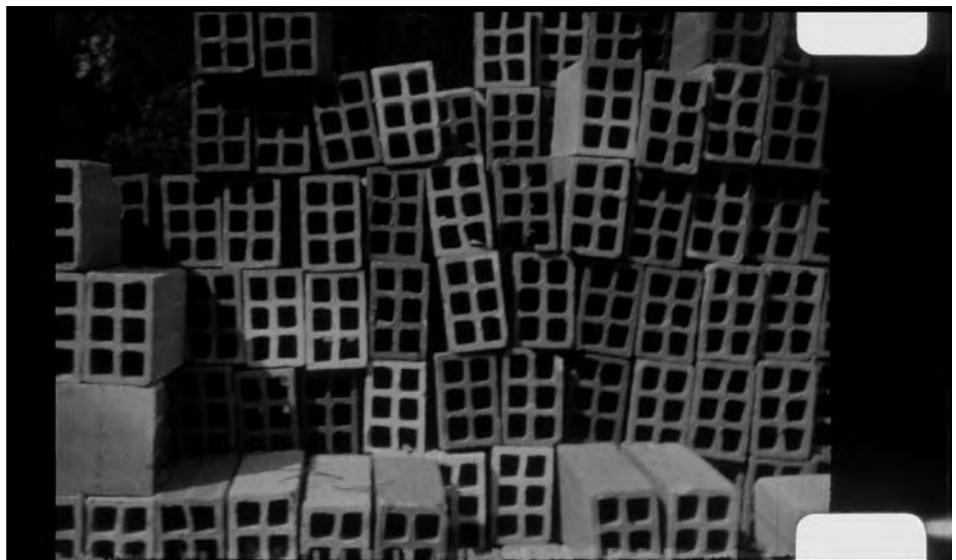


FIRENZE architettura

1.2016



stare in tanti



Periodico semestrale
Anno XX n. 1
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Le Corbusier, *photogramme* da sequenza filmata con la sua cinepresa tra il 1936 e il 1939
© FLC Paris



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755419 fax. 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XX n. 1 - 2016

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2016

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

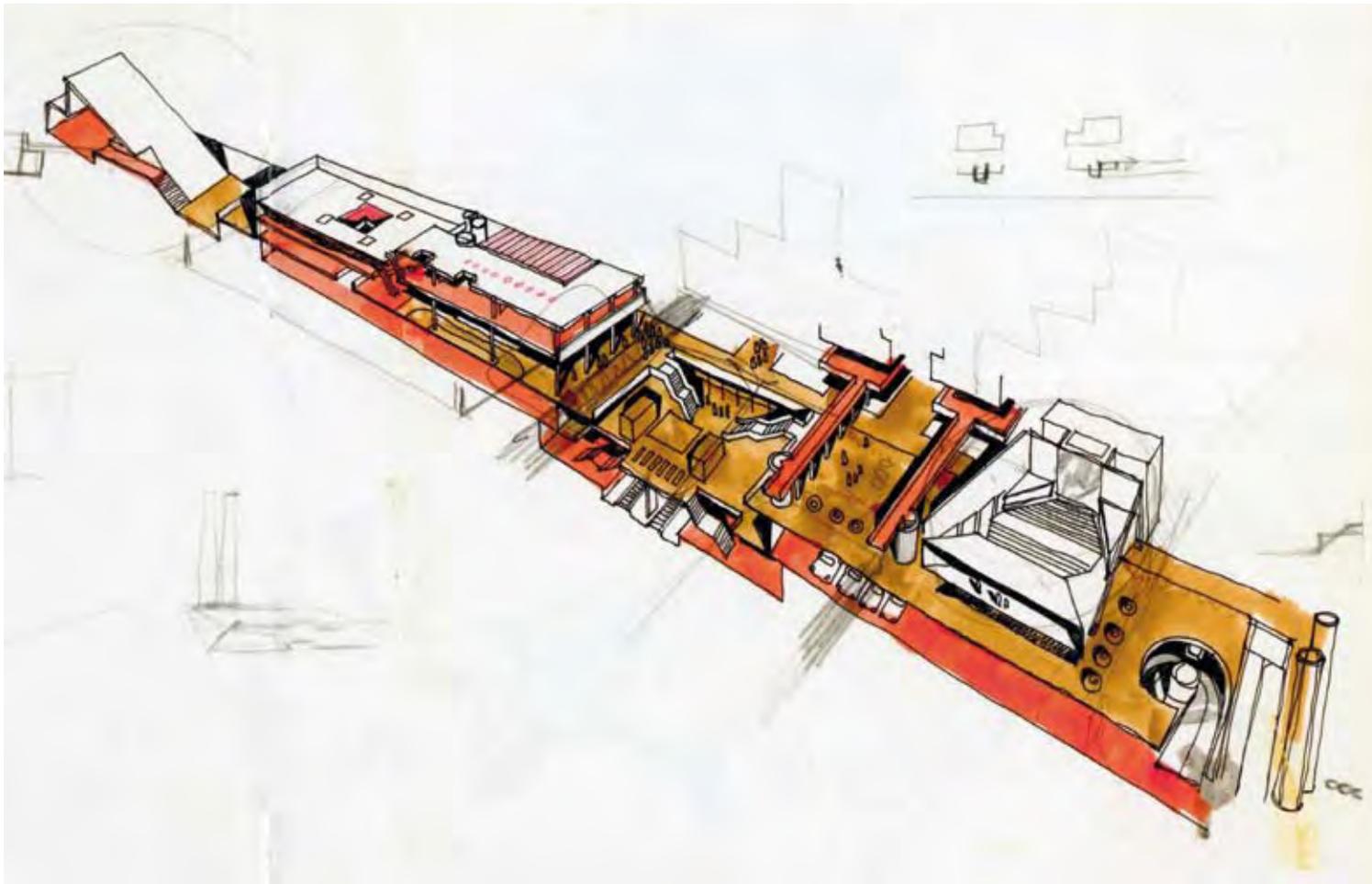
chiuso in redazione luglio 2016 - stampa Pacini Editore SpA, Pisa

*consultabile su Internet <http://www.dida.unifi.it/vp-308-firenze-architettura.html>

FIRENZE architettura

1.2016

editoriale	ZEN un quartiere mai compiuto <i>Vittorio Gregotti</i>	3
scenari	Ferdinando Scianna - La vita, in quell'istante <i>Fabrizio Arrigoni</i>	12
	Tetti, strade e condomini: l'abitare collettivo nel cinema italiano del dopoguerra <i>Elisa Uffreduzzi</i>	24
utopia realizzata l'edificio città	Casa collettiva e città socialista, il Karl-Marx-Hof a Vienna <i>Francesco Collotti con Enzo Collotti</i>	30
	Questioni di memoria, restauro e patrimonio collettivo. L'Unité d'Habitation di Firminy-Vert <i>Susanna Caccia Gherardini</i>	36
	Un margine per Genova. Il quartiere residenziale di Forte Quezzi di Luigi Carlo Daneri <i>Francesca Mugnai</i>	44
	L'astrazione necessaria La Plaza de las Tres Culturas e il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco, Città del Messico <i>Alberto Pireddu</i>	50
	Quartiere Gallaratese, Unità residenziale Monte Amiata 1968 - 1973. Carlo Aymonino e Aldo Rossi: dai Quaderni del Gruppo Architettura <i>Giovanni Marras</i>	56
	Conversazione con Francesco Cellini sul progetto per il risanamento del Quartiere Corviale di Roma <i>Gabriele Bartocci</i>	64
l'edificio che fa la città	"... bloody modern houses ..." La Werkbundsiedlung di Vienna <i>Gundula Rakowitz</i>	70
	Adalberto Libera e la dimensione domestica dello stare insieme. L'unità d'abitazione orizzontale al quartiere Tuscolano <i>Riccardo Renzi</i>	76
	Álvaro Siza Vieira Bairro da Bouça, Case Saal, Oporto - Necessità e aspirazione dell'abitare <i>Fabiola Gorgeri</i>	82
	La città variabile e una sua icona - Il grattacielo di Livorno di Giovanni Michelucci <i>Fabio Fabbrizzi</i>	88
	<i>Serenidad</i> : urbanità e nobiltà dell'architettura <i>Caterina Lisini</i>	94
archetipi	Le Terre Nuove fiorentine: verso una cultura della pianificazione regionale <i>Alick M McLean</i>	100
	Abitare: punti di accumulazione <i>Riccardo Campagnola</i>	106
	Forma costruita e forma di natura, abitare a Siwa <i>Adelina Picone</i>	112
	Yuji Saiga: l'isola che non c'è <i>Andrea Volpe</i>	118
percorsi	Stare in tanti. Identità, accoglienza, integrazione <i>Massimiliano Bernardini</i>	126
contemporanei	Massimo Carmassi e Gabriella Ioli - Extra moenia - Frammenti di un discorso sulla forma della città <i>Simone Barbi</i>	130
	Mahdi Kamboozia - CAAT Studio - Spoglia ed ornata <i>Fabrizio Arrigoni</i>	138
atlante dida	Rossiprodi associati - Racconto di spazi <i>Francesca Privitera</i>	146
	Riccardo Butini - Tra campagna e città <i>Riccardo Butini</i>	152
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola - Ombre di pietra e legno <i>Alessandro Cossu</i>	158
eventi	Venezia, Archivio Progetti, sala espositiva Cotonificio - Semerani e Tamaro Architetti associati <i>Serena Maffioletti</i>	164
	Forlì, Musei San Domenico - Piero della Francesca. Indagine di un Mito <i>Fabio Fabbrizzi</i>	168
letture a cura di:	<i>Riccardo Renzi, Ulisse Tramonti, Alessio Palandri, Fabrizio Arrigoni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Sotirios Zaroulas, Mauro Marzo, Plinio Vanni, Andrea Volpe</i>	172



Carlo Olmo in una recente presentazione del numero monografico di *Firenze Architettura* dedicato al passaggio di Le Corbusier a Firenze, sottolineava la necessità di chiarire il senso di ogni numero della rivista. Ne abbiamo fatto tesoro. "Stare in tanti" è una riflessione sull'*utopia realizzata* del Novecento. Edifici-città, enormi organismi autonomi (o che lo dovevano essere), segni forti, barriere o argini di una città che si stava espandendo (come il Corviale e il Gallaretese), ma anche edifici che una ideologia loosiana voleva sospesi tra città e campagna (esperimenti come la kasbah di Adalberto Libera o la declinazione moderna della tradizione operata da Siza, il Werkbund di Vienna e, perché no, le case per ricchi di Coderch a Barcellona). Apre il numero Vittorio Gregotti col suo racconto dello ZEN, seguito dagli scatti di Scianna che per luce e composizione sembrano evocare le pitture di Piero della Francesca: ombre che si stagliano sui muri mettendo in scena il teatro del quotidiano. I fotogrammi de "Il tetto" e di "Rocco e i suoi fratelli" fissano la stagione del neorealismo italiano, quando "nel dopoguerra la convivenza forzata, la miseria..." obbligavano a stare in tanti in spazi angusti e privi di intimità. Dopo l'esperienza della Vienna rossa, il Karl Marx Hof tanto amato dagli studenti degli anni settanta, non poteva mancare il Le Corbusier postumo del Firminy Vert (quante di queste utopie realizzate discendono dalle sue sperimentazioni!). Un Le Corbusier che "da progettista e autore diventa un'opera". E a seguire, il teatro di case la cui platea è il mare di Genova, o l'utopia messicana dove un recinto di pietra costruisce al proprio interno il Templo Mayor. I progetti presentati sono collocati in ordine cronologico, fatta eccezione la testimonianza di Vittorio Gregotti e la serie degli Archetipi: l'utopia filantropica del ricco banchiere Fugger ad Augsburg, le piccole torri nell'oasi di Siwa o gli scheletri perduti nell'isola di Guankanjima, oggi scena fissa di film. Sui fenomeni migratori che toccano la società contemporanea una riflessione del teologo Massimiliano Bernardini. Chiudono i contemporanei. (ndr)

ZEN un quartiere mai compiuto

ZEN a never completed neighbourhood

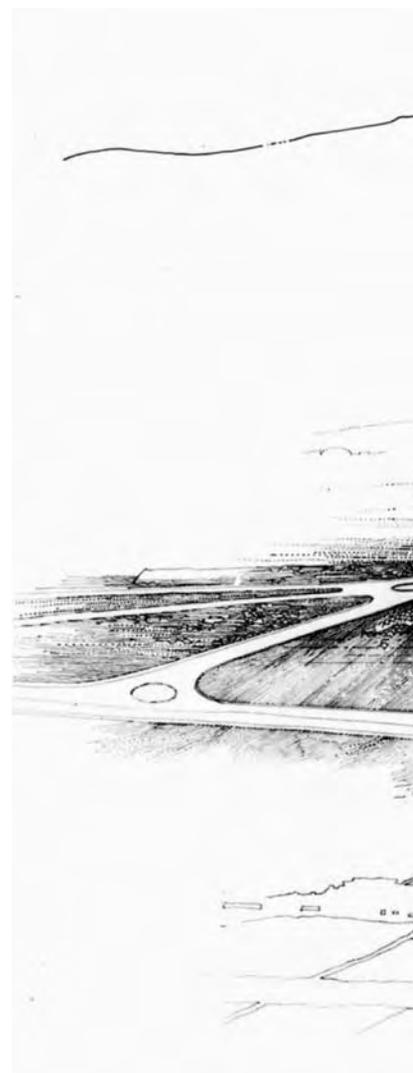
Vittorio Gregotti

Credo che per parlare dello sviluppo vertiginoso della città e della sua densità a partire dagli anni cinquanta del ventesimo secolo, si debba anzitutto ammettere che gli sforzi condotti, sulla scorta delle esperienze migliori delle “new town” e poi dei quartieri razionalisti disegnati in risposta allo sviluppo industriale in Europa negli anni trenta, si debba confessare che è l’idea stessa di periferia fatta di quartieri di case popolari come suo obiettivo e come una parte rilevante dello sviluppo urbano vadano subito, discussi e contestati, proprio perché essa è caratterizzata dall’unità dello strato sociale che la abita, dall’assenza di luoghi di lavoro articolati e connessi ad essa, della presenza di servizi troppo elementari e dall’assenza di luoghi straordinari capaci di attribuire ad essa un’importanza attrattiva anche per il resto di quelle che definiamo città. Il problema centrale ormai da molti anni è non solo di migliorare lo stato attuale delle periferie ma di demolire l’idea stessa di periferia e fare di essa una parte della città o un sistema finito multifunzionale e multisociale parte di un sistema di centri di media grandezza che formano un insieme urbano. Il quartiere ZEN (zona esterna nord) da noi progettato nel 1969 muoveva proprio da questo tentativo di costruire una parte autonoma e riconnessa al sistema Palermo a partire da alcuni elementi della localizzazione, della mescolanza sociale degli abitanti con la presenza di luoghi di lavoro ed una vastità dei servizi che si rivolgono anche all’insieme del paesaggio territoriale circostante, anche se a contatto con un precedente quartiere di case popolari costruito pochi anni prima secondo i principi convenzionali elaborati negli anni cinquanta dalle esperienze IACP. È però necessario considerare anche lo stato della discussione

I believe that in order to speak of the vertiginous development of the city and the increase in its density, which began in the Fifties, we must first admit that the efforts carried out, based upon the experiences of the “new towns” and later of the rationalist residential areas designed in answer to the industrial development in Europe in the Thirties, that the idea itself of the suburb made of housing projects as the objective of urban development, should be confronted and debated, precisely because it is characterised by the social strata that inhabits it, by the absence of workplaces articulated and connected to it, by the presence of extremely elementary services and by the absence of extraordinary places capable of providing it with any attractive features for the rest of what we call the city. The crucial issue for years now has been not only how to better the state of the suburbs, but how to demolish the idea itself of the suburb and to turn those areas into a part of the city, or else into a finite, multifunctional and multisocial system, part of yet another system of mid-sized centres that together conform an urban whole. The ZEN (*zona esterna nord*) housing project designed by us in 1969 was driven precisely by this will to build an autonomous section connected to the urban system of Palermo based upon elements related to its location, to the social mix of its inhabitants, the presence of workplaces and a vast array of services provided for the entire surrounding territory, which included a prior housing project built a few years earlier according to the principles developed in the Fifties by the IACP (*Istituto Autonomo per le Case Popolari*). It is however necessary to consider as well the state of the debate surrounding the question of the autonomous housing project as it was presented at the end of the Sixties, influenced by three different post-

Quartiere per 20.000 abitanti,
Zona Esterna Nord
Palermo, 1969/1973
Progetto: V. Gregotti
con F. Amoroso, S. Bisogni, H. Matsui, F. Purini
Fase esecutiva: S. Azzola, R. Cecchi, G. Ruggieri, F. Lazzaro

p. 2
Studio del Centro di quartiere
pp. 4 - 5
Prospettiva d'insieme
p. 6
Planimetria generale
p. 7
Prospettiva del Centro di quartiere
p. 8
Prospettiva del Centro scolastico e impianti sportivi
p. 9
Prospettiva della zona produttiva
p. 10
Veduta di un insula
foto © Mimmo Jodice
p. 11
Veduta dal Monte Pellegrino
foto © Mimmo Jodice

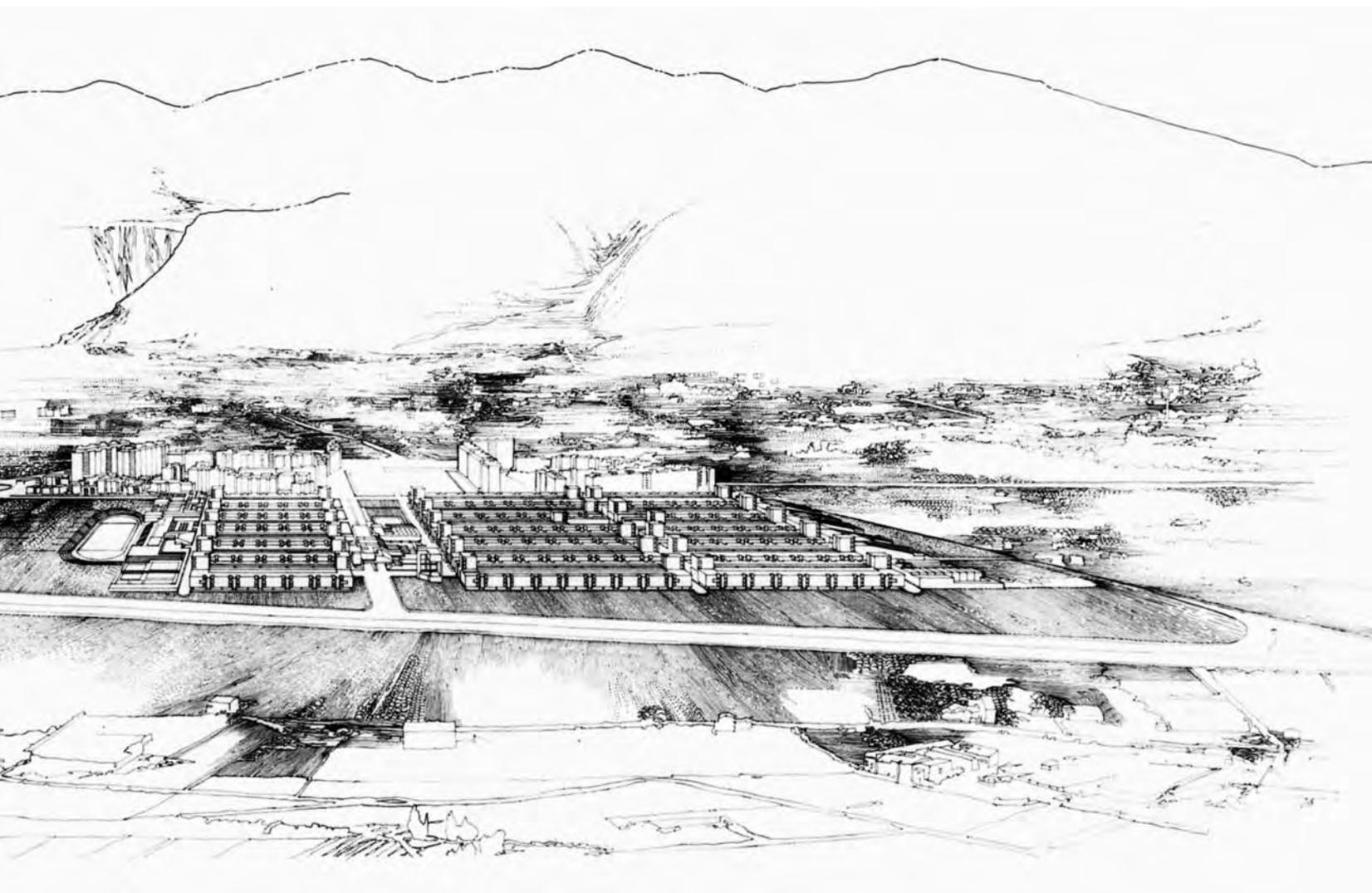


intorno al tema del quartiere residenziale autonomo così come si presentava alla fine degli anni sessanta, influenzata da tre diverse esperienze postbelliche: quella anglosassone della razionalizzazione dei bisogni e delle incertezze sul concetto stesso di autonomia del quartiere, quella nordica, fonte di importanti realizzazioni positive sul piano sociale che mescolavano in modo empirico diverse tipologie edilizie, quella italiana che muoveva appena in quegli anni verso il tema del “quartiere coordinato”, capace di superare gli interventi dispersi. In quegli anni si discuteva ancora poi intorno ai limiti del quartiere esclusivamente residenziale ed essenzialmente monoclasse, strutturale ad una definizione organizzata della periferia.

Di fronte a queste discussioni il progetto dello ZEN di Palermo faceva appello a una diversa triplice tradizione e alla sua (forse impossibile) coniugazione. La tradizione degli anni eroici del movimento moderno, il valore ideologico e politico della “*Siedlung*” e della sua compattezza sociale e morfologica, la tradizione degli insediamenti siciliani contadini organizzati e non ed il loro spostamento verso la città. Risolvere con questo armamento le tradizionali difficoltà del costruire in Sicilia è stato, mi rendo conto, un atto temerario e utopico che è naufragato nelle mille difficoltà

war experiences: the Anglo-Saxon experience centred on the rationalisation of needs and on the uncertainties regarding the concept itself of autonomy of residential areas, the Nordic experience, source of important positive discoveries on the social level, which empirically mixed various building typologies, and finally the Italian experience, which in those years was moving in the direction of the “coordinated neighbourhood”, capable of overcoming scattered interventions. In those years there was an ongoing debate regarding the limits of the exclusively residential, and essentially single-class neighbourhood, as a structural part of the organised layout of the suburbs.

In view of this debate, the ZEN project in Palermo pointed to a triple tradition and to its (maybe impossible) combination: the tradition of the heroic years of the Modern Movement, the ideological value of the “*Siedlung*” and of its social and morphological compactness, and finally the tradition of rural Sicilian settlements, whether organised or not, and their movement towards the city. To attempt to solve with the help of these tools the traditional difficulties inherent to building in Sicily was, I now realise, a rash and utopian operation that foundered due to the thousands of political and social problems related to inefficiency and corruption, present still today not only in Sicily but in many parts of Italy.



politiche e sociali, di inefficienza e di corruzione di cui, non solo la Sicilia, ma molte parti dell'Italia sono ancora oggi ammalate.

Tuttavia l'esempio del progetto del quartiere ZEN di Palermo (progettato da Amoroso, Bisogni, Gregotti, Matsui e Purini) fu oggetto di attenta osservazione e di molte discussioni nell'Europa di quegli anni.

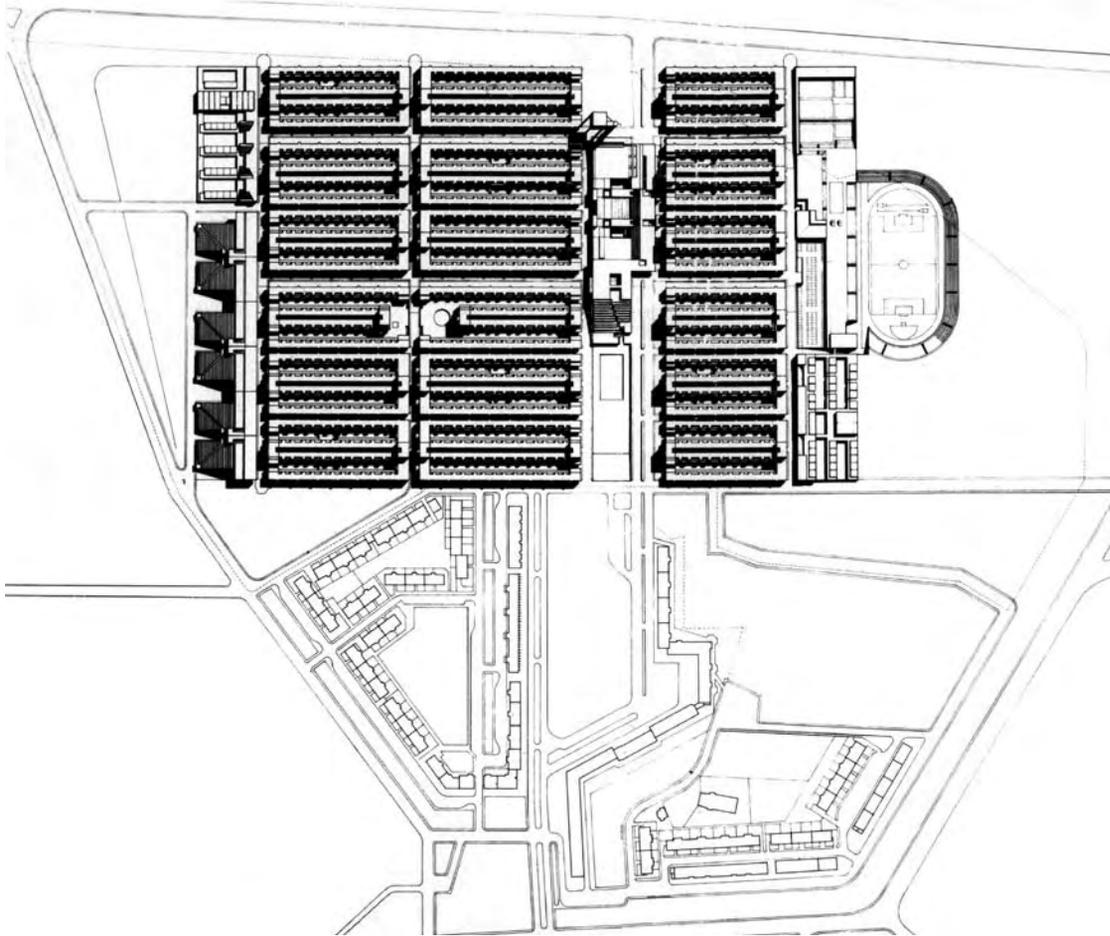
Credo fosse una considerazione giusta quella del suo modello di parte di città e anche quella del modo di rapportarsi con il paesaggio. Lo dico perché ci furono due o tre discussioni non solo locali sullo ZEN come progetto che devo ricordare. Una con James Stirling, che stava facendo negli stessi anni l'insediamento a Runcorn. Un altro incontro fu in Francia con gli architetti che lavoravano alle *villes nouvelles* che avevano assunto lo ZEN come modello insediativo, ed ultimo, interessante, in Portogallo, una volta passata la "rivoluzione dei garofani", nel 1974-75 quando Nuno Portas era diventato ministro dell'urbanistica e ci aveva chiamato per applicare i principi insediativi dello ZEN per l'ampliamento della città di Setubal. Analogamente a Berlino un'intera riunione preparatoria dell'IBA fu dedicata a discutere il progetto ZEN.

Il concorso è stato vinto nel 1971. Io ero stato nominato professore a Palermo nel 1968, quindi ho cominciato a conoscere un

Yet the ZEN housing project in Palermo (by Amoroso, Bisogni, Gregotti, Matsui and Purini) was at the time the object of attentive observation and debate throughout Europe.

I believe that the ZEN model was valuable in terms of being understood as a part of the city, as well as concerning its relationship to the landscape. I say this because there were two or three discussions, not only at the local level, on the ZEN project that I recall. One with James Stirling, who at the time was building the Southgate Estate in Runcorn. Another in France with the architects that were working on the *villes nouvelles* and who had taken the ZEN as a model, and finally, and most interestingly, in Portugal, once the Carnation Revolution was over, in 1974-75, when Nuno Portas had become Minister for Urban Development and contacted us with the purpose of applying the principles behind ZEN to the expansion of the city of Setubal. Similarly in Berlin an entire preparatory meeting of the IBA (Internationale Bauausstellung) was devoted to discussing the ZEN project.

The competition was awarded to us in 1971. I had been appointed professor in Palermo in 1968 and had therefore begun to know the city a bit better and was attempting to understand the phenomenon of immigration from the countryside which the city was fac-



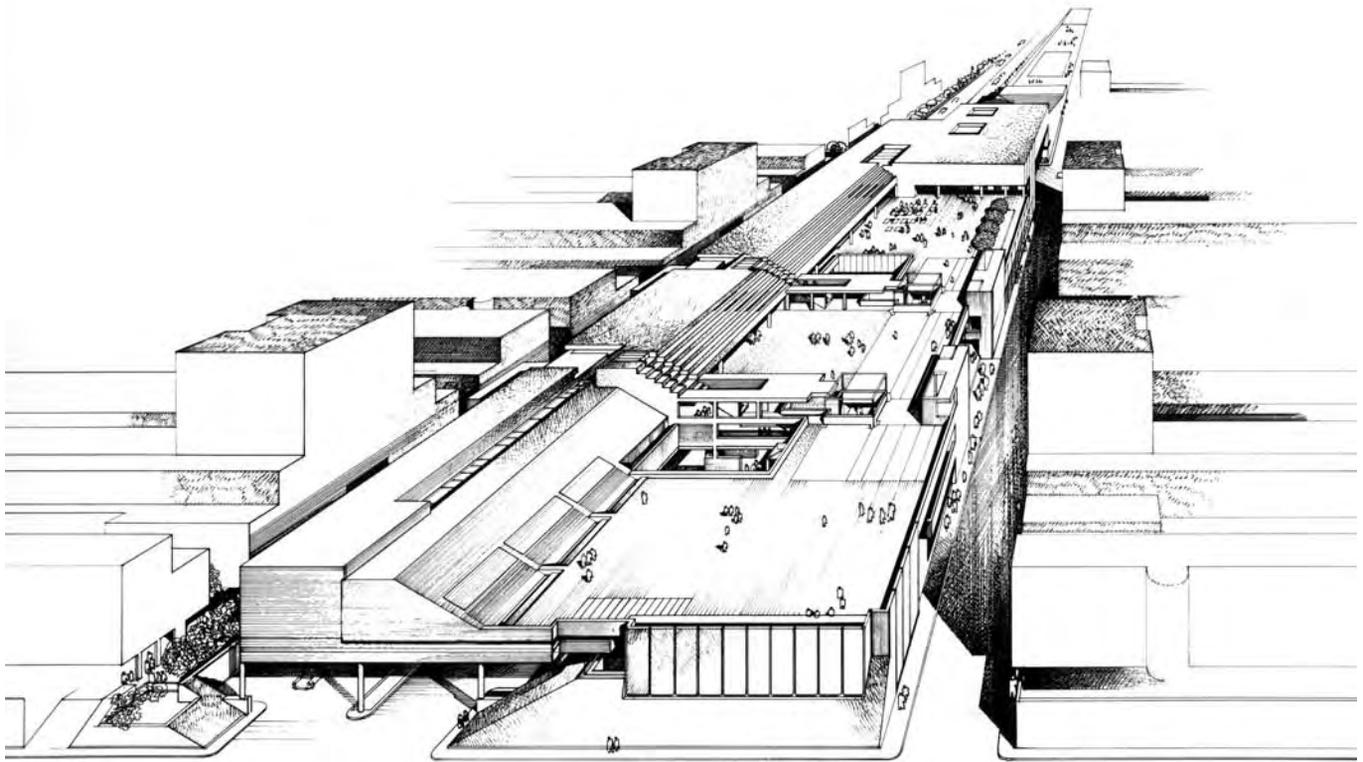
po' meglio la città ed a cercare di capire le ragioni dei fenomeni di immigrazione dalla campagna a cui la città cercava di far fronte. Piccoli paesi bellissimi ma in difficoltà economiche, e quindi anche una grande corsa per entrare nella vita della città di Palermo, per trasformarsi da agricoltori in proletari urbani, anche se già allora la città di Palermo era una città di servizi dove la parte produttiva era molto debole.

Noi dovevamo far fronte con il nostro progetto anche all'idea di descrivere gli esiti fisici di questo tipo di trasformazione, cercando di mantenere alcuni caratteri comunitari positivi delle diverse provenienze da cui nascevano i nuovi abitanti della città. Il carattere comunitario, la famiglia, le strade, e la lunga tradizione dell'abitare. Abbiamo anche guardato al modello insediativo delle piccole città del diciottesimo secolo, ricostruite dopo il terremoto in Sicilia, strutture architettonicamente ben definite, molto precise nei principi, ben insediate all'interno del paesaggio, tipologie unitarie e semplici. In qualche modo però guardavamo anche alle molte contraddizioni critiche della tradizione del Movimento Moderno per quanto riguarda il problema della sua interpretazione dell'abitazione popolare come quartiere autonomo e monofunzionale. Questa critica però si misurava però anche con il forte richiamo da parte della mia generazione (ma anche di quella di Franco Purini) all'importanza del carattere di internazionalismo critico della cultura del Movimento Moderno, specialmente per quanto riguarda l'Europa. Di qui anche il tentativo di riprendere quegli insegnamenti dal punto di vista dello studio delle tipologie e dei modi di assemblarle sino a costituire un insieme urbano unitario ed aperto alle

ing. Beautiful small villages in dire straits, and a rush towards the city of Palermo of people transforming themselves from peasants into urban proletarians, although Palermo at the time was already a city devoted to services with a weak production sector.

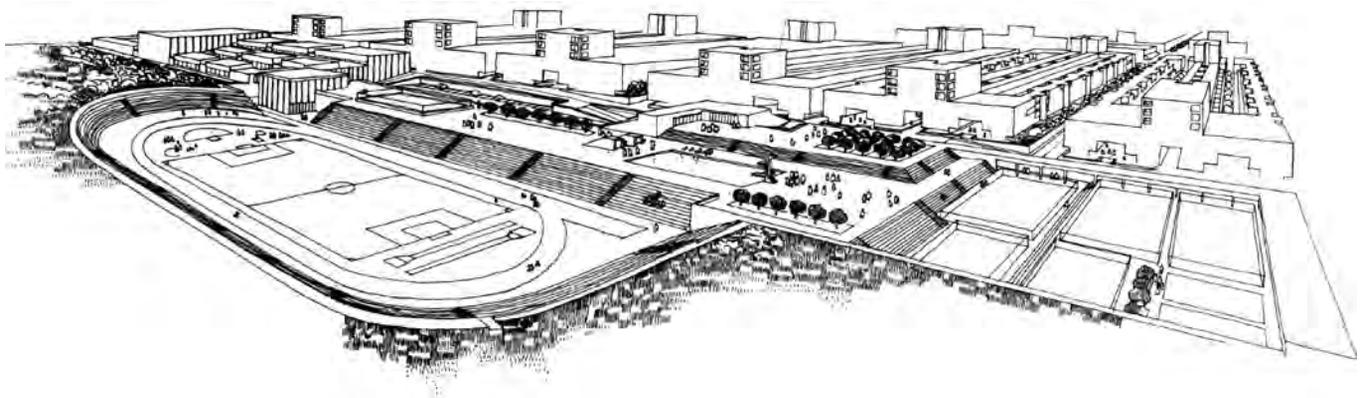
We wanted to address with our project the results of this sort of transformation, attempting to maintain some of the positive communal features from the places of origin of the new inhabitants of the city. The sense of community, the family, the streets, and the long dwelling tradition. We also made reference to the settlement models of small cities in the 18th century, reconstructed after the earthquake in Sicily. Architecturally well defined structures, very precise in their principles, well settled into the landscape. Unitary and simple typologies. We were somehow also addressing the many contradictions of the Modern Movement with respect to its interpretation of the housing project as an autonomous and single-function residential area. This criticism encountered the influence on my generation (but also on Franco Purini's) of the importance of the critical internationalism of the culture of the Modern Movement, especially in Europe. Thus the attempt to reinterpret these lessons from the point of view of the typologies and of the modes of assembling them until the completion of a unitary urban whole, open to the questions of the relationship with the history of the anthropo-geographical context. All of this while in Italian arts there was, on the contrary, a strong pull towards a Neorealist interpretation of society.

It was difficult to come to terms with this contradiction, yet it was also an element which produced some interesting ideas within the ZEN project. One of these was that of attempting to overcome the



questioni della relazione con la storia del contesto antropogeografico. Tutto questo mentre in Italia c'era invece nelle arti una vasta tensione verso un'interpretazione neorealista della società. Questa contraddizione era difficile da sanare ma era anche l'elemento interessante che ha prodotto, a nostro avviso, alcune idee all'interno dello stesso progetto insediativo dello ZEN. Una prima è quella di cercare di vedere di superare il sistema fatto da un insieme di edifici singoli, di trovare una dimensione urbana, più ampia, che per noi è stata quella dell'isolato (che noi chiamavamo "insula" nel nostro linguaggio di lavoro), in modo da spostare l'attribuzione del significato più importante dell'architettura singola verso un insieme di elementi di valore urbano. Ci sembrava che l'insieme urbano, seppur parziale, seppur finito, seppur collocato con una serie di limiti quali quelli della sua popolazione "monoclasse" ma di circa diecimila abitanti, valesse la pena del tentativo. Abbiamo anche cercato di trovare, entro i limiti in cui si poteva forzare il programma dato, di inserire all'interno del progetto alcuni luoghi di lavoro (artigianato e piccole attività industriali) tentando di riconnettere l'insieme del progetto con una serie di servizi che noi pensavamo potessero esser centrali anche per tutto il sistema circostante, con un centro di quartiere molto articolato nelle sue funzioni di lavoro e di servizi, un'attrezzatura sportiva articolata, scuole ed asili oltre a un piccolo commercio diffuso anche nelle piazze secondarie del sistema. Dietro tutto questo devo dire c'era anche l'ideologia della cittadella proletaria, cioè di utilizzare il limite di un insieme monoclasse e farne un elemento di conversione sociale, un elemento nel quale questa coesione

system organised as a group of single buildings, of trying to find a more urban, wider dimension, which for us was the block (which we termed "insula"), so as to transfer the attribution of the most important significance of single-structure architecture towards a set of elements having urban value. We considered that the urban whole, although partial, and however finite and constrained by limitations such as that of its "single-class" population of close to ten thousand inhabitants, was worth the try. We even attempted, within the limits of the programme, to include in the project some workspaces (handcraft workshops and small industrial activities), with the purpose of connecting the project with a series of services that we thought to be important for the surrounding area as well, with a centre to the residential area that would be very complete in terms of both work and services, sports facilities, schools and nurseries, in addition to shops, distributed as well in the secondary squares. Behind all this there was the ideology of the proletarian citadel, that is using the limits of a single-class housing project as an element for social conversion, an element which turns this social cohesion into a collective power, in a sense transferring the strength which guided small agricultural communities, connecting and confronting them with the city. Thus had been the development of this relationship over the years, with all its contradictions and errors. There were two additional problems (I call them problems because in this project more issues were addressed as hypotheses than as facts), one was related to the anthropo-geographical "context", which was extraordinary and much less deteriorated than it is today.



facesse riconoscere una forza collettiva all'interno di questa comunità e trasferisse quella stessa forza che guidava le piccole comunità agricole in una forza più grande che le connetteva assieme e le confrontava con la città, così come si era sviluppata in quegli anni con tutte le sue contraddizioni e i suoi errori.

Vi erano poi altri due problemi che stavano emergendo (parlo di problemi perché in questo progetto c'erano più cose poste come ipotesi che come cose risolte), per esempio il problema del "contesto" antropogeografico, assolutamente straordinario e molto meno intaccato di quanto non lo sia oggi. Una geografia della piana semiagricola che guardava il mare e le montagne che la definiscono, con la quale in qualche modo pensavamo, attraverso lo ZEN, di costituire un sistema di misura. Volevamo, cioè, tenere conto della condizione geografica specifica, ma non volevamo che questa diventasse fondamento di un nuovo folklore. Allora tanto più preciso e "misurato" era l'insieme del nostro sistema, tanto più questo, secondo noi, si poneva dialetticamente nei confronti anche come misura della geografia del paesaggio.

Abbiamo fatto anche qualche ricerca sociologica per esempio sulla composizione delle famiglie, sulla costituzione dei gruppi di provenienza, su come si potevano, all'interno dell'*insula*, riconsolidare le comunità e allo stesso tempo aprire con la presenza di spazi collettivi più ampi che stavano a fianco, misurarle come parte di città.

Sarebbe certamente interessante rileggere anche l'intera relazione nella forma originale che accompagnava il concorso ed a cui il progetto è stato rigorosamente fedele ed a cui faceva riferimento anche l'intervista della popolazione prevista.

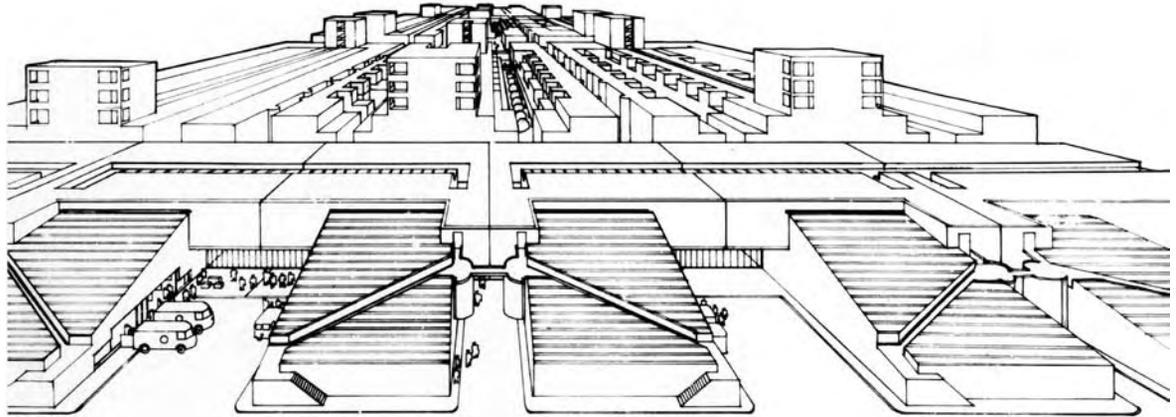
A tutto questo voglio aggiungere una nota intorno ai fatti successivi che hanno fatto del quartiere ZEN di Palermo uno degli episodi più tristi delle realizzazioni di edilizia sovvenzionata in Italia. La commissione giudicatrice dichiarò vincitore del concorso il nostro gruppo nel marzo del 1971. Solo dopo cinque anni di contrasti quanto meno oscuri all'interno della pubblica ammi-

The geographic context was a semi-agricultural plain facing the sea and the mountains, and which we thought, through the ZEN, to constitute a restrained, "measured" system. In other words, we wanted to bear the specific geographic conditions in mind, but we did not want it to become the basis for yet more folklore. The more our project was precise and "measured", the more it would place itself dialectically with the geography of the landscape. We carried out sociological research on the composition of the families and on the social organisation of their places of origin, with the purpose of finding how, within the *insula*, the communities left behind could be regenerated, while at the same also opening up, thanks to the presence of large collective spaces.

It would certainly be interesting to re-read the entire report that was presented for the competition and to which the project was rigorously faithful and to which the interview for the the expected population made reference too.

To all this I want to add a comment regarding the succession of events which turned the ZEN housing project in Palermo into one of the saddest episodes of state-funded building in Italy. The panel of judges awarded the project to our group in March of 1971. After five years of bitter disagreements within the public administration, in March 1976 the City Council deputised the Palermo IACP to find the location. As the winning group we developed, together with the IACP, the executive project of a model *insula*, yet we were excluded from any subsequent roles.

Despite the resignation in protest of the President of the IACP, the engineer Nino Cangemi, contracts and subcontracts proceeded in a highly irregular fashion. The IACP was commissioned to design the infrastructures, which would be approved in 1984, but everything was left on hold for years. Without any guidance the project developed very slowly with transformations and mutilations. In particular none of the service structures were completed: schools, nurseries, sports facilities, the central square of the housing project, and the spaces for small productive activities were definitely "postponed".



nistrazione, nel marzo del 1976 il consiglio comunale delegò lo IACP di Palermo di iniziarne la localizzazione. I progettisti vincitori furono incaricati di sviluppare insieme allo IACP il progetto esecutivo di un'isola modello, ma noi fummo esclusi da qualsiasi altra responsabilità successiva.

Nonostante le dimissioni per protesta del presidente dello IACP Ingegnere Nino Cangemi, gli appalti procedettero con non poche irregolarità. Vengono anche affidate allo IACP le progettazioni delle infrastrutture, che sono approvate nel 1984, ma tutto resta sospeso per anni. Senza alcuna guida il progetto prosegue molto lentamente con trasformazioni e mutilazioni; soprattutto non viene realizzata nessuna delle strutture di servizio: scuole, asili, spazi sportivi, centro di quartiere, spazi per la piccola produzione sono definitivamente "rinvii".

Il quartiere, mai terminato, viene man mano occupato in gran parte abusivamente da abitanti indipendenti dai destinatari originali e si costituisce così una situazione sociale insostenibile che lo ha reso celebre. Anche le ultime amministrazioni comunali non riescono a risolvere il problema dei servizi, e persino il nuovo piano di Palermo non solo non propone alcuna soluzione al problema, ma attribuisce al progetto la responsabilità del fallimento, che è invece interamente dipendente dal comportamento irresponsabile delle amministrazioni comunali che si sono succedute a Palermo in quegli anni nonché dalla generale difficilissima gestione dei rapporti economici e sociali connotati, specie negli anni sessanta e forse sino ad oggi da una pesante atmosfera mafiosa. Intanto il contesto attorno si riempie di iniziative edilizie che mutano radicalmente il contesto originale.

Per parte mia sono tanto convinto di quel progetto (nonostante o forse a causa della sua forte intenzionalità ideologica) che nonostante il mutamento del contesto proporrei di raderlo al suolo e rifarlo così come era stato veramente progettato: possibilmente sistemando anche l'antropogeografia circostante con molte demolizioni.

The housing project, never finished, was little by little illegally occupied by people other than those it was originally intended for and thus eventually an unbearable social situation became established, which has made the ZEN infamous. Even recent city administrations have not been able to solve the problem of services, and the new plan for the city of Palermo does not present any solutions to the problem, but attributes to the project the reasons for its failure, which are, on the contrary, completely derived from the irresponsible behaviour of the city administrations in those years, as well as of the generally very difficult management of the economic and social relations, especially in the Sixties and perhaps to this day, in view of the heavy presence of the Mafia. In the meanwhile the surrounding area has been developed with building projects that have completely altered the original context.

As for me, I am so convinced of the qualities of that project (despite, or maybe due to, its strong ideological stance) that although the context has been transformed, I would propose to demolish it and rebuilt it exactly as it had truly been designed: possibly modifying the surrounding anthropo-geography as well with many other demolitions.

Translation by Luis Gatt





Ferdinando Scianna

*I bambini si scambiavano informazioni nella strada, parco giochi e teatro.
Le donne, dentro le case, in chiesa, alla mastra e ancora nella strada che era
supermercato ambulante, dove correvano anche le notizie e le opinioni.
Gli uomini in piazza, nelle botteghe artigiane, barbieri, calzolai, nei circoli (...)
Ferdinando Scianna, *Quelli di Bagheria**

*The kids exchanged information on the streets, parks and in the theatre. The women inside the houses, at church, at the
nursery and on the street as well, which was a large outdoor supermarket that also carried news and opinions. The men in the
square, in the workshops, at the barber, the cobbler, the social circles (...).*

Ferdinando Scianna, from: *Quelli di Bagheria*

La vita, in quell'istante

Life, that instant

Fabrizio Arrigoni

Al pari di Henri Cartier-Bresson per Ferdinando Scianna *photographeur c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'oeil et le coeur*. Ogni acrobazia del pensiero, ogni suo esercizio, ha un proprio, talvolta geloso, logos ma ciò non è mai stato di impedimento a passaggi e transiti: è il caso, tra molti, della *liaison* tra scrittura e fotografia nel cui sostrato archeologico ritroviamo quell'ambigua formula che è la didascalia. Attraversando le immagini e le parole di Scianna - allievo/amico di scrittori e scrittore a sua volta - numerosi sono gli snodi concettuali che investono l'architetto; provandone un parziale elenco ricorderemo: l'inestricabile viluppo di progetto e casualità, l'autoeducazione allo sguardo efficace, l'orientamento etico, la necessità di un prolungato interrogarsi sulle proprie ragioni e finalità, l'economia dei mezzi espressivi avvertita come risorsa, nessuna indulgenza alla tecnica come scopo in sé, il rapporto complesso con l'universo delle arti (sempre da declinare al plurale), la memoria - intima e collettiva - come energia latente e possente dell'agire, il sentimento profondo dei luoghi, il sentimento profondo del tempo - impasto incoerente di fugacità e lunga durata - l'endiadi di luce e ombra come primo, originario fenomeno produttore di forma.

Non si ritraggono oltre cinquanta anni di lavoro scorrendo poche immagini (dono raro, forse illusorio, l'immagine-isola, l'immagine-definitiva...); la piccola collezione che presentiamo nelle pagine che seguono vuole solo fare cenno alla capacità del discorso fotografico, quando acuto come punta di freccia, di captare in un *instant décisif* una vicenda plurale, cioè divenire fatto spartito, l'essere-in-comune nella meraviglia immanente del quotidiano.

Just as it was for Henri Cartier-Bresson, for Ferdinando Scianna, *photographeur c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'oeil et le coeur*. Any acrobatics of the mind, any exercise, has its own, sometimes jealous logos, yet that has never represented an impediment for passages or transitions: this is the case, amongst other things, of the *liaison* between writing and photography, on whose archaeological substrata we find that ambiguous formula known as the caption. Going through Scianna's images and words - he who was both friend and disciple of writers, and a writer himself - one finds a series of conceptual fulcrums which characterise the architect; attempting a partial list we could mention: the inextricable tangle of project and fortuity, the self-education of an efficient gaze, the ethical stance, the need for a prolonged interrogation on his own reasons and purpose, the economy of the means of expression understood as a resource, no indulgence to technique as an end in itself, the complex relationship to the world of arts (always in the plural), memory - intimate and collective - as latent and mighty energy for action, the deep sentiment of places, the deep sentiment of time - incoherent mixture of transience and long duration - hendiadys of light and shadow as the first, original form-producing phenomenon.

Fifty years of work cannot be represented through just a few images (rare gift, perhaps illusory, image-island, definitive-image...); the small collection presented in the following pages offers just a glimpse of the capacity of the photographic discourse, when sharp as an arrowhead, to capture a plural event in an *instant décisif*, to become a shared fact, the being-in-common of the immanent wonder of the everyday.

Translation by Luis Gatt



Tutte le fotografie sono riprodotte per gentile
concessione di Ferdinando Scianna

Castelvetrano, 1968
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos

La fotografia è per me un mestiere, una maniera di vivere, il filtro attraverso il quale entro in relazione con il mondo e il mondo con me. La ricerca, forse assurda, di istanti di senso, di forma, nel caos della vita. Tentativo di comprendere di comprendersi.

Io cerco di raccontare pezzi di esistenza, esperienze di vita della gente nelle quali si riflettono le mie. Nel fotografare il meccanismo di scelta è formale. La luce, la struttura compositiva, la geometria, i volumi sono la scintilla determinante che fa scattare la molla. Ma non faccio mai, o solo per esercizio tecnico-estetico, fotografie per fare fotografie. Fotografo sempre per raccontare qualche cosa.

Dopo quarant'anni di mestiere e di riflessione sono arrivato alla convinzione che la massima ambizione per una fotografia è di finire in un album di famiglia.
Ferdinando Scianna, *La geometria e la passione*

Photography for me is a profession, a way of life, the filter through which I relate to the world and the world with me. The perhaps absurd search for instants of meaning, of form, out of the chaos of life. An attempt to understand and to understand oneself. I try to narrate pieces of existence, experiences of people which reflect my own. In photography the mechanism of choice is formal. The light, the composition, the geometry and the volumes are the spark that triggers the mechanism. Yet I never take photographs for the sake of photographing, except as technical-aesthetic exercises. When I take a photograph it is always to narrate something. After forty years of work and reflection I have reached the conviction that the highest ambition for a photograph is to end-up in a family photo album.

Ferdinando Scianna, from: *La geometria e la passione*



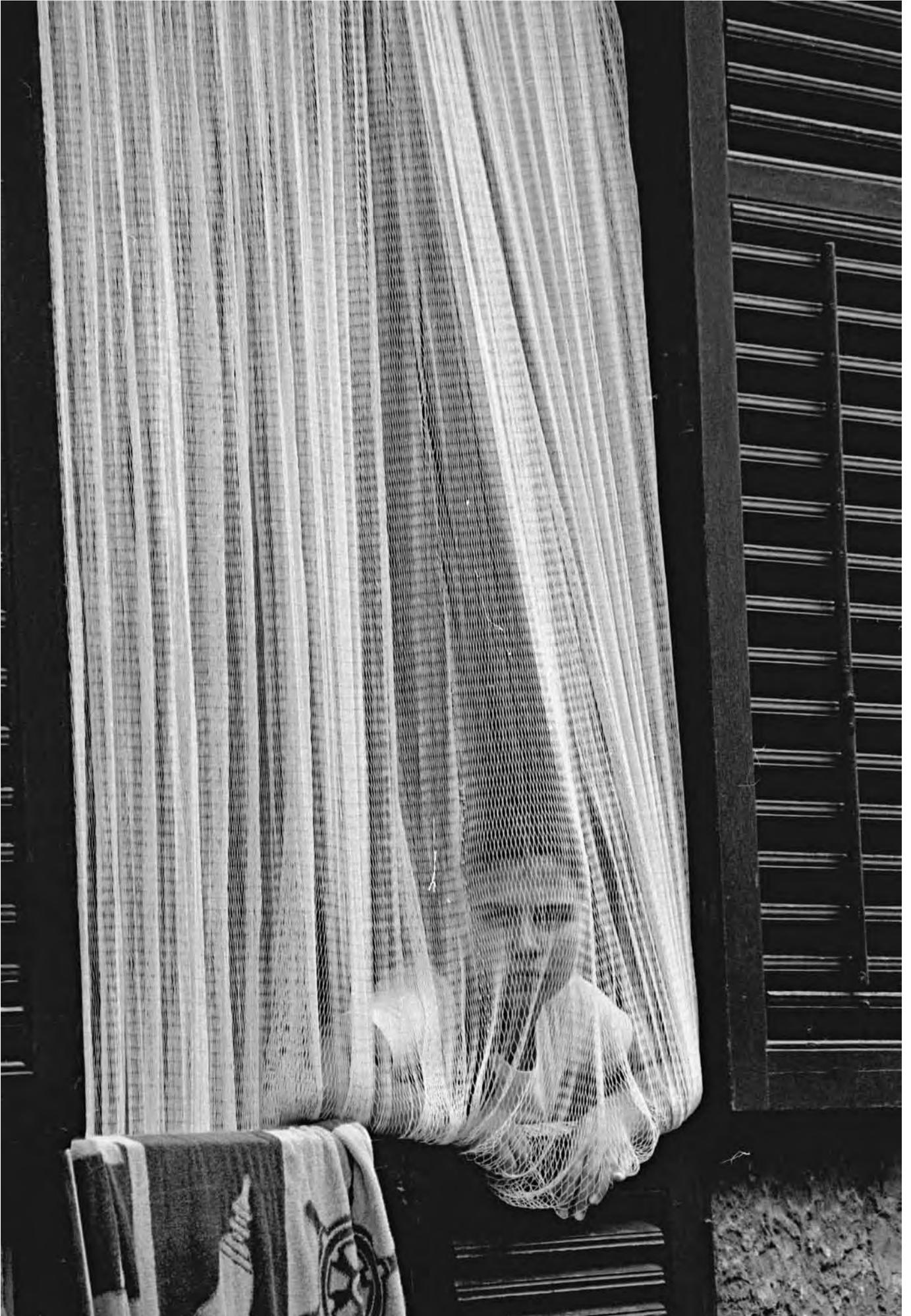
*Aspra (Bagheria), l'Assunta,
(Feste religiose in Sicilia) 1964
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos*



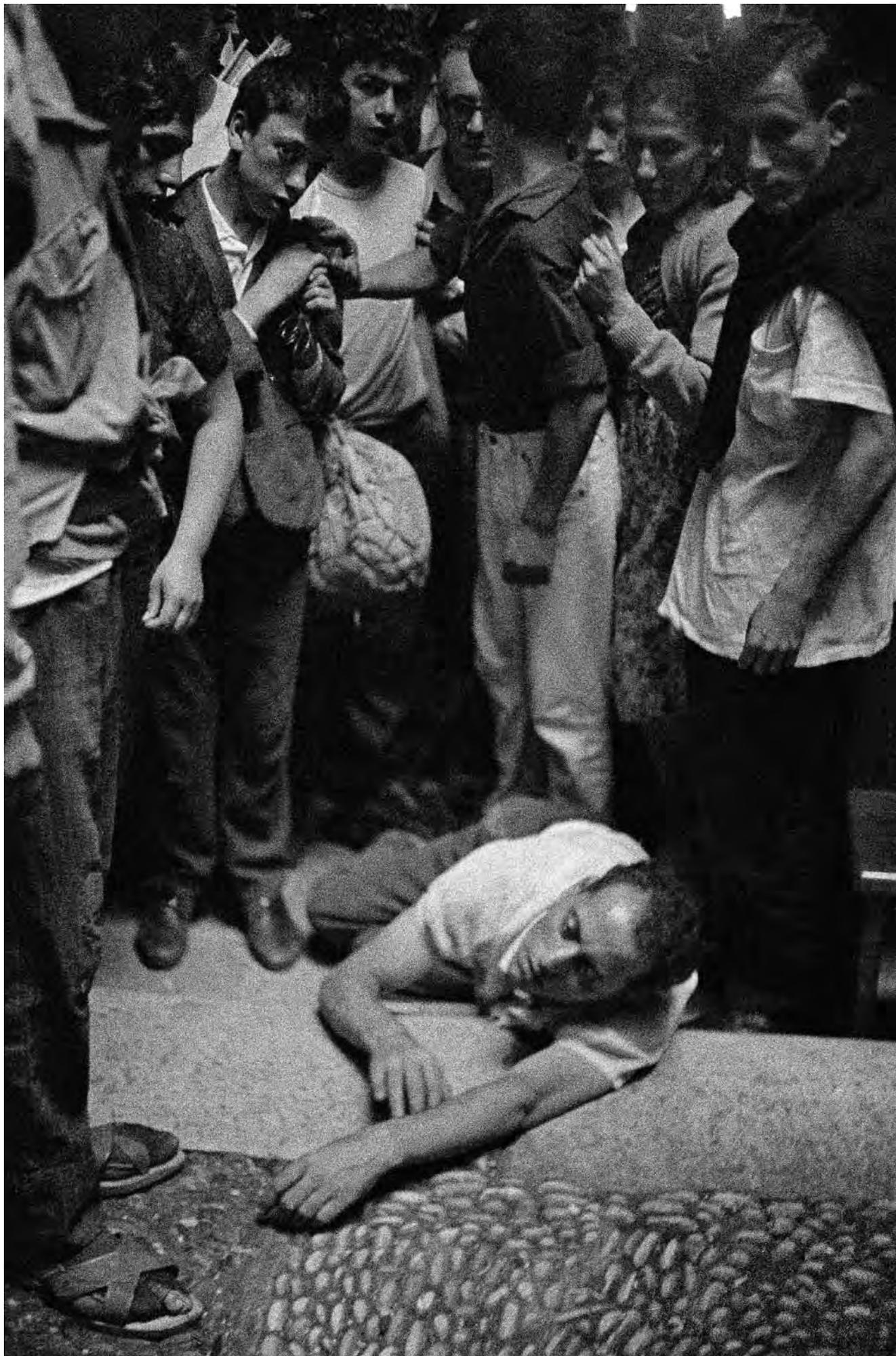


p. 16
Bagheria, 1973
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos
p. 17
Capizzi, 1982
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos
p. 18
San Fratello "I Giudei", 1964
(Feste Religiose in Sicilia)
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos
p. 19
Bagheria, 1981
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos
pp. 20 - 21
Palermo, Santa Rosalia, 1964
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos
pp. 22 - 23
Serradarce, Ex voto del Glorioso Alberto, 1970
© Ferdinando Scianna/Magnum Photos















Tetti, strade e condomini: l'abitare collettivo nel cinema italiano del dopoguerra *Rooftops, streets and blocks: the "collective living" in the Italian post-war cinema* Elisa Uffreduzzi

*«Laggiù al paese i cristiani campano tutti come tante bestie,
che conoscono solamente la fatica e l'obbedienza.*

*[...] invece tutti devono campare senza essere servi degli altri
e senza scordarsi mai i propri doveri.*

[...] ma che credi di trovare di diverso laggiù?

Pure al paese nostro la vita cambierà per tutti.

*Perché pure laggiù gli uomini stanno imparando che il mondo deve
cambiare.*

Certo dicono che il mondo cosiffatto non sarà migliore...

ma io [...] ci credo invece»¹.

*«Down there in the village men live all like beasts,
who only know hard work and obedience.*

*[...] whilst everyone has to get by without being servant of the other
and never forgetting his own duties.*

[...] You think you'll find something different down there?

Even in our village life will change for everyone.

*Since even there men are learning that the world must
change.*

Sure, they say a world like this will not be a better one...

but I [...] believe it will be so, instead»¹.

La ricostruzione urbanistica di cui è stata protagonista l'Italia nel secondo dopoguerra, ha visto cambiare rapidamente il volto del Paese, dal punto di vista estetico e non solo, incidendo profondamente sulle strutture sociali oltreché su quelle architettoniche. Una trasformazione che ha raggiunto l'apice con la speculazione edilizia portata dal boom economico, quando il progressivo inurbamento delle periferie cittadine, ha imposto l'edificazione abusiva delle borgate limitrofe. Il cinema, da osservatore attento qual è, ha puntualmente registrato il repentino cambiamento, consegnando alla storia numerose testimonianze visive che conservano ancora intatta l'efficacia espressiva.

Cinematograficamente siamo nel pieno della stagione neorealista (1945-48)², la cui eco si protrae fino ai primi anni Sessanta, quando sfocia nella cosiddetta "commedia all'italiana".

Tra i film che meglio restituiscono il nuovo paesaggio urbano in via di sviluppo negli anni Cinquanta *Il tetto* (regia di Vittorio De Sica, 1955) è il candidato perfetto a tradurre iconograficamente il valore semantico dell'"abitare in tanti" nel dopoguerra: la convivenza forzata, la miseria, la condivisione di spazi angusti che sfocia rapidamente nella mancanza di privacy e intimità.

Nella Roma degli anni Cinquanta Luisa (Gabriella Pallotta) e Natale (Giorgio Listuzzi) si sposano e – come accadeva spesso all'epoca – la mancanza di mezzi costringe la giovane coppia a trasferirsi dai genitori di Natale. Ma nello spazio ristretto della casa convivono già anche le due sorelle di Natale; Cesare, marito della maggiore nonché intestatario dell'affitto; i tre figli della coppia,

The urban reconstruction which ran over Italy after World War II, has rapidly changed the "face" of the Country, not only from the aesthetic point of view. In fact it had also a deep impact on the social structures besides those of architecture.

A transformation which reached its peak with the speculative building brought by the economic boom, when the gradual urbanization of the suburbs, imposed the illegal construction of the neighbouring hamlets. The movie screen, as it is a keen observer, has promptly recorded the sudden change, leaving to history several visual testimonies that still retain their expressiveness.

In cinematic terms, Italy was in the middle of the neorealist season (1945-48)², whose echo lasts until the early sixties, when it drifted into the so-called "commedia all'italiana".

Among the movies that better portray the new urban landscape, which was developing in the 1950s, *The Roof* (directed by Vittorio De Sica in 1955) perfectly translates in iconographic signs the semantic value of "the living in many" in the post-war period: the forced cohabitation, the poverty, and the sharing of cramped spaces which quickly falls into the lack of privacy and intimacy.

Set in the 1950s Rome, *The Roof* tells the story of Luisa (Gabriella Pallotta) and Natale (Giorgio Listuzzi) who got married and – as it often happened at that time – at first they had to move to Natale's parents house, due to misery. However, in the narrow space of the house, there are many people already living together: the two sisters of Natale; Cesare, the husband of the eldest (and rent holder), and the three children of the couple... plus the fourth on the way. The



più un quarto in arrivo. La promiscuità dell'abitazione esacerba ben presto gli animi da entrambe le parti, cosicché i due sposini finiscono per costruire una casa abusiva nella periferia romana del Prenestino, subissata dalla speculazione edilizia del dopoguerra. Il tema dell'abitare collettivo è dunque proposto in due situazioni diverse eppure speculari: la casa del cognato nella prima parte del film e quella dei neosposi, persino più claustrofobica, nel finale. In altre parole i due giovani ripristinano per sé una situazione abitativa che ricalca quella d'origine, optando – per ragioni di tempo³ ed economiche insieme – per una soluzione già in partenza inadeguata. È folgorante in questo senso il valore iconico della sequenza finale: all'arrivo della polizia un lento campo-controcampo svela allo sguardo severo e pietoso della guardia un *tableau vivant* commovente, dove Luisa, la suocera e Natale più un paio di bambini “raccolti” per l'occasione, inscenano una sorta di presepe scalcinato all'interno di una stanza-casa ridotta all'osso della struttura architettonica. Quattro pareti, un tetto – peraltro incompleto – una finestra senza vetri e una porta che non si chiude, costituiscono il grado zero di un'edilizia già in partenza sovraffollata e insufficiente. Per di più stavolta neanche i posti letto improvvisati sono sufficienti rispetto al numero di inquilini “sopresi” dai gendarmi. Fa eco alla spazialità claustrofobica dell'abitazione la landa desolata del quartiere abusivo, dove le case irregolari – anziché distribuirsi uniformemente sul terreno – si affastellano l'una sull'altra, come cercando conforto nell'illecito altrui. Quasi che questo fornisca una giustificazione giuridica *a posteriori*.

In *Le ragazze di San Frediano* (regia di Valerio Zurlini, 1955) la dimensione coabitativa si allarga (o si restringe) ulteriormente: stavolta ad assottigliare le “pareti” della privacy e dell'intimità è un intero quartiere, quello fiorentino di San Frediano. Il rione popolare fin dal titolo si profila come il vero protagonista: è un microcosmo dove la macchina da presa indugia sui mezzibusti delle comari affacciate alle finestre, metonimia dell'esistenza condivisa, nel bene e nel male, come in una grande famiglia.

Man mano che ci si allontana dal centro città troviamo invece i grandi caseggiati: grigie palazzine dove le vite dei singoli individui s'intrecciano in cortile o nelle chiacchierate tra una finestra e l'al-

dwelling promiscuity soon exacerbates the cohabitants' tempers, to the extent that the newlyweds end up with building an abusive house in the outskirts of Rome, in the Prenestino area, which was overwhelmed by the speculative building in the post-war period.

The theme of the “collective dwelling” is therefore proposed in two different, yet specular, situations: the home of the brother-in-law in the first part of the movie, and the brand-new house of the newlyweds (even more claustrophobic) at the end of the story. In other words the young couple re-establishes the housing (cramped) conditions from which they come from, by choosing – due to lack of time³ and money – a solution inappropriate from the very beginning. In this sense, it is striking the iconic value of the final sequence: when the police arrives, a slow “shot reverse shot” reveals to the stern and merciful gaze of the guard a kind of touching *tableau vivant*, where Luisa, her mother-in-law, Natale and a couple of kids gathered *ad hoc*, stage a sort of shabby Nativity, inside a room-house, reduced to the skeleton of its architectural structure. Four walls, a roof – furthermore unfinished – a window without glass and a door which does not close, constitute the zero degree of a housing already overcrowded and inadequate. Moreover, this time even the makeshift beds are insufficient respect to the number of tenants found by the police. The claustrophobic space of the dwelling is echoed by the surrounding land, where the abusive houses – instead of spreading evenly throughout the area – pile up on one another, as if they were seeking comfort from the others' illegality. As if this could provide a legal justification *a posteriori*.

In *Le ragazze di San Frediano* (directed by Valerio Zurlini in 1955) the co-housing condition expands (or shrinks) even further: this time the “walls” of privacy and intimacy have been thinned until they phagocytized a whole district: San Frediano, in Florence. The popular neighbourhood looms as the real star, starting from the title: it is a microcosm where the camera lingers on the medium close-ups of the goodwives at the windows. They stand as the metonymic icon of the “life sharing” for better or for worse, like in a big family.

As we move away from the cities' centre, the narrow alleys of the neighbourhood are replaced by large housing estates: shabby, grey complexes where people's lives interweave in the courtyard, or chatting between a window and the other. Like in *Bellissima* (directed by Luchino



tra. Come in *Bellissima* (regia di Luchino Visconti, 1951), dove la piccola Maria Cecconi (Tina Apicella) prende lezioni di recitazione sotto gli occhi scettici del vicinato.

Una variante significativa del cortile sono le terrazze comuni. Per lo più “a tetto” nelle *location* del centro Italia, è qui che i condòmini stendono i panni e organizzano furti improbabili (*I soliti ignoti*, regia di Mario Monicelli, 1958) o si riuniscono per ballare nelle calde sere estive (*Poveri ma belli*, Dino Risi, 1957).

L’onda lunga della stagione neorealista arriva fino agli anni Sessanta, pedinando i suoi personaggi di poveri, perdenti ed emarginati fino alla periferia di Milano. Qui troviamo *Rocco e i suoi fratelli* (regia di Luchino Visconti, 1960), che in una sorta di scalata al paradiso del successo, percorrono tutti i gironi infernali, dal seminterrato alla balconata della casa di ringhiera. Un tipo di costruzione caratteristica che troviamo già ai primi del Novecento, soprattutto nel Nord Italia. Il ballatoio comune, che scandisce di piano in piano la suddivisione verticale degli appartamenti, è la zona franca dove si incontrano gli altri inquilini, magari per brindare a una vittoria. Qualcosa è cambiato però, nell’arco di un decennio: se Natale e Luisa, nel momento di maggiore difficoltà, trovavano nei futuri vicini di casa l’aiuto morale e materiale per costruire il proprio futuro⁴, Rocco (Alain Delon) invece è libero di condividere col vicinato la gioia per la vittoria sul ring, ma non il dolore e la vergogna di un fratello assassino. Sintomaticamente infatti la madre chiude fuori i vicini quando scoppia la lite finale tra i fratelli, mentre la macchina da presa, come i guai, rimane nel chiuso delle pareti domestiche, a scrutare i volti in primo piano o indugiando in un opprimente totale dall’alto.

Proprio l’epopea familiare dipinta da Visconti ci consente una sintesi cinematografica e semantica dell’abitare collettivo nel dopoguerra. Lo stanzone sovraffollato nel seminterrato prima e il ballatoio condiviso poi, riassumono le due forme della convivenza forzata nell’Italia degli anni Cinquanta e oltre: da un lato

Visconti in 1951), when the little Maria Cecconi (played by Tina Apicella) takes acting classes under the sceptical eyes of the neighbours.

In this perspective, shared terraces constitutes a significant alternative to the courtyards. Mostly located on the rooftop of the buildings, these are the places where the tenants hang their laundry and organize improbable thefts (like in *Big Deal on Madonna Street*, directed by Mario Monicelli in 1958), or perhaps they gather to dance on summer evenings (*Poor but Handsome*, directed by Dino Risi in 1957).

The echo of neorealism resonates up to the 1960s, pursuing its characters of poor people, losers and outcasts up to the outskirts of Milan, where we find *Rocco and His brothers* (in the homonymous movie directed by Luchino Visconti in 1960). In a sort of climbing to the paradise of success, they run through all the infernal circles, from the basement to the balcony of the so called “casa di ringhiera”. This was a kind of tenement, consisting of series of flats, aligned alongside a shared balcony. Typical of Northern Italy in the early 20th century, these housings had also shared services and were intended for lower class people. The communal balconies constituted a free zone for meeting the other tenants, maybe for toasting to a victory. Nevertheless something has changed in a decade: if Natale and Luisa found in their forthcoming neighbours the moral and physical help for building their future (they suggest them the expedient of the illegal construction), on the contrary Rocco is free to share with the neighbourhood the joy for his victory in the ring, but not the pain and the shame of a murderer brother. In fact, symptomatically the mother shuts out the neighbours when the final quarrel between the brothers breaks out. While the camera, as well as the troubles, remains indoors, between the domestic walls, to scrutinize the close-ups of the faces, or indulging in an oppressive master shot from above.

Somehow, the family epic painted by Visconti traces a cinematic and semantic summary of the “collective housing” in the post-war period. Firstly the crowded flat-room in the basement, then the shared balcony, they summarize both formulas of cohabitation typical of Italy in 1950s



la casa-stanza stracolma, dove si vive pur sempre in famiglia; dall'altro gli spazi sociali introdotti dalle nuove costruzioni di periferia, che si tratti della terrazza, del cortile, o del lungofiume bersagliato dalla speculazione edilizia.

Ne emerge la necessità di traghettare un modo di vivere antico (quello della coabitazione nella casa d'origine, che ha radici nella società contadina tardomedievale), fin nella società moderna post-industriale. Una scelta che sembra essere connaturata all'emigrazione interna, non solo e non tanto dal Sud al Nord Italia o verso la capitale; quanto piuttosto dalla campagna più povera alla città del boom⁵ economico. Certo sono in primo luogo le ristrettezze economiche a dettare la morfologia abitativa nelle città italiane dopoguerra, ma non è solo questo.

È Rocco a fornire la chiave di lettura delle nuove (ma antiche) forme dell'abitare condiviso: «verrà un giorno, ma certo è ancora lontano, che tornerò al paese. E se non sarà possibile per me, forse qualcun altro di noi potrà tornare nella nostra terra».

Si tratta in ultima analisi del desiderio – anacronistico e del tutto incoerente col tessuto urbano – di ricreare nel contesto di arrivo un surrogato di quello di provenienza: l'Italia strapaesana dei piccoli centri, dove la famiglia allargata riuniva più generazioni sotto lo stesso tetto. Nel processo di inurbamento massiccio del secondo dopoguerra, il proletariato contadino diviso tra l'eredità della tradizione e la speranza di un futuro migliore, cerca rassicurazioni innestando il *modus vivendi* di matrice rurale nell'arido terreno di città.

¹ Ciro Parondi (Max Cartier) nel monologo finale del film. Cfr. anche Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, a cura di G. Aristarco e G. Carancini, NUC Cinema, Cappelli, Bologna, 1978 (1a ed. 1960).

² Vd. Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948, Roma, Marsilio-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003.

³ La casa dev'essere costruita nottetempo per sfuggire ai controlli della polizia.

⁴ Sono i futuri vicini di casa della giovane coppia a suggerire loro l'espediente della costruzione abusiva, poi ad aiutarli materialmente nell'edificazione stessa.

⁵ Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 39-52.

and later on: on the one hand the congested house-room, where people still live "in family"; on the other hand the social spaces introduced by the new suburban constructions, whether it is a terrace, the courtyard, or the riverside overwhelmed by the building speculation.

This attitude reveals the need "to ferry" an ancient way of life (the cohabitation in the house of the family of origin, which is rooted in the late medieval peasant civilization), even into the modern post-industrial society. A choice that seems to be inherent to the internal migration, not only and not so much from the South towards the North of Italy or the Capital, but rather from the poor countryside to the city of the economic boom⁴. Of course financial hardships are the first and main reason that moulds the housing morphology in post-war Italian cities, but this is not the only explanation.

Once again Rocco provides us with the key for interpreting the new (and yet ancient) forms of the shared housing: «verrà un giorno, ma certo è ancora lontano, che tornerò al paese. E se non sarà possibile per me, forse qualcun altro di noi potrà tornare nella nostra terra»⁵.

Ultimately it concerns the desire – anachronistic and totally inconsistent respect to the urban landscape – to reproduce in the arrival environment a kind of surrogate of the original context: namely an Italy made of hamlets and villages, where extended families used to gather several generations under one roof. In the massive urbanization process of post-war period, the peasant proletariat – stretched between the legacy of the traditions and the hope for a better future – looks for guarantees, by grafting the rural way of life onto the arid ground of the city.

¹ (Translation mine): as Ciro Parondi (Max Cartier) says during the final monologue of the movie. See also Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, edited by Guido Aristarco and Gaetano Carancini, NUC Cinema, Bologna, Cappelli, 1978 (1st ed. 1960).

