in alcuni periodi per rimanere silenti in altri. La presenza di tali problematiche nella riflessione contemporanea può essere diversamente interpretata: come la permanenza di alcune questioni irrisolte nel dibattito e nelle pratiche della progettazione urbanistica; come il riemergere oggi di vecchi problemi che alcuni giudicano "fuori moda"; al contrario, come il lento affermarsi di un punto di vista che in passato è stato considerato "un ramo morto" della storia dell'urbanistica o, nel migliore dei casi, che ha rappresentato una vicenda parallela a quella più visibile e celebrata; come il segnale, infine, della presenza, nelle pratiche di progettazione, di una molteplicità di programmi di ricerca, facenti riferimento a differenti tradizioni. Nel confronto che ne è scaturito, il dibattito ha spesso finito per costruire ambiti fra loro inconciliabili e la molteplicità degli atteggiamenti costituisce una mappa piuttosto articolata e testimonia del fatto che non esista una posizione condivisa. Si tratta, infatti, di una divaricazione, nelle pratiche e nei discorsi, che ha creato in alcuni periodi una frattura fra discipline. La domanda è stata spesso espressa in questi termini: "Dove il piano termina le sue competenze per lasciare il posto all'architettura?" Questo modo di costruire la questione è tendenzioso perché assume che il piano sia separato dall'architettura e che, soprattutto, la preceda, suggerendo una concatenazione deduttiva tra piano e progetto. Inoltre si assume, così, che il problema stia nella definizione di una frontiera, temporale e di merito, capace di separare fra loro competenze tecniche, saperi e procedure di legittimazione di progetti di natura differente.

Partecipando a questo dibattito, Giuseppe Samonà¹ non è mai stato accondiscendente nei confronti degli urbanisti. Fra le molte critiche che avanzava, la scissione fra urbanistica e architettura è una costante, ma è collocata entro un più ampio e complesso insieme di questioni che coinvolgono il processo di costruzione disciplinare, il ruolo e le capacità del tecnico e la stessa legittimità del piano. Per Samonà, quindi, non solo è artificiale e inefficiente la separazione tra urbanistica e architettura, ma l'urbanistica è una «disciplina ancora in formazione e della quale abbiamo conoscenza inevitabilmente limitata»². Nei tecnici, pertanto, si trova un diffuso «dilettantismo in materia urbanistica»³, una «insufficienza della formazione ... dei professionisti» e dei tecnici delle amministrazioni⁴, quando non addirittura una «immaturità culturale» e una «carezza assoluta di autentici studiosi di urbanistica», mentre il professionismo ha trasformato il progetto urbanistico in un «manierismo molto più grave di quello architettonico»⁵.

Francesco Infussi / architetto, insegna al Politecnico di Milano. Studia le interazioni tra spazio e politiche, metodologia e comunicazione dei processi di progettazione. È direttore vicario di *Territorio*. Recentemente ha pubblicato: "Dal recinto al territorio. Milano, esplorazioni nella città pubblica. Progetti per decidere", *Urbanistica*; "Les projets dans la ville diffuse", *Habiter l'an 2000*.

Parole molto dure che Samonà pronuncia sempre all'interno della comunità degli urbanisti e in sedi istituzionali. Anche se i suoi interessi per l'urbanistica maturano solo nel secondo dopoguerra, nel 1948 diventerà membro dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e per due decenni ne assumerà ruoli direttivi a livello regionale e nazionale. Si confronterà costantemente con la progettazione urbana e territoriale, nella professione e nella didattica, con uno sguardo capace di integrare livelli di realtà differenti, in particolare dimensioni fisiche, sociali e antropologiche, abbandonando l'urbanistica "analitico-normativa" per operare all'interno di un orientamento "interpretativo-progettuale". Non abbandonerà mai la progettazione architettonica e ne professerà l'"unità" con l'urbanistica⁶.

La riflessione di Samonà ha sempre avuto un connotato "divergente" che non mirava a un processo "cumulativo" del sapere. Allontanarsi da una concezione cumulativa del sapere porta a considerare ogni specifico caso come un modo per restituire la complessità delle situazioni e non una forma rassicurante di soluzione generalizzabile. Per Samonà l'esempio non aveva mai carattere di "esemplarità", ma costituiva un'esperienza utile a riconcettualizzare le questioni. Questi caratteri del suo pensiero ne rendono poco fertile una rappresentazione lineare, suggerendo piuttosto di isolare alcuni momenti che consentano un approfondimento, seppur provvisorio. Per tali ragioni è sembrato utile soffermarsi su alcune esperienze di pianificazione, lasciando a margine le esplicite dichiarazioni di Samonà concernenti l'"unità architettura urbanistica".

Il "fantasma di casa"

Nel 1947 Giuseppe Samonà pone l'accento sulla "dualità" esistente fra progettazione architettonica e urbanistica. Con essa, l'autore sembra riconoscere nel processo di costruzione della città l'opposizione fra generalità e specificità, tra ripetizione e differenza. L'urbanistica «indirizza traffici, crea anelli di circolazione e di arroccamento, predispone spazi verdi, indica lottizzazioni per zone, e infine generalmente... si ferma; la casa sarà quel volume che sarà, alto, lungo e profondo, come prescritto nel regolamento per la trama pensata, ove essa - la casa - è nient'altro che un profilo, un fantasma di casa». Anche qualora il piano superi «questa inibizione del concreto creando il quartiere residenziale» si avverte che si tratta di «case messe su secondo due o tre tipi, che accontentano medie umane, categorie di uomini idealizzati». A questo contribuisce «l'esteriorità grafica del disegno composto in astratte masse» e «al quale sfugge l'analisi delle singole case». L'accusa che Samonà muove «all'urbanistica contemporanea è di avere creato una frattura fra il piano organico, visto come

analisi e poi sintesi di esigenze esterne, e il suo nucleo fondamentale - le case», intese in senso lato: «abitazioni, scuole, botteghe, uffici, ecc.»

Il “fantasma di casa” che egli paventa non è l'esito di uno sguardo corporativo, una rivendicazione, da parte dell'architetto, della possibilità di una piena espressione, di un'identità linguistica che il piano sembrerebbe negare. Per Samonà è metafora di una ben più grave mancanza da parte dei prodotti dell'urbanistica. Le pratiche di pianificazione impediscono l'identificazione di domande individuali e l'approntamento di adeguate risposte (“quella” casa per specifici soggetti); semplificano e banalizzano i modi con i quali soggetti e oggetti entrano in relazione fra loro nei prodotti della pianificazione; impediscono l'ideazione di regole di composizione di elementi seriali che possano definire però oggetti edilizi irriducibili a semplificazioni, quindi non riconducibili a “medie umane”.

Aspirazione dell'autore sembra essere quella di rappresentare nel piano quella varietà e complessità della società (e della città) che il piano stesso tenderebbe a negare a priori con le sue procedure interpretative e tecniche generalizzanti. Ciò lo porta a proporre un progetto di ricerca ambizioso, enunciato nel 1947: «concepire tutte le case di una città organicamente insieme a tutti gli altri elementi che costituiscono il piano della città». Per Samonà questo orientamento porta a intendere il piano come sede nella quale «tutto dovrebbe essere a priori concepito nei più intimi dettagli», con caratteri sinottici e con compiti prefigurativi e progettuali⁷.

Le esperienze di piano per Samonà inizieranno molto più tardi, con alterne fortune e con differente convincimento da parte dell'autore. È forse utile qui ricordare il piano presentato al concorso per il Prg di Messina nel 1960⁸, primo studio complessivo di piano completato da Samonà. In questa occasione, il disegno di una tradizionale zonizzazione per un'area di espansione è sovrapposto a uno specifico assetto spaziale planivolumetrico, accompagnato da “profili regolatori” nei quali sono mostrati i rapporti tra il nuovo insediamento e il contesto.

Gli autori fanno appello alla necessità della “precisione” nella progettazione, per riuscire ad approssimarsi meglio alle condizioni fisiche del sito⁹. Esse sembrano costituire, al contempo, un vincolo e un materiale per la progettazione esecutiva che non va perso nel processo di implementazione del piano e che va riconosciuto fin dall'ideazione di quest'ultimo. La comunicazione si svolge su due livelli complementari: quello grafico e quello verbale, ma al primo sembra essere affidato il ruolo più cogente. Gli autori vedono nella rappresentazione grafica di tipo iconico il mezzo più adatto alla comunicazione¹⁰ ma, sottolineando il ruolo

“programmatico” del piano e la natura “direttiva” degli assetti planivolumetrici proposti, danno invece suggerimenti verbali circa il tipo di architettura preferibile.

Troviamo in questa esperienza: la presenza simultanea di scale differenti nella redazione del piano; la definizione di una pluralità di “campi del progetto”; uno sguardo sinottico accostato a un’attenzione per i dettagli e per alcuni temi specifici; una versione “debole” della coerenza delle formulazioni di dettaglio; un uso ostensivo del disegno tecnico come linguaggio fondamentale del piano, anche se accompagnato a un testo verbale che però sembra essere dovuto innanzi tutto all’occasione per la quale il piano è nato. Si tratta di una “declinazione” rispetto alle pratiche correnti che denuncia la fiducia in una prospettiva “riformista” nei confronti delle tecniche e delle più diffuse tendenze dell’urbanistica “normale”. Ne emerge una forma del piano composita ma ancora derivata solo da un “accostamento” fra tecniche differenti già in uso o codificate; una forma, in parte, già diffusa e che avrà seguito, negli anni successivi, nelle esperienze di molti.

Un “codice di comportamento”

La Variante parziale al Piano regolatore generale di Cadoneghe¹¹ prende lo spunto dalla progettazione del nuovo municipio della cittadina in provincia di Padova, per avviare una riflessione più ampia sul suo contesto immediato e sul piano vigente.

La Variante muove da una critica all’istituto del piano regolatore, riprendendo riflessioni alle quali Samonà si era dedicato in passato: la rigidità delle considerazioni sulle quali il piano si basa, il determinismo della sua forma, il ruolo dei piani attuativi che si pongono quali ingrandimenti di ciò che schematicamente il piano regolatore generale ha già deciso. Si precisa la critica allo sguardo sinottico e comprensivo, alla generalità degli enunciati del piano, alla distanza che esso assume dalle situazioni specifiche, ma l’aspetto che più connota l’esperienza di Cadoneghe concerne la riflessione sui modi di rappresentazione di descrizioni e progetti nel piano, in pratica: le forme di comunicazione delle sue determinazioni. Ciò, evidentemente, ha una serie di conseguenze sulla forma delle norme e su quella del documento di piano.

Per Samonà i disegni costituiscono una caduta di efficacia del linguaggio se comparati ai testi verbali. La codificazione del linguaggio grafico trasmette significati riduttivi e aggregati che non possono rappresentare l’articolazione della città e le sue differenze. Il disegno appare, pertanto, insufficiente a fornire adeguate indicazioni che possano incidere utilmente sulla concreta costruzione della città: i codici di rappresentazione utilizzati nella redazione del piano o dei

piani particolareggiati determinano una crisi di “mancanza di architettura”, il disegno essendosi svuotato di contenuto e impedendo alla progettazione di rispettare le differenze di ogni luogo, pretendendo di dare indirizzi all'architettura senza tenere conto delle diversità e delle peculiarità dei luoghi.

Occorre, pertanto, dare spazio alla parola, attraverso una rappresentazione discreta della città, costruita attraverso l'individuazione di piccole parti (generalmente coincidenti con gli isolati) descritte progettualmente. Occorre, inoltre, lasciare libertà all'intervento individuale, entro una normativa che, piuttosto che imporre una determinata azione, la orienti, la suggerisca, la tematizzi.

Alla “scheda scritta” è fatto ricoprire un ruolo quasi esclusivo nella descrizione dell'intervento di piano. Nelle schede, l'illustrazione dello stato di cose è associata in modo indissolubile alla proposizione di una serie di modificazioni (minute e descritte in modo dettagliato), di giudizi e motivazioni (estetici, relativi al buon funzionamento dell'area in oggetto, alla convenienza di una soluzione, ecc), di aperture a possibili e successive modificazioni. Lo scopo sembra la costruzione di un discorso sulla città che consenta il consolidamento di un “modo” di parlarne, “educando” il destinatario (l'Amministrazione e i suoi organi di controllo e gestione del piano, ad esempio la Commissione edilizia; gli operatori; i cittadini) ad avere particolare attenzione, nell'osservazione dell'ambiente urbano, nei confronti di alcuni fatti e di specifiche relazioni.

Ne deriverebbe un “codice di comportamento” più che una normativa con caratteri vincolanti e obbligatori. Il piano si presenta come la sede nella quale uno specifico atteggiamento progettuale (uno sguardo orientato alla trasformazione, attento soprattutto alla configurazione fisica dell'ambiente urbano) descrive nuovamente la città e ne propone un'immagine in mutazione. Essa è destinata a essere condivisa in conformità a criteri di legittimità che non rimandano a rappresentazioni complessive e di carattere generale, ma alla sommatoria di minute modifiche, ciascuna delle quali si propone di essere verificata entro un ambito di verità locale, entro perimetri spaziali che a volte si riducono alla scala domestica o al massimo del contesto creato da piccole porzioni dello spazio stradale. Per fare ciò il piano mobilita uno sguardo “dal basso” che oppone una visione “dentro” la città, restituita mediante le parole, all'impersonale visione zenitale, restituita mediante il disegno tradizionale dell'urbanista.

L'immagine proposta, illustrata verbalmente, è prevalentemente prospettica, anche se a volte il testo non può fare a meno di inserire riferimenti



a una visione “dall’alto” che sostanzialmente si limita a descrivere i disegni allegati. Continuo è il rimando, nei testi più efficaci, a ciò che “si vede da ...” o che “si vedrà ...”, al fine di costruire un’immagine che cerca di convincere perché ricca di tutti quegli elementi che solo la percezione sensoriale e l’immersione nella situazione potrebbero consentire di cogliere.

Con forza si propone l’autorialità del progetto di piano, la responsabilità dell’estensore. Mai come in questo caso il piano è un “prodotto d’autore”, segnato dal suo giudizio, dalla sua perizia tecnica, ma anche, e forse soprattutto, dalla sua sensibilità.

“Il grande Documento
della città”

Il caso del piano programma del centro storico di Palermo¹⁷ presenta alcune analogie con l’esperienza di Cadoneghe e con quella precedente di Montepulciano, ma è diverso il ruolo assegnato al disegno e al testo verbale. Mentre a Cadoneghe la scheda mira alla costruzione di un “comportamento”, e a Montepulciano ha una funzione “pre-progettuale”, le schede di Palermo assumono una forma “descrittivo-progettuale”.

I temi critici che avevano motivato le esperienze precedenti a quella di Palermo sembrano consolidarsi e sono riproposti programmaticamente con forza: un atteggiamento “induttivo” che contribuisce a definire programmi, anche complessi, a partire dal riconoscimento di questioni singolari e spazialmente discrete (a fronte dell’applicazione di principi generali destinati a essere implementati deduttivamente); l’uso significativo della rappresentazione verbale (a seguito della sfiducia nell’impiego esclusivo della rappresentazione grafica); l’attenzione allo spazio fisico e alle sue forme urbane.

Il piano programma del centro storico di Palermo si basa su un’attenta osservazione delle trasformazioni dell’antico quadrilatero urbano, ai fini di un suo riordino progettuale come unità urbana. L’intento è di proporre una progettazione rigorosamente impostata sull’attuale stato morfologico del tessuto, ritrovando un preciso limite di invariabilità alla sua configurazione.

La città è divisa in undici “contesti” corrispondenti a specifiche situazioni progettuali, ritenute le più convenienti a rappresentare criteri di intervento di plausibile unità. I contesti formano il documento operativo del Piano programma, in veste di schede progettuali che specificano analiticamente indicazioni d’intervento, norme e modi d’attuazione. Per ogni contesto è fornita una dettagliata descrizione dello stato di cose attuale, continuamente incrociata con indicazioni di possibili trasformazioni, a proposito del riuso dei fabbricati, della sistemazione degli spazi aperti e delle eventuali nuove edificazioni.



In essa la strategia comunicativa e quella cognitiva si compongono fra loro costituendo una serie di elaborati ibridi (le “schede”) che descrivono progettualmente i “contesti” e nei quali convivono, ancora in modo diverso dalle esperienze passate: mappe di parti discrete della città (disegnate con un'essenziale economia di mezzi espressivi), il ribaltamento dei fronti stradali rilevanti che producono una schematica immagine percettiva dello spazio urbano, una serie di indicazioni verbali (i “fumetti”) che contengono commenti critici e proposte di trasformazione.

Il piano non è inteso come un disegno da realizzare, ma un ampio e articolato “discorso” sulla città, contenuto nell'insieme delle “schede” descrittivo-progettuali stese in forma verbo-visiva. Esse rappresentano «il grande Documento della città ... carico dei valori creativi della persona che lo ha elaborato»¹³.

Il testo grafico riacquista un ruolo importante nell'elaborazione del progetto guida Albergheria-Ballarò (con la redazione di disegni di genere “tradizionale” e di carattere volumetrico). Se il Piano programma assume l'onere di una copertura progettuale specifica e completa di tutto il centro storico, il progetto-guida svolge un duplice compito. Da un lato rappresenta una forma di spiegazione delle strategie proposte con il Piano programma nel suo complesso, per ciascuno dei “contesti” in cui è stato suddiviso il centro storico. Dall'altro è occasione per «indicare all'Amministrazione un'ulteriore vasta area del centro storico dove è possibile intervenire subito, essendo già disponibili progetti che possono rapidamente essere sviluppati ai livelli richiesti dagli opportuni strumenti urbanistici operativi».

Conclusioni

Nei piani ricordati troviamo sempre un tentativo di ridefinizione del campo di pertinenza del piano e un rapporto con la progettazione fisica costante, ma declinato in modi differenti: esplicito a Messina, mediato a Cadoneghe, esemplificativo a Palermo. Troviamo anticipazioni di momenti successivi della pianificazione (a Messina come a Palermo, quarant'anni dopo), ma anche uno spostamento del punto di vista, fisico e concettuale, dello sguardo dell'urbanista a Cadoneghe come a Palermo. Per Samonà non sembra si tratti di stabilire forme di opposizione o, al contrario, di convivenza tra architettura e urbanistica, ma di dare forma ad un unico fluire del discorso sulla modificazione. L'osservazione dell'esperienza e delle riflessioni di Giuseppe Samonà può essere utile se la si considera come un'occasione per riformulare la questione, per concettualizzarla in termini forse più radicali, sia a proposito della gerarchia fra progetto di architettura e piano, sia in relazione alle competenze dell'uno e dell'altro. Per Giuseppe Samonà la concettualizzazione di quella che

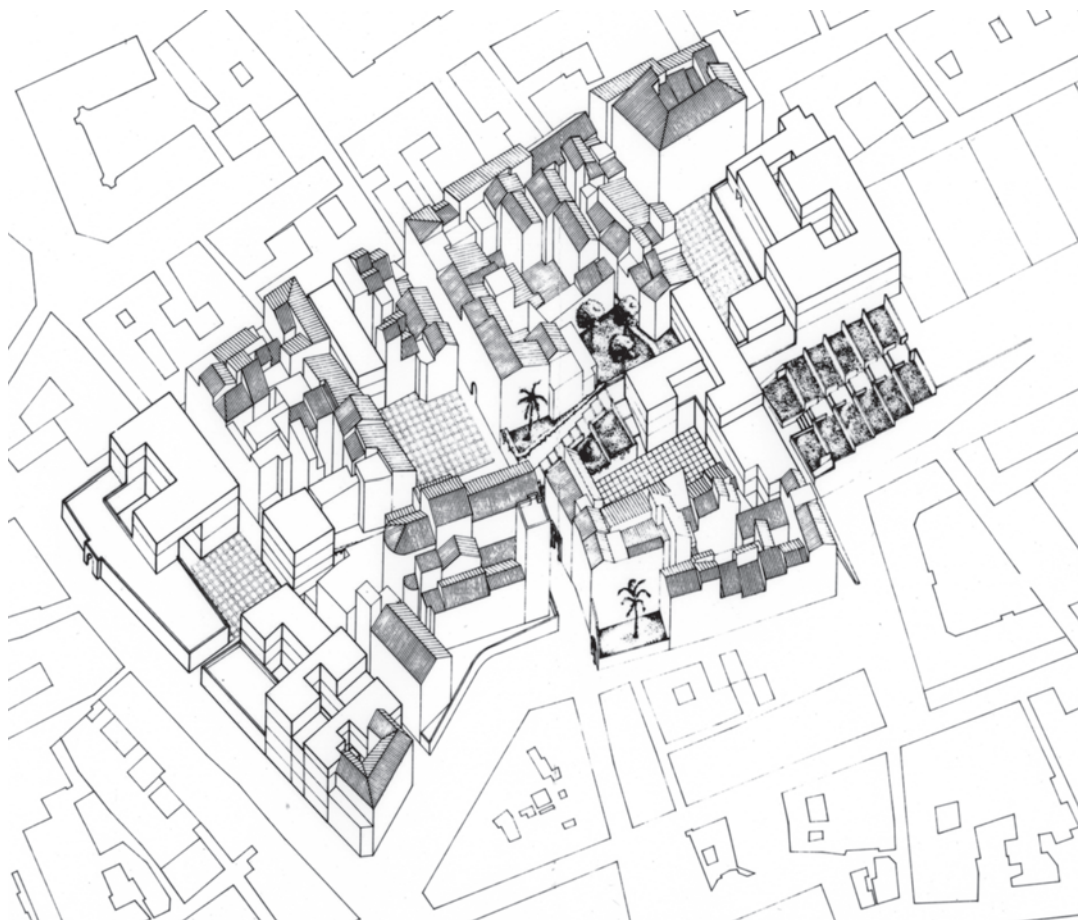


chiamava “l’unità architettura urbanistica” non comportava una riflessione sullo specifico disciplinare, ma sulla natura dei problemi. Non si trattava di riunificare discipline che il Movimento Moderno aveva separato, ma di mutare lo sguardo che si riferisce ai temi della modificazione dello spazio e trarne le conseguenze, entro le dimensioni del linguaggio, delle tecniche e della forma del piano.

note

- 1 /** Nasce a Palermo nel 1898 e muore a Roma nel 1983. Di formazione ingegnere, negli anni Venti e Trenta insegna a Messina e a Napoli. Nel 1937 è chiamato a Venezia. Sarà direttore dello IUAV, dal 1945 al 1970, che sotto la sua guida diventerà uno dei principali centri propulsori della cultura architettonica moderna in Italia e l’università italiana più conosciuta in Europa.
- 2 /** Intervento al I Convegno nazionale sull’insegnamento dell’Urbanistica organizzato dall’INU, Siena, 24-25 novembre 1951; poi in “l’insegnamento dell’urbanistica al I convegno di Siena”, in *Urbanistica*, n. 9, 1952, p. 74.
- 3 /** Verbale assemblea generale dei soci INU, 21 ottobre 1949, Archivio INU, citato in: C. Olmo *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza, 1945-1960*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 137.
- 4 /** “L’urbanisme d’après guerre en Italie”, in *L’Architecture d’aujourd’hui*, n. 41, 1952.
- 5 /** “La posizione dell’INU dopo il VI Congresso”, in *Urbanistica*, n. 21, 1957.
- 6 /** Sulla produzione urbanistica di Giuseppe Samonà mi permetto di rimandare a: F. Infussi, “Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione”, in: P. Gabellini, P. Di Biagi (a cura di), *Urbanisti italiani*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 153-254. Sulla produzione architettonica di Giuseppe Samonà si veda: A. a.Vv., *Giuseppe Samonà. 1923-1975. Cinquant’anni di architetture*, (testi di C. Aymonino, G. Ciucci, F. Dal Co, M. Tafuri) testimonianze di B. Zevi, I. Gardella, E. R. Trinccano, F. Tentori, G. Canella, G. Polesello, L. Semerani), Officina Edizioni, Roma 1975 (1980, 2a ed. ampliata); *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993. Inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l’Archivio Progetti*, IUAV/AP, inventario a cura di G. Cortese, T. Corvino, I. Kim (scritti di F. Tentori, I. Kim, T. Corvino), Il Poligrafo, Padova 2003.
- 7 /** Le citazioni sono tratte da: G. Samonà, “Lo studio dell’architettura”, lezione presso l’Associazione per l’Architettura Organica, palazzo del Drago, Roma, 27 gennaio 1947, pubblicata in *Metron*, n. 15, 1947; ora in: G. Samonà, *L’unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, antologia a cura di P. Lovero, F. Angeli, Milano 1975, pp. 216-226.
- 8 /** Redatto con il gruppo “Urbanisti siciliani”, si veda: Motto “Biporto”. *Concorso nazionale per la compilazione del nuovo piano regolatore generale del comune di Messina*, pubblicato in proprio, Palermo 1960; una sintesi redazionale della relazione è stata pubblicata in: *Casabella Continuità* n. 265, 1962, pp. 43-44, col titolo “Un ponte per la Sicilia”; ora il testo integrale si trova in: G. Campione, *Il progetto urbano di Messina: documenti per l’identità, 1860-1988*, Gangemi editore, Roma 1988, pp. 365-420, col titolo “Il piano Samonà”.
- 9 /** Si tenga conto che si tratta dell’elaborato di un concorso e non di un formale strumento di piano, è quindi con qualche cautela che possiamo ricordare come nel testo della relazione sia motivato e argomentato questo stile di costruzione degli elaborati.
- 10 /** Il nuovo quartiere è così ben definito nelle sue varie parti che ci dispensa dal descriverlo qui: i disegni delle tavole spiegano meglio delle parole. Tutte le citazioni relative al piano di Messina sono tratte da: G. Campione, op. cit., pp. 410 e 415.
- 11 /** La Variante parziale al Piano regolatore generale del Comune di Cadoneghe (Pd), zone di Castagnara e Mejaniga è stata progettata da Giuseppe Samonà con Alberto Samonà e Luisa Calimani, dal 1980 al 1983. La Variante non è mai stata pubblicata integralmente. È Alberto Samonà a riferirne della metodologia almeno in due occasioni. La prima, in: “L’esperienza di Cadoneghe”, in: U. Siola (a cura di), *Architettura del presente e città del passato*, Shakespeare and company, Brescia 1984, pp. 63-68. Qui è pubblicato anche un esempio delle “Schede di intervento urbanistico” ed un estratto delle Norme tecniche di attuazione. La seconda volta, nel 1984, alla Prima Rassegna Urbanistica Nazionale promossa dall’INU a Stresa. Una sintesi della relazione di Alberto Samonà è pubblicata in: *Urbanistica* n. 79, 1985, pp. 16-17. In riferimento a questa esperienza e ad altre analoghe di Giuseppe Samonà si veda: G. Samonà, “Considerazioni di metodo”, in: U. Siola, op. cit., pp. 13-27.
- 12 /** Il Piano programma del centro storico di Palermo è stato progettato, dal 1979 al 1983, da Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina, Giuseppe Samonà, Annamaria Sciarra Borzi. È stato pubblicato in un supplemento al n. 1 di *Progettare* nel 1984. Un estratto della relazione generale compare in: A. a.Vv., *Verso un disegno per Palermo*, Medina, Cefalù, 1986. Una riflessione sul piano compare nel n. 78 di *Urbanistica*, 1985, si veda: P. Di Biagi (a cura di), *Il piano per il centro storico di Palermo: le tracce di un percorso di ricerca*, con uno scritto di G. Marcialis, “Il contributo di Giuseppe Samonà”. Un documento di particolare interesse è la raccolta della corrispondenza che i progettisti si sono scambiata durante la lavorazione del Piano: A. a.Vv., *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo. Per il Piano Programma del centro storico 1979-1982*, scritti di G. Samonà, G. De Carlo, U. Di Cristina, A. Sciarra Borzi, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina, Roma 1994.
- 13 /** G. Samonà, *Considerazioni di metodo*, op. cit., p. 19.





Piano programma del centro storico di Palermo.
Elaborato per il progetto guida Albergheria-Ballarò



LA PRIMA FASE DEL PIANO PROGRAMMA DEL CENTRO STORICO DI PALERMO SI CONCLUDE CON LA DEFINIZIONE DEI CONTISTI PRINCIPALI, INTERCORRENTI NELLE STRADE ESISTENTI E CONSERVATE, E CON LA DEFINIZIONE DEI CONTISTI PRINCIPALI, INTERCORRENTI NELLE STRADE ESISTENTI E CONSERVATE, E CON LA DEFINIZIONE DEI CONTISTI PRINCIPALI, INTERCORRENTI NELLE STRADE ESISTENTI E CONSERVATE...

CONTESTI PRINCIPALI (CONTINUI) S.P.

- 1. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 2. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 3. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 4. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 5. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 6. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 7. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 8. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 9. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 10. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 11. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE
- 12. LA STRADA DI SAN GIUSEPPE

Piano programma del centro storico di Palermo.
 Tavola dei contesti



L'architettura di oggi è tutta urbanistica.

Il progetto per la città di Luigi Piccinato

Chiara Merlini

«L'urbanistica opera in pieno nel campo sociale, intimamente legata alla civiltà»

Essere urbanista è per Luigi Piccinato una sorta di “missione”. Tra la metà degli anni '20 e il 1980 circa, redige un numero elevatissimo di piani e studi urbanistici, in Italia e all'estero, alla scala territoriale e urbana, per città grandi e piccoli centri. Ma non vi sono solo piani urbanistici; il suo studio professionale si dedica a una serie di progetti alla scala più propriamente architettonica. Non si tratta di un'attività minore o marginale, di una integrazione occasionale; spesso Piccinato è progettista di ville, case di abitazioni, chiese, teatri, quartieri, centri direzionali, ecc.

Alla base di questa quantità e varietà di esperienze vi è certamente il raggiungimento di una posizione professionale singolarmente forte e di successo, capace di attivare rapporti proficui con una committenza molto variegata oltre che, naturalmente, la padronanza di competenze che gli consentono di muoversi su terreni disciplinari differenti. Al punto che quello dell'architetto e quello dell'urbanista sembrerebbero due mestieri contigui che convivono a lungo e che risentono delle opportunità via via incontrate. Ma vi è forse qualcosa di più; per Piccinato i due mestieri non si collocano sullo stesso piano: la rappresentazione che egli stesso costruisce del proprio operato tende a essere, in modo esclusivo, quella di un urbanista a tutto tondo, in cui non c'è posto per altre attività. Tutta la sua azione è pervasa dall'esigenza di delineare questo professionista “nuovo” e anche un po' “speciale” che è l'urbanista, stabilendone i confini operativi e il posto nella società. Dove questo continuo esercizio di autorappresentazione e legittimazione, che è fondamentale per costruire un'identità dell'urbanistica come mestiere e come missione, naturalmente non serve all'architetto.

La produzione architettonica di Piccinato viene in parte oscurata dalla necessità di moltiplicare il fare urbanistica e di costruire, intorno alla nuova disciplina, un discorso in grado di legittimarla.

Le relazioni tra le due dimensioni del progetto – alla scala della città e a quella del manufatto o del progetto urbano – si giocano sull'intreccio tra dimensione creativa e legittimazione sociale. Mentre l'architettura è un atto più privato che non necessita di alcuna “esposizione”, è un'arte che non ha bisogno di giustificarsi, l'urbanistica è ancora – in parte e in un modo “speciale” – un'arte, ma ha bisogno di una scena, di un discorso che si muova su tutti i canali possibili (e da qui la instancabile presenza di Piccinato in ogni occasione di discussione pubblica in relazione ai temi della città, e la completa assenza, tra le migliaia di pagine che ci ha lasciato, di qualche commento sulle proprie opere o di qualche presa di posizione nel dibattito architettonico del momento).

Chiara Merlini / architetto, insegna al Politecnico di Milano. Si occupa di storia urbana e delle trasformazioni dell'habitat contemporaneo. Ha svolto attività di consulenza professionale nel campo della progettazione urbana e della pianificazione. Recentemente ha pubblicato: *Cose/viste. Letture di territori*.

«L'architettura di oggi è, mi si passi il paradosso, tutta urbanistica»

È alla definizione di questa scena che Piccinato dedicherà molte delle sue energie, cominciando già all'inizio della sua attività a mappare le condizioni entro cui si delinea il progetto per la città.

Piccinato studia a Roma con Giovannoni presso la Scuola superiore di architettura e si laurea nel 1923. Subito dopo fa qualche anno di apprendistato presso lo studio di Piacentini. A cavallo degli anni '30 è nel Movimento italiano per l'architettura razionale e comincia, a partire dal 1926, la partecipazione attiva a quella lunga stagione di concorsi per "piani regolatori e di ampliamento" che numerose città bandiscono fino alla fine del decennio.

Sono gli anni in cui la città è "contesa" (G. Zucconi, 1989) tra le diverse discipline che, a vario titolo, rivendicano la propria primogenitura e il diritto esclusivo a occuparsi dei problemi della città.

In questa fase Piccinato riconosce con precisione e traccia da protagonista, assegnando loro un ruolo, gli schieramenti: da un lato i piani prodotti dai "tecnici funzionari" degli uffici comunali che sono privi di una "coscienza urbanistica" e sono tutt'al più in possesso di "buona cultura analitica", dall'altro lato gli architetti sorretti dalla "capacità di sintesi", «facoltà prima e indispensabile di ogni urbanista» (L. Piccinato, 1935) e da una «tecnica modernissima quale pochi paesi sanno produrre». Tra di essi, scrive Piccinato nel 1929 facendo il punto sulla situazione del momento, una preoccupante "incomprensione reciproca" (L. Piccinato, 1929).

Piccinato è l'erede dell'"architetto integrale" di Gustavo Giovannoni – che è insieme artista, tecnico e persona colta – ma l'idea di Giovannoni viene piegata e forzata per inventare la nuova professione. Piccinato inverte i termini: riconosce nell'architettura la matrice dell'urbanistica ma ribalta il peso reciproco dei due termini.

Se per Giovannoni l'urbanistica è ancora soltanto una parte, come altre, del sapere composito di un architetto al quale è demandata la composizione dell'edilizia cittadina, Piccinato sosterrà una «netta subordinazione dell'architettura al fatto urbanistico» (L. Piccinato, 1935).

L'urbanista-architetto-libero professionista (questa la dizione di Piccinato che entra in uso in quegli anni) si sente così legittimato a rivendicare un primato nell'intervento sulla città.

I termini della questione sono netti; «l'architettura di oggi è, mi si passi il paradosso, tutta urbanistica», scriverà nel 1935 e più volte insisterà

nella sua lunga attività su questo punto cruciale (L. Piccinato, 1935).

L'urbanistica è intesa cioè come una disciplina che "assorbe" l'architettura. Se sul finire degli anni '30 quest'affermazione serve per dare senso e forza alla nuova professione, negli anni '50 sarà possibile insistere sulla dimensione architettonica della disciplina al di fuori di dispute professionali e di equivoci circa la legittimazione del proprio operato. Il problema non sarà più tanto delineare i reciproci contorni (dell'architetto, dell'urbanista, del tecnico municipale, dell'ingegnere e così via), quanto cogliere tutte le sfaccettature interne alla figura dell'urbanista e diffondere l'urbanistica, consolidarla come mestiere sociale.

E in questa fase più matura e intensissima dell'attività di Piccinato sarà la metafora organica a fornire argomenti a questa urbanistica che si trova a "fagocitare" l'architettura assorbendola al suo interno.

«A colpo d'occhio, con cuore
e mente di uomo»

Il fine del piano organico è prima di tutto l'organizzazione complessiva della città, è il funzionamento di una città le cui forme devono avere un'elevata qualità architettonica. E per far questo sono necessarie tre cose: il tracciamento di un disegno d'insieme, la capacità di progettarne delle parti (ordinarie o eccezionali), la traduzione di quel disegno in regole e norme.

Il piano consiste solitamente nella riorganizzazione fisico-compositiva di un territorio che il più delle volte è un "organismo malato". L'azione dell'urbanista si esplica nell'identificazione e disposizione di "zone" – di parti formalmente e socialmente definite – che costituiscono il principale materiale compositivo dei piani.

Nella consueta analogia, la città ha organi, arterie, ossatura, cui corrispondono parti dotate di funzioni, posizioni, forma; ciascuna di esse interagisce reciprocamente e con l'intero corpo urbano. «Ogni organismo è tale in quanto composto di zone» scrive Piccinato (L. Piccinato, 1947), e il ri-comporre queste zone è quindi l'azione principale dell'urbanista.

Ma come ogni organismo la città vive e cambia nel tempo. E lo sviluppo di questo organismo può essere virtuoso oppure (più spesso) può attraversare delle fasi critiche che ne compromettono l'equilibrio, la leggibilità, la funzionalità, in cui non si dà coerenza tra territorio e insediamento, tra natura e forma urbana. Sarà il piano a indirizzare questo processo, a fornire un ausilio al naturale sviluppo della storia, a impedire e contrastare un'eventuale deformazione isotropa e a macchia d'olio.

“Strutturare un organismo” significa quindi sia dominare la dimensione della “città fisica” ridisegnandola, sia guidare lo sviluppo in modi coerenti con i processi economici, sociali, territoriali, “guidare, incanalare, misurare tutte le forze potenzialmente pericolose” per l’ordine urbano per contrastarle o indirizzarle positivamente. Il progetto è estremamente “potente”: la città futura sarà conseguenza del piano o della sua mancanza.

Ma per interpretare questa evoluzione e incanalare in una direzione virtuosa smorzando le forze avverse, per ridisporre la città sul suolo interpretandone i principi più profondi, bisogna prima di tutto “sentire” la città. Lo sguardo dell’urbanista deve essere in grado di cogliere “con un solo colpo d’occhio” la struttura fisica della città e la sua vocazione. E questa analisi “a colpo d’occhio” è “sommamente delicata”, è una operazione tutta interna alla sensibilità dell’urbanista e alla padronanza di una serie di competenze che non possono essere ricondotte a esercizio di un metodo, a una raccolta di dati. I dati devono rivivere “con cuore e mente di uomo”, “sui luoghi deve essere compresa la vita ed è col cuore che deve essere ricostruito il quadro sociale base del piano”. Solo l’urbanista, “uomo geniale e intelligente” può dare significato a dati che devono essere selezionati “sub specie urbanistica anzitutto” (L. Piccinato, 1952).

Prodotto di un “cittadino creatore” il piano è “un’opera d’arte” (L. Piccinato, 1967), appartiene “alla sfera del particolare e non a quella dell’universale”, è traduzione “in termini di espressione (in senso estetico)” (L. Piccinato, 1951) di un programma retto da una “intuizione che scaturisce dal mondo nel quale l’urbanista opera e del quale egli è figlio” (L. Piccinato, 1961), è espressione dello spirito.

Il corollario di queste affermazioni è nella forte personalizzazione. L’urbanista-architetto che Piccinato incarna veste i panni di un “autore”, sia avocando tutto a sé il ruolo di artefice, sia dichiarando come nell’esercizio della disciplina ci sia spazio per qualcosa di simile a una poetica individuale, a uno stile: i piani, scrive, dovrebbero essere tutti diversi uno dall’altro e riflettere «più o meno chiaramente il modo di vedere e di sentire dei vari urbanisti che li possono aver redatti» (L. Piccinato, 1951).

È principalmente in questa affermazione del ruolo di autore e nella sottolineatura del piano come atto architettonico che sta il nesso tra architettura e urbanistica in Piccinato. Autorappresentarsi come autore serve anche per stabilire distanze e segnalare le insufficienze degli “specialismi”:

«ogni specialismo tecnico è (...) molto pericoloso in quanto gli specialisti (...) pretendono di passare legittimamente dalle loro analisi alla sintesi finale, il cui principio però è informato alla "loro" specializzazione: pertanto non è mai vera sintesi» (L. Piccinato, 1977c).

«Uno schema aperto e stellare nel quale ogni zona risulta ben identificata e spaziata»

Se il piano è il prodotto di un urbanista "artista" che ne è autore, ogni esperienza può essere letta in riferimento al suo stile. E qui i tanti "atti creativi" che sono alla base dei numerosissimi piani redatti da Piccinato convergono su una serie di motivi stabili, quasi delle marche di riconoscimento: la sistemazione della rete viaria, l'ampliamento della città residenziale secondo direzioni privilegiate, la creazione o lo spostamento del centro (un'idea che era già di Piacentini), il risanamento del vecchio nucleo storico.

Emerge la figura compositiva del "piano aperto" cui Piccinato assegna particolare valore soprattutto perché gli sembra che possa facilmente crescere in accordo con il luogo, configurandosi come scelta specifica e locale, ma capace anche di interpretare un principio generale (l'individualità delle zone e la coerenza del loro stare insieme e del loro disporsi sul supporto geografico). Una figura descrittiva e progettuale coerente con la sensibilità architettonica di Piccinato, e che gli consente di vedere nella città esistente degli schemi analogici, spesso restituiti in un rapido schizzo a volo d'uccello, che diventano poi la struttura del piano (la M a Matera, la stella a Padova, la T a Carrara, la Y a Siena, e così via).

Il piano è anche un esercizio che dispone specifici materiali urbani secondo buone regole di composizione urbana. Le zone devono essere non solo ben distribuite e ben collegate dalla rete delle comunicazioni; non sono solo i tasselli di un'idea di buon funzionamento della città stabilita sulla base delle loro posizioni. Occorre anche che esse siano ben proporzionate e composte al loro interno. Da un lato si tratta quindi di controllare la corretta disposizione delle parti sul territorio, ed è a questa scala soprattutto che si esprimono la intuizione e la creatività dell'autore del disegno; dall'altro lato occorre pensare alla composizione interna di ogni zona, e a questa scala vi è forse una maggiore codificazione, una ripetitività delle soluzioni. Il quartiere immaginato per Siena, Matera, Grosseto, Catania, Ivrea, e tante altre città è definito secondo un modello sostanzialmente ripetibile, tipologicamente e formalmente vicino alle immagini dell'urbanistica inglese o scandinava che in quegli anni comparivano sulle pagine di *Metron* prima e di *Urbanistica* poi.

La dimensione architettonica, “assorbita” dall’urbanistica, è a tutte le scale ma l’atto creativo sembra risiedere forse più nel ricomporre la figura della città sul territorio che non nel definirne con precisione i quartieri, secondo uno schema basato su scelte abbastanza stabili: una circolazione ben gerarchizzata con assi principali (spesso ad anello esterno) e assi minori di distribuzione interna (spesso a cul de sac); un nodo centrale con i servizi (la chiesa, il centro sportivo, il commercio); le unità abitative di tre o quattro piani che si addensano per gruppi e affacciano sullo spazio aperto comune.

Per Piccinato la dimensione più propriamente architettonica del quartiere è, in fondo, un esercizio relativamente consolidato, che si apprende tramite lo studio, l’applicazione, le regole, come ben traspare nelle pagine del manuale *Urbanistica* pubblicato nel 1947. Mentre la vera “creatività”, la vera “intuizione” sta a un livello differente e più inafferrabile, in quella sintonia e appropriazione che consente di ridisegnare l’organismo malato con un gesto, in una sorta di “naturalità” che legge la città attraverso il filtro della forma e che ne comprende le regole di sviluppo.

«Comporre armoniosamente,
tramite norme, una sintesi
architettonica di tutti
i valori urbani»

Il piano è dunque un atto architettonico a tutte le scale, tanto nella figura d’insieme quanto (e forse ancor più) nel progetto delle sue singole parti, e questo nonostante il frequente richiamo di Piccinato a una struttura della pianificazione che deve organizzarsi “dal di fuori al di dentro”, entro una cascata analitica e progettuale in cui ciò che è più grande (il territorio ma anche l’economia) spiega ciò che è più piccolo. Nonostante questa struttura piramidale, il piano è una composizione, e non è solo un atto pianificatorio che rimanda poi, per fasi e tempi successivi, allo sviluppo architettonico.

A questo riguardo non va dimenticato il ruolo che assume il progetto di alcuni luoghi notevoli della città. Esso sembra essere effettivamente un approfondimento che richiede una particolare precisione, ma questo affondo si accompagna da un lato ad un uso della forma per esprimere un’intenzionalità che è prima di tutto strutturale, e all’altro estremo a un controllo della terza dimensione del piano che avviene tramite la normativa.

La cornice dell’organicismo è ancora chiarificatrice per comprendere le relazioni tra esercizio immaginativo e dimensione regolativa. Il compito dell’urbanista (dell’urbanista-architetto) è anche questo: non solo concepire forme urbane che funzionino e che abbiano una elevata qualità architettonica, ma anche «dettare norme per l’organizzazione e il buon

funzionamento» (L. Piccinato, 1947) della struttura urbana. Urbanistica significa disegno ma significa anche regolazione; al disegno si accompagna la concezione normativa del piano.

Occorre dare al piano la sua terza dimensione “proporzionando l’edilizia”. Il regolamento edilizio deve essere compreso nel piano regolatore e deve formare “un corpo solo con lo stesso piano regolatore, il quale ne viene completato in maniera indissolubile” (L. Piccinato, 1947).

La riflessione di Piccinato è su una dimensione molto operativa: relazioni tra le densità edilizie delle diverse zone, scelta dei tipi, copertura del lotto, indici di utilizzazione ecc. Si tratta di una “una tecnica di base” molto importante, scrive Piccinato nel manuale del 1947, perché è con il controllo di questi rapporti che si definisce l’estetica della città, perché le regole sono uno degli strumenti compositivi principali - e peculiari - dell’urbanista. Ma questa è appunto una “tecnica”, una dimensione del fare che, a differenza dell’intuizione, “si può imparare”, e che si può infatti depositare in un manuale, assoggettandosi a una relativa codificazione (L. Piccinato, 1947).

La dimensione regolativa non si esaurisce in “buona tecnica”: il piano contiene in sé questo carattere tecnico che consente il controllo della fisionomia urbana, ma ha anche una dimensione più ampia. È uno strumento d’ordine necessario, legittimato dal sapere disciplinare e sostanzialmente sovrainposto alla società civile. «Ogni società ha l’urbanistica che si merita» (L. Piccinato, 1974) ripeteva spesso Piccinato, e l’urbanista ne è un interprete “al di sopra delle parti”. Pianificare significa «intervenire dirigendo le forze vitali della società senza reprimerle» e contrastando le “forze pericolose”, e per far questo la normativa è lo strumento essenziale.

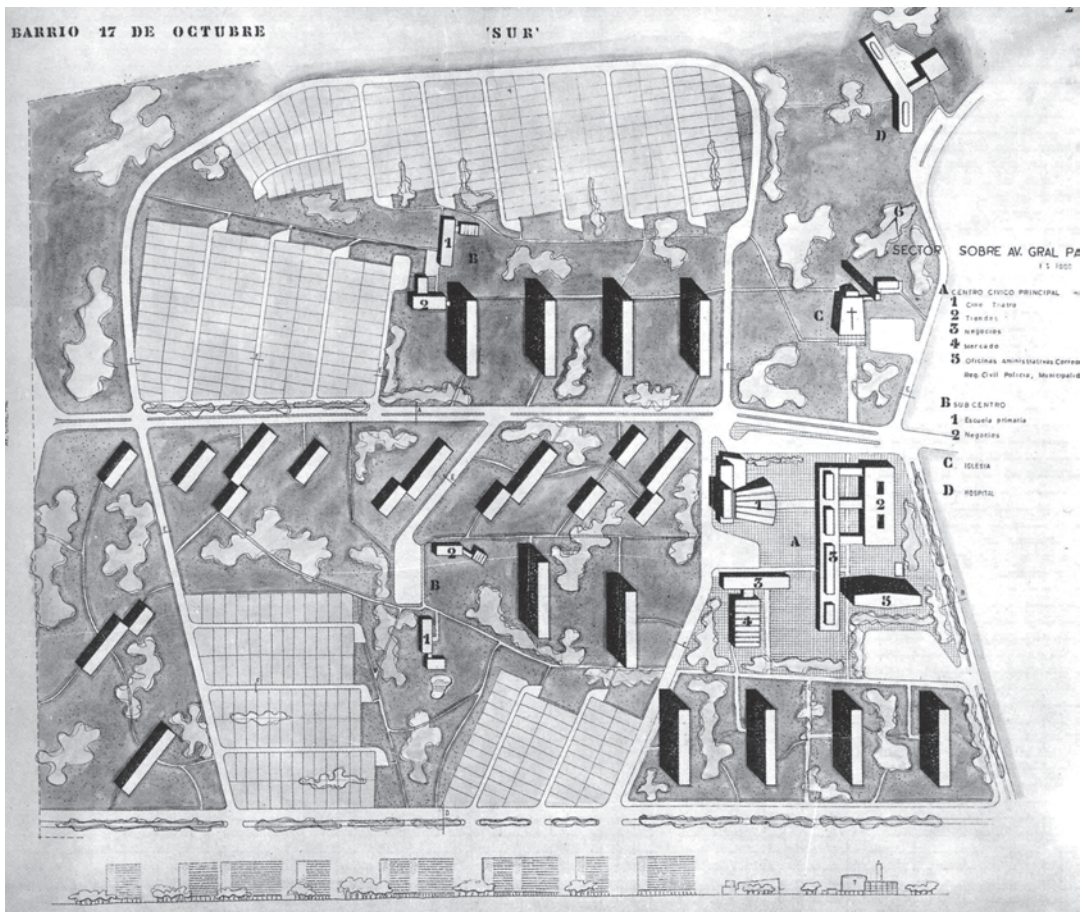
In fondo lo scopo dell’urbanistica è chiaro: essa «mira a comporre armoniosamente, attraverso delle norme, una sintesi architettonica di tutti i valori che costituiscono un agglomerato urbano» (L. Piccinato, 1947). È quella disciplina che deve dare risposta a numerosi problemi entro un quadro unitario che tenga conto della necessità e della bellezza, «risolvendo nella bellezza ogni problema della necessità». «Non è già una scienza, ma ... premessa la ‘conoscenza’, è frutto di intuizione, nel senso crociano, più vicina insomma all’arte che alla scienza» (L. Piccinato, 1977). Si basa su un salto creativo che è la dote peculiare degli architetti che sono studiosi che sanno fondere tecnica e arte. Ma non solo. Attraverso la sottolineatura della dimensione regolativa, all’urbanista “artista” si affianca un urbanista che è anche “medico e giudice”

(L. Piccinato, 1959), che deve concepire forme di organizzazione urbana che siano “belle” - perché la necessità della bellezza non è mai in discussione - ma che siano anche “giuste, efficaci”, perché la dimensione morale è indistinguibile dal gesto, è parte costitutiva del progetto urbanistico.

