

continuità e trasformazione. dialogo con volkwin marg

a cura di Filippo Bricolo, Lorenzo Marconato, Alberto Vignolo



1

1. Un tedesco in Italia: veduta prospettica di Verona tratta dal volume *Neue Archontologia Cosmica* di Johan Ludwig Gottfried, incisione stampata da Matteo Merian a Francoforte nel 1638.

2-6. Alcuni momenti del dialogo con Volkwin Marg e Clemens Kusch.



2

L'intensa attività dello studio GMP nella nostra città, con i cantieri attualmente aperti dell'ospedale di Borgo Trento e nel recinto della fiera, ci ha dato l'occasione di incontrare Volkwin Marg, contitolare dello studio e responsabile dei due progetti. Coadiuvati dal fondamentale apporto di Clemens Kusch, che svolge il partecipe ruolo di corrispondente in Italia dello studio, abbiamo sollecitato il professor Marg a proposito del suo modo di operare e, in particolare, sulle questioni sollevate dai due progetti veronesi.

ARCHITETTIVERONA: Coi due nuovi padiglioni della fiera già inaugurati e con l'impegnativo cantiere dell'Ospedale di Borgo Trento, abbiamo per la prima volta l'occasione di vedere all'opera un architetto straniero nella nostra città, dove è invece consuetudine avere degli architetti legati al territorio, anche nei casi di eccellenza come sono stati, in maniera diversa, Carlo Scarpa o Pierluigi Nervi.

VOLKWIN MARG: Se ci fossero ancora Carlo Scarpa e Pierluigi Nervi non ci sarebbe stato bisogno di rivolgersi ad architetti stranieri! Si potrebbe continua-

re con loro, che del resto sono stati miei riferimenti costanti durante gli studi, assieme ad Hans Scharoun. Trovo giusto che gli architetti locali operino direttamente nel proprio territorio, per evitare quella globalizzazione dell'architettura che sta disseminando di oggetti simili ogni parte del mondo. Carlo Scarpa è stato un riferimento per il dialogo tra il nuovo e l'antico, e il suo *modus operandi* può essere sostenuto soltanto da qualcuno che è nato e vissuto in un determinato ambiente e clima culturale. Non si può pretendere la medesima sensibilità, ad esempio, da parte di un americano o di un giapponese. Durante una delle mie visite a Verona, sono rimasto un po' scioccato dall'intervento di Eisenmann per Castelvecchio. Nonostante questo, è per me un onore poter lavorare a Verona, perché lo sviluppo della civiltà europea ha preso avvio dal sud-est del Mediterraneo per poi giungere nel nord dell'Europa e quindi, compiere il percorso inverso e venire dal nord a lavorare qui, significa ritrovare attraversando la città le radici della medesima cultura. Nel corso della storia, molto spesso gli architetti italiani han-

no avuto modo di lavorare in altri paesi europei, basti pensare ad esempio a San Pietroburgo o più recentemente ad Aldo Rossi e Renzo Piano a Berlino. Il percorso contrario è invece solo una tendenza più recente: è così che, qualche volta, anche un tedesco può perdersi in Italia!

AV: La fiera è tipologicamente un edificio decontestualizzato, una sorta di enclave nella città, che in questo caso però ha la particolarità di essere inserita in un tessuto urbano assai consolidato ma in forte trasformazione. Anche Borgo Trento è una parte di città solidamente configurata, e il vostro progetto si è dovuto confrontare con la scelta già avvenuta di mantenere lì l'ospedale. È interessante sapere come il vostro studio, che ha sempre mostrato la capacità di confrontarsi con il tessuto urbano, ad esempio nelle esperienze di Amburgo, abbia affrontato la duplice relazione tra comparti urbani definiti e monofunzionali ed i relativi contesti urbani.

VM: Storicamente le fiere sono nate all'interno della città, e solo le esigenze di maggiore spazio le hanno portate ai



3



4

margini. Questo è avvenuto nello specifico anche per la fiera di Verona, nata principalmente come fiera o mercato del bestiame e dunque senza quell'esigenza di rappresentatività che invece hanno altre fiere. Al contrario, nell'area dei Magazzini Generali, è evidente una maggior attenzione all'immagine architettonica degli edifici, in particolare quelli con le grandi arcate di calcestruzzo, dei quali esistono degli esemplari simili alla fiera di Brno, in Cecoslovacchia, ma mentre questi ultimi sono stati tutelati, a Verona abbiamo assistito alla demolizione di una metà del complesso in maniera del tutto arbitraria, perdendo delle sicure opportunità.

Per quanto riguarda invece l'ospedale di Borgo Trento, premesso che è un progetto al quale siamo particolarmente affezionati, bisogna dire che la decisione dell'Amministrazione di intervenire sull'ospedale esistente, mantenendolo in piena attività, si è rivelata come voler intervenire su un paziente senza anestesia. Lavorare in un cantiere così grande e continuare a far funzionare l'ospedale è certo per noi una sfida, ma queste sono decisioni politiche sulle quali l'architet-

to non è chiamato ad influire. Il progetto per l'ospedale di Verona per la sua unicità ambisce a diventare un modello pilota, costituito da un nuovo edificio monoblocco moderno, dai padiglioni esistenti riqualificati e integrati nel disegno complessivo, da un parco verde al centro e dal piazzale antistante riqualificato. Questo polo ospedaliero all'interno della città, dove si arriva velocemente e dove c'è un viavai costante, potrebbe, una volta completato, esprimere una qualità eccezionale per la città stessa ed essere al contempo un riferimento importante per altre realtà. Certamente il processo per arrivare a questo panorama è doloroso, faticoso, ma una volta raggiunto sicuramente potrà esprimere una qualità superiore.

AV: Tornando al primo progetto, si può osservare come l'asse urbano di viale del Lavoro delimita da un lato l'area della fiera, dove l'assetto complessivo è definito, e dall'altro invece le aree del polo finanziario e del polo culturale, con una realtà ancora in completo divenire. Come vi siete rapportati con questa situazione?

VM: Trovandoci a confronto per la prima volta con il comparto della fiera, la richiesta del committente è stata quella di uno studio di fattibilità, a partire dall'urgenza di mettere ordine in un quartiere nato in maniera molto disomogenea. Noi abbiamo da subito ipotizzato di coinvolgere nel progetto anche l'area di fronte, mantenendo gli edifici dei Mercati Ortofrutticoli. L'intenzione era quella di rafforzare e di dare identità a questo viale, rapportandosi alla simmetria degli edifici esistenti e bilanciando, attraverso la creazione di un altro ingresso, quello attuale del tutto sbilanciato. Una delle esigenze principali era per l'appunto quella di riorganizzare il sistema degli accessi, perché una fiera di queste dimensioni deve avere la possibilità di allestire più manifestazioni in contemporanea, che possano attestarsi su diversi ingressi, ognuno caratterizzato in maniera differente. Così, assieme alla riqualificazione dell'ingresso attuale attraverso un grande e spettacolare pannello luminoso, la nuova galleria prevista sull'asse degli edifici dei Magazzini Generali andava a costituire il secondo



5

punto focale sull'asse di attraversamento principale verso la città. Per creare un altro contrappeso agli accessi sul viale del Lavoro, abbiamo scelto un edificio a cupola, una forma piena di storia che per creare un altro fulcro importante, e che è chiaramente in relazione anche con la stazione frigorifera, anche se i due edifici avrebbero caratteristiche molto diverse. È chiaro che c'è in questo elemento l'ambizione architettonica di rapportarsi alle due cupole italiane più famose, quella del Pantheon e quella di Pierluigi Nervi, dalle quali quella in progetto parte come sviluppo del tema di una cupola moderna, da realizzare mediante una combinazione di elementi triangolari ed esagonali. Attraverso tutti questi elementi, in maniera anche un po' ingenua, abbiamo formulato delle ipotesi per la sistemazione dell'intero asse urbano, pensando ad un cuscinetto verde tra la fiera e il centro storico. Tutto questo è avvenuto in maniera indipendente dalla variante del Prof. Gabrielli, che non potevamo allora conoscere perché ancora non esisteva quando abbiamo iniziato a lavorare per la fiera.

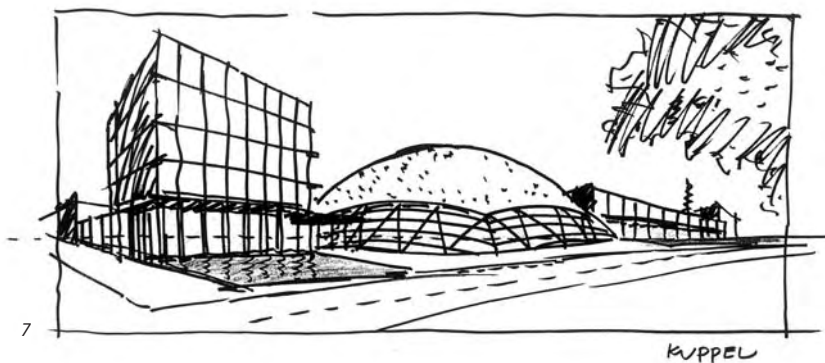


6

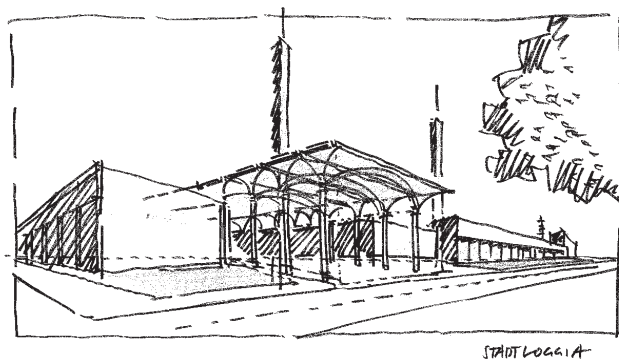
AV: Tocchiamo ora un punto importante per i nostri colleghi. Noi viviamo in una città abbastanza piccola, gli studi di Verona sono mediamente abbastanza piccoli. GMP conta 7 sedi divise tra Germania e Cina e circa 190 dipendenti. Nonostante la grande mole di lavoro che affronta, riesce a conferire una chiara identità ai progetti senza cadere nella ripetizione della facile firma. Come si riesce a gestire una struttura così grande, mantenendo al tempo stesso una identità precisa del proprio lavoro?

VM: Sicuramente questo è uno dei problemi degli studi di così grande dimensione, anche perché c'è una fluttuazione costante dei collaboratori. Quelli più capaci, dopo un po', vanno via e aprono il proprio "ristorante", altri si alternano tra un progetto e un altro; per questo è sicuramente difficile riuscire a dare una continuità all'opera dello studio. Alla luce di questa situazione, ci sono tre considerazioni strategiche che abbiamo fatto nel nostro studio. Una prima riguarda strettamente la dimensione, e sta nella scelta di non diventare un "grande" studio. Un'altra riguarda l'or-

ganizzazione interna della struttura, diversa da quella adottata ad esempio dai grandi studi americani, nei quali c'è una suddivisione orizzontale del lavoro: uno ha l'idea, l'altro fa gli schizzi, l'altro li sviluppa, l'altro fa i dettagli, e così via. Da noi, invece, lo sviluppo è inteso in verticale, cioè vi sono molte più persone che vengono coinvolte in diversi momenti della progettazione: siamo un'insieme di "piccole truppe" organizzate in maniera caotica, dove però ognuno ha la sua autonomia e sviluppa un progetto dall'inizio alla fine. Il gruppo che segue il lavoro dalla fase del concorso passando dalla realizzazione fino alla fase finale, si identifica così molto più direttamente con il progetto che gli appartiene. Un'altra strategia deriva dal fatto che entrambi noi soci fondatori (Meinhard Von Gerkan ed io) abbiamo per tanti anni insegnato all'università, e con i nostri allievi e studenti, molti dei quali sono poi diventati collaboratori, era già stata impostata una sorta di "palestra di esercizi" in cui non per forza ci si doveva intendere sullo stile, ma almeno sul metodo di lavoro, coltivando così una certa affinità. Sino ad oggi, poi,



KUPPEL



STADTLOGGIA

quasi la totalità dei progetti ha visto il diretto coinvolgimento di uno dei due soci fondatori. Un altro elemento importante è quello della documentazione dei lavori fatti, attraverso l'attenta redazione e pubblicazione dei nostri libri e delle monografie. Esse danno vita ad una sorta di procedimento di archiviazione condotto in prima linea. Di fatto circa il 60-70% dei progetti prodotti viene opportunamente catalogata ed illustrata e costituisce un viatico per i collaboratori, che possono confrontarsi anche su progetti e su esperienze precedenti dello studio, che altrimenti non avrebbero modo di conoscere.

AV: A proposito della vostra attività, lo studio ha una esperienza notevole di concorsi: circa 170 quelli vinti, una miriade di premi e le menzioni. Come giudica la partecipazione ad un concorso oggi in Italia, rispetto ad un affidamento diretto di incarico come quello per la Fiera di Verona?

VM: Nell'affrontare i concorsi si dovrebbero tenere sotto controllo sempre due aspetti fondamentali: uno è quello prettamente razionale dell'adempimento

alle richieste del bando, alle necessità e al funzionamento dell'edificio; l'altro è invece l'aspetto artistico o ideativo particolare del tema, che può essere più accentuato ad esempio nella progettazione di un museo e meno in altri temi. Il successo è spesso dovuto al non aver sottovalutato nessuno dei due aspetti, cioè avere in qualche maniera cercato di dare una risposta razionale alla domanda posta, senza però perdere di vista l'identità dell'edificio. In Italia si può avere successo, fortuna oppure meno... Nel concorso per l'ospedale di Borgo Trento abbiamo avuto fortuna perché tutte le richieste funzioni erano chiaramente risolte, e grazie soprattutto alla sobrietà del nuovo edificio principale e allo studio attento del parco centrale, che è stato ideato per recuperare l'identità dell'ospedale a padiglioni, siamo stati assai convincenti. Anche nel più recente concorso per l'ampliamento della fiera di Riva del Garda tutto, secondo noi, funzionava perfettamente per quanto riguarda la corrispondenza del progetto alle richieste del bando, così come per l'appropriatezza del linguaggio scelto per gli edifici, però la

giuria ha deciso di premiare chi aveva messo l'accento sull'effetto scenografico della proposta.

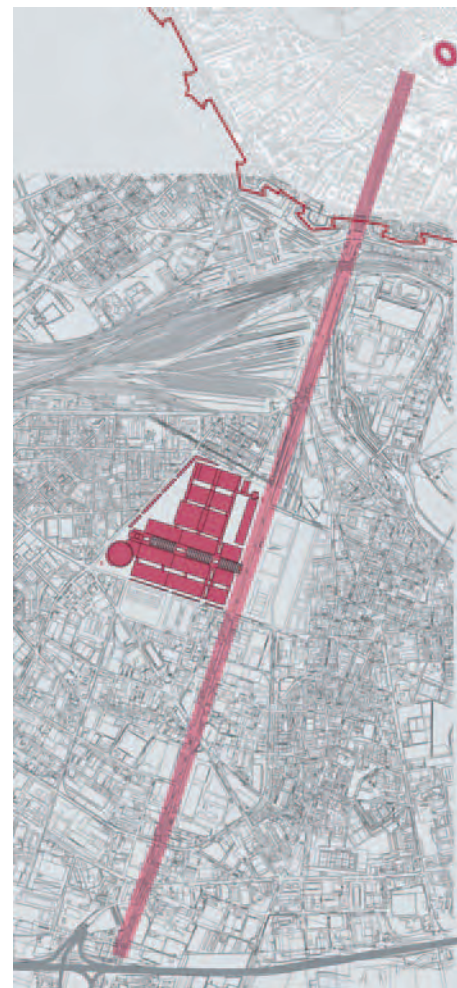
AV: In un suo scritto, Paolo Portoghesi ricorda di essere tornato ad Amburgo molti anni dopo aver visto, nel dopoguerra, una città distrutta dalla tragedia dell'evento bellico e di averla trovata profondamente cambiata, in meglio, grazie soprattutto agli interventi dello studio Von Gerkan e Marg. L'identità di un luogo si confronta con la storia e con la tradizione, scontrandosi spesso con un'idea malintesa di modernità a tutti i costi.

VM: Per quanto riguarda la ricostruzione di Amburgo, un elemento positivo per lo sviluppo della città è stato la volontà di dare seguito ad una precisa convenzione: non ogni lunedì doveva essere inventata una nuova architettura! Si è puntato soprattutto sulla continuità e sulla qualità dei singoli interventi, coordinati tra loro. Certo, le distruzioni sono avvenute per i bombardamenti bellici, ma molto più spesso le città sono state distrutte da false ideologie, o dalla mancanza di ideologie. A

differenza di molti altri casi, però, ad Amburgo siamo riusciti a sviluppare e a far ricrescere la città in un clima normale, preservando l'identità della città: anche se questo mi è valso l'etichetta di "tradizionalista ortodosso". Io sono decisamente contrario a queste ambiguità alla moda, che propongono gli stessi elementi acriticamente in luoghi differenti. Sono dell'opinione che una forma, se non è riconoscibile, è semplicemente insensata! O deriva il suo significato in qualche maniera dalla funzione, oppure trova una sua necessità da un significato derivante dalla sua storia. Il linguaggio architettonico è quindi, nella mia concezione, quello che deve derivare dalla funzione e dalla riconoscibilità come elemento della storia. Alcuni elementi classici, come la cupola, la volta, il portico, il colonnato e così via, fanno parte da sempre di una concezione del linguaggio architettonico come elemento di continuità della storia e della cultura europea. Negli ultimi cento anni, per alcuni fraintendimenti questi elementi sono stati persi, o si è pensato di doverli abbandonare in favore di un qualche filone decostruttivo, bio-

