



12 | collana
Patrimonio Culturale e Territorio

Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura
Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto

RILEGGERE SAMONÀ RE-READING SAMONÀ

a cura di Laura Pujja



Roma TriE-Press
2021

RILEGGERE SAMONÀ | RE-READING SAMONÀ

a cura di
LAURA PUJIA



Roma TrE-Press

2021

Dipartimento di Architettura | Università degli Studi Roma Tre

direttore Giovanni Longobardi

Dipartimento di Culture del progetto | Università Iuav di Venezia

direttore Aldo Aymonino

cura scientifica del volume e organizzazione *call for papers and photos*

Laura Pujja

Comitato Scientifico *call for papers and photos*

Cesare Ajroldi (Università degli Studi di Palermo), Paola Di Biagi (Università degli Studi di Trieste), Giovanni Durbiano (Politecnico di Torino), Giovanni Longobardi (Università degli Studi Roma Tre), Angelo Maggi (Università Iuav di Venezia), Giovanni Marras (Università Iuav di Venezia), Lionella Scazzosi (Politecnico di Milano), Armando Sichenze (Università degli Studi della Basilicata)

Archivi

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. *Coordinatrice scientifica* Serena Maffioletti, *Responsabile* Riccardo Domenichini, *Referente immagini* Teresita Scalco
Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi, Roma

editing

Laura Pujja

impaginazione

Marica Loparco e Laura Pujja

progetto grafico

Max Catena, con Federica Andreoni, Federico Marchetti e Maria Camilla Tartaglione

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TriE-Press*

Edizioni *Roma TriE-Press* ©

Il edizione: Roma, agosto 2021

ISBN 979-12-5977-031-8

<http://romatrepress.uniroma3.it>



L'attività della *Roma TriE-Press* è svolta nell'ambito Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185, Roma.

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

This work is licensed under the license Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



In copertina: elaborazione grafica del ritratto di Giuseppe Samonà in visita in cantiere della nuova sede della Banca d'Italia a Padova. Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi, Roma

collana

Patrimonio culturale e territorio

Comitato scientifico

Carlo Baggio
Liliana Barroero
Claudio Cerreti
Claudio Facenna
Luigi Franciosini
Maurizio Gargano
Guido Giordano
Daniele Manacorda
Maura Medri
Anna Laura Palazzo
Elisabetta Pallottino
Riccardo Santangeli Valenzani
Giovanna Spadafora

Indice

- 7 Nota del curatore – L. Pujia
- 8 Giuseppe Samonà e la sperimentazione continua – G. Longobardi

Rileggere Samonà

- 12 La ‘presenza’ di Giuseppe Samonà all’IUAV di Venezia – R. Bocchi
- 18 La didattica dei laboratori di progettazione e l’impegno per la città. Dall’indagine sugli abitanti al quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre – L. Pujia
- 27 Tra tradizionalismo e internazionalismo. L’architettura svedese nella critica giovanile di Giuseppe Samonà – C. Monterumisi, M. Prencipe
- 35 Aspetti della ‘matrice plurale’ dell’analisi morfologica per Giuseppe Samonà – A.M. Puleo
- 43 Architettura sospesa – F. Mantovani
- 68 Il teatro popolare di Sciacca. Storia di un progetto ‘oscuramente soltanto mentale’ – G. Menzietti
- 75 Giuseppe Samonà e la ‘spina dorsale’ di Gibellina Nuova – L. Macaluso
- 83 Qualità e discriminine nelle città antiche. I limiti del Piano Programma di Palermo – G. Ferrarella
- 90 Un conto ancora aperto. Samonà, De Carlo e il Piano Programma del Centro Storico di Palermo – G. Piccarolo
- 97 Ampliare l’orizzonte del Piano Programma – L. Mandraccio
- 102 Samonà e le centrali elettriche di Sicilia: declinazioni di un paradigma per l’architettura delle macchine – C. Messina, E. Siciliano
- 110 La Centrale Termoelettrica Tifeo ad Augusta. Un monumento al progresso – L. Sciortino
- 118 Luce e ombra. La centrale termoelettrica di Termini Imerese – F. Zaffora
- 126 Giuseppe Samonà a Messina: un racconto dell’architettura italiana tra linguaggi e riscritture mediterranee – R. Simone, A. Jemolo
- 157 La Cortina del Porto di Messina di Giuseppe Samonà: gli isolati degli anni cinquanta – F. Cardullo
- 167 Disegni di una città moderna: la Cortina del Porto di Messina – P. Raffa
- 181 La Palazzata di Messina: ambizioni di una rifondazione continua. Progetti di resistenza e adattamento tra necessità di difesa e costruzione di spazi di relazione dal Medioevo a Samonà – A. Terracciano
- 189 La palazzata di Messina. Edifici primo e secondo – D. Bellamacina
- 219 Bruno Zevi e Giuseppe Samonà. La storia come metodologia operativa dell’architettura e la validità di una teoria dell’architettura storicizzata, ma flessibile – M. Zuccaro
- 227 Un edificio, anzi due. Giuseppe Samonà e il palazzo postale di via Taranto a Roma – R. Capomolla, R. Vittorini
- 235 El concurso de la ‘Camera dei deputati’ de Roma – E. Alonso García

- 243 La città e la struttura del territorio. Il concorso per l'Università di Cagliari – M. Burrascano
- 249 Architettura, contesto urbano e territorio: l'avveniristico CTO di Samonà a Bari – R. Pavone
- 266 La misura del fenomeno urbano – I. Macaione
- 273 Dopo il disastro del Vajont, i Piani di Samonà per Longarone – A. Ferrighi
- 284 Leggere e progettare in luoghi minori: Samonà a Montepulciano – E. Bascherini
- 291 Il nucleo residenziale INCIS in via Goito a Padova – R. Righetto
- 302 Rileggere Samonà nell'età della tecnica – G. M. Casadei
- 311 Per una teoria delle trasformazioni urbane. Il progetto *Novissime*, considerazioni sulla morfologia – C. Angarano
- 318 Attualità di Giuseppe Samonà. Il linguaggio architettonico nella costruzione dell'identità culturale delle città – V. Ariu
- 324 Costruire 'intra moenia'. Anastilosi della ricerca compositiva di Giuseppe Samonà – M. Russo
- 335 Tecnica e Poetica. Il calcestruzzo armato nell'opera di Giuseppe Samonà – P. De Marco, L.S. Margagliotta
- 343 Spirito apollineo e spirito dionisiaco: forma, struttura e percezione in Giuseppe Samonà – A.V. Dilauro
- 349 Il Laureato. Costantino Dardi e Giuseppe Samonà – R. Albiero
- 357 Per una «nuova esperienza sensibile». Samonà e il contributo didattico della componente culturale veneta presso lo IUAV nel dopoguerra: tra decorazione, interni e arti applicate – R. Carullo
-
- 363 **Abstract in inglese**
- 370 **Profili autori**

Ringraziamenti

Laura Pujia

Il mio più sentito ringraziamento va a Giovanni Longobardi, Direttore del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre, per aver sostenuto con entusiasmo e fiducia l'ideazione della *call for papers and photos* accompagnando con infinita disponibilità e cultura il lavoro di realizzazione del libro.

Rileggere Samonà | Re-reading Samonà nasce nell'ambito delle attività che ho svolto, nello stesso dipartimento, durante il programma dell'assegno di ricerca *Giuseppe Samonà 1953-1983: progetti per l'Italia dello sviluppo* (responsabile scientifico: G. Longobardi; SSD: ICAR/14 Composizione architettonica e urbana).

Si ringraziano le Università promotrici dell'iniziativa: il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre e il Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia.

Un grazie al Comitato scientifico della collana *Patrimonio culturale e territorio*, in particolare a Elisabetta Pallottino, per aver ospitato il volume dedicato agli esiti della *call* in un numero speciale.

Si ringrazia Alberto Ferlenga, Rettore dell'Università Iuav di Venezia, per aver accolto con interesse la proposta assieme ad Aldo Aymonino, Direttore del Dipartimento di Culture del progetto, unitamente all'Archivio Progetti con la Coordinatrice scientifica Serena Maffioletti, i membri del Comitato Scientifico e tutto lo staff – in particolare Riccardo Domenichini, Rosa Maria Camozzo e Teresita Scalco – per l'accessibilità alle immagini d'archivio e alla loro pubblicazione nonché per la promozione dell'intera iniziativa. Grazie ad Andrea Samonà e Livia Toccafondi per aver sostenuto con partecipazione la *call* e per aver fornito alcune immagini della loro collezione privata a supporto del volume.

Si ringrazia inoltre Claudio Sabatino per alcuni scatti provenienti dalla campagna fotografica, svolta nel 2016 in occasione di una ricerca dipartimentale condotta da Giovanni Longobardi, utilizzati nella pubblicazione.

Grazie ai membri del Comitato scientifico per aver dato disponibilità nelle fasi di *peer-review* e fornito una visione critica nelle valutazioni dei contributi: Cesare Ajroldi (Università degli Studi di Palermo), Paola Di Biagi (Università degli Studi di Trieste), Giovanni Durbiano (Politecnico di Torino), Giovanni Longobardi (Università degli Studi Roma Tre), Angelo Maggi (Università Iuav di Venezia), Giovanni Marras (Università Iuav di Venezia), Lionella Scazzosi (Politecnico di Milano), Armando Sichenze (Università degli Studi della Basilicata).

Si ringrazia chi si è impegnato nel lavoro di comunicazione nelle fasi di divulgazione della *call* e dei suoi esiti: per il Dipartimento di Architettura il segretario amministrativo Chiara Pepe, la redazione del sito web con Pamela Moretto e Ivan Guiducci, la segreteria per la ricerca e i dottorati dello stesso Dipartimento con Cristina Tessaro e Francesca Porcari, la segreteria per la didattica con Adriana Tedesco; l'ufficio di Servizio Comunicazione Iuav, in particolare Silvia Silvestrini e Cecilia Gualazzini; la redazione web di DOCOMOMO Italia Onlus.

Grazie anche ad Annalisa Metta, Janet Hetman, Giovanni Caudo per aver fornito e condiviso il layout grafico del volume *Compresenze* utilizzato, con piccole varianti, per questa pubblicazione.

Grazie a Marica Loparco per il lavoro di impaginazione svolto in collaborazione con le attività di tutoraggio del Dipartimento di Architettura di Roma Tre.

Grazie alla redazione di Roma TrE-Press, nello specifico al prof. Vincenzo Zeno Zencovich e alla dott.ssa Nazarena Patrizi per la loro disponibilità e lavoro di pubblicazione, e il Sign. Edoardo Orsingher della Teseo Editore per la cura e l'attenzione avuta nella stampa delle copie cartacee del volume.

Infine, un grazie particolare ovviamente va a tutti gli autori per l'interesse dimostrato nella partecipazione alla *call for papers and photos* che ha reso possibile l'obiettivo preposto di rilettura sui Samonà.



Teatro di Sciacca, dettaglio, 2018.
© Foto di Laura Pujia

Nota del curatore

Laura Pujia

Il volume raccoglie gli esiti della *call for papers and photos Rileggere Samonà | Re-reading Samonà* lanciata nell'autunno del 2018 e promossa dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre e dal Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia con la collaborazione dell'Archivio Progetti e della Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi di Roma. L'iniziativa ha inteso proseguire il ciclo di eventi – due mostre e una giornata di studi tenutesi nella primavera del 2018 a Venezia presso la sede del Rettorato ai Tolentini – dedicati a Giuseppe Samonà (1898-1983), uno degli architetti più noti e influenti del Novecento italiano. Attivo come progettista, teorico e didatta, Samonà è stato direttore e rifondatore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) dal 1945 al 1972 e senatore della Repubblica dal 1972 al 1976. Le due mostre hanno riguardato l'opera di Samonà in un periodo dell'architettura italiana particolarmente ricco di occasioni progettuali e significativamente connesso alla grande crescita economica del paese nel secondo dopoguerra: *Per la città pubblica*, a cura di Giovanni Longobardi e Giovanni Marras con Stefano Balzanetti e Laura Pujia, ha esposto una selezione di schizzi, disegni, modelli, taccuini e pubblicazioni; *La vita delle opere*, a cura di Angelo Maggi, ha dedicato attenzione alle architetture costruite, attraverso lo sguardo di alcuni fotografi.

L'obiettivo della *call* è stato quello di ampliare il dibattito scientifico di rilettura del lavoro di Giuseppe Samonà e del suo studio con il figlio Alberto, raccogliendo contributi originali di carattere teorico, storico-critico, indagini di progetti e documentazioni fotografiche delle opere.

Le risposte all'invito sono state numerose da parte di studiosi, progettisti, fotografi coinvolti in diversi ambiti professionali e provenienti da diverse Università e Scuole Politecniche (Ancona-Marche, Ascoli-Camerino, Bari, Genova, Lausanne, Matera-Basilicata, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Reggio Calabria, Siracusa-Catania, Torino, Valencia, Valladolid, Venezia). I materiali pervenuti sono stati selezionati tramite *peer-review* e raccolti in questo volume speciale, numero 7 della collana *Patrimonio Culturale e Territorio* del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. Il comitato scientifico della *call* era costituito da Cesare Ajroldi, Paola Di Biagi, Giovanni Durbiano, Giovanni Longobardi, Angelo Maggi, Giovanni Marras, Lionella Scazzosi, Armando Sichenze.

La pubblicazione *Rileggere Samonà | Re-reading Samonà* è il risultato di un attento e lungo lavoro di revisione ed editing a favore di una visione d'insieme dei singoli contributi; pertanto si è scelto, coerentemente all'obiettivo di rilettura sull'operato dei Samonà, di utilizzare immagini prodotte dagli autori stessi per illustrare i propri saggi e che ognuno di essi ha dichiarato di essere titolare di ogni diritto morale e patrimoniale d'autore, ovvero – nel caso di fotografie o documenti i cui diritti siano di terzi – di aver avuto formalmente l'autorizzazione alla pubblicazione dall'autore o dall'ente proprietario, oppure ancora di avere avuto indicazione che l'immagine è libera da diritti. Tutte le immagini dubbie non sono state utilizzate nel volume e ove possibile, in accordo con l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e la Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi di Roma, sono state scelte quelle più idonee e di sua proprietà per il risultato complessivo del libro evitando sovrapposizioni con gli altri contributi.

Giuseppe Samonà e la sperimentazione continua

Giovanni Longobardi

Questo libro nasce nell'ambito delle varie iniziative intorno alla figura di Giuseppe Samonà organizzate congiuntamente dall'Università Roma Tre e dall'Università Iuav di Venezia nel 2018, al termine delle quali è scaturita in maniera naturale l'esigenza di una rassegna degli studi più recenti e attuali concernenti la sua opera. Il successo della *call for papers and photos*, forse non del tutto prevedibile nell'alto numero delle adesioni ricevute, se da un lato ha comportato un complesso lavoro di riordino per la curatrice, dall'altro mostra una prima acquisizione: e cioè che la «disseminazione didattica»¹ attuata da Samonà, se vogliamo intenderla come capacità di trasmettere l'intelligenza dei suoi atteggiamenti critici e operativi nell'architettura-urbanistica, è stata efficace e duratura. I trentasei contributi qui riuniti in un volume di oltre 370 pagine, provenienti da una grande varietà di scuole italiane e europee, testimoniano che la ricchezza della sua produzione progettuale e culturale seguita a porre sollecitazioni vive ancora oggi; e, ancora più significativo, che è capace di richiamare l'attenzione anche delle generazioni di architetti e ricercatori più giovani.

Credo che gran parte di questa vitalità si possa ascrivere alla sperimentazione continua che Giuseppe Samonà ha praticato nell'intero arco della sua lunga attività. Un percorso che non cede all'abitudine, alla ripetizione di motivi collaudati e all'autocompiacimento, ma che di ogni tema riesce a cogliere con acume le singolarità e gli aspetti meno immediati, restituendoli in maniera nuova e inattesa. In questo modo Samonà cavalca tutti i «generi» dell'architettura del Novecento, e in particolare del secondo dopoguerra. I suoi progetti sono testi complessi, suscettibili di più livelli di lettura – talvolta anche contraddittori, come alcuni dei saggi che seguono non mancano di sottolineare –, ma che in ogni occasione mettono a fuoco questioni centrali, spesso inaugurandone di nuove (Alberto Ferlenga ne ha scritto recentemente come di un «apristrade»²).

Per esempio, quella della partecipazione sociale nel progetto della casa pubblica, introdotta nella didattica dell'architettura fin dal 1945-46 con le interviste agli operai delle industrie di Marghera³.

Samonà ha anche condotto una ricerca continua sul piano tipologico, sperimentando a più riprese in molti progetti (tra cui il Centro Direzionale di Torino, l'ANAS e l'IRFIS di Palermo) l'idea di un edificio per il terziario caratterizzato da un corpo di fabbrica profondo e spesso, a strati sovrapposti, sfalsati e progressivamente scossi verso l'alto, che cerca di coniugare le esigenze del funzionalismo con l'alta densità della città tradizionale stratificata. La ricerca culmina con il concorso per il Parlamento – forse quello tra i suoi progetti che più si è fissato nell'immaginario architettonico – ma non troverà applicazione concreta, tranne a ricomparire a distanza di decenni, trasfigurata ma riconoscibile, in opere realizzate da protagonisti dell'architettura contemporanea come SANAA, Chipperfield o Herzog & De Meuron.

In realtà, la sperimentazione sull'isolato iperdenso è connessa a un altro tema portante, che è quello della grande dimensione metropolitana, dove si manifesta tutta la sua capacità di traslare i problemi architettonici alla scala del territorio guardandoli in maniera unitaria. Come nel caso della metropoli dello Stretto di Messina, dove il ponte oggetto del concorso, pur nella sua iconicità, diventa un piccolo *dettaglio* nel completo ridisegno delle

due coste in chiave metropolitana – che investe perfino la *sua* Palazzata – come condizione e esito insieme di una innovazione infrastrutturale così profonda.

La sua propensione allo sguardo lontano e al progetto come prodotto intellettuale conduce Samonà anche a un precoce avvicinamento ai temi ecologici. Durante il suo mandato senatoriale nella VI Legislatura iniziato nel 1972 prende parte alla *Commissione speciale per i problemi ecologici*, ed è del 1972 il Concorso per la nuova Università di Cagliari, un progetto concepito come un grande scavo alla scala del paesaggio, sul quale anni dopo ritornerà indicandolo come un esperimento ancora embrionale e incompleto: «È l'idea dell'uomo che organizza un suo discorso artificiale, scavando la propria essenza distruttiva, piuttosto che organizzarla *al di fuori*, come la generalità degli interventi d'oggi: che soverchiano lo spazio naturale e quindi distruggono certi aspetti semiotici di questa natura ancora bellissima. Nel progettare delle strutture universitarie non avevo ancora capito il segreto che la vera soluzione del progetto sarebbe stata quella di costruire un nuovo rapporto tra uomo e natura, questo nuovo rapporto lo avevo presente solo negli aspetti figurativi; chissà che cosa avrei fatto se avessi approfondito quelli mentali»⁴.

Giuseppe Samonà è stato un attivissimo agitatore culturale, ma anche un intellettuale dotato di grandi capacità di *ascolto* sia nei confronti delle linee evolutive della realtà a lui contemporanea sia nei confronti delle voci dei suoi collaboratori, in particolare più giovani. Questo gli ha permesso di elaborare una peculiare forma di sincretismo disciplinare, che è forse anch'essa uno dei motivi dell'interesse che la sua opera suscita oggi. Nel corso della conferenza già citata sostiene che «da natura può darci un altro ordine»: non un *ritorno* alla natura, ma piuttosto un andare incontro alla natura, per il quale arriva a sostenere, a 84 anni, la necessità di una nuova *avanguardia*. «Non esiste ancora quest'avanguardia. Sono io che me ne faccio promotore, e per ora ne sono il presidente, il segretario e il ricercatore adepto»⁵.

Note

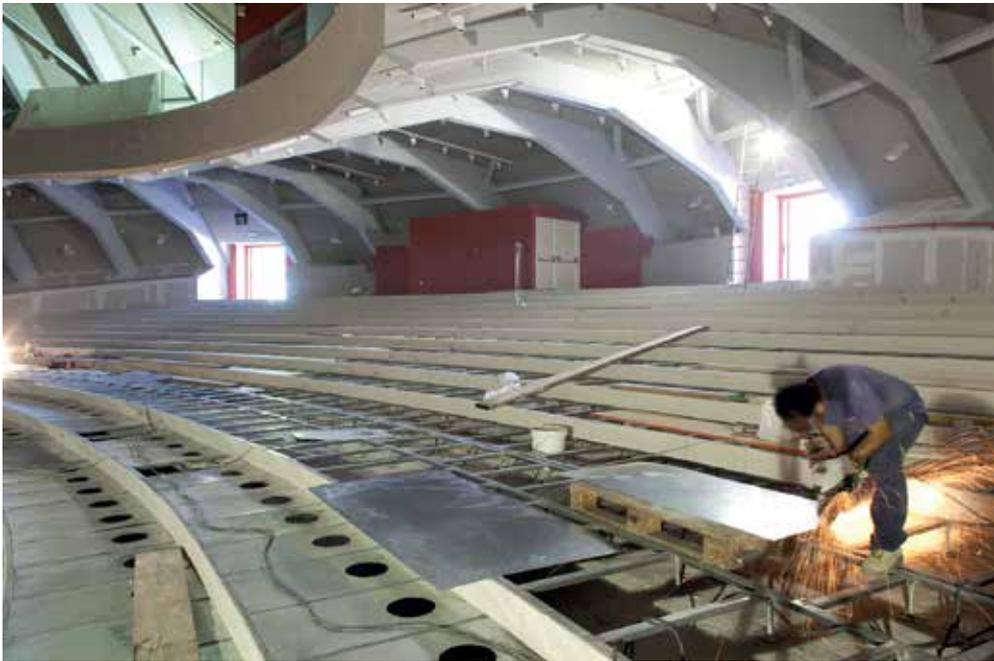
1 P. LOVERO, *La disseminazione didattica*, in G. SAMONÀ, *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli Editore, Milano 1978, p. 553 sgg.

2 A. FERLENGA, *Aprire strade, ricostruire città*, in *Giuseppe Samonà. Progetti per la città pubblica*, a cura di G. Longobardi, G. Marras, Universalia, Pordenone 2020, pp. 6-7.

3 Il 9 dicembre 1982 Giuseppe Samonà tiene a Napoli una conferenza – alla quale ho avuto la fortuna di assistere da studente – a margine di una mostra dei suoi disegni per il portale del teatro di Sciacca. Nel dibattito che segue, gli viene chiesto un giudizio sull'esperienza di De Carlo nel quartiere Matteotti a Terni e sul rapporto tra progetto e fruitore. Samonà risponde: «De Carlo è stato un mio allievo, uno dei miei allievi più cari [...] Egli sente il confronto col mondo esterno come colloquio con le masse», così attribuendosi con una certa disinvoltura la paternità del metodo. Cfr. *L'insegnamento di Giuseppe Samonà, lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984*, a cura di M. Montuori, Cluva, Venezia 1985, p. 44.

4 SAMONÀ, *I disegni del portale del teatro di Sciacca*, in *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica. La poetica dell'insieme. Tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000, p. 151. Si tratta della stessa conferenza napoletana del 1982 richiamata in precedenza.

5 *Ivi*, p. 149.



Teatro di Sciacca, 2012. Cantiere dei lavori di completamento diretti da Iano Monaco.
© Foto di Giovanni Longobardi

La 'presenza' di Giuseppe Samonà all'IUAV di Venezia

Renato Bocchi

Sulla didattica della progettazione

Già nel memorabile articolo del 1947 al titolo *Lo studio dell'architettura*, comparso sul numero 15 di «Metron», Giuseppe Samonà sconvolge i termini della didattica tradizionale della composizione architettonica nelle scuole d'architettura italiane, aprendo un nuovo corso la cui portata innovativa ha segnato fortemente la storia dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e non solo, e non si è ancora oggi esaurita.

Samonà – ribadendo una posizione maieutica nei confronti degli allievi che propugna una «ginnastica spirituale dell'immaginazione»¹ sulla scia delle «vecchie accademie di buona memoria» ma aggiornandola ai tempi nuovi nella coscienza che «i nostri organismi architettonici moderni» risultino «troppo flessibili perché si possa precisarne il benché minimo lineamento entro un equilibrio generale preconstituito»² – fissa l'attenzione sul «metodo di studio» piuttosto che su un apprendimento di bottega dell'architettura: un «metodo di studio in cui si possono trovare i fondamenti per comporre la nuova esperienza sensibile, che venga incontro [...] al bisogno perenne della fantasia creatrice di cercare dei concreti limiti, per oggettivarsi in rappresentazioni spaziali di architettura, riducendo la ricerca plastica entro un cerchio di possibilità sufficiente a determinarla come espressione»³. A questa nuova «esperienza sensibile», che si propone di ricercare nel lavoro didattico, è affidata una delimitazione di campo della «fantasia creatrice», che si fonda sulla «nitida oggettivazione di tutti i complessi fattori che costituiscono oggi l'organismo da progettare».

Abbandonando la pratica tradizionale dell'esercizio progettuale reiterato ed estemporaneo nel corso degli studi, egli propone dunque un attento puntiglioso «studio dell'architettura» che consideri analiticamente tutti gli elementi concorrenti alla genesi dell'opera e non trascuri tuttavia di sfociare in una «sintesi generale», traducibile in «creazione architettonica», in «progetti definitivi, minuti, analitici, infinitamente dettagliati».

Il compito che così si profila è – come ben si vede – arduo e ricco d'insidie, prospettando a tutto il campo degli insegnamenti della scuola d'architettura un obiettivo finale comune, una «concordanza assoluta verso un unico intento: la compilazione di un progetto d'architettura»; e per converso obbligando gli insegnamenti progettuali ad un ruolo di estrema sintesi, al di sopra degli steccati disciplinari. Non tutto questo ambizioso disegno è evidentemente riproponibile sic et simpliciter in una scuola fortemente variata nei numeri e nelle tendenze culturali come quella in cui operiamo oggi e che spesso è scivolata verso il limite contrario, quello di un 'politecnicismo' che minaccia di obliterare i fondanti valori umanistici ed artistici della didattica e della missione dell'architettura. Rimane tuttavia fondamentale nello spiegare la formazione e la lunga vitalità di una Scuola di Venezia che appunto sul disegno ambizioso di un lavoro collettivo, pluralista, poliedrico negli apporti singoli, ma fortemente omogeneo nelle intenzionalità e nei fini, ha trovato i suoi fondamenti e teso a creare una figura di architetto 'integrale',

umanisticamente fondato su una cultura ampia ed articolata e allo stesso tempo tecnicamente preparato, ma soprattutto cosciente del suo ruolo sociale. Un processo formativo (e pedagogico) – quello proposto dalla scuola di Samonà – che non ha comunque nulla della clonazione né della produzione in serie, ma tende ad una riproduzione geneticamente sana: pertanto non sforna prodotti a propria immagine e somiglianza o prodotti di ‘bottega’, bensì tende a formare individui dotati di una propria spiccata personalità, prodotti di ‘scuola’, appunto.

L'unità architettura-urbanistica

Un contributo importante dell'elaborazione teorica di Samonà alla definizione dei contenuti tematici e ideali della progettazione proviene certamente dal concetto di «unità [dialettica e operativa] architettura-urbanistica», sul quale spesso ritornano i suoi scritti e con il quale mette in forse il rapporto univoco e propedeutico che generalmente si tende ad instaurare tra urbanistica e architettura (e quindi qualsiasi forma di primato dell'una sull'altra) «mostrando con chiarezza la impossibilità di pensarle esistenti al di fuori di questa dimensione disciplinare unitaria che le interconnette»⁴. Urbanistica e architettura, dunque, come due momenti distinti ma complementari della ‘vita insediativa’: «la teoria [dell'urbanistica e dell'architettura] [...] diventa illuminante se descrive ed esplica [...] i modi d'aggregazione dei fenomeni come appartenenti a una sola dimensione disciplinare, che include tutta l'attività insediativa del territorio nei due soli momenti possibili: quello urbanistico di moto e quello architettonico di quiete, mostrando con chiarezza la impossibilità di pensarli esistenti al di fuori di questa dimensione unitaria che li interconnette»⁵.

Falsamente interpretata talvolta come una volontà di negare gli apporti originali e lo strumentario peculiare di ciascuna delle due branche disciplinari, la posizione di Samonà sembra piuttosto combattere l'incomunicabilità tra i due campi, riaffermando l'essenzialità di una visione dei fenomeni urbani ed insediativi che contemperi i caratteri (e le tecniche) urbanistici con i caratteri (e le tecniche) architettonici, al di fuori di ogni distinzione di scala e di ogni subordinazione degli uni agli altri. Ciò conduce ad una forte accentuazione dell'interesse per la ‘morfologia’ urbana ed insediativa, quale campo di studi e di conoscenze che abbraccia gli apporti formativi sia dell'architettura che dell'urbanistica, verso un esito che non è mai un'opera di costruzione in astratto bensì un'opera profondamente inserita in un quadro spazio-temporale (storico-geografico) definito. Di qui la ricerca di un obiettivo finale – nell'«esperienza sensibile» quindi anche nella didattica della progettazione – che è sempre un'opera, concretamente valutata e contestualizzata, e mai un progetto accademicamente configurato.

Storia e progetto: il significato storico del presente

L'importanza attribuita alla correlazione storia-progetto viene di conseguenza. Non è una correlazione di tipo imitativo o revivalistico. Non è nemmeno un processo storicistico di deduzione dai dati

dell'esistente di suggerimenti per le forme nuove. È la ricerca di un bagaglio di conoscenze orientate, vitali per l'impostazione di uno specifico progetto: «nella sfera architettura-urbanistica sarebbe necessario formare una classificazione documentata di tutti gli argomenti riguardanti la cultura che condiziona gli attuali interessi degli architetti e della quale fanno parte anche documenti del passato, individuabili come 'presenze' nello spazio e nel tempo del nostro presente. È una classificazione preparatoria per una storia formalizzata»⁶.

Il concetto di 'presenza' è centrale in questa ricerca ed è strettamente «legato alle situazioni di luogo e di tempo». Si tratta di un'eredità che l'esperienza storica consegna al presente, in termini tuttavia non astratti (dal luogo e dal tempo) bensì fortemente vincolati alle «relazioni che la costituiscono e la vincolano allo spazio circostante». Queste 'presenze' non sono dunque semplici fatti monumentali e simbolici che trasmettono messaggi e testimonianze dell'esperienza storica, sono piuttosto incarnazioni dell'esperienza storica stessa, riassuntive – nel presente – di stati del passato ancora in grado di influenzare il futuro: «sono valori essenziali nella formazione dei contenuti dell'arco storico del presente e vi rappresentano [...] il senso di invariabilità. [...] L'idea di presenza può anche non riferirsi a oggetti materiali, ma ad azioni più o meno durevoli esercitate da persone singole o da gruppi, la cui personalità provoca grandiose operazioni trasformatrici nella cultura e nel gusto come nelle trasformazioni degli assetti insediativi»⁷. Captare queste 'presenze' nello stato di fatto significa dunque 'capire' le forme di una città, di un insediamento (non tanto analiticamente, nei loro processi formativi, quanto sinteticamente, nei loro esiti finali) e poter progettare forme in sintonia con il tempo e con il luogo espressi in quelle 'presenze'.

Tipologia e morfologia

Di qui discende l'importanza del fatto che l'architetto possa formarsi una specifica sensibilità alle forme (urbane), mediante lo studio delle stesse (morfologia), nuovamente incentrato non tanto sulle loro leggi costitutive interne quanto sui modi del loro rapportarsi con il contesto insediativo entro cui sono inserite.

Questa attenzione alla «morfologia dello spazio organizzato» consente di instaurare un rapporto fertile fra il progetto e il luogo, esplicitando la rete di «corrispondenze e dipendenze che formano la rete di relazione del contesto strutturale dello spazio organizzato»⁸. Il concetto di 'tipologia', e il conseguente studio tipologico, così come enunciato da Samonà, è strettamente legato a questo preminente interesse per il «senso delle cose esistenti nel luogo», ovvero per il dato morfologico. Anche in tal caso non si tratta di un procedimento di costruzione astratta di modelli di comportamento, bensì della predisposizione di una serie di «elementi di carattere tecnico e tecnologico facenti capo a norme, regolamentazioni, linee di condotta», che è strettamente collegata con la 'cultura' di un luogo spazialmente e temporalmente definito. La 'tipologia' è dunque

un 'fenomeno della cultura', «una dimensione culturale delle idee operative sull'urbanistica e sull'architettura», che sintetizza in norme, regole e linee di condotta il codice di una determinata civiltà (urbana o insediativa): è, in fondo, l'espressione di una 'forma mentis' che si cristallizza in un sistema di convenzioni più o meno universalmente accettate nell'ambito di un determinato 'paese' per la costruzione dello spazio insediativo. «In ogni luogo si crea perciò un rapporto fra le sedimentazioni formali-funzionali delle attività tipologiche che vi si svolgono attraverso il tempo e la configurazione fisica del luogo stesso, nei vari mutamenti dallo stato naturale a quello in cui vi si localizzano manufatti. Questo rapporto costituisce l'essenza della sfera morfologica per l'architettura e l'urbanistica. Essa si imposta oltre l'esperienza astratta della tipologia, localizzando e generalizzando il senso della forma delle cose nel luogo in cui sono sedimentate»⁹.

Il luogo-spazio

La «forma dello spazio organizzato», attraverso l'analisi morfologica e tipologica, può così esplicitarsi definitivamente e concretizzarsi in un 'luogo': un concetto che riunifica la «dimensione umana dell'aggregato da costruire» (la sua essenza 'culturale', quindi tipologica) con la «dimensione geografica dell'area relativa». L'esito del progetto è in questo «identificarsi dell'idea di piano con l'idea di luogo», in questo reificarsi hic et nunc del progetto in 'opera' finita e contestualizzata (quindi anche storicizzata) o – come ha scritto Polesello nel 1987 – in «oggetto collocato dentro una costruzione apprendibile, parziale ma finita, de-limitata [un luogo-spazio]»¹⁰.

Finitezza della città antica e teoria dei vuoti architettonici

A questa tensione verso la definizione di luoghi-spazio come unità significanti della costruzione dell'insediamento, va riferita anche la posizione di Samonà circa la città antica da assumersi come 'città finita' e la conseguente sua teoria dell'intervento per 'vuoti architettonici' che consentono di leggere compiutamente quella 'finitezza'.

Si tratta di «conferire al centro storico – spiega Samonà – una finitezza che abbia il massimo di espressività, dagli elementi formali e dalla loro coerenza, secondo una figurabilità da scoprire»¹¹. «Con questi atti del progettare, mentre da un lato si conquista l'unità del tessuto storico, dall'altro si annulla quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica»¹².

Polesello interpreta questa 'teoria dei vuoti urbani' come «una dilatazione del concetto di luogo-spazio e, di fatto, un rovesciamento delle condizioni normali della esperienza visiva: un vuoto è

misurabile solo con riferimento ad elementi esterni ad esso e la connessione tra esterni garantisce a noi di sapere la posizione in questo vuoto: in maniera assolutamente identica alle tecniche usate per la navigazione»¹³.

Segni, disegni, parole

Il pensiero di Samonà conduce alla fine a considerare che così l'architettura come l'urbanistica sono fondamentalmente 'progetto', invenzione di forme sulla base di forme ereditate dalla cultura di un luogo. Questa invenzione si può esplicitare con segni che esprimano l'essenza di quel progetto (lo «stato di progetto», in opposizione allo «stato di fatto») ossia che trasformino il 'presente storico' in futuro. Tali segni possono essere di volta in volta disegni (prefigurazioni o rappresentazioni visive di una realtà in trasformazione) oppure parole (prefigurazioni o rappresentazioni mediante il racconto di una realtà in trasformazione); in tutti i casi sono strumenti del progetto: «questo grande Documento, che può essere dato solo dalla giusta descrizione di ciò che noi vogliamo sia il futuro della città, [...] carico di valori creativi della personalità che lo ha elaborato ed arricchito dei valori di chi lo ha migliorato con la propria osservazione: l'architettura del Piano è qui [...] La città deve essere descritta creativamente per quello che noi vogliamo che diventi nel suo futuro più lontano; ci poniamo con la parola all'interno di un atto creativo in una posizione [...] che sarà tanto più importante quanto la personalità che ha inciso sulla formazione del piano darà una giusta descrizione di cose che saranno poi riproposte con segni di linguaggio secondo anche da altri»¹⁴.

L'architettura è dunque in questa capacità di reinvenzione di forme, di spazi, di luoghi-spazio: l'architettura è prima di ogni altra cosa capacità di cogliere e di rappresentare il «senso delle cose di un luogo», la 'cultura' di un luogo, di una città. Questo sembra il messaggio che riconduce al tema della didattica della progettazione, di una progettazione che recuperi in sé valori che promanano da una 'dimensione umana' (antropologica) e da una 'dimensione geografica' dei luoghi da conformare.

Nel seminario su *L'insegnamento dell'architettura nei corsi di Composizione e Progettazione architettonica*, tenutosi all'IUAV di Venezia nel giugno 1988 – dai cui materiali preparatori da me allora prodotti ho tratto in sintesi il presente scritto – l'allora direttore del Dipartimento di Progettazione Architettonica, Gianugo Polesello – riferendosi proprio alle posizioni espresse dal suo diretto maestro Giuseppe Samonà – concludeva: «La progettazione è, per sua natura, un 'atto di sintesi' costruibile fondamentalmente per 'via intuitiva', è quindi atto necessariamente individuale? Credo che questa domanda sia quella che sta dentro la critica mossa da G. Samonà nel 1947 al modo di insegnamento dell'architettura nelle scuole italiane (ed europee), modo che consente solo, nel processo di reazione dell'allievo davanti ad un tema progettuale, ad una domanda posta dal professore di Composizione, un interloquire con esso nella figura di maieuta più che di persuasore, rapporto dove la teoria dell'argomentazione è applicata a senso doppio dall'allievo al professore e viceversa.

La Scuola esaurirebbe così il proprio compito nella formazione (solo organizzativa) delle condizioni (finalmente organizzative) perché quel particolare rapporto allievo/professore abbia luogo. Le elaborazioni insomma, in quanto atti creativi, sono assolutamente corrispondenti ad elaborazioni (che non interessano in quanto tali) di pensieri nella forma di prodotti artistici, di esiti intuitivi (che sono gli unici esiti anche nella figura di esiti socialmente utili). Voglio dire che la Scuola in quanto soggetto collettivo è sostanzialmente negata in questo tipo di organizzazione; e G. S. passa decisamente alla messa in mostra della costruibilità di una Scuola fondata su 'paradigmi sociologici', ossia sulla base della assunzione del gruppo, del *team*, come soggetto e, contemporaneamente, sulla possibilità/necessità di procedere ad una analisi la più rigorosa possibile delle condizioni in cui il lavoro di progettazione deve compiersi, mirando in tal modo a coinvolgere dentro una stessa dimensione materiale l'oggetto e l'esito dell'operazione. La vera natura della esperienza di G. S. attuata nella Scuola di Venezia è stata nella costruzione della progettazione architettonica come connubio di analisi e di sintesi, come processo che assume nel proprio progredire i termini continuamente nuovi della propria origine e perfeziona i limiti della propria figura, proprio intendendo la progettazione architettonica come un 'lavoro'¹⁵.

Note

1 G. SAMONÀ, *Lo studio dell'architettura*, «Metron», n. 15, 1947, pp. 7-15.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 ID., *Disegno per una unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura*, in *Oggi l'architettura*, a cura di C. Doglio, A. Samonà, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 25-36.

5 *Ibid.*

6 ID., *Il significato storico del presente nell'unità del linguaggio architettonico*, in *L'unità architettura-urbanistica*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 11-50.

7 *Ibid.*

8 ID., *Alternative concettuali alla metodologia della moderna pianificazione*, «Casabella», n. 444, 1979, pp. 47-48.

9 ID., *Una valutazione del futuro della città, come problema del suo rapporto con l'architettura*, «Il Mulino», n. 218, 1971.

10 G. POLESSELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, in *Incontri di architettura*, a cura di U. Siola, R. Amirante, Guida, Napoli 1987, pp. 11-22.

11 SAMONÀ, *Il problema urbanistico dell'intervento nei centri storici*, «Siprauno», n. 6, 1966.

12 ID., *Il futuro dei nuclei antichi della città ed esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, «Urbanistica», n. 81, 1957.

13 POLESSELLO, *La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti*, cit., pp. 11-22.

14 SAMONÀ, *Considerazioni di metodo*, in *Architettura del presente e città del passato*, a cura di U. Siola, Shakespeare & Co., Brescia 1984, pp. 13-19.

15 POLESSELLO, *Sull'insegnamento dell'Architettura nei corsi di Composizione e Progettazione Architettonica*, materiali di base per l'omonimo seminario, 8-9 giugno, Dipartimento di Progettazione Architettonica, IUAV, 1988, pp. 1-12 (brochure con contributi di M. Narpozzi, R. Bocchi, F. Pittaluga, M. Montuori, G. Fabbri, D. Bolla, G. Carnevale).

**La didattica dei
laboratori di
progettazione e
l'impegno per la
città.
Dall'indagine sugli
abitanti al quartiere
INA-Casa San
Giuliano a Mestre**

Laura Pujia

Didattica e progetto

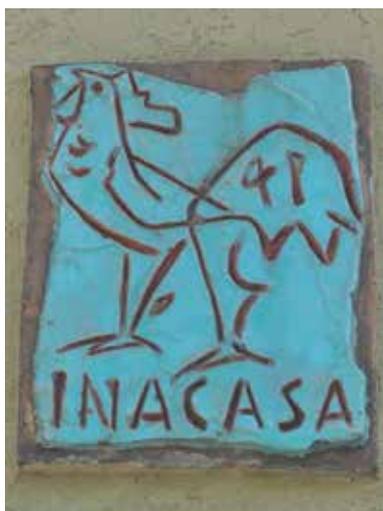
Giuseppe Samonà assume la direzione dell'IUAV nel 1945 e il suo operato prefigura, fin da subito, una nuova dimensione per la Scuola di Venezia riconsiderando l'insegnamento dell'architettura in un clima di rifondazione postbellica dove il ruolo dell'architetto¹ diventa essenziale e in cui gli allievi, formandosi, avrebbero dovuto misurarsi con questo reale contesto. Samonà, come docente e architetto, è impegnato in questo orientamento e Venezia si offre come campo d'indagine e Scuola in cui mettere in atto tali prospettive².

I programmi delle materie compositive e urbanistiche, nell'immediato dopoguerra e fino agli anni Cinquanta, si concentrano a livello nazionale sulle questioni legate all'abitare e alla ricostruzione delle città partendo dall'emergenza residenziale. Dall'anno accademico 1945-46 Samonà, mosso dall'idea che «i docenti coadiuvati dagli allievi»³ potessero condurre ogni studio di edilizia proposto portandolo a termine nella realizzazione, avviò una serie di laboratori di composizione in collaborazione a liberi professionisti da lui chiamati ad insegnare. Il processo didattico, come riportato nel suo dattiloscritto *Relazione sul metodo adottato e sui risultati ottenuti per determinare le caratteristiche di un quartiere residenziale per lavoratori nella zona industriale di Marghera*, aveva lo scopo di controllare tre importanti aspetti: «tecnico», «sociale» e «plastico»⁴.

La laguna di Venezia e la sua prossima terraferma divengono, in tal senso, dei luoghi di sperimentazione progettuale concreta e permettono di delineare un filone di ricerche attorno alle relazioni tra *architettura e urbanistica* in un intreccio di contaminazioni anche con altre discipline. Questi studi diedero un'impronta precisa all'identità della Scuola che all'epoca si era distaccata dalle tendenze che interpretavano tale rapporto in termini di pianificazione economico-territoriale o come frutto di meri calcoli su basi statistiche e invenzioni architettoniche. Il progetto così inteso era influenzato da altre discipline – quali la filosofia, la geografia, l'antropologia, la sociologia, l'economia ecc. – e l'insegnamento si radicava nella fondamentale convinzione, dettata dalle necessità del momento storico, di guidare la Scuola di Architettura verso «una maggiore concretezza di studi per illuminarne con la realtà dei problemi pratici i concetti dottrinari e scientifici»⁵.

In quegli anni, Samonà propone nel programma didattico un tema concreto e di vasta portata sociale quale lo studio di un quartiere residenziale per lavoratori nella zona industriale di Marghera che potesse costituire un «modello».