La figura dell'urbanista che Piccinato interpreta è dunque una figura sfaccettata e insieme molto “potente”, testimonianza di una fase in cui l'urbanistica è considerata pratica necessaria e in cui, in fondo, il rapporto tra architettura e urbanistica non costituisce un problema, configurandosi piuttosto, in un certo senso, come un fatto “naturale”, come una cosa “normale”. Una lezione, la sua, sorretta da una fiducia nella capacità incisiva del progetto che probabilmente ha molto influito sullo sviluppo disciplinare degli anni successivi e che oggi esercita il fascino e la distanza di una lezione “moderna” e per molti versi inattuale, appartenente a una stagione sicuramente ben diversa da quella piena di dubbi, incertezze, difficoltà nella quale si trova il progetto contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- Piccinato L. (1929), "Il 'Momento urbanistico' alla prima Mostra nazionale dei piani regolatori", *Architettura e Arti Decorative*, anno IX, fasc. 5-6, poi in Piccinato L. (1977b).
- Piccinato L. (1935), "Delle conoscenze utili agli architetti, funzionari o liberi professionisti nello studio degli edifici pubblici e dei piani regolatori delle città", relazione al XIII Congresso internazionale degli architetti, Roma, poi in Piccinato L. (1977b).
- Piccinato L. (1947), *Urbanistica*, ed. Sandron, Roma, ripubblicato con il titolo *La progettazione urbanistica. La città come organismo*, a cura di G. Astengo, Marsilio, Venezia 1988.
- Piccinato L. (1951), "La figura dell'urbanista", prolusione al "I Convegno nazionale sull'insegnamento dell'urbanistica" dell'INU, Siena, novembre 1951, in: *Urbanistica*, n.9, 1952.
- Piccinato L. (1952), "Relazione di chiusura sulle discussioni e interventi di carattere generale", IV Convegno nazionale di urbanistica, Venezia, ottobre 1952, in: *Urbanistica*, n.10-11, 1952.
- Piccinato L. (1959), "La città per l'uomo", *Italia-domani*, n.11, poi in Piccinato L. (1977b).
- Piccinato L. (1961), "Urbanistica", in *Enciclopedia Italiana*, Roma, appendice III, vol. II, poi in Piccinato L. (1977b).
- Piccinato L. (1967), "Relazione", "XI Convegno nazionale di urbanistica", Ancona, novembre 1967.
- Piccinato L. (1974), "Intervento" al "Convegno nazionale sulla politica dell'intervento pubblico nei centri storici del Mezzogiorno", Salerno, febbraio 1974, poi in Piccinato L. (1977b) con il titolo "Intervento al Convegno nazionale centri storici del Mezzogiorno".
- Piccinato L. (1977a), "Urbanistica: ambiti e prospettive della progettazione", in *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Annuario della Est, Mondadori, Milano, poi in Piccinato L. (1977b).
- Piccinato L. (1977b), *Scritti vari 1924-1974/1975-1977*, 3 voll. Roma, stampato in proprio.
- Zucconi G. (1989), *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Jaca Book, Milano.



Concorso per la nuova unità residenziale Barrio 17 octubre (Buenos Aires), 1948-49.

Planivolumetrico del settore nord e del centro principale

Immagine tratta da:

F. Malusardi, *Luigi Piccinato e l'urbanistica moderna*, Officina, Roma 1993



Prima idea per il Piano Regolatore di Roma - 3.I.1948

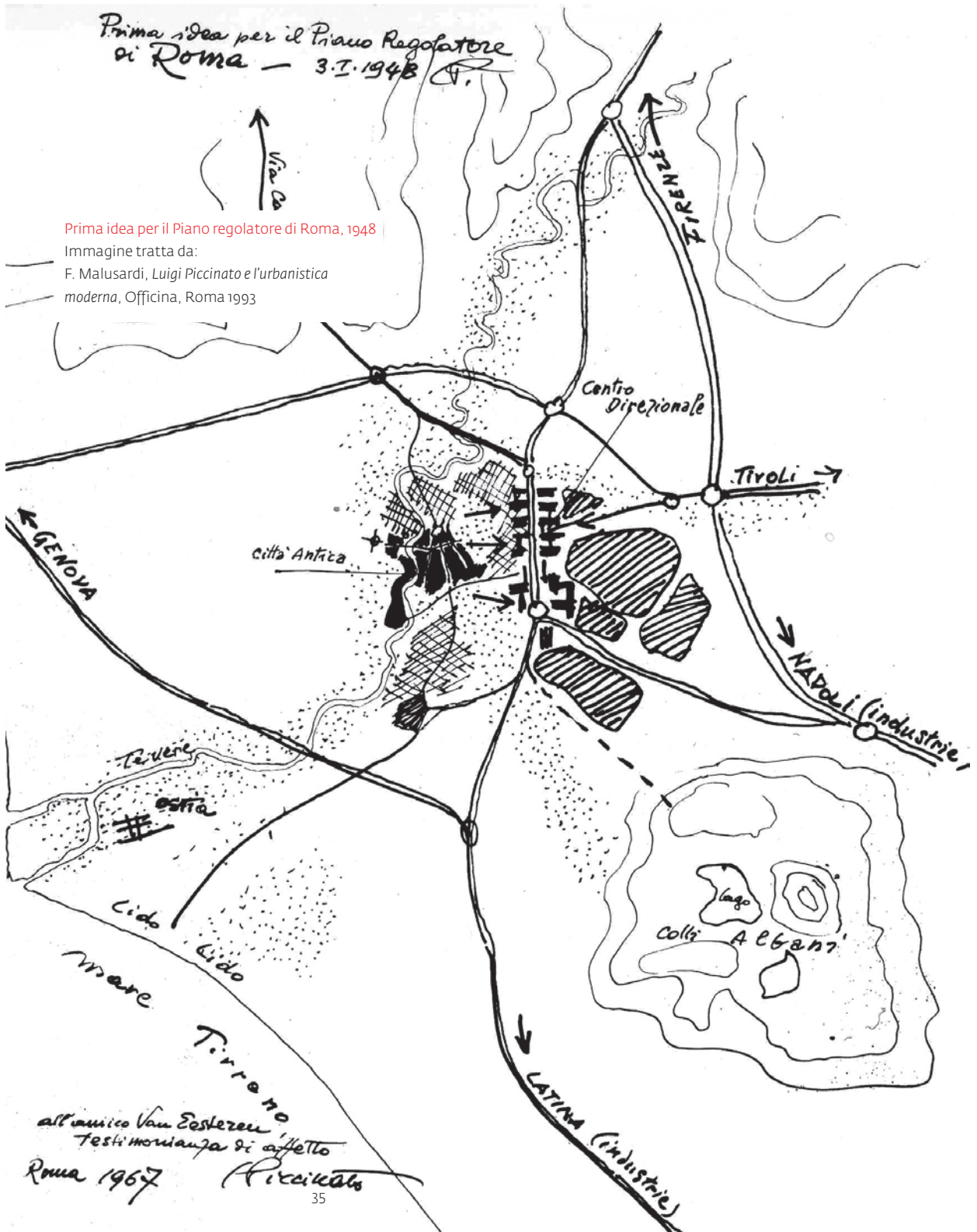


Prima idea per il Piano regolatore di Roma, 1948

Immagine tratta da:

F. Malusardi, Luigi Piccinato e l'urbanistica

moderna, Officina, Roma 1993



all'amico Van Essteren
Testimonianza di affetto
Roma 1967
Piccinato

Architettura e città durante il fascismo: Piccinato a Sabaudia

Maria Beatrice Bettazzi

Il titolo di questo intervento rinvia ad inquadrare il caso di studio di Sabaudia nella cornice densa del fenomeno delle “città di fondazione”.

L'ormai abbondantissima letteratura critica che dalla metà degli anni '70 offre ogni tipo di taglio interpretativo. Qui la lente è la questione del rapporto dialettico e raramente compiuto fra urbanistica e architettura. Quale caso di studio migliore da analizzare se non la città di fondazione? Ma cosa si intende per città di fondazione?

Rispondo con le parole di Antonio Pennacchi:

«È evidente che il discrimine non può essere di natura amministrativa o quantitativa – a seconda cioè di quanto è grande il sito – perchè sennò non è ‘città’ neanche Littoria [che] quando l'hanno fatta c'erano solo quattro gatti. La questione si gioca sulle qualitates, poichè la esatta identificazione della città di fondazione è data solo dal riscontro o meno del ‘problema città’ al momento del suo sorgere e questo ‘problema-città’ “esiste quando la creazione di un nuovo insediamento ha come scopo esclusivo o prevalente la costituzione di un nuovo organismo urbano, pensato nelle sue specifiche articolazioni costruttive e funzionali”».

E ancora: «La città è soprattutto un fatto antropologico: essa è data dalla gente che ci sta dentro, dalle relazioni che le persone intessono, dalla loro cultura, dal loro patrimonio condiviso di storie di memorie, di miti e di riti che ne fanno appunto una *communitas* – piccola o grande che sia, e piccolo o grande che sia quel patrimonio condiviso – specifica ed individua, diversa da tutte le altre». Pennacchi cita il celebre Convegno Internazionale sulle Città di Fondazione organizzato a Lucca nel '77 dal Ciscu (Centro Internazionale per lo Studio delle Cerchie Urbane). Negli atti resta anche il saggio di Roberta Martinelli e Lucia Nuti sulle Città nuove del Ventennio, fondamentale snodo della storiografia sull'argomento. Ma nemmeno loro possono prescindere, e noi nemmeno, nonostante il tempo trascorso, dal primo vero contributo critico da cui tutto è partito: il saggio *Fascismo e “città nuove”* di Riccardo Mariani, uscito per Feltrinelli nel novembre 1976.

La causa scatenante fu la possibilità di accedere finalmente alle carte dell'archivio dell'Opera Nazionale Combattenti, fino ad allora escluse da ogni consultazione. Come è noto l'Opera gestisce la grande bonifica dell'Agro Pontino e il successivo impianto delle comunità sul territorio.

Se la città di fondazione ha di per sè varie possibili funzioni che la motivano e la connotano, senza dubbio il tema dello sfruttamento della terra e dell'impiego di forza lavoro disoccupata e “problematica” è la marca che

Maria Beatrice Bettazzi / storica dell'architettura, insegna presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna. Ha collaborato a riviste e volumi sui temi dell'architettura dell'Ottocento e del Novecento, su questioni connesse all'iconografia urbana e allo spazio sacro contemporaneo.

caratterizza le città che nascono nell'Agro pontino. L'impressione è che ci si trovi dinanzi ad un problema di consenso, unito alla necessità di sfrontare il pericoloso sottobosco urbano di difficile controllo dove poteva rintanarsi l'opposizione politica al regime. Il tema del ritorno alla terra acquista, secondo Mariani, due possibili funzioni: da un lato costituisce un legante ideologico utile a far fare al regime un salto di qualità nel suo "fidelizzare" a sé le masse; dall'altro la retorica antiurbana non sarebbe davvero radicata nel pensiero mussoliniano, ma in questo caso verrebbe cavalcata in conformità con il consueto "sistema del contrario", cioè lo schierarsi contro tutto quello che c'era stato prima. Nel 1927 Mussolini intensifica ulteriormente il suo messaggio dicendo: «Con questo quinquennio si chiude la politica a favore delle città, che hanno avuto dal regime tutti i contributi e tutti i concorsi per il loro abbellimento e i loro bisogni. Bisogna quindi intensificare da oggi la politica a favore del villaggio. Fra "stracittà" e "stravillaggio", io sono per lo "stravillaggio"». Mariani chiosa questo passaggio affermando che: «Mussolini non chiude una politica – quella a favore delle città – ma ne arresta di fatto ogni possibile impostazione isolando le città e lavorandoci dentro per arregarle coi segni del regime; anche in questo mostrando una contraddizione palese. Si rivolge alle campagne, ma è consapevole che solo la città può restare come documento perpetuo della sua politica perché "le città sono di pietra" mentre la campagna è mutevole e porta su di sé i segni di un lavoro di sempre, di una fatica antica e non distinguibile... Quello che invece serviva al regime per mostrarsi al mondo [...] doveva essere una grande opera e possibilmente competitiva [...] e la sua attenzione si punta soprattutto sulla zona delle Paludi Pontine». Il salto di qualità del regime fu nell'andare oltre la trasformazione del territorio e di organizzare, sui suoli resi abitabili, una vera e propria colonizzazione con l'impianto di nuclei familiari, destinati a divenire piccoli proprietari terrieri.

La storiografia è concorde nel rilevare l'insuccesso generale dell'opera, in teoria ben congegnata, ma di fatto soggetta ad un'azione spesso frutto di improvvisazione e fretta dovute agli annunci a sorpresa di Mussolini e alla conseguente necessità di adeguare il piano alle singole emergenze.

La zona in cui comunque sono stati ottenuti i risultati migliori è senz'altro l'Agro Pontino, oltre al Tavoliere delle Puglie e al Basso Volturno.

Nel Lazio, a sud di Roma, fra il mare e i monti Lepini e Ausoni, una striscia di terra di circa 80.000 ettari complessivi viene bonificata fra le due guerre, sono lì impiantate 1900 famiglie di coloni, costruiti 13 borghi e 5 città.

Il lavoro fatto fu immane: le terre erano paludose dopo l'abbandono dei Romani e la fascia costiera, più alta rispetto all'interno, aveva impedito nei secoli il deflusso delle acque dei torrenti dei vicini rilievi che così ristagnavano. Vegetazione inaccessibile e malattie avevano reso il luogo inabitabile fino a che il lavoro di migliaia di braccia, tramite una rete di canalizzazioni, riconvolgì le acque verso il mare, estirpando vegetazione o, a seconda delle necessità, rimboschendo.

Nel 1931 sono portati in situ 4000 operai che riescono in poco tempo a rendere coltivabili circa 18.000 ettari; l'anno successivo cominciano i primi chirurgici impianti di famiglie sul territorio collocate ciascuna in un podere di circa 20 ettari (la dimensione dipende dalla qualità della terra) fornito di abitazione a due piani, stalla, concimaia, pozzo, forno, pollaio, porcile. Dopo la cerimonia di benvenuto con distribuzione di un pasto caldo completo, l'illusione crolla improvvisamente davanti alla dura vita che attende i coloni e la consapevolezza che tutte le attrezzature loro fornite, come anche il bestiame, sono da ripagare e il podere deve rendere (e la terra sabbiosa e argillosa delle zone pontine non si rivelerà certo prodiga di frutti). Solo se la loro impresa sarà in attivo potranno ad un certo momento accedere al sospirato riscatto e divenirne proprietari a tutti gli effetti. Ma chi sono i coloni? In teoria e nelle richieste dell'ONC, cittadini di zone nelle quali vi era un esubero di manodopera agricola con una buona conoscenza di base delle tecniche. In molti casi è così, ma spesso e volentieri il profilo umano e professionale è del tutto diverso: in una relazione di quelle che pervenivano numerose sulla scrivania del duce si legge: «In Agro pontino tra i componenti delle famiglie coloniche c'è un po' di tutto, dal pescatore al muratore, dal segretario comunale al sarto, dall'operaio dell'officina al calzolaio, dal saltimbanco al cameriere, dall'accattone al portiere... tutte le possibilità di applicazione della mano d'opera sono largamente rappresentate con una particolarissima deficienza proprio dell'elemento fondamentale che è quello agricolo».

Per le necessità che esulano dalla produzione in proprio è prevista, circa ogni cento poderi, la realizzazione di un borgo. In conformità alla classica struttura piramidale e gerarchizzata nelle funzioni, poi, i borghi trovano un loro coordinamento nella città, che riunisce le attività più complesse e alloggia gli apparati burocratici e di governo del territorio.

I primi borghi vengono fatti costruire nel periodo 1927-29 dal Consorzio dei proprietari terrieri della zona per alloggiare chi lavora alla bonifica. Si tratta di "embrioni di urbanizzazione", frutto della penna non certo

di architetti e urbanisti ma di ingegneri idraulici la cui unica preoccupazione è quella di irregimentare le acque paludose.

Il primo vero e proprio centro rurale ad essere fondato – anche se su un precedente gruppo di poche case – è Littoria. Le operazioni, dominate da una grande fretta, impediscono un concorso. L'architetto Oriolo Frezzotti, coadiuvato dall'ingegnere Carlo Savoia, firma il progetto. L'inaugurazione si tiene il 28 dicembre dello stesso 1932 e sarà in quell'occasione che Mussolini annuncerà l'inaugurazione di Sabaudia (21 aprile 1934) e di Pontinia (28 ottobre 1935).

Il 21 aprile del 1933 viene pubblicato il bando di concorso per il progetto di Piano Regolatore del centro comunale. La consegna degli elaborati è prevista per il 25 maggio ma già il 7 giugno è fissata una prova di secondo grado a cui sono invitati il gruppo Cancellotti, Montuori, Piccinato, Scalpelli che vinceranno il confronto, Oriolo Frezzotti, autore del piano per Littoria e Angelo Vicario. Costoro hanno una settimana per presentare i nuovi elaborati. I vincitori si aggiudicano la progettazione del piano e dei principali edifici, gli altri contendenti verranno gratificati con alcuni edifici minori.

È Piccinato stesso a spiegare nell'articolo dedicato a Sabaudia che compare su *Urbanistica* (n. 1, 1934) la stretta interrelazione dimensionale dal punto di vista politico-amministrativo così come sul piano progettuale. Dopo una lunga introduzione che tocca anche i valori ambientali del sito, Sabaudia diventa invece l'ingranaggio di una macchina perfettissima come dimostra lo schema che viene incorporato nel testo: «diagramma del funzionamento di Sabaudia». Poderi e borghi (definiti «cellula urbana elementare») fanno direttamente capo all'ONC per quanto riguarda la gestione agricola ma al «centro comunale» di Sabaudia per quanto riguarda «la vita urbana (commercio, scambi, vita politica e amministrativa)». Queste precisazioni servono a spiegare l'importanza e «l'apparente sproporzione fra la mole degli edifici pubblici e le case che, insieme a questi, compongono l'aggregato urbano vero e proprio. Sabaudia va guardata complessivamente nel suo territorio, ossia come un sistema edilizio a forte decentramento che fa capo ad un grande quartiere centrale».

L'asse generativo dell'impianto urbano è quello della Migliara 53, uno dei grandi solchi viari scavati nella pianura bonificata che scendono perpendicolarmente ai rilievi verso mare. Nel punto di intersezione di questo con il suo asse perpendicolare, il tracciato si sdoppia creando il cuore del centro urbano. Da esso si diparte un ramo viario, indirizzato a riconnettersi con la Migliara 54, posto a 45 gradi che imprime una rotazione anche alle

lottizzazioni residenziali che su di esso insistono. La città sembra, così, incunearsi fra due braccia del Lago di Paola il cui superamento è previsto tramite un lungo ponte di accesso alla spiaggia e poi al mare.

La strada di bonifica che entra dritta nel centro cittadino ha come traguardo visivo la torre della sede municipale che si staglia sull'orizzonte verso il lago, e poi il mare. Il Comune fa da perno rispetto al sistema delle piazze: davanti si apre l'invaso su cui insiste anche la casa del fascio; verso est l'ampio spazio delle adunate, la Piazza della Rivoluzione; all'opposto dopo un largo viale a due corsie, il centro religioso ed educativo con il suo parterre. Il disegno viario è connotato con il tipico andamento "a baionetta", un disassamento «necessario – dice Piccinato – allo smistamento del traffico», ma anche un artificio a forte valenza prospettica.

Importantissimo per cogliere la raffinatezza nel dosaggio di questi elementi percettivi è uno degli schizzi che illustrano l'articolo di *Urbanistica*: vi si inquadra il dialogo serrato ed essenziale fra le tre torri simbolo dei poteri civico, politico e religioso del centro, viste da un ipotetico passante che stazionasse ai margini della Piazza della Rivoluzione. Il controcampo di questa inquadratura lo mostra un altro disegno, poche pagine dopo: la quarta emergenza ad entrare in scena è il Monte Circeo, traguardo visivo posto a sfondo non casuale della grande piazza delle adunate. Funziona allo stesso modo anche per altre architetture: il campanile è il fondale per un'altra ampia strada a due corsie che scende verso il lago, così come le poste di Mazzoni fanno da traguardo per chi percorre la strada che viene da Terracina, e così via.

Per quanto riguarda l'edilizia privata, sono previste tre tipologie: nelle zone centrali, edifici a due piani con la possibilità di aprire negozi al piano terra; nelle parti più interne, abitazioni in case a schiera; infine «cassette isolate doppie o triple e cassette isolate per una sola famiglia» nelle zone marginali e paesaggisticamente più gradevoli ed eccezionalmente in posizione più centrale, alle spalle della chiesa.

La sintesi operata dai progettisti risulta evidentemente efficace se essi, insieme al gruppo vincitore del concorso per la Stazione di Firenze, sono convocati, nel giugno 1934, al cospetto del capo del governo per ricevere un solenne ringraziamento: «Tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l'architettura moderna, per quella del nostro tempo [...]. Sarebbe assurdo pensare che noi oggi non potessimo avere il nostro pensiero architettonico e assurdo il non volere un'architettura razionale e funzionale per il nostro tempo.

Ogni epoca ha dato una sua architettura funzionale. [...] Quanto a Sabaudia se alcuni hanno detto di averne abbastanza, vi dico che io non ne ho abbastanza. Sabaudia mi va benissimo ed è bella. Ed è così che si deve fare una città dell'anno XII e non si doveva né si deve fare diversamente. Sarebbero state assurde le bifore, le trifore, le colonnine a torciglione e i capitellucci. Dite voi ai giovani architetti che escono dalle scuole di architettura di far loro la mia divisa: di non aver paura di aver coraggio».

Si comprende il senso di questo discorso inquadrandolo nel duro confronto parlamentare in occasione del Concorso per il Palazzo del Littorio di Roma, confronto che aveva procurato una levata di scudi contro l'architettura moderna. Il senso del dibattito non stava nella trattazione di problemi squisitamente estetici ma vedeva contrapporsi due diverse modalità di intendere la propaganda fascista e il rapporto con la società. Le immagini che descrivono queste architetture esaltano quei valori plastici più volte citati, il nitore delle superfici, l'essenzialità della decorazione, la chiarezza dell'impianto. In modo particolare, la retorica del regime indugia notevolmente su questo punto mediante l'uso di riprese aeree sulle zone bonificate. Al di là dell'evidente funzione che esse avevano di controllo sull'andamento dei lavori e di documentazione di servizio, vi è senz'altro una valenza direi quasi antropologica di queste inquadrature. La vista dall'alto di un territorio dominato e posseduto è un dispositivo arcaico di manifestazione del potere e di autorappresentazione dell'autorità: la raffigurazione del proprio territorio tramite vedute à vol d'oiseau è una costante nella decorazione delle residenze da cui viene amministrato un potere sullo spazio. Fatti i debiti aggiornamenti nelle tecniche, lo stesso procedimento di miniaturizzazione del reale per abbracciarlo in una vista onnicomprensiva, che implica anche la sua perfetta conoscenza, presiede alle vedute aeree (fotografiche) ma anche alle conseguenti aeropitture che non a caso si cimentano proprio sul tema della città di fondazione. In questo caso, poi, trattandosi non solo di terra dominata e riconquistata, ma anche di un disegno urbano che nasce dal nulla, la carica semantica è ulteriormente accresciuta e la foto aerea diventa la lente ideale per apprezzare la perfezione del disegno della città, per testare il controllo estetico delle forme architettoniche, quasi elaborato grafico che si fa tridimensionale. Ma qui è insito anche il limite di queste operazioni progettuali, e di Sabaudia in particolare: di essere, cioè, fondali scenografici e non organismi vitali e addensatori di vita urbana. Mariani, che, lo ricordiamo, scrive a metà anni '70,

segnala: «gli ambienti previsti dal progetto sono 20.000, ma al censimento del 1936 la popolazione residente è di 4890 anime in tutto il comune. Nel 1951 è salita a 7709. E fino ad oggi praticamente Sabaudia è rimasta in parte città fantasma, con i lotti segnati dai marciapiedi e dai pali dell'illuminazione, ma riempiti solo di erbacce. L'attività turistica è risultata infine quella prevalente, ma si è sviluppata sulla fascia costiera e sul lago, saldandosi al turismo del vicino Circeo». Oggi, naturalmente, la situazione è ancora diversa.

Contemporanee alle prime perlustrazioni critiche di Mariani, chiudiamo con le parole di P. P. Pasolini, trascritte da un celebre documentario del 1974:

Eccoci di fronte alla struttura, alla forma, al profilo di un'altra città, immersa in una specie di grigia luce lagunare benchè attorno ci sia una stupenda macchia mediterranea. Si tratta di Sabaudia.

Quanto abbiamo riso noi intellettuali sull'architettura del regime, sulle città come Sabaudia. Eppure adesso davanti a questa città proviamo una sensazione assolutamente inaspettata. La sua architettura non ha niente di irrealista, di ridicolo. Il passare degli anni ha fatto sì che questa architettura di carattere littorio assuma un carattere, diciamo così, tra metafisico e realistico.

Metafisico in un senso veramente europeo della parola, ricorda certa architettura metafisica di de Chirico.

Realistico perchè anche vista da lontano si sente che le città sono fatte a misura d'uomo. Si sente che dentro ci sono delle famiglie costituite in modo regolare, delle persone umane, degli esseri viventi completi, interi, pieni nella loro umiltà.

Come ci spieghiamo un fatto simile che ha del miracoloso: una città ridicola fascista che ci sembra così incantevole. Bisogna esaminare un po' la cosa.

Sabaudia è stata creata dal regime, non c'è dubbio, ma non ha niente di fascista, se alcuni caratteri esteriori. Allora io penso questo: il fascismo non è stato altro in conclusione che un gruppo di criminali al potere che non ha potuto in realtà fare niente, non è riuscito a incidere, nemmeno a scalfire lontanamente la realtà dell'Italia.

Sicchè Sabaudia, benchè ordinata dal regime secondo certi criteri di carattere razionalistico estetizzante accademico non trova le sue radici nel regime che l'ha ordinata, ma in quella realtà che il fascismo ha dominato tirannicamente ma non è riuscito a scalfire. È la realtà dell'Italia provinciale, rustica, paleoindustriale che ha prodotto Sabaudia, e non il fascismo.

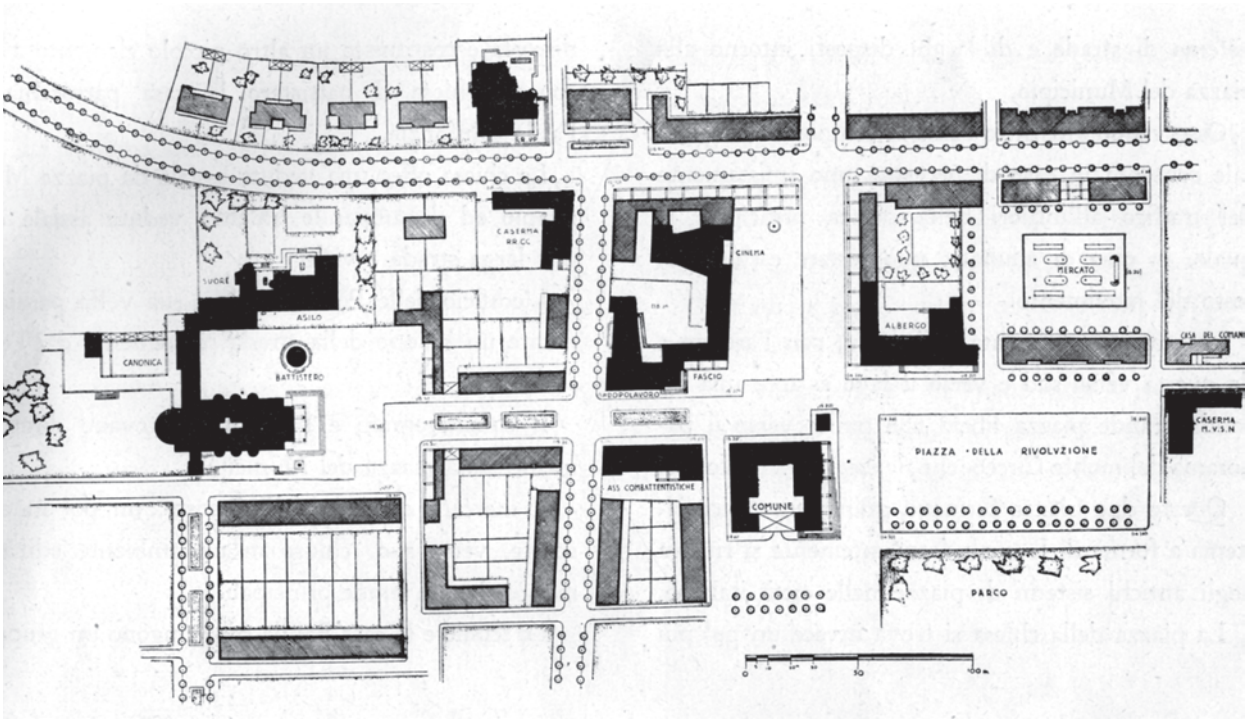
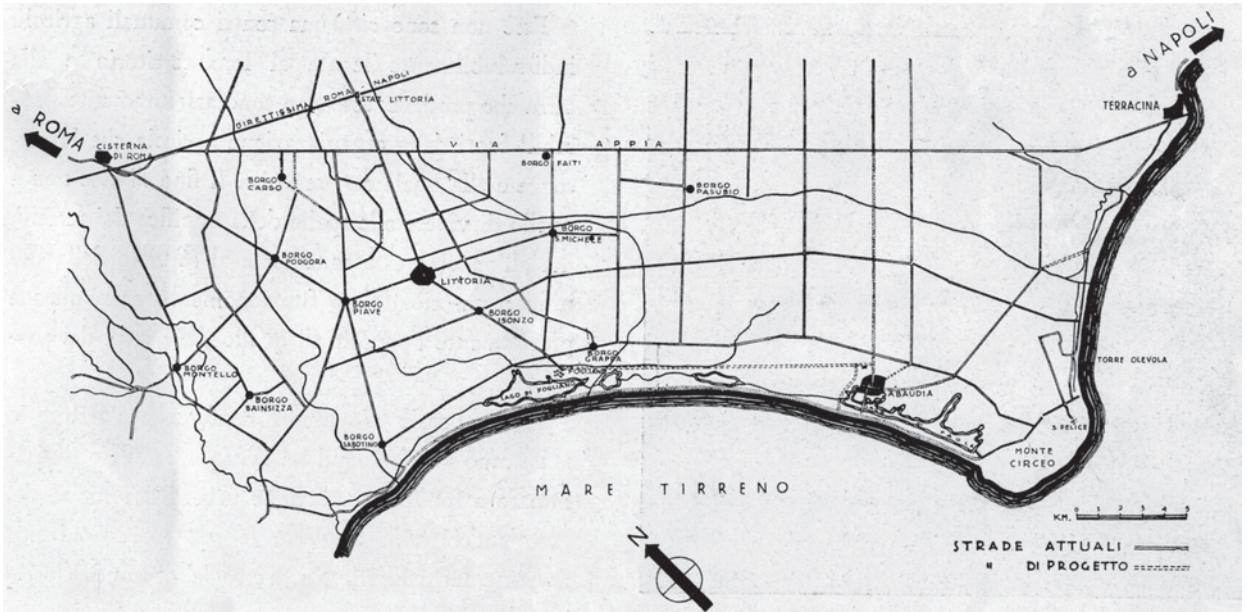
Ora invece succede il contrario. Il regime è un regime democratico, però



quell'acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito a ottenere, il potere di oggi, cioè il potere della civiltà dei consumi lo sta producendo, distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato. Questa acculturazione sta distruggendo in realtà l'Italia. Io posso dire che il vero fascismo è il potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia.

E questa cosa è avvenuta talmente rapidamente che in fondo non ce ne siamo resi conto. È avvenuto tutto in questi ultimi dieci anni. È stato una specie di incubo in cui abbiamo visto l'Italia intorno a noi distruggersi e sparire. E adesso risvegliandoci forse da questo incubo e guardandoci intorno ci accorgiamo che non c'è più niente da fare.







Il progetto di Sabaudia, *Urbanistica* n. 1, 1934

a sinistra in alto: Il Piano Regionale dell'Agro Pontino, *Urbanistica* n. 1, 1934

a sinistra in basso: Il disegno del centro di Sabaudia, *Urbanistica* n. 1, 1934

Il controverso rapporto architettura-urbanistica nel magistero sistematico di Saverio Muratori

Celestino Porrino

Figura centrale della teoria architettonica del XX secolo – oggi ampiamente riconosciuta come tale, pur se a lungo contrastata – Saverio Muratori (Modena 1910-Roma 1973) è lo studioso che ha fondato, all'interno di un'ampia visione generale del rapporto fra civiltà e territorio, un sistematico impianto metodologico per la comprensione della realtà costruita; e quindi per la validazione critica del nostro intenzionale inserimento nella realtà stessa attraverso l'opera dell'architettura.

Dopo aver fissato con chiarezza concetti fondamentali come quelli di "storia operante" e di "organismo tipico", Muratori esplora ed applica le grandi potenzialità del concetto di "tipo inteso come sintesi a priori", facendone lo strumento più penetrante di cui disponiamo per riconoscere il rapporto fra oggetto (realtà costruita) e soggetto (autocoscienza critica). Di conseguenza, l'architettura è tale solo se sorge dal contesto di appartenenza, mentre l'urbanistica (considerata fuor di ogni astrazione tecnicistica) risulta autenticamente "architettura che si realizza nel tempo".

Per Muratori dunque architettura e urbanistica di fatto semplicemente coincidono nell'unico e unitario processo storico della realtà costruita; la quale si risolve in un organismo inteso sempre in senso globale: dove tutti i valori umani risultano insieme ricompresi.

Gli inizi del percorso muratoriano sono quelli di un architetto razionalista e modernista, caratterizzati dalla stagione dei concorsi e dei progetti in gruppo con nomi assai noti, come Quaroni, Fariello, Calzabini, Vagnetti. Però Muratori è un architetto che scrive: relazioni, articoli, commenti. Inizia presto la sua riflessione su architettura e urbanistica del XIX e XX secolo: la prima giudicata estetizzante e indifferente al contesto, la seconda tecnicistica ed astrante, ossia incapace di sintesi.

Nei primi studi Muratori intuisce chiaramente che la debolezza – nel senso della crisi dell'età moderna – sta proprio nel tener distinte due cose (architettura e urbanistica) che hanno valore solo nella loro riunificazione. Sono considerazioni ancora episodiche, rapsodiche, preparatorie. Però si sta attrezzando a comprendere il mondo (è il compito della filosofia) a partire dall'architettura: che è opera umana per eccellenza, poiché costruita dall'uomo per contenere sé stesso, nel suo spazio abitabile, e per vincere il tempo della vita.

Nel saggio "Vita e storia delle città" si può già rintracciare l'introduzione a tutto il pensiero successivo. L'ambiente urbano (anche se non ancora il territorio, affrontato solo in una fase più matura) come contesto indispensabile

Celestino Porrino / ingegnere, insegna e svolge attività di ricerca scientifica presso il Dipartimento di Architettura e Pianificazione Territoriale dell'Università di Bologna. Coordina il Laboratorio di Progettazione Urbana di Modena, che opera come strumento propedeutico alla nuova fase della pianificazione strutturale comunale.

all'architettura (che non è architettura se non sorge dal contesto), l'urbanistica come architettura concreta che si realizza nel tempo, la storia urbana al posto dell'urbanistica, la coincidenza di architettura e urbanistica nell'ambiente abitabile, inteso come organismo individuale tipico. Quest'ultimo concetto, in particolare, annuncia quello del tipo, che diventerà lo strumento basilare della sistematica metodologia muratoriana.

Il punto di svolta lo possiamo collocare a Venezia, nel 1950: lo Iuav (in quel momento diretto da Samonà) e il Corso di caratteri degli edifici, che per Muratori riguarda "indifferentemente" architettura e urbanistica. Ma è Venezia stessa il caso di studio esemplare, la laguna, la storia, la città, l'edilizia medioevale veneziana. È evidente il distacco dall'impostazione tradizionale dell'estetica idealistica – fino ad allora fondamento comune delle scuole d'architettura italiane – e dalla relativa storia e critica dell'arte, le cosiddette "belle arti".

Muratori studia l'arcipelago originario come tipo di territorio, i nuclei fondativi delle parrocchie, poi riunificati ed infine gerarchizzati nell'organismo urbano, la costante dialettica lagunare acqua-terra, la cellula modulare monodirezionata, il problema del confine e delle sue implicazioni strutturali, l'applicazione del tipo seriale, la facciata leggera non portante, la grande polifora traforata: tutto è organismo tipico interagente, cioè ambiente che ha origine proprio dal territorio e dal suo processo antropico. Altro che stile decorativo della finestra veneziana!

Muratori studia le case, i tessuti, gli impianti; usa in modo sistematico lo strumento del rilievo urbano; mette a punto il concetto di tipo come sintesi a priori, dunque come soluzione conforme, collaudata, però mai identica a se stessa; non modello da replicare, ma soluzione sempre adeguata, comprensiva di tutte le relative implicazioni (ambiente, città, materiali, tecnica, società, economia, valori morali, linguaggio).

Nel tipo così concepito, in realtà, le scale dell'ambiente abitabile ci sono sempre tutte: infatti «il tipo non si individua se non nella sua applicazione concreta, cioè in un tessuto edilizio; a sua volta un tessuto urbano non si individua se non nel suo termine totale, cioè nell'organismo urbano; e il valore totale di un organismo urbano lo si afferra solo nella sua dimensione storica, poiché, nella sua intrinseca continuità, la sua realtà cresce col tempo e si attua solo come reazione e sviluppo conseguente alla condizione posta dal suo passato».

Di qui scaturisce la stessa constatazione dell'identità storia-urbanistica: giacché si tratta di individuare nella visione storica, nel giudizio

storico, l'intenzionalità attuale: cioè l'unità-distinzione di struttura esistente (realtà storica) e di integrazione intenzionale (progetto). La coincidenza di architettura e urbanistica, sul piano concettuale, è così sancita nei fondamenti stessi della scienza del costruito.

A conclusione dei cinque anni del corso, Muratori scrive il rapporto "Studi per una operante storia urbana di Venezia". Dove il concetto più importante sta nel termine operante: ossia non narrazione o documento, ma storia viva, che si fa giorno per giorno e che è la vita della città, condizione imprescindibile per ogni inserimento vitale. La storia, insomma, considerata nel senso della Scienza Nuova vichiana, sola realtà veramente conoscibile dall'uomo, poiché da esso stesso concretamente prodotta.

L'occasione per dimostrare questi principi è fornita nel 1959 dal famoso Concorso per lo sviluppo di Venezia alle barene di San Giuliano. Vinto dal gruppo Quaroni (con un progetto di insediamento di macrostrutture di forma organica circolare, suggestive ma avulse ed estranee), Muratori presenta invece tre soluzioni di impianto urbano basate sui tre tipi di tessuti sistematicamente riconosciuti e classificati nel processo storico (urbanistico) veneziano; sono soluzioni non determinate in modo univoco, però tutte compatibili in quanto intrinseche ai caratteri pertinenti del processo. La raccomandazione che ne deriva non è portare il nuovo nel vecchio, bensì il vecchio nel nuovo, allo scopo di garantire la continuità della vita ed il suo valido e durevole inserimento. Raccomandazione evidentemente troppo in anticipo rispetto alla dominante cultura modernista.

Poi viene la difficile stagione romana. Per la prima volta, la cattedra è già quella di Composizione architettonica e urbana, e Muratori si applica alla lettura dei tessuti urbani romani. Qui entra in gioco il concetto di ciclo del processo: Venezia è infatti una città a ciclo unico; mentre a Roma sono compresenti il ciclo della città antica e quello della città moderna, il quale è generato dal primo, ma con una sostanziale discontinuità.

Pubblica gli "Studi per una operante storia urbana di Roma", con cui approfondisce e porta a compimento la metodologia dello studio dei tipi, incorporando in essa i concetti di ciclo e di fase. La metodologia diventa così più sistematica, e – ai fini delle sue applicazioni didattiche – produce i ben noti tabelloni riassuntivi (quelli più pubblicati sono compilati dai suoi assistenti) che talvolta, ma erroneamente, sono stati fatti coincidere con l'essenza stessa del pensiero muratoriano, anche con l'evidente intenzione di sminuirne la portata.

In termini generali, nella sua vastissima casistica applicativa, il tabellone o matrice rappresenta uno strumento sintetico di formulazione del giudizio, utilizzabile per valutare criticamente il rapporto fra l'oggetto (la realtà naturale e costruita) ed il soggetto (la coscienza critica o autocoscienza di noi stessi che siamo chiamati a valutare). Niente di più e niente di meno.

Matrice incrociata per righe e colonne, il tabellone si presta ad un'applicazione ripetuta nelle successive operazioni di lettura progettuale: articolando l'oggetto per scale dimensionali (edificio/architettura, aggregazione/edilizia, città/urbanistica, territorio/pianificazione), ed il soggetto per gradi o categorie di giudizio (elementi/logica, strutture/tecnica economia, sistemi/etica politica, organismi individui/estetica).

Assumendolo nel procedimento del giudizio, Muratori rende esplicito il definitivo rovesciamento dell'impostazione idealistica dei distinti crociani: l'estetica non è più l'inizio aurorale dell'idea creativa in sé e per sé (ossia quell'arte per l'arte rivendicata da tutte le avanguardie moderne), ma è invece il punto d'arrivo dell'autocoscienza, distinta per categorie di giudizio, posto a conclusione delle graduali implicazioni successive.

La conseguenza è del tutto rilevante. L'architettura, come opera d'arte, si realizza pienamente solo nella coerenza – per gradi e per scale – delle implicazioni successive, a monte e a valle. E di conseguenza l'unità architettura-urbanistica ne costituisce il corollario obbligato.

Il tabellone stesso è poi fatto oggetto di molti ed articolati approfondimenti successivi, al fine di ricavarne elementi di giudizio sempre più penetranti. In estrema sintesi, possiamo dire che il metodo di giudizio verte sul rapporto fra i mezzi impiegati ed i fini perseguiti, quindi su una valutazione di rendimento, applicabile nel procedimento sintetico della lettura-progetto. Al progetto è sempre richiesta una verifica del rendimento ambientale.

In "Civiltà e Territorio", la prima delle tre grandi opere "monumentali" con cui Muratori completa la sistemazione definitiva del proprio pensiero, viene portato a compimento il processo di individuazione dei caratteri pertinenti dei vari oggetti (tipi) di qualunque genere, dai quali discende il riconoscimento del relativo grado di serialità e di organicità degli oggetti stessi, e del modo (uso) in cui questi sono messi in opera per ottenere determinati risultati (mezzi e fini). Nell'applicazione, poi, la valutazione è articolata per forma e per costituzione degli oggetti, in una complessa procedura di approssimazioni successive convergenti.

Negli sviluppi più maturi della metodologia muratoriana (il corso di lezioni romane è nel frattempo diventato Metodologia dell'architettura, dopo laceranti conflitti col mondo accademico della composizione), c'è anche un altro aspetto, proprio in ordine al "controverso" rapporto architettura-urbanistica che per Muratori è ormai compiutamente risolto in un'estensione generale, nel tempo e nello spazio, del fondamentale rapporto civiltà-territorio.

Il più circoscritto concetto di ambiente urbano si dilata infatti in quello di territorio (assai più comprensivo), e poi di identità territoriale. Nei tempi lunghi degli sviluppi delle civiltà, emergono i caratteri distintivi della costruzione antropica del territorio, rintracciati nella dimensione globale delle cosiddette ecumeni civili (quali i primitivi, i cinesi, gli indiani, i mediterranei, gli europei occidentali). Lo studio della storia diventa sempre più fondamentale, totalmente intrinseco alla scienza del costruito.

Nello studio della storia (Storia delle ecumeni civili), Muratori non si limita a considerare gli aspetti qualitativi (ossia le identità civili-territoriali, il rapporto uomo-ambiente). Anticipando una presa di coscienza collettiva che verrà maturando solo nei decenni successivi, mette in evidenza il problema del limite quantitativo dell'erosione antropica, ossia il consumo del territorio che abbiamo a disposizione. Un problema decisivo che ormai stabilisce la direzione dei nostri studi di pianificazione territoriale.

Considerando il processo civile per cicli e per fasi, e mettendo queste in relazione all'estensione del territorio abitabile effettivamente antropizzato, ne ricava una fondamentale legge generale di equilibrio. Una legge "fisiologica", che risulta dimostrata dalle origini fino alla tarda rivoluzione industriale del XIX secolo: a successivi periodi (fasi storiche) che si dimezzano in durata, la popolazione della terra raddoppia, ma raddoppia anche la superficie effettivamente utilizzata dall'antropizzazione, cosicché la densità antropica media globale rimane pressoché costante (una costante pari a circa 10-12 ab/kmq).

Tuttavia, mentre nel "calendario" dello sviluppo della civiltà i successivi periodi (fasi di trasformazione) continuano a dimezzarsi (e dunque il fenomeno della civilizzazione "accelera") e la popolazione continua a raddoppiarsi (o comunque cresce molto velocemente), la superficie disponibile per l'uomo non può più crescere, giacché è ormai tutta utilizzata, e quindi ogni aumento di popolazione si traduce inevitabilmente in un corrispondente ed esplosivo aumento della densità di antropizzazione.



La conclusione è che, con il XX secolo, ogni equilibrio civiltà-territorio è definitivamente rotto e ogni continuità con il processo storico territoriale risulta inevitabilmente sempre più ardua e problematica. Ma questo problema dell'erosione antropica (certo attualissimo, e assai tempestivamente intuito da Muratori) è solo apparentemente un altro problema. In realtà è proprio sotto tale aspetto che si ripropone il difficile rapporto architettura-urbanistica: quello che abbiamo di fronte, e quello prossimo venturo, di cui non abbiamo ancora incominciato ad occuparci.



Ludovico Quaroni: anatomia di un pensiero urbano

Pippo Ciorra

La scelta di occuparsi di Quaroni, all'interno di un ciclo dedicato al rapporto tra architettura e urbanistica nel disegno della città, appare in qualche modo ovvia, poiché la tensione tra l'impegno architettonico e quello urbanistico non è una semplice componente del suo lavoro ma l'anima irrequieta e mai dormiente del suo approccio al progetto. Le questioni che Quaroni solleva quando affronta il tema della città sono sostanzialmente le questioni che attraversano e caratterizzano tutta o quasi l'architettura italiana del Novecento. Il maestro romano, per posizione e impegno personale, ne dà una versione ricca e genuina e offre a noi curiosi un punto di vista particolarmente privilegiato. Complessivamente si può dire che il pensiero urbano di Quaroni (e le ossessioni di architetti e urbanisti italiani del XX secolo) ruota intorno a cinque temi, e che ognuno di questi temi è un punto di partenza utile e necessario anche per capire la realtà del presente. Si tratta del rapporto con la politica, del conflitto tra modernità e tradizione, del ruolo della forma e del linguaggio, del tema della monumentalità e del ruolo pubblico e istituzionale dell'architettura e infine dello "spazio dell'utopia" che per tutta la parte centrale del secolo scorso occupa un ruolo centrale nel lavoro di moltissimi teorici e progettisti. Per ognuno di questi temi cercheremo di mettere evidenza un progetto (o una serie di progetti) di Quaroni che di volta in volta ci appaia adatto a fare da specchio (più o meno) fedele della situazione nazionale.

Architettura e politica

La formazione architettonica e intellettuale di Quaroni avviene in un momento molto specifico della storia nazionale, subito prima e nei primi anni del fascismo, nella fase più fertile, complessa e ambigua del rapporto tra il regime e gli intellettuali modernisti, architetti compresi. Quaroni, forte di un'intelligenza sensibile e precoce e dell'appoggio di un pezzo da novanta come Marcello Piacentini, si affaccia nello spazio dove si incontrano potere e progettisti con un ruolo tutt'altro che secondario. A ventisei anni vince (con Fariello e Muratori) il concorso per la Piazza Imperiale all'Eur e quindi si trova subito a misurarsi con temi di massima importanza dove il progetto di architettura e quello di città si intrecciano e si sovrappongono inscindibilmente. Forse proprio da quei primi progetti per l'EUR, svolti contemporaneamente a una serie di concorsi per piccoli insediamenti nella piana pontina e altrove, Quaroni deriva una passione non reversibile per quella scala "intermedia" per per molti decenni ha rappresentato il punto di

Pippo Ciorra / senior curator del Maxxi Architettura, architetto, insegna alla Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno; è nel comitato editoriale di *Casabella* ed è autore di monografie e saggi critici. Ha curato e allestito mostre alla Biennale di Venezia, alla Casa dell'Architettura e al MAXXI di Roma, al Lazzaretto e Palazzo degli Anziani di Ancona.

incontro ufficiale tra la cultura architettonica e quella urbanistica. Per tutta la prima fase della sua carriera, prima e dopo la seconda guerra mondiale, il lavoro a grande scala dell'architetto romano si svolgerà tutto dentro lo stesso ossessivo triangolo, architettura città politica. La città è il luogo dove si dispiega la natura politica della comunità (magari non proprio democratica ai tempi del duce), l'architettura ha il compito di trovare la forma della città adatta per rappresentare questa sua natura sociale. Nel dopoguerra le vicende politiche consentono a Quaroni di aderire in modo ancora più completo a questo assioma, libero dal disagio del confronto inevitabile con un potere autoritario e violento. I progetti per il quartiere Tiburtino a Roma (con Ridolfi) e per il villaggio La Martella a Matera consentono all'ormai maturo Ludovico di "ricongiungere" il suo impegno politico personale con quello disciplinare e professionale. I due progetti urbani, architettura e urbanistica allo stesso tempo, sono rappresentazioni immediate della passione politica e della ricerca di una forma espressiva appropriata per la neonata repubblica italiana. La Martella peraltro nasce già dentro l'intensissimo rapporto che si svilupperà tra Quaroni e l'ambiente olivettiano, Adriano in primis, che rappresenterà qualche anno dopo lo scenario ideale per la sovrapposizione dell'impegno politico e di quello architettonico di Quaroni. Dopo le esperienze del piano di Ivrea e dello Studio Asse Quaroni, forse scottato dagli esiti, starà più alla larga dalla discussione diretta dei rapporti tra architettura e politica, concentrandosi su un approccio più disciplinare. Va però ribadito che quella consapevolezza del significato politico del progetto urbano che diventerà materia comune nell'architettura italiana degli anni Sessanta e Settanta ha un precedente essenziale nelle ricerche quaroniane sulla grande scala compiute prima e dopo la guerra, quando la maggior parte dei suoi colleghi, molti dei quali evidentemente dotati di maggior talento, era ossessionata dalla ricerca di uno "stile".