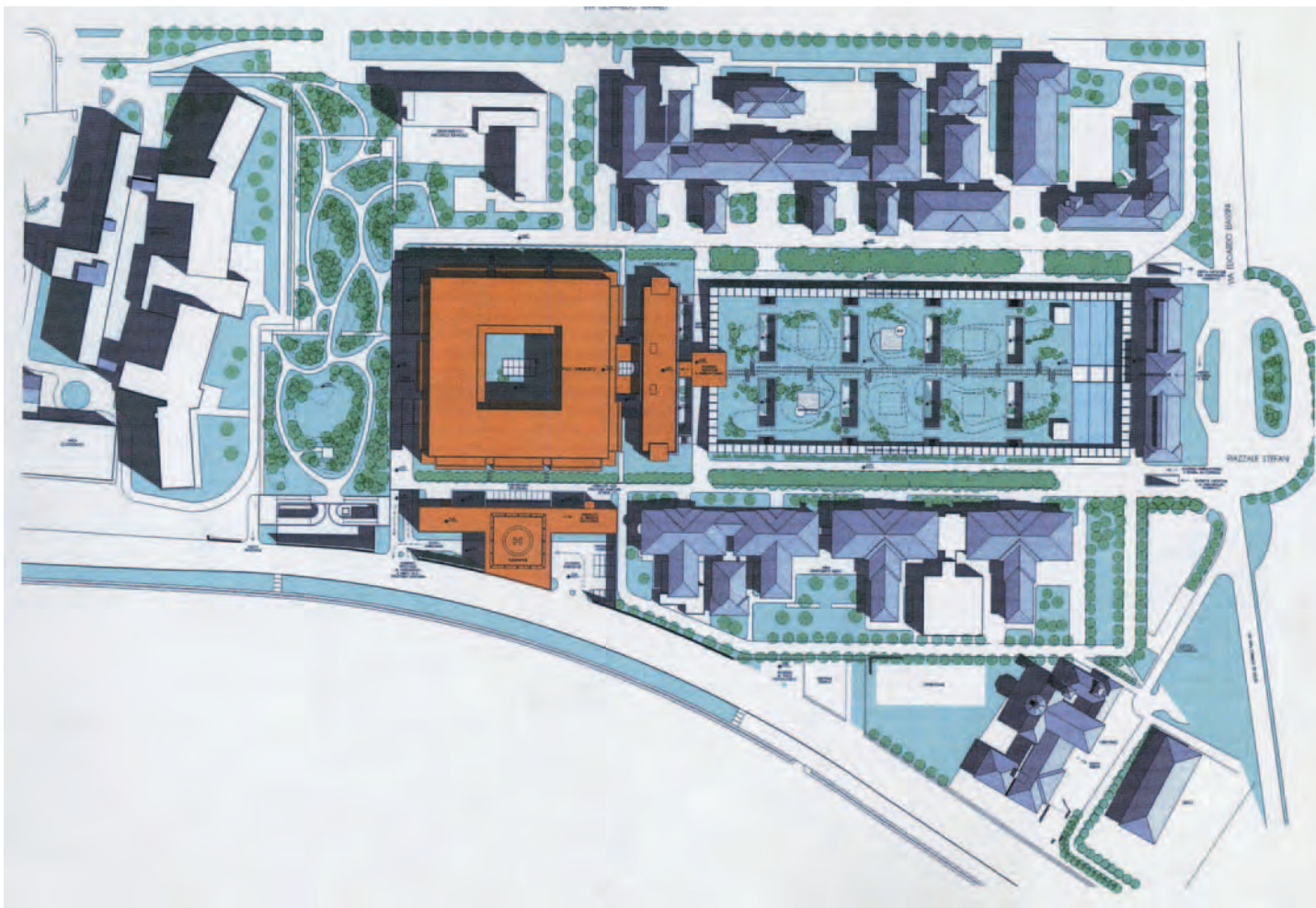
morfo o altro ancora. L'architettura parla un linguaggio di continuità, e la ripresa di questi elementi, da cui derivano i principi della simmetria, dell'assialità, del ritmo, della ripetizione, porta riconoscibilità e appartenenza nei progetti. Lo sforzo di far dialogare la parte e l'insieme in un rapporto razionale, è improntato a una ricerca della semplicità, da cui deriva la bellezza. Razionalità da una parte, e sviluppo tecnologico dall'altra, viaggiano a velocità diverse, ed è così che la razionalità deve riuscire a seguire anche lo sviluppo tecnologico. A fronte della corsa del progresso, la nostra capacità di percepire i colori, le forme, le atmosfere è rimasta sostanzialmente la stessa, e slegarsi completamente da questa consolidata e naturale percezione, intesa anche come bagaglio culturale, è davvero cinico. In tedesco esiste un modo di dire secondo il quale "un'architettura è buona quando da anche bontà". Quando in essa perciò si concretizzano elementi di bontà e quando non si impone in modo minaccioso e aggressivo, allora può essere considerata anche una "buona architettura".

7. L'ingresso su viale del Lavoro con la cupola.
8. L'ingresso su viale del Lavoro con la loggia.
9. Diagramma sul rapporto tra la fiera e la città (G.M.P.).



g.m.p. a borgo trento, un ospedale senza limiti

Nicola Brunelli, Alberto Zanardi



1

Una delle priorità che la pubblica amministrazione ha dovuto affrontare, in questi ultimi anni, è stata indubbiamente la necessità di garantire alla città un ospedale capace di dare risposte veloci, concrete e definitive alle odierne istanze della medicina. L'Ospedale Civile Maggiore di Borgo Trento, realizzato nel 1914 e completato, dopo successivi ampliamenti, nel 1942 risulta oggi infatti strutturalmente ed impiantisticamente inadatto, rispetto alle moderne esigenze della medicina e degli standards minimi di sicurezza; neppure le integrazioni e le ristrutturazioni succedutesi negli anni hanno garantito all'Ospedale di Borgo Trento un sufficiente adeguamento alle evolute esigenze dei malati. Al contrario, la realizzazione del Geriatrico, poi del corpo materno-infantile e del nuovo pronto soccorso con rianimazione e, infine, di quello che sarebbe diventato il nuovo parcheggio sotterraneo per il personale, pur tamponando le singole emergenze e risolvendo momentaneamente le specifiche necessità, hanno paradossalmente aggravato una situazione complessa, che evidentemente poteva essere risolta solamente con un intervento più radicale.

L'attuale impianto a padiglioni infatti riduce sensibilmente l'efficienza e le capacità potenziali dell'ospedale, palesando limiti legati alla irrazionalità dei percorsi, alla carenza sotto il profilo alberghiero e della privacy ed obbliga tuttora l'Azienda ospedaliera ad ingenti sforzi organizzativi e ad evidenti diseconomie, a causa delle continue e sempre più frequenti manutenzioni.

Non a caso le moderne tecniche costruttive prevedono per gli ospedali il ricorso al "monoblocco"; ed è infatti grazie ad un edificio "monoblocco" che un gruppo temporaneo di progettisti ha vinto sul finire del 1999 il concorso di idee, bandito dall'amministrazione degli Istituti Ospitalieri di Verona con l'obiettivo di realizzare un nuovo Polo Chirurgico, più razionale ed efficiente. La proposta progettuale del gruppo formato da Studio Altieri S.r.l. (capogruppo e coordinatore progettuale), studio Von Gerkan Marg und Partner (progetto architettonico generale), lo Studio Land S.r.l. (progetto aree verdi), la TIFS ingegneria S.r.l. (progetto impianti elettrici e meccanici) e Studio S.TE.P. (progetto impianti idrici), ha avuto la meglio sugli

altri 18 concorrenti partecipanti.

Nei mesi successivi alla segnalazione del progetto vincitore, in città come tutti ricorderanno, si fece un gran parlare della scelta fatta in relazione alle diverse valutazioni sull'evoluzione delle future nuove strutture sanitarie: mentre l'Amministrazione Regionale e l'Azienda Ospedaliera premevano per la radicale ristrutturazione dell'ospedale come da progetto, l'Amministrazione Comunale sosteneva una soluzione che prevedesse la realizzazione di un moderno ospedale, costruito ex-novo e decentrato rispetto al centro cittadino (ad esempio l'area dell'ex seminario, a San Massimo). Alla fine hanno prevalso le ragioni dell'Azienda Ospedaliera e, in considerazione anche dell'iter ormai avanzato e dei finanziamenti già stanziati, si è optato per la costruzione di un nuovo Polo Chirurgico su un'area di circa mq. 10.000, nella zona compresa tra i padiglioni esistenti dell'Ospedale Civile Maggiore ed il Geriatrico. Nel Luglio del 2004 il cantiere ha avuto inizio; un anno dopo, il 20 Luglio del 2005, si sono conclusi i lavori per la costruzione delle opere propedeutiche descritte dalla cosiddetta "fase 0"; opere per circa 9 milioni di

1. Planimetria del progetto
2. Particolare di facciata
3. Vista dal parco
4. Concept
5. Modello
6. Vista dall'atrio d'ingresso



2



3

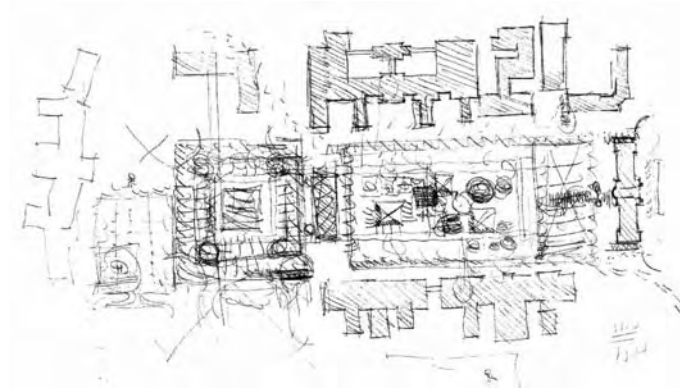
euro che includono una cabina elettrica e una centrale per i gas medicali (poste sul lato di via Mameli) e una centrale tecnologica (termica e refrigerante) che si affaccia su Lungadige Attiraglio. Attualmente il cantiere attraversa la "fase 1", la quale prevede la costruzione del grande edificio ospedaliero a corte, costituito da 5 piani fuori terra (3 piani per le degenze, uno ciascuno per le rianimazioni e il day-surgery) e 3 piani interrati (destinati a ospitare le sale di sterilizzazione, gli spogliatoi, le 32 sale operatorie e l'annessa radiologia): questa fase avrà una durata prevista di 3 anni; seguirà successivamente la "fase 2"- durata circa 18 mesi – con la realizzazione della piastra sotterranea dei servizi di diagnosi e cura, al di sopra della quale è previsto un giardino pensile.

Una prima analisi del progetto, evidenzia l'intenzione di relazionare il nuovo "blocco" chirurgico con le restanti strutture a padiglione, destinate ad ospitare i futuri servizi specialistici, attraverso un "dialogo" fatto di allineamenti e volumetrie proporzionalmente affini, con il compito ulteriore di "filtrare ed armonizzare" la retrostante mole del polo chirurgico; tali

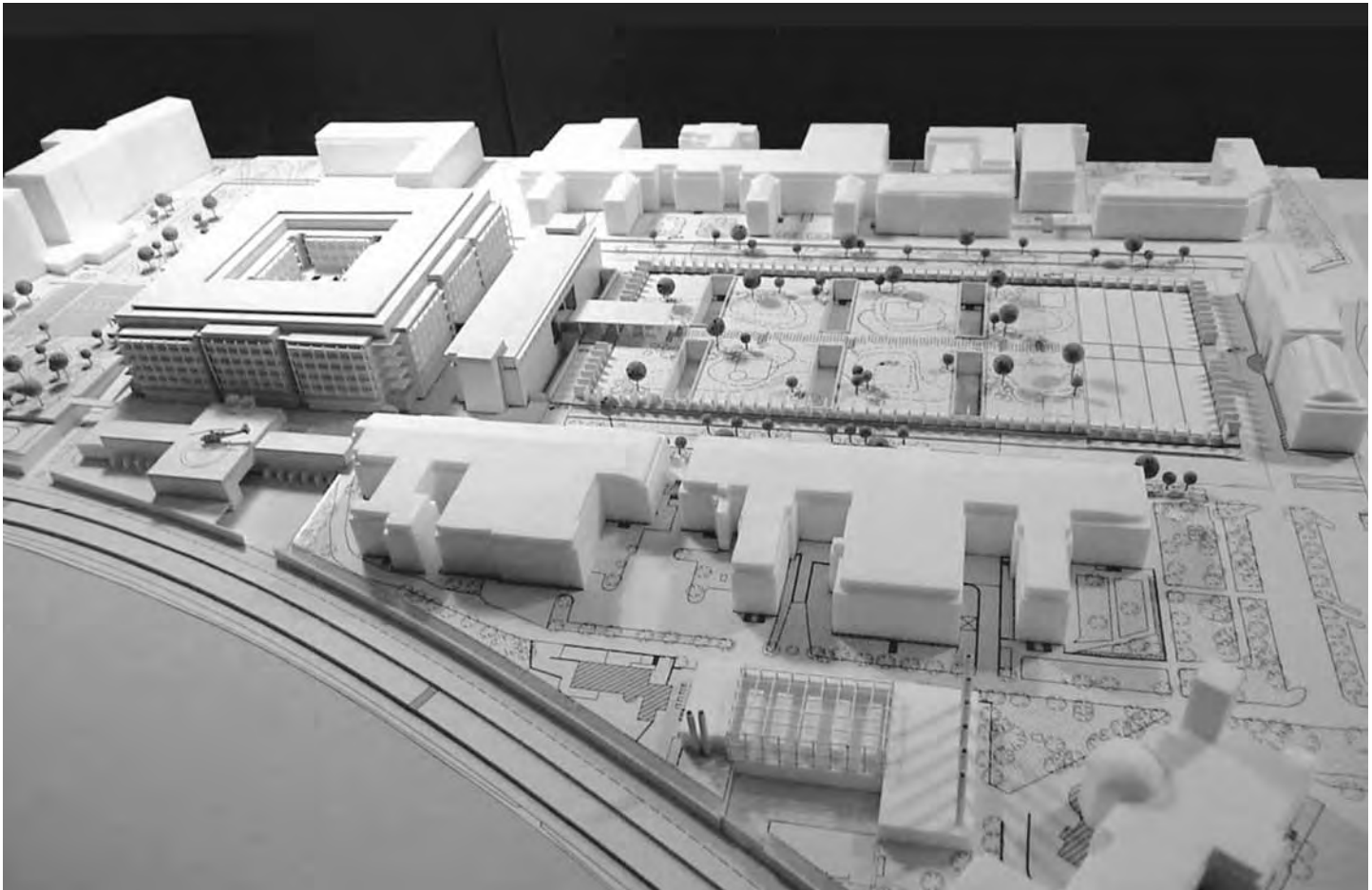
elementi architettonici sono in grado quindi di sottolineare il rapporto spaziale tra il luogo principale deputato alla degenza (l'edificio a pianta centrale) e gli spazi annessi (il portico, la piazza ed il parco), al fine di favorire una compartecipazione sul piano architettonico – ma anche e soprattutto dal punto di vista sociale – con il contesto urbano, del quale "l'insula" ospedaliera è ormai innegabilmente divenuta parte integrante. L'idea inoltre di concepire il nuovo polo chirurgico come un "ospedale nell'ospedale", ossia una sorta di "matrioska compositiva" che garantisce un nuovo ambito di riservatezza ai pazienti, sembrerebbe risultare vincente; tale accorgimento ha permesso infatti di considerare il nuovo parco come uno spazio architettonico accessibile alla cittadinanza e quindi di sostituire il precedente "recinto" ospedaliero con un "sistema permeabile" ed apparentemente senza limiti; pur garantendo al nuovo polo chirurgico ed alle altre strutture ospedaliere limitrofe il dovuto grado di protezione e privacy, caratteristiche irrinunciabili e di cui un luogo destinato alle cure ed al riposo indubbiamente necessita.

Al fine della piena attuazione del progetto e della effettiva realizzazione del parco, si rende necessaria la demolizione oltre che di alcuni padiglioni, anche dell'attuale corpo edilizio che ospita il pronto soccorso – edificio tra i più recenti all'interno del complesso ospedaliero – che diviene palesemente un elemento completamente estraneo al nuovo sistema compositivo.

La trasparenza delle facciate, accentua ulteriormente il dialogo tra gli edifici preesistenti ed il nuovo; ed amplifica, in maniera determinante, l'effetto umanizzante anche negli spazi interni: attraverso le grandi superfici vetrate la luce potrà diffondersi sia negli spazi più privati (camere di degenza e zone di diagnosi), che in quelli pubblici (l'atrio e l'ampia hall di ingresso, destinata ad ospitare un centinaio di poliambulatori ed alcuni negozi). La variazione di luce e di colori naturali viene altresì amplificata dalla presenza del giardino a copertura della piastra tecnologica; tutto ciò, in combinazione con raffinate soluzioni estetiche (giochi d'acqua, presenza di una diffusa vegetazione anche all'interno degli spazi comuni caratterizzati da volumi volutamente ariosi



4



5

e sovradimensionati), contribuisce ad ingentilire un'architettura per sua natura sobria, ma funzionale. Tali geometrie semplificate consentono, dandosi lo stretto rapporto simbiotico tra la sensazione di isolamento e lo stato d'animo del paziente, di rendere accogliente e sdrammatizzante un luogo che solitamente è tutt'altro che piacevole. Un'attenzione particolare sembra essere stata rivolta anche alla distribuzione dei flussi di accesso alla struttura: su Lungadige Attiraglio è prevista la collocazione dell'ingresso delle emergenze dirette al nuovo Pronto Soccorso prospiciente l'Adige, permettendo conseguentemente una ridistribuzione di superficie dei flussi carrabili e pedonali diretti al polo chirurgico e alla stessa piastra servizi (centro trasfusionale e prelievi, le radiologie e i laboratori). Quest'ultima è a sua volta collegata ai padiglioni rimasti, tramite un sistema di percorsi interrati che, su livelli distinti, permetteranno il flusso degli ammalati, la distribuzione impiantistica e la movimentazione dei materiali. Alla luce di tale sistemazione dei flussi viabilistici, Piazzale Stefani sarà alleggerita di parte del traffico che attualmente gravi-

ta intorno all'accesso principale esistente; l'accesso di via Mameli verrà invece mantenuto sotto forma di "varco aperto" verso il futuro "giardino romantico", che è previsto nell'area tra il nuovo Polo Chirurgico, l'attuale Geriatrico e l'arteria stradale: un elegante spazio verde appurato e tranquillo in cui passeggiare. Inevitabilmente, seppur ridistribuiti su più accessi, i nuovi flussi accentueranno il "carico veicolare" sull'intera area limitrofa del quartiere; anche in considerazione di una permanente carenza di numero parcheggi nella zona. La soluzione potrebbe essere individuata nell'utilizzo, allo scopo di mantenere ai margini il flusso carrabile, di alcune aree vicine: ad esempio quella adiacente all'obitorio o, in alternativa, lo spazio sottostante all'area racchiusa tra via De Lellis e Lungadige Attiraglio; infine lo stesso Piazzale Stefani, potrebbe ospitare un parcheggio interrato.

Il progetto quindi, considerando anche le dimensioni ragguardevoli dell'intervento, evidenzia che il limite o comunque la maggior lacuna riscontrabile, consiste verosimilmente nella mancanza di uno strumento urbanistico tangibile e di una



6

pianificazione territoriale antecedente, capace di fornire indicazioni precise e di "guidare" il singolo progetto architettonico, in completa sintonia ed armonia con l'evoluzione urbana del contesto in cui è calato. Ma questa è un'altra storia, o forse ... la solita.

Committente:

Azienda ospedaliera "Istituti Ospitalieri di Verona"

Importo lavori:

€ 203.295.913,18

€ 19.334.820,44 per opere propedeutiche

Superficie totale: mq. 96.296

Piani fuori terra: n° 6 + 1 piano tecnico

Posti letto complessivi: n° 513

Sale operatorie: n° 24 + 6 per day surgery

Area di degenza: mq. 27.800

Area di diagnosi e cura: mq. 33.695

Area direzionale: mq. 7.650

Connettivo ed impianti: mq. 21.000

Coordinamento progettuale e direzione lavori

opere edili e strutturali:

Studio Altieri s.p.a.

Progetto architettonico generale e direzione artistica:

Studio Von Gerkan, Marg und partner

Progettazione e direzione opere a verde:

Land s.r.l.