L'architettura è considerata una disciplina che deve fare i conti con i vincoli reali fin dalle prime fasi partendo dall'insegnamento che si impartisce agli studenti nella Scuola, queste riflessioni sono contenute nel suo testo dedicato a *Lo studio dell'architettura* pubblicato sulla rivista internazionale di architettura «Metron» dove si legge: «la scuola non può studiare un progetto di città, ma un quartiere residenziale può studiarlo, un quartiere che per esempio limitato a due o trecento famiglie e disposto in una zona adatta e con vincoli assolutamente realistici»⁶.



01

Dopo qualche anno, nel 1949, il Parlamento approva *i provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori* e inizia il piano INA-Casa⁷ che «rappresenterà la messa in pratica delle riflessioni e dei progetti sulla ricostruzione del paese, maturati tra il 1944 e il 1946»⁸.

Il quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre rappresenta, in questi termini, un caso esemplare e delinea un manifesto dell'impegno della scuola nella crescita della città: progettato «sui banchi»⁹ dell'Università veneziana diverrà in seguito incarico professionale del gruppo¹⁰ guidato dallo stesso Samonà assieme a Luigi Piccinato e vedrà la sua realizzazione come edilizia residenziale pubblica INA-Casa nel 1956.

Metodo e risultati

Il 16 giugno del 1947 Samonà scrive la *Relazione sul metodo adottato e sui risultati ottenuti per determinare le caratteristiche di un quartiere residenziale per lavoratori nella zona industriale di Marghera*¹¹ riportando i concetti a cui mira il lavoro. Egli sostiene che «Alla base di ogni studio profondo nell'architettura vi è un fatto sociale, un fatto umano che occorre sottilmente indagare per dar forma e concretezza plastica a tutti gli elementi tecnici, costruttivi e funzionali che costituiscono il congegno di quella architettura che si vuol creare»¹². Tale riflessione sul ruolo del progetto si condensa nel concetto di casa intesa come nucleo fondante della società. Samonà individua nell'architettura residenziale l'ambito in cui condurre ricerche scientifiche e applicate, conferendo alla progettazione architettonica un ruolo socialmente impegnato nei confronti di un dato territorio; nella stessa relazione difatti scriverà: «La casa è l'elemento determinante e tangibile in architettura del progresso civile di questo secolo, essa mostra più di ogni altro edificio la concretezza degli ideali d'oggi, che tesi ad elevare il popolo verso un più alto grado di civiltà trovano in questo principio etico una forma di compenso alle cruenti e sanguinose lotte del nostro tempo»¹³. Emerge, dal testo, il suo impegno sociale e morale da architetto partecipe nella costruzione pubblica della casa che di lì a poco si concretizzerà con l'avvio della politica nazionale dell'INA-Casa.

Interpretando in tale modo il ruolo del progetto affiorano le riflessioni su città e architettura nell'incessante ricerca di unità che caratterizza il dibattito degli anni Settanta; l'urbanistica non è intesa da Giuseppe Samonà come una disciplina interessata a pianificare una «trama di reti stradali e di volumi edilizi sorti da fredde nozioni di calcolo scientifico e statistico»¹⁴ ma è un tutt'uno con l'architettura¹⁵. Le due componenti, insieme, tratteranno – alle diverse scale – l'aspetto umano insito nel concetto di abitare; il nucleo di quartiere, grazie all'aggregazione degli usi e delle necessità reali degli abitanti, costituirà l'organicità compositiva del complesso residenziale.

Per impostare il progetto su queste premesse, Samonà dividerà gli studenti in gruppi che, con il suo aiuto e quello degli assistenti, effettueranno un'indagine sociale sui lavoratori cui sono destinati gli alloggi. L'analisi sarà condotta tramite un questionario di domande che fornirà le informazioni utili sulle abitudini e sulle future aspettative permettendo di impostare il progetto secondo le reali

01. Piastrella di ceramica, quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre, Venezia.

© Foto di Laura Pujia



02

esigenze, limitando le deduzioni estranee al contesto. Al momento dell'avvio della ricerca, il bacino di lavoratori afferente alle industrie di Marghera, secondo le dichiarazioni degli enti, contava una popolazione di circa 12.700 operai suddivisi in: specializzati, manovali, tecnici e impiegati. Il lavoro sociale prende avvio analizzando i dati forniti direttamente dall'Associazione Industriale di Marghera che inquadravano più di 8.000 lavoratori. Dalla serie di inchieste svolte a campione sul 10% del totale emerge un attaccamento profondo alla vita tradizionale e al «focolare». Si manifesta un duplice bisogno: da un lato quello di individualità riconosciuto nell'appartenenza a un nucleo familiare e dall'altro quello di quartiere associato alla promiscuità di classi e usi. La casa unifamiliare appare come la tipologia più affine ad alcune esplicite richieste: un ingresso indipendente, un orto, un posto sicuro per le biciclette, un piccolo ambiente adibito a studio e una separazione degli ambienti in base agli impieghi designati per la zona giorno e notte; per quanto riguarda le esigenze complementari al quartiere, emergono le richieste di: una biblioteca pubblica, una scuola vicina al luogo di abitazione, ambienti per il doposcuola, un asilo infantile.

Unità residenziale e organismo-quartiere

Il panorama di desideri e aspettative tratteggiato dalle risposte ai questionari svolti permette al gruppo guidato da Samonà di tradurre i 'fatti umani' in termini progettuali. Più volte, difatti, Samonà riporta questa locuzione sostenendo che l'architettura residenziale, con i suoi elementi concreti di costruzione e funzione, debba essere illuminato con i valori umani che porteranno a definire e tenere insieme le due scale, quello della cellula e quello del quartiere. In particolare, dalla *Relazione sul metodo* si deduce che: le abitazioni saranno suddivise in case alte, medie e basse; il quartiere sarà concepito per nuclei dotati dei servizi necessari nonché di strade distinte tra pedonali e carrabili in rapporto ai volumi edilizi. La concezione del quartiere per nuclei permetterà una costruzione per gradi garantendo una crescita programmata nel tempo con una spesa suddivisa tra più enti industriali.

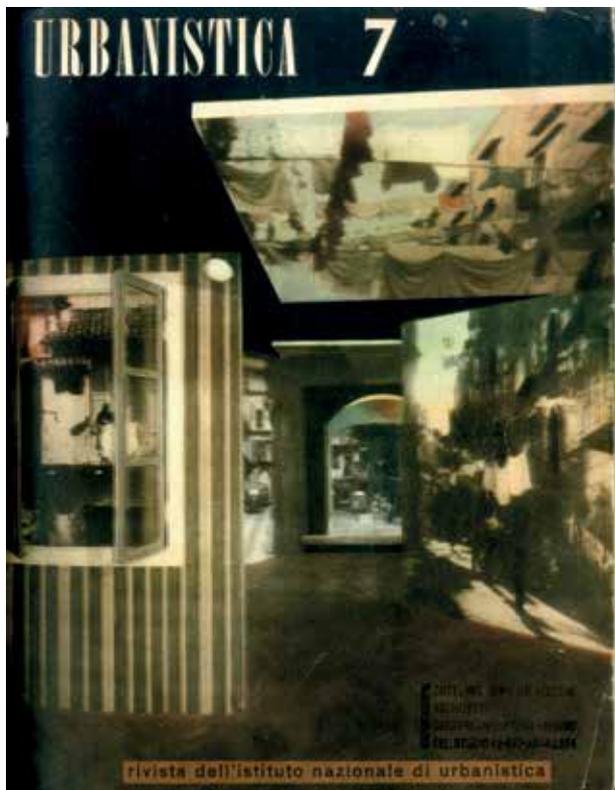
L'unità residenziale rappresenta il concetto base della sperimentazione progettuale di Samonà al fine di costruire città: «dalla casa e solo da essa potrà avviarsi a creare l'urbanistica dell'intero nuovo quartiere»¹⁶. La casa è concepita come la cellula che, in relazione alle altre unità, costituirà l'«organismo-quartiere» stabilendo una continua simbiosi con la sua parte; l'idea del complesso residenziale, autosufficiente e costituito da nuclei, si fonderà in una sintesi che diventerà la struttura sociale del progetto.

La maniera di interpretare tale dialettica tra cellula residenziale e l'organismo del quartiere è rintracciabile, negli stessi anni, in alcune dichiarazioni contenute nello scritto, già menzionato, su *Lo studio dell'architettura*. Egli, in questa circostanza, disamina la casa dell'uomo come uno spazio definito se messo in relazione all'ambiente che lo circonda «considerando il complesso di case come una sola casa, e l'esterno della casa come l'interno, curandolo

02. Copertina del libro, G. SAMONÀ, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di M. Manieri Elia, Marsilio Editori, Venezia-Padova, 1975.



03. Quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre, 2016.
© Foto di Giovanni Longobardi



Nuova unità residenziale a Marghera-Mestre

Progetto urbanistico del gruppo Architetti e Ingegneri concettuali Borsarioglio, Corinato, Colaninzi, Duci, Magri, Piovato, Scattolon, Samonà, Tiscanato, Vallet, Vianello

Capigruppo Architetti Piovato e Samonà

Novembre 1950 - Giugno 1951



In questa unità residenziale di Marghera-Mestre sono state realizzate, in un'area di circa 100 ettari, due grandi zone residenziali. La prima, di circa 50 ettari, è stata realizzata in un'area di circa 100 ettari, la seconda, di circa 50 ettari, è stata realizzata in un'area di circa 100 ettari.

Il complesso Marghera-Mestre è il risultato di un progetto urbanistico che ha tenuto conto di tutti i fattori che influiscono sulla vita urbana: la morfologia del terreno, la situazione urbanistica esistente, le esigenze della popolazione, le condizioni economiche e sociali. Il progetto è stato elaborato in stretta collaborazione con le autorità locali e con i cittadini, al fine di realizzare un'unità residenziale che sia non solo funzionale, ma anche esteticamente gradevole e socialmente equilibrata.

Urbanistica, n. 7, 1951, con l'approvazione delle autorità competenti del territorio e del Comune di Marghera.

31

04. Copertina della rivista e prima pagina dell'articolo G. SAMONÀ, *Nuova unità residenziale a Marghera-Mestre*, «Urbanistica», n. 7, 1951, pp. 31-33.

allo scopo di creare il paesaggio dell'uomo moderno, ove le case siano cose poste secondo il modo più organico, più naturale del vivere»¹⁷. Questa concezione inquadra aspetti della ricerca di Samonà, portata avanti sia nella didattica sia nel campo della progettazione, sulle relazioni tra le case ovvero quei vincoli reali che compongono l'architettura e consentono di «stringere in unità di sintesi tutto il complesso dell'organismo-quartiere di cui quella casa sarà una vivente cellula»¹⁸. Tali considerazioni riprendono le riflessioni presentate nel suo libro *La casa popolare* dove dichiara, in contrapposizione al concetto di 'alloggio minimo', che l'abitazione popolare implica un contesto – un ambiente – e quindi il suo innesto nella vita contemporanea e inoltre, in questa occasione progettuale, amplia il significato della dipendenza reciproca fra la cellula elementare – casa – e l'organismo più complesso – quartiere – mediante la necessità di inserire la residenza in una trama territoriale¹⁹.

L'adozione del metodo progettuale adottato mediante la messa a punto delle indagini e i risultati ottenuti furono all'epoca i punti di forza dell'ossatura progettuale e l'idea fu elogiata in circostanze rilevanti e dal respiro internazionale. Tra questi, si menzionano alcune occasioni²⁰ in cui furono presentati i risultati: le schedature e una prima ipotesi furono proposte all'Esposizione internazionale dell'urbanistica e dell'abitazione di Parigi nel luglio-agosto del 1947²¹ e poi al VII congresso dei CIAM tenutosi a Bergamo nel 1949²²; la foto di uno dei plastici d'insieme, modellato dagli alunni, con i nuclei intorno al centro del quartiere fu pubblicata nel libro *Form* di Max Bill²³; il grande plastico per l'Unità residenziale a Marghera-Mestre fu esposto alla IX Triennale di Milano del 1951, inaugurata a maggio. Alcuni giorni successivi all'inaugurazione, precisamente il 23 maggio 1951, Gino Cipriani, vice-direttore generale dell'INA, scrive una lettera a Giuseppe Samonà su carta intestata della Gestione Ina-Casa esprimendo le sue «IMPRESSIONI DELLA 9^ TRIENNALE» sottolineando che il progetto sia stato esposto e presentato alla comunità senza aver dato alcuna notizia all'INA-Casa e all'INA, futuri enti che dovrebbero accettare ed eseguire il progetto per la «città-satellite». L'incarico professionale verrà conferito ufficialmente il 20 settembre 1951, come riportato nel verbale di colloquio su carta intestata della Gestione INA-Casa firmato da Adalberto Libera, direttore dal 1949 al 1952, in presenza di Luigi Piccinato.

Al netto delle considerazioni legate alle varianti di progetto del complesso di San Giuliano – che vedono modificare notevolmente l'impianto dalla prima alla seconda versione a causa della previsione del Viale San Marco²⁴ – e del suo esiguo esito storiografico contemporaneo²⁵, in questa sede si vuole tentare una rilettura delle qualità compositive del quartiere costruito in termini di relazione tra le case, «quel diaframma tra vita interna familiare e vita esterna»²⁶.

L'idea alla base dell'unità residenziale di Marghera-Mestre è l'organizzazione della vita in piccoli nuclei autonomi, dove gli abitanti possano usufruire di condizioni abitative che rispecchino necessità sia individuali sia di comunità, pertanto la città satellite offre due distinti spazi: quello interno e intimo della casa e quello pubblico



06

declinato nelle differenti sequenze di spazi aperti, quali corti, piazzette e riproposizioni di ‘campielli’ veneziani.

Giovanni Astengo, presentando i *Nuovi quartieri in Italia* sotto il piano Fanfani, scrive a proposito di San Giuliano: «Il piano di Mestre, frutto di annose ricerche, da parte del prof. Samonà, dirette a definire gli elementi della vita associata in nuclei, è, fra tutti quelli presentati, il più denso di pensiero ed il più limpido di impostazione»²⁷.

La struttura del quartiere tende a stabilire gerarchie tra le parti e dar forma ai rapporti umani di buon vicinato mettendo a punto gli aspetti sociali del quartiere. Gli spazi aperti godono di una sequenzialità continua che cambia caratteristiche a seconda delle tipologie residenziali che incontra. L’asse di viale San Marco divide in due l’insediamento residenziale, ha una sezione stradale ampia e accoglie marciapiedi, piste ciclabili e anche i tram che collegano Mestre con Venezia; nel suo immediato intorno si aggiungono due fasce destinate ad alberature e spazio pubblico attrezzato che, tra le abitazioni e la strada, a pettine si dirama verso i due canali. Tale direttrice centrale è costeggiata dalla tipologia di case alte di sette piani che cadenzano e danno un ritmo alla lunghezza del viale, seppur con intensità minore rispetto a quella prevista dal progetto. Oltre questa fascia si dispongono delle tipologie duplex a schiera il cui impianto complessivo si struttura in corti aperte con dei giardini privati e orti al suo esterno e all’interno con un pozzo centrale, o un albero, che fa da filtro tra le due dimensioni – individuale e associata – costituendo uno spazio semi-pubblico di aggregazione. Le corti sono pavimentate per conferire al luogo una differente misura, più intima; la messa in opera dei differenti materiali al suolo suggerisce in maniera immediata l’uso diversificato anche della viabilità tra pedoni e veicoli. La percezione di chi percorre i sotto-nuclei è scandita dalla presenza di case collettive a quattro livelli che configura una certa variabilità nell’articolazione dell’impianto. Le varie soluzioni aggregative dei nuclei, nate con lo scopo di favorire i rapporti sociali tra gli abitanti, consentono di superare alcune cristallizzazioni formali dell’impianto urbano e garantiscono «un ulteriore aspetto di quel diaframma che si va continuamente creando fra relazioni più intime e relazioni più esterne della vita di quartiere»²⁸.

Note

1 Per approfondire il ruolo degli architetti nell’immediato dopoguerra, si veda: P. NICOLOSO, *Gli architetti: il rilancio di una professione*, in *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli Editore, Roma 2010, pp. 75-97.

2 Per approfondire la storia dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia sotto la direzione di Giuseppe Samonà e le riflessioni critiche avviate da studenti e docenti sulla città di Venezia si veda: *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l’insegnamento dell’architettura*, a cura di F. Mancuso, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2007; in particolare D. CALABI, *La nascita dello IUAV e l’impronta di Giuseppe Samonà*, in *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l’insegnamento dell’architettura*, cit., pp. 15-35.

3 G. SAMONÀ, *Relazione sul metodo adottato e sui risultati ottenuti per determinare le caratteristiche di un quartiere residenziale per lavoratori nella zona industriale di Marghera*, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Venezia giugno 1947, p. 1.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

06. Quartiere INA-Casa San Giuliano a Mestre, Venezia 1951, realizzato nel 1956, G. Samonà con L. Piccinato, P. Bruscaignin, M. Cavinato, C. Cristofoli, M. Doria, A. Magrini, G. Scattolin, E.R. Trinccanato, V. Vallot, A. Vianello Vos.

© Foto di Laura Pujia

- 6 ID., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1975, p. 226; cfr. ID., *Lo studio dell'architettura*, «Metron», n. 5, 1947, pp. 7-15.
- 7 Per approfondire questo tema, si veda: P. DI BIAGI, *La «città pubblica» e l'Ina-Casa*, in *La grande ricostruzione*, cit., pp. 3-31.
- 8 NICOLOSO, *Gli architetti: il rilancio di una professione*, cit., p. 85. Per approfondire la questione dell'abitare in quegli anni, si veda anche: SAMONÀ, *Il piano Fanfani in rapporto all'attività edilizia dei liberi professionisti*, «Metron», n. 33-34, settembre-ottobre 1949, pp. 13-15.
- 9 E.T. TRINCANATO, *Il Quartiere di viale san Marco: l'Unità residenziale*, in *Costruire Venezia*, a cura di T. Campostrini, Il Cardo, Venezia 1993, p. 91.
- 10 Nel gruppo di progettazione presero parte, oltre ai capigruppo, gli architetti P. Buscagnin, C. Cristofoli, G. Scatolin, E.R. Trincanato, V. Vallot, A. Vianello Vos e gli ingegneri A. Magrini, M. Doria, M. Cavinato. Sulle varie fasi del progetto e la sua evoluzione, si veda: A. MARIN, *Mestre, San Marco: da manifesto a spazio abitabile*, in *La grande ricostruzione*, cit., pp. 319-334; A. RADOMIROVIC, *San Giuliano a Mestre. Da un progetto per la ricostruzione al quartiere INA-Casa*, in *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*, a cura di M. Bonaiti, C. Rostagni, Quodlibet, Macerata 2016, pp.133-148.
- 11 Testo dattiloscritto di Giuseppe Samonà, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 1947.
- 12 *Ivi*, p. 2.
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 Sulla figura e il pensiero di Samonà urbanista, si veda: F. INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, in *Urbanisti italiani*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Edizioni Laterza, Roma 1992, pp. 153-253.
- 16 SAMONÀ, *Relazione sul metodo*, cit., p. 8.
- 17 ID., *L'unità architettura-urbanistica*, cit., p. 225.
- 18 *Ivi*, p. 226.
- 19 Sul concetto di unità architettonica residenziale e nuclei territoriali, si veda: G. CIUCCI, *Progetti per i quartieri residenziali in terraferma*, in *Costruire Venezia*, cit., pp. 107- 117.
- 20 Cfr. TRINCANATO, *Il Quartiere di viale san Marco: l'Unità residenziale*, in *Costruire Venezia*, cit., pp. 91-106; cfr. SAMONÀ, *Problemi urbanistici sul Quartiere di S. Giuliano*, «Casabella-Continuità», n. 218, 1958, pp. 7-17.
- 21 Cfr. *L'organizzazione della sezione italiana affidata all'Istituto Nazionale di Urbanistica e Il programma dell'Esposizione di Parigi*, «Urbanistica», n. 4-6, luglio-dicembre 1946, pp.1-2; Luigi Piccinato faceva parte della commissione che seleziona l'indagine per la sezione italiana a Parigi.
- 22 Cfr. TRINCANATO, *Il Quartiere di viale san Marco: l'Unità residenziale*, cit.
- 23 M. BILL, *Form*, Zurigo 1952.
- 24 Cfr. SAMONÀ, *Problemi urbanistici sul Quartiere di S. Giuliano*, cit.
- 25 Cfr. D. CALABI, *Venezia: il piano della sua periferia in terraferma. 1934-1959*, in *Costruire Venezia*, cit., pp. 69-89.
- 26 *Problemi urbanistici sul quartiere di S. Giuliano*, testo dattiloscritto di Giuseppe Samonà, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà; articolo poi in parte pubblicato col titolo *Problemi Urbanistici del quartiere S. Giuliano a Venezia*, cit.
- 27 G. ASTENGO, *Nuovi quartieri in Italia*, «Urbanistica», n. 7, 1951, p. 12.
- 28 SAMONÀ, *Problemi urbanistici sul quartiere di S. Giuliano*, relazione, cit., p. 10.

Tra tradizionalismo e internazionalismo. L'architettura svedese nella critica giovanile di Giuseppe Samonà

Chiara Monterumisi
Monica Prencipe



01a



01b

01a. Sala Concerti di Ivar Tengbom.
© Stockholm, *Nordiska museets arkiv*,
1927

01b. Municipio di Ragnar Östberg.
© Stockholm, *Digitala Stadsmuseet*, 1965

Le vicende fino ad oggi più celebrate di Giuseppe Samonà (1898-1983) hanno investito la sua pluridecennale attività di insegnamento presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia che, in qualità di preside (1945-1972), gli hanno permesso di traghettare un Istituto marginale in una scuola aperta a un dinamico pluralismo di prospettive culturali, in favore di un deciso rinnovamento della disciplina.

I primi anni Cinquanta segnano una svolta decisiva nella sua carriera: da appartenente, nell'anteguerra, a quello che Manfredo Tafuri definisce come un gruppo di figure isolate, «disomogeneo culturalmente, ma teso a distaccarsi da schieramenti opposti, ugualmente impegnati a discussioni sovrastrutturali»¹, si trasforma in attivo «produttore di contesti culturali»² tanto nell'ambiente accademico quanto in quello istituzionale. A fianco dell'ingegnere-architetto siciliano, altri nomi ascrivibili a tale gruppo erano – secondo lo stesso Tafuri – Luigi Piccinato, Francesco Fariello, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Gaetano Minnucci e Pasquale Carbonara.

La rilettura, in questa sede, del percorso intellettuale di Samonà intende allargare l'inquadratura a un tratto giovanile della sua attività come docente e critico. L'attenzione è rivolta verso quegli anni «dell'attesa»³, arco temporale compreso tra la laurea in ingegneria civile presso la Regia Scuola di Palermo nel 1922 e l'inizio dell'impegno come direttore dell'istituto veneziano. Di quei vent'anni di vera e propria costruzione del proprio orizzonte culturale e di insegnamento, si è scelto di isolare due dei suoi primi testi critici, l'articolo *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico* pubblicato nel 1929 e il libro *La casa popolare* del 1935 attraverso i quali si vuole indagare la sua prospettiva in merito alla produzione architettonica svedese.

Benché il secondo conflitto mondiale abbia definitivamente sancito la fine del periodo cosiddetto dei «pionieri», è già negli anni Trenta che l'Italia si interroga sulle verità del Movimento Moderno, attraverso una più giovane generazione di architetti e ingegneri «disallineati»⁴ tanto dal polo milanese, costruitosi attorno alla rivista «Casabella», quanto dalla monumentalità esaltata di Marcello Piacentini.

Tra i loro (pochi) tratti comuni si annovera la ricerca di nuove fonti di riferimento, ossia una naturale curiosità per gli sviluppi dell'architettura moderna in paesi diversi dalla Francia, dalla Germania e dall'Austria, anche attraverso viaggi di formazione e a un nuovo interesse per le riviste straniere⁵. Tra i nuovi panorami possibili, la Svezia sembra mettere d'accordo le due polarità del dibattito italiano: le è riconosciuta una semplicità razionale e un'indipendenza intellettuale rimaste costanti nell'indolore transizione dal classicismo al funzionalismo⁶ perché «mancò una battaglia di principio» tra le due correnti⁷. In effetti, la Svezia (tanto quanto l'Italia) costituisce un esempio alquanto anomalo per l'affermarsi tardivo del postulato internazionalista. Per Persico «il neoclassicismo degli architetti svedesi, è stato [...] un ripensamento vivacissimo di un modo di per sé stesso



01c



02a



02b

01c. Campus della Scuola Politecnica di Erik Lallerstedt.
© Stockholm, *Teknik-och industrihistoriska arkivet*, 1928

02a-b. Maison Cook di Le Corbusier e la Sala Concerti di Ivar Tengbom in G. SAMONÀ, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, «Rassegna di Architettura», VIII, n. 12, 1929.

poetico e fantastico: il loro modo di pensare un paradiso terrestre [...] non un cimitero archeologico. [...] non è un'accademia, è un'arte, una disciplina severa, non un semplice modo di fare. [...] In questo clima olimpico il razionalismo, *Funkis* come dicono in Svezia, non è un indirizzo polemico o una dogmatica nuova; ma la costante aspirazione di tutto un popolo alla bellezza intellettuale»⁸.

Quali furono, dunque, le architetture svedesi che arrivarono in Italia negli anni Venti e Trenta? In un primo momento, protagonisti sono gli esempi più noti dell'architettura monumentale di Ferdinand Boberg (1860-1946), Ivar Tengbom (1878-1968), Ragnar Östberg (1866-1945), Erik Lallerstedt (1864-1955), Carl Bergsten (1879-1935) e Eric Gunnar Asplund (1885-1940)⁹ secondo i nomi suggeriti da Piacentini nel libro *Architettura d'oggi* del 1930 [fig. 01a-c].

Tali progetti, nei quali i giovani Fariello, Muratori e Quaroni ricercano una fresca interpretazione della classicità, sono presentati in maniera più consistente a partire dal 1938 in diversi articoli per la rivista «Architettura»¹⁰.

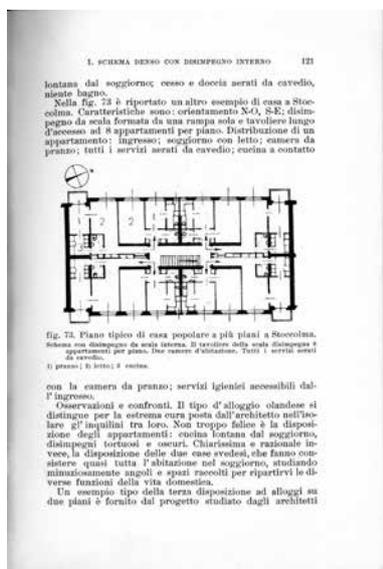
In anticipo rispetto al trio romano, nel 1929, era stato proprio Samonà a introdurre al pubblico italiano due nuovi esempi nordici: la Sala concerti di Tengbom a Stoccolma e il Palazzo della polizia di Copenaghen di Hack Kampmann e Aage Rafn [fig. 02b], poi prontamente inseriti nel già citato volume di Piacentini. Questi figurano nel saggio *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, pubblicato per la neo-nata rivista «Rassegna di Architettura», fondata l'anno precedente da Piero Bottoni, Enrico Griffini e Giovanni Rocco con l'intento di diffondere «quanto di meglio prodotto dagli architetti»¹¹, non solo Italiani, ma del mondo¹². Non è un caso che Samonà pubblichi il suo primo contributo proprio su tale rivista, il cui obiettivo era quello di promuovere un sapere misto, che abbracciasse le diverse scale dell'architettura, le arti decorative e l'ingegneria.

In questo testo, egli individua le due radici spirituali del movimento moderno: da un lato, la declinazione utopica e «internazionale» di Le Corbusier, Mies Van der Rohe e dei costruttivisti russi e, dall'altro, la tendenza più moderata del «tradizionalismo», in cui include i sopra citati maestri nordici. Come si evince dalle didascalie, le illustrazioni di Copenaghen e Stoccolma sono tratte dalla rivista tedesca «Wasmuth» e dall'inglese «Architectural Review», per la quale, Philip Morton Shand avrebbe coniato il termine *Swedish Grace*¹³ per descrivere la corrente tradizionalista. Dalle parole di Samonà traspare una velata esaltazione per l'abilità dei nordici: una «strana conciliazione» che permette loro «di prendere dal passato quello che oggi ci commuove e dal presente quello che è più vivo, rigettando le aberrazioni fuori dalla vita»¹⁴. Insomma una vitale capacità di selezione, di composizione per frammenti (anche decorativi) che si contrappongono alla 'nudità' pura della massa architettonica. Tutte riflessioni che esplicherà nell'articolo *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna* del 1930. «Oggi, in un mondo più largo e generale, l'architetto moderno [...] fa dell'ornato frammentario, che agisce per contrasti, una nota dominante per conseguire grandiosità d'insieme»¹⁵.

Samonà, tra gli anni Venti e Trenta, inizia dunque ad attingere



03



04

sia dal vocabolario moderno che da quello classico alla ricerca di quello che Tafuri definì una ricerca di equilibrio tra spirito apollineo e dionisiaco, a favore di «una sintesi formale ‘senza tempo’, metafisica, sospesa nella contemplazione del ‘miracolo’ dei propri astratti equilibri»¹⁶. Una definizione che non può che richiamare le sperimentazioni di quel «Classicismo Nordico»¹⁷ descritte nel saggio del 1929 e apprezzate a tal punto da riconoscersi. In quegli anni, il linguaggio architettonico di Samonà virerà sempre più verso una decisa adesione al moderno, senza però mai abbandonare la lezione della classicità, e il suo interesse critico si rivolgerà al tema dell’abitazione, di fatto solamente sfiorato (per non dire del tutto assente) nell’ambito del lavoro di progettista.

Anche in questo secondo testo, *La casa popolare* – pubblicato con poco clamore nel 1935¹⁸ [fig. 03] – appare sorprendente il ruolo occupato dalla Svezia. Su 150 illustrazioni, dopo le 48 riservate alla Germania, all’Austria (16), alla Francia (22) e all’Olanda (12), 10 sono destinate a illustrare complessi residenziali svedesi, superando ben più noti (almeno per il pubblico italiano) paesi quali la Svizzera (8), il Belgio (4) e la Polonia (4). Fin dalla prefazione, egli sottolinea l’attualità dell’abitazione collettiva, ma lamenta una mancanza, nel panorama italiano, di un bilancio esteso di quanto discusso e sperimentato in ambito europeo partendo dalla necessità di «dati pratici e innestando la casa popolare nella vita contemporanea, e considerando le sue soluzioni come preminenti dell’urbanesimo moderno»¹⁹.

In queste poche linee è racchiuso l’obiettivo del suo manuale, organizzato in quattro capitoli che, in maniera comparativa, analizzano le diverse scale dell’abitazione popolare: dai metodi urbanistici ed economici ai suoi elementi caratteristici e concludendo con l’analisi delle cellule-alloggio e degli organismi che compongono il quartiere.

Il testo di Samonà è più esaustivo – per ricchezza di esempi e capacità divulgativa²⁰ – di *Costruzione razionale della casa* pubblicato nel 1931 da Griffini. Nella prefazione, l’architetto siciliano riconosce l’importanza del volume di quest’ultimo, ma prende le distanze sia dai suoi intenti sia dal metodo di trattazione dell’argomento, troppo legato, a suo avviso, alle teorie di Alexander Klein²¹. Al contrario, Samonà descrive le caratteristiche architettoniche e tecniche degli alloggi (omettendo sempre i nomi degli architetti) raggruppandole per caratteri comuni di cui analizza orientamento, disposizione della scala e dei disimpegni, distribuzione, posizione e funzionamento dei servizi, superficie complessiva dell’alloggio e dei vani, dimensioni della cellula abitativa.

La casa popolare si colloca a soli cinque anni di distanza dalla celebre Esposizione di Stoccolma del 1930 che consacrò il gruppo di giovani architetti e organizzatori della mostra – Erik Gunnar Asplund, Gregor Paulsson (1889-1977), Sven Markelius (1889-1972), Uno Åhrén (1897-1977) e pochi altri – nel panorama internazionale. L’evento mostrava al resto d’Europa una Svezia capace di entrare, anche se tardivamente, nel dibattito comune, grazie a condizioni favorevoli che le avevano permesso di raggiungere un alto livello

03. Copertina della prima edizione di G. SAMONÀ, *La casa popolare*, Editrice Politecnica, Napoli 1935.

04. Il tipo abitativo di Sven Wallander per il quartiere di Eriksdalsområdet così come pubblicato nel manuale di Samonà.



05



06

05. Alcuni dei quartieri residenziali degli anni Venti e Trenta a Stoccolma. In rosso, Norr Mälärstrand e Eriksdalsområdet. In nero invece gli altri esempi menzionati da Rigotti nei suoi due articoli (Mässen, Skogslandet, Marmorn, Briljantsmycket).

06. Oscar Bladh. Penisola di Norrmalm dove emerge la sequenza di blocchi di Norr Mälärstrand.

© Stockholm, *Digitala Stadsmuseet*, 1933

qualitativo nel campo dell'architettura e delle arti industriali per la casa²².

Lo stesso Samonà rileva che «nel campo dell'edilizia popolare, la Svezia si è messa alla testa di ogni altra nazione europea. Assimilando quanto di meglio è stato fatto in Germania e in Olanda, gli architetti svedesi hanno saputo dare alle costruzioni popolari del loro paese una straordinaria perfezione tecnica e caratteristiche tutte personali. Architetti come Markelius, Östberg, Lallerstedt sono tra i maggiori maestri europei»²³. Tale condizione privilegiata fu possibile grazie alla neutralità durante il primo conflitto mondiale e all'assenza di una crisi edilizia di pari entità al resto d'Europa. «Larghi e modernissimi provvedimenti della legislazione e anche per l'ausilio efficacissimo della iniziativa privata [...] è forse la causa più efficace del progresso straordinario nell'organizzazione razionale dei mezzi più moderni per ottenere nell'abitazione popolare la massima economia con il minimo di benessere necessario»²⁴. Questi estratti restituiscono bene la fertile condizione svedese – quasi del tutto sconosciuta al pubblico italiano – dove le cooperative di abitazione (tra le tante per esempio S.K.B., H.S.B. e K.F.) e soggetti privati diedero un decisivo impulso ai primi quartieri popolari ben prima dei prototipi presentati alla mostra del 1930.

Ma, quanto di queste sperimentazioni era giunto in Italia? Dal testo di Piacentini del 1930 gli unici accenni ai complessi residenziali



07



08a



08b

07. Facciata urbana di testa del blocco di Ragnar Östberg (1930-1931) per Norr Mälärstrand.

© Stockholm, *Digitala Stadsmuseet*, 1934

08a-b. Linguaggi espressivi a confronto a Norr Mälärstrand: Swedish grace nei primi due fabbricati a U (1922-1929) e Funkis nella sequenza dei successivi quattro blocchi a pettine (1929-1935). © Stockholm, *Digitala Stadsmuseet*, 1927 e 1943

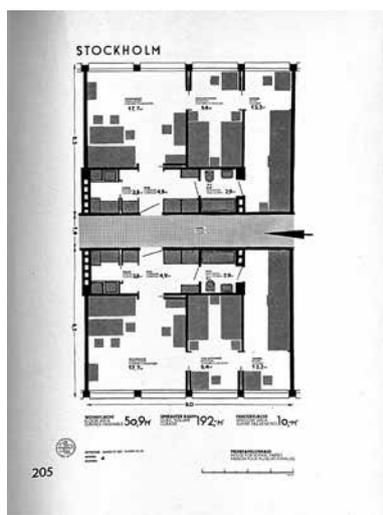
realizzati fino a quel momento a Stoccolma riguardano il linguaggio delle facciate, perfetta espressione dello *Swedish Grace*.

«Le loro case sono linde, sobrie, silenziose, anonime: risentono anche queste dell'impostatura classica, ma nulla più della semplice impostatura dei ritmi e delle proporzioni»²⁵.

Le approfondite analisi di Samonà sono invece debitorie dei contributi dell'ingegnere Giorgio Rigotti, docente di urbanistica del Politecnico di Torino, nonché figlio di Annibale Rigotti che aveva conosciuto la qualità delle arti nordiche già a partire dall'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino nel 1902. Da sempre attento alle questioni della pianificazione in ambito internazionale, Giorgio Rigotti introduce, per la prima volta in Italia²⁶, numerosi quartieri realizzati a Stoccolma. Centri d'interesse dei quattro contributi pubblicati nel 1934 su «Rassegna di Architettura» e «Urbanistica» sono, da un lato, le risposte date in materia di politiche urbane e dei sistemi di finanziamento per la realizzazione dei quartieri e, dall'altro, le organizzazioni insediative e la distribuzione delle unità [fig. 05].

Nel testo di Samonà, il commento che esalta le qualità dell'architettura popolare svedese è accompagnato dal progetto per l'area di Norr Mälärstrand, illustrato dallo stesso Rigotti [fig. 05]. Si tratta degli ultimi quattro elementi a 'U' (1929-1935) di una sequenza ben più numerosa, incominciata qualche anno prima, e posta lungo la banchina in prossimità del Municipio di Östberg. Blocchi con la corte a verde aperta verso le acque dove «la distanza tra i corpi di fabbrica di sette e otto piani fuori terra è piccola. [...] La composizione architettonica [è] affidata esclusivamente al gioco vigoroso delle masse dei corpi di fabbrica, che s'alternano a profondi vuoti»²⁷. Ciascun elemento a 'U' è il risultato di un intervento collettivo dove molti architetti progettano singole porzioni: per esempio, il blocco di testa dell'ultimo pettine (1930-1931), dove si nota ancora una certa affezione per il linguaggio classico, è di Östberg [fig. 07]. Tuttavia passando da un blocco all'altro del quartiere si avverte una progressiva astrazione degli elementi decorativi che rivela come per gli architetti svedesi il linguaggio classico diventi uno strumento di vera e propria «evoluzione democratica del senso estetico grazie a cui le abitazioni dei salariati e le dimore dei *nouveaux riches* ottennero la stessa veste di raffinata semplicità classica»²⁸. Nessun mera attitudine snobistica, piuttosto la dimostrazione di quanto i principi classici della sintassi di facciata siano in formale continuità con quelli funzionalisti [fig. 08a-b]. L'ornato classico perde le sue connotazioni storicizzanti per divenire espressione geometrica e di misura in rapporto all'insieme²⁹.

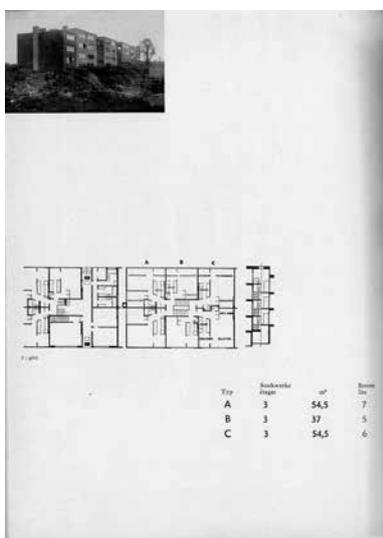
Del materiale di Rigotti, Samonà non si limita a una semplice parafrasi, anzi amplia la sua conoscenza dell'ambito svedese anche grazie all'arrivo, su suolo italiano, delle due esposizioni itineranti che avevano fatto da corredo al II CIAM di Francoforte (1929) e al III di Bruxelles (1930)³⁰. Fortemente volute dal Gruppo Regionale del MIAR milanese e dall'Istituto Case Popolari, *La casa minima* (*Die Wohnung für das Existenzminimum*) fu ospitata a Milano (1931), mentre



09



10



11

09. La cellula abitativa di Nils Ahrbom e Helge Zimdahl presentata nel catalogo del II CIAM *Die Wohnung für das Existenzminimum* (Frankfurt, 1929).

10. Oscar Bladh. Eriksdalsområdet. © Stockholm, *Digitala Stadsmuseet*, 1937

11. Unità tipologica di Sven Markelius per Eriksdalsområdet presentata nel catalogo del III CIAM *Rationelle Bebauungsweisen* (Bruxelles, 1930)

la *Lottizzazione razionale* (*Rationelle Bebauungsweisen*) a Bologna (1933)³¹. Alcuni progetti de' *La casa popolare* figurano tra le tavole dei cataloghi dei due CIAM: un prototipo abitativo per un complesso multipiano [fig. 09] e il piano del quartiere Eriksdalsområdet (1929-1937), il primo costruito a Stoccolma con il modello della *siedlung* (in svedese: *lamellabus*) dove corpi in linea sono ripetuti in serie seguendo l'andamento curvilineo dell'arteria stradale e disegnano ampi spazi collettivi verdi [fig. 10].

Il primo esempio, progettato da Nils Ahrbom e Helge Zimdahl è classificato nel gruppo a 'piano tipico con disimpegno interno e scale agli estremi': «per quanto abbia un sistema di disimpegno ingegnosamente trovato, con la doppia possibilità di passaggio dal cesso e dalla camera intermedia, è sempre difettoso, impegnando due ambienti che per loro natura dovrebbero più logicamente essere disimpegnati»³².

Dell'area di Eriksdalsområdet sono presentati due barre progettate da Markelius (1930-1932) [fig. 11] che sono inserite nella famiglia a 'piano tipico con disimpegno interno'. La loro particolarità consiste nella scala interna «i cui due pianerottoli a livelli diversi disimpegnano un gruppo di tre appartamenti ciascuno, sfalsati di piano a tre a tre tra loro»³³. Tale sfalsamento diventa la cifra del progetto anche in alzato, dove il corpo in linea risulta costituito dall'accostamento di volumi di diversa altezza [fig. 11]. Nello stesso gruppo include un'altra coppia di *lamellabus* per lo stesso quartiere progettate però da Sven Wallander (1932) [fig. 04]. Quest'ultimo caso assieme a quello di Markelius, ricevono lodi per la «chiarissima e razionale disposizione [...] che fanno consistere quasi tutta l'abitazione nel soggiorno, studiando minuziosamente angoli e spazi raccolti per ripartirvi le diverse funzioni della vita domestica»³⁴.

Nella trattazione di Samonà compaiono altri due prototipi della sezione *Bostadsavdelningen* dell'Esposizione di Stoccolma del 1930, che, non essendo illustrati da Rigotti, porterebbero a pensare che il catalogo della mostra [fig. 12] seppur mai tradotto, avesse avuto una sua diffusione nel resto d'Europa³⁵. Il primo (di Erik Friberg) appartiene sempre alla categoria 'piano tipico con disimpegno interno e scale agli estremi' e si presenta come un tipo ad «appartamenti piccolissimi (37 mq) rilegati a gruppi di otto per piano ad una scala»³⁶ [fig. 13a]. Il secondo (di Birger Jonson) è incluso nel gruppo 'schema denso con un disimpegno di scala' dove risulta il «più razionale e redditizio»³⁷ in confronto agli esempi italiani e viennesi descritti [fig. 13b].

Contrariamente ai testi del 1929-30, qui l'attenzione di Samonà si rivolge all'analisi planimetrica e all'efficienza dell'organizzazione urbana degli esempi svedesi, abbandonando le discussioni riguardo la forma architettonica e il ruolo dell'ornato, proprio nel momento in cui la 'chiamata' alla monumentalità di Piacentini stava raggiungendo il suo apice.

La casa popolare mostra dunque come lo sguardo di Samonà per il mondo nordico sia figlio della sua personale ricerca degli anni Venti, verso un classicismo 'metafisico', per poi dirigersi, dalla



12

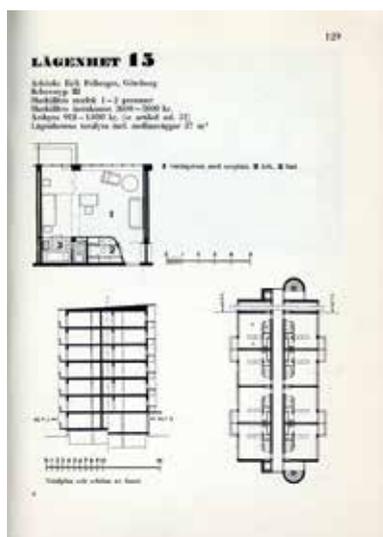
metà degli anni Trenta – in controtendenza rispetto alle richieste del regime – verso un’analisi accurata delle soluzioni distributivo-urbanistiche. Piuttosto che costruire una trattazione teorico-analitica del problema, egli desume empiricamente i tratti della moderna «casa popolare», attraverso una mirata selezione di casi internazionali, recuperati dall’attenta ricognizione di riviste, libri e conferenze dell’epoca³⁸. A proposito di questa ricerca empirica di «dati pratici» e del mutato approccio verso la Storia dell’Architettura, si possono rileggere le sue parole del 1930: «fino a poco tempo fa mi esaltavo e mi compiacevo della critica tutta esteriore dei monumenti, e adesso apprezzo nel giusto valore l’alta funzione delle ricerche analitiche e minuziose»³⁹.