*La solita querelle des anciens
e des modernes*

Per Quaroni, e per molti architetti italiani all'indomani della liberazione, la questione urbana è anche un dispositivo essenziale per non rimanere intrappolati nel dibattito postwar tra modernisti internazionalisti e tradizionalisti sostenitori dello "stile nazionale". Se per alcuni la ricerca di questa strana sintesi aveva un carattere prettamente "linguistico", che sfocerà poi nei progetti simbolo della casa di Gardella a Venezia, della gabettisoliana Bottega d'Erasmus a Torino ecc., per Quaroni la questione va interamente

riportata alla scala del progetto urbano, che pone problemi e dimensioni tali da rendere futile la querelle sullo stile. In questo LQ è in sincronia totale con Argan, come sarà poi evidente nelle interpretazioni tafuriane: il tema su cui concentrarsi e su cui spendere le migliori energie è quello del disegno della città. Impegno urbanistico da svolgere, proprio mentre i piani stanno muovendosi verso un universo fatto di numeri e retini, con gli strumenti dell'architettura, affidandogli ancora un volta il compito di definire l'immagine di una democrazia fortemente impegnata sui temi del welfare, dell'inclusione di fasce deboli inurbate, dello spazio pubblico. Questa è in fondo l'altra faccia del tanto indagato "eclettismo quaroniano", etichetta critica non del tutto candida, nata e prosperata in tempi di ipervalutazione del rigore espressivo "politicamente schierato" e che oggi avrebbe senso e rilievo diversi. La partita tra modernità e tradizione, apparentemente urgente e quasi cruenta (almeno a sentire Zevi) nel dopoguerra, per Quaroni si gioca e si risolve tutta alla scala urbana, vero teatro di ricerca essenziale. Ed è in fondo la scala urbana che Quaroni usa per sottolineare le sue svolte: il progetto per le Barene di San Giuliano su tutti, gli studi postmodernisti per il Casilino e poi il concorso vinto per il centro direzionale di Torino, i progetti per Tunisi e via dicendo. Soprattutto il progetto di concorso per le Barene di San Giuliano segna una svolta che da quel momento nessuno può ignorare, grazie alla quale il "disegno della città" torna ad essere il luogo per eccellenza del pensiero e del segno architettonico, driblando con eleganza sia i tormenti pianificatori degli urbanisti che le ossessioni stilistiche degli architetti.

Il monumento e la forma

Proprio per la sua storia, per il suo attaccamento alle radici romane, per l'idea "civile" che ha dell'architettura, Quaroni conserva sempre nel suo bagaglio e nella sua identità di progettista l'ambizione al monumento. Anche in questo caso per lui però la monumentalità è l'espressione di una scala bifronte, buona sia per la città che per l'architettura. Dopo le esperienze ipermonumentali dell'anteguerra approda a delle occasioni molto importanti anche nel dopoguerra. Soprattutto il progetto, bellissimo, ancora redatto con Ridolfi, per la Stazione Termini, rappresenta un paradigma assoluto del monumento come architettura a scala urbanistica in Quaroni. La grande sala della biglietteria è un pezzo di città essa stessa, con dentro la folla, l'archeologia, un doppio ancora più vivo di piazza dei Cinquecento, una struttura espressionista. La sezione sale e scende come una veritigine, alta

come un passeggero, poi come una piazza, poi di nuovo come un passeggero e poi come un treno. La città percorre trasversalmente la stazione, i due spazi si intersecano e si mischiano; come in un progetto contemporaneo la città è fatta di architettura. Più tardi, sempre seguendo lo spirito dei tempi, l'architettura monumentale di Quaroni si fa più movimentista: gli edifici complessi (Grosseto) si fanno parti multifunzionali di città; i monumenti veri e propri, come le chiese, diventano volumi silenziosi e astratti, elucubrazioni geometriche o puri dispositivi urbani. L'esempio più radicale, la dimostrazione di come l'architettura monumentale di Quaroni evolva verso un meccanismo urbano privo di sintassi e di scala è la chiesa del San Gottardo a Genova, un complesso sistema di rampe e scale che connettono tre diversi livelli del tessuto urbano e che in qualche modo alloggiavano, in due punti del percorso, un'aula e un abbozzo di campanile. Nella ricerca sulla forma e sull'identità urbana del progetto, Quaroni compie un primo passo verso una direzione che poi Aldo Rossi, *mutatis mutandis*, imbroccherà con decisione, quella dell'architettura *scaleless*, priva di connotazione scalare. Per capire a cosa facciamo riferimento basta confrontare tre progetti importanti: le Barenne di San Giuliano (1959), l'isolato di Grosseto (1971) e il progetto di concorso per gli uffici della Camera dei Deputati (1968). In pratica è la stessa pianta, non solo la stessa geometria ma la stessa generatrice spaziale per un progetto urbanistico, un superisolato urbano, un piccolo edificio in centro storico, tale che sarebbe impossibile cogliere le differenze di scala senza indicazioni metriche o trucchi del disegno. In questo, attraverso il tema della città, Quaroni riesce a far slittare il concetto di forma verso quello di dispositivo urbano *tout court*, applicabile a tutte le scale del progetto.

Lo spazio dell'utopia

Per molti, soprattutto negli anni sessanta, "l'architettura della città" coincide con l'architettura dell'utopia, tecnologica, sociale, politica, giovanilistica o ambientale che fosse. Ancora una volta l'elemento risolutore dei rapporti tra architettura e forma della città è la politica, ma intesa questa volta come scenario utopico e alternativo, potenziale macchina di eversione e catarsi. Pur con lo scetticismo che lo accompagna, anche Quaroni cede al richiamo dell'utopia, e lo fa con un progetto per la città più ostile e resistente ai progetti di cambiamento radicale, Roma. Siamo all'inizio degli anni Sessanta e Quaroni, Zevi, Fiorentino e gli altri vogliono giocare d'anticipo rispetto al dibattito sul nuovo piano regolatore. Creano uno studio apposito e

lo chiamavano Studioasse, e insieme si applicano a un unico disegno, decisamente architettonico, basato su una griglia a 60 gradi, che affida a un edificio ramificato e interminabile l'intero assetto del "quadrante orientale" e i futuri equilibri della città. È una specie di sogno/incubo tecnocratico, che Quaroni ammortizza con dosi massicce di letture di Elemire Zolla, e che condiziona comunque a fondo i successivi quarant'anni di crescita della città. Tra Sistemi Direzionali Orientali e grandi progetti infrastrutturali l'eredità dello Studioasse la vediamo ancora oggi, nelle geometrie della nuova stazione Tiburtina in costruzione in questi giorni.

Emergono quindi abbastanza nitidi, alla fine di questo breve e superficiale excursus, gli elementi di "attualità" della concezione architettonica e urbana di Quaroni: l'incertezza dei confini tra architettura e urbanistica, la poca fiducia in una concezione ortodossa dei rapporti di scala, l'attrazione fatale verso un'idea espressionistica dell'edificio contro un rigore tipomorfologico che ha sempre osteggiato, l'idea della città come una specie di "seconda natura", impossibile da sottoporre a dispositivi di controllo e trasformazione rigidi e formalizzati. È un'eredità interessante, che ci piace ricordare mentre entriamo nell'anno del centenario della nascita di Quaroni, e che consigliamo volentieri all'approfondimento delle generazioni più giovani.



Quartiere CEP, Venezia - Mestre, 1959.

Tratto da:

A. Terranova (a cura di), LUDOVICO QUARONI Architetture per cinquant'anni, Gangemi editore



Bruno Zevi e l'urbatettura

Andrea Zanelli

Urbatettura: vocabolo non propriamente eufonico, forse suona un tantino meglio l'originale urbatecture. Termine coniato dall'architetto polacco-inglese Jan Lubicz-Nycz, di cui Bruno Zevi riporta, in un editoriale della sua rivista mensile *L'architettura cronache e storia*¹, alcune riflessioni sviluppate nel 1965. Di questo autore Zevi ha già presentato² alcuni progetti di concorso, fra cui quello per Tel Aviv del 1963, riqualificazione di un'area per estendere il centro direzionale e commerciale della città, prevedendo 3000 abitazioni e una zona balneare; l'architetto risponde con un espressivo gruppo di grattacieli a forma di cucchiaino, in cui trovano posto tutte le attività: uffici in alto, poi - mano che i fusti si espandono - le case unifamiliari e, in basso, le attrezzature e i servizi. L'urbatettura è la possibilità, fondendo architettura e urbanistica, di realizzare parti di città col progetto architettonico, creando contenitori polifunzionali integrati che formano l'intero tessuto urbano. I disegni di Lubicz-Nycz si accostano alle proposte megastrutturali degli utopisti (come Archigram), ma nel suo caso si spinge fino a verificare la concreta fattibilità strutturale, economica e sociale degli interventi.

Scriva Lubicz-Nycz: «In tempi in cui il processo di urbanizzazione si accelera con estrema rapidità, l'architettura come disciplina dedita alla creazione di edifici singoli a funzione specifica - scuola, chiesa, casa, fabbrica, ospedale, ecc. - diviene l'esangue strascico dell'attività artigianale del passato... Un'arte superficiale, analoga alla scenografia, detta urban o civic design... L'urbanistica moderna ha prodotto due idee con cui ha continuamente, e senza successo, cercato di rispondere alle crescenti domande imposte dal processo di urbanizzazione. Esse sono: a) la città-giardino, scaduta a sinonimo di espansione periferica; b) la Ville Radieuse, che propugnò l'uso razionale di edifici alti, la viabilità a più livelli, le sistemazioni paesaggistiche, ma in effetti è stata utilizzata per realizzare enormi ed inumani blocchi residenziali, baracche verticali stupide ed inespressive, lasciate nello squalore se di proprietà pubblica, e un po' decorate se costruite a fini speculativi... La zonizzazione e la mentalità segregazionista continuano a separare la vita in compartimenti stagni... Urge ormai liberarsi da questa concezione di unità isolate, pensare strutture organiche, con pluralità di funzioni, atte a formare gusci-contenitori di umanità, di un sistema di vita...».

Zevi, che spesso riporta elaborazioni altrui chiarendo dov'è d'accordo e dove no, non solo non ha alcun appunto da fare alle tesi di Nycz, ma

Andrea Zannelli / architetto ha lavorato al Comune di Bologna e alla Regione Emilia Romagna. Dal 2006 svolge la sua attività all'IBC della Regione Emilia Romagna nel campo della valorizzazione e studio del paesaggio e dell'architettura moderna e contemporanea.

riproduce questo stesso testo anche in due sue importanti opere: *Il linguaggio moderno dell'architettura* (1973) e *Storia dell'architettura moderna* (nella revisione operata a distanza di un quarto di secolo dalla prima uscita, e cioè nel 1975), facendo così proprio il termine urbatettura. In quegli anni egli è in piena attività: dirige da un decennio la sua rivista mensile, tiene una rubrica settimanale di cronaca architettonica sull'*Espresso*, è segretario generale dell'INU e vicepresidente dell'Inarch, svolge attività professionale in uno studio associato, pubblica il ricco apparato di studi su Biagio Rossetti, è professore ordinario all'Università di Roma.

Fra i contributi innovativi più importanti di Zevi vi è l'applicazione ad ogni epoca del suo metodo di interpretazione spaziale dell'architettura, già sviluppato nei propri lavori di storia e critica operativa dell'architettura moderna e contemporanea. Il vocabolo urbatettura, quindi, non tarda a divenire d'interesse anche dello storico Zevi, in quanto si adatta perfettamente a descrivere, ad esempio, una delle modalità di costruzione della città medioevale: l'intreccio, il continuum di spazi aperti e spazi costruiti, i percorsi inglobati nelle case (come i portici), ecc. Si veda infatti quello che scrive su Perugia nel testo *Viatico urbatettonico*, introduzione ad una pubblicazione del 1970³ sulla città e la campagna perugine: «...Ecco l'eccezionale, impreveduta modernità di Perugia. Invera un processo antico che stiamo riscoprendo: fonde urbanistica e architettura eliminando l'astratto piano bidimensionale, velleitario normativo mortificante, ed insieme l'edificio-oggetto autonomo, inscatolato, pieno contrapposto a vuoto. A Perugia trionfa l'urbatettura, cioè un'intenzionalità che coinvolge il totale e costantemente si rialza in terza dimensione, nelle fabbriche sghembe, nelle rampe, negli sporti, (...) nelle volte e nei ponti aerei». Si precisa qui il valore del concetto di urbatettura come superamento dei difetti delle due discipline: da un lato il disegno a due sole dimensioni dell'urbanistica, dall'altro il progetto architettonico che non dialoga con l'intorno.

In *Saper vedere l'urbanistica* Zevi ripropone gli studi sulla Ferrara rinascimentale, premettendovi un significativo testo d'interpretazione spaziale della città, accompagnato da una carrellata sulla storia urbanistica dal paleolitico ad oggi. Il volume appare per i tipi Einaudi nel 1971. Sarà poi aggiornato nel 1997, con il titolo *Saper vedere la città*. Nel capitolo introduttivo Zevi sostiene che il termine "urbanistica" è ambiguo e polivalente; riguarda infatti tre aspetti:

programmazione economica territoriale, configurazione regolamentata degli abitati, costruzione spaziale concreta della città. Anche l'architettura può essere suddivisa in tre momenti: concezione economico-sociale dell'edificio, distribuzione funzionale degli ambienti, realizzazione effettiva. Per entrambe le discipline, i primi due aspetti attengono alla progettazione, ma solo il terzo, quello concreto, è l'elemento che occorre "saper vedere". La distinzione fra urbanistica-spazio esterno e architettura-spazio interno è uno schema utile, ma per cogliere il carattere di «uno slargo, un vicolo, un quartiere valgono gli stessi metodi critici atti a definire le sale, le gallerie, i portici, la corte di un palazzo». Il paragone città-casa (in cui al soggiorno corrisponde il cuore urbano, allo studio le scuole, alla cucina e dispensa i mercati e le fabbriche, ai corridoi e disimpegni strade e piazze) non è così ingenuo come sembra: «... Anziché frammentare la casa in una serie di cubetti giustapposti... oggi si tende ad integrare: abbiamo così ambienti polifunzionali, al limite l'ambiente unico. Non diversamente in urbanistica: superato lo scisma tra città e campagna, respinto il concetto di zoning che riflette le divisioni di classe... si elaborano tessuti in cui convergono e fondono le tradizionali ripartizioni fra residenza, lavoro, scuola, svago... A rigore, non esistono né architettura né urbanistica, ma soltanto urbanistica. Malgrado il salto di scala, la sostanza del discorso non muta».

Zevi coglie nel piano per l'Addizione Erculea di Ferrara un modo di realizzare la città molto moderno, a suo giudizio ricco di stimoli anche per gli urbanisti contemporanei. Biagio Rossetti integra efficacemente la città medioevale con il nuovo ampliamento, intervenendo anche con innesti edilizi significativi sia nella parte storica che nella nuova; disegna un piano aperto, lungimirante, che nel corso dei secoli successivi non verrà saturato; interviene col metodo del non-finito urbanistico: «una serie di edifici, sia pure splendidi singolarmente, non configura una città. Occorre un legame di interdipendenza, il continuum. Ma, per concretarlo, ogni elemento, palazzo chiesa viale piazza, deve rimandare a quelli adiacenti, cioè rinunciare alla propria autonomia». Rossetti utilizza la poetica dell'angolo, impostando la progettazione sulle cerniere e non sulle facciate, superando così la staticità della visione prospettica rinascimentale.

In una trasmissione televisiva del marzo 1972, Zevi indica la miglior dimostrazione dell'identità tra architettura e urbanistica: la Roma di Michelangelo. Michelangelo non ha mai redatto un piano regolatore, ma ha

creato l'organismo urbano della città con una serie di interventi che ne hanno organizzato i poli, innescando il meccanismo di sviluppo. Sul Campidoglio fissò il polo civico; sul Tevere il centro del polo residenziale (Palazzo Farnese). Individuò poi la linea di espansione nella Strada Pia (ora via XX Settembre), fino alle Mura Aureliane, dove ridisegnò Porta Pia (che non a caso è rivolta verso l'interno, mentre in generale le porte si rivolgono all'esterno: infatti essa chiude quest'episodio di sviluppo urbano). In seguito intervenne sul polo religioso, costruendo la cupola di San Pietro. Sostanzialmente con questi interventi creò l'organismo di Roma. Ma naturalmente i poli sono statici: perché si inneschi lo sviluppo della città occorre che si crei una tensione, un prolungamento verso il tessuto urbano. Così per San Pietro inventò, quasi una sua eco appena al di là del Tevere, la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, che preparava al percorso verso la cupola; il Palazzo Farnese doveva essere in realtà aperto al piano terra e dalla piazza si sarebbe raggiunta Trastevere con un ponte; collegò poi il Campidoglio con una strada alla Chiesa del Gesù; infine a Porta Pia, con la Chiesa di Santa Maria degli Angeli diede un senso compiuto alla linea di espansione verso est: infatti la chiesa era stata ideata come edificio-percorso, vi si entrava cioè da via XX Settembre e si usciva dall'altra parte verso Termini, per poi ricongiungersi ad un'altra emergenza centrale: Santa Maria Maggiore. Bruno Zevi trae da questa analisi una conclusione, dice, «abbastanza sbalorditiva: in fondo chi fa la città non è tanto l'urbanista che traccia un bel disegno bidimensionale del piano regolatore, quanto l'architetto che riesce, con la sua invenzione creativa, a determinare i poli e le tensioni che mettono in moto il processo di sviluppo urbano».

Nel già citato *Linguaggio moderno dell'architettura*, Zevi analizza quelle che definisce le sette invarianti di questo linguaggio. Le prime sei invarianti (1. Elenco dei contenuti e delle funzioni; 2. Asimmetria e dissonanza; 3. Tridimensionalità antiprospectica; 4. Scomposizione quadrimensionale; 5. Coinvolgimento strutturale; 6. Temporalizzazione dello spazio) stanno ad indicare come il Movimento moderno si sia affrancato dai dogmi classicisti e dalle regole accademiche; la settima (Reintegrazione edificio, città, territorio) indica la via dinamica della ricomposizione degli elementi architettonici elencati e scomposti nelle prime sei. «Crolla ogni distinzione tra spazio esterno ed interno, tra architettura e urbanistica; dalla fusione edificio-città nasce l'urbatettura. Non più blocchi occupati da fabbriche e blocchi vuoti delle strade

e degli slarghi; disintegratane la trama, il paesaggio viene reintegrato. Superando la vecchia dicotomia città-campagna, l'urbatettura si dilata nel territorio, mentre squarci naturali penetrano nel tessuto metropolitano». Uno degli esempi più citati è L'Habitat '67, di Moshe Safdie, che fonde lo spazio urbano e quello architettonico, integrando strade a tutti i livelli, ed è un non-finito: potenzialmente, ampliandosi, può integrare anche scuole, ospedali, piazze, giardini. Questo intervento – realizzato in occasione dell'EXPO di Montreal "Man and his World", in cui l'housing era uno dei temi principali – è ancora in perfetta efficienza come complesso residenziale, ed ha un suo vivace sito internet (www.habitat67.com).

Zevi ha "parlato" di urbatettura nel corso della propria attività professionale (che, peraltro, non è certo stata la sua occupazione prevalente)? Nel 1954 è nel gruppo di progettazione della stazione centrale a Napoli, con Nervi, Cocchia, Battaglini, Piccinato, De Luca e Vaccaro: la copertura s'incunea organicamente nella grande piazza antistante, offrendo una vitale permeabilità a livello stradale e sotterraneo. Dal 1967 al 1970 partecipa allo Studioasse per le ricerche sull'Asse Attrezzato e il nuovo Sistema Direzionale Orientale (SDO) di Roma, con Vinicio Delleani, Mario Fiorentino, Riccardo Morandi, Vincenzo Fausto e Lucio Passarelli, Ludovico Quaroni. Nel numero monografico di *L'architettura cronache e storia*⁴ dedicato a quell'esperienza precisa l'idea alla base del progetto: «Si è convinti... che per le attività terziarie sia preferibile, oggi, ad un insieme di edifici distinti, autonomi uno dall'altro e ognuno destinato ad una sola istituzione umana... , un complesso di volumi edilizi fra loro comunicanti», plurifunzionali, connessi da un percorso senza soluzione di continuità. Anche gli spazi a verde, le coperture, le pareti gradonate dovranno far parte di questa "promenade". «Come in un bazar d'oriente l'integrazione fra le attività dovrebbe essere massima». Così il piano urbanistico si traduce in una immagine a tre dimensioni, se pur schematica, delle concrezioni edilizie che formano i comprensori. Nel piano del centro storico di Benevento, firmato con Sara Rossi (1985-1990), per alcune aree nodali di ristrutturazione urbanistica vengono introdotti i "piani-progetto". In tutti questi casi la dimensione urbanistica e quella architettonica sono fortemente interrelate.

Zevi cita per l'ultima volta l'urbatettura nella relazione al convegno di Modena, "Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura" (1997), riportata nel numero speciale ad esso dedicato della sua rivista⁵. Ripercorre con un'unica

carrellata tutti i temi della sua attività di studioso e di critico, illustrandola con le immagini più significative dell'architettura d'ogni tempo, dalle caverne al berlinese museo ebraico di Libeskind. Fra queste immagini ripropone anche i grattacieli a cucchiaio, cioè le urbatetture degli anni Sessanta di Lubicz-Nycz.

È ancora viva l'urbatettura? Su internet, i motori di ricerca forniscono risultati numerosi, anche se non tutti pertinenti; in generale comunque il termine sembra non aver perso la sua efficacia. Lo utilizzano seguaci, amici o collaboratori di Zevi, come Aldo Loris Rossi, Pica Ciamarra, Prestinzenza Puglisi, Fadda, ed altri ancora. Antonino Saggio, ad esempio, così racconta l'urbatettura forse più famosa degli ultimi anni, il Museo Guggenheim di Gehry a Bilbao. È Gehry stesso a scegliere l'area, una zona industriale semiabbandonata fra centro, zone periferiche e fiume. Questi elementi vengono connessi con un'operazione plastica e urbana, riqualificando un sito derelitto e riagganciando la città al suo fiume. I corpi si avvitano e si proiettano con grande forza, e creano spazi esterni, frequentati ad ogni ora del giorno, per far vivere l'opera insieme al suo intorno. Le aree di riqualificazione offrono una grande occasione progettuale: ripensare il funzionamento della città apre strade nuove alla ricerca estetica ed espressiva, ma soprattutto consente di intervenire efficacemente sulle intersezioni, sui flussi, sulle complessità della città. L'urbatettura appartiene a una visione non finita, aperta e dinamica del divenire urbano.

note

- 1 / *L'architettura cronache e storia* n. 126 del novembre 1965, pag. 423.
- 2 / *L'architettura cronache e storia* n. 100 del febbraio 1964, pagg. 742-54.
- 3 / *Messaggi Perugini*, Industrie Buitoni Perugina, 1970; 64 schede 22x35 cm a cura di Stefano Ray e Carlo Severati; edito in occasione del concorso internazionale di idee per il Centro direzionale di Fontivegge.
- 4 / *L'architettura cronache e storia* n. 238/239 dell'agosto-settembre 1975, pagg. 203 e 204.
- 5 / *L'architettura cronache e storia* n. 503/6 del febbraio 1998, pagg. 370-98.

Quartieri e città. Giovanni Astengo e il piano Ina-Casa a Torino

Paola Di Biagi

Quando le formazioni partigiane entrano a Torino, nella primavera del 1945, si trovano di fronte a una città profondamente colpita dalla guerra. «Grandi problemi incombevano sulla città alla vigilia e all'indomani della Liberazione – scrive qualche anno dopo l'urbanista torinese Giovanni Astengo – ma anche grandi erano in quel momento le speranze, i propositi e le possibilità»¹ di una ricostruzione che si pensava non semplicisticamente edilizia, ma «anzitutto morale, e quindi politica ed economica»².

Quando la Giunta popolare decide di redigere un Piano regolatore generale la strada giusta sembra essere stata imboccata. Nel 1947 viene bandito un concorso per il nuovo piano; nel bando viene sottolineata «la necessità di dare a larghe masse di lavoratori il modo di assurgere a condizioni di vita sempre più elevate materialmente e spiritualmente»³. Tra queste “condizioni” quella abitativa è ovviamente centrale e il problema della casa diviene prioritario per l'amministrazione comunale. «Noi vogliamo fare le case popolari ad ogni costo» afferma il Sindaco Domenico Coggiola⁴ e sotto la sua amministrazione prende avvio una politica orientata a incentivare, oltre i lavori pubblici, l'intervento diretto del Comune nel settore abitativo.

Al concorso per il Piano regolatore partecipa anche il gruppo di giovani urbanisti, che si era formato già nelle aule del Politecnico, composto da Giovanni Astengo, Nello Renacco e Aldo Rizzotti. Essi presentano un progetto che affronta l'«espansione abitativa» di Torino entro un'idea più complessiva di città. Un'idea sulla quale il gruppo aveva lavorato fin dagli anni di guerra e che aveva già trovato alcune occasioni per essere presentata alla città e alla comunità scientifica. In un articolo apparso nel novembre del '46 sul quotidiano *L'Unità* essi avevano affermato che «invece di costruire le case un po' ovunque»⁵, la crescita di Torino dovesse avvenire, come in altre città europee, «per mezzo di unità organiche, di quartieri da 5 a 10 mila abitanti, i quali vivono come piccoli centri collegati attraverso una buona rete di comunicazioni con l'agglomerato principale. Le distanze casa-lavoro dovranno ridursi al minimo. Le unità disporranno di loro servizi autonomi, loro industria, loro parchi. Esse sorgeranno sulle gradi vie di traffico: verso Chivasso sulla Torino-Milano tra Stupinigi e Moncalieri sulla Torino-Savona-Genova»⁶. Ne emerge l'immagine di una città lineare che “lecorbuserianamente” si stende sul territorio.

L'idea che Torino dovesse crescere per parti autonome poste lungo una direttrice nord-sud era stata delineata anche nell'immediato dopoguerra, entro una proposta più vasta di piano regionale (pubblicata poi sulla rivista *Metron*).

Paola Di Biagi / insegna all'Università di Trieste. Si occupa dello studio e del progetto della città e del territorio, degli strumenti della riqualificazione fisica e sociale degli spazi dell'abitare contemporaneo, scrivendo saggi e promuovendo ricerche, concorsi, mostre e convegni nazionali e internazionali.

Oltre alla previsione di un attraversamento veloce della città – grazie alla ristrutturazione del tracciato ferroviario e alla costruzione di una strada sopraelevata sullo stesso tracciato – si prevedeva di «convogliare la massima parte dell'attività edilizia verso la formazione di nuove unità cittadine organiche perfettamente attrezzate ed economicamente attive» e di «procedere nella formazione dei nuovi quartieri al raggruppamento delle abitazioni secondo il principio organico»⁷.

La città lineare come dispositivo per guidare la crescita urbana era stata studiata da Giovanni Astengo durante la guerra, quando, ancora con Renacco e Rizzotti, redigeva il volume *Lavoro e abitazione nella città di domani*, un testo che rimarrà inedito ma che, per quantità e qualità della documentazione raccolta, per l'ampiezza dei riferimenti e per i temi trattati, può ritenersi un'importante tappa, non solo della biografia intellettuale di Astengo, ma anche del dibattito italiano sulla ricostruzione.

Questo articolato studio viene impostato sulla convinzione che vita, funzionamento e forma della grande città debbano fondarsi sulla stretta unione tra le attività fondamentali che l'abitante svolge nell'arco della "giornata solare", lavoro e abitazione (l'influenza dei principi proposti dalla Carta di Atene è evidente), e in particolare sull'industria vista come potente strumento della rinascita economica del dopoguerra. Residenza e industria vengono razionalizzate innanzitutto attraverso la loro separazione e la progettazione di nuove "unità urbane-industriali". Unità che cresceranno all'esterno delle città esistenti e che potranno «finalmente vivere e respirare a pieni polmoni fuori dalla ammorbata atmosfera delle civiche mura», disposte linearmente lungo importanti vie di collegamento territoriale, dotate dei «necessari servizi e con adeguata percentuale di verde»⁸.

Oltre a basarsi su approfondite analisi di tipo economico, produttivo e demografico, lo studio si avvale di alcuni importanti riferimenti progettuali di città lineare ripresi dalla tradizione dell'urbanistica moderna: la città lineare di Arturo Soria y Mata, la Cité Industrielle di Tony Garnier e lo schema per la città lineare industriale di Le Corbusier. Gli schizzi allegati, tesi a restituire la struttura di queste città, costituiscono una sorta di genealogia della città funzionalista e dei sistemi di "unità urbane-industriali".

Nella Torino del dopoguerra ben presto iniziano a sfumare le speranze e le opportunità che la ricostruzione sembra aver promesso, lasciando il passo all'immagine di una «Torino senza piano»⁹. Infatti gli esiti del concorso non avranno

seguito e si dovrà attendere il 1959 perché venga approvato il Piano regolatore generale, l'incarico del quale era stato nel frattempo dato a Giorgio Rigotti¹⁰.

Nello scenario di una città che cresce priva di un'idea e di una strategia, quando all'inizio degli anni Cinquanta viene avviata la costruzione del quartiere Falchera, prima grande realizzazione del Piano Ina-Casa in città, sembra che la strada giusta sia stata finalmente ritrovata, quella che negando una crescita indifferenziata e a macchia d'olio, porta allo sviluppo nord-sud da tempo auspicato da Astengo. Più in generale la progettazione dei quartieri di edilizia popolare appare nel capoluogo torinese, e non solo, occasione reale per dare forma a un'idea per la città: quella di una Torino che cresce per parti funzionalmente autonome e morfologicamente concluse¹¹. Anche per questo, dopo le iniziali perplessità, il piano Ina-Casa comincia ad apparire ad Astengo, come alla gran parte degli urbanisti italiani, una vera opportunità per riscattare la «banale ricostruzione»¹² portata avanti nel paese.

L'occasione per una «grande ricostruzione», sembra ora presentarsi proprio con l'Ina-Casa¹³ e con gli intenti più generali che tale programma si propone: non solo risolvere le due grandi questioni nazionali, casa e lavoro¹⁴, ma anche avviare un vasto programma di realizzazione di quartieri di edilizia economica e popolare promossi dalla Stato, in grado di incidere sui modi dello sviluppo urbano, contrastando l'informe e puntuale processo di crescita. Il quartiere non viene visto soltanto come un grande materiale urbano per la ricostruzione delle città italiane. Esso, con le sue case, servizi, spazi aperti, giardini, supera il significato di sola parte di città in espansione: è unità sociale, ambito di formazione e vita di comunità di cittadini. «Un nucleo, un quartiere, un'unità residenziale autonoma – è ancora Astengo a parlare – sono qualcosa di più, o meglio molto di più, della semplice somma dei singoli addendi: essi sono unità sociali, nelle quali la vita individuale, di famiglia e associata si può svolgere con minori costrizioni, minor peso, più libertà e più ricchezza che non nell'indistinto agglomerato urbano. Ma per raggiungere questo [...] occorrono [...] piani urbanistici che non siano un semplice tracciato geometrico, ma il risultato dello sviluppo coerente di un pensiero sociale. Gli esempi delle città-giardino inglesi, delle Greenbelts americane, dei quartieri svedesi sono concrete dimostrazioni che queste nuove unità sociali non sono pure utopie»¹⁵.

Nel 1950, il compito di coordinare un ampio gruppo di architetti e ingegneri torinesi incaricati della progettazione del nuovo quartiere Falchera¹⁶ viene affidato proprio a Giovanni Astengo.

Viene messa a disposizione un'area di circa 30 ettari, ad una considerevole distanza dal centro cittadino. Una lontananza che per Astengo non è un problema ma un'opportunità per "sfuggire" alle rigide regole morfologiche imposte dalla scacchiera prevista dal vecchio piano regolatore, ancora vigente. Con questo progetto si poteva così rifiutare «ogni soluzione che avesse potuto condurre a blocchi serrati, a visuali chiuse, a ricomporre cioè la città compatta ad isolati, o a frantumare lo spazio in piccole aree come le periferie delle cittadine di provincia. Sull'area [...] lo sguardo spaziava lontano, alla catena delle Alpi, alla collina, a Superga, al bosco: queste visuali di ampio respiro dovevano essere conservate [...] La caotica periferia era laggiù, ben distaccata, coperta dalla spessa coltre dei fumi multicolori delle fabbriche», scrive Astengo presentando il progetto su *Metron*¹⁷.

La lontananza, anche morfologica, dalla città esistente e dai suoi tessuti compatti viene evidenziata da una struttura aperta del quartiere, organizzato su un unico asse centrale dal quale si ramificano le strade secondarie che vanno a lambire, sul lato esterno, i lunghi edifici di tre piani, edifici che, con il loro andamento spezzato, formano e racchiudono ampi spazi aperti di uso comune, solcati solo da percorsi pedonali e arricchiti da una variegata vegetazione. Astengo restituisce bene gli intenti di questo principio insediativo, basato sull'articolazione-integrazione tra spazio abitabile interno e spazio abitabile esterno, quando sulle pagine di *Urbanistica* scrive che «nel lato interno [...] chi arriva dal lavoro si affaccia sulla loggia e ne trae ristoro; dalla loggia la madre, lavorando, sorveglia i figli che giocano nel verde; pranzando si vede la natura, nel grande giardino si scende a sera a passeggiare o a fare la maglia. Le grandi distanze fra gli edifici [...] isolano perfettamente ogni alloggio alla vista del frontista [...]. La casa è come sul bordo di un mare»¹⁸.

All'unicità del tipo edilizio, enfatizzata dall'uso comune del mattone faccia a vista, dall'ampiezza dei fronti e dall'unificazione di alcune finiture, fa riscontro una certa varietà degli edifici originata dalla progettazione affidata ai diversi gruppi di lavoro.

Il progetto prende a modello da una parte l'organicismo proposto dai molti quartieri realizzati nei paesi scandinavi e pubblicizzati dalle riviste dell'epoca, oltre che dalle indicazioni fornite dall'Ina-Casa stessa¹⁹, dall'altra rilegge la tipologia delle cascine della campagna torinese.

La Falchera - che darà casa a circa 1500 famiglie - diviene anche una sorta di grande laboratorio progettuale per la Torino del dopoguerra²⁰, occasione di collaborazione tra numerosi progettisti torinesi, appartenenti a generazioni

diverse che qui si trovano a collaborare, non diversamente dalle altre esperienze dell'Ina-Casa che hanno offerto, dopo la guerra, l'opportunità a professionisti già affermati e a giovani architetti di riprendere o avviare la propria attività con temi progettuali di ampia portata, come quelli del quartiere popolare e della casa economica. La Falchera diventerà anche un manifesto della politica del quartiere perseguita dall'Ina-Casa, in particolare del primo settennio del piano e di quell'idea di organicismo che pervadeva gran parte della cultura urbana (e sociale) del Paese, divenendo un riferimento per la ricostruzione italiana.

Col tempo però, la Falchera – insieme ad alcuni altri grandi quartieri come Mirafiori Sud, Lucento²¹ e Le Vallette (Cep) – finirà col rappresentare un frammento di quella idea più complessiva che avrebbe dovuto guidare la crescita di Torino. Il quartiere, pur segnando il successo di una politica nazionale, sarà al tempo stesso testimonianza di un “fallimento” della pianificazione torinese negli anni Cinquanta, solo un episodio della “città organica”, una città destinata a rimanere incompiuta.

Se la produzione dell'Ina-Casa a Torino, lungo gli anni Cinquanta, sarà consistente – arrivando a rappresentare circa la metà delle abitazioni costruite con finanziamenti pubblici e circa l'8% dell'intero patrimonio abitativo prodotto in città negli stessi anni – essa non si concretizzerà soltanto in grandi parti, come nel caso di Falchera o Mirafiori sud, ma anche attraverso una certa frammentazione degli interventi, seguendo in questo una tendenza nell'attuazione del Piano Fanfani a livello nazionale. Il quartiere infatti non è stato l'unico modo di dare un posto alle case nelle città e nei piccoli centri; la politica di diffusione delle realizzazioni nella maggioranza dei comuni italiani ha portato anche a piccoli interventi, nuclei edilizi, singoli edifici²². A Torino, l'operare in modo puntuale è dimostrato dal fatto che ben il 70% degli interventi ha visto la realizzazione di meno di 50 alloggi²³.

Un aspetto che giustifica altre parole di Astengo pubblicate su *Urbanistica* e rivolte, più in generale, alla ricostruzione italiana: «si è costruito molto in questi ultimi mesi [...]. La enorme massa edilizia, alimentata dalle varie sovvenzioni statali, anziché confluire alla formazione di quartieri organici, dettagliatamente studiati e cautamente inseriti nel paesaggio, si va frantumando in una miriade di piccoli frammenti, che piovono casualmente qua e là sul terreno, adattandosi pigramente con qualche compromesso alle situazioni preesistenti»²⁴. Parole che dimostrano come l'urbanista torinese avesse già compreso che in quegli anni le città italiane stavano perdendo una dimensione circoscritta e i processi di diffusione urbana, osservabili oggi nei nostri territori, erano già avviati, anche con la “complicità” dell'intervento pubblico.

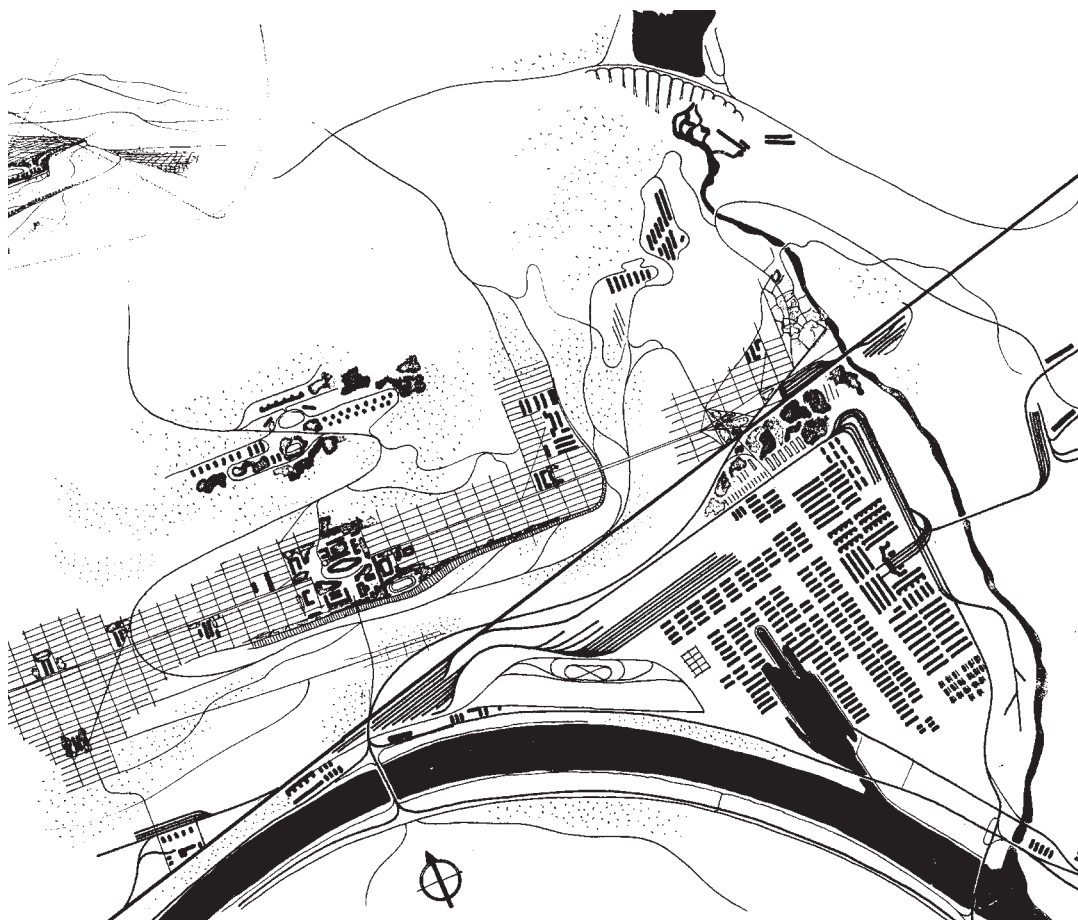
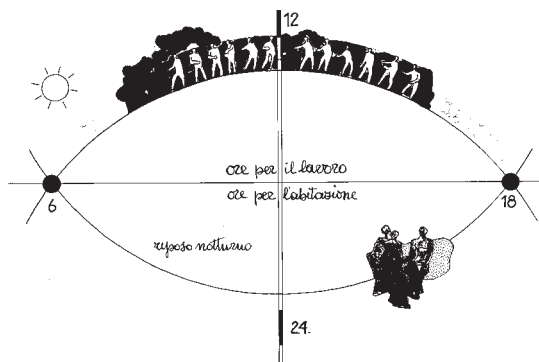
note

- 1 /** G. Astengo, "Torino senza piano", relazione al V Congresso nazionale di Urbanistica, *I piani comunali nel quadro della pianificazione regionale*, Genova 14-17 ottobre 1954, ora in *Urbanistica*, n. 15-16, 1955, p. 112.
- 2 /** Ibidem.
- 3 /** "Bando di concorso per un Piano regolatore generale di massima della città e della sua zona di influenza", in *Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino* a. I, n. 11, nov. 47, citato in D. Adorni, "La città domandata: il dibattito sulle riviste di urbanistica", in F. Levi, B. Maida, *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino 1945-1970*, F. Angeli, Milano 2002, p. 272.
- 4 /** Relazione programmatica di Domenico Coggiola al Consiglio comunale di Torino del 20 maggio 1948, citato in M. Moraglio, "Amministrazioni locali e infrastrutture a Torino: 1945-1967", in F. Levi, B. Maida, *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino 1945-1970*, cit., p. 401.
- 5 /** "Per il nuovo piano regolatore", in *L'Unità*, 8 novembre 1946, citato in F. Levi, B. Maida, *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino 1945-1970*, cit., p. 308.
- 6 /** Ibidem.
- 7 /** *Metron* n. 14, 1947, p. 28.
- 8 /** G. Astengo, A. Rizzotti, N. Renacco, *Lavoro e abitazione nella città di domani*, p. 12-13, testo inedito, Fondo Astengo, Archivio Progetti-Iuav, Venezia.
- 9 /** Come recita il titolo della relazione di Astengo al V Congresso nazionale di Urbanistica, "I piani comunali nel quadro della pianificazione regionale", Genova 14-17 ottobre 1954, ora in *Urbanistica*, cit.
- 10 /** Nemmeno il piano Rigotti sarà in grado di smentire l'immagine di una città che cresce priva di un progetto di forte rinnovamento urbano. Esso viene descritto dalla critica come «risultato realistico della mediazione dei principali interessi economici e sociali che cercava di assecondare, razionalizzando le tendenze che si erano ormai definite nell'arco degli anni», A. De Magistris, "Urbanistica della grande trasformazione (1945-1980)", in *Storia di Torino*, vol. IX, "Gli anni della Repubblica", a cura di N. Tranfaglia, Einaudi, Torino 1999, pp. 205-206. D'altra parte lo stesso Rigotti riteneva che il progetto fosse «già in gran parte insito nella città stessa, come noi la vediamo ora, nella sua tessitura stradale, nello schema delle sue comunicazioni, nella zonizzazione, nelle aspirazioni della cittadinanza. Il piano regolatore ricercato vive già potenzialmente nell'ambiente urbano nella solida ossatura dei fabbricati», G. Rigotti, "Studi in corso per il nuovo Piano regolatore di Torino", relazione al V Congresso nazionale di urbanistica, *I piani comunali nel quadro della pianificazione regionale*, Genova 14-17 ottobre 1954, ora in *Urbanistica*, cit., p. 118.
- 11 /** Cfr. P. Di Biagi, *La città pubblica. Edilizia sociale e riqualificazione urbana a Torino*, Allemandi, Torino 2008.
- 12 /** G. Astengo, "Monografia di una città", in *Urbanistica*, 1953, n. 12, p. 2.
- 13 /** Sul piano Ina-Casa si veda: L. Beretta Anguissola (a cura di), *I 14 anni del Piano Ina-Casa*, Staderini, Roma, 1963; P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2001; Istituto Luigi Sturzo, *Fanfani e la casa. Gli anni cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il piano Ina-Casa*, Rubettino, Soveria Mannelli (Cz) 2002.
- 14 /** Come noto il "Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori", aveva lo scopo prioritario di sviluppare l'occupazione facendo leva sul settore edilizio.
- 15 /** G. Astengo, "Nuovi quartieri in Italia", in *Urbanistica*, 1951, n. 7, pp. 9-10.
- 16 /** Progettazione urbanistica: S. Molli Boffa, M. Passanti, N. Renacco, A. Rizzotti; progettazione edilizia: E. Sottsass sr. (capogruppo), S. Molli Boffa, M. Passanti, N. Grassi, N. Renacco, G. Astengo, G. Becker, G. Fasana, A. Romano, A. Rizzotti, M. Oreglia, P. Perona.
- 17 /** G. Astengo, "Falchera", in *Metron*, n. 53-54, 1954.
- 18 /** G. Astengo, "Nuovi quartieri in Italia", in *Urbanistica*, cit.
- 19 /** Si vedano in particolare *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori*, 1 *Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti*, Roma 1949 e *Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori*, 2 *Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Roma 1950.
- 20 /** Cfr. S. Pace, "Oltre Falchera. l'Ina-Casa a Torino e dintorni", in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, cit.
- 21 /** L'intervento di Lucento, realizzato alla metà degli anni Cinquanta dallo Iacp per offrire alloggi ai profughi giuliani, con i suoi edifici di mattoni a faccia vista di quattro piani, articolati in ampie "braccia" - quasi a voler "contenere" gli spazi aperti - mostra una continuità con l'organicismo espresso da Falchera, derivante anche dalla simile composizione dei gruppi di progettazione (Nello Renacco capogruppo, Giovanni Astengo, Ferruccio Grassi, Aldo Rizzotti).
- 22 /** Cfr. L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del piano Ina-Casa*, cit.
- 23 /** 22 interventi (pari al 17,4) si compongono tra i 51 e i 100 alloggi, 6 interventi (pari circa al 4,8%) tra i 101 e i 200 alloggi; infine, altri 6 interventi (pari al 4,8%) superano i 200 alloggi, tra questi Falchera e Mirafiori sud. Cfr. P. Chicco, M. Garelli, G. Sirchia, *Sviluppo urbano ed edilizia residenziale pubblica*, Celid, Torino 1980.
- 24 /** G. Astengo, "Urbanistica assente", in *Urbanistica*, n. 3, 1950, p. 3.



Il quartiere Ina-Casa Falchera a Torino in una fotografia d'epoca
Fondo Astengo, Archivio Progetti-Iuav, Venezia





in alto: Schema delle funzioni fondamentali nella giornata solare
 in basso: Schema della Cité Industrielle proposta da Tony Garnier
 dal testo inedito di Astengo, Rizzotti, Renacco
Lavoro e abitazione nella città di domani
 Fondo Astengo, Archivio Progetti-Iuav, Venezia

Giancarlo De Carlo: architettura e urbanistica una cosa sola

Patrizia Gabellini

Attualità

Nel pensiero e nelle opere di Giancarlo De Carlo il rapporto tra architettura e urbanistica è il motivo persistente che si declina nel tempo in modo cumulativo, senza rotture.

«Nel caso di De Carlo, ... non si può fare a meno di cogliere straordinarie assonanze con la riflessione che ha cominciato ad attraversare l'urbanistica degli anni Ottanta: l'organizzazione dello spazio fisico come centro del piano; la differenza come attributo della fisicità; il progetto come esplorazione, sondaggio del sociale, ma anche modo per costruire possibilità inedite». Così si apriva il primo saggio dedicato a De Carlo urbanista (Perin 1992, p. 335).

Qualche anno dopo, nel suo secondo piano per Urbino, De Carlo ribadisce il convincimento che sia proprio dell'urbanistica dar forma e organizzazione ai luoghi affinché questi possano essere esperiti dalla "gente" e che i progetti di architettura siano capaci di costruire un'immagine convincente, coinvolgente, "partecipata"; che l'interpretazione del luogo e della specificità renda indispensabile una lunga frequentazione e una profonda sintonia col territorio da progettare (De Carlo 1994).

Non è un caso, allora, che negli ultimi anni, ancor prima della sua scomparsa nel 2005, la figura di De Carlo sia stata al centro di iniziative nazionali e internazionali (mostre, libri, archivio) (Archivio Progetti Iuav 2004a, 2004b) e i riferimenti al suo lavoro siano continui e convinti. "Piano progetto" e "progetto guida" sono due sue espressioni, coniate rispettivamente per i lavori urbanistici di Cervia e Castelfiorentino (1982 e 1983), per quelli di Pistoia e Lastra a Signa (entrambi del 1987), ormai entrate a far parte del linguaggio urbanistico.

Considerato sullo sfondo del secondo dopoguerra, il suo contributo, assieme a quelli di Giuseppe Samonà e di Ludovico Quaroni, disegna un percorso parallelo rispetto a un modo di concepire e praticare l'urbanistica tuttora riconosciuto come il mainstream dell'urbanistica italiana (Gabellini 1993).

Monumenti

L'influenza di Giancarlo De Carlo sull'urbanistica italiana ha conosciuto fasi diverse. Essa è stata marginale dalla seconda metà degli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta, in un periodo nel quale è prevalso un approccio politico-amministrativo (con la ricerca polarizzata sulla dimensione istituzionale e regolativa), l'attenzione si è concentrata sul suolo e il suo uso, quindi l'azzonamento si è imposto come tecnica di progettazione funzionale e bidimensionale dello spazio. Aspetto, questo ultimo, che De Carlo aveva

Patrizia Cabellini / insegna al Politecnico di Milano. È stata consulente per il Piano Strutturale e per il Regolamento Urbanistico Edilizio di Bologna, dove attualmente è Assessore all'Urbanistica, Ambiente, Qualità Urbana e Città storica di Bologna.

criticato fin dal suo ingresso nei Ciam all'inizio degli anni Cinquanta (De Carlo 1965) e rispetto al quale ha costantemente cercato alternative.