Progettazione e direzione impianti elettrici e meccanici:

TIFS Ingegneria Fellin-Siper

Progettazione e direzione impianti idrici:

S.T.E.P.

von gerkan, marg und partner

Anna Maritano



1



3



2



4

1. Nuova Fiera di Lipsia (1993 – 1995)
2. Lerther Bahnhof, Berlino (1993-2006)
3. Stadio Olimpico di Berlino (1999-2004)
4. Fiera di Rimini
5. Sede centrale di GMP ad Amburgo (1990)
6. Centro tedesco giapponese ad Amburgo (1991-1995)

5



Nel 1990, dopo trentacinque anni di attività, lo studio von Gerkan, Marg und Partner (GMP), fondato nel 1965, si trasferisce in una nuova sede in riva al fiume Elba in affaccio sul fronte-porto di Amburgo. Il luogo di lavoro è da sempre per tutti gli architetti non solo uno spazio tecnico, ma una dimensione in cui riconoscere il senso e la profondità del pensiero, nel quale si ricerca e si realizza il confronto fra teoria e prassi, luogo dove si sperimenta la propria concezione dello spazio privato e pubblico insieme. Così sembra davvero essere anche per lo studio GMP ad Amburgo, un luogo capace di riassumere l'intero percorso della loro ricerca architettonica. Nello stesso modo, sfogliando i dieci volumi che illustrano l'intera opera dello studio GMP, scorrono davanti agli occhi alcune fra le più importanti trasformazioni urbane realizzate nel dopoguerra. Progettazione e realizzazione di grandi infrastrutture, aeroporti, stazioni, edifici pubblici, edifici residenziali, gallerie, musei, scuole, fiere, centri sportivi nel mondo ma soprattutto in Germania, a Berlino, Düsseldorf, Bonn, Monaco, Francoforte, Stoccarda, ad Amburgo. Amburgo in particolare, città nella quale lo studio GMP ha cominciato

la sua incredibile avventura progettuale, dove tutt'ora ha la sua sede più rappresentativa, città che rimane la fonte iniziale degli studi di analisi urbana. Ma vi è in queste pagine molto di più, ritroviamo infatti il racconto di una attività complessa e articolata, una storia intensa di ricerca sull'architettura; vi aleggia il racconto della trasformazione insieme violenta e veloce che hanno subito le nostre città negli ultimi quaranta anni, città diventate sempre più estranee e stranianti, sempre più dominate da un'indole commerciale e dall'immagine. Guardando i progetti dello studio GMP emerge profondamente come anche queste architetture siano immerse nella complessità delle trasformazioni delle nostre città, come esse siano in grado di raccontarci insieme il nuovo e il vecchio, come raccolgano suggestioni presenti e passate e si radichino dentro la cultura della città e dei luoghi che costruiscono, come esse siano appunto capaci di narrare una storia. Ma nello stesso tempo questi progetti appaiono fortemente legati alla ridefinizione di una immagine. Guardando alle molte architetture realizzate dallo studio GMP, penso a come sia diversa l'Amburgo che svelano:



6

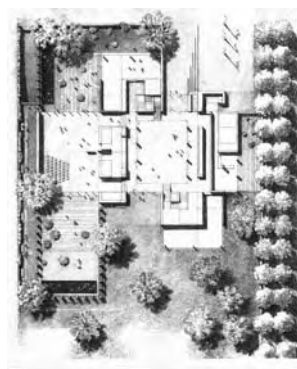
una città solare, strutturata, fortemente caratterizzata dalla presenza dell'acqua, ricca e in continua trasformazione. La sede del **Centro tedesco-giapponese ad Amburgo (1991/1995)** si allaccia per senso e ruolo urbano alla grande tradizione architettonica sviluppata ad Amburgo negli anni Venti, una scuola costruitasi intorno ai progetti e all'opera teorica di Fritz Schumacher e Fritz Höger. Il progetto recupera l'architettura del mattone rosso, la vibrazione dell'apparato murario e insieme il rigore della partitura di facciata, l'emergere netto dei volumi, la frammentazione delle parti così come l'innesto di elementi altri, leggeri e vibranti alla luce e ai riflessi dell'acqua. Un progetto ricco di riferimenti formali, che cerca anche nell'impostazione planivolumetrica di recuperare la complessità urbana di quella stessa tradizione. Alcuni progetti meno recenti realizzati sempre ad Amburgo, come la **Zürich-Haus (1988/1993)** o la **copertura del cortile del Museo di storia di Amburgo (1989)**, opera importantissima realizzata tra il 1914 e il 1923 da Fritz Schumacher, dimostrano come l'opera dello studio GMP sviluppi un confronto, ormai inevitabile, fra tecni-



7



8



9

che realizzative avanzatissime e sofisticate scelte formali, in una continua ricerca in cui la fusione fra tradizione e innovazione è fra le caratteristiche più significative. L'edificio per la sede delle Rappresentanze regionali del Brandeburgo e del Mecklemburgo-Pomerania a Berlino, (1998/2001), rappresenta per molti aspetti un caso singolare all'interno dell'attività dello studio GMP. Si tratta infatti di una palazzina di quattro piani fuori terra da destinare a sede di due importanti rappresentanze regionali, collocata nell'area del Ministergärten, una delle parti più delicate e complesse di Berlino. L'area, compresa tra Postdamer Platz e Leipziger Platz a sud e la Porta di Brandeburgo e l'Unter den Linden a nord, è stata nel corso del tempo luogo di molte attività centrali, amministrative e direzionali della città, ed è stata quindi radicalmente trasformata dalla costruzione e dalla successiva demolizione del muro di Berlino. Il progetto affronta dunque un tema limitato dal punto di vista dimensionale ma insieme carico di importanti connotazioni simboliche e rappresentative. È forse proprio la resistenza l'elemento che più colpisce di questa architettura

e che insieme ci riporta al principio generale di molte opere dello studio GMP. Esso infatti appare un edificio costruito per resistere, per durare nel tempo, e insieme per mostrare, dentro il flusso inarrestabile e la velocità di trasformazione e di cambiamento che travolge le grandi città d'Europa e del mondo, come le figure dell'architettura si fissino e si definiscano nel tempo; un'architettura solida, compatta e precisa come la figura di un trattato che è anche un punto di resistenza, un'alternativa possibile dentro la città.¹ La Dresdner Bank in Pariser Platz a Berlino (1995/1997), un altro importante edificio per uffici, presenta una difficoltà data dalla posizione del lotto caratterizzato un unico affaccio su strada e una grande profondità. Il progetto si risolve con un unico affaccio pubblico, regolare per forma, dimensione, materiali e partitura di facciata. Mentre dal punto di vista funzionale la soluzione di distribuire l'intero edificio attraverso il foyer centrale circolare, di 31 metri di diametro e di dare l'accesso agli uffici attraverso ballatoi affacciati su questa grande corte coperta, riconduce le scelte progettuali tutte dentro la tradizione classica europea del-

l'impianto dei grandi edifici pubblici. Gli stessi principi si ritrovano con estrema chiarezza nei progetti per le grandi opere a cui lo studio GMP partecipa con grande successo. Gli impianti fieristici, ad esempio, come la Fiera di Rimini (1997/2001) o la Fiera di Lipsia, si costruiscono sempre tenendo conto del legame con i principi architettonici delle grandi opere del passato. Il quartiere fieristico di Rimini ad esempio si sviluppa lungo due assi, perpendicolari fra loro. Un ingresso segnato da torri luminose, una grande corte e il lungo asse di attraversamento, individuato dai portici che affacciano su una grande piscina e che mettono a loro volta in collegamento i dodici padiglioni laterali, caratterizzati da ampie coperture a volta in legno lamellare, sono gli elementi caratterizzanti l'intero schema compositivo. I caratteri fondativi, nati dai principi monumentali e ripresi nei grandi progetti europei dell'Ottocento, qui vengono messi in opera in modo estremamente sofisticato grazie ad una avanzata ricerca sulle tecnologie contemporanee. Di grande interesse ad esempio la ristrutturazione e la realizzazione della nuova copertura della Stadio Olimpico di Ber-

7. Copertura del cortile del Museo di Storia ad Amburgo (1989)

8, 9. Sede delle rappresentanze regionali del Brandeburgo e del mecklemburgo-Pomerania a Berlino (1998-2001)

10. Terminal 3 dell'Aeroporto di Stoccarda (1998-2004)

11. Aeroporto di Berlino-Brandeburgo, Berlino (1998-)



10



11

lino, (1999/2004). Il progetto di concorso vinto nel 1999 prevede che il master plan di Werner March proposto nel 1936 rimanga sostanzialmente invariato, e che le addizioni richieste nel bando per l'adeguamento dell'edificio alle nuove esigenze sportive vengano localizzate nel sottosuolo, in un'area esterna allo stadio, proprio per non modificare l'immagine storica dell'antico edificio. La nuova copertura, realizzata con una struttura in acciaio reticolare molto leggera, si interrompe in corrispondenza della torre, mettendo così in evidenza, anche dall'interno dell'area di gioco, il ruolo fortemente urbano dello stadio olimpico.

Una foresta di diciotto giganteschi alberi di acciaio, ramificati fino all'infinito, costituiscono il poetico paesaggio del Terminal 3 dell'Aeroporto di Stoccarda (1998/2004). Una straordinaria interpretazione delle potenzialità della ricerca tecnologica e insieme della possibilità della rappresentazione di un'idea architettonica, espressione di una cultura radicata nel pensiero dell'architettura moderna, del pensiero illuminista.

Una ricerca della leggerezza che prosegue nel progetto dell'Aeroporto di Berli-

no-Brandeburgo, concorso vinto nel 1998 e in via di sviluppo. Abbiamo a disposizione solo alcune immagini di studio, ma già si intravede il desiderio di unire, insieme ad un master plan generale costruito su una assialità rigorosa, la trasparenza e la leggerezza già sperimentati a Stoccarda e prima ancora ad Amburgo. Immagini che in un certo senso riconducono ai disegni delle grandi Expo ottocentesche, all'immagine indelebile del Crystal Palace di Paxton.

A Berlino, sul sito della storica Lehrter Bahnhof, è attualmente in costruzione la più importante stazione europea. La nuova Stazione Centrale di Berlino (1993/2006) è infatti il punto di intersezione fra le linee est-ovest e nord-sud dei treni InterCity, le linee metropolitane e le linee ferroviarie regionali della capitale tedesca. Organizza interscambi tra linee nord-sud che corrono a quindici metri sottoterra, passando al di sotto del fiume Spree e del Tiergarten, e linee est-ovest che corrono invece a dieci metri sopra il livello della strada. I principi architettonici che hanno guidato lo sviluppo del progetto sono stati legati proprio all'importante ruolo che un edificio di questa importan-

za deve assumere: un'ampia e leggerissima copertura vetrata a volta, mette in evidenza il ruolo dei binari nel paesaggio urbano. Osservando insieme la lunga serie di concorsi e progetti realizzati dallo studio GMP, quelli analizzati in questo articolo e i molti qui non citati, essi sembrano costruire un percorso, una ricerca compositiva mai interrotta che sembra ripartire ogni volta da elementi noti, riferimenti certi e procedere quindi, per gradi successivi di astrazione, a ricondurre l'immagine a poche ma straordinarie figure della cultura architettonica europea.

Anna Maritano nata a Torino nel 1966, si è laureata presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Nel 1994 ha conseguito il Prix de Rome pour l'Architecture presso l'Accademia di Francia a Roma e nel 1999 il titolo di dottore di ricerca presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova. È professore a contratto presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Genova. Svolge attività di libero professionista e partecipa a progetti di concorso nazionali e internazionali. Ha pubblicato saggi e tenuto lezioni presso scuole di architettura italiane e straniere, nel 2005 è stata Visiting Professor presso il Dipartimento de Arquitetura e Urbanismo dell'Universidade de São Paulo, Brasile.

NOTE:

1. Angelo Lorenzi, Architetture costruite per resistere, in AIDN, Rivista Internazionale di Architettura, n. 10/2006.

Sul realismo tragico di Giancarlo Carnevale

A regola d'arte
a cura di Giancarlo Carnevale
Officina Edizioni, 2006
pp. 206



Se c'è una cosa che proprio non si può dire di Giancarlo Carnevale è che manchi di chiarezza. Si può non essere d'accordo sulle sue opinioni, si può anche dichiararlo apertamente, magari scrivendogli una lettera o una e-mail, ma non si può accusarlo di voler cospargere i suoi scritti di ermetici e fumosi geometrismi dialettici.

Per quei pochi architetti che leggono ancora i testi questa cosa basta e avanza per annunciare un piccolo miracolo.

A cura di Carnevale è uscito da poco un libro, *A regola d'arte*, che raccoglie saggi di diversi autori sul tema della costruzione. Il libro è di per sé degno di nota sia per le tesi espresse che per

le voci autorevoli che vi partecipano (tra gli altri Purini, Sinopoli, Rizzi, Montuori). A porre in maggior evidenza la raccolta è il saggio che la conclude a firma del curatore stesso. *Realismo tragico*, questo il titolo del pezzo, accende i riflettori su tematiche scottanti su cui vorrei che si aprisse una discussione.

Introdotta da una serie di desolanti scatti fotografici realizzati nell'*hinterland* veneziano (veda-si foto pp. 58, 59, 78), il saggio di Carnevale si offre come una riflessione breve e tagliente sulla particolarità della situazione italiana, dove ai rari esempi di qualità si contrappone la pervasiva e trionfante diffusione di una sottocultura architettonica che produce quantità allarmanti di opere brutte, sgrammaticate, talmente sbagliate che non passerebbero nemmeno ad un esame del primo anno.

Troppo facile accusare gli architetti, dirà qualcuno.

Frase forse un po' di parte ma che contiene sicuramente una porzione di verità. Il problema è complesso e qualsiasi ragionamento critico serio non può che essere articolato e proiettato ad indagare le diverse sfaccettature del fenomeno. È questo il merito del saggio di Carnevale, merito a cui si aggiunge la già citata chiarezza e, cosa da non sottovalutare, una confortante brevità.

Al servizio dei più pigri mi proverò, di seguito, a riassumere le questioni più interessanti poste sul tavolo del dibattito.

Vi è in Italia una forte proliferazione di un'architettura grottesca, lontana dal professionismo colto e dall'accademia. Quest'architettura è molto diffusa ed è dotata di un mercato così vasto da rappresentare ormai la maggior parte della produzione edilizia esistente. Pur non essendo aprioristicamente definita da manuali o altri testi, la produzione in oggetto presenta delle evidenti codificazioni, quasi delle regole che ne fanno un vero e proprio genere, un linguaggio strutturato e riferito ad un preciso tessuto sociale.

La diversità evidente tra queste costruzioni e quelle che compaiono sulle riviste di settore rende palese con inequivocabile chiarezza la spaccatura



esistente, nel nostro paese, tra la cultura architettonica alta e quella bassa, una spaccatura alimentata dalla compiaciuta autoreferenzialità dei due mondi in opposizione.

Il divaricamento inizia negli anni Cinquanta, si sviluppa nel periodo del boom, per poi assumere nel presente caratteri di permanenza e stabilità. Tra i motivi di questa scissione vi è la delusione sofferta, da parte del grande pubblico, nei confronti dei modelli proposti dalla cultura alta, visti come lontani dal comune gusto del bello e sentiti come manifestazioni altezzose e sprezzanti dell'architettura d'autore. L'incomunicabilità tra accademia e utenza porta, nel tempo, al raggiungimento di un distacco consenziente gestito, da una parte, con aristocratica sufficienza, dall'altra, con dichiarato disamore. Il divorzio provoca l'anarchica deriva grottesca dell'architettura non colta che si esprime in un'orgia fastosa e fuori controllo.

Le due culture si riavvicinano solo nella breve stagione del *post-modern*. Il nuovo stile, lanciato in Italia dalla *Strada Novissima* e accompagnato dall'annuncio enfatico della fine del proibizionismo, riapre la pratica professionale

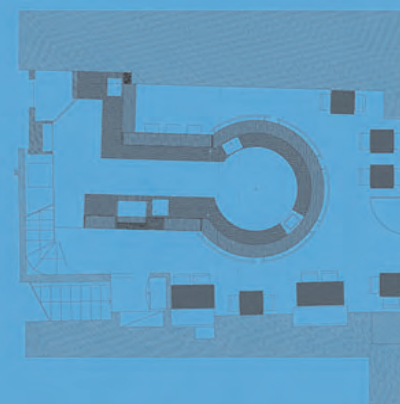


Nuovi bar a Verona 2: Caffè Anselmi in Piazza delle Erbe

Progettista: Arch. Aurelio Clementi
Anno di realizzazione: 2006



SEZIONE LONGITUDINALE



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE



all'uso di stilemi tratti dalla storia e dalla tradizione. Tuttavia, l'adesione al movimento post-moderno, segna l'inizio di un fraintendimento pericoloso. Le nuove immissioni linguistiche scatenano impulsi formali fino ad allora repressi che si esplicitano in deformazioni *pulp*. Il nuovo linguaggio piace all'utenza che lo fa proprio e lo diffonde su tutto il territorio italiano. L'adeguamento dell'imprenditoria alle richieste della committenza e la comune convergenza verso il nuovo stile chiude il cerchio. Il sistema diventa economicamente e culturalmente autosufficiente. Si determina un impermeabile circolo vizioso alimentato dalla domanda e dall'offerta. La figura dell'architetto si allontana drammaticamente dalla ricerca e dall'innovazione e perde di credibilità. Si afferma un'idea di architettura che supera i propri referenti istituzionali. Università, riviste di settore, ordini professionali si chiudono in sistemi bloccati ed autoreferenziali tragicamente incapaci di interagire con la realtà del paese.

(Filippo Bricolo)

La filosofia dell'intervento in Piazza delle Erbe a Verona è abbastanza evidente: creare un luogo che garantisca continuità all'intorno della piazza storicamente e architettonicamente più importante della città. Difficilmente nuove tendenze architettoniche che tentano spesso di creare uno spazio autoreferenziale avrebbero potuto innestarsi così bene nella trama di archi e volte che caratterizzano il lato di maggior prestigio della piazza. Motivo, questo, che ha suggerito al progettista di riprendere materiali legati profondamente al luogo come il legno e la pietra, e di ri-

proporli senza estreme ricerche formali, ma cercando, pur nella sua evidente contemporaneità un legame costante con atmosfere già respirate e qui reinterpretate.

Entrando e fermandosi ad osservare riemergono con piacere gli spazi caldi ed avvolgenti della prima metà del secolo dei bar viennesi realizzati da Adolf Loos (l'American bar per esempio), dove l'ornato diviene semplice materia e la funzionalità un attributo obbligatorio.

Come non immaginare un Maigret consumare un Pernot appoggiato al banco, così volutamente grande da confrontarsi con l'intero plateatico e non solamente con l'interno del bar, oppure pensare Hemingway che sorseggiando un cocktail e raccontando delle sue imprese venatorie non si aggirasse, incuriosito, attorno al bancone di forma diversa dal solito, frutto di un accurato studio al fine di aumentare sensibilmente la capienza di persone che stazionano vicino allo stesso. Ma molte altre sono le immagini evocate da questo progetto, situazioni solo delicatamente suggerite, tali da rendere uno spazio di dimensioni abbastanza limitate, un luogo, che oltre alla sua funzione socializzante, al suo apparire formale, sa aggiungere

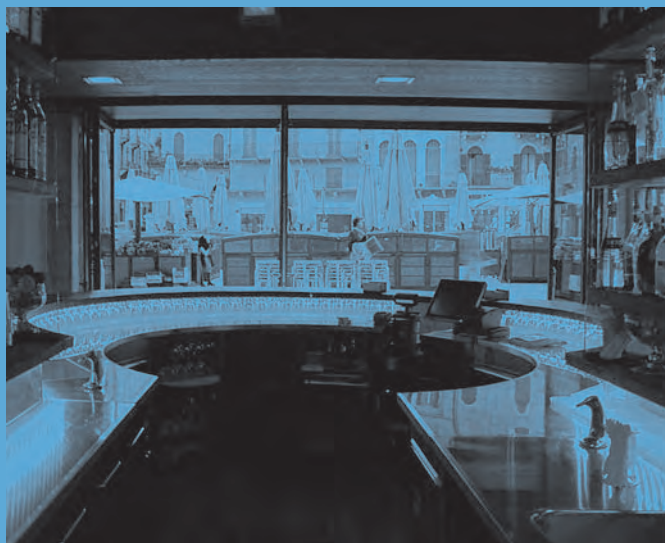
un valore storico, o meglio sa stratificare diverse situazioni temporali che regalano al cliente contenuti e significati sui quali è piacevole soffermarsi.