Infine, è importante ricordare come l’interesse di Samonà per le politiche abitative svedesi fu in anticipo di più di un decennio rispetto alla maggioranza dei critici italiani. Solo a partire dal 1948, analisi più approfondite su quegli esempi nordici di buona progettazione compariranno sempre più frequentemente sia nelle riviste che nei quaderni INA-Casa⁴⁰. Non a caso, già nel 1952, la redazione di «Metron» (di cui Samonà faceva parte dall’anno precedente) arriverà ad affermare «che molti quartieri dell’INA-CASA siano ispirati all’architettura svedese è noto, ed è [anche, ndr] fatto positivo»⁴¹.

Note

- 1 M. TAFURI, *Gli anni dell’attesa: 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant’anni di architetture*, a cura di C. Aymonino et al., Officina Edizioni, Roma 1975, p. 9.
- 2 F. INFUSSI, *Giuseppe Samonà (1898-1983)*, in *Urbanisti italiani. Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Edizioni Laterza, Roma 1992, p. 169.
- 3 TAFURI, *Gli anni dell’attesa: 1922-1945*, cit., p. 9.
- 4 *Ivi*, p. 10.
- 5 Si veda: *L’altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, vol. I, a cura di M.L. Negri, Gangemi, Roma 2011.
- 6 Cfr. B. LINN, *The transition from classicism to functionalism in Scandinavia*, in *Classical tradition and the modern movement*, a cura di A. Salokorpi et al., Finnish Association of Architects, Helsinki 1985, p. 42.
- 7 S. MURATORI, *Il movimento architettonico moderno in Svezia*, «Architettura», XVII, n. 2, 1938, p. 110.
- 8 E. PERSICO, *Cooperativa Foerbundet*, «Casabella», n. 92, Agosto XIII, 1935, p. 18. Nella lingua svedese, *Funkis*, corrisponde alla versione contratta e scherzosa di funzionalismo.
- 9 Essi operarono maggiormente a Stoccolma. Di Boberg si ricorda la sede centrale delle Poste (1898-1903), di Tengbom la Sala Concerti (1920-1926), di Östberg il Municipio (1909-1923), di Lallerstedt il campus della Scuola Politecnica (1914-1917), di Bergsten il padiglione svedese all’*Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes* del 1925 e di Asplund la Biblioteca municipale (1920-1928).
- 10 Sul tema si veda: TAFURI, *L’avvicinamento al Neoclassicismo*, in ID., *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell’architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, pp. 40-45.
- 11 G. ROCCO, *Avvertenze*, «Rassegna di Architettura», fasc. I, a. I, gennaio 1929, pp. 1-2.
- 12 Una delle novità della rivista era la sezione *Rivista delle riviste*, ripresa poi dallo stesso Piacentini in «Architettura e Arti Decorative» a partire dal 1930.
- 13 Ph. M. SHAND, *Stockholm 1930*, «Architectural Review», august, vol. 68, 1930, p. 69.

12. Copertina de’ *Katalog över bostadsavdelningen* (Stoccolma, 1930).



13a



13b

14 G. SAMONÀ, *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, «Rassegna di Architettura», VIII, n. 12, 1929, p. 466.

15 Id., *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, «Rassegna di Architettura», IX, n. 3, 1930, p. 88.

16 TAFURI, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, cit., p. 12.

17 In un'ottica di revisione, negli anni Ottanta, al termine *Swedish Grace* è stato preferito «Classicismo nordico». Si rimanda a: *Nordisk Klassicism 1910-1930/ Nordic Classicism 1910-1930*, a cura di S. Paavilainen, J. Pallasmaa, Finlands Arkitekturmuseum, Helsingfors 1982.

18 Sempre nel 1935, la rivista francese «L'architecture d'aujourd'hui» dedica due numeri alle abitazioni a basso costo. Nell'entusiasta recensione al testo di Samonà, Calandra menziona i due fascicoli per l'innegabile esaustività dell'apparato iconografico, ma lacunosi nelle trattazioni critiche.

19 SAMONÀ, *La casa popolare*, Editrice Politecnica, Napoli 1935, p. VII.

20 E. CALANDRA, cit., p. 699.

21 Samonà dedica comunque il quarto capitolo a tali teorie di cui sottolinea l'aspetto soggettivo sia nella determinazione dei fattori che nella definizione dei diversi coefficienti.

22 REDAZIONE, *Le arti della casa a Stoccolma*, «La casa bella», VIII, n. 32, 1930.

23 SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 58.

24 *Ivi*, pp. 14-15.

25 M. PIACENTINI, *Architettura d'oggi*, Cremonese editore, Roma 1930, p. 154.

26 Qualche fotografia e disegno di complessi svedesi erano apparsi nella rubrica *Rivista delle riviste* di «Rassegna di Architettura» (n. 2 e 4), dove la redazione suggeriva anche alcuni articoli della rivista svedese «Byggnästaren». Per esempio, figuravano i blocchi più recenti del quartiere di Norr Mälärstrand. Parte del materiale pubblicato da Rigotti proviene dai pamphlet promozione delle cooperative, come fotografie e viste prospettiche. L'apparato iconografico degli articoli è molto ricco anche grazie a numerosi disegni planimetrici e tipologici.

27 SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 68.

28 H. O. ANDERSSON, *Modern classicism in Norden*, in *Classicismo Nordico*, a cura di S. Paavilainen, J. Pallasmaa, Electa, Milano 1988, p. 18.

29 Cfr. SAMONÀ, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, cit., p. 95.

30 Al II CIAM prendono parte Markelius e Gunnar Sundbärg, mentre al III Markelius e Uno Åhrén.

31 P. BOTTONI, *La mostra della casa «minimum» a Milano*, «Rassegna di Architettura», III, n. IX, 1931, p. 41; G. GRESLERI, M. CASCIATO, *Giuseppe Vaccaro. Architetture per Bologna*, Compositori, Bologna 2006, p. 19.

32 SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 18.

33 *Ibid.*, p. 120.

34 *Ibid.*, p. 121. Sia il tipo di Markelius che quello di Wallander sono pubblicati da Rigotti.

35 STOCKHOLMSUTSTÄLLNINGEN 1930, *Katalog över bostadsandelningen*, Utställningsförlaget -Almqvist & Wiksell, Stockholm 1930. La sezione ospita cellule abitative in scala 1:1 per abitazioni collettive multipiano o in serie secondo la disposizione in linea e sono accompagnate da analisi di fattibilità. Tra gli architetti coinvolti: Markelius, Sigurd Lewerentz, Uno Åhrén, Paul Hedqvist, Kurt von Schmalensée, etc.

36 SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 114.

37 *Ibid.*, p. 126.

38 Cfr. M. MANIERI ELIA, *Introduzione*, in *La casa popolare*, cit., p. XIII.

39 Lettera di Giuseppe Samonà a Gustavo Giovannoni, 28 maggio 1930. La lettera è inclusa nel testo: F. DI MARCO, *Giuseppe Samonà storico dell'Architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni*, «ArchHistoR», anno I, n. 2, 2014, pp. 117-18.

40 *Piano incremento occupazione operaia: Case per lavoratori 2. Suggestimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica*, Danesi, Roma 1950.

41 *Rivista delle riviste*, «Metron», n. 44, febbraio 1952, p. 65.

13a-b. I prototipi di Erik Friberg e da Birger Jonson ripresi da Samonà.

Aspetti della 'matrice plurale' dell'analisi morfologica per Giuseppe Samonà

Anna Maria Puleo

Il tema dell'analisi morfologica della città diventa interesse preminente di Giuseppe Samonà negli anni Settanta, su sollecitazione degli incarichi professionali sui centri storici di Montepulciano, Sciacca, Palermo, e come parte della riflessione critica sugli strumenti della architettura-urbanistica.

In quegli anni, in un confronto costante con Egle Trinacatano e il figlio Alberto, si interroga sulla distanza tra contenuti e metodi deduttivi dell'architettura-urbanistica – che procede dal generale al particolare, dimenticando le «differenze», fondando il proprio operato su standard, regolamenti, tipi edilizi ricavati da medie dei bisogni e dei comportamenti – e gli interessi degli abitanti, che valutano le idee generali a partire dai propri interessi particolari, con una modalità, che viene definita «induttiva»; ne consegue che è compito della cultura disciplinare muoversi verso l'obiettivo del superamento della «conflittualità tra le ragioni delle specificità tecniche e le ragioni stanziali delle realtà territoriali»¹, modificando i propri strumenti e l'approccio alla lettura delle caratteristiche dello spazio, in cui si interviene, e delle esigenze della gente, che vi abita. Samonà definisce la morfologia «scienza descrittiva degli spazi della città»²; la lettura morfologica, «studio delle forme organizzate in sistema»³, è considerata base indispensabile per la elaborazione di idee di trasformazione del territorio, che sintetizzino armonicamente la dimensione del futuro con quella del presente e del passato. Il metodo, su cui si fonda, procede dal particolare dell'analisi dello spazio di vita, dalla interpretazione dei sistemi morfologici, dalla descrizione della forma fisica degli elementi dello spazio costruito della città, dalla interpretazione dei messaggi delle presenze che formano lo spazio urbano – le opere di architettura, ma anche l'«edilizia povera» – in un lavoro a tappeto, che utilizza elaborati grafici e descrizione scritta, e, in alcuni casi, le interviste – mezzi che consentono di comprendere il modo di abitare della gente, le aspirazioni sullo spazio di vita, in un modo assolutamente concreto, «non statistico» – in una ipotesi di lavoro, in cui l'intero contesto urbano diventa potenziale oggetto di una sintesi di lettura e progetto.

Alberto Samonà, che – come sostiene Tentori – fin dall'inizio della sua attività di docente di architettura si prefigge «di rimanere in questo campo assolutamente indipendente dal padre, e di avviare un programma di lavoro completamente diverso, dal punto di vista organizzativo e dei risultati prodotti»⁴, negli anni in cui insegna a Napoli introduce questi temi nell'attività didattica, sviluppandoli in una chiave interpretativa originale nei seminari didattici, negli esercizi progettuali assegnati e negli studi proposti agli studenti. Dopo la scomparsa di Giuseppe Samonà nel 1983, prosegue il lavoro iniziato con il padre, anche con nuovi incarichi di piani urbanistici, centrandone l'impostazione sul rapporto tra analisi morfologica e normativa architettonica. La continuità di esperienze, di ricerca e di sperimentazione di Giuseppe e di Alberto sul tema si sviluppa complessivamente nell'arco temporale di circa venti anni.

La locuzione «matrice plurale» viene usata da Francesco Infussi⁵, riferendola al modo di Giuseppe Samonà di guardare alla città, e si



01

01. Frontespizio del blocco di appunti dell'analisi morfologica del centro storico di Sciacca, effettuata con R. De Simone, G. Maraventano, F. Scarpulla. © N. Alfano e A.M.Puleo, 1975

può estendere al suo modo di definire i contenuti metodologici e culturali dell'analisi morfologica dello spazio di vita dell'uomo.

Ricorda Costantino Dardi nel 1984 che «i corsi di Samonà rappresentavano l'esperienza culturalmente più stimolante e didatticamente più fertile della Scuola di Venezia. Avevamo ascoltato straordinarie lezioni di economia politica e di filosofia, di estetica e di sociologia, tutte tese a scavare le motivazioni profonde della storia dell'uomo e a scoprire le nuove leggi dell'architettura della città. Avevamo assistito a illuminanti letture dell'antico e del moderno [...]»⁶.

Anche Gianni Fabbri, in una lezione tenuta a Napoli nel 2009, osserva che «uno dei principali caratteri di Samonà era la forte ansia di riflessione teorica e un bisogno estremo di guardare il mondo tentando di coglierne la complessità [...]». Samonà «adopera strumenti che non sono solamente o direttamente strumenti dell'architettura, ma anche strumenti della riflessione filosofica e ideologica politica [...]»⁷.

In uno scritto pubblicato nel 2006 Daniele Vitale parla di «una figura prepotente e complessa», «ricca e per tanti versi sfuggente», e osserva che, «forse per questo, e per l'alone mitico, che ha seguito a circondarlo, ancora oggi non disponiamo di una ricostruzione storica adeguata e di un ritratto convincente»⁸. Anche Purini parla di «rilevante ma anche misteriosa energia»⁹, profusa per sessant'anni da Giuseppe Samonà nell'architettura.

Con l'apporto di Francesco Infussi, Giovanni Marras e Francesco Tentori, tratteggiamo alcuni aspetti del punto di vista dal quale Samonà guarda alla città: intreccio di competenze disciplinari, curiosità intellettuali, esperienze legate a ruoli professionali, istituzionali e politici, di «fusioni fra architettura e urbanistica»¹⁰, tra storia dell'architettura e disegno, di vera e propria passione per l'architettura, per il proprio mestiere, per la sua dimensione culturale, sociale e politica.

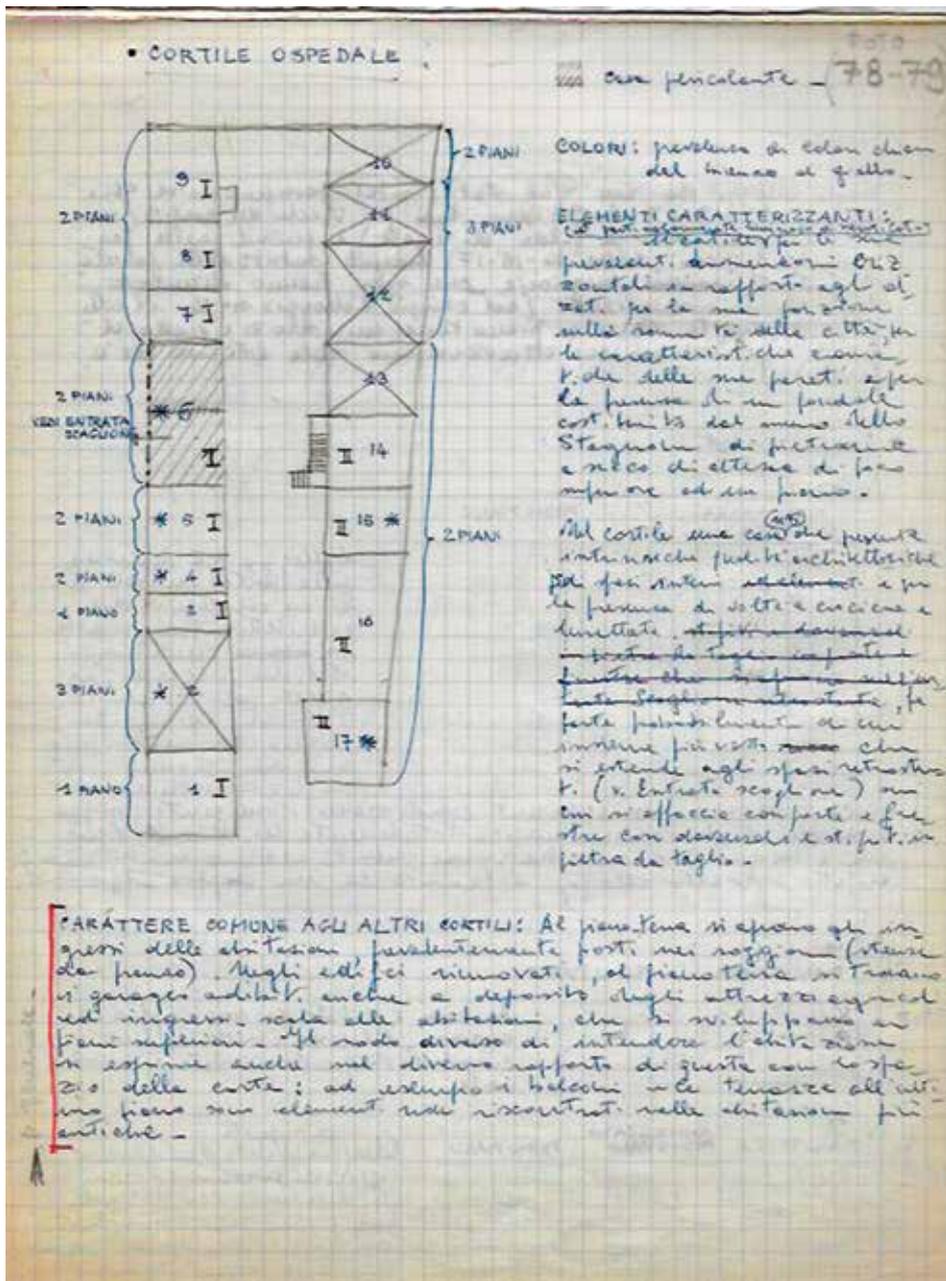
Il «duplice amore – per la tradizione e per la modernità»¹¹ gli viene trasmesso da Enrico Calandra, che considera per tutta la vita suo unico maestro, con il quale coltiva l'interesse per la storia dell'architettura e il rilievo dei monumenti. Per Tentori la ricerca sull'architettura tradizionale, anche attraverso i suoi dettagli stilistici, «sembra servire a memorizzare una conoscenza dell'antico del tutto analoga a quella che si era procurato Le Corbusier nei suoi viaggi giovanili: serbatoio di conoscenze utile per qualche momento, imprecisato, dell'attività progettuale futura»¹². Egle Trincanato, in uno scritto sull'insegnamento di Giuseppe Samonà a Venezia – citato da Marras – ricorda le sue lezioni sull'oggetto architettonico e parla di «un insegnamento dell'architettura 'toccata con mano' [...] Si facevano rilievi diretti mentre si dimostrava, attraverso lezioni *ex-cathedra*, quale valore avesse l'unità dell'edificio, dal punto di vista della scena urbana [...]»¹³. Ancora Tentori, riferendosi alla sua prima riflessione urbanistica, che appare nel saggio *Lo studio dell'architettura*, pubblicato su «Metron» nel 1947, osserva che, «come la giovinezza di Giuseppe Samonà era stata un appassionato dialogo con i dettagli,

con le modanature dell'architettura antica, inizia a questo punto il dialogo egualmente appassionato dell'uomo maturo con la città antica, anche se passeranno quasi trent'anni prima che questo studio con il Piano particolareggiato di Montepulciano (1975-1978) divenga metodo di lavoro: quello dell'unità architettura urbanistica [...]»¹⁴.

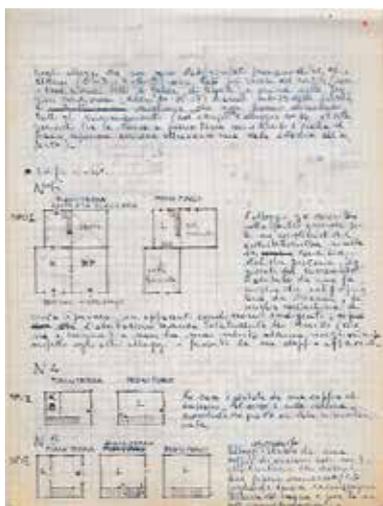
Nell'avvicinarsi alla pratica urbanistica, Giuseppe Samonà avvia una riflessione sullo statuto della disciplina. Infussi mette in rilievo, appunto, la «matrice plurale del suo punto di vista», che «nei decenni successivi [...] si caratterizzerà sempre più, intrecciando dimensioni fisiche, economico-sociali e storico-antropologiche nella lettura e nella progettazione del fenomeno insediativo»¹⁵. «La città [viene considerata] nel suo duplice aspetto di vita sociale e di struttura edilizia» e «gli elementi formativi [...] del pensiero urbanistico sono visti nascere dal movimento stesso della società europea [...]»¹⁶ ne *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei* (1^a ed. 1959). Infussi si sofferma sulla questione della bibliografia – della quale il libro è privo, essenzialmente per decisione dell'editore – e rileva che in quella preparata da Samonà «compaiono: trattati di geografia e sociologia urbana, storia economica, ecologia, demografia, manuali di indagine sociale, statistica, rapporti e inchieste governative, annuari statistici, [...]»¹⁷.

Nel 1969, nel saggio *L'urbanistica per gli anni 70*¹⁸, Giuseppe Samonà prende atto del condizionamento che le grandi forze economiche hanno esercitato nello sviluppo urbano del dopoguerra, entra nel merito delle questioni disciplinari e critica «le indagini svolte secondo metodi logico matematici e la tecnica delle ricerche territoriali, che esprime la configurazione fisica del territorio per schemi geometrici, [...] forme diagrammatiche»¹⁹; propone di adottare altri criteri e introduce il tema della «disponibilità del territorio a subire mutamenti», che può considerarsi premessa concettuale della utilità della lettura morfologica in campo urbanistico. Una proposizione, questa, che conserva ancora intatta la sua attualità. Riferendosi alle «grandi estensioni geografiche» parla di un «sistema fisicamente configurato con aree naturali o artificiali aventi caratteristiche di particolare interesse» e definisce «il paesaggio come un'area geografica [...] in cui la disponibilità del territorio a subire mutamenti è determinata in base alle connotazioni sulla configurazione fisica del contesto [...]». Perciò vi sono contesti, in cui l'intervento è fortemente protettivo della configurazione esistente, perché ogni alterazione ne menomerebbe l'essenza fisica; ve ne sono altri in cui è possibile stimolarne la trasformazione secondo gradi variabili fino a dei massimi che non dipendono solo dagli aspetti dello spazio fisico, ma da esigenze di altri fattori radicati nell'attività insediativa»²⁰.

Nelle conclusioni a *L'urbanistica e l'avvenire della città*, edizione del 1971, – osserva ancora Infussi – Giuseppe Samonà afferma che «le due sfere più importanti della conoscenza urbanistica sono quella morfologica e quella tipologica, tra le quali [...] esiste una relazione inscindibile [...]»²¹. «La sfera tipologica fornisce modelli di organizzazione dello spazio fisico e sociale [...] A lungo andare l'attività tipologica [...] viene sedimentandosi [...] Questa sedimentazione



02. Appunti sul Cortile Ospedale, 1.
 © N. Alfano e A.M.Puleo, 1975



03

[...] storia che si fissa nei lineamenti del luogo – si è assunta come morfologia della città; la morfologia perciò viene definita e studiata come rapporto tra luogo della città e contenuto formale funzionale delle cose che vi sono localizzate, nelle loro reciproche relazioni, sedimentabili attraverso il tempo»²².

Nella lettura dei *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza San Marco*²³, pubblicata nel 1970 nel volume *Piazza San Marco. L'architettura la storia le funzioni*, Samonà introduce il punto di vista privilegiato della persona, che sta al centro dello spazio, che lo percorre, pur non sviluppando una lettura percettiva, ma eminentemente architettonica.

Nella ricostruzione della vicenda del libro su Venezia²⁴, proposto da Quaroni nel 1974 – che non vide mai la luce, anche se impegnò gli ultimi anni di Giuseppe Samonà e poi della Trincanato – Marras mette in risalto alcuni concetti e aspetti del lavoro:

- la considerazione sulla città come spazio, la necessità che lo spazio organizzato vada conosciuto nelle espressioni morfologiche che lo caratterizzano, ricorrendo a «descrizioni»;
- il fatto che per le ricerche per il libro si sia resa necessaria una campagna di «sopralluoghi», che hanno prodotto una grande quantità di descrizioni della città;
- l'introduzione della categoria dell'immagine, alla quale il linguaggio architettonico dà sostanza, e dell'«iconismo», «categoria dal profilo ancora incerto, che, a lato della morfologia più che della tipologia, è lo strumento di comprensione e trasformazione del progetto urbano [...]»²⁵.

Questi temi sono oggetto di dibattito nelle occasioni dei seminari²⁶ organizzati in quegli anni a Sciacca e alla Facoltà di Architettura di Palermo con gli assistenti e con i docenti – Cesare Ajroldi, Salvatore Bisogni, Vieri Quilici e Fabrizio Spirito – e di confronto con i collaboratori alla redazione dei piani e con interlocutori privilegiati, come Giancarlo De Carlo²⁷, anche lui incaricato del *Piano Programma di Palermo* con Anna Maria Sciarra e Umberto Di Cristina.

Nel 1981, in un'intervista sul tema dello studio dei centri storici, Egle Trincanato si sofferma su uno dei principali aspetti metodologici della ricerca sulla lettura morfologica: «da qualche tempo per l'impulso dato da Giuseppe Samonà abbiamo tentato di fare una lettura della città antica, o delle parti della città antica, derivata dal linguaggio visivo pensando che questo linguaggio secondo adopera sia il segno, la forma disegnata, fotografata, espressa per immagini, sia il linguaggio parlato espresso in forma appropriata alle immagini stesse. Attraverso il continuo rapporto tra il segno, che esprime una certa parte della realtà esistente e il suo commento, scritto e parlato, noi pensiamo – e siamo confortati da alcuni risultati che si sono già avuti – di poter superare la frattura tra l'analisi e la sintesi che presuppone una progettazione per l'intervento. Tutto ciò può avvenire soltanto attraverso il linguaggio visivo, con un approfondimento di quella che è l'immagine prima delle cose, trasformata lentamente in immagine sempre più approfondita cioè in 'icona'»²⁸.

03. Appunti sul Cortile Ospedale, 2.
© N. Alfano e A.M.Puleo, 1975



04

Nella presentazione all'intervista, Alberto Samonà sottolinea l'obiettivo del superamento dei metodi deduttivi: «questo tipo di lavoro ha permesso infine di formulare una ipotesi complessiva di trasformazione della qualità dell'area indagata tenendo conto delle differenze esistenti nell'area stessa e stabilendo così una sorta di metodologia induttiva che senza perdere di vista le necessità generali tiene conto e anzi si basa sulla volontà e sugli interessi localizzati. Da questo punto di vista [...] lo studio dell'ambiente urbano antico, così condotto può essere un utilissimo apporto alla impostazione della progettazione del nuovo [...]»²⁹.

La professione, la pratica del fare, non fornisce, dunque, scorciatoie, ma è il campo in cui le istanze di cambiamento si confrontano con la realtà in un rapporto dialettico. Tuttavia Giuseppe Samonà non perde di vista una prospettiva ideale e politica più ampia. «Il momento della riflessione più ampia» sembra a Samonà l'unico capace di comprendere le trasformazioni straordinarie e veloci che in quel momento [gli anni dell'insegnamento all'IUAV] si stavano verificando, di collocare in esse il mondo dell'architettura, dove tradurle nella teoria e nella pratica del progetto»³⁰, nota ancora Fabbri. Riportiamo alcuni passi della conclusione a *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei* – che aggiunge all'edizione del 1971 – che rivelano il carattere utopistico e visionario del suo pensiero e la sua attualità³¹. Argomentando sul futuro sviluppo della città in una Europa, che tende sempre più all'unità, mette in evidenza i potenziali elementi di crisi, che sono, proprio oggi, sotto i nostri occhi. «Una tale improvvisa maggiore ampiezza di territori e di scambi produttivi – osserva – ha esasperato i contrasti economici tra le nazioni [...], aumentando le difficoltà di superare la barriera secolare che divide le zone depresse di tutta l'Europa da quelle sovrasviluppate. [...] Il problema di colmare le tremende differenze tra comunità etniche di fasce particolarmente privilegiate della media Europa e di fasce particolarmente disagiate nel sud e sud-ovest europeo si è ingigantito e inasprito, piuttosto che avviarsi a soluzioni convincenti. Difatti queste dovrebbero essere cercate al di sopra dei nazionalismi, che rendono difficile l'opera di omogeneizzazione territoriale». Dopo avere rilevato che le città sono «la sede in cui esplodono i maggiori contrasti e dissensi della situazione politico-sociale di oggi e dove si manipolano i rimedi per superarli» prefigura una situazione politica alternativa: «se [...] l'unione europea non si proporrà come potenza militare ed economica e cercherà di essere unita dall'istanza di temperare i nazionalismi di Stato e di stimolare l'autonomia di masse e di gruppi tecnicamente definiti, si potrà avere una regionalizzazione europea che legherà tra loro i territori e le genti con relazioni economiche poste su altre basi di quelle del capitalismo della Nazione-Stato. Allora la città dovrebbe preparare diversamente, in senso tecnico e sociale, le strutture del suo futuro sviluppo, che sarebbe legato a una più autentica libertà della persona e a un senso di partecipazione forse più pieno, e incentrato su più ridotte differenze di classe e di condizione economica dei territori».

04. Appunti sul Cortile Ospedale, 3.
© N. Alfano e A.M.Puleo, 1975



05

L'auspicio di una condizione possibile non crea un alibi riguardo alla necessità di misurarsi nel momento presente con le responsabilità della disciplina, in una visione connotata dalla «matrice plurale», un modo di guardare alla città e alle problematiche dell'architettura-urbanistica in perfetta antitesi con la settorialità, che oggi è la cifra che contraddistingue sia la pratica professionale che l'insegnamento dell'architettura-urbanistica.



06

05. Centro storico di Sciacca. Un cortile.
Foto del 1985.

06. Centro storico di Sciacca, Piazza
Noceto e la zona dei cortili. Immagine
ripresa da Google Earth.

Note

1 A. SAMONÀ, *Brevi considerazioni sulla casa per una famiglia: questione aperta, questione da riportare nella didattica*, «Confronto tra studi elaborazioni e ricerche di architettura e urbanistica», n. 2, 1982, p. 34.

2 *Tipologia e morfologia*, dattiloscritto contenente i testi degli interventi al seminario tenuto nell'aprile 1976 presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

3 *Ibid.*

4 F. TENTORI, *Introduzione*, in *La Mano Aperta. Giornata di studio sull'insegnamento di Alberto Samonà*, a cura di V. Quilici, G. Longobardi, Edizioni Librerie Dedalo, Roma 2001, p. 13.

5 F. INFUSI, *Giuseppe Samonà, L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei, 1959. Un programma di ricerca*, in *I classici dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma 2002, p. 106.

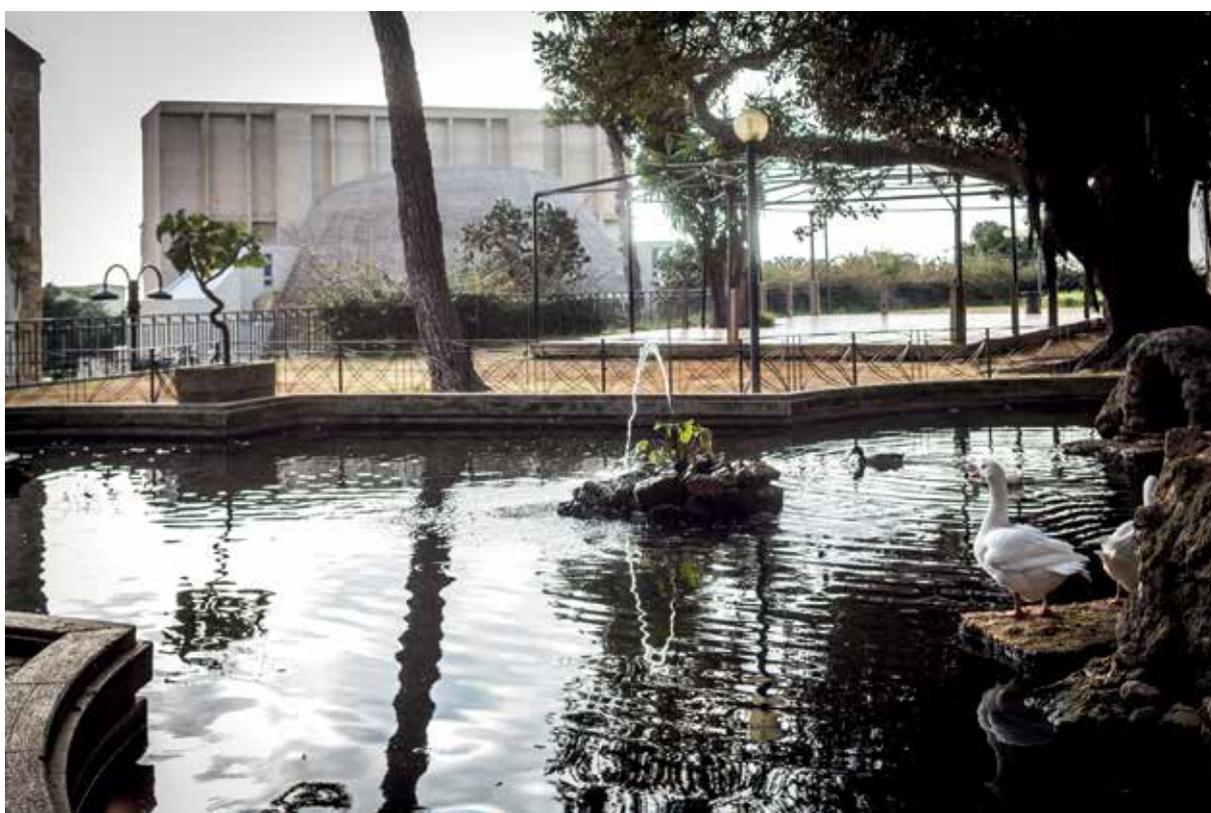
6 C. DARDI, *All'ombra della Main Ouwerte*, in *Per un'idea di città*, a cura di C. Aldegheri, M. Sabini, Edizioni CLUVA, Venezia 1984, p. 9.

- 7 G. FABBRI, *Lectio*, in *Maestri e Scuole di Architettura in Italia*, a cura di R. Capozzi, C. Orfeo, F. Visconti, CLEAN, Napoli 2012, pp. 37-38.
- 8 D. VITALE, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 233.
- 9 F. PURINI, *L'Enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, cit., p. 223.
- 10 TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni tra architettura e urbanistica*, Testo&immagine, Torino 1996.
- 11 *Ivi*, p. 6.
- 12 *Ivi*, p. 7.
- 13 G. MARRAS, *Studi e ricerche per un libro su Venezia*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, cit., p. 114.
- 14 TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà*, cit., pp. 16-17.
- 15 INFUSSI, *Giuseppe Samonà. L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, cit., p. 106.
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ivi*, p. 125.
- 18 G. SAMONÀ, *L'urbanistica per gli anni 70*, «L'astrolabio», novembre 1969, ripubblicato in ID., *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti*, a cura di P. Lovero, (1^a ed. 1975), Franco Angeli, Milano 1978, pp. 294-305.
- 19 *Ivi*, p. 296.
- 20 *Ivi*, p. 297.
- 21 INFUSSI, *Giuseppe Samonà*, cit., p. 141.
- 22 G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, (1^a ed. 1959), Laterza, Bari 1971, pp. 314-315.
- 23 ID., *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza San Marco*, in *Piazza San Marco. L'architettura la storia le funzioni*, Marsilio, Venezia 1970, pp. 9-42.
- 24 MARRAS, *Studi e ricerche per un libro su Venezia*, cit., pp. 113-137.
- 25 *Ivi*, p. 133.
- 26 Lo studio sul centro storico di Sciacca, condotto nell'agosto 1975, è l'occasione per portare il tema della lettura morfologica al centro di due seminari, su *Tipologia e morfologia* (Facoltà di Architettura di Palermo, maggio 1976) e su *Morfologia del centro storico di Sciacca* (Sciacca, ottobre 1976), che Giuseppe e Alberto Samonà organizzano con un gruppo di docenti, assistenti e studenti della Facoltà di Architettura di Palermo.
- 27 Si veda al riguardo: *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina edizioni, Roma 1994.
- 28 *Intervista a Egle Trinacato*, a cura di G. Testa, in *Lo studio dei centri storici*, a cura di M. Montuori, G. Testa, Edizioni Fratelli Fiorentino, Napoli 1981, ripubblicato in *La qualità dell'urbanistica nella città che esiste. Antologia con riflessioni intorno ai temi di studio di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Marchetta, «Confronto tra studi elaborazioni e ricerche», n. 5, 1984, CLEAN, Napoli 1984, p. 33.
- 29 *Ivi*, p. 32.
- 30 FABBRI, *Lectio*, cit., p. 38.
- 31 SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, cit., pp. 317-319.

Architettura sospesa

Fabio Mantovani

Indagine fotografica sul teatro popolare di Sciacca, realizzata nel 2017 dopo il completamento dell'opera. Il teatro è visto nella sua complessità, dai volumi interni, all'architettura esterna, al rapporto con l'ambiente circostante. Nonostante l'inaugurazione – avvenuta poco tempo prima del report fotografico – persiste ancora un'atmosfera di incompiuto, o di non finito del tutto, un' atmosfera di sospensione.



Veduta del teatro dall'antistante parco della villa comunale.



Vista del lato sul dal parco delle terme.



Panoramica del lato est dal parco delle terme.



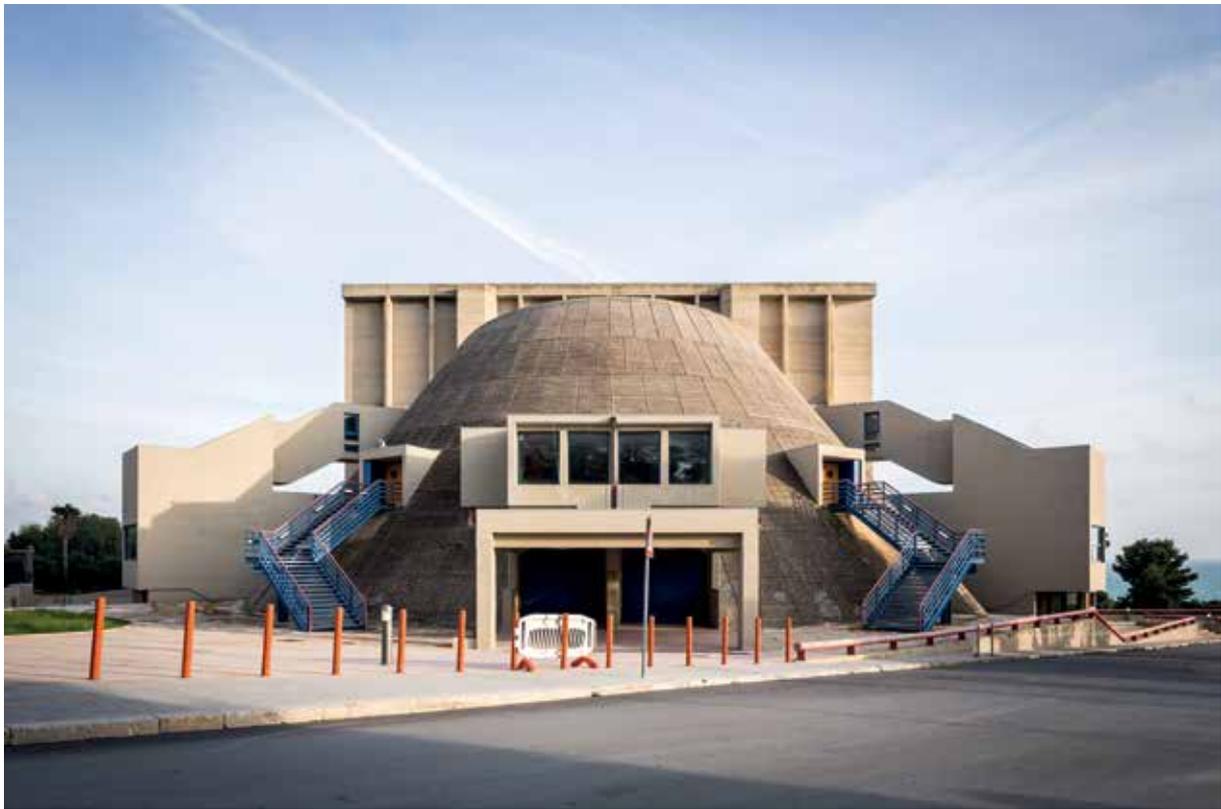
Dettaglio del lato est.



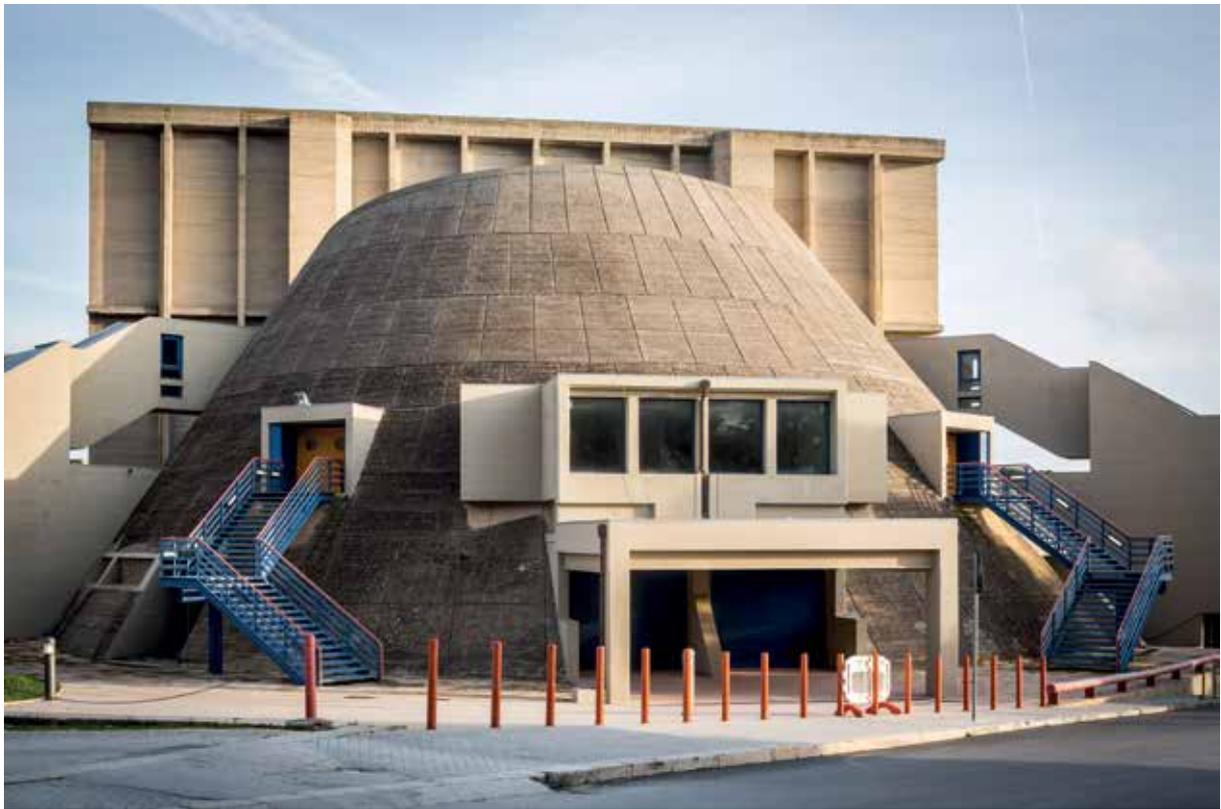
Lato sud del teatro.