² See Callisto Cosulich (ed.), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948, Roma, Marsilio-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003.

³ The house must be built overnight in order to escape the police checks.

⁴ See Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, 39-52.

⁵ «A day will come, but it is certainly still far away, that I will return to the village. And if it will not be possible for me, maybe someone else of us will return to our land.» (Translation mine): as Rocco (Alain Delon) says, during the toast to his victory in the ring.



pp. 24 - 27
Immagini tratte dal film "Il tetto" di Vittorio De Sica, 1955
pp. 28 - 29
Immagini tratte dal film "Rocco e i suoi fratelli" di Luchino Visconti, 1960





Casa collettiva e città socialista, il Karl-Marx-Hof a Vienna *Collective housing and the socialist city, the key-case of the Karl-Marx-Hof in Vienna*

Francesco Collotti con/with Enzo Collotti

Nella più vasta esperienza della casa collettiva, dalle corti circolari del Fujian in Cina fino ai *béguinages* delle città fiamminghe, ricorrono alcuni particolari esempi che non solo prima di tutto hanno offerto una risposta tecnica alla costruzione della città, ma sono stati risposta politica alla *questione delle abitazioni*, dando luogo a prefigurazioni di città futura che, negli ultimi 150 anni, sono state sogno, desiderio, anticipazione di città socialista¹.

Gli esiti finali di tali episodi sono divenuti talvolta differenti rispetto al programma iniziale, interessa qui tuttavia approfondire riferimenti che ancora *tengono*, portando a compimento un'ipotesi di città alternativa, il cui programma edilizio si rispecchia in un'idea di società nuova.

Il Karl-Marx-Hof resta tra gli episodi più significativi dell'esperienza di Vienna Rossa, edificato sulla Hagenwiese nel sobborgo di Heiligenstadt dal Comune di Vienna negli anni 1926-1930 con i fondi della tassa sulle abitazioni. Nell'opuscolo di presentazione edito dal Comune in occasione dell'inaugurazione, ritrovato nell'archivio SPOE e qui ripubblicato da Firenze Architettura, si sottolinea come dell'area totale che ammonta a 156.027 m², solo un quarto sia utilizzato per la costruzione (1400 appartamenti per 5000 abitanti complessivi), mentre i restanti tre quarti siano corti a verde per il gioco dei bimbi e viabilità connettiva. Il complesso, costruito a far l'argine della città sui prati in fregio a un'area dove un tempo scorreva un braccio del Danubio, vuole essere un'isola autosufficiente, con due giardini d'infanzia, due lavanderie e bagni pubblici, un ambulatorio dentistico per bambini, una biblioteca, un ampio spazio per giovani, ambulatori e cassa mutua, farmacia, ufficio postale e negozi. Alla base dell'intervento, come per molti

Within the broad experience of collective housing, from Chinese *Fujian* court houses to the Flemish *begijnhof*, there are some recurring examples which first and foremost provided a technical answer to the urban development issue, but were also a political solution to the *housing issue*, in advance letting image future cities. Indeed, in the past 150 years these models were a dream, a desire and a forerunner of the socialist city¹. The final outcomes to those experiences were at times diverging from the initial expectation; still, this essay try to present a key-case that did succeed in completing a theory of an alternative city, whose building programme mirrored the idea of a new society.

The Karl-Marx-Hof is still one of the most outstanding chapters of the Red Vienna period; built by the Municipality between 1926 and 1930 on the Hagenwiese, in the Heiligenstadt district, it was paid for with housing tax money. The presentation brochure published by the City for the grand opening, found in the SPOE archive and proposed here by Firenze Architettura, underlines that of a total project area of 156,027 m² only one quarter was built (1400 apartment units for a total of 5,000 dwellers), while the remaining three quarters were destined for green courts for children to play and connection paths. The complex was built on the edge of the city, on the meadows facing an area where the Danube used to flow. It was meant to be a self-sufficient island, with two kindergartens, two laundries and public baths, a dentist practice for children, a library, a large space for youth activities, medical cabinets and mutual benefit fund, a pharmacy, a post office and several shops. The driving force behind this project, which was shared with many other projects that dotted the political life and urban planning in the so-called Red Vienna, was an idea of alternative housing different from the late XIX century overcrowded urban fabric².



altri complessi che segnano la vicenda politica e urbanistica di Vienna Rossa, vi è un progetto di abitare alternativo e un'idea di città altra rispetto al tessuto tardoottocentesco².

Di quella città futura, al contempo fortemente radicata nella memoria della città storica europea fatta di corti e di corpi di fabbrica conclusi, il complesso di Ehn diviene emblema e bandiera. Non a caso, durante il colpo di stato del febbraio 1934, il Karl-Marx-Hof fu l'obiettivo delle cannonate di Dolfuss che, anche simbolicamente, volevano da una parte annientare la resistenza della classe operaia che difendeva le proprie case, ma dall'altra abbattere il simbolo di un'ipotesi alternativa di potere rappresentato dal grande complesso rosso scuro segnato, alla maniera di una fortezza, da quelle sei torri che ne marcano ancora la parte centrale³.

La monumentalizzazione dell'*abitare in tanti* ricorre nell'esperienza di Vienna Rossa, i cui migliori episodi sono a fianco di *altri Moderni* che han lavorato per dare lesene, colonne e cornici in pietra al popolo: Perret, Pouillon, Henselmann con la *Stalinallee*, Muzio e Piacentini a Milano, Sedad Eldem a Istanbul, Plecnik a Lubiana.

Non si farebbe giustizia di come sono andate veramente le cose a Vienna nel primo dopoguerra, se non si ricordasse, comunque, che un'altra anima del movimento riformista si confronta con la politica degli *Höfe*, ed è quella promulgata dai *Gartenschrober*, sostenitori della città giardino e dei piccoli orti in periferia (qui ne scrive Gundula Rakowitz). A. Loos e J. Frank costruiscono case esemplari nel programma degli *Höfe*, ma insistono su un'idea di città più lenta, leggera e sostenibile. Ma anche questa, tra istanze protoambientaliste e massiva costruzione della casa operaia, è una contraddizione nell'architettura viennese del primo Novecento.

Of that future city, which was anyway deeply rooted in the memory of a historic European city and its many courts and blocks, the K. Ehn's complex became the emblem and flagship. It is not by chance that during the 1934 coup, the Karl-Marx-Hof was shelled by Dolfuss' cannons that wanted – also symbolically – one the one side to smash the working class defending its home and also to tear down the symbol of an alternative form of power represented by the massive, dark red complex, the six-towered fortress whose vestiges are still standing on this day³. The monumental approach to social housing is quite recurrent in Red Vienna; its best chapters go side by side with other *Modern masters* who worked to give the people stone pilasters, columns and cornices: Perret, Pouillon, Henselmann at the *Stalinallee*, Muzio and Piacentini in Milan, Sedad Eldem in Istanbul, Plecnik in Ljubljana. In order to give a full account of how things went in post World War I Vienna, it should not be forgotten that another current in the reform movement came to terms with the *Höfe* programme, more specifically the one advocated by the *Gartenschrober*, supporting the idea of the garden-city and small suburban vegetable gardens (as described here by G. Rakowitz). A. Loos and J. Frank built model houses within the *Höfe* programme, but – at the opposite – their mantra was a slower, lighter and more sustainable city. The both lines survive, showing an open contradiction of early XX-century Viennese architecture with its proto-environmentalist currents and the massive construction of workers' fortresses.

¹ Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova, 1967. Grassi G., (editor), *Das neue Frankfurt*, Dedalo, Bari, 1975.

² Tafuri M., *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista*, Electa, Milano, 1986.

³ Collotti E., *Socialdemocrazia e amministrazione municipale: il caso della "Vienna rossa"*, in E. Collotti, (editor), *L'Internazionale operaia e socialista tra le due guerre*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Annali, Anno ventreesimo 1983/1984, Feltrinelli Editore, Milano, 1985.

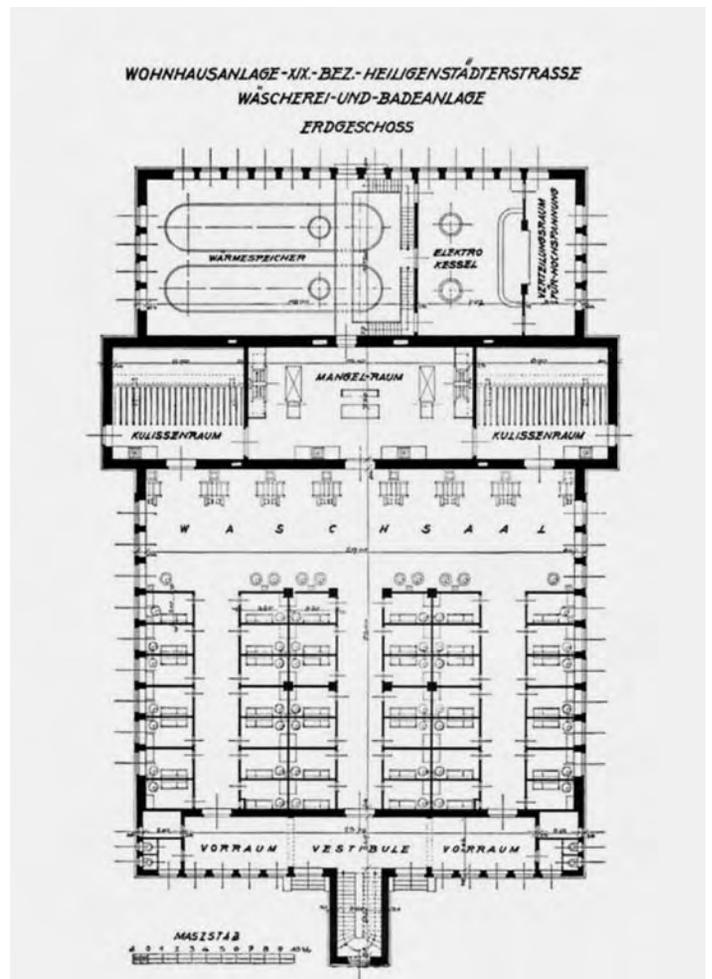
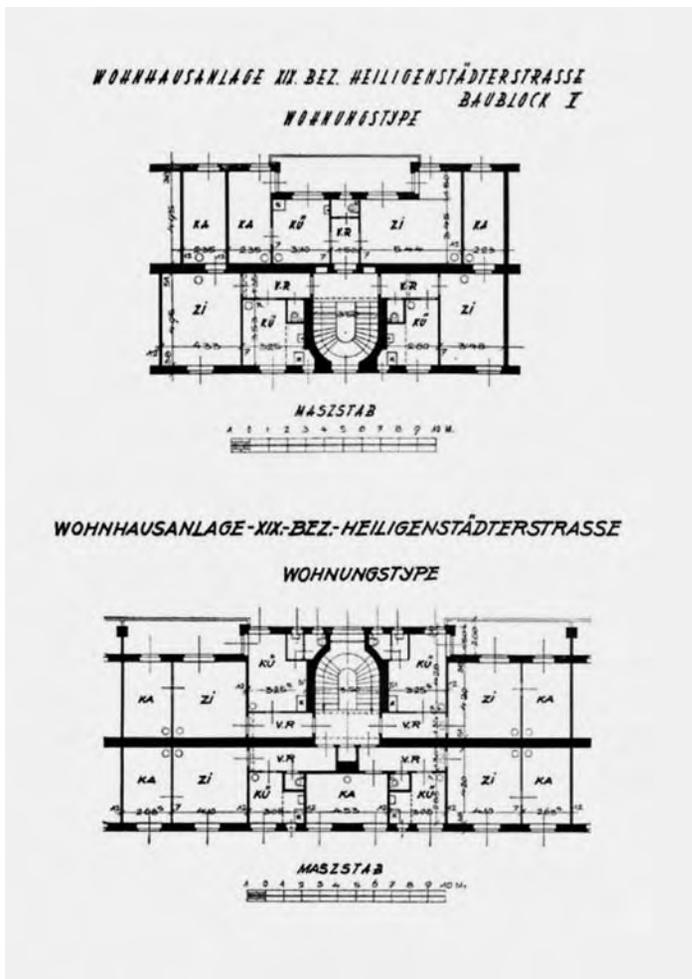


Diese Wohnhausanlage erbaute die
GEMEINDE WIEN
aus den Mitteln der Wohnbausteuer
in den Jahren 1926-1930

unter dem
**BÜRGERMEISTER
KARL SEITZ**

und den
AMTSFÜHRENDEN STADTRÄTEN
Hugo BREITNER Anton WEBER
FÜR FINANZWESEN FÜR WOHNUNGSWESEN

Planverfassung: Bauleitung:
WIENER STADTBAUAMT WIENER STADTBAUAMT
Oberstadtbaurat Architekt KARL EHN



Um den Umfang der geleisteten Arbeit aufzuzeigen, seien nachstehend die Mengen der wichtigsten Baumaterialien angeführt, die auf dem Bau verwendet wurden:

Ziegel	24,400.000 Stück,
Zement	19,800.000 kg,
Rundelsen	3,500.000 kg,
Kalk	2,300.000 kg,
Gips	1,265.000 kg,
Sand und Schotter	130.000 m ³ ,
Glas	24.400 m ² ,
Brettelböden	63.200 m ² ,
Dachziegel	614.000 Stück.

Über die näheren Einzelheiten des Baues gibt die folgende tabellarische Zusammenstellung genaueren Aufschluß.

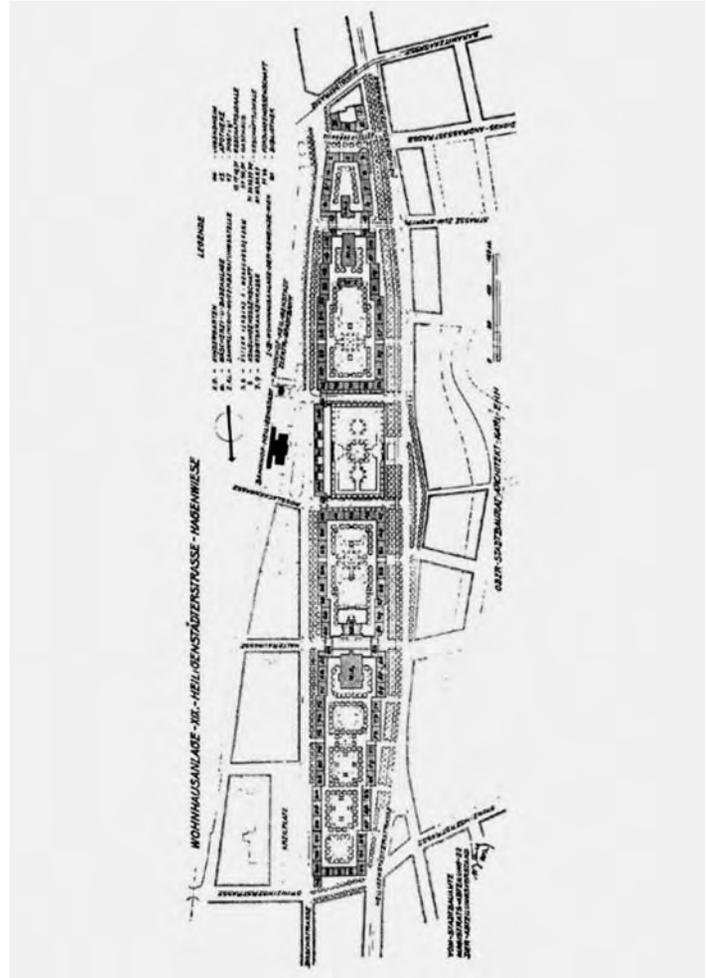
Zusammenstellung der in dieser Wohnanlage enthaltenen Wohnungstypen

Ledigen-Zimmer	88
Küche, Zimmer	125
Küche, Zimmer, Kammer	748
Küche, 2 Zimmer	159
Küche, Zimmer, 2 Kammern	136
Küche, 2 Zimmer und Kammer	93
Küche, 3 Zimmer	16
Küche, 2 Zimmer und 2 Kammern	6
Küche, 3 Zimmer und Kammer	10
Küche, 3 Zimmer und 2 Kammern	1
Gesamtzahl der Wohnungen	1382

Die Wohnhausanlage enthält weiters:

- 2 Zentralwäschereien mit 62 Waschständen,
- 2 Bäder mit 20 Wannen und 30 Brausen,
- 2 Kindergärten,
- 1 Zahnklinik,
- 1 Mutterberatungsstelle,
- 1 Bibliothek,
- 1 Jugendheim,
- 1 Postamt,
- 1 Krankenkasse mit Ambulatorium,
- 1 Apotheke,
- ferner 25 Geschäftslokale.

Die Durchführung dieses gewaltigen Bauvorhabens stellte an die Planverfassung, an die bauausführenden Firmen und die städtische Bauüberwachung große Anforderungen, die eine Zeit lang, als die Schwierigkeiten in der Fundierung zu überwinden waren, zu einer ganz besonderen Spitzenleistung anwuchsen. Der Enderfolg hat die Hingabe aller Beteiligten gelohnt.



Teilansicht des Karl-Marx-Platzes



Teilansicht der Fassadenfront Borschstraße



Ansicht der Fassadenfront Borschstraße



Teilansicht der Fassadenfront Borschstraße



Teilansicht der Front Geistingergasse



Ansicht der Front Geistingergasse, Ecke Heiligenstädter Straße



Fassadenpartie am Karl Marx-Platz mit figuralen Plastiken über den Durchgängen vom akadem. Bildhauer Josef Riedl — Im Vordergrund die Bronze-Plastik „Der Sömmer“ vom akadem. Bildhauer Otto Hofner



Fassadenpartie an der Ueberbrückung Halterastraße



Teilansicht des „Karl Marx-Platzes“



Blick in den Gartenhof — Im Vordergrund die „Schulzahnklinik“ und „Mutterberatungsstelle“



Teilansicht des „Karl Marx-Platzes“



Ueberbauung der Halterastraße, links im Vordergrund das Kindergartengebäude, rechts vorne die Zentralwäscherei



Blick auf die südlich gelegene Wäscherei



Blick auf den südlich gelegenen Kindergarten



Blick auf den nördlich gelegenen Kindergarten



Teilsicht des Gartenhofes mit Kindergarten im Hintergrunde



Aus der Zentralwäscherei (Blick in den Waschsaal)



Aus der Zentralwäscherei (Elektrokessel im Schaltraume)



Figurale Plastik, „Die Aufklärung“, eine der vier Schlufsteinbekrönungen am Karl Marx-Platze, in farbiger Keramik ausgeführt — Entwurf vom akademischen Bildhauer Josef Riedi

Questioni di memoria, restauro e patrimonio collettivo L'Unité d'Habitation di Firminy-Vert *Memory, restoration and collective heritage L'Unité d'Habitation in Firminy-Vert*

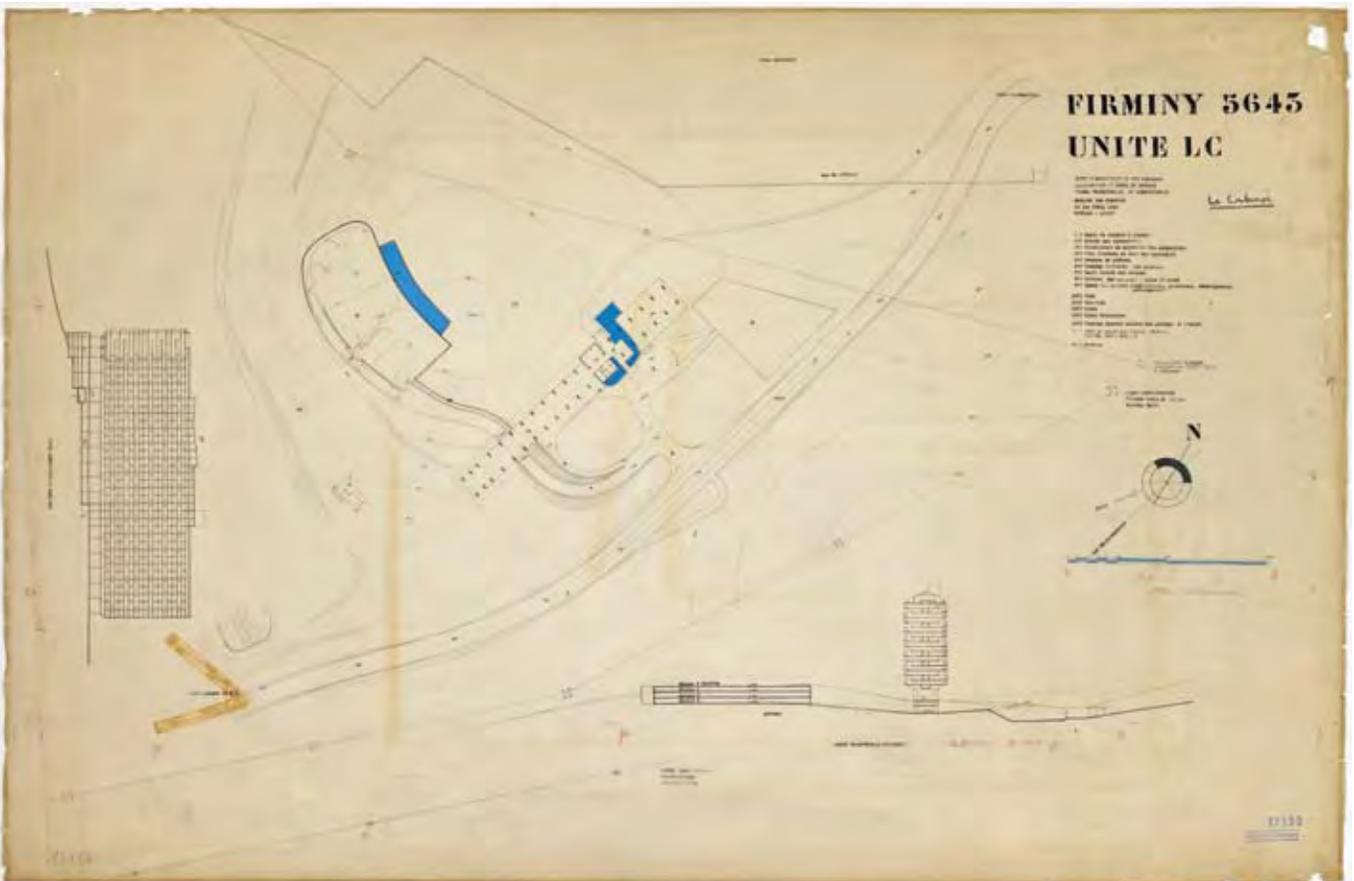
Susanna Caccia Gherardini

Oggi il patrimonio è soprattutto un gioco di forza di tipo politico ed economico, e occupa una posizione importante nelle configurazioni della legittimità culturale, oltre che nelle riflessioni sull'identità¹: e in questo Firminy-Vert è un caso quasi paradigmatico. Il patrimonio è diventato oggetto di quella che David Lowenthal ha definito una "crociata popolare", una forma di appropriazione che va valutata da un punto di vista non solo socio-antropologico, ma anche come pratica da prendere in considerazione in una politica democratica, a scala locale o nazionale². Dall'altro lato proprio la naturale conflittuale dell'appropriazione, l'imperativo della conservazione, quasi genera produzioni legislative e normative che continuano ad ampliare il loro ambito di applicazione³. L'Unité rappresenta un caso studio di particolare interesse rispetto a un tema che percorre tutta Firminy-Vert, ivi compresa la dimensione giurisprudenziale: quello dell'autorialità. Un termine che presenta nel caso di Firminy un doppio slittamento di significato⁴. Il primo è nominale, Le Corbusier da progettista e autore diventa opera, Le Corbusier diventa sinonimo dell'Unité, la cui costruzione inizia dopo la sua morte. Ma il nome dell'architetto diventa anche, come sito Le Corbusier, lo strumento che legittima l'intero processo di patrimonializzazione che prescinde da ogni approfondimento storico e storiografico, persino sulle sue opere.

La progettazione di una nuova, piccola Acropoli a Firminy-Vert (Le Corbusier in quegli anni sta progettando Chandigarh⁵), collocata in un luogo fortemente simbolico, un'area marginale e residuale tra le due città di Firminy, doveva ricucire la ville industrielle e la città della Carta d'Atene⁶. Un progetto che apre il discorso delle collaborazioni in primis di André Wogensky, ma anche di

Heritage today is mostly a political and economic power struggle, and occupies an important position in the configurations of cultural legitimacy, in addition to the role it plays in the reflections on identity¹: in this respect Firminy-Vert is a paradigmatic case. Heritage has become the object of what David Lowenthal has defined as a "popular crusade", a form of appropriation that must be assessed not only from a socio-anthropological point of view, but also as a practice to take into consideration in democratic policy making, both at the local and national scales². It is the natural conflictual nature of appropriation, together with the imperative of conservation, which often generates legislation and regulations that continue to expand their area of application³. L'Unité represents a study case that is particularly interesting in view of a theme that regards all of Firminy-Vert, including the legal dimension: that of authorship. A term which in the case of Firminy includes a double significance⁴. The first is nominal, since Le Corbusier from architect and author becomes the work itself. He becomes a synonym for l'Unité, although its construction began after his death. But the name of the architect also becomes, as Le Corbusier site, the instrument which legitimises the entire process of becoming heritage, a process which disregards any historic or historiographic analysis, his own work included.

The design of a new small Acropolis at Firminy-Vert (Le Corbusier in those years is designing Chandigarh⁵), located in a very symbolical place, in a marginal and residual area between the two cities of Firminy, was meant to connect the *ville industrielle* and the city of the Charter of Athens⁶. It is a project that sees the beginning of the collaborations with André Wogensky, *in primis*, but also with François Gardien, and especially with José Oubrière, and sets a double problem: that of au-



François Gardien, e soprattutto di José Oubrierie, ponendo un doppio problema: quello dell'autorialità e, non senza ironia, quello dell'omissione intellettuale che la patrimonializzazione indurrà. E a Firminy-Vert l'Unité d'habitation diverrà nel linguaggio comune come in quello dei saperi esperti semplicemente Le Corbusier, come il Patrimonio sarà indicato come Héritage Le Corbusier⁷.

Le Corbusier viene chiamato da Eugène Claudius Petit soprattutto per progettare tre Unité d'Habitation di cui la prima pietra dell'unica che sarà completata sarà posta nel maggio del 1965, pochi mesi prima che Le Corbusier muoia. La progettazione esecutiva e la costruzione saranno seguite da André Wogensky, già a capo dell'ACBAT Marsigliese -lo studio che progetterà e seguirà la costruzione di quell'Unité⁸- per traslazione di modelli, intrecciando nella catena patrimoniale nuovamente problemi di un'architettura fortemente segnata da un'ideologia (abitativa e progettuale) e question, non certo indifferenti di fronte ad opere con questa carica programmatica, di autorialità. Gerard Monnier ha tentato, almeno per la Francia, una storia comparata delle Unité che escono dagli studi di Le Corbusier⁹. Purtroppo al di là dello studio di Noël Jouenne proprio su quella di Firminy-Vert¹⁰, e degli studi più generali di Monique Eleb e Jean-Louis Violeu¹¹, il nodo del rapporto che si genera tra spazio e abitare in architetture così programmatiche è quasi sfuggito agli antropologi.

L'avvio della certificazione del valore delle architetture Corbuseriane (il primo passo sulla strada del riconoscimento, scriverebbe Sébastien Dubois)¹², non parte dall'alto, non fa leva sulla natura autoriale delle opere, né vede intervenire dei *savants*.

Ed è proprio un passaggio che interessa ancora l'Unité ad aiutare a comprendere in che modo intervenga un sapere esperto tipicamente conservatore, come il restauro, a segnare l'ultima fase della vicenda di Firminy-Vert. Con il riconoscimento di edificio *classé* dell'Unité nel 1993 arrivano infatti anche gli aiuti finanziari per il restauro di un elemento che segna la grammatica Corbuseriana, la *toit-terrasse*, attraverso una campagna di interventi, collocati tra il 1995 e il 1998¹³. Ma è l'eterogeneità delle gestioni che si susseguono almeno a partire dal 2000 a evidenziare come sia difficile il passaggio dalla carta alle pietre. Dal punto di vista amministrativo l'Unité è divisa in volumi gestiti da strutture diverse: una proprietà privata, due proprietà OPH - Office Public de l'Habitat - e la "Ville de Firminy". L'OPH Firminy porta avanti, tra il 2008 e il 2011, il restauro e le trasformazioni di 34 alloggi nell'ala nord, la parte chiusa nel 1984, in particolare oltre alla messa a norma dei bagni e degli impianti, attraverso il ridimensionamento delle cellule (alcune camere sono infatti raggruppate)¹⁴: il nesso che si vuole stabilire è tra memoria architettonica, la rigidità della distribuzione architettonica e la fragilità degli impianti.

L'assenza dei requisiti minimi di vivibilità è d'altronde una delle principali cause del progressivo spopolamento dell'Unité stessa¹⁵. Sono questi anche gli anni della richiesta di chiusura della scuola materna, per mancanza di rispondenza alle normative di sicurezza, dello studio per un parziale cambiamento di funzioni redatto dal gruppo d'Art et Actualités, delle proposte di grandi trasformazioni architettoniche, con l'apertura di *fenêtres urbaine* su progetto dell'architetto Henri Ciriani, che comporterebbe però una reinterpretazione dell'edificio¹⁶. A contrastare un vero e proprio tradimento di Le Corbusier, saranno allora i *locataires*, con un ribaltamento di ruoli tra saperi esperti (e filologici) e adeguamento al mutare dei *quadres de vie*, che rappresenta un'altra delle singolarità dell'intera vicenda di Firminy.

La chiusura della scuola materna in effetti, dopo dieci anni di strenue opposizioni, avviene nel 1998. Non senza un'involontaria ironia, a 14 anni di distanza la scuola ha ripreso una sua attività didattica, grazie all'insediamento di una serie di master sui temi

thorship, and, not without some irony, that of the intellectual omission that the process of becoming heritage would induce. In Firminy-Vert the Unité d'habitation will become in the common language, as well as in that of the experts, simply Le Corbusier, in the same way as Heritage will be denominated as Héritage Le Corbusier⁷.

Le Corbusier was commissioned by Eugène Claudius-Petit for designing three Unité d'Habitation, only one of which was ever completed. The cornerstone of this unit was placed in May, 1965, a few months before the death of Le Corbusier. The executive design and construction would be supervised by André Wogensky, head of the ACBAT in Marseilles -the studio that would design and carry out the construction of that Unité⁸-, responsible for transferring models, adding to the heritage process new issues related to an architecture that is strongly marked by an ideology (in terms of housing and design), and other important questions in view of works with this programmatic, author-related slant.

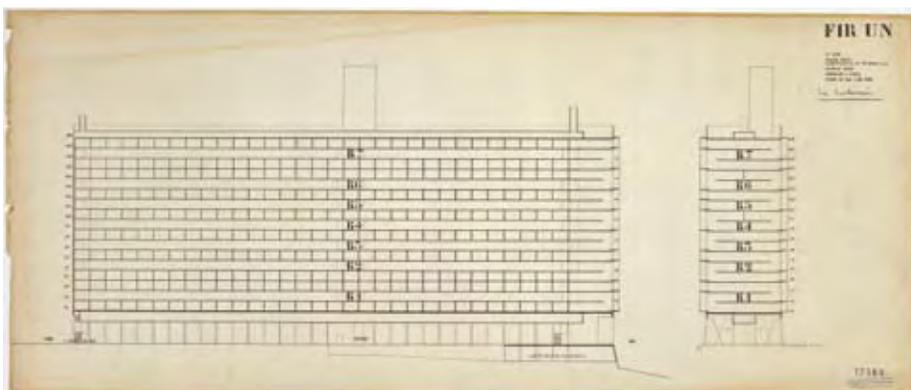
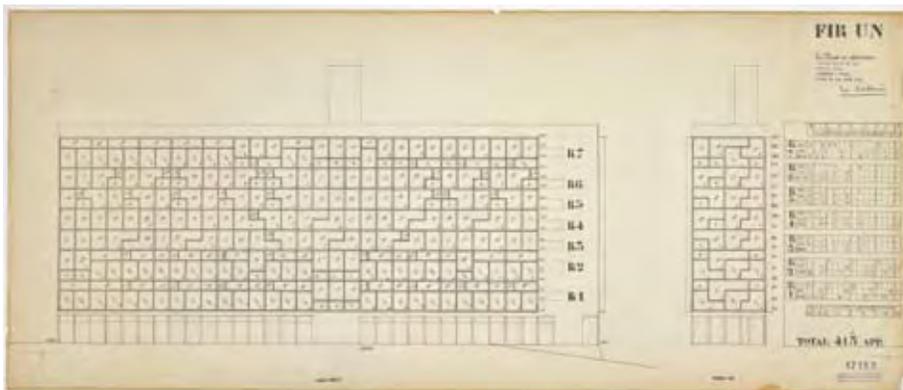
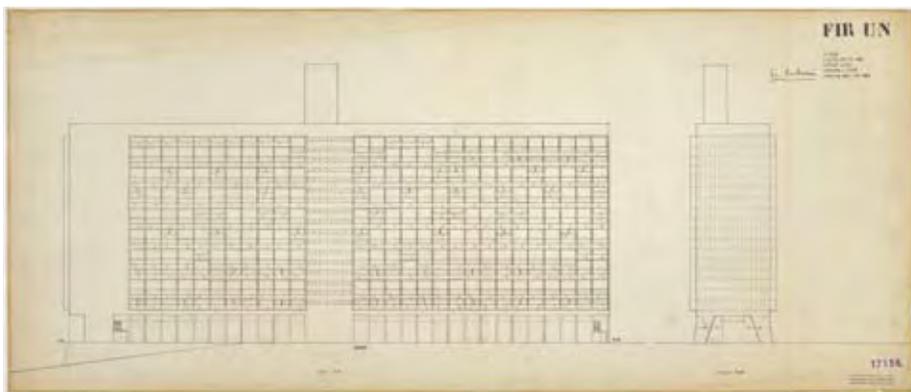
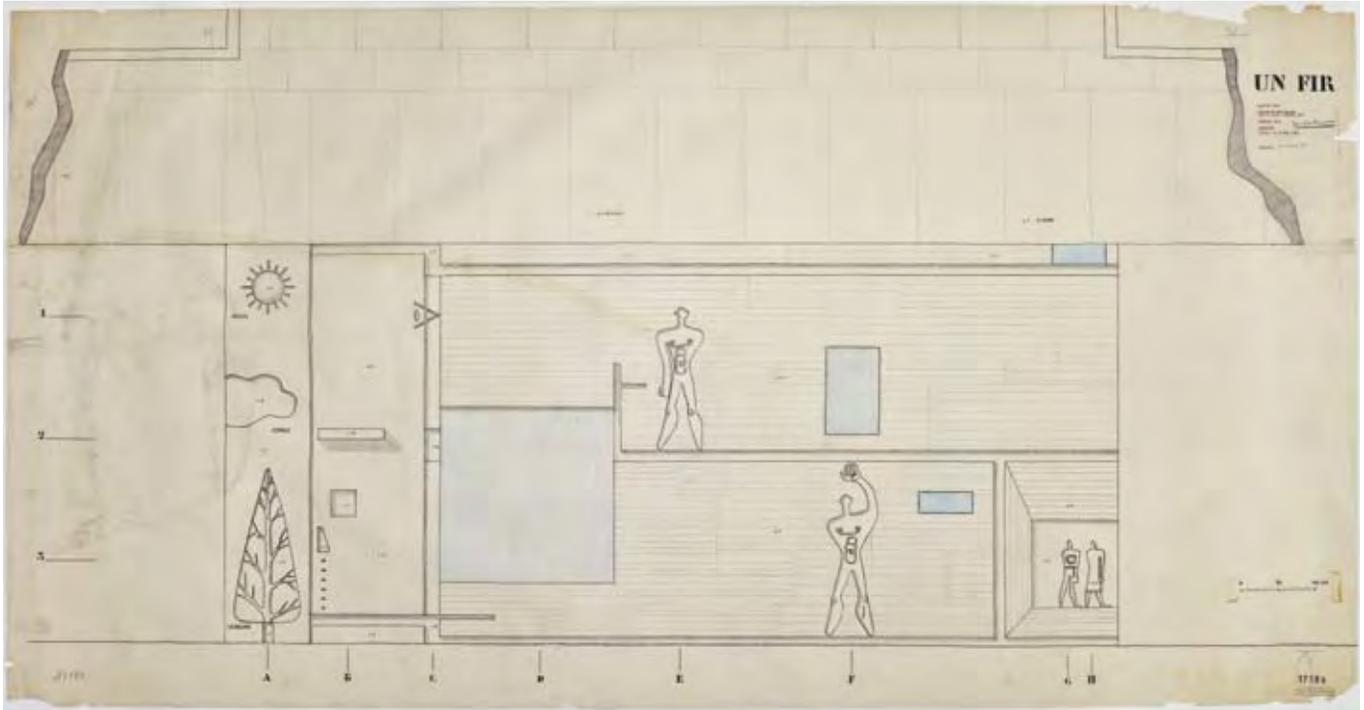
Gerard Monnier has attempted, at least for France, a comparative history of the Unités produced by Le Corbusier's studio⁹. Unfortunately, with the exception of Noël Jouenne's study on Firminy-Vert¹⁰, and of the more general analyses by Monique Eleb and Jean-Louis Violeu¹¹, the crucial importance of the relationship between space and dwelling in programmatic projects of this sort almost eluded the interest of anthropologists.

The beginning of the certification of the value of the work of Le Corbusier (the first step on the way to recognition, as Sébastien Dubois would say)¹², does not come from above, is not based on the authorial nature of the work, nor is it initiated through the intervention of *savants*.

It would be a traditionally conservative field, that of restoration, which would mark the last phase of the events surrounding Firminy-Vert. With the recognition of the Unité as a *classé* building in 1993, came financial aids for the restoration of a characteristic element in Le Corbusier's grammar, the *toit-terrasse*, through a series of interventions carried out between 1995 and 1998¹³. But it is the heterogeneity of successive administrations from the year 2000 to underline the difficulty of the passage from paper to stone. From the administrative point of view the Unité is divided into volumes managed by different organisations: a private co-property, two OPH - Office Public de l'Habitat - co-properties and the "Ville de Firminy". The OPH Firminy undertook, between 2008 and 2011, the restoration and transformation of 34 dwellings on the north wing, the part that was closed in 1984. In particular bringing the bathrooms and services to standard, and re-dimensioning the cells (some rooms are in fact grouped together)¹⁴: there is a link between architectural memory, the rigidity of the architectural distribution and the fragility of the services.

The absence of the minimum requirements of habitability is undoubtedly one of the main causes of the progressive depopulation of the Unité¹⁵. These are the years of the request to close the nursery, due to lack of compliance with safety regulations, of the study for a partial change in the functions of the various spaces, as drafted by the group Art et Actualités, and of the proposals for great architectural transformations, with the creation of the *fenêtres urbaines*, based on the project of the architects Henri Ciriani, which would entail, however, a reinterpretation of the building¹⁶. It would be the *locataires* to oppose what would have been a betrayal of Le Corbusier, in practice subverting the roles of expert (and philological) knowledges and the adaptation to the mutations of the *quadres de vie*, which represents another of the singularities of the whole Firminy affair.

The nursery finally closed in 1998, after ten years of exhausting opposition. Not without irony, the school has reopened to educational activities after 14 years, thanks to the carrying out of a series of master courses on themes concerning Heritage, irony within irony, or-







del Patrimonio, ironia nell'ironia, da parte de l'Université Jean Monnet di Saint-Etienne¹⁷. Una "patrimonializzazione insegnata" cui fa da pendant quella che è forse la forma più singolare di patrimonializzazione che si realizza in questa cittadina francese.

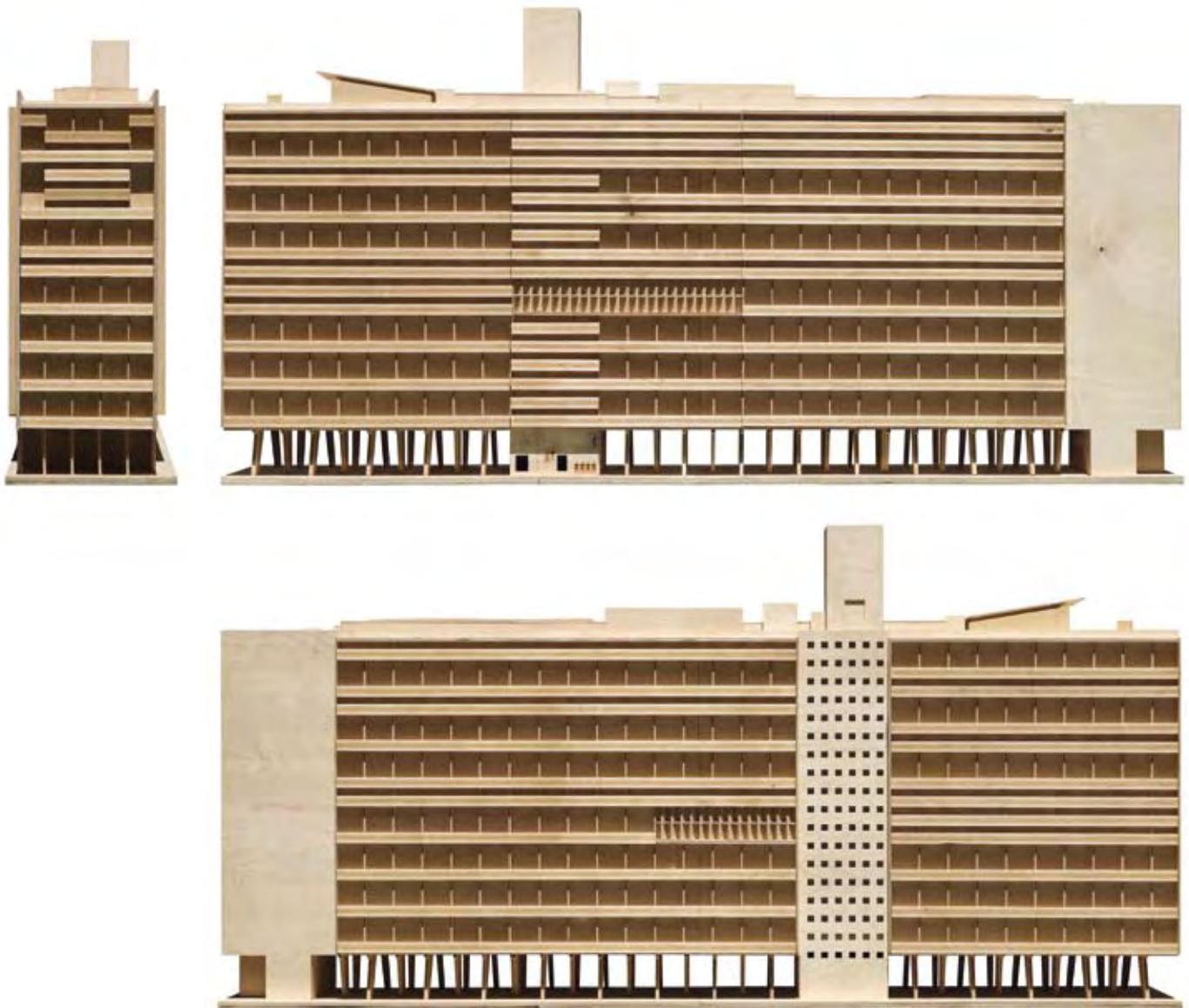
La vicenda dell'architettura dell'Unité che in pochi anni prenderà il nome del suo presunto progettista assume, nella vicenda patrimoniale di Firminy-Vert, un valore quasi di plot narrativo. Ad iniziare appunto dalla paternità dell'opera: certo, nei principi che la ispirano, nelle retoriche che la accompagnano, nell'ideologia che ne definisce il programma distributivo essa è pienamente Le Corbusieriana, ma nelle carte risulta progettata e accompagnata nella sua costruzione da un'équipe, il cui responsabile, come si è detto, è André Wogensky¹⁸. Certamente, come rileva puntualmente Noël Jouenne, le modificazioni che Wogensky introduce rispetto a un presunto modello, non sono insignificanti¹⁹ e rafforzano tutti i dubbi che gli storici si periteranno di legittimare. Ma l'appropriazione del nome è un processo graduale, anch'esso conflittuale, che merita di essere seguito. Certo il transfert del nome dall'architetto all'opera, distinta dalla ricerca dell'origine, fa del tema dell'autorialità uno dei nodi più aggrovigliati di questa storia, insieme con il rapporto che gli abitanti istituiscono con la memoria.

Una memoria collettiva che si costruisce e diventa "competenza", ma anche una memoria che, individualmente non solo collettivamente, diviene forma di resistenza (alla chiusura come allo snaturamento dell'Unité), ma anche la base del recupero e di una parziale gentrificazione dell'opera. E anche quando, dopo il 1993, entra in campo la storia - con le sue procedure e le indagini che mirano a ricostruirne l'origine e gli attori autentici -, a prevalere,

organised by the Université Jean Monnet di Saint-Etienne¹⁷. A "taught heritage" which mirrors what is perhaps the most singular form of heritage-making ever carried out in this small French city.

The events surrounding the Unité, which will in a few years take the name of its alleged designer, assume, regarding the heritage-making of Firminy-Vert, the features of a narrative plot. Beginning with the paternity of the work: although it is true that considering the principles that inspire it, the rhetoric that surrounds them, and the ideology that determines the distributive programme, it is fully Le Corbusierian, yet on paper it was designed and carried out in its construction process by a team supervised by André Wogensky¹⁸. Surely, as Noël Jouenne points out, the modifications introduced by Wogensky with respect to its alleged model, are not insignificant¹⁹ and reinforce all the doubts that historians will not hesitate to legitimise. Yet the appropriation of a name is a gradual, as well as a conflictual process, which it is worth to follow. Certainly the transfer of the name of the architect to the work turns the theme of authorship into one of the cruxes of this story, together with the relationship of the inhabitants with memory.

A collective memory that is constructed and becomes "competence", but also a memory that at the individual, and not only collective, level, becomes a form of resistance (to the closing, as well as to the altering of the nature of the Unité), and also the basis of the recovery and partial gentrification of the structure. When, after 1993, history enters the picture -with its procedures and investigations which attempt to reconstruct the origins of the work and find its authentic authors-, what prevails, and not only in the words of the inhabitants, is Le Corbusier. The singular prevalence of a



Disegni e fotografie sono riprodotti per gentile concessione © FLC Paris

p. 37

Assonometria, 17233b © FLC Paris

Planimetria generale e sezioni longitudinale Nord-Sud e trasversale Est-Ovest, FIRMINY 5643 UNITÉ LC, 1 aprile 1960 17130 © FLC Paris

p. 39

Bassorilievo facciata Est, UN FIR, 12 maggio 1965, modificato 10 giugno 1965, 17184 © FLC Paris

Facciate Est e Nord, FIR UN n°5980, 1 marzo 1962, 17156a © FLC Paris

Ripartizione appartamenti facciate Ovest e Sud, FIR UN n°5971, 1 marzo 1962, 17157a © FLC Paris

Sezioni tipo Longitudinale e trasversale, FIR UN n°5982, 1 marzo

1962, 17160a © FLC Paris

pp. 40 - 41

Interni e facciata, © FLC/SIAE, photographie Olivier Martin-Gambier

pp. 42 - 43

Unité d'Habitation, Berlino, 1957

Modello in legno impiallacciato di betulla scala 1:100

Dettaglio del tetto dell'Unité d'Habitation, Marsiglia 1952

Modello in legno impiallacciato di betulla scala 1:50

Modelli realizzati da: Eleonora Cecconi e Francesco Algostino

con la collaborazione di: Francesco Tioli, Olimpia Galatolo,

Beatrice Stefanini, Bernardo Criscuoli, Elisa Sgherri

Laboratorio Modelli per l'Architettura del Dipartimento di

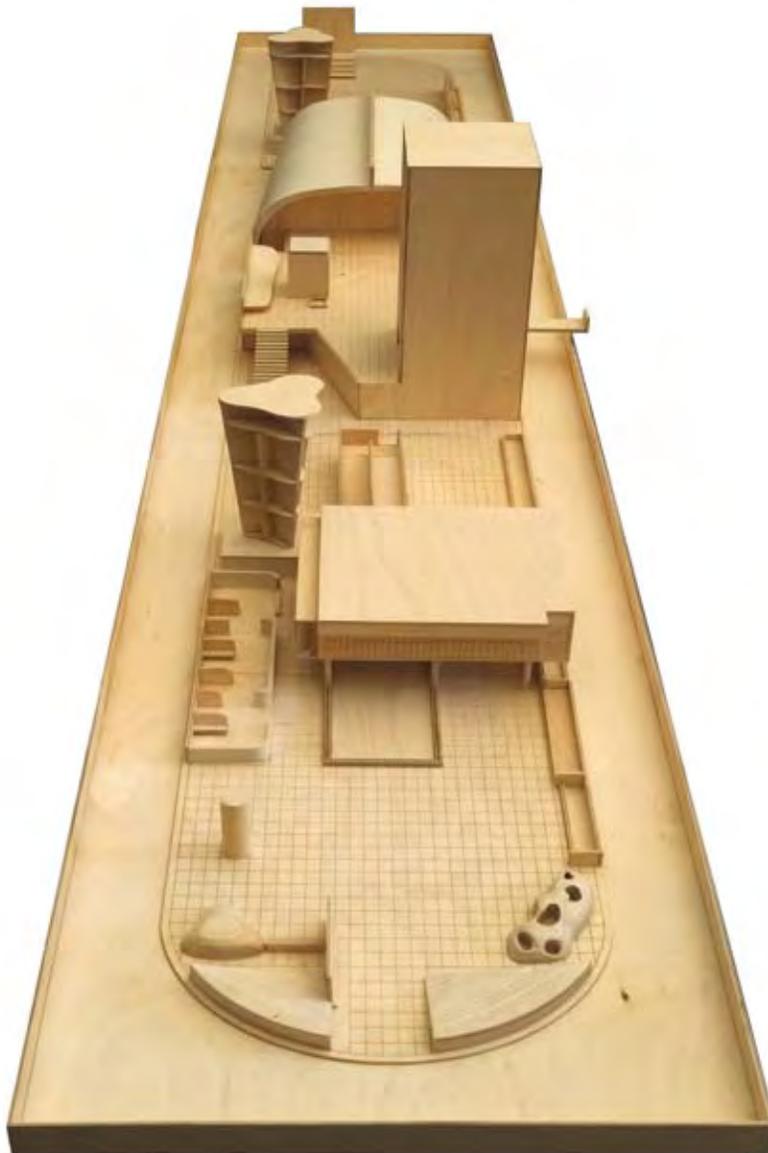
Architettura DiDa Università degli Studi di Firenze

Direttore: Giovanni Anzani

Foto di Filippo Giansanti e Paolo Formaglini

Laboratorio Fotografico di Architettura DiDa

Direttore: Giorgio Verdiani



e non solo nella lingua degli abitanti, rimarrà Le Corbusier. Un singolare prevalere di una memoria che si nutre dei ricordi elaborati collettivamente e si impone persino sui processi autoritativi e procedurali che porteranno ad includere l'intero sito nelle contrastate e sino ad oggi infelici vicende della candidatura Unesco.

memory that feeds on collectively constructed remembrances and asserts itself even over authoritative and procedural processes which would bring the entire site into the controversial and up to now unhappy events related to the UNESCO candidacy.

Translation by Luis Gatt

¹ Poulot D., *Elementi in vista di un'analisi della ragione patrimoniale in Europa, secoli XVIII-XX*, in «Antropologia», 7, pp. 129-154. ² Lowenthal D., *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge, 1998.

³ Poirrier P., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Paris, 2000.

⁴ Olmo C., Caccia Gherardini S., *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale. Firminy-Vert: tra messa in scena dell'origine e il restauro del non-finito*, in «Quaderni Storici», n.150, Anno L, Fascicolo 3, dicembre 2015, pp. 689-722.

⁵ Le Corbusier, Jeanneret P., Deww J.B., Fry M., *Chandigarh 1956* (riedizione 2010).

⁶ Ragot G., *Le Corbusier à Firminy-Vert: manifeste pour un urbanisme moderne*, Paris, 2011, pp. 13-15.

⁷ Guillot X., (a cura di), *Firminy, Le Corbusier en héritage*, Saint-Etienne, 2008.

⁸ Leone I., *Lo studio di Le Corbusier nel secondo dopoguerra. Passaggi, pratiche, esiti*, Tesi di dottorato, Torino 2011.

⁹ Monnier G., *Le Corbusier, les Unités d'habitation en France*, Paris, 2002.

¹⁰ Jouenne N., *La vie collective des habitants du Corbusier*, Paris, 2005.

¹¹ Eleb M., Violeu J-L., *Entre voisins. Dispositif architectural et mixité sociale*, Paris, 2000.

¹² Dubois S., *Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains*, in «Histoire & Mesure», 2, 2008, pp. 103-143.

¹³ Toulhier B., *Architecture et patrimoine du XXe siècle en France*, Paris, ED du Patrimoine, 1999, p. 315.

¹⁴ Pochi anni prima erano stati completati i lavori alle facciate, compresi gli infissi, ma senza la risoluzione dei costanti problemi di infiltrazioni.

¹⁵ *Patrimoine 21. Réseau d'acteurs pour réhabiliter le bâti du XXe siècle*, Actes du séminaire des 4 et 5 décembre 2012.

¹⁶ http://www.culture.gouv.fr/culture/dp/patrimoinexx/pages/res_unite_habitation_firminy.html

¹⁷ Più precisamente il Master Erasmus Mundus MaCLand (Master de gestion de paysages culturels y compris labellisés UNESCO) e i master nazionali in «Patrimoine».

¹⁸ Sampò L., *Le Corbusier 1957-1965: traguardi di una ricerca teorica artistica e architettonica: il complesso di Firminy (1946-1971)*, tesi di dottorato, Paris EPHE (2007), pp. 87-91.

¹⁹ Jouenne N., *La vie collective des habitants du Corbusier*, Paris, 2006, pp. 27-52.

¹ Poulot D., *Elementi in vista di un'analisi della ragione patrimoniale in Europa, secoli XVIII-XX*, in «Antropologia», 7, pp. 129-154. ² Lowenthal D., *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge, 1998.

³ Poirrier P., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Paris, 2000.

⁴ Olmo C., Caccia Gherardini S., *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale. Firminy-Vert: tra messa in scena dell'origine e il restauro del non-finito*, in «Quaderni Storici», n.150, Year L, Volume 3, December 2015, pp. 689-722.

⁵ Le Corbusier, Jeanneret P., Deww J.B., Fry M., *Chandigarh 1956* (new edition 2010).

⁶ Ragot G., *Le Corbusier à Firminy-Vert: manifeste pour un urbanisme moderne*, Paris, 2011, pp. 13-15.

⁷ Guillot X., (ed), *Firminy, Le Corbusier en héritage*, Saint-Etienne, 2008.

⁸ Leone I., *Lo studio di Le Corbusier nel secondo dopoguerra. Passaggi, pratiche, esiti*, PhD Thesis, Turin 2011.

⁹ Monnier G., *Le Corbusier, les Unités d'habitation en France*, Paris, 2002.

¹⁰ Jouenne N., *La vie collective des habitants du Corbusier*, Paris, 2005.

¹¹ Eleb M., Violeu J-L., *Entre voisins. Dispositif architectural et mixité sociale*, Paris, 2000.

¹² Dubois S., *Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains*, in «Histoire & Mesure», 2, 2008, pp. 103-143.

¹³ Toulhier B., *Architecture et patrimoine du XXe siècle en France*, Paris, ED du Patrimoine, 1999, p. 315.

¹⁴ A few years earlier the work on the facades had been finished, including doors and windows, but without solving the constant problems with seepage.

¹⁵ *Patrimoine 21. Réseau d'acteurs pour réhabiliter le bâti du XXe siècle*, Actes du séminaire des 4 et 5 décembre 2012.

¹⁶ http://www.culture.gouv.fr/culture/dp/patrimoinexx/pages/res_unite_habitation_firminy.html

¹⁷ More specifically the Master Erasmus Mundus MaCLand (Master de gestion de paysages culturels y compris labellisés UNESCO) and the national master degrees in «Patrimoine».

¹⁸ Sampò L., *Le Corbusier 1957-1965: traguardi di una ricerca teorica artistica e architettonica: il complesso di Firminy (1946-1971)*, PhD Thesis, Paris EPHE (2007), pp. 87-91.

¹⁹ Jouenne N., *La vie collective des habitants du Corbusier*, Paris, 2006, pp. 27-52.

Un margine per Genova. Il quartiere residenziale di Forte Quezzi di Luigi Carlo Daneri *A margin for Genoa. The residential area of Forte Quezzi by Luigi Carlo Daneri*

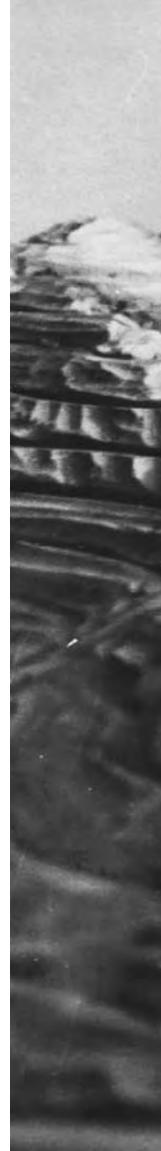
Francesca Mugnai

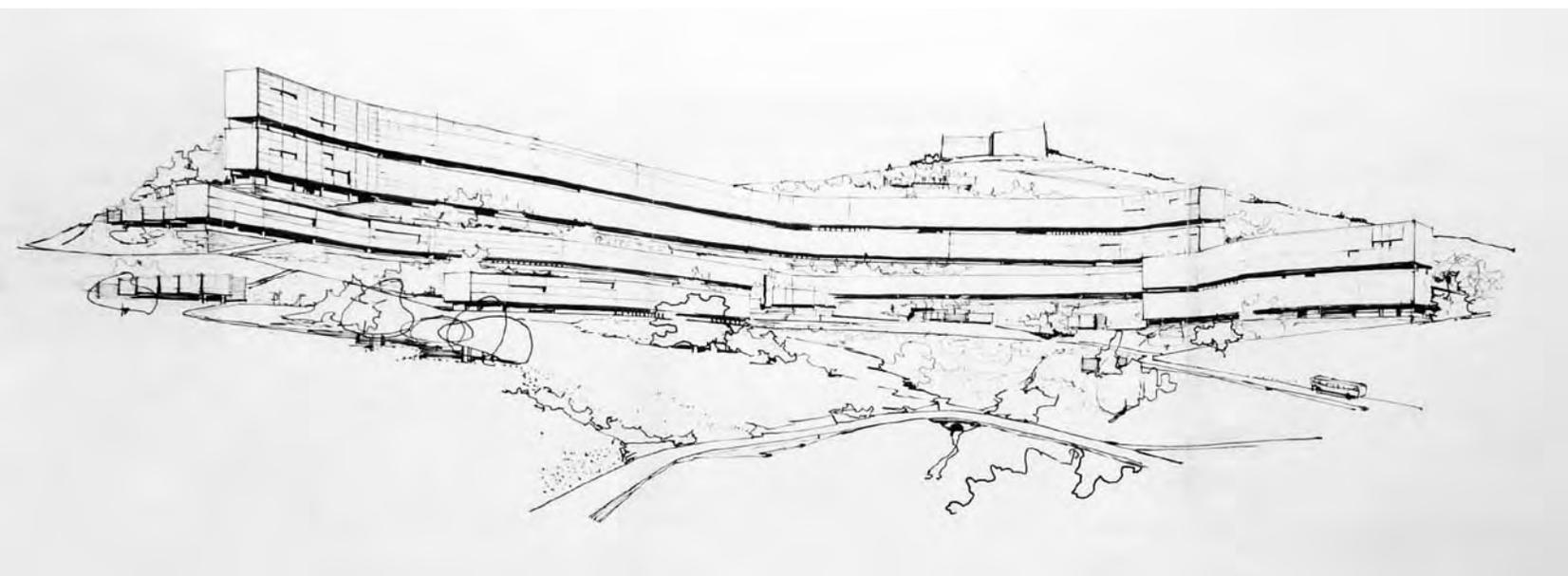
Dal mare, muovendo gli occhi lungo il rettilineo del torrente Bisagno e poi su per il Colle della Calcinara, la corsa dello sguardo si arresta sul blocco serpentino di Luigi Carlo Daneri, che si erge imponente ai piedi delle rovine ottocentesche del Forte Quezzi. Tra questo e l'omonimo quartiere residenziale la distanza fisica è breve, ma mentre il primo resiste inesorabile all'assedio dell'espansione urbana e mantiene intatto il suo distacco di presidio militare, ancorché diruto e abbandonato, il secondo è a tutti gli effetti un brano di città, proprio in virtù del suo essere, anziché frammento isolato frai tanti del magma urbano, netto margine ultimo di Genova. Perentoria, la sagoma del Biscione serpeggia nelle pieghe della collina e separa il "costruito" dal "naturale", evocando per forza e significato la stretta protettiva di un'antica cinta muraria.

Concepito e realizzato nell'ambito del secondo settennio Ina-Casa tra il 1956 e il 1968, il progetto del quartiere di Forte Quezzi è affidato a sei gruppi di progettisti coordinati da Daneri e dal suo vice Fuselli¹. Seppur ridimensionato rispetto alla prima versione a seguito del parere negativo del Consiglio Superiore delle Belle Arti, l'intervento non ha uguali in Italia per audacia formale e densità abitativa, con i suoi 4.400 abitanti e un totale di 365.000 metri cubi costruiti. Rifiutando la poetica "paesana" e opponendosi alla "ricerca superatissima di un ipotetico aspetto urbano"², Daneri e Fuselli ricorrono a cinque blocchi sinuosi che seguono il profilo delle curve di livello e sono caratterizzati, ciascuno con diversa declinazione del tema, da una griglia di logge. L'edificio A, opera di Daneri, è il più alto e conclude l'ascesa della collina. Si appoggia su di un basamento formato dalla successione del parcheggio seminterrato alla quota della strada e di un percorso

Looking from the sea, following the line of the Bisagno stream and then over the Colle della Calcinara, the gaze stops on the serpentine block by Luigi Carlo Daneri, which rises imposingly at the foot of the 19th century ruins of Forte Quezzi. Between the fort and the residential area of the same name the physical distance is short, yet whereas the first resists inexorably to the assault of urban expansion and keeps its distance intact, as the military garrison that it is, however ruined and abandoned, the second is to all effect a section of the city, due to its nature as clear final margin of the city of Genoa, rather than as an isolated fragment among many others in the urban confusion. Peremptory, the outline of the "Big Snake" (il Biscione) slithers among the folds of the hills and separates the "built" from the "natural", evoking with force and significance the protective hold of old fortified walls.

Conceived and developed during the second seven-year period of Ina-Casa between 1956 and 1968, the project for the Forte Quezzi residential area was commissioned to six different groups of architects under the supervision of Daneri and his head assistant Fuselli¹. Although reduced with respect to the first version, as a consequence of the negative verdict from the High Council for Fine Arts (Consiglio Superiore delle Belle Arti), the project is without equal in Italy in terms of formal boldness and housing density, with its 4,400 inhabitants and a total of 365,000 cubic meters of built volume. Rejecting "rustic" poetics and opposing the "very dated research on a hypothetical urban appearance"², Daneri and Fuselli chose to build five winding blocks which follow the outline of the contour line and are characterised, each with variations on a main theme, by a grid of loggias. Building A, built by Daneri, is the tallest and rests on the highest point of the hill. It is supported by a base composed by a succession of lower-ground level parking lots and an elevated





p. 45

Foto del modello

Prospettiva d'insieme

pp. 46 - 47

Viste aeree del quartiere appena concluso

p. 49

Il blocco C in primo piano e il blocco A (il Biscione) sullo sfondo

Alloggi tipo

Le immagini pubblicate sono state gentilmente concesse da Anna Daneri





porticato a quota superiore che, snodandosi per tutta la lunghezza del blocco, conduce ai vari corpi-scala. Il volume soprastante, così come la sua trama di alveoli formata dalle logge, è interrotto a metà da un piano interamente libero che serve da grande loggiato comune. Da qui la veduta è poderosa, con la città ai piedi e il mare all'orizzonte: un privilegio degno delle classi più abbienti offerto a ciascuno degli oltre 2.000 abitanti del solo Biscione, vero manifesto "ideologico" dell'intero quartiere. Davanti al compito di costruire un nuovo insediamento ai margini di Genova e nel contesto più ampio di un'Italia post-bellica affamata di alloggi a prezzi bassi, Daneri cerca una possibile risposta nei modelli più radicali della tradizione moderna: nel Plan Obus di Le Corbusier³ in primis, che gli suggerisce, oltre ad alcune soluzioni formali (come il loggiato intermedio), la relazione non scontata tra l'esistente e il nuovo o tra la singola cellula abitativa e la grande scala dell'insediamento. Più che alla definizione del singolo alloggio, che risulta poco innovativo sul piano tipologico ma sicuramente integrato in un sistema più complesso di connessioni tra spazi individuali e collettivi, la ricerca di Daneri è volta a elaborare un modello insediativo che trasformi la periferia da frammento isolato, privo di relazioni con il nucleo antico, a organica prosecuzione della città che continua a riferirsi al suo centro. Di fatto, la grande "abside" che il quartiere forma adagiandosi "razionalmente"⁴ sul fianco ripido della collina, si rivolge alla città e al mare, dando vita a un dialogo che non può dirsi disteso o pacato, ma che piuttosto trova la sua ragion d'essere nelle forze opposte che lo sostengono: il centro e la periferia, la distesa piatta del mare e i rilievi collinari, e ancora, parafrasando Tafuri, la finitezza dell'edificio e la sua aspirazione a farsi esso stesso città⁵. Una tensione continua tra opposti, quella innescata dall'intervento di Daneri, che pare connaturata a questi luoghi, dove le montagne si gettano nel mare e il grandioso convive col modesto.

Questo è *in nuce* il significato urbanistico e architettonico del quartiere di Forte Quezzi, comprensibilmente frainteso e osteggiato dai più già dalla sua prima presentazione⁶, eppure ancora oggi di straordinaria attualità nonostante le mutate condizioni al contorno.

Proprio per il suo carattere "sperimentale", l'affascinante soluzione proposta da Daneri può non avere niente di rassicurante, né per il cittadino comune né per gli architetti contemporanei, ma ha innegabilmente la forza e il coraggio dell'idea, intesa qui come espressione di un pensiero profondo sulla città e il suo continuo mutare. Una lezione importante anche per la nostra epoca, che da una parte ha rinunciato a progettare la periferia e dall'altra ha optato, come scrive Gregotti, per "la provvisorietà e le calligrafie mutevoli come valori, e il ritiro da ogni dialogo con il disegno della città e della sua storia"⁷.

porticoed footpath that unwinds the whole length of the block, leading to the stairways to the various sections. The built volume above, as well as the hive formed by the individual loggias, is interrupted half-way up by an entire floor destined to serve as a great common loggia. From here there is a mighty view, with the city below and the sea on the horizon: a privilege usually reserved to the higher classes, and here offered to the 2,000 inhabitants of the "Big Snake" alone, a true ideological manifesto for the entire housing project. Faced with the task of building a new settlement on the edge of Genoa in the wider context of a post-war Italy desperately in need of social housing, Daneri looks for a possible answer among the most radical models of the modern tradition: in Le Corbusier's Plan Obus³, first of all, which offers, along with some formal solutions (such as the intermediate loggia), ideas concerning the relationship between the existing and the new, and between the single residential cell and the large scale of the settlement as a whole. Rather than on the design of the single apartments, which tend to be scarcely innovative from the typological point of view, although solidly integrated into a more complex system of connections between individual and collective spaces, Daneri's research is aimed to the creation of a housing model that can transform the suburbs from being an isolated fragment, without connections to the old centre of the city, into an organic continuation of the city, and still linked to its centre. In fact, the great "apsis" that the residential project "rationally"⁴ forms resting on the steep side of the hill, faces the city and the sea, generating a dialogue that may not be relaxed or placid, but which finds its *raison d'être* in the opposing forces that support it: the centre and the suburb, the flat surface of the sea and the elevated features of the hill and, paraphrasing Tafuri, the completeness of the building and its aspirations to become one with the city⁵. A continuous tension between opposites generated by Daneri's project, which seems a natural part of the landscape, where the mountains drop into the sea and greatness coexists with humbleness.

This is, *in a nutshell* the urban and architectural significance of the residential project of Forte Quezzi, understandably misunderstood and opposed by a majority since the moment of its presentation⁶, and yet still modern and up to date today, although the surrounding conditions have changed. Precisely due to its "experimental" nature, the fascinating solution proposed by Daneri, may not be particularly reassuring, not for the common inhabitant nor for contemporary architects, yet it has the undeniable force and courage of the idea, understood as the expression of a deep reflection on the city and its constant transformation. An important lesson for our era as well, which on the one hand has forsaken planning for the suburbs, and on the other has chosen, as Gregotti points out, "the provisional nature and the mutating calligraphy as values, as well as the abandonment of every dialogue with the design of the city and its history"⁷.

Translation by Luis Gatt

¹ I progettisti capigruppo sono: Claudio Andreani, Mario Labò, Robaldo Morozzo della Rocca, Mario Pateri, Gustavo Pulitzer Finali, Antonio Sibilla. Mario Labò non parteciperà però alla redazione finale. Le vicende dettagliate del progetto sono ampiamente descritte nelle monografie dedicate a Daneri (Patrone P.D., *Daneri*, Sagep, Genova, 1982; Rosadini F., *Luigi Carlo Daneri. Razionalista a Genova*, Testo e Immagine, Torino, 2002; Sirtori W., *L'architettura di Luigi Carlo Daneri*, Libraccio Editore, Milano, 2013) e nell'articolo di Bucci F. e Lucchini M., "La casa per tutti": la Stadkrone di Genova. Il Biscione, la lezione di Le Corbusier e il Piano Fanfani, in «Casabella», n. 793, 2010, pp. 51-61.

² Luigi Carlo Daneri, *Luigi Carlo Daneri difende il quartiere Ina-Casa di Forte Quezzi a Genova*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 44, 1959, p. 76. In risposta all'attacco di Renato Bonelli dalle pagine della stessa rivista nel n. 41 del 1959, pp. 762-763.

³ L'interesse di Daneri per Le Corbusier è documentato nelle monografie citate in nota n.1 e nel saggio di Foppiano A., *Daneri—Le Corbusier. Plagio d'autore*, in «Abitare», n. 474, 2007, pp. 102-103. Prima di Daneri già Alfonso Reidy si era ispirato al Plan Obus per il Conjunto Residencial Mendes de Moraes (Pedregulho) a Rio de Janeiro, la cui costruzione si era conclusa nel 1955.

⁴ La figura di Daneri è contestata dai razionalisti da una parte e dagli organici dall'altra. A questo proposito cfr. Zevi B., *Organic in Italy*, in «Architectural Review», n. 6, 1985, p. 89 e Bernasconi G.A., *Razionalismo di Daneri*, in «Casabella», n. 325, 1968, p. 58.

⁵ Cfr. Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002, p. 62.

⁶ Nel 1968 Italia Nostra include il Biscione tra gli Orrori d'Italia. Per la fortuna critica cfr. Bucci F. e Lucchini M., *op. cit.*

⁷ Gregotti V., *L'utopia radiosa di Le Corbusier. L'eredità di un maestro dell'architettura*, in «Il Corriere della Sera», 1 agosto 2012.

¹ The group leaders are: Claudio Andreani, Mario Labò, Robaldo Morozzo della Rocca, Mario Pateri, Gustavo Pulitzer Finali and Antonio Sibilla. Mario Labò, however, did not participate in the final draft. The detailed events related to the project are described in detail in the works devoted to Daneri (Patrone P.D., *Daneri*, Sagep, Genova, 1982; Rosadini F., *Luigi Carlo Daneri. Razionalista a Genova*, Testo e Immagine, Torino, 2002; Sirtori W., *L'architettura di Luigi Carlo Daneri*, Libraccio Editore, Milano, 2013) and in Federico Bucci and Marco Lucchini's article, "La casa per tutti": la Stadkrone di Genova. Il Biscione, la lezione di Le Corbusier e il Piano Fanfani, in «Casabella», n. 793, 2010, pp. 51-61.

² Luigi Carlo Daneri, *Luigi Carlo Daneri difende il quartiere Ina-Casa di Forte Quezzi a Genova*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 44, 1959, p. 76. In answer to Renato Bonelli's attack in a previous number of the same journal, n. 41, 1959, pp. 762-763.

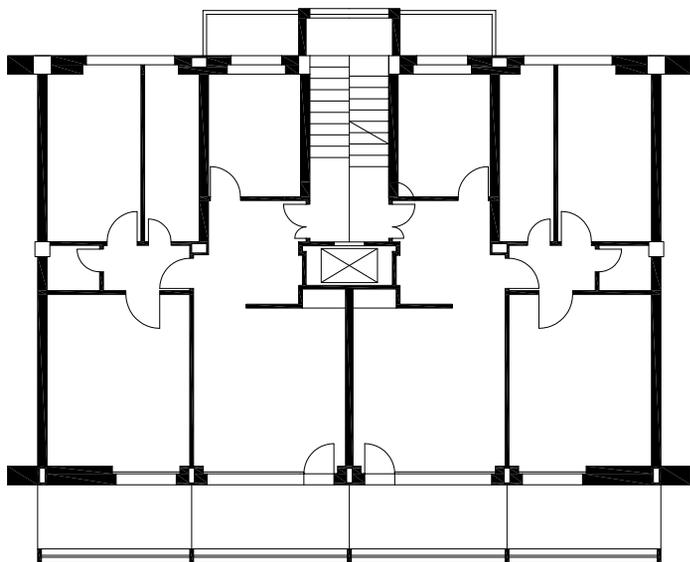
³ Daneri's interest for Le Corbusier has been documented in the works quoted in note number 1, and in the essay by Foppiano A., *Daneri—Le Corbusier. Plagio d'autore*, in «Abitare», n. 474, 2007, pp. 102-103. Before Daneri, Alfonso Reidy had been inspired by Plan Obus for his Conjunto Residencial Mendes de Moraes (Pedregulho) in Rio de Janeiro, which was finished in 1955.

⁴ Daneri's figure is contested by both the Rationalists and the Organicists. On this subject see Zevi B., *Organic in Italy*, in «Architectural Review», n. 6, 1985, p. 89 and Bernasconi G.A., *Razionalismo di Daneri*, in «Casabella», n. 325, 1968, p. 58.

⁵ Cfr. Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002, p. 62.

⁶ In 1968 Italia Nostra included "the Big Snake" (Il Biscione) among Italy's Horrors. Regarding the critical reception see Federico Bucci and Marco Lucchini, *op. cit.*

⁷ Gregotti V., *L'utopia radiosa di Le Corbusier. L'eredità di un maestro dell'architettura*, in «Il Corriere della Sera», 1 August, 2012.



L'astrazione necessaria La Plaza de las Tres Culturas e il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco, Città del Messico

*The necessary abstraction
Plaza de las Tres Culturas and the Conjunto Urbano of Nonoalco Tlatelolco,
Mexico City*

Alberto Pireddu

Intonaci corrosi, case in rovina, letti d'ottone, improbabili altari di una pagana devozione, scheletri di palazzi non finiti: alcuni fotogrammi del mondo sospeso tra modernità e arcaica sacralità che Luis Buñuel e Gabriel Figueroa descrivono nel celebre film *Los olvidados* (1950). In esso si consuma la tragica vicenda di Jaibo e Pedro, "ragazzi di vita" di una povera e violenta Città del Messico dove, tra le periferie di Tacubaya, La Romita e Nonoalco, la quotidianità dell'esistenza non può che coincidere con una lotta per la sopravvivenza.

Frammenti di quello stesso mondo perduto e scomodo (l'opera fu ritirata dalle sale e in molti chiesero l'espulsione del regista dal paese) sarebbero stati ricomposti per immagini dal Taller de Urbanismo di Mario Pani, contestualmente all'analisi demografica e sociale che circa dieci anni dopo avrebbe "giustificato" il progetto per El Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos di Nonoalco Tlatelolco¹.