Appare quindi palese la qualità intrinseca del progetto: il rifiutare collocazioni temporali precise, ma al contrario, creare un ambiente che da questo punto di vista rimane difficilmente databile o riconducibile ad uno stile evidente, rapportandosi così più facilmente alla più che millenaria stratificazione di materiali, elementi architettonici e funzioni della piazza antistante.

Entrando nel bar, una volta in legno con innesti di onice retroilluminato, metafora del cielo stellato, dilata improvvisamente lo spazio, ma subito il grande bancone incalza. Rivestito di legno, onice, ottone (materiali che nella loro pulizia e rigore compositivo richiamano evidenti caratteri asburgici) diviene l'elemento principale del bar - una macchina per vendere cocktail - pienamente riuscita, che gode, inoltre, di una felice posizione rispetto all'esterno verso il quale è proiettato: i serramenti dell'entrata, completamente ripiegabili, permettono, infatti, una suggestiva visione della piazza. Purtroppo per quasi tutta la settimana questa viene

seriamente ostacolata dall'incombente presenza dei massicci banchetti dislocati nella piazza; ed in effetti si può ormai solo considerare con amara ironia che del diminutivo "banchetto" riferito a ben altra attrezzatura atta alla vendita temporanea sia rimasto solo il nome e assolutamente non più né forme né dimensioni.

Dal piano terra si può scendere verso un piano intermedio, utilizzato come espositore di bottiglie e come elegante deposito, dipinto anch'esso dalla luce che l'onice lascia trasparire.



L'ultimo livello, il più basso, accoglie i bagni che con raffinata eleganza accolgono il cliente, che immerso nel rosso delle sue piastrelle, affronta curioso e probabilmente stupito l'eventuale attesa.

I collegamenti verticali tra i tre spazi già stretti ed angusti sono stati volutamente colorati di nero, tali da porsi in antitesi agli spazi più luminosi che vengono così a livello percettivo ampliati e resi più interessanti. Tecnica questa già utilizzata da Wright, esperto nel creare nelle sue numerose abitazioni percorsi che alternassero costrizioni ad improvvise dilatazioni spaziali, che viene qui ripresa, sfruttando sapientemente le preesistenze, di non facile gestione.

Unica nota stonata la sistemazione (non voluta dall'architetto) di un maxischermo sulla volta lignea, che rovina decisamente l'immagine del locale e soprattutto della volta stessa.

(Andrea Benasi)

Un progetto differito: Aldo Rossi a Montecatini Terme

Progetto architettonico: Aldo Rossi con Marco Brandolisio e Luca Trazzi, 1994–1997

Progetto esecutivo e coordinamento:

Marco Semprebbon, S. Ambrogio di Valpolicella

Direzione artistica: Gian Arnaldo Caleffi, Verona

Strutture: Franco De Grandis, Verona

Fondazioni speciali: Bruno Bianco, Milano

Impianti: Francesco Zanini, Giulio Giavoni

e Riccardo Tognetti, Verona

Sicurezza: Giorgio Valentini, Villafranca

Direzione lavori: Stefano Calandri, Pistoia

È quasi giunta al termine la realizzazione postuma del progetto di Aldo Rossi per l'area ex Kursaal a Montecatini Terme, sulla base di un progetto che risale agli ultimi anni di attività del Maestro milanese scomparso nel 1997. Un pool di professionisti veronesi ha seguito lo sviluppo e la cantierizzazione dell'opera: Marco Semprebbon ha coordinato i lavori e redatto gli esecutivi, mentre Gian Arnaldo Caleffi, già collaboratore di Rossi allo IUAV dal 1980 al 1992, ha supervisionato la realizzazione in qualità di direttore artistico. Il complesso, che comprende uffici, attività commerciali e residenze oltre a spazi culturali e ricreativi, è concluso per la parte dei nuovi edifici, mentre è ancora in corso il restauro dell'ex Kursaal che completerà l'intervento di riqualificazione di questa area centrale della cittadina toscana.

Il completamento di quest'opera, che Rossi non ha potuto licenziare per esteso pur essendo giunto ad una fase avanzata di progettazione, sollecita alcune riflessioni sul valore di autenticità di casi analoghi. Grandi polemiche hanno fatto seguito infatti al completamento dopo alcuni decenni di un'incompiuta di Le Corbusier, la chiesa di Firminy, per la quale si sono riesumate le spoglie del progetto in nome della devozione al Gran Maestro della Modernità. Ma al di là di esempi limite come questo, rientra nella prassi consolidata una discrasia sempre più evidente

tra progetto ed esecuzione, che prende il posto di quell'idea eroica del cantiere quale momento creativo ultimo e definitivo di una architettura. L'interpretazione artigianale della professione, estesa ad ogni fase del processo realizzativo – dal primo schizzo al collaudo –, cede il campo a una parcellizzazione delle competenze secondo una tendenza allo specialismo, che bene si sposa tra l'altro al contemporaneo fenomeno dell'*outsourcing*. Nel caso in questione, la celebrata affinità tra i primi schizzi ideativi di Aldo Rossi e le successive realizzazioni è l'esito di un atteggiamento teorico che ben poco concedeva al versante costruttivo, portando consapevolmente a delegare ad altri il momento del cantiere, in maniera non dissimile da quanto si è realizzato a Montecatini. Del resto anche la realizzazione postuma del Teatro alla Fenice, condotta dal medesimo gruppo che sta portando avanti l'attività del suo studio, non ha per queste ragioni sollevato dubbi attributivi, ascrivendo pienamente quest'opera al *corpus* aldorossiano. La "firma" dell'autore, racchiusa entro alcune figure ed elementi ben riconoscibili, sembra del resto legittimare anche un'operazione *ex post* sulla sua stessa opera che perpetui la lezione, facendo diventare patrimonio condiviso quei frammenti della memoria collettiva e di quella autobiografica che ne hanno segnato il percorso entro l'architettura italiana del secondo Novecento.



Mercato delle ciliegie a Marcellise

Progetto: ABW Architetti Associati

Arch. Alberto Burro, Arch. Alessandra Bertoldi

Anno di realizzazione: 2006–2007

Percorrendo le strade della provincia veronese in direzione delle colline nord orientali, superato San Martino Buon Albergo e la frazione di Marcellise, tra un cambio di stazione radio e una discussione al cellulare è facile lasciarsi sfuggire, sul versante sinistro, una piccola collina artificiale, contornata da due setti in cemento e dalla linea fluida di una moderna copertura. Questo è probabilmente ciò che appare ad un viaggiatore poco attento e niente più, se non la memoria della verde vallata.

Chi invece abbia la pazienza e la curiosità di andare oltre la prima immagine quasi mimetica, avrà modo di scoprire il nuovo Mercato delle Ciliegie di Marcellise. Il setto murario, memore al tempo stesso della chiara e robusta materialità del basamento di Villa Girasole, che si trova a poche centinaia di metri, e dei muri di cinta delle aree limitrofe, rappresenta assieme alla collinetta, al piazzale e alla copertura uno degli elementi che, quasi con timidezza, riescono a creare un luogo.

L'edificio, infatti, frutto di una razionale riduzione a poche ma significative componenti, trova nel paesaggio un eloquente interlocutore. D'altronde, obiettivo principale dei progettisti era la realizzazione di un edificio funzionale che contemporaneamente preservasse i bellissimi caratteri del luogo. È dal luogo infatti che il progetto trae spunto, proponendo una costruzione che ha le caratteristiche di elemento fondativo di uno spazio antropico, ma che si riveste e quasi si nasconde con elementi naturali.

La nuova struttura, che si inserisce sul sedime dei precedenti capannoni arretrato di qualche metro, va a costituire un limite tra strada e mercato. Quest'ultimo è costituito da un basamento rettangolare, rivestito in autobloccanti simili al



cotto, con un tipo di finitura che richiama il colore ed i materiali dell'aia. Su di esso si inserisce una copertura ad un'unica falda inclinata, sostenuta da sei colonne in ferro a loro volta inclinate, e composta principalmente da lastre in polycarbonato alveolare e da pannelli frangisole in legno, che modulano il passaggio della luce naturale. Alle spalle, verso la strada, si colloca il muro di contenimento della collinetta artificiale, realizzato in cemento armato con la presenza di scanalature orizzontali atte a richiamare il disegno della pietra, elemento abbondantemente presente nella vallata. Nella parte sottostante la balza si inseriscono gli spazi di servizio accessibili dal piazzale coperto che guarda, nascosto al traffico veicolare, verso le colline.



Il carattere distintivo di questo progetto è il lavoro di affinamento che, a partire da una serie di elementi architettonici, ha cercato di selezionare pochi e sostanziali.

Assistendo ad una professione che porta l'architetto ad aggiungere a posteriori elementi per così dire decorativi, assistiamo in quest'occasione a un atteggiamento che porta l'architettura ad essere il fine di specifiche esigenze, e il tramite che porta al loro adempimento, senza inutili superfezioni formalistiche.

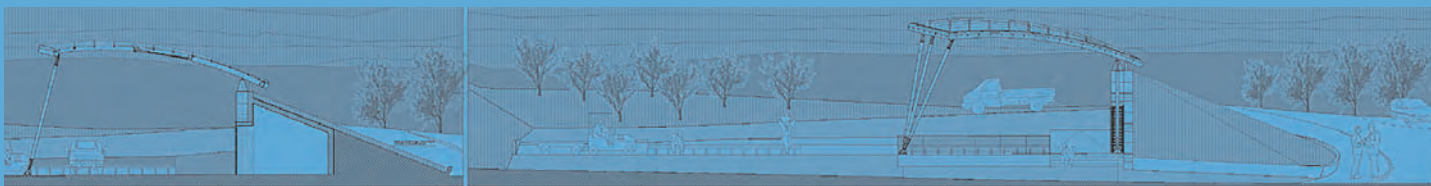
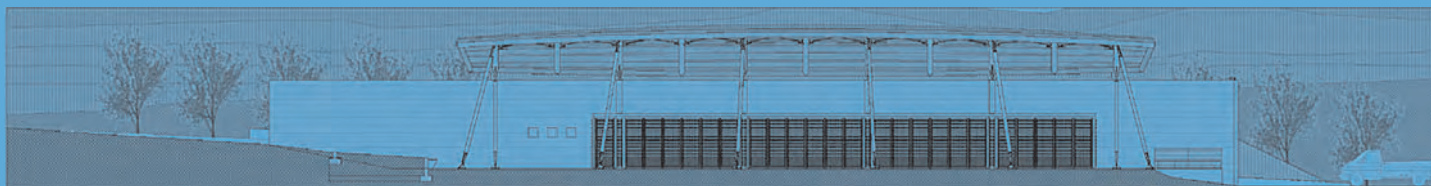
In un momento in cui si assiste alla proliferazione di edifici urlanti, in cui l'immagine o la forma diventano elementi di culto, o che affondano nella banale, ripetuta pratica dell'edificare che non esprime altro che il proprio scanda-



loso grigiore, c'è ancora chi propone architetture meditate, "semplici", come in questo caso, di chiara interpretazione, frutto di sintesi di diversi bisogni.

L'utilizzo del mercato è stato pensato per non limitarsi a quello di tipo agricolo, cioè alla raccolta delle ciliegie provenienti dalle varie zone della vallata, ma potrà accogliere nel corso dell'anno anche feste di paese o mercatini di varia natura. Dipenderà dall'amministrazione comunale utilizzare al meglio tale struttura che, in virtù della proprie caratteristiche morfologiche, reinterpretata in chiave contemporanea gli usi al tempo stesso ludici e produttivi dell'aia.

(Andrea Benasi)



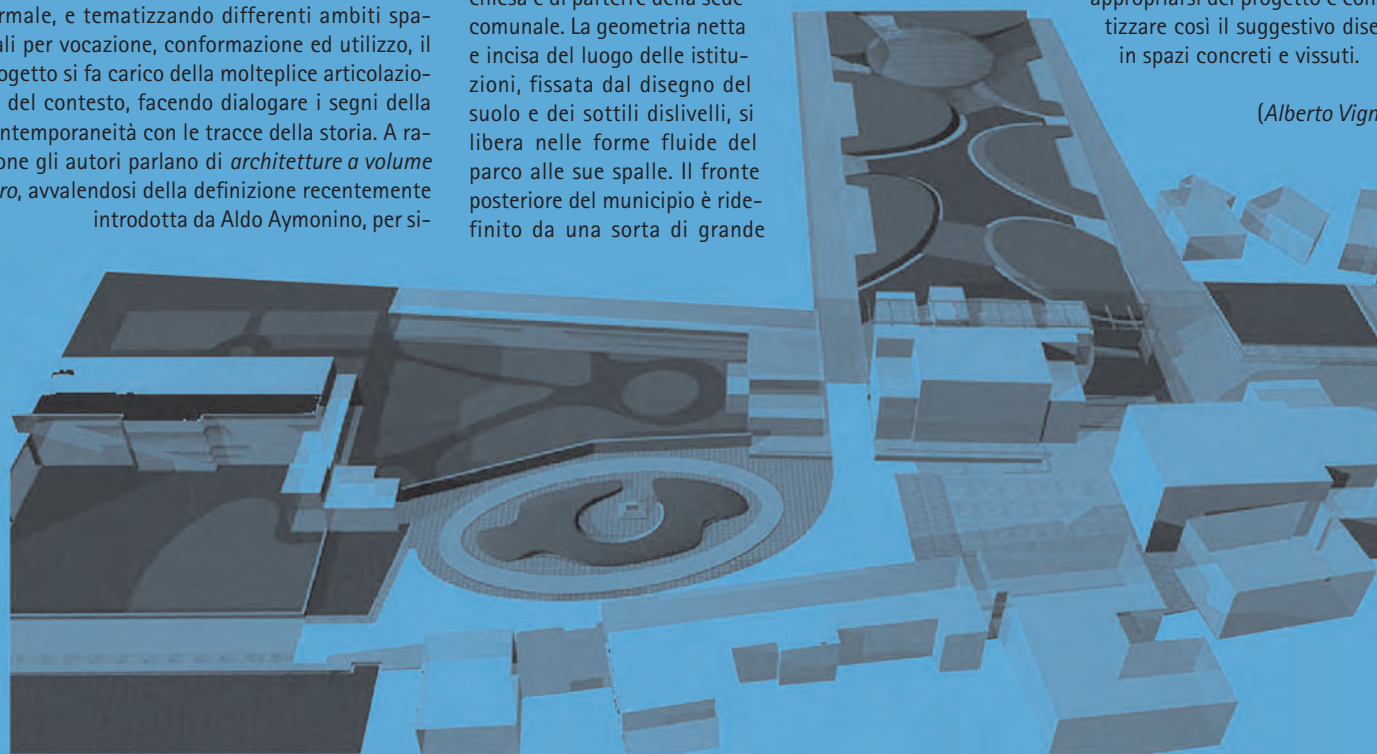
Attualità dello spazio pubblico: un progetto per Illasi

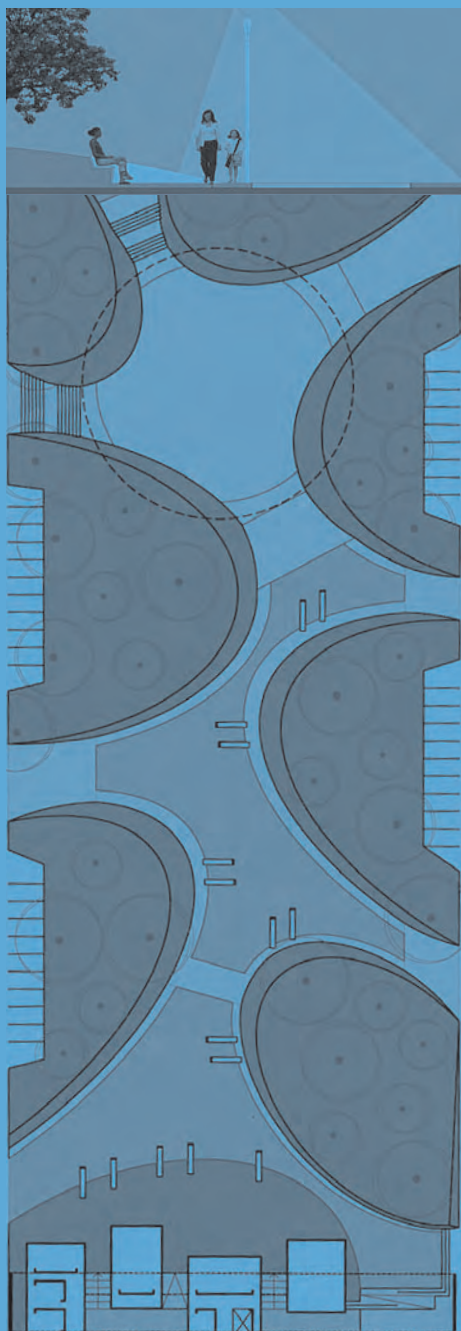
Il progetto di Carlo Alberto Cegan, Giacinto Patuzzi e Valeria Zalin che si è aggiudicato il primo premio al concorso di idee bandito dal Comune di Illasi, propone un insieme significativo di interventi per un contesto delicato e assai composito. Selezionato da una qualificata giuria (composta da Alessandro Tutino, Bruno Dolcetta, Claudia Conforti, João Luís Carrilho da Graça, Arrigo Rudi e Dino Formaggio), l'intervento ha interessato il sistema dei luoghi centrali del paese che, nonostante la presenza degli edifici istituzionali e la prossimità con le storiche ville Pompei-Perez Sagramoso e Pompei Carlotti, risultava scarsamente riconoscibile come spazio collettivo urbano. Rifiutando la ricerca di una forzata unità formale, e tematizzando differenti ambiti spaziali per vocazione, conformazione ed utilizzo, il progetto si fa carico della molteplice articolazione del contesto, facendo dialogare i segni della contemporaneità con le tracce della storia. A ragione gli autori parlano di *architetture a volume zero*, avvalendosi della definizione recentemente introdotta da Aldo Aymonino, per si-

gnificare misura e scala degli interventi proposti. È così che il percorso di avvicinamento al centro viene segnato dallo *stradon*, dove il cambio di regime della pavimentazione e la messa a regime piazza del mercato. Caratterizzata da una compiuta figura ellittica che dialoga con le forme settecentesche del giardino della villa, la piazza del mercato rimanda in maniera esplicita al modello del Prato della Valle, e individua una nuova centralità – duale ed eccentrica – nel sistema delle relazioni urbane. Analogamente, il suo fronte a vocazione commerciale, invero di scarsa qualità, viene nobilitato con l'appellativo di *liston*, facendo leva su carattere e significato che questa denominazione comporta. L'adiacente piazza del municipio, sgomberata dal transito delle auto e pedonalizzata, riassume invece il duplice ruolo di sagrato della chiesa e di parterre della sede comunale. La geometria netta e incisa del luogo delle istituzioni, fissata dal disegno del suolo e dei sottili dislivelli, si libera nelle forme fluide del parco alle sue spalle. Il fronte posteriore del municipio è ridefinito da una sorta di grande

pergola, involucro di un sistema di volumi separati tra loro, per consentire in maniera flessibile l'ampliamento degli uffici amministrativi e l'insediamento di attività legate alla fruizione del parco. Prendendo a prestito, con una sorta di autocitazione, la conformazione dell'invaso del mercato, il disegno del parco dispone una serie di ellissi spezzate sul margine, che definiscono in negativo una rete di camminamenti sinuosi tra piani erbosi lievemente rialzati. Interpretazione contemporanea della tradizione paesaggistica del giardino pubblico, questa figurazione riassume i caratteri del progetto in una immagine di gusto grafico, con una connotazione organica e biomorfa che potrà apparire in tutta la sua evidenza nelle vedute dall'alto delle colline, tra i pruni e gli sterpi. L'attualità di questa riflessione sullo spazio pubblico contemporaneo attende ora che la comunità di Illasi sappia appropriarsi del progetto e concretizzare così il suggestivo disegno in spazi concreti e vissuti.