La sua posizione, invece, è stata rilevante nei primi anni Sessanta, quando fu protagonista del processo di formazione del Piano intercomunale milanese, progettista del Piano di Urbino e voce autorevole nel dibattito che accompagnava la trasformazione di economia, società e territorio (le acute descrizioni del continuum urbano e il precoce riconoscimento della città-regione hanno segnato il seminario internazionale di Stresa del 1962; la riproposizione dell'analisi di Lynch e l'introduzione della partecipazione nel piano e nel progetto sono stati un'assoluta novità).

Il suo discorso tornerà a svolgere un ruolo di chiarimento e sostegno negli anni Ottanta, in concomitanza con una centratura del progetto urbanistico sulla città fisica sulla quale, peraltro, ironizza con acume critico. «A leggere le riviste e a sentire parlare architetti e urbanisti nei convegni, si ha l'impressione che si sia sviluppato un irrefrenabile interesse per la fisicità della città. Si può dire che non si sente altro che l'entusiastico canto della fisicità. Il canto è così clamoroso e insistente che quasi sembra finto. Viene il dubbio che sia uno dei tanti modi di eludere il problema o piuttosto di confonderlo. Il canto della fisicità è forse una delle tante manifestazioni acustiche della de-regulation che, a sua volta, è una delle tante manifestazioni comportamentali del neo-capitalismo. La de-regulation è servita a "spianificare" e cioè a liberare lo sviluppo della città da ogni ombra di programma. Il canto della fisicità è servito a rassicurare tutti: una volta "spianificata" la città si può procedere senza ombra di programma e perfino senza ombra di idee a trasformarla e scardinarla nella struttura e nella forma. Si può procedere a caso, si può ornare, decorare, stenografare, ecc...» (De Carlo 1989, p. 15).

Spaccati

Se si esclude l'esperienza fondativa del Piano intercomunale di Milano, i lavori urbanistici di De Carlo sono per lo più riferiti a città piccole e medie. Assieme al Pim, i due piani per Urbino, quello per Rimini e il progetto guida per Lastra a Signa sono le occasioni per una riflessione intensiva su singoli aspetti che però, nell'insieme, caratterizzano il suo modo di intendere e praticare urbanistica e architettura come una cosa sola, due aspetti di una stessa disciplina da fondere nell'azione progettuale e nella riflessione teorica. «Il piano regolatore di Urbino sviluppa il tema del recupero dei centri storici entro un approccio attento alla morfologia, alla storia, alla gente; il piano

particolareggiato di Rimini mette a punto, attraverso la sperimentazione, la teoria della partecipazione; il piano particolareggiato di Siena indaga il rapporto e i modi della possibile integrazione tra la città storica ed il quartiere di nuova espansione; il progetto guida di Lastra a Signa è l'occasione per individuare un nuovo strumento capace di intervenire direttamente sulla qualità della città» (Perin 1992, p. 351-352). «Una delle caratteristiche del nuovo piano di Urbino è ... di aver progettato l'ambiente naturale e - con la collaborazione di geologi, botanici, ecologi e storici - riprogettato larghi brani della campagna, dove è stata deteriorata dall'abbandono, dalla mancanza di manutenzione, dalle colture improprie, dall'aggiramento dei vincoli urbanistici» (De Carlo 1994, p. 39).

Per restituire questo inscindibile nesso tra architettura e urbanistica, che De Carlo riconosce e mantiene nel tempo declinandolo in progetti di scala diversa, mi sembra necessario soffermarsi sul suo modo di intendere forma e struttura della città; approfondire la sua concezione di piano progetto; infine guardare con attenzione i suoi disegni, la cui gamma non trova uguali in altri urbanisti per varietà, sapienza ed efficacia comunicativa. Propongo di farlo con una sequenza di citazioni e alcune immagini.

Sulla forma

«Una città è come un organismo. Ogni sua componente è strettamente - organicamente- connessa con tutte le altre. Se si agisce su una componente, si hanno reazioni su tutte le altre. Molto spesso, per trasformare un luogo urbano, bisogna agire su altri luoghi urbani o perfino sul territorio circostante, contando sulle reazioni che questi metteranno in circolo nell'intero contesto. Questo implica che, per agire sulla città, si debba prima leggerla profondamente. Il che significa capire fino in fondo non soltanto il significato di ogni luogo, ma anche le interrelazioni che uniscono tra loro i vari luoghi attraverso catene di significati che entrano profondamente nello spazio e nel tempo, nella concrezione delle configurazioni tridimensionali e nella storia» (De Carlo 1989, p. 17).

«La forma dunque non è né autonoma né statica, non è generata dalla funzione in un rapporto di semplice corrispondenza lineare; essa trova un elemento di mediazione nella struttura, cioè nel sistema dei tipi organizzativi che ricompono le singole funzioni materializzandole nello spazio tridimensionale» (Perin 1992, p. 359).

«... un sistema organizzativo per lo spazio fisico non diventa architettura o urbanistica finché non assume una forma e, d'altra parte, una

forma non assume significato architettonico e urbanistico se non sottende un sistema organizzativo» (Perin 1992, p. 364, citando un intervento di De Carlo del 1973 ad una tavola rotonda organizzata a Bologna da *Il Mulino* su “I modelli culturali di sviluppo”).

«Per forma della struttura urbana si può intendere la materializzazione tridimensionale dei grandi parametri della organizzazione urbana. Ed è possibile allora immaginare di ridurre le variabili indipendenti che agiscono nel dominio della forma e introdurre coefficienti di correzione abbastanza tolleranti in rapporto alla dimensione dei parametri stessi. È possibile cioè immaginare di poter intervenire nella definizione della trama della struttura urbana con l'aiuto di modelli di tipo logico. Se d'altra parte per struttura della forma urbana si intende l'intelaiatura principale che serve da trama compositiva alla tessitura indeterminata e diffusa delle minute espressioni formali: la trama di cadenze, ripetizioni, frequenze, che governano i ritmi formali più minuti, allora è di nuovo possibile immaginare di ricondurre a schemi di riferimento razionali le linee più generali del processo di generazione delle forme urbane» (De Carlo 1965, p. 28).

Riecheggiano nelle parole di De Carlo le teorie della forma di Alexander, infatti la collana da lui diretta per Il Saggiatore, *Struttura e forma urbana*, si apre proprio con la pubblicazione nel 1967 della traduzione del libro di Christopher Alexander pubblicato nel 1964 col titolo *Note sulla sintesi della forma*.

Sul piano progetto

«I progetti sono eventi straordinari che sollecitano l'attuazione di un Programma. Perciò i loro punti di applicazione vanno scelti accuratamente tenendo conto non solo degli operatori addetti alla loro realizzazione ma anche degli individui e dei gruppi sociali che raccolgono e sono influenzati dalle loro immagini. Scelti nel quadro generale che è il programma, i progetti debbono saper colpire i punti più sensibili dell'organismo con il quale ci si confronta. Successivamente il quadro deve poter raccogliere i loro effetti; non necessariamente quelli che derivano dalla loro realizzazione perché a volte quelli scatenati dalle loro immagini sono anche più importanti. Quanto al programma - o potremmo dire il Piano - deve possedere una flessibilità intrinseca così alta da risentire dei feed-back delle azioni che esso stesso produce e da poter modificare la sua struttura in relazione ai feed-back che raccoglie in quanto pertinenti. Il livello di pertinenza deve essere definito volta per volta, e credo che debba variare secondo le circostanze. Voglio dire che non

mi sembra possibile dividere in un programma quanto è modificabile da quanto invece è imm modificabile, per il fatto che probabilmente tutto deve essere considerato in movimento perpetuo: compresi gli obiettivi, che vanno visti come punti di riferimento da seguire finché sono utili, dopodiché li si cambia» (De Carlo 1989, p. 17).

«Il problema (piano-progetto, nda) è falso perché oppone e dà per inconciliabili due poli, piano e progetto, che in realtà sono inscindibili. Semmai il problema vero è averli per troppo tempo separati, mettendo in crisi quel principio di correlazione che è indispensabile al loro successo. Si può infatti pianificare senza progettare, e cioè senza immaginare? E si può progettare senza conoscere e interpretare le ragioni e le circostanze del contesto nel quale quello che si progetta sarà collocato? Di certo non si può fare né l'una né l'altra cosa. Conosciamo tutti la storia dei piani regolatori che si limitano a regolare le quantità e trascurano il problema fondamentale della qualità che le quantificazioni debbono assumere per avere significato; e conosciamo bene anche l'inutilità dei piani particolareggiati che pretendono di definire una configurazione spaziale attraverso la dimensione e gli allineamenti dei suoi volumi e non riescono a dire nulla circa la loro configurazione; che alla fine risulta sempre diversa da come ci si aspettava e il più delle volte è insignificante e banale. Ma sappiamo anche quanto sono sradicati, gratuiti e profondamente stupidi, gli episodi architettonici progettati indipendentemente dai contesti dei quali dovranno far parte; come se l'architettura potesse essere svincolata dai caratteri dei luoghi e delle circostanze umane». (De Carlo 1994, p. 53).

«Il piano che avevo fatto per Urbino ... era corredato da una notevole quantità di progetti architettonici riferiti a tutti i punti salienti del programma urbanistico. ... c'era il Piano e c'erano i Progetti, e le due presenze erano interrelate in termini di spazio e tempo perché erano state considerate fin dall'inizio espressioni di un unico processo: quello di organizzare e dare forma allo spazio fisico della città e del territorio» (De Carlo 1989). In quel piano, per una serie di unità-comparto, vengono predisposte a livello di massima le soluzioni architettoniche come «progetti esemplificativi che hanno il compito di illustrare alcune soluzioni alternative (che) rappresentano un preciso riferimento metodologico all'azione che dovrà essere condotta dall'intervento pubblico e dalla iniziativa dei privati!» (Perin 1992, p. 368, citando dal libro del piano *Urbino, la storia di una città ed il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio 1966).



Riferimenti bibliografici

Giancarlo De Carlo, *Questioni di architettura e di urbanistica*, Argalia, Urbino 1965 (edizione ampliata).

Giancarlo De Carlo, "L'interesse per la città fisica", *Urbanistica* 95, 1989.

Giancarlo De Carlo, "Tra il piano del 1964 e il piano del 1994", *Urbanistica* 102, 1994.

Monica Perin, "Giancarlo De Carlo. Un progetto guida per realizzare l'utopia", in Paola Di Biagi, Patrizia Gabellini (a cura di), *Urbanisti italiani. Piccinato Marconi Samonà Quaroni De Carlo Astengo Campos Venuti*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Patrizia Gabellini, "Figure di urbanisti e programmi di urbanistica", in Giuseppe Campos Venuti, Federico Oliva (a cura di), *Cinquant'anni di urbanistica in Italia. 1942-1992*, Laterza, Roma-Bari 1993.

Patrizia Gabellini, "Una critica dei dogmi del Movimento moderno. Giancarlo De Carlo. Questioni di architettura e urbanistica, 1964", in Paola Di Biagi (a cura di), *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma 2002.

Archivio progetti IUAV, *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio*, a cura di Francesco Samassa, Il Poligrafo, Padova 2004.

Archivio progetti IUAV, *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, a cura di Francesco Samassa, Il Poligrafo, Padova 2004.



U.B. IL DISEGNO NON HA ALCUN RIFERIMENTO CON IL PROGETTO - VUOLE SOLO DIRE :

① SI E' STABILITA LA CONFIGURAZIONE COMPLESSIVA
Giancarlo De Carlo Architetto 20145 Milano via Mascheroni 18 telefono 46.90.759

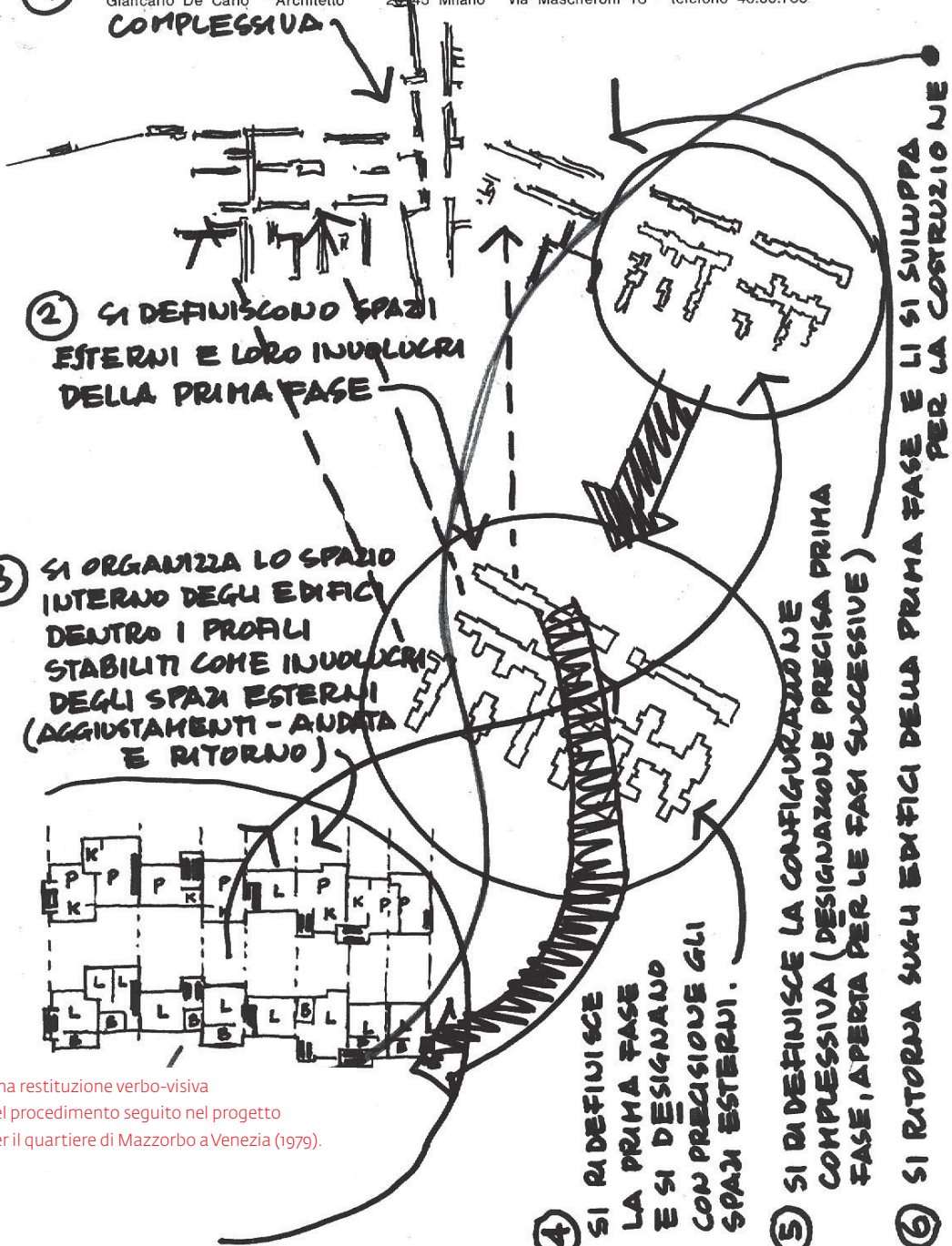
② SI DEFINISCONO SPAZI ESTERNI E LORO INVOLUCRI DELLA PRIMA FASE

③ SI ORGANIZZA LO SPAZIO INTERNO DEGLI EDIFICI DENTRO I PROFILI STABILITI COME INVOLUCRI DEGLI SPAZI ESTERNI (AGGIUSTAMENTI - ANDATA E RITORNO)

④ SI RIDEFINISCE LA PRIMA FASE E SI DESIGNANO GLI SPAZI ESTERNI.

⑤ SI RIDEFINISCE LA CONFIGURAZIONE COMPLESSIVA (DESIGNAZIONE PRECISA PRIMA FASE, APERTA PER LE FASI SUCCESSIVE)

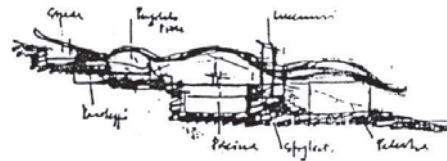
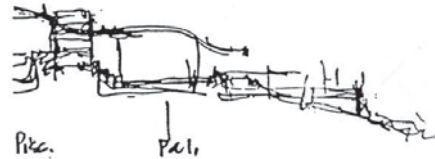
⑥ SI RITORNA SUGLI EDIFICI DELLA PRIMA FASE E LI SI SVILUPPA PER LA COSTRUZIONE



Una restituzione verbo-visiva del procedimento seguito nel progetto per il quartiere di Mazzorbo a Venezia (1979).

in basso a sinistra: Pistoia, piano progetto per l'area ex Breda 1983-85.

«A Pistoia, partendo dallo studio di un ampio settore della periferia con l'intento di riqualificarlo, sono risalito fino a una riproposizione globale di riunificazione tra la città storica e la città di recente sviluppo, in un nuovo contesto che le rivitalizza entrambe» (De Carlo 1989)



Le "catene" sono composte di unità autonome, di non grande dimensione, affacciate sulla strada col lato più stretto e rientranti sul retro piuttosto profondamente, di altezza variabile ma con escursioni moderate.



La facciata verso strada di ogni unità sembra non risentire delle facciate contigue: può avere infatti - anche se è della stessa epoca - una composizione del tutto indipendente.

Le giunzioni tra le facciate contigue non sono marcate se non da un cambio di allineamento e cioè, nella planimetria, da un punto di flesso.

in alto a destra e sotto: Siena, Piano particolareggiato S. Miniato-La Lizza 1975-79.

il piano «viene elaborato secondo modalità nuove che approdano alla definizione di un programma, ... delinea gli interventi ... ma lascia libertà ... all'Amministrazione di scegliere se e come pervenire alla messa in atto del programma, confermando o modificando o negando le sue indicazioni» che sono per questo dotate di alternative (Perin 1992, p. 368, citando dal Piano)

Architetture del territorio. Piani e progetti di Giancarlo De Carlo per Urbino Sara Marini

L'architettura e l'urbanistica sono attività eteronome; di carattere concettuale, metodologico, strumentale, espressivo (e questo è più ovvio che mai), ma sono estrinsecamente dipendenti dai loro contesti culturali, sociali, economici, politici, geografici, spaziali, figurativi...
Giancarlo De Carlo

Progetti di civitas

L'architettura del territorio progettata da De Carlo si interroga sul difficile rapporto tra spazio e utenti, tra artefatto urbano e usi; fondamentalmente rimette in gioco la doppia declinazione di città: polis per la cultura greca, civitas per quella romana, lo spazio a definizione del cittadino o il cives romano che determina la città. Tra spazio e abitanti è collocata la figura del progettista, che guida e interpreta le trasformazioni del territorio: De Carlo evidenzia la difficoltà di questo ruolo affrontando questioni come la partecipazione (l'autore non è solo nell'atto del progetto ma si deve confrontare con chi abiterà gli spazi da lui ideati), la modestia (intesa di nuovo come capacità di ascolto e non semplice riduzione degli obiettivi), il legame tra architettura e urbanistica, mai scisso nella sua opera, e infine gli spiriti che aleggiavano sui luoghi, concetto che oggi potremmo semplicisticamente assimilare a contesto e identità. Queste parole assumono, trasportate nel nostro tempo, il senso di tracce interrotte, necessarie e così nodali da riemergere oltre le gabbie della "razionalità" sospinte dallo "spontaneismo" che disegna i territori contemporanei.

La tensione verso il possibile dialogo della disciplina del progetto con la città reale, l'architettura come forma sociale oltre l'International Style¹ è riassumibile in due passaggi: il confronto diretto del progettista con la propria opera e il suo uso e la direzione della collana *Struttura e forma urbana* edita da Il sagggiatore. Queste due esperienze, tratte da una storia densa di progetti ed iniziative, permettono di precisare il senso del termine eteronomia, che porta la definizione di "architetto" vicino a quella di "operatore nella società", e l'interpretazione del rapporto architettura/urbanistica nel pensiero di De Carlo.

A proposito delle case per operai a San Giovanni racconta: «... il progetto aveva un cardine che mi pareva sicuro: fornire ad ogni alloggio le migliori condizioni di abitabilità assicurando a ogni nucleo familiare la più elevata possibilità di isolamento. Così i soggiorni e le camere da letto e le logge erano state portate verso il sole e il verde, i servizi e i ballatoi a nord della strada. I ballatoi stessi, perché fosse sgradevole sostarvi e perché il

Sara Marini / insegna all'Università Iuav di Venezia.
Ha recentemente pubblicato *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto e Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città.*

passaggio della gente non disturbasse gli alloggi, erano stati ridotti a nastri distaccati dalla facciata. Ho passato qualche ora di domenica, in primavera, ad osservare da un caffè di fronte il moto degli abitanti della mia casa; ho subito la violenza che mettevano nell'aggrederla per farla diventare la loro casa; ho verificato l'inesattezza dei miei calcoli. Le logge al sole erano colme di panni stesi e la gente era a nord, tutta sui ballatoi, davanti a ogni porta, con sedie a sdraio e spettatori al teatro di loro stessi e della strada. La strettezza dei ballatoi aumentava l'emozione dei bambini che correvano in bicicletta le loro gincane; la trasparenza sui due lati dei parapetti, calcolata per la vertigine, aggiungeva allo spettacolo i guizzi delle gambe nude delle donne che si affacciavano. Ho capito allora quanto poco sicuro era stato il mio cardine, malgrado l'apparenza razionale. Conta l'orientamento e conta il verde e la luce e potersi isolare, ma più di tutto conta vedersi, parlare, stare insieme. Più di tutto conta comunicare»².

La collana *Struttura e forma urbana* edita opere quali *Città in evoluzione* di Patrick Geddes, *Il tempo dello spazio* e *Il senso del territorio* di Kevin Lynch, *Collage City* di Colin Rowe e Fred Koetter. Marco De Michelis sottolinea che la collana è diretta per «tenere d'occhio il sogno geddesiano di una architettura che aiuti l'uomo a meglio comprendere l'ambiente - naturale ed edificato - in cui egli vive»³.

Nella presentazione di *Struttura e forma urbana* è rintracciabile la definizione che De Carlo offre del binomio urbanistica/architettura: «[l'urbanistica] Non si occupa più solo del decoro delle città o del funzionamento dei loro servizi tecnici oppure dei loro monumenti; si occupa di analizzare e comprendere i rapporti che intercorrono nel territorio urbanizzato tra i sistemi organizzativi e le forme, e di intervenire nel gioco complesso di questi rapporti per indirizzare sistemi organizzativi e forme verso obiettivi prestabiliti. In questo senso l'urbanistica oggi comprende l'architettura - come suo caso particolare, più contingente nello spazio e nel tempo - e si affianca ad alcune scienze umane - la sociologia, l'economia, la geografia, l'antropologia - tendendo a diventare scienza umana essa stessa».

Il laboratorio Urbino.
Atto I: per una città moderna

Urbino rappresenta uno dei laboratori più importanti dove sperimentare, “tentare” le vie del progetto. Due Piani regolatori, uno firmato nel 1964 e l'altro a distanza di trent'anni, molte architetture, la costruzione della città universitaria, la sperimentazione collettiva su questo “manufatto”

portata avanti attraverso il laboratorio ILAUD⁴ costruiscono un quadro di azioni che rappresenta la sintesi delle riflessioni, delle contraddizioni, delle difficoltà e degli obiettivi raggiunti dal “progetto moderno” in Italia.

Nel 1951 Carlo Bo, rettore di quella che era al tempo la Libera Università di Urbino, chiama De Carlo a progettare la sede centrale, nel 1958 l'architetto genovese viene incaricato del Piano regolatore e nel 1962 del progetto dei Collegi. È l'inizio di un sodalizio con la città e con Bo che si protrarrà per diversi decenni. Il laboratorio Urbino permette all'architetto di confrontarsi con la struttura consolidata del centro storico, in evidente degrado, di elaborare progetti ex-novo e di trasformare strutture esistenti, di anettere nuovi elementi infrastrutturali di accesso al nucleo centrale e di delineare le strutture universitarie attraverso un confronto diretto con il paesaggio. Carlo Bo definisce De Carlo «un rivelatore prima ancora che un costruttore». Il progetto moderno per una realtà come quella urbinata, caratterizzata prettamente da segni storici, si traduce in scoperta piuttosto che invenzione. Gli interventi progettati e realizzati tendono ad abbattere la dicotomia tra conservazione e innovazione: lavorare sull'esistente o sull'ex-novo, alla scala territoriale o a precisare il dispositivo architettonico è sempre esercizio di analisi che porta al disvelamento delle logiche che governano le parti, della struttura data che va proseguita con il linguaggio dello spirito del tempo, ovvero della modernità.

Il progetto dei Collegi, iniziato nel 1962-1966 con il collegio del Colle e ampliato nel 1973-1983 con i nuclei de Il tridente, L'aquilone e La vela, per ospitare complessivamente 1300 posti letto, permette di chiarire l'atteggiamento congruente di De Carlo verso strutture date e nuove realtà e sul senso di queste in rapporto alla città e al territorio. La struttura è articolata in cinque nuclei di cui uno è l'antico convento, preesistenza colta come matrice del dispositivo architettonico, riferimento nell'articolare il volume con lo spazio aperto e con l'orizzonte. Il convento viene inglobato nel nuovo complesso come primo segno fondativo, uno dei fuochi orchestrati a disegnare un impianto ad elevata variazione architettonica e funzionale e predisposto al dialogo con il paesaggio. I cinque nuclei vengono a definire un sistema policentrico dalla variazione tipicamente urbana. A proposito del collegio del Colle, Aldo Van Eyck dice: «È due luoghi al tempo stesso; aperto e chiuso, interno ed esterno, grande e piccolo ed ha soprattutto un significato al tempo stesso individuale e collettivo. (...) l'edificio è l'area e viceversa»⁵.

De Carlo spiega perché ha deciso di non proseguire la prima struttura, di non reiterarla e moltiplicarla nell'ampliamento del sistema. «In breve mentre il primo intervento aveva generato un organismo "in forma di città", il secondo si propone di generare "un pezzo di città" congruente con il tessuto complessivo – costruito naturale – di Urbino»⁶.

I collegi diventeranno l'icona architettonica del rapporto di De Carlo con il paesaggio urbinato, il luogo privilegiato dei suoi ritorni in questa città, nel quale verificare anche l'azione modificatrice del tempo.

Il connubio tra unità e variazione e l'articolarsi della questione temporale declinano il senso di modernità per la realtà urbinata⁷. Il Piano regolatore generale redatto negli anni sessanta sviluppa questi due capisaldi, dotando la città di nuove strutture: il nodo infrastrutturale di Lavagine, controllato attraverso strumenti tridimensionali per evidenziare come le sue caratteristiche spaziali siano trovate e ricavate nella pendenza del suolo, i nuclei residenziali della Pineta, porta nord sostanziata da tre unità d'habitation incassate nella collina, e quello di Piansevero, dove i volumi sono indicati astrattamente mentre gli elementi di movimentazione diversificati sono precisati come infrastruttura del progetto. Il recupero del centro storico è articolato in un minuzioso controllo del sistema urbano: l'analisi porta alla definizione di comparti e alla minuta lettura degli elementi architettonici che caratterizzano il patrimonio urbinato. L'approccio al tessuto urbano evita diagnosi tipologiche o morfologiche, a favore di un'interpretazione incentrata sul legame diretto tra forma e funzione, sul rifiuto quindi di qualsiasi regola astratta che annulli le singolarità delle strutture urbane. Attraverso questo lavoro si esplicitano gli elementi di diversificazione tra la posizione di De Carlo e le prerogative del movimento moderno, distinguo che si consolidano sulla «... convinzione che ai diversi contesti dovessero sempre corrispondere espressioni architettoniche diverse e che la struttura unitaria della città non potesse essere in alcun modo divisa in parti o in zone corrispondenti alle sue diverse funzioni, che, dunque, centro antico ed espansioni moderne, città edificata e paesaggio naturale costituissero una indissolubile unità»⁸.

Gli strumenti di governo e trasformazione sono costruiti sulle situazioni trovate, De Carlo non solo declina il progetto architettonico sulle tracce e le logiche scoperte ma adotta lo stesso atteggiamento verso gli strumenti della pianificazione. La sua idea di modernità permea anche i dispositivi più astratti, le regole consolidate⁹.

Il Piano si confronta con la trasformazione del piccolo centro marchigiano in polo universitario e sede di scuole che disegnano bacini sovraregionali: come l'Istituto Tecnico ITIS, che già al tempo accoglie più di 1000 studenti, la Scuola del Libro, l'Università, 10.000 iscritti, con una popolazione studentesca residente superiore al numero degli urbinati. Mentre la residenzialità degli studenti viene strutturata con il progetto dei Collegi, con il recupero del centro storico si avvia anche il lavoro di costruzione delle sedi dell'Università al suo interno.

Per De Carlo la storia non riguarda il passato ma il presente e offre direzioni per il futuro; su questo principio riferimento costante sarà l'opera di Francesco di Giorgio Martini. L'iniezione di modernità nel centro storico, realizzata grazie alla costruzione delle sedi di diverse Facoltà, si articola attraverso la scoperta, la destrutturazione e la ricomposizione dei dispositivi trovati. Il progetto per il Magistero è articolato sulla mancanza di coerenza tra interno e ed esterno, carattere tipico dell'architettura urbinata e presente in particolare nella rampa di Francesco di Giorgio che dal Mecatale permette di salire fino al prospetto con i torrioni del Palazzo Ducale. L'architettura assorbendo i dispositivi rinascimentali si arricchisce di prospettive proprie a questa città: il fronte principale del Magistero non enuncia il proprio contenuto, che è percepibile invece arrivando alla città dal territorio, mettendo di nuovo in dialogo la scala dell'architettura con quella vasta degli orizzonti.

«L'esperienza di Urbino è per me una mappa alla quale continuamente mi riferisco per capire il mio itinerario passato e futuro»¹⁰.

Il laboratorio Urbino.
Atto II: dentro il paesaggio

La storia del rapporto tra De Carlo e Urbino scandisce due dei punti nodali del pensiero urbanistico: negli anni Sessanta la città storica, il suo degrado, le sue porte-parcheggio e il suo ruolo nel disegno extraregionale e poi, negli anni Novanta, dopo che il primo piano ha maturato i propri obiettivi e i fuochi-architettonici del territorio sono stati consolidati, De Carlo torna e "ribalta il cannocchiale", cerca strumenti altri perché altro è diventato il problema: il nuovo protagonista da preservare non è più il corpo urbano quanto ciò che lo avvolge, il paesaggio.

Il paesaggio entra nell'opera di De Carlo come intermediario a sancire un dialogo, mai interrotto nella sua opera, tra architettura e territorio, tra dispositivi di funzionamento e spirito dei luoghi. Il paesaggio non è semplicemente un elemento che l'architettura deve fagocitare, portare al suo

interno come affermava Le Corbusier, ma è il protagonista della scena, quinta che dà significato al profilo di Federico da Montefeltro, presenza che detta le regole della conformazione architettonica nel progetto dei Collegi, del Magistero, dell'operazione Mercatale... Un paesaggio che non racconta mai però una scena vuota: le architetture, anche se rimaste sulla carta, sono articolate per essere vissute, perché quel paesaggio rinascimentale senza figure non potrebbe parlare di civitas.

Il secondo Piano regolatore vede De Carlo affrontare una situazione paradossalmente opposta a quella affrontata trent'anni prima: mentre negli anni Sessanta il centro storico si presentava sovraffollato, una delle nuove richieste dell'amministrazione è trovare il modo di recuperare i 10.000 abitanti persi da allora dal piccolo comune. L'Università è la principale risorsa economica della città il cui centro si è progressivamente trasformato nella sede stessa dell'Istituzione, che ha continuato ad assorbire spazi espandendosi a macchia d'olio. Mentre il tessuto del centro storico, salvato dall'incuria e dal degrado negli anni Sessanta, ha continuato a perdere abitanti, il resto del territorio comunale è interessato dal fenomeno dell'urbanizzazione diffusa. Il Piano cerca di risolvere le difficoltà attraverso una strategia globale realizzabile per parti, impostata sul governo del paesaggio e sul rafforzamento infrastrutturale (ritorna sulla necessità di rimettere in uso il tratto ferroviario dimesso che connette la città alla costa adriatica).

«Il territorio è stato messo a fuoco come il “tutto”. (...) È stata riscoperta la complessa rete di interventi, consonanti con i ritmi arcani della natura, che si sono stratificati nel territorio attraverso secoli di lavoro umano. A questa rete è stato appoggiato il nuovo piano come a una vera e propria infrastruttura, per proporre un modello di sviluppo inclusivo, alternativo ai modelli brevi dell'urbanistica consueta”¹¹.

La strategia, guardare la città dal territorio, al contrario di ciò che era stato prospettato negli anni Sessanta, orchestra una serie di travasi tra le due realtà che disegnano una bilancia senza equilibrio. Si prevede da una parte il dislocamento di alcune sedi universitarie nel “paesaggio” urbane da realizzare attraverso la costituzione di un Parco scientifico e contemporaneamente si propone di aggregare parte delle sedi esistenti, i servizi e i locali ad uso dell'Università che hanno progressivamente invaso il centro storico. Dall'altra si prefigura di ristrutturare i piccoli borghi storici abbandonati intorno alla città e pianificare un'espansione “regolamentata” fuori le mura per rispondere ai nuovi

modi di abitare. Gli strumenti del Piano rifiutano la logica dello zoning e cercano di istituire un dialogo con le libertà chieste dal “modello” della città diffusa, mediandone il rapporto con il disegno del paesaggio.

La progettazione tenta di conciliare le richieste del reale con le proiezioni e le resistenze di un’immagine ideale.

«L’ambiente è tutto. (...) questo significa sconvolgere le incastellature interpretative a senso unico per sostituirle con modi di ricerca più fluidi che possano arrivare a interpretazioni e proposizioni segnando percorsi multidirezionali, itineranti, erratici, più aderenti alla complessità ambientale»¹².

Studi geologici, agronomi, biologici sostanziano una strategia che agisce prettamente attraverso l’inserimento di nuovi sistemi vegetali e la valorizzazione appropriata di quelli esistenti. I parchi sono funzionali a guidare l’impianto di nuove opportune realtà edilizie nel territorio, configurate formalmente attraverso piani guida, ma è data attenzione anche alla ricucitura delle aree di più recente espansione per riscrivervi quella continuità tra il disegno dell’abitato e quello dell’ambiente propria al territorio urbane. De Carlo struttura il piano con un approccio oltre l’urbanistica, oltre l’architettura, inaspettatamente verso il paesaggio: guarda alle trame del territorio come memorie da preservare ma anche, e soprattutto, come palinsesto dal quale trarre nuove energie, nel quale fondare il nuovo senso di modernità.

note

- 1 / Va ricordato che nel 1951 De Carlo cura con Giuseppe Samonà la mostra “Architettura Spontanea” alla IX Triennale di Milano dando così dignità a quelle che Ernesto Nathan Rogers definisce “architetture senza disegno”.
- 2 / G. De Carlo, in A. Mioni, E. C. Occhialini, *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Electa, Milano 1995.
- 3 / M. De Michelis, “In forma di introduzione”, in A. Mioni, E. C. Occhialini, *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, cit.
- 4 / Nel 1976 Giancarlo De Carlo fonda l’ILAUD (o I.L.A. & U.D., International Laboratory of Architecture & Urban Design). Il laboratorio internazionale svolge attività di ricerca attraverso il confronto teorico e progettuale tra studenti di Scuole europee e americane; si è svolto a Urbino, Siena, San Marino, Venezia.
- 5 / A. Van Eyck, “Il collegio universitario di Urbino di Giancarlo De Carlo”, in *Zodiac*, 1966.
- 6 / G. De Carlo, “Conversazione su Urbino, intervista di Pierluigi Nicolini”, in *Lotus International*, n. 18, 1978.
- 7 / «Un pioniere dell’aviazione mi diceva che quando sorvolava Urbino col suo piccolo aereo aveva difficoltà a individuare la città perché non riusciva a districarla dal disegno egualmente complesso e del tutto simile del suo paesaggio circostante». Ibidem.
- 8 / M. De Michelis, “In forma di introduzione”, cit.
- 9 / «La norma numerale elude tutte le variabili complesse e quindi taglia fuori la qualità. La norma relazionista, invece, segue il moto di tutte le componenti del processo. Non può essere perentoria perché oscilla in un campo di variabilità che lascia margine all’interpretazione. Il suo enunciato non è mai esaustivo in se stesso e perciò deve essere corredato di modelli: questi, dovendo essere “disegnati”, stabiliscono un legame immediato di corrispondenza tra norma e progetto». In G. De Carlo, “Conversazione su Urbino”, cit.
- 10 / Ibidem.
- 11 / G. De Carlo, “Torri-osservatorio sulle iperstrade delle informazioni”, in *Spazio e Società*, n. 67, 1994.
- 12 / G. De Carlo, “È tempo di girare il cannocchiale”, in *Spazio e Società*, n. 54, 1991.



Giancarlo De Carlo, *Collegi a Urbino*
foto Sara Marini, 2009





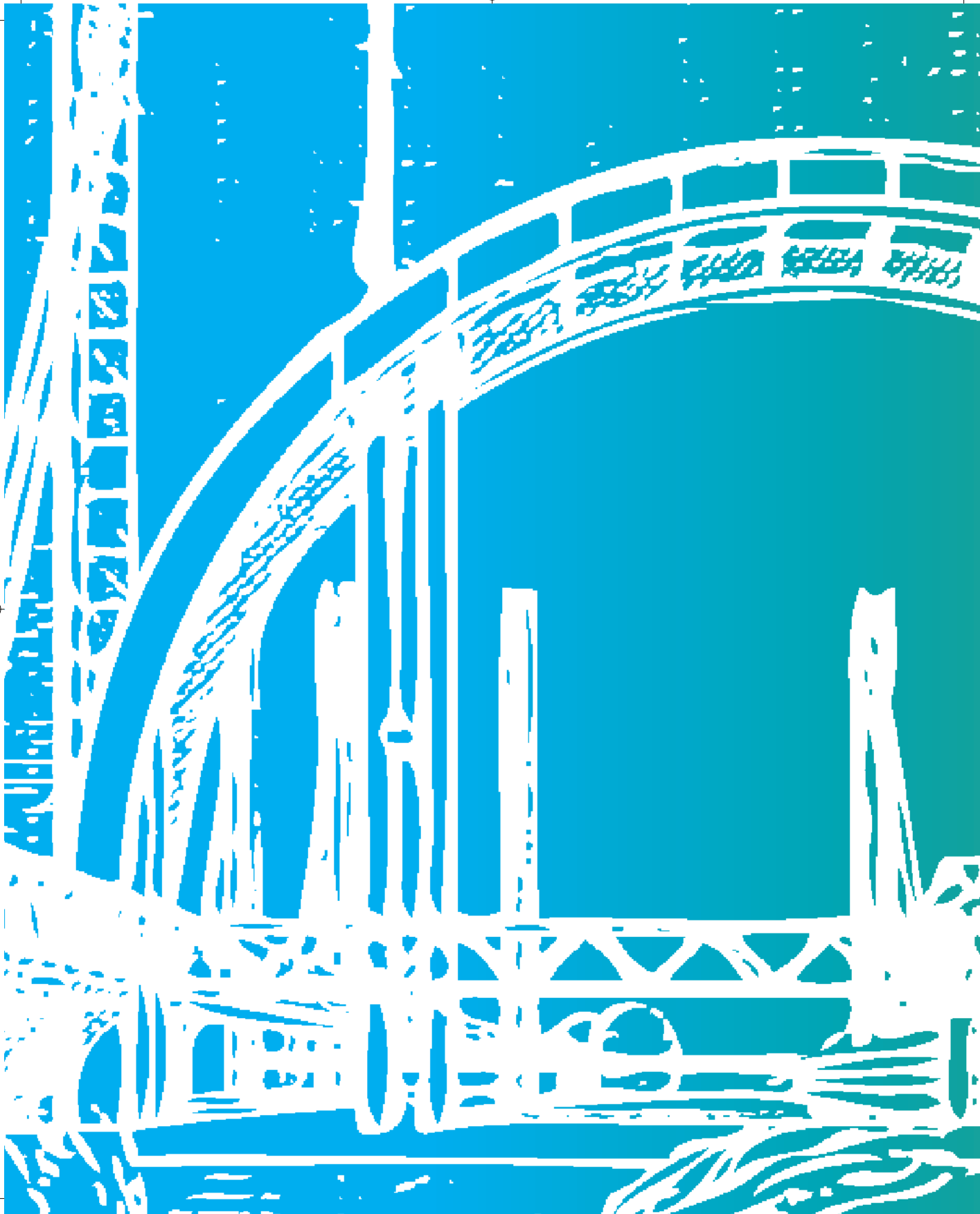
Il Piano Particolareggiato del nuovo Centro di Rimini di Giancarlo De Carlo Marco Zaoli

Il Piano del centro di Rimini era stato preceduto da alcune varianti al PRG 1965, redatte da Campos Venuti, al fine di coordinare le due più importanti previsioni urbanistiche per la città: la complessiva revisione dell'impianto viario e della mobilità; la sostituzione del Centro direzionale Colonnella con un più ampio ed articolato ma meno specializzato centro bipolare o "Nuovo unico centro", esteso fino al Centro Storico. La nuova struttura urbana era organizzata su un'asse centrale, spina dorsale dell'espansione, servita da un sistema di trasporto pubblico innovativo: il "minirail". Dalla spina centrale si dipartivano le aggregazioni edilizie trasversali, intervallate da ampi parchi urbani. Alle intersezioni fra rami edilizi e spina centrale vi erano i nuclei dei servizi integrati, chiamati "condensatori". L'attenzione alla qualità degli spazi e all'integrazione fra funzioni pubbliche e



Marco Zaoli / architetto, insegna all'Università di Ferrara. Si occupa di pianificazione territoriale e sostenibilità; i suoi piani e progetti sono stati recensiti in pubblicazioni e riviste specializzate.

private del piano si rivelava dalla lettura del complesso degli elaborati, dove è evidente la cura dei rapporti fra spazi pubblici urbani, l'utilizzo dei servizi, percorsi e funzionamento degli organismi edilizi. Come noto il piano non ha avuto attuazione. Contrariamente a quanto era successo qualche anno prima ad Urbino, all'incapacità di comprensione del Piano è seguita la mancata realizzazione degli obiettivi fondamentali individuati ed indicati da De Carlo per la riqualificazione della città di Rimini e il nuovo assetto della costa. Forse allo scopo di stabilire un punto fermo nel dibattito sull'architettura e sull'urbanistica, nel 1975 De Carlo rese pubblici i contenuti del Piano nel numero monografico 39 – 40 di *Parametro*, facendo trasparire un certo disappunto verso l'inerzia dell'Amministrazione comunale di Rimini che, a 10 anni dall'adozione, non aveva ancora reso operativo il Piano.





Temi e luoghi di una discussione aperta

Sessant'anni fra piano e progetto. La discussione nell'Inu 1950-2010

Mario Piccinini

A partire dagli anni '50, nei Congressi e nei Convegni dell'Istituto Nazionale di Urbanistica si sviluppò una vivace discussione, ripresa anche sulle riviste *Urbanistica* e, successivamente al 1972, anno della sua fondazione, su *Urbanistica-Informazioni*, sul modo di fare urbanistica e sul rapporto fra urbanistica e architettura; questa discussione negli anni a seguire avrà un andamento alterno, scomparendo e ricomparendo a tratti.

Adriano Olivetti nell'editoriale di *Urbanistica* n. 1 del 1949, "Riprendendo il cammino", indica i rapporti fra urbanistica ed architettura come integrati e condizionati fra loro. «Riprendendo il cammino, in questo lungo dopoguerra, rinasce Urbanistica. Essa intende raccogliere in un primo urgente appello le forze ancora disperse, dare un immediato panorama della situazione italiana ed estera. Non vuole dimenticare i suoi rapporti con l'architettura poiché urbanistica e architettura si condizionano e si integrano...».

Nell'arco di un sessantennio si possono individuare tre periodi:

- anni '50-'60, quando si critica lo zoning (De Carlo) e si rivendica la organicità del piano (Quaroni), approfondendo il tema del Quartiere;
- anni '70-'80, quando si affacciano nuove famiglie di piani (Secchi) che ricercano la struttura dello spazio urbano;
- anni '90, quando emerge il tema del progetto urbano e dell'estetica della città (Romano).

Ripensamenti critici:
gli anni '50 e '60

Mentre si pubblicavano in Italia alcuni testi fondamentali come *L'arte di costruire le città*, di Sitte (1951), *La cultura delle città*, di Mumford (1953), *Spazio, tempo, architettura* di Giedion (1954), contemporaneamente si formulavano le prime critiche all'urbanistica basata su principi funzionali correnti.

Maestri come Quaroni e De Carlo avevano una visione eterodossa della disciplina, che non consideravano pura scienza, e assunsero posizioni isolate. La ricerca di Quaroni era rivolta alla città fisica, nella constatazione che il sapere dell'urbanista è necessariamente frammentario; la progettazione si concentrò sul quartiere quale "campo di azione" dell'urbanistica¹. La zonizzazione nei piani (zoning) era ampiamente criticata da De Carlo, poiché trasferisce alla città la logica della macchina, impedendone una configurazione urbana unitaria². Samonà, invece, sosteneva la "dualità" tra l'attività di progettazione dell'organismo architettonico e la progettazione urbanistica³.

Mario Piccinini / architetto, si occupa di urbanistica e pianificazione territoriale. Autore di diversi articoli e saggi, relatore in numerosi convegni, è presidente della sezione Emilia - Romagna dell'Inu.

Urbanistica pubblicava significative esperienze inglesi⁴, svedesi e danesi relative al tema del quartiere: l'orizzonte erano le *Siedlungen*⁵, realizzate in Germania fra gli anni '20 e '30.

«C'è tutta una storia culturale, politica ed urbanistica, del quartiere in Italia, una storia che risale forse molto lontano nel tempo, ma che noi ricordiamo solo, nella memoria e nei fatti, per quel che hanno significato, da noi le *Siedlungen* ... C'era nell'idea del quartiere organico, l'idea di un rapporto più diretto e cosciente fra l'ambiente e l'uomo basato sulla convinzione del valore educativo, sul piano sociale come su quello politico e morale, dell'ambiente di vita; l'idea del vicinato e della comunità, la volontà verso un organismo urbano autosufficiente per i servizi e per la vita economica generale, nel tempo stesso parte integrante della maggiore costellazione urbana»⁶. L'esperienza del quartiere organico in Italia si attuava nelle realizzazioni Ina-Casa⁷.

Due termini ricorrenti nel linguaggio degli urbanisti italiani sono vicinato e comunità. Le unità di vicinato sono «unità sociali nelle quali la vita si può svolgere con minori costrizioni, minor peso, più libertà e più ricchezza che non nell'indistinto agglomerato urbano»⁸. Secondo Olivetti «la Comunità è una misura umana, è lo spazio che può essere personalmente percorso per esplicitare i rapporti con l'altro o con gli altri in modo relativamente diretto»⁹.

Negli stessi anni emergevano temi di matrice estetica e percettiva, in riferimento agli studi di Cullen sui problemi del townscape¹⁰ ed alle teorie della visualizzazione della forma di Lynch¹¹. Il VII Convegno Inu del 1959 diede ampio spazio a questi temi. Si parlò della città in termini figurativi, non soltanto sociali, si cominciò a parlare di bellezza.

In un editoriale su *Urbanistica*, Astengo scrisse che il «townscape, elemento inconsueto della nostra cultura architettonica e figurativa, è stato trattato ... sotto il duplice aspetto della interpretazione in senso stretto, come affermazione di tutto ciò che ricade nel più ravvicinato campo visuale ed è percepito in posizione di stasi o di moto, e dalla più estensiva interpretazione che postula un nuovo metodo di percezione, di ricerca e di giudizio applicabile alla città nel suo complesso, costruita o da costruire, e che coinvolge, nelle sue molteplici applicazioni, tutta la cultura architettonica moderna»¹².

Gli anni '60 segnarono il distacco dell'urbanistica (il piano) dal progetto. Si chiuse un ciclo particolarmente fecondo di sperimentazioni che incrociavano dialetticamente, in un rapporto proficuo, architettura e urbanistica. Gli urbanisti

Gli anni '70 e '80:
piano urbanistico
e progetto architettonico

non sembravano più capaci di operare attraverso progettazioni transcalari; l'architettura, viceversa, iniziò a prediligere l'aspetto formale, dimenticando il contesto e l'utilità sociale dell'opera.

In quegli anni si affacciarono nuove famiglie di piani, alla ricerca della struttura dello spazio urbano.

Il dibattito all'interno dell'Inu affrontò i fondamenti della dottrina. Erano sempre più frequenti le critiche all'urbanistica: l'opposizione tra piano (urbanistico) e progetto (architettonico) divenne contrapposizione.

«Due temi sono particolarmente significativi e prendono la forma di contrapposizione tra categorie concettuali e condizioni di fatto che si vogliono reciprocamente esclusive. La prima opponeva piano (urbanistico) e progetto (architettonico), partendo dall'ipotesi che, per costruire la città e tenerla in vita, sia sufficiente procedere per singole parti, attraverso normali progettazioni edilizie, senza scomodarsi a inventare una apposita dottrina. La seconda contrapposizione è tra piano e mercato, riconoscendoli come due sistemi economici diversi, e ritenendo, anche qui, il secondo più naturale e più consono alla costruzione della città ... La contrapposizione dei termini piano e progetto può essere stata originata dalla distinzione che Quaroni credette opportuno fare tra planner e designer, per indicare le due componenti necessarie della pianificazione: quella tecnica e quella formale. Come questa naturale distinzione sia stata interpretata in termini di contrapposizione, tra concetti che sono invece complementari, e abbia poi generato quella tra piano e progetto, che sono concetti piuttosto assimilabili, resta un mistero della cultura accademica nostrana»¹³.

Urbanistica, a partire dal n. 78 del 1985, si occupò del metodo di costruzione del piano «in rapporto ai modi di trasformazione della città e del territorio» (Secchi).

Nell'editoriale di apertura della sua direzione, Secchi evidenziò come «il dibattito attuale riguarda soprattutto tre questioni: il ruolo o i ruoli effettivi e possibili del piano, la sua forma, e gli agenti della sua produzione ... Una gran parte dei rapporti sociali, anche in questa società, non può più essere regolata attraverso il controllo delle sole quantità; del dimensionamento, ad esempio delle aree destinate alle diverse funzioni e della intensità della loro utilizzazione»; ne conseguiva che «il riemergere di una nuova attenzione alle regole costitutive della città fisica e alle loro eccezioni ha a che fare con questa riflessione sulla resistenza offerta alla riduzione da parte della città, del territorio e dell'immaginario collettivo»¹⁴.