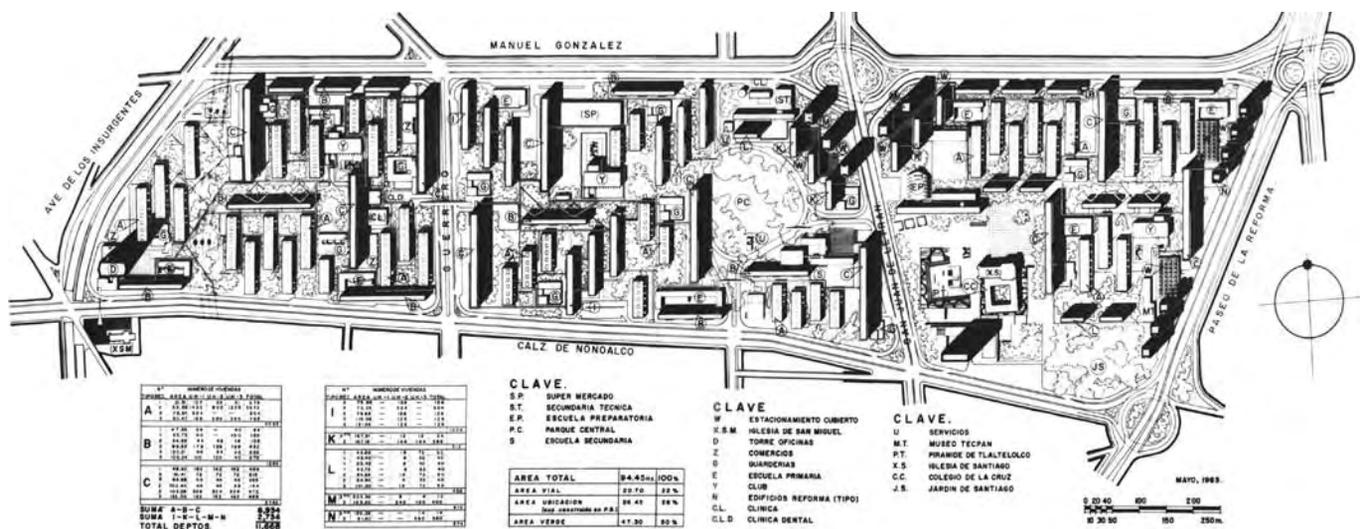
L'obiettivo dichiarato dell'intervento era, infatti, quello di urbanizzare la "herradura de tugurios" di una parte della città non lontana dal centro storico e diametralmente opposta al Pedregal de San Ángel che Luis Barragán e Max Cetto avevano da tempo sublimato in giardini di lava e luce. Una nuova città dentro la città, capace di funzionare come un organismo indipendente e dotata di tutti i necessari servizi: scuole, centri commerciali, sociali e sportivi, sale cinematografiche, cliniche mediche, una chiesa, una stazione della metropolitana (costruita nel 1970).

Su una superficie di cento ettari prese corpo la "utopía del México sin vecindades", nelle forme di un complesso residenziale di dimensioni colossali – circa 12000 appartamenti raggruppati in 102

Corroded plasters, houses in ruins, brass beds, improbable altars of a pagan devotion, skeletons of unfinished buildings: some frames of the world suspended between modernity and archaic sacredness that Luis Buñuel and Gabriel Figueroa described in the famous movie *Los olvidados* (1950). The movie narrates the tragic story of Pedro and Jaibo, hustlers of a poor and violent Mexico City where, between the suburbs of Tacubaya, La Romita and Nonoalco, the daily existence can only match with the fight for survival.

Fragments of that hopeless, embarrassing, world (the movie was withdrawn from the cinema halls and in many demanded the expulsion of the director from the country) would have reassembled in pictures by Taller de Urbanismo of Mario Pani, simultaneously with the demographic and social survey that about ten years later would have "justified" the project for El Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos of Nonoalco Tlatelolco¹.

The stated goal of the intervention was, in fact, to urbanize the "herradura de tugurios" of a part of the city not far from the historic centre and diametrically opposite to the Pedregal de San Ángel that Luis Barragán and Max Cetto had since long time ago exalted into lava and light gardens. A new city within the city, capable of functioning as an independent part and equipped with all the necessary facilities: schools, shopping, social and sport centres, cinemas, medical clinics, a church, a metro station (built in 1970). On an area of one hundred hectares took shape the "utopía del México sin vecindades", in the forms of a residential complex of colossal dimensions – circa 12,000 apartments grouped in 102 buildings for a total of approximately 70,000 inhabitants – divided by



p. 51

Conjunto Urbano Tlatelolco

Colección de fotografías Fototeca Tecnológico de Monterrey, Guillermo Zamora, 1964, Derechos Reservados ©

Tlatelolco: Plano del Conjunto

Colección de fotografías Fototeca Tecnológico de Monterrey, Guillermo Zamora, 1964, Derechos Reservados ©

pp. 52 - 53

Nonoalco - Tlatelolco: Plaza

Colección de fotografías Fototeca Tecnológico de Monterrey, autor no identificado, ca. 1964, Derechos Reservados ©

Plaza de las tres culturas, schizzo di progetto

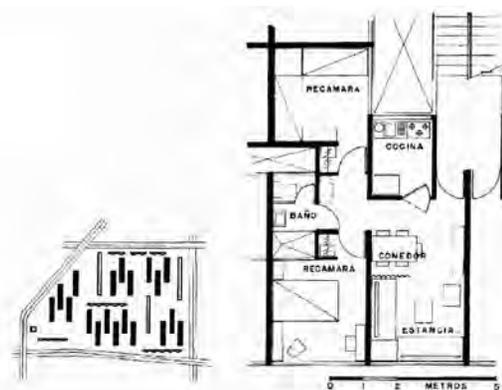
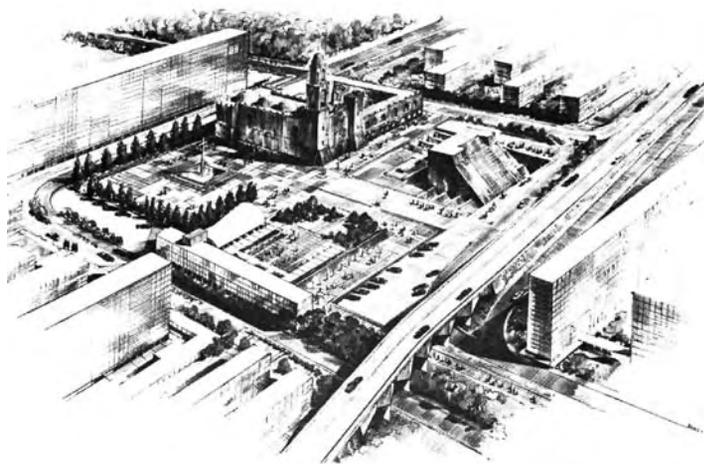
Pianta appartamento tipo degli Edifici A, B, C,

(fonte: "Arquitectura Mexico", n. 72, dicembre 1960)

p. 55

Centro Urbano Nonoalco - Tlatelolco

Colección de fotografías Fototeca Tecnológico de Monterrey, Guillermo Zamora, 1960-1966, Derechos Reservados ©



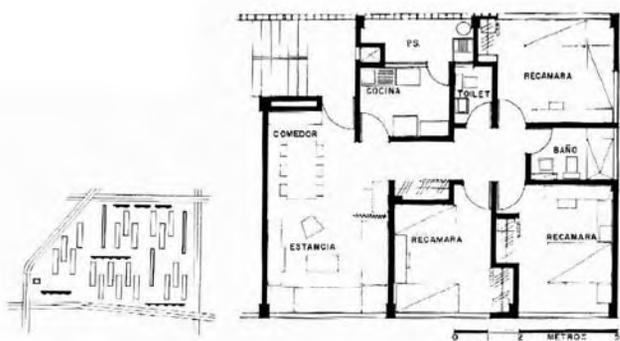
edifici per un totale circa 70000 abitanti – suddiviso da importanti vie di comunicazione in tre macro aree con caratteristiche proprie e differenti: *La Independencia*, *La Reforma*, e *La República*.

Il progetto originale prevedeva tre sole tipologie di edifici, destinate a persone di diversa estrazione sociale che avrebbero condiviso le stesse strade e i medesimi spazi comuni. Gli edifici (di altezza variabile tra i 4 e i 14 piani) rispondevano tutti ad alti standard qualitativi, disponendo di moderni impianti per l'acqua, il gas, l'energia elettrica e il telefono: le finiture di materiali differenti, le dimensioni degli alloggi e la possibilità di godere di migliori condizioni nella aerazione e illuminazione naturale degli ambienti avrebbero differenziato il "rango" delle abitazioni².

major roads into three main areas with their own characteristics and differences: *La Independencia*, *La Reforma* and *La República*.

The original project included only three types of buildings, intended for people from different social backgrounds which would have shared the same streets and the same common areas. The buildings (height varying between 4 and 14 floors) fulfilled high quality standards, providing modern plants for water, gas, electricity and telephone: finishes of different materials, the size of the apartments and the chance to enjoy the best conditions in ventilation and natural lighting of spaces would have differentiated the "rank" of housing².

Changes, made as a result of the evident and unexpected com-



Le modifiche apportate in seguito all'evidente quanto inatteso successo commerciale del primo lotto, introdussero nuove tipologie, definendo un abaco finale comprendente 8 tipi di fabbricati e 24 tipi differenti di appartamenti.

Indubbiamente ispirato ai principi del Movimento Moderno – nella definizione di un'ideale densità di 1000 abitanti per ettaro, nel rapporto tra superficie costruita e aree verdi nettamente a favore di queste ultime, nell'attenzione all'orientamento dei blocchi residenziali e nella separazione fra traffico pesante e pedonale mediante corridoi e passaggi a quote differenti – il complesso di Nonoalco Tlatelolco pare ambire a quel carattere astratto e non formale che nel secondo capitolo de *Groszstadt Architektur* di-

mercial success of the first lot, introduced new types, defining a final schedule containing 8 types of buildings and 24 different types of apartments.

Undoubtedly inspired by the principles of the Modern Movement – in the definition of an ideal density of 1000 inhabitants per hectare, in the ratio between built and green areas strongly in favor of the last, in attention to the orientation of residential blocks and in the separation of heavy and pedestrian traffic through corridors and passages at different heights – the Nonoalco Tlatelolco complex seems to aspire to that abstract and non-formal character, which in the second chapter of *Groszstadt Architektur* distinguishes the Ludwig Hilberseimer scheme for a vertical city from

stingue lo schema di Ludwig Hilberseimer per una città verticale dal progetto di Le Corbusier per una città di tre milioni di abitanti, presentato pochi anni prima in *Urbanisme*.

L'assoluta uniformità della sua metropoli, desumibile dalle due tavole che accompagnano il testo (*Città verticale, strada nord-sud* e *Città verticale, strada est-ovest*), si traduce in un ossessivo ripetersi di edifici – i cui prospetti sono costruiti a partire da un modulo quadrato – che delimitano spazi reali nei quali si compiono, in uno stato di analoga purezza, tutte le condizioni e contraddizioni della città moderna. Un'astrazione necessaria per chi voglia intervenire ai margini di quartieri il cui stesso nome denuncia la condizione di distinti e (apparentemente) inconciliabili universi: *Luogo bianco o del sale, Luogo verde, Terra degli alberi da frutto, Luogo dei muri o delle case senza tetto, Luogo dei muti o di coloro che parlano una lingua strana, Il muro nell'acqua, Il luogo del canale d'acqua come specchio, Luogo dei serpenti, L'acqua dove si raffreddano i corpi ...*

Di tale convivenza, che narra del positivismo di alcuni e della limitata libertà di espressione di altri³, è da sempre simbolo e metafora la Plaza de las Tres Culturas, sull'estremo orientale del complesso. Qui convergono tre dei momenti più importanti della storia del paese, rappresentati da altrettanti spazi architettonici: L'America preispanica, la *Conquista spagnola* e il Messico moderno.

Un grande recinto di pietra custodisce al proprio interno le antiche rovine di Tlatelolco: il Templo Mayor, con le sue monumentali gradinate, il Templo calendárico, dove sorgeva e tramontava il sole cosmogonico di ogni rinascita⁴, il Gran Basamento, la Plataforma Oeste, il Palacio e altri edifici minori.

La quota archeologica del recinto lentamente scompare sotto quella, più alta, della Iglesia de Santiago e del Colegio de la Cruz, eretti sul sedime dei templi *mexica*, come a ricercare una doppia sacralizzazione dello spazio (il sacro costruito sul sacro).

Tra le mura del Colegio, agli indigeni fu concesso il dono della scrittura tramite la quale essi poterono ricostruire la storia dei rispettivi gruppi di appartenenza, una storia che insieme alle cronache di alcuni *conquistadores* e all'opera di Bernardino de Sahagún⁵, costituisce la fonte più attendibile della conoscenza scritta del passato indigeno, imprescindibile base dell'attuale, complessa, multi etnicità messicana.

Spenti gli echi della grande epopea della *Conquista*, che vide su questi suoli i più feroci combattimenti, consegnati alla storia, seppur recente e dolorosa, la rivolta studentesca del 1968, con il suo tragico epilogo, e il terremoto che nel 1985 distrusse parte del nuovo complesso, la Plaza de las Tres Culturas è oggi una di quelle costruzioni ideali che per propria stessa natura appartengono a tutti, indistintamente, come i libri, l'arte, la cultura universale⁶. In questo spazio solo apparentemente silenzioso, i resti di due amanti, racchiusi in una teca ai piedi della gradinata del grande tempio, sfidano l'inesorabile passo del tempo e ricordano i tanti che abitarono Tlatelolco, prima che i laghi si trasformassero in un mare infinito di case, appena rischiarato dal Sole della modernità⁷.

the project of Le Corbusier for a city of three million inhabitants, presented a few years earlier in *Urbanisme*.

The absolute uniformity of his metropolis, derived from the two tables illustrating the text (*the Vertical City, the north-south road and Vertical City, the east-west road*), is translated into an obsessive repetition of buildings - whose prospects are constructed starting from a square form - that delimit real spaces in which are accomplished, in a state of similar purity, all the conditions and contradictions of the modern city. A necessary abstraction for those wishing to take action on the edge of neighbourhoods whose own name denounces the condition of distinct and (apparently) irreconcilable universes: *Place of white or salt, Green place, Ground of the fruit trees, Place of the walls or houses without roofs, Place of the silent or those who speak a strange language, The wall in the water, Place of the water channel as a mirror, Place of snakes, The water where bodies cool down ...*

Of this coexistence, which narrates on one side the positivism of some and on the other the limited freedom of expression of some others³, has always been a symbol and metaphor the Plaza de las Tres Culturas, eastern edge of the complex. Here converge three of the most important moments in the history of the country, represented by architectural spaces: the pre-Hispanic America, the Spanish *Conquista* and modern Mexico.

A large stone fence keeps internally the ancient ruins of Tlatelolco: the Templo Mayor, with its monumental staircases, the Templo calendárico, where the cosmogonical sun rises and sets at each rebirth⁴, the Gran Basamento, the Plataforma Oeste, the Palacio and other smaller buildings.

The archaeological portion of the fence slowly disappears beneath the higher quote of the Iglesia de Santiago and Colegio de la Cruz, erected on the premises of the *Mexica* temples, as if looking for a double consecration of the space (the sacred built on the sacred). Among the walls of the Colegio, the natives were granted with the gift of writing, through which they were able to reconstruct the history of their parent groups, a story that along with the chronicles of some *conquistadores* and the work of Bernardino de Sahagún⁵, is the most trusted source of written knowledge of the indigenous past, essential basis of the current, complex, Mexican multi ethnicity.

Once the echoes of the great epic of the *Conquista* where extinguished, which saw on these soils the fiercest fightings, consigned to history, although recent and painful, the student revolt of 1968, with its tragic end, and the earthquake that in 1985 destroyed part of the new complex, the Plaza de las Tres Culturas is now one of those ideal constructions which by their own nature belong to all, without distinction, such as books, art, universal culture⁶.

In this apparently silent space, the remains of two lovers, enclosed in a glass case at the foot of the steps of the great temple, challenge the inexorable passage of time and remember the many who lived in Tlatelolco, before the lakes turned into an endless sea of houses, barely illuminated by the Sun of modernity⁷.

Translation by Arba Baxhaku

¹ Sulla genesi del progetto per il Conjunto Urbano di Nonoalco Tlatelolco cfr. *Significados de Tlatelolco*, in Mario Pani. *Arquitectura en proceso*, Catalogo della mostra presso il Museo de Arte Contemporáneo di Monterrey (MARCO), marzo-luglio 2014, pp. 126-143.

² Una dettagliata descrizione del progetto originale per Nonoalco Tlatelolco è contenuta in: «Arquitectura Mexico», n. 72, dicembre 1960.

³ Cfr. *Significados de Tlatelolco*, cit., p. 142.

⁴ Secondo la cosmogonia azteca, il mito della Genesi del Mondo si articola in cinque grandi età, ciascuna delle quali inizia e si conclude con la vita del sole.

⁵ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*.

⁶ Su questo tema imprescindibile il volume: Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig, Duncker & Humblot 1900.

⁷ Nel n. 72 di «Arquitectura Mexico», l'archeologo Francisco Gonzalez Rul, con un chiaro riferimento alla mitologia azteca, immagina il sorgere di un nuovo Sole cosmogonico a illuminare la modernità messicana.

¹ On the genesis of the project for the Conjunto Urbano Nonoalco of Tlatelolco see *Significados de Tlatelolco*, in Mario Pani. *Arquitectura en proceso*, Catalogue of the exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), March-July 2014, p. 126-143.

² A detailed description of the original design for Nonoalco Tlatelolco is contained in: «Arquitectura Mexico», n. 72, December 1960.

³ See *Significados de Tlatelolco*, cit., p. 142.

⁴ According to the Aztec cosmogony, the myth of the World Genesis is divided into five major ages, each of which begins and ends with the life of the sun.

⁵ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*.

⁶ On this essential issue: Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig, Duncker & Humblot 1900.

⁷ In n. 72 issue of «Arquitectura Mexico», the archaeologist Francisco Gonzalez Rul, with a clear reference to the Aztec mythology imagines the rise of a new cosmogonical Sun to illuminate the Mexican modernity.



Quartiere Gallaratese, Unità residenziale Monte Amiata 1968 – 1973. Carlo Aymonino e Aldo Rossi: dai Quaderni del Gruppo Architettura *Gallaratese Neighbourhood, Monte Amiata Residential Unit 1968 – 1973. Carlo Aymonino and Aldo Rossi: from the Notebooks of the Gruppo Architettura*

Giovanni Marras

Nella contemporaneità il rapporto tra spazio domestico individuale, dimensione collettiva dell'abitare e natura assume tratti controversi, oscillando tra il bisogno di recuperare un più diretto rapporto dell'interno con l'esterno, inteso sia come spazio di relazione che come luogo privato, e la tendenza a realizzare una sorta di vita urbana in *gated communities*.

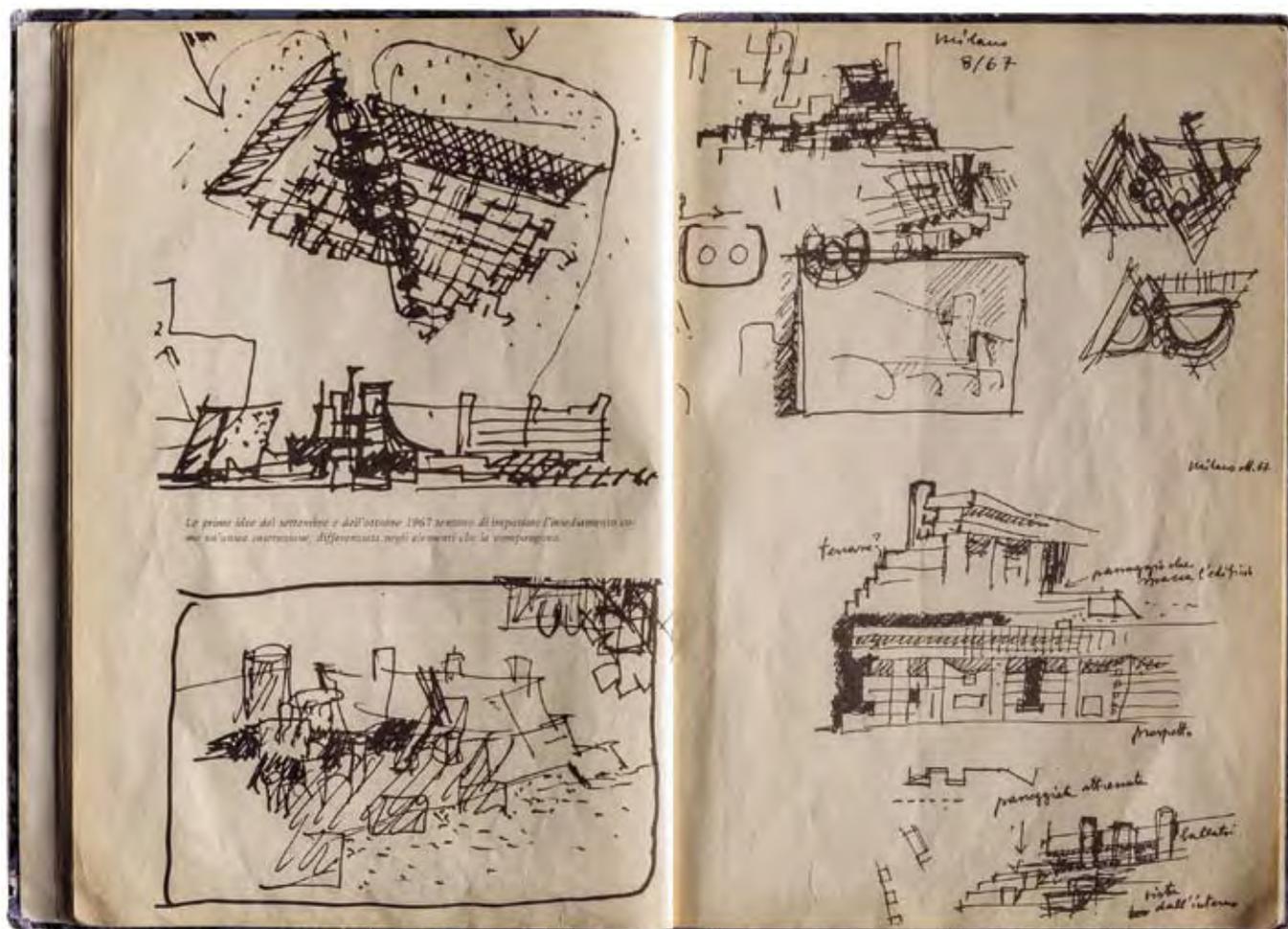
Nel secolo scorso l'azione di costruire un riparo per se, persa la carica iconica derivata da quel legame originario uomo/terra/cielo, messe da parte le mitologie e le apparecchiature simboliche, è stata governata dalle metafore cliniche riferite al funzionamento del corpo, modelli tecnicamente e scientificamente anche perfetti, *machine* celibi incapaci di rappresentare quel bisogno di abitare che, nella storia, si era sedimentato nella forma e nell'identità delle città. Dopo le grandi utopie del Movimento Moderno la questione dell'abitare, nella pratica, si è riproposta aridamente per sommatoria di acquisizioni e avanzamenti in ambiti di ricerca settorializzati, spostando la questione della casa dell'uomo ai margini della sperimentazione della progettazione architettonica e urbana.

*Il Gallaratese di Aymonino e Rossi*¹ - per citare il titolo del libro di Claudia Conforti che, dopo circa dieci anni dalla costruzione, ne ripercorre minuziosamente iter progettuale e cronache - per molti versi ha rappresentato un momento di confronto con la realtà e un punto di svolta critico per una stagione di studi e ricerche² su architettura e città. Nel 1959 "uscì un libro molto importante [...]": *L'urbanistica e l'avvenire della città*³, di Giuseppe Samonà³, che Aldo Rossi metterà tra "[...] quelle opere che per la prima volta [...] hanno proposto qualcosa di diverso: opponendosi a una situazione statica e indicando un diverso fondamento dei nostri studi.

The relationship between individual domestic space, the collective dimension of dwelling and nature presents today certain controversial issues, oscillating between the need to recover a more direct connection of the inside with the outside, understood both as a space for interaction and as a private place, and the trend towards urban life in *gated communities*.

During the past century the action of building a shelter in and for itself, having lost the iconic charge derived from the original connection between man, earth and sky, and having set apart symbolism and mythology, was guided by clinical metaphors related to the functions of the body, models that were technically and scientifically perfect, single machines incapable of representing that need for dwelling which throughout history had crystallised in the form and identity of cities. After the great utopias of the Modern Movement, the question of dwelling was in practice restated in an uninspired way, as the result of acquisitions and developments in specific research fields, setting aside the central question of houses for people to marginal experimental areas of architectural and urban design.

*Il Gallaratese di Aymonino e Rossi*¹ - to quote the title of Claudia Conforti's book which, almost ten years after its construction, retraces in detail the development of the project and the events surrounding it - represented for various reasons a coming to terms with reality and a critical turning point for an entire era of studies and research² on architecture and the city. In 1959 "a very important book was published [...]": *L'urbanistica e l'avvenire della città*³, by Giuseppe Samonà³, which Aldo Rossi would include amongst "[...] those works that for the first time [...] were proposing something different: opposing a static situation and providing our studies with a new basis. This basis was



Questo fondamento era la città vista per la prima volta nella sua interezza, vista nella sua linea continuativa di evoluzione [...]. La città diventava un fatto e un fatto di una tale importanza da doverne fare i conti continuamente; anche e soprattutto dal punto di vista dell'architettura⁷⁴. La città, a partire dalle ricerche su "La formazione del Concetto di Tipologia"⁷⁵ e su i "Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia"⁷⁶ - portate avanti congiuntamente da Aymonino e Rossi allo IUAV - sarà al centro di quelle "Tesi di architettura" che nell'anno accademico 1968 - 1969 inaugurano le attività del Gruppo Architettura, teso "non tanto a costituire un tendenza artistica o metodologica, quanto a stabilire un confronto di posizioni teoriche e di esperienze pratiche anche diverse tra loro, ma tutte centrate intorno ai problemi dell'architettura"⁷⁷.

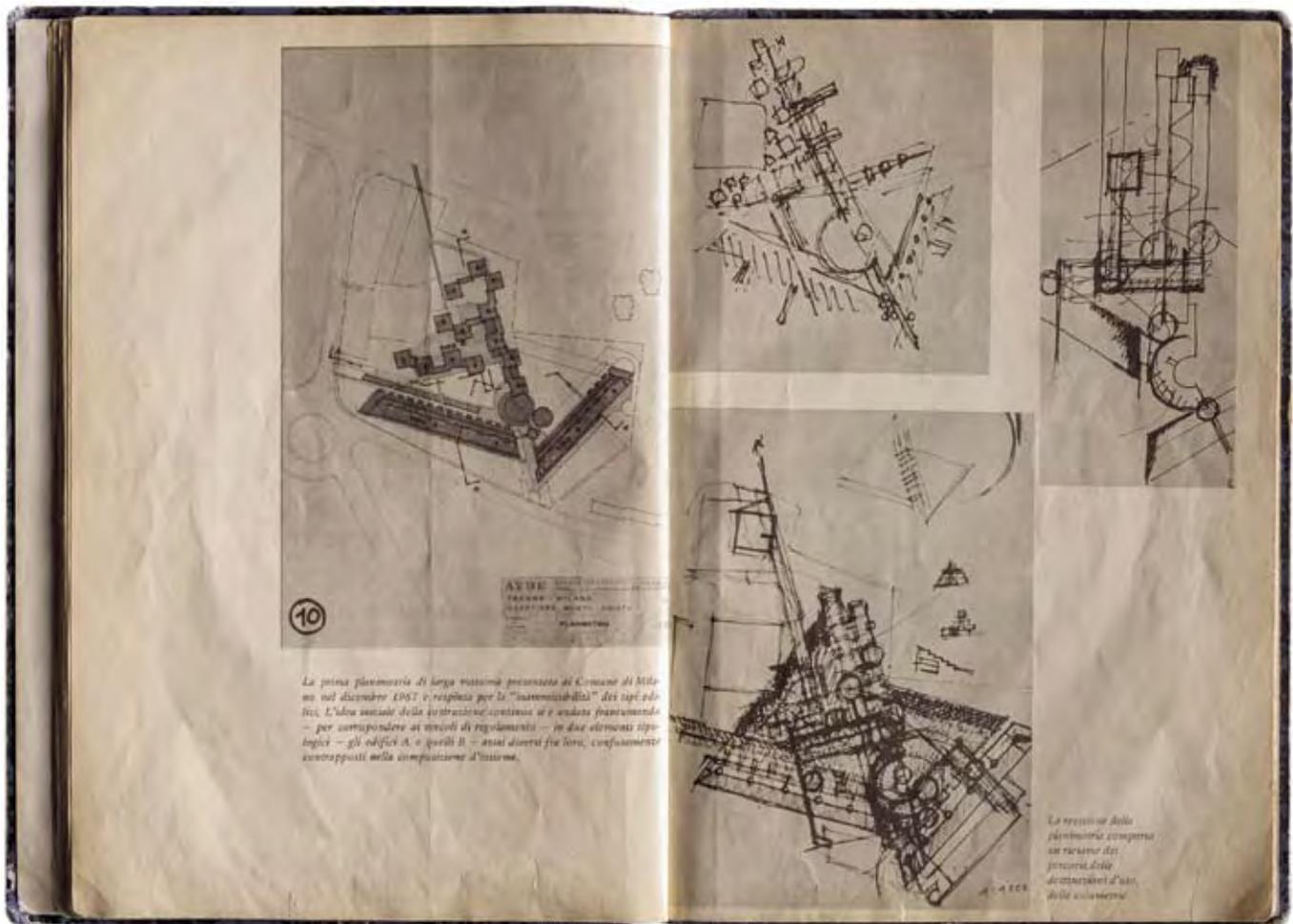
Il terzo dei "Quaderni di Progettazione" del Gruppo Architettura è interamente dedicato a "Due progetti per l'insediamento Gallarese 2 a Milano"⁷⁸, ovvero il pretesto per "verificare nella prassi la possibilità di rappresentare lo sviluppo della città e non solo [di] registrarne la crescita"⁷⁹. Inoltre "l'esame di alcune fasi della progettazione architettonica dell'insediamento" è l'occasione per Aymonino "per tornare ancora una volta su alcune questioni già sollevate nelle tesi"; ovvero: *la città contemporanea*; il rapporto tra *analisi urbana e progettazione architettonica* (dove l'analisi è intesa come "strumento per studiare il mutamento avvenuto nel rapporto architettura/città" e la progettazione è intesa come "strumento scientifico" per "indagare il presente in vista del futuro"); la questione del rapporto tra *modello generale e soluzione specifica*.

Il complesso residenziale progettato da Aymonino, "utilizzando il vantaggio di un'area a proprietà unica [...] fin dalle prime imposta-

the city seen as a whole for the first time, seen in continuous evolution [...]. The city became a fact and a fact of such import that one had to come to terms with it continuously: even, and especially, from the point of view of architecture"⁷⁴. The city, based on research carried out on "The creation of the Concept of Typology"⁷⁵ and on the "Relationship between urban morphology and building typologies"⁷⁶ - carried out by both Aymonino and Rossi at the IUAV - will lie at the centre of those "Architecture Theses" which in the academic year 1968 - 1969 would inaugurate the activities of the Gruppo Architettura, aimed "not so much at constituting an artistic or methodological trend, but rather at establishing a debate between different theoretical stances and practical experiences, centred on issues regarding architecture"⁷⁷.

The third "Design Notebooks", or "Quaderni di Progettazione", of the Gruppo Architettura is entirely devoted to "Two projects for the Gallarese 2 settlement in Milan"⁷⁸, in other words to the opportunity to "verify in practice the possibility of representing the development of the city and not only [of] registering its growth"⁷⁹. Furthermore "the exam of certain phases of the architectural planning and design of the settlement" provide the opportunity for Aymonino "to return once again to certain questions already raised in the thesis", such as: *the contemporary city*; the relationship between *urban analysis and architectural design* (in which analysis is understood as an "instrument for studying the transformation in the relationship between architecture and city" and design is understood as "scientific tool" for "carrying out research on the present in view of the future"); and the issue of the relationship between *general model and specific solution*.

The residential complex designed by Aymonino, "using the advantage of a single property area [...] from the early preparation stages"



zioni" era stato concepito come "un 'insieme' definito volumetricamente da elementi diversificati, ma non identificabili attraverso la sommatoria, puramente quantitativa, di più edifici isolati" e poiché l'area era "totalmente priva sia di suggerimenti naturali [...] che artificiali" venne "accentuato il distacco dall'intorno, ricorrendo a un impianto generale il più possibile compatto e costruito, che al limite potesse risultare quasi un unico edificio, meglio un'unica costruzione"¹⁰. Il complesso, "interpretato come 'parte' della città di Milano", inventa il luogo attraverso la costruzione di un unico manufatto che simbolicamente si fa città, a partire dalla giustapposizione di due grandi triangoli ben identificati nella composizione planimetrica delle parti fin dai primi studi del 1967.

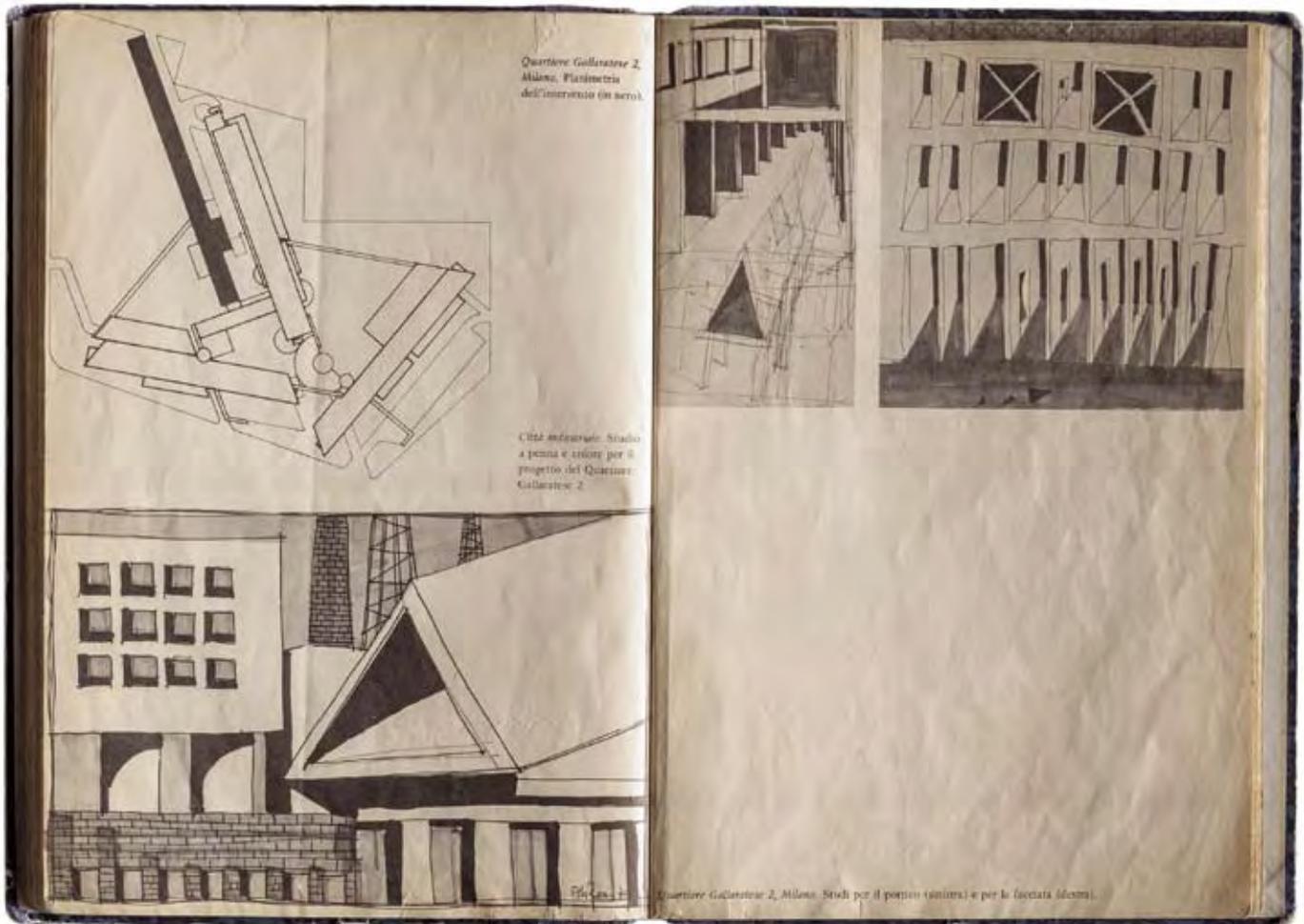
Sul fronte dei *riferimenti formali*, con questo progetto, Aymonino tenta di superare la contraddizione "tra intenti programmatici posti a base delle ricerche [...] e 'tradizionalità' delle soluzioni [...] adottate nelle realizzazioni di edilizia economica"¹¹. Lo studio della forma urbana diviene strumento di caratterizzazione della forma architettonica attraverso "l'utilizzazione dei percorsi, sia orizzontali che verticali, come elementi ordinatori dell'impianto tridimensionale (come nel concorso di Montecitorio a Roma, o nel concorso per l'ospedale psichiatrico di Mirano)". La sezione fin dai primi schizzi è "generatrice di un impianto ad elementi sovrapposti, costituenti una volumetria più complessa di quella risultante dalla semplice applicazione di tipologie 'funzionali'"¹².

*Il fare architettura*¹³ di Carlo Aymonino si approfondisce nei nodi, nei percorsi e nella composizione plastica delle testate e degli atrii, icone chiave di quel "carattere urbano delle cose, anche dell'architettura", che sempre più tende ad "essere l'unico carattere rilevabile,

was devised as "a 'whole', volumetrically defined by various elements, however not identifiable through the purely quantitative sum of isolated buildings", and since the area was "completely devoid of natural [...] and artificial features" the "separation from the surrounding environment was underlined by recurring to a general layout as compact and built as possible, which could eventually result almost in a single building, a single construction"¹⁰. The complex, "envisaged as a 'part' of the city of Milan", invents the place through the construction of a single construction that symbolically becomes city, through the juxtaposition of two large triangles, clearly defined in the planimetric composition of the parts from the first studies carried out in 1967.

Regarding *formal references*, with this project Aymonino attempted to overcome the contradiction "between programme-based attempts at the basis of the research [...] and the 'traditional nature' of the solutions [...] adopted in low-cost building processes"¹¹. The study of the urban form becomes an instrument for characterising architectural form through "the use of pathways, both horizontal and vertical, as organising elements of the tridimensional layout (as in the competition for Montecitorio in Rome, or the competition for the psychiatric hospital in Mirano)". The section, from the first drafts, is "the generator of a layout with overlapping elements, which constitute a volumetrics that is more complex than that resulting from a simple application of 'functional' typologies"¹².

*The architectural practice*¹³ of Carlo Aymonino is to be found in the cruxes, in the pathways and in the formal composition of the facades and of the atria, iconic key of that "urban character of things, including architecture", that tends evermore to be "the only recognisable, usable character". This search for an urban character is based upon



fruibile". Questa ricerca di un carattere urbano necessita di alterità e contrasto: "il corpo lungo a ballatoio"¹⁴ progettato da Aldo Rossi - presentato nel Quaderno insieme all'unità residenziale San Rocco a Monza - rappresenta "un aspetto di una più vasta ricerca nel campo della forma in architettura, e della forma tipologica dell'abitazione in particolare", a partire da quelle "forme dell'abitazione [...] depositate nella storia dell'uomo fino ad appartenere tanto all'architettura quanto all'antropologia [...]"¹⁵, oltre che al senso comune. Dalla costruzione della città per parti alla casa come architettura parte di città, tra iconismo plastico e sospensione metafisica degli archetipi dell'abitare collettivo. Una ricerca da rifare nella nostra contemporaneità.

alterity and contrast: "the long structure with gallery"¹⁴ designed by Aldo Rossi - presented in the Notebook together with the residential unit of San Rocco in Monza - represents "an aspect of a wider research in the field of form in architecture, and of the typological form of dwellings in particular", stemming from those "forms of dwelling [...] deposited in the history of mankind to the point of belonging both to architecture and anthropology [...]"¹⁵, as well as to common sense. From the construction of the city in sections to the house as part of the city, between formal icon and metaphysical suspension of the archetypes of collective dwelling. A research that would be well worth undertaking again in our time.

Translation by Luis Gatt

¹ Conforti C., *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi. 1967/1972*, Officina Edizioni, 1981.

² Il riferimento agli studi e alle ricerche nella *Scuola di Venezia*.

³ Samonà G., *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959.

⁴ Rossi A., *Architettura per i musei*, in AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari 1968, p. 135.

⁵ Aymonino C., Rossi A., *La formazione del Concetto di Tipologia. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno accademico 1964-1965*, Cluva, Venezia, 1965.

⁶ Aymonino C., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966.

⁷ Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 1. Tesi di architettura*, IUAV, 1969, p. V.

⁸ Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3. Anno Accademico 1969 - 1970. Due progetti per l'insediamento Gallaratese a Milano*, IUAV, Venezia, 1970.

⁹ Aymonino C., *Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura*, in Gruppo Architettura, *Quaderni di progettazione 1. Anno Accademico 1969 - 1970. Tre tesi di laurea*, IUAV, Venezia, 1970, p. 202

¹⁰ Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3*, op. cit. p. 11.

¹¹ *Ibidem*, pp. 11 - 12. L'eredità del Tiburtino nei quartieri Spine Bianche a Matera e viale Ofanto a Foggia.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ Aymonino C., *Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura*, op. cit. p. 206.

¹⁴ Rossi A., *Due progetti*, in Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3*, op. cit. p. 19.

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 104.

¹ Conforti C., *Il Gallaratese di Aymonino e Rossi. 1967/1972*, Officina Edizioni, 1981.

² In reference to studies and research carried out at the *Scuola di Venezia*.

³ Samonà G., *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari, 1959.

⁴ Rossi A., *Architettura per i musei*, in AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari 1968, p. 135.

⁵ Aymonino C., Rossi A., *La formazione del Concetto di Tipologia. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno accademico 1964-1965*, Cluva, Venezia, 1965.

⁶ Aymonino C., *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966.

⁷ Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 1. Tesi di architettura*, IUAV, 1969, p. V.

⁸ Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3. Anno Accademico 1969 - 1970. Due progetti per l'insediamento Gallaratese a Milano*, IUAV, Venezia, 1970.

⁹ Aymonino C., *Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura*, in Gruppo Architettura, *Quaderni di progettazione 1. Anno Accademico 1969 - 1970. Tre tesi di laurea*, IUAV, Venezia, 1970, p. 202

¹⁰ Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3*, op. cit. p. 11.

¹¹ *Ibidem*, pp. 11 - 12. The heritage of Tiburtino in the Spine Bianche in Matera and viale Ofanto in Foggia.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ Aymonino C., *Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura*, op. cit. p. 206.

¹⁴ Rossi A., *Due progetti*, in Gruppo Architettura, *Quaderni di Progettazione 3*, op. cit. p. 19.

¹⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 104.



pp. 57 - 59
Gruppo Architettura,
Quaderni di progettazione 3. Due progetti per l'insediamento Gallaratese
2 a Milano. Anno Accademico 1969-1970, IUAV, Venezia, 1970

p. 60
Aldo Rossi
Senza titolo, 1973
Collage, pastello e penna su carta, cm 23,5 x 37,8
 © Eredi Aldo Rossi

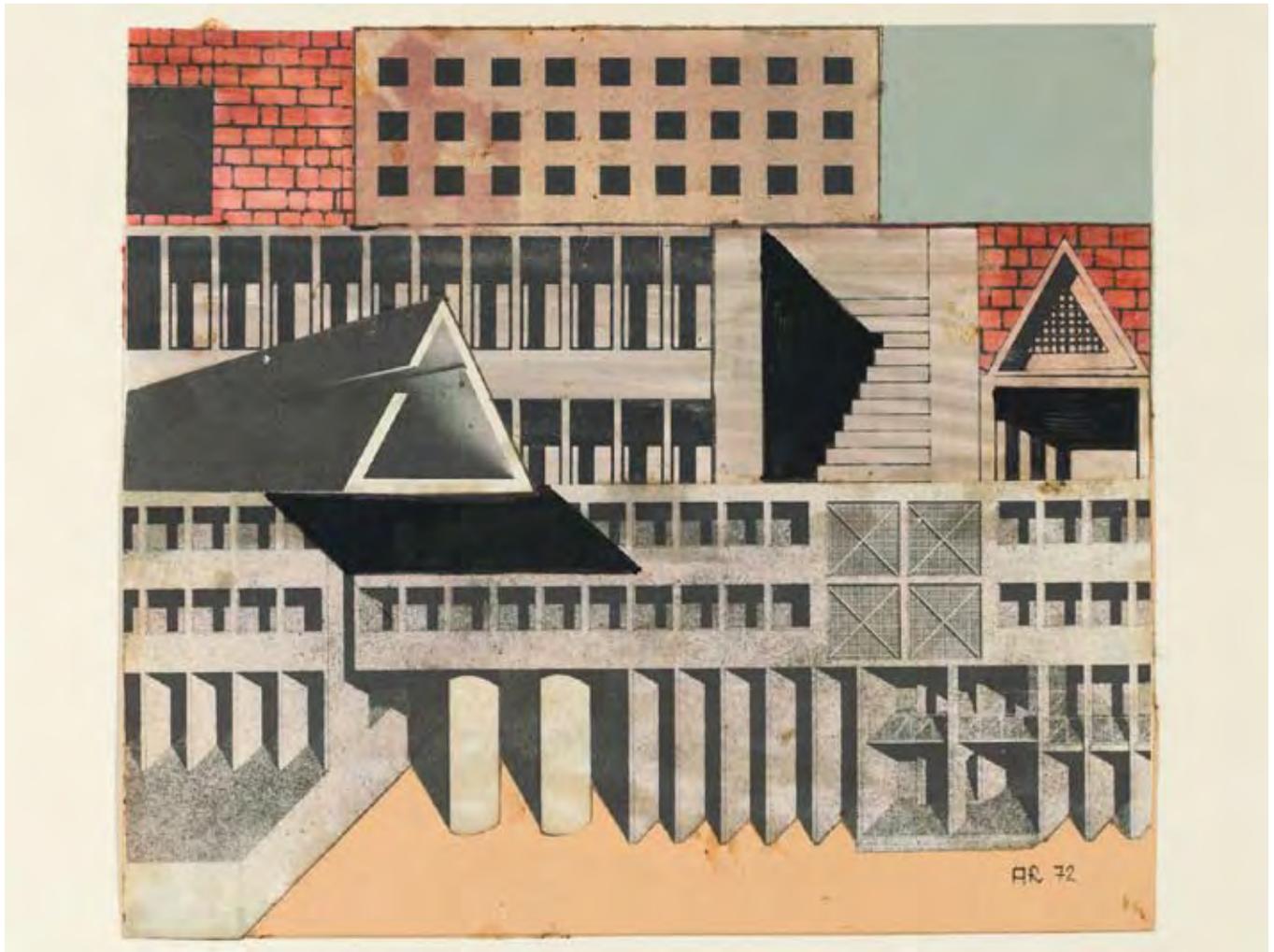
p. 61
Aldo Rossi,
Senza titolo, 1972
Collage e pennarello su carta, cm 17 x 19
 © Eredi Aldo Rossi

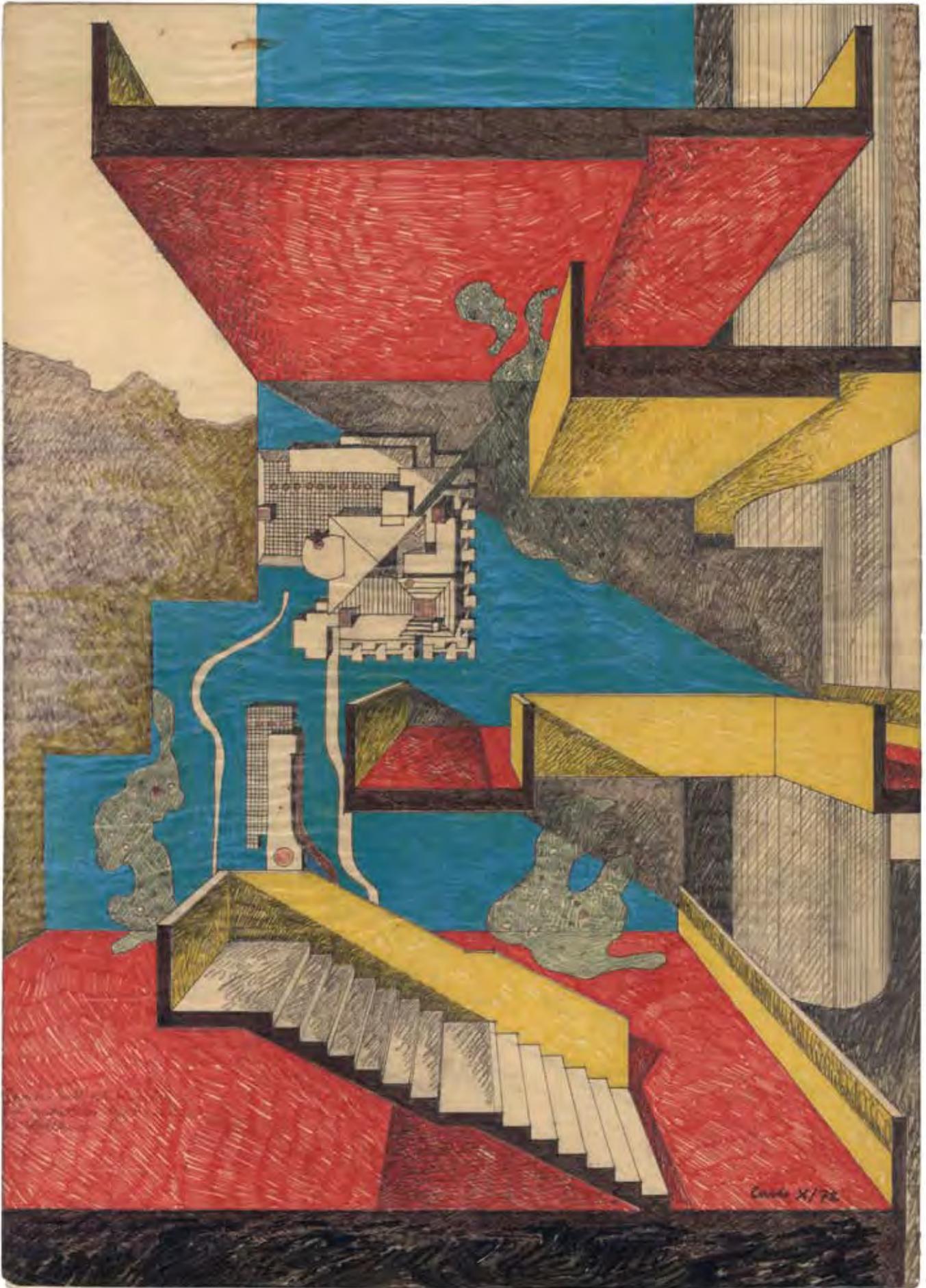
p. 62
Carlo Aymonino
Complesso residenziale "Monte Amiata" al quartiere Gallaratese 2,
Milano 1967-1972,
(con M. Aymonino, A. De Rossi, S. Messaré)
Ingresso nell'edificio A1, ottobre 1972,
Matita, inchiostro, lapis, pennarelli, tempera su lucido, 70x50 cm.

Courtesy e copyright
 FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino
 Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
 A.A.M. Architettura Arte Moderna
 © Gabriel Vaduva | FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino

p. 63
Carlo Aymonino
Complesso residenziale "Monte Amiata" al quartiere Gallaratese 2,
Milano 1967-1972,
(con M. Aymonino, A. De Rossi, S. Messaré)
Sezione prospettica dell'edificio A2 con selvaggio e ragazza, 1972-1980,
Matita, lapis, pennarelli, tempera su cartoncino, 70x50 cm.

Courtesy e copyright
 FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino
 Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
 A.A.M. Architettura Arte Moderna
 © Gabriel Vaduva | FFMAAM | Fondo Carlo Aymonino







Una conversazione con Francesco Cellini sul quartiere Corviale di Roma *A conversation with Francesco Cellini on the Corviale housing project in Rome*

Gabriele Bartocci

... *“una diga insicura si radica in una periferia che neanche il pennello di Sironi potrebbe più riscattare: nel luogo in cui ‘abitare’ è impossibile, cala così un monumentale aforisma, che parla di un tragico dissidio fra l’unità e le differenze”*. Sono parole di Manfredo Tafuri che di-svelano l’ambiguità di quelle utopie realizzate che *“hanno vissuto e non dialogato con la crisi”*.

Un muro abitato su cui si stagliano cinque porte che incontrano piazze, un solo volume per 8000 abitanti che non voleva essere una grande casa ma una strada lunga un chilometro.

Aldilà del bene e del male, di odio e amore, si sono spesi fiumi di inchiostro su quel FRAMMENTO, che Fiorentino voleva ORDINATORE, che sognava come ADDIZIONE delle MURA IMPERIALI, limite tra città e campagna e soprattutto ARGINE all’informe periferia.

Il grande segno - l’acquedotto di cemento il cui tetto è orizzonte sul mare, scena fissa di coltelli, di musica e poesia - che si aggrappa sul crinale di una collina attraversata dalla Portuense è stato oggetto nel 2015 di un concorso di idee vinto da Laura Peretti.

Di Francesco Cellini, che ha partecipato al concorso collaborando col gruppo ABDR architetti associati (il progetto è risultato secondo), si raccolgono alcune riflessioni. (*ndr*)

G.B. - Il Corviale di Roma, progettato nel 1972 e ultimato nel 1982 da Mario Fiorentino (a capo di un gruppo composto da Federico Gorio, Piero Maria Lugli, Giulio Sterbini e Michele Valori) è nell’immaginario collettivo l’emblema del fallimento di una periferia che veniva in realtà progettata con le migliori intenzioni sia sul piano sociale che sul piano urbanistico-architettonico, ovvero come alternativa alle case popolari-dormitori e come reazione alla specu-

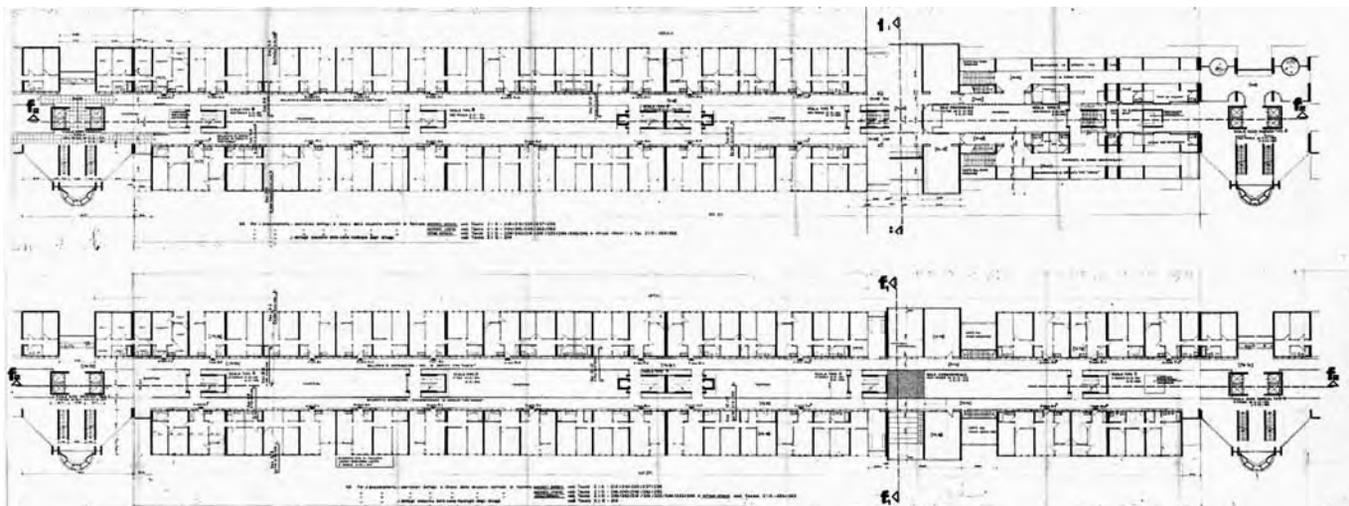
... *“an unsafe barrier is rooted in a suburban landscape that not even Sironi’s brush could redeem: in the place in which ‘living’ is impossible, a monumental aphorism descends, which speaks about a tragic disagreement between unity and difference”*. These are words by Manfredo Tafuri that reveal the ambiguous nature of crystallised utopias which have *“existed, yet not entered into a dialogue with the crisis”*.

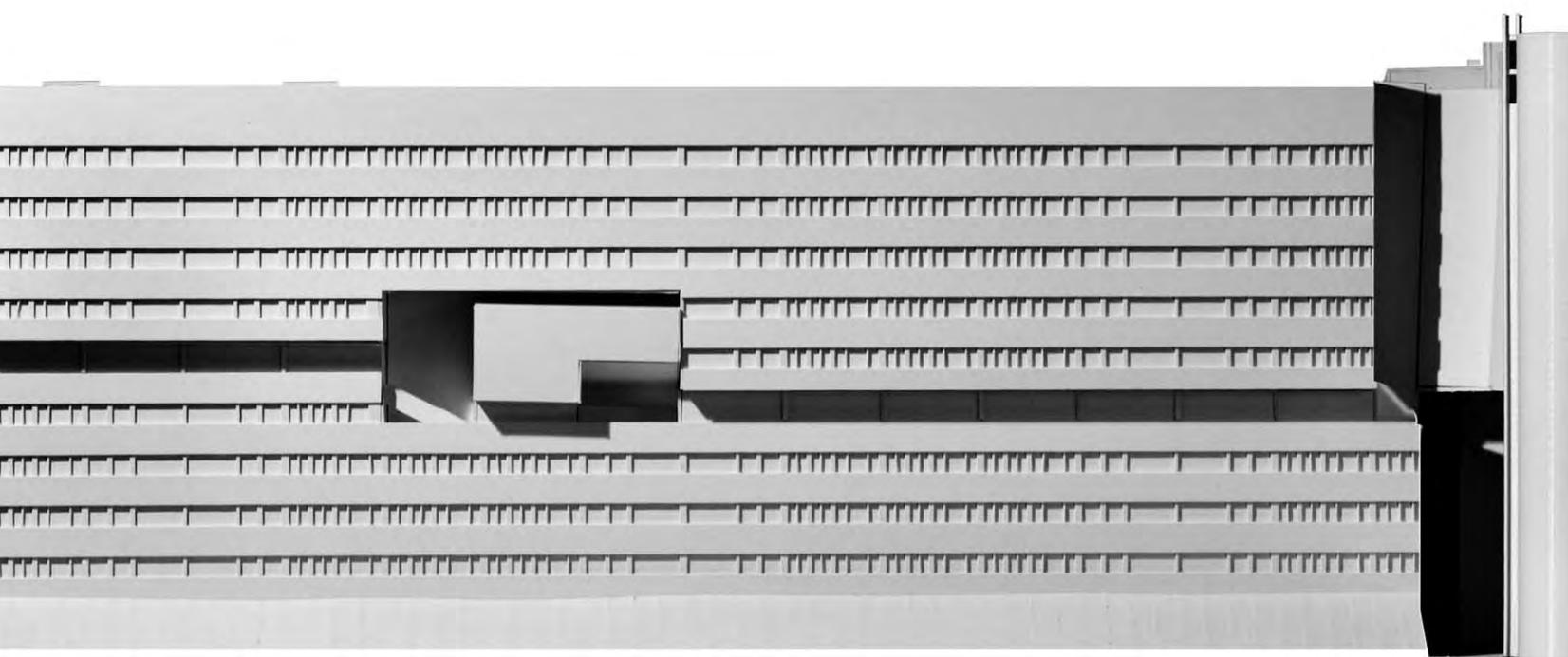
An inhabited wall in which five gates open into squares, a single built volume for 8000 inhabitants that did not want to be a large house but rather a kilometre-long street. Beyond good and evil, hate and love, rivers of ink were poured on that FRAGMENT which Fiorentino wanted to be a bearer of ORDER, that he imagined as an ADDITION to the IMPERIAL WALLS, as a limit between the city and the countryside, and especially as a bulwark against the formless suburbs. The great icon - the cement aqueduct whose roof is the horizon over the sea, fixed scenery of knives, music and poetry - hanging on to the crest of a hill crossed by the Via Portuense, which was the object in 2015 of a competition awarded to Laura Peretti. The following are some considerations by Di Francesco Cellini, who participated in the competition in collaboration with the group ABDR Architetti Associati (their project came second). (*Editor’s note*)

G.B. - The Corviale housing project in Rome, designed in 1972 and concluded in 1982 by Mario Fiorentino (heading a group which included Federico Gorio, Piero Maria Lugli, Giulio Sterbini and Michele Valori) in the collective imaginary is the emblem of the failure of a suburban area that had been in fact designed with the best intentions, both on the social and urban-architectural levels, that is as an alternative to the housing project-dormitories, and as a reaction against



Vista del Corviale
foto Michelangelo Pivetta
Piante piano libero e piano tipo con sala condominiale Trancia F, Corpo I
(Archivio Fiorentino, Roma)
pp. 66 - 67
Modello realizzato nel Laboratorio di Progettazione dell'Architettura II,
prof. Michelangelo Pivetta
p. 67
Francesco Cellini, Schema
p. 68
Francesco Cellini, Interno vuoto
p. 69
Viste dei sistemi connettivi
foto Michelangelo Pivetta





lazione edilizia messa in atto dai palazzinari. Sarebbe interessante e istruttivo per tutti capire quali problemi politici, di gestione e di progettazione abbiano pesato sulla cattiva riuscita del complesso e in che grado tali fattori abbiano rispettivamente influito.

F.C. - L'obiettivo che, con ogni evidenza, si è posto il gruppo Fiorentino è stato quello di dare la massima dignità possibile a un progetto di edilizia popolare, accettando contemporaneamente tutti i dati e i caratteri costruttivi allora ritenuti inderogabili (prefabbricazione pesante, *coffrage tunnel*, serialità, grande dimensione ecc.) o, meglio, tentando di trasformarli da dis-valore sociale in valore. Questo ha cercato di farlo esasperando i caratteri di unitarietà, compattezza e omogeneità resi possibili dal programma e dai mezzi a disposizione. Ne è uscito questo orgoglioso, interessantissimo e molto significativo 'monumento ai lavoratori': un edificio dotato (nel progetto) di tutti i servizi primari (spazi verdi, scuole, sale riunioni, attività commerciali, ambulatori, studi professionali, cantine e autorimesse) e di ampie unità abitative (100 mq. e oltre) che riassume in sé le funzioni di un vero quartiere autosufficiente, pensato per fare fronte alla crisi degli alloggi maturata negli anni sessanta e settanta. Il primo motivo dell'infelice destino di Corviale sta certamente nella deregolata gestione dell'assegnazione degli appartamenti, che ha portato, nel 1982, alla loro consegna col cantiere ancora aperto, favorendo così l'occupazione abusiva del quinto piano, originariamente destinato ai servizi, il che ha immediatamente e irreversibilmente trasformato Corviale in un gigantesco dormitorio. Va anche detto che la gestione richiesta dal complesso era probabilmente, *ab ovo*, sproporzionata alle possibilità ed alle consuetudini del momento (e di ora): così esso è rimasto abbandonato fin da subito a se stesso e non ha visto che molto tardivamente la realizzazione di una piccola parte dei servizi (forse troppo largamente) previsti.

G.B. - Sappiamo bene che la politica in questi casi è stata incapace di comprendere e guidare il cambiamento sociale imposto dalla pesante e rapida inurbazione, ma non possiamo sottrarci dal considerare gli errori progettuali di questo edificio che rimane comunque uno dei più meditati e complessi del Novecento.

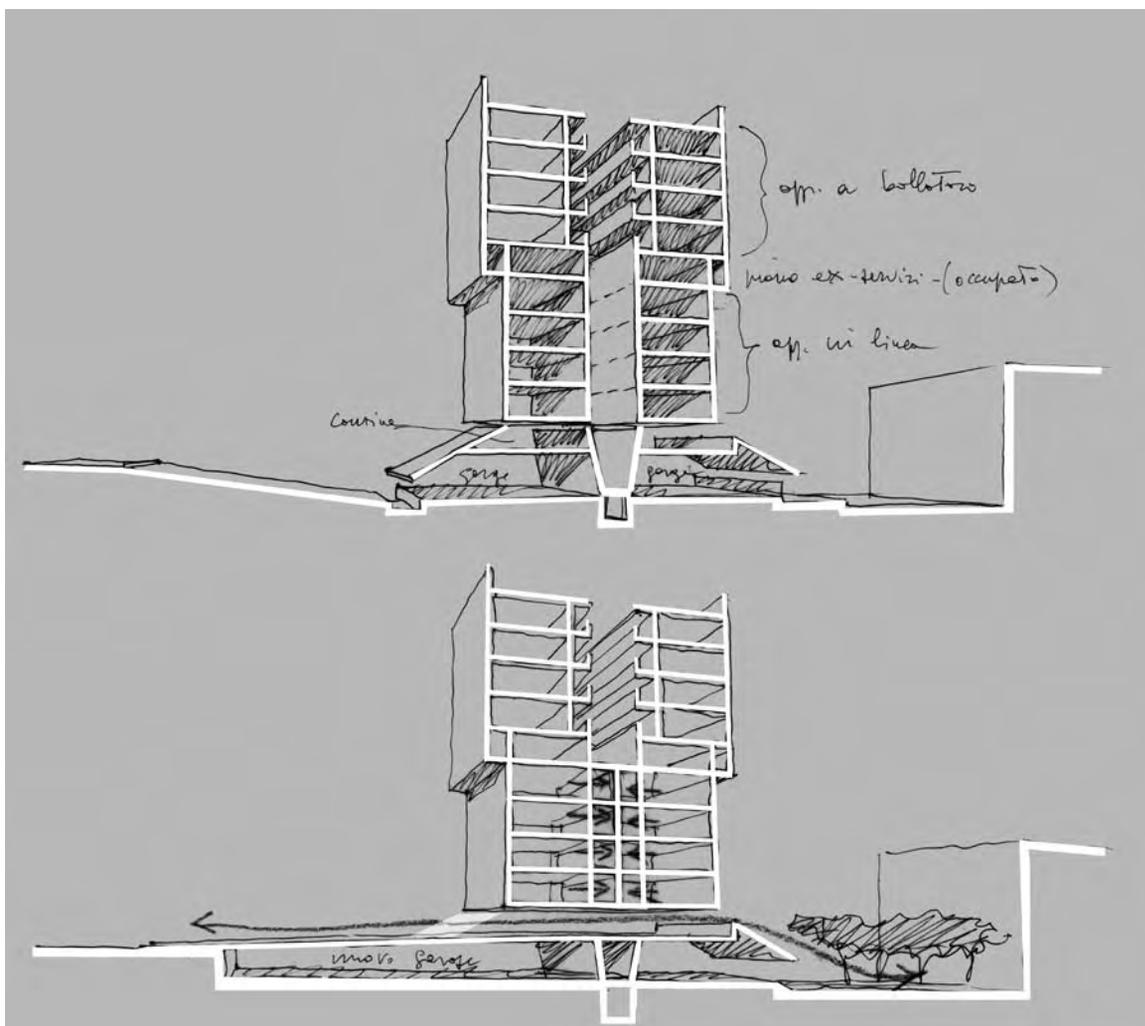
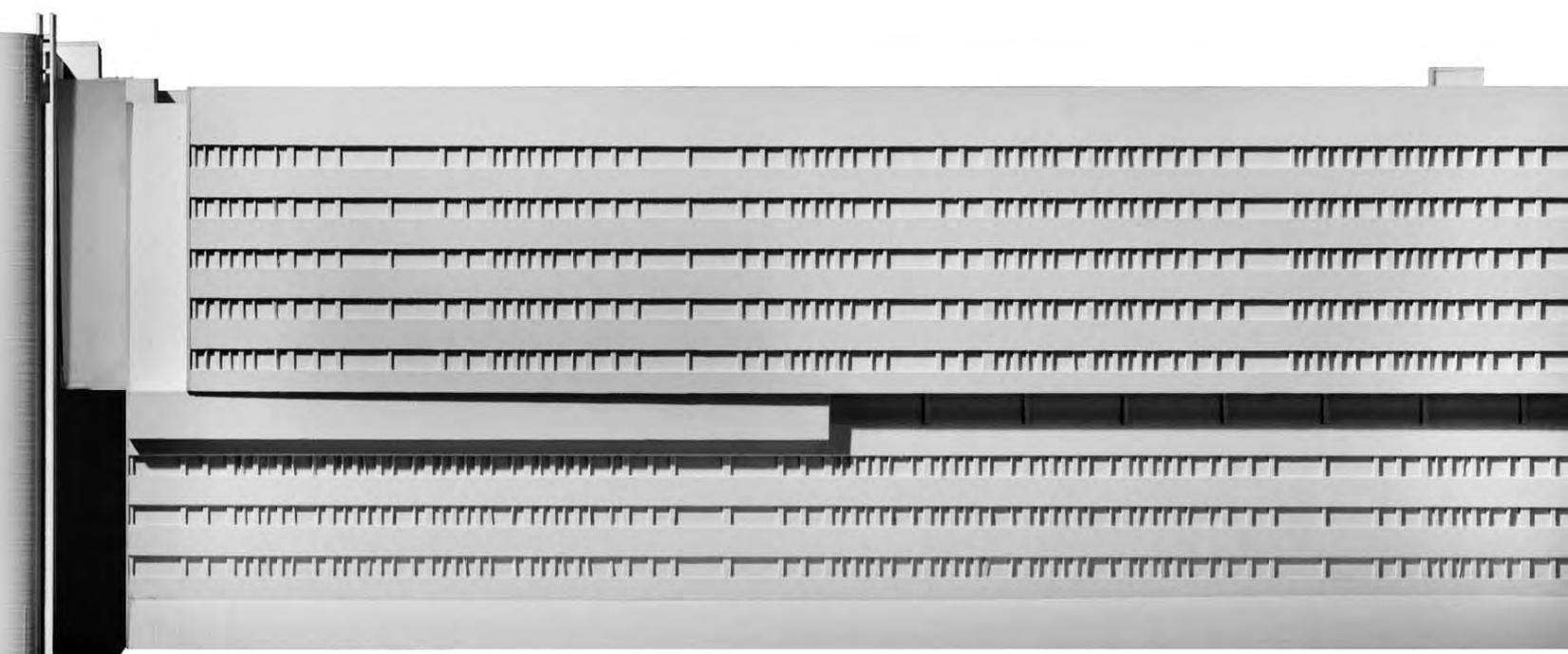
F.C. - Corviale, se proviamo a metterci in sintonia col pensiero dei suoi progettisti, non avrebbe potuto certamente avere un'infinità di ingressi condominiali, come una qualsiasi serie di palazzi allineati: doveva essere unitario, quindi con pochi ingressi e molto significativi. Scelsero allora di munirlo di cinque grandi porte; esse sono segnalate da torri-scala a sezione semicircolare, che come

the real estate developments carried out by speculators. It would be both interesting and instructive to understand which were the political, administrative and design issues that may have had an effect on the failure of the complex, as well as to determine to what degree these factors may have respectively influenced such insuccess.

F.C. - The objective set by the group around Fiorentino was that of providing the maximum degree of dignity to a social housing project, while accepting all the constructive features thought of as obligatory at the time (heavy prefab systems, *coffrage tunnel*, seriality, large dimensions, etc.) or rather, the attempt to transform them from a social dis-value into a value. This was attempted by exasperating the features of unity, compactness and homogeneity made possible by the programme and the available resources. The result was this proud, very interesting and significant 'monument to the working class': a building which (in the project) all primary services (green areas, schools, conference rooms, shops, day hospitals, professional studios, basement cellars, and garages) and large apartments (of 100 sq m and more) which included all the functions of a self-sufficient neighbourhood, devised in response to the housing crisis which became increasingly an issue in the Sixties and Seventies. The first reason for the sad destiny of Corviale is certainly the deregulated management of the assignation of apartments, which were delivered in 1982, before construction had been concluded. This favoured the illegal occupation of the fifth floor, originally intended for services, which immediately and irreversibly turned Corviale into an enormous dormitory. It must also be pointed out that the administration of the complex was, *ab ovo*, disproportionate in view of the possibilities and customs of the time (and even of today): it was thus abandoned to itself from the beginning and did not see the conclusion of a small part of the (perhaps too extensively) envisaged services.

G.B. - We know that policies were incapable of understanding and guiding the social transformation produced by a heavy and rapid urbanisation, yet attention must be paid as well to errors of design and planning related to this building, which remains, however, one of the most complex and reflected upon projects of the 20th century.

F.C. - Corviale, if one attempts to be on the same wavelength as its designers, would certainly not have had numerous condominiumal entrances, just as any other series of apartment blocks: it had to be unitary, and thus with relatively few, yet significant entrances. The planners decided to provide it with five large gates, each marked by a semi-circular stair tower, that articulate the main facade, dividing the





colonne giganti scandiscono la facciata principale, suddividendo il volume in sei settori di 200 metri. Da esse, poderosamente fornite di ascensori, si sarebbero raggiunti direttamente i cinque piani più alti, con gli alloggi a ballatoio, e, più indirettamente, tutti gli alloggi in linea dei piani più bassi. Questa scelta, figurativamente logica e molto coerente colla natura collettivistica dell'edificio, si è rivelata però disastrosa per due convergenti motivi. Il primo è che così si allungano insopportabilmente tutti i percorsi quotidiani (quelli che dalla casa vanno al parcheggio, o alla fermata del bus, o al bar, o ai negozi), costringendo gli abitanti a utilizzare tutte le alternative disponibili per accorciarli. E le alternative, questo è il secondo motivo, erano lì pronte, essendo costituite da molti altri corpi scala, piuttosto dimessi, stretti e destinati in teoria solo agli appartamenti in linea dei primi quattro livelli, ma proseguenti in alto per motivi di sicurezza (per l'esodo). Così è accaduto che il progetto distributivo ha fallito dovunque: nei ballatoi in alto, divenuti quasi inutili e subito trasformati dagli abitanti in una serie di piccole aree di pertinenza privata; nei corpi scala principali, quasi del tutto disusati; nei corpi scala secondari, che invece sono frequentatissimi e ingorgati, e infine nel lungo corridoio che da essi conduce alle porte, che è sovrautilizzato e degradato, nonché ben disponibile (per il suo spazio anfrattuosso) alla microcriminalità. Un secondo errore, grave e per me meno spiegabile del primo, è la sottigliezza della cavità interna (poco più di quattro metri). Il sole arriva a penetrare, a fatica, fra i cinque piani più alti, ma non oltre; gli appartamenti in linea hanno quindi un doppio affaccio puramente teorico, senz'aria e sul buio (le finestre lì esistenti sono oggi tutte sbarrate); infine la cavità prosegue nel sottosuolo, restringendosi ancora, come una forra o come un orrido artificiale, utilizzato, naturalmente, come raccolta di immondizie. Faccio qui notare, a margine, che questo spazio infernale è, da un punto di vista rigorosamente figurativo, straordinario: è fuori scala, potentissimo (forse più che l'esterno); è atroce ed estremo come quelli piranesiani. Standoci, ci si domanda se agli architetti sia poi lecito rendere così infelice la vita degli uomini.

G.B. - Il concorso per la riprogettazione del Corviale è stata l'occasione per riflettere sull'eredità di un'architettura dalla forte carica utopica ma problematica sul piano della vivibilità. Un simbolo, appunto, che come tale è giusto tenere in vita intervenendo dov'è possibile senza alterare il significato dell'opera.

F.C. - Nel nostro progetto abbiamo pensato agli abitanti e all'uso, sapendo di far danno in qualche modo (il meno possibile) all'architettura. Abbiamo proposto quindi di ridurre l'introversione e la rigidità d'uso, rendendo l'edificio più trasparente e più amabile.

volume into six 200 metre sectors. From these towers, provided with powerful lifts, the five upper storeys can be reached, with apartments distributed by galleries and, more indirectly, the rest of the apartments on the lower floors. This choice, figuratively logical and coherent with the collective nature of the building, proved to be a disaster for two convergent reasons. The first is that all of the every-day pathways are insufferably extended (those from the apartments to the parking lots, or the bus-stop, or the bars or shops), forcing the inhabitants to use all available shortcuts. And the alternatives, and this is the second reason, were already available, and were constituted by many other mostly shabby stairways, destined in theory only for the apartments on the first four floors, but extended the entire height of the building for reasons of safety (fire escapes). Thus what happened is that the distributive layout failed all around: in the galleries above, rendered almost useless and transformed by the inhabitants into small private areas; in the main staircases, almost all left unused; in the secondary staircases, which on the contrary became much used and are often blocked; and finally in the long corridor that leads to the gates, over-used and deteriorated, and well-suited (due to the presence in them of appropriate nooks and crannies) for micro-criminal activities. A second error, not less serious yet less understandable than the first, regards the thinness of the internal cavity (a little more than four meters). Sunlight barely reaches the five upper stories, but not below; the facades of the apartments on the first four floors have theoretical facades, since they open to darkness and lack of air (the existing windows are all blocked); this cavity proceeds underground, become thinner, turning into an artificial gorge or ravine, obviously used as a rubbish collector. It must be noticed, as an aside, that this infernal space is, from a purely figurative point of view, extraordinary: it is out of scale and very striking (perhaps even more so than the outside); it is as awful and extreme as Piranesi's work. The question that one asks oneself is whether architects have the right to make the lives of men so wretched.