(Alberto Vignolo)





Le Mura e i Forti di Verona. Itinerari e percorsi

Fiorenzo Meneghelli
Cierre Edizioni, 2006
pp. 96



Il sottotitolo di copertina "Itinerari e percorsi" è un'utile glossa del titolo principale, che in maniera diretta ci illumina sui contenuti del testo. Si tratta, difatti, di una sistematica illustrazione di itinerari storico-monumentali finalizzati alla libera creazione, da parte del lettore, di percorsi territoriali finalizzati alla scoperta degli innumerevoli manufatti, puntuali e lineari, costituenti lo storico sistema difensivo veronese. Il testo ha un approccio programmatico e didattico che positivamente risente della formazione dell'autore, insegnante oltre che libero professionista.

La lettura invita, senza indugi, ad alzarsi ed incamminarsi in un *petit tour* veronese alla scoperta di quel vastissimo e articolato palinsesto storico-architettonico formato dal sistema fortificato veronese. Un vero e proprio museo a cielo aperto

che costituisce un unicum diacronico che parte dal periodo romano repubblicano quando Verona, nel 49 a.C., diviene Municipio, passando per l'epoca Romana Imperiale 827 a.C. - 476 d.C.), Teodoriana (493-526), Comunale (1136-1259), Scaligera (1259-1387), Viscontea (1387-1402), Veneziana (1405-1797, con la soluzione di continuità imperiale dal 1509 al 1516), Francese (1797-1814), Austriaca (1814-1866) ed infine Italiana a quando, nel 1866, la città entrò a far parte del Regno d'Italia. Con questo "Der Cicerone" delle fortificazioni veronesi, Fiorenzo Meneghelli, novello Jacob Burckhardt, ci guida piacevolmente, integrando il testo, funzionalmente essenziale, con un fittissimo apparato iconografico costituito da mappe storiche, elaborazioni grafiche di cartografie, foto, aerofoto, rappresentazioni di plastici, schemi grafici didattici complementari al glossario dei termini specialistici. Quest'ultimo ci introduce nell'interpretazione dello specifico vocabolario, indispensabile per un minimo approccio alla conoscenza dei termini dell'architettura fortificata così poco, colpevolmente, conosciuti anche alla maggior parte di noi architetti veronesi. Siamo così, finalmente, in grado di sapere la funzione di un muro alla Carnot all'interno della "macchina" fortificatoria austriaca piuttosto che una caponiera, un rivellino, una torre scudata del periodo scaligero e quant'altro.

La visita guidata non si ferma però all'interno delle mura, magistrali, ma ci porta alla scoperta di quel sistema di fortificazioni, definito dalle Torri Massimiliane sulle Torricelle (1837-42), ma soprattutto dalla prima (1848-59) e dalla seconda (1860-66) cerchia forti, che costituiscono l'ultimo sviluppo temporale dello storico sistema difensivo veronese purtroppo pesantemente mutilato, nel dopoguerra, da insensate demolizioni a scopi viabilistici e pseudo-urbanistici. Se dopo questo primo approccio sistematico il lettore-esploratore avesse necessità di approfondimenti, la bibliografia finale lo indirizzerà a puntuali ed indispensabili referenze sia di carattere storico che architettonico.

(Berto Bertaso)

Il Restauro di Porta San Giorgio

Committente: Comune di Verona Settore LL.PP.

Responsabile del Procedimento:

Ing. Sergio Menon

Coordinamento al Progetto:

Ing. Carlo Poli

Progetto Definitivo-Esecutivo:

Arch. Marco Molon

Direzione Lavori:

Arch. Marco Molon

Consulenza e analisi statica:

Ing. Ilaria Segala

Collaboratori:

Arch. Erica Giacomi,

Arch. Chiara Girardi,

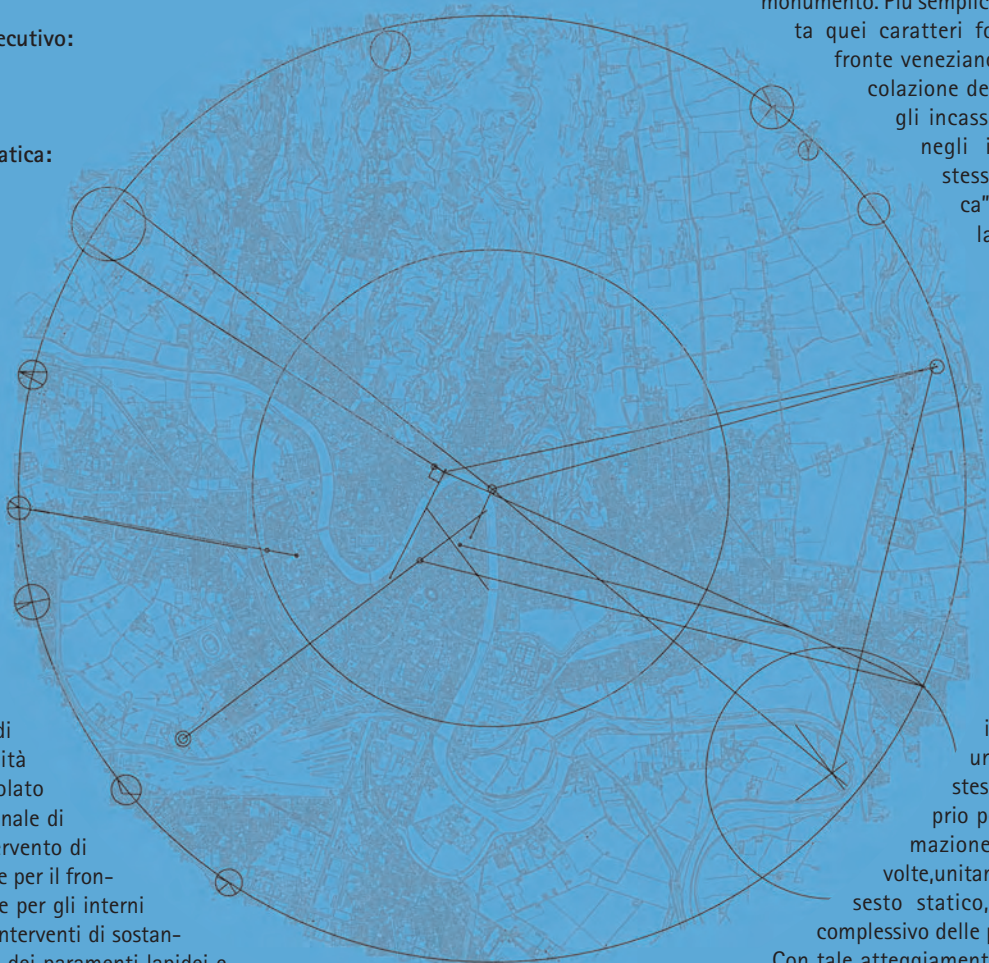
Arch. Nicoletta Forigo,

Arch. Elisa Bagattini,

Arch. Cecilia Stevanin

Il percorso progettuale di restauro su Porta San Giorgio ha avuto inizio per l'improvvisa frattura di una mensola di supporto ad uno scudo del fronte di epoca veneziana. Da ciò è iniziata una attenta analisi che ha reso evidente lo stato di degrado sulla generalità del monumento e stimolato l'amministrazione comunale di Verona ad un serio intervento di restauro. L'opera prevede per il fronte austriaco¹ e italiano e per gli interni delle due arcate libere interventi di sostanziale ripristino e pulizia dei paramenti lapidei e delle murature, per il fronte veneziano si prevedono invece interventi prima di consolidamento strutturale, poi di ricomposizione lapidea e solo successivamente il ripristino e la pulizia dei paramenti lapidei attraverso le normali operazioni di restauro conservativo. Sul tetto verranno invece

previsti interventi di sigillatura con la costituzione di una nuova pavimentazione in pietra proprio in funzione di una futura quanto probabile praticabilità del tetto. Infatti è dal delicato problema



delle infiltrazioni d'acqua dal tetto che provengono la maggior parte dei dissesti, anche statici, del fronte veneziano e dei degradi da tempo presenti sulle volte della porzione austriaca.

Da un punto di vista ideativi e volendo esprimere l'atteggiamento generale che ha guidato il progetto, si può definire il riconoscimento del "primato della forma" come assunto capace di guidare anche la ricerca del giusto restauro e che riguarda il ruolo della Forma Pura espressa nel monumento. Più semplicemente il progetto valuta quei caratteri formali, soprattutto del fronte veneziano, che esprimono l'articolazione degli ordini delle paraste, gli incassi dei paramenti murari negli interspazi laterali, gli stessi doppi ordini "in cubica" degli ingressi pedonali, la proiezione orizzontale degli scudi e la rilevante sporgenza della cornice di coronamento come caratteri altamente specifici della stessa Porta. Essi esprimono unitamente ai materiali costitutivi e al comportamento statico delle masse lapidee nelle linee di tensione interna l'intero patrimonio "genetico" del manufatto; costituiscono inoltre un'articolazione unica e vincolante la vita stessa del monumento proprio per influire nella conformazione dei vari degradi che a volte, unitamente alle azioni di dissesto statico, producono il quadro complessivo delle potenziali anomalie².

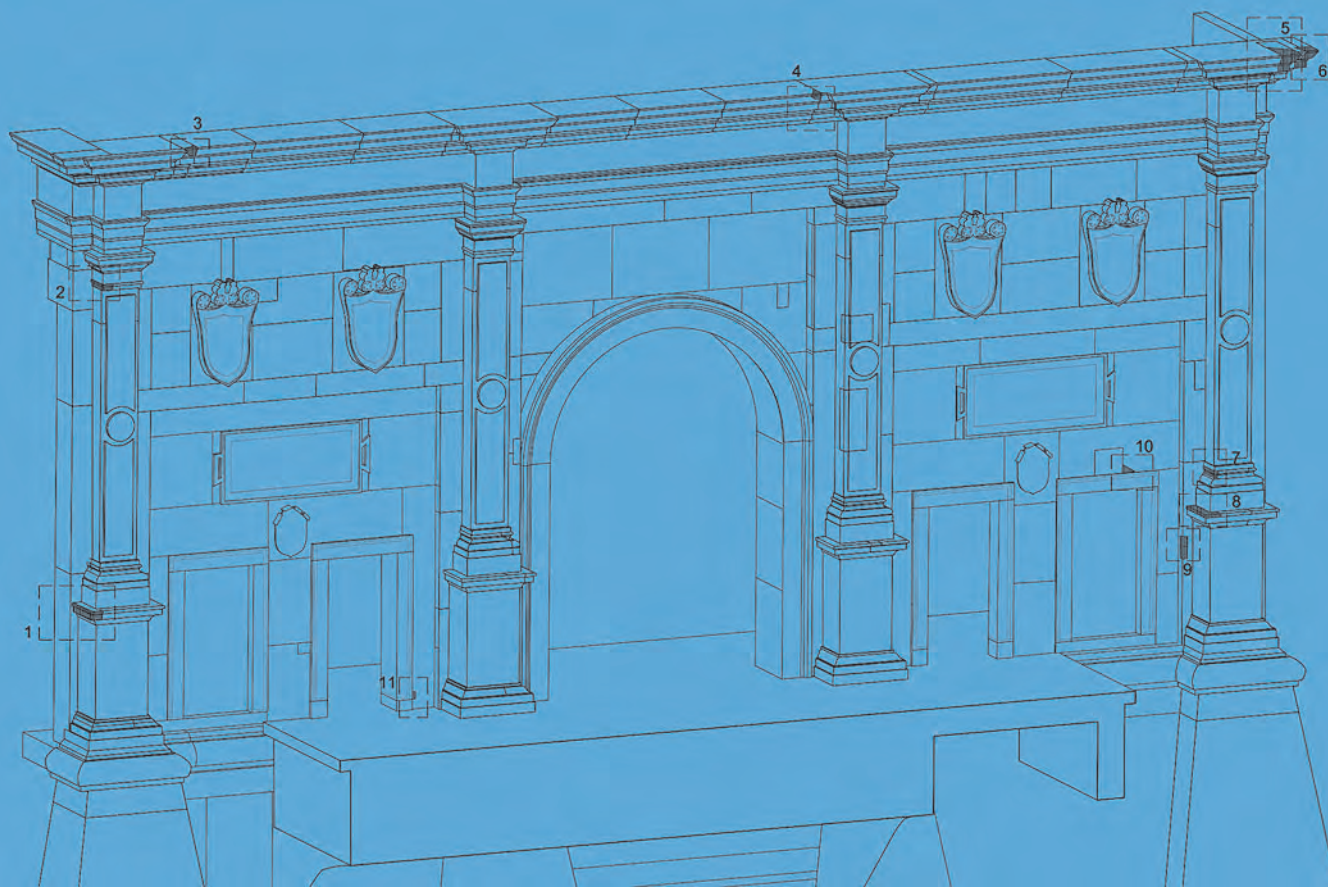
Con tale atteggiamento si sono affrontate sul fronte veneziano, in aggiunta alle indagini ordinarie sui materiali e degradi, anche altre specifiche relative le problematiche individuate nel progetto definitivo; le indagini al Georadar sono state utili all'ipotesi di dimensionamento dello spessore dei conci del paramento lapideo, men-

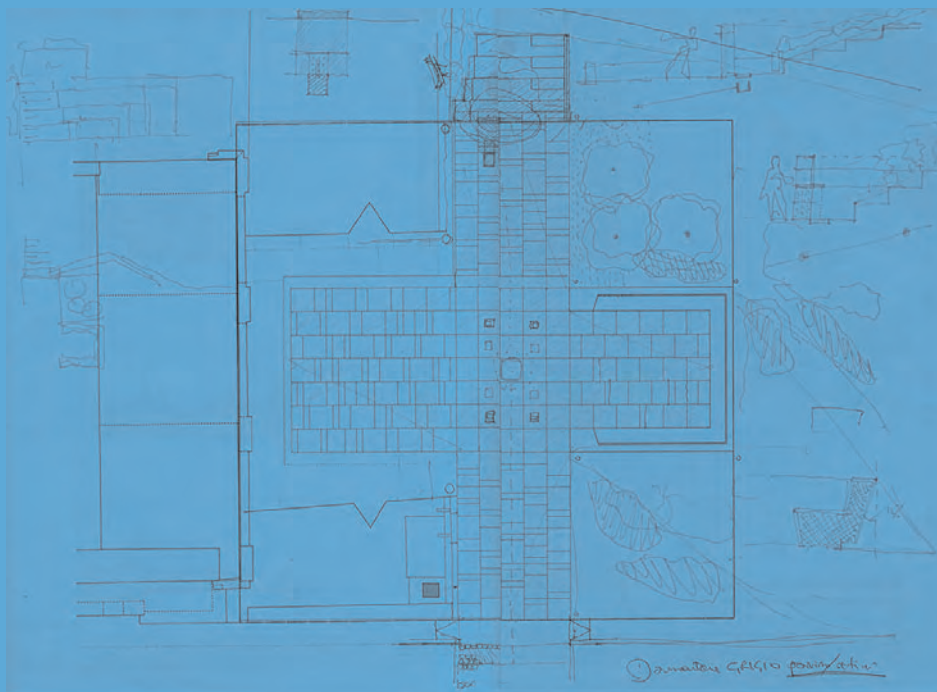
tre le endoscopie hanno messo in evidenza la reale situazione di scollamento tra il paramento lapideo di finitura e il controparamento in mattoni dell'originaria cinta muraria veneziana. L'insieme delle risultanze analitiche ha poi delineato il quadro complessivo della reale situazione del fronte monumentale, fissando quelle che saranno le opere inserite nel progetto esecutivo in linea sia con la Legge Antisismica Nazionale che con il Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, indicando come prioritario l'intervento di miglioramento strutturale descritto all'art. 29 comma 4. Su alcune aree del fronte veneziano saranno

pertanto operate delle perforazioni armate per vincolare stabilmente i conci maggiormente esposti alle tensioni di carico individuati negli studi preliminari, e successivamente verranno saturati gli interspazi tra i conci e il controparamento con miscele di leganti ad alta viscosità. Altra fase importante del progetto, soprattutto da un punto di vista metodologico, è stata l'implicazione della ricostruzione di parti mancanti dei paramenti lapidei. Qui il problema si è posto soprattutto nel fronte veneziano in cui molti conci risultano effettivamente privi di piccole porzioni di modanature o fregi dovuti ad eventi bellici o

scollamenti originati da dissesti localizzati ma, anche in questo caso, si è dato corso alla valutazione del Primato della Forma come principio: quelle parti così importanti da definire la struttura stessa dell'elemento architettonico verranno ricostruite mentre altre di minore importanza saranno soltanto restaurate. La scelta della sostituzione lapidea o della stuccatura morfologica è stata definita in base alla migliore pertinenza tecnica rispetto all'ambito di intervento.

Il Progetto esecutivo, entro un quadro di coerenza generale, stimola inoltre gli enti preposti nell'ipotizzare altri interventi importanti sia in fun-





zione manutentiva del restauro che per una migliore salvaguardia del monumento da un punto di vista ambientale. Per questo sono in fase di elaborazione preliminare alcune soluzioni utili al migliore drenaggio delle acque superficiali, e una dignitosa sistemazione del suolo nel primo intorno fuoriporta unitamente all'ipotesi di limitazione delle vibrazioni dovute al transito delle auto.

L'invisibile realtà della forma³

Agli occhi di chi entra in città da nord appare immediata allo sguardo l'immagine di Porta San Giorgio con sullo sfondo la Chiesa di San Giorgio in Braida. Ebbene per chi osserva più attentamente esistono dei luoghi sull'asse congiungente la Porta e il fronte della Chiesa che restituiscono un'immagine univoca al punto da apparire un solo edificio. La sovrapposizione prospettica dei fronti in quanto posti su piani paralleli, la monomaterialità ed eguaglianza dei materiali lapidei e la regola della tripartizione dei prospetti

fanno in modo che ciò accada in una visione composita ma strutturata.

L'asse virtuale congiungente ha anch'esso una regola che dipende dagli antichi tracciati delle partizioni agricole di probabile epoca romana sul sito dell'attuale Borgo Trento e che hanno un andamento a 45° rispetto il Decumano della Verona Romana. Nulla di strano allora se riscontriamo che la parte rettilinea dell'asse di via Mamei-Via Ca' di Cozzi trova il suo punto terminale nella Cupola di San Giorgio che, al tempo della "spianà"⁴ veneziana trovava ampio respiro nelle visioni dei viandanti in ingresso a Verona.