Nell'editoriale del n. 87, Secchi ridefiniva il ruolo della rappresentazione visiva del piano. Per descrivere i disegni di piani che si somigliano utilizzò il termine "somialtanze di famiglia", tratto dalle *Ricerche filosofiche* di Wittengstein. «I nuovi piani, quelli appunto che rifiutano polemicamente un disegno troppo codificato e ritornano, almeno in parte, a rappresentare pittograficamente la città ed il territorio, sono certamente tutti connotati da una viva attenzione per la forma fisica della città e del territorio e per il ruolo del progetto di architettura». Il richiamo alla città storica europea era dato dalla "mirabile qualità" del «progetto di suolo più che l'architettura degli edifici; la variabilità tipologica e l'articolazione dei differenti spazi, la loro capacità di assumere ovunque un senso collettivo»¹⁵.

Nell'editoriale del n. 95, Secchi notava che «le più recenti esperienze di pianificazione nel nostro paese ... assumono tratti che danno loro una certa aria di famiglia che consente forse di parlare di nuovo stile di pianificazione che si rappresenta in una nuova forma. L'urbanistica è di nuovo alla ricerca di una struttura dello spazio urbano adeguata ai caratteri della società contemporanea e, per la prima volta, è alla ricerca dei criteri secondo i quali valutare la legittimità del singolo atto progettuale di piano, anche se siamo ben lontani dal poterla già pensare come una forma stabile»¹⁶.

Nello stesso numero, Di Biagi e Gabellini, indicavano il programma editoriale della nuova *Urbanistica*: «una riflessione sistematica intorno ad alcune questioni che oggi sembrano sufficientemente delineate, riconducibili al rinnovato interesse per la città fisica, alle sue ricadute sull'impianto teorico e sulla forma del documento di piano, alle modalità di interazione tra l'atto di pianificazione ed i processi»¹⁷.

Gli anni '90:
il progetto urbano
e l'estetica della città

In quegli anni emersero i temi del progetto urbano e della estetica della città. «Il progetto urbano ... (è) processo di trasformazione di una parte più o meno consistente di città. Le dimensioni non sono necessariamente rilevanti, ma devono comunque essere sufficienti a innescare appunto un processo: recupero, riqualificazione o sostituzione di uno o più edifici non costituiscono necessariamente un progetto urbano, se l'operazione si conclude con questi; ovvero senza innescare altre trasformazioni (anche inizialmente non previste), non solo materiali, ma anche degli usi appunto urbani, ovvero nel modo di vivere quella nuova parte di città»¹⁸. «Il progetto urbanistico e quello di architettura che, soprattutto nelle aree urbane di grande dimensione, sembrano concettualmente lontani, a causa non solo di una differenza scalare,

ma anche di una eccessiva distanza temporale dei diversi momenti del processo attuativo, si intersecano e si integrano nel progetto urbano inteso nella sua accezione polisemica, che va oltre quella procedurale e metodologica, per costituire una valida cerniera interdisciplinare»¹⁹.

Nel n. 110 di *Urbanistica*, Portas scriveva che «la differenza più evidente, tra un intervento generato da un piano regolatore ed uno generato da un processo di pianificazione strategico, consiste nel diverso margine di scelta della posizione geografica o della configurazione spaziale dell'area. In particolare, nel primo caso la localizzazione è precedentemente definita dallo zoning, potendosi però verificare che, al momento della decisione, il programma non incontri nel suolo le caratteristiche considerate necessarie o accettabili. Nel secondo caso (forse il più frequente) la priorità è data a montaggio, fattibilità e impatti, positivi o negativi, essendo localizzazione e terreno soltanto una delle variabili da tenere in considerazione e spesso ancora in forma di alternative»²⁰.

Nello stesso numero, Gabellini scrive che «I temi che appaiono più discussi e discutibili sono quelli legati al progetto urbano e all'efficacia della pianificazione ... Insomma guardando il progetto dalla parte del piano e non, come sempre si è fatto, il piano dalla parte del progetto, ci si accorge che le due pratiche si sono molto avvicinate, che le differenze sfumano perché l'incertezza investe il progetto urbano così come ha investito il piano, modificandone i procedimenti ... L'ipotesi forte, che si presta a discussione, è dunque che il progetto urbano non costituisca più un'alternativa al piano urbanistico, dal punto di vista concettuale, metodologico e tecnico»²¹.

Al XXIII Congresso Inu del 2000, Marco Romano affrontava il tema della dimensione estetica del piano.

«In realtà in Europa l'estetica della città è forse il problema sociale fondamentale ... È allora chiaro perché la città sia in Europa, per sua intrinseca natura, l'espressione di una volontà estetica espressa nelle facciate delle case e nei temi collettivi, e come quindi la bellezza non sia affatto una decorazione superflua, ma sia al contrario l'anima del suo modo di esistere»²².

In un articolo su *Urbanistica - Informazioni*, Romano illustrava le sue indagini sui «meccanismi formali, con i quali era stata costruita in questi ultimi mille anni la città europea e come questi meccanismi formali corrispondessero alla radice ultima della nostra società, una società aperta mobile e democratica per l'appunto specchiata nelle sue pietre: una faccenda che fino a 50 anni fa tutti conoscevano e che negli ultimi 50 anni proprio le pretese radicali di un'urbanistica

moderna invasa dalle pretese della tecnica funzionalista hanno fatto dimenticare ... Da 1000 anni le città europee sono fatte di case e di strade rese significative da una rete di sequenze di strade e di piazze tematizzate - cioè con un nome e una riconoscibilità ... non è chiaro perché non possiamo continuare a progettare piani regolatori appoggiati alle medesime sequenze ... disposte con quella raffinata sapienza accumulata negli ultimi secoli e benissimo testimoniata da quella che a Firenze va dall'arco degli Uffizi a piazza della Libertà»²³.

Nel testo *La città come opera d'arte*, Romano indicava i temi collettivi (mura, chiese, conventi, palazzo municipale, etc) che con la loro estesa varietà rendono diversa la città europea, «ma accanto a quei temi collettivi, gli europei hanno inventato tutta una gamma di strade e di piazze tematizzate senza riscontro altrove, che hanno consentito di fare davvero della città intera il campo di una pervasiva volontà estetica»²⁴.

Gli studi di Romano configuravano una teoria estetica della città europea e vi si trovano echi dei temi trattati più di 30 anni fa da Piccinato²⁵.

Se confrontiamo i tre diversi periodi, quello tra gli anni '50 e '60 acquista un rilievo particolare. La tensione ideale presente nel dopoguerra, la presidenza di Olivetti nell'Inu (1950-60), la ricostruzione, la realizzazione di programmi per le case popolari sono i fattori che concorrono ad alzare il livello della discussione. La molteplicità dei temi è tenuta assieme da una forte tensione politico-ideale.

Il dibattito è ricco ed avviene in profondità: le esperienze europee prese a modello, i nuovi quartieri coordinati e organici, il vicinato, la comunità concreta di Olivetti, la critica al Movimento moderno ed allo zoning configurano una discussione forte dove gli aspetti politico-sociali ed etici si saldano a quelli estetici e formali.

Con i primi anni '60 si chiude una fase irripetibile: Quaroni, Samonà, De Carlo, ma anche Piccinato e Astengo «hanno espresso una complessità dell'approccio disciplinare ai temi della città, del rapporto con la storia e il governo dell'espansione urbana, che impedisce semplificazioni interpretative delle nostre radici. Questa attenzione e questa pratica della progettazione urbana, espresse dalle componenti più caratterizzanti della nostra tradizione, che sapevano "attraversare le scale" ... sono state progressivamente accantonate a partire dagli anni '70. Quando cioè la strada da percorrere è diventata a senso unico, dalla macchina complessiva (la città) e del piano generale che la doveva governare col suo rigido zoning fino al quartiere e al suo piano particolareggiato, per progressive e sempre più dettagliate discese di scala, e infine al progetto di architettura»²⁶.

Negli anni '70, con le nuove famiglie di piani, s'introduce il tema della qualità dello spazio urbano in opposizione alla quantità, la ricerca morfologica-tipologica ed il disegno di dettaglio.

Il progetto urbano degli anni '90 è frutto di un dibattito tecnico interno alla disciplina, inteso come pratica e "processo di pianificazione strategica", utile per la verifica della fattibilità del piano, ma meno carico di implicazioni ideologiche e sociali.

Il tema dell'estetica della città, come tema sociale, negli stessi anni appare sicuramente interessante per le possibili implicazioni e si configura come una vera e propria teoria estetica della città europea che mantiene però costantemente lo sguardo rivolto al passato.

note

- 1 / Anna Di Meo Bonollo, "Ludovico Quaroni, Una frammentazione del sapere per progettare la città fisica", in *Urbanisti italiani*, cit.
- 2 / Giancarlo De Carlo "Fluidità delle interrelazioni urbane e rigidità dei piani di azionamento", in Giancarlo De Carlo, *Questioni di architettura e urbanistica*, Argalia, Urbino 1965.
- 3 / Francesco Infussi, "Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione", in Paola Di Biagi e Patrizia Gabellini (a cura di), *Urbanisti italiani*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- 4 / Gabriele Corsani, "Le new town in Italia: cronache di una seduzione interrotta", in *Urbanistica* n. 107, luglio-dicembre 1996.
- 5 / Oggi le *Siedlungen* di Berlino sono indicate tra i siti considerati dall'Unesco Patrimonio dell'Umanità.
- 6 / Ludovico Quaroni, "La politica del Quartiere", in *Urbanistica* n. 22, luglio 1957.
- 7 / Si costruirono in quattordici anni 147.000 alloggi impegnando 41.000 lavoratori.
- 8 / Giovanni Astengo, "Nuovi quartieri in Italia", in *Urbanistica* n. 7, 1951.
- 9 / Adriano Olivetti, *L'Ordine politico delle comunità (1944-1945)*. Il Movimento Comunità viene fondato ad Ivrea nel dicembre 1949.
- 10 / Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano, morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976.
- 11 / Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1960.
- 12 / Giovanni Astengo, "Due Convegni. Verso il Codice dell'urbanistica", in *Urbanistica* n. 32, dicembre 1960. Parte del numero della rivista è dedicato alle relazioni del Convegno, *Il volto della città*.
- 13 / Franco Girardi, *Storia dell'INU, Settant'anni di urbanistica italiana 1930-2000*, Ediesse, Roma 2008.
- 14 / Bernardo Secchi, "Il piano", in *Urbanistica* n. 78, febbraio 1985.
- 15 / Bernardo Secchi, "Disegnare il piano", in *Urbanistica* n. 89, novembre 1987.
- 16 / Bernardo Secchi, "La regola e il modello", in *Urbanistica* n. 95, giugno 1989.
- 17 / "Nuovi Piani", a cura di P.Di Biagi, P. Gabellini, in *Urbanistica* n. 95, giugno 1989.
- 18 / Paolo Avarello, "Il tempo del progetto urbano", in *Urbanistica* n. 140, settembre-dicembre 2009.
- 19 / Stefano Garano, "Progettazione urbana e qualità", in *Urbanistica* n. 140, settembre-dicembre 2009.
- 20 / Nuños Portas, "Interpretazioni del progetto urbano", in *Urbanistica* n. 110, giugno 1998.
- 21 / Patrizia Gabellini, "Temi attuali e controversi", in *Urbanistica* n. 110, giugno 1998.
- 22 / Marco Romano, "Piani urbanistici ed emarginazione sociale", in Ornella Segnalini (a cura di), *Contributi preparatori al XXIII Congresso*, Inu Edizioni.
- 23 / Marco Romano, "Per una ricostruzione della disciplina", in *Urbanistica Informazioni* n. 229, gennaio-febbraio, 2010.
- 24 / Marco Romano, *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino 2008 e, dello stesso, *L'estetica della città europea, Forme e immagini*, Einaudi, Torino 2005.
- 25 / Luigi Piccinato, *Urbanistica Medievale*, Dedalo, Bari, 1978.
- 26 / Carlo Gasparrini, "Mestieri e misteri del progetto urbano", in *Urbanistica* n.126, gennaio-aprile, 2005.



a sinistra: *Urbanistica*, primo numero del dopoguerra, 1949
a destra: *Comunità* n. 33, 1955



Il divorzio tra architettura e urbanistica: dagli anni Sessanta all'ultimo decennio

Michele Talia

Nel corso dell'ultimo mezzo secolo i rapporti tra architettura e urbanistica sono stati al centro di frequenti e prolungate controversie sugli obiettivi di fondo, sulle interpretazioni dei fenomeni urbani e sui confini dei rispettivi statuti disciplinari, con l'effetto di condizionare la scelta delle linee di ricerca e la qualità dei risultati conseguiti.

Oltre a tradursi in una conflittualità che ha attraversato l'intero mondo accademico, e che ha trovato importanti riflessi nella pubblicistica e nel dibattito politico-culturale, il dissidio tra architetti e urbanisti ha prodotto conseguenze significative nella formazione di intere generazioni di tecnici e nella stessa costruzione dello spazio contemporaneo.

In molti hanno tentato, almeno a partire dagli anni Settanta¹, di individuare le cause di questo dissidio – cercandole preferibilmente nel campo avverso - ma credo che, piuttosto che impegnarsi in una lettura partigiana, sia utile interrogarsi sui fattori che sono all'origine del graduale conflitto tra architettura e urbanistica.

Almeno in prima approssimazione, l'intera vicenda può essere analizzata partendo dalla metà degli anni Sessanta, quando la sperimentazione su larga scala degli strumenti di pianificazione codificati dalla L. 1150/1942, tra cui le tecniche di zonizzazione, ha messo in luce il rischio che l'articolazione del territorio in aree funzionali omogenee avrebbe potuto tradursi non solo nella frammentazione e nella mancata integrazione della città, ma anche nella sostanziale insensibilità per le caratteristiche morfologiche della struttura insediativa.

Negli anni del centrosinistra le preoccupazioni di quanti temevano che il prorompente successo dello zoning potesse nascondere una crescente banalizzazione dell'idea di città sono state messe da parte, grazie al convergere di architetti e urbanisti sulla necessità di subordinare ogni contrasto alla affermazione di una società urbana più giusta. Con il superamento della stagione riformista, la concentrazione dei portatori di interesse su alcune grandi operazioni di trasformazione urbana ha finito per determinare una prima importante rottura del fronte degli "architetti" in due compagini almeno in parte contrapposte, di cui la prima, largamente maggioritaria sotto il profilo quantitativo, tendeva a contrapporre alle lentezze procedurali del Piano la flessibilità e l'operatività del Progetto.

Questa frattura non verrà più ricomposta, anche perché sia l'introduzione di percorsi formativi e professionali distinti per architetti e urbanisti avvenuta a partire dal 1970, sia il fascino esercitato sulle nuove

Michele Talia / svolge attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento PROCAM di Ascoli Piceno, dove è coordinatore della Scuola di Dottorato in Architettura. Tra i suoi interessi di ricerca figura la pianificazione strategica e l'analisi delle trasformazioni insediative in contesto metropolitano.

generazioni da parte di opere architettoniche che si proponevano come vere e proprie icone, e non più semplicemente come risposte appropriate (ancorché dotate di una peculiare qualità estetica) alle esigenze della società, sia infine il rapido dissolvimento della forma urbana tradizionale hanno finito per approfondire ulteriormente il solco tra le due discipline. E mentre l'urbanistica sembrava interessata a sviluppare il rigore e l'efficacia del suo bagaglio argomentativo e, pur occupando una posizione marginale, ha tentato di approfondire il contenuto progettuale della sua strumentazione, l'architettura ha minacciato di dissipare il largo credito di cui disponeva praticando contemporaneamente la rottura con la tradizione, con il contesto, con la scala metrica, con le regole della composizione architettonica, con la trasparenza e con l'etica². È solo il caso di sottolineare come un'architettura così "decostruita" minacci fatalmente di scardinare le strutture portanti della tradizione e, nel tentativo di liberarsi dalla subordinazione ai valori del bello, dell'utile o dell'abitabile, non possa fare a meno di minare il principio stesso di responsabilità.

Negli anni più recenti la crisi della retorica decostruttivista potrebbe tuttavia favorire l'adozione di un differente scenario, e condurre al superamento della concezione, oggi dominante, in base alla quale l'architettura-monumento non deve rinunciare alla propria figuratività in vista di un migliore rapporto con il contesto urbano. Ne conseguirebbe la possibilità di uscire dallo "stato di eccezione" in cui il progetto architettonico si è arroccato, recuperando quel legame con la realtà e con una visione olistica del cambiamento di cui il governo del territorio non può più fare a meno.

La crisi delle grandi narrazioni

Le strutture sociali sono forme di interazione aperte che producono senso e di tale significato è possibile servirsi per generare identità, comunanza di valori e obiettivi. Si tratta di un tema che si fonda sulla teoria costruttivista che considera la realtà un continuum che deve essere opportunamente articolato per essere pienamente compreso. La città e le sue rappresentazioni simboliche hanno lungamente partecipato a questo processo di sense making, offrendo un contesto ideale in cui sedimentare sistemi di relazione e sperimentare nuovi modelli di aggregazione.

Da alcuni decenni ci troviamo al centro di un cambio di paradigma epocale che ha profondamente alterato il nostro modo di interagire con le componenti sociali ed ambientali del territorio. Anche per effetto di una rivoluzione tecnologica, che sta letteralmente smaterializzando il concetto di

realtà, si sta manifestando una inversione di tendenza rispetto al periodo di trionfante esaltazione del pensiero razionale, della scienza e della tecnica. Nuove problematiche e nuove visioni del mondo stanno indebolendo il predominio delle tradizionali formule discorsive, e portano a gravitare sempre di più intorno ad una “galassia dell’immateriale” veicolata dalla rete.

Il venir meno di una percezione globale della realtà conduce quasi inevitabilmente all’indebolimento del senso della responsabilità, poiché ciascuno tende a rispondere solo del compito specifico che gli è stato assegnato. Ne consegue il dissolvimento forse definitivo di un mondo e del suo paradigma, nonché la fine dei grandi racconti e una crescente pluralità dei codici che, nel pensiero postmoderno, generano nuove connessioni, e favoriscono nuove mosse, che potranno essere utilizzate per non farsi “intrappolare” dal sistema. La cultura urbanistica ha cercato finora di contrastare questa deriva con più convinzione rispetto ad altre manifestazioni del pensiero (tra cui la stessa critica architettonica), sentendosi costretta dalla sua stessa “ragione sociale” a fondare le proprie argomentazioni su rappresentazioni – ancorché parziali - della realtà.

Verso una crescente
divaricazione tra piano
e progetto

L’attuale contrapposizione tra cultura urbanistica e critica architettonica – variamente testimoniata dal dibattito specialistico, dagli esercizi progettuali e dagli stessi programmi formativi adottati nelle nostre Università – ha descritto una parabola che nel corso di un cinquantennio ha visto mutare frequentemente le posizioni assunte dai protagonisti di un dialogo che spesso ha finito per dimenticare il suo riferimento principale, e cioè la città.

È possibile individuare alcune questioni di lungo periodo che hanno influenzato la riflessione disciplinare, e che sono all’origine di questo conflitto:

- il crescente aumento della complessità delle trasformazioni (edilizie, socioeconomiche, territoriali, ecc.) che il progetto di architettura era chiamato a governare;
- la decisione, suggerita dalla difficoltà di realizzare la convivenza tra le diverse prestazioni richieste al progetto, di offrire una laurea in urbanistica dotata di una sua spiccata autonomia;
- il passaggio progressivo dalla figura isolata del progettista, che in virtù della sua “unicità” risultava compatibile con la formula dell’architetto generalista, a vere e proprie costellazioni di competenze e mansioni specializzate che ruotano intorno ad una personalità carismatica.

In un primo tempo non sono mancati i tentativi di ricomposizione di questa frattura, testimoniati da un lato dalla centralità che la riflessione sulla città

ha continuato a mantenere ancora per molti anni, e dall'altro dall'insegnamento di alcuni architetti-urbanisti di grande rilievo (come Giancarlo De Carlo e Giuseppe Samonà), che si erano opposti alla "separazione" dell'urbanistica dall'architettura, nella convinzione che gli architetti, senza l'urbanistica, avrebbero perso il contatto con la città. La stessa critica architettonica registra in questi anni una costante attenzione per la grande scala progettuale, con contributi che spaziano da Aldo Rossi (*L'architettura della città*, 1966) a Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (*Learning from Las Vegas*, 1972), e da Colin Rowe (*Collage City*, 1978) a Rem Koolhaas (*Delirious New York*, 1978) e a Bernard Tschumi (*The Manhattan Transcripts*, 1981).

In questo stesso periodo la riflessione urbanistica accentua il suo impegno sociale, tanto che lo strumento di pianificazione finisce per rappresentare un riferimento essenziale per chi era maggiormente impegnato nel rinnovamento del Paese. Ne consegue una evidente biforcazione degli interessi culturali, accademici e professionali tra architetti e urbanisti che si accentuerà nei decenni successivi anche per effetto di alcune mode culturali prevalentemente importate dall'estero e incentrate su alcune figure di spicco dello star system professionale.

Come è noto la mostra *Deconstructivist Architecture*, realizzata nel 1988 al MoMA da Philip Johnson e Mark Wigley, costituisce un autentico momento di svolta. Essa mette in luce un nuovo indirizzo teorico legato al fare progettuale e indica un'immagine architettonica innovativa, figurativamente stimolante e coinvolgente, e tuttavia eccentrica e priva di contenuto e funzionalità.

La resistibile ascesa della
retorica decostruzionista

Nell'ultimo decennio del secolo matura una radicale modifica delle forme del progetto architettonico e del modo in cui esso affronta la questione urbana. Proprio mentre il linguaggio architettonico si spinge lungo una deriva autoreferenziale, l'urbanistica - che pure aveva intrapreso in questi anni un ambizioso percorso riformatore - si caratterizza per lo svuotamento del progetto di piano di ogni contenuto specifico, e per l'avvenuta subordinazione alla tirannia delle procedure e di un pragmatismo spesso privo di visione.

A tutto ciò si deve aggiungere l'azione deviante del mercato che abitua il pubblico a proposte progettuali che suscitano scalpore: non si chiede più agli architetti di progettare edifici belli e funzionali, ma delle vere e proprie icone che i media possano commercializzare. Questo stato di cose determina una sorta di fuga in un mondo in cui tutto è possibile, e nel quale virtualità e realtà sono così strettamente interrelate da far ritenere che l'architettura stia

perdendo la propria identità formale/materiale di disciplina al servizio della società, per confluire nel mondo della comunicazione, accentuando così lo squilibrio tra architettura e struttura urbana.

Gli architetti assumono, per analogia con la condizione post-moderna, la prerogativa della leggerezza e dell'instabilità, rifiutando la vocazione unitaria del sapere e le grandi narrazioni del passato. La "mossa linguistica", in questo caso, è quella di scardinare ogni tentativo di effettuare una composizione armonica delle parti di un organismo architettonico, in modo tale che ognuna di esse trovi la propria ragione d'essere proprio nell'esasperazione della dissonanza.

Introducendo nel 1997 i lavori del Congresso dell'Associazione per l'Architettura Organica, Bruno Zevi afferma che «non solo lo zoning, ma tutta la metodologia del piano urbanistico è in crisi, poiché l'architettura di grado zero preme, batte infuriata, chiede e pretende libertà, non sopporta più di essere incasellata, coartata, stretta entro confini, determinata dal di fuori. Nasce così spontanea la tendenza impersonata dall'espressionismo, di liquidare il piano urbanistico restituendo piena libertà all'edilizia. Tanto più in considerazione del fatto che, da Bomarzo a Disneyland, le licenze individualistiche e capricciose non hanno causato danni paragonabili a quelli degli ordini astratti, degli standard e delle norme generali».

Una generazione di architetti
senza progetto

Il passaggio dalla città manifatturiera a quella post-industriale aveva bisogno di uno straordinario processo di ristrutturazione dello spazio metropolitano e regionale tale da contrastare le patologie urbane e da prefigurare la città del futuro quale organismo "vivente", mutevole, trasformabile e dinamico³. Oltre a una riduzione dei costi di trasporto, e ad una innovazione tecnologica con cui attenuare il condizionamento esercitato dai fattori di localizzazione, si richiedeva una filosofia di progetto integrata tale da superare la frammentazione e la banalizzazione dello spazio urbano.

Al contrario mai come in questo periodo architetti e urbanisti hanno occupato fronti così contrapposti, tanto che le due corporazioni professionali hanno reagito negativamente alla competizione crescente determinata dal taglio dei finanziamenti pubblici alla scuola e alla università, e dal calo delle retribuzioni medie di tecnici, progettisti, ricercatori e analisti. In particolare ciò ha coinciso per la critica architettonica con l'affermazione della libertà da ogni vincolo, da ogni ricordo eclettico del passato, con la conseguenza di

introdurre un'autentica ossessione per il nuovo, e di favorire il superamento del concetto tradizionale di una forma architettonica plasmata dalle funzioni.

In linea con questa impostazione, il decostruttivismo si propone come una sfida alle idee dominanti, che tuttavia non vengono sostituite con nessuna alternativa coerente. Questa ipotesi introduce uno stato permanente di eccezione, che induce lo stesso Derrida ad affermare che «la decostruzione non è una teoria, né una filosofia. Né una scuola, né un metodo. Neanche un discorso, un atto o una pratica. È ciò che accade, che sta accadendo oggi»⁴, secondo un approccio situazionista in cui l'esplorazione dell'ignoto induce un movimento incessante di esposizione e di successiva ritrazione, di avanzata verso il non conosciuto e di necessaria ritirata in un luogo di senso, quel doppio movimento che caratterizza il costituirsi di ogni istanza teorica. Il progetto appare così lo strumento essenziale di una ricerca autoreferenziale che opera «per contaminazione, parassitismo, innesto, incorporazione»⁵.

Esiste ancora il principio di responsabilità?

Il decostruttivismo cerca di liberarsi dalla subordinazione a criteri che non condivide più, tra cui quelli relativi al bello, all'utile o all'abitabile. Tale scelta aumenta le difficoltà di dialogo con l'urbanistica che comunque è costretta dal proprio paradigma a perseguire, pur tra mille difficoltà, l'efficienza, l'equità e la bellezza.

Il teatro di questo conflitto è ovviamente la città, dove il linguaggio ipertecnologico e decostruttivista genera forti emozioni, propone paesaggi inconsueti e modifica radicalmente la stessa percezione dei luoghi e dei loro rapporti con la storia e con le rispettive forme d'uso. E se i nuovi interventi finiscono per risolversi all'interno del cortocircuito tra il singolo manufatto e i suoi fruitori, è assai difficile che il progettista rinunci ai valori figurativi della "architettura-monumento" in favore di un migliore rapporto con il contesto, o di relazioni più equilibrate con l'impianto urbanistico di appartenenza.

Se dunque l'architettura è divenuta iperespressiva e spettacolare, e i suoi prodotti promuovono la propria immagine quasi alla pari di altri status symbol come una Ferrari o un motoryacht, allora la tendenza a stabilire relazioni più strette con il marketing e la comunicazione, la pubblicità, l'editoria, l'arte, il design, l'alta moda e lo spettacolo sembra preludere a una forma urbana che si consolida grazie all'assemblaggio di "pezzi unici" e alle scelte strategiche di una committenza quasi sempre privata. In uno scenario siffatto, la progettazione dello spazio pubblico o la tutela dell'identità dei luoghi possono apparire residuali, se non altro perché il

carattere monumentale di tali realizzazioni presuppone molto spesso il ricorso a tecniche sofisticate di selezione e di controllo del pubblico.

I profondi mutamenti avvenuti nel progetto di architettura puntano con decisione alla ulteriore de-responsabilizzazione del progettista, e molteplici sono gli elementi di novità che partecipano alla definizione di questo nuovo quadro. Si pensi ad esempio alla progressiva scomparsa della figura isolata del progettista, con la conseguenza che i progetti più complessi sono sovente il frutto di sforzi collettivi, esercitati da gruppi formati da competenze diverse che si affiancano alla figura centrale del professionista cui si deve la paternità dell'idea progettuale iniziale. L'assemblaggio delle competenze si attua in molti casi fin dall'inizio del procedimento creativo, e l'opera stessa sembra costituire il frutto di un atto di comunicazione.

Una rivoluzione da non sottovalutare nella trasformazione del linguaggio architettonico contemporaneo è poi avvenuta grazie alla possibilità di utilizzare software specializzati per la progettazione, come il Computer Aided Architectural Design (CAD). Oggi, grazie alle straordinarie potenzialità di calcolo offerte dalle nuove tecnologie, possiamo raggiungere altissimi livelli di complessità e di libertà creativa nella manipolazione delle forme.

Infine, un ultimo elemento da considerare è l'evoluzione dei materiali da costruzione, che si propongono oggi in una veste inedita, confacente alle nuove esigenze estetiche e ambientali e in grado di assecondare anche le più ardite ipotesi di progetto.

Come uscire dallo stato
di eccezione

Dopo una prolungata diserzione dalle sue responsabilità, e dopo aver partecipato ad una demolizione prolungata e talvolta inconsapevole dello stretto legame che tende a stabilirsi tra la disciplina architettonica e il patrimonio di conoscenze consolidatosi intorno alla città, il progettista assiste oggi alla riproposizione di una cultura che ha recuperato un forte tratto organicistico ed una visione olistica della realtà.

La possibilità di assistere al progressivo rientro da quello stato di eccezione in cui la cultura architettonica del nostro Paese ha lungamente operato dipende senza dubbio dalla capacità di opporsi alla ulteriore semplificazione del sistema delle regole, finalizzato alla tutela del paesaggio e delle altre risorse non riproducibili, mettendo in atto una resistenza al "piano casa" e alle altre forme di deregolamentazione⁶ che rischiano di inficiare ogni possibile riforma del governo del territorio.



Al tempo stesso, questa evoluzione positiva è subordinata alla messa in campo di una visione del futuro in grado di favorire una nuova alleanza tra disciplina urbanistica e progettazione architettonica: se fino ad oggi il gap tra piano e progetto ha potuto allargarsi grazie anche ad una interpretazione riduttiva dei compiti assegnati rispettivamente ad architetti e urbanisti, è necessario elaborare proposte più ambiziose di cambiamento, in cui la città del futuro non sia semplicemente un luogo nel quale sviluppare strategie di risposta alla omologazione degli spazi della città e del territorio, ma possa ospitare un nuovo paradigma di vivibilità, legato alla cura e alla integrazione delle persone, alla efficienza dei trasporti, al contenimento dei consumi e alla qualità dell'ambiente.

In questa ricerca può addirittura accadere che la città – riconquistando lo slancio creativo e la visione egemonica che ha conosciuto in altre stagioni – riesca a trascinare verso una ripresa non effimera non solo una economia di mercato, che appare sempre più incerta e sfiduciata, ma anche una società che, almeno in Italia, sembra destinata altrimenti a subire un declino irreversibile.

note

- 1 / Vedi ad esempio il volume di G. De Carlo, C. Doglio, R. Mariani e A. Samonà, *Le radici malate dell'urbanistica italiana*, Mozzi Editore, Milano, 1976.
- 2 / Cfr. R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di G. Mastrogri, Quodlibet, Macerata, 2006.
- 3 / I. Cipolletta, "Dal decentramento alla ripolarizzazione", in *La città prossima ventura*, a cura di J. Gottmann e C. Muscarà, Angeli, Milano, 1991.
- 4 / J. Derida, *Come non essere postmoderni*, Edizioni Medusa, Milano, 2002, p.7.
- 5 / *Ibidem*, pag. 24.
- 6 / Si pensi ad esempio al D.Lgs. n.59/2010 che prevede che l'autorizzazione ad iniziare una attività economica sia subordinata alla semplice presentazione della DIA.



Il Piano per Parma di Bruno Gabrielli, 1998. Riflessioni sulle Schede Norma

Michele Zazzi

Quando mi è stato proposto di fornire un contributo sul rapporto architettura – urbanistica in Emilia “occidentale” ho subito pensato al “caso Gabrielli”. Molteplici le suggestioni, due le più pertinenti con i temi della rassegna: la caratterizzazione territoriale, negli anni ‘90 Bruno Gabrielli ha elaborato diversi piani lungo la via Emilia¹ connotando, di conseguenza, un modo di fare urbanistica per un territorio vasto; la forte attenzione al tema della morfologia urbana contenuta in questi piani, pur sul finire di quella stagione dell’urbanistica italiana dove particolare rilievo aveva assunto il ruolo del progetto urbano nel Piano regolatore².

Mi è parso interessante approfondire il caso di Parma. Per una banale questione biografica: Parma è la mia città e, per motivi anagrafici, ho iniziato ad occuparmi professionalmente di urbanistica proprio in concomitanza con le prime elaborazioni del “piano Gabrielli”. Con motivazioni più di sostanza, poiché credo che la città di Parma sia testimone di una serie di accadimenti che l’hanno resa un caso piuttosto singolare nel quadro emiliano, degno di essere ricordato a circa un decennio dalla conclusione dell’iter di approvazione di quel piano.

Vicenda durata quasi dieci anni dal momento dell’incarico alla conclusiva approvazione, che ha visto nel mezzo una significativa variante dello strumento vigente (1995), il cambio - epocale per la città - del colore politico dell’Amministrazione comunale (1998), la promulgazione della nuova legge urbanistica regionale (2000).

Una prima delimitazione di campo si può intuire dalla segnalazione nel titolo di una specifica sezione temporale, il 1998. Si tratta dell’anno in cui il Piano regolatore viene adottato. Ora, se è vero che gli studiosi di urbanistica tendono ad “affezionarsi” alla versione adottata, e quindi almeno in parte “virtuale”, degli strumenti di pianificazione, qui si vuole porre enfasi dichiarata sui contenuti che meglio hanno rappresentato le intenzioni originarie del progettista.

Un secondo criterio di selezione degli argomenti che si intende considerare deriva dall’attenzione per il disegno della città. Si tratta di uno dei cinque “livelli di lettura” che Gabrielli ha posto in testa ai principi-guida del piano³. In questa chiave di lettura sono, infatti, concentrati due aspetti di particolare rilevanza – il trattamento della morfologia alla scala urbana e la designazione di un modo specifico per affrontare il controllo del progetto delle aree di trasformazione – che informano profondamente l’impostazione del piano e il rapporto tra le scale spaziotemporali secondo cui articolare il governo del cambiamento urbano.

Più in generale: «Nei piani più recenti di Bruno Gabrielli si riconoscono i temi fondamentali del suo programma di ricerca: l’analisi e il progetto della città esistente; il rapporto fra progetto architettonico e piano urbanistico; la ridefinizione di elementi

Michele Zazzi / insegna all'Università di Parma. È stato coordinatore scientifico di attività di ricerca, nonché consulente per enti pubblici sui temi della pianificazione urbana e territoriale, paesaggistico-ambientale e di bacino.

morfologici, che caratterizzano l'immagine urbana, quali gli ingressi e i margini della città; l'organizzazione della struttura redazionale, interna ed esterna ai comuni e la collaborazione con gli amministratori; la gestibilità del piano. Temi diversi, che cercano di colmare le distanze fra l'ideazione e l'attuazione del piano». Così iniziava la presentazione di un numero di *Urbanistica* dedicato ai piani di Gabrielli⁴.

In particolare, interessa porre in evidenza come nel Piano di Parma sia stato affrontato il tema del progetto della città fisica nelle sue diverse prerogative spaziali: una forma strutturante di scala territoriale, una forma tipologica per le scelte di impianto urbanistico delle sue parti, una forma di natura stilistica per dare coerenza normativa alle regole di organizzazione spaziale e figurativa degli spazi pubblici e privati della città⁵.

Riguardo alla esigenza di definire una forma strutturante per la città e il suo territorio è decisiva un'assunzione chiaramente espressa nel documento preliminare all'adozione del Piano⁶: «Questa espansione [urbana] è giunta ad un livello oltre il quale non si può andare»; si riconosce, quindi, una «morfologia urbana evidentemente "al limite"» che obbliga all'adozione di un'azione progettuale volta al contenimento della diffusione urbana entro il limite ultimo delle tangenziali, nonché un'attenta valutazione del disegno del margine urbano e quindi dei progetti di intervento collocati lungo tale margine. In questa direzione il Piano propone una sfida – “Per sognare”, dice Gabrielli nelle note di presentazione – giocata sulla proposizione aggiornata delle componenti che hanno fatto di Parma una città dalla bellezza singolare. Riproporre alla scala della città contemporanea una sequenza di strutture urbane monumentali che hanno connotato nel tempo la qualità della città storica: articolazione di grandi edifici di rappresentanza, strade e piazze, porte e barriere, viali. Ma cosa possono diventare questi elementi urbani nella “città nuova”? La nuova stazione per l'interconnessione con la linea ad alta velocità, il nuovo casello autostradale⁷, l'anello delle tangenziali e i suoi svincoli, la sequenza dei poli funzionali ad alta attrazione di utenza disposti lungo gli assi di scorrimento veloci o nelle arterie di penetrazione urbana, rappresentano un primo elenco di occasioni in cui «trasformare opere di ingegneria in opere di architettura».

Ancor più decisivo, in questa tentativo di definire una morfologia territoriale, è il ruolo attribuito al sistema paesaggistico e ambientale. Testualmente: «La messa a punto del piano verde per la città ed il comprensorio rappresenta la base di partenza del progetto di P.R.G.» e tale sistema dovrà essere oggetto, soprattutto, di particolare attenzione progettuale, in termini di disegno e

strategie operative in grado di mettere a punto l'integrazione con i contributi settoriali e specialistici. Individuazione, conservazione e potenziamento dei "cunei verdi di penetrazione", delle "aree intercluse" dei "corridoi biotici", delle aree di rinaturalizzazione e delle aree con caratteri agro-residenziali ad elevata diversità ambientale, rappresentano un primo patrimonio di strutture "che danno forma" al territorio svolgendo nel contempo quel ruolo primario di riqualificazione e riequilibrio ambientale che è obiettivo prioritario del piano.

L'attenzione per la forma delle parti urbane, degli ambiti di trasformazione della città, è espressa specialmente con i progetti di intervento individuati mediante le "Schede-Norma". Se il disegno della città nel suo complesso era tema a cui Gabrielli teneva moltissimo, occorre riconoscere che il lascito più evidente è quello delle cosiddette "Schede-Norma". La Scheda-Norma rende nuovamente attuali il concetto di "progetto norma" e "disegno matrice" secondo le anticipazioni di Samonà e Quaroni e le riflessioni sul rapporto progetto-piano più volte affrontato da De Carlo. Ma se nell'accezione originaria si trattava di progetti secondo i quali stabilire i requisiti anche morfologici e architettonici di alcune azioni intensive del piano in aree singolari di speciale interesse strategico per l'organizzazione e le strutture della forma urbana, nel caso di Parma lo strumento aumenta la sua capacità di influenza, coinvolgendo la totalità delle aree di trasformazione selezionate. Come se la progettazione spaziale della città e del territorio, e soprattutto dell'intervento di dettaglio sulle loro parti, fosse la soluzione privilegiata per una interpretazione nel senso della qualità delle più ampie politiche urbanistiche. Vale la pena ricordare alcuni numeri interessanti: le Schede-Norma, nel piano adottato, si applicavano a 16 progetti strategici, 23 progetti ordinari e 6 aree produttive⁸. Un numero di ambiti di trasformazione, molti dei quali destinati alla sostituzione di parti della città esistente, che, pur in presenza di una superficie per ambito di una certa consistenza, appare decisamente ridotto per una città allora di circa 170.000 abitanti⁹.

Se le schede-norma del piano di Parma costituiscono un'applicazione estensiva del comparto urbanistico a cui si affida il compito di qualificare i siti interessati e il loro contesto territoriale secondo un approccio strategico utile per indurre un più ampio progetto di riqualificazione urbana, diventa però centrale il ruolo del progetto nel condizionare la costruzione complessiva del modello pubblico-privato a cui è demandata l'attuazione del piano¹⁰. A tal fine la Scheda-Norma prefigura un modello di perequazione morfologica e ambientale che

richiede una fase di simulazione progettuale all'interno del processi di determinazione delle scelte urbanistiche. Il modello perequativo si articola in quattro passaggi: analisi dei caratteri morfo-tipologici dell'insediamento, volta a selezionare le diverse forme del costruito in rapporto alla forma globale della città; determinazione della strategia della trasformazione morfologica con individuazione delle situazione di maggiore indeterminazione nonché dei criteri per la loro ricomposizione fisico-morfologica; simulazione progettuale degli interventi nelle aree ritenute strategiche per la ricomposizione; classificazione del territorio in base al suo stato di fatto e di diritto.

La simulazione o analisi progettuale permette la verifica «della capacità e nel contempo delle necessità dell'area in oggetto, in ordine alle previsioni di trasformazioni volumetriche, funzionali, socio-economiche»¹¹. Il termine "analisi" certifica l'uso del progetto come strumento operativo delle specificità dei luoghi. Altrettanto interessante è il principio perequativo che porta alla definizione dei parametri quantitativi e che giustifica la scelta dell'attributo morfologico. La tradizionale attribuzione di categorie omogenee di indici di edificabilità per le varie classi di territorio individuate avviene in conseguenza delle simulazioni progettuali effettuate. Ciò che varia è il perimetro dell'area di intervento, quasi sempre possibile nella fascia periurbana. Nel caso ciò non possa avvenire, si interviene ricalibrando il progetto, operando sui possibili gradi di libertà che, in maggiore o minore misura, sono sempre presenti nell'attività di ideazione progettuale. L'importanza strumentale del momento progettuale è evidente, più difficile è individuare la legittimità delle esplorazioni progettuali, il «convincente livello di maturazione della simulazione» che permette di ritenere la soluzione prospettata adeguatamente condivisa dai numerosi soggetti implicati nel processo di produzione edilizia. Inoltre è da stabilire il livello di flessibilità normativa da applicare agli assetti morfologici inseriti nel piano per evitare eventuali varianti allo strumento urbanistico e il conseguente appesantimento degli iter procedurali.

Queste brevi note possono solo richiamare alcuni elementi che hanno caratterizzato uno degli ultimi piani regolatori elaborati ai sensi di un modello legislativo ormai superato. Poco dopo, anche in Emilia-Romagna una nuova legge urbanistica disarticolerà l'unità del P.R.G. in più strumenti con ruoli diversificati e complementari. I contenuti della pianificazione allargheranno i propri campi di attenzione e diventerà abituale il coinvolgimento di un ventaglio ampio di competenze anche con prerogative progettuali, che renderanno desueta l'abitudine di indicare i piani con il nome del progettista, tradizionale "autore" del piano stesso.

Il bilancio minimo degli esiti di quell'impostazione originaria, sempre che abbia un senso proporlo, deve essere fatto con la giusta distanza critica. Un primo esito si è avuto nel passaggio dalla fase di adozione a quella di approvazione, fase durata tre anni e risolta forzando al massimo le possibilità di modifica consentite dalla procedura ordinaria dell'osservazione. Mi limito a sottolineare due aspetti che attengono ai temi di natura morfologica. Un primo aspetto è davvero emblematico delle ricadute che norme, anche molto essenziali, possono avere sulla organizzazione morfologica dell'insediamento: tutta l'impostazione delle Schede-Norma si reggeva sull'ipotesi di concentrare l'edificazioni in ambiti territoriali localizzati all'interno delle Schede-Norma, chiaramente identificati in sede di Piano. Gli indici bassi, con indici di utilizzazione territoriale dallo 0,12 allo 0,17 applicati all'intero territorio perimetrato nella Scheda-Norma, diventavano così "normali" se considerati per tali ambiti. Così facendo, l'amministrazione comunale poteva acquisire in maniera non onerosa parti cospicue del territorio da destinarsi a usi pubblici e nello stesso tempo l'insediamento manteneva una densità urbanistica atta a produrre un "effetto urbano". Una semplice modifica, che rendeva l'identificazione dell'ambito concentrazione volumetrica norma solo di indirizzo, ha dato luogo a fenomeni diffusivi a bassa densità in cui è prevalso l'uso pertinenziale del suolo per le funzioni private e la frammentazione dello spazio pubblico. Un ulteriore rammarico rimane per la completa irrilevanza dimostrata dal sistema di parametri qualitativi per il progetto, raccolti in una opportuna planimetria nella sezione "prescrizioni progettuali" della Scheda-Norma: zone di concentrazione volumetrica, aree di cessione, aree a verde privato, tracciati delle principali strade pubbliche, giaciture e allineamenti degli edifici di progetto, localizzazione delle attrezzature e dello spazio pavimentato pubblico, percorsi pedonali, direttrici visive, filari alberati.

Un secondo aspetto riguarda la completa disattenzione della città per quanto concerneva il futuro delle ipotesi progettuali esplorative così enfatizzate nel processo di costruzione del piano. Fa una certa impressione, anche rispetto alla rilevanza del dibattito all'interno della cultura urbanistica di quegli anni¹² e alla evidenza con cui il Piano di Parma perseguiva tali obiettivi, constatare quanto repentino e condiviso sia stato l'abbandono per gli esiti finali del processo di trasformazione, sostanzialmente lasciati in esclusiva al promotore privato dell'intervento¹³.

Si può allora affermare, ma vi sarebbe bisogno di ben altri approfondimenti, che l'idea di proporre indicazioni planivolumetriche già nel

piano era ormai, sul finire degli anni '90, da considerarsi un azzardo¹⁴. Oggi, infatti, riconosciamo in quella proposta uno degli ultimi tentativi nei quali si è attribuita ai progetti del Piano una dichiarata funzione esplorativa e normativa basata sul disegno morfologico. È stata però l'altro fattore che connota la valenza esplorativa dei progetti - l'interazione sociale con i diversi portatori di interesse - a dare il colpo di grazia al tentativo di promuovere una esplicita e auspicabile visione morfologica per la città di Parma. Solo ora, con fatica, cominciamo a renderci conto di quanto sia costata questa perdita di sensibilità e attenzione per la forma urbana.

note

1 / Per i comuni di Parma, Piacenza, Fidenza.

2 / Per una riflessione interna al clima culturale del tempo secondo le prospettive qui abbozzate si veda: P. Di Biagi e P. Gabellini, (a cura di), "Nuovi Piani" e S. Boeri, F. Infussi e U. Ischia, (a cura di), "Progetto urbano I" e "Progetto urbano II", in *Urbanistica* n. 95, 1989, P.C. Palermo, "Tradizioni e nuovi orientamenti della ricerca disciplinare", in Id., *Interpretazioni dell'analisi urbanistica*, F. Angeli, Milano, 1992, C. Gasparri, *L'attualità dell'urbanistica. Dal piano al progetto, dal progetto al piano*, Milano, Etas ed., 1994. Bruno Gabrielli si è espresso al riguardo in numerosi interventi. Tra questi: "La forma della pianificazione flessibile", in A. Tutino, (a cura di), *Metodi della pianificazione, metodi della decisione*, Edizioni Lavoro, Roma, 1985; "I piani disegnati: un contributo al dibattito", in *Casabella*, n. 568, 1990; "Le linee di una ricerca", in *Urbanistica* n. 105, 1995.

3 / Gli altri quattro si riferivano a: rapporto pubblico-privato; modello normativo, riorganizzazione del sistema urbano; idea di città.

4 / I principali riferimenti bibliografici sul caso di Parma sono contenuti nella sezione tematica dedicata a "I piani di Bruno Gabrielli", in *Urbanistica* n. 105, 1995, specialmente gli interventi di A. Belli, "L'operatività del piano" e di L. Malavasi, "Parma, senza piano, tra piani", e nel volume edito dal Comune di Parma, *Un'idea nuova di piano. Sintesi dei contenuti del PRG '97*, Parma, 1997.

5 / Vedi C. Macchi Cassia, "Note per un progetto urbanistico", in *Urbanistica* n. 76-77, 1984 e anche "Intervento", in A. Tutino, (a cura di), *Metodi della pianificazione, metodi della decisione*, Edizioni Lavoro, Roma, 1985.

6 / Comune di Parma, op. cit.

7 / Ai tempi di redazione del Piano regolatore la Società autostrade intendeva realizzare in Parma il primo casello in cui sperimentare la possibilità di caratterizzare tali infrastrutture in relazione al contesto di appartenenza e al ruolo potenziale di "vetrina" del territorio di influenza. Del progetto non rimane traccia.

8 / La differenza tra progetti strategici e ordinari, derivante dalla diversa rilevanza rispetto alle finalità del piano, comporta un differente livello di specificazione dei contenuti progettuali, che possono arrivare fino al dettaglio plani volumetrico.

9 / L'ipotesi di uno scenario fortemente regressivo dell'espansione urbana, sia in termini di uso di suolo agricolo, sia nella proiezione demografica è stata completamente sovvertita da quanto avvenuto nel decennio successivo all'approvazione del piano e, probabilmente, sta alla base dello stravolgimento delle previsioni urbanistiche che la città ha vissuto in seguito.

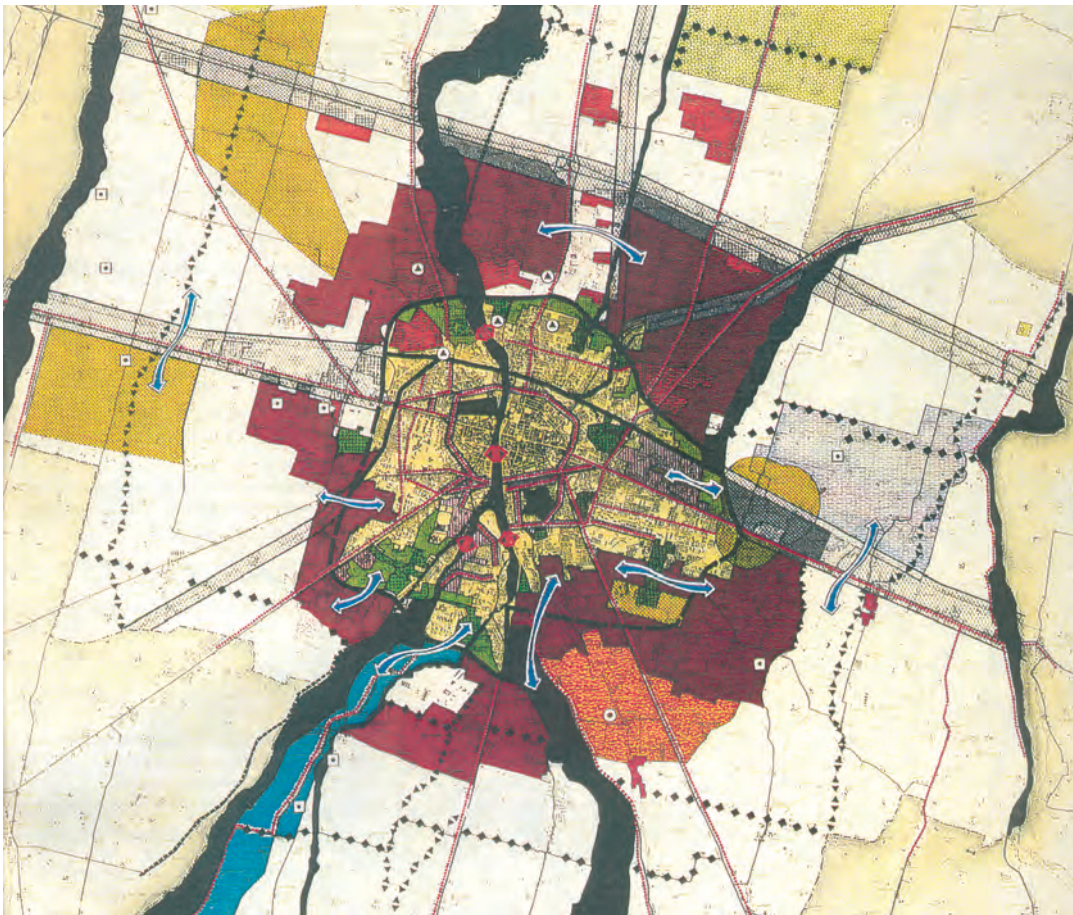
10 / Vedi il contributo di Paolo Fusero, "Alcune questioni del dibattito disciplinare", in Comune di Parma, op. cit.