G.B. - The competition for the new project of Corviale was an occasion for reflecting on the heritage of an architecture marked by a strong utopian stance, yet problematic from the point of view of actual living conditions. A building that is a symbol and that as such has been deemed worthy of safeguarding, although carrying out interventions where possible without altering the significance of the work.

F.C. - In our project we thought about the inhabitants and the usage, knowing that some damage would be done (the least possible) to the architecture. We thus proposed reducing the introversion and rigidity of usages, making the building more transparent and friendly. The intervention, in fact, envisaged moving the cellars to the garage level,



L'intervento prevede infatti lo spostamento delle cantine nel piano delle autorimesse, così da aprire il 'basamento' in prossimità dei tutti i corpi scala. Il fronte, nell'attacco a terra, viene reso permeabile e le cinque piazze di fronte alle torri-scala si unificano in un unico largo marciapiede, che unisce la strada esterna con quella interna ed ospita qualche servizio essenziale. Con questo molte delle difficoltà di accesso e delle tortuosità presenti vengono eliminate: certo così Corviale diventa un po' più normale, il che agli abitanti però piacerebbe. Ancor più dura verso la sua architettura è la decisione, di cui sono fra i principali responsabili, di suturare in gran parte la sua cavità interna, incrementando la superficie utile degli alloggi in linea: essa resta solo in alto, dove ha senso che sia. Che Fiorentino ci perdoni! Poi abbiamo lavorato, con delicatezza, sul retro e in tante altre cose che qui è impossibile illustrare.

G.B. - "Il nuovo Corviale", scriveva Mario Fiorentino nella relazione tecnica di progetto del 1975, "in realtà contiene ed esprime anche nella sua architettura la complessità e la ricchezza di relazioni propria della città". Pur con tutte le contraddizioni e gli aspetti irrisolti, Corviale è un modello da studiare, ancora da capire, sia perché la sua modernità è comunque inscrivibile in una tradizione costruttiva secolare sia perché ripropone alcune questioni aperte che riguardano il modo in cui la città può trasformarsi rimanendo se stessa.

F.C. - Corviale è posizionato molto significativamente e opportunamente sulla topografia del luogo, interpretando uno dei caratteri fondativi della città. Il suolo di Roma è, come si sa, costituita da un solido strato vulcanico, scavato e frammentato dall'erosione pluviale in centinaia di sottili articolazioni (i colli), che poggiano su uno strato più antico, alluvionale e infido per l'edificazione (gli, altrettanto sottili, fondovalle). Il gruppo Fiorentino, scegliendo di collocare il grande edificio proprio sul lunghissimo crinale di uno dei colli, esattamente come avevano fatto venti secoli prima i costruttori degli acquedotti, o quelli dei palazzi del Palatino (o, ancora, poco prima, il gruppo Muratori, per il progetto irrealizzato per la non lontana area della Magliana), ha seguito la ragione costruttiva e, nello stesso tempo, ha ripreso uno dei caratteri strutturali dell'edilizia monumentale romana. Così accade che quest'immenso segno rettilineo, alto di suo già trenta metri, appaia, nella percezione dall'intorno, come un tutt'uno coll'alta (40 metri) dorsale su cui poggia e diventi un ineludibile caposaldo del panorama urbano: un muro netto, isolato, astratto e orientato, proprio come gli acquedotti, fra il centro della città e la sua campagna. Ma non è, come quelli, un rudere: è vitale; è abitato con sofferenza e disagio, ma anche con un filo di malcelato orgoglio, da 6000 persone; merita di essere studiato e, ove possibile, risanato.

in order to open the 'basement' next to all the staircases. The facade, at the ground level becomes permeable and the five squares in front of the stair towers are unified into one single long sidewalk that connects the external street to the internal one, and houses certain basic services. In this way many of the difficulties of access and tortuosities are eliminated: this would clearly make Corviale more 'normal', yet it is something the inhabitants would appreciate. More damaging of the architecture is the decision, of which I am one of the main promoters, of 'stitching' a large part of its internal cavity, with the purpose of increasing the surface of the apartments on the lower levels: it remains only on the upper storeys, where it makes sense to keep it. May Fiorentino forgive us! We then worked, delicately, on the back of the structure and on many other details that would be impossible to illustrate here.

G.B. - "The new Corviale", wrote Mario Fiorentino in his technical account of the project of 1975, "in fact includes and expresses through its architecture the complexity and richness of relationships that are typical of the city". Notwithstanding contradictions and unresolved issues, Corviale is an interesting model to study and to understand, both because its modernity is a part of a centuries-old building tradition, and because it re-proposes certain open questions that concern the way in which the city can be transformed while remaining true to itself.

F.C. - Corviale is very significantly and conveniently located on the topography of the place, interpreting one of the foundational features of the city. The land of Rome, it is well known, is constituted by a solid volcanic stratum, hollowed and fragmented by pluvial erosion into hundreds of thin articulations (the hills), which lie over a more ancient, alluvial stratum which is unsuited for construction purposes (the valley floors, just as thin). The Fiorentino group, when deciding to place the large building precisely on the long crest of one of the hills, exactly in the same way as the builders of aqueducts, or of the palaces on the Palatino, had done twenty centuries earlier (or else, as the Muratori group had done a few years earlier in the case of the aborted project in the nearby Magliana district), had in fact followed a constructive logic, retaking one of the structural features of Roman monumental architecture. Thus this immense rectilinear, thirty-metres high symbol, appears, when seen from the surrounding areas, like one single mass together with the high (40 metres) ridge on which it stands, and becomes an inevitable urban landmark: a clear-cut, isolated and abstract wall, oriented, just like the aqueducts before it, between the centre of the city and its countryside. Yet it is not, like the aqueducts, a ruin: it is full of life, inhabited with suffering and hardship, but also with thinly disguised pride, by 6000 people. It is worth studying, and where possible, restoring to a healthy condition.

Translation by Luis Gatt



“... bloody modern houses ...” La Werkbundsiedlung di Vienna *Werkbundsiedlung in Vienna*

Gundula Rakowitz

Scrive Ludwig Wittgenstein il 30 luglio 1932 a suo amico Gilbert Pattison sul retro di una fotografia¹: “*Dear old Blood*, sono sicuro che ti interessa vedermi durante una passeggiata con una sorella e un mio amico a una mostra di *bloody modern houses*. Non ho un aspetto intraprendente? Da questa immagine puoi vedere che faceva molto caldo, ma non che ci fu un terribile temporale mezz’ora dopo lo scatto. Sono, *old god*, tuo in *bloodyness*, Ludwig”.

Non è un caso che il filosofo visiti la Werkbundsiedlung a Vienna proprio con la sorella Margaret Stonborough per la quale progettò insieme all’architetto Paul Engelmann, collaboratore di Adolf Loos, pochi anni prima a partire dall’estate del 1926, la casa sulla Kundmangasse nel terzo distretto di Vienna, terminata nel 1928. In cosa consiste la ‘sanguinante modernità’ delle case della Werkbundsiedlung che fa sì che questo quartiere modello diventi un manifesto per una nuova idea abitativa a Vienna?

Perché proprio a Vienna, pur anche dopo le sperimentazioni delle Werkbundsiedlungen a Stoccarda, Brno, Basilea, Zurigo, Breslavia e parallelamente a quella di Praga, si sentì la necessità di realizzare una *Siedlung* promossa dal Werkbund austriaco? Vienna, che sin dalla formazione del governo socialdemocratico della Prima Repubblica sperimenta una politica abitativa che prevede un piano di costruzione di grandi complessi residenziali popolari, gli *Höfe*, che caratterizzano ancor oggi il tessuto urbano di Vienna. Essi, il cui esempio più noto è il Karl-Marx-Hof, funzionano come autentiche microcittà, costruite principalmente in forma di blocchi di edifici con corte interna e dotati di una ricca rete di servizi.

In generale il problema dell’abitazione nell’architettura può essere indagato sia come architettura unica sia come gruppo

On July 30, 1932, Ludwig Wittgenstein wrote to his friend Gilbert Pattison on the back of a photograph¹: “*Dear old Blood*, I’m sure you’ll be interested to see me as I walk with a sister [and] a friend of mine in an exhibition of bloody modern houses. Don’t I look enterprising?! You can gather from this picture that we had very hot weather but not that there was a terrific thunderstorm half an hour after this was taken. I am, *old god*, yours in *bloodyness*, Ludwig”.

It is not a mere coincidence that the philosopher visited the Werkbundsiedlung in Vienna with his sister Margaret Stonborough, since it was for her that he had designed, together with the architect Paul Engelmann, collaborator of Adolf Loos, the house on the Kundmangasse, in Vienna’s third district. The project for the house was initiated in the summer of 1926 and finished in 1928.

What is this ‘bloody modernity’ of the houses of the Werkbundsiedlung that turns a model neighbourhood into a manifesto for a new idea of housing in Vienna?

Why, after the experiments carried out by the Werkbundsiedlungen in Stuttgart, Basel, Brno, Zurich and Wroclaw, was it felt to be necessary for the Austrian Werkbund to build a *Siedlung*, in parallel to the one in Prague? Vienna, since the outset of the Social-Democrat government of the First Republic, experimented with a housing policy which envisaged a plan for building large social housing complexes, or *Höfe*, that still characterise the urban fabric of Vienna today. These complexes, the best know example of which is the Karl-Marx-Hof, function as authentic micro-cities, built mostly as blocks of buildings with inner courtyards and supplied by a consistent network of services.

In general the question of housing in architecture may be investigated both as a single architectural artifact and as a group of buildings ac-



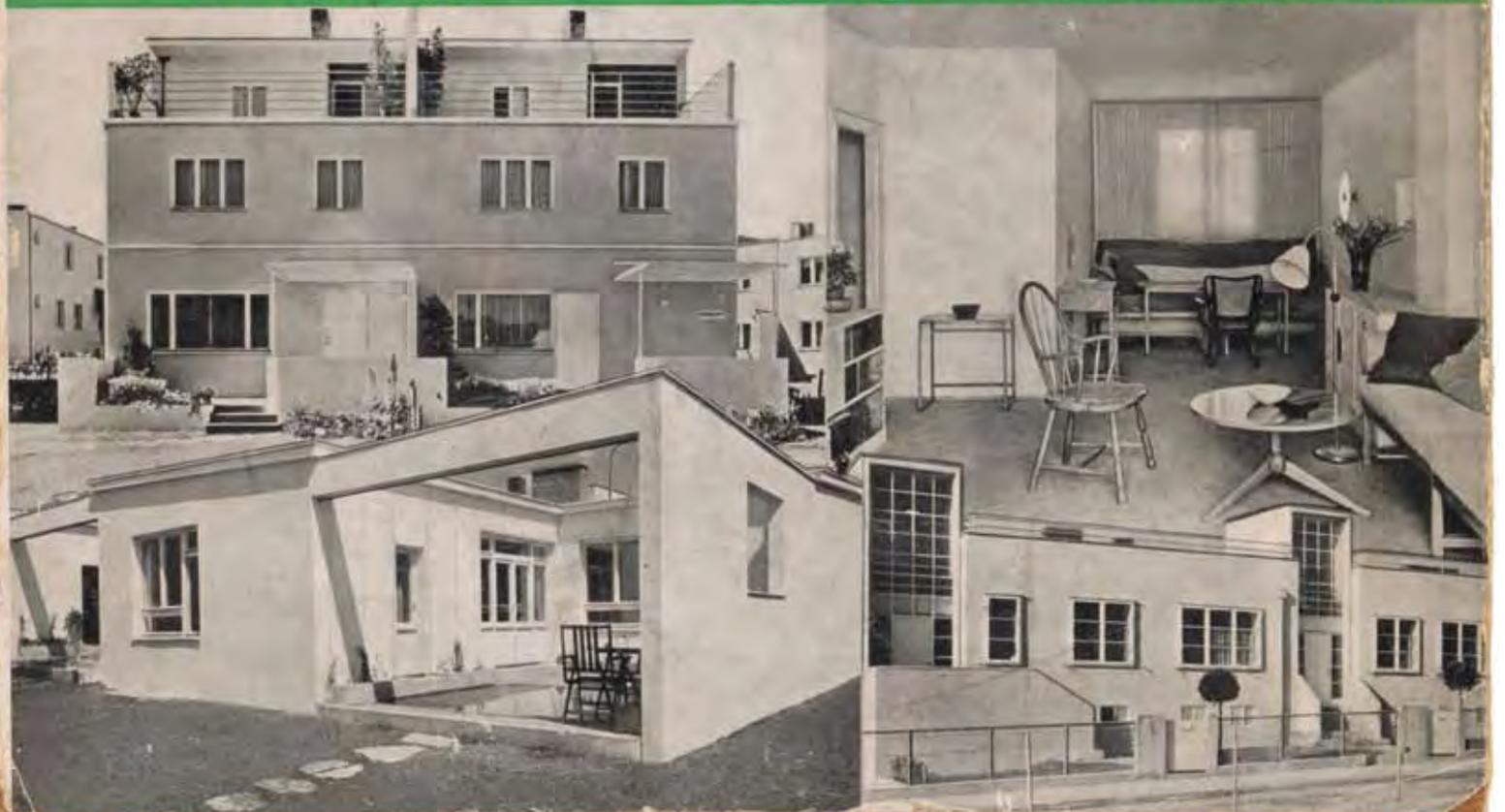
NEUES BAUEN
IN DER WELT 6

DIE INTERNATIONALE

WERKBUNDSIEDLUNG WIEN 1932

277 Abbildungen

70 EINGERICHTETE EINFAMILIENHÄUSER





di architetture secondo molteplici modi di aggregazione all'interno di caratteri e tipi diversi. L'aspetto compositivo dei luoghi residenziali è connesso a una pluralità di procedure e temi di raggruppamento rispetto a un principio insediativo.

L'esempio della *Siedlung* costituisce un momento specifico di insediamento abitativo, ma ha in comune con il caso degli *Höfe* di essere città nella città. La composizione della *Siedlung*, in quanto *insula*, ideata come parte autonoma della città, non è casualmente inserita nell'unità del paesaggio urbano, bensì è il prodotto di un'operazione mentale ordinata a un principio di progettazione architettonica, ovvero il rapporto parte/tutto.

La visione della *Werkbundsiedlung* di Vienna, riattivando l'idea della *Gartenstadt* e nello specifico della *Wiener Siedlerbewegung*, prende forma come proposta di alternative alla politica abitativa del *Rotes Wien*, centrata sin dal 1925 sulla costruzione in breve tempo di 64.000 appartamenti, per superare la miserabile condizione abitativa delle *Zinnskasernen*. Il programma – finanziato da imposte ad hoc tra cui una tassa sul lusso – ebbe enorme successo e offrì appartamenti a basso costo e ad affitto controllato per i lavoratori, fissato al 4% del reddito medio. La risposta sociale e politica della municipalità viennese prevedeva la costruzione, nell'elegante tredicesimo distretto, di 70 unità abitative, un insediamento all'avanguardia, con abitazioni nel segno dell'individualità e a costo contenuto, situato tra *Veitingergasse* e *Jagdschlossgasse*, un quartiere modello di insediamento tra i più progressivi in Europa.

Il principio della *Werkbundsiedlung* fa segno a una via *altra* sia rispetto a quella segnata dalle *Bauaustellungen* sia rispetto alla *Blockverbauung* secondo schemi fissi, esibendo piuttosto la convinzione di fornire una risposta al problema dell'abitare nell'insieme delle connessioni date tra tecnica e problema sociale da un lato e progetti politici e culturali dall'altro.

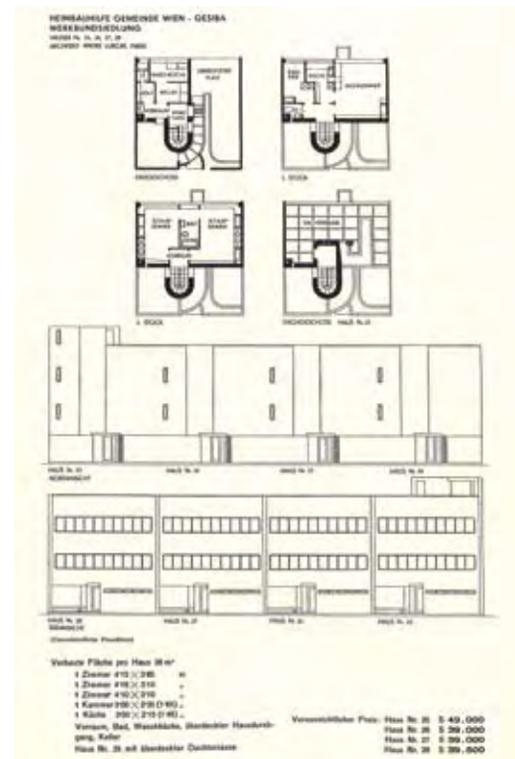
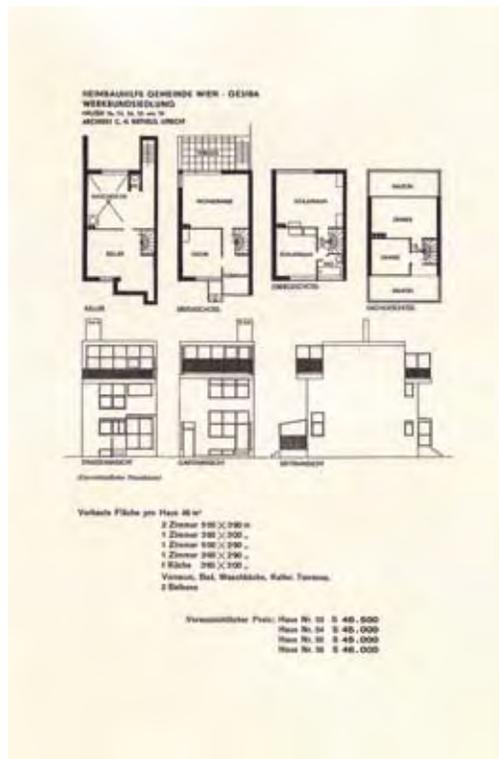
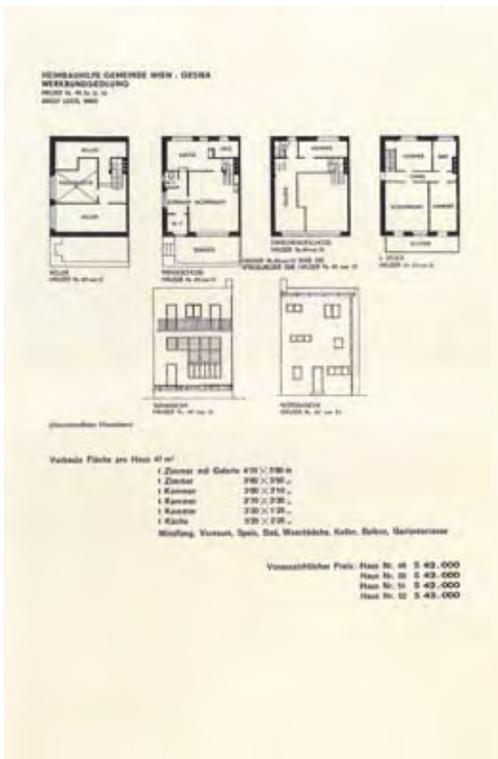
L'idea di costruire una *Werkbundsiedlung* a Vienna nasce durante il viaggio di Josef Frank, Oswald Haerdtl, Julius Theodor Kalmar, Hermann Neubacher e Walter Sobotka per partecipare all'assemblea annuale del Werkbund tedesco a Breslavia nel 1929. In

cording to several modes of aggregation within a variety of typologies. The compositional aspect of residential places is linked to a plurality of procedures and thematics concerning settlement principles. The example of the *Siedlung* constitutes a specific moment in the development of housing settlements, yet has in common with the *Höfe* the fact of being a city within the city. The *Siedlung*, as *insula*, conceived as an autonomous part of the city, is not casually inserted in the urban landscape, but is rather the product of a reasoning guided by a principle of architectural design, that of the relationship between the part and the whole.

The project of the *Werkbundsiedlung* in Vienna, which rekindled the idea of the *Gartenstadt* and in particular of the *Wiener Siedlerbewegung*, originated as a proposal for an alternative to the housing policies of the *Rotes Wien*, which centred since 1925 on the construction over a brief span of time of 64.000 apartments, aimed at solving the miserable housing conditions of the *Zinnskasernen*. The programme – financed by ad hoc taxes, including a luxury tax – was enormously successful and resulted in the availability of low-cost apartments for the working classes, with controlled rents fixed at 4% of the average income. The social and political response of the Viennese City Council envisaged the construction, in the elegant thirteenth district, of 70 housing units, an avant-garde settlement with dwellings which aimed at a certain level of individuality within affordable costs, situated between the *Veitingergasse* and the *Jagdschlossgasse*, resulting in a model settlement amongst the most progressive in Europe.

The principle of the *Werkbundsiedlung* follows an alternative way, both with respect to the *Bauaustellungen* and to the *Blockverbauung*, which depended on fixed methods, presenting on the contrary the conviction of offering a solution to the question of housing as a part of the whole network of connections between technology and social problems, on the one hand, and political and cultural projects, on the other.

The idea of building a *Werkbundsiedlung* in Vienna originated during the voyage Josef Frank, Oswald Haerdtl, Julius Theodor Kalmar, Hermann Neubacher and Walter Sobotka undertook to participate at the annual meeting of the German Werkbund in Wroclaw in 1929.



questa occasione la delegazione del Werkbund austriaco invita il Werkbund tedesco a tenere la prossima assemblea del 1930 a Vienna con una grande mostra, includendo la realizzazione di una Werkbundsiedlung. Josef Frank si fa carico della direzione artistica e del progetto di planimetria generale della *Siedlung*. Hermann Neubacher, la GESIBA² e la *Heimbauhilfe* di Vienna dovevano garantire l'organizzazione e il finanziamento³.

Frank, già noto a livello internazionale, fu anche l'unico architetto austriaco invitato nel 1927 da Ludwig Mies van der Rohe a partecipare, accanto a Le Corbusier, Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut ecc. alla Weißenhofsiedlung di Stoccarda.

Con due anni di ritardo, dopo altre due fasi progettuali per un'area vicino alla Triester Straße, il 4 giugno del 1932 fu infine inaugurata la mostra *Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932* a Lainz, al confine occidentale di Vienna. Il complesso della *Mustersiedlung* si trova in un punto particolare che definisce un limite, un bordo tra paesaggio urbano e paesaggio rurale.

La visita alla mostra di più di centomila persone in solo otto settimane e la critica positiva della stampa estera, ma non di quella austriaca, mostrano il grande interesse pubblico per l'impresa.

I 32 architetti che parteciparono alla progettazione di 70 abitazioni completamente arredate provenivano in maggior parte dall'Austria, e oltre a Josef Frank si leggono nomi come Anton Brenner, Max Fellerer, Oswald Haerdtl, Josef Hoffman, Clemens Holzmeister, Ernst Lichtblau, Adolf Loos, Ernst Plischke, Otto Niedermoser, Oskar Strnad, Hans Vetter ecc. L'unica donna a far parte del movimento fu Margarete Schütte-Lihotzky che in quel periodo lavorava a Mosca. Altri due architetti austriaci chiamati dagli Stati Uniti furono Richard Neutra e Arthur Grünberger. Dall'estero furono invitati gli architetti Jacques Groag (Francia), Gabriel Guevrekian (Persia), Hugo Häring (Germania), André Lurçat (Francia) e Gerrit Rietveld (Olanda). Del delicato problema del colore delle case, molte in tinte pastello, si fece carico il pittore László Gábor.

Servendosi del palinsesto vastissimo di linguaggi degli architetti invitati, la Werkbundsiedlung mette al centro il tema della com-

At this meeting the Austrian Werkbund invited its German counterpart to hold the next meeting in Vienna in 1930, together with a great exhibition, including the construction of a Werkbundsiedlung. Josef Frank was to be in charge of the artistic direction and of the general planimetrics of the project of the *Siedlung*. Hermann Neubacher, the GESIBA² and the *Heimbauhilfe* of Vienna were to guarantee the organisation and funding of the project³.

Frank, who was well known on the international scene, had been the only Austrian architect to be invited in 1927 by Ludwig Mies van der Rohe to participate, together with Le Corbusier, Peter Behrens, Walter Gropius, Bruno Taut, etc., at the Weißenhofsiedlung in Stuttgart.

With a two-year delay, after two additional design phases for an area near the Triester Straße, on June 4, 1932, the exhibition *Internationale Werkbundsiedlung Wien* was finally inaugurated in Lainz, on the westernmost limits of Vienna. The *Mustersiedlung* complex is situated in a particular space that represents the boundary between urban and rural landscape. The visit to the exhibition of over one hundred thousand people in only eight weeks, and the positive reviews from the press, both Austrian and foreign, are a witness to the great public interest for the project.

The 32 architects which participated in the design of 70 completely furnished dwellings were mostly Austrian, and apart from Josef Frank include others such as Anton Brenner, Max Fellerer, Oswald Haerdtl, Josef Hoffman, Clemens Holzmeister, Ernst Lichtblau, Adolf Loos, Ernst Plischke, Otto Niedermoser, Oskar Strnad, Hans Vetter, etc. The only woman involved in the project was Margarete Schütte-Lihotzky, which at the time worked in Moscow. Two other Austrian architects who came back for the occasion from the United States were Richard Neutra and Arthur Grünberger. Invited architects from abroad included Jacques Groag (France), Gabriel Guevrekian (Persia), Hugo Häring (Germany), André Lurçat (France) and Gerrit Rietveld (Holland). The painter László Gábor was in charge of the colour of the buildings, many of which were envisaged in pastel tints. Using the vast palimpsest of languages of the invited architects, the Werkbundsiedlung places at the centre of the project the theme of

pp. 70 - 71

Ludwig Wittgenstein, Margaret Stonborough, Arvid Sjögren
a passeggio nella Werkbundsiedlung, 1932
(Wittgenstein Archive Cambridge)

Copertina della rivista «Neues Bauen in der Welt» n. 6,
intitolato Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932, a
cura di Josef Frank (© Wien Museum)

pp. 72 - 73

Tipologie abitative nei progetti di Margarete Schütte-Lihotzky,
Richard Neutra, Josef Frank, Adolf Loos, Gerrit Rietveld,
André Lurcat, (pubblicati nella broccura per la vendita
GESIBA, proprietà privata, foto Peter Kainz)

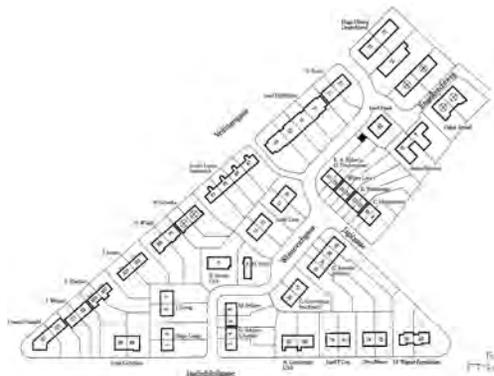
pp. 74 - 75

Planimetria del Werkbundsiedlung

(A. Krischanitz e O. Kapfinger, Die Wiener Werkbundsiedlung.
Dokumentation einer Erinnerung, Compress, Wien 1985)

Foto storica della Werkbundsiedlung, 1932

(© Wien Museum)



posizione sociale (costruire abitazioni accessibili ad ampi settori della media borghesia urbana e dei ceti produttivi) in un'ottica agli antipodi tanto di ogni nostalgia piccolo borghese delle *Gemeindebauten* quanto di ogni tecnicismo d'avanguardia. Bisogna però ricordare che la crisi mondiale finanziaria e produttiva colpiva anche l'Austria e apriva le porte al nazifascismo, provocando una forte riduzione del numero dei compratori e inducendo la municipalità ad acquistare il resto delle case invendute, 56 su 70, e a farne il perno di una politica abitativa. Nonostante il carattere fortemente innovativo dell'architettura, il progetto fallisce sul piano economico-sociale: la piccola borghesia non disponeva delle risorse necessarie all'acquisto. Al momento della sua costruzione, la Werkbundsiedlung era uno dei maggiori cantieri edilizi europei e alla sua inaugurazione si impose il superamento di ogni distanza 'originaria' tra immagine e costruzione, tra 'reale' e 'virtuale'.

L'idea di Frank di un'immagine di architettura ingrandita in scala reale 1:1 scioglie ogni conflitto possibile tra mostra e quartiere residenziale, tra modello e realtà, componendo le abitazioni come oggetti su di un palcoscenico ma non irrelati.

Si tratta di un insieme di case mono e plurifamiliari (singole isolate, doppie, associate o raggruppate in linea) di un solo piano o due-tre, in gran parte con cantina. Le unità abitative di dimensioni variabili, da due a cinque stanze (alcune con la *Kammer* per la domestica), dovevano essere realizzabili in serie, costruite in mattoni, disporre di tetti piani e di piccoli giardini e orti, secondo il principio di ottenere il *Glücksmaximum*⁴ abitativo con il minimo di dispendio di spazio. Il carattere di prototipo delle case viene evidenziato nel manifesto della mostra in cui si vede la ripetizione dei singoli tipi di case tramite la tecnica del montaggio, una serialità che ammette l'eccezione.

Inoltre la *Gestaltung* policroma delle facciate e l'attenzione all'arredamento si tipizzano ma con una forte nota individuale, sottolineando le differenze e togliendo qualsiasi carattere monumentale

social composition (building residences that are accessible for wide sectors of the urban bourgeoisie and the working classes) from a point of view that is worlds apart from any *petit bourgeois* nostalgia present in the *Gemeindebauten*, as well as from any avant-garde technicism. It is important to point out that the world financial and production-related crisis had hit Austria hard and had opened the doors to Nazi Fascism, heavily reducing the number of buyers and inducing the City Council to buy the remaining unsold houses, 56 out of 70, and turning them into the fulcrum of the housing policy. Despite the strongly innovative character of the architecture, the project failed on the economic and social level: the *petit bourgeoisie* did not have the necessary resources for buying. At the moment of its construction, the Werkbundsiedlung was one of the largest building sites in Europe, and at its inauguration it attempted overcoming any 'original' distance between image and construction, between 'real' and 'virtual'.

Frank's idea of an image of architecture enlarged to a 1:1 scale dissolves any possible conflict between exhibition and residential neighbourhood, between model and reality, placing the dwellings as objects on a stage, yet related to each other.

The result is an ensemble of mono and multi-family houses (single isolated houses, duplexes, associated or placed in line) consisting of one, two or three storeys, most with a cellar. The housing units were of varying dimensions, from two to five rooms (some including a *Kammer* for the servant), and were meant to be reproduced in series, built with bricks, have flat roofs and small gardens and vegetable patches, in accordance with the principle of obtaining the *Glücksmaximum*⁴ in terms of dwelling, with a minimum waste of space. The prototype nature of the houses is underlined in the posters advertising the exhibition in which the repetition of individual types of houses is obtained through a process of assembly, a serial nature which, however, admits exceptions. Furthermore the polychrome *Gestaltung* of the facades and the attention to the furnishing, which although following a certain typology, allows for strong individual features, underline the



alla *Siedlung*. Ciò che allora si metteva in movimento, il carattere di *exemplum*, fu colto senza dubbio anche da Ernst Bloch che intitola un capitolo di *Prinzip Hoffnung*⁵: “Bauten, die eine bessere Welt abbilden, architektonische Utopien”. La trasformazione di una mostra (un evento limitato nel tempo) in un quartiere residenziale permanente, lo stravolgimento così operato della percezione del tempo e dello spazio, non solo è del tutto congrua all’idea di una riforma radicale, di una *Kultur* adeguata ai nuovi modi di ‘felice abitare’ in un mondo vitale capace di comporre natura e architettura preservando la competenza artigianale e perciò esponendosi polemicamente sia nei confronti della soluzione di Mies van der Rohe dell’interieur della *machina* e della tecnica, sia dell’ottica tutta produttiva dei *Volkswohnpaläste*.

Le esigenze architettoniche della Werkbundsiedlung mettono in primo piano le qualità spaziali dell’abitare (*Lebensraum* come *Wohnraum* e viceversa), strutture residenziali segnate da una forte presenza del verde e della relazione interno - esterno, tra *Haus* e *Garten*⁶. L’idea di Frank di un nuovo abitare si fa teoria liminare, a forte carattere di soglia, una sorta di *Wiener Wohntheorie*.

differences between constructions while eliminating any monumental features of the *Siedlung*. This exemplary nature of the project was undoubtedly grasped by Ernst Bloch, who entitled a chapter in his *Prinzip Hoffnung*⁵: “Bauten, die eine bessere Welt abbilden, architektonische Utopien”. The transformation of an exhibition (an event limited by time) into a permanent residential area, this orchestrated overturning of the perception of both time and space, is consistent on the one hand with the idea of radical reform, of a *Kultur* that is suitable to the new modes of ‘happy dwelling’ in a vigorous world that is capable of composing nature and architecture, preserving artisan skills and therefore exposing itself controversially to both Mies van der Rohe’s solutions from within the *machina* and technology, and with the production-related point of view of the *Volkswohnpaläste*, on the other.

The architectural necessities of the Werkbundsiedlung place on the forefront the spatial qualities of dwelling (*Lebensraum* as *Wohnraum* and viceversa), residential structures that are characterised by a strong presence of green areas and by the interior-exterior relation, between *Haus* and *Garten*⁶. Frank’s idea of a new dwelling becomes a threshold theory, a sort of *Wiener Wohntheorie*.

Translation by Luis Gatt

¹ Traduzione italiana di G. Rakowitz, testo tratto da Andreas Nierhaus e Eva-Maria Oroaz, a cura di, *Werbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens*, catalogo mostra presso il Wien Museum, Mury Salzmann Verlag, Salzburg 2012, p. 304.

² GESIBA: Gemeinwirtschaftliche Siedlungs- und Baustoffanstalt.

³ Cfr. Wilfried Posch, *Köln - Paris - Wien. Der Österreichische Werkbund und seine Ausstellungen*, in A. Nierhaus e E.M. Oroaz, a cura di, *Werbundsiedlung Wien 1932*, cit., p. 22.

⁴ Otto Neurath, *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als “Ausstellung”*, in «Die Form» 7, 1932, pp. 208-216, qui p. 214. Neurath chiede di presentare il mondo reale alla mostra della Werkbundsiedlung indicando “... wie man in wachsendem Maße zu glücklichem Leben in wirklichen Wohnungen gelangen wird... Die optimale technische Lösung deckt sich keineswegs immer mit dem Glücksmaximum”.

⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [scritto negli Stati Uniti tra 1938 e 1947, rivisto tra 1953 e 1959] Suhrkamp, Frankfurt/Main, prima ed. 1959, qui 1973, p. 819.

⁶ Haus & Garten, azienda di arredamenti fondata da Josef Frank con Oskar Wlach nel 1925 a Vienna.

¹ Italian translation by G. Rakowitz, of a text from Andreas Nierhaus and Eva-Maria Oroaz (eds.), *Werbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens*, catalogue of an exhibition at the Wien Museum, Mury Salzmann Verlag, Salzburg 2012, p. 304.

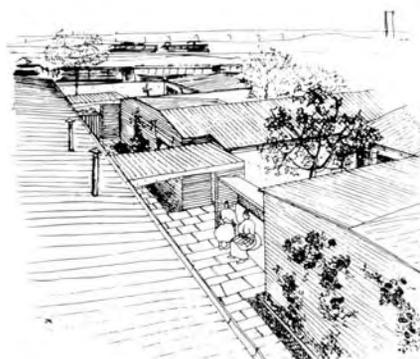
² GESIBA: Gemeinwirtschaftliche Siedlungs- und Baustoffanstalt.

³ Cfr. Wilfried Posch, *Köln - Paris - Wien. Der Österreichische Werkbund und seine Ausstellungen*, in A. Nierhaus and E.M. Oroaz (eds.), *Werbundsiedlung Wien 1932*, cit., p. 22.

⁴ Otto Neurath, *Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 als “Ausstellung”*, in «Die Form» 7, 1932, pp. 208-216, here quoted p. 214. Neurath asks that the real world be presented at the exhibition of the Werkbundsiedlung indicating “... wie man in wachsendem Maße zu glücklichem Leben in wirklichen Wohnungen gelangen wird... Die optimale technische Lösung deckt sich keineswegs immer mit dem Glücksmaximum”.

⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [written in the United States between 1938 and 1947, and revised between 1953 and 1959] Suhrkamp, Frankfurt/Main, First ed. 1959, the one quoted here being the 1973 edition, p. 819.

⁶ Haus & Garten, Viennese furniture and decoration company founded by Josef Frank and Oskar Wlach in 1925.



Adalberto Libera e la dimensione domestica dello stare insieme. L'unità d'abitazione orizzontale al quartiere Tuscolano

*Adalberto Libera and the domestic dimension of being together.
The Horizontal Housing Project in the Tuscolano Area*

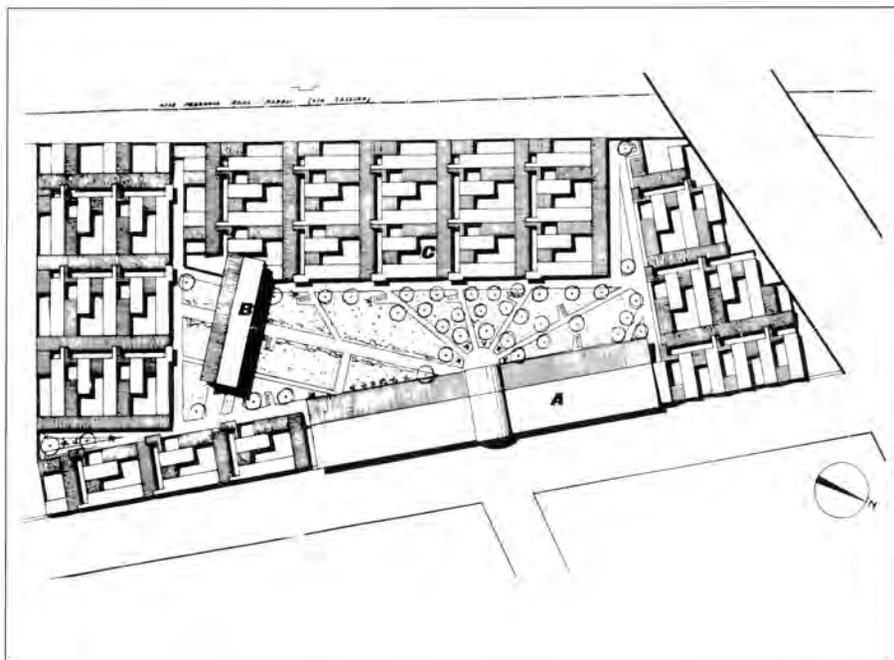
Riccardo Renzi

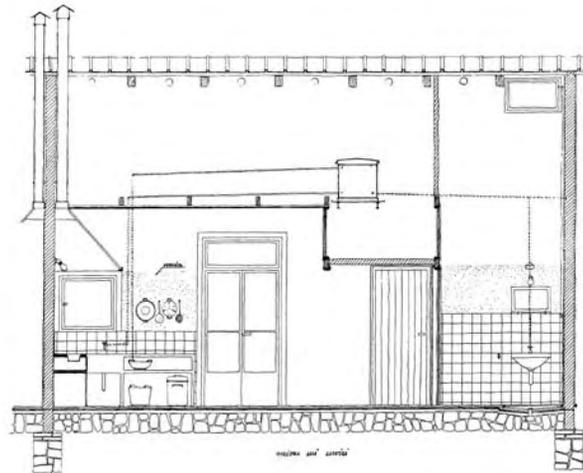
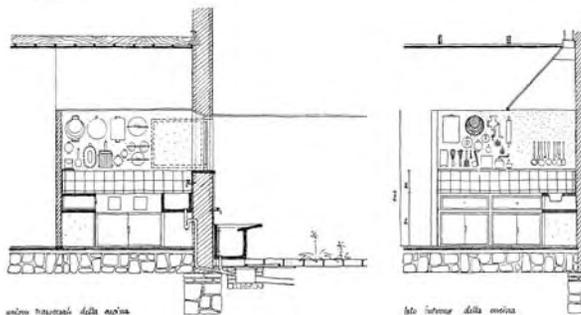
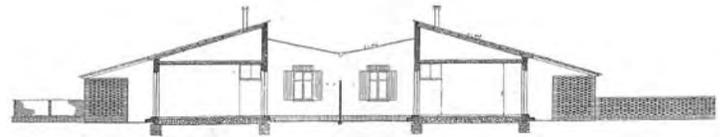
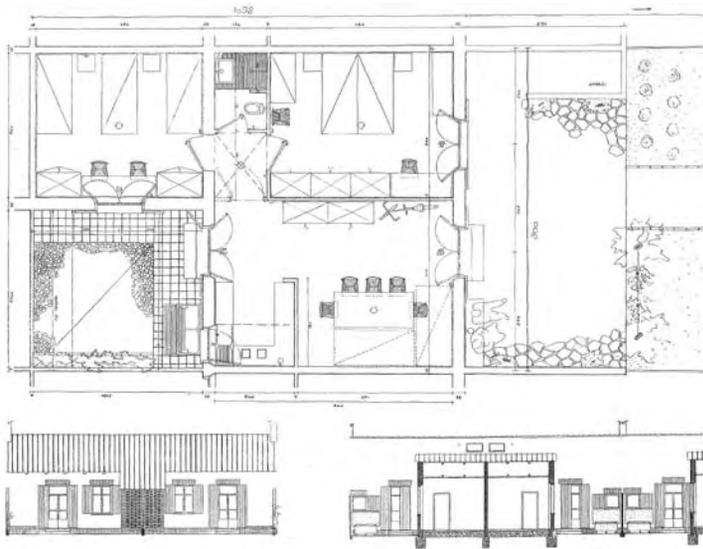
Il momento di passaggio tra la fine degli eventi bellici e l'inizio della prima fase di ricostruzione italiana trova Adalberto Libera pronto a dimostrare il proprio impegno sociale dopo alcuni anni di forzata inattività¹. Il periodo 1943-45 è segnato da un'accurata riflessione sul tema domestico, legato allo spazio intimo ed alla dimensione interna, svolta in autonomia e trovando in alcune occasioni proficue esperienze comuni con Giuseppe Vaccaro e Gio Ponti². Approfondendo inoltre il ruolo del progetto alla scala architettonica ed urbana, Libera riesce a portare a compimento la maturazione di rilevanti questioni sui caratteri della residenza affrontate in maniera discontinua durante gli anni di regime ora in grado di diventare modello pienamente operativo, i cui primi risultati emergono nella costruzione dell'edificio per impiegati Ina a Trento del 1949.

Grazie al piano Fanfani ed alla nascita della gestione Ina-Casa, a cui Libera viene chiamato nello stesso anno come responsabile dell'ufficio tecnico centrale, vengono dettate le regole con cui l'architettura italiana residenziale prenderà forma attraverso la proposizione di modelli-guida. Questi saranno in grado di segnare i limiti realizzativi e di fornire semplificate prassi tecniche alla base di un nuovo sistema linguistico che investirà principalmente la composizione gli edifici. Ad altra scala, tale sistema porrà le basi per nuovi modi di concepire gli articolati insediamenti pensati per sorgere nei margini estremi delle città. Libera è l'autore di questo nuovo, significativo, grande cambiamento. La sua esperienza presso Ina-Casa, durata fino al 1952, si articola prevalentemente attorno alla produzione di due opuscoli guida³, il primo del 1949 ed il secondo del 1950,

In the period between the end of the war and the beginning of the first phase of reconstruction in Italy and after a few years of forced inactivity, Adalberto Libera was ready to demonstrate his social commitment¹. The years 1943-45 were marked by a detailed reflection on the domestic theme, linked to intimate space and the interior dimension, carried out autonomously and finding in some fruitful occasions common experiences with Giuseppe Vaccaro and Gio Ponti². Investigating in depth as well the role of the project at both the architectural and the urban scale, Libera manages to bring to fulfillment the maturation of relevant questions regarding the nature of residence, faced in a discontinuous way during the Fascist regime and now capable of becoming a fully operative model, whose first results emerge in the construction of a building for INA employees in Trent in 1949.

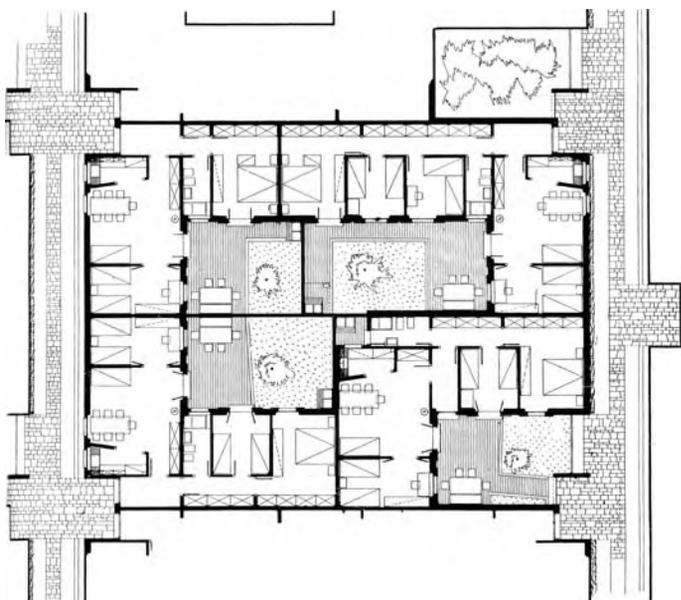
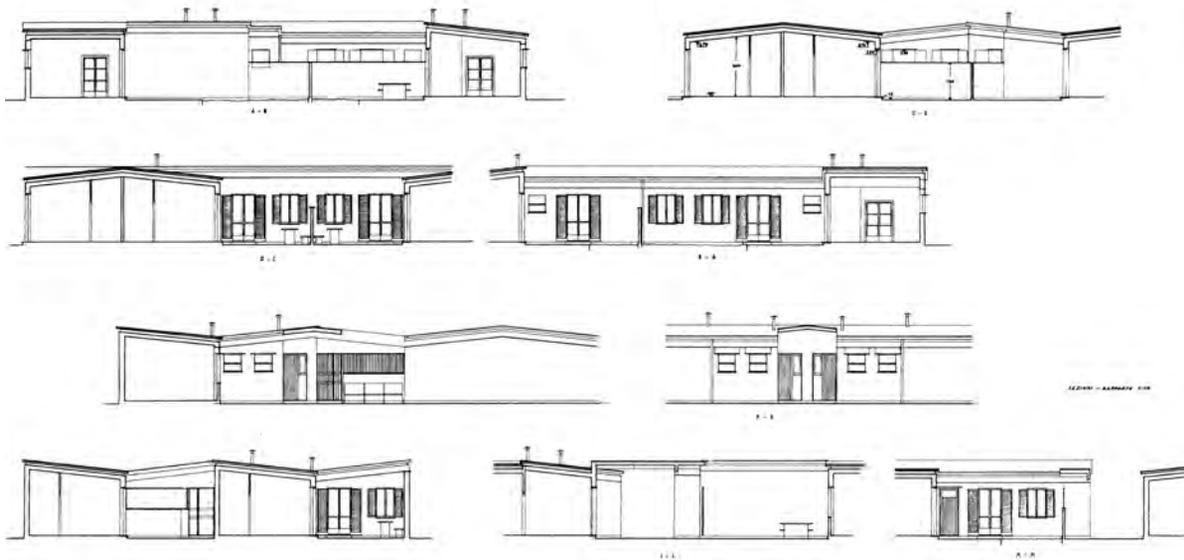
Thanks to the Fanfani plan and to the Gestione Ina-Casa organisation, created to put the plan into action, and into which Libera was called that same year as responsible for the central technical department, the principles were laid, in the form of model-guidelines, which would shape Italian residential architecture. These models set the construction boundaries and provided simplified technical practices at the base of a new linguistic system regarding especially the composition of the buildings. At a different scale, this system would set the bases for new ways of conceiving settlements intended for the extreme margins of cities. Libera is the author of this new and significant change. His experience at Ina-Casa, which lasted until 1952, is linked especially to the production of two handbooks³, the first from 1949 and the second from 1950, which contain the main guidelines



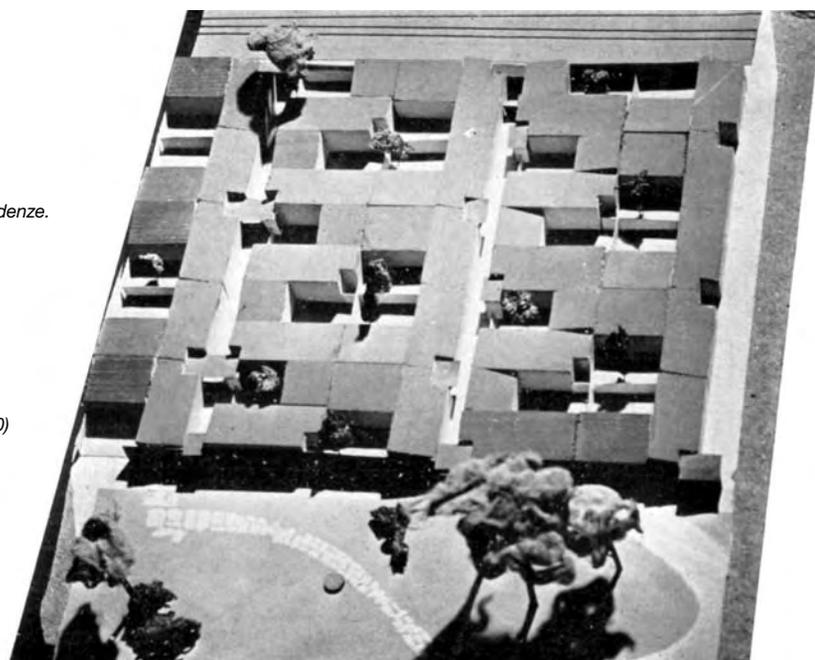


all'interno dei quali sono contenute le principali direttive che definiscono: schemi tipologici, insiemi aggregativi dei nuovi quartieri, distribuzioni funzionali, linguaggi e materiali da impiegare. Essi soprattutto offrono soluzioni in grado di divenire esempi concreti per tutti quei tecnici che intervengono nelle centinaia di cantieri Ina-Casa⁴. Mentre il primo opuscolo presenta prevalentemente piante con schemi distributivi di singole unità immobiliari rivelando articolazioni spaziali in grado di offrire molteplici relazioni tra le stanze e le loro funzioni⁵, il secondo si concentra sull'impianto a scala urbana dei nuovi quartieri. Esempi italiani e nord-europei compongono un panorama di riferimento a sostegno della componente ambientale del progetto secondo nuovi canoni dettati da Libera: essa si esprime in virtù di una logica duale, per cui la *minima* dimensione abitativa interna degli alloggi viene compensata da un'offerta di spazi aperti a comune per tutti i residenti. Tali luoghi risultano imprescindibili elementi di primaria aggregazione sociale. A fronte di una predominanza

which determine: typological schemes, the composition of the new neighbourhoods, functional distributions, building styles and materials to be used. They offer solutions capable of becoming concrete examples for all technicians involved in the hundreds of Ina-Casa building sites⁴. While the first presents mostly plans with distributive layouts of single residential units, revealing spatial articulations which offer multiple relationships between the rooms and their functions⁵, the second is centred on the placement at the urban scale of the new neighbourhoods. Examples, both Italian and from northern Europe, offer a reference context in support of the environmental component of the project in accordance with the new criteria established by Libera: this is expressed by virtue of a double logic, in which the *minimal* internal housing dimension of the dwellings is compensated by an offer of common open spaces for the use of all residents. These places are essential elements for social interaction. Faced with a predominance of examples based upon multi-storey buildings,



p. 76
A. Libera, schizzo di progetto di una "stradina" che permette l'accesso alle residenze. (Da Casabella n.207/1955).
p. 77
Vista del quartiere appena terminato di costruire, 1955. (Da Casabella n.207/1955).
A. Libera, Planimetria definitiva del quartiere costruito, 1955.
(Da V. Quilici, Adalberto Libera. L'architettura come ideale, Roma, 1981)
p. 78
A. Libera, schemi e dettagli per tipologie aggregative presentate nel secondo Opuscolo Ina-Casa del 1950.
(Da Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 2. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo, Danesi, Roma, 1950)
p. 79
A. Libera, sezioni e prospetti dei blocchi di residenze realizzate.
(Da V. Quilici, Adalberto Libera. L'architettura come ideale, Roma, 1981)
A. Libera, planimetria di un blocco abitativo realizzato 1955.
(Da Casabella n.207/1955).
Plastico di un blocco abitativo preliminare alla realizzazione, 1952.
(Da A. Libera, La scala del quartiere residenziale, in AA.VV., Esperienze Urbanistiche in Italia, INU, Roma, 1952).
pp. 80 - 81
Foto delle "stradine" e dei luoghi di sosta, 1955.
(Da Casabella n.207/1955, da Werk n.42/1955, da Comunità n.31/1955).





di esempi impostati su edifici multipiano, la seconda parte del secondo opuscolo viene dedicata ai “progetti elaborati d’ufficio”⁶ di cui uno stravolge completamente quanto presentato fino allora: un impianto a sviluppo orizzontale composto da abitazioni adiacenti raccolte attorno ad un piccolo patio privato garantisce per la prima volta ad ogni nucleo familiare il godimento di una porzione di spazio aperto⁷. Il progetto, definito da Argan come “studio” del Tuscolano a Roma⁸, ne contiene già i principali tratti della fase realizzata, svelandone una minuziosa attenzione descrittiva della dotazione di arredo ed impiantistica, utile a definire un esempio concreto di economia operativa.

La realizzazione dell’insediamento è articolata su un complesso compatto ben definito da un perimetro continuo e chiuso verso l’esterno. Sulla strada che lo fiancheggia si affacciano funzioni commerciali ed una galleria voltata permette l’accesso ad un ampio vuoto interno su cui si apre il sistema verde che sostiene l’intera composizione. Il disegno del quartiere è impostato su bassi edifici a solo piano terra posti in maniera adiacente in gruppi di quattro, ognuno con patio privato e pianta ad L, alternando ad essi “stradine”⁹ interne che permettono di raggiungere i vari blocchi. Come per lo studio del 1950 anche nella realizzazione sono le coperture a determinare una minima variazione dei volumi che compongono i blocchi, alternandosi in maniera speculare e assicurando quella necessaria eterogeneità formale richiamata più volte negli opuscoli. Libera articola il progetto del quartiere seguendo tre gradi di relazione sociale: quello privato del nucleo familiare individuato nel patio di ogni abitazione considerata la stanza a cielo aperto della casa; quello di incontro definito da minimi luoghi con sedute sulla minuta viabilità interna che distribuisce gli accessi alle residenze e che grazie a rientranze e nicchie favorisce la sosta; quello collettivo che prende forma grazie al grande spazio verde centrale in cui si inserisce l’accesso principale al quartiere e su cui nasce l’unico edificio pluripiano.

Il Tuscolano contiene la sedimentazione matura di alcune riflessioni sull’unità di abitazione orizzontale che Libera contrappone al modello di sviluppo verticale corbusieriano a Marsiglia, presentate in diverse occasioni negli stessi anni in convegni e scritti pubblicati¹⁰. Esso inoltre nasce come momento di con-

the second part of the booklet is devoted to “officially developed projects”⁶, one of which completely subverts what had been the usual practice until then: a horizontal layout made of adjacent dwellings gathered around a small private patio which, for the first time, guarantees for every family nucleus the use of a portion of open space⁷. The project, defined by Argan as a “study” of the Tuscolano area in Rome⁸, already contains the main traits of the final phase, and reveals a detailed descriptive attention to furniture, décor and equipment installation, useful in the definition of a concrete example of operative economy. The housing project is developed on a compact area, well defined by a continuous perimeter closed to the exterior. On the street that runs along the complex there are shops and a vaulted gallery which provides access into a wide internal space which opens to the green area that connects the whole composition. The design of the neighbourhood is based upon low buildings placed exclusively on the ground floor, adjacently to each other in groups of four, each with a private patio and L-shaped, with internal “streets”⁹ which link the various blocks. As with the 1950 study, a minimal of variation is obtained with the placement of the roofing, which is specularly alternated, thus guaranteeing the necessary formal heterogeneity indicated in the booklets. Libera devises the project for the neighbourhood following three degrees of social relation: the private space, related to the family nucleus and expressed in the patio, which is considered the open air room of the house; the meeting space, determined by places for sitting found in the small internal network that distributes the accesses to the various houses, and which thanks to recesses and niches favours rest stops; and finally the collective space formed by the large central green area placed between the main entrance to the housing project and on which the only multi-storey building stands.

The Tuscolano housing project contains the mature consolidation of some reflections on the horizontal residential unit which Libera offers as an alternative to the vertical development model favoured by Le Corbusier at Marseilles. These reflections had been presented over the years in conventions and published material¹⁰. The Tuscolano housing project emerges as well as the crystallisation of a personal research on the Mediterranean identity of Italian architecture¹¹, consequence in part of a voyage to Morocco under-



cretizzazione di una personale ricerca sull'identità mediterranea dell'architettura italiana¹¹, grazie anche all'influenza di un viaggio in Marocco compiuto nel 1952 dove Libera trova conferme comuni ai due paesi nell'analisi e nel bilanciamento tra costruzione e spazio aperto delle basse e compatte architetture locali. Il tema dell'unità di abitazione orizzontale, come principale modello di coesione sociale nei difficili margini della città italiana del dopoguerra, diviene per lui un modello talmente significativo da dedicargli, fin dall'ingresso a ruolo per la cattedra di composizione a Firenze¹², l'intera annualità del laboratorio al quarto anno.

taken in 1952, in which Libera finds confirmation of the similarities between the two countries regarding the analysis of and balance between construction and open spaces in the low and compact local architectural structures.

The theme of the horizontal dwelling unit as main model for social cohesion in the difficult marginal areas of Italian cities in the post-war period became for him a model of such significance that from the beginning of his tenure as professor of architectural composition in Florence¹² he devoted to it the entire fourth year laboratory course.

Translation by Luis Gatt

¹ Dal 1943 al 1946 Libera lascia Roma e si rifugia in Trentino a Villa Lagarina interrompendo l'attività professionale.

² Cfr. Libera A., Vaccaro G., *Per un metodo nell'esame del problema della casa*, in «Architettura Italiana», maggio-giugno 1943, pp. 36-45; Libera A., Ponti G., Vaccaro G., *Per tutti, anzi per ciascuno*, in «Il Popolo d'Italia», 15 giugno 1943. Idem, *Per la "carta della casa"*, in «Stile», giugno 1943, p. 12. Studi di Libera sono raccolti inoltre nel volume collettaneo *Verso la casa esatta*, edito a Milano nel 1945.

³ Cfr. *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 1. Suggerimenti, norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi*, Damasso, Roma, 1949; *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 2. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Danesi, Roma, 1950.

⁴ Cfr. Beretta Anguissola L., *I 14 anni del piano Ina-Casa*, Staderini, Roma, 1963, pp. 39-53 e pp. 96-103.

⁵ Di cui Libera aveva già iniziato una riflessione a partire dai primi anni Trenta. Cfr. Libera A., *Le abitazioni popolarissime "Casa Minimum"*, in «Natura», marzo 1930, pp. 47-51.

⁶ Ossia redatti dallo stesso Libera.

⁷ Dalla descrizione del progetto: "Lo spazio tra la strade e la casa è destinato ad orto e giardino ma, soprattutto, a spazio «per stare all'aperto». Per climi e stagioni adeguate lo spazio all'aperto, intimamente legato all'alloggio, può essere considerato come la prima stanza della casa". Cfr. *Piano...*, 1950, p. 42.

⁸ "16b - Studio per abitazione popolare al quartiere «Inacasa» al Tuscolano a Roma." Cfr. Argan G.C., *Libera*, Editalia, Firenze, 1975, p. 19 e p. 36.

⁹ Descritte da Libera nella relazione di progetto pubblicata a partire dal 1955 sulle principali riviste. Cfr. «Casabella», n. 207, 1955, p. 37 e seg.; «Comunità», n. 31, 1955, pp. 46-49.

¹⁰ Cfr. Libera A., *La scala del quartiere residenziale*, in AA.VV. *Esperienze urbanistiche in Italia*, Inu, Roma, 1952, pp. 128-148.

¹¹ Si può riscontrare un parallelo con il dibattito dei primi anni Trenta impostato attorno alla dimensione mediterranea dell'architettura italiana che vedeva nella proposizione di modelli pompeiani a patto un riferimento culturale in grado di guidare, anche attraverso la V Triennale milanese del 1933, alcune nuove realizzazioni del periodo; tali idee ma anche i precedenti modelli su di cui Libera aveva impostato i primi anni della sua carriera, con la partecipazione al Wiessenhof nel 1927, basati sulla ricerca di minimi parametri abitativi, ritornano ora a comporre una duplice maschera che intreccia saldamente l'attenta articolazione spaziale interna delle singole unità al più ampio disegno complessivo del quartiere.

¹² Si veda il carteggio tra Roberto Papini e Libera custodito presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche-Architettura dell'Università degli studi di Firenze, Fondo Papini, collocazione F.410.

¹ Between 1943 and 1946 Libera leaves Rome and finds refuge in Villa Lagarina in Trentino, interrupting during this period his professional activities.

² See Libera A., Vaccaro G., *Per un metodo nell'esame del problema della casa*, in «Architettura Italiana», May-June 1943, pp. 36-45; Libera A., Ponti G., Vaccaro G., *Per tutti, anzi per ciascuno*, in «Il Popolo d'Italia», 15 June 1943. Idem, *Per la "carta della casa"*, in «Stile», June 1943, p. 12. Libera's works are included in the collective volume *Verso la casa esatta*, published in Milan in 1945.

³ See *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 1. Suggerimenti, norme e schemi per l'elaborazione e presentazione dei progetti. Bandi dei concorsi*, Damasso, Roma, 1949; *Piano incremento occupazione operaia, case per lavoratori. 2. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Danesi, Roma, 1950.

⁴ See Beretta Anguissola L., *I 14 anni del piano Ina-Casa*, Staderini, Roma, 1963, pp. 39-53 e pp. 96-103.

⁵ Libera had initiated a reflection from the Thirties. See Libera A., *Le abitazioni popolarissime "Casa Minimum"*, in «Natura», March 1930, pp. 47-51.

⁶ Drafted by Libera himself.

⁷ From the description of the project: "The space between the streets and the house is destined for a garden and a vegetable patch, but mostly to a space «for being outside». In the proper climate and seasons the open space, intimately linked to the dwelling, can be considered as the first room of the house". See, *Piano...*, 1950, p. 42.

⁸ "16b - Studio per abitazione popolare al quartiere «Inacasa» al Tuscolano a Roma." See Argan G.C., *Libera*, Editalia, Florence, 1975, p. 19 e p. 36.

⁹ Detailed by Libera in his description of the project published from in 1955 in the most influential journals. See, «Casabella», n.207, 1955, p. 37 and following.; «Comunità», n.31, 1955, pp. 46-49.

¹⁰ See, Libera A., *La scala del quartiere residenziale*, in Various Authors. *Esperienze urbanistiche in Italia*, Inu, Roma, 1952, pp. 128-148.

¹¹ A parallel can be made with the debate of the early Thirties regarding the Mediterranean nature of Italian architecture, which found in Pompeian patio models a cultural reference capable of guiding, and the the Fifth Milanese Triennale of 1933 is no exception, certain new undertakings of the period; these ideas, which together with precedent models that Libera had followed early in his career, as in his participation at the Wiessenhof in 1927, were based on seeking minimum dwelling parameters, return now to compose a double mask which solidly links the careful interior spatial articulation of the single units to the whole design of the neighbourhood.

¹² See the correspondence between Papini and Libera, which is kept at the Library of Technological Sciences and Architecture of the University of Florence, Roberto Papini Collection, location F.410.



Álvaro Siza Vieira Bairro da Bouça, Case Saal, Oporto Necessità e aspirazione dell'abitare

*Álvaro Siza Vieira Bairro da Bouça, Saal Housing Complex, Porto
Dwelling Needs and Aspirations*

Fabiola Gorgeri

Il Bairro da Bouça è insieme la costruzione di una parte della città di Porto e una stratificazione nel tempo della stessa: la combinazione di provvisorio e durevole, di astrazione e concreta necessità. Il luogo antropogeografico preesistente è l'«attore principale del progetto»¹. Mettendo in questione tutti i diversi temi della specificità del luogo stesso, per Álvaro Siza il sito diviene il materiale progettuale in grado di restituire all'architettura la possibilità di una propria eloquenza. La dimensione di appartenenza e di condivisa appropriazione individuale e collettiva coincide con la struttura sociale che ospita e consente di adattare l'architettura alla valenza del suo uso.

Ogni pezzo dell'esistente è incluso, per addizione e successione, in una mescolanza di differenze accomunate nell'astratta semplificazione minimale dei riferimenti culturali. L'area scelta all'interno del programma di realizzazione di centoventotto alloggi popolari² è compresa tra la linea ferroviaria e uno dei principali assi viari - Rua da Boavista - ai margini di una zona residenziale degradata a nord del centro urbano: un terreno di confine, tra limiti urbani e collegamenti territoriali. Il progetto prevede quattro blocchi paralleli composti da due duplex sovrapposti e ripetuti in linea, secondo scala dimensionale, tipologia e disposizione adeguate al contesto.

L'orientamento dei blocchi consente il legame visivo con il centro storico ristabilendo una riconnessione urbana anche percettiva e conferendo una sorta di peculiare unitarietà. L'unitarietà del complesso è sottolineata dalla presenza della quinta muraria su cui i blocchi si attestano, al contempo protezione sul lato della ferrovia e galleria di collegamento distributivo. Il lato dell'isolato rivolto alla città è pensato sfrangiato e aperto, caratterizzato da volumi autonomi destinati ad attività e servizi per tutti i residenti: estremità

The Bairro da Bouça represents both the construction of a section of the city of Porto and its stratification in time: the combination of the provisional and the lasting, of abstraction and concrete necessity. The pre-existing anthropo-geographical space is the «main actor of the project»¹. Putting in question all the various themes concerning the specificity of the place itself, for Álvaro Siza the site becomes the project's material, capable of restituting to the architecture the possibilities of speaking for itself. The dimension of belonging and of shared individual appropriation coincides with the social structure it houses and permits the adaptation of the architecture to the value of its use. Every part of the existing structure is included, through addition and succession, in a mix of differences combined in the abstract and minimal simplification of the cultural references. The area chosen in the framework of the programme for the construction of one hundred and twenty-eight units for social housing² is located between the railway line and one of the main traffic axis - Rua da Boavista - at the edge of a degraded residential area to the north of the centre of the city: a borderland between the limits of the city and the extra-urban territory. The project envisages four parallel blocks consisting of two superposed duplexes, repeated in line with a scalar dimension, typology and arrangement that varies according to the context.

The position of the blocks permits a visual connection with the historical centre, reestablishing an urban link at the perceptive level as well, and conferring a kind of peculiar unity to the project. The unity of the complex is underlined by the presence of a curtain wall which supports the blocks, serving both as protection on the side of the railway and as a distribution gallery. The side of the block that faces the city is conceived as both open and discontinuous, characterized by autonomous vol-



Fotografia di Fernando Guerra e disegni tecnici tratti da:
M. and F. Aireus Mateus, B. Gordon, J.L. Carrilho da Graça,
Á. Siza Vieira, *No place like: 4 houses, 4 films*, Portugal,
Biennale architettura 2010, Ministério da cultura, Lisboa 2010

p. 82

Schizzo, corte centrale, 1975

© Álvaro Siza Vieira arquitecto

p. 83

Prospetto sulla corte centrale

foto © FG+SG Fernando Guerra

p. 84

Schizzi, prospetto corte nord e studi per la soluzione d'angolo

su rua Boavista, 1977

© Álvaro Siza Vieira arquitecto

p. 85

Schizzo del corpo scala esterno, 1975

© Álvaro Siza Vieira arquitecto

Modello per la mostra "A vida não basta. Viaggio portoghese

2015_2016" tenutasi presso il DIDA, realizzato da Anna Paola Loliva,

Elena Molino, Domenico Palattella,

Laboratorio di Progettazione dell'architettura V

Corso di Laurea Magistrale prof. Fabrizio F.V. Arrigoni

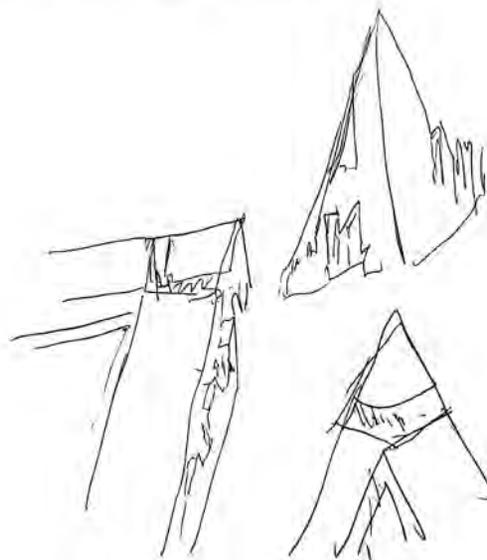
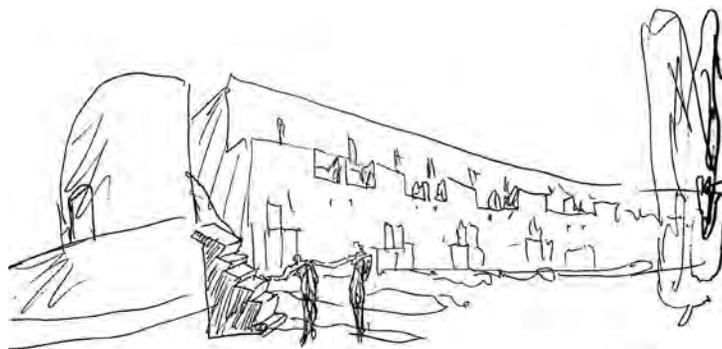
pp. 86 - 87

Prospetti Nord della quinta muraria, Nord-Ovest e Sud-Est del blocco 4

Piante piano terra e piano primo

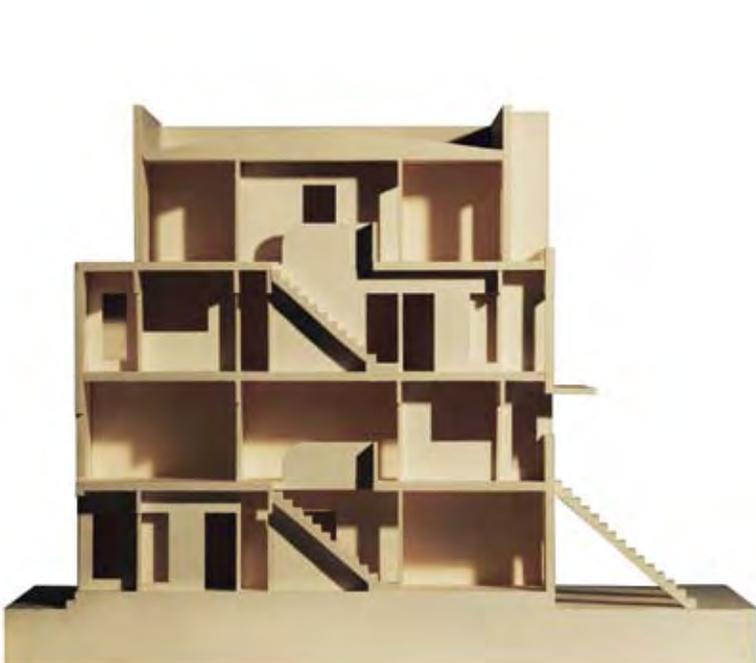
Edificio d'angolo e corte centrale, aprile 2016

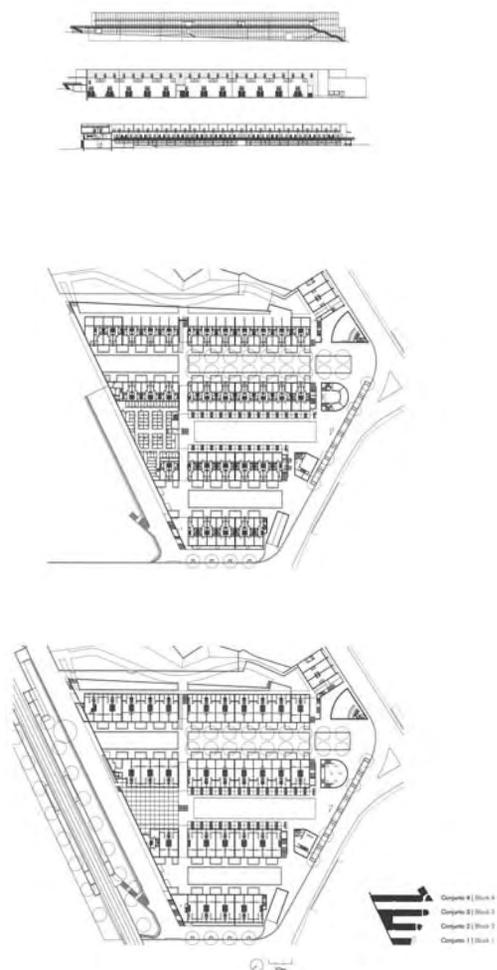
foto © Júlio de Matos per questo articolo



figurative di ogni singolo blocco e cerniere funzionali con l'intorno. La soglia tra pubblico e privato, tra esterno ed interno, assume ripetutamente una forma di transizione sfumata attraverso le corti aperte tra i volumi paralleli o mediata dallo spazio di percorrenza dei ballatoi di accesso al secondo piano e dalle piccole e ripide scale di accesso indipendente al primo piano. Il modulo-tipo, con una larghezza di quattro metri ed una profondità di dodici, consente una superficie abitativa di circa ottanta metri quadri distribuiti sui due livelli: una modularità anche intrinseca, ma che, pur ripetendosi serialmente, stempera la monotonia nell'articolazione interna e nella plasticità chiaroscurale del disegno dei fronti. L'abitare è inteso come struttura fondativa del tessuto urbano il quale, assieme ai relativi spazi di connessione e comunicazione, descrive conseguentemente le peculiari relazioni e strutture sociali. L'invariante formale che caratterizza il presupposto tipologico è un canovaccio progettuale su cui si innervano riferimenti alla storia dell'architettura e innovazioni poetiche travalicando la specifica aderenza ad un tema progettuale di abitazioni collettive economiche. Il richiamo ai modelli abitativi sperimentati dal razionalismo tedesco degli anni Venti è usato come riferimento analogico e interpretato per realizzare un progetto in cui la morfologia urbana dell'isolato rilegge

umes destined to activities and services for all the residents: figurative extremities for every single block and functional links to the surroundings. The threshold between public and private, between external and internal, repeatedly assumes a form of soft transition through the open courtyards between the parallel structures or mediated by the spaces of the access galleries to the second floor and by the small and steep stairways for independent access to the first floor. The type-module, four meters wide and twelve meters deep, allows for a dwelling surface of approximately eighty square meters distributed on two levels: a modularity that is intrinsic, but which, although repeating itself serially, manages to attenuate the monotony through the interior distribution and the *chiaroscuro* expressiveness of the design of the facades. Dwelling is understood as the founding structure of the urban fabric, which, together with the connecting and communication spaces, in turn describes the peculiar relations and structures of society as a whole. The formal constant that characterises the typological premise is the outline of a project which makes reference to the story of architecture and to poetical innovations, thus surpassing the specific limits to the theme of a project for social housing. The reference to experimental housing models from the German Rationalist tradition of the Twenties is used as an analogy and interpreted in such a way as to develop





le tracce del contesto e asseconda il perimetro senza stabilire cesure o confini chiusi mentre il metodo partecipativo adottato consente l'«esteriorizzazione della città nascosta»³ e di adeguare il riferimento tipologico alle necessità ed alle aspirazioni e consuetudini degli abitanti secondo una sorta di auto-costruzione assistita. L'autonomia della disciplina architettonica⁴ e al contempo l'interdisciplinarietà sono supporto analitico e poetico al progetto come disegno della città. L'interscalarità tra una spazialità di natura e dimensione domestica e i rapporti che il complesso residenziale stabilisce con il contesto urbano generano una relazione dinamica che ne consente la flessibilità di adeguamento alla risposta sociale nel tempo. La realizzazione del *bairro* inizia nel 1977, appena dopo lo scioglimento del SAAL⁵, ma si inserisce comunque nell'ambito di questo processo di pratica socio-politica e di metodologia interdisciplinare. Alla fine del 1978 risultano costruiti soltanto cinquantasei alloggi corrispondenti ad una parte dei due blocchi di maggiore estensione, senza nessuna opera di integrazione urbana prevista nell'ipotesi progettuale. La seconda fase, iniziata nel 2000 e conclusa nel 2006⁶, è un intervento sia di completamento sia di restauro e adeguamento alle nuove esigenze abitative. Mantenendo l'integrità e l'unitarietà del progetto iniziale, le abitazioni già costruite e abitate vengono incluse come preesistenze in grado di costituire un modulo rappresentativo: nel tempo hanno assunto una sorta di iconica figuratività che stabilisce riferimenti caratterizzanti e identitari. Il non-finito provvisorio di cui esse sono divenute pezzo iconico ha consentito di dilatare,

a project in which the urban morphology of the block elucidates the traces of the context and supports the perimeter without censorship or closed boundaries, while the adopted model allows for the «externalisation of the hidden city»³ and the adaptation of the typological reference to the needs, aspirations and customs of the inhabitants, in a sort of assisted self-construction process. The autonomy of the architectural discipline⁴, together with interdisciplinarity, provide analytic and poetic support to the project as design of the city. The interscalarity between the space of nature and domestic space, as well as the relationship that the residential complex establishes with the urban context, generate a dynamic rapport that permits flexibility in adapting to social response over time. The construction of the *bairro* was initiated in 1977, immediately after the dissolution of the SAAL⁵, yet can be included in the framework of this process of sociopolitical practice and of interdisciplinary methodology. By the end of 1978 only fifty-six houses had been built, equivalent to a section of the two largest blocks, without any of the urban integration works envisaged by the project. The second phase, initiated in the year 2000 and concluded in 2006⁶, was an intervention carried out both with the purpose of completing the project, as well as of restoration and adaptation to the new housing needs. Keeping the integrity and unitary nature of the initial project, the houses that were already built and inhabited were included as pre-existing structures capable of constituting a representative module: in time they have assumed a sort of iconic figurative character that establishes references and identity. Their provisional and unfinished nature has permitted the dilation, in the collective consciousness, of



nell'immaginario collettivo, l'attesa di un intero d'appartenenza. La configurazione definitiva attuale è il risultato e la rappresentazione di un processo realizzativo in grado di descrivere e documentare la modificazione di un complesso territorio urbano come un brano della sua storia.

the expectation of belonging to a whole. The current and final configuration is the result, and the representation, of an implementation process capable of describing and documenting the transformation of a complex urban territory as a fragment of its history.