È proprio sulla collocazione della nuova Porta infatti che si sviluppano parte degli interessi di questo studio in quanto sorge proprio sopra i resti dell'antica strada Romana Claudia Augusta in diretta antitesi con la precedente Porta de Sorio voluta dagli Scaligeri nel tratto di mura a nord. Importante a tal riguardo risulta la verifica fatta su un disegno attribuito ad Antonio da Sangallo

il Giovane (Uffizi A/ 814), che rappresenta Porta San Giorgio in progetto unitario anche nella parte urbana. Tale impianto non fu mai realizzato totalmente, ma la precisa corrispondenza di alcuni elementi sia metrici che architettonici del fronte verso campagna rispondono al manufatto reale. Possiamo immaginare che il disegno sia databile nel periodo della visita (1527) di Michele Sanmicheli con Sangallo a Verona dopo la visita di Parma e Piacenza per conto del Papa Clemente VII. Questo dato reintroduce in modo evidente la figura del Sanmicheli in una nuova prospettiva sia per la stretta collaborazione che lo legava ad Antonio da Sangallo il Giovane che per l'esemplarità del documento.

P.Davies e D.Hemsoll⁵ riportano al riguardo un valido sostegno proprio relativo i caratteri grafici e ortografici del disegno, dove appaiono evidenti le misurazioni in piedi veronesi che possono significare due cose: una che il disegno fosse proprio del Sanmicheli in quanto risaputo abile disegnatore, e l'altra che ne prevedesse un uso preciso nel cantiere veronese. Altro dato interessante riguarda la relazione della Cupola della Chiesa di San Giorgio con la Rondella angolare delle mura difensive che disvela la vera relazione tra campanile e cupola; in realtà l'asse congiungente la cupola con il campanile termina in Palazzo Canossa, dello stesso Sanmicheli, per una dimensione che riproduce dieci volte la distanza esistente tra il centro della Cupola e il centro della rondella proprio sull'asse perpendicolare. Tale meccanismo fa sì che la Cupola di San Giorgio copra totalmente il campanile in una delle visioni più importanti per chi accede a Verona attraverso l'Adige, da Castelvecchio, dal ponte e dai vari scorci in affaccio sul fiume; se riflettiamo attentamente il tema della Cupola, nel rinascimento maturo, non poteva essere certo inficiato da un campanile slanciato che ne occupava lo sfondo e ne minacciava la rotondità.

Siamo in presenza di un atteggiamento che vede il complesso monumentale al centro di una serie programmata di relazioni e non a caso il Puppi definisce San Giorgio come vero "sigillo urbano". Significativo è che tale atteggiamento

viene ripreso più tardi da Michele Sanmicheli anche per la collocazione di Porta San Zeno. Il programma figurativo si ripete attraverso l'uso strumentale dell'asse generato dall'antico tracciato della strada romana Gallia e traslato come congiungente tra il baricentro della Porta San Zeno e l'asse della facciata della Chiesa di San Zeno: il risultato lascia chi guarda con attenzione e sensibilità in una condizione di stupore e meraviglia sia per il risultato di unitarietà che per il serrato dialogo degli stessi materiali della Porta con il complesso monumentale di San Zeno. Anche in questo caso l'intuizione della prospettiva tiene uniti due luoghi della città attraverso una valida retorica e tutto ciò che il Concina⁶ medita sulle relazioni tra Porta Nuova e l'Arena o tra Porta Palio e il Teatro Romano per quanto riguarda la citazione nelle porte di elementi architettonici di quei monumenti romani, in San Zeno e in San Giorgio diviene evidenza attraverso un utile uso della prospettiva con funzione urbana.

In questa logica non deve stupire se all'interno del Lazzeretto di Porto ritroviamo i muri di separazione centrati sul tempietto con la stessa giacitura dell'andamento del Cardo e Decumano in Verona Romana, o se l'asse longitudinale del Lazzeretto punta esattamente sul centro geometrico del Teatro Romano e prosegue fino a San Dionigi. È probabile che queste siano semplici registrazioni di contenuto compositivo, ma ciò che stupisce è che il referente cui la geometria si rapporta è sempre quel grande ed organico monumento che è la Verona Romana così cara al Sanmicheli non solo per gli elementi architettonici che ritroviamo minuziosamente in ogni sua realizzazione ma addirittura per la grande realtà geometrica che essa esprime nel suo complesso palinsesto. Ciò serenamente trova ragione anche nella Basilica della Madonna di Campagna che si orienta verso Verona con lo stesso orientamento della Postumia e che interseca, in Verona, Porta Leoni per poi proseguire ad intersecare la Postumia in entrata proprio davanti a Porta Borsari; non a caso due accessi importanti alla Verona Romana.

Ritornando a San Giorgio ci è utile riferire che la ricerca ha rilevato con un certo interesse che la cornice superiore della Porta, l'imposta del primo ordine dei paramenti lapidei interni alle cappelle laterali della Chiesa di San Giorgio e la cornice d'imposta dell'ordine gigante del Campanile stanno su un unico piano, perfettamente alla stessa quota. Questo significa che anche presupponendo una reale discontinuità dei progetti e degli eventi temporali, l'idea del progettista era quella di dare un significato al "ruolo" delle geometrie e dimensioni altimetriche degli edifici. L'unico criterio per il progettista era tenere insieme tre edifici costruiti in tempi differenti e la volontà di unificare attraverso i rapporti dimensionali una unità linguistica interna al Complesso Monumentale. Nella Porta sono poi riscontrabili alcuni stilemi ripetuti nelle Porte urbane; la tripartizione del fronte come regola; la monomate-

ricità; le decorazioni e scudi come emblemi dei mecenati; le modanature delle cornici dei varchi pedonali così simili alle finestre in Palazzo Petrucci di Orvieto; la somiglianza estrema nella forma e sezione degli scudi presenti in tutte le porte veronesi; o ancora i tondi come decoro dei punti medi delle paraste che ritroviamo in molti progetti.

Ma per un momento pensiamo ora all'atteggiamento che fece dire al Tafuri⁷: "Inoltre sia gli artisti citati che Palladio o Michele Sanmicheli adottano ampiamente il metodo dell'estrapolazione caldeggiato da Castiglione: l'antico è spesso da loro citato per frammenti cui è assegnata altra significazione che la loro propria". Una definizione che spinge a credere come tale concetto venne ben espresso da Michele Sanmicheli sia nelle opere architettoniche dove la citazione rimaneva entro il quadro compositivo dell'edificio





nella relazione con il primo più prossimo intorno, che nel processo di collocazione e ideazione compositiva alla grande scala. Un Manierismo intriso di spezzatura, il suo, ma finalizzato al gioco sapiente del progetto come ricerca della migliore forma, collocazione e relazione alla grande scala per dare senso alla nuova urbanità di Verona. Quegli anni segnano infatti l'inizio di una esperienza del progetto verso il territorio più vasto, e anche Verona ne venne ben pervasa anche per effetto della Spianà del 1517 che la dissolvè nel suo più emblematico rapporto con il Territorio.

Illustrazioni:

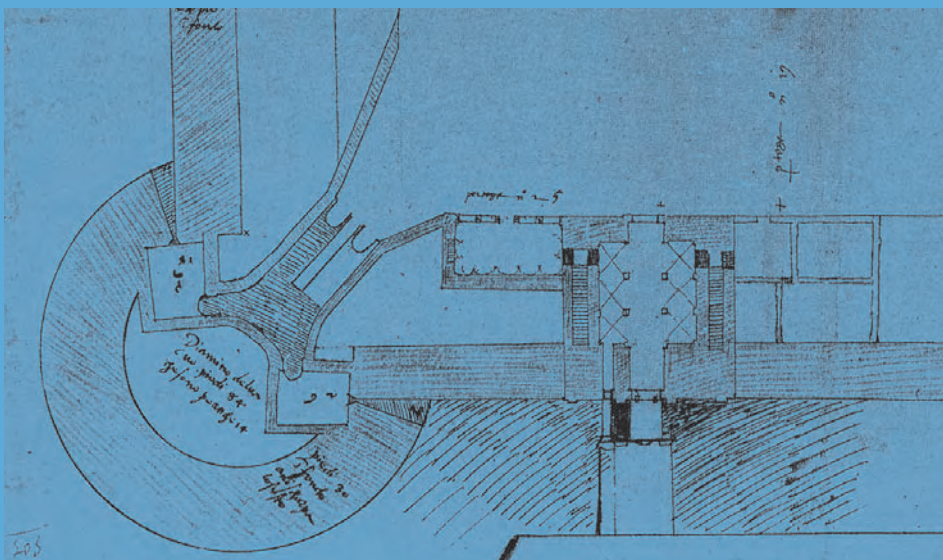
p. 66 Estratto dal progetto esecutivo

p. 67 Schizzo di Marco Molon

p. 68 Porta San Giorgio e la Chiesa

p. 69 Veduta del Van Wittel

p. 69 Fortificazioni nei pressi di porta San Giorgio e altrove a Verona, disegno di Antonio da Sangallo il Giovane o della sua cerchia (Uffizi, 814A)



¹ L'identificazione dei differenti fronti del monumento viene chiarita nella tavola 1 del P.D. attraverso la ricostruzione degli interventi succedutisi: per fronte austriaco si intende il prospetto intraurbano verso la Chiesa edificato dagli Austriaci nel 1840, il fronte veneziano è quello extraurbano iniziato nel 1525 mentre il fronte italiano è quello risultante dalla breccia stradale praticata nel 1913.

² Lo studio delle tensioni interne al paramento lapideo è stato condotto al fine di definire le parti della Porta Veneziana più esposte a stati di crisi in base ai soli carichi propri.

³ Sintesi dalla Relazione Storica e parte di una più ampia trattazione in fase di pubblicazione dal titolo "La Città di Michele Sanmicheli" – Ed. Sprinter2G -Verona 2007.

⁴ La Spianà definì per Verona non solo un valido sistema difensivo ma decise una nuova importante immagine di Verona e un tema importante per i pittori del tempo.

⁵ P. Davies, -D. Hemsol, Michele Sanmicheli, Electa, 2004.

⁶ E. Concina, La Macchina Territoriale, Bari 1983.

⁷ M. Tafuri, Ricerca del Rinascimento, Einaudi 1992.

Spero che voi capirete che l'architettura non ha nulla a che fare con l'invenzione di forme... L'architettura è l'autentico campo di battaglia dello spirito.

Mies van der Rohe, *Tecnica e Architettura*, 1950.

tre domande indispensabili a margherita petranzan

a cura di Nicola Brunelli



7

ARCHITETTIVERONA: Quali sono, secondo la sua esperienza, i doveri e le responsabilità che si assume una rivista di architettura, in quanto influente strumento divulgatore del fare architettura?

MARGHERITA PETRANZAN: Sono molteplici. Innanzitutto deve assumersi la responsabilità di organizzarsi entro un orizzonte critico ed interpretativo di chiare matrici, consapevole che non è mai possibile la cosiddetta 'neutralità' di approccio all'architettura, perché normalmente essa si presenta come mistificante finzione. Se di neutralità si vuole parlare, è unicamente una neutralità da 'ideologie', perché, così come si legge nella dichiarazione d'intenti che compare in ogni numero di Anfione e Zeto, una rivista di architettura deve, secondo me, riempire il vuoto esistente attraverso la pratica concreta delle scritture (nel senso di linguaggi) mettendole a confronto tra loro. Dall'interno di una rivista l'architettura, che è struttura di relazione, deve ritrovare un rinnovato rapporto con le altre discipline.

Una rivista di architettura deve inoltre praticare la critica della critica, che oggi è spesso rappresentata da figure professionalmente poco autorevoli perché, non appartenendo né alla categoria degli architetti che hanno quotidianamente a che fare con il 'mestiere', né a quella degli storici, che sono usi approfondire il rapporto tra il tempo e i suoi prodotti, conoscono solo superficialmente il complesso fenomeno architettura, e, di conseguenza, ne sviluppano l'interpretazione utilizzando più frequentemente 'mode', al posto di collaudate modalità interpretative. Deve poi occuparsi di tutta la pro-

duzione architettonica, anche se a volte solo per demolirla: produzione permeata da assenze, oggi, più che da presenze; assenza di una committenza con un mandato sociale forte, assenza di limiti disciplinari e umani, ma, soprattutto, assenza di realtà, a causa del perdurante intreccio tra mondo reale e mondo apparente tanto da non essere più distinguibili.

Un corretto contenitore 'rivista' deve infine chiedere 'i come' della pratica architettonica, non i perché, e deve pretendere che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecniche, che è la messa in opera della cultura stessa, pur dimostrando grande modestia nei confronti della complessità del reale. Compito decisamente essenziale di una rivista è quello di presentare l'opera come fare e come fatto, attraverso il suo farsi.

AV: Quale dovrebbe essere invece il ruolo di una rivista pubblicata da un ordine professionale, quindi maggiormente legata al territorio, ed in che modo può contribuire a contrastare la mancanza di qualità architettonica, fenomeno purtroppo ampiamente diffuso anche nella regione veneta?

MP: Se una rivista legata al territorio ha sicuramente alcune agevolazioni per il restringimento del campo d'analisi, corre un grosso rischio dal punto di vista della proposta progettuale, che può 'provincializzarsi' se si riferisce unicamente a modelli culturali che appartengono alla storia e alla cultura del luogo. Vanno sicuramente indagate le matrici che stanno a fondamento dell'architettura che distingue un territorio, per recuperarle senza però troppo compiacimento. Sof-

fermarsi a riprendere stilemi formali caratteristici di una regione significa anche cadere nel kitsch e ignorare ogni sperimentazione che a livello globale l'architettura sta percorrendo. Locale e globale, che spesso oggi sono in antagonismo, dovrebbero dialogare, soprattutto nell'individuare modalità costruttive che possano, pur salvaguardando le specificità territoriali, stare al passo con la difficile ricerca della qualità del vivere che deve caratterizzare l'architettura delle città, nessuna esclusa. L'oneroso e pesante compito di una rivista di questo tipo consiste anche nel segnalare con grande determinazione le 'derive' che subisce la produzione edilizia della provincia analizzata, per poter porvi rimedio, evidenziando la non percorribilità di alcune scelte miopi e dannose.

Credo tale rivista dovrebbe anche cercare, insieme agli esempi negativi, con grande attenzione dentro al tessuto connettivo di città e paesi le architetture nuove di qualità mai individuate, e darne risalto sul piano dell'esemplarità non solo da segnalare, ma soprattutto da imitare.

AV: Ci parli, infine, della sua esperienza come Direttore di Anfione e Zeto, una rivista caratterizzata dalla coerenza e dalla chiarezza del programma editoriale, che ancora resiste alle imposizioni delle leggi di mercato e che non si lascia tentare dalle passeggere tendenze architettoniche alla moda.

MP: Ho fondato Anfione e Zeto nel 1988 dopo una stimolante esperienza di 'gestione' di una sezione della rivista mensile 'l'Architettura' di Zevi, che avevo chia-

mato 'Tecnologia-progetto'. La rivista nasce come risposta alla formazione dilagante di periodici alla 'moda' che fornivano molte proposte per architetture forse sperimentali, ma poche interrogazioni sul problema della ricerca della qualità e soprattutto sull'essenza e sul destino delle architetture delle città che stavano, in quel tempo, esplodendo a dismisura e in maniera incontrollata. Dal mio osservatorio di provincia, da bravo architetto 'operaio' come amo definirmi, perché da quasi trent'anni progetto e costruisco 'sporcadomi le mani' nei cantieri, non potevo accettare né di passare sotto silenzio tale situazione, né potevo evitare di confrontarmi, e di scontrarmi, con le tendenze dell'architettura internazionale. Con l'aiuto straordinario ed importantissimo di alcuni architetti e filosofi (Giuseppe Mazziariol, Massimo Cacciari, Edoardo Benvenuto, Valeriano Pastor, Adolfo Natalini, Vittorio Savi e Paolo Valesio dalla Yale University), dopo parecchi mesi di gestazione, ho individuato questo strano nome, prendendo come nume tutelare Valery, che, presentando la figura di Amphion ai suoi studenti, parlava loro dell'architettura, filtrata da questo personaggio ispirato da Apollo da cui apprende l'arte dell'edificare attraverso la musica. Al suono della lira le pietre informi intorno a lui diventano architettura, formano una città. Nel mito è Zeto, il fratello gemello, a prendere le pietre sulle spalle per aiutare Anfione a costruire la città, e quindi ecco la tecnica che arriva forte e potente ad aiutare il lato poetico e creativo. Per me Anfione e Zeto sono i due volti attraverso i quali l'architettura, che è scienza (come disse Vitruvio) si mostra. Ma era sul farsi

dell'opera che continuavo ad interrogarmi, per decantare e comprendere il processo che porta dalla prima idea di progetto alla forma realizzata, e in questo processo quanto poteva incidere il sociale, il politico, la storia, la memoria. Un'opera realizzata viene presentata da allora in AZ come 'fare' e come fatto, dagli schizzi di progetto iniziali alle cose più circostanziate e legate al rapporto che il progettista ha con il sito, con le amministrazioni, con i committenti. Attraverso le dichiarazioni del progettista viene individuata la genesi dell'opera, subito dopo la progettazione di massima, la parte esecutiva ed il realizzato viene mostrato attraverso immagini costruite con numerose 'zoomate', per evidenziare anche ogni dettaglio costruito. Dell'architettura mi appassiona il progetto perché rappresenta la speranza per l'uomo di costruire se stesso attraverso la costruzione del proprio futuro, ma anche la speranza di dare un segno e un senso al proprio vivere. Mi appassiona il concetto di tempo che sta dentro l'architettura, ancor più che lo spazio. L'architettura, quando è costruita, entra a far parte del tessuto connettivo della struttura sociale, ed è rappresentazione stessa del vivere dell'uomo nel mondo. È inoltre sempre stata mia intenzione che in AZ non ci si fermasse sulla soglia della pratica architettonica, ma ci si avvicinasse, apparentandosi, alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche, perché sono consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato; è il luogo da dove si può partire per interrogarsi. Posso dire, per concludere, che il fare di Mies Van der

Rohe mi ha da sempre molto coinvolta e mi ha strutturata, aiutandomi a mettere in atto, anche attraverso la fondazione e la Direzione di AZ quel suo fondamentale pensiero sull'architettura vista come grande battaglia dello spirito.

Margherita Petranzan si laurea in architettura allo IUAV nel 1972, e dal 1974 esercita la professione di architetto. Responsabile della sezione Tecnologia-progetto della rivista "L'architettura" diretta da Bruno Zevi (1985-86), nel 1988 fonda e dirige la Rivista di Architettura e Arti "Anfione e Zeto", che si avvale di un comitato scientifico formato da Aulenti, Gravagnuolo, Pastor, Purini, Valesio, dei vice direttori Gelli e Peressa e di un comitato di coordinamento redazionale formato da Biraghi, Borsotti e Cassani. Direttore responsabile della rivista di filosofia "Paradosso" il cui comitato direttivo è composto da Cacciari. Curi, Givone, Marramao, Sini, Vitello. Dal 1990 al 1992 dirige una collana di Estetica con S. Givone e M. Donà. Autrice di numerosi saggi, ha scritto il volume Gae Aulenti, Rizzoli International, 1996. Dal 1990 al 2006 organizza numerosi seminari e convegni; nel 2002 è selezionata per la mostra internazionale Dal futurismo al futuro possibile, Tokyo. Nel 2005-06 dirige con Franco Purini il workshop Abitare la luce, Potenza. Nel 2006 collabora con Purini alla cura del Padiglione Italiano alla 10 Mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, ed è membro della giuria del Padiglione Italiano. Professore di Elementi di critica dell'architettura presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Nel dicembre 2006 è nominata dalla Consulta Nazionale per le Politiche del Turismo a Coordinatore del gruppo tecnico Territorio-Paesaggio-Architetture.