11 / P. Fusero, ibidem.

12 / La riflessione sul ruolo del progetto urbano non ha viceversa avuto battute di arresto e ha, anzi, aumentato la sua forza propositiva anche in tempi recenti, vedi ad esempio i due approfondimenti che la rivista *Urbanistica* ha recentemente dedicato al tema: C. Gasparri, (a cura di), "Città contemporanea e progetto urbano in Italia", in *Urbanistica* n. 126, 2005 e P. Colarossi e A.P. Latini, (a cura di), "La città del buon abitare e la progettazione urbana", in *Urbanistica* n. 140, 2009.

13 / I cantieri delle principali Schede-Norma di quel piano, dopo dieci anni, sono ancora tutti aperti. Sarà interessante verificare se qualcuno si ricorderà le ipotesi iniziali che informavano quelle trasformazioni urbanistiche.

14 / Del resto, almeno parzialmente, presente ai progettisti, che ritenevano addirittura "pericoloso" voler condurre un'azione progettuale approfondita su tutte le aree di intervento con lo scopo di farne discendere rigide prescrizioni tipo-morfologiche (P. Fusero, op. cit.).



Parma, P.R.G. 1998: il quadro d'insieme dei progetti strategici





Parma, P.R.G. 1998: il sistema paesaggistico e ambientale



Progetto urbano e Pianificazione operativa

Guido Leoni

Le scelte di un piano urbanistico, operate attraverso un insieme sempre più complesso di apparati analitici, procedurali e normativi, non definiscono soltanto gli assetti funzionali e infrastrutturali sul territorio, ma ne condizionano (costituendone le premesse) anche lo spazio fisico-tridimensionale.

L'argomento di questo intervento è verificare se il Progetto urbano possa essere inteso come uno degli strumenti che concorrono a definire i caratteri di "qualità urbana" già nella fase stessa di costruzione del piano e non al termine di questo, come è accaduto, (nei migliori casi), a scala di quartieri o di singoli complessi edilizi.

Qualità urbana intesa come "città del buon abitare" secondo almeno le esigenze di accoglienza, socialità, urbanità, estetica; qualità urbana quindi intesa nei suoi aspetti ambientali, sociali e fisici (la città costruita e la città percepita).

Si tratta cioè di recuperare uno degli aspetti più specifici della nostra disciplina (in un quadro sempre più multidisciplinare) che ha radici importanti (come ad esempio la scuola di Saverio Muratori): tema questo del Progetto urbano che per altro è stato presente anche nel dibattito all'interno dell'INU e delle sue riviste già dal 1950: «È un confronto che avviene comparando e ricomparando a tratti: dopo aver discusso dei temi strutturali della disciplina, si affrontano quelli legati al progetto e alla morfologia urbana» (citazione tratta dalla relazione di Mario Piccinini).

Ricordo che l'argomento del Progetto urbano è stato affrontato da alcune recenti pubblicazioni e ripreso in diversi numeri di *Urbanistica* e di *Urbanistica Informazioni*; lo stesso tema è stato oggetto del Convegno INU del 22 giugno 2006 a Genova dal titolo "Urbanistica e architettura".

Questo rinnovato interesse per il Progetto urbano credo debba essere indagato nel processo di costruzione delle nuove forme di piano promosso dalla politica INU e consolidato ormai in diverse Regioni, pur se con diverse terminologie e procedure.

Si tratta di indagare come il Progetto urbano possa essere utile strumento sia nella fase strutturale del Piano (in particolare come strumento di indagine nella fase conoscitiva e come riferimento per documenti programmatici), sia nella fase procedurale intermedia.

Il mio contributo cerca di evidenziare alcuni temi di questo secondo aspetto, in particolare di come il Progetto urbano possa porsi in una fase procedurale intermedia fra il passaggio da una fase di "strategia urbanistica e territoriale" ad una "programmatica e operativa", proponendo assetti

Guido Leoni / architetto, con studio a Parma, si occupa di Piani Urbanistici, Piani Attuativi e Piani di Fattibilità, di progettazione e restauro di edifici. Ha pubblicato su argomenti di urbanistica e di architettura; ha partecipato come relatore a convegni e seminari. È responsabile del Gruppo di studio INU "La Città Contemporanea".

preliminari che riguardano sia la città costruita (tema della riqualificazione), sia i nuovi ambiti di trasformazione, sia - soprattutto - le connessioni reciproche fra i diversi ambiti della città.

In questa ottica potrebbero verificarsi due opzioni:

- la prima, è il piano pubblico a proporre un assetto morfologico preliminare che costituisca una guida e un riferimento per la successiva fase operativa del piano;
- la seconda, sono i proprietari e i soggetti attuatori a proporre tale assetto.

In entrambi i casi il Progetto urbano costituisce una base concreta sia di verifica degli obiettivi del piano strutturale, sia di confronto fra pubblico e privato, fase questa di concertazione ormai ineludibile nel processo di formazione del piano, in particolare per quanto riguarda l'applicazione di procedure perequative e per la realizzazione della città pubblica.

Il quesito è se le diverse Leggi regionali possano consentire, (nelle loro varie fasi procedurali), di assegnare un ruolo attivo al Progetto urbano. Io credo che questo sia possibile.

Riferendomi ad esempio alla LUR 20/2000 dell'Emilia Romagna, ritengo che il Progetto urbano possa inserirsi a pieno titolo nel processo di pianificazione, (pur non essendo esplicitamente previsto) attraverso l'applicazione dell'art. 30. Questo articolo prevede per il POC la redazione di un "Documento Programmatico per la Qualità Urbana", introducendo dunque la categoria della "Qualità Urbana" come obiettivo della pianificazione comunale. La LUR lascia aperte le modalità di come configurare tale "Documento", specificandone solo i criteri e i contenuti, quali i temi della qualificazione, del miglioramento dei servizi, degli spazi pubblici, del benessere ambientale, della mobilità sostenibile. In questa ottica il Progetto urbano potrebbe assumere un ruolo importante nella redazione del Documento programmatico.

Per chiarire meglio queste considerazioni, porto l'esempio di due esperienze di pianificazione nella città di Parma, ponendo a confronto (pur in modo molto sintetico) due diverse modalità procedurali e normative:
- la prima si riferisce al PRG '98 che prevedeva Schede-Norma di assetto planivolumetrico e morfologico in linea con altri PRG di quegli anni (pur se con diverse terminologie) quali "Progetto di suolo", "Linee guida", "Scenari progettuali"
- la seconda esperienza (attuazione del Piano Strutturale Comunale -PSC- approvato nel 2008), si riferisce alla procedura concorsuale prevista dal Comune di Parma per selezionare gli ambiti nei quali realizzare nel Piano Operativo (POC) gli interventi fra tutti quelli individuati nel PSC; procedura questa consentita dalla LUR.

Il PRG '98 ha previsto per ogni area di trasformazione una Scheda-Norma che contiene una parte descrittiva e normativa e una parte grafica e progettuale.

Nella parte descrittiva-normativa, per ciascun ambito, erano definiti:

- stato di fatto (descrittivo);
- disposizioni urbanistiche (normative e cogenti) quali le funzioni, i parametri urbanistici, i servizi pubblici, il surplus di standards;
- prestazioni aggiuntive (descrittive) fra cui gli aspetti ecologici-ambientali-geologici).

Nella parte grafica della Scheda-Norma, venivano indicate proposte non vincolanti di assetto planivolumetrico che riguardavano sia ambiti di grande estensione (fino 45 ha circa) e di medie dimensioni (5-10 ha), sia ambiti di riqualificazione urbana.

Il risultato è che la progettazione dei P.P. attuativi non ha tenuto conto delle proposte planovolumetriche o di assetto indicate dalle Schede Norma di PRG.

Il secondo esempio si riferisce al PSC approvato nel 2008.

Per l'attuazione del POC (valido per 5 anni), le norme di PSC prevedono una procedura concorsuale, distinta in due fasi:

- nella prima fase, il bando prevede una prima "manifestazione d'interesse" da parte delle proprietà e/o dei soggetti attuatori;
- nella seconda fase, (per coloro che sono stati selezionati) il bando prevede una proposta progettuale, con la definizione: di un assetto morfologico, delle dotazioni territoriali e degli spazi pubblici.

Questa seconda fase si conclude con l'inserimento dell'Ambito nel POC e con la contestuale sottoscrizione (fra Comune e soggetti privati) dell'art. 18 "Accordo con i privati".

Cito l'esempio di un Ambito di Trasformazione inserito nel POC con questa procedura.

Si tratta di un'Ambito di 37 ha con 10 proprietà, con $Ut=0.14$ mq/mq.

L'Ambito è destinato ad Housing sociale, la cui funzione prevalente è l'ERS, integrata con altri usi, quali: parco urbano, una scuola superiore di agraria, una struttura socio-assistenziale, un asilo nido, un centro diurno, alcuni esercizi commerciali di vicinato.

Il progetto di "Masterplan", allegato alla seconda fase della procedura concorsuale, ha sintetizzato come componenti urbane principali:

- un sistema di assi ortogonali (in coerenza con gli assi di centuriazione esistenti) come matrice del progetto;

- la definizione di un sistema di verde pubblico attrezzato a parco urbano (nella parte centrale del sistema insediativo) con una superficie di 12 ha, quattro volte superiore allo standard minimo di verde pubblico;
- l'accessibilità carrabile è prevista sul perimetro esterno dell'Ambito, in modo da lasciare un'ampia area pedonalizzata servita da percorsi ciclabili e pedonali;
- sono previsti tipi edilizi a bassa densità (2/3 piani);

Questa proposta progettuale, (come richiesto dal bando) è stata integrata con analisi geologiche e con la elaborazione della VAS (Valutazione Ambientale Strategica).

Questa proposta è stata quindi assunta dal POC con una Scheda Progettuale vincolante, oltre ad un ampio apparato di prestazioni ambientali e urbanistiche anch'esse cogenti per l'attuazione del PUA (Piano Urbanistico Attuativo).

La differenza sostanziale fra PRG e procedura PSC-POC, non è solo nella diversa condivisione fra pubblico e privato di un assetto morfologico e funzionale, ma sta anche in un modo diverso di governare la fattibilità e i tempi di attuazione del piano urbanistico.

In entrambi i casi questi progetti urbani (sia del PRG sia del POC) sono stati tuttavia riferiti a singoli ambiti della città e del territorio, mancando in entrambi gli strumenti urbanistici comunali una visione complessiva della costruzione e della riqualificazione della città attraverso un coordinamento e una unitarietà degli interventi.

Al fine di superare una visione progettuale settoriale della Pianificazione urbanistica, anche con le nuove forme di Piano (Strutturale e Operativo), il Progetto urbano può assumere un importante ruolo se inteso come prefigurazione di una visione complessiva della città, che può tradursi:

- in una riflessione dell'assetto morfologico e funzionale esistente;
- nella proposta di un progetto complessivo e coordinato, sia degli interventi di maggior rilievo (aree strategiche destinate alla riqualificazione, alla riconnessione, alla nuova localizzazione); sia del governo delle trasformazioni diffuse sul territorio, attento alla ricicatura "degli spazi vuoti" atropizzati spesso in condizioni di degrado.

Prima condizione per una città sostenibile, è che questa non sia definita come semplice sommatoria di singole parti, prive di coerenza con gli obiettivi generali definiti dal piano.

Con questa modalità di Progetto urbano complessivo, la stessa VAS (che per la maggior parte dei casi viene applicata per singoli Ambiti) può essere verificata sugli “effetti cumulativi” che il piano urbanistico determina e quindi il Progetto urbano potrà contribuire anche alla verifica del “grado di sostenibilità complessiva”.

Un Progetto urbano complessivo e unitario avrà naturalmente contenuti e modalità di rappresentazioni diverse in rapporto alla scala d'intervento: città metropolitane; città capoluogo; città di medie e piccole dimensioni - queste ultime forse sono le più adatte per verificare e sperimentarne le modalità attuative e le procedure per l'applicazione.

Un secondo aspetto a cui voglio accennare è il rapporto tra Progetto urbano e le condizioni di complessità che spesso la disciplina urbanistica si trova ad affrontare.

«Lo studio della complessità ha offerto e sta offrendo spunti affascinanti sull'essenza delle cose e dell'uomo stesso e rappresenta l'ennesima avventura intellettuale dell'umanità» (E. Boncinelli, *Il cervello, la mente e l'anima*, 1999, Mondadori).

Questa citazione che il biologo Edoardo Boncinelli riferisce alle scienze biologiche, chimiche e fisiche, può essere estesa oggi a molte altre discipline (ad esempio a quelle sociali) e (nel nostro caso) anche alle modalità con cui si costruisce il Piano urbanistico.

Non è un caso che la disciplina urbanistica ed alcune leggi regionali utilizzino terminologie riferite all'analisi di “Sistemi”.

La LUR dell'Emilia Romagna (ad esempio) definisce i contenuti della pianificazione sulla base di sistemi, ciascuno con una propria specifica complessità (sistema ambientale, insediativo, storico, delle infrastrutture e della mobilità, delle dotazioni territoriali); a questi sistemi andrebbe aggiunto anche quello sociale, in rapporto soprattutto a nuovi fenomeni quali ad esempio: la frantumazione dei bisogni, la sicurezza, l'immigrazione straniera.

Questi sistemi, pur presentando ciascuno proprie specifiche complessità, hanno alcuni caratteri comuni di complessità:

- il numero di parametri, che è necessario prendere in considerazione per risolvere i problemi, è molto alto, spesso troppo alto;
- l'evoluzione di alcuni di questi sistemi (ad es. quelli sociali, insediativi ed ambientali) può incentivare delle discontinuità in cui il sistema è costretto a scegliere, tra due o più alternative;

- le varie scelte cui vanno incontro i sistemi complessi dipendono a loro volta da un insieme di parametri di partenza che sono spesso difficili da interpretare e da controllare.

Se dunque il territorio e la città in particolare, sono da considerare un "Sistema complesso" con un elevato grado di interconnessione tra diversi sistemi, quali sono gli strumenti disciplinari e multidisciplinari per governare efficacemente questa complessità?

Credo che questo sia un tema centrale per la nostra disciplina e (certamente) non può essere approfondito in questa sede.

Tuttavia, (anche in questo caso) il Progetto urbano potrebbe essere uno degli strumenti che concorrono a governare la complessità, in quanto strumento di sintesi e di verifica; infatti il Progetto urbano, soprattutto se complessivo e unitario:

- consente una verifica con gli obiettivi definiti dai vari sistemi posti dal Piano Strutturale - Strategico, quali sistema ambientale, insediativo, storico, infrastrutture mobilità, dotazioni territoriali;
- consente di elaborare la VAS (che per la maggior parte dei casi viene applicata per singoli Ambiti) verificata negli effetti ambientali cumulativi che il Piano urbanistico determina e quindi consente di verificare anche il grado di sostenibilità complessiva;
- verifica delle risorse mettendo a confronto su dati concreti ipotesi progettuali e programmi finanziari;
- può stabilire regole morfologiche e non solo quantitative, come condizione preliminare per la definizione di una "qualità urbana ed architettonica", favorendo quindi il superamento della sterile contrapposizione tra piano e progetto e tra urbanistica ed architettura;
- consente di indagare prima e progettare poi il sistema degli spazi pubblici, in una dimensione unitaria di "rete ordinata" e di "connessione" fra le diverse parti di città:
- propone possibili soluzioni e/o alternative (fondamento per altro anche della VAS) che permettono un confronto concreto con i soggetti attivi della partecipazione.

Superstudio e l'utopia negativa

Cristiano Toraldo di Francia

La nascita, nella città di Firenze alla fine degli anni '60, di gruppi di architetti che hanno condotto una ricerca teorica sul progetto, alla quale poi nel 1973 dalle pagine di *Casabella* sarà dato il nome di "architettura radicale", ha sempre suscitato qualche meraviglia, data la natura conservatrice della società cittadina, che ha da sempre sfruttato cinicamente l'eredità storica della rinascenza, rivisitata in una riduttiva ottica commerciale e di consumo.

In realtà al di sotto di questa superficie hanno sempre covato le energie critiche e creative che già si erano espresse attraverso l'antinascimento, denso di ironia e di dubbio, degli artisti manieristi, i quali avevano cercato di portare al limite il linguaggio classico, predisponendo il terreno al teatrale dinamismo del periodo barocco, che non avrebbe comunque trovato in Firenze il suo terreno di rappresentazione.

Il disegno della città rimane quindi fino alla metà dell'800 quello di una città medievale con "incastrati" alcuni spazi e volumi rinascimentali.

Gli sventramenti operati in occasione di Firenze capitale non faranno che accentuare questa situazione, con il risultato di isolare alcuni di questi inserti, con l'intento romantico di trasformarli in "monumenti", staccandoli però dal denso contesto urbano nel quale erano inseriti e dal quale desumevano i riferimenti di scala.

Ma venendo allo scorso secolo, fino dai primi anni nella città si stabiliscono intensi, seppur burrascosi, rapporti con il futurismo milanese, documentati da due riviste, prima dalla *Voce* e poi da *Lacerba*, seppur concentrate al rinnovamento del progetto letterario e in seconda battuta di quello figurativo.

Il nuovo scenario che faceva da sfondo era quello della nascente metropoli industriale, rappresentato dal dinamismo espresso nella "Città che sale" del milanese Mario Sironi e quello della velocità dei nuovi mezzi di locomozione di terra e d'aria dei quadri di Tullio Crali.

Per Firenze, il disegno della città prosegue stancamente a macchia d'olio sulle tracce del piano del Poggi, interrotto da architetture eccezionali, disperse in un tessuto urbano eclettico e conservatore, come per "il cassone" razionalista vincitore del concorso per la nuova Stazione di Santa Maria Novella, lo Stadio di Pierluigi Nervi, o per la Centrale termica della Stazione, progettata dall'ingegner Angiolo Mazzoni, considerata unico edificio futurista mai costruito in Italia.

Ma bisognerà arrivare al secondo dopoguerra per trovare l'espandersi di nuove energie creative, che partono non tanto dalle arti figurative quanto da un gruppo di musicisti, Giuseppe Chiari, Sylvano Bussotti e Pietro Grossi, che

Cristiano Toraldo di Francia / nel 1966 fonda Superstudio, i cui disegni e i progetti di architettura e design sono esposti in collezioni permanenti pubbliche e private, tra cui il Centre Pompidou a Parigi. Dal 1980 prosegue il proprio lavoro professionale a Firenze prima e poi nelle Marche. Insegna alla Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno.

partecipa al movimento internazionale interdisciplinare Fluxus e da vita ad una "Associazione per la musica contemporanea", a presiedere la quale viene chiamato il fisico teorico Giuliano Toraldo di Francia.

La città diventa, alla fine degli anni '50, crocevia di artisti e scienziati che alimentano una discussione sui cambiamenti della società e della sua rappresentazione, sulla contaminazione tra le varie discipline, il liquefarsi delle "due culture", in aperta contraddizione con l'atteggiamento conservatore della cultura ufficiale fiorentina.

È in questo contesto che nella facoltà di Architettura un gruppo di amici, attivi politicamente nell'UGI e nell'Intesa, iniziano un percorso di revisione critica del progetto e del disegno della città, che avrà la sua prima espressione in un progetto collettivo del terzo anno (Branzi, Morozzi, Navai, Pastorini, Spagna, Toraldo di Francia), che radunava 4 corsi dall'Urbanistica alla Composizione, dal titolo "La città estrusa" che riconoscendo e portando al limite il modello sociale della fabbrica, riduceva di fatto la città della Piana (Firenze-Prato-Pistoia) alla sequenza razionale, tutta volta alla produzione, della catena di montaggio.

A seguire, nel dicembre del 1966, nasce dal fango dell'alluvione di Firenze il Superstudio, e viene allestita, insieme al gruppo Archizoom, la prima mostra della Superarchitettura, il cui manifesto recitava: «La Superarchitettura è la architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman, della benzina super. La superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo, operando su di essa un'azione di demistificazione».

I due gruppi iniziano da qui un percorso di critica del tentativo razionalista di unificazione culturale del sistema delle tecnologie, dal design alla città, sotto l'alibi appunto della necessità razionale, osservando come una tale logica presupponesse l'oggetto perfettamente riproducibile dall'industria e perciò definitivo: il design era chiamato a trasformare le necessità produttive in valori razionali.

Riassumendo: l'uomo meccanico del XX secolo dovrà usare oggetti definitivi all'interno di architetture minime, in una città organizzata razionalmente come una fabbrica attraverso il sistema della zonizzazione.

Ma la classe operaia rifiuta la fabbrica come modello sociale e invece insegue i modelli della classe borghese, mentre il capitale per riprodursi

rifiuta il design definitivo, ma necessita di un continuo rinnovamento dei modelli, per tenere desto il desiderio continuo di consumo.

L'architettura radicale quindi pone realisticamente per prima la complessità, come categoria centrale del cambiamento e assume a elemento positivo la molteplicità dei linguaggi e dei comportamenti.

Superstudio elabora una prima strategia che va sotto il titolo di "Design d'invenzione e design d'evasione" con la quale inizia un'azione di separazione della funzione e dell'utile dalla ricerca spaziale che diviene un mezzo per indagare mente e linguaggio attraverso la tecnica dello *stoss*, lo shock creativo, che Benjamin indicava come la prima funzione dell'arte.

D'altra parte convinti che la città non esprimeva più un luogo ma un modello di comportamento, una condizione e che quest'ultima veniva trasmessa attraverso la merce, proprio intervenendo sul progetto degli oggetti iniziammo il lavoro di critica e di smontaggio della eredità funzionalista.

Alla fine degli anni '60, apparve però chiaro che qualsiasi sforzo di aggiornamento del sistema degli oggetti, così come qualsiasi speranza di recupero critico attraverso il design della merce, si trasformava nell'ennesimo sforzo del sistema di integrazione dell'intellettuale per la sostituzione di modelli, al fine di perpetuare l'induzione ai bisogni: ad un mondo tutta produzione si era definitivamente sostituito un mondo tutto consumo.

Il problema era quindi quello di distaccarsi sempre più da tali attività del Design adottando magari la teoria del minimo sforzo in un processo riduttivo generale.

Preparammo un catalogo di diagrammi tridimensionali non-continui, un catalogo di istogrammi d'architettura con riferimento ad un reticolo trasportabile in aree o scale diverse: la superficie di tali istogrammi era omogenea e isotropa, ogni problema spaziale ed ogni problema di sensibilità figurativa era stato accuratamente rimosso.

Tra il 1969 e il '70 abbiamo quindi elaborato un discorso al limite sulle possibilità dell'architettura come mezzo critico. Iniziando ad usare sistematicamente la *demonstratio per absurdum* abbiamo prodotto un modello di urbanizzazione totale col titolo "Il Monumento Continuo".

Questo progetto attraverso le immagini dell'Utopia negativa (critica) portava al limite la concezione classica del rapporto tra natura e architettura, tra città e campagna: la figura retorica della dimostrazione per assurdo

smaschera, attraverso i fotomontaggi, l'immagine pubblica di una nuova relazione, che non sarà più di contrapposizione ma di ibridazione e alleanza.

Un disegno per una città neutra e continua priva di figurazione, pura quantità: un istogramma spaziale a scala del pianeta.

D'altra parte in quegli anni ci siamo resi conto che la società non poteva più essere identificata nel modello meccanico razionale della fabbrica tutta produzione, del primo capitalismo, ma che oramai si avviava verso un altro modello, il supermercato luogo del consumo, contenitore anonimo privo di facciate, all'interno del quale si espone e muove la merce, che non necessita dell'Architettura per essere rappresentata.

La città non era più un luogo fisico ma una condizione, e questa condizione veicolata attraverso la merce, che aveva frantumato qualsiasi barriera, accomunava e rendeva omogeneo tutto il territorio, sia che fosse città o campagna, centro o periferia, borghi antichi o nuovi insediamenti.

Le Dodici Città ideali sono altrettanti progetti critici che portando al limite singoli aspetti della pianificazione contemporanea ne dimostrano l'insufficienza di fronte ai problemi della complessità della città in continua trasformazione.

Contemporaneamente l'Architettura riflessa mentre indaga il rapporto tra architettura e natura riporta al grado zero le possibilità semantiche dell'edificio.

Così anche il progetto della Superficie neutra si concentra sulla nuova riduzione dell'edificio a superficie di comunicazione e alla nuova ibridazione con i sistemi naturali attraverso le pieghe del suolo.

Se oramai ammettiamo che la città non è più un luogo ma una condizione di vita, non possiamo non riconoscere che questa condizione è riprodotta e diffusa nel territorio continuamente dalla merce, dagli oggetti, e molto poco dall'architettura, che, risucchiata dalla logica della artificialità del mercato, tende a diventare oggetto essa stessa.

Nella undicesima storia "La Città dalle case Splendide" nel '71, portando al limite un aspetto della metropoli contemporanea, avevamo raccontato di una città fatta di case come prismi "minimali", la cui superficie esterna neutra e vetrata poteva essere decorata dagli abitanti con pellicole trasferibili, che riproducevano le immagini che meglio ne rappresentavano i desideri o lo status.

L'architettura diventava quindi il supporto neutro per una comunicazione pubblica, legata alle logiche temporali del mercato, espressa da linguaggi che,

oltrepassando gli oramai obsoleti limiti disciplinari, si contaminavano con tutte le altre forme di comunicazione dal cinema alla video arte.

Contemporaneamente, venuto meno il modello dell'uomo come macchina razionale studiato delle scienze ergonomiche per la progettazione di existenz minimum militari o domestici, che aveva a suo tempo sostituito il modello leonardesco dell'uomo come specchio divino, armonia e misura di tutte le cose, ci si riconosceva in una nuova creatura che attraverso il potenziamento dei sensi attuato dalle protesi elettroniche, abolito lo spazio e il tempo, si proiettava ed estendeva sulla rete, fino a identificarsi.

La terra collegata ai suoi pianeti attraverso un sistema di satelliti può diventare una grande superficie, un grande nuovo paesaggio, sul quale proiettarsi senza più confini ed una estesa superficie cerebrale alla quale essere collegati come in una infinita biblioteca.

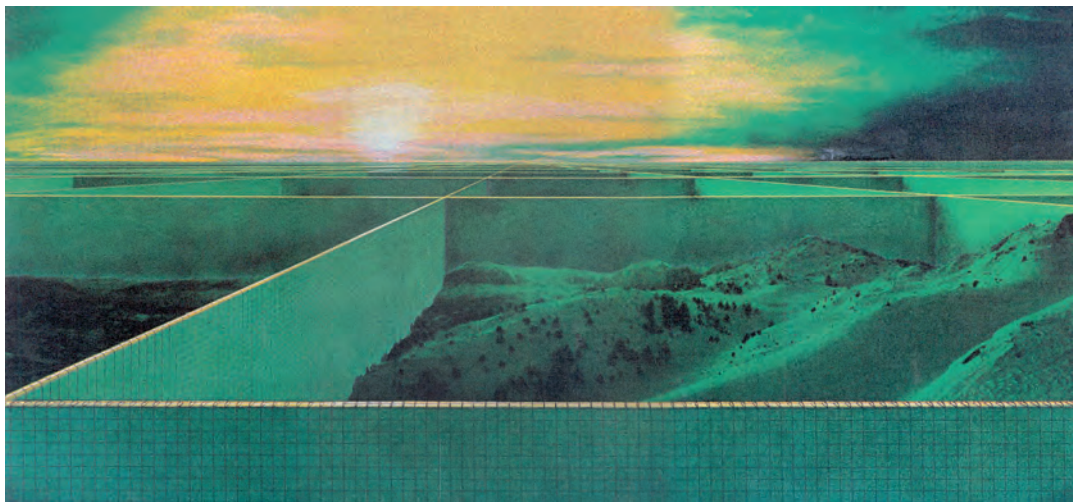
Le immagini dell'utopia critica della "Supersuperficie" raccontando un tale cambiamento in atto, ne portavano al limite la rappresentazione al fine di smascherare una realtà non ancora accettata della fine della città, dei luoghi, delle identità statiche, del pensiero dicotomico, che si avviava ad essere sostituita da un nuovo e meticcio nomadismo fisico e mentale.

«L'uso della terra avviene per mezzo di griglie di servizi e comunicazioni. Le città ne costituiscono i nodi. La griglia è un sistema continuo ma non omogeneo... Il paesaggio diviene progressivamente artificiale ed omogeneo... Verso la scomparsa delle membrane divisorie interno-esterno... Supersuperficie: un modello di un'attitudine mentale... Non ci sarà più bisogno di città o castelli, non ci sarà più scopo per strade o per piazze, ogni punto sarà uguale all'altro. Il viaggio tra A e B potrà essere lungo o corto, in ogni modo sarà una migrazione costante...» (citazioni dal film "Supersurface", Superstudio per il MOMA, New York 1972).



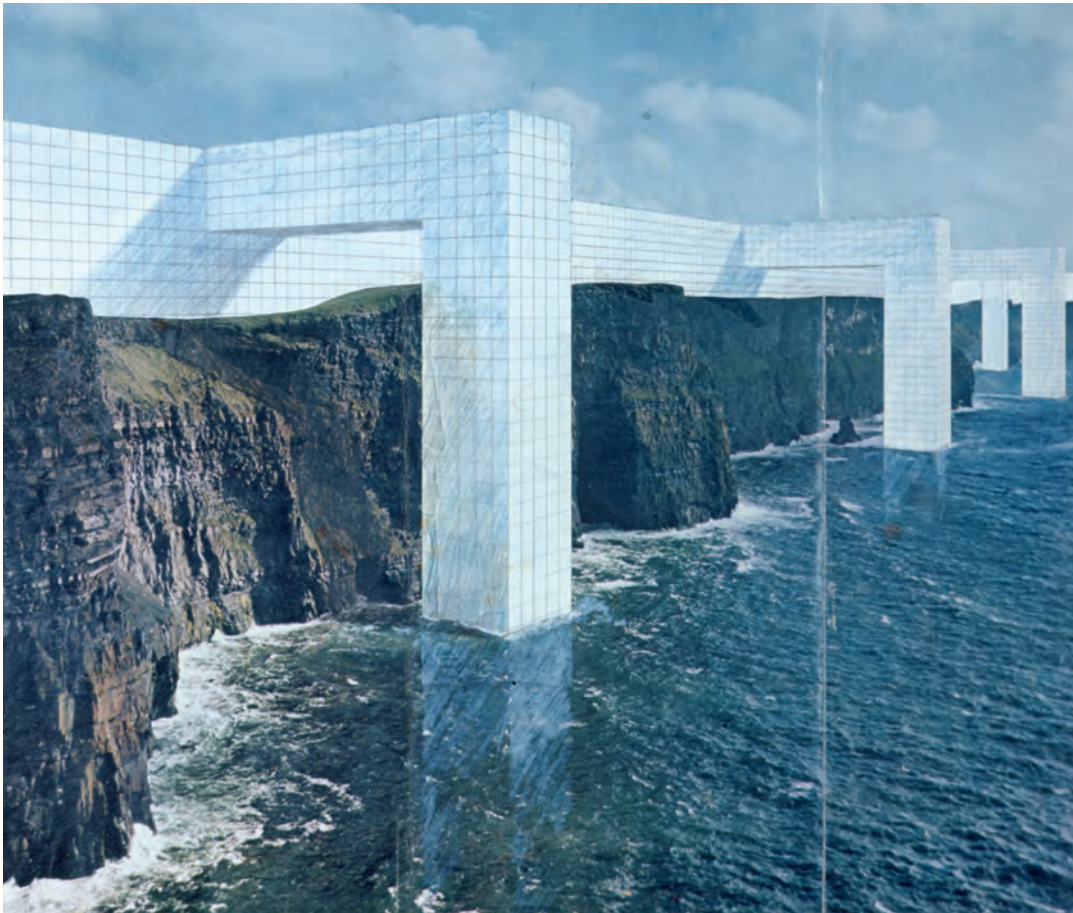
superstudio, monumento continuo, new new york, 1969





in alto: superstudio, *architettura riflessa*, 1970
in basso: superstudio, *prima città ideale*, 1970





superstudio, monumento continuo, costa rocciosa, 1969



Il concetto di densità nel progetto urbano contemporaneo

Nicola Marzot

Il concetto di densità, quale effetto inconsapevole di spontanei processi di crescita, è sempre condizionato dalle circostanze attraverso cui si manifesta il fenomeno urbano. La sua applicazione, quale risultato di una intenzione cosciente, si esprime con modelli insediativi che simulano comportamenti reali o proporre correttivi.

Nella società moderna, l'alternanza delle fasi descritte ha coinciso prima con la distribuzione ineguale di risorse e opportunità sul territorio, sfruttata dal capitalismo maturo attraverso la diffusione capillare del sistema di trasporto meccanizzato -su ferro e acqua- poi con il riconoscimento delle convenienze latenti nel processo di antropizzazione industriale attraverso la proliferazione di ipotesi prodromiche alla costruzione della Metropoli (Ebenezzer Howard, *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, 1898; Raymond Unwin, *Town Planning in Practice*, 1909; Eugène Hénard, *The cities of the future*, 1910).

Per quanto le dinamiche descritte abbiano esasperato la discontinuità insediativa, promuovendo strategie di densificazione in prossimità dei nodi di interscambio, le relazioni città e territorio non sono in discussione. Ancora in Le Corbusier (*La Ville Radieuse*, 1935; *Le Trois Établissements Humains*, 1945) il nuovo nucleo urbano riverbera i propri effetti sulle campagne circostanti e ne risulta simmetricamente condizionato in termini economici, politici e sociali.

Il quadro muta drasticamente a seguito della globalizzazione e della contestuale transizione dal capitalismo industriale a quello finanziario (Saskia Sassen, *Cities in a World Economy*, 1994). Le città si organizzano in reti, per il trasferimento di persone, beni, servizi e informazioni, consolidando relazioni reciproche ben più stringenti di quelle intrattenute con i relativi ambiti regionali. L'accelerazione dei processi di inurbamento, congiuntamente al sistema di opportunità offerto, alimentano una crescita senza precedenti delle densità (il 50% della popolazione mondiale vive in aree metropolitane).

Spetta a Rem Koolhaas il merito di aver studiato le ricadute del fenomeno nella progettazione urbana e architettonica, anticipandone l'insorgenza attraverso la redazione di un Manifesto, il Manhattanismo (*Delirious New York*, 1978). La città americana diventa un laboratorio rappresentativo degli effetti indotti dall'ibridazione dei comportamenti urbani- dal greco ὕβρις, perdita di relazione armonica- conseguente all'internazionalizzazione degli scambi. A partire dai primi decenni del XX secolo gli isolati urbani di Manhattan, condizionati dalle inderogabili limitazioni della griglia e sottoposti a un processo di accorpamento indotto dalle inedite pressioni del mercato, si

Nicola Marzot / insegna all'Università di Ferrara e si occupa di teorie e metodi della progettazione architettonica ed urbana e del rapporto tra Morfologia urbana e Tipologie edilizie. Redattore di *Paesaggio Urbano*, e delle riviste internazionali *Urban Morphology*, *Opera/Progetto*, svolge attività professionale a Bologna, nello studio PERFORMAA+U.

trasformano spontaneamente in architetture a prevalente sviluppo verticale. Il grattacielo dissimula la sua interna complessità, dissociando il comportamento dell'involucro dalla retrostante stratificazione dei suoli artificiali, che accolgono una pluralità di funzioni in esplicita competizione con la città che li comprende.

Il progetto di Euralille di Koolhaas (1994-96) è il primo tentativo di tradurre un fenomeno spontaneo, in consapevole strategia. L'equidistanza di Lille dalle più importanti capitali europee ne fa l'ideale crocevia per il TGV. In prossimità dell'hub infrastrutturale viene così concepito il nuovo insediamento, dove la congestione è generata dalla proliferazione di architetture la cui Bigness, parafrasando Koolhaas, esprime efficacemente la rottura dell'equilibrio con il territorio e il ruolo dell'insediamento storico (*Bigness, or The problem of Large*, 1994). A partire dagli anni '90 si moltiplicano gli interventi tesi a ridensificare la città esistente per attrarre risorse finanziarie. Il piano di Rotterdam, di cui il Wilhelminapier (DS+V/Riek Bakker e Teun Koolhaas Associates, 1982-2012) costituisce un frammento emblematico, e il Masterplan per Hafencity (KCAP, 2000) ne rappresentano due possibili interpretazioni in progress. Il Silodam di MVRDV (Amsterdam, 1995/2003), il Klara Zenit di Equator Stockholm AB (Stoccolma, 1998-2003), il De Citadel di Christian de Portzamparc (Almere, 2000-2006) esprimono efficacemente le potenzialità dell'edificio ibrido nella sua integrazione con la città consolidata. Nel panorama italiano la questione della densità si rivela attraverso la valorizzazione di aree industriali dismesse, come nel caso del Portello a Milano (Cino Zucchi, 2002) o dell'area Ex Bernardi a Brescia (ABDA, 2007-09) e, più in generale, con la mutazione capillare e progressiva del patrimonio esistente, per aggiornarne la consistenza, secondo una logica "parassitaria". La sensibilità crescente per le tematiche ambientali ha inoltre confermato il contributo dell'alta densità, combinata a un sistema integrato di trasporto meccanizzato, per una progettazione urbana attenta al consumo di suolo (Richard Rogers, *Cities for a small planet*, 1997).

I concorsi come modalità di integrazione tra architettura e urbanistica: la Manifattura Tabacchi e la Stazione di Bologna (1982-3)

Stefano Piazzi

Il mio contributo esplora l'ipotesi che l'istituto del concorso sia stato e sia occasione privilegiata per affrontare temi di rilevanza urbana, in cui si concretizza e si intensifica il rapporto fra architettura ed urbanistica. Il termine urbanistica va qui inteso nella sua accezione topologica: ambito urbano (fatto di storia, luoghi e costruzioni, in una parola preesistenze) dove si manifesta uno scambio significativo tra forme architettoniche e un sistema territoriale storicizzato o antropizzato o morfologicamente e geograficamente rilevante.

Se sul piano teorico l'ipotesi trova pressoché sempre conferma, maggiori perplessità si hanno osservando le procedure e i risultati dei concorsi che risentono, ovviamente, della temperie culturale, ma anche di alcuni aspetti tipici dello strumento concorsuale.

La necessità di un rapporto fra architettura e urbanistica ha alternato momenti di grande consapevolezza, oppure di "naturale" coincidenza, a periodi in cui un loro sviluppo coordinato, non causale ma di reciprocità, non era affatto ovvio.

Fino agli anni '50 il piano regolatore ha gestito un territorio urbano ancora immaginabile nel suo sviluppo architettonico o tridimensionale, ma già negli anni '60 e '70 la crescita impressionante delle città ha posto questioni di scala ormai difficilmente controllabili nell'ambito dei progetti architettonici. La progettazione di grandi e medi agglomerati urbani ha messo al centro questioni sociali che sembravano conferire una priorità indiscussa e indiscutibile alle scelte di pianificazione rispetto a quelle di linguaggio architettonico, spesso giudicate irrilevanti o devianti.

Fra la fine degli anni '60 e gli anni '70, anche e soprattutto nelle facoltà di Architettura, è aumentato l'interesse verso la pianificazione e prevalentemente verso i suoi risvolti socioeconomici e politici. Più tardi, sarà invece il Piano a cercare una struttura formale, prima con "piani disegnati" degli anni '80, poi con piani strutturali, per mezzo di suggestioni e riferimenti tipologici di ambito.

Naturalmente i concorsi non hanno potuto che registrare il clima culturale del momento, sia nelle proposte progettuali, sia nei giudizi delle commissioni e, quindi, negli esiti.

Non è certamente una coincidenza che, dopo averlo ignorato per decenni, nell'arco di soli due anni (1983-1984) il comune di Bologna abbia bandito due concorsi internazionali (Stazione e Manifattura) e che tre anni dopo abbia presentato alla Triennale di Milano un progetto sul nodo strategico

Stefano Piazzi / ha partecipato a numerosi concorsi nazionali ed internazionali, fra quelli vinti i più recenti sono: il concorso per la riqualificazione del Parco del fiume Alento (2009) e quello per la riqualificazione dell'area urbana di Silla (2010).

di via Stalingrado. In quella Triennale, dedicata alle "Le città immaginate – un viaggio in Italia/nove progetti per nove città"; il concorso era inteso come una "convergenza di più apporti nell'affrontare" temi urbani caldi.

In seguito, la condizione postmoderna ha portato ad una destabilizzazione dell'estetica, trovando il suo sbocco in quella che Derrida aveva chiamato "coscienza destrutturante". Givone ipotizza un "tramonto dell'estetica" in ragione dell'incalzare dell'ermeneutica, quale tecnica dell'interpretazione.

Se l'estetica, come credo, è già tramontata, è allora necessario trovare un nuovo metodo progettuale anche negli aspetti linguistici, a partire da un dialogo con testo e contesto: la ricerca di «identità provvisoria ma dialoganti, di volta in volta radicate, tema per tema, situazione per situazione» ne uscirebbe rafforzata.

Oggi c'è anche una diversa tendenza che si muove in una deriva nichilista e, sempre secondo Givone, «prende l'abbrivio dall'apologia dell'apparenza, e lì trova continuo alimento». Una ricerca di identità, tutta interna all'apparire, è così cresciuta da diventare non solo estranea ai luoghi ma anche all'"utilitas" (musei incompatibili con le opere, spremiagrumi che non spremono, caffettiere che sversano ...), in spregio alle aspettative e ai bisogni sociali. Gli aspetti celebrativi e autocelebrativi legano committenze sempre più deboli ad alcune archistar, in una danza macabra in cui troppo spesso la vittima è la città o il monumento (modalità ad alto rischio nei concorsi di restauro ove il testo storico viene frequentemente usato come aulica cornice dell'inserimento moderno).

Nel 1972 De Francis aveva evidenziato che il concorso offre «la possibilità di scegliere tra progetti e non tra progettisti». Oggi assistiamo ad un ribaltamento di questo assunto cosa che, tra l'altro, preclude ai giovani la possibilità di emergere, se non all'interno di compagini soffocanti. La committenza dovrebbe invece esercitare il proprio ruolo in modo esperto e responsabile, affiancando e sostenendo le commissioni, evitando che la mediatizzazione diventi un criterio di giudizio.

L'approccio autoreferenziale e mediatico si esalta in particolare nei concorsi in cui l'idea, declinata nella sua accezione di "invenzione", prevale sulla ideazione e quindi sulla costruzione paziente delle connessioni, interrompendo così ogni possibile comunicazione fra architettura ed urbanistica.

I concorsi, per natura, sono molto sensibili alle correnti vincenti per cui si tende ad una, per così dire, sovraesposizione semantica in modo da colpire e convincere giurie, spesso distratte, che devono decidere rapidamente,

compiacendo committenti, pubblico e star. Pertanto esiste il rischio di scelte poco meditate che privilegiano sempre più il marchio o il gesto “creativo”.

La diversità dei punti di vista e la conseguente molteplicità delle soluzioni che il concorso esprime, le forze impegnate, il clima stesso della competizione implicano una pluralità di risposte poiché l'istituto concorsuale rappresenta sempre e comunque un'ideale incubatrice ove portare a maturazione momenti di forte integrazione tra le discipline, anche se si manifesta solo in alcuni progetti, e non necessariamente in quelli vincitori. Per questo sarebbe importante che gli Enti banditori rendessero pubblici gli atti delle commissioni e promuovessero il dibattito sugli esiti, in modo che ciascun attore si assuma apertamente le proprie responsabilità e che ogni progetto possa avere la propria ribalta.

Scrivendo Livia Piperno: «Negli anni Cinquanta la società civile cercava ... nuove forme di rappresentazione e nuove immagini dopo gli anni del fascismo e della guerra». Emblematici furono i concorsi per la stazione Termini (1947) e per la Biblioteca nazionale (1959-60) a Roma. Il concorso per Termini poneva vincoli inderogabili restringendo, secondo Mulazzani, i margini d'azione dei concorrenti al tema puramente architettonico. Non concordo con questa lettura: lo stesso Samonà esaltò la forte relazione tra l'atrio progettato dal gruppo Ridolfi-Quaroni e lo spazio esterno. Anche il progetto vincitore (Montuori-Callini) prestò attenzione alle preesistenze soprattutto nella versione realizzata del progetto, con attraversamenti trasversali anche visivi, peraltro ispirandosi molto al progetto quaroniano; in questo caso, è stato il bando a limitare il tema che, in alcuni progetti, è stato poi forzato in una declinazione urbana. Nel concorso per la Biblioteca nazionale è stato premiato separatamente l'aspetto urbanistico da quello architettonico. Alcuni soluzioni erano molto aperte e “trasparenti”, altre presentavano una tipologia chiusa, ministeriale, anche se, lontana da accenti monumentali; tutti cercavano comunque un valore insediativo.

«Il processo di terziarizzazione della città, a partire dagli anni Sessanta, rendeva necessaria la progettazione di zone specializzate, capaci di fornire l'immagine della modernizzazione e della trasformazione, e spostava la scala delle relazioni con il territorio oltre i confini comunali, al livello metropolitano» (Piperno, cit.).

Il bando per il Centro direzionale di Torino (1962) aveva dato l'opportunità di modificare le previsioni del Prg del '59. La vaghezza di contenuti e indirizzi nel bando aveva comportato soluzioni eterogenee, ma con un comune accento al tema infrastrutturale (in particolare nei progetti Meda-Polesello-Rossi, Aymonino, Samonà, nei quali i flussi di movimento coincidono con l'architettura). Il bando per le Barene di S. Giuliano a Mestre (1959-60), in linea con una riflessione generale sul ruolo del quartiere residenziale nell'integrazione fra città e territorio, richiedeva la progettazione di un quartiere Cep nel quale fossero presenti anche grandi attrezzature di interesse comunale. Era inoltre richiesta una particolare attenzione al rapporto tra il nuovo quartiere e il centro antico veneziano. Vinse Muratori con un progetto "omogeneo" al tessuto urbano antico. Le attrezzature erano state invece dimensionate alla scala del quartiere, così da negare la relazione funzionale con il territorio. Quaroni presentò invece una soluzione in cui forme geometriche pure (in questo caso cerchi intersecanti di diverse misure) generavano la maglia insediativa e affacciavano sulla laguna un nuovo centro urbano di grande impatto. Come sempre Quaroni operava in autonomia formale rispetto al contesto cercando nella forza del segno gli elementi per un'operazione fondativa, o meglio un dialogo paritetico.

«Negli anni '70 il caso particolare di alcune città italiane che si dotavano di nuove strutture universitarie, sollevava il problema del rapporto fra alcune attrezzature rappresentative della società "moderna", la città consolidata e il territorio, arrivando persino, attraverso ... il concorso a sostituire le indicazioni degli strumenti della pianificazione territoriale» (Piperno, cit.). Il progetto di Gregotti e Nicolin, vincitore del concorso del 1973-'74 per la nuova università della Calabria, affrontava il tema della megastruttura lineare. Il progetto è stato recensito nel libro sulle "megastrutture" di Reyner Banham quale caso estremo di "megalomania marxista". Così lo stesso Pierluigi Nicolin descriveva il progetto: «Attraverso i cinque dossi collinari degradanti ... avevamo disposto in successione lineare est-ovest gli edifici modulari dei ventidue dipartimenti ... mentre le residenze universitarie erano collocate nei contro pendii di certe vallate trasversali confluenti nella vallata del fiume (Crati) ... correndo sulla cresta delle colline le strade d'accesso ai blocchi gradonati delle residenze si incrociavano con la struttura lineare dei dipartimenti formando altrettante "piazze". L'impianto della nuova università era un "insediamento di cresta",

secondo la dizione adottata da Gambi per i “presepi calabresi”, ... Il nostro tentativo era di planare delicatamente sul territorio, di mettere in condizione i futuri abitanti del campus di cogliere dalle sommità la veduta di un paesaggio ancora intatto; nel progetto si rintracciava un anelito, un timido desiderio nei confronti della poetica unione di computer e pastorizia. Per ottenere questo miracolo occorreva un pontile lungo 3200 metri». L'entusiasmo iniziale cedette ben presto il posto allo sconforto di fronte al tradimento di una gestione politica scellerata: sono passati gli anni e restano i rottami dei grandi propositi del tempo a ridosso di Tangentopoli.

«Nel caso di concorsi ... su grandi progetti urbani complessi» avvertiva Gregotti «si pone però il delicato problema del destino effettivo degli esiti a distanza del concorso». In effetti il problema dell'esecuzione per stralci, che si protrae per molti anni, stravolgendo spesso gli assunti iniziali, quello degli interessi sulle aree, ecc., l'avvicinarsi di differenti condizioni sociopolitiche hanno frequentemente e inevitabilmente generato una «dannosa disgregazione tra principi urbanistico-distributivi e soluzioni architettoniche». Mentre taluni elementi, a scala urbana, hanno la tendenza a decadere e scendere nella banalità di una soluzione per vari motivi “praticabile” e commercialmente spendibile, la realizzazione delle architetture si frammenta e si adegua ai fattori economici e si realizza, purtroppo, a qualunque costo. Ma gli architetti e la società civile non smettono di sperare.