Translation by Luis Gatt

¹ Gregotti V., *La passion d'Alvaro Siza*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 185, 1976, p. 42.

² Il progetto di massima sarà realizzato per il Fondo di incentivazione della casa (Fundo de Fomento de Habitação-FFH) nel 1973 e sarà inserito nel programma SAAL nel 1975.

³ Siza Vieira Á., *Il 25 aprile e la trasformazione della città*, in Á. Siza, *Scritti di architettura*, Skira, Milano, 1997, pp. 171-175, p.174.

⁴ Frampton K., *Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production*, in D. Ghirardo (ed.), *A Social Out of Site Criticism of Architecture*, Bay Press, Seattle 1991, pp. 17-26.

⁵ Conselho Nacional do SAAL, *Livro Branco do SAAL: 1974-1976*, FAUP, Porto 1976, p. 10; Bandeirinha J. A., *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 Abril de 1974*, Imprensa da Universidade, Coimbra 2007, p. 114; Marconi F., *Portogallo: Operação SAAL*, in «Casabella», n. 419, 1976, pp. 2-21; *L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano*, in «Lotus international», «Rinnovo urbano», n.13, 1976, p. 80-93; Alves Costa A., *L'esperienza di Oporto*, in «Lotus International», «Architettura nella città storica», n. 18, 1978, pp.66-70; Portas N., Mendes M., *Portogallo Architettura, gli ultimi venti anni*, Electa, Milano, 1991, p. 19. Nel giugno del 1974 l'architetto Nuno Portas, come Segretario di Stato degli alloggi e dell'urbanistica del Governo provvisorio, stabilisce di istituire un Serviço de Apoio Ambulatorio Local (SAAL) «rivolto alla popolazione più insolvente ma con organizzazione interna che ne permetta il diretto coinvolgimento con il sostegno statale per quanto riguarda terreno, infrastrutture, tecnica e finanziamento»; nello stesso mese si è riunito a Lisbona un gruppo di studiosi interessati alla questione dell'abitare e della città, tra questi, Manuel Castells, Bernardo Secchi, Manuel de Solà-Morales, Martin Echenique e Paolo Ceccarelli. Il SAAL è istituito il 31 luglio 1974 come «corpo tecnico specializzato» del precedente FFH.

⁶ Siza Vieira Á., *SAAL - Bouça, Água Férreas Cooperative*, in M. and F. Aireus Mateus, B. Gordon, J.L. Carrilho da Graça, Á. Siza Vieira, *No place like: 4 houses, 4 films. Portugal*, Biennale architettura 2010, Ministério da cultura, Lisboa 2010, p. 98; Filipa César, *Porto 1975*, in Ivi, pp. 100-103.

¹ Gregotti V., *La passion d'Alvaro Siza*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 185, 1976, p. 42.

² The preliminary project proposal was presented by the Housing Incentive Fund (Fundo de Fomento de Habitação-FFH) in 1973 and was included in the SAAL programme in 1975.

³ Siza Vieira Á., *Il 25 aprile e la trasformazione della città*, in Á. Siza, *Scritti di architettura*, Skira, Milano, 1997, pp. 171-175, p.174.

⁴ Frampton K., *Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production*, in D. Ghirardo (ed.), *A Social Out of Site Criticism of Architecture*, Bay Press, Seattle 1991, pp. 17-26.

⁵ Conselho Nacional do SAAL, *Livro Branco do SAAL: 1974-1976*, FAUP, Porto 1976, p. 10; Bandeirinha J. A., *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 Abril de 1974*, Imprensa da Universidade, Coimbra 2007, p. 114; Marconi F., *Portogallo: Operação SAAL*, in «Casabella», n. 419, 1976, pp. 2-21; *L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano*, in «Lotus international», «Rinnovo urbano», n.13, 1976, p. 80-93; Alves Costa A., *L'esperienza di Oporto*, in «Lotus International», «Architettura nella città storica», n. 18, 1978, pp.66-70; Portas N., Mendes M., *Portogallo Architettura, gli ultimi venti anni*, Electa, Milano, 1991, p. 19. In June, 1974 the architect Nuno Portas, acting as State Secretary for Housing for the Provisional Government, decided to establish a Serviço de Apoio Ambulatorio Local (SAAL) «aimed at the most needy sections of the population, but with an internal organisation which permits their direct involvement, with support from the State regarding the land, infrastructures, technology and financing»; that same month a group of experts met in Lisbon, interested in the question of dwelling and the city, among which, Manuel Castells, Bernardo Secchi, Manuel de Solà-Morales, Martin Echenique and Paolo Ceccarelli. SAAL was instituted on July 31, 1974 as a «specialized technical body» of the preceding FFH.

⁶ Siza Vieira Á., *SAAL - Bouça, Água Férreas Cooperative*, in M. and F. Aireus Mateus, B. Gordon, J.L. Carrilho da Graça, Á. Siza Vieira, *No place like: 4 houses, 4 films. Portugal*, Biennale architettura 2010, Ministério da cultura, Lisboa 2010, p. 98; Filipa César, *Porto 1975*, in Ivi, pp. 100-103.

La città variabile e una sua icona Il grattacielo di Livorno di Giovanni Michelucci *The variable city and one of its icons Livorno's Skyscraper by Giovanni Michelucci*

Fabio Fabbrizzi

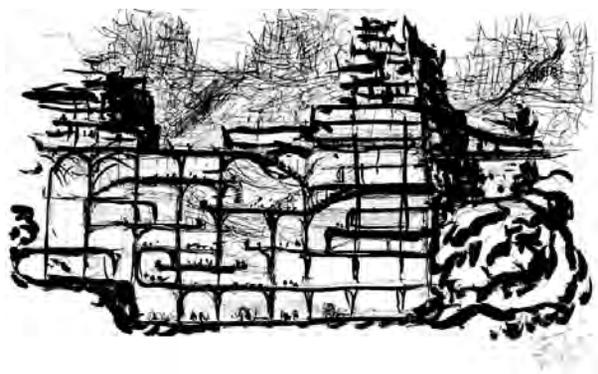
Taccuino alla mano e sguardo al futuro, sulle *macerie urlanti* dei quartieri fiorentini attorno a Ponte Vecchio rasi al suolo dai tedeschi nel '44, Giovanni Michelucci ferma le sue visioni attraverso gli schizzi di una *nuova città* che si sarebbe dovuta ricostruire non più *dov'era e com'era*, ma secondo principi di integrazione fra lo spirito della contemporaneità e il senso della storia.

Nella riconoscibilità del suo tratto incerto, si riesce a cogliere la forza di poche costanti che si ripetono nelle soluzioni proposte, tutte rivolte alla prefigurazione di una nuova forma urbana che viene dettata dalla solidificazione dei flussi, dei collegamenti, delle relazioni e dei diversi piani di vita che si coagulano tra loro a formare inedite reciprocità tra esterno ed interno. Figura di questa *variabilità* progettuale è l'idea del percorso, ovvero, quel battito vitale che sarà da questo momento in poi, il centro del suo comporre. In questa visione dove la forma non è mai data da condizionamenti aprioristici, ma "trovata" di volta in volta dalle contingenze e dalle singolarità, il flusso che si fa forma e che assume un andamento orizzontale fatto di sovrapposizioni e di scarti, viene spesso contrappuntato da disarticolazioni verticali che nel loro porsi come fulcro di sbalzi e di aggregazioni, paiono alludere alla complessità delle case-torri. Da questa esperienza, Michelucci pare guardare alla casualità della città medievale, perché più vicina alla sua idea di *variabilità*, e da essa cogliere non tanto le tonalità impressioniste fatte di elementi e temi da interpretare, quanto il senso di uno spazio di accoglienza nel quale ogni aspetto vitale ha un significato legato alla specificità delle cose e non all'astrazione dei grandi ragionamenti.

Per questo, l'interpretazione della spazialità medievale -e della torre in particolare- costituisce una delle permanenze più evidenti

Notebook in hand and gazing into the future, on the *howling rubble* of the Florentine neighbourhoods around Ponte Vecchio, razed to the ground by the Germans in 1944, Giovanni Michelucci sketched his vision of a *new city* that would be rebuilt no longer *as it was and where it was*, but rather following the principles of integration between the spirit of contemporaneity and a sense of history.

In his uncertain, yet recognisable strokes, the force can be grasped of certain constants that are present in his proposed solutions, all of them aimed to the prefiguration of a new urban shape that derives from the solidification of fluxes, connections, and relationships, as well as of the different levels of life that congeal in such a way as to form unprecedented reciprocities between exterior and interior. One feature of this *variability* of the project is the idea of the course, or rather, of the heartbeat which from this moment onwards will be the centre of his compositions. In this vision, where form is never dependent on a priori conditionings, but "found" by and by in contingencies and singularities, the flux that takes shape and assumes a horizontal movement made of superpositions and rejections, is often counterpointed by vertical disarticulations that, in their placement as fulcrum to jolts and aggregations, seem to allude to the complex nature of tower-houses. From this experience, Michelucci seems to point to the randomness of the Mediaeval city, closer to his idea of *variability*, from which he takes not so much the impressionist tonalities, composed of elements and themes to be interpreted, but the sense of a sheltering space in which every vital aspect has a significance that is linked to the specificity of things, and not to the abstract nature of great thoughts. The interpretation of Mediaeval spatiality -and of the tower in particular- constitutes one of the most notable invariables of Michelucci's work,



*Giovanni Michelucci
Grattacielo piazza Matteotti, Livorno
foto Grazia Sgrilli
Giovanni Michelucci
Serie Elementi di Città, 1970
Archivio Fondazione Giovanni Michelucci
pp. 91 - 92
Giovanni Michelucci
Grattacielo piazza Matteotti, Livorno
Serie Progetti, Progetto n. 125
Archivio Fondazione Giovanni Michelucci
p. 93
"Livorno, Grattacielo, Architetto Giovanni Michelucci"
Fotografia Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas
Archivio Ugo Mulas, tutti i diritti riservati, riprodotta per gentile concessione*

nell'itinerario michelucciano, come testimoniato fin dall'inizio degli anni '50 quando riceve l'incarico per un centro residenziale a San Remo, il cui secondo progetto si basa su due corpi di differente altezza, con una composizione di volumi giustapposti tra loro secondo rotazioni ed estroflessioni, o come nel caso della residenza a torre per i dirigenti di Larderello, anch'essa basata su un volume scandito dal succedersi di aggetti e rientranze. Tali edifici, contengono in embrione molti dei temi che saranno percorsi in maniera più matura durante l'esperienza del grattacielo di Livorno.

Nel 1956, il Conte Bruschetti, proprietario di un palazzo sugli Scali del Pesce, distrutto dagli eventi bellici, chiede di trasferire il proprio contributo per danni di guerra, su un nuovo edificio di 21 piani da costruirsi tra piazza Matteotti e via Montebello a Livorno. La richiesta viene approvata in deroga al Regolamento Edilizio che prevede altezze minori, perché si ritiene che il grattacielo possa dare decoro alla città. Quello che blocca il progetto, a firma dell'Ing. Wilfrido Vanni, è la mancanza della dignità richiesta dalla deroga che impone una soluzione con un valore artistico da giustificare la singolarità architettonica. Per questo, nel '57 viene coinvolto Michelucci che subentra nell'incarico, presentando una prima proposta che già contiene tutti i punti del progetto nella sua veste definitiva.

Egli elabora un tema di piastra dal quale fa emergere una composizione planimetricamente ramificata che si eleva in corpi aggregati con diverse altezze. Tale basamento, si salda in alzato agli isolati limitrofi, istituendo una continuità visiva che lo lega alle misure dell'intorno. I suoi sei piani, nei quali trovano posto i negozi, gli uffici e gli studi professionali, sono solcati a terra da una strada coperta che permette ai flussi della città di penetrare nel suo interno, mettendo in comunicazione due assi urbani. Nel primo progetto, in questa strada interna alta due piani, viene previsto un sistema di rampe e collegamenti che avrebbe messo in comunicazione i diversi piani di vita del basamento. Nel '60 Boschetti cede la proprietà alla Società Grattaciolo Roma che richiede una variante al progetto, consistente nella sostituzione dell'attico con il proseguimento di un piano tipo e l'abbandono delle rampe nella strada interna. Le revisioni di Michelucci proseguono per tutto il '61, concentrandosi sulla torre che pare plasmarsi sempre più attraverso la rotazione degli appartamenti e sarà solo all'inizio del '63 con la direzione dell'Ing. Adriano Agostini, che la costruzione del grattacielo prende velocemente vita, arrivando a settembre già al 13° piano e ad aprile dell'anno successivo al 26°, per concludersi quasi del tutto all'inizio del '65 -data dell'ultima variante firmata da Michelucci- con il quale l'edificio prende le sembianze attuali. Ovvero, con la parte a terra a negozi, con i cinque piani del basamento ad uffici e studi professionali e dal settimo al venticinquesimo piano appartamenti: sei per piano fino al quindicesimo e cinque per piano per i rimanenti. Il basamento si definisce nell'alternarsi di nastri vetrati orizzontali e fasce rivestite in gres, mentre l'attacco a terra ritorna solido nella sua muratura intonacata. In base alle sue distorsioni planimetriche, il composito corpo verticale che si eleva dalla piastra, appare come un pezzo di una città turrata poggiata su un piedistallo, il cui esterno è affidato al disegno massivo dei volumi verticali che non hanno una vera regola aggregativa se non il dialogo tra la superficie accomunante del clinker e le note discrete degli elementi in cemento armato che vi affiorano a ribadire cerniere e connessioni. I fronti non appaiono come la sommatoria di più piani tipo, ma come un volume unico, pensato nella sua sfaccettata unità.

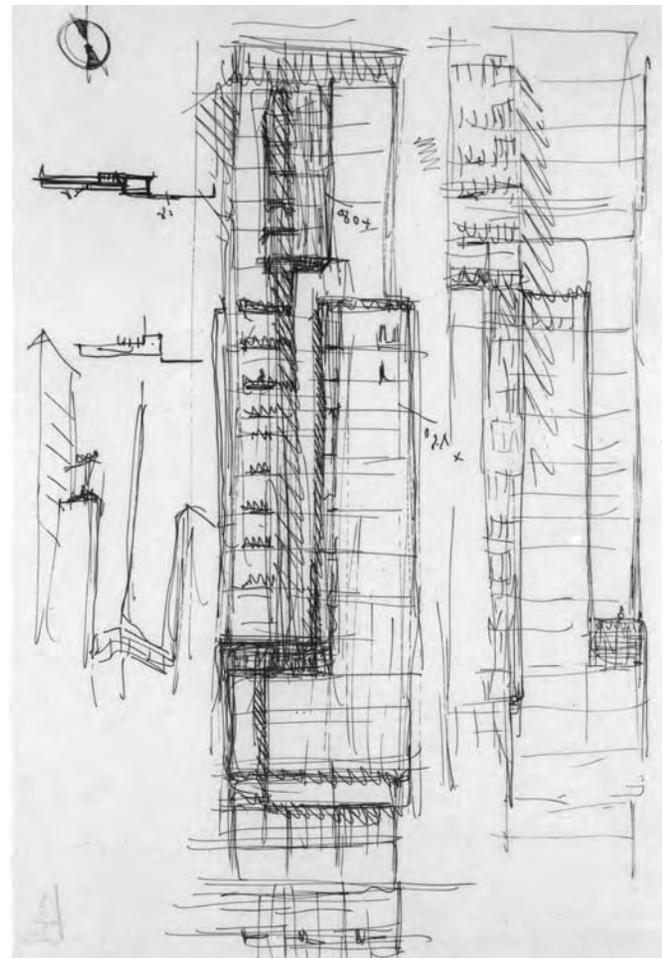
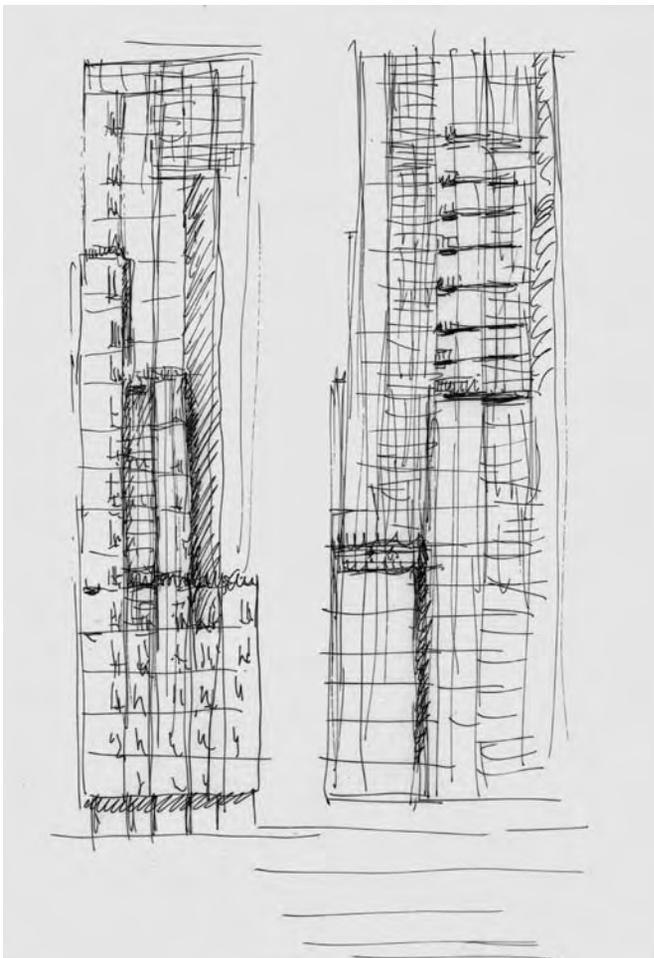
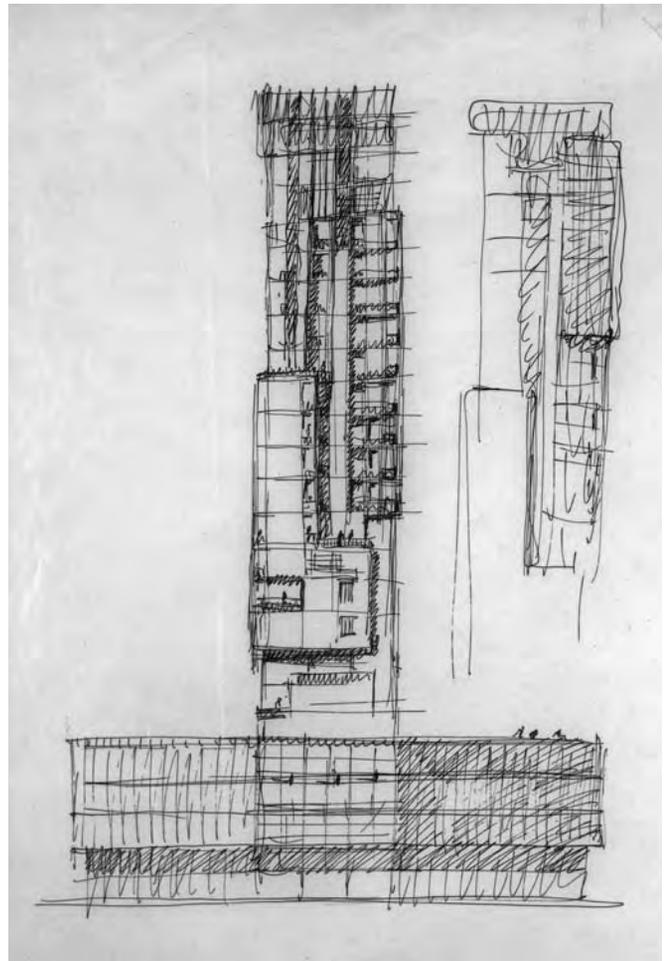
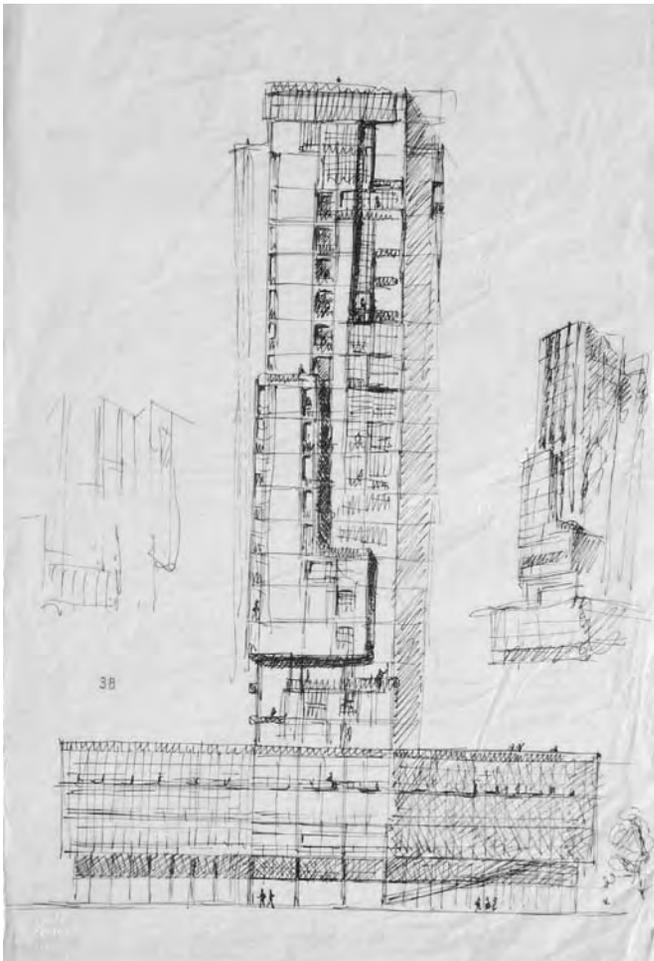
Rispetto all'interpretazione di medievalità offerta dalla milanese Torre Velasca, densa di accenti sublimati e rispetto al raffinato ma un po' algido rigore offerto dal Grattaciolo Pirelli sempre a Milano, la torre livornese di Michelucci, offre una declinazione del tema dell'architettura moderna nella città storica, che se può apparire maggiormente squillante, in realtà è solo più reale e possibile.

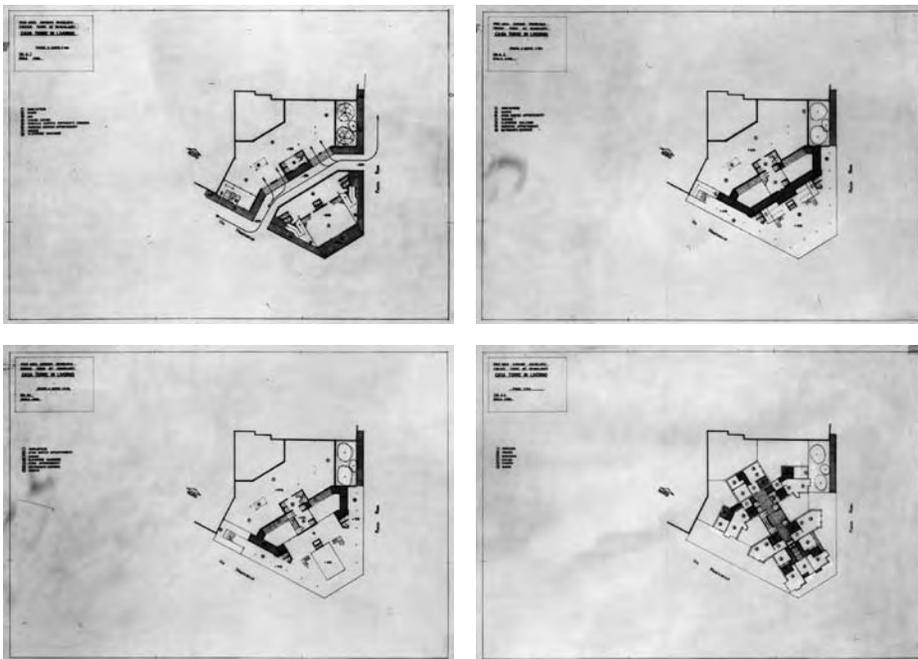
beginning in the Fifties when he is commissioned to build a residential area in San Remo. The second project for this development is based on two structures with different heights, which uses a composition of juxtaposed volumes that follow rotations and extroflexions. Another example from this period is the residential tower for the management at Larderello, which is also based on a volume distinctly articulated by the succession of projections and recesses. These buildings contain embryonic versions of many of the themes that will be revisited in a more mature phase in the experience of the skyscraper in Livorno.

In 1956, Count Bruschetti, owner of a building on Scali del Pesce which had been destroyed during the war, decided to transfer his compensation for war damages to a new 21-storey building to be built between Piazza Matteotti and Via Montebello. The request was approved through a special dispensation to the Building Rules and Regulations which envisages lower heights, on the grounds that a skyscraper may offer dignity to the city. The first project, however, by Engineer Wilfrido Vanni, was refused due to the alleged absence of the dignity requested by the dispensation, which specified the need for a proposal with artistic value enough to justify the architectural singularity. It is thus that in 1957 Michelucci is brought into the project, with a first proposal that already contains all of the elements of the final project.

Michelucci designed a structure with a base from which stems a planimetric composition with added sections with varying heights. This base is joined to the neighbouring blocks at an elevation, establishing a visual continuity that connects it with the surrounding volumes. It's six storeys, which house shops, offices and professional studios, are connected to the ground through a covered street that permits the flows of the city to enter it, linking two urban axes. In the first version of the project, a system of ramps and links was envisaged for this covered street, which would have communicated the various levels of the basement. In 1960 Boschetti transferred his property rights to Società Grattaciolo Roma who requested modifications to the project, consisting in the removal of the penthouse floor, the following of a standard floor plan, and the abandonment of the system of ramps in the internal street. Michelucci's revisions continue throughout all of 1961, focusing especially on the tower which seems to take shape more and more based upon the distribution of the apartments, and it would be only during the first months of 1963 that, under the direction of Engineer Adriano Agostini, the construction of the skyscraper began in earnest. By September the building had reached the 13th floor, in April of the following year the 26th, and by the beginning of 1965 -which is when Michelucci signed the final modification to the project- the building was almost complete and had the appearance it has today. That is, with the shops on the ground floor, with five floors of the base structure for offices and professional studios and from the seventh to the twenty-fifth for apartments: six per floor until the fifteenth floor and five per floor from there on. The base structure is characterised by the alternation of horizontal window-panes and sandstone clad strips, while the connection to the ground is once again solid plastered masonry wall. Founded on planimetric distortions, the vertical body which rises from the base structure appears like a piece of towered city supported on a pedestal, whose exterior is entrusted to the massive design of vertical volumes that do not follow a real rule if not the dialogue between the surface covered by the clinkers and the discrete notes of the elements in reinforced concrete placed in such a way as to underline joints and hinges. The facades do not appear as the sum of various standard floor plans, but as a single volume, devised in a multi-faceted unity.

Compared to the Mediaeval interpretation of the Torre Velasca, dense in sublimated references, or the cold rigour of the Pirelli skyscraper, both in Milan, Michelucci's tower in Livorno offers an interpretation of the theme of modern architecture in historic cities, which although apparently intrusive, is in fact only more real and possible. That is, the





Ovvero, i volumi tormentati da sottrazioni e aggiunte, incrostati da aggetti e sfrangiati da fenditure, hanno la forza di mimare la complessità di quella *città variabile* da sempre rincorsa nelle visioni del suo autore, creando non un edificio-monade ma un esempio concreto di possibile edificio-città.

Peccato che a realizzazione ultimata, l'idea di vendere gli appartamenti ai livornesi fallisce ed è per questo che l'edificio viene venduto nel '70 all'Ente di Previdenza dei dipendenti del Ministero del Tesoro che mette in affitto gli alloggi. Forse, è anche a causa di questo insuccesso che si può spiegare l'evidente latitanza critica di quest'opera all'interno dell'agiografia michelucciana.

Il grattacielo livornese, infatti, pur destinato principalmente a residenze, non offre una particolare ricerca su questo tema. Al di là dei numerosi tagli di alloggio, le acquisizioni sul senso di un abitare collettivo appaiono minime, non offrendo spazi e servizi di interesse comunitario specifico, se non quelle fruibili anche dalla città, come se Michelucci fosse interessato di più dal dimostrare la sua

volumes, tormented by subtractions and additions, incrustated with projections and recesses, have the force to mimic the complexity of the *variable city* sought by the author in his visions, creating not a monad-building, but a concrete example of a possible city-building. It is a shame that once the building was complete, the idea of selling the apartments to the Livornese fell through, and for this reason the building was sold in 1970 to the Ente di Previdenza dei dipendenti del Ministero del Tesoro (Social Security for the Employees of the Ministry of the Treasury) which in turn leased the dwellings. It is perhaps due to this mishap that there is an evident lack of critical attention to this work within the hagiography surrounding Michelucci.

The skyscraper in Livorno in fact, although destined mainly to residential apartments, does not offer a particularly innovative proposal regarding this issue. Besides the various apartment sizes, there are minimal contributions to the idea of collective dwelling, and no specific spaces or services of communal interest are offered, with the exception of those belonging to the city as a whole. It is as though



appartenenza alla dimensione urbana che non ad approfondire una riflessione sullo *stare insieme*. E il brutalismo di quest'opera ce lo conferma, rende chiara l'intenzione dell'autore di porsi in contrasto con l'idea dominante di grattacielo, lontano dalla retorica della normalizzazione e della ricerca di gradevolezza, come se i suoi profili, i suoi fronti e i suoi dettagli, altro non fossero che la risultante di una spazialità interna proiettata all'esterno in tutta la sua inaspettata necessità, solo che la sua internità si offre in una dimensione tutto sommato convenzionale. Ma forse, è proprio questa ambiguità di fondo ad essere il valore dell'opera, ovvero quel suo bilico tra il porsi come frammento di un organismo che continuamente muta ma che in fondo, oltre la seducente potenza del suo impatto visivo, poco aggiunge al tema dell'abitare collettivo che appare congelato in una prassi comune alla quale si somma il solo valore di inusuali relazioni panoramiche e visuali. In altre parole, questo guardare alla città senza, di fatto, riuscire ad esserlo.

Michelucci were more interested in showing his allegiance to the urban dimension, than to make an in-depth reflection on the idea of *being together*. The brutalism of this work confirms it, clarifying the intention of the author to place himself in contrast to the dominant idea of the skyscraper, far from the rhetoric of normalisation and the research of aesthetic pleasantness, as though its outlines, its facades and details were nothing but the result of an outwards projected internal spatiality, in all its unexpected necessity. Yet the interior is, all things considered, entirely conventional. Perhaps this deep-rooted ambiguity is the true value of the work, this precarious balance as a fragment of an organism in constant mutation but that deep-down, leaving aside the seductive potency of its visual impact, has little to offer to the theme of collective dwelling, which appears frozen in a commonplace practice and with no added value other than unusual panoramic views. In other words, looking over the city without, however, becoming a part of it.

Translation by Luis Gatt

Serenidad: urbanità e nobiltà dell'architettura *Serenidad: urbanity and nobility of architecture*

Caterina Lisini

In una famosa fotografia in bianco e nero, lunghe file di semplici case popolari imbiancate ricompongono l'immagine di un *pueblo* spagnolo tradizionale: le abitazioni si susseguono simili, si fondono l'una con l'altra, serrate sotto una copertura continua, nella ripetizione ritmata di aperture quadrangolari e camini verticali, mentre la sovrapposizione casuale origina un paesaggio singolare, denso e familiare, variato e corale.

Nel 1952 Coderch, assieme a Luis Marsans, predispose questo montaggio fotografico a corredo di uno studio, di grande impegno, sulla possibilità di sostituire il degrado delle baraccopoli ai margini delle città moderne con il ricorso ad elementi prefabbricati in cemento precompresso, da aggregare affiancati e completare in opera direttamente dai futuri abitanti. L'immagine del montaggio è ottenuta replicando un'istantanea di anonime case rurali, il cui negativo viene tagliato e montato più volte, a dritto e rovescio, e successivamente minuziosamente ritoccato.

Il progetto non avrà seguito, ma l'assemblaggio fotografico, conservato accuratamente da Coderch ed esibito più volte a diversi ospiti che gli facevano visita, costituisce un antefatto obbligato, quasi un presagio, come se Coderch stesse enigmaticamente prefigurando, secondo le parole di Enric Sòria, la "*facciata di un grande edificio immaginario*"¹.

I caratteri di serialità, iterazione, combinazione, sovrapposizione, modularità espressi nel montaggio torneranno ad improntare, a molti anni di distanza, le sue realizzazioni di case collettive urbane a destinazione borghese, progettate nella realtà di Barcellona. Insofferente verso ogni conformismo e poco propenso all'omologazione in gruppi e tendenze (la partecipazione al Grupo R e al

In a famous black and white photograph, long rows of simple whitewashed social houses reconstruct the image of a traditional Spanish *pueblo*: the dwellings follow one another, alike, blending with each other, densely united under a continuous roof, with a rhythmical repetition of quadrangular openings and vertical chimneys, while the casual overlapping creates a unique landscape, dense and familiar, varied and choral.

In 1952 Coderch, together with Luis Marsans, prearranged this photographic montage as a part of a highly committed study on the possibility of substituting the decaying slums at the margins of modern cities with prefab prestressed concrete structures, to be placed serially and completed by the future inhabitants themselves. The montage image was obtained by replicating a snapshot of anonymous rural houses, the negative of which was cut and edited various times, front and back, after which they were carefully retouched.

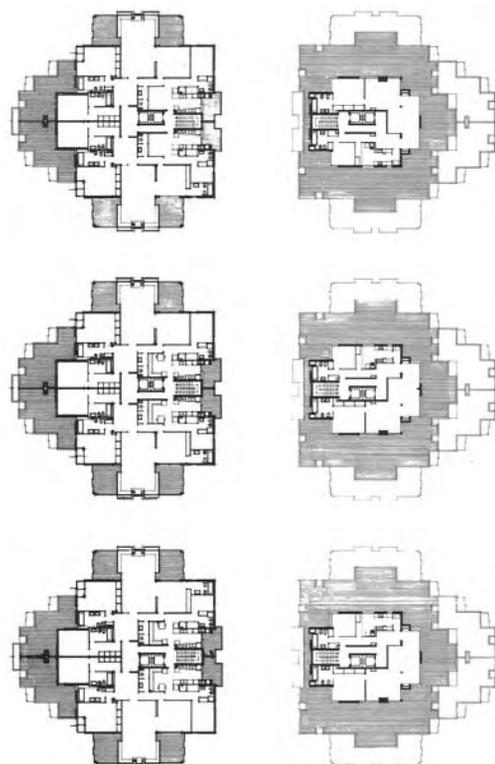
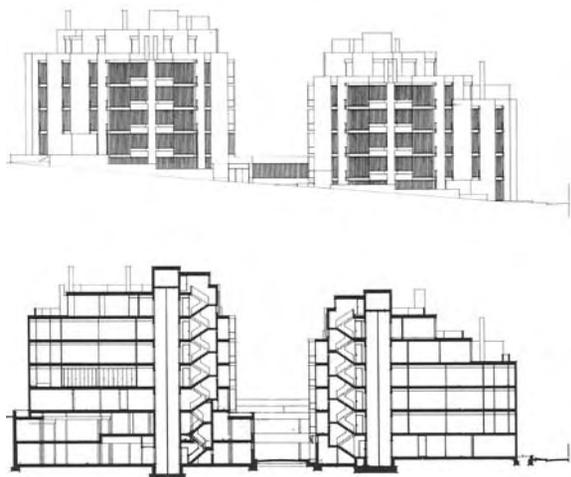
The project was never undertaken, but the photographic montage, adequately kept by Coderch and shown to guests who would visit him, constitutes a precedent, almost an omen, as if Coderch were enigmatically prefiguring, in the words of Enric Sòria, the "*facade of a great imaginary building*"¹.

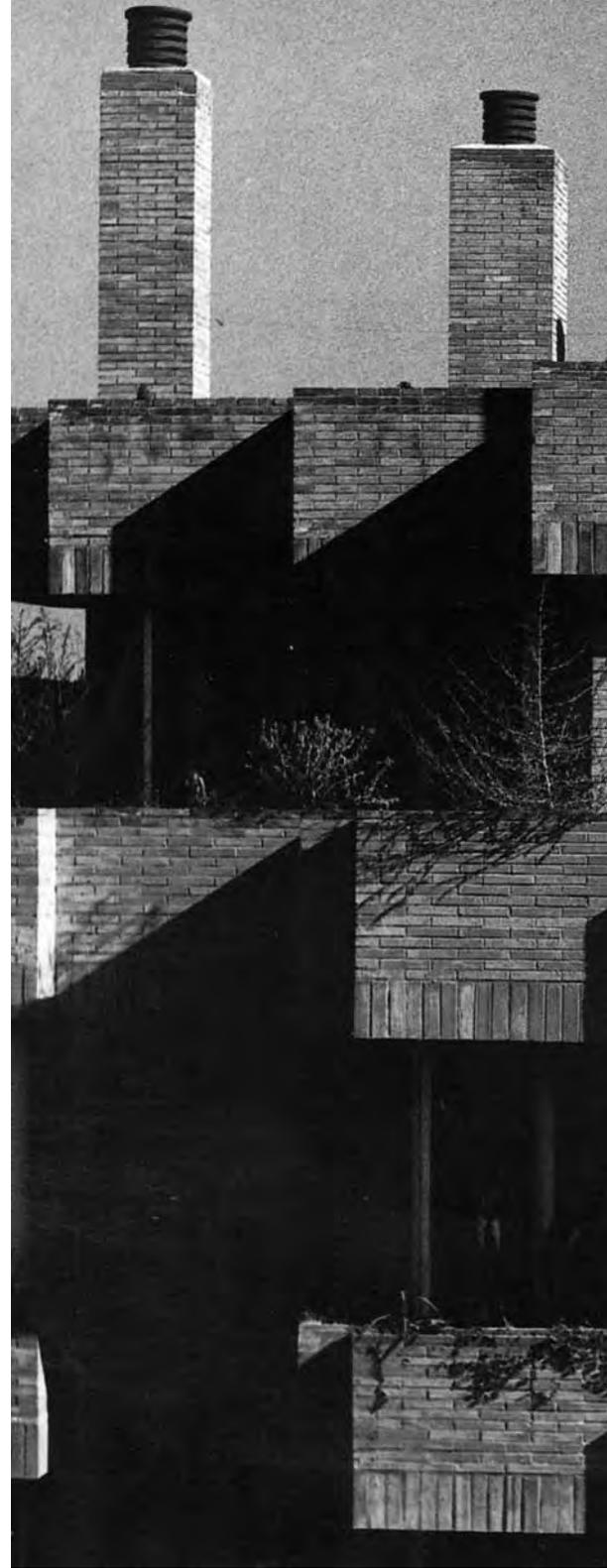
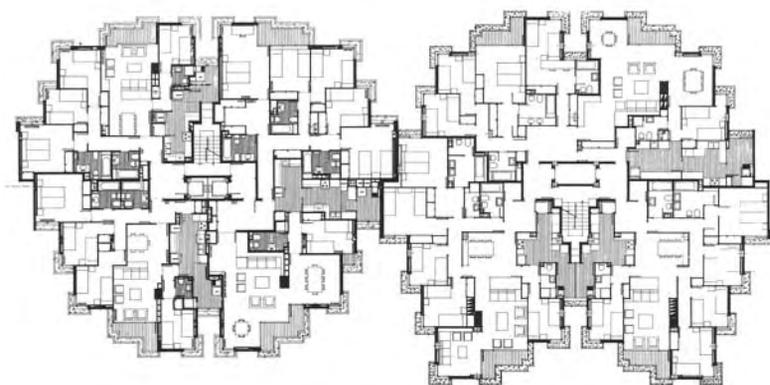
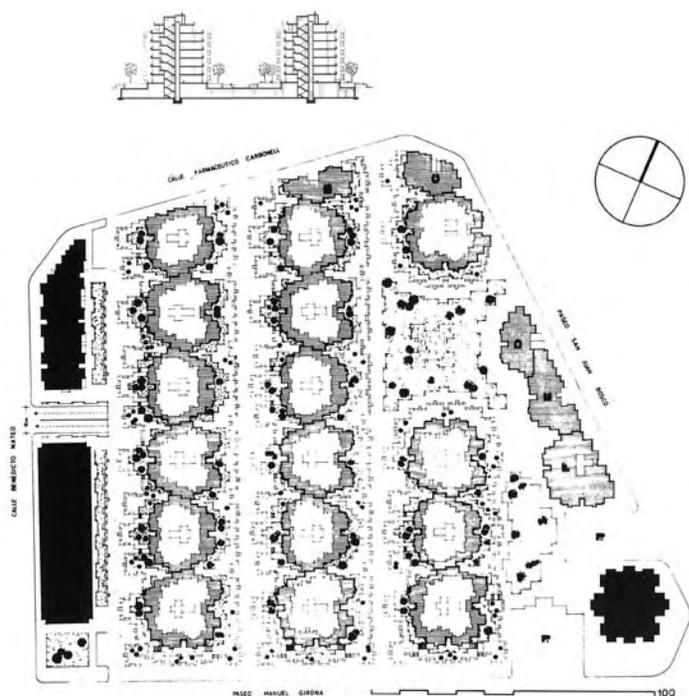
Features such as seriality, iteration, combination, superimposition and modularity, expressed in the montage, would return to mark, many years later, his production of urban housing for the middle-classes, carried out in the reality of Barcelona.

Intolerant of conformism and disinclined to be classed into groups or trends (his participation in Grupo R and Team X was brief and not really 'militant'), and motivated by a deep work ethics, Coderch



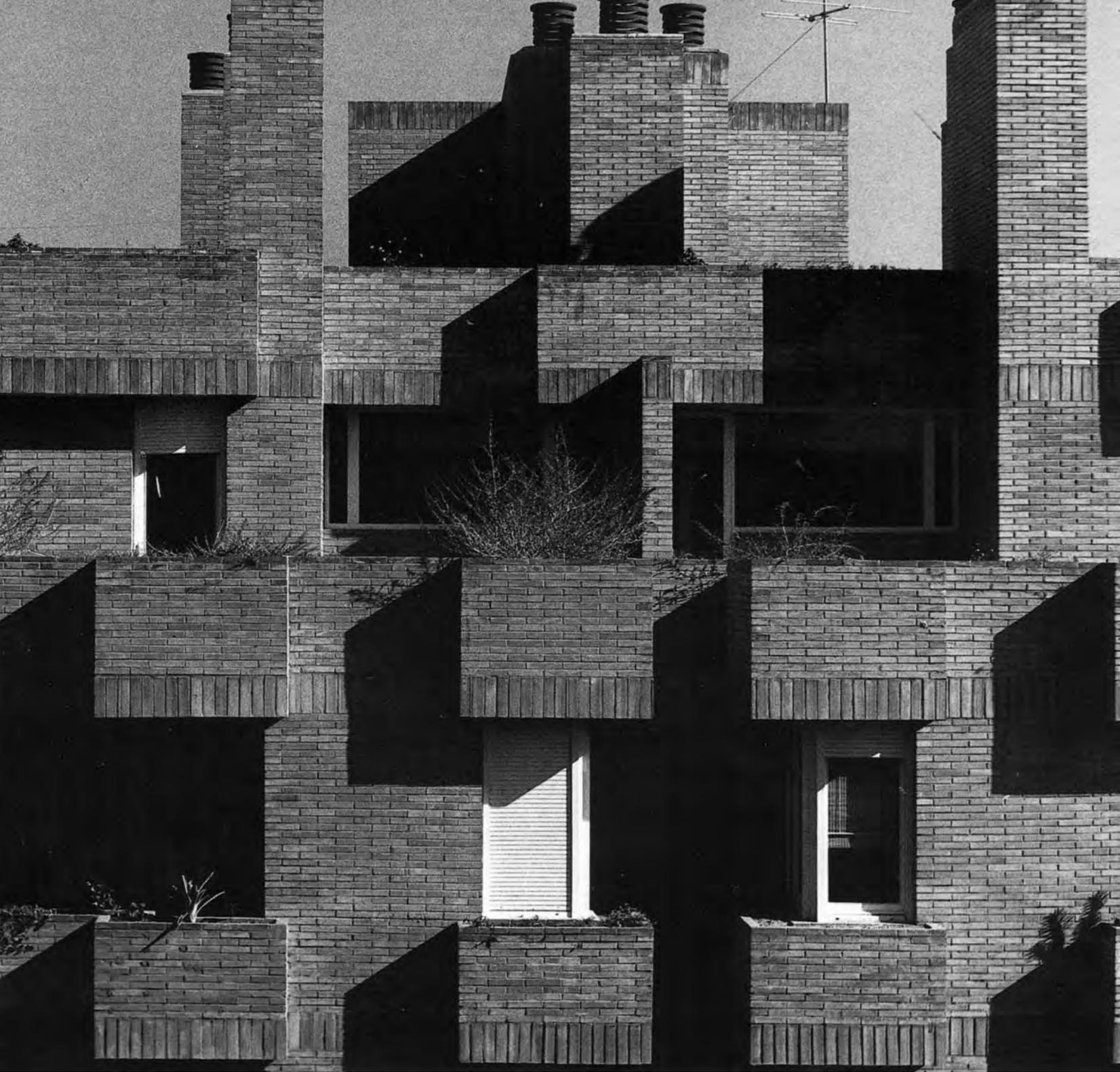
Complesso di abitazioni per il Banco Urquijo, Barcellona, 1967
 Prospetto, sezione, pianta del piano attico
 pp. 96 - 97
 Complesso di abitazioni Las Cocheras, Barcellona, 1968
 Sezione e planimetria generale
 Pianta del piano tipo
 Foto Francesc Catalá-Roca
 per gentile concessione © Archivo Coderch





Team X è stata breve e assai poco 'militante', animato da un'etica profonda del lavoro e dell'onore, Coderch dedicherà gran parte della sua vita di architetto al tema dell'abitazione, unifamiliare e collettiva, in una ricerca ininterrotta e tenace, lontana da ogni schematicismo ideologico o programmatico, attenta invece all'osservazione della vita reale nello svolgersi quotidiano delle sue esigenze e delle sue manifestazioni. Il riferimento alla vita, alla dimensione quotidiana dell'esistenza dell'uomo comune, è l'espressione di un atteggiamento umile e pragmatico, che lo porta a rifuggire da ogni opzione formale precodificata, da ogni astratto dogmatismo o teorizzazione: un "empirismo metodologico [che] si esprime con

would devote a large part of his life as an architect to the subject of dwelling, whether single-family or collective, carrying out an uninterrupted and tenacious research, far from ideological or programmatic constraints, yet attentive to the observation of real life in the everyday development of its needs and expressions. The reference to life, to the everyday dimension of the existence of the common man, is the expression of a humble and pragmatic stance, which distances him from every precoded formal option, from every abstract dogmatism or theorising: a "methodological empiricism [that] is expressed with an attention to the form that is more tactile than conventional, which is none other than the expressive correlative of a vital attitude"².



*un'attenzione più tattile che convenzionale alla forma, che altro non è che il correlato espressivo di una attitudine vitale*⁹².

Alla fine degli anni Sessanta Coderch è incaricato della progettazione di un complesso di abitazioni di lusso nel quartiere Bonanova, in una zona collinare della città di Barcellona, caratterizzata da una scacchiera omogenea di lotti rettangolari. L'architetto risolve l'impianto disponendo sul terreno sei blocchi di residenze, ordinati su due file e liberi sui quattro fronti.

La composizione di ciascun edificio muove dallo sforzo di trasportare nell'appartamento urbano la stessa raffinata intimità, la stessa accogliente domesticità già sperimentata nelle abitazioni unifami-

Towards the end of the Sixties Coderch is charged with the project for a luxury housing complex in the area of La Bonanova, in a hill section of the city of Barcelona, characterised by a homogeneous checkerboard of rectangular lots. The layout determined by the architect places six blocks of residences, distributed on two rows and detached on all four sides.

The composition of every building is based upon the attempt to apply to urban apartments the same refined intimacy, the same welcoming domesticity found in single-family dwellings: as if every level re-proposed the plan, duplicated and mirrored, then successively multiplied by the five storeys of every block to form a single

liari: così che, di queste, è come se ciascun piano riproponesse la pianta, duplicata e specchiata, e successivamente moltiplicata nei cinque piani di ciascun blocco a comporre un organismo a ville sovrapposte. Come nella casa Rozes (Girona, 1962), di poco precedente, un nucleo principale fortemente compatto e geometrico ospita gli ambienti di soggiorno, mentre il volume in corrispondenza delle camere si frantuma e si sgretola, seguendo un'articolazione organica più complessa, di progressivi slittamenti e piegature del muro. Il risultato formale è caratterizzato da un'iterazione densa di spigoli, a volte pieni e compatti, eleganti nel rivestimento ceramico dai raffinati dettagli, a volte scabri e vibranti, come intagliati dalla ripetizione verticale dei listoni in legno che compongono il grigliato di schermatura dei serramenti.

I prospetti sulla città traducono, per via di astrazione, una concezione nobile di civiltà dell'abitare: scompaiono le aperture tradizionali, così come qualsiasi individuazione della funzione degli spazi interni, sostituite da un avvicinarsi regolare di campiture piene ed estesi *brise-soleil* in legno, che proteggono l'interno dell'abitazione dall'introspezione e filtrano la luce, in una composizione ricercata, ritmata da rilievi e chiaroscuri.

*"C'è una virtù che i progetti devono privilegiare sopra ogni cosa. Si può ricondurre ad una sola parola: l'opera deve conseguire l'armonia. Deve fuggire le mode, e la maniera di fuggirle è di conoscerle il meno possibile (...). Una casa non è di proprietà della persona per la quale la si costruisce (...). La casa è di proprietà della gente che cammina, di tutti i cittadini, per questo sostengo che l'architetto deve soprattutto conferire all'opera una cosa: l'armonia"*³. La serenidad, l'armonia di cui Coderch parla è il rifiuto dell'arbitrario e del soggettivo, in favore di un linguaggio rispettoso dell'equilibrio urbano, misurato e controllato, mai sopra le righe o fuori tono, eppure dotato di un ordine percepibile, nelle forme, nei materiali, nella plasticità, nei dettagli, fino a *"conseguire una difficile e vibrante poesia della flessibilità dei muri, del continuo spaziale, dei percorsi, della contrapposizione spezzata dei volumi, della moltiplicazione dinamica delle vedute, senza accettare nessun altro parametro sensibile che non quello di una percezione non intellettualistica, quasi comune, distratta alla maniera di Benjamin (...)"*⁴.

Coderch ha sempre mostrato diffidenza verso le grandi visioni lecorbuseriane. Celebre è il suo lapidario giudizio: *"Le Corbusier aveva le mani pesanti. (...) Come architetto (...) credo che non fosse dei migliori, ma piuttosto mediocre; come urbanista, nefasto; mentre come pamphlettista geniale"*⁵.

Non solo il rifiuto dei grandi piani urbani di Le Corbusier, ma soprattutto l'avversione per l'atteggiamento impositivo della sua architettura, il rivolgersi ad un uomo astratto, universale, le cui abitazioni vengono inquadrare, altrettanto astrattamente, in grandi parallelepipedi lineari disposti uniformemente secondo l'asse eliotermico, con le stesse regole di vita, di affacci sull'esterno, di modalità d'uso. Esattamente l'opposto della sensibilità coderchiana per l'uomo concreto e la variabilità della vita quotidiana, che le abitazioni progettate cercano non solo di rispettare, ma di assecondare e facilitare, nell'articolazione planimetrica, nella libera organicità delle piante, nella predilezione per le vedute oblique, nella continua variazione dei rapporti con l'esterno e la città.

Il grande complesso di abitazioni Las Cocheras, nel quartiere Sarrià di Barcellona del 1968 rappresenta probabilmente il culmine delle sue riflessioni sulla casa collettiva urbana, intese come affinamento continuo di una possibile idea di città e della conformazione del suo spazio abitabile. In aperta polemica sia con l'isolato chiuso della città tradizionale, sia con la rigida visione della città razionalista, Coderch immagina dieci grandi blocchi di sette piani ciascuno, congiunti longitudinalmente su tre file, intercalati da

organism of overlapping villas. As in casa Rozes (Girona, 1962), finished sometime earlier, the highly compact and geometrical main nucleus houses the daytime living rooms, whereas the volume corresponding to the sleeping rooms crumbles and breaks up, following a more complex, organic articulation, related to the turns and bends of the wall. The formal result is characterised by an iteration of edges and corners, full and compact, elegantly clad in ceramics decorated with refined details, either rough and vibrant, or as if engraved with the vertical repetition of the wooden strips that conform the screens of doors and windows.

The views over the city transmit, in an abstract manner, a noble conception of dwelling: traditional openings disappear, as well as any individuation of the functions of interior spaces, substituted instead by a regular alternance of painted backgrounds and wooden *brise-soleils* which protect the interior of the dwellings from outside looks and filter sunlight, in a refined composition, rhythmised by reliefs and *chiaroscuri*.

*"There is one virtue that projects must privilege above others. It can be summarised in one word: the work must seek harmony (...). A house does not belong to the person for whom it is built (...). The house belongs to the people who walk by it, to all inhabitants of the city, this is why I assert that the architect must confer one thing especially to the work: harmony"*³. The serenity (*serenidad*), the harmony Coderch speaks about, is the refusal of the arbitrary and the subjective, in favour of a language that is respectful of urban equilibrium, moderate and controlled, never over the top or out of key, yet provided with a perceptible sense of order, in the forms, the materials, the form, the details, until obtaining the *"difficult and vibrant poetry of the flexibility of the walls, of the spatial continuum, of the pathways, of the broken opposition of the volumes, of the dynamic multiplication of the views, without accepting any sensible parameter other than a non-intellectualised, almost common perception, distracted, in Benjamin's sense of the term (...)"*⁴.

Coderch was always diffident towards the great visions of Le Corbusier. His blunt opinion is well-known: *"Le Corbusier had heavy hands. (...) As an architect (...) I don't believe he was one of the best, but rather mediocre; as an urban planner he was terrible; yet as a pamphleteer he was a genius"*⁵.

He did not only refuse Le Corbusier's grand urban plans, but had an aversion for the impositive stance of his architecture, his addressing an abstract, universal man, whose dwellings are framed, just as abstractly, in large linear parallelepipeds uniformly distributed according to the heliothermal axis, with the same living rules concerning the facades, and modes of usage. Exactly the contrary of Coderch's sensibility towards concrete man and the variability of everyday life, which the dwellings attempt not only to respect, but to foster and facilitate, in the free organic nature of the plans, in the choice of oblique views, and in the continuous variation of the relationship with the outside and with the city.

The large 1968 housing project of Las Cocheras, in the neighbourhood of Sarrià in Barcelona, probably represents the culmination of his reflections on urban collective dwelling, understood as the continuous improvement of a possible idea of the city and of the conformation of its inhabitable space. In open confrontation both with the enclosed block of the traditional city, and with the rigid vision of the rationalist city, Coderch imagines ten large blocks of seven storeys each, longitudinally adjacent to each other on three rows, interposed with pathways and squares, exclusively pedestrian and full of greenery. The necessary attention to costs, high density and the targeted upper middle-class, with apartments ranging from sixty to two hundred square metres, induced him to use a single linguistic element, the brick wall, placed traditionally in parallel, or else misaligned, both vertically and horizontally, and

percorsi e piazze, interamente pedonali e traboccanti di verde. La necessità di economia dei costi, l'alta densità, la destinazione per la media borghesia, con appartamenti variabili dai sessanta ai duecento metri quadri, lo inducono ad impiegare un unico elemento linguistico, il muro in mattoni, composti in tradizionali giunti paralleli o sfalsati, a corsi verticali o orizzontali, che viene ininterrottamente piegato in continui risalti e rientranze, creando scavi e sovrapposizioni di grande effetto plastico.

C'è una segreta melodia visuale in questa composizione a grande scala, dinamica e frammentata ma al tempo stesso colloquiale e consueta, che si può scoprire appieno osservando la parallela attività di Coderch come fotografo. *“La fotografia rappresenta per Coderch ciò che la pittura è per Aalto o Le Corbusier. La paziente osservazione dell'ambiente e la trasformazione di alcune scene in immagini, intensamente elaborate attraverso il processo di definizione dell'aspetto finale della fotografia, lo conduce ad esplorare il mondo delle forme, fino a plasmare ciò che si può definire uno 'sguardo personale'. La sua architettura deve molto a questa esperienza viva, dal momento che Coderch trasferisce alcuni risultati della sua proficua attività di fotografo al difficile terreno del progetto”*⁶. Fotografie della serie *materia y movimiento*, o come *Juego de formas*, della serie raccolta nella pubblicazione *Del toreo* (1977)⁷, mostrano chiaramente l'attenzione di Coderch per gli effetti estetici e plastici della iterazione continua, oppure l'interesse a cogliere il movimento, considerato espressione prima di vita, generatore di forma, con risultati simili alle concitate scomposizioni cubiste. Gli effetti visivi ricercati pazientemente nelle immagini fotografiche costruite con rigore e meticolosità –un perfezionista, come lo ricorda la figlia Elvira⁸– svelano la particolare sensibilità dell'autore per il ritmo, la combinazione, la decantazione formale, le qualità materiche delle superfici, tutti elementi immediatamente ravvisabili anche nelle sue architetture. È probabilmente la ostinata osservazione formale, esercitata nell'arco di tutta una vita, a conferire misteriose armonie alle particolari articolazioni volumetriche delle sue architetture, e a rendere impeccabili i dettagli dei suoi accostamenti materici, spesso frutto di reinterpretazioni di antiche sapienze costruttive.

Per una singolare coincidenza, in un angolo del lotto de Las Cocheras edificato da Coderch, sopravvive tutt'oggi un frammento del muro di recinzione dell'antica Finca Miralles, costruito da Gaudí agli inizi del secolo, di cui il ricco portale di ingresso è l'unico reperto sopravvissuto. Quasi a segnalare che entrambe, l'architettura di Gaudí e quella di Coderch, si muovono nel solco della sontuosa tradizione spagnola che dal manierismo e dal barocco giunge fino al modernismo novecentesco e alla frammentazione volumetrica e al forte chiaroscuro delle opere di Coderch. Scrive Gaudí, quasi come stesse descrivendo Coderch: *“È necessario combinare gli elementi sporgenti con quelli rientranti, facendo sì che a ogni elemento convesso, vale a dire collocato in piena luce, ne venga opposto uno concavo, ossia un'ombra (...)”*⁹.

uninterruptedly folded into continuous accents and indentations, creating concavities and superimpositions of great formal effect.

There is a secret visual melody in this large scale composition, dynamic and fragmented yet at the same time colloquial and customary, that can be fully discovered by observing Coderch's parallel activities as a photographer. *“Photography represents, for Coderch, what painting does for Aalto or Le Corbusier. The patient observation of the environment and the transformation of some scenes into images, intensely undertaken during the process of definition of the final appearance of photography, brings him to the exploration of the world of form, reaching what may be defined as a 'personal view'. His architecture owes much to this visual experience, since Coderch transfers some of the results of his fruitful activity as a photographer to the difficult field of architecture”*⁶. Photographs from the series *materia y movimiento*, or *Juego de formas*, from the series included in *Del toreo* (1977)⁷, clearly show the attention Coderch pays to the aesthetic and formal effects of continuous iteration, as well as his interest in grasping movement, considered as primary expression of life, generator of form, with results similar to the agitated Cubist de-compositions. The visual effect patiently sought in the photographic images, built with rigor and precision –a perfectionist, as his daughter Elvira remembers⁸– reveal the singular sensibility of the artist for rhythm, combination, formal settling and the material qualities of surfaces, all of which are elements immediately recognisable in his works.

It is probably this obstinate formal observation, carried out over the span of a lifetime, to confer mysterious harmonies to the singular volumetric articulations of his architectural structures and to render his juxtaposition of materials flawless, often as a result of the reinterpretation of ancient building knowledges.

As a result of a curious coincidence, on a corner of the lot on which Las Cocheras was built, there is a fragment of the wall of the Finca Miralles, built by Gaudí at the beginning of the 20th century, of which the ornate gateway is the only remaining part. Almost as if to point out that both architectures, that of Gaudí and Coderch, follow the path carved by the lavish Spanish tradition which from Mannerism to the Baroque reaches the Modernism of the 20th century and the volumetric fragmentation and *chiaroscuro* of Coderch's works. In the words of Gaudí, who seems almost to be describing Coderch: *“It is necessary to combine the protruding and receding elements, so that for every convex element, that is in full light, a concave one is placed in opposition to it, a shadow, so to speak (...)”*⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ Interview with Enric Sòria in *Recordando a Coderch*, film, Spain 2014, directed by Poldo Pomés.

² de Solà-Morales I., *José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea*, in C. Foch (ed.), *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989, p. 6.

³ Sòria E., *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1997, pp. 27-28.

⁴ de Solà-Morales I., *José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea*, cit., p. 7.

⁵ Sòria E., *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*, cit. pp. 29 e 47.

⁶ Foch C., *Coderch, fotógrafo*, Colección Arquithemas n.5, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000.

⁷ Bergamín J., *Del toreo*, with photographs by J.A. Coderch de Sentmenat, 1977, numbered edition.

⁸ Coderch Giménez E., *Retrato de un fotógrafo*, in C. Foch, *Coderch, fotógrafo*, cit.

⁹ Puig-Boada I., (ed.), *Antoni Gaudí, idee per l'architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Editoriale Jaca Book, Milan 1995, p. 102.

¹ Intervista a Enric Sòria in *Recordando a Coderch*, film, Spagna 2014, regia di Poldo Pomés.

² de Solà-Morales I., *José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea*, in C. Foch (a cura di), *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona, 1989, p. 6.

³ Sòria E., *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1997, pp. 27-28.

⁴ de Solà-Morales I., *José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea*, cit., p. 7.

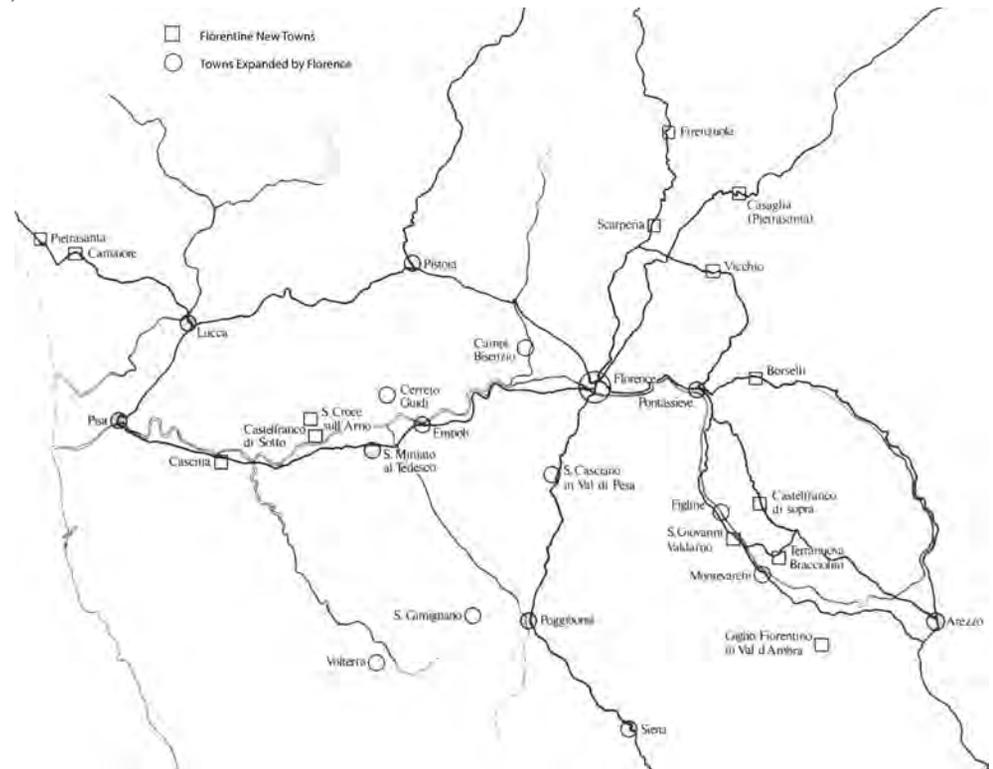
⁵ Sòria E., *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat*, cit. pp. 29 e 47.

⁶ Foch C., *Coderch, fotógrafo*, Colección Arquithemas n.5, Fundación Caja de Arquitectos, Barcellona, 2000.

⁷ Bergamín J., *Del toreo*, con fotografie di J.A. Coderch de Sentmenat, 1977, edizione numerata.

⁸ Coderch Giménez E., *Retrato de un fotógrafo*, in C. Foch, *Coderch, fotógrafo*, cit.

⁹ Puig-Boada I., (a cura di), *Antoni Gaudí, idee per l'architettura. Scritti e pensieri raccolti dagli allievi*, Editoriale Jaca Book, Milano 1995, p. 102.

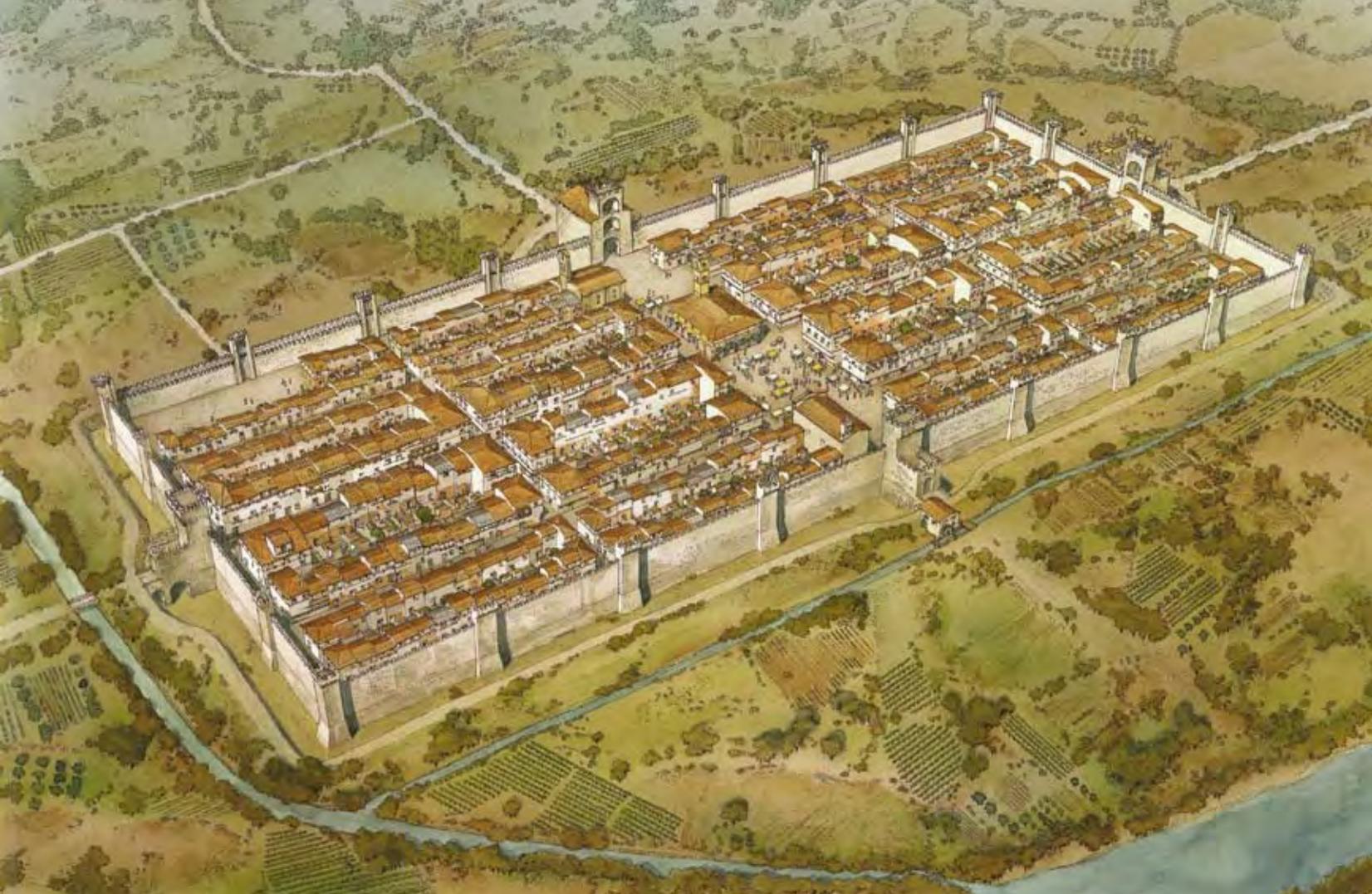


Le Terre Nuove fiorentine: verso una cultura della pianificazione regionale *Florence's Terre Nuove: Towards a culture of rational regional planning*

Alick M McLean

Terre nuove. Nuove città. Siano esse quelle pianificate dalla Repubblica fiorentina a partire dalla fine del XIII secolo¹ o la città operaia fondata in Egitto dal faraone Sesostri II oppure Masdar, l'insediamento progettato da Norman Foster nella moderna Abu Dhabi, tutte le new towns condividono una medesima caratteristica: esse sono difatti progettate prima e non durante la loro crescita urbana. Dunque per loro intrinseca natura le nuove città sono capaci di esprimere in modo più chiaro e diretto tutte le qualità formali del processo di costruzione del fatto urbano rispetto al consueto sviluppo urbanistico, tradizionalmente scandito per fasi successive mediante addizioni, demolizioni o rinnovamenti. Le città di nuova fondazione costituiscono in ultima analisi il più diretto e cosciente atto di pianificazione. In qualche raro caso esse acquistano persino valore di fenomeno che oltrepassa la loro stessa scala racchiudendo in nuce idee più vicine alla pianificazione regionale. Le Terre Nuove fiorentine si contraddistinguono proprio per questa più ampia intenzionalità d'intervento, analoga ad altre costellazioni di città, quali quelle derivate dagli accampamenti militari e dalle colonie di Roma, alle città romaniche francesi (le cosiddette *Bastides*) o alle città pontine o sarde d'epoca fascista. Costellazioni di città che esemplificano una deliberata, e politicamente orientata, intenzione di abitare il paesaggio, posta in netto contrasto con le consuete dinamiche di espansione urbana e con la disordinata crescita dello sprawl contemporaneo. Se il raffinato disegno assicura loro un'articolata figurazione, la loro forma parimenti si fa espressione di una finalità politica precisa che accomuna grandi e piccole reti di nuovi insediamenti: ovvero razionalizzare i luoghi dell'abitare di intere regioni per esprimere in modo tangibile la presenza di uno Stato altamente organizzato.

Terre Nuove. New Lands. Whether the Terre Nuove planned by the Florentine Republic in the late thirteenth century¹, a new Egyptian worker's town for pharaoh Sesostri II, or Norman Foster's Masdar in modern Abu Dhabi, new towns share a common attribute: they are primarily designed before rather than during the process of habitation. By nature new towns are able to express formal qualities of city making more directly than traditional urban development articulated over time by additions, demolitions, and renovations. They constitute more conscious, more deliberate acts of planning. In certain rare instances, new towns express more openly not only urban but also regional planning ideas. Florence's Terre Nuove distinguish themselves on this scale, together with other constellations of new towns, such as Roman military camps and colonial towns, Romanesque French Bastide towns, or the Pontine and Sardinian new towns of Fascist Italy. Constellated new towns epitomize a deliberate, policy driven approach to inhabiting the landscape that stands in stark contrast to the ad hoc urban and ex-urban expansion of contemporary sprawl. The degree of planning involved assures them highly articulate urban form. Form indeed expresses a policy goal common to greater or lesser degrees to all constellations of new towns: to rationalize habitation for entire regions as expressions of a highly organized state. The design DNA behind these projects is a fusion of formal and legal rationality. Constellated New Towns at once instantiate the legislative acts preceding their foundation and express the state's capacity for rational urban and regional policy. Some aspects of Florence's Terre Nuove exemplify this rationality, and



Il DNA di questi progetti è dunque di una fusione unica di razionalità ad un tempo formale e di governo giacché essi dimostrano l'efficacia degli atti legislativi che precedono la loro fondazione esprimendo al contempo la capacità dello Stato nel promuovere una razionale politica urbana e regionale. Alcuni aspetti delle Terre Nuove di Firenze incarnano questa razionalità portando alla luce la cultura della pianificazione e del progetto che sta dietro ad esse. Quello che segue è riassunto delle principali caratteristiche formali, legislative e politiche delle Terre Nuove fiorentine e delle loro reciproche interrelazioni.

La scala regionale:

Il primo e più importante aspetto è la scala d'intervento sottesa dalle nuove città di Firenze. Fra il 1299 e il 1350 il governo comunale fiorentino approva infatti la costruzione di cinque nuovi insediamenti a est lungo la valle dell'Arno ed a nord, nella regione appenninica del Mugello².

Il governo regionale:

Nelle fasi iniziali queste nuove città furono direttamente governate politicamente da Firenze. Dal tardo secolo XIV Firenze dota infatti le sue colonie dapprima di un podestà e poi dal 1409 di un vicario regionale per meglio sovrintendere le nuove città del Valdarno. Espressione formale di questo cambiamento politico-amministrativo fu l'espansione della sede del governo a San Giovanni Valdarno, il Palazzo Pretorio, ora conosciuto come Palazzo di Arnolfo, che divenne più grande e più articolato rispetto alle analoghe sedi di governo delle vicine Terre Nuove. Esso fu dotato di un'alta torre campanaria, di un orologio civico e di un loggiato al piano terreno che sosteneva i quartieri abitati dal vicario di Firenze.

shed light on the culture of planning and design behind it. What follows is a summary of salient formal, legal, and policy attributes of Florence's Terre Nuove and their interrelations.