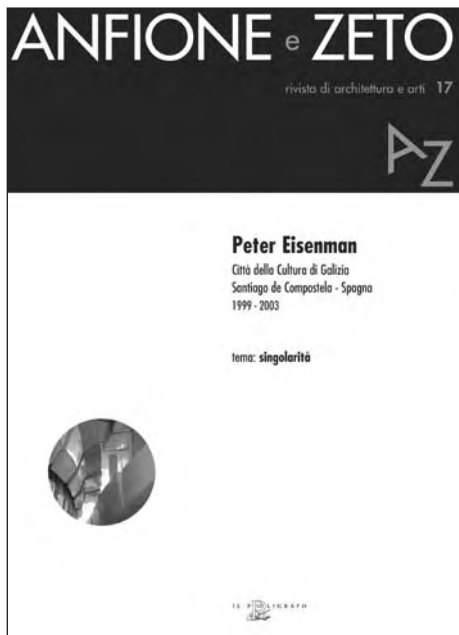


2

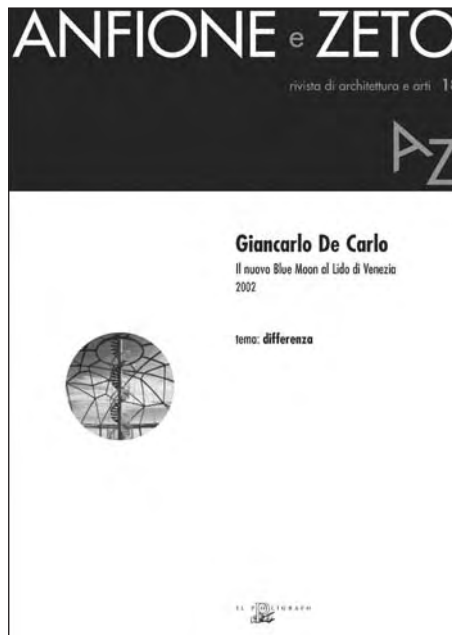


3

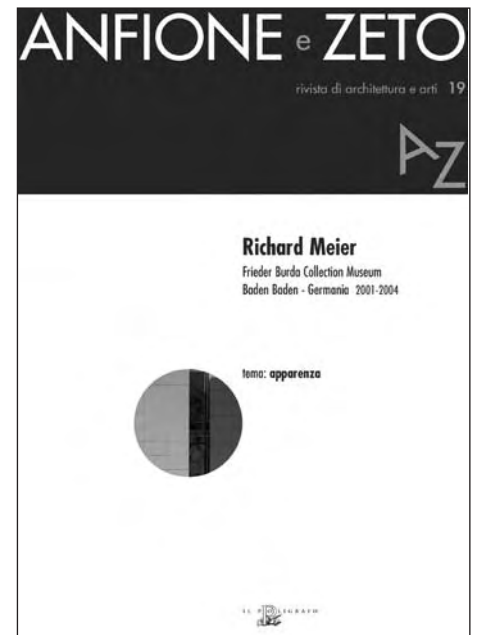
1. Mies van der Rohe. Casa Farnsworth a Plano, Illinois 1945-50.
2, 3, 4, 5, 6. Alcune copertine di numeri della rivista "Anfione e Zeto".



4



5



6

le piazze di illasi

Alessandro Tutino

Concorso di idee per la riqualificazione urbanistica, ambientale, paesaggistica ed architettonica di Piazza della Libertà, Piazza Polonia con annesso campo sportivo e Piazza Sprea in Illasi.

Giuria:

Prof. Giuseppe Trabucchi Presidente
Prof. Alessandro Tutino
Prof. Bruno Dolcetta
Prof.ssa Claudia Conforti
Prof. João Luis Carrilho da Graça
Prof. Arch. Arrigo Rudi
Arch. Giovanni Castiglioni

1° premio:

Arch. Carlo Alberto Cegan
con Arch. Giacinto Patuzzi, Arch. Valeria Zalin

2° premio:

Arch. Gaspare Paolin
con Arch. Maurizio Rossi;
collaboratori: Dott. Lino Paolin,
Dott. Marco Maurizio Rossi,
Dott. Paolo Maria Piziati

3° premio:

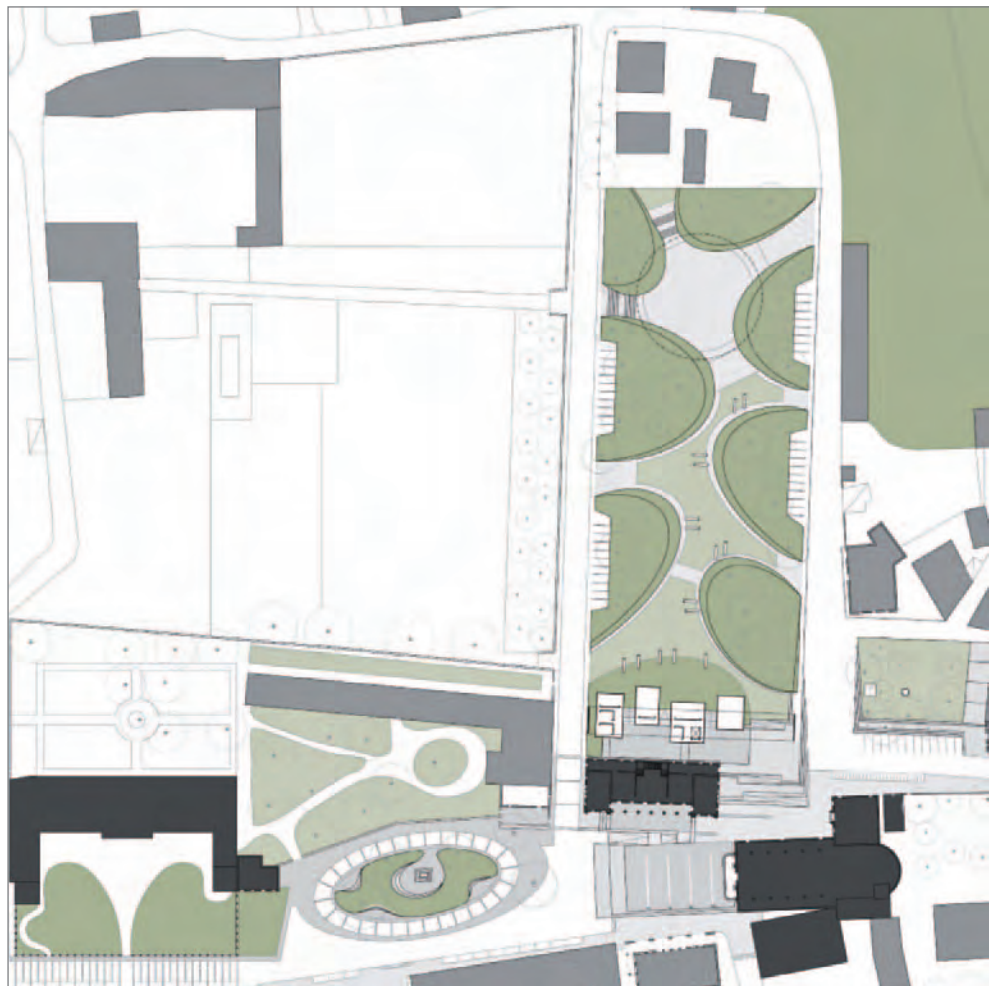
Arch. Emanuela Zorzoni
con Arch. Federica Scappini;
collaboratori: dott. Luca Brandalise

Menzione:

Arch. Pierluigi Grigoletti

Menzione:

Arch. Maurizio Ori,
con Arch. Paola Arienti,
Arch. Sebastiano Brandolini,
collaboratori:
Dott. Daniele Cuizzi, Quargnale Maurizio,
Ing. Stefano Migliaro, Ing. Marco Taccini,
Dott. Nicola Azzini, Arch. Fedrico Bianchessi,
Arch. Giovanni Gaggia, Arch. Francesca Magri,
Arch. Ezio Vancheri.



1

La piazza di continuo invita le distanti finestre a rientrare nella sua vastità, mentre il seguito ed accompagnamento del vuoto lentamente si distribuisce ed ordina tra le fila del commercio. (...)

Così Rainer Maria Rilke (*Neue Gedichte*) descrive magistralmente la piazza di Fiume, nella quale pure si organizzava il mercato settimanale. Anche ad Illasi, il mercato del venerdì è l'occasione nella quale "il vuoto lentamente si distribuisce ed ordina" in una piazza altrimenti curiosamente informe.

Possiamo muovere da queste suggestioni per introdurre un discorso intorno alla lodevole iniziativa dell'amministrazione comunale di Illasi di indire un concorso di idee per il riordino urbanistico ed edilizio del sistema delle piazze centrali.

Come è ben noto ai colleghi architetti ed urbanisti, la piazza è luogo privilegiato dell'organismo urbano in tutto il mondo occidentale e soprattutto in Italia, e soprattutto negli organismi di formazione comunale, ed ancor più il "sistema di piazze" specializzate, ossia destinate ognuna ad ospitare e celebrare i riti collettivi della cittadinanza, il culto, l'organizzazione civica, gli affari o il mercato. Si da il caso che Illasi disponga proprio di tre piazze contigue, che nella planimetria del centro sembrerebbero proprio configurare il tradizionale "sistema di piazze", e invece no: le tre funzioni canoniche sono tutte e tre collocate nella piazza principale che peraltro, al pari delle altre due è, come già detto, curiosamente informe.

Come si sia generata ad Illasi questa anomalia distributiva e compositiva è difficile dirlo, né ci aiutano le antiche

mappe. Si direbbe che l'unica vera piazza, la piazza della Libertà, sia nata come sagrato della chiesa collocata al termine dello "Stradone" che collegava e collega il centro con la strada di fondovalle, e che in questa posizione abbia dovuto anche svolgere la funzione di bivio, a Nord-Est verso il castello, il monte Tenda e la valle Tramigna, a Sud-Est verso la contrada Prognolo, e pertanto condizionata da questo ruolo. Le altre due piazze viceversa sono sempre rimaste allo stadio di spazi di risulta, morfologicamente irrisolte, sicché la definizione di piazze è puramente toponomastica. Per un comune dall'impianto urbanistico di esemplare chiarezza, impostato su due assi ortogonali, uno dedicato alle grandi dimore patrizie, e l'altro alle funzioni pubbliche, e dal patrimonio monumentale eccezionale, questa inadeguatezza della configurazione del centro urbano non poteva non provocare, prima o poi, un forte desiderio di intervento. A farsene carico, lodevolmente, è stata l'amministrazione guidata da Giuseppe Trabucchi, con l'iniziativa di questo concorso.

Le finalità dichiarate del concorso erano quelle di definire l'identità delle tre piazze, del loro sistema, e delle loro relazioni; di attribuire specificità funzionale alle tre piazze; di riorganizzare la viabilità che attraversa o lambisce il centro; di trovare uno spazio appropriato per il mercato settimanale; di valorizzare i caratteri architettonici presenti e migliorare quelli delle quinte edificate di scarso valore; di far confluire nel sistema centrale con diversa utilizzazione lo spazio del campo sportivo dimesso.

Compito non facile, occorre riconoscerlo,

ma allo stesso tempo suggestivo e stimolante per chiunque ami misurarsi e mettere a confronto le proprie capacità, l'inventiva e la fantasia.

L'esito del concorso, diciamo subito, ha lasciato piuttosto insoddisfatta la commissione giudicatrice (prof. Giuseppe Trabucchi, prof. Alessandro Tutino, prof. Dino Formaggio, prof. Bruno Dolcetta, prof.ssa Claudia Conforti, arch. João Luis Carrilho da Graça, Prof. Arrigo Rudi). Possono aver congiurato contro un più felice esito sia la stagione estiva, ovviamente poco favorevole, sia la brevità dei termini, sia alcune caratteristiche del bando, che per esempio non offriva alcuna prospettiva di successiva realizzazione, o anche limitava in modo troppo rigido le possibilità di nuova edificazione, sia l'oggettiva difficoltà del tema, fatto sta che la partecipazione numericamente soddisfacente è stata però qualitativamente inferiore alle attese. Sorprendenti, ad esempio, alcune caratteristiche comuni alla maggioranza dei progetti presentati: l'oggetto del concorso essendo "l'elaborazione di un progetto unitario per la riqualificazione e valorizzazione urbanistica, ambientale, paesaggistica ed architettonica delle piazze e del campo sportivo dismesso", l'urbanistica è rimasta relativamente trascurata e così pure gli evidenti problemi della viabilità, mentre grande attenzione, con risultati a volte pregevoli, è stata dedicata al disegno e alla scenografia urbana.

Quando dico che l'urbanistica è sembrata generalmente trascurata voglio dire che non si sono visti tentativi convincenti di affrontare in primo piano i problemi di forma e di relazione tra gli spazi og-

getto di intervento: queste tre cosiddette piazze, di cui la principale priva di una quinta e con una quinta inadeguata, e le altre due prive di tre lati su quattro e dunque spazialmente indeterminate, nella maggioranza dei progetti sono rimaste quasi allo stesso stadio, oppure occupate da chioschi, fontane, giochi di pavimentazione, aiuole o alberature ma senza che mai questi inserimenti appaiano concepiti con il fine di risolvere il problema della forma e della delimitazione. Anche la distribuzione delle funzioni, che in verità offriva solo l'opportunità di traslocare il mercato settimanale e un auspicabile rafforzamento delle attività commerciali centrali, comunque appare sempre proposta come puro provvedimento di ordine distributivo e mai come occasione per risolvere con operazioni di disegno urbano l'obiettivo di attribuire importanza, riconoscibilità, identità, e dignità di spazi centrali della cittadinanza a questi luoghi.

Naturalmente sono ben consapevole che da molto (troppo) tempo l'urbanistica è in crisi come strumento di governo delle trasformazioni territoriali, ma mi risultava che proprio questa crisi aveva viceversa rafforzato l'interesse per il disegno urbano e per la rappresentazione nobile delle virtù civiche in adeguati spazi e scenografie. Scenografie come elementi di composizione urbanistica e non solo come superfici disegnate.

L'esito di questo concorso suggerisce dunque qualche interrogativo preoccupato sulla dinamica di questa disciplina e sullo stato dell'arte.

Queste considerazioni poco esaltanti nascono da una valutazione complessiva

dei quaranta progetti esaminati (su quarantuno presentati, uno escluso per incompletezza della documentazione). Il discorso cambia, per fortuna, se invece fermiamo l'attenzione sui tre progetti premiati, anche se la commissione giudicatrice ha voluto rimarcare in apertura del suo giudizio che nessun progetto aveva pienamente corrisposto alle attese e alle richieste del bando.

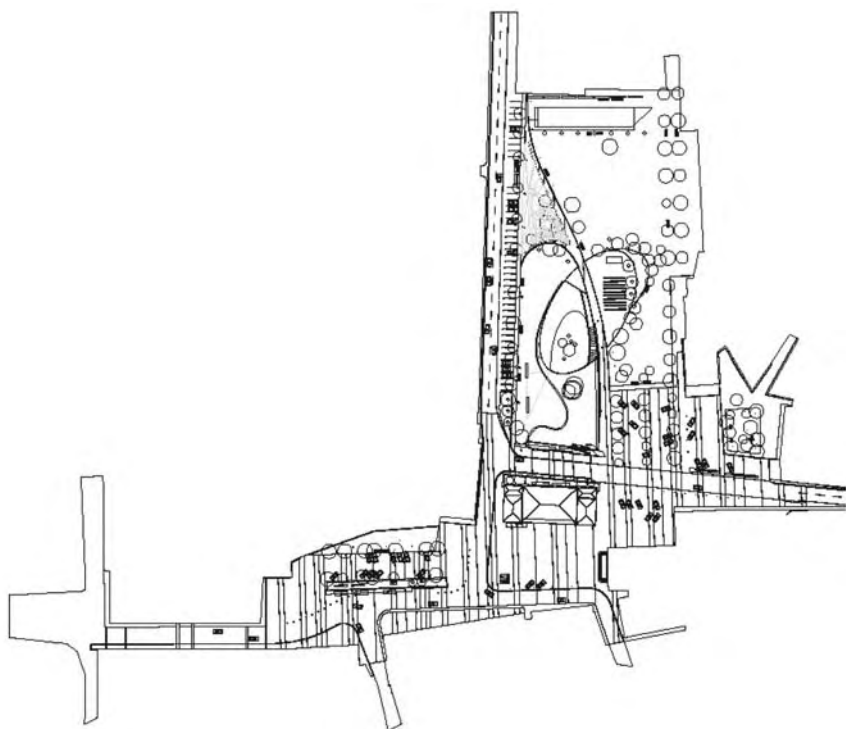
Il progetto vincente (Carlo Alberto Cegan, Giacinto Patuzzi, Valeria Zalin) è efficacemente illustrato da una nota redazionale in altra parte di questa rivista, sicché mi resta solo da sottolineare la felice proposta di recuperare il disegno ellittico della vasca presente fino ai primi anni del '900 nella stessa posizione, e qui utilizzata per organizzare in una forma non gratuita i banchi del mercato settimanale, ma poi anche come suggerimento per dare forma alle aiuole del parco a Nord della sede comunale. Coraggiosa e interessante anche la decisione di sopprimere la piazza Polonia, già inesistente, occupandone lo spazio con leggeri volumi progressivamente necessari alle esigenze degli uffici comunali e portando a ridosso di questi il verde del nuovo parco pubblico. Volutamente e sbrigativamente sacrificata la viabilità, alla stregua di puro disturbo.

Del progetto secondo classificato (Gaspere Paolin, Maurizio Rossi, Lino Paolin, Marco Maurizio Rossi, Paolo Maria Piziati) è da apprezzare la ricerca dei segni e dei tracciati del passato, recuperati nel disegno progettuale. Gli spazi delle tre piazze sono ricondotti ad unità di ruolo attraverso un sapiente

uso dei materiali di pavimentazione. Interessante anche la soluzione della sala ipogea sotto al parco, che risolve ogni attuale e futura necessità di spazi coperti senza intaccare l'occupazione di suolo e il verde pubblico. La viabilità è risolta nel modo più facile, deviando il traffico motorizzato dietro alla sede comunale, con inevitabile sacrificio dello spazio della piazza Polonia che infatti anche in questo caso risulta annullata, a favore della viabilità e dell'ampliamento del parco.

L'esame del progetto terzo classificato (Emanuela Zorzoni, Federica Scappini, Luca Brandalise) richiede un notevole sforzo di buona volontà per superare il disagio provocato da una relazione scritta in un italiano alquanto incerto (ai miei tempi alle elementari e alle medie si insegnava almeno a scrivere correttamente), e da una rappresentazione tutta notturna delle viste prospettiche. Una volta superati questi scogli si viene premiati dalla scoperta di soluzioni apprezzabili, come il teatro dietro alla sede comunale e il volume di risulta della gradinata, capace di offrire spazi mimetizzati per svariate utilizzazioni, o l'uso forse qualche volta ingombrante, ma sempre attentamente graduato dei supporti luminosi e delle luci, che diventano elementi della composizione spaziale, o la coraggiosa destinazione dello spazio del parco ad una diversificazione di funzioni.

Non c'è dubbio che questo concorso ha offerto ad Illasi suggerimenti e provocazioni che non potranno non lasciare un segno, anche se purtroppo rimane del tutto indeterminata la probabilità di



2



3

realizzazioni sia pure parziali di questi progetti.