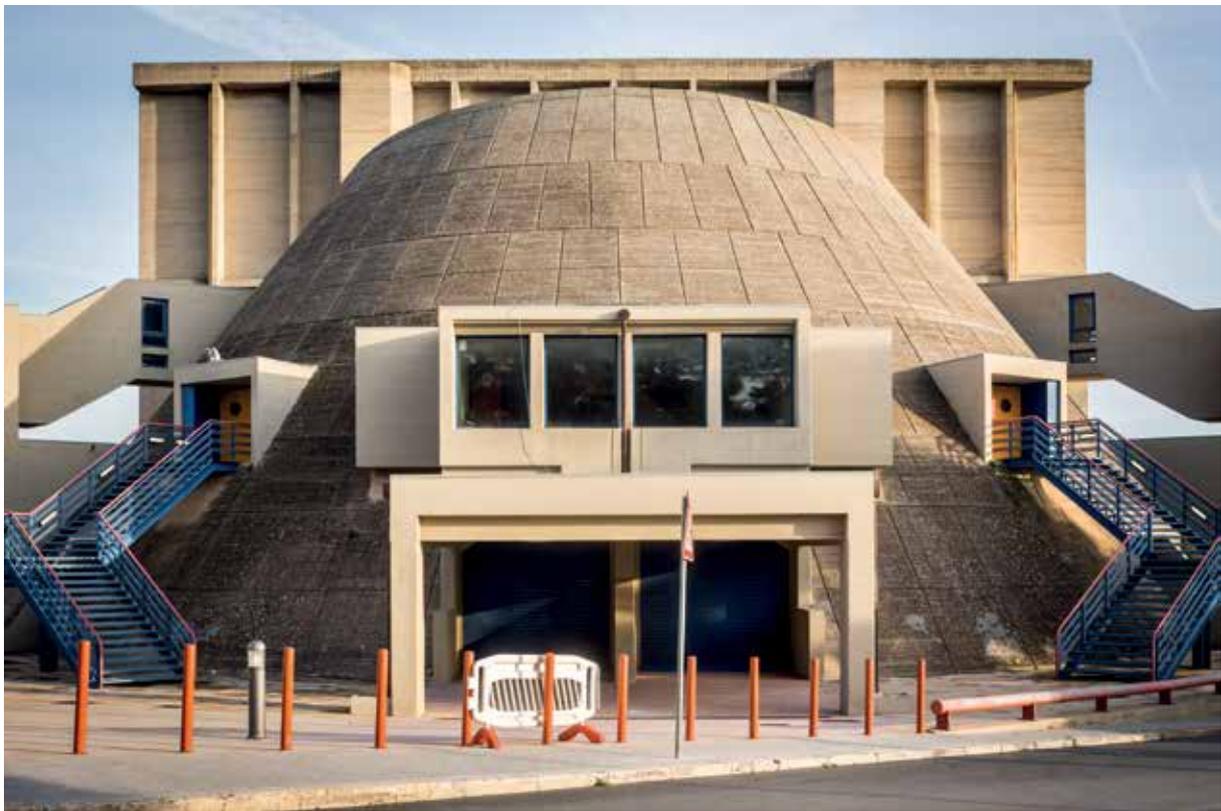
Lato sud dall'interno del parco.



Prospetto dell'ingresso.



Dettaglio dell'ingresso.



Particolari architettonici dell'ingresso.



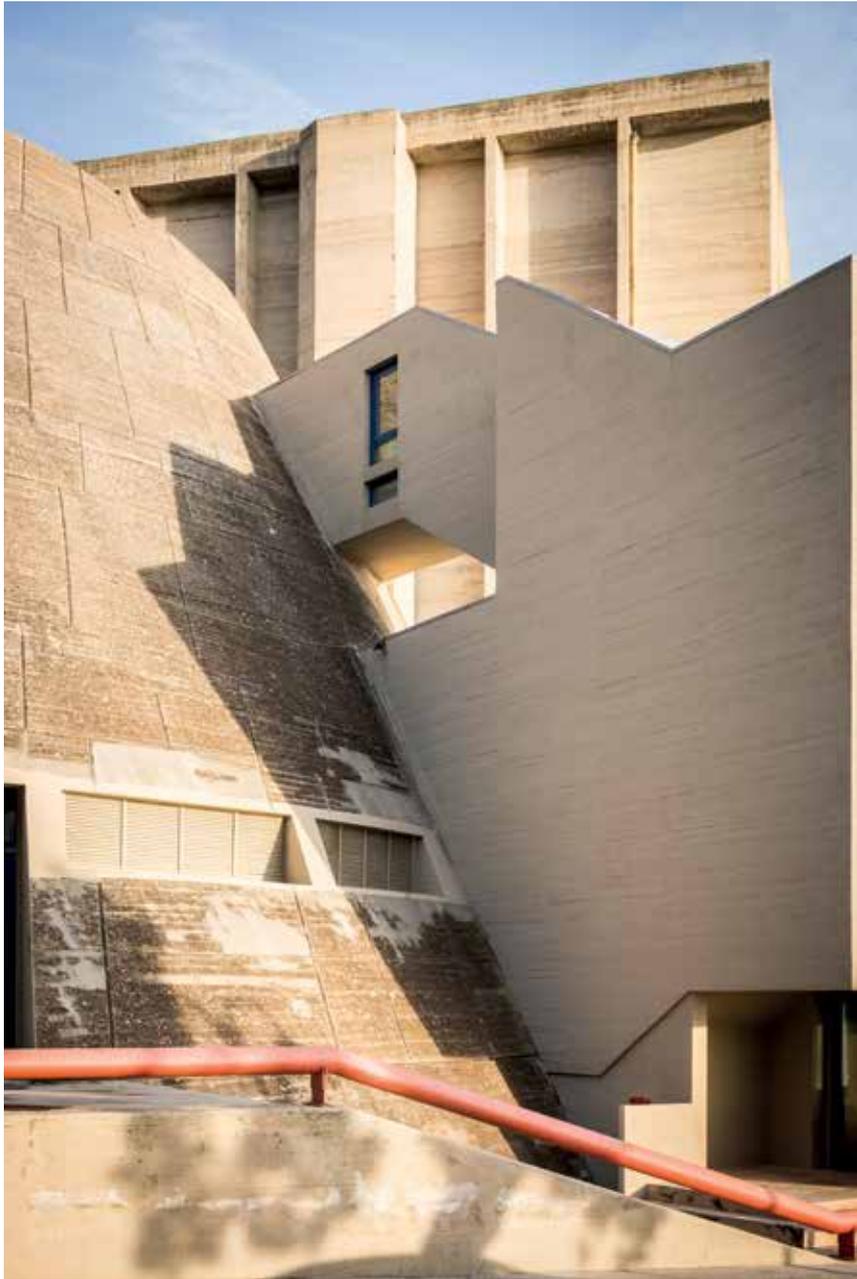
Lato ovest del teatro.



Lato sud-ovest del teatro.



Dettaglio del lato ovest.



Particolare del lato ovest.



Particolare del lato nord-est.



Lato nord-est del teatro.



Panoramica del lato nord-est.



Interno sala principale.



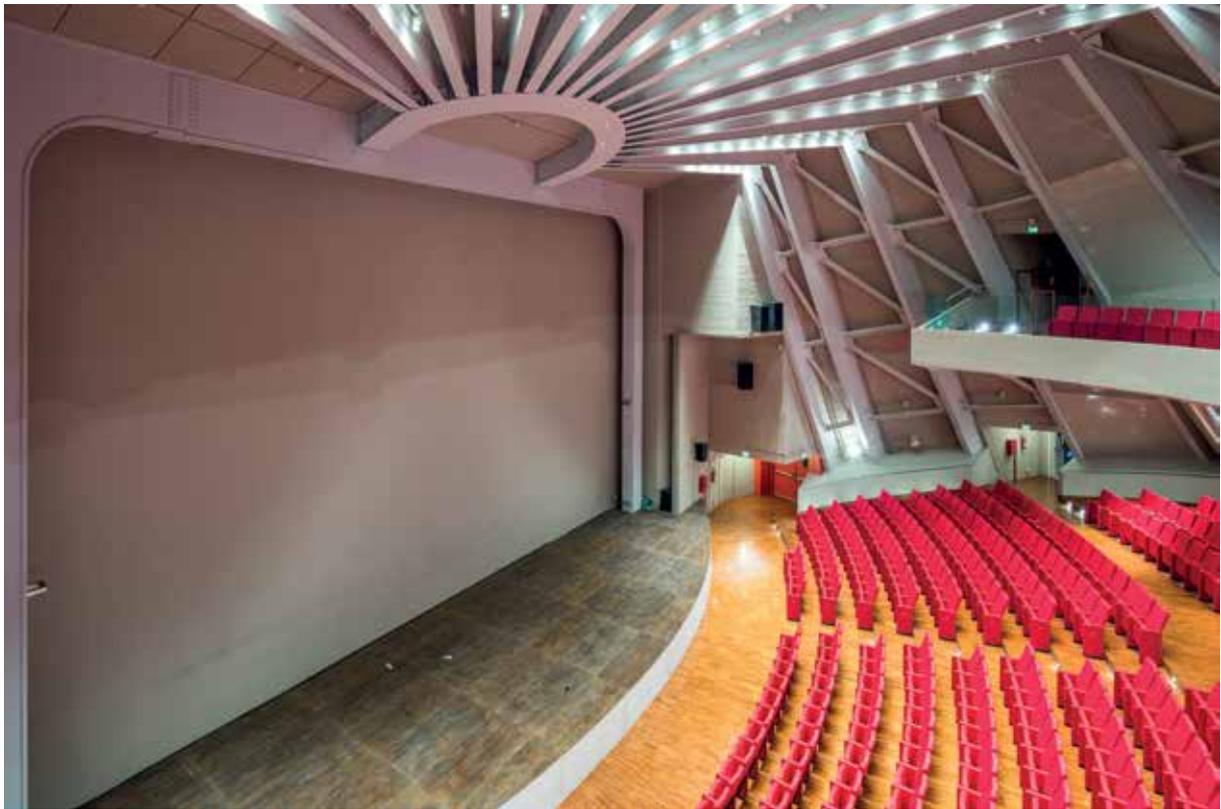
Prospetto interno sala principale.



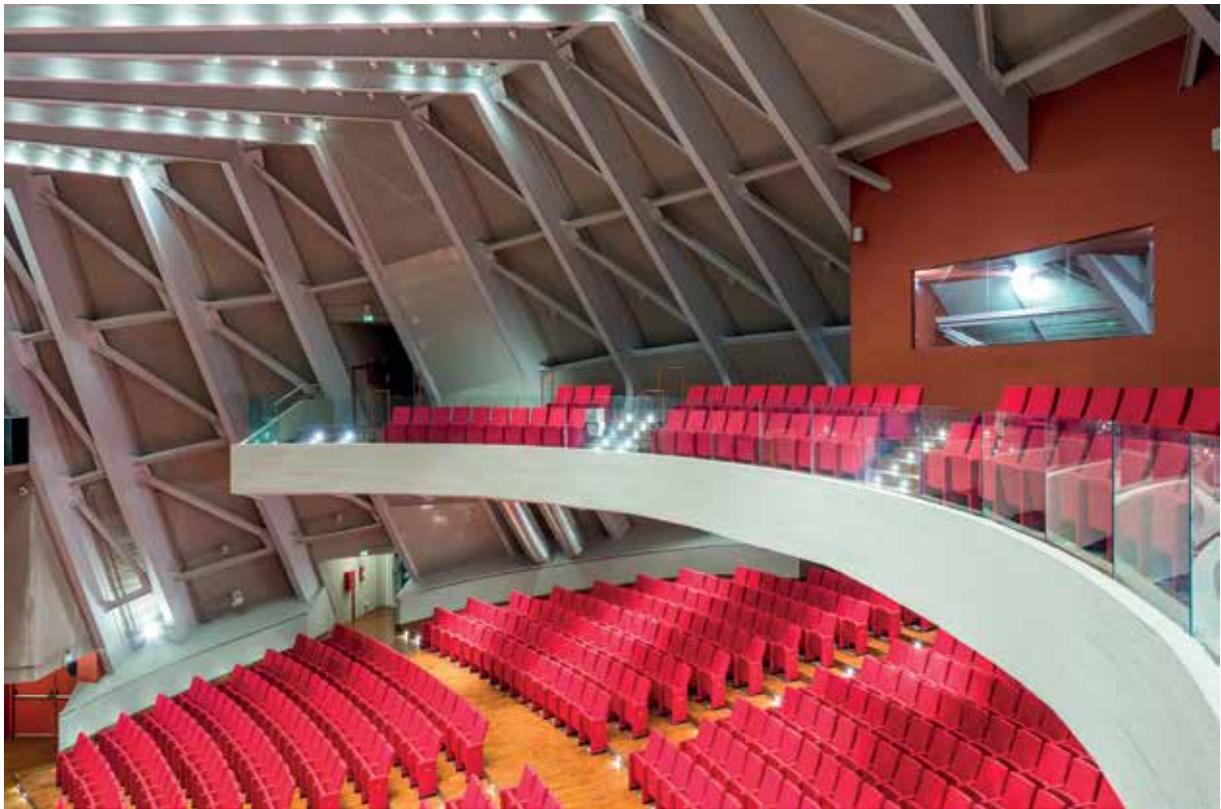
Dettaglio del palcoscenico.



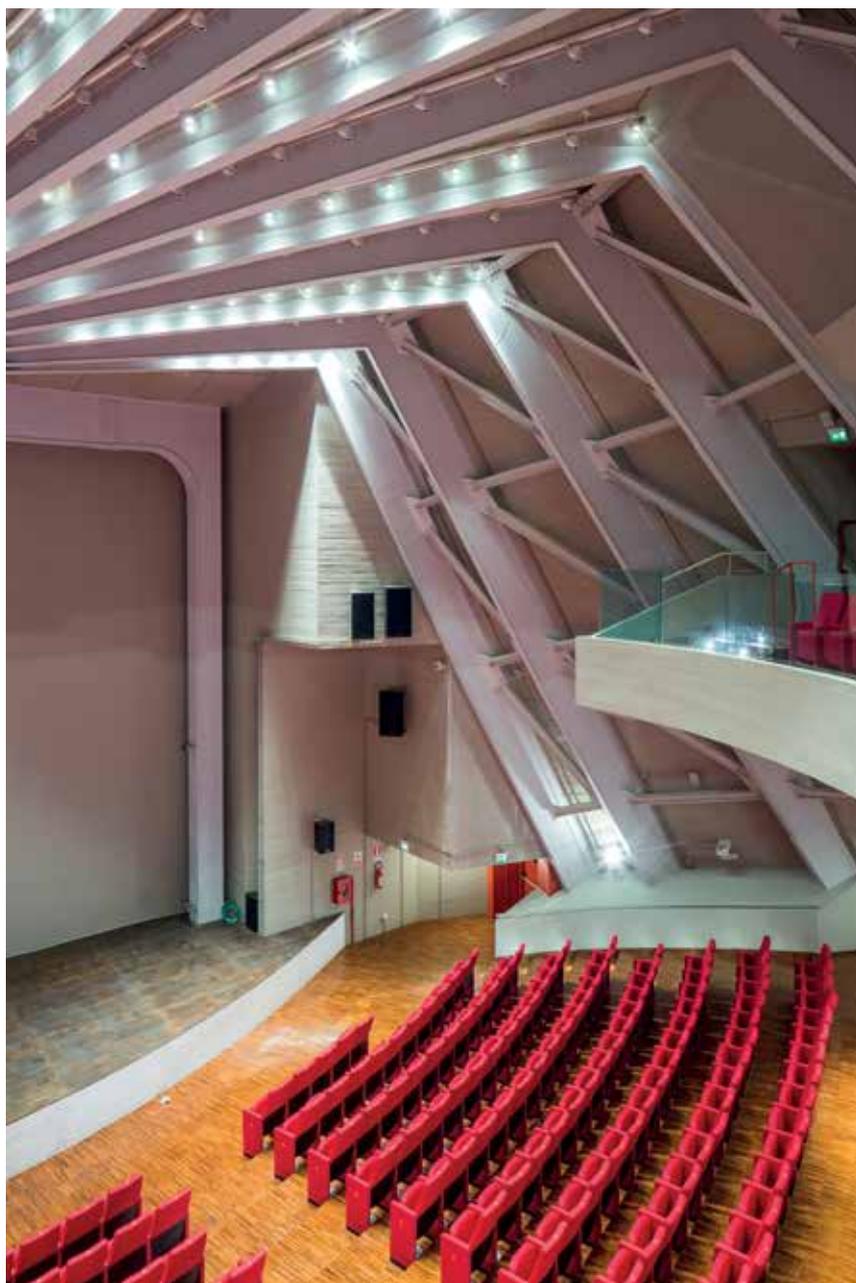
Dettaglio del boccascena.



Veduta della sala dalla galleria.



Panoramica delle sedute.



Dettaglio della platea.



Vista della galleria est.



Panoramica del foyer.

Il Teatro Popolare di Sciacca. Storia di un progetto 'oscuratamente soltanto mentale'

Giulia Menziotti

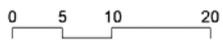
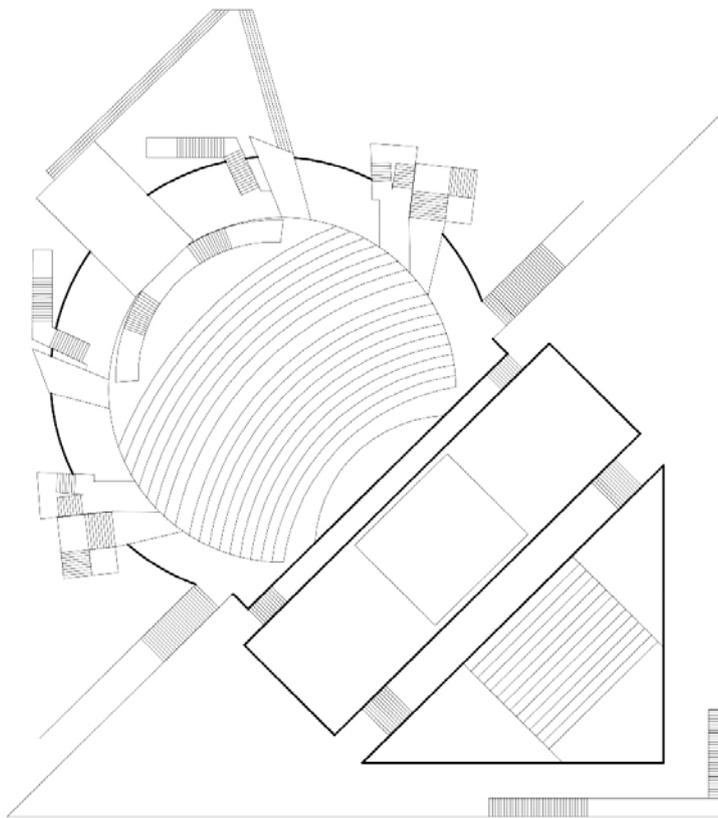
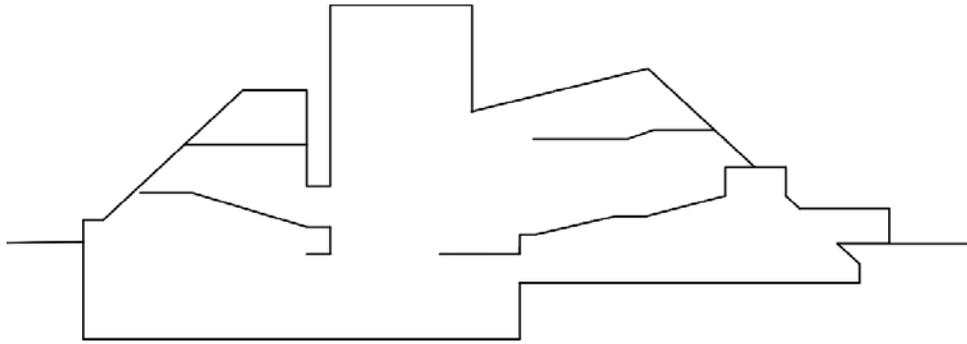
Progetto

La figura di Samonà ricopre un ruolo cruciale nello sviluppo e nelle vicende dell'architettura italiana a partire dal dopoguerra. La ricerca dell'unità operativa tra unità e urbanistica¹, la riflessione sulla città e il contributo intellettuale ricoperto dentro e fuori lo IUAV attribuiscono a Samonà il ruolo di 'maestro' per la generazione degli architetti italiani tra gli anni sessanta e settanta.

Nel 1975 Giuseppe Samonà riceve l'incarico per il Teatro Popolare di Sciacca, un centro di 40.000 abitanti in Provincia di Agrigento. La presenza di sorgenti termali di alta portata, collocate nelle vicinanze del centro, fa pensare in quegli anni ad un rapido sviluppo della città come centro termale e turistico. Il comune di Sciacca affida a Samonà il progetto di riqualificazione del Complesso Termale, già attivo dagli anni Venti, che viene integrato con nuove strutture alberghiere e servizi per il tempo libero, tra i quali un teatro da 1.500 posti.

Nella lunga fase di elaborazione del progetto, l'architetto analizza il contesto e si lascia profondamente influenzare dal paesaggio costiero che circonda il complesso termale, dal monte Kronio alle spalle, e da quanto già costruito nelle vicinanze del sito. Dalla lettura sintetica dei caratteri del luogo viene estrapolata la geometria del teatro, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto raccontare l'immagine antica e moderna della città. «Con il teatro di Sciacca mi trovai per la prima volta a dover fare i conti con la natura [...] che mi dava suggerimenti impropri, grossolani»². Samonà cerca le linee del progetto tra gli spunti offerti dal paesaggio, e il sito di Sciacca lo affascina in quanto «solo in parte naturalistico, anzi molto artificiale, con presenze monumentali lontane [...] di architetture artificializzate, morte per l'uso [...] che vi hanno un peso simbolico e creano una certa atmosfera, rendendo questo paesaggio 'predisposto' ad essere letto in determinate condizioni intellettuali»³.

Il progetto lavora sull'aggregazione di più elementi: una piramide, un tronco di cono e un parallelepipedo, tutti in cemento a vista, assolutamente riconoscibili e autonomi nella loro identità plastica. «L'idea era di costruirlo con tre volumi abbastanza precisi: che riflettessero, funzionalmente, ciò che ci doveva essere dentro, ma che nello stesso tempo avessero un'eleganza che potesse dare, a quest'opera, il valore monumentale proprio del teatro»⁴. Il palcoscenico è contenuto all'interno del prisma rettangolo, il tronco di cono ospita la grande sala e la sala minore è collocata nella piramide a base quadrata, con degli ambienti intorno che la rendono una struttura polifunzionale. Il linguaggio *brut* espresso dall'uso del cemento faccia a vista e dall'articolazione dei tre volumi puri sprigiona una forte energia plastica nel contatto col paesaggio circostante. I riferimenti a Le Corbusier sono evidenti e Samonà parla spesso della necessità di 'umanizzare' questi 'volumi assemblati nella luce' ricorrendo a delle decorazioni e a degli elementi funzionali (pensiline, ringhiere, scale) in ferro battuto rosso, capaci di 'ingentilire' quest'architettura. La genesi del progetto è documentata da una serie di schizzi e prospettive raccolti nella *Mostra dei disegni per il*



01. Sezione e planimetria del progetto per il Teatro Popolare di Sciacca.
© Disegni di Giulia Menziotti, 2015

Portale del Teatro di Sciacca, curata da Francesco Taormina e allestita nel 1982 presso la sala S. Chiara dell'Università di Napoli; in occasione dell'inaugurazione della mostra, Samonà racconta di esser stato quasi subito certo dei tre volumi e del loro rapporto, e di essersi dovuto sforzare, invece, per trovare delle soluzioni che lo soddisfacessero nella relazione tra l'oggetto e il contesto: «sentivo il bisogno di trovare dei tentacoli che interrompessero questa purezza [...] questa scena urbana doveva uscire dal chiuso del teatro, uscire fuori dallo spazio interno, e ho usato le scale [...] per trovare un eloquente gesto di relazione: dal suolo alla galleria stessa»⁵. Nello stesso anno, 1982, i lavori nel cantiere si bloccano per non riprendere mai più.

Processo

Durante la realizzazione del Teatro, il progetto di Samonà viene alterato più volte da varianti e modifiche. L'idea iniziale prevedeva due sale, una per 980, l'altra per 230 spettatori, che in corso d'opera vengono poi portate rispettivamente a 1200 e 290, con la realizzazione di una galleria a quota 9,60 mt. In seguito a delle indagini geologiche si decide inoltre di modificare la posizione dell'edificio rispetto al progetto originario così da guadagnare un intero piano. Tali interventi andranno a stravolgere sensibilmente sia la concezione strutturale che l'impianto generale dell'opera.

I lavori iniziano nel 1978 per poi bloccarsi nel 1982. Nello stesso anno il numero 480 della rivista «Casabella» pubblica il progetto come compiuto e 'pronto a funzionare': «A breve distanza dal mare [...] sorge la mole del *Teatro popolare a doppia sala*, oggi definitivamente edificato dopo una vicenda progettuale e costruttiva protrattasi per sette anni, a partire dall'incarico del 1975 [...]»⁶. A integrazione del testo sono pubblicate alcune fotografie scattate nel 1982 che, guardate oggi, mostrano come l'edificio, al di là dei segni dell'incuria e del degrado, sia da allora rimasto praticamente identico, congelato in una situazione di stasi e inerzia. Le cause dell'interruzione del cantiere oggi non sono ancora chiare, si parla di finanziamenti improvvisamente finiti, di corruzione e sprechi, di un teatro dai costi di gestione impossibili anche una volta terminato e di costi enormi per un'eventuale demolizione.

Nel 1985 la Regione Sicilia stanziava dei fondi per il completamento che vengono investiti in opere tecnologiche e elettroniche. L'opera rimane incompleta e abbandonata fino al 1992, anno in cui Alberto Samonà redige un progetto di completamento. Tra il 1993 e il 1998 vengono realizzate perizie e aggiornamenti degli impianti tecnologici, ma si legge di un coinvolgimento della ditta aggiudicataria dell'appalto nelle inchieste di Tangentopoli. Dunque la situazione del teatro non cambia, e la stampa viene messa a tacere sulle sorti dell'opera.

Nel 2002 la rivista «Antithesi» e l'IN/ARCH Sicilia organizzano un Convegno di sensibilizzazione, *Conversazioni in Sicilia. Il valore della modernità*, invitando docenti, critici e studiosi a riflettere sul Teatro e in generale sul problema delle numerose architetture incompiute della Sicilia. L'incontro riesce a focalizzare l'attenzione e l'interesse a livello regionale e nazionale sulla questione del teatro di Sciacca. Pochi

mesi dopo il Convegno, nel luglio del 2002, l'Istituto Universitario d'Architettura di Venezia invia al presidente della Regione Sicilia Salvatore Cuffaro un comunicato con un appello, firmato da illustri architetti e docenti universitari, per salvare l'opera e completarla seguendo il progetto di Alberto Samonà: «[...] Sarebbe un vero suicidio lasciare andare in malora un altro capolavoro dell'architettura italiana».

Nonostante articoli e polemiche, lo stato del teatro non cambia: escluso il ripristino di finiture e opere tecnologiche, dal 1982 non viene preso nessun provvedimento fino al 2005, quando il Sindaco Turturici annuncia lo stanziamento di un finanziamento da parte della Regione Sicilia. I lavori, previsti a partire da Maggio 2008, hanno inizio nell'Aprile del 2010 con fine presunta entro il Marzo 2012. Soltanto nel 2015 viene portato a termine il cantiere della ristrutturazione del Teatro su progetto dello Studio Monaco Associati. L'intervento restituisce al pubblico il piano primo; restano ancora inaccessibili il secondo piano, il grande parallelepipedo della torre scenica e il corpo di fabbrica semi-piramidale con la sala minore. Al piano primo il palcoscenico, mai completato, è stato murato, e il palco è stato ricavato dal buco dell'orchestra in uno spazio molto esiguo, che annulla la scatola scenica. Diverse polemiche sono scaturite riguardo alla nuova natura dello spazio, non più fruibile come teatro ma esclusivamente come auditorium. Pochi sono stati gli spettacoli finora ospitati e ancora deboli sono le risorse, economiche e culturali, per una programmazione di eventi capace di sostenere la rinascita del Teatro di Sciacca. L'opera, di proprietà della Regione, è affidata in convenzione al Comune che in cambio dovrebbe provvederle alla custodia e alla manutenzione; la programmazione e la gestione di un'opera del genere costituiscono un problema ingente per l'amministrazione di Sciacca, che ha più volte comunicato di non poter farsi carico del finanziamento delle attività, con dei costi stimati tra i 500 e i 900 mila euro l'anno.

Cronaca

Il problema della gestione di un teatro così grande per un centro come Sciacca, e la stessa immagine del progetto, percepita dall'opinione locale come un oggetto mastodontico 'calato dall'alto', sono sintomatici del labile rapporto che l'opera ha da sempre mostrato con la realtà. Gli schizzi e le parole di Samonà nella fase di elaborazione del progetto testimoniano della ricerca di un'architettura vicina al pensiero Moderno e progressista, ma che allo stesso tempo sapesse interpretare gli echi del passato e il 'genius loci' della Sicilia. L'attenzione mostrata al paesaggio sembra tuttavia nascondere una pura tensione all'edificio in sé. Lo sforzo è nella ricerca di un contesto che sembra doversi adattare al progetto, e non viceversa. E così la relazione che il teatro instaura con l'adiacente complesso termale in stile *liberty* non è quella di un contrasto, in un rapporto tra linguaggi stridenti, ma piuttosto quella di una giustapposizione, in cui la nuova architettura non fa altro che mostrare se stessa. Tale autoreferenzialità del progetto si renderà poi evidente nel momento della realizzazione.

Fin dall'apertura del cantiere, nelle cronache dei quotidiani locali emergono dibattiti e polemiche sulla posizione del Teatro, posto su un promontorio affacciato sul mare: la vicinanza rispetto alla costa solleva dubbi e perplessità sull'inserimento paesaggistico dell'opera, e il rapporto con la preesistente struttura termale apre a critiche e polemiche sul contrasto tra le due realtà.

Tale contraddizione emerge già nei disegni di Samonà, nei quali il teatro viene descritto in ogni singolo aspetto ma senza essere mai rappresentato in rapporto al contesto. Lo scenario in cui l'architettura s'inserisce e le relazioni che stabilisce con il paesaggio non vengono mai raccontate, come se la matita si fermasse sempre al profilo dell'edificio, senza mai arrivare a tracciare le linee dello sfondo. La stessa planimetria sembra negare ogni relazione, ogni confronto con le direttrici del contesto, ma il gesto non rimanda a una presa di posizione, non esprime una volontà contraddittoria dell'impianto preesistente.

Nonostante gli sforzi per ritrovare «quel rapporto nuovo con la natura»⁷ e di raggiungere un'armonia tra manufatto e contesto che sapesse di divino, il risultato finale finisce con l'allontanarsi da quel paesaggio, tradendo sia i miti moderni che quelli antichi e locali. Nella presentazione della *Mostra dei disegni per il Portale del teatro di Sciacca*, nel 1982, poco prima dell'interruzione del cantiere, Samonà confessa: «avrei voluto fare un'opera che riflettesse questo nuovo canto ma la parte migliore è rimasta in me: oscuratamente soltanto mentale»⁸.

L'estraneità dell'opera rispetto al contesto emerge anche in relazione al programma, alle possibilità offerte alla cittadina di Sciacca. Il Teatro nasce in un contesto non troppo distante da quello descritto da Pietro Germi nel 1963 nel film *Sedotta e abbandonata*, quando le condizioni di miseria e arretratezza culturale di Sciacca avrebbero richiesto tutt'altro tipo di opere e interventi, piuttosto che di un teatro a doppia sala. E già in fase di progetto non era difficile intuire quanto sarebbe risultata lontana da quella realtà la prospettiva di un teatro, la possibilità di informare e sensibilizzare gli abitanti a eventi e manifestazioni teatrali. Fin da subito l'opera viene percepita come sovradimensionata e sotto certi aspetti aliena, sia al paesaggio, sia al contesto sociale di una città come Sciacca, che avrebbe avuto bisogno di un teatrino da 100 posti, e non di un teatro a doppia sala di quelle dimensioni e di quella capienza. Tra i verbali e i documenti dell'Amministrazione Comunale di Sciacca non si legge mai esplicitamente del teatro, mai citato né in Giunta, né in Consiglio; la decisione e i finanziamenti necessari provengono dall'allora Assessore Regionale al Demanio, l'Onorevole Calogero Mannino, e l'assenza totale di dibattito nelle istituzioni cittadine rimanda all'ipotesi di un'opera lontana dall'essere concepita all'interno di un progetto culturale integrato alla vita della città, ma pensata esclusivamente in un'ottica di interessi privati connessi allo sviluppo economico attivato dal turismo.

Il teatro pone oggi una questione complessa, che non si esaurisce nell'urgenza di trovare dei fondi per il completamento, ma piuttosto

nella capacità e nella possibilità economica di poter gestire una struttura così imponente in una realtà così piccola. Questa tendenza a costruire a prescindere dalle motivazioni e dagli esiti concreti dell'opera, frequente nell'architettura italiana tra gli anni Sessanta e Ottanta, ha poi depositato nei territori numerose strutture incompiute, che ancora oggi, vuote e depresse, chiedono risposte e risoluzioni alle loro vicende.

A distanza di quasi quarant'anni dalla sua parziale realizzazione, il Teatro di Sciacca appare come un colosso di cemento, incapace interagire col contesto. Problemi tecnici, relativi ai finanziamenti e alla gestione del cantiere, e aspetti teorici, legati a un approccio estremamente astratto al progetto, trasformano un'opera celebrata dalla critica, sulla quale Samonà aveva molto investito, in una rovina. L'esito del Teatro popolare tradisce, in qualche modo, quanto espresso dall'autore nelle sue ricerche sull'unità tra architettura urbanistica e sull'organismo della città. *L'urbanistica e l'avvenire della città*⁹ è un'opera rivoluzionaria del 1959 nella quale si allontana da una lettura eminentemente tecnico-legislativa, aprendosi a una visione della metropoli intesa come organismo vivente. Nel periodo che va dal 1975 al 1980 diverse esperienze, come la redazione del Piano Particolareggiato del centro storico di Montepulciano (1975-1978), del centro storico di Sciacca (1975) e successivamente del Piano Programma per il centro storico di Palermo (1983) gli offrono l'occasione di muovere delle critiche agli strumenti tradizionali della pianificazione all'epoca in uso. In queste pratiche egli scovava la pericolosità di un atteggiamento aprioristico e astratto nello studio tra le relazioni sociali e gli spazi: con la pretesa di applicare categorie sovraimposte e distanti dalle realtà specifiche, si rischia di trasformare il piano in una «sovrastuttura ideologica che grava sulla città senza aderirvi compiutamente»¹⁰. Quell'approccio aprioristico e quelle impalcature teoriche dalle quali voleva prendere le distanze tornano come fantasmi in questo progetto per Sciacca, dove le relazioni con la città, i rapporti con la scala, col programma e col contesto finiranno col tradire le sue ambizioni.

In un'intervista del 2009 il regista tedesco Werner Herzog propone la demolizione del teatro come evento scenografico per girare le scene dell'*Anello del Nibelungo*, della saga *Il crepuscolo degli dei di Wagner*. Aldilà della dichiarazione del regista, l'ipotesi della demolizione di quest'architettura è stata spesso caldeggiata, ma mai presa seriamente in considerazione, sia per via dei costi, data la mole della costruzione in cemento armato, sia per una sorta di 'rispetto' dell'edificio, che pur incompiuto e in abbandono, rimane una testimonianza dell'opera di Samonà e in generale di un periodo specifico dell'architettura italiana. Nell'elenco delle opere Grandi e inutili¹¹, il giornalista Antonio Fraschilla include il Teatro Popolare tra le opere incompiute e firmate da grandi architetti, e dunque ancora più difficili da accettare. Allo stesso tempo nessun intervento di tutela, da parte della Sovrintendenza, ha mai preso provvedimenti per un'opera del genere: architettura d'autore, pubblicata in molta letteratura, celebre per i suoi connotati teorici ma poi incapace di

costruire rapporti concreti e dinamici con la realtà. Una condizione ibrida, quella del Teatro di Sciacca, che come molte altre architetture realizzate da illustri architetti italiani negli stessi anni, si colloca a metà tra il patrimonio d'eccellenza e il patrimonio ordinario, sulle quali si fatica oggi a scegliere la giusta via per intervenire. Il parziale completamento del teatro restituisce oggi a Sciacca un'opera mai usata ma già vecchia, che stravolge, negli usi, un progetto nato difforme dalle intenzioni dell'autore, che parla un linguaggio muto alle generazioni attuali e che solleva un problema, forse irrisolvibile, di programmazione e gestione. «Oscuratamente solo mentale», il teatro di Sciacca ha trovato la sua piena realizzazione eminentemente sulla carta, nella perfezione compositiva dei disegni, nelle questioni teoriche affrontate negli scritti, al riparo dalla concretezza del reale.

Note

1 G. SAMONÀ, *Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura*, in *Oggi l'architettura*, 1974, in *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*, a cura di C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzaglini, Bulzoni Editore, Roma 1977, p. 227.

2 ID., *I disegni per il portale del Teatro di Sciacca*, in *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica. La poetica dell'insieme. Tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000, p. 146.

3 *Ivi*, p. 145.

4 *Ibid.*

5 *Ivi*, p. 146.

6 G. SAMONÀ, A. SAMONÀ, *Il teatro a doppia sala di Sciacca*, «Casabella», n. 480, Electa, Milano 1982, p. 48.

7 G. SAMONÀ, *I disegni per il portale del Teatro di Sciacca*, cit., p. 147.

8 *Ibid.*

9 ID., *L'urbanistica e l'avvenire delle città*, Laterza, Bari 1959.

10 ID., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, a cura di P. Lovero, F. Angeli, Milano 1975, pp. 240-241.

11 A. FRASCHILLA, *Grandi e inutili*, Einaudi, Torino 2015.

Giuseppe Samonà e la 'spina dorsale' di Gibellina Nuova

Luciana Macaluso

Il progetto urbano e la pedonalità diffusa

Giuseppe Samonà ha proposto una continuità fra piano e progetto¹ ottenuta contaminando il piano con una particolare attenzione alle condizioni specifiche ed eterogenee dell'esistente senza rinunciare, viceversa, alle implicazioni urbane del progetto. L'azione interscalare del disegno urbano ha consentito di ragionare sullo spazio compreso fra gli edifici e sull'urgenza di una sua efficace interpretazione. La necessità di rispondere a tale questione diventa evidente, e attuale, fuori dai limiti della città compatta, dove le infrastrutture viarie sono autonome rispetto alle cortine edilizie, i marciapiedi sono spesso compresi fra le strade e i recinti dei giardini privati o dei parcheggi in un caotico succedersi di barriere che vanificano ogni moderna ambizione di permeabilità basamentale. In questi ambiti, la frammentazione delle aree pedonali contraddice i principi costitutivi della città moderna di porosità e trasparenza dei piani terra e, quindi, la possibilità di attraversare il tessuto urbano a piedi in maniera continua, diffusa e libera in ogni direzione, senza interferenze con i mezzi carrabili. Giuseppe Samonà aveva compreso e fatto suo talmente in profondità tale obiettivo da proporlo anche per migliorare i centri storici, come per esempio a Roma (*Camera dei deputati* 1966-1967²) e a Palermo (*Piano Programma* 1979-1982³). La volontà di conseguire una pedonalità diffusa è una premessa importante della riflessione trasversale, fra piano e progetto, che condurrà progressivamente Samonà, attraverso sperimentazioni specifiche, verso la teoria sulla *città in estensione* del 1976⁴.

Fra architettura e città

Nel 1962, un gruppo coordinato da Giuseppe Samonà⁵ aveva lavorato su una composizione per strati orizzontali che costruivano edifici, terrazze, suoli artificiali e quindi parti di città, in occasione del progetto per il centro direzionale di Torino⁶. Il plastico e ancor più la prospettiva accidentale presentati enfatizzavano il tema. La ricerca della nuova dimensione urbana – intermedia fra l'architettura e la città – se da un lato si rifaceva alla tendenza europea e americana delle megastrutture⁷, dall'altro si liberava da ogni *cliché* «esortando ad una ricerca originale della realtà italiana, [...] così mutevole da luogo a luogo, da caso a caso, da non prestarsi a una formulazione per modelli»⁸. Il progetto per Torino anticipa per certi versi quelli per i *Nuovi uffici della Camera dei deputati* e per il *Centro civico di Gibellina*. I parallelepipedi sfalsati si articolano ogni volta in modo diverso, ma l'attacco a terra è sempre determinante nella mediazione fra i prismi puri e il contesto. Nel centro storico di Roma gli esili *pilotis* dovevano elevare i corpi costruendo una piazza coperta. A Torino e a Gibellina i volumi, invece, sono a contatto con il suolo da cui sembrano essere generati secondo un processo organico memore dell'architettura wrightiana⁹.

Il municipio di Gibellina Nuova

Fra i progetti di Giuseppe Samonà, il municipio di Gibellina Nuova consente di esplorare la corrispondenza fra il progetto di architettura,

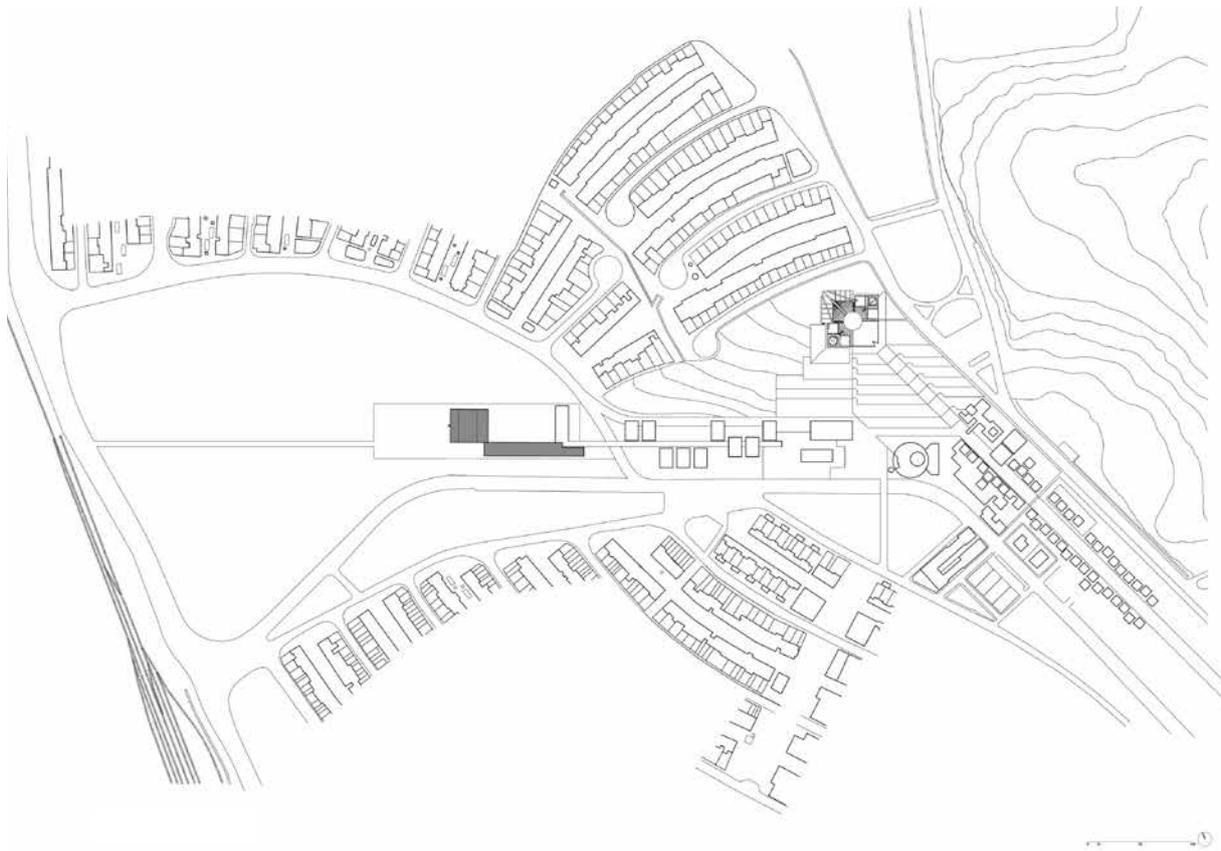
urbanistica e paesaggio. In particolare, a tal fine è rilevante la prima versione della proposta, che risale al luglio 1970 ed è elaborata, nell'ambito del *Centro civico e culturale*, dal gruppo coordinato da Samonà e composto da Vittorio Gregotti, Gianni Pirrone e il figlio Alberto¹⁰.