Regional Scale:

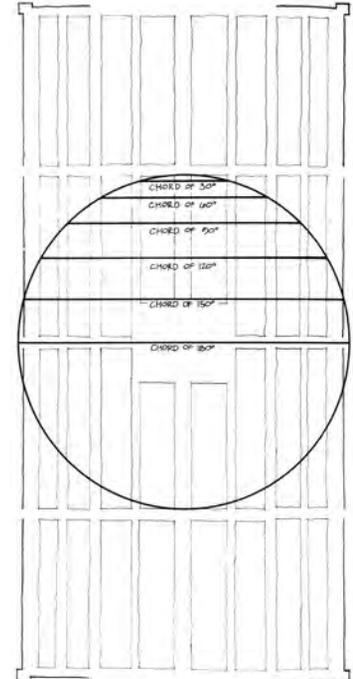
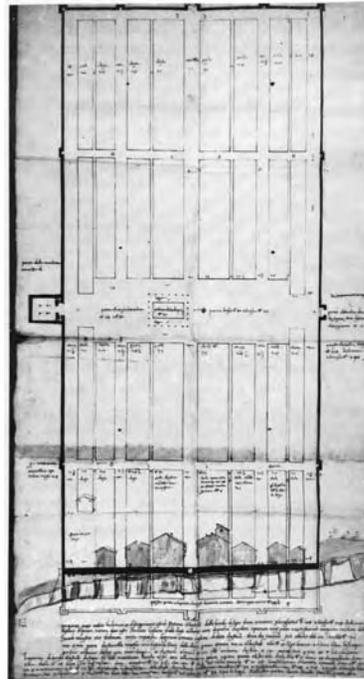
First and foremost is the scale of Florence's New Towns. Between 1299 and 1350 the Florentine communal legislature deliberated and approved the construction of 5 new towns in the Arno river plain east of the city and in the Mugello area in the Apennines north of the city².

Regional Governance:

In the initial phases these new towns were directly controlled politically by the city of Florence. By the late 14th century Florence established first a podestà, then, in 1409, a regional vicar at San Giovanni Valdarno, to oversee the Valdarno new towns. The formal expression of this political shift was an expansion of the governing structure in San Giovanni Valdarno, the Palazzo Pretorio, now known as the Palazzo di Arnolfo, which became comparatively larger and more articulated than governing structures in the other Valdarno towns, with a taller bell tower, a town clock, and a ground floor loggia, which supported living quarters for the Florentine vicar.

Habitation:

An important innovation of Florence's New Towns was how the Florentines populated them. In the history of new town foundations, most were populated by force: residents of nearby or even



Tipologie di abitazioni:

Un'importante innovazione delle nuove città di Firenze riguarda il modo in cui i fiorentini le popolarono. Più generalmente la fondazione di città implica un processo di inurbamento frutto della deportazione di popolazioni residenti in prossimità dei nuovi insediamenti, o addirittura provenienti da ben più distanti contrade, poi obbligate con la forza a trasferirsi in città. Nel caso delle Terre Nuove il processo fu invece diverso. Gli urbanisti fiorentini confidarono al contrario sulla forza di attrazione della Repubblica in modo da indurre al trasferimento le popolazioni dei territori vicini, spesso governati da nobili famiglie di feudatari contrari all'espansione territoriale di Firenze³. La strategia di attrazione incluse strumenti diplomatici, legislativi, sociali, economici e come vedremo in seguito 'fisici' o -per meglio dire- molto concreti. La politica diplomatica fiorentina incoraggiò dunque proficue relazioni con le famiglie feudali vicine anche grazie all'offerta di denaro e di proprietà, persino arrivando a disincentivare il totale svuotamento dei villaggi posti sotto il controllo dei nobili⁴. Particolarmente efficaci si rivelarono invece gli strumenti legislativi che estesero di fatto i diritti dei cittadini della Repubblica ai residenti dei centri di nuova fondazione, talvolta contro gli interessi stessi dei pianificatori e degli ufficiali locali⁵. Questi strumenti socio-economici permisero, mediante la costruzione delle nuove città, l'accesso ai benefici della più avanzata economia mercantile di Firenze, permettendo crescita economica e garantendo mobilità sociale a tutte le classi, nobiltà inclusa⁶. Ma la scelta più concreta e fisica su cui infine si fondò il processo di inurbamento fu quella di offrire all'interno dei nuovi circuiti murari una varietà di lotti edificabili per abitazioni disposte su strade di diversa importanza, distinte per larghezza variabile a seconda della gerarchia. Lotti che variavano per costo e per potenziale di resa economica in virtù di quelle strategie di politica sociale ed economica cui accennavamo in precedenza⁷.

Costruzione dell'identità urbana:

Il processo di attrazione non può essere sottostimato, specialmente nel caso di San Giovanni Valdarno che sembra avere avuto una più sofisticata progettazione della sua struttura urbana con conse-

distant areas were required to resettle in the town. Florence's New Towns differed: the Florentine planners relied primarily upon attraction to draw residents from nearby territories controlled by regional feudal noble families that were often at odds with the Florentine territorial expansion³. The strategy of attraction comprised diplomatic, legal, social, economic, and physical means. The diplomatic consisted in encouraging positive relations with as many branches of nearby feudal families as possible, including provision of offers of money and property, and even refraining from wholesale depopulation of villages under noble control⁴. The legal means was to extend Florentine rights to new town residents, even at times against the apparent interests of planners or local officials⁵. The linked social and economic means comprised offering, through the new towns, access to the social and economic benefits of the larger urban economy of Florence, affording economic and resulting social mobility to all classes, including the nobility⁶. The physical means was to provide a variety of housing lots on streets of different width and traffic. Lots thereby varied in cost on the one hand and in potential commercial profits on the other-all consistent with the above-mentioned social and economic means⁷.

Construction of town identity:

The process of attraction cannot be underestimated, particularly in the case of San Giovanni Valdarno, which seems to have had at once the most sophisticated spatial planning and the greatest success in retaining its population. The concept of these towns as portals to another, more urbane, socially mobile, economically advantageous, and legally just environment transformed Florence's new towns from simply outposts affirming and sustaining the commune's political and economic interests to resources for enriching at once Florence and its region. Many of Florence's most important historical figures, such as Giotto, Petrarch, or Masaccio, hailed from these new towns, and at the same time many of Florence's most important political figures started their political careers as vicars overseeing local and regional new town



guente migliore fortuna nel mantenere costante la sua popolazione nel corso dei secoli. Il concetto che sta alla base di queste nuove città è dunque quello di portali aperti verso un ambiente più civile, socialmente dinamico, economicamente vantaggioso e soprattutto giuridicamente controllato. Questa azione combinata di diversi fattori permise alle Terre Nuove di divenire non solo semplici avamposti vocati al presidio ed al sostegno delle politiche e degli interessi economici del Comune fiorentino ma bensì risorse preziose, in grado di attivare un reciproco meccanismo di arricchimento per la Repubblica e per la regione da essa governata. Molte delle più importanti personalità fiorentine come Giotto, Petrarca o Masaccio ebbero loro patria natale in queste new towns mentre allo stesso tempo molte delle più importanti figure politiche di Firenze cominciarono la loro carriera politica come vicari delegati all'amministrazione locale ed al governo regionale di tali insediamenti, includendo significativamente fra le loro mansioni il controllo dello stesso processo di pianificazione e fondazione di nuove città. Il risultato fu una cultura dell'integrazione fra città satelliti e città-madre permettendo al medesimo tempo, mediante il vicario regionale, l'implementazione reciproca delle migliori innovazioni di una singola nuova città con l'insieme delle altre⁹.

La cultura della pianificazione:

Proviamo a immaginare l'impatto che potrebbe avere avuto su qualcuno appena arrivato da uno sperduto villaggio rurale il visitare una grande città, sia la Firenze comunale che qualunque altra metropoli moderna. Persone altolocate, mobilità sociale, la sensazione di una certa libertà di creare una nuova identità personale e le possibilità dapprima di guadagnare e poi di godere un nuovo stile di vita; le attrazioni di una città moderna non sono poi così diverse da quelle dell'antica Roma o della Firenze medievale e rinascimentale. Poi, allora come oggi, non tutti questi aspetti risultano subito evidenti o immediatamente intelligibili; ma comunque essi potrebbero essere stati colti non solo dai visitatori o dai potenziali residenti della Firenze antica, ma anche da coloro disponibili a risiedere nelle suoi nuovi centri di recente fondazione. Come nel caso delle colonie frutto della pianificazione dell'antica Roma, le città satelliti potrebbero

affairs-including, significantly, the planning and construction processes themselves. The result was a culture of integration of satellite with home city, and, through the office of the vicar, of innovations in one new town with those of others⁹.

The culture of planning.

Try to imagine the impact on somebody fresh from a rural village when first visiting a grand city, whether communal Florence or any modern metropolis. Riches, social mobility, a certain freedom to create a new persona, and the means at once to earn and to enjoy a new lifestyle-the attractions of a modern city may not be utterly different from historical ones such as ancient Rome or medieval and Renaissance Florence. Then as today, not all of these may have been rational, let alone realizable, but they would have been amply expressed not only for visitors and potential residents at Florence, but also at its new towns. As in the case of ancient Roman planning, the new towns actually expressed better with their form the qualities of the metropolis than the central city itself: the tightly planned, orthogonal urban landscapes of Florence's new towns articulated a crystalline logic of legal rights, economic and social opportunities. The legacy of Florence's new towns is part of the larger picture of what distinguished the city: Florence was more than a city, but, like ancient Athens, an entire region⁹. Unlike Athens, however, Florence experimented with urban form in developing its regional legal and political innovations. In extending the politics of attraction to the diverse Terre Nuove, the Florentines formed a larger portal to the mother city than any one new town could have provided. They also contributed to an overall culture of spatial planning that may well have enhanced architectural and urban development in Florence itself.

Past and Present

The form and underlying history of the Terre Nuove shed light on the common culture of rational planning shared by Florentine urban design, legislation, and politics. It is not clear how one might induce such a culture of planning today, as an antidote to the absence of



aver espresso attraverso la loro stessa forma urbis le qualità della metropoli imperiale in un modo paradossalmente migliore rispetto all'Urbe stessa. L'attenta progettazione ordinata secondo un calcopatissimo schema di vie fra loro ortogonali caratteristico delle nuove città di Firenze articolava di fatto un cristallino e logico modello di diritti civili e di opportunità sociali ed economiche incarnato -per così- dire nella pianta stessa della città. L'eredità delle nuove città di Firenze afferisce dunque ad un quadro ben più vasto, che ci conduce a domandarci cosa effettivamente abbia reso così particolare l'antica Fiorenza. Come nel caso di Atene, Firenze non era solo una città ma incarnava con la sua dinamicità politica e la sua fortuna economica un'intera regione⁹. Al contrario di Atene, Firenze comunque sperimentò con nuove forme urbane il suo grado di innovazione politica e legislativa. Nell'estendere la politica di attrazione all'insieme delle loro Terre Nuove, i Fiorentini finirono per costruire una grande ed analoga nuova porta urbana per la loro città-madre; un'operazione dunque con una prospettiva, un respiro ed una visione ben più vasta rispetto alla costruzione di una singola new town. Essi contribuirono oltremodo ad una rinascita della cultura progettuale urbana che avrebbe poi influenzato ed arricchito inevitabilmente la crescita urbanistica ed architettonica della stessa Fiorenza.

Passato e presente:

La figurazione architettonico-formale e la storia sottesa al caso delle Terre Nuove contribuisce a fare luce sulla razionale pianificazione condivisa sincronicamente dall'urbanistica, dal sistema legislativo e dalla politica fiorentina dell'epoca. Non è affatto chiaro invece come si possa ricreare in laboratorio una tale convergenza di intenti e di vedute a lungo termine nella cultura della pianificazione contemporanea, un necessario antidoto alla totale assenza di piani ed alla conseguente incontrollata espansione dei margini urbani che contraddistingue i centri abitati dei paesi più industrializzati¹⁰. La sfida è inasprita soprattutto dal fatto che lo sprawl urbano si forma e cresce non solo in aree suburbane ma anche in aree immediatamente liminari alle città e talvolta nel corpo stesso delle città. Il modello di una new town come portale di una realtà urbana più vasta può non avere alcun senso oggi. Ma nonostante tutto i particolari aspetti

planning and the resulting sprawl that characterizes contemporary settlement in most industrialized countries¹⁰. The challenge is exacerbated by the fact that sprawl exists not just in suburban situations, but also in ex-urban ones-the model of new town as portal to a larger urban reality may simply have no logic today. And yet one of the peculiar attributes of the Florentine Terre Nuove, their constellation, may offer some direction. Their constitution of a collectively rational approach to settlement across an entire region may not depend on the presence of a central dominant city. To conceptualize a planning framework for deploying such a rational system without a designated "center" may require looking elsewhere. Models exist, ranging from the Pan-Hellenic confederations associated with Olympia, Delphi, and Epidaurus, the league of Etruscan city states, Hanseatic League towns, even the Pontine and Sardinian new towns planned under the fascist regime in Italy. By looking at urban design as part of the larger process of political planning and expression, we may open up a broader pool of potential models for systematic regional development. The challenge remains to match the advantages of the Terre Nuove's constellated organization with systematic yet decentralize planning.

¹ This essay owes a great debt to the rich resources presented at the new Museo delle Terre Nuove, in San Giovanni Valdarno, and to the research underlying its holdings and exhibits conducted by David Friedman, Paolo Pirillo, Giulia Vertecchi, Alick M McLean, and the archaeological work conducted by Enrica Boldrini and Daniele di Luca.

² Friedman David, *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, (Cambridge: MIT, 1988).

³ Pirillo Paolo, *Firenze e i centri di nuova fondazione tra ideali, prospettive, compromessi*, in *Le Terre nuove. Atti del seminario internazionale*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2004, pp. 134 - 165 (atti di: Terre (Le) nuove. Atti del seminario internaz. organizzato dai Comuni di Firenze e S. Giovanni V.no, Firenze - San Giovanni Valdarno, 28-30 gennaio 1999).

⁴ Ibid, pp. 174-6.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, pp. 177-8.

⁷ Friedman, *op. cit.* p. 75.

⁸ For a complete catalog of the podestà and vicar families present at San Giovanni Valdarno, see Borgia Luigi, *Gli stemmi del Palazzo d'Arnolfo di San Giovanni Valdarno*, Cantini, Firenze, 1986. For the role of podestats in diffusing planning ideas, see Comba Rinaldo, *Podestà fondatori di borghi nuovi: sulla circolazione di modelli di organizzazione del territorio in età comunale*, in *Le Terre Nuove, op. cit.* pp. 109-124.

⁹ The clearest expression of Athens as Attica rather than a walled city is the tribal reform under Cleisthenes, constituting each tribe spatially noncontiguous areas from central urban, rural farming, and coastal trading communities. See Hdt. 5.66.2, Aristot. Ath. Pol. 21-22.2.

¹⁰ Ingersoll Richard, *Sprawltown: Looking for the City on its Edges*, Princeton Architectural Press, New York, 2006.



delle Terre Nuove fiorentine, la loro disposizione a costellazione, possono offrirci qualche direzione operativa. La loro configurazione a guisa di sistema di centri abitati governati da un approccio razionale collettivo che li ha organizzati sulla scala di un'intera regione può anche essere concepito in assenza di una città-madre dominante. Concettualizzare un tale schema di pianificazione per configurare un analogo sistema razionale che viva senza un "centro" designato implica rivolgere lo sguardo verso un'altra direzione. I modelli difatti esistono e vanno dalla confederazione panellenica di città quali Olympia, Delphi ed Epidauro, alla lega delle città-stato etrusche, alle città delle lega anseatica fino alle città dell'Agro Pontino e della Sardegna costruite durante il Ventennio fascista. La sfida è in ultima analisi quella di combinare i vantaggi di questi modelli -e quello specifico delle Terre Nuove- con una possibile, analoga, organizzazione a costellazione, espressione di una pianificazione integrata, sistemica ed al contempo decentralizzata.

Traduzione di Andrea Volpe

¹ Questo saggio deve molto alla ricchezza delle risorse documentali presenti nel nuovo Museo delle Terre Nuove di San Giovanni Valdarno, al sotteso lavoro di ricerca - su cui si basa l'intero percorso espositivo - condotto rispettivamente da David Friedman, Paolo Pirillo, Giulia Vertecchi, Alick M McLean ed infine alle preziose indagini archeologiche coordinate da Enrica Boldrini e Daniele Di Luca.

² cfr. Friedman D., *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, MIT Press, Cambridge, 1988

³ Cfr. Pirillo P., *Firenze e I centri di nuova fondazione tra ideali, prospettive, compromessi*, in *Le Terre Nuove. Atti del seminario internazionale*, Olschki Editore, Firenze, 2004, pp. 134-165, (*Le Terre Nuove*, atti del seminario internazionale organizzato dai Comuni di Firenze e San Giovanni Valdarno, Firenze/San Giovanni Valdarno, 28/30 Gennaio, 1999)

⁴ Ibid. pp. 174-176

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. pp. 177-178

⁷ Friedman, *op. cit.*, p. 75

⁸ Per una catalogazione completa dei podestà e dei vicari presenti a San Giovanni Valdarno cfr. Borgia L., *Gli stemmi del Palazzo di Arnolfo di San Giovanni Valdarno*, Cantini Editore, Firenze, 1986. Per il ruolo dei podestà nel diffondere la cultura della pianificazione urbana cfr. Comba R., *Podestà fondatori di borghi nuovi: sulla circolazione di modelli di organizzazione del territorio in età comunale*, in *Le Terre Nuove*, *op. cit.*, pp. 109-124

⁹ La più evidente espressione di Atene letteralmente coincidente con l'Attica stessa e non solo con la sua immagine di città murata dominata dall'Acropoli è la riforma della tradizione di governo tribale avvenuta sotto Clistene, quando dai quattro clan espressione del censo familiare, si passò a dieci gruppi rappresentativi di comunità legate al territorio, divise in aree non contigue, che andavano dall'area urbana più centrale, a quelle rurali fino a quelle mercantili della costa. Cfr. Erodoto, *Storie*, Hdt 5.66.2 e Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi*, Arist. Ath Pol. 21-22.2

¹⁰ Cfr. Ingersoll R., *Sprawl town: Looking for the city on its Edges*, Princeton Architectural Press, New York, 2006

p. 100

Pianta degli insediamenti e delle Terre Nuove

p. 101

Ricostruzione ideale di Castel San Giovanni alla fine del Medioevo (disegno di InKlink)

p. 102

Piero della Zucca, pianta di San Giovanni Valdarno, 10 marzo 1553 (ASF, Cinque conservatori del contado, 258, f.602 bis)

Analisi dello schema fondativo di Terranuova Bracciolini

p. 103

Ricostruzione dell'evoluzione costruttiva del Palazzo di Arnolfo (disegno di InKlink)

p. 104

Pianta di San Giovanni Valdarno

p. 105

Alick M McLean, Veduta area di San Giovanni Valdarno

Disegni tratti da: Friedman D., *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, MIT Press, Cambridge, 1988

Abitare: punti di accumulazione *Dwelling: points of accumulation*

Riccardo Campagnola

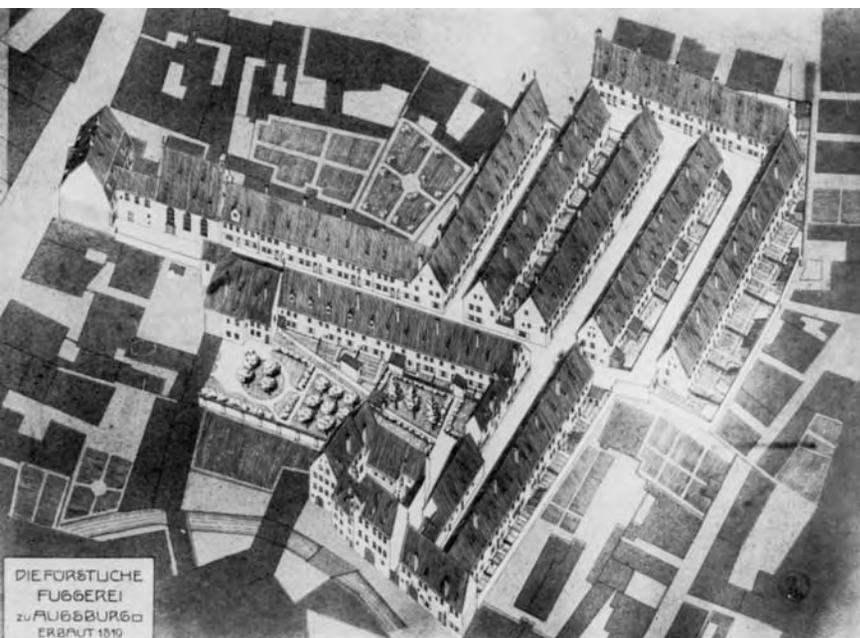
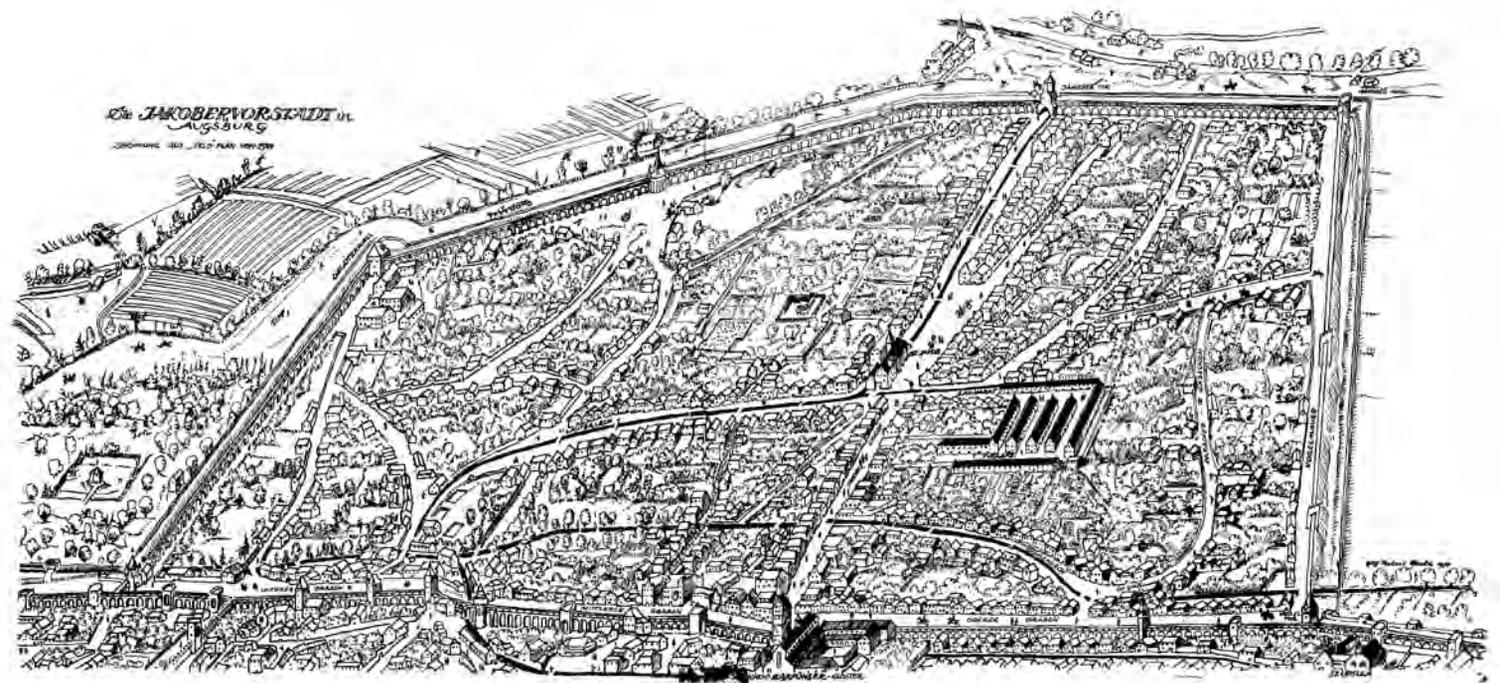
1 Il locus - Augusta Vindelicum, la tacitiana “splendidissima Raetiae colonia”, della sua fondazione romana sembra aver conservato la “scelta del luogo”: posto alla confluenza di due fiumi (Lech e Wertach), il luogo si rivelerà auguralmente profetico non solo per la vita futura della città romana ma anche disponibile (dopo l’VIII secolo) anche al paradigma gotico che invererà la sua forma. Un paradigma altrettanto cogente del primo, se la forma finale della città sarà assimilabile a quella, l’*exemplum* tra tutte, della leggendaria Lubeca.

Mallevadrice di continuità formale, saranno state forse le quattro strade romane che ne dettano le strade interne: principale tra tutte, la Claudia Augusta, bifido cordone ombelicale di Augsburg con il sud – sarà forse questo il perché della predilezione della città da parte di un Thomas Mann¹ – congiungeva la città bavarese ad Hostilia e all’Altainate adriatico: la strada dei Dürer e dei Tiziano, i dioscuro massimi di quel primo ventennio del 1500 in cui il Rinascimento italiano veniva declinandosi in limpida quanto impreveduta sintesi con la sofferta ricerca del gotico d’oltralpe. Inspiegabile, altrimenti, il disegno leggero e quasi araldico della Cappella di Famiglia dei Fugger nella Annenkirche (...*das reinen Formen der venetianischen Frührenaissance folgt*). Ma ancor più inspiegabili sarebbero quei caratteri “mediterranei” - capaci ancor oggi di mettere a disagio gli studiosi di storia della città di Augsburg – propri delle scelte formali della Fuggerei (...*als geschlossene Whonsiedlung. Geplant und gebaut wurde sie von 1519 bis 1523 von Werkmeister Thoman Krebs...*)².

Causa iniziale fu l’acquisto, nel 1514, di due case nei cui orti, d’insolita grandezza rispetto alla misura di lotti circostanti, tal

1 - The locus - Augusta Vindelicum, described by Tacitus as “splendidissima Raetiae colonia”, has maintained from its Roman foundation the “choice of place”: located on the confluence of two rivers (Lech and Wertach), this place will reveal itself as prophetic not only for the future of the Roman city but also (after the 8th century) for the Gothic paradigm that will later shape it. A paradigm as binding as the first, if the final shape of the city is to be compared to that foremost *exemplum*, the legend city of Lübeck.

Guarantor of formal continuity, it is perhaps the four Roman roads that determine its internal streets: first of all the Claudia Augusta, the bifurcated umbilical cord that links Augsburg to the south - maybe the reason for Thomas Mann’s predilection for the city¹ - connecting the Bavarian city to Hostilia and the Adriatic Altainate: the road of Dürer and Titian, the two most relevant artists in the first two decades of the 16th century, through which the Italian Renaissance was reaching the limpid yet surprising synthesis with the arduous research of the trans-alpine Gothic movement. The light and almost heraldic design of the Chapel of the Fugger family at the Annenkirche would be otherwise unexplainable (...*das reinen Formen der venetianischen Frührenaissance folgt*). But even more unexplainable would be those “Mediterranean” features - capable still today of bringing unease to scholars who study the history of the city of Augsburg - which characterise the formal choices present in the Fuggerei (...*als geschlossene Whonsiedlung. Geplant und gebaut wurde sie von 1519 bis 1523 von Werkmeister Thoman Krebs...*)². The initial cause was the purchase, in 1514, of two houses, in whose vegetable gardens, uncommonly large considering the size of the neighbouring lots, a certain Thomas Krebs - of the architec-



Ridisegno di Robert Pfaud del primo stadio della Fuggerei sulla "Seld Plan" del 1521"

Ricostruzione a volo d'uccello del Dr Weidenbacher, raffigurante il progetto di Krebs, prima dell'ultima guerra
p. 108

Pianta della Fuggerei prima dell'ultima guerra
p. 109

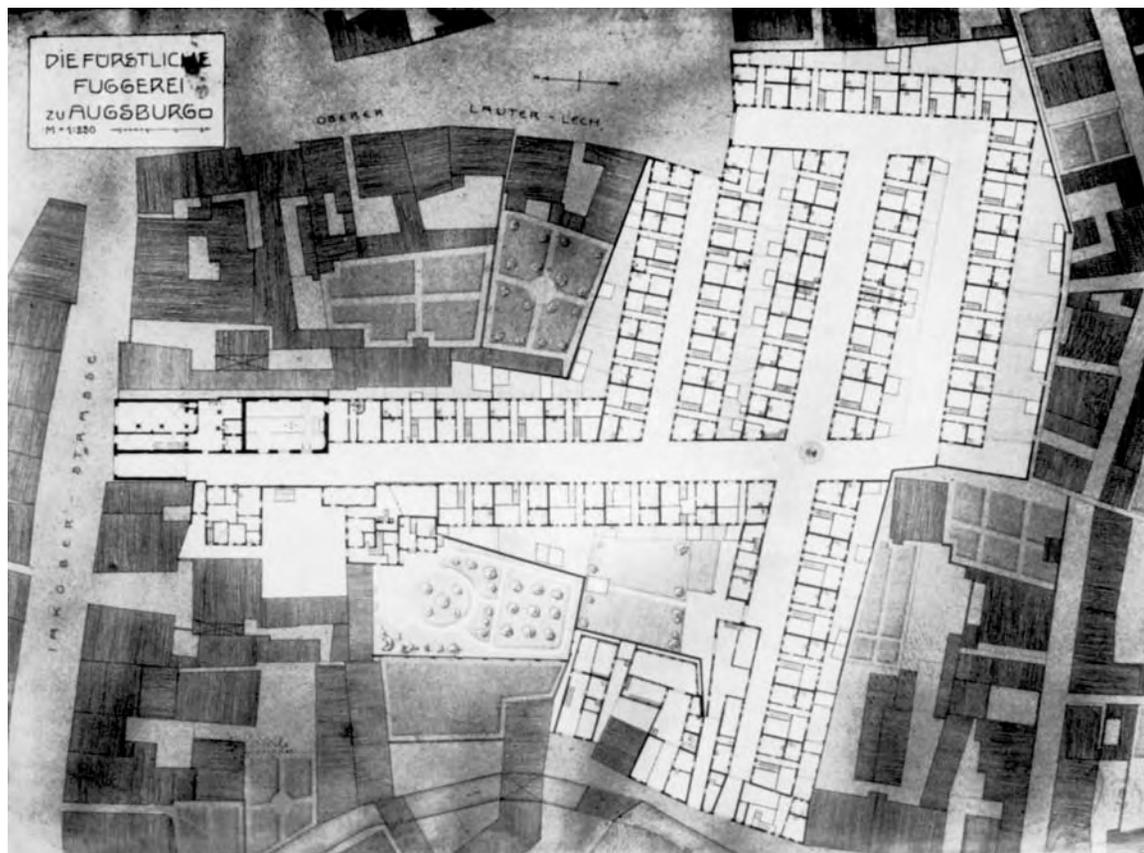
I due tipi abitativi: piano terra e piano primo, prospetto e sezioni
I Giebeln a gradoni sulla Herren Gasse

(da: Robert Pfaud, Das Bürgerhaus in Augsburg, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1976)

pp. 110 - 111

Il portale sul Saumarkt

La Goldener Halle del Rathaus di Elias Holl vista dalla Hintere Gasse
(foto Massimo Battista)



Thomas Krebs – di cui le architettoniche “Storie”, al solito impreparate a definirne il valore, misurarne le intenzioni e, manco a dire, soppesarne l’intero spettro di sua intenzionalità costruttiva – dettò il disegno delle prime 52 case.

In seguito, la Fuggerei è stata progressivamente ampliata, portando a 105 il numero delle abitazioni. Ma è il “modo” con cui ciò avvenne a rivelare la genialità di Krebs. Le due operazioni, infatti, hanno, sembrerebbe, una diversa, se pur complementare, idea: se la prima parrebbe quella di una “recinzione con edifici al suo interno”, la seconda, sembra attingere ad un difficile equilibrio: un approfondimento della complessità della città preesistente, assieme alla necessaria complementarità con quanto già realizzato. Decisiva fu, infatti, l’introduzione dell’asse nord/sud, non solo per il suo ruolo funzionale (Chiesa/Ospedale etc), ma per lo stretto legame con la trama urbana della città che, finalmente, redimeva l’origine “assoluta” della Fuggerei: il suo essersi costruita su un’area interna alla città senza riguardo alcuno all’esistente.

2 - Fuggerei, il “luogo dei Fugger” - dal nome di famiglia dei banchieri augustani per antonomasia³ - fu voluta dal loro esponente più famoso, quel Jakob Fugger (detto der Reiche) che a Venezia (Fondaco de’ Tedeschi) aveva imparato la tecnica della partita doppia: lo strumento di registrazione finanziaria che si rivelerà fondamentale nella sua professione di “creatore di Imperatori”. Riassumendo, le proprietà dell’insediamento, per intelligenza e per adeguatezza alla complessità sia pure transeunte di una città in formazione, sono sorprendenti:

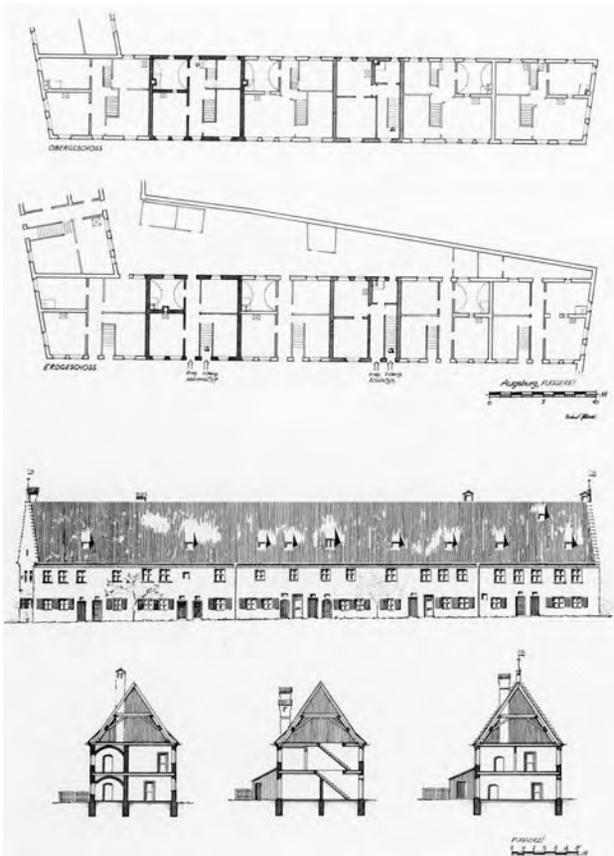
tural “Histories”, as usual unprepared to define their value, measure their intentions, let alone accurately weigh the whole spectrum of its constructive intentionality - designed the first 52 houses.

Subsequently, Fuggerei was progressively expanded, reaching a total of 105 houses. But the “way” in which this was undertaken reveals Krebs’ genius. The two operations, in fact, seem to have followed different, although complementary, ideas: whereas the first one is a sort of “enclosure with buildings on the inside”, the second one seems to reach a difficult equilibrium: an in-depth understanding of the pre-existing city, together with the need for a reciprocal correlation with what had already been built. A decisive element, in fact, was the introduction of a north/south axis, not only due to its functional purposes (Church/Hospital, etc), but for its tight links with the urban fabric which finally redeemed the “absolute” origin of the Fuggerei: its being built on area within the city, yet without any regard for the existing built elements.

2 - Fuggerei, the “place of the Fuggers” - from the name of the well-known Augsburg family of bankers³ - was commissioned by the most famous of its members, Jakob Fugger (known as *der Reiche*) who in Venice (*Fondaco de’ Tedeschi*) had learned the technique of the double entry: a tool for financial registering which would become fundamental in his career as a “creator of Emperors”.

In sum, the qualities of the settlement, in view of the intelligence of its adaptation to the, however temporary, complexities of a city in formation, are remarkable:

- the choice of its urban location: it rises, almost like a spontaneous



- la scelta della **localizzazione** urbanistica: all'interno della città, in quel il sobborgo medioevale che, quasi addizione spontanea, sorse ad oriente della città e il cui carattere "**sottoproletario**" (così Robert Pfaud) pare sia stata una delle motivazioni del nuovo insediamento (forse per il prezzo del terreno?). Altra motivazione parrebbe essere stata una legge (ma introvabile) che obbligava alla "restituzione" alla città di un alcunché che fosse proporzionale al reddito realizzato...;

- l'assoluta **autonomia** dalle strade urbane, pur anche adiacenti, del nuovo insediamento, in nome si crede dello straordinario suo dettato geometrico che sembra voler additare, nella sua stretta logica formativa, un rapporto "alternativo" all'edificato che lo circonda (è tale proprietà a risaltare, con sommessa ma plateale evidenza, ad una semplice analisi della compagine urbana che lo circonda);

- inoltre: il **virtuosismo del disegno unificante l'insieme**, se appena lo si pone in relazione con il carattere irregolare e, quindi, mistilineo dell'*Alte Grenze* (l'originario tracciato dei confini catastali del terreno a disposizione): **una solare noncuranza in nome di evidente e sicura volontà di forma**, disposta anche alla "**sprezzatura**" dell'ortogonalità assoluta: si veda la leggera **inclinazione della giacitura** dei corpi liberi all'interno del recinto, interpretata dal progetto quale anamorforesi di un supposto originario impianto ad assi perpendicolari;

- ma, si scopre subito, che in realtà non è l'astrattezza dei principi, ma la loro **adesione/accoglienza di punti nevralgici** (presenti o futuri) della città, a costituire la legittima giustificazione: è proprio la **piazza del mercato a est (Saumarkt)** e la **tipica strada**

in addition, in the eastern section of the city, in the Mediaeval suburb whose "**sub-proletarian**" nature (in the opinion of Robert Pfaud) may have been one of the motivations for the new settlement (or maybe the price of the land?). Another motivation may have been a law (now lost) that obligated the "restitution" to the city of a proportional part of the revenue earned;

- the absolute autonomy of the urban streets of the new settlement, including adjacent ones, which in view of its extraordinary geometrical design, following the strict logic of its development, points to an "alternative" relationship to the constructions that surround it (this is a feature that stands out with subdued, yet clear evidence, after a simple analysis of the surrounding urban fabric);

- furthermore: the virtuosity of the design that unifies the whole, especially in comparison to the irregular, thus mixtilinear nature of the *Alte Grenze* (the original plan of cadastral borders of available land): a cheerful nonchalance in the name of an evident and firm formal stance, tending to disregard absolute orthogonality: there is a slight inclination in the disposition of the structures, free within the enclosure, interpreted by the project as the anamorphosis of an assumed original layout on perpendicular axes;

- it is soon found out, however, that it is not really the abstract nature of the principles, but rather their adhesion/inclusion of crucial hubs (present or future) of the city, to constitute their legitimate justification: it is the marketplace to the east (*Saumarkt*) and the typical German street to the west, flanking a central stream (*Ochsenlech*), to make the design necessary that legitimises both.

- The *Herren Gasse*, built at later moment, following an *ex post*



tedesca ad ovest (percorsa da un ruscello centrale (la *Ochsenlech*), a rendere necessario il disegno che legittima entrambe.

- Ma decisiva è la strada che (seppur costruita in un secondo tempo) reindirizza la vocazione e la forma dell'insieme, secondo un progetto *ex post* di lucida razionalità). Essa, infatti, attraversando la parte già costruita secondo la direzione nord/sud (l'*Herren Gasse*), accorpandone tutte le funzioni collettive (Chiesa di san Marco, l'Ospedale, la falegnameria etc.), annette l'intero complesso alla *Jacober Strasse*, la strada tardo medioevale che, attraversa - quasi antico decumano - l'intero suburbio medioevale, stabilendone il carattere di nuovo capitolo della storia della città.

- È significativo, infatti, che proprio nei luoghi della triangolazione appena enumerata, s'aprono i famosi e sorprendenti portali che, ad unire la città durante il giorno, si chiudono alla sera quasi a custodire quella alterità del suo tracciato custodito nel suo interno.

- È sulla *Herren Gasse* che si sviluppa quella legge compositiva (non scritta: ma supposta come tale dalle teoresi successive) secondo cui i corpi edilizi si affrontano secondo la dialettica formale "semplice grondaia (propri di tutti i corpi edilizi con giacitura nord-sud) e i raffinati Giebeln a gradoni (il *pignon* francese), marchio della giacitura est-ovest". È in questo gioco che la Fuggerei dialoga con la famosa *Goldener Saal*: la trasformazione 600esca di Elias Holl del triplice corpo gotico del medioevale Rathaus.

- le abitazioni sono "uniformate" (nei loro aspetti costruttivi: a maggior economia, spiega l'esegesi) e, vengono declinate secondo due

project of lucid rationality, is the street that gives meaning and form to the whole. It crosses the built section of the city at a north/south direction, linking all the collective functional structures (the Church of Saint Mark, the Hospital, the carpentry shop, etc.), and connecting as well the whole area to the *Jacober Strasse*, the late Mediaeval street that crosses, like an ancient *decumanus*, the entire Mediaeval suburb, establishing a new chapter in the history of the city.

- It is in fact significant that the city's famous and amazing gates are located precisely in the areas within the triangulation described above. The open gates unite the city during the daytime, yet are closed at night almost so as to protect the different nature of the city's internal layout.

- The *Herren Gasse* was developed according to the compositional law (unwritten but taken as true by subsequent theorising) according to which buildings are placed following the formal dialectic "simple drainpipe (for all buildings with a north/south orientation) and refined graded gables, or *Giebeln* (*pignon*, in French), for the east-west orientation". The Fuggerei dialogues in this sense with the famous *Goldener Saal*: the transformation, undertaken during the 17th century by Elias Holl of the triple Gothic body of its Mediaeval Rathaus.

- the dwellings are "uniform" (with respect to their constructive traits: for reasons of economy, as the critical interpretation has it) and are of two sorts (large 45 sqm apartments and other smaller ones). Yet the buildings have the typically Venetian characteristic of being



tipi (appartamenti grandi di 45 mq e altri più piccoli). Ma gli edifici hanno la proprietà – tipicamente veneziana - di essere affittate secondo piani e non secondo sezioni verticali... [non era solamente la partita doppia che veniva studiata in Venedig, a quanto pare];

3 - All'ormai canonica genealogia che un Movimento Moderno - alla ricerca di *exempla* del proprio progetto di trasformazione della città - ha iscritto alla famiglia di archetipi delle proprie prefigurazioni, non possono certo mancare:

- oltre alle famosissime *Sieben Zeilen* di Nürnberg fondate, tra il 1489/1524, nel fossato della città;
- forse anche la padovana *Cà Lando*, del 1513;
- di certo anche il Ghetto di Venezia, del 16 marzo 1516;

Tutti potrebbero essere, per un aspetto o per l'altro, plausibili prodromi della celeberrima *Fuggerei* di Augusta del 1518.

Ma forse, al senso storico dell'evento, non erano estranee, le predicazioni di un frate francescano – tal Martin Lutero – che affiggeva sul portale del Castello di Wittemberg, il 31 ottobre 1517, le epocali tesi che introducevano al variegato primo ventennio del '500.

¹ Weidenhiller U., *Augusta*, in F. Fiorentino e G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, 2009.

² Ullmann E., *Renaissance Deutsche Baukunst 1520-1620*, Leipzig, 1995, pp. 36 e 38; cfr inoltre: Pfau R., *Das Bürgerhaus in Augsburg*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1976

³ Steinmetz G., *The richest man who ever lived*, 2015 (trad. ital. di A. Scarabelli, Baldini & Castoldi, Milano 2016).

leased by storeys and not vertically (perhaps the double entry was not the only thing studied in *Venedig*);

3 - In the now established genealogy that the Modern Movement - in search of examples of its own project for the transformation of the city - has added to the archetypes of its own prefigurations, the following must be included:

- the *Sieben Zeilen* in Nuremberg, built between 1489 and 1524, on the city's moat;
- *Cà Lando*, in Padua, of 1513;
- the Ghetto of Venice, of 16 March, 1516;

All could be possible precursors, for one reason or another, of the famous *Fuggerei* of Augusta, of 1518.

But perhaps the historical sense of this event was not entirely unrelated to the preaching of a Franciscan Friar - a certain Martin Luther - who on October 31, 1517, posted on the gate of the Castle of Wittemberg the momentous theses that were to serve as an introduction to the varied first two decades of the 16th century.

Translation by Luis Gatt

¹ Weidenhiller U., *Augusta*, in F. Fiorentino and G. Sampaolo (eds.), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, 2009.

² Ullmann E., *Renaissance Deutsche Baukunst 1520-1620*, Leipzig, 1995, pp. 36 and 38; see as well: Pfau R., *Das Bürgerhaus in Augsburg*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1976

³ Steinmetz G., *The richest man who ever lived*, 2015 (Italian translation by A. Scarabelli, Baldini & Castoldi, Milan 2016).



Forma costruita e forma di natura, abitare a Siwa *Built form, nature form. Dwelling in Siwa*

Adelina Picone

Siwa è lontana, così ne parlano al Cairo, come di un'oasi distante nello spazio e nel tempo. Tradizioni millenarie di derivazione berbera, territorio libico fin quasi al secolo scorso, antichissime culture dell'abitare il deserto, in tanti in un unico grande edificio. Shali, villaggio fortificato di origine medioevale, è l'insediamento in cui si riconosce un centro, ma nell'oasi antiche rovine e storiche narrazioni raccontano di un percorso che va dalla preistoria alla XXVI dinastia (663-525 a.C.), quando fu costruito il tempio di Giove Ammone, sede di uno degli oracoli più famosi del Mediterraneo, citato più volte nelle *Storie* di Erodoto (Libro IV, par. 182). Alessandro Magno è stato lì, percorrendo la rotta che conduce a Siwa dal porto di *Paraetonium*, l'attuale Marsa Matruth, sulla costa del Mediterraneo, a consultare l'oracolo sulla collina di Aghurni. Shali nella lingua di Siwa vuol dire città, ma si presenta come un unico grande edificio, in cui il tema dell'abitare in tanti è declinato nel suo essere massa compatta, brulicante di unità-case la cui consistenza formale, logica e costruttiva dipende dal rapporto con l'insieme/intero, e solo in relazione all'insieme trova senso. G. Rohlf, un geografo che visitò Siwa nel 1869, descrisse infatti Shali come "un'unica casa", colpito proprio da questo carattere di grande compattezza e chiusura del nucleo urbano, in cui la strada principale che si inerpica sulla collina aveva una sezione di 3,00 metri, mentre i vicoli che da essa si diramavano erano larghi circa 1,20 metri e molto bassi perché coperti dai *sakaef*, i collegamenti aerei tra le case che passano a ponte sul percorso urbano. L'immagine di Shali quando si arriva da lontano rimanda a quella di una massa di terra modellata dalla mano dell'uomo, che si innalza possente e si sfrangia verso l'alto come un merletto sfilato. In principio c'era

Siwa is far away, at least that what they say in Cairo, as though speaking of an oasis distant in both space and time. Thousand-year old traditions of Berber origin, Libyan territory until the early 19th century, ancient cultures of inhabiting the desert, many people in one single building. Shali is a fortified mediaeval village, a settlement in which we can recognise a centre, but in the oasis there are also ancient ruins and historical accounts tell of a story that goes back to prehistorical times, and then reaches the XXVI Dynasty (663-525 a.C.), when the temple to Zeus Ammon was built, which housed one of the most famous oracles of the Mediterranean. It was quoted in particular in Herodotus' *Histories* (Book IV, par. 182). Alexander the Great was there, following the route that goes from the port of *Paraetonium*, now called Marsa Matruh, on the coast of the Mediterranean, to Siwa on his way to consult the oracle on the hill of Aghurni. Shali, in the language spoken in Siwa means city, but it appears as a single large building, in which the concept of housing many people is resolved in a compact mass, full of individual house-units whose formal, and constructive logic depends on the relationship to the ensemble/whole, and only in that relationship find their sense. G. Rohlf, a geographer who visited Siwa in 1869, impressed by this feature of great compactness and closure of the urban nucleus, in fact described Shali as "one single house". The main street going up the hill had a 3,00 metre section, whereas the lanes stemming from it were approximately 1,20 metres wide and very low, since they were covered by *sakaef*, the aerial links between houses which are like bridges over the city's alleys. The image of Shali from afar when one arrives is that of a mass of earth modelled by human hands, which rises and unravels upwards like lacework.



l'altura e le case torre che ne disegnavano e puntualizzavano il profilo. Il rimando immediato è alle alte case torre di Shibam, la yemenita "Manhattan del deserto", altre architetture in cui si mette in opera l'ossimoro dell'abitare torri nel deserto, dove il paesaggio simbolo delle basse densità viene tradotto nel tipo che dell'alta densità è quasi un'identificazione. Necessità difensive, forma di natura ed istanze climatiche sono le ragioni della *forma urbis* di Shali. Difendersi dai predatori del deserto, costruire alte mura, ispessirle ed abitarle, aprire porte e poi occultarle sono le esigenze che hanno innescato la costruzione, processo resiliente e sempre fortemente radicato nel suolo dell'oasi. Come avviene nelle altre oasi è la massa compatta a difendere dall'aggressività del clima esterno, riduce infatti la superficie esposta ai raggi solari, aumenta l'inerzia termica e le differenze di altezza contribuiscono a creare ombre mutue. La curvatura delle strade e la loro ridottissima sezione, ancor più ridotta se si confronta con l'altezza dei fronti, garantiscono la presenza di zone ombreggiate, incrementate dai numerosi *sakaef*, che favoriscono la creazione di aree di bassa e alta pressione, dando luogo all'effetto di Bernoulli. Istanze climatiche e processi costruttivi sono inscindibilmente legati nelle architetture del deserto, e Siwa non fa eccezione. I materiali sono estratti dal suolo: la sabbia del deserto, la pietra cavata dalle formazioni saline locali - il *kerchef*, che dà nome anche alla tecnica costruttiva locale - il legno di palma e di olivo, utilizzati l'uno per l'ordito degli orizzontamenti e l'altro con funzioni di cordoli irrigidenti o per rinforzare i cantonali.

Il muro si compone di massi di pietra irregolari tenuti insieme da un impasto d'argilla, assistere all'apparecchio è uno spettacolo,

Originally there was a sense of height with tower-houses which marked the outline, which recalls the high tower-houses in Shibam, the Yemenite "Manhattan of the desert", another type of architecture which puts in practice the oxymoron of tower dwelling in the desert, and where the landscape that typifies low-density is turned into the symbol of high-density dwelling. Defense needs, the topography and climatic reasons are the motives that determine the shape of the urbis of Shali. To provide defense from the predators of the desert, to build high walls, thicken and inhabit them, to open doors and then hide them, are the requirements that triggered the construction. A resilient process well rooted into the ground of the oasis. As in other oases, it is the compact mass that protects from the aggressiveness of the external climate, reducing the surface exposed to the sunlight and increasing the thermal inertia, whereas the differences in height of the structures contribute to the creation of mutual shade. The curvature of the streets and their reduced width, even more reduced if compared to the height of the facades, guarantee the presence of shady areas, increased by the numerous *sakaef*, which favour the creation of areas with low and high pressure that produce the Bernoulli effect. Weather conditions and constructive processes are therefore inseparably linked in the architecture of the desert, and Siwa is no exception. The materials are extracted from the ground: the sand from the desert, the stone carved from local salt formations - the *kerchef*, which gives its name to the local construction technique as well - palm and olive woods, the first used for constructing the horizontal support structures, and the latter for reinforcing ring beams and quoins.

The wall is made from irregular stone blocks held together by mixed clay. It is quite a spectacle to see the process, a dance to the rhythm

pp. 112 - 113

Case di Shali dalla collina di Jabal El Mostashfah

p. 114

Casa a Shali

Piante piano terra, piano primo e sezione A-A

Legenda: 1-vano per gli zaggalah (uomini scapoli), 2-stalla, 3-vestibolo,
4-sala, 5-soggiorno ospiti, 6-deposito, 7-wc, 8-camera, 9-soggiorno estivo,
10-soggiorno invernale, 11-patio/cucina

Casa a Shali

p. 115

Le rovine di Shali

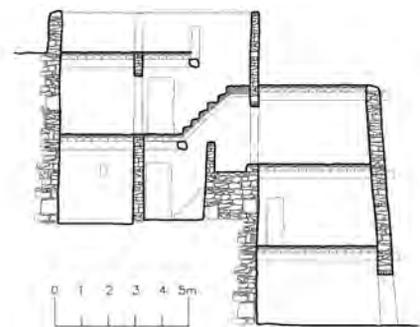
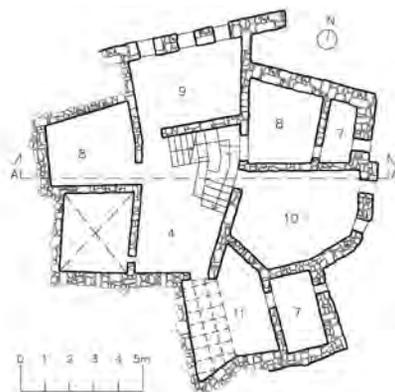
p. 116

Siwa, Jabal El Mostashfah

p. 117

Siwa, Il tempio di Giove Ammone

Foto e disegni di Adelina Picone





una danza ritmata dai balzi all'indietro del mastro, accovacciato sulla testa del muro che plasma impasti di argilla e sabbia con massi di *kerchef* che due manovali in piedi ai suoi due fianchi gli porgono. Rimando ad altre danze del costruire nelle terre mediterranee, come non pensare alla "Vattut e l'astreche" la battuta dei lastrici delle volte di lapillo e calce dei muratori ischitani.

La casa di Shali non è tipologicamente assimilabile alle case delle altre oasi egiziane, la corte, infatti, da generatore dell'impianto come era nelle altre oasi, diventa un ambiente interno centrale inserito in una regola che assume una generatrice geometrica, ove la collocazione nell'impianto urbano lo consenta. L'assenza di un'unità-stanza che, ripetendosi e aggregandosi variamente, configura nella casa delle oasi di Kharga, Dakhla, Bahareya una condizione di casa quasi estensibile all'infinito, origina in questo caso un disegno in sé concluso.

Spesso gli studiosi ricordano la similitudine con gli impianti urbani ed i sistemi insediativi di altre oasi, Kharga, Dakhla, o le oasi marocchine, o ancora con il senso della spazialità urbana delle medine, il carattere che rende, al contrario, questo insediamento unico e che, a valle di tanti studi sulle culture dell'abitare mediterraneo, induce a ritornare a riflettere è nello speciale rapporto che qui si instaura tra forma costruita e forma di natura.

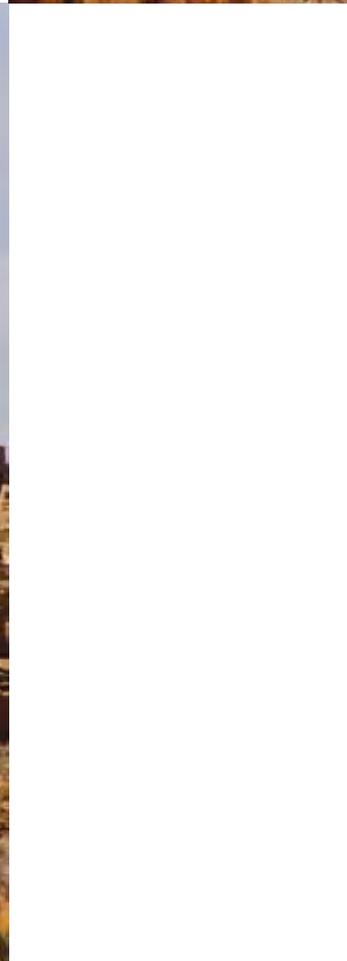
A Siwa, come nella famosa rupe di Van Kalesi, questa relazione è intricata, al punto da non riuscire quasi a distinguere la natura dall'architettura, ma la chiave non è la mimesi.

Torna alla memoria Schinkel "Immagini paesaggistiche rivelano

of the movements of the master craftsman, squatting on the top of the wall, spreading his mixture of clay and sand with pieces of *kerchef* that two labourers standing by his side pass to him. This recalls other construction dances from the Mediterranean, such as the "Vattut e l'astreche", the rhythmic pounding of the covering surface of the lapillus and lime vaults by Ischian masons. The house in Shali is not typologically comparable to the houses in other Egyptian oases, since the courtyard, which plays a central role in the other oases, becomes an internal space inserted into a geometrical system, wherever the urban structure allows it. Whereas in the case of oases such as Kharga, Dakla and Bahareya a room-unit, through repetition or aggregation, configures the concept of a house that could be infinitely extended, in Shali the absence of that very same room-unit produces a different typology that generates, on the contrary, a design that is complete and self-contained.

Scholars often recall the similarities with settlements in other oases, such as Kharga, Dakla, or Moroccan oases, or else with the sense of urban space derived from *medinas*. Yet the feature which makes this settlement unique and, in view of so many studies on Mediterranean dwelling cultures, induces to reflect upon it, is the special relationship found here between the built form and the form of nature. In Siwa, as in the famous cliff of Van Kalesi, this relationship is intricate, to the point of not being able to distinguish nature from architecture, in a way that, however, is not mimetic.

Schinkel comes to mind: "Landscape images carry a particular interest when one can recognise the marks of human presence.





un particolare interesse quando in esse si intravedono delle tracce di presenza umana. La vista di una terra sulla quale ancora nessun essere vivente ha posto piede può avere del grandioso e del bello, ma l'osservatore si sentirà incerto, inquieto e triste, perché l'uomo più di tutto vuole sapere come i suoi simili si sono impadroniti della Natura, come vi sono vissuti godendo della sua bellezza...". La chiave è nell'atto dell'impadronirsi, e nelle modalità con cui questo atto viene messo in opera, come la costruzione si radica nella forma naturale. Tanti gli esempi di architetture che, come accade a Shali, fondono in una sola forma costruzione e natura, come casa Stopplaere di Hassan Fathy che si radica sulla sua duna nella Valle dei Re, o come villa Oro nel golfo di Napoli di Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky che, nel basamento, diventa tutt'uno con il costone roccioso, percorrendo il tema di costruire la natura stessa per poi poggiarci sopra la *ragionata ragione* dei volumi puri della casa. Al contrario gli architetti dell'estremo nord dell'Europa consacrano il suolo fendendolo e secandolo il meno possibile, divinizzando la natura ne fanno urlare forte la sua potenza, inseguendo poi astrazione e purezza nell'architettura. Francesco Venezia, nella sua lezione "l'architettura del suolo", racconta di due mondi: il mondo del cavato ed il mondo dell'addizionato, a Shali i due mondi si intersecano, abbracciandosi forte.

The view of a territory where no living being has set foot on before can be beautiful and magnificent, yet the observer will feel uncertain, restless and sad, because man desires most of all to know how his fellow men mastered nature, how they lived in it while enjoying its beauty...". The key is in the act of mastering, and in the modes in which this mastering is carried out, in the way, that is, in which the construction is rooted in the natural form. There are many examples of architectural typologies which, as in the case of Shali, blend together the forms of construction and nature, such as Hassan Fathy's Stopplaere house, rooted on its dune in the Valley of the Kings, or Villa Oro in the gulf of Naples, by Luigi Cosenza and Bernard Rudofsky, where the foundations become one with the rocky shoulder on which it is placed. These cases provide good examples for the concept of constructing nature itself, to then place on it the *reasoned reason (ragionata ragione)* of the volumes of the house. Architects in the north of Europe, on the contrary, sanctify the land by cleaving into it and disturbing it as little as possible. They deify nature, letting it express itself in all its might, while seeking abstraction and purity in the architecture. Francesco Venezia, in his lesson on "the architecture of the ground", talks of two worlds: the world of carving, and the world of adding. In Shali both worlds meet in a strong embrace.

Translation by Luis Gatt

Yuji Saiga: l'isola che non c'è *Yuji Saiga: the island of neverland foreverland*

Andrea Volpe

“Ho sempre voluto visitare Gunkanjima sin da quando la scoprii in un'enciclopedia che mio padre mi regalò quando avevo dodici anni. Ero ossessionato dalla fotografia quando studiavo al Dipartimento di Design della scuola d'arte. In quel tempo venni a conoscenza che la miniera di carbone di Gunkanjima stava per chiudere e i suoi abitanti stavano per lasciare l'isola, così decisi di andare laggiù immediatamente. Era il 1974 ed avevo ventitré anni. Quando vi arrivai, la sua atmosfera mi fece provare un forte stato di shock in tutto il mio corpo. Tutto era oltre la mia immaginazione. Rimasi sull'isola per tre mesi scattando foto fino a quando non fu completamente deserta. Da quel momento vi sono ritornato molte altre volte osservando i cambiamenti, la sua lenta consunzione causata dagli agenti atmosferici [...]. Su quest'isola, separata dalla vita e dalle sue quotidiane occupazioni, si nasconde infatti una strana atmosfera, un'oscurità profonda che -brillando- segna il confine fra questo nostro mondo ed un'altra dimensione.”

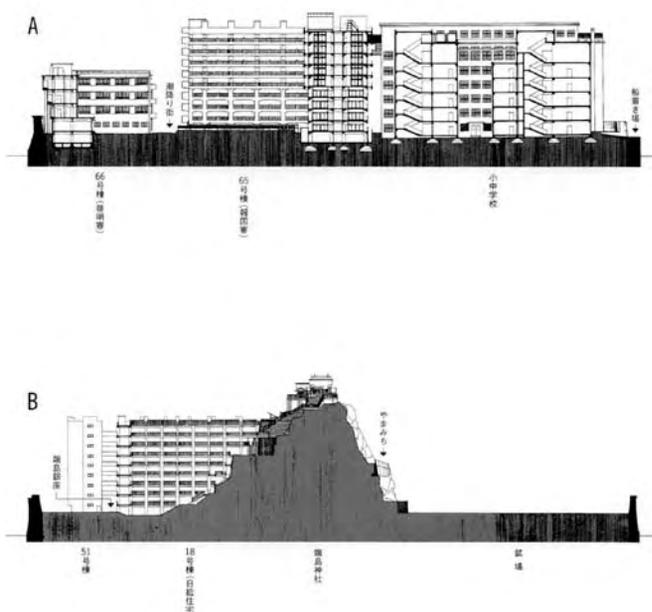
Così Yuji Saiga descrive l'ossessione che da cinquantatré anni accompagna il suo lavoro di fotografo sinceramente appassionato di architettura¹. Situata a diciassette chilometri circa al largo del porto di Nagasaki, l'isola di Hashima (soprannominata Gunkanjima per il suo skyline così simile ad una nave da guerra) si pone dunque come personale esperienza iniziatica e fulcro della sua opera. Specialmente la serie *Tsuki no Michi*² che documenta con una serie di fotografie notturne, scattate rigorosamente in senso orario lungo le alte rive di cemento che la proteggono dalle mareggiate, il viaggio al chiaro di luna attorno al suo cuore oscuro e vuoto che Saiga vide brulicante di vita. Hashima ha dunque un suo cantore d'elezione, il cui lavoro si pone a difesa della fragile e solitaria isola, la cui fama -cresciuta a dismisura grazie al penultimo film di James Bond, che l'ha trasfor-

“I had always wanted to visit Gunkanjima, ever since I read about it in an encyclopaedia my father gave me when I was twelve years-old. I was obsessed with photography when I studied at the Department of Design at the School of Arts. At that time I heard that the coal-mine in Gunkanjima was about to close and that it's inhabitants were going to leave the island. I decided to go there immediately. It was 1974 and I was twenty-three years old. When I arrived, its atmosphere made me feel a strong state of shock in all of my body. Everything was beyond my imagination. I stayed on the island for three months taking pictures until it was completely deserted. From that moment on I returned to the island many times, observing its transformation, its slow process of decay caused by atmospheric agents [...]. On this island, separated from life and from its everyday activities, there is a strange hidden atmosphere, a deep darkness which -shining- marks the boundary between this world of ours and another dimension.”

Thus Yuji Saiga describes the obsession that for fifty years now has accompanied his work as a photographer sincerely passionate about architecture¹. Located seventeen kilometres away from the port of Nagasaki, the island of Hashima (nicknamed Gunkanjima due to its resemblance to a battleship) plays a central and initiatory role in his work. Especially the series *Tsuki no Michi*² which documents through a series of night photographs, taken in strict clockwise progression along the high cement sea wall that protects it from the tides, the moonlit voyage around its dark and empty heart which Saiga saw once full of life. Hashima has found its epic poet, who carries out his work in defence of the fragile and solitary island, the fame of which -inordinately increased by the recent James Bond film in which it was transformed into the secret hideout of Bond's blonde archvillain³-



— 軍艦島断面図 —



Veduta verso sud ovest dal tetto del padiglione 3 (1959) il punto più alto dell'isola. A destra la parte con i blocchi residenziali a destra le attrezzature e l'accesso della miniera. Qui sorgeva la torre dell'ascensore per i minatori poi abbattuta dopo l'abbandono dell'isola

Sezione AA sui blocchi 66 (abitazioni per minatori celibi, 1940), 65 (abitazioni per minatori con famiglia, 1945) e sui corpi scala della scuola (1958) e Sezione BB sulla parte sommitale dell'isola, in primo piano il tempio shintoista di Hashima-Jinja. Sullo sfondo il blocco Nikkyu-Jutaku (1918) pp. 120 - 121

Lo stretto spazio fra i blocchi 17 e 18 dei cosiddetti appartamenti Nikkyu-Jutaku (1918) all'epoca considerati i più alti edifici multipiano in cemento armato del Giappone. Qui la vita delle famiglie si svolgeva sui ballatoi mentre i bambini giocavano nella corte. La scala in primo piano è crollata venti anni fa

Al centro la cosiddetta scala dei 'gradini dell'inferno' fra il blocco 57 (1939) e gli appartamenti Nikkyu-Jutaku (1918). La scala proseguiva in uno stretto spazio tortuoso compreso fra gli edifici, raggiungendo infine la sommità dell'isola dove si trova il tempio shintoista Hashima-Jinja. Il soprannome della ripida scala deriva molto probabilmente dalla tremenda fatica che si doveva fare salendola Il blocco residenziale 65 (1945), il più grande di Hashima e il blocco residenziale 56 (1939), costruito in parte sul suolo naturale dell'isola, in parte su una sostruzione artificiale. La passerella di collegamento collega i ballatoi dei due blocchi divenendo un percorso secondario in quota, soluzione tipica ad Hashima. La scala in primo piano denominata '50 gradini' è la più lunga a rampa rettilinea dell'isola



mata nella base segreta del biondo super-cattivo di turno³- rischia di banalizzarne lo status di straordinaria testimonianza storica. Gli scatti di Yuji Saiga, che precedono quelli di Yves Merchand, Romain Meffre e di Guillaume Copart Muller e Jordy Meow, costituiscono al contrario un lavoro di profonda poesia, di ben altra levatura rispetto alla cultura *Haikyo*⁴ che fa dell'esplorazione di edifici o siti abbandonati un fenomeno di crescente popolarità in Giappone.

Quest'isola, dal 2015 dichiarata patrimonio mondiale UNESCO⁵, per anni ufficialmente interdetta a chiunque dopo il suo abbandono, diviene dunque per il fotografo un oggetto di affezione, un luogo dell'anima che riassume l'intera epopea industriale nipponica...

Di origine vulcanica, per secoli disabitata come la maggior parte delle altre cinquecentocinque isole della prefettura di Nagasaki, Hashima dal 1887 comincia ad essere intensamente sfruttata in virtù della sua appartenenza al bacino carbonifero di Nishisonogi. Comprata dalla Mitsubishi nel 1890 essa si popolerà sempre di più, rimodellando la sua linea di costa sei volte fino a raggiungere l'attuale estensione di circa 150 metri di larghezza per 480 metri di lunghezza per una superficie di 61.000 metri quadri ed un perimetro di circa un chilometro. Vicino alla miniera, che si inoltra per oltre un chilometro sotto al mare, sarà costruito nel 1916 il primo edificio residenziale multipiano in cemento armato costruito in Giappone,

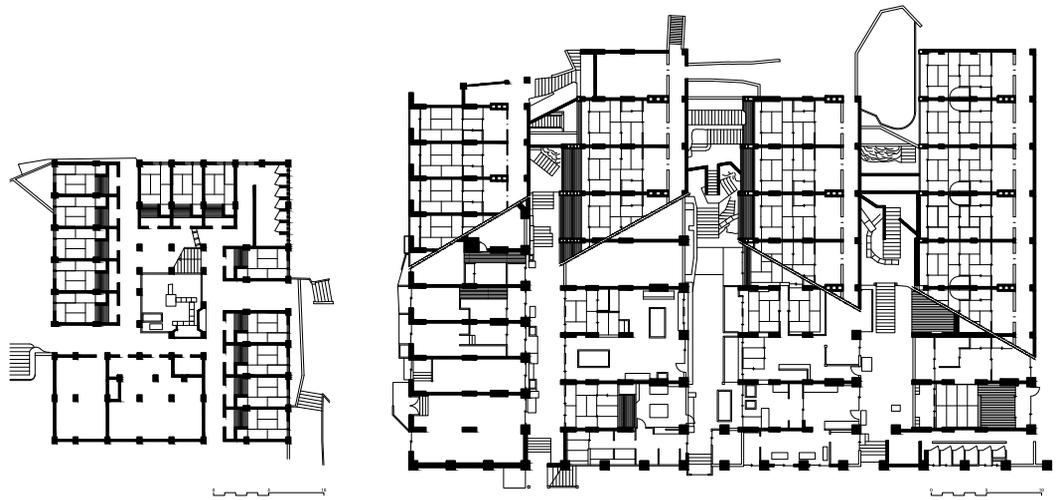
risks to diminish its status as an extraordinary historical heritage. Yuji Saiga's photographs, which precede those by Yves Merchand, Romain Meffre, Guillaume Copart Muller and Jordy Meow, constitute on the contrary a work of profound poetry, of a totally different stature to the culture of *Haikyo*⁴, the practice of exploring abandoned buildings or sites, an activity which has become increasingly popular in Japan. The island, which was formally approved as an UNESCO World Heritage Site in 2015⁵, had been officially off-bounds for years after its abandonment. It has during that period become an object of affection for the photographer, a soulful place that sums up the entire Japanese industrial history.

A volcanic island, Hashima was uninhabited for centuries, same as most of the other five hundred islands of the Nagasaki Prefecture. From 1887 onwards Hashima began to be intensely exploited due to its connection to the Nishisonogi coalfield. Bought by Mitsubishi in 1890 it would be increasingly populated, and its coastline remodelled as many as six times until it reached its current extension of approximately 150 metres in width and 480 metres in length, for a total surface of 61.000 square metres and a perimeter of approximately one kilometre. Close to the mine, which burrows for over a kilometre deep into the sea, is the location of a six-storey reinforced concrete residential building, Block 30, constructed in 1916, the first of this type in Japan. Next to it is a



il blocco 30 alto sei piani; seguito nel 1918 da un altro alto nove piani considerato all'epoca il più alto edificio dell'impero nipponico. Nonostante la limitata superficie, molti altri edifici si susseguiranno -fra questi il blocco 65, costruito nel 1945 ed immortalato nel film di 007- fino a far raggiungere all'isola lo status di luogo con la più alta densità di abitanti al mondo nel 1959, quando la popolazione raggiunse le 5151 unità. Megalopoli in miniatura, dotata di cinema, palestre, piscine, impianti termali, negozi (circa 25 su Hashima-Ginza, la strada commerciale), ristoranti e taverne, ospedale, scuole (elementari e medie), templi e un bordello, essa era anche un modello di rigida organizzazione sociale: I minatori celibi dormivano in alloggi di una sola camera, quelli con famiglia in bilocali poco più grandi tutti con cucine e bagno condivisi, mentre gli amministrativi e gli insegnanti in unità dotate di cucina e bagno. Solo il dirigente abitava in una casa isolata, posta nel punto più alto dell'isola. "Così a volte guardo con occhio archeologico le città moderne..."⁶. Hashima fotografata da Yuji Saiga ci offre forse il migliore e paradossale commento a questa frase di Aldo Rossi. Vedute che diventano visioni di una modernità che, nel suo consumarsi, si concilia con le grandi architetture del passato condividendone il comune status di rovina. Concrezioni cadenti di un tempo che si ostina a non passare ma che al contrario si rivela nella sua ostinata, immo-

nine-storey building, constructed in 1918, the highest building at the time in the entire Japanese Empire. Despite of the limited space many other buildings followed -among which Block 65, built in 1945, used as a set in the James Bond film- until the island reached the highest density in the world in 1959, with a population of 5151 people. Miniature megalopolis, with a cinema, gyms, swimming-pools, thermal plant, shops (approximately 25 on Hashima-Ginza, the commercial street), restaurants and bars, a hospital, schools (elementary and secondary), temples and a brothel, it was also a model of rigid social organisation: unmarried miners slept in single-room dwellings, those with families in slightly larger two-room flats, all of which used shared kitchens and toilets, while management and teaching personnel had units with private kitchen and toilets. Only the highest ranked officer lived in an isolated house, placed on the highest point of the island. "Thus sometimes I see modern cities with archaeological eyes..."⁶. Hashima photographed by Yuji Saiga offers perhaps the best and most paradoxical comment on this quote from Aldo Rossi. Views which become visions of a modernity that through its own decay becomes one with the great architectures of the past, sharing with them the status of ruin. Falling crystallisations of a time obstinately refusing to pass which, however, is revealed in its own stubborn, motionless presence. A warning, perhaps. Or better yet an operational hypothesis





bile presenza. Un monito, forse. O meglio, un'ipotesi operativa che riguarda il nostro lavoro di architetti. Saiga Yuji inquadra e mette a fuoco rovine di edifici e oggetti, che Luigi Ghirri avrebbe definito *'cose che sono solo se stesse'*, con pochi gesti, sufficienti a ritrarre l'assoluto. In un tempo che non si concilia più con i grandi progetti è forse necessario imparare a compiere piccoli gesti analoghi ma di grande significato, come gli scatti di un bravo fotografo. Kintsugi, l'arte giapponese di legare i frammenti di ceramiche infrante con pasta d'oro e lacca per creare nuova bellezza. Ricucire, ricomporre, riunire con mosse minime i cocci sparsi della nostra modernità nella cornice di una preziosa immagine concettuale. Ci pare questo il senso più generale che ritroviamo nel lavoro di Yuji Saiga⁷.

¹ Ricordiamo di Yuji Saiga la serie *Tenshudo* dedicata alle antiche chiese cattoliche nel Kyushu, l'isola meridionale fra le maggiori che compongono l'arcipelago giapponese.

² Letteralmente *'passaggio della luna'*.

³ *Skyfall*, Regia di Sam Mendes, colore, 143 minuti, Regno Unito/U.S.A., 2012 ventitreesimo film della serie James Bond 007. In origine scelta come set, Hashima è stata poi scartata a causa delle scarse condizioni di sicurezza dei suoi pericolanti edifici. Si sono dunque ricostruiti gli esterni in parte nei Pinewood Studios di Londra, in parte in computer grafica rielaborando le sequenze girate dalla troupe lì sbarcata per il sopralluogo.

⁴ *Haikyo* significa in Giapponese rovina, luogo abbandonato e descrive l'hobby di esplorare luoghi abbandonati conosciuto anche come *Urbex* (Urban Explorations).

⁵ Lo status di sito storico industriale considerato patrimonio dell'umanità dall'UNESCO è stato conseguito nel 2015 per le sole parti infrastrutturali ed architettoniche riferibili all'epoca Meiji. Assieme ad Hashima altri 22 siti di archeologia industriale del Giappone sono stati insigniti -fra molte polemiche- del prestigioso riconoscimento. Hashima e altri 6 siti fra quelli prescelti hanno ospitato durante la seconda guerra mondiale molti prigionieri di guerra cinesi e coreani costretti a lavorare in condizioni disumane. Molti *'schiavi'* vi perirono (circa 1300 persone), pochi riuscirono a sopravvivere a queste forzate corvée.

⁶ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Città Studi Edizioni, Torino, 2004 [1975], p. 333.

⁷ Yuji Saiga esporrà le sue fotografie di Gunkanjima presso il Musée-mine départemental di Cagnac les Mines, Tarn, Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées, dal 3 giugno al 16 ottobre di quest'anno in occasione della mostra *Japon Text Ile(s): Gunkanjima, l'île fantôme* Photographies de Jordi Meow & Yuji Saiga.

regarding our work as architects. Saiga Yuji frames and puts into focus ruins of buildings and objects that Luigi Ghirri would have defined as *'things that are only themselves'*, with few gestures, enough to portrait the absolute. In an era that is no longer made for great projects, it is perhaps necessary to make small gestures imbued with great meaning, such as these pictures from a remarkable photographer.

Kintsugi is the Japanese art of repairing broken pottery with a paste of gold and lacquer with the purpose of creating new beauty. To bind, reassemble, and piece together with minimal gestures the broken fragments of modernity within the framework of a precious conceptual image. This appears to be the overall meaning of the work of Yuji Saiga⁷.

Translation by Luis Gatt

¹ It is worth mentioning Yuji Saiga's series, *Tenshudo*, devoted to the old Catholic churches in Kyushu, the southernmost of the main islands of the Japanese archipelago.

² Literally *'passage of the moon'*.

³ *Skyfall*, directed by Sam Mendes, colour, 143 minutes, U.K./U.S.A., 2012, is the twenty-third film of the James Bond 007 series. Originally chosen as a filming location, Hashima was discarded due to the dangerous safety conditions of its derelict buildings. Exteriors were thus reconstructed partially at Pinewood Studios in London, and partially with computer graphics, based on the sequences shot by the crew while location scouting on the island.