Negli anni '80 l'istituto del concorso è servito per avviare una riflessione sui vuoti urbani generati dallo spostamento delle attività produttive; è il caso dei concorsi del Lingotto (1982), Bicocca (1985-'88) e Manifattura Tabacchi a Bologna (1985).

Sono anche gli anni di piombo fra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 che culminano nella strage della stazione di Bologna: sulla scia emotiva stato bandito un concorso per il nodo ferroviario nel 1983, fortemente voluto da Maldonado e dal sindaco Zangheri.

Parteciparono 110 gruppi. Per il secondo grado, che non fu mai fatto, la giuria ne aveva selezionati 5: Crotti, Polesello, Zacchiroli, Piacentini e infine Marco Porta, con il quale in quell'occasione ho collaborato io stesso.

Nel frattempo (1991) le Ferrovie avevano creato la S.p.A. Metropolis, gli altri promotori (Regione, Provincia e Comune) non avevano risorse e l'interesse politico si era ormai attenuato e distratto. Nel 1993 Metropolis ha

incaricato direttamente l'architetto Bofill che ne disegnò almeno 4 versioni molto contestate e mai realizzate.

Il bando del 1983 dava molta libertà, non precludendo di fatto alcuna scelta riguardo all'accesso ed al modo di superare la cesura fra centro e periferia.

Considerando che si trattava di un concorso in due gradi, si è verificata quella tipica situazione in cui si cercavano idee e suggerimenti per dettagliare maggiormente gli indirizzi per il secondo grado.

Nel 1989, il nuovo PRG non ha recepito di fatto il patrimonio di idee del concorso, anche se erano emersi problemi in gran parte tutt'oggi sul tavolo. L'accantonare i contributi dei concorsi è un fatto che purtroppo si ripete sovente.

Ritengo invece (confortato dai giudizi acuti e lusinghieri di Koenig e alla luce dei fatti successivi) che i 5 gruppi finalisti offrivano un ventaglio di soluzioni molto interessanti. Il gruppo Crotti, interrando il fascio dei binari e quindi realizzando una piazza coperta a raso, risolveva il tema della ricucitura nell'unico modo a mio parere possibile, ma in concreto inattuabile. Il progetto Piacentini era un progetto «senza emergenze architettoniche, incentrato sulla funzionalità del sistema dei trasporti ... che pone l'accento sulla priorità delle grandi scelte territoriali». Il Progetto Polesello affrontava con rigore il tema della stazione a ponte collocando in una grande piastra quadrata tutti i servizi necessari. Il gruppo Zacchioli proponeva una vasta piastra sopraelevata orientata sud est nord ovest più urbana (biglietterie, uffici, commercio ecc.), incrociata con una ortogonale ai binari dedicata ai flussi interni alla stazione.

Il nostro gruppo (Porta) era convinto della inutilità di unire due parti di città "abituata" alla divisione. Come scriveva Barilli, «lo scavalcamento rimarrà comunque limitato alle poche decine o anche centinaia di metri del nuovo edificio, mentre prima o dopo di esso i binari continueranno ad imporre la loro stretta». Ci concentrammo dunque sulla zona ovest (tutti i gruppi spostarono verso ovest gli accessi), ponendo l'accesso sud nell'ampio incrocio Bovi Campeggi, viale Pietramellara, via Cairoli e la testata nord sull'area del Mercato Ortofrutticolo, che si sarebbe liberata in tempi brevi. Con questo schema si sfruttavano le ampie aree esistenti su entrambe le sponde per stabilire un contatto e determinare uno sviluppo urbano congruente con le dimensioni in gioco. Questa possibilità fu poi preclusa dalla scelta di insediare a nord della ferrovia un parcheggio multipiano e l'edificio della sede unica del Comune, tanto che l'accesso dal ponte di Galliera resta oggi, per una serie di scelte difficilmente condivisibili o per una sorta di deriva, forse l'unico praticabile.

I progetti dell'ultimo concorso (2009) si sono dovuti confrontare anche con il problema dell'accesso in un luogo, a mio parere, assai infelice e la fatica si è vista tutta. Mentre alcuni hanno progettato un pezzo di città più in alto (un concio urbano strappato da terra) e hanno tentato comunque la sfida a nord con un gioco solo di affacci, altri, tra cui il vincitore, vi hanno rinunciato in partenza. Eppure il cinico capannone di Isozaki ha vinto con buona pace della città ed infine dell'integrazione fra urbanistica ed architettura: un mostro occhiuto, che non si confronta con la città se non per totale estraneità, indifferenza e gigantismo.

Il concorso per la Manifattura Tabacchi ha visto la partecipazione di ben 130 gruppi; ne sono stati scelti 15 per la seconda fase. Il bando prevedeva una maglia di vincoli piuttosto larga, lasciando nel vago, come a dire "poi vedremo", il vincolo della Soprintendenza relativo ad un gruppo di preesistenze nella zona centrale, all'edificio della Manifattura su via Riva di Reno e a quello della Salara. Alcuni gruppi, fra cui il nostro guidato da Quaroni, si erano liberati degli edifici centrali. Questa fu una delle concause che sancirono il fallimento del concorso, assieme alla morte di Quaroni, al cambio della Giunta comunale e alle difficoltà di reperimento dei fondi.

Credo che in questo concorso, non solo architettura e urbanistica fossero integrate in modo paradigmatico ma che sia stato trovato il modo giusto e migliore per farlo. Progetto urbano e compositivo, linguaggio e suggestioni storiche e letterarie erano evidentemente fortemente connesse: più che la dimensione, valeva l'intensità dei vincoli oggettivi, dei segni, delle stratificazioni, tali da condizionare decisamente anche gli esiti linguistici. Le costruzioni più recenti avevano, per così dire, girato le spalle a questo vuoto privilegiando gli affacci sulle vie principali (Marconi, Lame, Riva Reno), così che sull'area incombevano solo il retro di edifici molto alti, di bassa qualità rispetto alla scala ed al sapore del sistema edilizio preesistente. Molti gruppi partirono proprio da qui, sentendo la "necessità" di creare una "fodera", un nuovo perimetro, in grado di nascondere ed al contempo dar forma.

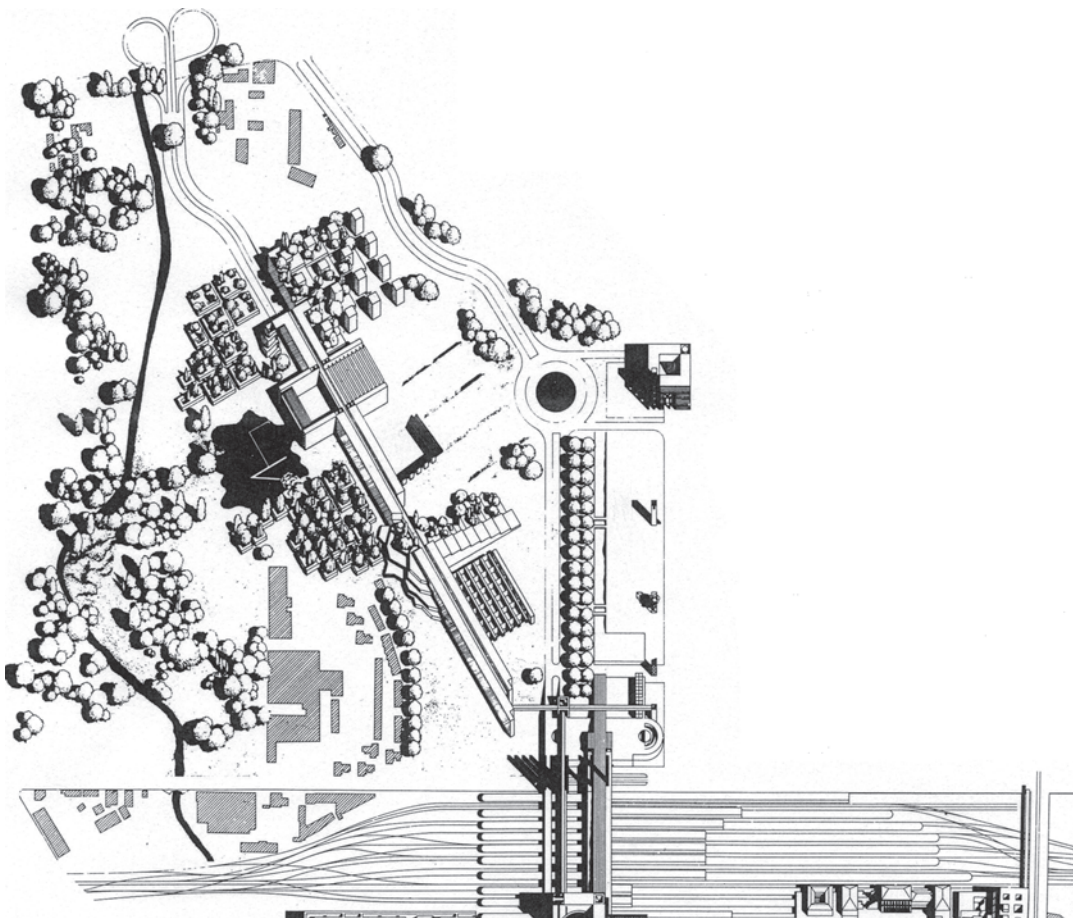
Il gruppo Quaroni vinse, l'Amministrazione, invece di aprire una seppur tardiva discussione con la Soprintendenza, preferì affrettare i tempi; nel frattempo Quaroni morì. Si scoprì poi che i vincoli della Soprintendenza non erano compatibili con le soluzioni progettuali. Cambiò la Giunta e l'indeterminatezza delle destinazioni d'uso, che erano di fatto a libera scelta ai concorrenti, rese

difficile il reperimento delle risorse. Nel 1992 Aldo Rossi, scartato nella prima fase del concorso, fu incaricato prima come consulente per un nuovo piano particolareggiato, poi direttamente per la progettazione di alcune opere (forno del pane, ex macello) sulla base di una struttura progettuale complessiva che pareva ritagliata sui lotti, in effetti più simile ad un piano azzonamento, in quanto mancava la visione scaturita nei progetti del concorso dell'84.

Solo nel 2000 a Bologna si rivivrà una breve stagione di concorsi con il Lazzaretto e il Navile, poi passano altri 9 anni: eppure le occasioni non sarebbero mancate, considerando quante aree strategiche di grandi dimensioni sono state realizzate e sono in corso di realizzazione (Borgo Masini, Fiera, Veneta...). I risultati danno ragione a chi vorrebbe estendere lo strumento concorsuale a tutti i comparti significativi della città.

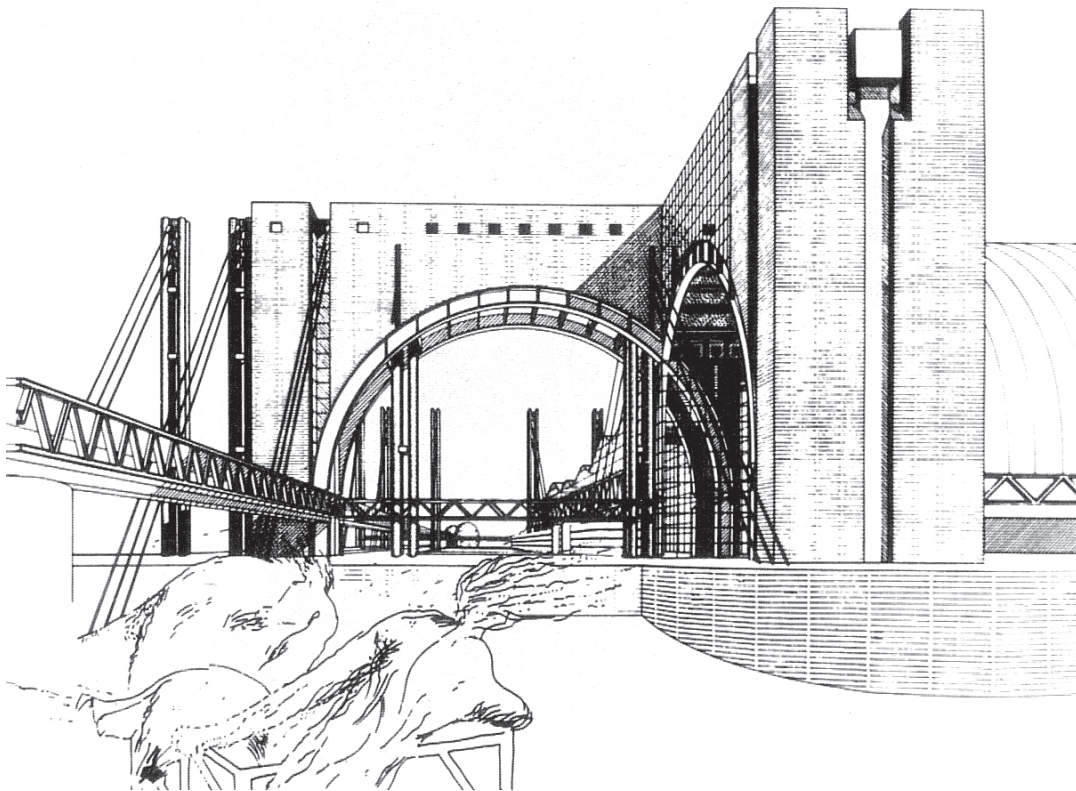
Riferimenti bibliografici

- Renato Barilli, "Contro la Spaccatura delle due Città", in *Bologna Incontri* n. 11, 1981.
Giovanni de Francis, "Sempre a Proposito di Concorsi", in *Parametro* n. 12/13, 1972.
Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari, 2006.
Vittorio Gregotti, "Editoriale", in *Rassegna* n. 61, 1995.
Marco Mulazzani, "Un'architettura felice e irrequieta", in *Casabella* n. 695/696, 2002.
Pierluigi Nicolini, *Notizie sullo Stato dell'Architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
Livia Piperno (a cura di), "Grandi Concorsi Italiani tra il 1945 e il 1986", in *Rassegna* n. 61, 1995.
Manfredo Tafuri, *Teoria e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari, 1968.



Progetto di concorso per la nuova stazione di Bologna del 1983
(gruppo Porta, Piazzini ecc. progetto 1° classificato ex aequo)





Progetto di concorso per la nuova stazione di Bologna del 1983
(gruppo Porta, Piazzini ecc. progetto 1° classificato ex aequo)



La fotografia tra urbanistica e architettura

Piero Orlandi

Una domanda ricorre leggendo la letteratura sulla fotografia, ma anche visitando mostre e musei, partecipando a convegni e giornate di studio. Le fotografie di architettura e urbanistica sono diverse?

Nel 1984, un gruppo di fotografi partecipò a una campagna promossa dalla DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale), divenuta poi un modello tra i più celebrati. Il loro lavoro venne esposto al Palais de Tokyo a Parigi.

Sette fotografi si occuparono di paesaggio rurale e naturale, quattro di paesaggio urbano, tre dei quali della banlieue parigina, tre di riconversione industriale. La prima reazione degli organizzatori fu di moderata insoddisfazione: in quelle immagini il territorio restava piuttosto "muto" nei riguardi delle trasformazioni più rilevanti (gli effetti della comunicazione elettronica, le infrastrutture, l'urbanizzazione)¹. Le sempre citatissime mostre *New Topographics* di Rochester (1975) e *Viaggio in Italia* di Ghirri (1984) sono altri episodi fondativi della moderna fotografia di paesaggio, che ha prodotto una variegata e complessa immagine del territorio contemporaneo e soprattutto ha continuato a interrogarsi sul confine incerto che divide «un atto di identificazione, di carattere puramente denotativo, da un processo intenzionale di attribuzione di valori, con le responsabilità e le conseguenze che ne derivano»².

La fotografia di paesaggio è certamente in voga, mentre non lo è quella delle discipline che si occupano di studiare e governare il territorio.

Il rapporto tra architettura e paesaggio, un tempo si sarebbe detto tra architettura e urbanistica, sembra profondamente in crisi. Il Piano urbanistico non ha unificato stabilmente le due discipline. L'università nemmeno, e dunque gli architetti neppure. Men che meno gli enti territoriali: le Regioni hanno programmi scoordinati (casa, infrastrutture, paesaggio, territorio) e il piano territoriale regionale è solo un palinsesto macroeconomico. I concorsi di architettura avrebbero potuto servire, ma se ne fanno pochi e quelli che si fanno non si attuano. E così, uno dei legami possibili tra due discipline in dichiarata crisi relazionale è proprio la fotografia, intesa nelle sue accezioni più ricche: documentazione storico-critica, ricerca visiva, e perfino indagine pre-progettuale.

La fotografia di architettura resta ai margini di questa definizione, se si intende come immagini prodotte per riviste di settore e pubblicazioni monografiche di architetti; di solito concentrate sul singolo edificio, spesso sui dettagli, e che dunque non si pongono l'obiettivo di relazionare architettura e contesto urbano. La relazione è piuttosto tra fotografo e architetto. Si

Piero Orlandi / architetto, dirige il servizio Beni Architettonici dell'IBC della Regione Emilia Romagna occupandosi, in particolare, della promozione dell'architettura e dell'arte contemporanea.

annoverano molte di queste coppie: Giorgio Casali e Giò Ponti, Lucien Hervé e Le Corbusier (ma anche Aalto e Tange), Julius Shulman e Neutra (ma anche Schindler e Eames), Armando Salas Portugal e Luis Barragan, più vicini a noi Luigi Ghirri e Aldo Rossi, o Guido Guidi e Carlo Scarpa. Queste, tutt'al più, mostrano che la stessa architettura da sola, in casi eccellenti, può diventare paesaggio per forza espressiva e qualità compositive.

Paolo Costantini, storico e critico della fotografia prematuramente scomparso, sosteneva che esistono la fotografia e l'architettura, non la fotografia di architettura; e Mimmo Jodice, uno dei più importanti fotografi italiani, dice che la fotografia di architettura appartiene al fotografo, mentre l'architettura appartiene all'architetto. In entrambe queste affermazioni vagamente lapalissiane è ben presente la delimitazione di campi separati, il cui dialogo si attua occasionalmente, grazie a quel fotografo, o a quella fotografia.

C'è poca abitudine da parte degli enti pubblici a premettere un'indagine fotografica ai progetti di rilevanza urbana e territoriale. Si potrebbe credere che deriva da poca convinzione nella utilità di questo modo di procedere. Quella che esprime Michele Smargiassi³ quando afferma che «nella fotografia per l'urbanistica c'è più fotografia che urbanistica». Smargiassi sostiene che per trovare fotografie che abbiano condizionato una scelta urbanistica bisogna faticare. È anche provocatorio: «Vorrei essere smentito, ma credo che nessuna delle immagini ... abbia davvero posto le premesse, o suggerito, o modificato, le scelte di chi ha il potere di decidere sugli assetti del territorio». Per contrastare questa interpretazione riduttiva dell'utilità della fotografia nel campo del progetto urbanistico bisogna cercare soprattutto in tre o quattro regioni del nord Italia, Lombardia, Emilia-Romagna, Veneto, perché qui, nel dopoguerra, ha preso avvio l'opera di fotografi e organismi pubblici e privati dediti alla osservazione del paesaggio, anche in termini critici e interpretativi.

Potremmo tentare una definizione di fotografia urbanistica: ricognizione degli ambiti urbani o extraurbani interessati da progetti di riqualificazione e miglioramento, che non si limita a registrare lo stato fisico dei luoghi, ma aspira a definirne l'identità (il site-specific dell'arte pubblica) e fornire una riflessione utile al progettista. La parola progetto abbraccia uno spettro molto largo di significati tecnici, dalla pianificazione territoriale al progetto urbano, al piano particolareggiato, di recupero, e perfino al progetto di architettura. Comunque sia, e a qualunque scala operi, il progetto resta il requisito essenziale di questa fotografia: e dunque la fotografia di architettura non rientra in questa nostra

accezione, in quanto registra le forme e – in minor misura – lo spazio di un'opera architettonica già realizzata. Le sue pur notevoli capacità di indagine si collocano all'interno del campo critico, non di quello progettuale: il progetto – come percorso ideativo e come realizzazione concreta di un disegno – è già avvenuto, la fotografia ne certifica gli esiti. La fotografia urbanistica al contrario è per il progetto, lo precede, indaga le preesistenze, siano esse fisiche, sociali, paesaggistiche.

Di norma sono le amministrazioni pubbliche che, per natura e competenza, possono fare uso di questa fotografia. È l'Emilia-Romagna la regione che ha più di altre avuto la funzione di incubatore di un nuovo modo di fotografare il paesaggio, promosso da autori quali Ghirri, Guidi, Barbieri e altri; è come se la loro visione avesse conferito una sorta di dignità di esser rappresentati anche a luoghi, edifici, cose e persone che non comparivano, di regola, nelle fotografie di paesaggio.

Questa visione, finalmente consapevole dei paesaggi ordinari, per usare una definizione onnicomprensiva, è responsabile della diffusione di un nuovo sentimento del paesaggio, che si ritrova anche nella Convenzione europea del 2000 quando promuove la conoscenza dei luoghi, a prescindere dalla loro conclamata qualità e auspica un progetto di paesaggio non limitato alla tutela delle eccellenze.

La fotografia aveva svolto raramente questo ruolo: sono molti – la maggioranza – i piani “ciechi”, privi di immagini del territorio, dei quali è lecito domandarsi come e da dove abbiano tratto la conoscenza dei luoghi sui quali pretendono di dettare regole.

Ma dopo Ghirri, la committenza pubblica forse non esiste più. Non solo per le virtù intrinseche di Ghirri fotografo, ma per i cambiamenti del mondo che ha registrato. Anzitutto è cambiata la forza espressiva-descrittiva-comunicativa della fotografia, che si è fatta meno generalista ed enfatica ed è diventata più minimalista e capace di dire qualcosa quasi solo sul qui e ora. Poi è cambiato il paesaggio, si sa. Più brutto, ordinario, tutto uguale, difficile trovare gli spunti per progettare relazionandosi a identità ormai inesistenti. Una volta – 20 o 30 anni fa – fotografare il bel paesaggio voleva dire soprattutto dare il supporto visivo al progetto di conservazione. Ma oggi, che non è più solo conservativo e ritagliato sulle eccellenze, cos'è il progetto di paesaggio? Registrare, come stanno facendo le Marche, quali e quanti e dove sono i paesaggi ordinari, quale progetto di paesaggio sottende? La riqualificazione di tutti? O forse, al contrario, l'accettazione consapevole di tutti?

Quello che è certo – le stesse campagne fotografiche come quella della DATAR sono nate per questa evidenza – è che il paesaggio è cambiato ovunque, per

effetto di epocali cambiamenti sociali e tecnologici della seconda metà del '900. Forse anche a causa di questo cambiamento, negli ultimi 20 anni è cambiata radicalmente la cultura tecnica delle discipline del territorio. La conservazione ha un po' allentato i suoi controlli, ma non i principi, nel frattempo si è diffuso un paesaggismo ambientalista, radicale e vincolista, mentre probabilmente è sfiorito fino a scomparire quello di origine letteraria e storico-artistica. L'onnipotenza dell'urbanistica classica ha mostrato anch'essa la corda, lasciando campo al fitto chiacchiericcio della partecipazione diffusa. E poi è calata la forza delle amministrazioni pubbliche e della politica. Che non sanno più bene cosa volere, e dunque cosa chiedere. Se Paolo Monti aveva ricevuto degli "ordini" precisi dal Comune di Bologna – mostriamo il centro storico com'è, anzi, come era, per render vivo il desiderio di conservarlo – Linea di Confine riceve oggi vaghe indicazioni ed è lasciata in sostanza libera di restituire una propria visione dei luoghi.

Infine, e soprattutto, sono cambiati i fotografi. Sono diventati artisti, immersi nel mercato dell'arte e attenti alle richieste delle gallerie, più che al desiderio dell'assessore. Ed è cambiata la fotografia: tutti fotografano, e il digitale ha reso tutto subito controllabile e innumerevolmente replicabile, e photoshop tutto alterabile.

In mezzo a questa instabilità, che senso ha parlare di progettualità fotografica? La maggior parte dei fotografi del dopo-Ghirri fa fotografie sciatte, disordinate, understated, proprio per parlare di un paesaggio che ha queste caratteristiche. Spesso il pubblico non specialista definisce queste foto "brutte". Confonde, replicano gli specialisti, ciò che è raffigurato con la figurazione. Ma è vero anche che la fotografia vuole farsi brutta, non si cura – programmaticamente, ideologicamente, retoricamente – di rispondere alle classiche regole della composizione, e si fa così strumento di un anticlassicismo altrettanto manierista. Paolo Rosselli⁴ sostiene che l'uso del digitale, soprattutto le modifiche post-produzione, è assolutamente appropriato, quasi consustanziale, alla città e all'architettura contemporanee, che sono altrettanto instabili e velocemente mutevoli. C'è un nesso diretto e forte tra il fotografo, il suo modo di fotografare e ciò che viene osservato, selezionato per lo scatto e dunque rappresentato. C'è una complessa rete di relazioni, attrazioni, decisioni più o meno consapevoli. Oltre ad esserci un inconscio tecnologico, una quota di imponderabile autodeterminazione della stessa macchina fotografica, come sosteneva Franco Vaccari⁵.

Scrivono Roland Barthes ne *La camera chiara*⁶: «La veggenza del fotografo non consiste tanto nel vedere quanto nel trovarsi là»; e anche: «la fotografia

fotografa il notevole. Ben presto però, attraverso un ben noto capovolgimento, essa decreta notevole ciò che fotografa». E poi – suggeriva ancora Barthes – occorre sempre ricordare che nella foto certamente si vede tutto quel che c'è da vedere, ma la foto non sa dire ciò che dà a vedere. Ne consegue che qualsiasi cosa se ne dice, di quella foto, siamo noi che la diciamo, non la foto. Questo ridimensiona la potenzialità progettuale della foto, se non a quei pochi casi conclamati. Quali? Se ne può trovare qualcuno? Si può citare qualche caso in cui un decisore è stato convinto a demolire, costruire, modificare, proprio per aver visto quella foto? E se dovessimo concludere che le committenze sono finite, che l'unica forza delle fotografie sta proprio negli archivi, come semi o talee che stanno crescendo in serra? Certo, la diffidenza nei confronti delle foto d'archivio sta nel fatto che inevitabilmente se ne fa un uso solo documentario del tempo che fu (il noema "è stato" di cui parla sempre Barthes, indicandolo come tipico della fotografia) e dunque portano a un progetto storicistico, che non è il solo possibile.

Ci si deve chiedere ancora se l'indagine dei luoghi attraverso la fotografia possa contribuire al progetto urbanistico e all'identificazione dei paesaggi: è vero che la fotografia è in grado di raccogliere e trasmettere i valori emozionali del territorio e, dunque, di rappresentare le istanze della popolazione coinvolta, meglio di quanto non possano fare i rilievi tipici dell'analisi urbanistica (dati numerici e statistici, cartografia di base e tematica)? La fotografia - usando le parole dell'urbanistica - è solo (o principalmente) rilievo dell'esistente o è anche materiale per il progetto? E che uso hanno fatto dei materiali prodotti dai fotografi, gli enti che hanno commissionato campagne pubbliche? Oltre a un nesso indiretto, culturale, tra fotografia e decisioni riguardanti le politiche urbane, si può trovare traccia di relazioni più tecniche, disciplinari? La fotografia ha nutrito davvero piani e progetti, è riuscita ad incidere e innovare la percezione delle trasformazioni territoriali?

Queste domande sembrano ancor più pertinenti e necessarie che in passato, in quanto dalla sostanziale stabilità delle forme fisiche e sociali del territorio nel dopoguerra, che potevano essere rilevate in modo sufficientemente esaustivo attraverso pratiche tradizionali di tipo quantitativo e catastale, nel corso degli ultimi decenni, e particolarmente degli ultimi anni, si è passati a una velocità di trasformazione elevatissima. Il mondo liquido pretende – per essere captato e analizzato in presa diretta – metodiche altrettanto mobili, basate sull'osservazione e lo sguardo, più che sulla rigidità statica e la freddezza dei numeri.

In alcuni casi celebri, la fotografia ha sicuramente costituito un utile e forse imprescindibile strumento di conoscenza dei territori interessati dal progetto. Pensiamo ai centri storici dell'Emilia-Romagna fotografati da Paolo Monti tra gli anni '60 e '70. Il progetto di conservazione edilizio e urbanistico è basato su quelle immagini; ha coinciso di fatto con il rilievo dell'esistente che quelle immagini rappresentavano, secondo i principi stessi del restauro scientifico e del risanamento conservativo.

Quelle foto erano però molto diverse dalla realtà: l'assenza di traffico automobilistico e di persone le raffreddava dislocandole in uno spazio-tempo astratto. Questo esempio mostra una volta di più che la fotografia non è affatto esente da pratiche di manipolazione e contraffazione della realtà e testimonia un possibile ruolo progettuale della fotografia; se la committenza chiede in modo esplicito un impegno in questa direzione, la fotografia è naturalmente orientata a darlo.

A questa modalità fa riscontro, all'opposto di una scala di comportamenti possibili, un uso ideologicamente più debole, dove la fotografia è lasciata libera di parlare il proprio linguaggio (e di rappresentare il punto di vista dell'autore) e viene per così dire esibita in giudizio insieme ad altre testimonianze dei fatti e della realtà. Questa modalità di solito si estrinseca in pratiche di tipo laboratoriale, dove urbanisti, artisti, fotografi co-operano nel porre a confronto punti di vista anche molto diversi, nell'intento di fornire un'interpretazione meno unilaterale e più densa di significati. Questo approccio è stato finora meno utilizzato dalle committenze di area urbanistica (tra i pochi casi importanti, la ricerca *Atlante Italiano 007. Rischio paesaggio*, realizzato dalla Direzione per l'architettura contemporanea del Mibac), ma presumibilmente sarà più frequente, nell'intento di avvicinarsi di più all'espressione delle identità locali attraverso procedure di ascolto mirate, che possono essere attivate appunto attraverso i workshop di fotografia.

note

1 / Francesco Infussi, "Quando il territorio è muto. Note sulla Mission photographique della DATAR", *Urbanistica* n. 82, 1986.

2 / Francesco Infussi, "Avventure dello sguardo", *Territorio* n. 41, 2007.

3 / Michele Smargiassi, "Dietro lo specchio (retrovisore). La fotografia per l'urbanistica", in *Uno sguardo lento. L'Emilia-Romagna nelle raccolte fotografiche dell'IBC*, Bologna, Clueb, 2007, pp. 87-89.

4 / Paolo Rosselli, *Sandwich digitale. La vita segreta dell'immagine fotografica*, Quodlibet, Macerata, 2009.

5 / Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Agorà, Torino, 1979.

6 / Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980.





Una discussione
contemporanea

Piano e architettura: elementi per un riesame Nicolò Privileggio

Da alcuni anni la città sembra sia tornata ad occupare il centro dell'interesse dell'architettura. Lo si può toccare con mano nelle mostre, nei programmi didattici di importanti scuole di architettura, nelle pubblicazioni. È innegabile anche che i radicali mutamenti che hanno investito il rapporto tra società e territorio da tempo richiedono che l'architettura rifletta su se stessa in quanto disciplina e in quanto attività intellettuale fortemente connessa con i movimenti della società e con la riorganizzazione dei processi economici e produttivi. Tuttavia, al di là di una generica ancorché necessaria attenzione nei confronti di queste problematiche, rimangono ancora aperti alcuni importanti interrogativi sul come possa essere ripensato oggi l'orizzonte operativo del progetto urbano e, di conseguenza, su quale possa essere oggi il ruolo dell'architettura all'interno di un processo di pianificazione.

Le riflessioni che intendo esporre cercano di rispondere, in modo parziale e provvisorio, a questi interrogativi. Esse sono state alimentate da un confronto continuo con la pratica del progetto e dal contatto con problemi di trasformazione urbana. Ciò serve anche a chiarire il senso dei tre lavori che presento in questo contributo e il motivo per cui essi appaiono inframezzati a considerazioni di carattere più generale. Sono progetti di grande scala elaborati in momenti distinti nell'arco di una decina d'anni: non voglio utilizzarli con un intento dimostrativo ma più semplicemente perché considero la pratica del progetto un momento irrinunciabile per la definizione di questioni e temi di ricerca e inoltre perché i tre lavori presentati, in quanto progetti di concorso, consentono più di altri di esprimere con chiarezza i principi che informano le nostre riflessioni.

"Piano" e "progetto"

Il dibattito degli ultimi decenni è stato attraversato dalla convinzione ricorrente della crisi dell'idea di "piano", cioè di quell'insieme di proposizioni e di riflessioni lentamente costruitesi nella fase "eroica" della modernità che vedevano nel progetto totale dell'ambiente costruito lo strumento per costruire una società migliore e che attorno a questo progetto avevano fatto convergere i campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica.

Com'è noto, la critica al piano ha costruito i propri argomenti soprattutto facendo leva di volta in volta sul carattere ideologico, determinista, tecnocratico del piano e delle sue "forme", sulla sua inadeguatezza come strumento di governo delle dinamiche di trasformazione della città. Nel corso degli anni, queste convinzioni sono diventate parte di un sentire diffuso presso

Nicolò Privileggio / insegna al Politecnico di Milano, con lo studio Privileggio/Secchi Architettura lavora come progettista. Ha scritto testi critici sul disegno urbano contemporaneo. A Bologna è stato impegnato nell'indagine preventiva alla definizione del bando di concorso per la nuova stazione, con i suoi studenti analizza e progetta le aree da trasformare previste dal PSC.

politici, amministratori, gruppi professionali e cittadini; ma questa sorta di offensiva nei confronti del piano non sempre è stata motivata in modo approfondito; la critica alle forme istituzionali e codificate assunte dal piano è diventata spesso un cliché che ha contribuito, a mio avviso, a rimuovere in modo troppo sbrigativo uno dei moventi che ne erano ispiratori: il vedere cioè nell'idea di piano un momento fondamentale di ripensamento della città in quanto bene collettivo. È nell'idea di piano messa a punto dalle avanguardie della modernità che si è chiarito il nesso esistente tra il progetto della forma fisica della città e la costruzione di un principio di cittadinanza.

Simmetricamente alla crisi del piano, la stagione del "progetto urbano" ha visto la pratica architettonica concentrare il proprio campo d'azione all'interno di interventi mirati di "renovatio urbis", operazioni isolate volte alla ridefinizione di alcune parti della città consolidata. La predilezione per il tema della "costruzione della città nella città" e il carattere talvolta autonomo e circoscritto di questi progetti urbani ha segnato una progressiva distanza della ricerca architettonica dal campo più esteso costituito dal progetto della forma urbana nella sua dimensione territoriale, solo momentaneamente colmata durante quella breve ma importante stagione di riflessioni coagulatesi attorno alle riviste *Casabella*, *Urbanistica* e *Rassegna* e caratterizzata dal dibattito intorno al rapporto tra "piano" e "progetto". Questo distacco ha segnato anche il prevalere all'interno dei processi di pianificazione di una dimensione "strategica" a scapito di una riflessione capace di attraversare in modo pertinente tutte le scale dell'abitare rapportandosi ai segni fisici che costruiscono la forma del territorio. L'estensione della città non sembra più compatibile con gli strumenti della progettazione architettonica; l'architettura sembra aver perso la possibilità di riflettere e incidere in modo significativo sulla forma della città "nel suo insieme".

Ritengo che dietro alla crisi dell'idea di piano vi sia un presupposto riduttivo che oppone alle ragioni del progetto della forma del territorio l'interpretazione della città nei termini di "processo" cioè di un flusso continuo di eventi e di pratiche che appaiono difficilmente governabili attraverso la precisione di un disegno fisico. Durante gli ultimi decenni il progetto della forma della città è stato interpretato in opposizione a una domanda di maggiore flessibilità; il disegno fisico è stato visto come uno strumento

impositivo e rigido che mal si adattava alla condizione di incertezza dovuta alla moltiplicazione e frammentazione dei soggetti che operano nelle trasformazioni dello spazio fisico, all'orizzonte temporale breve nel quale questi soggetti si muovono, al crescente grado di complessità del processo decisionale.

In diversi piani e scenari strategici elaborati in Europa negli anni recenti il disegno fisico tende pertanto a diventare sempre più astratto: un'immagine che si arresta alla soglia dell'enunciato, un disegno che mostra la propria pertinenza entro un quadro sinottico di area vasta ma che è privo di quello spessore morfologico nel quale si danno le relazioni tra visioni d'insieme e articolazione minuta dello spazio abitabile. Queste immagini sono perfettamente coerenti con l'interpretazione della città come flusso inarrestabile di eventi poiché affidano la concreta trasformazione dello spazio a momenti successivi di negoziazione. Tuttavia esse nulla dicono a proposito dei criteri da osservare nella negoziazione, dei soggetti che vi potranno partecipare, della "posta in gioco" che questi soggetti dovranno negoziare. In tal senso i disegni contenuti nei piani strategici sono, a mio modo di vedere, delle figure generalmente opache e coprenti.

Allo stesso tempo, l'interpretazione della città come entità in continuo divenire, come prodotto della razionalità impersonale dei processi economici e del sistema decisionale ha rafforzato la convinzione che l'unico spazio praticabile dal progetto di architettura sia quello dell'intervento puntuale, legato a un'occasione singolare e in risposta a un problema specifico, operando all'interno della città solo per singoli frammenti esemplari. Questo atteggiamento nei suoi esempi migliori si è configurato come tentativo di resistenza nostalgica dell'architettura, come tentativo cioè di intendere il dissolto legame tra architettura e forma urbis come conflitto tra una totalità perseguita ma non più raggiungibile e come lo spazio per un esercizio critico nei confronti della realtà. Potremmo dire che secondo questo atteggiamento nel frammento o nel progetto esemplare riemerge un "subconscio critico" della città, che trae dalla situazione specifica l'occasione per affermare significati più generali, la nostalgia di valori collettivi e civili ritenuti non più rintracciabili e mai più raggiungibili nel corpo intero della città: un dialogo tra architettura e città che si ripiega nella rassicurante sfera del simbolo.

Progetto come esplorazione: le
aree Falck di Sesto San Giovanni

Dalla retorica che oppone forma e processo, "progetto" e "divenire", è possibile uscire introducendo nell'idea di progetto una prospettiva conoscitiva. Ciò significa pensare al progetto come strumento di esplorazione della realtà e di interlocuzione con la società. Entro questa prospettiva la continua elaborazione di progetti e scenari di lungo periodo è un tentativo di riscrivere e indagare, alla luce del mutato rapporto tra società e territorio, la forma della città in quanto espressione di alcuni valori condivisi e non negoziabili. È ciò che abbiamo cercato di fare nel progetto per le aree Falck di Sesto San Giovanni, che assume fin dalle sue premesse un intento conoscitivo. In una situazione di impasse politico e decisionale, il concorso aveva come principale obiettivo quello di innescare un dibattito sul futuro di un'area di 150 ettari nel cuore dell'area metropolitana milanese che doveva coinvolgere non solo i principali attori della trasformazione (l'amministrazione e la Falck) ma anche l'intera cittadinanza. Abbiamo interpretato questa aspettativa con un progetto che cercava di indagare la costruzione del processo attraverso il quale le aree Falck avrebbero potuto essere trasformate nel tempo. Un processo "aperto", pensato cioè per sollecitare la partecipazione di una pluralità di attori possibili e i cui esiti non erano "prefigurati" ma piuttosto definiti da alcuni minimi criteri di razionalità: ad esempio la forma a "S" del parco, dettata dalla disponibilità immediata dei suoli meno inquinati prima occupati dai binari ferroviari, la volontà di collegare attraverso il parco il centro di Sesto e il sistema fluviale del Lambro, la continuità e l'articolazione minuta degli spazi di verde pubblico nei tessuti residenziali, l'orientamento della nuova maglia urbana, che sfrutta la linea di massima pendenza del terreno verso il fiume Lambro per costruire un efficiente sistema di riciclo delle acque, il rapporto tra costi della bonifica dei suoli e l'insediamento di funzioni a più alto valore aggiunto. Abbiamo infine cercato di offrire una simulazione del processo in un disegno d'insieme caratterizzato da una continua oscillazione tra la precisione morfologica e l'astrazione logica di un principio, tra la dimensione iconica e quella diagrammatica; esso è concepito per essere insieme forma territoriale e "indice" del processo che la costituisce.

Il senso di questo progetto è quello di offrire alla società innanzitutto uno strumento per comprendere la natura dei fenomeni, per saggiare le conseguenze dei processi e dei mutamenti che attraversano lo spazio urbano, per stabilire delle possibili relazioni di senso tra le molteplici azioni che affollano l'esperienza della città.



Il progetto è, in ultima analisi, uno strumento per giudicare la realtà che si ha di fronte, per prenderne coscienza; o meglio il suo ruolo è quello di creare le condizioni affinché il giudizio sia possibile. Come abbiamo cercato di fare per le aree Falck, il progetto va inteso non come risoluzione di problemi dati ma piuttosto come “costruzione” di problemi; non si dà mai come fatto compiuto, ma piuttosto come ipotesi in attesa di verifica, per usare le parole di Franco Rella «... non va inteso come coazione della libertà, ma come liberazione delle cose dall’insensatezza».

Progettare in profondità:
due concorsi in Corea del Sud

Al fondo dell’idea di progetto portata avanti dalla modernità sta la necessità di pensare alle forme dell’abitare attraverso disegni capaci di penetrare in profondità, attraversando quel denso strato di rapporti e articolazioni spaziali che sta tra il nostro essere corporeo e le grandi configurazioni territoriali. È in questo strato che emergono le disparità sociali, i conflitti tra collettivo e individuale, tra benessere e marginalità; è in questo spazio di grana più sottile che è possibile esplorare concretamente e fuori da ogni retorica i temi della sostenibilità e dell’infrastrutturazione del territorio, dell’equità e del “diritto alla città”; è qui che l’indagine sullo spazio fisico si dà come indagine sui i criteri della convivenza civile.

Ed ancora, è all’interno di questo spessore denso di relazioni materiali tra persone, luoghi e manufatti che si costruisce la città in quanto bene collettivo, che è possibile riconoscere nelle molteplici azioni individuali la costruzione di un paesaggio comune. Ed è infine l’esplorazione della “forma” delle relazioni che si danno entro questo spessore che può dare senso ed efficacia ai diagrammi e alle figure di area vasta e non viceversa.

I due progetti elaborati per la Corea del Sud sono un tentativo di esplorare il modo in cui alcune figure di grande scala possano essere costruite e declinate nel tempo lungo a partire dall’esplorazione di relazioni elementari che investono lo spazio ravvicinato.

Nel caso della nuova città di Sejong lo spazio della città è organizzato da una griglia territoriale che si confronta con le variazioni orografiche del terreno e, attraverso un procedimento di inversione tra pieno e vuoto, individua due differenti ambienti urbani: grandi quadre di spazio pubblico entro le quali sono collocati i principali edifici governativi e, più a nord, una griglia di isolati a loro volta attraversati da un sistema capillare di spazi



pubblici. In reazione alla privatizzazione dello spazio urbano e all'esperata deregulation urbanistica di uno dei paesi simbolo del "nuovo capitalismo" asiatico la nostra proposta intendeva ribadire il valore della forma come identità collettiva della nuova città - destinata a diventare a breve la futura capitale - e la struttura dello spazio aperto come suo unico vero "monumento". Analogamente, nel progetto per la trasformazione dell'isola di Gadeokdo in un centro degli affari e del turismo, la figura territoriale è data da tre grandi "stanze" di spazio aperto pensate come grandi palcoscenici per la vita in pubblico e definiti ai bordi da una spessa cortina edificata che risale la pendenza delle colline.

In entrambi i progetti le figure sono accompagnate da un abaco di situazioni insediative che mostra come la figura territoriale possa essere costruita nel tempo attraverso singole operazioni urbane dotate di una propria autonomia. L'abaco è lo strumento principale per saggiare i limiti di queste figure, la loro capacità di organizzare il massimo della complessità e della variazione senza venire meno al loro essere figure che strutturano il territorio. Attraverso l'abaco le figure sono declinate in profondità attraversando differenti scale dimensionali: lo scopo non è quello di dettagliare un disegno sovraordinato ma al contrario il tentativo di esplorare differenti temi progettuali e le loro possibili interpretazioni. Essi riguardano principalmente il rapporto con lo spazio aperto pubblico e privato, il confronto con l'orografia del terreno, le relazioni con l'infrastruttura e con il trasporto pubblico, la variazione tipologica, i differenti livelli di mixité funzionale, criteri di compatibilità tra funzioni differenti. Il senso di questo scavo progettuale in profondità non è pertanto quello di prefigurare o prescrivere ma di indagare e offrire alcuni criteri entro i quali inscrivere un gran numero di singole operazioni di trasformazione e delineare i confini di una possibile azione di governo delle trasformazioni.

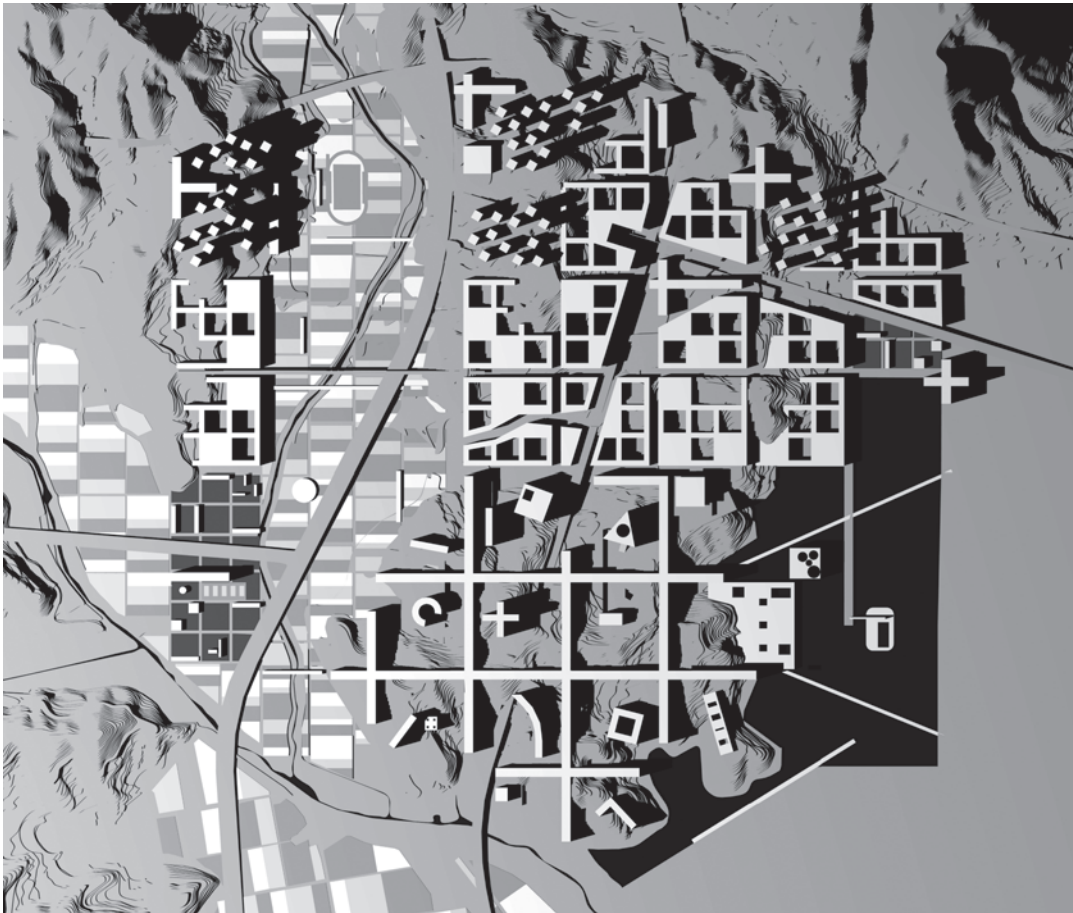
"Ordinamento" VS "ordine"

Per riprendere gli interrogativi iniziali, ritengo che il ruolo dell'architettura nei processi di pianificazione del territorio possa essere quello di riconquistare una razionalità conoscitiva del progetto, e che questa debba servire a ridare senso e valore allo spesso intervallo che separa le grandi visioni sinottiche e il rumore di fondo delle molteplici azioni di trasformazione dello spazio. Serva cioè ad uscire dalle interpretazioni della città contemporanea

come generica estensione, come luogo di una uniforme eterogeneità nel quale tutto è diverso ma sempre uguale e dove ogni possibile orizzonte di significato sembra perduto per sempre. Questa interpretazione, sublimata da Rem Koolhaas nella visione estetizzante e liberatoria della “città generica”, è stata funzionale al riprodursi di un’architettura totalmente autoreferenziale.

Viceversa, innumerevoli mappature, ricognizioni sul campo, pratiche di ascolto ci rivelano costantemente che la forma della città è piuttosto un terreno nel quale il patto di convivenza tra individui è sempre in bilico, sull’orlo di una imminente dissoluzione e quindi necessita di essere di volta in volta riformulato e sottoposto a un giudizio critico. In questo consiste a mio avviso l’utilità di un rinnovato interesse dell’architettura per la forma del territorio.

Concepire il progetto come strumento di giudizio significa svincolare il progetto dal suo rapporto privilegiato con un fine ultimo compiuto, con una condizione cristallina che si auspica possa essere interamente realizzata per considerarlo piuttosto come un criterio dell’agire “in situazione”: si progetta per il presente, per dare un senso all’esperienza concreta del presente. In questo senso il progetto della città non è prefigurazione di un ordine cristallino ma è sempre un progetto di ordinamento dello spazio, nel quale il ruolo della “forma” nelle sue complesse articolazioni è quello di innescare e orientare qui e ora il fare dell’esperienza e le azioni dei differenti soggetti che a vario titolo sono coinvolti nella costruzione della città.



Concorso internazionale per la nuova città amministrativa di Sejong (Corea del Sud).

"Reverse Code", progetto vincitore (2006).

N. Privilegio, M. C. Secchi,

collaboratori M. Malingambi, F. Mariani, F. Ponti, M. Salvetti, L. Santosuosso





Verso un progetto urbano

Maria Claudia Clemente, Francesco Isidori

Costruire un progetto urbano è cosa assai difficile. Un progetto è sempre un processo composto da due istanze apparentemente distanti: una che nasce dal basso, dalla interpretazione del luogo, dei segni, della storia, delle tradizioni ed una che, al contrario, discende dall'alto, dalla sovrapposizione, al contesto e alla sua interpretazione, del pensiero e della volontà del progettista.