Dopo il terremoto del 1968, Gibellina è stata ricostruita a valle dell'antico centro, con un impianto a farfalla descritto nel *Piano di trasferimento del centro abitato* da Marcello Fabbri per l'ISES-Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale nel 1971¹¹. L'estensione degli spazi aperti prevaleva sul costruito. Le case a schiera, come al *Römerstadt* di Francoforte erano disposte lungo fasce pedonali curvilinee, sebbene in quel caso l'impianto fosse legato all'orografia, mentre a Gibellina restava astratto. Il cuore della città era affidato alle emergenze monumentali. Queste, commissionate inizialmente ai gruppi guidati da Giuseppe Samonà (*Centro civico e culturale*) e Ludovico Quaroni (*Chiesa Madre*) erano parte di un asse di servizi collettivi. Sebbene vi fossero fra i due architetti delle divergenze¹², entrambi ragionarono sul progetto urbano¹³ per trovare un compromesso fra il piano dell'ISES, le impellenti esigenze degli abitanti dopo la catastrofe e i luoghi¹⁴. La traduzione di quello che gli inglesi e gli americani chiamavano *town design* o *urban design* in realtà, sottolineava Ludovico Quaroni, non era una novità, piuttosto era sempre esistita «una pratica dell'Architettura [...] non [...] limitata [...] allo studio in se stesso di un edificio, uno ed uno solo, ma [che] abbia considerato [...] l'opportunità di procedere nella progettazione e nella costruzione, per brani di città di grandezza conforme»¹⁵. Sulla scia di questa tradizione, il progetto del municipio di Gibellina era parte di una riflessione che superava l'area dell'intero centro civico di quasi 11 ettari, caratterizzata da un asse di circa 400 metri fra due zone libere: una a valle, a ovest, e una lievemente rialzata, a est, su cui sarebbe stata realizzata la chiesa di Ludovico Quaroni. Quest'altura, nel progetto di Samonà, doveva essere articolata a gradoni¹⁶ per propagare la presenza dell'asse monumentale. Sulla fascia centrale della città, il centro civico era stato disegnato con uno sviluppo lineare est-ovest che si piegava per seguire l'andamento orografico e tener conto di una fascia pedonale trasversale prevista dall'ISES, in corrispondenza delle attuali piazze di Franco Purini e Laura Thermes. Dove l'asse attrezzato ruotava lievemente verso sud, con un carattere meno monumentale, vi era il quartiere Elimi. La Chiesa Madre e il teatro, quest'ultimo dello stesso Samonà poi realizzato a Sciacca¹⁷, erano i fulcri che governavano la rotazione. Il municipio avrebbe costituito la testata occidentale, sul lato di accesso alla città dalla ferrovia e dall'autostrada. I monumenti erano parte di un sistema di elementi sfalsati a doppio pettine attraversati da una «passeggiata pedonale»¹⁸ che era loggia, portico o passerella a seconda delle altezze da raccordare e degli usi più adatti. Nella versione iniziale, è descritto un percorso che iniziava sul lato ovest a quota della strada carrabile (via Belice, 237.00) definendo uno dei limiti del parcheggio, in prossimità di un anfiteatro per le assemblee popolari. Come rampa, conduceva a un livello circa 8 metri superiore di accesso al municipio. Il contatto fra la passeggiata

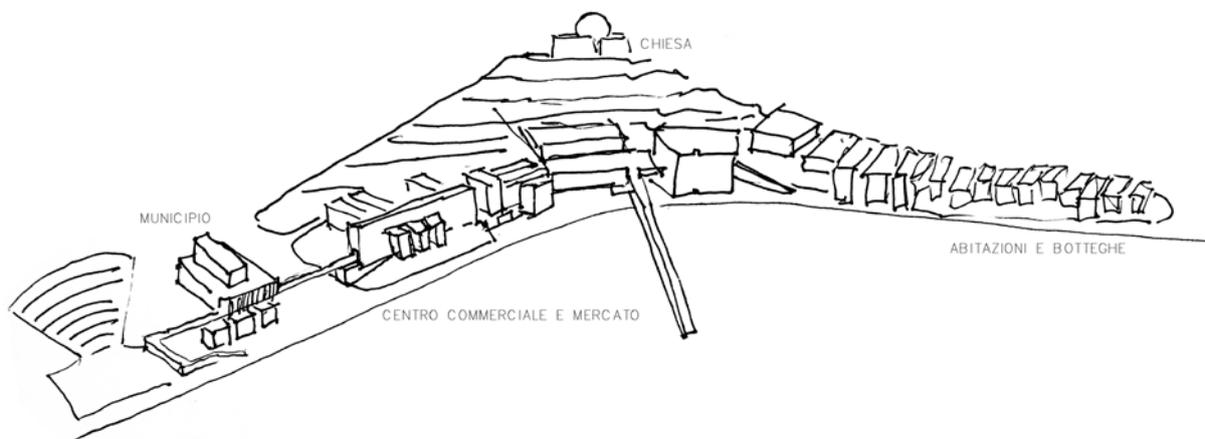
e il municipio era risolto attraverso un portico. Una scala consentiva di raggiungere una passerella ad altri due metri circa più in alto¹⁹. Si dava forma così a un «leggero ponte metallico»²⁰ (sulla attuale via Federico de Roberto) oltre il quale il passaggio di nuovo si appoggiava su un basamento pieno, entrando nel corpo assiale del centro commerciale. Verso est, dopo i negozi, l'asse era di nuovo scoperto. L'articolazione a gradoni del suolo, cui si è accennato, formava una piazza, includendo un mercato e una biblioteca adiacenti alla chiesa e al teatro. In quest'ambito si moltiplicavano i percorsi in una croce di rampe. Erano raccordate, quindi, le varie quote su cui s'impostavano l'asse centrale, la chiesa, l'ambito pedonale a sud est (piazze Purini-Thermes) e il teatro. Anche la parte meno monumentale del complesso, quella delle residenze, poggiava su un basamento di raccordo fra i prismi puri e il suolo, qui contenente funzioni di servizio. Ingressi pedonali e carrabili erano differenziati e messi in relazione da un portico. Le scarpate erano coltivate con piante radenti, le alberature in filari avrebbero segnato i percorsi, alberi a gruppo avrebbero connotato le piazze²¹. Il rivestimento di arenaria dei volumi, dalla linea di terra al colmo di copertura, doveva contribuire a restituire il sistema come unitario, secondo «l'idea di esprimere la meridionalità con un disegno a volumi prismatici resi più espressivi dalla perfezione del rivestimento in pietra delle varie pareti di ogni edificio, dal predominio dei pieni sui vuoti, dalla mancanza di cornici terminali per evitare interruzioni nel paesaggio dalle superfici verticali a quelle orizzontali che completano i volumi prismatici delle varie costruzioni»²².

Monumento e campagna

Le scelte di dettaglio (i rivestimenti) e d'insieme (la combinazione di volumi puri e di basamenti articolati) manifestavano una fiducia nella forma quale strumento per esprimere le esigenze degli abitanti, funzionali e psicologico-percettive. Samonà scriveva: «di fronte, e in alternativa a un mare di case tutte simili per la necessità di standardizzare nell'uso delle attuali strutture residenziali, cioè di fronte alla casa come oggetto di ripetute cellule tutte uguali per tipi, questa spina edilizia, fluida nel suo sviluppo descrittivo, dovrebbe esprimere quella varietà nell'unità e quel carattere distintivo continuamente ripetuto del magma urbano, che lo individualizzi rispetto agli altri centri nei caratteri somatici della forma che la città dovrà avere per il futuro della sua comunità»²³. Il municipio e la chiesa dovevano essere monumenti riconoscibili capaci di conferire identità al paesaggio. In movimento, dall'automobile, arrivando dall'autostrada più a valle, costeggiando gli edifici, camminando lungo la passeggiata pedonale, gli abitanti avrebbero distinto l'asse monumentale per contrasto con quanto lo circondava: le case a schiera con i giardini e la campagna aperta. Nel contrappunto, la forma dei campi sarebbe divenuta evidente, estesa e definita da geometrie rigorose e colori mutevoli. I blocchi sfalsati e il mosaico esteso a perdita d'occhio delle coltivazioni sarebbero dovuti apparire distinti, ognuno con un carattere proprio, secondo una convinzione in seguito sviluppata nella



01. Inserimento del piano per il Centro civico, commerciale e culturale del gruppo Samonà in uno stralcio dello stato di fatto attuale. In grigio l'unica parte realizzata, il municipio.
 © Disegno di Luciana Macaluso



02. Studio della 'spina dorsale' nella prima versione del centro civico.
 © Disegno di Luciana Macaluso



03. Gibellina Nuova.

città in estensione dove è chiarito come «la differenza tra edilizia e agricoltura [possa essere] [...] subordinata a una regolazione spaziale comune con un punto di incontro nella forma come principio regolatore delle attività costruttive che si esprimono con la progettazione anche nella campagna, e perciò richiedono tipologie nuove sia per i nuclei edilizi, che per gli insediamenti agricoli [...] [Questo] significa specializzare le singole parti differenziandole per colture in modo da esprimere quasi in forma architettonica, riducendo al minimo gli aspetti [...] della loro anteriore irrazionalità nelle forme di coltivazione»²⁴.

L'esperienza di Gibellina non fu un campo di prova di questa teoria. Tuttavia, si può supporre che ragionare sul disegno urbano in una città di fondazione in un contesto agricolo abbia potuto alimentare una ricerca che converge, sei anni dopo, nella relazione sulla *città in estensione*, presentata a Palermo. Si trattava di un modello territoriale, orizzontale, dove il rapporto fra urbano e rurale diventava centrale e il comun denominatore fra i due termini s'identificava nella forma. L'obiettivo era trovare un'alternativa alla 'campagna urbanizzata', alla frammentazione dei campi e alla polverizzazione del costruito a partire da una dialettica fra la campagna vasta e il presidio urbano di centri minori dai confini descrivibili. Non ibridazione, bensì un potenziamento delle specificità di parti eterogenee. Perché a Gibellina si possono trovare alcuni semi di tale ragionamento? In occasione dei sopralluoghi, Samonà, partendo da Palermo, attraversò i territori siciliani interni, per circa ottanta chilometri, osservando la campagna storicamente ripartita²⁵. Egli rifletteva sulla relazione fra le dimensioni dei campi, la produzione e il reddito che ne derivava. Molti terreni erano in abbandono per il terremoto, ma anche a causa di una crisi complessiva che colpiva il comparto agricolo, cui Samonà riferiva nella sua relazione. Egli proponeva, per risollevarsi dalla crisi, un associazionismo fra agricoltori in modo da garantire le quantità produttive e al tempo stesso la proprietà dei singoli, espropriando le imprese capitalistiche²⁶. Emergeva in tale disegno un riscatto sociale dei contadini e una speranza di una società più giusta e democratica che nel Belice lo stesso Samonà al fianco del sindaco Ludovico Corrao ed altri attori della ricostruzione avevano proclamato con grande entusiasmo. Grazie all'impegno collettivo e al contributo di artisti, architetti e intellettuali, sembrava che dopo il terremoto quei territori interni della Sicilia sarebbero potuti rinascere meno disperati e poveri di com'erano²⁷.

Conclusioni

L'asse monumentale era un simbolo della rinascita di Gibellina. Attraverso *La città in estensione* si sarebbero potuti precisare i termini complessivi di un restauro della campagna come parte di una nuova città. Tuttavia, entrambi i progetti non sono stati realizzati: il primo fu costruito parzialmente in una versione che includeva il solo municipio aggiornata fra il 1971 e il '72; il secondo mai messo in pratica.

Fra le molte questioni aperte da Samonà, è utile porre l'accento sulle potenzialità degli strumenti disciplinari dell'architettura nel contribuire a un disegno del suolo della città diffusa. Le sue intenzioni sollecitano

a interrogarsi sulle qualità degli spazi rimasti complessivamente abbandonati fra il municipio, la Chiesa Madre e gli altri volumi del Centro civico di Gibellina Nuova e, più in generale, fra gli edifici di buona parte dei labili tessuti urbani recenti.

A Gibellina la dimensione rurale caratterizza positivamente i grandi invasi. Si potrebbe allora costruire una 'Gibellina in estensione', rafforzando la dialettica fra campagna e città? Le coltivazioni già floride e le geometrie dei vigneti sull'orizzonte potrebbero superare il perimetro urbano ed entrare a far parte di una condizione nuova, dove il principio architettonico della 'spina dorsale' si manifesti; dove gli abitanti abbiano i vantaggi di una pedonalità diffusa e si appropriino degli spazi urbani e rurali, maturando la consapevolezza di come questi siano un bene comune capace di strutturare la città.

Note

1 Cfr. L. QUARONI, *I principi del disegno urbano nell'Italia degli anni '60 e '70*, «Casabella», n. 487-488, 1983, pp. 82-89.

2 L'edificio su *pilotis* costruisce un ampio suolo continuo nel centro storico di Roma. Cfr. M. TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni universitarie italiane, Vicenza 1968.

3 Cfr. *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il piano programma del centro storico 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina Edizioni, Roma 1994. Il piano, mai attuato, proponeva di includere nei percorsi pedonali le corti degli edifici storici aumentando in modo capillare direzioni e numero degli attraversamenti.

4 G. SAMONÀ, *La città in estensione*, Stass, Palermo 1976. Si vedano anche: SAMONÀ, *Come ricominciare. Il territorio della città in estensione secondo una nuova forma di pianificazione urbanistica*, «Parametro», n. 90, 1980, pp. 15-16; L. AMISTADI, *La costruzione della città. Concetti e figure*, Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 63-69.

5 Il concorso per il centro direzionale di Torino del 1962 è stato redatto da G. Samonà con N. Dardi, E. Mattioni, V. Pastor, A. Samonà, L. Semerani, G. Tamaro, E. R. Trincanato, A. Vianello Vos.

6 Cfr. «Casabella», n. 278, 1963.

7 R. BANHAM, *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*, Laterza, Roma-Bari 1980.

8 A. SAMONÀ, *Alla ricerca di un metodo per la nuova dimensione*, «Casabella», n. 282, 1963, p. 51.

9 Cfr. A. SCIASCIA, *Postfazione. Insegnare a vedere problematicamente e l'isola di Mantegna, in Favignana come un'infanzia. Il cromosoma terrestre dell'architettura*, a cura di C. Ravagnati, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 104 e sgg.

10 Sul municipio di Gibellina si veda la tesi di dottorato di Rosa Maria Provvienza Pecoraro, *Il Restauro del Moderno. Il municipio di Gibellina Nuova (1970-1971)*, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura, Coordinatore del Dottorato Prof. C. Ajroldi, Tutor Prof. E. Palazzotto, Co-Tutor Prof. T. Marra. Ciclo XXII.

11 Ci si riferiva alle città giardino, alle *Siedlungen* tedesche, ai centri direzionali. Cfr. M. FABBRI, *La farfalla Gibellina*, in *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, a cura di E. Cristallini, M. Fabbri, A. Greco, Gangemi, Roma 2004.

12 «Le divergenze non riguardavano soltanto radicali difformità 'poetiche' [...] ma anche profonde differenze caratteriali (ne deriva il contrasto fra i risultati architettonici, linguistici, rigidità contro flessibilità): assiomatico Samonà che rifiutò fin dal primo momento di dedicarsi a qualsiasi forma 'curva' quanto incerto, contraddittorio, dubitativo, dialogico e interrogativo Quaroni, comunque altrettanto fermo nell'individuare come immagine della chiesa, e per quel luogo apice strategico dell'impianto urbano, la Sfera che Samonà si ostinava a definire 'boulettiana' (non sappiamo se con intenti storico-analogici, dissacratori, ironici, comunque polemic)», *Ivi*, p. 22.

13 Sul progetto urbano si veda M. FERRARI, *Il progetto urbano in Italia 1940-1990*, Alinea, Firenze 2005.

14 I Gibellinesi dovettero lasciare una città compatta rasa al suolo, in collina, per trasferirsi a valle in un'area rurale. Si consideri che in Sicilia, tradizionalmente, anche chi lavora i campi non abita in campagna: la sera i contadini tornano al centro abitato, solitamente insediato su un'altura.

15 QUARONI, *I principi del disegno urbano nell'Italia degli anni '60 e '70*, cit., p. 86.

16 La Chiesa Madre era, in questa versione, ruotata di 45 gradi rispetto all'attuale stato di fatto. Si vedano: L. MACALUSO, *La Chiesa Madre di Gibellina. Quarant'anni dal progetto alla realizzazione*, Officina, Roma 2013; Tesi di Dottorato di Luciana Macaluso, *Il Restauro del Moderno. La chiesa parrocchiale di Gibellina Nuova*, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura, Coordinatore del Dottorato Prof. C. Ajroldi, Tutor Prof. A. Sciascia, Co-Tutor Prof. F. Cannone. Ciclo XXII.

17 Tesi di Sabrina Branciamore, *Giuseppe e Alberto Samonà. Il Teatro Popolare di Sciacca*, Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura, Coordinatore del Dottorato e Tutor: Prof. C. Ajroldi, co-tutor: prof. M. Sbacchi. Ciclo XXI.

18 *Relazione generale di progetto. Progetto per il Centro civico commerciale e culturale di Gibellina*, in R.M.P. Pecoraro, tesi di dottorato cit., volume II, scheda 14.

19 Cfr. Sezione 4 della tavola 5, 31 luglio 1970, CSAC, Parma in R.M.P. Pecoraro, tesi di dottorato, cit., volume II, documento 1.

20 *Relazione generale di progetto*, in R.M.P. Pecoraro, tesi di dottorato, cit., volume II, documento 1, scheda 14.

21 Il progetto del 'verde pubblico' sarà dopo undici anni ripreso e aggiornato da Gianni Pirrone (con F. Renda, A. Salvato, *Piano particolareggiato del quartiere Elimi e del nuovo centro urbano di Gibellina*, 1981).

22 *Relazione generale di progetto*, in R.M.P. Pecoraro, tesi di dottorato cit., volume II, documento 1.

23 *Ibid.*

24 G. SAMONÀ, *La città in estensione*, cit., p. 7.

25 Cfr. Sciascia, *La seconda natura e lo sforzo sapiente*, in a cura di A. Sciascia, *Costruire la seconda natura. La città in estensione in Sicilia fra Isola delle Femmine e Partinico*, Gangemi, Roma 2014, pp. 27 e sgg.

26 SAMONÀ, *La città in estensione*, cit., p. 5.

27 Danilo Dolci dagli anni Cinquanta aveva denunciato le condizioni di miseria dei contadini nella Sicilia occidentale. Nel 1968, anno del terremoto, egli pubblicò *Inventare il futuro*, Laterza, Roma-Bari 1968. Si ricordano inoltre dello stesso autore: *Il limone lunare. Poema per la radio dei poveri cristi*, Laterza, Roma-Bari 1970; *Non sentite l'odore del fumo?*, Laterza, Roma-Bari 1971; *Chissà se i pesci piangono. Documentazione di un'esperienza educativa*, Einaudi, Torino 1973; *Esperienze e riflessioni*, Laterza, Bari 1974; *Non esiste il silenzio*, Einaudi, Torino 1974; *Poema umano*, Einaudi, Torino 1974; *Il dio delle zecche*, A. Mondadori, Milano 1976.

Qualità e discriminazione nelle città antiche. I limiti del Piano Programma di Palermo

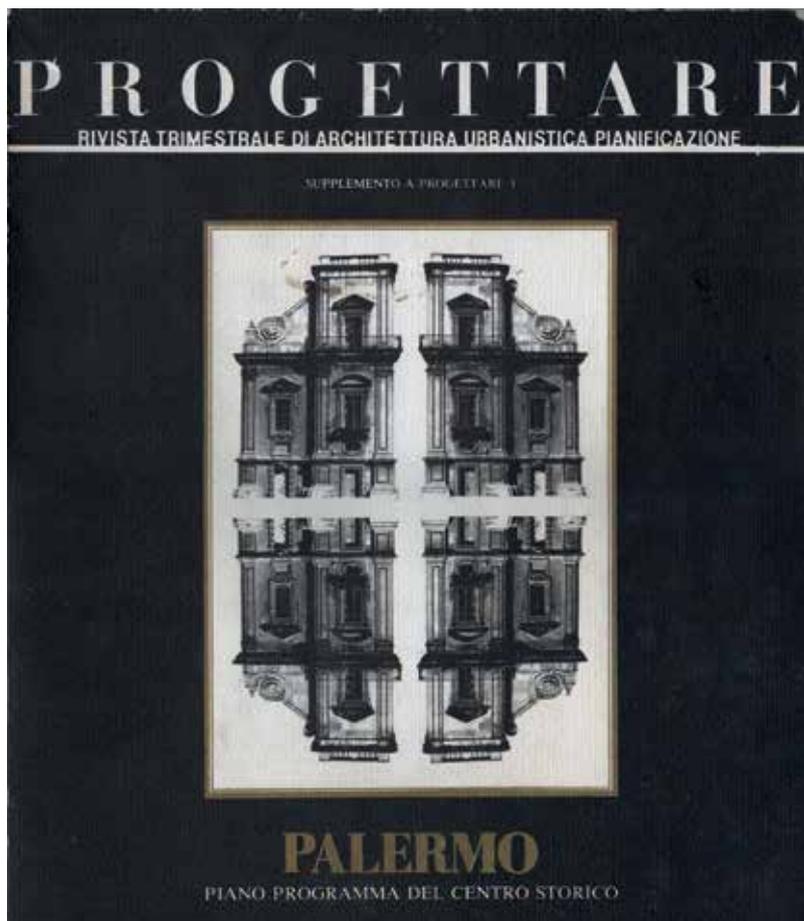
Giuseppe Ferrarella

Eugène Renduel, editore parigino che ebbe la fortuna di dare alle stampe l'edizione «definitiva»¹ del *Notre Dame de Paris*, annunciò nel 1832 che questa «sarebbe stata accresciuta da parecchi capitoli nuovi»². La cosa evidentemente non piacque all'autore che sentì quindi la necessità di informare i suoi lettori; attraverso la *Nuova introduzione all'opera definitiva* Hugo precisava che, in luogo di 'nuovi', sarebbe stato opportuno adoperare l'aggettivo 'inediti', visto che questi avevano sempre fatto parte del manoscritto e scaturirono dallo stesso pensiero.

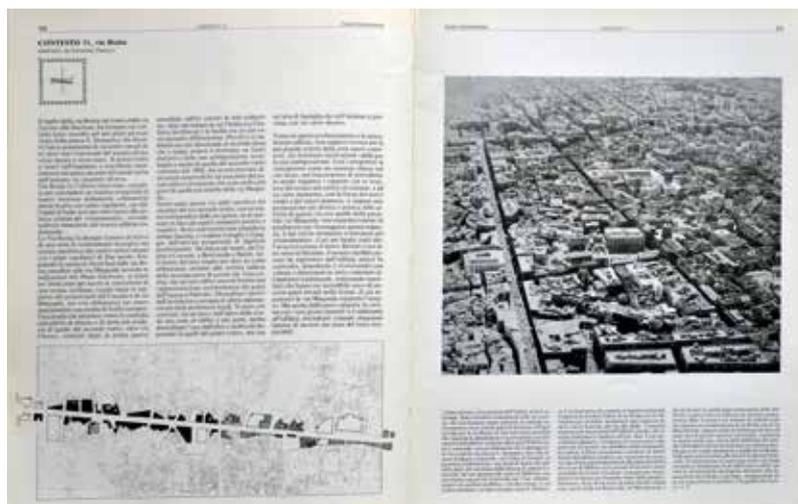
Forse per evitare ulteriori beghe, magari per sollevare dalle responsabilità il povero Renduel o semplicemente perché si presentò l'occasione, Hugo proseguì scrivendo che «Un romanzo, per l'autore, nasce secondo leggi in un certo qual modo necessarie, con tutti i suoi capitoli; [...] L'innesto e la saldatura riescono male su opere di questa natura, che devono scaturire di un sol getto e rimanere tali»³. Così capita, in fondo, per tutte le opere d'arte che, per convenzione, rispetto dell'autore e – anche – leggi di mercato, una volta ultimate, salvo eccezioni si considerano fatto compiuto e su quel compiersi si fonda uno dei significati dell'autenticità in campo artistico. L'opera è, in questo caso, 'invariabile' perché compiuta in sé.

Se è vero, per un lato, che alcune architetture rivendichino con insistenza il loro compimento, è altrettanto vero che la maggior parte degli edifici antichi – inclusi suddetti monumenti – raramente sono arrivati a noi nella forma, negli usi e nelle vesti con cui furono concepiti. Al contrario, non sarebbe così distante dalla realtà affermare che tutti gli edifici più antichi ci sono giunti in forme piuttosto diverse ospitando usi spesso lontani dagli originari.

Se questo è vero per le architetture, ancor più dovrebbe esserlo per i tessuti urbani; teatro di poteri, desideri, costumi, esigenze e riti, le città più antiche dimostrano spesso una storia tutt'altro che lineare fatta di continue rinunce e poche permanenze; sono proprio gli anni a ridosso della redazione del piano programma di Palermo che vedono critici e teorici rivolgersi verso lo studio della città come fenomeno architettonico in continua trasformazione; indagini rivolte soprattutto ai 'centri storici' che, forse a causa degli incrementi demografici degli anni precedenti e della conseguente crescita rapida delle periferie, sono rimasti nuclei isolati e pur trovandosi geograficamente al centro delle città, sperimentavano una strana forma di marginalità. Un anno prima della delibera comunale che diede avvio ai lavori del Piano Programma, Bernard Huet pubblicava su «La Architecture D'Aujourd'Hui» uno studio di confronto critico su tre interventi per il recupero dei centri antichi di tre città europee (Amsterdam, Bruxelles, Bologna)⁴, sottolineando che il problema dei centri stratificati non poteva essere ulteriormente ignorato. Huet, forte di un meticoloso studio condiviso con Bruno Fortier⁵ sulla città di Parigi, è consapevole di come la natura evolutiva della città si sia sempre espressa – senza pianificazione ma con progetti ponderati – all'interno di tutti i tessuti storici, seguendo le logiche della sostituzione⁶, del completamento⁷, dell'inversione⁸, riproponendo e traducendo i principi compositivi, i tipi e i caratteri già esistenti. In altre parole si comincia ad assumere



01



02

01-02. Copertina della rivista e pagine del *Contesto 11, via Roma* del *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, supplemento a «Progettare», n. 1, Editore A&T-Architettura e Territorio, Palermo 1985.

la consapevolezza che la città storica sia sempre stata in grado di «ripiegare su se stessa»⁹, consentendo i giusti tempi per l'espansione delle periferie e adoperando il costruito come strumento di progetto.

La città di Palermo, negli anni in cui Aldo Rossi scriveva che «il problema [...] del come costruire e operare nei centri storici» avesse messo in luce «le insufficienze dell'architettura contemporanea»¹⁰, aveva smesso di essere un solo organismo, esistendo invece nel dualismo diacronico di un 'centro storico', sviluppatosi in secoli di accadimenti e ora fermo in una inedita stasi, e le periferie, nate e cresciute troppo e troppo in fretta anche a causa dell'incapacità dei centri di sapersi rinnovare.

La città murata come la si vedeva negli anni settanta, salvo per pochi interventi, non era molto diversa da come la si poteva apprezzare alla fine dei rinnovamenti rinascimentali e barocchi; Palermo rimase infatti sul suo sedime originario almeno sino all'Ottocento, quando la via Maqueda fece capolino oltre le mura nord ed impose una direttrice alla città 'degli ingegneri', scandita da isolati che, seppure formalmente diversi dal tessuto antico della città, declinavano il principio compositivo della croce di strade.

Le successive espansioni, i bombardamenti alleati che sconvolsero il centro antico nel maggio del 1943, la gestione mafiosa del 'sacco di Palermo' catalizzarono il lento spopolamento sino al quasi completo abbandono del centro a seguito del terremoto del 1968.

Date queste premesse, è facile intuire perché il Consiglio del comune di Palermo decise di «avanzare la richiesta ad un qualificato gruppo di esperti [per] l'elaborazione di una proposta complessiva per il centro storico che potesse costituire certezza di riferimento e fonte di criteri e metodologie per gli interventi da operare sia da parte della pubblica amministrazione sia da parte dei privati»¹¹.

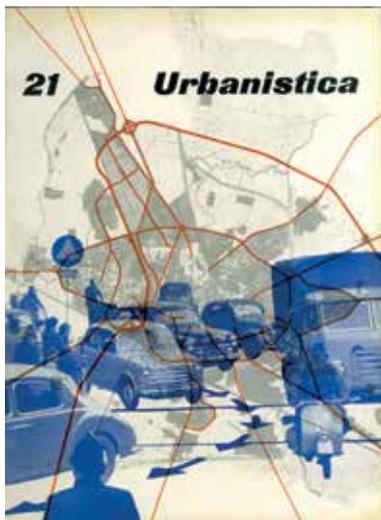
Il piano programma nasceva quindi in seno ad un PRG esistente ma ritenuto inadeguato rispetto ai nuovi indirizzi normativi contenuti nelle leggi nazionali 865 e 457 e delle corrispettive leggi regionali 70 e 71.

Si dice che, sebbene Giuseppe Samonà fosse solo uno dei quattro redattori principali del Piano, egli «ne sia stato indubbiamente il perno»¹²; non è difficile credere a questa affermazione visto che il piano tese a ricalcare idee che lo stesso Samonà ribadiva da molto tempo.

L'idea su cui si fonda il Piano sembra diametralmente opposta a altre coeve sul senso della città storica 'in costante divenire' che vuole il centro antico come parte delle relazioni della città intera. Molteplici sono le ragioni, ma si individuano molto bene in un termine che ricorre, più volte, nei testi che accompagnano il Piano: invariabilità. L'invariabilità delle forma, della morfologia, dei tracciati.

Il gruppo di progetto considera infatti il dato della città storica come invariabile e opera di conseguenza con una serie di indicazioni che tendono, per un lato, al mantenimento di ciò che è storico, dall'altro, alla risarcitura delle lacune.

Il seme di questo approccio radicale, che pare riferirsi più ad un'opera d'arte ove cui non vi è distinguo tra pregi e difetti delle



03

parti, si può individuare tra le idee di Samonà già diversi decenni prima in un saggio dal titolo *Il futuro dei nuclei antichi della città. L'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*¹³ pubblicato nel 1957 sul numero 21 di «Urbanistica». Nello scritto viene proposta una maniera di 'vedere' la città storica piuttosto radicale e talvolta intrinsecamente contraddittoria e, sebbene non ci sia correlazione diretta, sembra gettare la base teorica su cui, vent'anni dopo, verrà costruito il piano programma di Palermo.

Il saggio in oggetto introduce e circoscrive, tra le altre cose, quattro asserzioni, ovvero quattro considerazioni che assumono ruolo di 'principio': l'autenticità dei centri antichi, l'unità formale, la densità, la conservazione selettiva su base cronologica.

Rispetto alla prima, Samonà scrive – con un curioso slittamento di responsabilità su una generica 'critica' – che «l'autenticità figurativa e strutturale di un centro storico è quella del contesto nelle opere antiche, che in ogni secolo vi si sono costruite, e che le vicende storiche hanno tramandato fino a noi, con tutte le trasformazioni subite per esigenze pratiche di gusto, e che la civiltà ha reso testimonianze, per noi ancora valide, del tempo in cui furono costruite»¹⁴; pur con uno spostamento di significato, Samonà avvicina il concetto di centro storico a quello di opera d'arte (ovviamente collettiva); nella città storica si riconosce quindi una autenticità che non può essere compromessa da interventi esterni e che, peraltro, non può essere considerata in continuità storica con la sua epoca. L'accostamento indiretto alla condizione di opera d'arte è peraltro rimarcato dal riferimento al 'figurativo', tanto che Samonà individua come alto significato della città storica «l'atto di contemplarla nella densità e stabilità delle sue forme»¹⁵ dimostrando una predilezione per l'epidermide della città piuttosto che per le ragioni della sua forma.

Dall'idea di autenticità non può che derivare l'idea di 'unità' della città antica. Questa «unità esprime nella sua interezza un processo storico, il cui ciclo si è compiuto circa centocinquanta anni fa»¹⁶. In altre parole rimane ancora l'idea di opera d'arte come fatto compiuto, ovvero come accettazione di ogni sua parte a prescindere da istanze qualitative e mosse solo da un dato anagrafico affiancato dalla densità. Samonà, infatti, riconosce nella città storica «una forma di concentrazione che oggi è scomparsa [e che è stata soppiantata dal] fenomeno congestizio della densità sociale»¹⁷. Degno di nota è il fatto che Samonà riconduce la densità della città all'«idea di relazione compatta fra uomini e strutture edilizie. In questo senso, sicuramente, la città antica presentò una coerenza straordinaria, una sua interna continuità, un suo discorso sviluppato interamente dal di dentro»¹⁸, glissando sul fatto che gli stessi nuclei antichi – anche quello di Palermo – non furono sempre compatti; essi possedevano uno o più centralità, periferie prestigiose, ghetti e, soprattutto, vasti spazi radamenti edificati.

Scritti i principi di base, l'unica possibilità di intervento rimane quella che si riserva alle opere d'arte la cui autenticità e unitarietà deve essere preservata a discapito di qualsiasi agente posteriore al suo compimento. Con una osservazione lapidaria, Samonà afferma «che la conservazione del centro storico riguarda la sua unità intrinseca

03. Copertina del numero 21 di «Urbanistica» del 1957 contenente il testo *Il futuro dei nuclei antichi della città. L'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*.

e perciò la eliminazione di tutto ciò che disturba ed è in contrasto con questa unità¹⁹ il cui compimento è stabilito arbitrariamente centocinquant'anni prima. Quindi procedendo con le demolizioni di tutto ciò che non viene considerato anagraficamente antico si conquista «da un lato [...] l'unità del tessuto storico, dall'altro si annulla quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica»²⁰.

È curioso notare come in quest'ultima affermazione vi sia l'embrione della Palermo 'passeggiata', quella imbrigliata nelle aree definite 'contesti' e percorsa da tracciati contemplativi le cui descrizioni divengono narrazioni.

Date queste premesse è facile capire come si giunse alla scelte del Piano Programma il cui ventaglio di proposte si sintetizza in «una progettazione rigorosamente impostata sull'attuale stato morfologico, ritrovando un preciso limite di invariabilità alla sua configurazione»²¹. In altre parole, come per il restauro di una tela, vanno rimosse le incrostazioni, eventuali interventi posticci, risarcire le lacune minori con scale cromatiche consonanti e lasciate vuote le lacune irrecuperabili.

Così il piano programma, nelle *Indicazioni generali per le modalità di intervento*, determina che nel caso di edilizia 'elencale' fatiscente, eventuali ricostruzioni debbono mantenere le stesse quote dei solai, le medesime aperture, eventuali giaciture interne vanno mantenute inalterate²², lasciando quindi tali eventuali fronti informi prodotto di secoli di abusi. Questo approccio, sebbene coerente nel suo insieme, sembra però ignorare delle questioni fondamentali riguardo alla natura delle città più antiche e ravvisa, in questo atteggiamento, un paradosso pericoloso.

Palermo – e la città storica in senso lato – non è un fatto compiuto né è il frutto di una idea coerente. Anzi è «il palinsesto delle arroganti ed egocentriche rappresentazioni dei poteri che di volta in volta hanno dominato la città [tenute insieme solo dalla] vincente e prepotente qualità dell'architettura o dell'arte che l'ha generata»²³.

Quella che appare come unità altro non è che l'avvicinarsi incessante di accadimenti architettonici e urbani di amplissimo respiro, tra i quali non si può non ricordare l'enorme sbancamento²⁴ avvenuto tra il cinquecento e il seicento che obliterò la città fenicia e disattese un principio millenario. Non si può considerare compiuto il problematico e centrale rapporto tra via Vittorio Emanuele ed il quartiere del Cassaro, le cui connessioni sono più il frutto dell'alea che scelte progettuali. È difficile pensare che si possa vivere – come previsto dal Piano – nelle prime elevazioni degli isolati insistenti su vicoli dagli invasi stradali stretti al punto tale da non consentire alcun

tipo di irraggiamento ed è superficiale credere che tutto ciò che lo costituisce debba essere conservato ad ogni costo.

Occorre decidere cosa è giusto conservare e – siccome le medaglie hanno due facce – cosa demolire.

Dare giudizi su cosa è bene in architettura non è facile, ed in genere è solo il tempo che può permetterci la costruzione di una idea lucida di ciò che è stato giusto e cosa sbagliato, salvo poi renderci conto che, in fatto di storia urbana, giusto e sbagliato sono categorie inapplicabili. La correttezza, in architettura, esiste a fronte di una domanda precisa; se la domanda, il tema, il rito e la vita muta, ciò che un tempo era adeguato gradualmente non lo sarà più. Chissà che, passati altri dei centocinquanta anni evocati da Samonà le condizioni non cambino ulteriormente e che la città di Palermo, oggi – come sempre – in trasformazione, non ci appaia di nuovo antica. Samonà ha ragione quando scrive che sia difficile «non trovare l'istintiva ripulsa per ogni intrusione di opere attuali nel tessuto antico della città»²⁵ e che anche le persone più aperte alle sostituzioni, una volta messi di fronte il nuovo intervento, «lo trovano sempre brutto e incongruo»²⁶; sbaglia però nel credere che tale emozione non sia, come tutte le altre, transitoria. Perché, in fondo, «anche la vecchia Vienna un tempo era nuova»²⁷ e Palermo che ha fatto delle pratiche di 'innesto' e 'saldatura' ricusate da Hugo il fondamento della sua qualità, rivendica ancora oggi la sua vera natura: la natura incompiuta delle città.

Note

1 V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Perrotin Editeur, Parigi 1844, p. 3. Traduzione dell'autore.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 B. HUET, *Centres historiques faces au développement*, in «Architecture d'Aujourd'Hui», n. 180, luglio-agosto, 1975, p. 3.

5 Cfr. B. FORTIER, *L'Atlante di Parigi. Le strategie della memoria*, «Casabella», n. 518, novembre, 1985, pp. 40-47.

6 Cfr. P. PINON, *Sostituzioni architettoniche urbane*, in *La città senza fine*, a cura di M. Gaiani, Alinea ed., Firenze 1997, pp. 89-94.

7 Cfr. HUET, *L'arte di completare le città*, in *La città senza fine*, cit., pp. 43-52.

8 Cfr. FORTIER, *La città inversa*, in *La città senza fine*, cit., pp. 321-332.

9 *Ivi*, p. 326.

10 A. ROSSI, *Architettura e città: passato e presente*, «Werk», settembre, 1972, p. 1.

11 *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, supplemento a «Progettare», n. 1, Editore A&T-Architettura e Territorio, Palermo 1985, p. 3.

12 *Ivi*, p. 2. Il gruppo di progetto era composto inoltre da G. De Carlo, U. Di Cristina, A. Sciarra Borzi.

13 G. SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città. L'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in ID., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978.

14 *Ivi*, p. 416.

15 *Ivi*, p. 419.

16 *Ivi*, p. 417.

17 *Ivi*, p. 418.

18 *Ibid.*

19 *Ivi*, p. 420.

20 *Ivi*, p. 422.

21 *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, cit., p. 11.

22 Sebbene la richiesta del Piano sembri aderire al 'come era dove era', l'indicazione è di trattare le coperture a terrazzo piuttosto che a falde.

23 *Trentaquattro domande a Francesco Cellini*, a cura di L. Pujia, CLEAN edizioni, Napoli 2019, pp. 26-27. La citazione di Francesco Cellini è riferita alla città di Perugia, il significato, però, si adatta facilmente a tutte le città storiche.

24 Si vedano: G. FERRARELLA, *Stralci di un'indagine urbana. Considerazioni sull'architettura della strada del Cassaro di Palermo*, in *Incompiute città di Palermo*, a cura di M. Aprile, G. Di Benedetto, «Architettura Civile», n. 23-24, Araba Fenice Edizioni, Boves 2019, pp. 23-26; ID., *Indagine sulle ragioni della forma urbana. Il suolo di Palermo, le sue trasformazioni, gli effetti sugli edifici*, in *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, a cura di M. Livadiotti, R. Belli, L. Calì, G. Martines, Atti del Convegno (Bari giugno 2016), Edizioni Quasar, Roma 2018.

25 SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città. L'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, cit., p. 417.

26 *Ibid.*

27 K. KRAUS, *Detti e contraddetti*, Bompiani, Milano 1987.

Un conto ancora aperto. Samonà, De Carlo e il Piano Programma del Centro Storico di Palermo

Gaia Piccarolo

Molti dei caratteri di originalità del Piano Programma di Palermo, elaborato fra il 1979 e il 1982 da un gruppo di ricerca guidato da Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo con Umberto Di Cristina e Anna Maria Sciarra Borzi, sono stati già esaustivamente segnalati da una serie di studi che ne hanno, anche negli ultimi anni, ripercorso la vicenda e l'eredità critica¹.

Credo però che valga la pena, in un momento in cui le recenti distruzioni sismiche ripropongono con una nuova urgenza il tema dell'intervento nei tessuti storici esistenti – e non sempre con risultati degni del bagaglio teorico e disciplinare di cui disponiamo – riprendere le fila di quel dibattito, riscontrandone le indicazioni per una strada alternativa a quella del ripristino tipologico che si è andato successivamente affermando in modo pervasivo come una vera e propria 'ricetta' per i centri storici, troppo spesso accettata senza un opportuno approfondimento critico. In questo senso, il contributo di Giuseppe Samonà – che va collocato nella cornice delle sue precedenti elaborazioni teoriche sul tema e che, nel caso specifico di Palermo, si confronta dialetticamente, fra alti e bassi ma sempre con altissima tensione intellettuale, con le posizioni di Giancarlo De Carlo – offre molti spunti di riflessione ancora aperti.

De Carlo ha spesso ricordato come il suo rapporto con Samonà fosse basato su una sorta di costante e produttiva opposizione², capace di stimolare la discussione attraverso provocazioni e scarti. Questa particolare attitudine del pensiero di Samonà, che procede agitando questioni e muovendo le idee senza aspirare a delle sintesi conclusive, è alla base del suo costante rifiuto dei «procedimenti positivisticici e tecnicistici dei piani attuali»³ e del suo desiderio – spesso frustrato – di rifondazione della disciplina urbanistica, di cui il Piano Programma del centro storico di Palermo è un ultimo e sintomatico esempio. Quando si delinea l'incarico, nei primi mesi del 1979⁴, Samonà ha ottantuno anni ed è immerso in una fase di sperimentazione e ripensamento metodologico, in cui il tema dei centri storici ritorna in una serie di occasioni professionali⁵ cui sembra affidare la possibilità di «uscire da quel complesso di norme e consuetudini disciplinari dalle quali si sente 'irretito'»⁶. A Palermo si muove, per usare le parole di De Carlo, «come un pesce in un'acqua che ha la giusta temperatura, plancton in abbondanza, rivoli e correnti che si insinuano in caverne e recessi che è possibile esplorare»⁷, infonde nel lavoro un'energia che lascia intendere che teme possa trattarsi della sua ultima opportunità⁸ per affinare gli strumenti culturali volti a restituire il giusto ruolo alla dimensione analitica nel processo di pianificazione.

Per Samonà, intervenire sul centro storico pone anzitutto un problema di definizione e di interpretazione. Si tratta in realtà di uno sforzo che attraversa la sua produzione teorica già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in cui condensa le sue riflessioni in una serie di scritti – fra cui la relazione per il VI Congresso dell'INU a Torino nel 1957⁹ e naturalmente *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*¹⁰ – le cui ipotesi interpretative saranno messe alla prova nelle occasioni concrete che si delinearanno negli anni successivi. Già in questi scritti



01

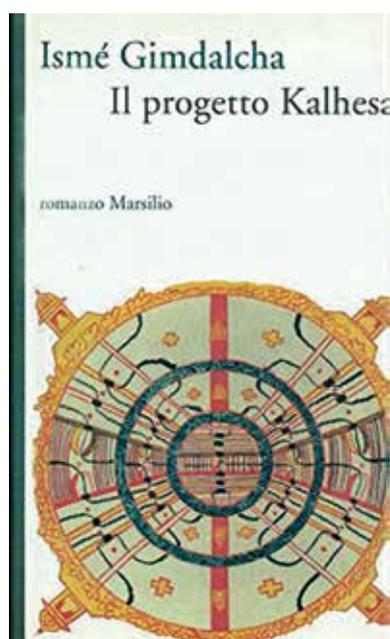
la sua posizione è di grande lucidità eppure riluttante a suggerire delle strade, programmaticamente contraddittoria e problematica; come afferma Tafuri, Samonà «sembra dialogare con se stesso, assumendo di volta in volta tesi in contrasto fra loro»¹¹. Nonostante la sospensione del giudizio, emerge però un orizzonte concettuale che contiene una serie di indicazioni di metodo di fondamentale importanza. Nel 1957, riflettendo sui limiti delle contrapposte posizioni incarnate nel dibattito italiano da Roberto Pane, Bruno Zevi e Benedetto Croce – tutte ugualmente «incapaci di inserirsi in modo concreto e operante nello sviluppo della città moderna»¹² – Samonà invita a osservare la città storica con occhi nuovi, e cioè «nel modo che ci indicano i contenuti culturali del nostro tempo»¹³. Dando per assodata – come Daniele Vitale e Cesare Ajroldi hanno giustamente osservato¹⁴ – la frattura insanabile fra antico e nuovo basata sull'assunto che la città storica sia «interamente data», un «tutto definito» il cui ciclo storico si è ormai da tempo compiuto, scrive: «Questa qualità dell'antico di essere per sé, stabilmente e definitivamente caratterizzato come un valore positivo, stimola tutta la pregnanza significativa di una ricerca scientifica originalissima, nello stabilire i termini, i limiti e il senso degli ambiti dentro i quali la nostra capacità creativa può definire gli spazi nuovi nella città antica, nei quali le relazioni tra i monumenti e col tessuto storico di cornice si pongono secondo i valori che la nostra sensibilità attuale attribuisce ai monumenti e alla loro reciproca distribuzione nello spazio.