⁴ *Haikyo* in Japanese means "ruin", "abandoned place", and describes the hobby of exploring abandoned places, an activity also known as *Urbex* (Urban Explorations).

⁵ The status as industrial historical site, considered a heritage of humanity by UNESCO, was obtained in 2015. It considers exclusively the buildings and infrastructures belonging to the Meiji era. Together with Hashima, 22 other Japanese industrial archaeological sites -amongst much debate- have been thus recognised by UNESCO. During World War II Hashima, together with 6 other chosen sites, housed many Chinese and Korean prisoners of war who were forced to work in inhuman conditions. Many of these *'slaves'* died (close to 1300 people), and only a few survived the harsh forced labour.

⁶ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Città Studi Edizioni, Torino, 2004 [1975], p. 333.

⁷ Yuji Saiga will exhibit his photographs from Gunkanjima at the Musée-mine départemental in Cagnac les Mines, Tarn, Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées, from June 3 to October 16, 2016, on the occasion of the exhibition *Japon Text Ile(s): Gunkanjima, l'île fantôme*, Photographies de Jordi Meow & Yuji Saiga.



p. 122

Pianta piano terra Blocco 30

Pianta piano terra Blocco Nikkyu Jutaku

Gli studenti e gli insegnanti della scuola formano la scritta 'Sayonara Hashima' (arrivederci Hashima) nello spiazzo antistante il plesso scolastico, lo spazio aperto più grande dell'isola, pochi giorni prima della chiusura della miniera e del conseguente abbandono di Gunkanjima

p. 123

La cerimonia per il conseguimento del diploma degli ultimi studenti della scuola elementare e media. Per continuare gli studi i ragazzi dovevano trasferirsi sulla terraferma. Gli insegnanti e gli altri alunni che li applaudono lasceranno l'isola pochi giorni dopo

p. 124

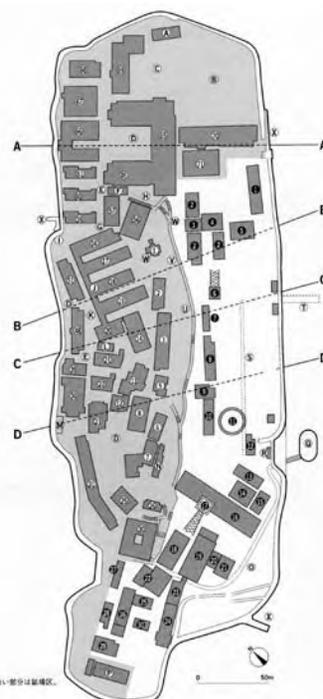
La strada principale di Hashima, denominata 'Hashima Ginza'. Unico asse commerciale dell'isola che segnava la quota 0 del suolo artificiale. Qui al mattino i contadini del Kyushu portavano dalla terraferma i loro prodotti. Su questa strada l'affollamento nei giorni di massima densità di abitanti doveva essere paragonabile a Ginza Street a Tokyo, la via più elegante della capitale, di cui ironicamente essa porta il nome
Pianta dell'isola con i 71 edifici destinati alla residenza ed ai servizi posti sul lato nord-ovest e le attrezzature minerarie sul lato nord-est e sud-est

p. 125

Il lato nord-ovest di Hashima con l'alto muro di protezione dal vento e dalle mareggiate invernali. In primo piano i blocchi residenziali 60, 61 e 66 rispettivamente costruiti nel 1953 e nel 1940

Le immagini sono riprodotte per gentile concessione di © Yuji Saiga, i disegni per gentile concessione di Yoshitaka Akui, Hidemi Shiga, Kazukiyo Matsuba

- その他の施設
- ① ちどり荘 (本館、職員住宅)
 - ② 学校グラウンド
 - ③ プールコート
 - ④ 児童公園
 - ⑤ 調理小屋
 - ⑥ マーケット (生鮮食料品、仕立品など)
 - ⑦ 補給所
 - ⑧ 兵舎
 - ⑨ ちがね
 - ⑩ 厚生室
 - ⑪ 電気室
 - ⑫ 生協売店
 - ⑬ 商店 (食料品、雑貨)
 - ⑭ 貯水池、立派な噴水
 - ⑮ 入道トキ
 - ⑯ プール (海水)
 - ⑰ ドムファン機械
 - ⑱ 待合室
 - ⑲ 郵便ポストコンパニー
 - ⑳ 石炭積み機械
 - ㉑ 中央エレ
 - ㉒ 浴室
 - ㉓ 温泉
 - ㉔ 船着き場



*グレーの部分は居住区、白い部分は鉱務区。



Stare in tanti Identità, accoglienza, integrazione *To be many, together* *Identity, hospitality, integration*

Massimiliano Bernardini

I fenomeni migratori degli ultimi anni continuano ad incalzare il vecchio continente e ci pongono di fronte a nuove e delicate sfide. Siamo quotidianamente interpellati dal grido di persone che fuggono da conflitti e, più in generale, da situazioni di povertà e disagio, le quali chiedono con forza e determinazione il diritto di poter accedere alla speranza di una vita migliore, mettendo a rischio la propria stessa vita. Più che nella prima accoglienza, che già suscita preoccupazione esigendo uno sforzo ed un impegno non comuni, la vera sfida sta nell'integrazione: i paesi europei sono posti nella faticosa condizione di far spazio a culture, costumi, tradizioni religiose non solo diverse, ma spesso radicalmente distanti dalla nostra sensibilità. Di fronte a tale necessità, che agita tante più paure in quanto ricade sulle spalle di paesi le cui economie risultano già fiaccate da un lungo periodo di crisi, risultano inadeguate tutte le posizioni di stampo ideologico. La portata di questi fenomeni non può essere sminuita, così come non possono essere sminuite le paure e le preoccupazioni di quanti vivono questi cambiamenti come una minaccia: si tratta di passaggi epocali, di mutamenti profondi che richiedono tempo e una comune e consapevole assunzione di responsabilità, cosa che non può ottenersi senza un paziente, costante e condiviso lavoro culturale. Tuttavia la storia dovrebbe ormai averci insegnato che abbiamo tutti da guadagnare da un processo di effettiva e reale integrazione, attraverso il quale ciascuna cultura, aprendosi con atteggiamento positivo e costruttivo verso le altre, non si sottragga ad un naturale processo di osmosi e contaminazione, a condizione che questo avvenga in un clima di rispettosa e pacifica convivenza. Non va dimenticato che la parola "integrazione" porta in sé il significato "di rendere intero, pieno, perfetto ciò che è incompleto o insufficiente":

Migratory phenomena over the past few years continue to press on the old continent and present new and delicate challenges. We are daily called upon to respond to the cries of help from people who are escaping conflicts and, more generally, situations of poverty and hardship. People demanding with force and determination the right to hope for a better life, while putting that same life at risk.

Even more so than in the first welcoming process, which generates concerns and requires great effort and commitment, the true challenge lies in integration: European countries are places in the difficult situation of having to make space for cultures, customs and religious traditions that are not only different, but often radically distant from our sensibilities.

Faced with this need, which generates growing fears especially since it falls on the shoulders of countries whose economies are already burdened by a long period of crisis, all ideological positions are inadequate. The scope of these phenomena cannot be diminished, just as the fears and worries of those who experience these changes as a menace cannot be lessened: these are epochal transformations, deep changes that require time and a common and conscious taking on of responsibilities, which clearly cannot be obtained without a patient, constant and shared cultural endeavour.

However, history should have taught us by now that a true and effective process of integration is in everybody's interest, a process in which every culture opens to the others with a positive and constructive attitude, and does not avoid the natural results of contamination through cultural osmosis, as long as this happens in a climate of respect and peaceful coexistence. It must not be forgotten that the word "integration" has the meaning of "making whole, full and



dunque non può esserci vera integrazione, se non riconoscendo di poter essere completati e arricchiti dall'incontro con l'altro. Affermare oggi che la tradizione giudaico-cristiana, per quanto negata, sta alle radici dell'Europa, non può e non deve servire ad alimentare muri e divisioni, ma è, semmai, un modo per fare memoria di una lunga, faticosa e positiva storia di integrazione. Appartiene indiscutibilmente a quella tradizione il tema dell'accoglienza e del rispetto dello straniero: Israele ha conosciuto l'esilio, la deportazione e la schiavitù e sa cosa significhi essere forestiero in terra altrui "Il forestiero dimorante fra voi lo tratterete come colui che è nato fra voi; tu l'amerai come te stesso, perché anche voi siete stati forestieri in terra d'Egitto" (Levitico 19, 33); lo stesso Gesù parlando del giudizio universale si è immedesimato con lo straniero: "[...] ho avuto fame e non mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e non mi avete dato da bere, ero straniero e non mi avete accolto, nudo e non mi avete vestito, malato e in carcere e non mi avete visitato" (Matteo 25, 42-43). Così come appartiene alle convinzioni profonde della Chiesa cattolica la necessità del rispetto verso le altre tradizioni religiose "La Chiesa cattolica nulla rigetta di quanto è vero e santo in queste religioni. Essa considera con sincero rispetto quei modi di agire e di vivere, quei precetti e quelle dottrine che, quantunque in molti punti differiscano da quanto essa stessa crede e propone, tuttavia non raramente riflettono un raggio di quella verità che illumina tutti gli uomini"¹ e la consapevolezza che ogni uomo ha il diritto di professare la propria fede "ogni persona deve poter esercitare liberamente il diritto di professare e di manifestare, individualmente o comunitariamente, la propria religione o la propria fede, sia in pubblico che in privato"². Nell'ambito dell'accoglienza e dell'integrazione si pone

perfect that what is incomplete or insufficient": there can therefore be no true integration if not through the recognition that one may be completed or enhanced by the encounter with the other. To say today that the Judeo-Christian tradition, however denied, is at the roots of Europe, cannot and should not serve to reinforce walls and divisions but rather help to remember the history of a long, strenuous and positive history of integration.

Hospitality and respect for the foreigner is undoubtedly a part of this tradition: Israel has known exile, deportation and slavery, and what it means to be a foreigner in a strange land: "The foreigner residing among you must be treated as your native-born. Love them as yourself, for you were foreigners in Egypt" (Leviticus 19, 33); Jesus himself, when talking of the Last Judgment empathised with the foreigner: "[...] I was hungry and you gave me no food, I was thirsty and you gave me no drink, I was a stranger and you did not welcome me, naked and you did not clothe me, sick and in prison and you did not visit me" (Matthew 25, 42-43). The need for respect towards other religious traditions is also a part of the deep convictions of the Catholic Church: "The Catholic Church rejects nothing that is true and holy in these religions. She regards with sincere reverence those ways of conduct and of life, those precepts and teachings which, though differing in many aspects from the ones she holds and sets forth, nonetheless often reflect a ray of that Truth which enlightens all men"¹, as well as the awareness that every man has the right to express his own faith ("every person must be able to freely exercise his right to express or make manifest his own religion or faith, both in public and in private"². In the context of welcoming and integration the question of religious

dunque la questione della libertà religiosa che, stando “alla radice di ogni altro diritto e di ogni altra libertà”³, può senz’altro essere considerata “uno dei pilastri che sorreggono l’edificio dei diritti umani”⁴. E ad essa è strettamente connessa la questione delle strutture e degli edifici necessari ad un suo effettivo esercizio. Se, come ha scritto E. Przywara, “un uomo può essere compreso correttamente solo a partire dalla terra”, collocare nella terra un segno architettonico non può mai essere un fatto banale, tanto più se si tratta di elementi dalla forte valenza simbolica ed identitaria. Mi piace citare in questo contesto l’interessante vicenda del concorso per la progettazione della Bet-und Lehrhaus nella Petriplatz di Berlino. La comunità protestante è proprietaria di un’area su cui sorgeva l’antica chiesa tardo romana di San Pietro (1230). Ridotta in rovina dopo varie vicissitudini, questa venne ricostruita alla fine dell’800 in stile neogotico e fu a lungo il più alto edificio di Berlino con il suo campanile di 111 metri. Devastata durante la seconda guerra mondiale, fu definitivamente distrutta negli anni ’60 e l’area trasformata in un parcheggio (siamo nella zona est della città). Quando recentemente le autorità cittadine hanno chiesto alla comunità protestante che cosa poter realizzare in questo luogo così significativo per l’identità della città, questa ha coinvolto un prete cattolico che ha a sua volta costituito un’associazione raccogliendo cristiani, ebrei e musulmani. L’associazione ha bandito un concorso di progettazione per riportare alla luce le fondamenta dell’antica chiesa, restituendo dignità alla sua memoria, e per rappresentare, là dove un tempo sorgeva un monumento chiave dell’identità storica e spirituale della città, quello che è volto contemporaneo di Berlino attraverso la progettazione di un nuovo edificio che fosse unico, ma che al suo interno accogliesse una chiesa, una sinagoga e una moschea, conservando la distinzione degli spazi destinati ai diversi culti e salvaguardandone le rispettive diversità. Al centro di questo edificio un grande spazio aperto di incontro, di dialogo e una biblioteca. È stato individuato un progetto vincitore del concorso, realizzato dalla studio Kuehn Malvezzi, ma non sappiamo ancora se saranno reperite le risorse necessarie alla realizzazione. Tuttavia questa esperienza costituisce già di per sé un precedente molto significativo: superando l’idea tanto in voga nei decenni passati di spazi di culto multifunzionali, da usare per la celebrazione di riti diversi, essa ci conferma che dialogo, accoglienza reciproca e integrazione sono concretamente possibili, ma che non possono fondarsi sulla negazione delle singole identità e sulla pretesa di eliminare ogni dimensione pubblica dell’esperienza religiosa. Al contrario è proprio una chiara, serena e rispettosa affermazione della propria identità e il riconoscimento del fondamentale contributo che l’esperienza religiosa può dare alla costruzione di una società più aperta, inclusiva e giusta a costituire l’unica vera base per una effettiva integrazione e, conseguentemente, per una pace stabile e duratura. Come ha scritto Papa Francesco: “Le radici dei nostri popoli, le radici dell’Europa si andarono consolidando nel corso della sua storia imparando a integrare in sintesi sempre nuove culture, le più diverse e senza apparente legame tra loro. L’identità europea è, ed è sempre stata, un’identità dinamica e multiculturale”⁵. Coltivare questa consapevolezza e assumere scelte conseguenti è l’unica strada ragionevole e possibile che abbiamo di fronte.

¹ Concilio Ecumenico Vaticano II, *Dichiarazione sulle relazioni della chiesa con le religioni non cristiane*, *Nostra aetate*, 2.

² Benedetto XVI, *Messaggio per la celebrazione della XLIV giornata mondiale della Pace*, 1° Gennaio 2011.

³ Giovanni Paolo II, *Discorso ai partecipanti al IX Colloquio internazionale romanistico canonistico organizzato dalla Pontificia Università Lateranense*, 11 Dicembre 1993.

⁴ Giovanni Paolo II, *Discorso ai membri della “Società Paasikivi”* nella sala dei concerti della “Finlandia Hall”, 5 Giugno 1989.

⁵ Francesco, *Discorso in occasione del conferimento del premio Carlo Magno*, Sala Regia, 6 Maggio 2016.

Massimiliano Bernardini è Delegato Arcivescovile per l’Edilizia di Culto della Diocesi di Firenze e Membro del Comitato Nazionale per l’Edilizia di Culto della Conferenza Episcopale Italiana.

freedom is included, since, “being at the root of every other right and every other freedom”³, can undoubtedly be considered as “one of the pillars that support the building of human rights”⁴. And this is strictly connected to the question of structures and buildings necessary for its effective practice. If, as E. Przywara has said, “a man can be correctly understood only beginning from the ground”, to place an architectural sign into the ground can never be a meaningless event, especially in the case of elements with a strong symbolic and identity value. I like recalling in this context the interesting events which surrounded the open competition for the design of the Bet-und Lehrhaus in Berlin’s Petriplatz.

The Protestant community owns an area in which once stood the late-Romanesque Church of Saint Peter (1230). Reduced to ruins after various tribulations, it was re-built at the turn of the 19th century in neo-Gothic style and was for a long time the highest building in Berlin with its 111 metre-high belfry. Devastated during World War II, it was finally destroyed in the Sixties and the area was transformed into a parking lot (this is in East Berlin). When the city’s authorities asked the Protestant community what this highly symbolic area could be used for, the community involved a Catholic priest who in turn constituted an association which included Christians, Jews and Muslims. The association announced a competition for a project that would bring back to light the foundations of the old Church, restoring dignity to its memory, as well as of representing, where once stood a key monument to the historical and spiritual identity of the city, the contemporary nature of Berlin, through the design and construction of a new building that would be unique and which would house in its interior a Church, a Synagogue and a Mosque, maintaining the different spaces destined for the various worship and safeguarding their identities. At the centre of this building would be a large open space for social interaction and a library.

The project presented by Kuehn Malvezzi studio won the competition, but it is not yet known whether the necessary funds for its realisation will be obtained. Yet this experience constitutes in itself a very significant precedent: going beyond the concept, so popular during the past few decades, of multifunctional worship spaces, to be used for various rites, it confirms that dialogue, mutual acceptance and integration are truly possible, but that they cannot be based upon the negation of the individual identities and on the pretension of eliminating every public dimension from religious experience. On the contrary, it is the clear, serene and respectful affirmation of each different identity, together with the recognition of the fundamental contribution that religious experience can offer to the construction of a more open, inclusive and fair society, that constitutes the only true basis for a real integration and consequently for a stable and lasting peace.

As Pope Francis has written: “The roots of our peoples, the roots of Europe were consolidated in the course of its history by learning how to always integrate the influence of new cultures, often very different and without apparent links with one another. European identity is, and has always been, a dynamic and multi-cultural identity”⁵. To nurture this awareness and to make sound decisions is the only reasonable path ahead of us.

Translation by Luis Gatt

¹ Vatican Ecumenical Council II, *Declaration on the Relation of the Church to Non-Christian Religions*, *Nostra aetate*, 2.

² Benedict XVI, *Messaggio per la celebrazione della XLIV giornata mondiale della Pace*, 1° January 2011.

³ John Paul II, *Discorso ai partecipanti al IX Colloquio internazionale romanistico canonistico organizzato dalla Pontificia Università Lateranense*, 11 December 1993.

⁴ John Paul II, *Discorso ai membri della “Società Paasikivi”* at the “Finlandia Hall”, 5 June 1989.

⁵ Francis, *Discorso in occasione del conferimento del premio Carlo Magno*, Sala Regia, 6 May 2016.

Massimiliano Bernardini is the Archbishop Delegate for Church Buildings of the Diocese of Florence and a Member of the National Committee for Church Buildings of the Italian Episcopal Conference.



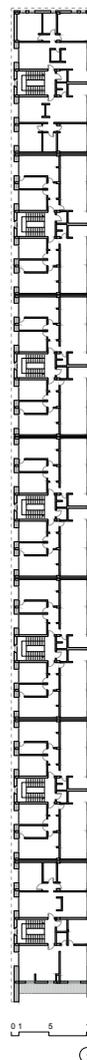
p. 127
*Papa Francesco abbraccia il Rabbino Skorka e l'Imam Abboud,
presso il Muro Occidentale di Gerusalemme, il 26 maggio 2014*
*Fotografia tratta dall'articolo di Fabio Colagrande sul dialogo
interreligioso pubblicato sul sito di Radio Vaticana © EPA*
p. 129
Tadao Ando
Meditation Space, Unesco, Paris
progetto 1994-1995, costruzione 1995
Fotografia © André Feio per gentile concessione

Massimo Carmassi e Gabriella Ioli

Extra moenia
Frammenti di un discorso sulla forma della città
Fragments of a discussion on the form of the city
Simone Barbi

Tra la metà degli anni '80 e la fine dei '90 Massimo Carmassi realizza due edifici per appartamenti "popolari", non troppo distanti dalla fortezza fiorentina di Pisa e dal nucleo storico della città di Pontedera, disegnati a partire dal ruolo urbano che le condizioni ambientali e politiche suggerivano di interpretare. Due frammenti di un discorso, in divenire, sulla forma della città, *extra moenia*. Oggi, a quasi trent'anni dal completamento del primo dei due cantieri¹, queste architetture esprimono una dignità e una forza evidenti rispetto al disordine dell'ambito ormai compromesso in cui risiedono, lo fanno soprattutto grazie alla scelta di una chiara strategia formale, al decoro d'ombre, d'ordine gigante, che le caratterizza come monumenti e all'uso attento e consapevole dei materiali, in linea con quell'indagine scrupolosa che Carmassi porta avanti ancora oggi per far emergere le possibilità espressive del mattone faccia a vista proprio a partire dalle sperimentazioni sulle proprietà della materia e sulle variabili di posa o costruttive. Osservandoli al di là delle somiglianze con le figure dell'acquedotto romano, col Campo Santo in Piazza dei Miracoli o i corridoi porticati delle fortezze cittadine, in cui l'accento compositivo cade sempre sul ritmo che regola l'alternarsi tra pieni e vuoti, una comune e più aderente suggestione gli dà forma e li qualifica come variazioni sul tema della casa-torre, elemento tipico della città medioevale, che Carmassi, tra il 1974 e 1990, ha rilevato e in più occasioni restaurato, in qualità di responsabile dell'Ufficio progetti del Comune di Pisa, trattenendo nella mano le misure, le proporzioni e soprattutto le logiche strutturali e spaziali di edifici importanti come Palazzo Lanfranchi o le case di via Toselli, espressioni compiute di quella regola seriale romanica che struttura il tessuto urbano pisano.

Between the mid-Eighties and the end of the Nineties, Massimo Carmassi carried out the construction of two apartment buildings intended for social housing, not far from the Fortezza Fiorentina in Pisa, and the historic centre of Pontedera. Both buildings were designed following an urban role suggested by environmental and political conditions. Two fragments of an ongoing debate on the form of the city, *extra moenia*. Today, almost thirty years after the completion of the first of the two works¹, these architectural structures express a dignity and a force that are evident when contrasted to their disorderly surroundings, mostly thanks to the choice of a clear formal strategy, to the decorum obtained by the play of shadows, and the great magnitude which characterises them as monuments, as well as to the attentive and knowledgeable use of materials. This is in line with the scrupulous investigation Carmassi carries out, still today, with the purpose allowing the full expression of apparent bricks, beginning from experiments on the properties of the material in question and of its possible constructive and placement variations. Observing them and reflecting beyond their resemblance with Roman aqueducts, with the Campo Santo in the Piazza dei Miracoli or the porticoed corridors of the city's fortifications, where the accent of the composition is always on the rhythm that regulates the alternation between full and void, one finds other suggestions, such as variations on the theme of the tower-house, which was a typical element in medieval cities, a typology which Carmassi often surveyed and restored, in the period between 1974 and 1990, in his capacity as head of the Department of Projects of the City Council of Pisa. He thus had a first-hand experience of the measures and proportions, and especially of the spatial and structural logic behind important buildings such as Palazzo Lanfranchi or the





pp. 130 - 131
Edificio per appartamenti a Cisanello, Pisa
1985-1988

Progetto:
Massimo Carmassi
(direttore dell'Ufficio Progetti del Comune di Pisa)
Collaboratori: G. Berti, M. Bonaccorsi, M. Carzioli, A. Orbay
Impresa: Consorzio Etruria
Committente: Comune di Pisa
Fotografie: Mario Ciampi

pp. 132 - 135
Residenze di cooperativa a Pontedera, Pisa
1993-1998

Progetto:
Massimo Carmassi e Gabriella Ioli
Collaboratori: C. Evans, D. Mount, B. Watt
Strutture: L. Cecconi
Impianti: Studio Barsotti-Mugnai, D. Picchi
Imprese: Costruzioni Bianchi Sergio (Pontedera),
Tommasini costruzioni edili stradali (Pontedera),
Toscana Soltravi (Putignano)
Committente: COOPER 2000 - CET
Fotografie: Mario Ciampi



Se è vero, per usare le parole di Sergio Bettini, che “la Storia risponde sempre con la voce di chi la interroga” queste architetture maestre sono i modelli, rimasti nella memoria in forma di suggestioni, che sovrintendono il disegno delle opere nuove, riscritte, in una sintassi asciutta e razionale, attraverso il disegno di volumi unitari, il ritmo calibrato dei vuoti, l’uso del vetro, ma sarebbe più corretto dire dell’ombra, come materiale per il tamponamento delle parti staticamente non collaboranti. Ombre che, solcando le spesse cortine in mattoni entro cui trovano spazio le abitazioni, decorano, in forma di archi monumentali o fenditure più o meno profonde, il prospetto caratterizzato così da un ritmo che è la diretta espressione delle scelte distributive fatte in pianta.

Tra il 1985 e il 1988, a Cisanello, Carmassi realizza un’opera volutamente non finita, quasi come recisa dal viale su cui si affaccia; una residenza in forma di frammento di un “ideale” limite nuovo, chiamata a costruire una regola in grado di contenere il disordine morfologico circostante e fondata non tanto sulle logiche compositive dell’edificio in questione quanto sulle strategie insediative e dimensionali che esprime, contribuendo così a definire l’immagine, pur parziale, di una struttura urbana in cui il costruito messo di spina rispetto alla strada lascia al vuoto e al verde, piuttosto che al pieno, il compito di caratterizzare, a ragione, lo spazio urbano fuori le mura.

La “quinta” di Pontedera, completata nel 1998, conclude l’asse

houses on via Toselli, which represent the complete expression of the Romanesque seriality that gives shape to the urban fabric of Pisa.

If it is true, to quote Sergio Bettini, that “History always responds with the same voice of he who asks”, then these masterful architectural structures are the models, which remain in the memory in the shape of suggestions, that oversee the project for new works, re-written with a rational and rawboned syntax, through the design of unitary volumes, the calibrated rhythm of empty spaces, the use of glass, or perhaps it is better to say shadows, as material for the non-load bearing elements of the envelope. Shadows that, digging a way into the thick brick walls within which the dwellings are found, decorate, in the shape of monumental arches or more or less deep fissures, the facade, providing it with a rhythm that is the direct expression of the distributive choices as envisaged in the plans.

At Cisanello, between 1985 and 1988, Carmassi undertakes a willingly unfinished work, almost as though cut off from the avenue over which it looks; a residential block in the shape of the fragment of a new “ideal” boundary, devised to provide an orderly rule capable of containing the surrounding morphological disorder, and founded not so much by heeding to the compositional logic of the building in question, but rather by following settlement and dimensional strategies. It thus contributes to defining the, albeit partial, image of an urban structure in which the building, placed at an angle to the street, leaves the task of ascribing character to the urban space outside



di espansione della città verso ponente, seguendo, con la sua leggera concavità rivolta verso la città, le indicazioni del piano comunale. Anche qui il segno è chiaro, sobrio, espressione di un carattere civile prima che domestico. Tutto il lavoro autoriale è da ricercare nel decoro, che per Carmassi è “semplicemente il risultato di un uso corretto dei vari materiali”², così come nella partitura dei setti d’ombre, qui più elaborata rispetto alla mono-tonia di Cisanello, e nei dettagli, disegnati al fine di lasciare al dialogo tra pieni e vuoti il compito di caratterizzare l’immagine d’insieme. L’ordine gigante costruito con tagli a tutt’altezza, ricavati nella massa muraria compatta, alleggeriscono l’impaginato del prospetto fino a farlo sembrare un leggero e vibrante *scenae frons* teso tra città e campagna. La fessura centrale, utile ad esaltare la perfetta simmetria dell’edificio, è il dispositivo che inevitabilmente caratterizza queste case di cooperativa trasformando tutto il progetto in una monumentale “Porta di città”.

La natura abitativa di questi due episodi non costituisce dunque il quid del progetto, semmai rappresenta l’espedito per riscrivere interi testi urbani, cogliendo così l’occasione per dare carattere e ordine alla città nuova, sempre meno attenta al disegno d’insieme e alle sue esigenze.

Questo è quanto ci è dato di vedere e toccare con mano. *Verum Ipsum Factum*.

Dei due esempi costruiti che oggi invecchiano con una lentezza

the city walls to emptiness and greenery, rather than to wholeness. Pontedera’s “backdrop”, finished in 1998, concluded the expansion axis of the city to the west, following, with its slight concavity facing the city, the indications of the city council’s development plan. Even here the sign is clear, sober, the expression of a civil rather than a domestic nature. The author’s craftsmanship is to be found in the sense of decorum, which for Carmassi is “simply the result of a correct use of the various materials involved”², such as in the composition of shadow-partitions, more elaborate here than in the mono-tonal Cisanello, as well as in the details, designed so as to establish a dialogue between emptiness and fullness which in turn gives character to the structure as a whole. The large volume built with full-height incisions out into the compact mass of the walls, provide lightness to the facade, making it seem a vibrant *scenae frons* placed between the city and the countryside. The central fissure, useful in exalting the perfect symmetry of the building, is the device which inevitably highlights these coop houses transforming the entire project into a monumental “Gateway to the City”.

It is therefore not in the dwelling nature of these two examples that the *quid* of the project lies. If anything, it lies in its nature as a device for rewriting entire urban texts, taking the opportunity to ascribe character and order to the new city, which tends to be progressively less attentive to the overall design and its necessities.

This is what can be seen and touched with the hands. *Verum Ipsum Factum*. Of the two examples, which age with enviable slowness, both tainted

pp. 130 - 131

Edificio per appartamenti a Cisanello, Pisa

Pianta del piano tipo

Veduta del prospetto Est

pp. 132 - 135

Residenze di cooperativa a Pontedera, Pisa

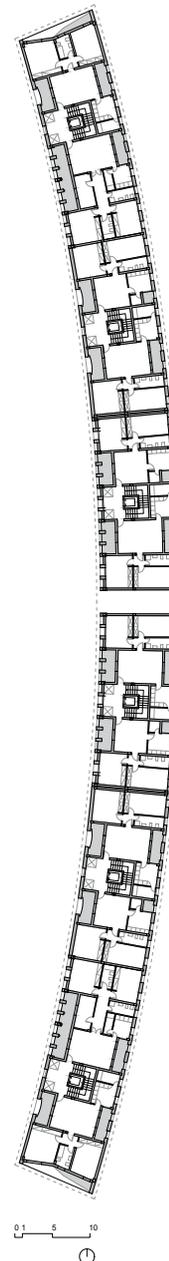
Prospetto Ovest

Pianta del piano tipo

Veduta del prospetto Ovest

Logge private

Dettaglio del prospetto Ovest



invidiabile, entrambi viziati da consistenti modifiche dell'organizzazione funzionale e dei dettagli in facciata rispetto alle possibilità espresse nelle prime versioni³ rimane quanto basta per svolgere bene il ruolo che è stato assegnato loro. La materia, il disegno dell'apparecchiatura muraria di rivestimento, l'ordine gigante ottenuto con la partitura d'ombre in facciata, garantiscono quel "plusvalore di dignità e durevolezza"⁴ che ogni volta Carmassi, per sua stessa ammissione, cerca di attribuire alle proprie opere, perché convinto, e noi con lui, che siano entrambi attributi primi di quello che, da sempre, chiamiamo Architettura.

L'autore ringrazia Massimo Carmassi, Gabriella Ioli e il Carmassi Studio di Architettura per la collaborazione e per aver gentilmente fornito il materiale iconografico pubblicato in questo articolo.

¹ L'edificio per appartamenti a Cisanello è progettato e realizzato tra il 1985 e il 1988, le residenze di cooperativa a Pontedera impegnano lo studio dal 1993 al 1998.

² Pieri E., *intervista a Carmassi*, in «Costruire in laterizio», 99/2004, p. 46.

³ Cfr. Carmassi M., *Progetti per una città. Pisa 1975/1985*, Electa, Milano, 1986, pp. 102-106, «Casabella» n°672, novembre 1999, pp. 90-95.

⁴ Pieri E., *intervista a Carmassi*, op. cit., p. 43.

by important modifications to their functional organisation and to the details of the facade, with respect to the earlier versions³, enough remains to keep on fulfilling the role for which they were built. The materials, the design of the envelope, the monumental layout obtained with the composition of shadows on the facade, guarantee the presence of the "added values of dignity and durability"⁴ which Carmassi admits to be constantly seeking in his works, convinced as he is, and we with him, that these are both fundamental attributes of what we call Architecture.

Translation by Luis Gatt

The author thanks Massimo Carmassi, Gabriella Ioli and the *Carmassi Studio di Architettura* for their collaboration and for having graciously provided the iconographic material published together with this article.

¹ The apartment building in Cisanello was designed and constructed between 1985 and 1988, whereas the cooperative residences in Pontedera were built by the studio in the period between 1993 and 1998.

² Pieri E., *Intervista a Carmassi*, in «Costruire in laterizio», 99/2004, p. 46.

³ See Carmassi M., *Progetti per una città. Pisa 1975/1985*, Electa, Milan, 1986, pp. 102-106, «Casabella» n°672, November 1999, pp. 90-95.

⁴ Pieri E., *Intervista a Carmassi*, op.cit., p. 43.







Mahdi Kamboozia CAAT - Studio

Spoglia ed ornata
Bare and ornamented
Fabrizio Arrigoni

“non può esistere buon uso senza l’arte”

Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, 57, 3 ad 1

Kahrīzak, in origine borgo della provincia di Rey, è un distretto di Tehrān, nella zona sudovest della capitale. Dagli anni sessanta del secolo scorso Tehrān ha subito un processo di espansione dei suoi confini, tale da raggiungere la corona dei villaggi agricoli che la cingevano - la metropoli copre oggi una superficie di oltre 86.500 ettari. In un arco di tempo relativamente breve, Kahrīzak è stato investito da trasformazioni incisive passando da piccolo centro rurale a quartiere di margine, ancora in attesa di una razionale riorganizzazione del suo territorio. La transizione ha lasciato tracce riconoscibili nel paesaggio che giustappone in un mutilo e sconnesso mosaico i trascorsi tracciati agricoli a fitti tessuti di case minute, blocchi isolati di stampo modernista ad imponenti assi infrastrutturali. Eterogenea al pari del costruito ambientale la compagine sociale composta in maggioranza da una classe lavoratrice, sia di confessione sciita che sunnita, di recente migrazione il cui tratto comune più consistente sta in una spartita indigenza. In un contesto siffatto è stato chiesto a CAAT Studio¹ di portare a termine una palazzina residenziale in un lotto fortemente vincolato: un quadrato di circa diciotto metri di lato su cui l’impresa appaltatrice aveva già eretto la struttura del piano terra e del piano primo. In una serie di diagrammi che accompagnano gli elaborati propriamente tecnici, gli architetti enunciano con chiarezza gli obiettivi che il progetto si è posto e le strategie messe in atto per raggiungerli. Mossa d’apertura trovare un punto di equilibrio tra istanze ed esigenze spesso non coincidenti, quando non esplicitamente in contrasto: quelle del



“there cannot be a good use without the art”

Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I-II, 57, 3 - 1

Kahrīzak, originally a hamlet in the province of Rey, is a district in Tehrān, in the southwest section of the capital. Since the Sixties, Tehrān has gone through a process of expansion of its limits, until reaching the surrounding agricultural villages – the metropolis covers today a surface of more than 86.500 hectares. In a relatively short span of time, Kahrīzak suffered important transformations, which changed it from a small rural center to a suburban neighbourhood, as yet without a proper rational reorganisation of its territory. The transition has left recognisable traces in the landscape which juxtaposes, in a mutilated and disconnected mosaic, both agricultural lands with dense patches of minute houses, and modernist blocks with imposing infrastructural axes.

Just as the built environment is heterogeneous, so is the social composition of the area, mostly working class, both Sunni and Shiite, of recent migration, and often destitute. In this context, CAAT Studio¹ was commissioned to construct a residential building in a strongly conditioned lot: a square plot with approximately eighteen metres per side on which the contracting company had already built the ground floor and first storey structure. Through a series of diagrams that illustrate the technical drawings, the architects express with clarity the objectives of the project and the strategies undertaken to achieve them. The first question was finding a balance between often contrasting requests and needs: those of the client, of the company, of the users, and finally those derived by the specific technical-financial framework. A scrupulous exercise in realism where the *ratiocinatione* – the choices of ways of thinking and

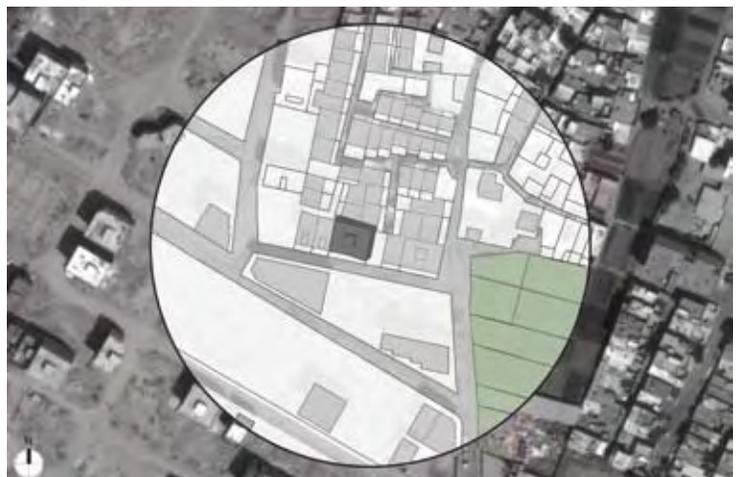


Kahrīzak Residential Project
Kahrīzak, Iran
2015

Progetto:
Mahdi Kamboozia
CAAT Studio

Collaboratore:
Helena Ghanbari
Assistente:
Alireza Movahedi

Fotografie:
© Parham Taghiof



cliente, quelle dell'impresa, quelle dei fruitori, quelle infine derivate dallo specifico panorama tecnico-finanziario dato. Un esercizio di scrupoloso realismo dove la *ratiocinatione* - le scelte di pensiero e di espressione - acquistano graduale fisionomia e necessità soppesando le possibilità ed i limiti posti perentoriamente dalla *fabrica* - la ratio manifesta dallo stesso prender corpo dell'edificio: «we started searching for potentials that will help us both in design and construction process. Redefining the connection between architects, clients and collaborators was the main potential for this project. This new type of connection resulted in creating a new and different aesthetic style of architecture in residential building construction of Kahrīzak District despite of limitations that exist in this project such as the culture, economic aspect etc.; this style has been effected directly from the around context and environment»².

L'edificio è un solido, semplice quanto compatto, sviluppato secondo cinque ordini fuori terra e sostenuto da una maglia di 16 pilastri in cemento armato; l'attacco al suolo non è tamponato e lo spazio si protende oltre il piombo della facciata, sino a chiudersi sul ciglio della strada con un muro intonacato. Ogni piano è suddiviso in quattro alloggi; Il nocciolo della distribuzione verticale separa i due rivolti a nord dai due, contrapposti, rivolti al mezzogiorno; quest'ultimi, di circa 50 metri quadri, presentano variazioni nella distribuzione, alternando una o due camere da letto. Costretti in tale schema generale gli autori hanno posto la massima attenzione nel disegno dell'ampio fronte a sud, l'unico libero da preesistenze.

Undici strette lesene verticali di calcestruzzo - che per finitura riprendono le linee dei solai rivelate in facciata - suddividono il fronte in una scacchiera regolare di cinquanta riquadri; una flessione secca del fronte quasi in mezz'aria ed un moderato oggetto del secondo piano stabiliscono un ritmo minore nell'impaginato principale, restituendo una percezione dell'insieme sottilmente articolata senza tuttavia minarne la ricercata unitarietà. L'intelaiatura cementizia, indipendente dal sistema dei sostegni, fissa lo spessore di una sorta di muro-camera di oltre sessanta centimetri. Quest'ultimo realizzato interamente in mattone d'argilla presenta 21 variazioni di montaggio - oltre il modulo base verticale -, introducendo nella rigida e continua sintassi del prospetto una complessità inattesa, fatta di permanenza e mutazione, serialità e caso.

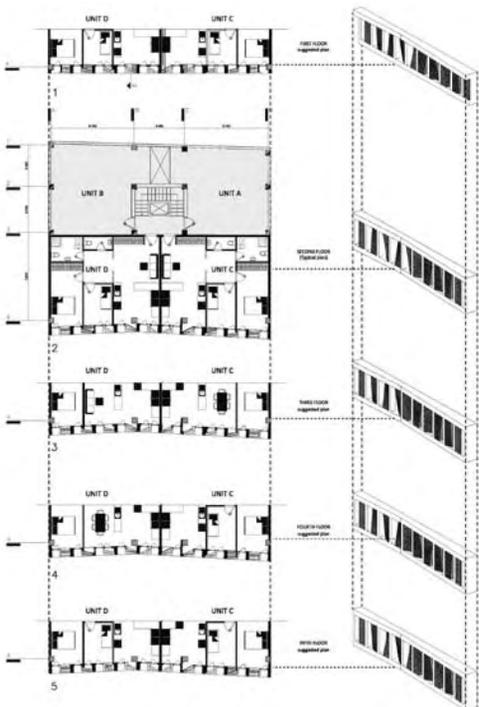
La soluzione adottata si fonda su due considerazioni; una prima si riferisce al modo in cui gli abitanti del quartiere sono soliti manomettere l'edilizia speculativa in cui risiedono al fine di ottenere alloggi dotati di maggiore superficie utile; ridotti in appartamenti che talvolta sono privi di illuminazione naturale diretta, gli inquilini sono soliti serrare i balconi riuscendo in tal modo a ricavare micro vani destinati ad armadi e depositi: «There was a huge gap between resident's lifestyle and the type of constructions happening in that region, for example; by observing the existing building in the neighborhood; balconies as a routine function in the facade were misused. People there needed different space requirements; they were adopting their spaces to their needs with basic solutions [...] the big balconies constructed in the apartments were walled in and roofed in to either add some space to the homes or be used as storerooms. There were also some balconies whose residents walled them in with colored glass bricks in order to prevent others from seeing the clothes they put out to dry and this in turn stifled the natural light and spoilt the look of the building»³. Il muro-camera si offre in guisa di nicchia di servizio eccedente il perimetro dell'appartamento e la sua configurazione dipende dall'uso del locale su cui è affacciata: scaffalatura, armadio chiuso, appendi abiti, asciugatoio. I moduli in laterizio non rivestono per intero l'intervallo tra gli intercolumni e piegandosi verso l'interno determinano la posizione di cinquanta finestre a tutta altezza, tra loro analoghe per dimensione e profilo. Abbiamo

of expression - gradually acquire shape and become imperative, considering the limits and possibilities of the *construction* - the *ratio* manifested by the shaping itself of the building: «we started searching for options that could help us in both the design and the construction processes. Redefining the connection between architects, clients and collaborators was the main source of potential for this project. This new type of connection resulted in creating a new and different aesthetic style of architecture for residential building construction in the District of Kahrīzak despite the limitations that exist in this project such as the cultural and economic aspects, etc.; this style has been effected directly from the surrounding context and the environment»².

The building is a simple and compact solid, developed according to five above-ground orders and supported by a mesh made of 16 reinforced concrete pillars; the connection to the ground is not cladded and the space projects beyond the plumb line of the facade, and ends with a plastered wall bordering the street. Each floor is subdivided into four apartments: the crux of the vertical distribution separates the two facing north to the two facing south; the latter two, of approximately 50 metres square each, present variations in their distribution, alternating between one or two bedrooms. Constrained by this general layout, the authors paid maximum attention to the design of the ample south facade, the only one that is free from pre-existing structures.

Eleven thin vertical concrete pilasters - which follow the lines of the floors as seen on the facade - subdivide the front of the building into a regular fifty-square checkerboard; a midpoint flexing of the facade and a moderate projection of the second floor determine a minor rhythm of the main layout, creating a perception of the whole that is subtly articulated without, however, undermining the desired unitary nature of the construction. The cement trestle, which is independent from the system of supports, creates a sort of wall-chamber that is over sixty centimeters thick. This structure is made entirely of clay bricks and presents 21 varieties of assembly - in addition to the basic vertical module -, introducing to the rigid and continuous syntax of the facade an unexpected complexity, made of both permanence and change, seriality and chance.

The adopted solution is based upon two considerations; a first which refers to the way in which the inhabitants of the neighbourhood usually alter the speculative real estate in which they live with the purpose of obtaining housing with additional useful surface; condemned to live in apartments that are sometimes lacking in direct natural light, tenants often block balconies in order to obtain small rooms for storage purposes or to be used as closets: «There was a huge gap between the lifestyle of the residents and the type of constructions built in the region, for example, observing the existing buildings in the neighborhood; balconies as a routine function in the facade were misused. People there needed different space requirements; they were adopting their spaces to their needs with basic solutions [...] the big balconies constructed in the apartments were walled in and roofed in to either add some space to the homes or be used as storerooms. There were also some balconies whose residents walled them in with colored glass bricks in order to prevent others from seeing the clothes they put out to dry and this in turn stifled the natural light and spoiled the look of the building»³. The wall-chamber is a sort of cubby-hole which extends the dimensions of the apartment, and its shape depends on the intended use of the space: shelves, closet, coat-hanger, airing cupboard. The brick modules do not completely cover the intervals between the columns and, bending inwards, mark the position of fifty full-height windows, akin in shape and size. We already mentioned the fact that the *features* depend on a play between repetition and difference, rule and exception; observing the placement of the modules with respect



pp. 138 - 139
Facciata
Planimetria
 p. 141
Fronte principale
Piante unità residenziali, sezioni A-A e B-B
 p. 143
Dettagli costruttivi e texture della facciata
Diagramma tecnico tipologie moduli
 p. 143
Particolare facciata
 p. 145
Interni

accennato al fatto che i *lineamenti* dipendono dal gioco continuo di ripetizione e differenza, regola ed eccezione; osservando la giacitura dei moduli rispetto alle forature riconosciamo: ai due estremi una simmetria specchiata, nelle prime tre campate da sinistra la finestra precede sempre l'inserito in argilla; poi una campata mista - successione vetro/mattone e mattone/vetro -, poi i penultimi quattro intervalli che rovesciano la scansione iniziale. La dimensione dell'intaglio smorza l'incidenza del soleggiamento ed accresce il senso di protezione ed intimità delle stanze; talvolta alcuni larghi giunti, ottenuti dalla posa obliqua dei mattoni nei differenti ricorsi, sono privi di malta consentendo il passaggio dell'aria. Scorto dal dentro possiamo accostare tale tramatura perforata al grande tema della *mašrabiyya* - autentica *symbolischen Form* - al suo costituirsi quale meccanismo di separazione dello sguardo dalla luce o, come suggerito da Hans Belting, di messa in scena della luce stessa, del suo apparire e del suo mobile riverberarsi e riflettersi⁴. Seppure indeboliti dal fiancheggiare aperture di foggia consueta, i minuti fori luminescenti sono il corredo fastoso e l'*ornamentum* dei locali che gli ospitano. Ma l'evoluzione del segno che abbiamo descritto non avrebbe avuto seguito se non fosse stato capace di intercettare, riscattandola, la condizione concreta, immanente, che ha preceduto l'opera. La scelta di impiegare cemento armato e laterizio discende dal controllo ferreo sui costi di edificazione e da un'analisi delle capacità artigianali disponibili sul campo: «The choice of material was a significant parameter in this project mainly because we had to choose something affordable and easy to freight to the site. As a result, we considered clay blocks which were produced in a factory nearby and this meant a considerable decrease in the freight charge of the materials. The modules were constructed with bricks and we tried to find a suitable material for the module frames. The least expensive material that gave us the ability to create our desired sense of space was concrete. This way, we could reduce the cost of the project to its minimum. We used this reduction of cost to create the high quality interior spaces»⁵. Una cautela al *farsi* dell'architettura nella-dalla contingenza che ha suggerito il collaudo preventivo, attraverso l'esecuzione di modelli al vero, della posa dei mattoni nei diversi moduli, si da contenere gli imprevisti nella fase ultima del cantiere e rendendo la manodopera maggiormente consapevole dell'impresa nel suo insieme.

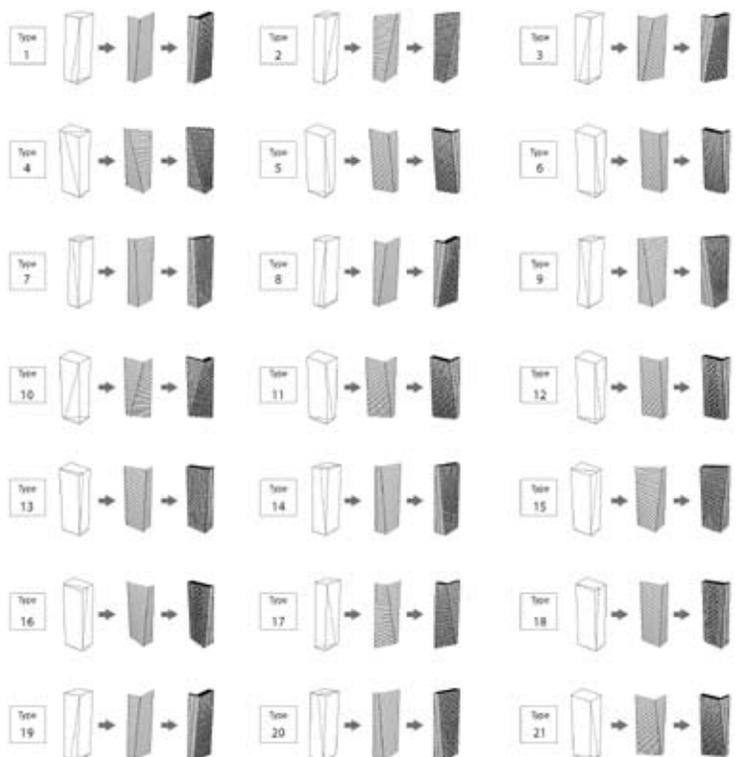
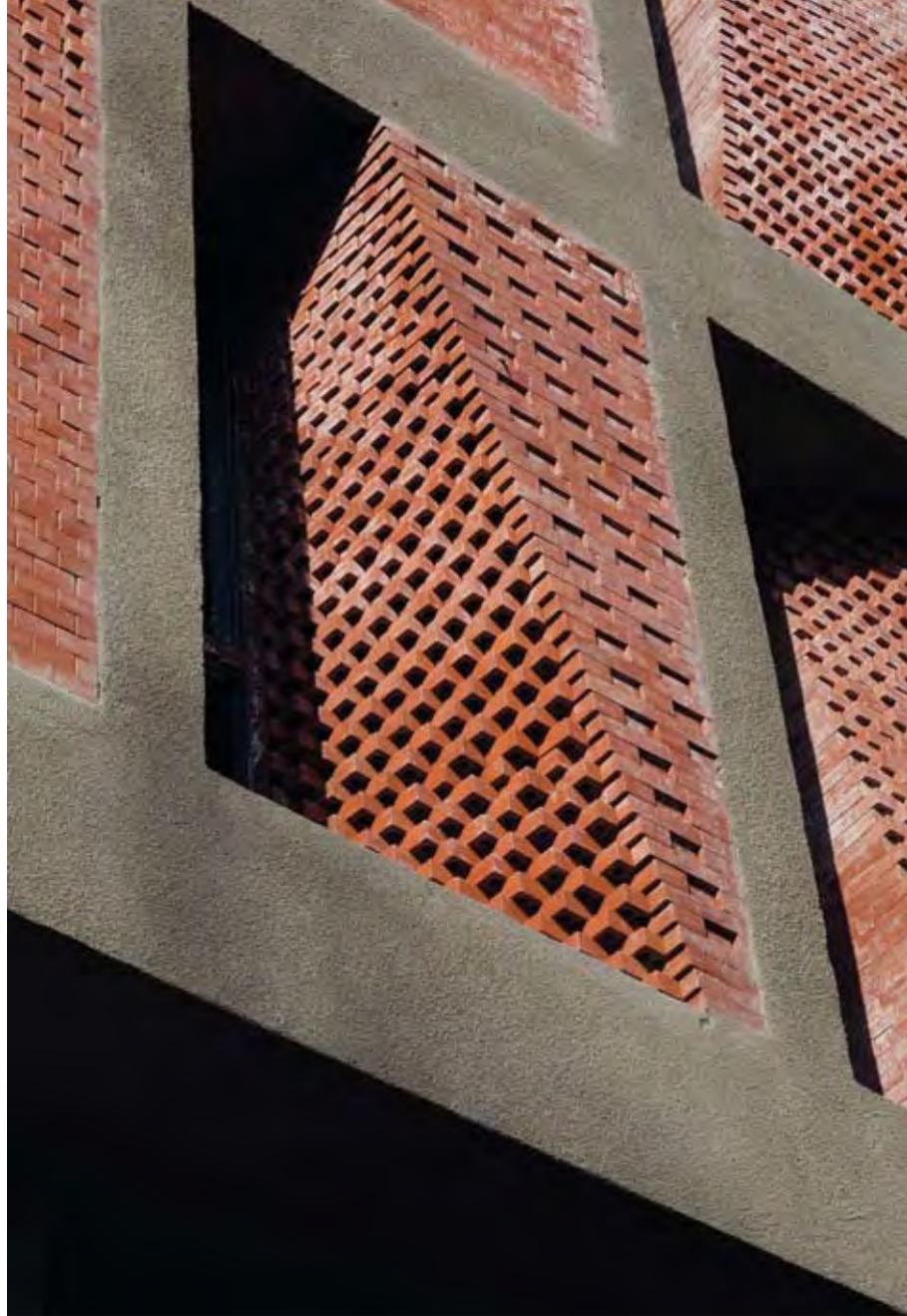
Dalla via il complesso appare terrigno, scolpito dalle ombre, di qualità umile; la rudezza tuttavia non compromette l'esatta geometria che governa sia il grande spartito che le tessere parziali, anzi ne accende la presenza e la forza. Geometria che produce l'eleganza di stile ed il rango dell'edificio oltre che imporsi quale suo principio trascendente: «there is a constant historical principle in Iranian architecture: the richness in details in coexistence with the representation of simplicity in overall scale which finally ends into merging with the context and matching to their functions»⁶. E qui il punto di primaria importanza, ovvero il legame che l'edificio intrattiene con una tradizione vulnerata e soggetta a lenta erosione. È sotto la dinastia Qâjâr - 1800/1925 - che ha esordio l'importazione e l'ibridazione di modelli europei nella cultura del progetto in Persia; sia il cosiddetto "periodo di transizione" durante gli ultimi anni della dinastia Pahlavi⁷ e sia il dopo Rivoluzione del 1979 possono essere interpretati come un lungo e faticoso confronto tra istanze ed universi culturali storicizzati, peculiari e circoscritti, ed occidentalizzazione: una vicenda affatto conclusa e che in molte sue articolazioni e snodi concettuali anticipa le contraddizioni presenti nella imperante globalizzazione contemporanea. Se confrontiamo tra loro alcuni convincimenti della critica disciplinare - Darab Diba, Seyed Hadi Mirmiran, Kambiz Navaee, Farshad Farahi⁸ - risulta assai evidente come il rapporto con l'eredità spirituale e materiale del

to the openings we can observe: to the two extremes a mirror-like symmetry, in the first three spans on the left the window precedes the clay insert; then a mixed space - succession of glass/brick and brick/glass - then the four before-last intervals which reverse the initial layout. The dimensions of the opening diminishes the incidence of sunrays and increases the sense of protection and intimacy of the rooms; on occasion, some of the spaces obtained by the oblique placing of the bricks are left without mortar, which allows the passage of air. Seen from the inside this pierced layout can be related to the theme of the *mašrabiyya* - true *symbolischen Form* - in that it is constituted as a mechanism for separating the gaze from the light, or as Hans Belting suggested, as a *mise-en-scene* for light itself, for its coming into sight and its mobile reverberating and reflecting⁴. Although weakened by the presence of common openings, the minute luminescent light-holes are the lavish *ornamentum* of the rooms they illuminate. Yet the evolution of the sign we have described would not have had a continuation if it had not been capable of intercepting, and thus redeeming, the concrete and immanent condition that preceded the work. The choice of using reinforced concrete and bricks is a consequence of the strict control regarding construction costs, and of the analysis of the craftsmanship available on site: «The choice of materials was a significant parameter in this project mainly because we had to choose something affordable and easy to freight to the site. As a result, we considered clay blocks which were produced in a factory nearby and this meant a considerable decrease in the freight charge of the materials. The modules were constructed with bricks and we tried to find a suitable material for the module frames. The least expensive material that gave us the ability to create our desired sense of space was concrete. This way, we could reduce the cost of the project to its minimum. We used this reduction in cost to create high quality interior spaces»⁵.

A precautionary measure of the architectural process resulting from the circumstances suggested by preventive experimentation, carried out on true scale models, of the placing of the bricks on different modules, was used to limit unexpected situations during the last phase on the worksite, and to make the workers more aware of the project as a whole.

From the road the building gives an earthen feeling, carved by shadows, of a humble nature; the unrefined quality, however, does not affect the exact geometry that governs it, both as a whole and in its parts, on the contrary, it increases its presence and force. This geometry produces an elegance in style and gives the building a certain quality, based upon its transcendent principle: «there is a constant historical principle in Iranian architecture: the richness in details in coexistence with the representation of simplicity in the overall scale which finally ends by merging with the context and matching its functions»⁶.

This is a point of fundamental importance, that is the connection that the building establishes with a vulnerable tradition which has been subjected to a slow process of erosion. The importation of European models and the process of hybridisation with the Persian tradition began to take place during the Qâjâr dynasty (1800-1925). The so-called "transition period", during the final years of the Pahlavi dynasty⁷, as well as after the Revolution of 1979, may be interpreted both as a process of westernisation and as a long and tiresome confrontation between historicised, peculiar and delimited cultural universes: a situation that is far from being concluded and which in many of its expressions and conceptual solutions anticipated the contradictions present in the prevailing globalising trends. If we compare some of the beliefs of the critics active in the field - Darab Diba, Seyed Hadi Mirmiran, Kambiz Navaee, Farshad Farahi⁸ - it appears as quite evident how the relationship with the material and spiritual heritage is interpreted as a deciding factor, even through





passato sia avvertito come questione dirimente, anche attraverso posizioni, giudizi e prospettive sul futuro non univoche. Al pari di numerose comunità tradizionali, l'antica casa iraniana è plasmata in modo da corrispondere al dominio naturale ed antropologico-sociale da cui origina; sviluppata secondo l'asse orizzontale ha come suo ombelico la corte giardino, *sahn*, fulcro topico e simbolico attorno al quale ruota l'intero sistema spaziale⁹. Una casa introflessa, raccolta su se stessa, limpidamente suddivisa tra *servant and served spaces* e dove le singole stanze sono definite dalla loro specifica morfologia e non dalla destinazione funzionale, risultando quest'ultima sovente imprecisata¹⁰. Una casa-mondo, *haram*, sorta per accogliere e riparare nuclei familiari estesi¹¹ e capace di aderire ai destini dei suoi ospiti evolvendosi costantemente per tramite di riordini e/o addizioni. La casa collettiva di Mahdi Kamboozia, in una cornice economica, sociale e demografica affatto stabile¹², prova a rinsaldare l'interazione profonda tra modi di vita ed artefatto, riaffermando la ricchezza dell'opera come perfezionamento indefinito di una prassi tramandata, di un abito operativo radicalmente umano poiché, come è stato detto, Dio prescrive la perfezione in ogni cosa, *Inna-Allâ-ha katabâ-l-ihsâna 'alâ kulli shay*.

¹ CAAT Studio è stato fondato da Mahdi Kamboozia nel 2012 ed ha sede a Tehrân; *Kahrizak Residential Project* ha ricevuto la *Special Mention - Residential Category* al 2A Asia Architecture Award, Istanbul 2015.

² CAAT Studio, *Project Significance*

³ *ibidem* e CAAT Studio, *Diagrams*

⁴ Belting H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H.

positions, judgments and perspectives concerning the future are not univocal. As in many traditional communities, the Iranian house reflects the natural and social-anthropological environment from which it originates. It is constructed following the horizontal axis and has at its core the garden courtyard, or *sahn*, topical and symbolic fulcrum around which the entire spatial system rotates⁹. An inward-looking and self-reflecting house, clearly subdivided into *servant and served spaces* in which the individual rooms are defined by their specific morphology and not by their destined, and often unspecified purpose¹⁰. A world-house, or *haram*, set up to house and shelter extended families¹¹ and capable of adapting to the destiny of its inhabitants by constantly evolving through reorganisations and/or additions. Mahdi Kamboozia's collective house, placed in an unstable economic, social and demographic environment¹², attempts to reinforce the profound interaction between ways of life and artifact, asserting the richness of the work as the undefined perfecting of an inherited practice, of an operative tradition that is radically human since, as it has been said, God prescribes perfection in every thing, *Inna-Allâ-ha katabâ-l-ihsâna 'alâ kulli shay*.

Translation by Luis Gatt

¹ CAAT Studio was founded by Mahdi Kamboozia in 2012 and is based in Tehrân; *Kahrizak Residential Project* received the *Special Mention - Residential Category* at the 2A Asia Architecture Award, Istanbul 2015.

² CAAT Studio, *Project Significance*.

³ *ibidem* and CAAT Studio, *Diagrams*.

⁴ Belting H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H.



Beck oHG, München 2008 (trad. it. di M. Gregorio, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; pp. 242-248).

⁵ CAAT Studio, *Project Description*

⁶ *ibidem*

⁷ È in tale frangente che, a seguito di una accelerazione nei processi di modernizzazione del paese, si registrarono le alterazioni più marcate negli ordinamenti urbani quali la perdita della *mixité* funzionale dei quartieri, il ridimensionamento dei lotti edificabili, la riduzione dei patterns urbani a contorni rettangolari passivamente replicati, l'introduzione diffusa di nuovi apparati tecnologici.

⁸ Cfr.: Mahdavejad M., Doroodgar A., Moradchelleh A., *The Impacts of Revivalist Trends on the Contemporary Architecture of Iran (1977-2011)*, in «Middle-East Journal of Scientific Research» 11 (2), 2012; pp. 176-183; Diba D., Dehbashi M., *Trends in Modern Iranian Architecture*, in P. Jodidio, (edited by), *Iran. Architecture for Changing Societies*, Aga Kahn Award for Architecture, Torino 2004; pp. 31-41.

⁹ Mahdavejad M., Moradchelleh A., Dehghani S., Mirhosseini S. M., *The Adoption of Central Courtyard as a Traditional Archetype in Contemporary Architecture of Iran*, in «World Applied Sciences Journal», 21 (6); pp. 802-811, 2013.

¹⁰ Un lessico architettonico dove un uso univoco degli ambienti era relativo forse alle sole cucine: *hashti*, la soglia tra dentro e fuori, *biruni*, la parte più pubblica della casa, *andaruni*, la zona più segreta e riservata, *balakhaneh*, la stanza al piano primo, *haft-dari*, *panj-dari*, *seh-dari*, *do-dar*, le stanze rispettivamente con sette, cinque, tre, due porte-finestre contigue, e poi le stanze per il soggiorno invernale ed estivo e gli spazi di filtro, *talar* ed *iwan*, coappartenenza di interno ed esterno. Su questi temi: Mirmoghtadaee M., *Process of Housing Transformation in Iran*, «Journal of Construction in Developing Countries», n. 1, vol. 14, 2009; pp. 69-80.

¹¹ Basam Behsh M., *Towards Housing in Harmony with Place: Constancy and Change in the Traditional Syrian House from the Standpoint of Environmental Adaptation*, Department of Architecture and Development Studies, Lund Institute of Technology, Lund University 1993.

¹² Pur conservando un ruolo cardine nella vita civile persiana la struttura familiare ha subito rilevanti cambiamenti; vale menzionare che se nel 1966 la media di parti per ogni donna era di 7.7 figli - sia in aree urbane che rurali - nel 2000 essa si è ridotta a 2.17 bambini; cfr. Mirmoghtadaee M., *Process...* op.cit.; p. 75.

Beck oHG, München 2008 (Italian translation by M. Gregorio, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; pp. 242-248).

⁵ CAAT Studio, *Project Description*.

⁶ *ibidem*.

⁷ It is in this context that, as a consequence of the acceleration of the processes of modernization of the country, the most pronounced urban alterations took place, such as the loss of the functional *mixité* of the neighbourhoods, the re-dimensioning of lots for building, the reduction of urban patterns to passively replicated rectangles, and the widespread introduction of new technological equipment.

⁸ Cfr.: Mahdavejad M., Doroodgar A., Moradchelleh A., *The Impacts of Revivalist Trends on the Contemporary Architecture of Iran (1977-2011)*, in «Middle-East Journal of Scientific Research» 11 (2), 2012; pp. 176-183; D. Diba, M. Dehbashi, *Trends in Modern Iranian Architecture*, in P. Jodidio, (edited by), *Iran. Architecture for Changing Societies*, Aga Kahn Award for Architecture, Torino 2004; pp. 31-41.

⁹ Mahdavejad M., Moradchelleh A., Dehghani S., Mirhosseini S. M., *The Adoption of Central Courtyard as a Traditional Archetype in Contemporary Architecture of Iran*, in «World Applied Sciences Journal», 21 (6); pp. 802-811, 2013.

¹⁰ An architectural lexicon in which an univocal use of spaces was perhaps limited only to the kitchen: *hashti*, the threshold between inside and outside, *biruni*, the most public part of the house, *andaruni*, the most secluded and reserved section, *balakhaneh*, the room on the first floor, *haft-dari*, *panj-dari*, *seh-dari*, *do-dar*, the rooms with respectively seven, five, three and two door-windows, and finally the winter and summer living-rooms and the filter-spaces, *talar* and *iwan*, which belong both to the inside and the outside. On these topics see: Mirmoghtadaee M., *Process of Housing Transformation in Iran*, «Journal of Construction in Developing Countries», n. 1, vol. 14, 2009; pp. 69-80.

¹¹ Basam Behsh M., *Towards Housing in Harmony with Place: Constancy and Change in the Traditional Syrian House from the Standpoint of Environmental Adaptation*, Department of Architecture and Development Studies, Lund Institute of Technology, Lund University 1993.

¹² Although maintaining a central role in Persian life, the structure of the family has suffered important alterations; as one example of this it is worth mentioning that whereas in 1966 every woman had on average 7.7 children -both in urban and rural areas- by the year 2000 this number had been reduced to 2.17 children; cfr. Mirmoghtadaee M., *Process...* op.cit.; p. 75.

Rossiprodi Associati

Racconto di spazi

A tale of spaces

Francesca Privitera

Nella periferia ovest di Milano, dove densità urbana e pianura si sfrangano l'una nell'altra, disseminando sul territorio manufatti dalla morfologia e dalle funzioni discordanti, viene costruito nel 2013 un complesso residenziale di housing sociale, su una superficie di 17.000 mq. composto da 124 appartamenti interamente realizzato con struttura in pannelli prefabbricati di legno.

Il progetto, di Rossiprodi Associati, è l'esito di un concorso internazionale bandito nel 2009 dalla SGR Polaris Real Estate in collaborazione con Fondazione Housing Sociale di Milano, nell'ambito delle iniziative realizzate dal Fondo Federale Immobiliare di Lombardia.

L'insediamento è destinato alla così detta fascia grigia della popolazione, coloro che hanno un reddito tale da non poter accedere alle iniziative di edilizia pubblica popolare ma nemmeno al mercato privato delle abitazioni.

Il complesso residenziale, nelle intenzioni della committenza, dovrà costituire una polarità là dove l'identità è confusa tra paesaggio urbano e rurale, secondo un orientamento invalso in Europa ed in crescita in Italia dagli ultimi dieci anni di innescare processi di riqualificazione urbana attraverso interventi di densificazione insediativa ad ampia scala.

L'intervento prevede oltre ad alloggi e servizi di quartiere, spazi comuni la cui gestione sarà demandata alla nascente comunità di via Cenni che attraverso percorsi partecipativi individuerà necessità e bisogni degli abitanti. La costruzione fisica coincide con la costruzione delle fondamenta di una comunità che condivide valori e aspirazioni, si tratta in sintesi di pensare ad un progetto che abbia scritto nel proprio codice genetico il *sense della città*.

In the suburbs to the west of Milan, where urban density meets the plain, disseminating on the landscape buildings with discordant morphologies and functions, a social housing complex was constructed in 2013, on a surface of 17,000 sq.m., consisting of 124 apartments, and entirely built with a structure in prefabricated wooden panels.

The project, carried out by Rossiprodi Associati, is the outcome of an international competition called in 2009 by SGR Polaris Real Estate in collaboration with Fondazione Housing Sociale of Milan, within the framework of the initiatives undertaken by the Federal Housing Fund of the Lombard Region (Fondo Federale Immobiliare di Lombardia). The settlement is intended for the so-called "grey area" of the population, that is those people who earn too much to be eligible for social housing, but not enough to afford buying real estate property from the private sector.

The residential complex, according to the intentions of those who commissioned it, must represent a polarity where identity blends between urban and rural landscapes, in step with a trend which is well established in Europe and growing in Italy over the past decade, as a consequence of the undertaking of processes for urban re-qualification through wide-scale interventions of settlement densification.

The intervention contemplates, apart from housing and neighbourhood services, common spaces whose management will lie in the emerging community of via Cenni, who through participation processes will identify the needs and requirements of the inhabitants. The material construction thus coincides with the setting of the foundations of a community that shares values and aspirations. In other words it is a way of conceiving a project which includes, in its very own genetic code, the *sense of the city*.

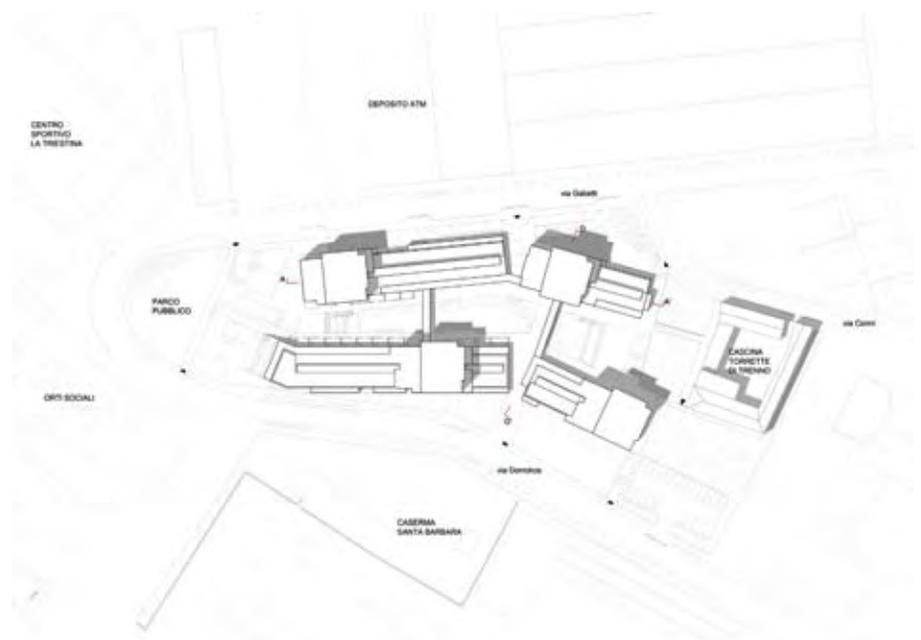


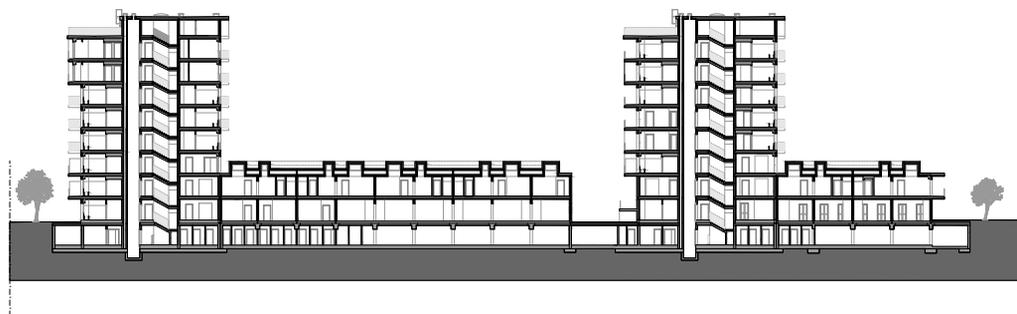
Social Housing via Cenni Milano
2009-2013

Progetto architettonico:
Rossiprodi Associati s.r.l.
Fabrizio Rossi Prodi (capogruppo)
Marco Zucconi
Simone Abbado
Emiliano Romagnoli
con:
Francesca Genise
Tommaso Rafanelli

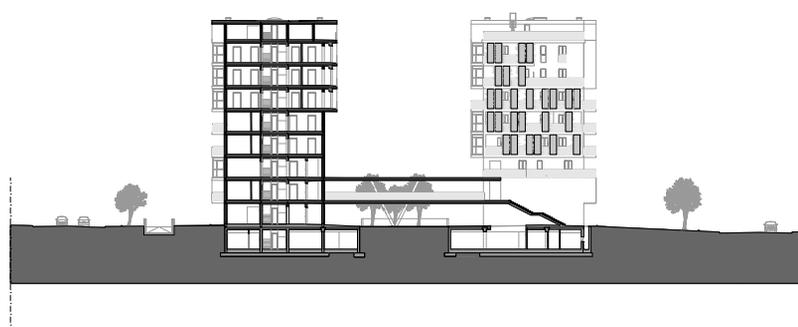
Progetto strutture in C.A. e impianti:
Tekne s.p.a.
Progetto strutture X-Lam:
Borlini & Zanini SA

Fotografie:
Pietro Savorelli





Sez. A1/A

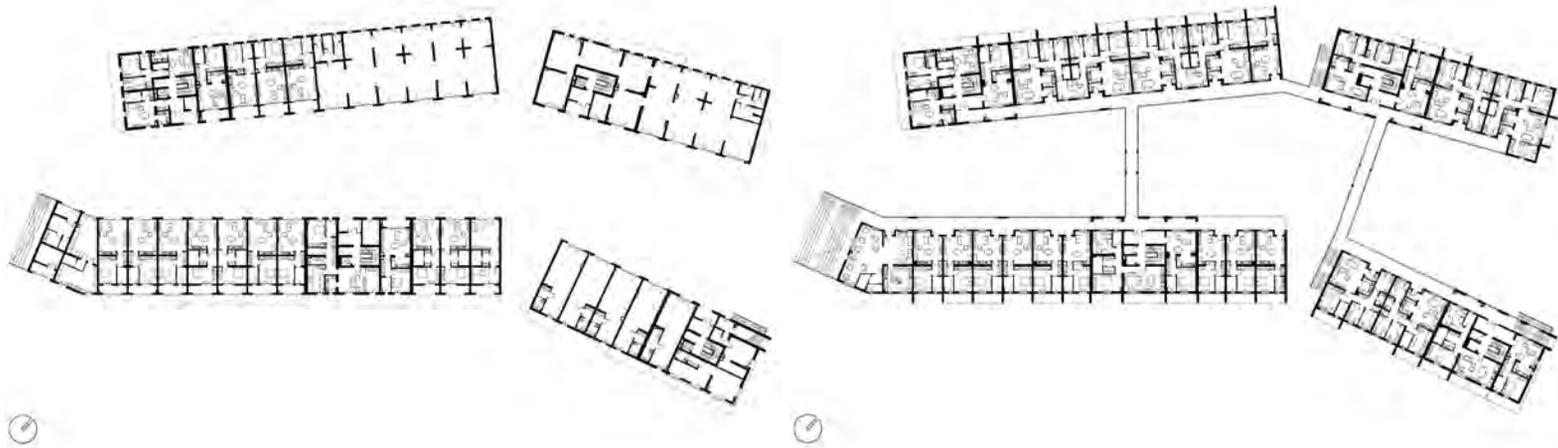


Sez. D1/D

Questa è la declinazione della proposta di Rossiprodi Associati, nella quale i principi dell'abitare sociale si sostanziano, senza mistificazione, in un progetto profondamente permeato da un rapporto di reciprocità tra spazio prodotto e motivazione sociale che lo produce. Rigenerazione urbana e rigenerazione sociale sono le due facce della stessa medaglia, reciprocamente interconnesse e riverberate in una spazialità significativa, aperta e dinamica, nella quale relazioni ambientali e sociali sono costantemente rinnovate dall'azione vitale degli abitanti. Il progetto germina allora, prima ancora che da un'idea formale e insediativa, da un principio etico di origine umanistica, forse fiorentina, che pone l'uomo e il senso del vivere comunitario al centro della progettazione. Così la corte verde semi-pubblica, fulcro del nuovo complesso architettonico, dà forma fisica allo "stare insieme", è simbolo della dimensione pubblica dell'edilizia sociale e della sostenibilità, intesa sia come obiettivo da perseguire sia come valore civile e culturale condiviso dalla comunità. Essa trova la propria ragione fondante nella tradizione insediativa lombarda, nelle corti agricole, ben rappresentate dalla vicina preesistente cascina e in quelle urbane. Il tipo originario è qui declinato in un linguaggio spaziale contemporaneo che prosegue la via aperta a Milano dalle sperimentazioni moderniste di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni. L'isolato non è più chiuso da un compatto edificio ma definito da volumi longitudinali paralleli tra loro che aprono la pianta all'interazione con l'ambiente circostante. La corte aperta di via Cenni, dalla vocazione sospesa tra città e campagna, tra densità e rarefazione, è delineata da quattro corpi alti due piani dall'orientamento segmentato che definiscono l'immagine interna domestica e quotidiana e i fronti pubblici su strada, oltre a costituire l'attacco al suolo di quattro torri alte

This is the approach of the proposal presented by Rossiprodi Associati, in which the principles of social housing find substance, without mystification, in a project that is deeply imbued with the intertwining relationship between the resulting space and the social motivation that produces it. Urban regeneration and social regeneration are two faces of the same coin, reciprocally interconnected and reflected upon a significant spatiality, open and dynamic, in which the environmental and social relations are constantly being renovated by the vigorous activities of the inhabitants. The project derives, rather than from a formal housing idea, from an ethical principal with a humanist, maybe even Florentine, origin, which places man and a communal sense of living at the center of the design. Thus the semi-public green courtyard, fulcrum of the new architectural complex, gives physical shape to the "being together", and becomes a symbol of the public dimension of social housing and sustainability, understood both as an objective to pursue and as a civil and cultural value shared by the community. It finds its founding reason in the Lombard settlement tradition, in agricultural courtyards, well represented by the preexisting nearby farmhouse, as well as in urban ones. The original typology tends here to a contemporary spatial language which continues the path that was initiated in Milan through the modernist experiments of Pietro Lingeri and Giuseppe Terragni. The block is no longer closed by a compact building but is rather defined by longitudinal structures parallel to each other which open the plane to the surrounding environment. The open courtyard on via Cenni, caught between city and countryside, between low and high density, is marked by four two-storey structures with segmented orientation which define the interior, everyday domestic image, and the public facades which open to the street, in addition to constituting the connection to the ground of four seven-storey towers oriented to various directions. The towers, harmonious





sette piani orientate secondo direzioni plurime. Le torri, dall'immagine scultorea, recepiscono la lezione ineludibile di Ernesto Nathan Rogers. Esse guardano al carattere *incastellato* della città di Milano e agli edifici alti, autonomi al centro dell'isolato che sorsero nel capoluogo a partire dal secondo dopo guerra. Un sistema di ballatoi accessibile direttamente dalla corte pubblica distribuisce gli appartamenti al primo piano dei corpi longitudinali, attraversa trasversalmente la corte, dandole profondità e misura, infine raggiunge le residenze sul lato opposto. Essi sono una componente funzionale tratta dal tipo lombardo della *casa di ringhiera* ma in via Cenni diventano un insieme complesso e articolato, vera e propria spina che innerva tutti gli spazi dell'abitare. Essi hanno un ruolo decisivo sia da un punto di vista distributivo sia sociale, poiché sono luogo d'incontro e di scambio fra persone. Sorta di *strada urbana interna* mediano tra la scala dell'architettura e quella della città, tra quella privata e quella pubblica.