È il fatto che un piccolo comune abbia affrontato problemi di questa natura con un progetto di concorso così ambizioso che stupisce e desta ammirazione, e insieme ci conduce ad augurarci che questa esperienza trovi imitatori e che i suoi pregevoli risultati non rimangano lettera morta.

Alessandro Tutino (Milano, 1926) è Professore emerito di Pianificazione Territoriale. Ha insegnato alla IUAV di Venezia e all'Università della Calabria, dove ha diretto il Dipartimento di Pianificazione Territoriale dal 1988 al 1996. Presidente dell'INU dal 1977 al 1983, è autore di numerosi saggi e pubblicazioni. Ha svolto consulenze scientifiche per enti pubblici e redatto numerosi progetti urbanistici, tra cui il PRG di Concordia Sagittaria (VE), 1982, il Piano Particolareggiato del Centro Direzionale e il PRG di San Donato Milanese, 1988-1993 (in collaborazione), la Variante generale al PRG di Paola (CS), 1998 e di Sommacampagna (VR), in corso.

1. Concorso di idee per la riqualificazione delle piazze di Illasi.

Progetto primo classificato:
 arch. Carlo Alberto Cegan, arch. Giacinto Patuzzi,
 arch. Valeria Zalin, Verona

2. Progetto secondo classificato:
 arch. Gaspare Paolin, arch. Maurizio Rossi,
 dott. Lino Paolin, dott. Marco Maurizio Rossi,
 dott. Paolo Maria Piziati, Bassano del Grappa (VI)

3. Progetto terzo classificato:
 arch. Emanuela Zorzone, arch. Federica Scappini,
 dott. Luca Brandalise, Verona

Grottesco Padano, un dialogo con Giancarlo Carnevale

a cura di Filippo Bricolo



Il 27 ottobre 2006 con 57 voti a favore, dopo tre votazioni e un decisivo ballottaggio finale, Giancarlo Carnevale è stato eletto preside della Facoltà di architettura dell'Università IUAV di Venezia. Succede a Carlo Magnani.

Uomo colto e dalla parlata suadente, Carnevale coltiva da oltre trent'anni, con dedizione ed ostinato entusiasmo, il terreno notoriamente arido della didattica. Chi ha avuto l'occasione di poterne frequentare i corsi è stato testimone di un autentica passione nei confronti dell'insegnamento.

In testi didattici come "Litanie e Griffonages" o "Caro studente ti scrivo" questo amore si è esplicitato in una prosa chiara, ironica, non priva di suggerimenti utili e pratici ai giovani lettori, di storie e storielle emblematiche e di slogan ripetuti.

"Non è un bel mestiere....", "Piccoli muri crescono", "Copiare, ah...copiare!", "Occhio alle spine". Anche gli indici delle sue raccolte testimoniano la volontà di attirare l'attenzione, il desiderio di essere letto e di stimolare la curiosità. A colpire è il linguaggio utilizzato: accessibile, cortese, più simile al Daniel Pennac di "Come un romanzo" o al Cerami di "Consigli ad un giovane scrittore" che alla prosa elitaria, ermetica e respingente di molta saggistica d'architettura. Non poco per un accademico.

Nei testi non direttamente dedicati alla pratica dell'insegnamento, la leggerezza dello stile permane e si pone in riuscito contrasto con la spinosità dei temi trattati e delle opinioni espresse, sovente contrarie all'ordine costituito e volte ad indagare le storture del

complesso e contraddittorio mondo dell'architettura italiana. Alcuni esempi: "Chi ha paura del gusto cattivo?" che indaga le colpe e gli esiti contraddittori degli studi sull'analisi urbana; "Deformazioni ai margini" sul divergere preoccupante della cultura bassa da quella alta; le riflessioni continuative sul grottesco, iniziate dalla omonima voce curata per il dizionario di Luciano Semerani (improntata sulle tesi di Bachtin e sulle opere di Plečnik) e poi evolute in ragionamenti sul costruito e sull'architettura non autorale come "Il grottesco prossimo venturo", "Architettura grottesca, una non evitabile opportunità".

A pochi mesi di distanza dalla sua elezione ai vertici dello IUAV esce "A regola d'arte", un volume da lui curato e chiuso significativamente con un saggio, "Realismo tragico", in cui raccoglie e riordina molte delle sue fissazioni in un percorso lineare ed affascinante che sembra tracciare un identikit preciso dell'architettura italiana.

La conversazione che segue ha avuto luogo nel nuovo ufficio di presidenza ai Tolentini a partire dalle riflessioni su quel testo.

FILIPPO BRICOLO: "Realismo tragico" sembra far confluire in un unico percorso gli esiti di tracciati riflessivi che sembravano tra loro autonomi. Quasi un filo che raccoglie, in un nuovo disegno, pietre diverse. L'anima del racconto sembra essere il grottesco. Come si è evoluto questo ragionamento?
GIANCARLO CARNEVALE: Inizialmente ero partito da un bel saggio di Bachtin

scritto, credo negli anni Cinquanta, un libro su Rabelais. In quel testo lui individuava il grottesco come una categoria che si contrapponeva al classico visto come qualcosa che nasconde e rende levigato lo sforzo, mentre il grottesco era inteso come esaltazione di quello che lui definiva "un universo basso" e quindi un mondo alla rovescia con tutta una serie di eccessi. Si tratta di un modello di interpretazione che funziona benissimo anche per l'architettura, per descrivere quella subcultura dilagante e di successo che era nata, in contemporanea al post-modern, come una risposta caricaturale dell'architettura non colta riguardo invece ad un linguaggio più alto, più raffinato.

FB: Il grottesco: da Bachtin alle lottizzazioni? Il salto sembra rischioso ma suggestivo.

GC: Sì, perché ho capito che non bisognava avvicinarsi allo studio di questa patologia con la supponenza o il disprezzo che sono invece le prime reazioni che vengono spontanee. I fenomeni vanno studiati nella loro genesi, nella loro irrazionalità apparente; anche perché, se prevalgono, se determinano frange non secondarie dello sviluppo urbano (dovunque e in modo pervasivo in Sicilia, in Calabria, nel Veneto) allora sono manifestazioni che non vanno sottovalutate dalla nostra cultura.

FB: Rileggendo i suoi testi e confrontandoli con "Realismo Tragico" si nota un percorso, una evoluzione.

GC: Saranno quindici anni che ci gioco intorno. Per un periodo ho seguito del-

le ricerche in cui provavo a fare delle classificazioni, procedendo come si fa in questi casi... tu raccogli una documentazione anche molto vasta e poi cerchi di ordinarla, di trovare delle matrici. Devo dire che funzionava. Capivo che c'era quasi sempre un riferimento confuso, anche arrogante nei confronti di materiali presi dalla storia in modo disordinato, ma poi c'era anche una capacità di manipolarli, di aggregarli, di ricombinarli tra loro con una forza a noi sconosciuta, una violenza un po' barbara. Ma più andavo avanti con questi ragionamenti, di cinque anni in cinque anni, mi rendevo conto della difficoltà di descrivere un fenomeno ad esempio come il villaggio Coppola di Pineta mare, un insediamento speculativo lungo la costa napoletana. Era una operazione andata avanti dagli anni Sessanta fino ancora agli anni Novanta, una fiera di atrocità... però più provavo a descrivere queste cose con un testo, più mi rendevo conto che quella descrizione andava bene anche per Plečnik o Gaudi... insomma, non riuscivo a definire il grottesco e a collegarlo ad un giudizio di valore semplicemente lavorando sulla fenomenologia. È stato questo che mi ha portato a capire che forse è solo una nostra sovrastruttura ideologica quella di considerare infima questa produzione.

FB: Cosa intende dire?

GC: Voglio dire che queste opere, pur essendo indubbiamente infime e rozze, esprimono in realtà un bisogno profondo, un bisogno di bello altrove trascurato. Questa domanda non ha trovato una

risposta adeguata da parte della nostra cultura disciplinare e quindi si è soddisfatta da sé, in modo occasionale, forzando la richiesta e poi trovando, prima nei geometri e poi ora anche negli architetti, degli esecutori che la interpretano e che in qualche modo la assecondano. Non credo che si possa educare il pubblico ad un nuovo gusto ma credo che si possa interpretare questa domanda perché riflette un desiderio reale che è stato in un certo periodo e da un certo gruppo ignorato, calpestato. È da lì che bisogna partire per capire queste realizzazioni.

FB: Non la seguo, a quale periodo si riferisce?

GC: Parlo della "Tendenza", anche se ora nessuno la chiama più così. Io sono sempre stato critico verso la "Tendenza", mi sembrava quasi il frutto di una rimozione collettiva. Era un senso di colpa che si trasformava in una ricerca solo in apparenza di *low-profile* ma che invece era una sorta di aristocratico minimalismo ante-litteram che si traduceva poi in una architettura inflazionabile e di fatto inflazionata. Questa vicenda ha avuto degli effetti non secondari sull'architettura italiana. L'occupazione di importanti posizioni nel dibattito culturale, la possibilità di poter realizzare delle opere significative anche a livello di opere pubbliche e la conseguente diffusione del fenomeno hanno contribuito ad allontanare definitivamente la cultura alta da quella bassa.

Io ho vissuto a Napoli ma insegnavo anche a Pescara e vedevo crescere questo successo della cultura italiana che

in quegli anni vantava un esponente del calibro di Aldo Rossi e rincalzi validissimi ovunque in ogni provincia e che stava addirittura colonizzando la Svizzera, la Spagna, il Portogallo. Se ti guardi le annate di Controspazio puoi ricostruire una vicenda che con il senno del poi ha dell'inverosimile, una rincorsa collettiva al brutto. Ricordo una delle prime volte che venivo a Venezia, circa 22 o 25 anni fa, in un convegno chiesi a Giorgio Grassi ragione di quei prospetti che definii, forse in modo irriverente, apatici. Lui non reagì, anzi sembrò apprezzare la mia definizione che vide quasi come un complimento. Mi ricordo molto bene che, da vero *snob* qual è, disse: *"si, mi accorgo anch'io che sono brutti, ma che posso farci, non mi riesce di farli più belli"*. Ed era un compiacimento perché in realtà la sua architettura produceva un successo straordinario basato sui sensi di colpa, sull'illusione di poter democratizzare l'arte e l'architettura.

FB: Perché in riferimento a quella generazione parla di sensi colpa? È la seconda volta che usa questa definizione.

GC: Ne parlo perché l'architettura italiana degli anni Sessanta aveva avuto dei filoni che anticipavano in qualche modo quello che sta accadendo oggi. Cioè c'era un filone organico che vedeva in Savioli, in Aldo Loris Rossi, in Leonardo Ricci e nello stesso Michelucci esponenti assolutamente autorevoli. Era una vicenda che partendo dall'informale stava producendo effettivamente un'architettura manierata, riccioluta. Allora erano anni in cui la poli-

ticizzazione invadeva il privato e reagire a questa architettura, opporsi razionalisticamente sembrava una risposta di sinistra.

Ricordiamo che in quel periodo Aldo Rossi faceva uscire i suoi testi più importanti, contribuendo di fatto a far nascere il convincimento che l'architettura potesse essere progressiva, cioè una di quelle scienze che appurano il sapere e che quindi si evolvono. L'architettura come disciplina progressiva, una disciplina che cresce in modo democratico distribuendo la conoscenza, trasferendola secondo progressioni razionali e quindi ecco l'aggancio con l'illuminismo, con queste matrici anche monumentali.

Ma in realtà dietro queste pur valide e affascinanti teorizzazioni si celava un'operazione elitaria e anche un po' militaresca, che si traduceva per esempio nell'occupazione delle accademie. In quegli anni le facoltà erano affollatissime perché da poco c'era stata una liberalizzazione degli accessi, non c'era numero chiuso e questo tipo di didattica era ideale per ottenere risultati alti. Si codificavano anche le grafie. C'erano i disegni con gli aerografi che rendevano belle queste facciate uniformi... insomma si stava correndo in modo scriteriato verso tutt'altro che un'evoluzione, si stava affermando un'accademia che ormai era giunta a ripetersi in non meno di cinque anni. I risultati tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta sono assolutamente equivalenti. Questo fatto dimostra che era nata una maniera che si riproduceva con una facilità impressionante.

"L'architettura della città", testo di indubbio fascino, in realtà prometteva un'evoluzione, un progresso che poi non avvenne e fu proprio Aldo Rossi, spiazzando molti dei suoi più fedeli sostenitori, a seguire un suo percorso individualista e provocatoriamente autobiografico.

FB: Credo però che non si possa negare la qualità delle teorie prodotte in quegli anni.

GC: Confesso che il blocco che avevo a quei tempi mi impediva di vedere cosa c'era stato di positivo sotto altri fronti come la letteratura teorica prodotta da parte di quei gruppi. Gli studi sull'analisi urbana erano raffinatissimi e le indagini di Muratori, di Aymonino hanno portato tutti a masticare bene lo studio delle città, la lettura dei tessuti. Gli italiani confermano ancora oggi questa capacità di decifrare le mappe. Credo però che quest'analisi non abbia fatto molto per considerare anche la terza dimensione, gli alzati. Tutto questo ha prodotto secondo me un distacco pesantissimo tra la cultura accademica e il pubblico, perché la gente restava non solo indifferente a quelle architetture ma non vi si riconosceva in nessun modo.

FB: Ritorniamo al collegamento tra questa vicenda e quella che lei definisce l'attuale subcultura trionfante.

GC: È stato studiando la subcultura popolare che ho capito che essa è in realtà un sottoprodotto, un risultato di questa operazione più alta. Il distacco, l'altezzosità, l'atteggiamento sprezzante che si ostentava nei confronti del bisogno

del bello ha prodotto nel territorio una simmetria, cioè distacco, disprezzo verso la produzione architettonica colta.

FB: Ma le altre esperienze del Novecento in tutto questo che fine hanno fatto?

GC: In quel periodo la tesi era che l'architetto che progetta dovesse operare in modo razionale con una strumentazione linguistica controllata, senza abbandonarsi alla figurazione. È a causa di questa impostazione che sono state buttate via esperienze importanti come quella di Giò Ponti e tutta una bellissima tradizione degli anni Cinquanta: Scarpa, Gardella, la grande professionalità dei milanesi degli Albini e dei Magistretti. In quegli anni si è sviluppato anche un certo disprezzo per il cantiere. L'architettura semplificata, elementarizzata, ridotta quasi a simbolo di sé stessa era indipendente dal cantiere, notoriamente il luogo della contaminazione. La conseguenza è stata una sorta di legittimazione dell'ignoranza costruttiva, un atteggiamento che loro, i maestri, si potevano anche permettere. In realtà era quasi una civetteria d'artista. Ma lo stesso approccio, proiettato in uno scenario più ampio, ha provocato una deriva pericolosa, un distacco dalla costruzione, dalla materialità, da queste cose fastidiose, difficili da capire, che richiedono un grandissimo artigianato e la capacità di negoziare sia le proprie idee che la propria scelta formale e figurativa.

FB: Ora lei diventa preside di quella che è probabilmente la facoltà italiana più prestigiosa, un'università ca-

lata in un territorio compromesso che non la riconosce più come punto di riferimento. Come si pone di fronte a questo problema?

GC: Io credo che ci sia consapevolezza della crisi ormai da tanto tempo, ma che nessuno sa bene dove cercare le prospettive. Da una parte vedo, in una regione vicina come l'Alto Adige, delle buone produzioni di case unifamiliari o anche di edifici anomali tipo terme, chiese, piccoli musei. Quanto questo sia dovuto anche a una scelta diversa di auto-regolamentarsi e ad una minore incidenza delle soprintendenze non saprei dirlo con certezza, ma ho il sospetto che in quelle zone vi siano degli esiti virtuosi proprio perché certi regolamenti edilizi molto avanzati, che loro praticano, hanno influenza sulla forma e in qualche modo condizionano l'utilizzo dei materiali, creando quasi una filosofia spicciola del costruire che poi si riverbera anche sulla qualità diffusa di queste architetture. Forse l'impostazione normativa è un fattore che può dare qualche indicazione. Ma sinceramente lo *sprawl* veneto mi sembra assolutamente sordo e refrattario nei confronti di questi piccoli avanzamenti.

FB: Qual è il motivo di questa opposizione al rinnovamento che sembra essere un tratto distintivo del territorio veneto?

GC: La mia convinzione è che sia un problema di cultura di base. L'italiano medio ha un gusto abbastanza evoluto e raffinato per quanto riguarda ad esempio la forma del vestire, lo stesso possiamo dire per la produzione del de-

sign. Anche l'editoria del nostro paese continua ad essere considerata un riferimento per la grafica e l'impaginazione, il cinema si sta riprendendo, abbiamo fotografi di grande caratura, insomma lo sguardo italiano è ancora educato, ma non nei confronti dell'architettura. Questo accade perché c'è proprio un danno che si è prodotto nel tempo. Il cambiamento deve partire dagli architetti, dagli ordini ma anche qui dalla scuola, dove bisogna saper dare degli strumenti critici. Non è possibile che i nostri studenti qui siano bravissimi e non appena fuori siano pronti a costruire delle cose di scarsa qualità. Io ho nei miei archivi migliaia di fotografie fatte dagli studenti. Ho insegnato al primo anno per due decenni e il primo giorno ho sempre chiesto di fotografare l'architettura più bella e l'architettura più brutta nei pressi della propria abitazione. Tempo fa avevo ipotizzato di realizzare una rivista che avevo scherzosamente battezzato Casabrutta-discontinuità, era uno dei miei pallini. Ma poi si sono reso conto che questa sequenza di mostruosità diventava monotona.

FB: Come si approccia nell'insegnamento a questo problema culturale? Quali sono le cose più importanti su cui puntare nella formazione dei nuovi professionisti?

GC: Noi siamo geneticamente vitruviani, ma la triade per me ha gerarchie interne. Nel tempo ho deciso che la *firmi-tas* è al primo posto, l'*utilitas* al secondo e la *venustas* può anche non starci. Non credo che un risultato sicuro possa

provenire direttamente dall'applicazione di due dei vertici del triangolo però dovendo rinunciare a qualcosa penso sia stato un errore rinunciare alla costruzione, come sbagliato è compromettere l'*utilitas*. Costruire bene continua ad essere per me imprescindibile, uno di quei valori fondamentali da cui non bisogna recedere. Senza una corretta costruzione non c'è architettura ma anche la funzione ha i suoi diritti e non è possibile, come accade spesso, calpestarla fino agli angoli acuti. Ecco, questa può essere oggi una linea di resistenza.

Giancarlo Carnevale nasce a Napoli il 25 agosto 1942, dove si laurea in architettura nel 1969. Svolge attività didattica e di ricerca presso la Facoltà di Architettura di Pescara nel 1970, di Napoli dal 1971 al 1984, di Venezia dal 1985 al 1989, di Palermo dal 1989 al 1992. Attualmente, vive e lavora a Venezia. È professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università Iuav di Venezia dove ha ricoperto la carica di Direttore del Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura e del Dipartimento di Progettazione Architettonica. Attualmente è preside della Facoltà di Architettura.

È stato redattore del "Drago", ha preso parte al comitato direttivo di "Aura", collabora con "Op. Cit.", con "Modo" e con altre riviste. Ha curato gli "Annali della Architettura Italiana Contemporanea" 1986-87 e 1988-89 ed è responsabile di collana per la Officina Edizioni.

Nelle foto: edifici realizzati nell'hinterland veneziano.