Perciò il segno di una nostra visione poetica rivelatrice di quei valori extratemporali è l'unico modo con cui il passato monumentale può rivelare una sua vocazione ad assumere caratteristiche nuove relative alla sua valorizzazione. [...] occorre un progetto che essendo un fatto culturale deve essere fondato sulla ricerca, come un giudizio di valore finale e unitario [...]. L'intervento è dunque l'atto finale di una successione di fatti culturali che si dibattono, a partire da una profonda ricerca e a livello creativo di fatti creativi»¹⁵.

Consapevole che la semplicistica riduzione del tema a un assunto ideologico sia destinata a fallire sul piano della presa sulla realtà, Samonà pone le basi per un percorso di ricerca volto a elaborare una sintesi «operante» tra conservazione e introduzione di nuovi valori, che, senza edulcorare i conflitti e le inevitabili discontinuità fra vecchio e nuovo, si dibatte teoricamente fra la necessità della conservazione dell'«intera forma» della città storica¹⁶ e la spinta a una «rigenerazione» del tessuto antico che passi attraverso un difficile processo di lettura dei suoi valori figurativi¹⁷ e di adattamento ai nuovi usi. Quando tornerà alla metà degli anni Sessanta a ragionare sul tema, in un testo che rivela tra l'altro l'attenta maturazione delle tesi elaborate nell'ambito dei CIAM sull'argomento, questo conflitto appare evidente:

«L'unità urbana è così definita di fatto, in quanto caratterizzata da tutti gli elementi che cooperano a crearla in un contesto che si è chiuso 150 anni addietro, ed ha un significato da precisare [...]. Questo ci porta a concludere che il destino più o meno lontano delle città storiche sarà quello di essere usate come aree di pura e semplice

01. Copertina del libro *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina, Roma 1994.



02



03

02. Copertina della prima edizione del libro I. GIMDALCHA [G. DE CARLO], *Il progetto Kalhesa*, Marsilio, Venezia 1995.

03. Copertina del libro G. DE CARLO, *Io e la Sicilia*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1999.

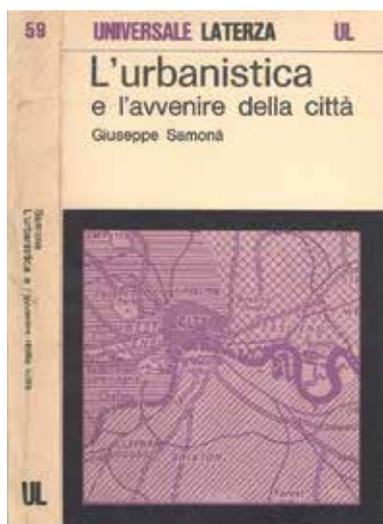
contemplazione. Tuttavia, finché sentiremo che dentro la città antica c'è ancora un contenuto pubblico nostro, una forza stimolante per i nostri incontri, questi [non] saranno ostacolati all'interno della struttura antica, ma gradatamente selezionati; e combatteremo contro coloro che vogliono distruggere quest'uso [...]. La struttura antica è, perciò, fuori da ogni vincolo con le attività del territorio che la circonda; ma è legata solo agli atti che ne definiscono l'unità espressiva muovendo dalle ragioni culturali che hanno promosso la sua conservazione. Sono atti stimolati dal presente bisogno di stabilità e di monumentalità; dell'essere cioè infatti, le cose e le relazioni del centro storico segni definitivi di valori significanti e per noi universali [...]. La distruzione e l'abbattimento di ciò che non è congruente con quelle strutture lascia dei vuoti in cui più non si deve ricostruire»¹⁸.

Il tema del trattamento dei vuoti all'interno del tessuto storico, denso di anticipazioni di alcune delle idee alla base del Piano Programma di Palermo, era affrontato più nel dettaglio in un passaggio del testo precedentemente citato del 1957:

«[...] lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprime ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica. È un modo nostro di vedere visivamente, criticamente, l'opera come unità di un determinato contesto»¹⁹.

A Palermo questo tema è posto con immediatezza dimostrativa dalla presenza delle grandi aree urbane coperte dai ruderi dei bombardamenti bellici, fra cui l'area di piazza Magione o il sistema piazza Bologna-Palazzo Riso, che il piano interpreta non a caso come «contesti»²⁰ di eccezionale interesse per la possibilità di crearvi «grandi vuoti favorevoli ad allentare la compattezza urbana, ed eloquenti nel ridare una visione talvolta molto espressiva del paesaggio urbano con la vastità di spazi percepibili, che postulano la configurazione e la definizione precisa dei grandi invasi, sia di ricostruire nuovi edifici al posto dei ruderi con forme attuali»²¹. In degli appunti databili tra gennaio e febbraio del 1980, Samonà immagina e descrive nel dettaglio alcune possibili configurazioni del nuovo sistema di vuoti formato da Piazza Bologna e dall'area retrostante alla parte non distrutta di Palazzo Riso, sondando «la realizzabilità di una trasformazione così fatta, intesa non a ricostruire lo spazio originario ma ad adeguarlo alla sua attuale giacitura, [...] tenendo conto dello stimolo alla trasformazione che suscita il contesto di questi due spazi»²². Del sistema ipotizzato avrebbero fatto parte anche gli androni e i giardini interni dei palazzi, destinati a uso pubblico, e le stesse rovine di Palazzo Riso, la cui eventuale sistemazione a giardino avrebbe potuto rivestirsi a suo avviso di «un grande valore emotivo»²³.

I vuoti urbani più significativi sono dunque le aree del centro storico in cui prende forma con maggiore forza questo stimolo alla trasformazione, laddove nei sistemi consolidati del tessuto antico



04



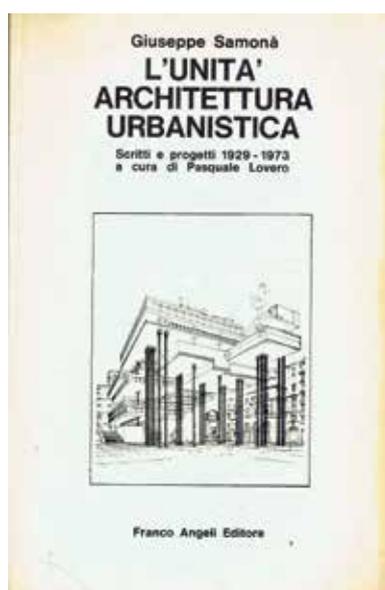
05

04. Copertina del libro G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari 1975 (1ª ed. 1959).

05. Copertina di «Siprauno», n. 6, novembre-dicembre 1966, contenente il testo G. SAMONÀ, *Il problema urbanistico dell'intervento nei centri storici*.

l'intervento è maggiormente vincolato a determinate «norme di comportamento» – mai a delle prescrizioni vere e proprie – variabili per ciascun contesto e individuate a partire da una dettagliata indagine morfologica e figurativa. I grandi vuoti urbani si caricano dunque di potenzialità enormi in termini di paesaggio urbano e di rinnovamento della sua qualità spaziale, su cui si devono concentrare risorse progettuali in grado di valorizzare le relazioni più significative presenti nell'edificato e non ultimo nella superficie del suolo, che Samonà immagina qualificata da un sistema di spazi orizzontali che costruiscano concretamente le «relazioni di solidarietà fra le parti»²⁴. Per la Magione e Palazzo Riso il Piano suggerisce di ricorrere allo strumento del concorso, chiaramente inteso a stimolare e incoraggiare nuove energie progettuali in grado di rispondere alle condizioni specifiche di ciascuna area a partire dalle indicazioni di metodo contenute nelle schede allegate al Piano²⁵.

Il principio di intervento postulato dal piano cambia radicalmente quando si prende in esame il tessuto minuto della città antica, e in particolare i sistemi aperti dell'edilizia elencale povera di cui il centro di Palermo è in grande parte composto, la cui «struttura caratteristica e singolarissima» va conservata nella sua «assoluta integrità, a meno di casi eccezionali»²⁶. Anche su questo punto la posizione di Samonà è complessa e presenta diversi livelli di lettura. Un passaggio del libro scritto da De Carlo sull'esperienza palermitana sotto lo pseudonimo di Ismé Gimdalcha²⁷ rivela lo sforzo di Samonà – meno condiviso e anzi piuttosto sofferto da De Carlo – di muoversi con accortezza fra la complessità delle questioni disciplinari e la necessità di contrapporre dei solidi argomenti culturali alla dissimulata volontà del potere politico di dimostrare – proprio attraverso l'appoggio all'operazione del Piano – l'impossibilità del risanamento, dando così il via libera alla demolizione del centro storico e alla sua ricostruzione in chiave speculativa. Di fronte alla provocatoria reazione di De Carlo, suscitata dalla presentazione da parte di due professionisti locali di due proposte progettuali, una di integrale conservazione delle murature esistenti degradate con sofisticati e costosissimi sistemi di 'imbalsamazione' e un'altra di sostituzione del tessuto storico con un moderno banalmente ambientato, Samonà reagisce con una certa violenza, presumibilmente allarmato dalle conseguenze del sostenere, seppure per paradosso, che «tutto può essere demolito ed eventualmente rifatto»²⁸. In realtà, lui stesso si era sempre espresso in modo estremamente negativo sulle posizioni di compromesso derivanti da «un *laissez faire* con le dovute restrizioni inibitorie», che aveva definito «assai peggiore della piena libertà»²⁹. Ma in questo caso la posta in gioco è troppo alta per potere discutere sul terreno dei principi e per permettersi di ragionare per paradossi. L'unica possibilità è quella di procedere sulla strada della coerenza metodologica, individuando per ogni tipo di tessuto morfologicamente caratterizzato il sistema per annullare «l'anacronismo nelle strutture in cui si è annidato», cercando di percepire «ciò che ci interessa nella significatività dei segni architettonici, cioè nelle nuove relazioni da stabilire in uno spazio



06

già dato, nel quale i segni significano nuovi modi di consistere della città, più aggiornati alle esigenze della nostra vita»³⁰. In altre parole, è necessario partire dall'antico per «creare interventi alternativi a modi di vita al suo interno ormai anacronistici, senza turbare la sostanza dell'esistente, ma mirando a rivitalizzarlo qualificandolo meglio»³¹.

Sebbene con modalità diverse rispetto a quelle suggerite per i grandi vuoti urbani, anche nel tessuto storico composto a seconda dei casi dai sistemi aperti dell'edilizia elencale e dai sistemi chiusi dei palazzi³² è dunque possibile individuare delle possibilità di trasformazione, a partire non dalla modificazione della sua sostanza edilizia o figurativa quanto piuttosto dal ripensamento delle relazioni che vi si instaurano, delle sue modalità percettive, delle sue forme di attraversamento. La strategia della pedonalità capillare fra sistemi architettonici messa a punto da Samonà, strettamente legata al concetto di «centralità diffusa»³³ – forse una delle principali innovazioni contenute nel Piano Programma –, consiste nel «permeare dall'interno verso l'esterno e viceversa i piani terreni, aprendovi percorsi pubblici di carattere pedonale che dovranno attraversare i corpi di fabbrica da una strada all'altra [...], scoprendo percorsi architettonici di grande valore figurativo»³⁴ e trasformando i tessuti «necrotici» dei piani terra in un sistema poroso e disponibile ad accogliere una trama alternativa e diffusa di servizi³⁵.

È nuovamente il valore di una sovralettura progettuale e dell'introduzione di nuove relazioni spaziali attraverso la sensibilità del presente – sebbene applicata a una materia edilizia già data e sostenuta da un faticoso lavoro di lettura e di individuazione dei fatti morfologici salienti e delle loro potenzialità latenti – a rendere possibile e legittimo un esito operativo dell'intervento nel tessuto storico nonostante la distanza insanabile che ci separa dal passato. Come ha sottolineato Tafuri, è solo nella capacità del progetto di chiarificare il significato dei tessuti storici, di renderne percepibili le interne valenze e di rifondarne i significati³⁶ che la relazione dialettica fra antico e nuovo, il loro scontro non sempre pacifico, può dare un qualche frutto. Il progetto, in quanto fatto culturale, presuppone un giudizio di valore, una presa di posizione rispetto alla materia dentro alla quale opera.

Note

- 1 *Il piano per il centro storico di Palermo: le tracce di un percorso di ricerca*, a cura di P. Di Biagi, «Urbanistica», n. 78, 1985, pp. 76-83; *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina, Roma 1994; F. INFUSSI, *Linguaggi e forme del piano nella sperimentazione di Giuseppe Samonà*, in *Disegnare la città. Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze*, a cura di F. Evangelisti, P. Orlandi, M. Piccinini, Edisai, Bologna 2011, pp. 16-25; *La ricerca sui centri storici. Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, a cura di C. Ajroldi, Aracne Editrice, Roma 2014; C. AJROLDI, *La Sicilia. I sogni e le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014; I. DAIDONE, *Il piano programma per Palermo e i PRG per Urbino/The Piano Programma for Palermo and the PRG for Urbino*, «Agathón», n. 1, 2017, pp. 35-40.
- 2 De Carlo scrive nel suo libro sul Piano Programma del centro storico di Palermo, firmato con lo pseudonimo di Ismé Gimdalcha: «Aristide Fragalà [leggi Giuseppe

06. Copertina del libro G. SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1975.

- Samonà] e io ci siamo sempre contrapposti da soli, da quando ci conosciamo», in I. GIMDALCHA [G. DE CARLO], *Il progetto Kalbesa*, Edizioni di Storia e Studi Sociali, Ragusa 2014, p. 32 (1ª ed. Marsilio, 1995). E ancora: «Mi costringeva, per mettere ordine e ribattere, a uno sforzo di cui finivo per essergli grato», in G. DE CARLO, *Racconto non agiografico su Giuseppe Samonà*, in ID., *Io e la Sicilia*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1999, p. 59.
- 3 INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, in *Urbanisti italiani. Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*, a cura di P. Di Biagi, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 215.
- 4 In realtà già a partire dal 1977 Samonà coordina una ricerca sul centro storico di Palermo, con la quale pone le basi per il Piano Programma. Vedi AJROLDI, *Considerazioni su alcuni spunti metodologici di Giuseppe Samonà*, in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, Officina, Roma 1988 (citazione in INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, cit., p. 176, nota 49).
- 5 Oltre all'esperienza di Palermo, si citano quelle di Montepulciano, Sciacca, Cadoneghe, Benevento e Caltagirone. Nel lavoro di Montepulciano si individua una svolta di metodo che tende a una progressiva emancipazione dall'urbanistica normale, poi proseguita a Cadoneghe e Palermo. Vedi: INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, cit.
- 6 *Ivi*, p. 183.
- 7 DE CARLO, *Racconto non agiografico su Giuseppe Samonà*, cit., p. 66.
- 8 De Carlo ha spesso avanzato questa ipotesi nei racconti sulla vicenda del Piano Programma di Palermo. In effetti Samonà verrà a mancare nell'ottobre del 1983, pochi giorni dopo l'approvazione del Piano Programma di Palermo da parte dell'amministrazione comunale (delibera n. 281 del 6 ottobre 1983).
- 9 SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in ID. *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 415-427.
- 10 ID., *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari 1975 (1ª ed. 1959).
- 11 M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1976, p. 82.
- 12 Si tratta di un'espressione tratta da *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei* (p. 249) riferita unicamente alla «condanna di tipo storico-artistico» e agli «ostacoli conservativi dell'opinione pubblica colta», ma che in realtà può essere applicata anche alle posizioni che «teorizzano la necessità dell'accostamento sic et simpliciter di opere modernissime alle antiche, accostamento che poi trovano perfido, quando lo vedono realizzato: Zevi, per esempio» in SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, cit., pp. 417-418.
- 13 *Ivi*, p. 418.
- 14 Vitale afferma che Samonà «avrà sempre, con lucidità, coscienza di una frattura consumata e non più sanabile tra moderno e antico, di uno iato definitivamente determinatosi nella realtà delle cose». D. VITALE, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 233-248: 240. Si veda anche: AJROLDI, *La Sicilia. I sogni e le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, cit.
- 15 SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, cit., pp. 419-421.
- 16 Si veda: ID., *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, cit., p. 252.
- 17 Per un approfondimento sulla complessa questione dell'iconologia si rimanda alla letteratura esistente e in particolare al seguente saggio: AJROLDI, *Sull'iconologia*, in *La ricerca sui centri storici. Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, a cura di ID., Aracne Editrice, Roma 2014, pp. 13-55.
- 18 Cit. in L. SEMERANI, *Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica*, «Controspazio», VIII, n. 2, marzo-aprile 1976, pp. 12-13. Il testo, che Semerani descrive come una lezione tenuta da Samonà nel 1967, è in realtà citato da Tafuri dalla rivista «Siprauno» (G. SAMONÀ, *Il problema urbanistico dell'intervento nei centri storici*, «Siprauno», n. 6, novembre-dicembre 1966).
- 19 SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, cit., p. 422.
- 20 Per una più dettagliata definizione dei contesti nel Piano Programma del centro storico di Palermo si rimanda alla bibliografia esistente.

- 21 *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina, Roma 1994, p. 78.
- 22 *Ivi*, pp. 85-86.
- 23 *Ivi*, p. 86.
- 24 *Ivi*, p. 222.
- 25 Le schede sono intese come il documento programmatico di base per la successiva formazione dei Piani di recupero secondo le linee guida individuate dal Piano Programma. Come specifica Cesare Ajroldi, «i Piani di recupero furono redatti alcuni anni dopo, dalla società Italter, che aveva come consulente Leonardo Urbani, e componenti dei gruppi di lavoro per lo più i collaboratori del Piano Programma; furono approvati, per volontà politica, insieme al Piano Particolareggiato Esecutivo di Cervellati e Benevolo, e stravolti per renderli omogenei a quel Piano, utilizzando le stesse categorie di intervento, ed escludendo pertanto gli interventi di architettura contemporanea previsti negli spazi vuoti, sostituiti con edifici 'in stile' secondo la categoria del 'ripristino tipologico'», in AJROLDI, *Sull'iconologia*, cit., pp. 54-55, nota 12.
- 26 *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, cit., p. 252. Samonà racconta di avere dovuto prendere autonomamente decisioni drastiche per salvare una struttura popolare fronteggiante il complesso dei Bianchi, che era stata sgomberata a seguito di crolli e minacciata di demolizione.
- 27 GINDALCHA [DE CARLO], *Il progetto Kalbesa*, cit., pp. 152-154.
- 28 *Ivi*, p. 154. De Carlo attacca le proposte presentate con delle provocazioni, sostenendo che all'assurdità di preservare delle strutture murarie fatiscenti come fossero delle reliquie, operazione da cui deriverebbe la totale perdita sia della loro funzione che del loro significato architettonico, sarebbe preferibile per paradosso la loro demolizione e ricostruzione, con la consapevolezza di produrre un falso; un'altra strada, aggiunge, sarebbe quella di riprodurne i rapporti morfologici attraverso l'uso di un linguaggio architettonico contemporaneo.
- 29 SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, cit., p. 250.
- 30 *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, cit., pp. 204-205.
- 31 *Ivi*, p. 143.
- 32 Samonà sostiene che «i sistemi chiusi sono più resistenti alle trasformazioni necessarie per le esigenze essenziali del nostro tempo; i sistemi aperti dell'edilizia elencata sono invece più facilmente trasformabili nella organizzazione interna senza alterarne la struttura significativa portante, con mutamenti in contrasto alle sue caratteristiche, ma capaci di ridarvi sostanziali rivitalizzazioni d'uso». *Ivi*, p. 142.
- 33 Per un approfondimento sul tema si vedano i saggi di Andrea Sciascia (*Porosità e increspature*, pp. 57-81) e di Giuseppe Di Benedetto (*Contesti, sistemi e centralità diffusa*, pp. 83-111), in *La ricerca sui centri storici*, cit.
- 34 *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano Programma del centro storico. 1979-1982*, cit., p. 251.
- 35 De Carlo afferma, in un'intervista del 1991, di avere manifestato durante l'elaborazione del Piano grossi dubbi sui «passaggi attraverso gli edifici, che si erano moltiplicati e dilagavano in tutto il progetto. Mi sembrava che il 'passare attraverso' fosse diventato un cliché». Aggiunge però subito dopo: «Oggi non sono sicuro di avere avuto ragione, perché forse Samonà voleva proporre un comportamento più che una soluzione o una norma». *Ivi*, p. 19.
- 36 TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, cit., p. 83.

Ampliare l'orizzonte del Piano Programma

Luigi Mandraccio

Ciascuna generazione viene rappresentata, talvolta troppo rigidamente, in alcune figure-chiave che hanno lasciato il segno, in positivo e in negativo, talvolta anche sul lungo periodo e fino alle generazioni successive.

Si verifica, allo stesso tempo, che alcune figure non godano di un'ampia fortuna critica, nonostante abbiano lasciato un'impronta che, pur forse meno eclatante, andrebbe riconosciuta. Personaggi definiti 'maestri minori'¹, ma tali soprattutto in base al parametro del successo, mediatico e intrinsecamente superficiale. Si potrebbero citare Franco Albini, Gio Ponti, Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci, Giancarlo De Carlo e, in particolare, Giuseppe Samonà. Una figura poliedrica, professionista impegnato e innovatore dell'accademia. Il ritratto critico² che gli dedica Giancarlo De Carlo ne è una testimonianza notevole, che sintetizza la complessa personalità di Samonà attraverso quattro doti principali: audacia, agibilità, perspicacia, energia. D'altra parte tentare di essere esaustivi in questa impresa, afferma De Carlo, sarebbe stato improponibile, considerata la ricchezza del soggetto.

La vicenda del Piano Programma per il centro storico di Palermo prende il via nel marzo del 1979, quando Samonà ha già superato gli ottant'anni. Condivide l'incarico con Giancarlo De Carlo *in primis*, insieme ad altri due Consulenti – Umberto Di Cristina e Annamaria Sciarra Borzì. Le premesse teorico-operative ai lavori veri e propri del Piano sono contenute in un primo documento programmatico già nel mese di luglio del 1979. La conclusione arriverà nel novembre 1982, con il Piano Programma e una serie di studi conseguenti, ma senza una piena attuazione.

Il periodo del Piano Programma per il centro storico di Palermo ha rappresentato un momento significativo nella biografia dei suoi protagonisti, sia professionale che personale. Per Samonà l'incarico aveva un significato ancor più speciale, poiché egli lo aveva inteso come l'occasione di stabilire, per l'ultima volta forse, il proprio retaggio. Una missione a cui avrebbe dedicato tutto se stesso, oltre ogni possibile difficoltà.

De Carlo è parimenti protagonista della vicenda, ma con sfumature differenti. Ne diventa infatti addirittura narratore e 'biografo' ne *Il Progetto Kalhesa*³. In questa sorta di *fantasy*, De Carlo veste il ruolo di Ismé Gimdalcha, l'autore del testo, che in un'ambientazione fantastica anima il personaggio di Aristide Fragalà, studioso e progettista della città di Kalhesa. Fragalà-Samonà viene raccontato con una stima e un affetto tali che la finzione letteraria viene superata facilmente.

Un riferimento, quasi cronistico, sui fatti salienti riguardo il Piano è il volume *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo*⁴, una raccolta di testimonianze di prima mano.

A Palermo Samonà si presenta con la propria esperienza, forgiata metabolizzando gli sviluppi dell'urbanistica fino ad

allora e affrontando molte occasioni operative, come il Piano Particolareggiato del centro storico di Montepulciano e il lavoro embrionale per il Piano di Sciacca.

Samonà propone fin da subito di impostare il lavoro in chiave morfologica, alla ricerca di una lettura per segni elementari e immagini che componga, infine, una gerarchia di valori all'interno del centro storico di Palermo. Un approccio subito condiviso dagli altri esperti incaricati insieme a lui della consulenza e che si evolve attraverso un ampio ragionamento sulla città, articolato in forma dialogica – come ampiamente testimoniato dall'epistolario.

Il tema della morfologia urbana – declinato come metodologia analitico-progettuale – si trasforma in una ricerca sul processo evolutivo del centro storico di Palermo.

Il motore delle vicende dell'*urbs* è, ovviamente, il susseguirsi di una serie di azioni, decisamente concrete, relative a trasformazioni fisiche in sequenza. Tuttavia i singoli passi che hanno tracciato la via non sono che il moto conseguente a un pensiero, a un atto preliminare, più o meno conscio. Per questa ragione l'attenzione dei Consulenti si rivolge anche alle generatrici delle trasformazioni, considerando il contesto della *civitas* oltre al piano squisitamente fisico.

Le basi elementari della ricerca sono i «segni iconici». Anzitutto le strade, in quanto 'alvei' che marcano la superficie dell'organismo urbano, espressione della più profonda incisione che segnano nel definire l'impianto della città. Poi gli isolati, 'insule', molto variabili nella casistica e determinanti nella qualificazione dei comparti della città. La qualità, rispetto al contesto, di certi episodi urbani – il cui impianto, già di sé, emerge sul resto del disegno urbano – determina la consistenza di un intorno più ampio. In questo senso i manufatti di particolare valore architettonico e storico trovano il proprio ruolo, preminente, all'interno dell'analisi complessiva.

La logica che governa il sistema avanza per successivi gradi di complessità e di scala, ma di base di innerva sulle relazioni che esistono tra le parti. I rapporti tra i vari elementi rappresentano l'intelligenza collettiva che anima l'intero sistema urbano. Il maggior peso è rappresentato proprio dai manufatti più significativi, che ad esempio qualificano le strade-alvei circostanti. Tuttavia anche le parti meno pregiate rientrano nel passaggio dall'iniziale considerazione planimetrica alla dimensione tridimensionale, con uno studio generale degli alzati di ciascun comparto.

La struttura morfologica delle insule e la configurazione degli alvei sono tra i brani della scrittura iconografica che, nel complesso, realizza il disegno del tessuto urbano. È, nel suo insieme, il ritratto della città: un'immagine, fatta di segni sapientemente composti, che rappresenta il nocciolo della visione iconologica proposta da Samonà con l'approccio morfologico.

La progettazione creativa che ha generato i centri storici e che viene letta in questo modo diventa, quindi, l'elemento con cui le conclusioni dello studio devono stabilire una continuità, preludio per gli interventi successivi.

Le forme espressive del Piano Programma devono seguire l'impostazione morfologica data al Piano, e in questo senso la proposta formulata da Samonà mira all'esaltazione dei fattori linguistici-strutturali, cercando un insieme di segni adeguati all'illustrazione del discorso morfologico. Elementi, contesti e sistemi sono concepiti in una rappresentazione che supera drasticamente la semplice restituzione in proiezioni di Monge, verso un approfondimento delle espressioni relazionali sia interne che esterne al centro storico. I segni iconici devono emergere e non solo grazie al disegno nelle sue varie forme, ma egualmente con campagne fotografiche mirate.

Alla fase più grafica Samonà propone di affiancare una contemporanea scrittura di testi, come un ideale 'linguaggio secondo', che rendano espliciti gli aspetti formali e culturali specifici e generali, utili a inquadrare le singole peculiarità morfologiche nel quadro complessivo e a esplicitare il legame tra la ricerca e le decisioni prese per il flusso dei casi trattati.

Lo spirito con cui confrontarsi con il lavoro dei quattro Consulenti su Palermo non può prescindere da un inevitabile cambio di priorità che è avvenuto rispetto agli anni Settanta e Ottanta. I centri storici hanno in qualche modo superato i problemi di ordine generale evidenziati nel caso di Palermo, trovandosi piuttosto a fronteggiare delle derive: dall'essere sterilizzati in forme di parco-giochi per turisti, a subire forme di aggiornamento ancora da inquadrare del tutto. Si tratta perciò di ragionare su come i centri storici possono governare le inevitabili trasformazioni che si renderanno necessarie in futuro o che sono già in atto.

Nei tessuti urbani, a qualunque scala, la vera emergenza sta piuttosto al di fuori dei centri storici, nelle fasce di espansione delle città. L'estremo massimo è rappresentato dalle famigerate periferie – i cui disastri derivano molto spesso dall'essere dei mastodontici incompiuti, rispetto al complesso delle previsioni – ma la maggiore criticità della città contemporanea va ricercata nella fascia, talvolta molto ampia, compresa tra il centro storico e la periferia. Città consolidata sì, ma non sulla base di quei processi sociali e culturali, reiterati secondo una progettualità collettiva e 'naturale' piuttosto che pianificata, che hanno dato forma ai centri storici – e che costituiscono una parte fondamentale dell'identità della nostra civiltà. Questa lacuna provoca fragilità e lacerazioni sia nel tessuto delle relazioni umane che in quello urbano ed edilizio.

La lezione teorica e metodologica di Giuseppe Samonà troverebbe qui un'applicazione dai risvolti sorprendenti, conducendo il ragionamento di stampo morfologico verso una nuova stagione che ne valorizzerebbe ulteriormente l'esperienza.

Il lascito del Piano Programma sul centro storico di Palermo può consentire, elaborandone i contenuti, un cambio di paradigma nel metodo di analisi e intervento sulle aree di espansione della città oggi consolidate.

Rispetto a questa possibilità bisogna registrare l'opinione contraria espressa direttamente da Giuseppe Samonà al tempo del Piano Programma. Si tratta, in realtà, della messa in evidenza di una serie di circostanze che, a suo modo di vedere, differenziavano così profondamente i due ambiti da rendere impensabile l'estensione del lavoro sul centro storico anche al di fuori. Per quanto accurata e perfettamente centrata sulle criticità della crescita delle città, sarebbe ingiusto fermarsi a un'analisi di quarant'anni fa, così come accettarne il giudizio che ne è scaturito.

Nel 1980 la crescita delle città era ancora pienamente in atto e, come nota Samonà, non si aveva una piena comprensione dei molti problemi che ne scaturivano. Se non è possibile affermare che il tempo trascorso da allora abbia prodotto delle soluzioni per quelle criticità – anzi, eventualmente è proprio per risolverli che ci si ripropone di procedere con l'approccio metodologico – di sicuro i contorni delle situazioni si sono definiti, oltre ad essere stati oggetto di numerosi studi. Il contesto si è infine definito meglio anche al di fuori dei centri storici.

La profondità delle differenze tra il centro storico e le zone di espansione della città può essere comprovata dal punto di vista delle condizioni al contorno, ma non se si considerano i fattori direttamente connessi all'approccio morfologico. Cercando alvei e insule potremmo forse rimanere sgomenti di fronte al deterioramento qualitativo rispetto ai segni dei centri storici, ma comunque la ricerca darebbe dei frutti. È cambiata la natura e la forma dei segni, così di conseguenza anche le immagini sono diverse. Se messo a paragone con il centro storico tutto il sistema apparirà enormemente diverso, tuttavia questa è solo la logica conseguenza dei cambiamenti intercorsi: ovvie differenze che esistono tra un tessuto concepito e costruito nel corso di secoli e un altro che al massimo, ma molto di rado, ne conta uno.

Segni, strutture e immagini possono essere terribilmente regredite, ma sono sempre presenti, quantomeno nelle forme più embrionali, in ogni brano del tessuto, qualunque natura e qualunque densità esso abbia.

Considerando tutte le 'cure' fallite riguardo le criticità di questi brandelli urbani, non può apparire vano un tentativo per ricalibrare l'approccio morfologico di Samonà affinché si possa tentare una capillare operazione di completamento e rivitalizzazione di queste parti delle città – quantitativamente molto più estese dei centri storici – quando piuttosto non impostare degli interventi di rigenerazione urbana, improntata a più solidi principi.

Il messaggio che dovrebbe giungere forte e chiaro dalla vicenda del Piano Programma per il centro storico di Palermo è che non può esserci analisi o pianificazione senza considerare la morfologia della città. *La forma urbis* – nel suo complesso, così come nei segni-elementi che la costituiscono – non dovrebbe essere la dimenticata conseguenza di scelte funzionali ed economiche, bensì l'unico obiettivo e il vero motore dello sviluppo della città, così come è stato per secoli nella storia del nostro ambiente antropico.

Note

1 Il Dipartimento Architettura e Design della Scuola Politecnica dell'Università degli Studi di Genova, insieme con la Fondazione dell'Ordine degli Architetti PPC di Genova, ha promosso nel corso del 2018 il ciclo *5 maestri dell'architettura italiana*, proprio alla scoperta di queste figure di maestri parzialmente dimenticati, ma di primaria grandezza.

2 G. DE CARLO, *Giuseppe Samonà*, «Belfagor», LIII, n. 3, 2002, pp. 331-342.

3 I. GIMDALCHA, *Il Progetto Kalbesa*, Marsilio, Venezia 1985.

4 *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo. Per il Piano Programma del Centro Storico di Palermo 1979-1982*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina Edizioni, Roma 1994.

Samonà e le centrali elettriche di Sicilia: declinazioni di un paradigma per l'architettura delle macchine

Clelia Messina
Ezio Siciliano

Le premesse di una regola

Nell'immediato secondo dopoguerra, la produzione elettrica in Sicilia faceva registrare una crescita media annua pari al doppio di quella nazionale¹. La spinta agli investimenti fornita dal piano Marshall e le necessità strategico-militari del nuovo equilibrio geopolitico avevano, infatti, reso necessario un massiccio incremento della dotazione infrastrutturale per la produzione e distribuzione di elettricità sull'isola, col fine di soddisfare le esigenze di un'economia in rapida crescita.

Nonostante i significativi sforzi per l'ammodernamento, ben presto la sola industria idroelettrica – su cui si era scommesso sino a quel momento – non apparve più sufficiente, al punto che la Società Generale Elettrica (SGES)² si trovò a dover soddisfare un ulteriore importante aumento di carico sulla rete.

La risposta al problema fu quella di pianificare l'allacciamento della Sicilia all'Italia peninsulare e di progettare la costruzione di due grandi centrali termoelettriche: una ad Augusta, nella parte orientale dell'isola, l'altra a Termini Imerese, nella sua zona occidentale.

Si trattava di un insieme di opere primarie che avrebbe rappresentato lo 'scheletro' del rinnovato sistema produttivo, a cui sarebbero poi stati affiancati dei 'poli satellite', ossia delle centrali minori grazie alle quali si sarebbe potuta assicurare la continuità d'esercizio su tutta la rete.

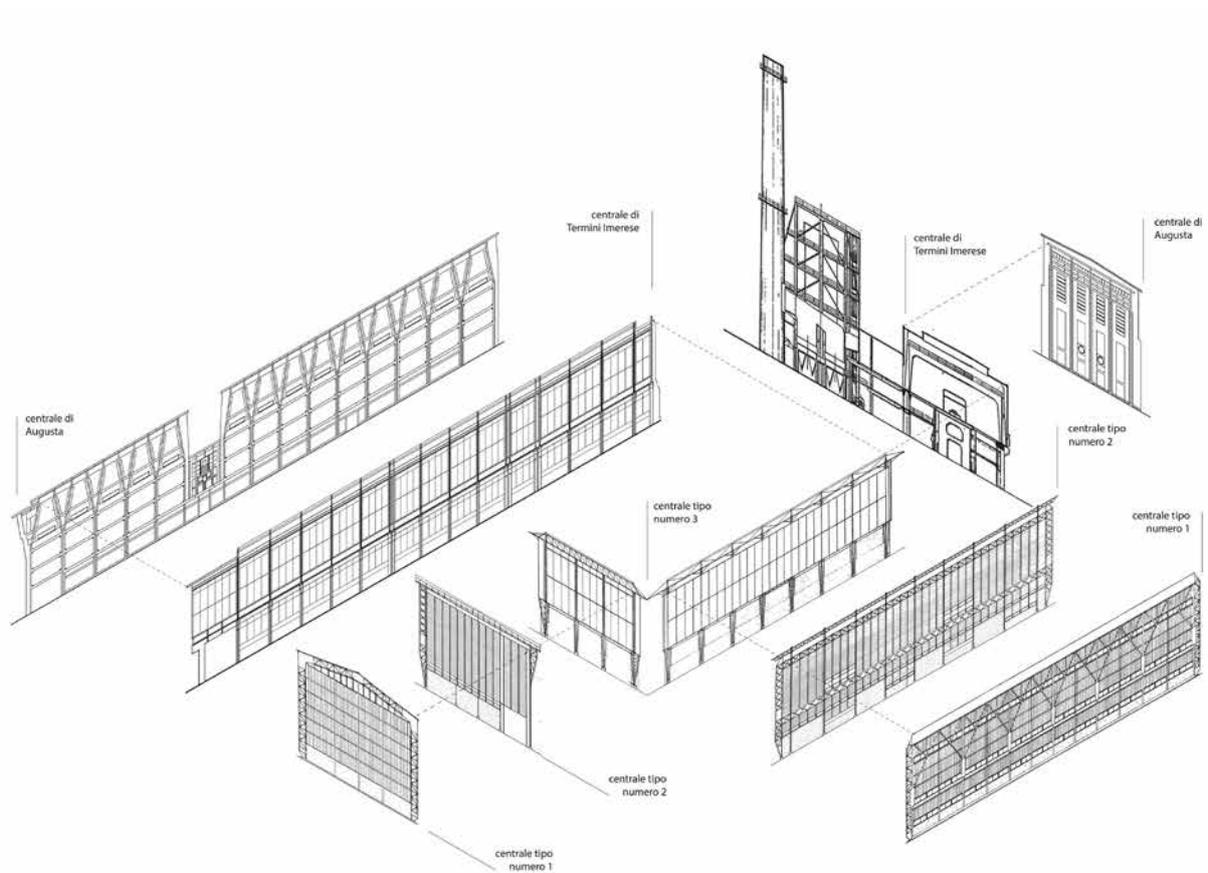
Sulla scia di quanto stava avvenendo in molte parti d'Italia e d'Europa, dove la realizzazione di edifici produttivi del genere diveniva vetrina per progettisti e committenti³, la SGES commissionò la realizzazione delle sue architetture più rappresentative a Giuseppe Samonà, con lo scopo di promuovere la propria immagine e di legarla indissolubilmente alla celere industrializzazione post-bellica⁴.

Del resto, il progettista si era più volte premurato di chiarire che l'edificio industriale costituiva una delle forme dell'architettura civile dell'epoca contemporanea e che l'importanza del tema presupponeva la codificazione di un adeguato «formulario estetico», che fosse degna espressione della «nuova monumentalità» e di uno «stile rappresentativo dei tempi moderni»⁵.

A partire da simili riflessioni, l'atteggiamento di Samonà fu quello di affrontare il disegno delle centrali non considerandoli esclusivamente come oggetti isolati nel paesaggio, ma definendoli, piuttosto, a partire da un abaco progettuale esteso alla scala territoriale, legato dunque alla dimensione infrastrutturale che la stessa industria elettrica suggeriva.

La definizione del metodo per pensare un'architettura-manifesto

La 'cintura' produttiva, fatta di centrali maggiori e ausiliarie, presupponeva l'opportunità di specificare precise gerarchie funzionali e formali. Così, Samonà mise a punto una grammatica rigorosa ma flessibile, tale da poter essere declinata con sintassi differenti, rispondenti al diverso grado di monumentalità ed alle esigenze che, di volta in volta, *locus* e programma avrebbero suggerito.



01. Declinazioni di un paradigma: collage assonometrico di prospetti e sezioni delle centrali progettate da Giuseppe Samonà, fuori scala.

© Elaborazione grafica di Clelia Messina e Ezio Siciliano

Premesse metodologiche e vincoli funzionali indirizzarono, così, un articolato percorso progettuale: il binomio produttivo ‘scheletro-satelliti’ diveniva espressione architettonica attraverso una chiara caratterizzazione espressiva.

Le centrali disegnate da Samonà mostrano similitudini evidenti, dalle quali emerge il processo di pensiero sviluppato dall’architetto siciliano. La comparazione tra i progetti degli edifici realizzati (Augusta e Termini) e quelli per le ‘centrali tipo’ palesano la distinzione tra poli principali e satelliti della rete elettrica, sottolineata grazie al ricorso a materiali diversi ed all’impiego di sistemi strutturali ben distinti.

È altrettanto chiaro, però, come tutte le sue architetture produttive si configurino come declinazioni di un unico paradigma compositivo: la definizione di un’ossatura strutturale scultorea che, nella ripetizione di elementi bidimensionali discreti, caratterizza ogni edificio nel suo complesso.

Lo sforzo progettuale di Samonà va dunque riletto nella paziente ricerca di sezioni-modello che, per ogni fabbrica, permettessero di articolare le fronti più rappresentative, nel tentativo costante di chiarire il ruolo dell’opera nel contesto del sistema territoriale, dando forma a variazioni significative del tema figurativo scelto.

Sullo sfondo di un simile progetto d’insieme – che avrebbe fornito rimandi formali diretti tra gli edifici, utili per ribadire la logica unitaria del piano SGES in Sicilia – le centrali di Augusta e Termini, in quanto ‘opere primarie’ del sistema, furono costruite con una plastica ossatura strutturale in cemento armato. Quelle secondarie, immaginate come prototipi realizzabili in serie ed all’uopo battezzate ‘centrali tipo’, avevano invece struttura in acciaio, da assemblare a secco, che non avrebbe pertanto implicato il diretto coinvolgimento del progettista in cantiere, assicurando una più rapida costruzione⁶.

Il calcestruzzo armato, in quanto materiale greve, rifletteva bene l’idea di radicamento sul territorio che avrebbe dovuto caratterizzare i punti fissi del sistema regionale. La sua plasticità avrebbe lasciato spazio ad ardite sperimentazioni formali, rendendo le centrali di Augusta e Termini rappresentative della politica aziendale anche dal punto di vista figurativo.

Le centrali ‘secondarie’, invece, sarebbero state costruite in base alle esigenze di rete ed installate liberamente a seconda delle necessità. Vennero dunque pensate come edifici dalla struttura esile, come architetture subordinate alle prime sia dal punto di vista volumetrico che sul piano formale.

Eppure, i disegni delle une rimandano alle altre e tutti i progetti si intrecciano tra loro, definendo una articolata sovrastruttura di pensiero, un metodo ricercato con cui Samonà declina la sua regola per l’architettura delle macchine.

Le centrali maggiori di Augusta e Termini Imerese

Progettata tra il 1955 e il 1956, entrata in funzione a partire dal 1958, la centrale di Augusta fu il primo dei due edifici principali ad essere costruito.

Il corpo dei turboalternatori⁷ rappresenta il cuore di un complesso edilizio ed industriale pensato come un vero e proprio brano di città. La sala macchine, dalla scala imponente, venne disposta su di un asse orientato, lungo il quale si attestavano pure un villaggio residenziale per il personale⁸, gli edifici di servizio⁹ (ad Ovest dell'edificio principale), le opere idrauliche di presa dell'acqua di mare e i serbatoi per gli oli combustibili (ubicati tra il rilevato ferroviario e la costa, ad Est).

Il volume che contiene le turbine a vapore e gli alternatori costituiva il cuore del complesso produttivo. Le sue fronti vennero connotate da un'ossatura in cemento armato resa espressiva, sui prospetti lunghi, grazie all'utilizzo di pilastri a forcella che, ripetuti, costituiscono il modulo geometrico distintivo per il fabbricato.

L'attacco a terra del fronte principale (a Sud), appare in prevalenza pieno, per via dei pannelli in calcestruzzo prefabbricato che staccano la porzione superiore piloni dal suolo, proprio a partire dal punto in cui questi si biforcano. L'effetto complessivo è quello di un prospetto tripartito in basamento, corpo e coronamento, quest'ultimo costituito dalla soletta piana di copertura.