L'insieme assimila e reinterpreta elementi linguistici tratti dal razionalismo lombardo, le logge, i balconi, i rigorosi impaginati geometrici, forse il candore delle case ad appartamenti di Mario Asnago e Claudio Vender, combinando valori plastici a valori di superficie.

Le figure tratte dal patrimonio culturale e costruttivo della tradizione lombarda che danno forma e animano il progetto sono trasformate dagli abitanti in "luoghi praticati"¹, ovvero in spazi di relazione e di flusso. I loro rapporti non sono statici, imposti da un disegno prestabilito ma definiti dal movimento, variabili come le esperienze spaziali individuali. La loro percezione mutevole e in divenire contribuisce ad annullare la ripetitività implicita nella tipologia della residenza ad alta densità e nell'utilizzo della prefabbricazione. Non spazio cartesiano quindi ma "spazio antropologico"², spazio del racconto della nascita di una nuova coscienza urbana collettiva, di una ritrovata identità e di nuove alleanze: tra individuo e società, tra comunità e istituzioni, tra dimensione intima dell'abitare e dimensione pubblica, tra spazio domestico e città, tra ambiente costruito e natura.

Il complesso di via Cenni si configura infine come un amalgama di memorie lombarde, toscane e di principi urbanistici contemporanei. Esso partecipa alla storia del territorio e dei suoi sistemi insediativi, definisce una parte di città in risonanza con il paesaggio geografico e storico pur conservando la propria individualità.

in form, reflect the inevitable lessons of Ernesto Nathan Rogers. They make reference to the castle-like nature of the city of Milan, and to the high autonomous buildings at the centre of the block which rose in Milan after the Second World War. A system of galleries that are accessible directly from the public courtyard distributes the apartments on the first floor of the longitudinal structures, crosses the courtyard transversely, giving it depth and measure, and finally reaches the residences on the other side. These galleries are a functional element taken from the housing typology of the Lombard *casa di ringhiera*, or terraced block of flats, yet in via Cenni they become a whole, complex and articulate unit, a spine which innervates all the dwelling spaces. They play a fundamental role not only from the distributive, but also the social points of view, since they provide a meeting-place for social interaction. They become a sort of *internal urban street* which mediates between the private and the public architectural scales.

The whole structure assimilates and reinterprets linguistic elements taken from Lombard rationalism, such as loggias, balconies and rigorous geometrical layouts, including perhaps the candor of the houses and apartments by Mario Asnago and Claudio Vender, which combine sculptural and surface values. The elements taken from the cultural and building heritage of the Lombard tradition which give shape and provide the spirit of the project are transformed by the inhabitants into "used places"¹, in other words spaces of relationships and flux. Their relationships are not of a static nature, imposed by a pre-established design, but rather defined by movement, as variable as individual spatial experiences. Their shifting and muting perception contributes to avoid the implicit repetition that characterises the high-density residential typology, as well as the use of prefabricated structures. Therefore not space in Cartesian sense, but "anthropological space"², a space for the narrative of the birth of a new urban collective consciousness, of a recovered identity and new alliances: between the individual and society, between the community and the institutions, between the intimate and the public dimensions of dwelling, between domestic space and the city, and between the built environment and nature.

The complex on via Cenni is configured as a blend of Lombard and Tuscan memories with contemporary urban planning principles. It participates in the history of the region and of its settlement systems, defining a part of the city in resonance with the geographical and historical landscapes, yet maintaining its own individuality.

Translation by Luis Gatt

¹ de Certau M., *L'invention du Quotidien*, ed Gallimard, Paris, 1980, Trad. It. Abbruzzese A., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2010, p.176
² *ibidem*

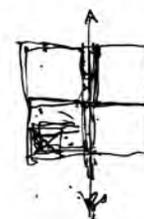
¹ de Certau M., *L'invention du Quotidien*, ed Gallimard, Paris, 1980, Italian translation, Abbruzzese A., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2010, p.176
² *ibidem*



Riccardo Butini



• quattro nuclei d'abitazione a
campagna.



Tra campagna e città *Between the countryside and the city* Riccardo Butini

“Più elementare è la costruzione e meglio essa si inserisce nel paesaggio circostante, diventandone componente quanto un gruppo di cipressi, un fienile, un terrazzamento o qualunque altro elemento che l'uomo abbia creato nella sua opera di trasformazione del paesaggio naturale. Si avrà allora la caratteristica casa a blocchi di volumi semplici o complessi, chiusa tra muri in cui prevalgono i pieni e dove i vuoti si limitano a piccole finestre”.

Lorenzo Gori Montanelli

Il tema della casa è affrontato all'interno di un comparto residenziale nato negli anni Settanta, a qualche chilometro dalla città, in un'area a vocazione esclusivamente agricola, per rispondere alla crescente richiesta di una società che tornava a guardare, con occhi ben diversi, la campagna. Al fenomeno della deruralizzazione e del frazionamento delle grandi case coloniche, modello arcaico di abitazione collettiva, si affiancava quello della lottizzazione minuta del terreno tolto alle colture, dove trovavano spazio nuove costruzioni, spesso prive di qualità architettonica e progettate secondo standard banalmente derivati dalle “villette” delle zone suburbane. Si è trattato, pertanto, di perseguire, attraverso il progetto d'architettura, la definizione di una sorta di “nuova periferia”, riflettendo, sì, sulla possibile trasmissione dei caratteri dell'architettura rurale, ma anche sulla loro contaminazione con quelli dell'architettura urbana, capace, in passato, di generare interessanti ibridazioni architettoniche e tipologiche.

Un esercizio, questo, per il quale si può riconoscere un prezioso contributo nella ricerca loosiana degli anni Venti, che rivendica e afferma la propria attualità nella pratica dell'architetto contemporaneo, tanto più se esteso al vasto e complesso tema dell'abitare

“The more elementary a construction is the better it blends into the surrounding landscape, becoming a component of it as a group of cypresses, a hayloft, an agricultural terracing or any other element that man may have created in his transformation of a natural landscape. Thus the typical block house made of simple or complex volumes, enclosed in walls in which fullness prevails, where voids are limited to small windows”.

Lorenzo Gori Montanelli

The theme of the house is addressed within a dwelling settlement which originated in the Seventies, a few kilometres away from the city, in an exclusively agricultural area, in order to answer the needs of a society which was looking once more, with different eyes, to the countryside. The phenomenon of deruralisation and of the subdivision of large farmhouses, those archaic forms of collective dwelling, together with the segmentation into minute lots of the land taken away from cultivation, made space for new constructions which were being built often without architectural quality and designed according to standards derived from suburban houses and lacking in originality.

It is therefore a question of pursuing, through the architectural project, the definition of a sort of “new suburb”, reflecting, on the one hand, on the possible transmission of the features of rural architecture, but also, on the other, on their contamination with those derived from urban architecture, a combination which in the past has produced interesting architectural hybrid typologies.

An exercise, therefore, in which the precious contribution of the research carried out by Loos in the Twenties, which lays claim and affirms its own actuality in the practice of the contemporary architect, can be recognised, especially when extended into the complex



Case a Carpineto
Sovicille (SI)
2006-2014

Progetto:
Riccardo Butini

Collaboratore:
Francesco Bindi
Strutture e impianti:
Luca Venturi

Fotografie:
Bruno Bruchi



in contesti ancora sospesi tra campagna e città. In un'area precedentemente occupata da pochi filari di viti ormai improduttivi, era richiesto di progettare alcune unità immobiliari, garantendo il massimo utilizzo del volume edificabile e prevedendo una possibile iterazione del "tipo" individuato.

L'impianto generale si affida ad una serie di muri di sostegno, che correggono il profilo naturale del terreno preparandolo ad accogliere i corpi compatti delle abitazioni. Il volume disponibile è suddiviso in tre blocchi disposti in sequenza, ideale scomposizione di un edificio plurifamiliare, che si appoggiano, o meglio si intersecano con le strutture di contenimento, legandosi intimamente al terreno. Uno di questi ospita due appartamenti, completamente autonomi e disposti su piani differenti. Gli altri due sono occupati da abitazioni unifamiliari, disposte su più livelli. Il rapporto tra geometria e materia, che accompagna tutta la storia dell'architettura di questa regione, finisce qui, per assumere il ruolo di un paradigma. La staticità geometrica e spaziale, sebbene confermata nell'ordine della struttura e della masse, viene intaccata da un tentativo di scomposizione e ricomposizione della scatola muraria, fino a realizzare una modulazione plastica dei volumi senza indebolirne la spigolosità che li contraddistingue.

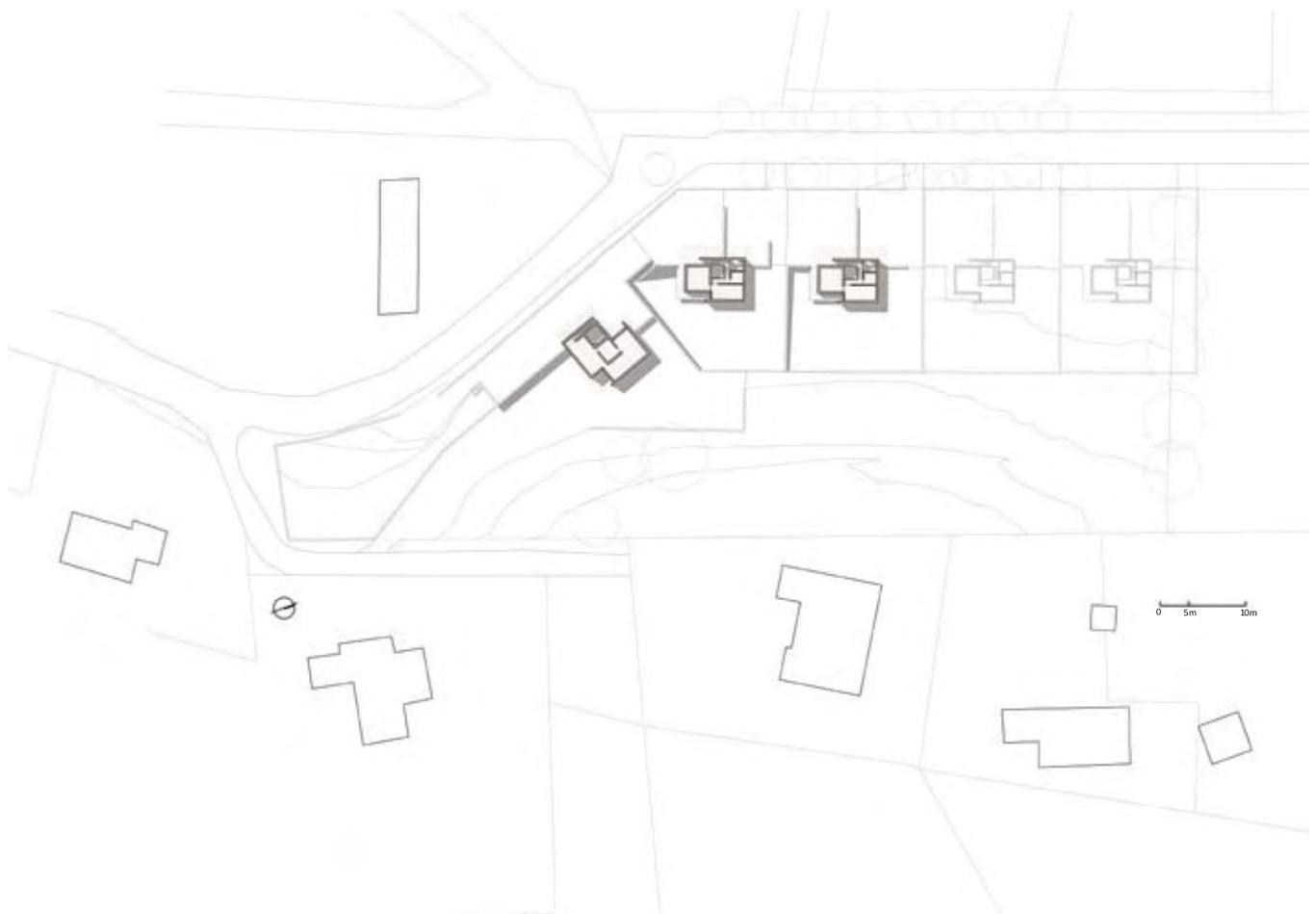
I prospetti hanno poche aperture, di forma e dimensione variabile, "scavate" nella pietra e disposte secondo un'apparente casualità che rimanda al disegno spontaneo dell'architettura rurale.

Il rivestimento, in lastre di travertino a ricorsi variabili, esalta il principio di sedimentazione e stratificazione litica, mentre la superficie scabra delle lastre, ottenute per spacco, produce un interessante tensione chiaroscurale. Un'ideale opera di scavo, sottrazione ma-

subject of dwelling in contexts that are suspended between the city and the countryside. In an area previously occupied by a few unproductive grapevines, a few housing units were commissioned which could guarantee the maximum usage of the building volume, envisaging as well a possible repetition of the selected "type".

The general layout is based on a series of supporting walls which surround the natural features of the land, preparing it for receiving the compact bodies of the houses. The available volume is subdivided into three blocks set in a sequence, which is the ideal layout for a multi-family building, placed, or rather intersected, with the retaining structures, thus intimately connecting them with the land. One of these consists in two completely independent apartments on separate levels. The other two are single-family houses, placed on various different levels. The relationship between geometry and matter, which characterises the history of architecture in this region, assumes here the role of a paradigm. The geometrical and spatial staticity, although confirmed by the order of the structure and of the masses, is undermined by an attempt to decompose and re-compose the masonry box until a plastic modulation of the volumes is obtained without weakening the angularity that distinguishes them. The facades have few openings, of varying forms and dimensions, "carved" into the stone and placed with an apparent randomness which recalls the spontaneous design of rural architecture.

The cladding, made of various layers of travertine slabs, highlights the principle of stone sedimentation and stratification, whereas the coarse surface of the slabs, obtained through splitting, produces an interesting *chiaroscuro* tension. Ideally, the on-site excavation work for the obtention of building material permits the realisation, for





terica, consente la realizzazione, per ogni blocco residenziale, di una piccola corte centrale attorno alla quale si struttura secondo i due piani, orizzontale e verticale, lo spazio della casa. La luce, entrando, attraversa la corte con inclinazione e intensità variabile, scandisce lo scorrere del tempo e l'avvicinarsi delle stagioni, rinnovando così il legame tra architettura e natura.

La narrazione proposta dal progetto prevede quale atto conclusivo la negazione della consueta copertura a falde, sostituita da una terrazza belvedere, che segna un tratto di discontinuità con la pratica costruttiva e compositiva tradizionale. Una scala, stretta tra i massicci muri perimetrali, collega il giardino allo spazio panoramico. Da qui si può osservare il paesaggio, oramai trasformato.

every residential block, of a small central courtyard around which the house is structured along two planes, horizontal and vertical. The light that criss-crosses the courtyard with varying directions and degrees of intensity, marks the passing of time and of the seasons, thus renewing the link between architecture and nature.

The narrative proposed by the project envisages as its conclusive statement the negation of the conventional pitched roof, substituted here by a panoramic terrace which signals a discontinuity with traditional constructive and compositive practices. A narrow staircase between the thick perimetral walls connects the garden to the panoramic space, from which the transformed landscape can be contemplated.

Translation by Luis Gatt



p. 152

Schizzo

p. 153

L'abitazione bifamiliare, prospetto a valle

foto Riccardo Butini

pp. 154 - 155

Viste d'insieme dei tre blocchi residenziali

Planimetria generale dello stato realizzato e ipotesi di iterazione del tema

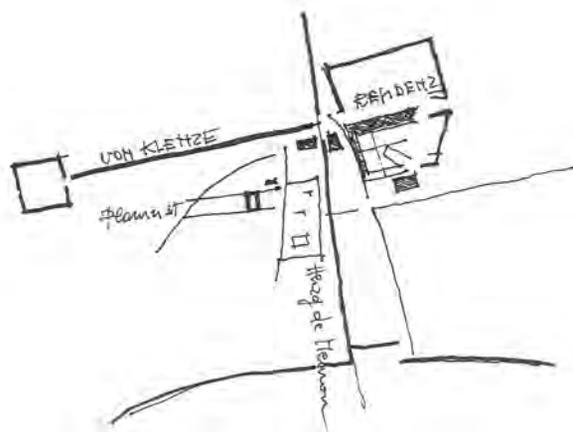
p. 156

Due blocchi residenziali, rapporto tra i volumi e dettaglio del rivestimento in pietra

p. 157

La piccola corte interna, abitazioni unifamiliari

Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola



Ombre di pietra e legno *Shades of stone and wood* Alessandro Cossu

Stretta nella morsa del fiume Isar, alle pendici delle Alpi, si insinua la città di Monaco, epicentro della cultura artistica e architettonica del moderno Occidente.

Qui, nella terra che ancora oggi porta con sé le tracce di quel leggendario fervore culturale ed artistico, in cui trovarono fertile terreno l'illuminato piano che Leo von Klenze realizzò a definizione di una nuova città, ben oltre quindi il compito di semplice unione della Residenz urbana alla suburbana Nymphenburg.

Proprio l'attenta e spiccata qualità architettonica dell'idea di von Klenze - schema di una vera e propria "città del Principe" che diverrà struttura perfino della metropoli futura - ha portato la contemporaneità ad una sorta di emulazione nella reinterpretazione anche della città antica: come interpretare altrimenti l'intervento di numerosi interpreti delle contraddizioni della città attuale (cfr. i Fünf Höfe, allineati lungo la Theatinerstraße, degli svizzeri Herzog & de Meuron) che pur - interpreti dell'odierno - lasciano trasparire l'evocazione di norme non scritte, ma reali, della città storica. La città si presenta infatti capace di unire temi e stili di epoche e culture differenti, facendo della diversità e del confronto il proprio carattere. Così come dimostrano, del resto, la Glyptothek, l'Antikensammlungen e i Propyläen, ridisegnati e pensati dal maestro di Buchladen nei canonici tre diversi stili (ionico, dorico e corinzio) ma riuniti da un'unica quanto sorprendente piazza a verde.

È il caso del concorso che la Municipalità, in accordo con i privati, decide di bandire nel 2014, per la ri-progettazione di un'area compresa tra due strade dell'antico centro (la Prannerstraße e la Salvatorstraße) e facente parte della serialità di lotti della tradizione del centro storico in prossimità delle sue mura

Lying on the banks of the river Isar, on the foothills of the Alps, is the city of Munich, western cultural epicentre of modern art and architecture.

Here lies a land that still shows the traces of a legendary cultural and artistic fervour, where Leo von Klenze's enlightened plan found fertile ground for developing a new city, well beyond the task of simply linking the urban Residenz to the suburban Nymphenburg.

It is the attentive and remarkable architectural quality of von Klenze's idea - the layout for a true "city of the Prince" which became the structure of the future metropolis - that has brought the contemporary trends to a sort of emulation in the reinterpretation of the old city: how to read, if not, the numerous interventions that reflect the contradictions of the present day city (see the Fünf Höfe, aligned along the Theatinerstraße, of the Swiss architects Herzog & de Meuron) which - as interpreters of contemporaneity - allow the evocation of unwritten, yet real rules, of the historic city. The city is, in fact, able to unite themes and styles from different eras and cultures, making of diversity and contrast an identifying character. This is the case, for example, of the Glyptothek, the Antikensammlungen and the Propyläen, devised and re-designed by the master of Buchladen following the three classical orders (Ionic, Doric and Corinthian) yet reunited by a single and surprising green square.

This is also the case of the competition announced in 2014 by the City Council, with the support of private enterprises, for a new project for the area between two streets in the historic centre (Prannerstraße and Salvatorstraße) which was part of the tradition of serial lots near the Mediaeval walls. The project envisaged the complete substitution of the buildings constructed during the Sixties - char-

Bayerische Hausbau GmbH & Co. KG
Concorso ad invito per un edificio di abitazioni e negozi
nel centro antico di Monaco di Baviera
2014-2015

Progetto:

Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola con
Gundula Rakowitz e Alessandro Cossu

Collaboratori:

Michelangelo Pivetta (dettagli)

Marco Nicoletti (rendering)

Eleonora Cecconi (plastico)

Progetto strutture:

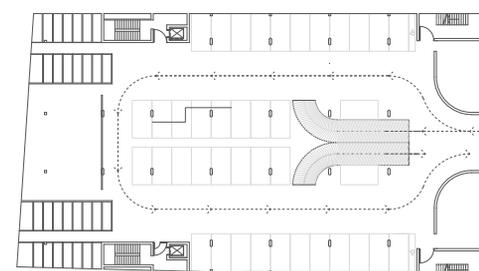
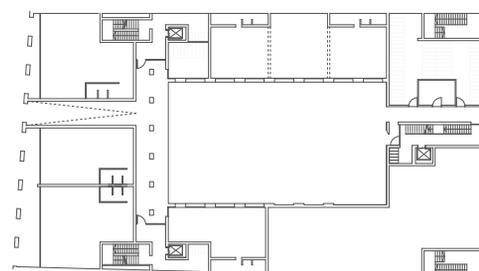
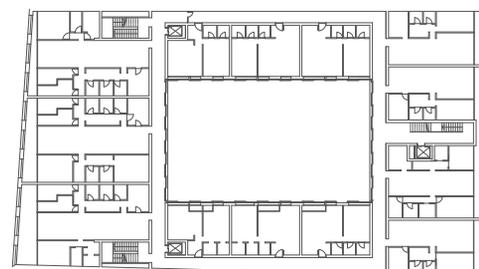
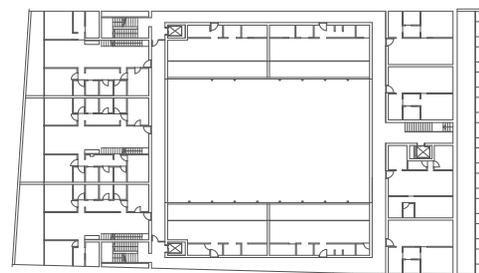
Antonio Pivetta

Progetto del verde:

Studio Land Andreas Kipar e Susanne Gombert

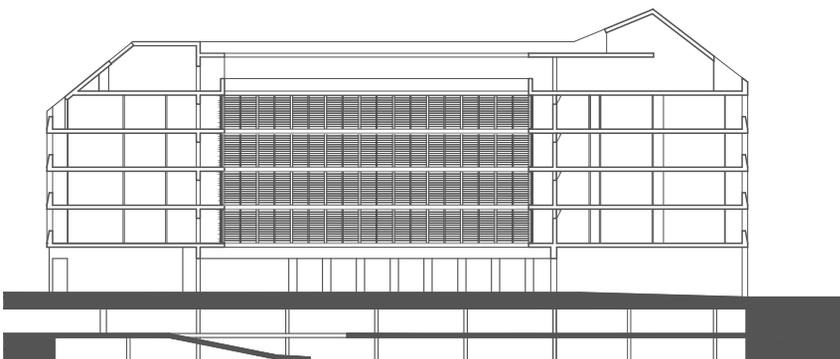


p. 158
 Maria Grazia Eccheli
 Studio d'inquadramento urbano
 p. 159
 Facciata sulla Prannerstraße
 p. 160
 Piante piano attico, piano tipo, piano terra, piano interrato
 p. 161
 Veduta della corte interna
 Sezione longitudinale
 p. 163
 Facciata sulla Salvatorstraße



medioevali. Il tema prevedeva la completa sostituzione edilizia del manufatto degli anni sessanta - caratterizzato anche da una "brutalistica" (nota accezione stilistica del tempo) facciata - mediante una nuova composizione architettonica ed urbana. A tal fine, la Commissione per la Tutela del Patrimonio sancisce la possibilità di ampliare i volumi esistenti, pur di essere in grado di restituire alla città un nuovo fronte edilizio, capace di aggiungere carattere e attingere ad una - pur indefinibile - evocazione storica. Il tema compositivo, di sostituzione e ri/funionalizzazione, prevede la realizzazione di un nuovo complesso residenziale di diversificati appartamenti mentre, al piano terra, era richiesto un ampliamento del contiguo albergo, nonché la realizzazione di alcuni negozi. Il progetto presentato dal gruppo Eccheli e Campagnola decide di declinare un tema fortemente consolidato nel tessuto architettonico della città, proponendo un'architettura che - giusta la palese italianità degli edifici che costellano i punti singolari della città - ripetesse il tema compositivo del "palazzo" che, come una maschera, celasse al suo interno l'abitare collettivo. Alla maniera dell'Alberti, la facciata cela dunque la reale lettura

acterised by "brutalist" (a well-known stylistic concept at the time) facades - through a new urban and architectural composition. To this purpose, the Commission for the Safeguarding of the Heritage allows the possibility of expanding the existing volumes, restituting to the city a new facade, capable both of adding character and bringing forth a - however indefinable - historical evocation. The compositional theme of substitution and re-functionalisation envisages the building of a new residential complex including a variety of apartments, while on the ground floor the expansion of the hotel next door and the construction of a few shops was also requested. The project by the Eccheli and Campagnola group presents a theme that is soundly consolidated in the architectural fabric of the city, with a structure that - in view of the evident Italian character of many buildings scattered about the city - would repeat the compositional theme of the "palazzo" which, like a mask, would hide within it a collective dwelling. Just as with Alberti, the facade hides the true interpretation of the internal space. The stone mask, which has the honour of maintaining a dialogue with history, encloses the type of "palazzo" that un-



dello spazio interno. La maschera lapidea, alla quale è deputato l'onere di dialogare con la storia, racchiude il tipo del "palazzo", svolgentesi attorno alla propria corte, così da divenire principio compositivo e elemento caratterizzante lo spazio, determinandone in tal modo - all'interno e all'esterno - l'unitarietà e la qualità. Ne consegue una rigorosa facciata lapidea sulla Prannerstraße, in cui portico e logge celano, dietro ad un'apparente scansione di spazio e ombra, abitazioni che ripetono, a scala minore, la famosa tripartizione della casa veneziana. La maschera di pietra desume la propria misura e il proprio silenzio dall'accostarsi alla decorazione degli edifici ai suoi lati, oltre che dalle necessità funzionali della giustapposizione di più piani di civili abitazioni, così da realizzare una continuità di facciata pur dando una nuova lettura compositiva del tema della strada.

Varcata la soglia d'ombra e pietra, s'apre un edificio a corte, che quasi come un omaggio alla Glyptothek di Leo von Klenze, definisce il proprio principio distributivo nella geometria pura del quadrato, nei confronti di un affaccio diretto alla corte.

Da qui, in una commistione continua tra pubblico e privato, un collegamento coperto dirige alla retrostante Salvatorstraße, sulla quale la "maschera", smessa la propria aulicità lapidea, assume il più domestico aspetto di cemento bianco. Su questo lato, posto a nord, un lungo basamento di gelosie lignee cela tutte le esigenze richieste sia dalla grande attenzione tedesca alle normative dell'eco-sostenibilità - posti per biciclette, parcheggio per passeggini, luoghi per la raccolta differenziata, vani tecnici ed impiantistici - sia dalle servitù d'impianto, i nuovi servizi di smaltimento dell'hotel.

Il tema della casa si articola su più soluzioni tipologiche, a seconda del loro affaccio astronomico (a nord, a sud e, le due ali che formano la corte, ad ovest e ad est): a seconda dei casi, a variare è solamente la dimensione, mai il tema distributivo/compositivo, che ripropone, come detto, il tipo dalla casa veneziana tripartita, in cui la stanza passante centrale termina con la penombra accogliente di una loggia.

Nella corte (in cui veniva esplicitamente richiesto un alto carattere di "privacy"), la loggia si ripropone in veste contemporanea, facendo della reiterazione del singolo elemento la propria unità compositiva e il proprio carattere architettonico.

Ne risulta una quinta scenica lignea continua, scandita da marcapiani, che trasforma l'abitare nell'illusorio divenire di un domestico teatro di Shakespeariana memoria, un artificiale bosco ligneo, a celare la reale funzione al suo interno, dando vita a quella commistione di luci ed ombre che mutano al variare del giorno e della notte, generando diaframmi che scandiscono la quotidianità, così come già sperimentato, in un famoso esempio, dal maestro del moderno Josep Antoni Coderch.

Un *coup de theatre* che racchiude in sé *utilitas* e *venustas*, un *camouflage* che permette al suo interno di passare dalla privacy della penombra, all'affaccio a tutta luce sulla corte.

Nessuna distinzione tra gli appartamenti è mai percepibile dall'esterno, solamente all'ultimo piano, il rigoroso disegno si concede una variazione, vuoi per declinare e accompagnare le innumerevoli falde e inclinazioni dei tetti dei due palazzi tra i quali il progetto risulta stretto, vuoi per aprire scorci e visuali su prospettive inedite di città.

folds around its own courtyard, thus becoming the compositional principle and characterising element of space, and consequently determining - in both the interior and exterior - the homogeneity and quality of the structure.

The result is a rigorous stone facade on the Prannerstraße, in which the portico and loggias hide, behind an apparent articulation of space and shadows, dwellings that repeat, at a reduced scale, the famous tri-partition of the Venetian house. The stone mask derives its own measure and its own silence from the contrast with the decorations on the neighbouring buildings, as well as from the functional needs which stem from the juxtaposing of various levels of residential dwellings, obtaining a continuity for the facade while providing a new compositional interpretation of the theme of the street.

Crossing the threshold of shadow and stone, the building opens around a courtyard, which almost as a homage to Leo von Klenze's Glyptothek, determines its distributive principle on the pure geometry of the square, with the apartments looking out into the patio.

From here, in a continuous blend between public and private space, a covered pathway connects it to the Salvatorstraße, to the back of the building, on which the "mask" drops its refinement and assumes the domestic appearance of white cement. On this side, which faces north, a long structure of wooden shutters hides all the requirements derived from the rigorous German rules and regulations concerning both environmental sustainability - bicycle racks, parking spaces for prams, receptacles for separate collection of rubbish, technical and equipment compartments - and services, including those for the new waste disposal needs of the hotel.

The distribution of the building is based upon various typological solutions, depending on its orientation (north, south, and the two wings that conform the courtyard, to the west and east): the dwellings vary in dimension, but the distributive/compositional theme is derived, as was mentioned earlier, from the typology of the Venetian tri-partite house, in which the central living space terminates in the welcoming semi-darkness of a loggia.

In the courtyard (where a high level of "privacy" was explicitly requested), a contemporary version of the loggia is presented, with the reiteration of the single element as compositional homogeneity and architectural feature.

The result is a continuous wooden scenography, marked by string courses, which transforms the dwelling into the illusory becoming of a domestic theatre of Shakespearian memory, an artificial forest, hiding the true functions within it, giving life to the mixture of lights and shadows that mutate with the variations of day and night, generating diaphragms that mark the rhythm of everyday life, as was already experimented, in a famous example, by the master of modernity, Josep Antoni Coderch.

A *coup de theatre* which includes in it *utilitas* and *venustas*, a camouflage which allows passing from the privacy of semi-darkness to the full light of the courtyard.

No distinction between the different apartments is perceptible from the outside, except for the last floor of the building where the rigorous design allows for a variation, both to accompany the countless layers and slants of the roofs of the two buildings which flank it, and to open new views and perspectives over the city.

Translation by Luis Gatt



eventi

Venezia, Archivio Progetti, sala espositiva Cotonificio, 1 ottobre – 13 novembre 2015 Semerani e Tamaro Architetti Associati

Gigetta e Luciano

Come consuetudine dell'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia, alla donazione dei materiali documentali della loro operosa attività è stata dedicata a Gigetta Tamaro e Luciano Semerani una mostra curata da Antonella Gallo, testimone della gratitudine degli allievi e dei moltissimi, i cui destini si sono incrociati durante la loro lunga presenza nella scuola e nella professione, a Venezia e a Trieste soprattutto: una festa, oltre che una mostra. E subito, non si può non ricordare con rimpianto Gigetta Tamaro, forse in una delle ultime apparizioni prima che la malattia la colpisse: felice della sua presenza in una scuola che poco l'ha avuta - assistente di Giancarlo De Carlo amata dagli studenti - con questo perdendo, lo IUAV, un architetto di talento, un'appassionata presenza civile, umana e - certa che questa sottolineatura non le dispiaccia - femminile. Un volto bello davanti ai propri disegni, uno sguardo triestino, intelligente ed ironico, nel ripercorrere una storia stratificata nel segno della generosità e della ricerca.

Traendo forza dai materiali d'archivio, che pur all'inizio dell'ordinamento offrono nuovi strumenti analitici, la mostra, curata da Antonella Gallo, intreccia le molte storie di cui la coppia Tamaro-Semerani è protagonista, segnando per segmenti un itinerario esistenziale e professionale che non si può che definire eccezionale. Origini triestine, formazioni veneziane con i migliori, debutto milanese all'ombra dei grandissimi, partecipazione ai concorsi più incisivi, protagonisti nelle compagini identitarie dello IUAV, una traccia incancellabile unisce due grandi persone libere, in prima linea sullo stesso fronte o su fronti integrati, mai culturalmente contrapposti. Semerani parla dell'architetto "fatto di carne e

Gigetta and Luciano

As is customary, the Project Archive of the IUAV University in Venice, upon the donation of documentary material from their widespread activities, devoted an exhibition to Gigetta Tamaro and Luciano Semerani, curated by Antonella Gallo, in gratitude from their students and many others who crossed paths with them during their long presence at the school and in the profession, especially in Venice and Trieste: a celebration, as well as an exhibition. A special remembrance is due to Gigetta Tamaro, in what was perhaps one of her last public appearances before the illness affected her: happy of her presence in a school, the IUAV, that did not see enough of her - as assistant of Giancarlo De Carlo, loved by students - thus losing a talented architect, a passionate civil, humane and - certainly this emphasis would not displease her - feminine presence. A beautiful face looking at her own drawings, a gaze from Trieste, intelligent and ironical, retracing a history stratified in the sign of generosity and research.

Benefiting from archival material which offers new analytic tools, the exhibition, curated by Antonella Gallo, traces back many stories of which the couple Tamaro-Semerani are the main characters, marking the milestones of an exceptional existential and professional path.

Originally from Trieste, educated in Venice with renowned masters, debutants in Milan together with the greatest, participants in the most important competitions, players of a fundamental role in the determination of the identity of the IUAV, an indelible trace links these two great and free individuals, always on the same front-line or in connected front-lines, never culturally at odds with each other. Semerani speaks of the architect "made of flesh and





d'idee, tra tavolati e casseri"; Tamaro invita a "pensare l'architettura con amore", a vivere "la passione del fare", ad apprezzarne la "confusione", la "multiformità".

Storie, le loro, narrate da loro stessi, dagli allievi e da critici, ora tangibili nei disegni e nei plastici dei progetti (gli ospedali a Venezia e Trieste, i concorsi internazionali e nazionali... i progetti universitari e le recenti ricerche) in questo spazio IUAV più di altri plasmato dal loro discorso sull'architettura: l'Archivio Progetti, ideato da Luciano Semerani. Il mestiere dell'architetto come atto intellettuale, rogersiano trasferimento nell'architettura del dialogo di arti, filosofia, società. La scuola (ricordando il "suo" Dottorato di ricerca, saldamente perimetrato entro i confini della razionalità metastorica della composizione architettonica e urbana) come universo da ricostruire continuamente, selezionandone e montandone gli elementi della sua composizione. Gli innumerevoli gli scritti, le architetture, gli allievi, le conferenze, le mostre, le docenze in Italia e all'estero... itinerari di ampio raggio gravitanti tutti in solide àncore: l'invenzione della Galleria di Architettura Contemporanea (presso la Fondazione Masieri, affidata allo IUAV) con la rivista *Phalaris*, il cui elenco di temi, invitati e mostre costruisce un teatro internazionale dell'architettura; l'invenzione della triestina Stazione Rogers, un contrappunto culturale e architettonico nella città. Galleria e stazione: passaggi, esperienze, dialoghi, scambi in una continua apertura, ma al contempo depositi, memorie, sedimentazioni, in un inarrestabile moto posto a fondazione della ricerca di una ragione incancellabile per l'architettura.

Diviene così profondamente comprensibile la scelta di una lettura puntualmente compositiva nella *lectio magistralis* tenuta in chiusura della mostra della loro casa (giovanile) a Conconello, disegnata sul confine spazio-temporale tra la profondità del Mediterraneo e la vastità del Nord.

Serena Maffioletti

ideas, among boardings and formwork"; Tamaro invites to "think architecture with love", to live "the passion of doing", to appreciate "confusion" and "multiformity".

Stories told by themselves, by disciples and critics, now tangible in drawings and scale models (the hospitals in Venice and Trieste, the national and international competitions, the university and the recent research projects) in this space offered by the IUAV, which is especially imbued with their discourse on architecture: the Project Archive, created by Luciano Semerani. The architectural profession as an intellectual act, in a sort of Rogersian transfer into architecture of the dialogue between the arts, philosophy and society. The school (recalling "its" research Doctorate, solidly enclosed within the boundaries of the meta-historical rationality of urban and architectural composition) as a universe to be continuously reconstructed, selecting and assembling the elements of its composition. Innumerable publications, buildings, students, conferences, exhibitions, teaching experiences, both in Italy and abroad... wide-reaching and solidly anchored activities: the creation of the Galleria di Architettura Contemporanea (at the Masieri Foundation, entrusted to the IUAV), the journal *Phalaris*, whose themes, invited scholars and exhibitions constitute an international stage for architectural debate; the invention of the Rogers Station in Trieste, a cultural and architectural counterpoint in the city. Gallery and station: passages, experiences, dialogues, open debates, but also depository, memories, reflections, and an unstoppable movement in search of an indelible reason for architecture.

Thus the choice of a specifically compositional reading of the *lectio magistralis* held at the conclusion of the exhibition in their house (as a young couple) in Conconello, designed on the spatio-temporal border between the depth of the Mediterranean and the vastness of the North.

Serena Maffioletti
Translation by Luis Gatt



Forlì, Musei San Domenico, 13 Febbraio – 26 Giugno 2016 Piero della Francesca. Indagine di un Mito

Tra proporzione e verità

Il filo ideale che lega le precedenti mostre ospitate negli spazi dei Musei San Domenico a Forlì, che hanno visto nel tratteggiare un riuscitissimo ciclo sulle arti figurative del XX secolo l'avvicinarsi di ricognizioni che hanno spaziato dalla specificità dell'opera di *Adolfo Wildt*, alla vasta complessità del *Novecento*, così come dalla multiforme stagione del *Liberty*, alla particolarità della poetica di *Giovanni Boldini*, non poteva, infine, condurre che a Piero della Francesca e ai suoi molti riflessi prodotti all'interno dell'arte dell'intera Modernità.

Un'opera, quella di Piero, vocata per la sua stessa essenza, alla massima complessità e che pur essendo dopo Giotto, quella capace di riunificare la figuratività italiana, non rinuncia ad essere una fonte inesauribile di splendide contraddizioni.

La sua attenzione prospettica e geometrica di matrice scientifica, non nega mai l'attenzione data all'imprevedibilità della natura, dove la tridimensionalità dei cieli fa da sfondo a volti e corpi che appaiono angelici, ma anche sanguigni e popolani, ad indicarci quella sua doppia anima intellettuale e quotidiana. Nelle sue opere, pur registrando la nostalgia di valori antichi, è comunque prepotente il soffio dell'innovazione, come se il suo guardare alla storia non fosse mai quell'interesse archeologizzante su cui si è costruita buona parte del Rinascimento, bensì, un flusso dialettico tra una lingua e una parola che costantemente si corrodono a vicenda. Quel suo essere artigiano ma anche teorico, quel suo essere forma ma anche colore, staticità e movimento, composizione e dinamismo, hanno da sempre stimolato sulla sua produzione, un prolifico pensiero critico, soprattutto concentrato nei primi decenni del No-

Between proportion and truth

The unifying thread that links the preceding exhibitions presented in the spaces belonging to the Musei San Domenico in Forlì, which included a very successful cycle on figurative arts in the 20th century, going from the specific, as in the works of *Adolfo Wildt*, to the more general complexity of the *Novecento*, as well as on the various representations of *Art Nouveau* (known in Italy as *Liberty*) and the particularities of the poetics of *Giovanni Boldini*, found a logical connection with Piero della Francesca and the varied influences of his work in Modern art.

Piero della Francesca's work, which tends naturally towards a great complexity and was capable, together with Giotto's, of reuniting the Italian figurative tradition, is also a rich source of splendid contradictions.

His scientific interest for perspective and geometry, includes a careful attention to the unpredictability of nature, where the tridimensionality of the heavens serves as a backdrop to faces and bodies that appear angelical, but also made of flesh and bone, belonging to the people, as if to underline the double nature of their soul, both intellectual and mundane. Although his works carry the nostalgia for ancient values, they are also bearers of innovation, as though his looking upon history were never based upon that almost archaeological interest on which so much of the Renaissance was built, but rather on a dialectical exchange between language and word that are constantly corroding each other. His work is the result of both craftsmanship and theorising, it is form and colour, staticity and movement, composition and dynamism. These features have always stimulated a prolific critical interest, especially during the first





vecento, quando parvero maturi i tempi per attribuire proprio alla sua pittura, l'incarnazione di un'idea che da molto tempo veniva inseguita nell'arte, ovvero, il fatto che prima di essere visione del mondo e impresa di narrazione, essa potesse essere anche sola pura armonia di colore e di forma. A quella *sintesi prospettica di forma-colore* ben stigmatizzata da Roberto Longhi e che un po' andava ad affiancarsi alla visione di quella *linea-forza* attraverso la quale molta pittura fino ad allora veniva interpretata, si aggiungeva, tuttavia, da parte di Bernard Berenson, quella che egli definì come la privazione di qualunque eloquenza da parte della pittura di Piero, quasi un'impersonalità o una non emotività presente nella sua opera. Come se fossero sullo stesso piano di attenzione, i volti e le rocce, gli alberi e le pietre, i corpi e gli oggetti, l'architettura e la natura, insomma, le figure e lo sfondo, tutti partecipi di un medesimo senso di concretezza. Se questo può stupire, in realtà, il solo significare proprio delle cose, delle persone, dei gesti, a ben vedere, può consegnarci una realtà priva di qualunque valore aggiunto, spietata o bellissima a seconda dei casi, ma priva di sovrastrutture che la adornano e che la ideologizzano. Questo, anche quando la sua pittura è contrassegnata in maniera evidente dal simbolo, rimane capace sempre di apparirci sgravata da ogni significato ulteriore e mostrarsi per quello che è, quindi una pittura fautrice di sola verità. Quella stessa verità come portatrice di bellezza che sarà poi alla base dell'arte dell'intero Novecento, dove dietro a gesti, sguardi, figure e composizioni, si registra implacabile quel *qui e ora*, frutto dell'interazione di uno spazio e di un tempo che caratterizzerà molta parte della filosofia dello scorso secolo.

Ecco allora apparire nei vari capitoli della mostra, i compagni di strada di Piero, precursori e non, tutti quelli inseriti nel suo raggio d'azione e in qualche maniera posti con lui in relazione. Tutti quelli che sono stati semi dai quali qualcosa in lui è germogliato e tutti quelli per i quali lui è stato seme, in una continuità che attraversa quasi sei secoli di storia. In questo ampio panorama, particolare attenzione è stata data alla rivoluzione formale e prospettica da

decades of the 20th century, when his painting was attributed an idea which art had been pursuing for some time, that is the fact that before being a worldview and a narrative, it could be pure harmony of colour and form. To the *perspectival synthesis of form and colour* described by Roberto Longhi, which added to the vision of *line-force* through which painting had often been interpreted up to that time, Bernard Berenson contributed what he defined as the absence of any eloquence in Piero della Francesca's painting, an almost impersonal or unemotional quality present in his work. As though faces and rocks, trees and stones, bodies and objects, architecture and nature, in other words figures and backdrops, were all on the same plane of attention, all involved in a same sense of concreteness. This may seem surprising, yet the pure significance of the things themselves, of the people, the gestures, may provide us with a representation of reality void of any added value, either ruthless or beautiful, depending on the case, but empty of the superstructures that adorn it and ascribe to it ideological meaning.

This is true even when his painting is evidently marked by symbolism, since it somehow manages to appear empty of any further significance, and to present itself exclusively as what it is. It is therefore a painting which advocates pure truth. This truth is the carrier of a beauty that lies at the basis of 20th century art, which behind gestures, gazes, figures and compositions, is relentlessly registered in the *here* and the *now*, the result of the interaction between space and time that characterises much of last century's philosophy.

The exhibition includes references to Piero della Francesca's fellow travellers, some of which were his precursors, and all however related to his work in some way. All of those who planted a seed which blossomed in him, and all of those in which he planted a seed himself, in a continuity which unfolds over almost six centuries of history. In this wide panorama, a special attention is placed on the formal and perspectival revolution initiated by him, received with great intensity within the architecture developed in those years in Romagna, such as in Alberti's Tempio Malatestiano.



lui compiuta e recepita mai con la medesima intensità come dall'architettura sviluppata in quegli anni in terra di Romagna, come l'albertiano Tempio Malatestiano ci testimonia. In questo orizzonte a cavallo tra arte e scienza, è da leggersi il prezioso contributo che Ulisse Tramonti dà all'impostazione generale della mostra. Egli ci ricorda, come l'Alberti richiedesse ai pittori un'assoluta padronanza delle leggi matematiche attuata attraverso la geometria. Geometria grazie alla quale ogni soggetto rappresentabile poteva essere riconducibile alla composizione di solidi elementari dotati di precise proporzioni reciproche. Ma anche al di là della raffigurazione dei suoi solidi proiettati nello spazio come veri e propri edifici, la pittura di Piero afferma sempre più il coinvolgimento di una vera e propria albertiana "Ars edificatoria" quale oggetto-soggetto della sua capacità di raffigurazione. A testimonianza di questo percorso, valga fra tutti, l'affresco firmato e datato 1451 all'interno della Cappella delle Reliquie del Tempio Malatestiano, il quale si inserisce e si sovrappone all'architettura reale del Tempio, mentre nel ciclo aretino della *Leggenda della Vera Croce*, nell'*Annunciazione*, Pietro riporta in maniera evidente nella figura di Maria, la metafora architettonica della colonna. O ancora, nell'*Incontro di Salomone con la Regina di Saba*, la reggia è il primo esempio di uno spazio interno reso volumetricamente in prospettiva e reso solidale alle figure umane che lo abitano, da rapporti scalari di reciproca relazione proporzionale. Insomma, tra le infinite vie di lettura attribuibili all'opera di Piero, si può evidenziare e comprendere al meglio proprio una delle forme più nobili di quella che in definitiva rappresenta la più ineffabile delle categorie albertiane, ovvero quella della *concinnitas* che non solo dona accordo ed armonia tra le parti e il tutto ma diviene come lo stesso Alberti ci ricorda, *compagna dell'animo e della ragione*.

Fabio Fabbrizzi

In this area, halfway between art and science, it is useful to read Ulisse Tramonti's contribution to the general layout of the exhibition. He reminds the reader how Alberti required from painters an absolute mastery of the mathematical laws applied to geometry. It is thanks to this use of geometry that every representable subject could be determined through the composition of elementary solids provided with precise reciprocal proportions. But beyond the representation of solids projected on space as though they were true artifacts, Piero della Francesca's painting affirms the involvement of the Albertian "Ars edificatoria", as object-subject of its capacity of representation. An exemplary testimony to this is the fresco signed and dated in 1451 at the *Cappella delle Reliquie* of the *Tempio Malatestiano*, which is inserted within and superposed to the real architecture of the Temple, while in the *Annunciazione*, part of the cycle of frescoes painted in Arezzo and known as the *Leggenda della Vera Croce*, Piero della Francesca transposes in an evident manner the architectural metaphor of the column to the figure of Mary. Or else in the *Incontro di Salomone con la Regina di Saba*, the royal court is the first example of an interior space constructed volumetrically in perspective, into which the human figures that inhabit it are integrated through scalar relationships of reciprocal proportional ratios.

To sum up, among the infinite interpretations to the work of Piero della Francesca, one of the most noble forms of what is the most ineffable of Alberti's categories is highlighted and understood, this is *concinnitas*, in other words that which not only provides harmony and understanding among the parts and the whole, but becomes, as Alberti himself pointed out, the *partner of soul and reason* (*compagna dell'animo e della ragione*).

Fabio Fabbrizzi

Translation by Luis Gatt

Mostra a cura di: Antonio Paolucci, Daniele Benati, Frank Dabell, Fernando Mazzocca, Paola Refice, Ulisse Tramonti; coordinamento generale: Gianfranco Brunelli; allestimento: Wilmotte&associés, Parigi, studio Lucchi e Biserni, Forlì; foto: Giorgio Sabatini, Forlì.

Exhibition curated by: Antonio Paolucci, Daniele Benati, Frank Dabell, Fernando Mazzocca, Paola Refice, Ulisse Tramonti; general coordinator: Gianfranco Brunelli; exhibition mounting: Wilmotte & Associés, Paris, Studio Lucchi & Biserni, Forlì; photos: Giorgio Sabatini, Forlì.



letture

Ulisse Tramonti
Percorsi di Architettura
Firenze. Dalla colonna dell'Abbondanza alla porta San Gallo.
Edifir, Firenze, 2014
ISBN 9788879706810

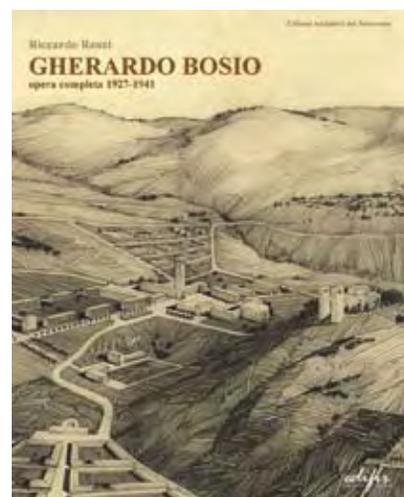
Firenze vanta un numero considerevole ed autorevole di guide, quanto di itinerari tradotti in ogni lingua, che tentano, attraverso punti di osservazione concentrati principalmente su episodi artistici di rilievo divenuti mete consolidate di visita e simboli identificati con la stessa immagine urbana, di comporre un pittoresco quadro di insieme spesso più utile al turista che al ricercatore. *Percorsi di Architettura* si riallaccia invece a ricerche di approfondimento e divulgazione ragionata sulla composizione della città iniziate a metà Novecento il cui intento, a partire dagli scritti e dalle raccolte di Bargellini poi proseguite nelle guide di indagine sui singoli temi di Ginori Lisci o ancora di Lensi Orlandi, risiede nella volontà di porre la città nel suo insieme al centro di un racconto continuo maturato nel segno di un'evoluzione eterogenea ricca di interessanti accenti e di significative differenze.

Il volume, che si occupa del percorso che dall'attuale piazza della Repubblica giunge fino alla porta San Gallo di piazza della Libertà, attraversando piazza Duomo e percorrendo interamente via de' Ginori e via San Gallo, è il primo di una serie di quattro edizioni impostate su altrettanti itinerari, in grado di svelare la città camminando lungo le direttrici principali dell'impianto di fondazione romana e nella successiva evoluzione storica, e raccoglie inoltre nella parte terminale, suggestivi disegni dal vero dei fronti stradali eseguiti da Giovanna Balzanetti Steiner.

Ventuno schede-capitolo raccontano in dettaglio, supportate da un ampio apparato iconografico d'epoca ed attuale, questa parte di città come un articolato insieme misurato su di un sistema di elementi principali ricorrenti: la piazza, la strada, il Cantone e l'edificio, divengono occasioni per soffermarsi a leggere, camminando, il carattere unico e l'identità urbana che formano, ora svelati, un'immagine diversa rispetto alla Firenze turistica consolidata nel tempo che sempre più spesso viene proposta come dominante quadro di comprensione.

L'esplorazione, suggerendo una riflessione sull'interno urbano che considera la piazza e la via pubblica come *stanze della città*, affronta i grandi complessi monumentali, ma anche i singoli edifici, muovendosi dalla soglia stradale fino alla dimensione intima degli spazi di vita. Coinvolgendo in questa maniera il lettore nella storia e nelle vicende degli edifici, il testo si sofferma in alcuni casi sull'architettura degli interni e sulla decorazione degli ambienti, non dimenticando di descrivere anche l'apparato degli arredi, rivelando così da parte dell'autore una passione per l'architettura, smisurata, in grado di superare le diverse scale del progetto.

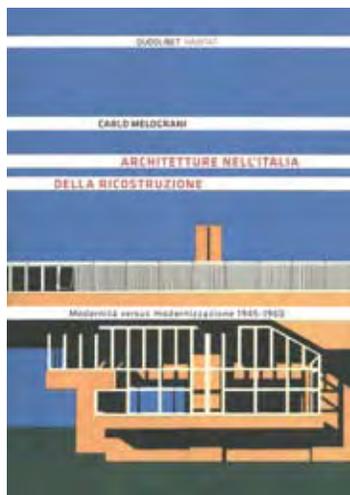
Riccardo Renzi



Riccardo Renzi
Gherardo Bosio opera completa 1927-1941
Edifir, Firenze, 2016
ISBN 9788879707640

In un periodo ricco di mutazioni e caratterizzato da un acceso dibattito sulla cultura architettonica ed artistica del Paese, Gherardo Bosio ha lasciato nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni la testimonianza di un intrigante rapporto con l'identità storica italiana. Il poderoso lavoro condotto da Riccardo Renzi a partire dal 2007, raccoglie in maniera sistematica i risultati di un'indagine svolta sull'intero corpo archivistico conservato dagli eredi dell'architetto. Il volume nasce come un percorso ininterrotto attraverso tre chiavi di lettura metodologiche: *Interni*, *Architetture* e *Città*, che diventano, oltre che suddivisione tematica, parametri alla luce dei quali è possibile misurare ogni progetto scandito nelle schede cronologiche, in cui ritrovare non solamente magnifici disegni ad oggi in Archivio ma leggere, ove ne sono rimaste tracce, i testi degli appunti e delle relazioni originali. Proprio da alcuni di questi scritti, che sono molti e spesso pubblicati sulle maggiori riviste del tempo, Bosio narra la personale visione dell'architettura italiana in cui si inserisce, superando l'iniziale collocazione periferica fiorentina, traducendo il pensiero in progetti di rilievo appena le relazioni governative lo permettono, ovvero a partire dal 1934. L'iniziale stagione lavorativa a Firenze, che viene dopo gli anni della formazione universitaria romana e di un apprendistato nello studio MC Kim, Mead & White di New York, rappresenta per l'architetto una quantità impressionante di opportunità realizzative, grazie alle possibilità economiche della facoltosa committenza. Bosio, che viaggia spesso e frequenta già dagli anni Venti i migliori ambienti, tra Cortina, il Mediterraneo, l'Europa e gli Stati Uniti, ambisce ad un'operatività che rivela l'impazienza del fare e che si sposa a pieno con la propaganda del regime, al quale fin da subito aderisce e grazie al quale riceverà moltissimi incarichi. A Tirana restano i frutti maturi di un percorso incredibilmente precoce, svolto da un eccellente e giovane professionista troppo presto scomparso. Dopo oltre dieci anni di dibattito internazionale sulla figura dell'architetto fiorentino, passato prevalentemente attraverso convegni e mostre sull'operato italiano nelle colonie africane e in Albania, la vasta e meticolosa ricerca dell'Autore offre finalmente un quadro esaustivo ed un articolato e compiuto racconto dell'evoluzione linguistica che oggi rende merito a Bosio e alla sua professionalità.

Ulisse Tramonti



Carlo Melograni
Architetture nell'Italia della ricostruzione
 Modernità versus modernizzazione 1945-1960
 Quodlibet, Macerata, 2015
 ISBN 978-88-7462-700-4

Il progetto di architettura come risultato di un lavoro interdisciplinare e collettivo fondato su un metodo che fa della logica, della razionalità e del pragmatismo applicati alle scelte gli strumenti per risolvere i problemi del vivere e dell'abitare nella città attuale, per dare risposte adeguate ai problemi abitativi delle fasce deboli della società, come esito di un processo sganciato dal particolarismo dei condizionamenti storico-culturali locali, votato al progresso tecnologico e alla sperimentazione per il raggiungimento di livelli sempre più alti di sostenibilità economica, di praticità e di vantaggio d'uso; l'architettura come disciplina dal contenuto sociale, dimensione internazionale e natura pluridisciplinare in cui convergono e dialogano, influenzandosi e contaminandosi reciprocamente, strategie di *industrial design*, di disegno architettonico, di progettazione urbana per il miglioramento della città, vera ragione e fine ultimo del mestiere dell'architetto. Pure l'architettura funzionale così intesa costituisce l'orizzonte culturale di riferimento per l'autore e l'indice per giudicare le vicende legate alla cultura architettonica italiana del periodo analizzato. Il bilancio che ne trae è fallimentare soprattutto se confrontato con gli esempi nordeuropei, testimonianze della capacità propria dell'architettura funzionale di essere risolutiva nel presente e feconda per l'avvenire. La tesi centrale è che si debba contribuire ad affermare il primato dell'architettura funzionale o della modernità in quanto espressione di un lavoro collettivo con finalità sociali sull'architettura della modernizzazione espressione di esibizionismo individualistico, una tesi, questa, che pur nella sua genericità e a meno di casi sporadici, pare essere giustificata dai fatti. A questo libro, forse troppo partigiano, va ascritto il merito di costituire uno degli ancora pochi contributi dedicati a una stagione irripetibile della cultura architettonica italiana.

Alessio Palandri



Fabio Fabbrizzi
Giuseppe Giorgio Gori
 Opera completa
 Edifir, Firenze, 2016
 ISBN 9788879707527

Prosegue e si arricchisce di un prezioso contributo l'analisi dei caratteri e delle figure della nostra Scuola Fiorentina con una ricerca approfondita su Giuseppe Giorgio Gori all'interno della cultura architettonica italiana tra il 1940 ed il 1969. Il meticoloso studio condotto da Fabio Fabbrizzi si offre come monografia completa sulle opere progettate e su quelle costruite in maniera tale da rendere completo finalmente, assieme agli altri pochi contributi esistenti, l'interessante ed attuale profilo di Gori. Il volume raccoglie una schedatura esaustiva dei progetti oggi custoditi presso la sezione archivistica della Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze e tratta in maniera accurata il rapporto di Gori con il progetto di architettura, indagando a partire dalle fondamentali esperienze universitarie nel fertile clima fiorentino degli anni Trenta e dal rapporto con il maestro Giovanni Michelucci presso cui l'architetto inizia la carriera professionale. In particolare l'autore svela, attraverso un articolato saggio iniziale, i processi metodologici costituenti la prassi operativa e le affini continuità con gli altri esponenti della Scuola, temi prevalenti che sono in grado di favorire la lettura ad altre peculiarità identitarie del particolare procedimento di *inclusionione* seguito da Gori per tutta la carriera, didattica e progettuale. Di attuale ed estremo interesse risulta poi la descrizione del profilo di docente presso la Facoltà di Architettura di Firenze e della costante contaminazione tra la sfera professionale e le sue ricadute didattiche non limitatamente teoriche ma operative.

L'esplorazione del mondo dell'architetto avviene nel volume secondo una scansione tematico-analitica, grazie a cui appaiono essenziali nel complesso apparato di riferimento allestito da Fabbrizzi quei percorsi paralleli tra progetto e didattica e viceversa, che le successive schede di cui il libro si compone in prevalenza, raccontano secondo progressione cronologica offrendo, ove possibile, relazioni e scritti originali.

La metrica di Gori appare incentrata su alcuni di tali aspetti, da cui emerge predominante lo *stare insieme* come fenomeno duale nella prassi del progetto: avanguardistica inclusionione scientifica di più discipline che collettivamente tendono al risultato finale quale migliore tra le ipotesi progettuali, e visione di una società corale favorita dal progetto stesso quale elemento attivo nel processo umano.

Riccardo Renzi



Adolfo Natalini "Quattro Quaderni"
Dal Superstudio alle città dei Natalini Architetti
 Forma edizioni, Firenze, 2015
 ISBN 978-88-96780-92-3

L'immagine d'esordio, contrapposta al sommario, è una fotografia delle Niagara Falls: nei vapori sollevati dal muro d'acqua va a frangersi il *Monumento Continuo* mentre tra i suoi imponenti sostegni un battello di turisti in visita procede placidamente nel suo tragitto. L'insero riporta in calce una doppia data, 1969/2015, ed una duplice attribuzione, Adolfo Natalini/Superstudio. Forse potremmo assumere il montaggio come lo stigma pregnante dell'intero volume; nella consistente bibliografia relativa al Nostro questo recente tassello ha spiccato rilievo e ciò in ragione di due fatti. Un primo perché esso raccoglie sì una selezione, necessariamente parziale, di scritti ed opere, ma tale silloge non esclude pregiudizialmente alcun periodo o snodo della vicenda artistico-progettuale; un secondo perché la concezione e la composizione del libro è espressione delle intenzioni dell'autore stesso. Di conseguenza i *quattro lemmari* ed i *quattro quaderni* – detti di scuola, italiano, tedesco ed olandese – che danno ordine e scandiscono l'insieme riescono a trattenere in una cornice comune le prospettive teoriche, le annotazioni critiche e le esperienze professionali maturate in un'ampia arcata temporale; un *oeuvre* che la letteratura di settore è ormai consueta distinguere in guida di episodi separati: la pratica pittorica, la stagione delle neoavanguardie radicali, gli anni della rifondazione antropologica dell'architettura, l'avventura della costruzione (un frazionamento ed una parcellizzazione che solo l'esposizione *Adolfo Natalini architetto* tenuta presso la Fondazione Ragghianti a Lucca nel 2002-2003 aveva sino ad ora provato a riparare). Considerato da questo punto di traguardo il libro si approssima all'autobiografia – architettonica ma non solo – e del diario conserva il flusso mutevole ed ininterrotto ed anche il timbro partecipe e l'intonazione memoriale: la registrazione quotidiana di un lungo soggiorno nelle arti poiché «*Genie ist fleissig*, la genialità è solo lavoro costante...». Dello zibaldone di pensieri non si tenta la sintesi totalizzante e definitiva – né il suo distillato metodologico – ed al lettore è rimesso il compito di scovare le relazioni latenti nella corallità delle narrazioni, dei disegni e degli edifici che affollano le pagine, valutando, di volta in volta, le continuità e le cesure, le ricorrenze ed i trapassi, i raccordi e le divergenze interne ad una prammatica pluridecennale. Tornando alla piccola icona delle cascate, essa pare voler testimoniare che il tempo dei rifiuti e delle discontinuità intransigibili è volto al suo termine, *Historia non facit saltus*.

Fabrizio Arrigoni



Angelo Torricelli - Architettura in Capitanata - Opere e progetti/works and projects 1997-2012
Chiara Baglione (a cura di)
Il Poligrafo, Padova, 2014
ISBN 978-88-7115-877-8

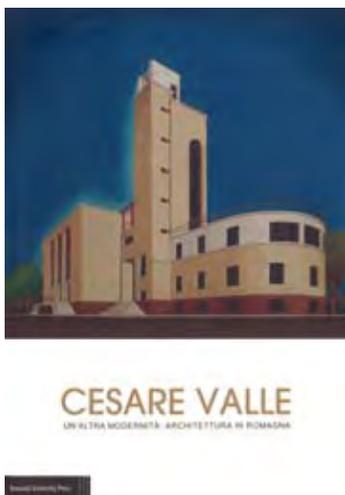
Luogo di muri, di pergoli fatti di pietra, di ulivi che costruiscono la terra, tratturi che son fiumi di erba silenti, corpi di fabbrica ancorati al terreno con contrafforti di scarpa grossa, veri e propri palazzi anche quando son edifici semplici, corti di campagna che son lastricate e son piazze. Questo è l'estremo lembo di Puglia che si fa Capitanata e che portiamo negli occhi. Coltivazione architettonica della natura, antiche forme per nuove costruzioni (F. Bucci).

I lavori di Angelo Torricelli son qui uniti al paesaggio, fra terra e cielo (S. Protasoni), architetture per convincere e non per stupire, perseguendo la precisione dei luoghi (L. Ferro). Singolari occasioni che per quindici anni rimettono in fila ricerca, analogie, trasposizioni e straniamenti, divenendo figure di architettura, e poi forme costruite, trovando il terreno e adagiandovisi, ogni volta cercando le ragioni del luogo: per tutti valga la scuola posta in acropoli a Monteleone (S. Riboldi).

Nel lavoro per Cerignola prende corpo un piano per progetti che diviene città (privilegiata condizione che solo in pochi casi ci è dato di esperire) e che mostra come si dovrebbe fare il nostro mestiere, divenendo architetti interessati alla costruzione radicata nella memoria dei luoghi, nei gesti che ne hanno segnato l'esperienza, negli usi della gente che vive abita lavora.

Di particolare interesse, in questo numero di Firenze Architettura che riflette sul tema dell'abitare in tanti, è il lavoro sia del recupero per analogia del tessuto storico intorno al Duomo di Cerignola (rigoroso, preciso, esatto, perciò fuori dal tempo, l'impianto antico dei tipi originari detti lamioni), sia dei nuovi quartieri realizzati a nord ovest dell'abitato utilizzando gli strumenti tradizionali del PEEP, ma al contempo volgendo in occasione di riforma urbana ogni proposta di progetto. In tal senso gli insediamenti definiti da Torricelli per i bordi periferici della città perseguono l'obiettivo di realizzare innesti capaci di conferire nuovo senso e riconoscibilità alla compagine edilizia, ora razionalizzando la frangia urbana con interventi meno deboli dell'esistente, ora assumendo gli assi della campagna come principio d'ordine sul labile confine tra città e agro.

Francesco Collotti



Cesare Valle
Un'altra modernità: architettura in Romagna
A cura di Ulisse Tramonti
Bononia University Press, Bologna, 2015
ISBN 978-88-6923-067-7

La restituzione ai cittadini forlivesi dell'ex Casa Stadio dell'Opera Nazionale Baillia in seguito ad attento restauro dopo anni di abbandono, è stata l'occasione per presentare e celebrare attraverso una riuscitissima esposizione tenuta nell'autunno del 2015, la figura del suo autore, ovvero Cesare Valle, ingegnere e architetto romano.

L'opera di Valle porta nella Forlì degli anni Trenta una declinazione diversa della consueta modernità di regime, ovvero, un itinerario progettuale molto più sensibile, privo di ogni ostentato radicalismo e aperto all'accoglienza della radice tradizionale del costruire che grazie alla generosa documentazione depositata presso l'archivio romano dell'architetto, viene inquadrata e indagata sistematicamente, anche nei suoi molti rapporti e implicazioni con la cultura progettuale del tempo. Ulisse Tramonti, curatore della mostra insieme a Marino Mambelli, è anche l'attento curatore dell'omonimo catalogo che ospitando un'ampia raccolta di saggi diviene un importante contributo critico, non solo all'approfondimento della figura di Valle, ma anche al bilancio e alla revisione della storiografia che ha visto come suoi protagonisti, quella nutrita schiera di ingegneri e architetti che hanno lavorato per il regime fascista, quali oltre allo stesso Cesare Valle, anche Cesare Bazzani, Leonida Emilio Rosetti, Arnaldo Fuzzi, Gustavo Giovannoni, Saul Bravetti, Giovanni Muzio, Italo Mancini e Luigi Piccinato.

Veri e propri "costruttori di città", in modalità e linguaggi diversi, a Forlì e nel forlivese, essi hanno dimostrato di dare risposte all'eterna questione tra restauro e nuova architettura, così come hanno stemperato quell'internazionalismo di respiro europeo con una cifra più spontanea e maggiormente rispettosa dell'eredità del passato, senza per questo rinunciare alla sperimentazione di un'altra modernità.

In questo generale inquadramento di opere, progetti e architetti e nel loro vicendevole relazionarsi alla complessità dello spirito del tempo, come detto, spicca per intensità e rigore il percorso progettuale di Cesare Valle. In particolare, ogni sua opera viene analizzata da Tramonti e inserita all'interno di una schedatura che ne mette in luce storia e caratteristiche, indagando con il sapiente occhio del progettista, le dinamiche compositive altrui, andando così a creare un corpus di documentazione che rende giustizia alla poderosa figura progettuale dell'ingegnere e architetto romano che tanto ha operato in Romagna. Una figura, quella di Cesare Valle, che attraverso questo necessario contributo critico, riesce finalmente ad emanciparsi dallo stretto legame con il regime riuscendo a mostrarsi, al di là di ogni possibile ed esecrabile manifestazione ideologica, in tutta la sua forza, bellezza ed innovazione.

Fabio Fabbrizzi



Potsdam & Italien
Die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur
La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam
Potsdam School of Architecture - FHP, Potsdam, 2014
ISBN 3934329705

Nel 2012 si è tenuto presso la Fachhochschule di Potsdam il convegno binazionale *Potsdam e l'Italia*. *La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, il quale è stato coordinato da Annegret Burg e Michele Caja, dando poi vita al presente volume che raccoglie gli interventi dei diversi relatori (tra gli altri, oltre ai curatori, Michele Cometa, Daniela De Mattia, Andrea Maglio, Karin Flegel, Francesco Collotti, Martina Abri, Silvia Malcovati, Ivan Brambilla, Franco Giesecke).

Il convegno ha indagato il rapporto culturale tra l'Italia e la Prussia sul piano dell'influenza artistica e architettonica italiana, diffusasi attraverso i primi viaggi di istruzione degli architetti e studiosi prussiani nell'epoca di Federico il Grande. Viaggi che saranno intrapresi anche da architetti della generazione successiva, tra cui spicca il nome di Karl Friedrich Schinkel.

Tutti i contributi presenti nella pubblicazione sono unanimi nel considerare l'architettura come parte costitutiva della città e della sua storia e l'obiettivo è quello di riflettere sull'eredità dell'architettura storica nella città di Potsdam e sul modo in cui essa si è definita attraverso la reinvenzione dei modelli rinascimentali. Possono scaturire da questa esperienza nuove ricerche per la città contemporanea? Può questa esperienza e in generale lo studio della città storica offrire tuttora i concetti e gli strumenti pratici per il lavoro di architetti e studiosi? I diversi contributi cercano di rispondere a queste domande, approfondendo il tema dell'intreccio delle culture prodottosi con il giungere della cultura classica nei paesi d'oltralpe, l'influenza dei modelli italiani nell'immagine territoriale e urbana di Potsdam, insieme all'analisi della residenza e del palazzo urbano. Si tratta di temi che, seppure con declinazioni e modelli differenti, hanno sempre mantenuto una centralità nel dibattito generale sulla città europea e la sua costruzione. In un momento, come quello attuale, di incertezza e confusione che contraddistingue il fare architettura, essi acquisiscono un'importanza e un interesse ancora maggiore.

Il ricco apparato iconografico che accompagna il volume comprende i ritratti di Potsdam di Giovanni Chiaromonte, oltre alle riproduzioni di disegni e dipinti che mettono in scena il rapporto tra le due culture analizzate.

Sotirios Zaroulas

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Saverio Mecca - **Professori ordinari** - Maria Teresa Bartoli, Amedeo Belluzzi, Stefano Bertocci, Roberto Bologna, Cosimo Carlo Buccolieri, Fabio Capanni, Mario De Stefano, Maurizio De Vita, Romano Del Nord, Maria Grazia Eccheli, Antonio Lauria, Vincenzo Alessandro Legnante, Saverio Mecca, Giancarlo Paba, Raffaele Paloscia, Fabrizio Rossi Prodi, Marco Sala, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani, Maria Concetta Zoppi - **Professori associati** - Laura Andreini, Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Barbara Aterini, Gianluca Belli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Carlo Biagini, Alberto Bove, Susanna Caccia Gherardini, Giuseppe Alberto Centauro, Elisabetta Cianfanelli, Francesco Collotti, Angelo D'Ambrisi, Giuseppe De Luca, Maria De Santis, Maria Antonietta Esposito, Fabio Fabbrizzi, Enrico Falqui, David Fanfani, Paola Gallo, Luca Giorgi, Pietro Basilio Giorgieri, Laura Giraldi, Biagio Guccione, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Giuseppe Lotti, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Carlo Natali, Raffaele Nudo, Riccardo Pacciani, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Giacomo Pirazzoli, Daniela Poli, Massimo Preite, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Alessandro Rinaldi, Claudio Saragosa, Giacomo Tempesta, Carlo Terpolilli, Ugo Tonietti, Corinna Vasic Vatovec, Iacopo Zetti, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Francesco Alberti, Gianpiero Alfano, Mauro Alpini, Giovanni Anzani, Dimitra Babalis, Pasquale Bellia, Elisabetta Benelli, Marta Berni, Riccardo Butini, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Carmela Crescenzi, Alessandra Cucurnia, Alberto Di Cintio, Giulio Giovannoni, Cecilia Maria Roberta Luschi, Alessandro Merlo, Francesca Mugnai, Gabriele Paolinelli, Michelangelo Pivetta, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Luisa Rovero, Roberto Sabelli, Marcello Scalzo, Marco Tanganelli, Giorgio Verdiani, Stefania Viti, Andrea Innocenzo Volpe, Leonardo Zaffi, Claudio Zanirato - **Ricercatori a tempo determinato** - Valerio Alecci, Michele Coppola, Emanuela Ferretti, Valeria Lingua, Emanuela Morelli, Francesca Privitera - **Responsabile amministrativo** - Stefano Franci - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Paolo Arcangioli, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Massimo Battista, Marzia Benelli, Giuseppe Berti, Franca Giulia Branca, Angela Caccavale, Tullio Calosci, Carlo Camarlinghi, Laura Cammilli, Daniela Ceccherelli, Gianna Celestini, Daniela Chesi, Giuseppe Ciappi, Donatella Cingottini, Elena Cintolesi, Stefano Cocci, Laura Cosci, Luigia Covotta, Annamaria Di Marco, Cabiria Fossati, Stefania Francini, Lucia Galantini, Gioi Gonnella, Giancarlo Littera, Silvia Mascherini, Elia Menicagli, Marzia Messina, Rossana Naldini, Neda Para, Nicola Percacciantè, Grazia Poli, Aldo Regoli, Maria Cristina Righini, Antonio Strano, Donka Tatangelo, Francesco Tioli