Queste istanze appaiono ancora distanti e apparentemente inconciliabili: da una parte ci sono le ragioni della società, degli abitanti e del territorio su cui il progetto agisce; dall'altra le ragioni del progettista, della storia dei fatti urbani, dei modelli astratti di città e le diverse ipotesi di organizzazione, articolazione e funzionamento dello spazio urbano.

È un processo che si svolge in un tempo molto lungo, coinvolgendo un numero elevato di attori afferenti a diverse e spesso antitetiche discipline. È infatti lento il tempo della sua elaborazione, durante il quale il progetto cambia, evolve, si stratifica. È il tempo necessario all'ascolto di tutte le istanze che vengono da fuori e da dentro il processo; le istanze del luogo degli attori che vi sono coinvolti. È un processo che, se condotto a buon fine, coinvolge in modo più o meno volontario una gran moltitudine di persone che quegli spazi e quei luoghi immaginati inizialmente sulla carta, un giorno si troveranno a vivere, a fruire, ad attraversare.

All'interno di questo quadro è impossibile definire criteri e regole per il progetto urbano; si possono fissare al massimo alcuni obiettivi e principi invariati.

La struttura

La prima operazione riguarda l'identificazione e il tracciamento della struttura.

La struttura traduce, attraverso pochi segni e in modo sintetico, il criterio ordinatore alla base del processo di trasformazione. È l'ossatura del progetto; la definizione di una o più regole di crescita e di sviluppo nel tempo.

La struttura non è forma ma un concetto. È l'idea che dietro a qualunque forma possa esistere un ordine che ne indirizza e guida lo sviluppo, che riflettere i significati allegorici e i valori identitari della società su cui il progetto agisce.

La struttura definisce i criteri attraverso cui le parti del progetto si relazionano al tutto; una ipotetica forza coesiva che tiene insieme i frammenti.

Il tessuto

Riprendendo alcune ricerche di Alison e Peter Smithson e più in generale del Team X sulla Cluster City, intesa come critica all'idea di città





Studio Labics / Studio Labics è stato fondato a Roma nel 2002 da Francesco Isidori, Maria Claudia Clemente e Marco Sardella, con l'intento di convogliare architetti, artisti e designer in un comune progetto di sperimentazione per un'architettura che si fa territorio, sfondo e struttura. Nel 2006 ha vinto il Concorso ad inviti bandito dalla G.D. per la "Valorizzazione dell'Area Ex ENEL in Bologna".

sottesa al Movimento Moderno, riteniamo sia necessario recuperare l'idea di tessuto urbano, attraverso un consapevole progetto di suolo. Il tessuto è qui inteso come successione strutturata di edifici e spazi aperti, in relazione tra di loro ma discontinui nella fruizione, capaci di creare un sistema coerente di luoghi dotati di identità differenti.

All'idea dello spazio pubblico come spazio libero, neutro e a-gerarchico, omogeneo e non diversificato della città modernista, la Cluster City oppone una città basata sulla differenziazione, sul valore dello spazio interstiziale, sulla capacità del tessuto di liberare interazioni e relazioni non lineari tra le persone, presupposto necessario per la costruzione di una comunità.

Il tessuto è intreccio strutturato di unità spaziali e funzionali relazionate tra loro che rende significativa l'esperienza dello spazio urbano.

Il sistema delle connessioni

Un progetto urbano deve amplificare le connessioni e il sistema delle relazioni che sono alla base dell'esperienza urbana.

Parte integrante del progetto di suolo è la definizione del sistema delle connessioni materiali ed immateriali con l'intorno.

Per questo è importante definire subito il livello di infrastrutturazione del progetto, ovvero la sua ossatura. Infrastrutturare vuol dire definire il sistema delle connessioni pedonali, ciclabili, veicolari, trasportistiche, che il masterplan pone in essere al suo interno – ovvero tra le sue componenti – e con il suo intorno.

Per ottenere un sistema di connessioni efficace, il progetto si innesta sul tessuto esistente ricucendo quanto interrotto e riammagliando idealmente i fili del discorso urbano anche estendendo quanto già presente e immettendo nel contesto nuova linfa vitale.

Il sistema delle relazioni

Progettare il sistema delle relazioni vuol dire prima di tutto conoscere il territorio nell'insieme delle attività, delle funzioni, dei flussi e degli spazi pubblici che lo strutturano e lo organizzano; solo sulla base di questo dato si potrà costruire un sistema di attività e spazi capaci di funzionare sia alla scala locale che alla scala urbana.

Un progetto urbano deve costruire un insieme articolato di attrattori e condensatori, che completa, accentua e amplifica il sistema urbano, stabilendo nuove relazioni con il territorio a cui appartiene.





Dall'interno verso l'esterno

Un Masterplan innanzitutto deve favorire scambi e relazioni tra cose e persone, non solo attraverso una efficace infrastrutturazione ma anche attraverso la scelta di determinati principi insediativi e adeguate tipologie.

Un progetto urbano deve essere aperto, accogliente e tollerante; quanto più riesce a guardare verso l'esterno, evitando chiusure autoreferenti, tanto più favorirà l'insediarsi di una comunità aperta e democratica. Per questo motivo si dovranno evitare il più possibile zolle monofunzionali, chiuse e protette, recinzioni urbane che diventano recinzioni mentali, piuttosto incoraggiare principi insediativi e tipologie che consentano il rapporto con la dimensione pubblica della strada e, al tempo stesso, la riservatezza della dimensione privata.

Gli spazi aperti / lo spazio pubblico

Lo spazio aperto deve essere al centro del progetto urbano.

È il progetto dello spazio pubblico che dà senso e significato alla trasformazione della città; lo spazio dell'incontro tra individui e culture, della condivisione, della socializzazione. Lo spazio pubblico contemporaneo è necessariamente pervasivo, interstiziale, minuto, specchio della complessità della società che in esso vive, si ritrova e si rappresenta.

Il progetto dello spazio aperto deve consentire intensità e diversificazione degli usi a seconda delle ore del giorno, delle condizioni del tempo ed anche del trascorrere del tempo; deve essere vissuto in modo formale ma anche occupato in modo informale, caratteristica fondamentale perché evidenzia il carattere semantico dello spazio e la possibilità che possa essere interpretato in modo diverso; non deve imporre comportamenti ma indurre atteggiamenti. È uno spazio differenziato, un paesaggio che tiene insieme il costruito e il vuoto, un vuoto strutturato; non più negativo del costruito ma esso stesso soggetto del progetto.

Le diverse scale

Il progetto urbano deve mettere a sistema le diverse scale della città: dallo spazio privato dell'alloggio, allo spazio collettivo, dalla strada e dalla piazza di quartiere fino allo spazio/luogo/edificio attrattore alla scala urbana.

Ogni luogo deve essere equilibrato al suo interno, ovvero ogni scala deve essere riconoscibile e vivibile come tale dall'utente, ma tuttavia deve essere sempre percepito come luogo della città, una delle possibili condizioni urbane.

Il progetto deve strutturare non solo i singoli luoghi alle loro diverse scale, ma con chiarezza anche i luoghi di passaggio da una scala all'altra; il passaggio fluido e al tempo stesso riconoscibile; il passaggio vissuto come momento di transizione, soglia.





La natura del tessuto urbano

Il tessuto costituisce la materia di base per la costruzione del discorso urbano; attraverso la ripetizione di alcuni elementi autosimilari, il loro accostamento, slittamento e giustapposizione si costruisce il fondamento del progetto urbano. È nella natura ripetitiva, e per certi versi neutrale, del tessuto che gli elementi eccezionali diventano significativi.

Se non ci fosse il tessuto ad istituire una regola, non ci sarebbero neanche quei luoghi che per differenza diventano riconoscibili e spesso assumo il ruolo identitario. Attraverso salti di scala, dilatazioni, distorsioni, tagli, fratture, sottrazioni, diradamento del tessuto si costruisce la città.

Differenza e diversità

Il progetto urbano deve incorporare le diversità come valore, a tutti i livelli e a tutte le scale.

La prima, forse la più importante, è la diversità programmatica: non la totale eliminazione degli edifici monofunzionali, spesso necessari seppure la loro riduzione sia comunque auspicabile, bensì la capacità di pianificare e controllare la distribuzione di funzioni, attività e spazi alla scala del quartiere e della città.

La seconda, particolarmente importante nei progetti residenziali, è la diversità tipologica ovvero prevedere edifici guidati da principi insediativi diversi, capaci di attrarre utenti con diversi stili di vita.

La diversità tipologica comporta quasi sempre un altro tipo di diversità, altrettanto importante, ovvero la diversità sociale.

La differenza che si genera attraverso la variazione di densità può avere oggi un valore sociale, urbano ed ambientale: consumando meno territorio, il bene pubblico per eccellenza, utilizzando al meglio le risorse, si possono creare punti di accelerazione visiva e simbolica che rafforzano il sistema identitario delle città.

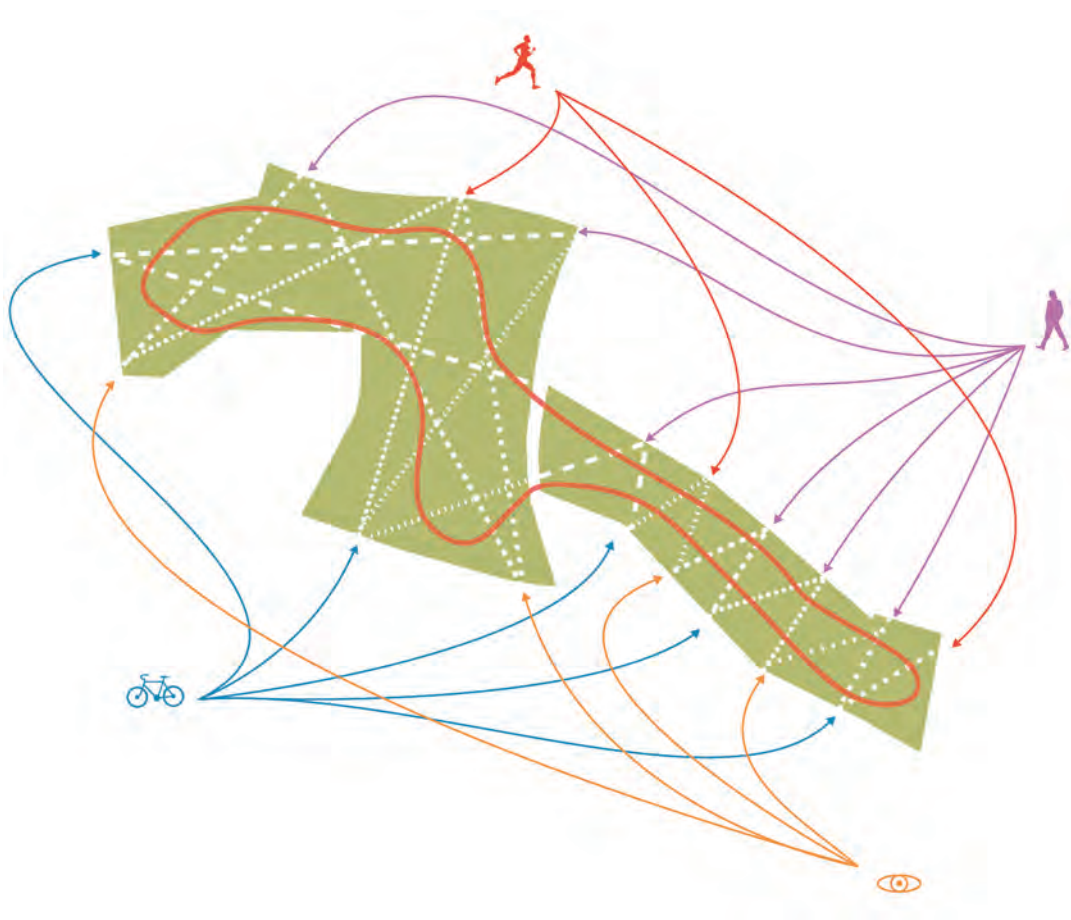
Un nuovo contesto

L'obiettivo finale è la costruzione di un nuovo contesto capace di favorire identità e appartenenza soprattutto in un momento storico in cui le diverse società del mondo globalizzato definiscono una realtà complessa.

L'ipotesi della città Moderna è fallita per l'incapacità di generare un vero senso di comunità; la città oggi, proprio in un momento in cui è protagonista delle dinamiche di urbanizzazione della società, si trova paradossalmente senza punti di riferimento.

È necessario – come dimostra il rinnovato interesse per gli studi urbani – rifondare gli strumenti e le azioni per agire sulla città, se non vogliamo che la città sparisca tra isole residenziali e centri commerciali.





Masterplan Torrespaccata, Roma.

Schema dello spazio pubblico permeabile con vari tipi di attività: sportivo, ciclabile, visivo e pedonale





Progetto Città del Sole, Roma: vista da via della Lega Lombarda



Dimensione dialogica e dimensione morfologica.

L'esperienza dell'Urban Center Metropolitano di Torino

Antonio De Rossi, Paolo Antonelli,
Alessandro Armando, Francesca Camorali

Oltre la one company town

Torino è una città che ha visto porre, negli anni più recenti, una grande attenzione al confronto sulle trasformazioni che la stanno attraversando, sui momenti di crisi che ha dovuto affrontare e sulle prospettive del proprio sviluppo. Un dibattito e una riflessione che hanno interessato la società civile locale nelle sue forme più diverse, pubbliche e private, e che affonda le radici nel corso degli anni Ottanta quando il modello della company town viene messo per la prima volta in discussione. Una discussione centrata sulla dimensione fisica della città che – a Torino, come in molte altre città italiane ed europee – ha il suo segno più evidente nella dismissione di grandi aree industriali. È questo il momento storico in cui si inserisce anche il nuovo Piano Regolatore Generale (PRG), elaborato da Gregotti e Cagnardi, approvato definitivamente nel 1995. Lo strumento urbanistico rappresenta solo uno dei momenti più significativi – e forse anche più evidenti – di un profondo e più ampio processo di riflessione sul senso e la direzione della trasformazione della società locale e del paesaggio urbano. Se fino alla fine degli anni Settanta l'immagine della città-fabbrica era la sola possibile agli occhi dei torinesi, prima ancora che a quelli esterni, a partire dai primi anni Ottanta comincia a porsi la questione – urgente – di trovare nuove immagini capaci di riorientare il futuro di Torino.

In questo quadro, hanno giocato un ruolo fondamentale alcuni tratti peculiari della cultura locale torinese e della sua classe dirigente: proprio il momento massimo di crisi dell'identità stessa della città – nel passaggio dalla one company town ad un modello di sviluppo più differenziato – ha coinciso con un progressivo e per certi versi inaspettato processo di aggregazione di risorse, progettualità ed energie prima invisibili o dissipate in mille rivoli diversi. Un passaggio critico che ha indotto un deciso cambio di mentalità anche all'interno delle linee dell'amministrazione pubblica locale, che via via hanno acquisito un ruolo sempre più propulsivo e fortemente propositivo nel costruire e gestire il futuro della città. Dai due Piani Strategici (2000/2006), all'occasione delle Olimpiadi invernali del 2006, Torino ha visto la società e il governo locali impegnati nella messa a punto – forse per la prima volta in modo davvero strutturato – di scenari di sviluppo condivisi.

Sul piano del paesaggio urbano, il cambio di rotta ha coinciso con l'avvio di uno dei progetti più importanti sulla città consolidata dal dopoguerra: il Passante ferroviario e la cosiddetta "Spina centrale", uno dei tre assi portanti del PRG della città (insieme al cosiddetto Progetto Po e al nuovo

Urban Center Metropolitan / è un'associazione autonoma che ha lo scopo di presidiare e supportare i processi di trasformazione di Torino e dell'area metropolitana; è uno strumento di ricerca, promozione e formazione sui temi dell'architettura e del dibattito urbano.
 Antonio De Rossi / vicedirettore, insegna al Politecnico di Torino.

corso Marche). L'interramento dei binari ferroviari, che ancora negli anni ottanta attraversavano la città da nord a sud, e la conseguente liberazione di ampie parti di territorio si è accompagnata alla disponibilità di grandi aree centrali, fino a pochi anni prima occupate dalle fabbriche. Dalla Spina 1 alla più recente Spina 4, questi grandi tasselli possono essere letti come altrettante espressioni del profondo processo di ripensamento dentro alla città che è iniziato nel '95 con l'approvazione del PRG. Le Spine sono a valle di un'imponente trasformazione urbana che ha interessato quasi due milioni di metri quadrati, una nuova "città nella città", che ha ricucito il solco occupato dai binari ferroviari con nuove forme di abitare e con nuove funzioni urbane, commerciali, residenziali, terziarie. Un'esperienza ricca di chiaroscuri, in certi casi anche molto criticata nei suoi esiti linguistico-architettonici, che paga ancora il profondo stato di incertezza – in primis economica – entro cui questo processo è stato avviato.

Ma è solo con il primo e il secondo Piano Strategico, rispettivamente del 2000 e del 2006, che Torino avvia una nuova stagione di riflessioni che, per la prima volta, si allargano alla sua dimensione metropolitana. Ai due Piani Strategici ma soprattutto al documento di "Indirizzi di politica urbanistica", promosso dall'Assessorato all'Urbanistica nel giugno 2008, viene affidato il compito di aggiornare e integrare visioni e strategie contenute nel "vecchio" PRG del '95, individuando all'interno del contesto metropolitano una serie di progettualità strategiche per il futuro assetto territoriale torinese. Progettualità che in larga misura muovono da interventi di natura infrastrutturale e che, per il loro ontologico carattere strutturale e di continuità – la continuità di un asse veicolare o ferroviario che attraversa da un punto all'altro la città – rappresentano importanti occasioni di ripensamento di quadri territoriali più ampi.

Infra-strutture. Torino 2020

Sono questi progetti infrastrutturali che oggi diventano i principali elementi ordinatori – oltre che i vettori – di un processo di trasformazione e di riqualificazione della città nella sua dimensione allargata. È forse questo, a valle dell'esperienza della Spina centrale e del recupero delle aree industriali dismesse, uno dei caratteri più interessanti del caso torinese: infrastrutture che sono diventate il "condensatore" privilegiato intorno al quale si organizzano le trasformazioni più recenti, portando al riconoscimento e alla costruzione di un quadro metropolitano che, in molti casi, ha preceduto qualunque provvedimento legislativo sulle aree metropolitane in senso stretto.

Una dimensione che non è nuova per Torino e che si può ritrovare nei modi con cui storicamente si è strutturato il territorio tra Sei-Settecento: il sistema delle residenze sabaude e le grandi assialità barocche bloccate tra i fondali dei rilievi collinari e alpini, le aperture sulle piane agricole e gli imbocchi di valle lungo cui si sono strutturati gli insediamenti. Una storia e una geografia del territorio che delineano, sotto il profilo delle strutture morfologiche alla grande scala, una visione “metropolitana” che è di lungo periodo e che precede lo sviluppo stesso della “Gran Torino” industriale. Una dimensione storicamente allargata, quindi, che è certamente fisica – costruita cioè intorno a materiali e oggetti territoriali capaci di condizionare e orientare le dinamiche di trasformazione dello spazio –, ma che è anche retorica e di natura narrativa: alle logiche incrementalì di costruzione e modificazione del territorio, alla giustapposizione di razionalità limitate e assolute si sovrappone una visione di lungo periodo strutturata a partire da quelle permanenze che, in senso esteso, si potrebbero definire come il capitale fisso territoriale.

È in questo quadro che si inseriscono oggi le principali progettualità intorno a cui si stanno costruendo e discutendo gli scenari futuri della città: progetti infrastrutturali che diventano l’armatura portante di più vasti processi di riqualificazione e modificazione degli assetti non solo della mobilità pubblica e privata, ma anche e soprattutto ambientali e insediativi. Il documento di “Indirizzi di politica urbanistica”, già richiamato in precedenza, individua in alcuni progetti dei nodi fondamentali e strategici.

Primo fra tutti il nuovo corso Marche, una delle tre “centralità” del PRG, che assume il ruolo di importante attrezzatura urbana che attraversa il territorio metropolitano occidentale da nord a sud, inanellando vaste aree in corso di riqualificazione – dall’Alenia, alle porzioni dismesse della Fiat Mirafiori, ad ampie porzioni del parco agricolo aperto verso le Alpi.

È all’interno di questa prospettiva che si inserisce anche il progetto della nuova Linea 2 della Metropolitana, un asse della mobilità pubblica che attraverserà diagonalmente la città – dal suo quadrante nord-est a quello sud-ovest – intercettando all’interno del centro storico la Linea 1, che già oggi collega la stazione centrale di Porta Nuova con il quadrante ovest dell’area metropolitana. Due sono i nodi urbani strategici intorno a cui si attesterà la nuova Linea 2: a sud nella zona di Fiat Mirafiori e all’arrivo del nuovo corso Marche; a nord in corrispondenza della nuova stazione ferroviaria Rebaudengo, cuore dell’ultimo tassello di trasformazione delle aree industriali



dismesse lungo il Passante ferroviario. Dell'intero progetto per la nuova linea metropolitana torinese, proprio la tranche nord è quella che vede oggi una serie di occasioni al contorno favorevoli ad un avvio rapido della trasformazione. Il tema è la dismissione di ampie porzioni di aree ferroviarie: l'ambito della Spina 4, lungo il Passante, a cui si affiancano le grandi aree dismesse dell'ex scalo merci Vanchiglia, che insieme contano circa un milione di metri quadrati all'interno della città consolidata – la cosiddetta “Barriera di Milano”, storica periferia nord di Torino – per i quali è necessario oggi costruire scenari ampi di riqualificazione e modificazione.

Urban Center Metropolitano:
la costruzione di un ruolo
nei processi di trasformazione
urbana

È proprio intorno al processo di trasformazione e riqualificazione del quadrante nord orientale dell'area metropolitana torinese che l'Urban Center Metropolitano (UCM) ha costruito a partire dal 2007 il proprio ruolo e la propria legittimità come attore “terzo” che supporta le azioni di modificazione, in un intreccio che unisce dimensione dialogica e morfologica.

Nato nel 2005 come un progetto di Torino Internazionale – l'associazione promossa dalla Città di Torino che riunisce i diversi attori pubblici e privati con l'obiettivo di definire il Piano Strategico della città –, UCM diventa nel giugno 2010 una struttura autonoma. Nell'ambito di una progressiva integrazione con le strutture amministrative, gli attori pubblici e privati portatori di interessi sul territorio e la cittadinanza, UCM ha delineato tra il 2005 e oggi quelli che sono i suoi obiettivi e attività principali: accompagnare i progetti e i processi di trasformazione della città e del territorio, promuovere la cultura urbana, costruire forme di partecipazione nell'ambito della società locale. Tra le attività svolte da UCM, quelle di supporto progettuale morfologico alle amministrazioni pubbliche occupano un posto particolarmente delicato. Se su altri fronti (la costruzione di luoghi ed episodi per la discussione, l'informazione e l'inclusione della cittadinanza) la struttura è chiamata a proporre e articolare le proprie iniziative in relazione ad un preciso programma culturale, sul fronte dei progetti deve rispondere a condizioni dettate dalle razionalità tecniche e politiche di chi governa il territorio. La sua capacità di far fronte a richieste anche frammentarie, e magari contraddittorie, ha costituito in questi cinque anni il banco di prova della sua legittimità, almeno in questo specifico ambito operativo.

Le attività di prefigurazione morfologica portate avanti da UCM hanno sempre guardato in modo particolare ad una visione metropolitana



allargata, ribadita con forza nel 2008 dal documento di “Indirizzi di politica urbanistica”. Due sono oggi i principali ambiti di lavoro, strettamente intrecciati con i progetti di natura infrastrutturale a cui si accennava in precedenza: il quadrante sud-ovest dell’area metropolitana, intorno al complesso industriale di Fiat Mirafiori, in stretta relazione con il progetto del nuovo corso Marche e con la trasformazione di grandi tasselli industriali dismessi; il quadrante nord-est, con il progetto della nuova Linea 2 della Metropolitana legata al più ampio processo di riqualificazione urbana definito dalla cosiddetta “variante 200” al PRG.

La messa a punto di mappe territoriali alla dimensione metropolitana inizia già nel 2006 – dal lavoro con Torino Internazionale per il secondo Piano Strategico – e per fasi successive, vede definirsi un quadro sempre più ampio e distinto dei nodi della trasformazione fisica alla grande scala. Ad una dimensione territoriale estesa corrispondono spesso temporalità altrettanto lunghe: nel corso di questi anni gli assetti discussi a livello comunale, provinciale e regionale sono ritornati, alcuni trasfigurati, altri confermati da inerzie o convergenze di circostanze sempre complesse e plurali. In questi movimenti – per lo più a razionalità frammentata, secondo piani di ordinamento degli enti o di separazione tecnico disciplinare – UCM ha tentato di ricomporre quadri, riassumere traiettorie, esplicitare dinamiche della modificazione del paesaggio metropolitano. Le attività di accompagnamento alle trasformazioni hanno intrecciato, quindi, tanto l’interlocuzione con gli attori privati – dagli operatori economici ai professionisti incaricati – quanto l’interazione con le strutture pubbliche nella loro dimensione tecnica e politica. Sono due le principali traiettorie lungo le quali si è mosso il lavoro di UCM.

La prima riguarda la ricomposizione delle progettualità. La struttura burocratica delle amministrazioni si scontra per diverse ragioni con problemi di frammentazione degli strumenti di progetto. Sul piano tecnico, per la presenza di settori che separatamente definiscono aspetti della trasformazione di uno stesso luogo, riconducibili a discipline e logiche non comunicanti e spesso epistemicamente conflittuali. Sul piano politico, per la sovrapposizione di strategie espresse nelle sedi di governo comunale, provinciale e regionale, che afferiscono ciascuno a rappresentazioni della forma fisica non sempre messe in coerenza. Sul piano temporale, per la presenza di vincoli di fattibilità che andrebbero ordinati secondo una sequenza temporale che incide sulle priorità decisionali, ma che per la stessa

natura sincronica degli strumenti di Piano vengono ridotte ad “accidenti”, che molto spesso risultano vincolanti soltanto in una fase avanzata del processo di approvazione. In tutti questi casi, l'UCM si incarica di integrare i limiti strutturali dei processi attraverso disegni di ricomposizione e sovrapposizione degli scenari e dei progetti, variandone la scala e l'inquadramento ma dando anche un “ordine possibile” alle fasi delle trasformazioni previste, secondo sequenze diacroniche riferite ai vari aspetti del progetto (nuovi edifici, infrastrutture, assetti proprietari, comparti immobiliari, ecc.).

La seconda traiettoria riguarda la raffigurazione delle quantità e dei parametri. Molto spesso la logica lineare, sottesa all'uso più tradizionale del Piano regolatore, produce inerzie e automatismi nella definizione di elementi costitutivi per il progetto. Accade così che alcune delle variabili elementari di una trasformazione (l'allineamento di un'area edificabile, la giacitura di una viabilità, la distribuzione delle densità...) vengano fissate in base a criteri di conformità, ma senza nessuna necessità inizialmente vincolante. In tal modo, al succedersi delle fasi di approvazione, tali variabili si fissano come vincoli del tutto autoreferenziali, precludendo possibilità di articolazione del progetto secondo criteri di qualità, magari evidenti a tutti, ma solo ex post. Data la grande e crescente velocità di cambiamento a cui le condizioni generali della trasformazione sono sottoposte (per ragioni economico finanziarie in primo luogo, ma anche politiche), non è possibile pensare di disporre sempre di un “grande” scenario fisso che orienti la trasformazione. Piuttosto è opportuno verificare in itinere le conseguenze di tipo morfologico delle lunghe serie causali messe in moto dagli strumenti di piano.

È ciò che l'UCM, insieme ai diversi soggetti tecnici e politici, pubblici e privati, sta cercando di fare anche sul quadrante nord-est e sulle trasformazioni legate alla nuova Linea 2 della Metropolitana e alla variante 200 al PRG: a partire dalle condizioni di fattibilità economica, passando per il regime dei suoli e le previsioni quantitative, UCM ha costruito con la città e con Finpiemonte alcuni scenari con l'obiettivo di seguire, attraverso uno strumento flessibile ma “figurato”, i cicli della decisione dell'implementazione politica e tecnica. Le variabili economiche, fondiari, infrastrutturali e urbanistiche sono state di volta in volta rappresentate in una forma fisica della città, congruente con quei dati per quanto possibile, ma anche dotata di una propria immagine coerente, passibile di essere discussa pubblicamente. Su questa base è stato possibile articolare ulteriormente tanto le razionalità



decisionali, quanto gli strumenti di pianificazione e gli approfondimenti necessari. Si tratta di un processo ancora in corso, che ha portato a costruire via via condizioni nuove per la gestione delle trasformazioni urbane, secondo criteri di maggiore condivisione e trasparenza. In questa ottica, l'obiettivo di migliorare la "qualità urbana" passa anche e soprattutto attraverso il comporsi di queste funzioni di competenza con la capacità di svolgere un ruolo di proposta tecnico-culturale e di inclusione anche all'interno di condizioni sociopolitiche in rapido mutamento.





Il quadrante nord-est dell'Area Metropolitana Torinese
e le principali progettualità di natura infrastrutturale, ambientale e insediativa



Segni logori

Simone Gheduzzi, Nicola Rimondi,
Gabriele Sorichetti

Le zone di recente espansione nel territorio emiliano-romagnolo sono contraddistinte da una edilizia che associa alla idea di identità quella di proprietà privata. In un territorio contraddistinto storicamente dal sistema cooperativo, questa involuzione suscita attenzione: la politica ha contribuito in modo decisivo alla frammentazione di molti valori condivisi come la solidarietà, l'umanità, esaltando la libertà dell'individuo a scapito della dimensione collettiva.

Tale illusoria libertà, apparentemente illimitata, trova le proprie basi nei principi egocentrici ed autoreferenziali indotti dai modelli conformisti di consumo¹. Una delle conseguenze principali è il disinteresse verso i beni pubblici e le attività collettive.

Se la politica assume come connotazione primaria quella economica, il fine diventa l'utile e il criterio che regola il rapporto con la collettività è fare il proprio interesse individuale, l'agire per tornaconto.

Per questo motivo all'architettura viene negata la possibilità di concorrere, nella pratica costruttiva, ai processi di trasformazione, in quanto rappresenta una disciplina artistica che si esprime attraverso una etica altruista. Questo buco nero di cultura progettuale rappresenta un grave punto di debolezza per i paesaggi insediativi in trasformazione, dominati direttamente da un mercato cinico che evita la mediazione con la disciplina umanistica.

Il paesaggio prodotto dalla politica dell'utile, che ha contribuito al cambiamento della morale, dimentica l'esistenza del terreno, lo divora, annullando la distinzione tra città ed campagna e consegnando all'Italia il primato del paese che ha più cementificato negli ultimi venti anni.

Questo continuo costruito diffuso, alimentato da fame onnivora, non ha prodotto alcun atto creativo notevole, strategico o fondamentale per la collettività; si è saziato tramite la produzione di centri commerciali e parchi residenziali, cercando di avere un ruolo rilevante esclusivamente sul sistema economia².

Il piano viene pensato con l'idea che tutto si svolga all'interno dell'area di intervento, abolendo la dialettica necessaria per individuare criticità e virtù di quel luogo, indicando come sola risposta collettiva il pagamento degli oneri sui costi di costruzione e realizzando gli standard urbanistici regolamentati dai piani.

Non può essere questo il modello di un sistema umano; «lavorare sul concetto di architettura inteso come sistema vivente non significa fare riferimento all'oggetto architettonico o allo spazio racchiuso al suo interno, ma comprendere, prima di tutto, quale rapporto l'architettura stabilisce con il

diverserigestudio / è stato fondato a Bologna da Nicola Rimondi, Simone Gheduzzi e Gabriele Sorichetti. Tra gli altri, diverserighe ha vinto il Premio Architettura sostenibile 2007, è selezionato per il Padiglione Italia alla 12 Biennale di Venezia ed è tra gli otto studi scelti per la Rassegna Internazionale di Giovani Architetti Italiani all'Expo di Shanghai 2010.

paesaggio e con la realtà di un determinato luogo, nella ricerca della definizione di un territorio nel quale edificio e paesaggio diventano l'uno l'estensione dell'altro, in reciproca relazione»³. Invece la morale del guadagno si immerge a tal punto nella società che basta il pagamento degli obblighi di legge per giustificare qualsiasi tipo di speculazione; in suo nome tutto è tollerato.

Secondo questo pensiero, il mercato acquista un potere dalle facoltà illimitate, è la regola sovrana a cui obbedire. Mandatario di dettami coercitivi, non ha bisogno di un luogo di confronto fra Università, professioni e società civile, di incontro fra mondi e discipline diverse in modo che concorrano alla formazione di conoscenze comuni, necessarie per lo sviluppo della cultura urbana. Un despota a cui giova l'inesistenza di una cultura architettonica diffusa.

Come può, quindi, l'architettura esprimere completamente la sua forza, essendo conseguente ad altre forme di potere che si esprimono precedentemente, attraverso il linguaggio comune del piano, traducendo così la politica del consumo, compreso quello territoriale?

Non è semplice. L'architetto vive una sensazione che si manifesta in un misto di potenza e onnipotenza, in quanto è il depositario di sogni felici dell'immaginario collettivo, la cui realizzazione dipende da altri; deve scegliere se sottostare a questo tipo di politica o intraprendere una strada differente assumendosi la responsabilità di avere un ruolo educativo. In questo processo, il fallimento è contemplato e non produce sensi di colpa in quanto «tuttavia è caduto nel mezzo di una grande impresa»⁴.

La città relazionale

È obsoleto concepire il paesaggio come luogo omogeneo, dove tutto viene controllato. Bisogna pensare ad una pianificazione in grado di accettare il carattere eterogeneo della vita, sia urbanistico che civico. Questo tema centrale va assolutamente assunto affinché l'architettura possa tornare ad essere arte civile.

Servono professionisti dalle forti personalità, in grado di opporre resistenza civile⁵, capaci di gestire l'eterogeneità dei paesaggi realizzati, consapevoli che, nonostante tutto, il sistema economia è stato capace di dare risposte veloci ai desideri degli utenti mentre l'urbanistica dei retini non si è tradotta in espressione collettiva.

La dimensione urbana tipica del sistema emiliano-romagnolo produce principalmente omologazione. Per poter ottenere una maggiore potenzialità di flussi culturali, sovrapposizioni di saperi e linguaggi differenti, è necessario prendere in considerazione le dinamiche sociali, prodotte all'interno delle città

metropolitane, che generano differenze di mentalità, stili di vita e controculture. In tal modo prende vita il concetto di città relazionale: un sistema urbano dai confini invisibili che garantisce flussi culturali continui tra periferia e centro, contaminando la cultura e rendendo spontanee tali realtà.

Invece, nell'Italia della seconda fascia urbana, nell'attuare una pianificazione, l'errore prevalente è ancora essere nostalgici verso i concetti di piazza, strada e dominio pubblico, esprimendo una arretratezza culturale indicibile: «le piazze si sono indebolite, il loro valore simbolico non si è trasformato, è semplicemente inesistente. Per questo il moltiplicarsi di piazze nell'espansione della città, continua ad essere un retaggio culturale, come se ad ogni comparto occorra uno spazio vuoto di relazioni»⁶. Sono vuoti dai sonni eterni, realizzati da figure che vivono nel moderno, che assegnano a quello spazio una molteplicità di scambi non esistenti, obbligano il bambino a vivere in una memoria che non possiede. Il rifiutarsi di reinventare le necessità dell'attuale società conduce verso una pianificazione omologata proponendo modelli arcaici di urbanistica e abitazione che non permettono nessun tipo di rivoluzione linguistica.

Forse questo rischio intellettuale deriva da un tipo di sensibilità malinconica che proietta sulla realtà una città solo immaginata. Questo declinazione mentale, che ci trasporta in un futuro "migliore", ha il limite di credere che le previsioni progettuali, non facenti ancora parte della realtà, possano trasformare qualsiasi problema in elemento destinato alla scomparsa⁷. Non può accadere in quanto la città è viva, in continua trasformazione, una risultante di forze in disequilibrio che necessita di un perpetuo lavoro per mantenersi. Fortunatamente le città non sono completamente controllabili, un buon piano dovrebbe accettarlo, prenderne atto e sperimentare diversi modelli abitativi, supportati da una opportuna ricerca critica. Invece la sperimentazione vive in solitudine ed in assenza di cultura che la promuova; chi la esercita in autonomia rischia di essere escluso; «sino ad ora le riflessioni più sofisticate sulla condizione urbana contemporanea erano sconnesse dall'operativo; la nostra incapacità di fare la città è introiettata in noi a tal punto che ogni traccia della sua fabbricazione è per definizione sospetta e non credibile»⁸. Questo accade perché i piani urbanistici non si interessano profondamente alla sociologia, alla psicologia, non intervengono sui sistemi di relazioni interpersonali, per le quali le persone sono riconosciute all'interno una collettività. Non esiste un modello pratico di lettura di realtà diverse a diversi livelli di complessità.

L'elemento più difficile da analizzare è la rete sociale poiché si tratta di un sistema in cui entrano in gioco molteplici codici che ridefiniscono i confini invisibili della città. Questi confini fanno parte della sfera psichica dell'individuo e, quindi, vanno oltre il limite geografico delimitato dall'isolato urbano, dalla periferia, dalla città: includono sistemi spontanei che vengono mal considerati dall'urbanistica, in una associazione mentale anomala che collega l'istintivo al mal progettato. «Sul piano fisico e su quello psichico l'essere umano riproduce, trasforma, espande la sua sfera fisica e psichica, determina l'ambiente nel senso più ampio in base ai suoi bisogni e desideri, impiega mezzi che gli permettono di soddisfare quei bisogni e di realizzare quei sogni e desideri. Dilata se stesso e il suo corpo. Comunica se stesso»⁹.

Questi codici di relazioni, al di là dell'espressione cartacea, insegnano all'uomo il reale uso degli edifici, dei non luoghi, delle aree. Questo duplice aspetto della stessa materia architettonica sembra suscitare una esigua attenzione, assai semplificata nel caso delle strutture organizzative e completamente assente nel caso di quelle spontanee. Una città contemporanea, in continuo mutamento, necessita di una urbanistica in grado di innescare fenomeni di trasformazione urbana attraverso l'ideazione di condizioni capaci di attivare relazioni; non sono sufficienti le indicazioni tipologiche e i relativi metri quadri realizzabili.

Cultura architettonica diffusa?

Quale è il reale rapporto tra piano e progetto nel panorama periferico emiliano romagnolo? L'automobile è l'elemento chiave, tutto è progettato in funzione degli spostamenti personali. Ogni nuovo comparto può essere letto come connessione di medesime brutture collegate solo dal mezzo "macchina", che non permette l'interazione. Il viaggio tra il luogo abitativo e quello lavorativo, tra il lavorativo e l'intrattenimento, tra l'intrattenimento ed il consumo, rappresenta semplicemente uno spostamento da fare nel modo più rapido possibile; l'abitante vuole primariamente la propria casa il più possibile vicino al luogo di lavoro, protetta da sistemi di allarmi ed inferriate multiple. Spazi residenziali delimitati in cui tutte le proprietà sono recintate, dove si può tranquillamente parcheggiare "in casa", dove la natura è sostituita dal nome del complesso residenziale che lo identifica¹⁰. «Il pendolare non ha tempo da perdere, acquista un bene durevole il più vicino possibile all'impiego e alla sera, dopo code interminabili, arriva nel kitsch, dove davanti al televisore si rilassa prima dello start up mattutino verso l'ubbidienza».

È evidente, ma sorprendente, comprendere che, nonostante l'architettura sia un'arte che in termini di uso arriva alla massa, non sembra avere una importanza civica tale da essere diffusa, comunicata. Mentre il mercato, nelle specificità del settore commerciale, logistico o di intrattenimento, ha prodotto una diversificazione formale talmente ampia da essere difficilmente classificabile, la residenza collettiva è rimasta vincolata ai simboli architettonici, culturali ed estetici di un'epoca non più esistente. Perché?

Sicuramente poiché l'abitazione è un bene durevole non ha avuto bisogno di una "rivoluzione grammaticale": il suo linguaggio economico ha prodotto utili, le case si sono sempre vendute.

In particolare in Italia, l'80% di questa edilizia è stata progettata da figure diverse dall'architetto. L'imprenditoria che la produce è di piccole e medie dimensioni, una imprenditoria modesta e locale, conosciuta che, a differenza delle multinazionali, non può permettersi (non ne ha bisogno) l'acquisto di spazi sui mass media. L'architettura, invece, è immagine spendibile solo quando rappresenta una istituzione che ne gode la visibilità; viviamo un'epoca in cui il dibattito sull'architettura, confinato all'interno del mondo di addetti ai lavori, non riesce a trovare il giusto linguaggio per essere interessante ai più; in Italia non si fanno concorsi, sono quasi tutti incarichi diretti dove spesso il professionista è complice dei sistemi speculativi. Il problema è centrale, non solo per l'assegnazione meritocratica dell'opportunità di lavoro, ma perché i promotori non ricevono proposte alternative.

Quest'ultimo aspetto diviene assai significativo in quanto manifesta una cultura architettonica residenziale non capace di esprimere una propria contemporaneità, aspetto che diviene diacronico se comparato con altre discipline, quali l'informatica o la medicina.

Progettare relazioni

Nonostante la società contemporanea abbia oltrepassato la rivoluzione digitale giungendo nell'era della libera comunicazione attraverso il web e nonostante l'informatica sia divenuta fondamentale in architettura per creare nuove forme, le residenze collettive continuano ad essere concepite spazialmente come se fossero un prodotto industriale preconfezionato.

«Le abitazioni moderne, che hanno fatto tabula rasa, sono astucci preparati da esperti per comuni banausi, o impianti di fabbrica capitati per caso nella sfera del consumo, senza il minimo rapporto con gli abitanti: esse contrastano brutalmente ad ogni aspirazione verso una esistenza indipendente»¹¹.

Sembrirebbe che scalare la piramide sociale significhi ancora acquisire un bene durevole, possibilmente per sempre, con determinate caratteristiche spaziali di parziale annullamento individuale, come se chiunque aspirasse a migliorarsi economicamente fosse incentivato spazialmente a desiderare quel tipo di unità nella quale ha sempre vissuto un solo tipo di famiglia.

La residenza collettiva contemporanea, invece, dovrebbe rappresentare, anche simbolicamente, un altro tipo di identità: quella multipla. La sua caratteristica peculiare è la capacità di ospitare differenti nuclei familiari: dalla coppia di anziani al single, dalla tradizionale famiglia agli studenti, dal disabile all'emigrato agli a-sessuali. Assomiglia più ad un ibrido piuttosto che ad un "tipo", questo perché le unità al suo interno non svelano la loro identità all'esterno, ogni famiglia si riconosce con l'intero l'edificio e non con la dimensione/posizione del proprio alloggio. L'analisi, a monte del progetto, deve essere realizzata sia a livello sociologico che a livello urbanistico, permettendo così di esaltare la dimensione collettiva a scapito di quella individuale, generando una architettura coerente alle esigenze di una società in continuo mutamento. Occorre trovare un equilibrio tra le relazioni ed il progresso, che riteniamo essere divenuto ormai troppo nocivo per la salute mentale in quanto impedisce il contatto con la realtà e contribuisce alla solitudine dell'abitante; occorre suscitare sensazioni umane, trovare un contatto tra l'uomo e l'ambiente costruito, progettare spazi realmente vivi che ci coinvolgono anche fisicamente, consapevoli che nonostante la società produca spazio, vi rimarrà sempre prigioniera¹².

Il nostro intento è realizzare progetti che instaurino relazioni sociali, che combattano l'indifferenza diffusa delle periferie di recente costruzione, dominate esclusivamente da logiche di mercato. Ma se l'architettura rappresenta una disciplina che deve preoccuparsi di favorire l'utente finale come può condividere tali logiche?

Obiettivo del nostro lavoro è analizzare queste diacronie per tramutarle in soluzioni spaziali che vadano oltre il problema, ossia trasformare l'elemento di conflitto in punto di forza¹³ per la progettazione. Se il futuro è oggi non possiamo fare architettura dall'architettura¹⁴, ma occorre ricercare i riferimenti in altre discipline con l'intento di migliorare la capacità di intravedere come gli stili di vita si evolveranno. Non esiste più una sola identità che, peraltro, ora coincide con l'indifferenza. Seguire il punto di vista della maggioranza ha prodotto gli ultimi vent'anni di residenze cimiteriali: quella è una strada ovvia. Vi sono poi persone affaccendate che già se ne occupano¹⁵.

Dobbiamo pensare alle nostre città come luoghi in cui sia possibile la liberalizzazione delle differenze, la molteplicità delle forme di vita, la pluralità dei linguaggi, traducendo in materia una filosofia architettonica in grado di svincolare gli spazi da tale dominio culturale.

È possibile trasformare il paesaggio costruito in una architettura totale che si interessa ad una città relazionale, fatta di connessioni, di linguaggi differenti, di controculture? Sicuramente è necessario sperimentare, consapevoli che l'architettura può accelerare i processi di cambiamento a patto che le venga restituito un ruolo civico, confidando nelle potenzialità educative che è in grado di consegnare alla collettività; occorre un'architettura ottimista che proponga spazi per una vita spontanea.

È obbligatoria una politica urbana che investa risorse su aree da rianimare, di riuso o trasformazione, e che impedisca di sottrarre altro terreno fertile all'agricoltura; rianimare luoghi già esistenti, spazi abbandonati e sopravvissuti al mercato. La società, in un momento crisi strutturale, ha la possibilità di suggerire un altro cambio di morale che avvicini il cittadino alla cultura della manutenzione continua della città, creando un senso di appartenenza e rispetto dei luoghi comuni, esperienza che in Europa si sta già verificando.

note

- 1 / Zygmund Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- 2 / Massimo Ilardi, *La città senza luoghi*, Costa & Nolan, Genova, 1990.
- 3 / Luca Garofalo, *Modelli*, Libria, Melfi, 2010.
- 4 / Lucio Anneo Seneca, *Sulla Felicità (De vita Beata)*, R.C.S. Libri, Milano, 1996.
- 5 / Luca Molinari, *Ailati-Riflessi dal Futuro*, Skira, Milano, 2010.
- 6 / Mirko Zardini, *Paesaggi Ibridi*, Skira, Milano, 1996.
- 7 / Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica delle Sensazioni*, Quodlibet, Macerata, 2008.
- 8 / Rem Koolhaas, *Singapore Songlines*, Quodlibet, Macerata, 2010.
- 9 / Hans Hollein, "Tutto è architettura", in (a cura di) M. Biraghi, G. Damiani, *Le parole dell'architettura*, Torino, Einaudi, 2009.
- 10 / Mirko Zardini, *Paesaggi Ibridi*, Skira, Milano, 1996.
- 11 / Theodor M. Adorno, *Minima Moralia-riflessioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino, 1994.
- 12 / Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.
- 13 / Fernando Pessoa, *Pagine di estetica*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- 14 / Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002.
- 15 / "Hans Ulrich Obrist, Marina Abramovic e Gregory Chaitin" in Hans Ulrich Obrist, *interviste-volume 1*, Edizioni Charta, Milano, 2003.



isolati liquidi, progetto unitario e residenze, 2005 - 2007
San Vincenzo di Galliera, Bologna
foto Maria Chiara Bonora





ostro + scirocco, edifici residenziali ibridi, 2006 - 2009
San Pietro in Casale, Bologna
foto Davide Menis





casalógica, progetto unitario ed edificio residenziale, 2007 - 2009
Altedo di Malabergo, Bologna
foto Davide Menis





Leggere e scrivere la città

Leggere e scrivere la città è la collana curata da Urban Center Bologna per approfondire i temi legati alle trasformazioni della città contemporanea, ora raccontando un singolo progetto, ora spaziando verso una più generale “cultura urbana”, con particolare (ma non esclusivo) riferimento alla realtà di Bologna.

Leggere e scrivere la città fornisce al lettore strumenti di analisi e comprensione delle trasformazioni urbane, in atto o in programma per il futuro prossimo, e, nello stesso tempo, chiede ai tecnici del settore - urbanisti, architetti, amministratori pubblici - di condividere pratiche, percorsi e progetti parlando un linguaggio comprensibile anche ai “non addetti ai lavori”.

Leggere e scrivere la città è un punto di incontro e uno spunto di riflessione, uno stimolo a partecipare e un invito a contribuire, perché saper leggere è la condizione indispensabile per poter scrivere insieme la città del futuro.

1 / Il Mercato: una storia di rigenerazione urbana a Bologna

a cura di Giovanni Ginocchini e Cristina Tartari, dicembre 2007.

2 / La città storica contemporanea

a cura di Francesco Evangelisti, Piero Orlandi e Mario Piccinini, luglio 2008.

3 / Percorsi di partecipazione. Urbanistica e confronto pubblico a Bologna 2004-2009

a cura di Giovanni Ginocchini, aprile 2009.

4 / Parco Città Campagna. La riscoperta della pianura bolognese

a cura di Bruno Alampi, aprile 2010.

5 / Le città degli altri. Spazio pubblico e vita urbana nelle città dei migranti

a cura di Marco Guerzoni, ottobre 2010.

6 / Disegnare la città. Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze

a cura di Francesco Evangelisti, Piero Orlandi, Mario Piccinini, dicembre 2011.

Urban Center Bologna è il centro di comunicazione con cui la città di Bologna presenta, discute e indirizza le proprie trasformazioni territoriali e urbane. È uno spazio di informazione e di dialogo sulla città e sul territorio, un punto di riferimento per la progettazione condivisa del futuro di Bologna, un laboratorio di idee a disposizione di tutti i soggetti che, giorno dopo giorno, concorrono a disegnare il volto della città. Nel pieno di centro di Bologna, al secondo piano di Salaborsa, ospita una mostra multimediale permanente e in continuo aggiornamento sull'evoluzione del territorio bolognese cui si affiancano mostre tematiche, laboratori, conferenze e incontri in cui le istituzioni pubbliche, i cittadini, le associazioni e i rappresentanti del mondo economico e sociale trovano un'occasione di reciproca informazione e di confronto.

Urban Center Bologna è gestito da un Comitato composto dagli enti maggiormente coinvolti nelle trasformazioni della città e del territorio e nella promozione del “sistema Bologna”: Comune di Bologna, Provincia di Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Fondazione del Monte, ATC Trasporti Pubblici Bologna, HERA Bologna, Aeroporto G. Marconi di Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna Fiere, ACER Bologna, Finanziaria Bologna Metropolitana e PromoBologna.

info@urbancenterbologna.it, www.urbancenterbologna.it