La verticalità dei pilastri a forcella veniva sottolineata da cavi metallici rossi, tesi dal piano di campagna sino in copertura, a cui era affidato il compito di ricucire le porzioni dell'edificio ed esplicitare, in maniera metaforica, la funzione produttiva della centrale elettrica.

La genesi formale e la preminenza che la componente strutturale riveste per l'architettura di Samonà viene messa in risalto dall'arretramento dei pannelli di tamponamento del corpo che, assieme alle bucatore lineari che fiancheggiano i bracci inclinati delle forcelle, isolano gli elementi strutturali che paiono staccarsi dal volume.

La netta separazione tra scheletro e involucro rappresenta la cifra caratteristica di questa e di molte altre architetture di Samonà¹⁰.

La chiarezza strutturale diviene la chiave per disegnare le varie parti dell'edificio: tra i prospetti corti della sala macchine, ad esempio, quello ad Ovest mette in mostra, per l'intero sviluppo in altezza: cinque piloni separati da superfici vetrate schermate da brise-soleil in cemento armato. Così, se la ripetizione della sezione dà forma ai prospetti longitudinali, l'eccezione alla regola permette di caratterizzare le testate della fabbrica, elementi di chiusura del ritmo formale generato dalla traslazione di una sezione tipo.

La centrale termoelettrica di Termini Imerese, costruita nel 1961, rappresentò il secondo polo nevralgico per il sistema produttivo siciliano¹¹.

Rispetto a quello di Augusta, il complesso risultava più compatto: il cuore della centrale è costituito da un unico edificio (contenente caldaia, ciclo turbina, alternatore, servizi di sezione e officine) in cui il corpo dei turboalternatori rappresenta l'elemento di sutura tra i vari volumi; a sud la sala macchine e a nord le torri dei generatori di vapore.

Com'era avvenuto per l'esperimento della prima centrale, anche

qui è il sistema strutturale a caratterizzare l'architettura della sala macchine. Si tratta di telai continui in cemento precompresso che si susseguono lungo la sezione trasversale dell'edificio.

Come conseguenza, anche in questa architettura è il prospetto longitudinale ad essere connotato dalla maggior espressività, articolandosi in una parte basamentale, scandita dal ritmo dei piloni, sormontata da un'alta fascia di corpo con sviluppo orizzontale, poggiata sugli sporti degli stessi piloni e tamponata con pannelli prefabbricati.

La soletta piana di copertura e coronamento è ricucita al basamento grazie all'interessante espediente semantico già utilizzato ad Augusta: un cavo d'acciaio di colore rosso che enfatizza le linee di forza del sistema tettonico, portando all'esterno della fascia continua dell'involucro del secondo livello la logica strutturale interna.

Nel prospetto Est, Samonà sembra voler nuovamente mettere a nudo il sistema strutturale quale matrice compositiva dell'edificio. Da un lato egli ne rende manifesta la presenza, isolando l'intero telaio dal retrostante tamponamento, dall'altro ne declina in maniera inversa la geometria, portando avanti la porzione basamentale dei piloni rispetto a quella superiore.

Il rimando all'architettura della centrale di Augusta è evidente anche nelle direzionalità prevalenti dei prospetti longitudinali e trasversali: in entrambi gli edifici la verticalità della testata si contrappone all'andamento prevalentemente orizzontale del fronte longitudinale.

Il prospetto ad Ovest della sala macchine costituisce una seconda eccezione. Poggiandosi sul volume dell'officina trasformatori, il blocco è connotato da un tamponamento compatto, in prosecuzione dell'involucro del fronte longitudinale. Il telaio scompare del tutto ed il volume sembra così galleggiare sulle mensole costituite dagli sporti dei pilastri del basamento.

I poli satellite: le 'centrali tipo' e l'edificio di Trapani

I progetti di 'centrale tipo'¹² vennero elaborati da Samonà nel 1960. Si tratta di tre diverse soluzioni formali e strutturali, facilmente replicabili poiché costituite da unità modulari.

In tutti i prototipi, così come per le centrali maggiori di Augusta e Termini Imerese, è la sala macchine a costituire l'elemento architettonico connotato da maggior valenza espressiva, sul quale Samonà concentra gli sforzi di sperimentazione formale.

Nel primo dei tre prototipi messi a punto, la sala macchine è caratterizzata da una struttura di pilastri reticolari, rastremati alla base e resi solidali alle travi di copertura grazie a dei giunti a ginocchio, anch'essi in acciaio, che contribuiscono a creare il portale strutturale che viene adoperato per la genesi dell'edificio.

La fabbrica è costituita, così, da sei campate, scandite da sette 'costole' metalliche, tamponate da pannelli prefabbricati.

Le testate trasversali vengono risolte semplicemente chiudendo le luci dei portali di testa, rendendo dunque immediata la lettura della geometria reticolare della struttura portante.

L'assenza di una soluzione di testata, assieme all'impiego della copertura a falde inclinate piuttosto che di una soletta piana marca la differenza con i progetti per le centrali maggiori.

Il secondo prototipo di 'centrale tipo' è pensato come variazione sul disegno del primo: la struttura reticolare in acciaio definisce dei portali zoppi, elementi bidimensionali chiusi in testata con un tamponamento fatto di pannelli modulari in lamiera metallica.

Il prospetto longitudinale torna ad assumere l'importanza che aveva rivestito per le centrali maggiori con la definizione di un ordine gigante di travi reticolari che, sebbene ingabbiato dalle arcate trasversali, racchiude l'intera composizione. Il coronamento dell'edificio risulta quasi sospeso sul corpo di fabbrica, in maniera del tutto simile a quanto sperimentato nel disegno del fronte longitudinale di Termini Imerese. La soletta si stacca dal grande portale dell'ordine maggiore poiché integrata nelle 'costole' trasversali; l'effetto è, così, quello di un sottile foglio di copertura che media il rapporto tra edificio e cielo.

Nel terzo prototipo di 'centrale tipo', così come era avvenuto per il progetto di Termini, Samonà sceglie di lavorare su due quote. La parte basamentale è connotata dai piloni reticolari spaziali che, come nelle altre due 'centrale tipo', sono in acciaio e rastremano verso il basso, assottigliandosi in corrispondenza dell'attacco a terra.

La minor dimensione dei pilastri impostati sulla sommità di quelli basamentali – e sui quali poggia, a coronamento della fabbrica, la copertura reticolare dagli angoli acuti – permette a Samonà di traslare in avanti la fascia orizzontale dell'involucro, costituita da pannelli prefabbricati, in maniera del tutto simile a quanto fatto per la seconda delle centrali maggiori.

Il sistema strutturale, così parzialmente celato, torna manifesto nella testata, più articolata di quelle degli altri due prototipi, in cui il tamponamento torna in sottosquadro rispetto al telaio metallico.

La centrale secondaria di Trapani, fu realizzata tra il 1962 e il 1963 sul modello del primo tra i prototipi messi a punto. L'edificio costruito rappresenta dunque l'applicazione del tipo divenendo, al contempo, occasione per definire uno dei possibili modelli, attraverso la specificazione del disegno del fronte principale.

Qui un 'ordine minore' di pilastri reticolari di irrigidimento, si articola all'interno della trama architettonico-strutturale predefinita, disegnando una forcilla (tema già sperimentato ad Augusta) che, diramandosi ulteriormente verso l'alto, restituisce l'immagine della grande trave reticolare che sostiene il coronamento dell'edificio.

Conclusioni

Giuseppe Samonà affronta i progetti degli edifici produttivi a lui commissionati dalla SGES con l'intenzione di definire un tipo architettonico per la centrale elettrica, mettendo dunque a punto una regola attraverso la quale pervenire, caso per caso, a quella monumentalità tanto cercata¹³.

Egli attualizza l'ispirazione che fu di Sant'Elia, nella 'prima età

della macchina', centrando sul rapporto tra scheletro e involucro la propria riflessione progettuale¹⁴.

Ed è proprio lo scheletro, nella sua ripetizione seriale, attraverso la sezione come matrice compositiva e modulo formale, a divenire paradigma per un'esperienza progettuale unica. Nelle variazioni ponderata alla regola, Samonà trova gli spazi per delineare una teoria di respiro ampio, esempio costruito di un metodo per fare architettura e per disegnare trame di relazioni sul territorio.

Note

1 Si veda in V. CASTRONOVO, *Storia dell'industria elettrica in Italia. Dal dopoguerra alla nazionalizzazione 1945-1962*, Laterza, Roma-Bari 1994.

2 la Società Generale Elettrica della Sicilia nacque nel 1918, anno in cui la Società Elettrica della Sicilia Orientale (SESO) mutò la propria ragione sociale a seguito dell'acquisizione degli impianti termoelettrici di Alcamo, Palermo, Castellamare del Golfo e Trapani.

3 A partire dalle prime riflessioni sulla nuova estetica dell'edificio industriale condotte da Behrens, Gropius o Brinkman-Van der Vlugt, sino alle coeve sperimentazioni di Bakema-Von Broek, Scott o Fayetteon, l'evoluzione del tipo dell'edificio industriale vide il costante ricorso a linguaggi formali che facessero della chiarezza strutturale e dell'espressione del processo produttivo (dunque della funzione) l'elemento caratterizzante l'architettura stessa

4 Samonà (legato al direttore generale della SGES, Cesare Scimemi, dal rapporto di parentela che questi nutriva con la cui moglie del nostro, Teresa Favara) rappresentava il più accreditato intellettuale a cui affidare un simile incarico. Per via del suo impegno diretto nell'aver formato, come direttore dello IUAV (dal 1945), un'intera generazione di nuovi insegnanti (fatta dagli «emarginati dell'accademia» di regime), Samonà incarnava al meglio le istanze di rinnovamento della politica aziendale dell'industria elettrica. Si veda L. SEMERANI, *Dare un nome alle cose, in Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006.

5 Si veda G. SAMONÀ, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, pubblicato su «Rassegna di Architettura», n. 12, dicembre 1929, poi ripubblicato in *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli Editore, Milano 1975, pp. 53-58.

6 È probabile, infatti, che nel momento della redazione del piano di sviluppo, la SGES non sapesse quantificare con esattezza il numero di centrali secondarie necessarie. Con la messa a punto di 'centrali tipo' Samonà riuscì tuttavia a mantenere un certo controllo sulle opere, fornendo alla committenza dei modelli riproducibile in serie.

7 Ogni alternatore era accoppiato ad una turbina alimentata da ciascuno dei tre generatori di vapore contenuti nelle torri caldaia, alle quali si affiancavano altrettanti camini per lo scarico dei gas combustibili.

8 Si trattava di case a schiera di un piano adibite a residenze per le famiglie degli operai, villette più articolate immerse nel verde per i dirigenti della centrale e una palazzina a due piani adibita a foresteria. Tutti i corpi di fabbrica sono stati ormai demoliti.

9 Quali portineria, spogliatoi, mensa, magazzini, officina trasformatori e depositi asserviti.

10 Si veda *Scheletro e involucro*, relazione al convegno dell'APAO4 datata 1947, ripubblicato in M. POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, cit., p. 35.

11 L'edificio, purtroppo, è stato demolito di recente per far posto ad una nuova centrale termoelettrica.

12 Alcuni elaborati grafici relativi alle tre soluzioni progettuali sono contenuti nell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia all'interno della sottoserie 'lastre', appartenente alla serie archivistica 'fotografie'.

13 È lo stesso Samonà a dire che la sua idea di monumentalità trova l'espressione più

compiuta nei progetti delle centrali siciliane di Augusta e di Termini e nel teatro di Sciacca. Si veda G. SAMONÀ, *Tre domande a 12 architetti italiani*, in L. PATETTA, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982, p. 165.

14 Si vedano in proposito; *Scheletro e involucro*, cit.; *L'architettura contemporanea nel ventennio razionalista in Europa*, «La critica d'arte. Rivista bimestrale di arti figurative», s. III, a. 8, 2, luglio 1949, contenuto in C. AJROLDI, *La Sicilia i sogni e le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 177-187.

La Centrale Termoelettrica Tifeo ad Augusta. Un monumento al progresso

Laura Sciortino



01

La Sicilia del secondo dopoguerra

Nel periodo del secondo dopoguerra, realtà economiche proprie delle Regioni del Sud Italia, fino ad allora basatesi esclusivamente su produzioni di tipo agricolo, profittarono a quell'epoca di ingenti finanziamenti¹ per la ricostruzione post-bellica al fine di promuovere iniziative industriali e infrastrutturali, in modo da riuscire a colmare il divario economico e sociale che le aveva da sempre poste in una posizione di disagio rispetto alle Regioni del Nord.

Siamo negli anni della cosiddetta 'Rinascita siciliana'², in cui opere come l'elettrificazione della linea ferroviaria Messina-Palermo e, poi, della Catania-Siracusa, giovarono allo sviluppo dei collegamenti, e in cui il potenziamento dello sfruttamento delle risorse minerarie dell'Isola incentivò un'economia basata sull'industria pesante.

Grandi opere per grandi nuovi ideali di progresso quindi, che lasciavano intuire una certa necessità da parte delle aziende committenti di promuovere le proprie iniziative volte allo sviluppo economico attraverso commesse di manufatti architettonici che sarebbero divenuti icone di un'epoca e simboli immediatamente riconoscibili.

I progetti di tali opere monumentali venivano allora affidati ad architetti o ingegneri tra i più illustri a quel tempo, di maniera che l'opera realizzata potesse costituire un *unicum*, un progetto non replicabile e pensato appositamente per quel determinato incarico.

È questo il caso della Centrale Termoelettrica di Augusta [fig. 01], che divenne simbolo del progresso della Società Generale Elettrica Siciliana (SGES)³ e della società TIFEIO che ne finanziarono i lavori d'esecuzione.

Progettata e realizzata tra il 1955 e il 1959 dall'Architetto Giuseppe Samonà su incarico dell'Ing. Cesare Scimemi, a quell'epoca Direttore dell'azienda di produzione di energia elettrica, fu la prima delle tre Centrali la cui progettazione gli venne commissionata⁴ e fu insignita, nel 1961, del Premio IN/ARCH Sicilia per l'alto livello di qualità architettonica raggiunto nella «sistemazione urbanistica dei vari corpi di fabbrica»⁵ e per il fatto che l'opera fu il risultato di una «soluzione intermedia tra il Consulting engineering americano e l'ufficio tecnico centralizzato aziendale»⁶ [fig. 02].

Quella di Augusta fu la prima centrale elettrica siciliana in grado di coprire da sola l'intero fabbisogno dell'isola, con i suoi 210 MW di potenza, dunque grandioso doveva essere il suo progetto, evocante titaniche assonanze sin dal nome della stessa società, ripreso dal mitologico gigante *Tiphëus*, personificazione dei venti e delle bufere, ma anche simbolo delle immense forze e potenze sotterranee della Sicilia, 'terra del fuoco', ricca di zolfo e di petrolio.

Giuseppe Samonà e la committenza

Il forte senso di responsabilità pubblica mostrato dai committenti industriali del tempo, induceva questi ultimi a farsi promotori di qualità dal punto di vista architettonico, così magnificando l'immagine della propria azienda. L'Ing. Scimemi, in particolare, all'epoca dell'incarico da attribuire per la progettazione della Centrale di

01. La Centrale termoelettrica di Augusta in un'immagine degli anni 60. © Archivio della Centrale di Augusta



02

02. La copertina del numero speciale della rivista «Sicilia Elettrica», interamente dedicato alla Centrale di Augusta, 1959.

Augusta, già ben conosceva Giuseppe Samonà, sia per il legame di parentela che li univa⁷, sia perché quest'ultimo aveva già progettato per lui, tra il 1950 e il 1954, la Villa Scimemi a Mondello (Palermo). In più, in quegli stessi anni, Giuseppe Samonà era stato per la seconda volta nominato Direttore della prestigiosa Scuola d'Architettura di Venezia e il suo nome era già affermato sulla scena nazionale, motivo per cui, tutti questi elementi, non facevano che individuare ancor più nella sua figura la più idonea a caricare di ulteriore valore la realizzazione di un progetto come quello per la Centrale di Augusta.

Un grande architetto per una grande opera, quindi, che fosse in grado di rappresentare il progresso raggiunto a quell'epoca in campo elettrico, un monumento alla tecnica, dunque, espressione di dignità, ricchezza e libertà.

Un monumento al progresso per la Sicilia

Grazie all'architettura della Centrale, la città di Augusta si fece centralità ed espressione dello sviluppo economico della Sicilia, il cui merito, in tal modo, nella memoria futura, sarebbe stato attribuito anche all'efficienza aziendale della Società Tifeo, fonte, di conseguenza, di nuovi posti di lavoro.

L'edificio, dunque, si caricò sin da principio di certi valori per il carattere sociale che aveva da assurgere, lasciando cogliere, così, una ricercata monumentalità all'interno del progetto. Lo stesso Giuseppe Samonà affermava: «Penso che la monumentalità non sia un problema, ma piuttosto una categoria radicata nell'uomo da sempre, non solo come senso di grandiosità celebrativa di eventi singolari da commemorare, ma anche come poesia significativa con la perfezione artistica del segno di connotazioni universali da contemplare. Perciò non mi sono mai posto esplicitamente a considerare la monumentalità come problema, bensì come stato d'animo di fronte al significato dell'opera da esprimere. Se dovessi pensare a mie opere create con l'intenzione di una nuova monumentalità oltre, come è ovvio, al teatro di Sciacca penserei alle mie centrali siciliane di Augusta e di Termini»⁸.

L'opera non doveva solo rispondere a esigenze dettate da fattori impiantistici, legati alla necessità di ospitare enormi e complessi macchinari, ma doveva pure garantire un'adeguata distribuzione degli spazi, godendo, al tempo stesso, di una qualità simbolica ed estetica conferita dal sapiente uso dei materiali, dei colori e da efficaci soluzioni compositive.

Giuseppe Samonà diede consapevolmente vita ad un vero e proprio brano di città, in cui le variazioni d'altezza dei fabbricati del complesso danno luogo a un equilibrio di rapporti volumetrici, in una gerarchia dove a prevalere sono le strutture delle torri caldaia e del fabbricato turbo-alternatori [fig. 06].

Quest'ultimo, in particolare, posto in direzione perpendicolare rispetto alla linea di costa, in maniera tale da assecondare determinate esigenze di carattere tecnologico-gestionale, emerge tra tutte le volumetrie del complesso per il suo forte carattere monumentale.

Nel concepire il manufatto architettonico nella sua forma, parrebbe come se Giuseppe Samonà si sia avvalso di rappresentazioni



03

prospettiche col punto di fuga posto fin quasi a toccare terra; questo è, in un certo qual modo, pensabile perché l'intera volumetria si distingue per la sua forte gravità materica, che fa apparire la struttura ancora più imponente, rendendo esplicita l'importanza che l'architetto conferisce al rapporto tra l'architettura e il suo attacco al suolo. Sotto questo aspetto è determinante l'essere siciliano di Samonà e attento, in particolare, all'eredità 'normanna', che è espressione pura della posizione che egli assume riguardo alla stretta connessione esistente tra storia e progetto⁹.

L'architettura della Centrale termoelettrica di Augusta è intrisa, dunque, di molteplici significati, legati da un lato al significato di cui l'opera in sé si faceva portatrice e dall'altro dal valore che essa costituisce nella produzione dell'architetto, culmine, in un certo senso, della sua 'ricerca impaziente', espressione totale di quelle opere che lui stesso amava definire 'erculee' per la loro possanza sia materica che strutturale, a partire da progetti come quello di concorso per la Cattedrale di La Spezia del 1929. In questo, gli studi compiuti su edifici storici come il Duomo di Cefalù¹⁰ sembrano così tradursi nel rapporto tra 'rudere' e linguaggio moderno [fig. 03], anticipando, al contempo, alcuni caratteri della produzione successiva di Giuseppe Samonà.

Il legame esistente tra il concepimento del progetto della Centrale e l'importanza della storia è rilevabile, poi, in certi elementi architettonici assimilabili all'immagine classica dell'architettura, riscontrabile nella ripartizione del fronte sud del fabbricato turbo-alternatori secondo basamento, corpo e coronamento [fig. 04]. In particolare, il prospetto rivolto a sud può essere letto secondo criteri compositivi 'classici' connessi, in più, a quelli per «trame sovrapposte»¹¹; la struttura viene denunciata attraverso una scansione ordinata di pilastri, disposti in maniera modulare e trattati matericamente fino al dettaglio, consentendo un interessante gioco di variazioni in facciata, anche a livello cromatico.

Il fabbricato dei turbo-alternatori e le altre architetture della Centrale

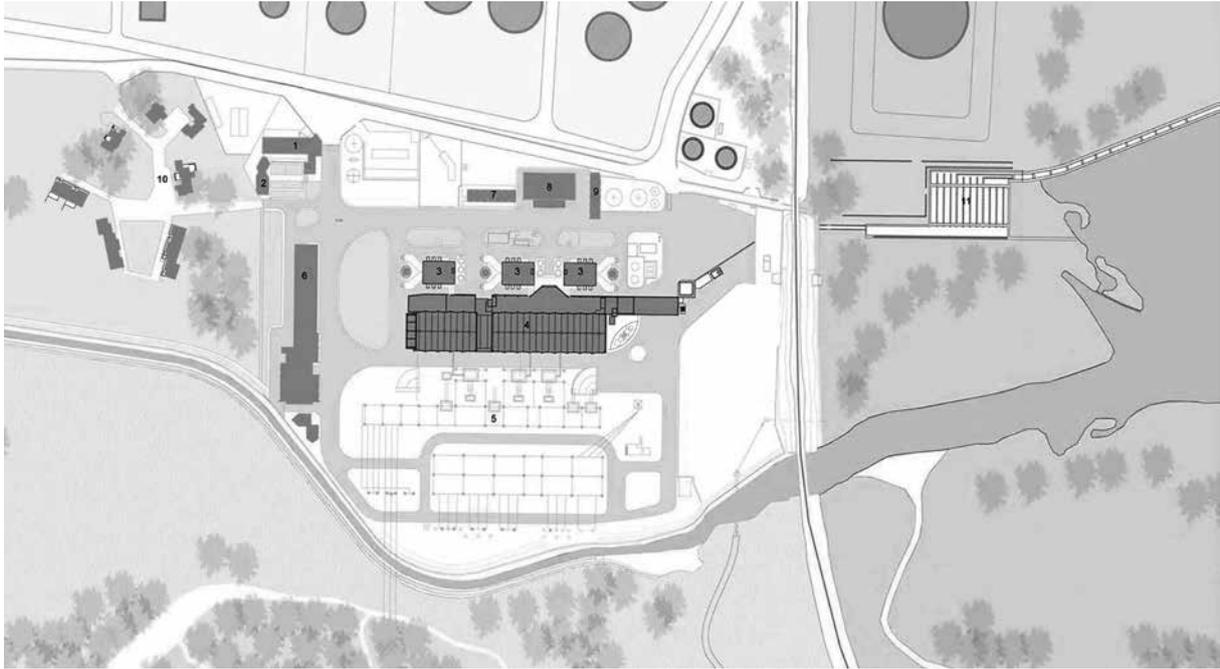
Il fabbricato principale dei turbo-alternatori, alto 26.40 metri, è concepito secondo un uso del cemento armato non solo come elemento strutturale, ma anche di tamponamento; la fronte è divisa attraverso elementi strutturali verticali che sembrano 'incidere' il volume del fabbricato, suddividendolo per campate che esplicitano, in ciascuno dei moduli che tali pilastri posti a mo' di fenditure vengono a costituire, la concezione del fabbricato secondo canoni classici: il 'basamento', chiuso da pareti-pannello in cemento armato che nascondono la sala macchine, seguito dal 'corpo', dove la struttura si alleggerisce, si smembra e lascia lo spazio ai vuoti delle bucaure scandite dai pilastri a forcina. Questi ultimi sono posti ad un interasse di 8.34 m gli uni dagli altri e snelliscono la struttura ripartendo, in maniera ottimale, il peso delle travi di copertura e quello mobile esercitato dal carro-ponte, necessario per la manutenzione e lo spostamento dei grandi macchinari.

03. La struttura interna della sala macchine del fabbricato turboalternatori durante la fase di costruzione. Lo scatto permette di cogliere gli enormi pilastri e il resto della struttura nel momento in cui sembrano trovarsi nella condizione di 'rudere'.

© Archivio della Centrale di Augusta



04. Dettaglio del prospetto sud del fabbricato turbo-alternatori.
© Foto di Laura Sciortino



05. Planimetria del complesso della Centrale termoelettrica di Augusta. Nel disegno: 1. Portineria e spogliatoi addetti; 2. Mensa; 3. Torri caldaia; 4. Fabbricato turboalternatori; 5. Sottostazione elettrica; 6. Officina trasformatori; 7. Fabbricato compressori; 8. Centrale ausiliaria; 9. Officina ex-sigma; 10. Residenze operaie; 11. Opera di presa a mare.
© Disegno di Laura Sciortino



06. Vista del fabbricato principale dei turboalternatori e delle torri caldaia.
© Foto di Laura Sciortino

Nel 'coronamento', grazie alla linea d'ombra che si genera lungo l'estremo superiore dei pilastri a 'V', la copertura sembra quasi staccarsi dal resto dell'edificio, rimanendo sospesa al di sopra di esso.

La pesantezza del basamento si contrappone qui alla leggerezza del coronamento conferita dalle ombre generate dai vuoti. Tali sapienti contraddizioni, poste in perfetto equilibrio le une con le altre, caratterizzano l'intero complesso della centrale, definibile come vera e propria 'cattedrale della tecnica', in cui ogni volume ha una sua precisa disposizione nello spazio, secondo un'analisi attenta di allineamenti, assialità, griglie e variazioni materiche, in modo da ottenere un ordine spaziale a livello planimetrico, che raccoglie al suo interno varie complessità ed alcune palesi eterogeneità, poste in perfetto equilibrio le une con le altre e riassumibili nei diversi elementi architettonici e funzionali: la portineria con la mensa e gli spogliatoi, poste all'ingresso, l'officina trasformatori, la centrale ausiliaria, il gruppo delle residenze operaie¹² e il fabbricato turbo-alternatori con il corpo uffici e le tre torri caldaia [fig. 06].

Queste ultime sono strutturate secondo una maglia portante in acciaio, che definisce un ordine e una regola che si contrappone alla complessità degli involucri presenti all'interno, al contrappunto continuo tra pieni e vuoti e allo studiato oggetto dei pianerottoli al di fuori del fabbricato; ne consegue una forte tensione, che si attua nel contrasto tra l'ordine semplice della struttura e la complessità del contenuto, tra la chiarezza cartesiana della griglia e il groviglio caotico e continuo delle tubazioni, in parte esibito, in parte celato¹³.

Quella di Augusta fu, come già accennato, la prima tra le tre Centrali che furono progettate da Giuseppe Samonà e costituì, in qualche modo, un'occasione progettuale di tipo sperimentale per approdare nel 1961, insieme al figlio Alberto, alla realizzazione della Centrale di Termini Imerese, col progetto della quale Samonà contrappone la ricerca di una maggiore unità d'insieme alla frammentazione per parti che caratterizza la centrale di Augusta¹⁴. Il progetto, caratterizzato da volumi unitari e compatti, sembra esser parte di una qualche ricerca tipologica sul tema delle centrali elettriche intrapresa qualche anno prima grazie al piccolo esperimento progettuale di una 'centrale tipo'. Progettata anch'essa con il figlio Alberto, su incarico ricevuto da una società di costruzioni meccaniche, era più ridotta nelle dimensioni rispetto a quelle di Augusta e Termini Imerese, e, forse, per analogie compositive individuabili nel confronto con la successiva centrale di Trapani (1963), potrebbe esser considerata un modello di studio in ambito tipologico a partire dal quale Giuseppe Samonà sarebbe approdato alla definizione dell'architettura delle centrali financo nella loro aspetto materico; materiali differenti, dunque, per distinguere le centrali minori da quelle di maggior dimensione: acciaio per le prime e cemento armato per le seconde; da qui, forse, l'idea di accomunare con un unico linguaggio architettonico anche gli edifici amministrativi dell'ENEL realizzati in quegli anni. La struttura denunciata in tali edifici è in cemento armato, materiale permanente e pesante che «ben rimanda all'idea di radicamento sul territorio, necessaria per quelle fabbriche considerate i punti portanti del sistema e che lascia



07

spazio, inoltre, a maggiori sperimentazioni formali e cromatiche» tali da rendere le due centrali e gli edifici per uffici rappresentativi della politica aziendale, ma anche gradevoli ai fruitori.

Una cattedrale della tecnica

La grande mole del fabbricato turbo-alternatori della Centrale di Augusta, con le sue torri caldaia, restituisce un ordine gerarchico, soprattutto se riferito al paesaggio circostante, e si costituisce come un'eccezione rispetto al contesto, imprimendo un segno a scala territoriale tale da diventare emblema distintivo di un luogo [fig. 07].

La centrale, oggi, è stata dismessa e a distanza di ormai sessant'anni dalla sua realizzazione è di grande importanza interrogarsi su quei caratteri che permettono di definire tale architettura quale monumento emblematico di un'epoca, la cui atemporalità è definita dalla sua dignità, solennità e unicità nella composizione.

La consapevolezza del riconoscimento del valore di tale opera ne precisa il suo senso nella storia e individua il suo possibile ruolo nel contesto e nella società contemporanei quale monumento-documento di un'epoca.

Note

1 Dall'America con il Piano ERP, dalla Banca Internazionale Ricostruzione e Sviluppo, dalla Cassa del Mezzogiorno e da Finelettrica.

2 *La Rinascita della Sicilia e il contributo dell'industria elettrica*, «Sicilia Elettrica», ENEL, n. 13, 1959 p. 1.

3 La nazionalizzazione delle società elettriche sarebbe avvenuta nel 1962.

4 Dopo la Centrale di Augusta Giuseppe Samonà progettò e realizzò altre due Centrali elettriche, quella di Termini Imerese (1961) e quella di Trapani (1963). Al 1961 risale il progetto per il Palazzo per gli Uffici ENEL a Palermo.

5 G. SAMONÀ, *La centrale termoelettrica di Augusta*, «L'Architettura. Cronache e storia», n. 48, 1959, p. 382.

6 «Le caratteristiche architettoniche della Centrale sono nate dall'opera costante e sempre vivissima di collaborazione fra i tecnici preposti alla formazione degli impianti e l'architetto. Una collaborazione resa possibile più che dalla contemporaneità dello studio edilizio con quello industriale, dalla comprensione che i tecnici hanno sempre manifestato per le esigenze architettoniche. Tale comprensione li ha spinti a richiedere sempre una soluzione edilizia corretta per ogni problema d'organizzazione industriale nello spazio. Si è potuto così discutere a lungo, tutti insieme, per definire nel modo più chiaro ed espressivo ogni parte dell'organismo, per adeguare ad una precisa funzionalità gli ambienti in rapporto alle installazioni meccaniche, senza dimenticare le esigenze estetiche. Il frutto di questa collaborazione è visibile in tutte le opere edilizie eseguite, dalla sistemazione generale alle opere di finitura». SAMONÀ, «Sicilia Elettrica», n. 14, settembre-ottobre 1959, pp. 57-59.

7 Quella tra Scimemi e Samonà è una relazione che svela un volto duplice: privato da un lato, per via di un legame di parentela che li univa (Giuseppe Samonà era cugino della moglie dell'Ing. Cesare Scimemi), pubblico e aziendale dall'altro.

8 SAMONÀ, *Tre domande a 12 architetti italiani*, in L. PATETTA, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982, p. 165.

9 L'importanza che Giuseppe Samonà attribuisce alla storia all'interno del progetto è evidente già dai primi scritti, il più celebre *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, che chiarisce l'idea di Samonà riguardo al rapporto tra storia e progetto, ponendolo in una posizione mediana tra le due tendenze. L'architettura del passato è alla base di ogni progetto, non si può prescindere dall'influenza che la storia esercita all'interno di esso, dal momento che esistono «schemi a priori» nel nostro spirito,

07. Vista del complesso della Centrale e del suo contesto.

© Foto di Flavia Zaffora

che influiscono sul nostro modo di fare architettura.

10 «Giuseppe Samonà, agli inizi della sua esperienza di architetto e studioso, nel condurre il primo completo rilievo scientifico della Cattedrale di Cefalù – monumento che certo appartiene al mondo ma è anche matrice e icona di questo luogo – aveva individuato, e in qualche modo sanzionato per se stesso, l'altezza di una soglia dell'architettura e del passaggio solenne attraverso il quale avviare il proprio percorso di sperimentazione nella disciplina: una soglia iniziatica e anche un'occasione in cui mettere alla prova una capacità di intreccio tra esperienza e riflessione, avviando a questo modo una propria discussione tra storia, architettura e città. In più egli aveva compiuto un atto dovuto, un atto mancante e necessario, un atto di responsabilità verso la propria disciplina e nei confronti della conoscenza della storia e della cultura della propria terra». M. PANZARELLA, *Introduzione*, in *Culotta e Leone a Cefalù. Le case unifamiliari*, Edizioni Arianna, Rende (CS) 2013, p. 15.

11 «Il primo elemento compositivo è costituito dalla campata strutturale, ovvero dalla relazione esistente tra gli elementi della struttura verticale, che costituisce la prima trama compositiva, e quelli della struttura orizzontale, che rappresenta, invece, la seconda trama. I rapporti reciproci di queste prime due trame, le eventuali emergenze generate dalla loro sovrapposizione o intersezione, la dimensione (orizzontale o verticale) che viene accentuata dalla loro articolazione si confrontano, nei prospetti, con la terza trama compositiva, costituita, invece, dalle bucatore e dalle finestre. La quarta ed ultima trama è rappresentata dagli elementi lineari orizzontali e verticali (piccoli oggetti ed altri elementi *decorativi*), solitamente non a filo con le altre tre trame, che generano giochi d'ombra e motivi chiaroscurali, arricchendo il disegno dei fronti». S. AMOROSO, in *Insedimenti industriali in Sicilia: caratteri paesaggistici, urbani e architettonici*, Dottorato del DASTEC di Reggio Calabria, Tutor F. CARDULLO, 2005, XVIII ciclo, p. 219.

12 Demolite nel 2011, a seguito di alcune opere di bonifica dell'area.

13 Le torri, infatti, sono chiuse solo in alcuni dei campi strutturali, grazie all'utilizzo di pannelli di cemento-amianto modulari che proteggono dagli agenti atmosferici le zone interne destinate al transito o alla permanenza del personale: scale, piani bruciatori e il piano delle valvole. I pannelli, inoltre, servono a conservare e a recuperare il calore irradiato dall'involucro del generatore, per mezzo dell'aspirazione dell'aria calda interna con ventilatori a tiraggio forzato.

¹⁴ Con le parole dello stesso G. Samonà: «Forse l'impegno di tenermi in continua aderenza con le interne funzioni ha dato ad alcune parti dell'opera le caratteristiche di un espressionismo, che non è senza scorie e che avrebbe potuto essere eliminato da un maggiore controllo formale, che spero di possedere in analoghe esperienze future». Contenuto in SAMONÀ, *La centrale termoelettrica di Augusta*, «L'architettura. Cronache e storia», n. 48, 1959, p. 377.

Luce e ombra. La centrale termoelettrica di Termini Imerese

Flavia Zaffora

La centrale di Termini Imerese nel piano della SGES

In Sicilia, fino ai primi decenni del XX secolo, l'industria elettrica si era caratterizzata per piccoli impianti, lasciando la Regione indietro rispetto allo sviluppo del resto d'Italia. Era stata poi costituita la SGES, la Società Generale Elettrica della Sicilia, la quale, negli anni Cinquanta, in un momento in cui si prevede un notevole e sostanziale incremento dell'elettrificazione nell'Isola¹, si pone l'obiettivo di promuovere una rinascita della Sicilia proprio attraverso il settore energetico². È il *boom* del termoelettrico: nasce una nuova generazione di centrali (successiva alla stagione pioniera dell'elettricità), le quali si distinguono finalmente come tipologia definita da tre componenti principali: le torri-caldaia, l'edificio turbo-alternatori e la stazione di trasformazione elettrica. La centrale termoelettrica di Augusta (Siracusa) fu la prima opera in grado di rispondere al fabbisogno di tutta la Regione, primo elemento di un piano di elettrificazione che aveva in Termini Imerese, in provincia di Palermo, il secondo punto di produzione di energia elettrica e che aveva lo scopo di affrancare la Sicilia dallo storico divario con la Penisola³. La terza centrale sarà realizzata a Trapani, nel 1962, poco prima della nazionalizzazione della Società.

Tale ambizioso progetto doveva essere affidato, pertanto, a un progettista capace di promulgare il rinnovato sviluppo e la rinascita della Sicilia nella scena nazionale ed esso fu, appunto, Giuseppe Samonà.

L'impianto realizzato

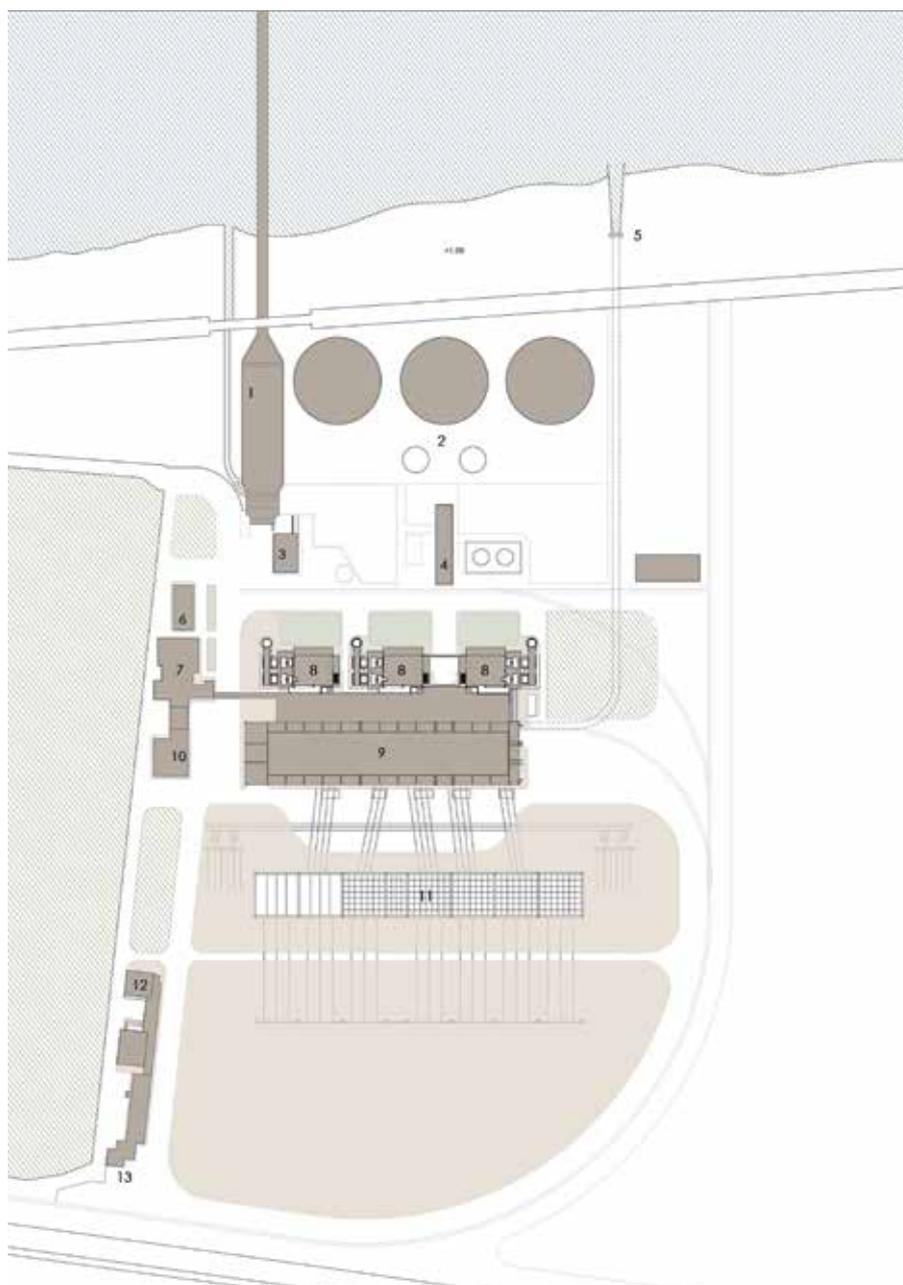
Quando viene incaricato della progettazione delle centrali elettriche e delle sedi istituzionali, Samonà, direttore dello IUAV, ha già alle sue spalle decenni di attività professionale. Il progetto della centrale Tifeo di Termini Imerese costituisce un'evoluzione del ragionamento portato avanti nella centrale di Augusta, rispetto alla quale risulta più moderna e compatta, poiché contiene in un unico gruppo la caldaia, il ciclo turbina e l'alternatore. La pregressa esperienza viene perfezionata, dopo «ampi studi effettuati sia su base teorica che visitando impianti simili in Europa e negli Stati Uniti»⁴. Ciò che si mette in atto è, quindi, un sostanziale miglioramento delle soluzioni adottate ad Augusta, avendo come riferimento, probabilmente, le centrali americane. D'altronde, anche la Francia allora incrementa notevolmente la produzione di energia elettrica e, sempre nello stesso periodo, Riccardo Morandi è progettista per conto dell'Eni di altre centrali in Italia. Si tratta quindi di un'epoca molto densa di riferimenti per la costruzione di centrali termoelettriche: è, finalmente, riconoscibile un tipo, e Giuseppe Samonà riesce a svilupparlo in maniera emblematica prima ad Augusta e, ancora più compiutamente, a Termini Imerese.

L'impianto copre un'area di circa 150.000 mq, a circa 5 km a est del centro di Termini Imerese, lungo la statale costiera, che si affaccia sul mar Tirreno. È costituito da tre sezioni, concepite in maniera tale da poter eventualmente realizzare un ulteriore

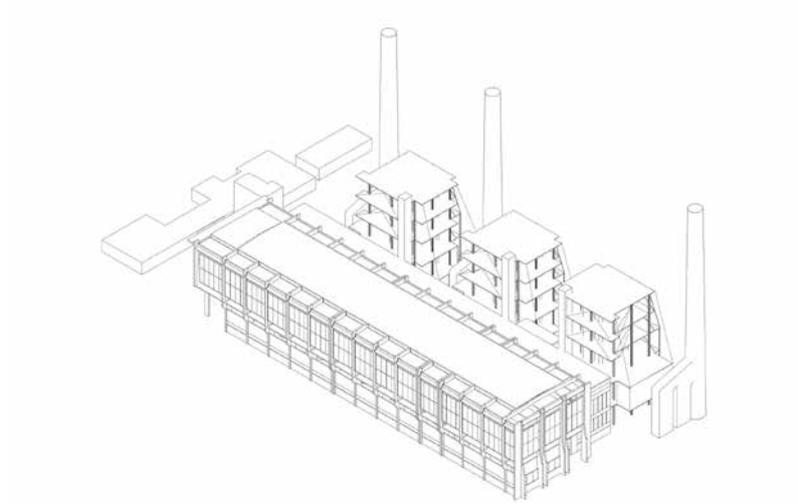
ampliamento (mai avvenuto) di una quarta unità verso est lungo l'asse longitudinale [fig. 01]. Lungo l'asse nord-sud si individuano il parco nafta, lo spazio compreso tra le caldaie delle prime due sezioni, la sala quadri e la sala macchine. I tre generatori di vapore sono posti a nord, e i rispettivi camini, in cemento armato, sono al loro fianco. L'area era connessa alla linea ferroviaria attraverso una bretella di collegamento. A est gli edifici di servizio fungevano da bordo; dal volume per uffici si diparte una passerella che collega in maniera diretta il blocco ingresso-uffici-servizi con gli edifici operativi e, in particolare, con la sala macchine e la sala quadri di controllo. Parte integrante del complesso è infine l'opera di presa a mare, la cui passerella lunga 500 metri consente il rifornimento di combustibile direttamente dalle navi.

Vero cuore pulsante di ogni centrale termoelettrica, l'edificio turbo-alternatori è qui costituito da un unico corpo di fabbrica (ad Augusta erano due sezioni più una terza accostata in seguito), come unica è anche la sala quadri, nascosta nel volume parallelepipedo basso tra la sala macchine e i generatori di vapore. L'edificio turbo-alternatori ha tre quote di governo: a quota 0.00 e +6.00 si trovano i grandi motori, i condensatori e i piloni in cemento armato che sorreggono i turbo-alternatori, posti a quota +10,50 m [fig. 02]. Qui si apre la vera e propria sala delle turbine, un'aula alta 16 metri, profonda 30 e lunga più di 100, pavimentata in maiolica colorata in modo tale da distinguere visivamente gli ingombri relativi alle macchine e le aree di passaggio degli operatori [fig. 03]. Il contrasto tra luce e ombra, che caratterizza la produzione architettonica di Giuseppe Samonà (soprattutto nel disegno dei prospetti) è qui usato anche per connotare lo spazio della sala macchine. La luce si infiltra con forza dalla fascia libera che tocca il pavimento, e da un'altra fascia superiore, che stacca in maniera netta le pareti dal pavimento e dalla copertura. Tale contrasto è ribadito dall'alternarsi ritmico tra struttura, dal colore scuro, e pannelli di tamponamento, quasi bianchi. Il soffitto, infine, è inframmezzato dai travoni di copertura, a cui si contrappone una trama continua di travicelli in senso longitudinale che, in grigio, spiccano sul fondo rosso dei mattoni lasciati a vista.

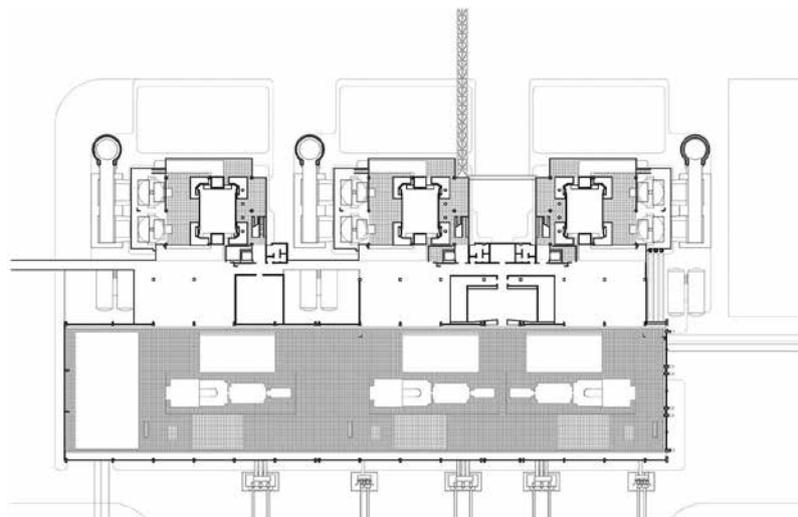
Come ad Augusta, Samonà varia la relazione tra piano e pilastri, arretrandoli sulla fronte ovest, portando indietro invece i pannelli a est e nord, incastrandoli a metà sulla fronte sud [fig. 04]. Mette in opera quella sintesi tra involucro e scheletro che sembra tracciare una continua linea di ricerca espressiva nell'architettura di Samonà⁵. Il tema della scansione strutturale mantiene la doppia partitura del blocco pieno-pesante in basso che si va liberando e alleggerendo fino alla copertura, più simile al partito architettonico dell'edificio della SGES-ENEL a Palermo (1961-1963). Il pilastro, nel proseguire verso l'alto, si alleggerisce, piegandosi in aggetto, lasciando nel basamento le linee di forza più grevi. Il prospetto minore è caratterizzato da un incavarsi dei pilastri che producono un drammatico effetto chiaroscurale. A ovest, invece, presenta una pannellatura continua, articolata in tre fasce in successione verticale, che dialoga con



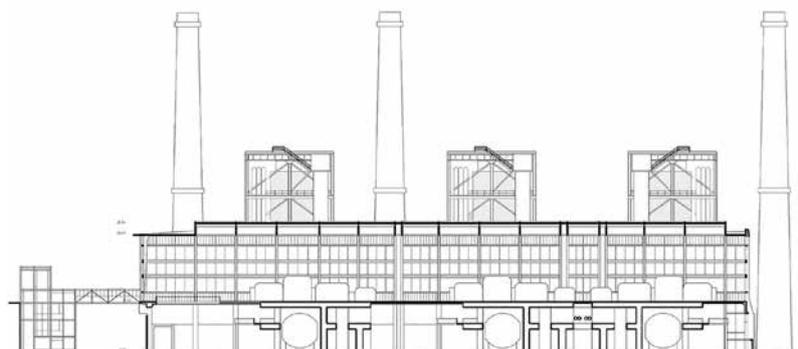
01. Planimetria del progetto. Nel disegno: 1. Opera di presa; 2. Stoccaggio nafta; 3. Locale clorazione; 4. Locale filtraggio; 5. Opera di scarico; 6. Locale demineralizzazione; 7. Fabbricato uffici; 8. Corpi caldaia; 9. Fabbricato turboalternatori; 10. Cabina 20 kV; 11. Sottostazione elettrica; 12. Cappella; 13. Ingresso e spogliatoi.
 © Disegno di Flavia Zaffora



02. Assonometria che illustra il rapporto tra sala macchine, torri caldaia e ciminiera.
© Disegno di Flavia Zaffora



03. Pianta a quota +10.50 m.
© Disegno di Flavia Zaffora



04. Sezione longitudinale.
© Disegno di Flavia Zaffora

gli edifici degli uffici e dei laboratori; il pilastro è arretrato fino a scomparire, e il basamento, nell'alternanza di pannelli pieni e vetrate unifica il volume di servizio con la sala macchine, leggermente aggettante.

Tale complessa riflessione sul tema del rapporto tra involucro e scheletro, particolarmente approfondita nelle fronti della centrale di Termini, è comprensibile se si guarda al periodo in cui essa viene concepita. Quando collabora con la SGES, Samonà porta avanti la sperimentazione urbanistica nell'ambito dei piani di ricostruzione e dei nuclei di edilizia residenziale; nel 1956, durante l'elaborazione progettuale della centrale di Augusta, si realizza il quartiere San Giuliano a Mestre (1951-56) e quello di Borgo Olivia a Palermo (1956), del 1953 è l'edificio dell'Inail a Venezia e contemporaneo alla realizzazione della centrale sarà l'Inps di Messina (1958). Tutti questi progetti condividono un ragionamento linguistico e spaziale, comune nei palazzi istituzionali quanto nei quartieri di edilizia economica e popolare. L'anno prima, nel 1960, ha elaborato il progetto per una centrale tipo, mentre nel 1961 si occupa anche della progettazione dei palazzi della Società di Palermo, Milazzo e Siracusa. È il periodo definito come il ritorno al tema del monumento⁶, quale «ultimo momento contro la fuga nell'avanguardia»⁷. Se si guarda poi il modo in cui sono trattate le torri-caldaia, il ragionamento appare ancora più interessante e articolato. Le torri di Augusta, infatti, erano interamente coperte da un complesso disegno di pannelli in cemento-amianto da cui fuoriuscivano le lance di controllo dei generatori di vapore in un gioco plastico di volumi aggettanti e rientranti. A Termini Imerese il linguaggio è molto più asciutto: le lance sono assorbite all'interno dei piani di governo; la fascia di protezione si riduce ai piani principali di controllo dei generatori di vapore, tra le quote +10,50 e +18,50, e si evidenzia maggiormente l'angolo pieno del montacarichi in tutti e tre i volumi delle caldaie. Quello che ad Augusta sembrava 'camuffare' il crudo carattere industriale dell'involucro della caldaia è qui lasciato quasi nudo, e lo scheletro metallico contiene tutte gli incavi e le sporgenze che ad Augusta caratterizzano il partito architettonico delle fronti dei generatori di vapore.

I fasci di tubature che fuoriescono dalle caldaie costituiscono il raccordo con la sala macchine. Si tratta di una 'nudità' profondamente diversa quella che nelle sue opere sembra tornare a più riprese: presente nel villino Giuffrida del 1932 e nei molti edifici istituzionali degli anni Trenta, nel quartiere popolare a Gaeta del 1939, nella villa a Baja del 1945, nelle ville di Falconarossa della seconda metà degli anni Sessanta. In effetti, questa cosiddetta nudità è sempre contaminata da una tendenza al chiaroscuro e alla tensione strutturale, evidente anche nella Palazzata di Messina, nei quartieri residenziali degli anni Quaranta e Cinquanta, nella sede dell'ENEL, nell'INAIL di Venezia, nella sede dell'ANAS a Palermo e nel progetto per gli uffici per la Camera dei Deputati a Roma, della fine degli anni Sessanta. Nelle centrali elettriche, poi, trova un compimento ancora più marcato: l'edificio industriale

si presta particolarmente a una esibizione della struttura come forma, in cui la riflessione sul rapporto tra involucro e scheletro trova l'equilibrio dalla cui sintesi scaturisce, secondo Samonà, l'architettura. È ciò di cui parla il progettista siciliano nel saggio del 1946 *Considerazioni critiche nell'architettura contemporanea*⁸, dove egli esprime i principi classici appresi negli anni della sua formazione, aprendosi contemporaneamente e in maniera palese al Moderno. In maniera ancora più estrema, lo scheletro in cemento armato, che prevale sulla superficie dei pannelli di tamponamento nell'edificio turbo-alternatori, caratterizza solamente questo volume. L'uso del cemento armato di influenza perretiana⁹, come continua tendenza a ricercare la sovrapposizione dei piani, nella composizione tra elementi portanti e portati e nella concezione delle aperture come progressivi arretramenti sul filo della facciata, viene brutalmente accostato all'acciaio schiettamente esibito, come 'scarnificato', che dichiara con forza il carattere industriale delle torri caldaia.

Proprio nel rapporto tra cemento armato e acciaio si può definire il carattere delle centrali di Samonà e, in particolare, di quella di Termini Imerese. Il *béton* è utilizzato per gli spazi nei quali è l'uomo a comandare sulla macchina, l'acciaio invece caratterizza gli spazi in cui le apparecchiature per la produzione di energia determinano la forma dell'involucro stesso. L'unità minima della struttura, il pilastro, costruisce per linee verticali l'aula della sala macchine, fino a disegnarne il soffitto come quello di una cattedrale gotica. Il muro acquisisce spessore, si addensa, rendendo più marcato il contrasto tra le ombre e i fasci di luce provenienti dalle finestrate in alto e in basso. Il termine gotico è, qui, usato volutamente: per Samonà l'edificio industriale costituisce un'occasione per esercitare un controllo architettonico e formale laddove le imposizioni tecnologiche sono difficili da eludere. Nel rapporto tra struttura e involucro può esprimere quel primato dell'onestà che, in *Pioneers of the Modern Movement*, Nikolaus Pevsner enuncia come necessaria opposizione ai materiali finti e alla finta tecnica. Tale caratteristica, notoriamente attribuita all'architettura gotica dal razionalismo francese, afferma l'importanza del principio della razionalità costruttiva, che in Samonà si attesta come un rapporto tra superficie e struttura, dove la parasta e l'ordine gigante sono interpretabili come quegli 'ordini simbolici' che John Summerson rintraccia nelle architetture di Behrens e Perret¹⁰. Mediata dallo studio dell'architettura siciliana¹¹, l'opera di Giuseppe Samonà, in particolar modo nelle centrali, potrebbe essere definita insieme classica, medievale e moderna: tendendo a un equilibrio ispirato dall'architettura greca, in essa si aggiunge la predilezione di matrice medievale della linea sulla superficie, con una capacità, del tutto moderna, di estrarre i principi salienti da architetture ritenute esemplari di ogni epoca.

Il monumento oltre l'obsolescenza: brevi considerazioni

La vita operativa della centrale di Termini Imerese, nonostante le grandiose premesse, giunge in breve al termine. Tra il 1972 e il 1974 nell'area posta a est fu costruita la centrale Ettore Majorana,



05

necessaria per l'incremento della domanda energetica nella parte occidentale della Sicilia; ciò determina la veloce obsolescenza della grande centrale di un tempo. Inattiva da decenni, nel 2009 l'ENEL pubblica l'appalto relativo alla demolizione che, terminata nel 2012, lascia un enorme vuoto e l'opera di presa a mare [fig. 05]. La scomparsa della centrale, avvenuta senza grandi sussulti¹², testimonia suo malgrado un atteggiamento comune nei confronti delle aree e degli edifici industriali specialmente in Italia, che oscilla tra l'idea della *tabula rasa* e quella della conservazione¹³. La seconda generazione di centrali termoelettriche, sorte dagli anni Cinquanta in poi, in tutta Europa ha subito tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta una riconversione col fine di aumentare l'efficienza di impianti ormai obsoleti: ciò porta a una sostanziale modifica anche degli spazi architettonici, quando non una vera e propria sostituzione. In Italia, ai rari casi di riconversione, si sommano molto più numerosi quelli di obsolescenza, quando il ripensamento con nuove tecnologie sarebbe ormai oneroso tanto quanto il mantenimento. In questo senso, dunque, la centrale di Termini Imerese può tuttora essere un monumento, in senso pienamente etimologico del termine, nonostante e, forse, proprio a causa della sua scomparsa fisica. Da un lato, le ricostruzioni grafiche del progetto ne impediscono l'oblio e ne garantiscono la trasmissione della memoria, come una sorta di anastilosi virtuale; dall'altro, proprio il vuoto rimasto al suo posto può essere un monito efficace per tutte le architetture moderne, in particolare industriali, che rischiano un destino simile. Sarebbe forse necessario, prima di decretarne la fine, interrogarsi sui valori residui di un'opera, oltre l'obsolescenza produttiva. E così, come un fantasma, sembra quasi di riuscire ancora a vederla, la centrale, tra le ombre profonde e la luce accecante del sole siciliano.

Note

1 La Società Generale Elettrica della Sicilia (SGES) nasce all'indomani della fine della prima guerra mondiale, dalla Società elettrica della Sicilia Orientale. Con il piano Marshall la Società può contare, alla fine del 1948, su consistenti risorse finanziarie che consentivano di avviare i programmi di ristrutturazione industriale dell'Isola da tempo auspicati. Per una relazione approfondita sulle vicende che coinvolsero la SGES dalla sua nascita alla nazionalizzazione, si veda *Storia dell'industria elettrica in Italia. Dal dopoguerra alla nazionalizzazione. 1945-1962*, a cura di V. Castronovo, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 689-711.

2 Viene anche creato un periodico della Società, Sicilia Elettrica. La rivista mensile costituisce un'importante testimonianza del clima di fiducia che, nel secondo dopoguerra, si voleva instillare nei lettori a favore di un magnifico sviluppo verso cui si doveva condurre la Sicilia.

3 Sulla centrale di Augusta, il Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica del Dipartimento di Architettura di Palermo ha avviato il ciclo XXVI, nel 2013, in seguito all'accordo fatto con ENEL per uno studio di fattibilità proprio sul riuso della centrale di Augusta. Da lì si sono sviluppate le ricerche di Laura Sciortino e dell'autrice di questo testo sulle centrali di Samonà. In particolare, si vedano: *Repower Station. Rense of Augusta Power Station*, a cura di E. Palazzotto, Caracol, Palermo 2016; L. SCIORTINO, *La centrale termoelettrica di Augusta di Giuseppe Samonà. Un monumento alla tecnica*, Officina Edizioni, Roma 2018.

4 E. RAMPOLLA DEL TINDARO, *La nuova centrale termoelettrica di Termini Imerese*, «Sicilia Elettrica», n. 33, p. 10.

05. Foto attuale della centrale Ettore Majorana, da ovest.

5 «Nei progetti dove lo scheletro strutturale diventa l'elemento che definisce formalmente l'involucro dell'edificio, in alternanza da vetrate o pannellature di mattoni a vista o intonacate, bianche o a colori, o sporge dal filo della facciata, che acquista un carattere tridimensionale con elementi aggettanti come cornici, setti o mensole, insieme alle specchiature e alle pannellature costituiscono una trama in subordine rispetto alla maglia principale, di cui è maggiormente in rilievo l'elemento verticale», *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993. Inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti*, a cura di G. Cortese, T. Corvino, I. Kim, Il Poligrafo, Padova 2003, p. 99.

6 «Il concorso per la Biblioteca Nazionale rivela ancora una volta l'eccentricità dell'esperienza di Samonà rispetto alle vicende degli architetti italiani. Il tema, in un paese che è immerso nei problemi dell'urbanistica e dei temi sociali, viene visto come un ritorno alla pura espressione architettonica, al monumento», G. CIUCCI, *La ricerca impaziente: 1945-1960*, in *Giuseppe Samonà. Cinquant'anni di architetture 1923-1975*, Officina Edizioni, Roma 1978, p. 6.

7 F. DAL CO, *Il gioco della memoria: 1961-1975*, in *Giuseppe Samonà*, cit., p. 109.

8 In C. AJROLDI, *La Sicilia i sogni le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 171.

9 Si veda F. ZAFFORA, *Tra classico e moderno. Le centrali termoelettriche di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, Roma, 2018.

10 J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1971.

11 Samonà frequenta assiduamente le fabbriche siciliane greche e romaniche, durante i primi anni della sua attività a fianco di Enrico Calandra, suo maestro, con cui conduce campagne di rilievo dal vero, con particolare attenzione alle chiese normanne; la sua architettura si permea di ciò che Franco Purini definisce, appunto, «sicilianità». Si veda F. PURINI, *L'Enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 226.

12 Il collegio di dottorato del dipartimento di Architettura di Palermo, in seguito alla demolizione, indirizza una lettera all'ENEL per la salvaguardia dell'ultima centrale rimasta ad Augusta (la terza, a Trapani, era anch'essa già stata smantellata). Da lì nasce la collaborazione con l'ENEL, di cui alla nota 3.

13 L. GIBELLO, *L'aporia della città: per un'aporia delle trasformazioni a cavallo del millennio*, in *Stop&Go. Il riuso delle aree industriali dismesse in Italia*, Alinea, Firenze, 2005, p.13.

«Rispetto alla memoria del sito, economicamente la sostituzione prevale all'idea di stratificazione. Al palinsesto, quindi, preferisce la *tabula rasa*. E cioè «rispetto alla memoria del sito, la condizione di azzeramento, propria delle operazioni speculative, prevale sull'idea della stratificazione dei segni, anche quando non sussistono problemi di bonifica».



Visione d'insieme.

Giuseppe Samonà a Messina: un racconto dell'architettura italiana tra linguaggi e riscritture mediterranee

Rita Simone con fotografie di Andrea Jemolo





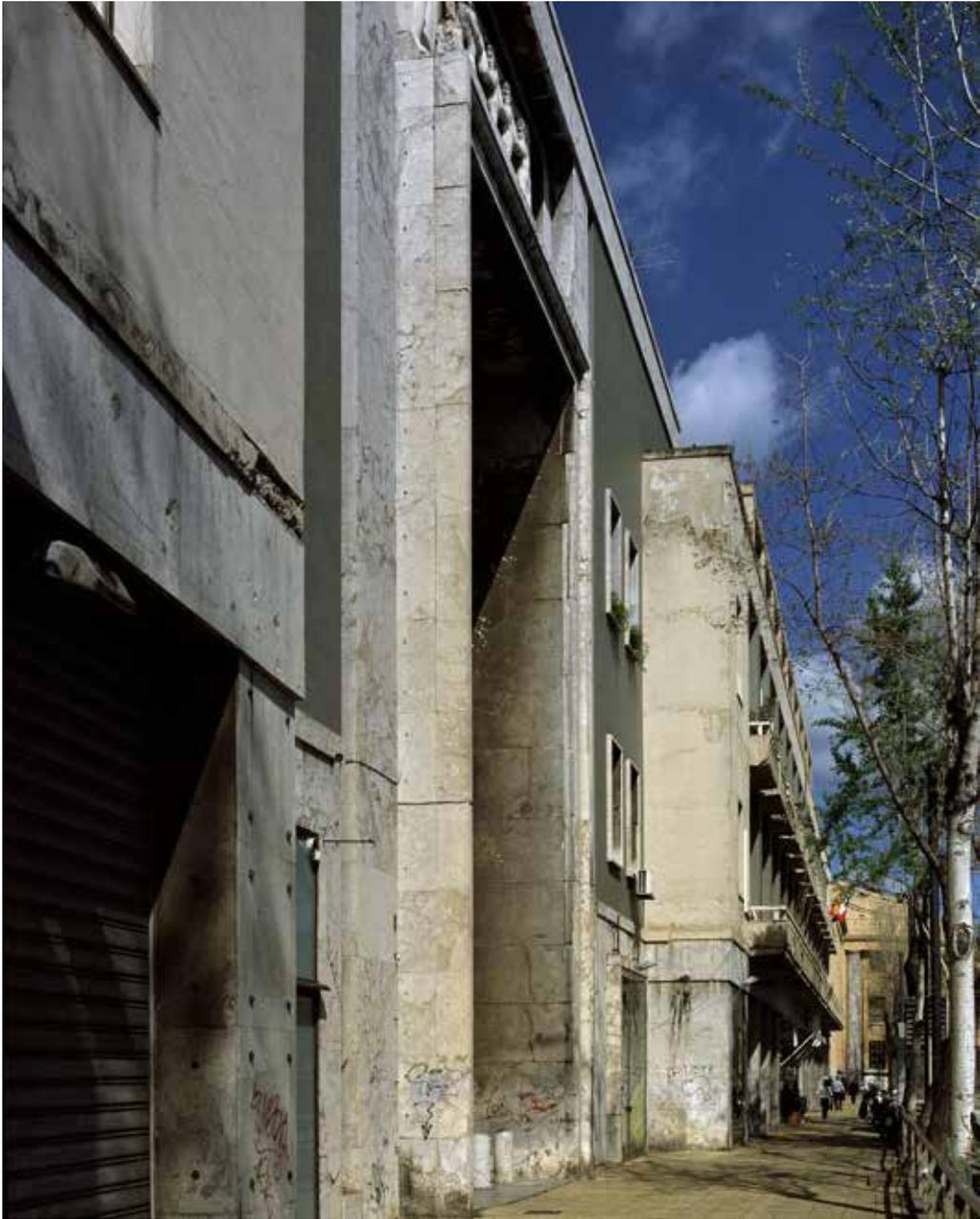
Isolato 3. Banca di Sicilia, fronte Via Garibaldi.



Isolato 1.



Palazzo dell'INA.



Isolato 1, particolare.



Isolato 6. Fronte Via Garibaldi.



Isolato 6. Fronte mare.



Isolato 7. Palazzo Littorio, fronte via Garibaldi.



Isolato 7 e 8. Fronte Piazza del Municipio.



Isolato 8. Fronte mare, Palazzo dell'INFAIL (poi INAIL).



Isolato 8. Fronte mare, Palazzo dell'INFAIL (poi INAIL).



Isolato 9. Fronte mare, Palazzo dell'INPS, entrata.



Isolato 9. Fronte mare, Palazzo dell'INPS.



Isolato 9. Fronte mare, Palazzo dell'INPS, dettaglio.



Isolato 9. Fronte mare, Palazzo dell'INPS, finestra.



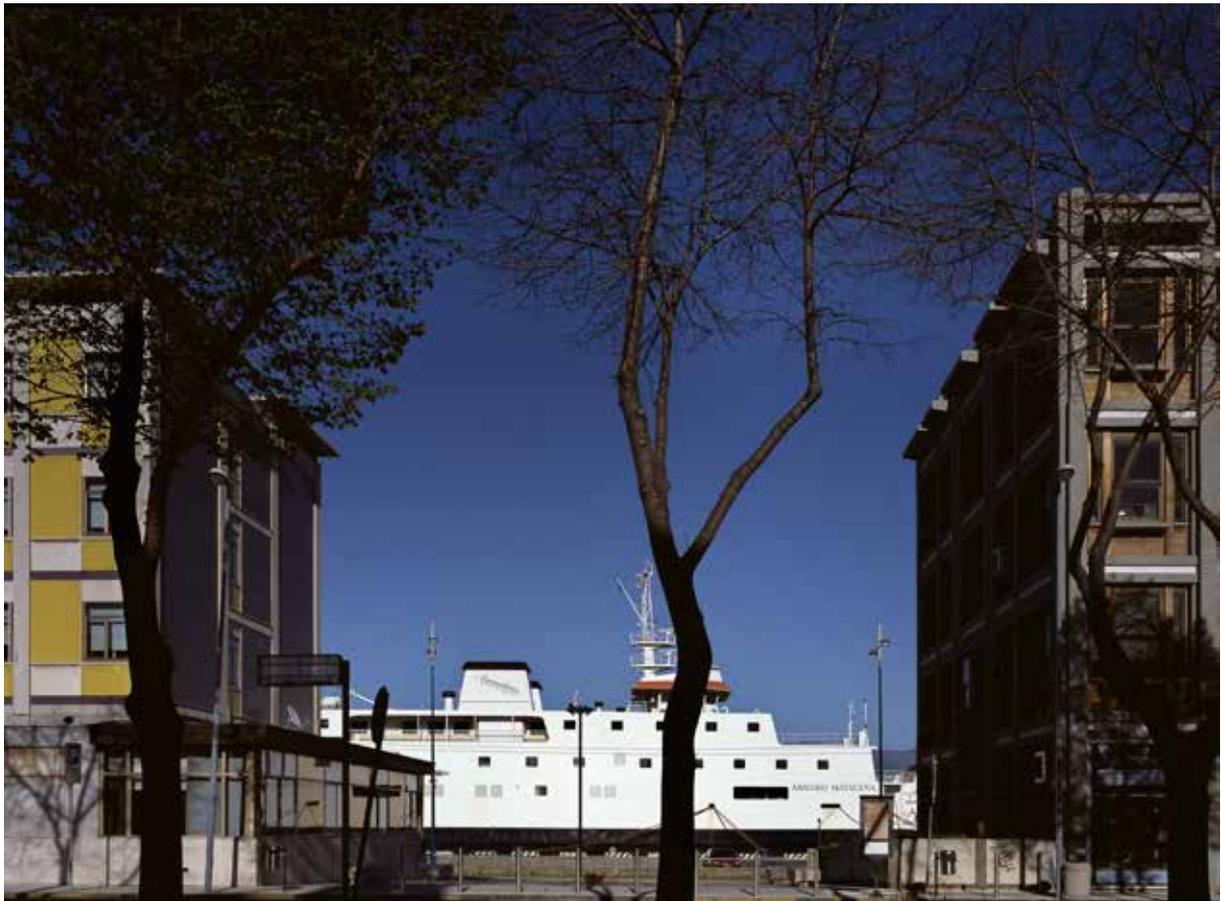
Isolato 4. Fronte a mare.



Isolato 5. Fronte a mare.



Isolato 5. Fronte a mare.



Isolato 9 e 10. Fronte via Garibaldi.



Isolato 10. Fronte mare, Hotel Jolly.



Isolato 10. Fronte mare, Hotel Jolly.



Isolato 11. Fronte mare.



Isolato 11. Fronte mare.

Un paio di anni fa iniziarono – a Messina e tra il disinteresse generale – i lavori di ristrutturazione dell'ex Jolly Hotel, edificio ormai in disuso sulla Cortina del Porto. Nessuno se ne curò, come sempre avviene, quando l'oggetto di un qualsiasi intervento – pubblico o privato – non è indirizzato al cosiddetto patrimonio storico o naturale. Tutti coloro, infatti, che in forma privata o istituzionale avrebbero sollevato obiezioni, invocato fermi ai lavori o innescato pandemoni mediatici al taglio di un taglio oppure alla rimozione di un cumulo di pietrame dalla datazione incerta, sono rimasti – in prima battuta – indifferenti a quanto stava accadendo come conseguenza di un cambio di destinazione d'uso e di una proprietà differenziata.

Non perseguendo l'idea di una conservazione tout court, né volendo inoltrarsi nella più ampia trattazione sul restauro del moderno, con tale premessa si intende sottolineare quanto la presenza del Moderno a Messina – che vede nella figura di Giuseppe Samonà il principale protagonista – soffra non solo di una mancanza di riconoscibilità ad ampia scala da parte della collettività ma sia vista, anche in alcuni casi più colti, come l'espressione fisica del 'tradimento' operato da Luigi Borzi¹ nei confronti della memoria storica della città distrutta dal terremoto del 1908.

Il sistema della cortina di edifici lungo l'anfiteatro del porto, seguito al concorso del 1930² e che sostituisce l'antico Teatro Marittimo del Gulli³ e poi del Minutoli⁴ ha rappresentato, per molti, la palese conseguenza del suddetto tradimento innescando non solo la mancata tutela da parte delle istituzioni preposte ma, soprattutto, una forma di disconoscimento generalizzato nei confronti di un'opera a grande scala che può essere letta, invece – e grazie a Samonà – come palinsesto sperimentale delle teorie del movimento moderno e dell'architettura italiana in un arco di tempo che va dagli anni '30 alla fine dei '50.

Sicuramente un evento traumatico che investe comunità e territori, rivelandone tutte le fragilità, rafforza la necessità di rifondazione della memoria per cui l'opera di ricostruzione, personale e dei luoghi, tende a ripristinare un vissuto precedente al trauma. Raramente e con difficoltà l'azzeramento provocato dal lutto si apre al nuovo se questo – soprattutto in riferimento all'abitare – propone forme, linguaggi e spazi ancora in via di sperimentazione. Se ancora oggi, dopo più di mezzo secolo dal terremoto del Belice, continuiamo ad interrogarci su quale sia, e se esista, lo spazio temporale necessario affinché una comunità si riconosca all'interno di un nuovo tessuto urbano, ancor più appare evidente come una analoga operazione fosse culturalmente improponibile ai primi del '900.

Forse, pur muovendosi all'interno di una normativa sanitaria e antisismica altamente vincolante, Borzi lesse nella 'tabula rasa' – generata dal sisma e sogno del nascente Movimento Moderno – la «condizione essenziale della reinvenzione urbana»⁵ e questo lo portò a delineare le linee generali di un Piano che sostituiva al vecchio tracciato una maglia geometrica regolare, generatrice di un tessuto composto da isolati che si riproducono pur mantenendo la loro autonomia formale.

Tuttavia, nonostante la grande opportunità data dalla fisicità

della tabula rasa e dai potenziali temi dell'isolamento dell'oggetto architettonico e dell'individualismo progettuale, i protagonisti della Ricostruzione riproposero – fino all'immediato dopoguerra – un'immagine ottocentesca riconosciuta collettivamente piuttosto che quella di una città moderna non ancora sperimentata. Tale riconoscimento collettivo sembra persistere, ancora, sulla scia di quella che fu una scelta conservativa che, invece di riconoscere il principio Dom-ino attuabile attraverso i dettami della normativa antisismica, optò verso la tranquillità evocativa di un conosciuto modello aulico scivolato nell'eclettismo.

In questo contesto che, allora, investiva modelli già consumati dell'ingenuo compito di garantire una continuità storica spezzata e che, oggi, continua a non riconoscere e proteggere il carattere evocativo di quei pochi brandelli precipitati al suolo a mano di Angiolo Mazzoni⁶, Filippo Rovigo o Vincenzo Pantano⁷, si colloca l'avventura di Giuseppe Samonà che sembra, contrariamente, aver colto quel carattere di sperimentazione che la ricostruzione prometteva ma che ancora oggi la città non gli riconosce.

Samonà era siciliano, si era laureato a Palermo ed era stato allievo di Ernesto Basile e Enrico Calandra. La sua formazione si sviluppò in quell'arco di tempo segnato dal passaggio tra tradizione ed internazionalismo⁸ che, partendo dai confini della Sicilia, lo aveva avvicinato agli esponenti del Movimento moderno in Europa e in America⁹. Apparteneva e rappresentava in pieno, quindi, quella generazione di giovani architetti che, unificando progetto e ricerca teorica, avrebbero dato il via alle molte sfaccettature della lunga stagione del razionalismo italiano.

Ma era siciliano¹⁰ e i suoi inizi si scontravano con la «capillare diffusione e la tenace persistenza [...] di forme, stilemi e linguaggi sperimentati da Ernesto Basile»¹¹ e negli stessi anni in cui operava, a Messina, all'interno del piccolo gruppo¹² guidato da Enrico Calandra, quest'ultimo contestava¹³ sia il «regionalismo floreale di Basile» sia il «neoclassicismo razionale italico»¹⁴ di Piacentini, protagonista, tra l'altro della ricostruzione messinese¹⁵. A Messina, dunque, si trovava in un momento in cui emergeva con forza quel desiderio di rinnovamento: una città nella quale, quasi contestualmente, attraverso le opere della ricostruzione si verificava la frenata del Moderno con la riproposizione di modelli consolidati e rivestendo le intelaiature di cemento armato con ornati eclettici¹⁶. Singolare è il fatto che, proprio a Messina e proprio in questo momento storico si concretizzerà per lui quella opportunità che lo porterà, per quasi un trentennio, non solo ad operare nella città dello Stretto ma alla costruzione, in loco, di un perenne cantiere sperimentale.

La ricostruzione messinese, nel periodo dal '28 al '30, fu segnata da due avvenimenti che avrebbero potuto garantire un'apertura verso il nuovo linguaggio. Il concorso per il *Progetto della Nuova Palazzata di Messina*¹⁷ e quello per *Le Chiese per la Diocesi di Messina*¹⁸ rappresentarono, infatti, per molti «la prima occasione [...] di presentare una loro idea di moderno-mediterraneo ancora fuori dalle polemiche e dagli allineamenti politici»¹⁹.

Il Concorso per la Nuova Palazzata – nel quale si distingue il «linguaggio semplificato di ispirazione novecentista» di Marletta, La Padula, Libera e Ridolfi²⁰ – com'è noto si concluse con la vittoria del gruppo Autore, Leone, Samonà e Viola ma, a ulteriore conferma della riluttanza nutrita verso il nuovo, tale vittoria fu consacrata per «lo spirito di sobria e ritmica monumentalità ed il criterio architettonico generale informato a una felice fusione di modernità di spirito con italianità tradizionale di forme»²¹.

Sia Autore e sia Samonà, notevolmente più giovane, avevano fatto parte del gruppo messinese di Calandra e con molta probabilità la retorica che impregnava l'intero progetto e che, ancora oggi, trasuda dal Banco di Sicilia ne assegna al primo la paternità. La morte di Camillo Autore e la già avvenuta separazione tra i componenti del gruppo, anch'essa di carattere generazionale e legata alle evidenti differenze in merito al «linguaggio unitario imposto dal più anziano»²², segnerà la progressiva sostituzione della «sobria e ritmica monumentalità» premiata della giuria, con «evidenti riferimenti ai maestri del primo razionalismo europeo e alcuni accenni a certe forme proprie dell'architettura commerciale americana»²³. Anche Leone abbandonerà il gruppo dopo la realizzazione del Palazzo dell'INA e a partire, dunque, dal 1937-38 fino all'inizio della guerra, inizierà il sodalizio tra Samonà e Viola.

Nonostante i nascenti rimandi razionalisti, il palazzo dell'INA – composto da due blocchi uniti da una porta monumentale – rappresenta l'unico e ultimo anello di congiunzione con «quel teatro di palagi ottavo miracolo del mondo»²⁴ che era stata la Palazzata e la cui unitarietà veniva definitivamente frantumata dalle norme restrittive del bando²⁵. Da quel momento in poi, prima con Viola e dopo come unico attore, Samonà sembra finalmente ribaltare – a favore di quello sperimentalismo negato a Torres²⁶ e a Le Corbusier²⁷ i dettami 'restrittivi' della norma che persisteranno – a meno di qualche variazione – per tutti i quasi trent'anni del perenne cantiere.

È così, dunque, che la monumentalità richiesta²⁸ potrà essere reinterpretata come monumentalità del moderno nonostante le limitazioni in altezza²⁹; la distanza tra gli edifici³⁰ concretizzerà l'autonomia data dall'isolamento dell'oggetto architettonico; il telaio in cemento armato³¹ e il tetto piano³² vareranno nuovi linguaggi e tecniche di produzione e, infine, l'assenza di 'monotonia' auspicata³³ troverà nella 'ripetibilità' quella unitarietà formale propria di una attrezzatura urbana a vasta scala che – appartenente all'intera Metropoli dello Stretto³⁴ – anticiperà e sostanzierà la perenne ricerca di unità tra architettura e urbanistica³⁵.

La reinterpretazione dell'idea classica di monumentalità attraverserà, con le realizzazioni del Palazzo Littorio³⁶ e dell'INFAIL – oggi INAIL – la volontà autocelebrativa del regime sperimentata, tra il '37 ed il '40 e sempre con Guido Viola, anche tramite la partecipazione al *Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana* all'E42 e a quello per la nuova sede dell'INFPS a Roma³⁷. Successivamente, dopo la ripresa post bellica e l'allontanamento dal radicalismo lecorbuseriano, tale reinterpretazione riproporrà la classicità

compositiva della tripartizione delle facciate, del ritmo reiterato delle linee verticali e della loro accentuazione ottenuta tramite la rastremazione costante del pilastro pari a colonna. Il vincolo normativo della limitazione in altezza, diverrà, quindi, lo strumento attraverso il quale raggiungere la monumentalità orizzontale di un unicum lungo quasi un chilometro³⁸ e, allo stesso tempo, la distanza obbligata tra i corpi di fabbrica garantirà quella autonomia e/o isolamento tanto agognato dal Movimento Moderno.

Per quanto riguarda, invece, l'operazione di varo del nuovo linguaggio della modernità ottenuto – anche in questo caso – attraverso la decodifica dei dettami antisismici del bando bisogna ricordare che, al di là della caratteristica tipica della ricostruzione messinese che occultava struttura con ornamento, in generale l'avvio verso la nuova figuratività razionalista, in Italia e in particolare in Sicilia, avvenne in coincidenza con l'uso politico e propagandistico del fascismo³⁹. Nella cronistoria della Nuova Palazzata tale tendenza generalizzata è già evidente nel passaggio dagli apparati linguistici del Banco di Sicilia a quelli dei due blocchi INA che mostrano il lento rarefarsi della retorica aulica a favore di quella di regime. Quest'ultima esplose con evidenza nei due citati edifici simbolo del nascente potere che, però, se manifestano un Samonà in linea con le tendenze dell'epoca, ne evidenziano anche l'interesse verso quelle forme di standardizzazione degli elementi costruttivi teorizzate da Le Corbusier⁴⁰.

A partire, infatti, dalla modularità implicita al vincolo d'uso della pietra prescritta dal bando⁴¹, sottesa nei primi due blocchi, in questi ultimi sarà la progettazione dell'intera volumetria a divenire modulare rispetto alle dimensioni delle lastre di travertino utilizzate⁴². La ricerca e la sperimentazione sull'elemento in serie culminerà, dopo il '45, con la realizzazione della sede dell'INPS nelle cui facciate – modellate da davanzali e da cornici realizzati con pannelli di cemento prefabbricati – la scansione orizzontale e verticale «anziché portare a una scomposizione cellulare dei fronti in serie di pannelli di riempimento più o meno ben impaginati, è l'elemento basilare della riunificazione»⁴³.

Ultima grande scossa nei confronti di una città che non voleva e ancora oggi non vuole riconoscersi nella crudezza del telaio razionalista è stata il suo progressivo disvelamento. Anche in questo caso – dando aggettivazione formale a un dettato tecnico – quell'elemento ostinatamente ricoperto e nascosto dalla Messina ricostruita inizia a mostrarsi, prima timidamente nella sede INA dove «prosegue libero e vuoto in copertura»⁴⁴, poi con arroganza nella torre della casa Littoria – unico elemento che deroga il vincolo in altezza – e infine come protagonista assoluto nel gruppo di edifici edificati dopo gli anni '50.

Nell'arco di tempo che va dal '52 al '58 e durante il quale prendono vita i sei isolati che completano la Cortina – tra cui il Jolly Hotel – Giuseppe Samonà non è più il giovane delle rivendicazioni generazionali ed ha anche superato l'ortodossa militanza del razionalismo. Dirige da anni lo IUAV di Venezia sostenendo, e praticando, la necessaria coincidenza tra professionismo e accademia

e sembra avere, nel perenne cantiere messinese, una sorta di studio 'open air' in cui verificare e sperimentare teoria e progetto. Sono gli anni dei progetti per la sede INAIL di Venezia⁴⁵, per gli uffici dell'ENAL-SGES a Palermo⁴⁶ e per l'INCIS di Padova⁴⁷, anni in cui ibrida «il linguaggio moderno con il chiaroscuro, la decorazione, l'antisuperficie»⁴⁸, ma a Messina i chiaroscuri dati dai micro oggetti della superficie muraria – quasi modanature estremamente prosciugate – risaltano alla intensa luce mediterranea, così come le trasparenze di pasta vitrea e i colori di serramenti e intonaci riflettono i colori di quello Stretto che, anni più tardi, sarà sorvegliato dai Telamoni del suo Ponte⁴⁹.

Quest'edificio lungo un chilometro che si snoda in frammenti differenziati ed autonomi, così come testimoniano le immagini di Andrea Jemolo, racconta un trentennio di architettura italiana ed europea, la ricerca personale di uno dei suoi protagonisti e la storia di una città, ma i messinesi non lo sanno e continuano a non riconoscersi in essa.

Note

1 Cfr. N. ARICÒ, *Illimite Peloro. Interpretazioni del confine terracqueo*, Mesogea, Messina 1999.

2 «Le vicende relative al progetto della nuova Palazzata di Messina iniziano già nel 1919 con la presentazione di un progetto stilato dallo stesso Borzi (con S. Buscema ed R. Ceccolini); ad esso seguì l'incarico dato nel '28 agli architetti Gaetano ed Ernesto Rapisardi, fino ad arrivare, nello stesso anno, al Concorso bandito dal Comune. Il bando era stilato nel rigoroso rispetto delle norme antisismiche e prevedeva la sostituzione del vecchio Teatro Marittimo con tredici isolati che per indicazione dell'Amministrazione avrebbero dovuto rispettare altezze ed apparati formali espressamente indicati e riguardanti sia l'uso dei materiali che una spiccata tendenza alla monumentalità. Il progetto vincitore risultò quello degli architetti Autore, Leone, Samonà e Viola», in F. CARDULLO, *La ricostruzione di Messina 1909-1940. L'architettura dei servizi pubblici e la città*, Officina Edizioni, Roma 1993, pp. 30.

3 Cfr. G. LA FARINA, *Messina ed i suoi monumenti*, Stamperia de G. Fiumara, Messina 1840; cfr. F. DE LUCA, R. MASTRIANI, *Dizionario corografico universale dell'Italia. Regno di Sicilia*, Volume IV, Parte II, Stabilimento di Civelli Giuseppe, Milano 1852.

4 Per ulteriori approfondimenti si vedano: F. BASILE, *La palazzata di Messina e l'architetto Giacomo Minutoli*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», fasc. 31-48, Roma 1961; R. PENNISI, *La Palazzata e Teatro Marittimo di Messina*, Messina 1913.

5 M. LO CURZIO, *Il recupero del patrimonio storico*, in *Messina. Una città ricostruita, Materiali per lo studio di una realtà urbana*, a cura di G.L. De Leo, M. Lo Curzio, Edizioni Dedalo, Bari 1985, p. 29.

6 Cfr. Angiolo Mazzoni, Progetto per le Stazioni Marittima e Centrale a Messina, in *Angiolo Mazzoni, Architetto nell'Italia fra le due guerre*, Catalogo della Mostra, Bologna 1984.

7 Cfr. V. MELLUSO, *Ricerca e sperimentazione nell'architettura di Pantano e Rovigo: Tracce di un percorso di architettura razionalista nel territorio Messinese*, in *Archivi dell'architettura del XX secolo in Sicilia, il Centro di coordinamento e documentazione*, a cura di P. Culotta, A. Sciascia, L'Epos, Palermo 2006.

8 Cfr. G. SAMONÀ, *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, «Rassegna di Architettura», n.12, 1929, ora in ID., *L'unità architettura-urbanistica*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1975, pp. 53-58.

9 Si vedano: ID., *Sull'architettura di F. L. Wright*, «Metron», n.41-42, 1951; C. AJROLDI, *La Sicilia i sogni le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafico, Padova 2014.

10 «Il mio carattere meridionale non mi consentirebbe mai di pensare un'architettura completamente astratta», in *La riscoperta di Samonà progettista della bellezza* di Sergio Troisi, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/06/25/la-riscoperta-di-samona-progettista-della-bellezzaPalermo13.html>>.

11 P. BARBERA, *Architettura in Sicilia tra le due guerre*, Sellerio, Palermo 2002, p. 21.

12 «[...] Calandra (insieme ai suoi allievi Camillo Autore, Francesco Basile e Giuseppe Samonà) costituirà [...] a Messina un piccolo nucleo d'incessante sperimentazione che opererà, sino al 1930, presso l'Istituto di Disegno d'Ornato ed Architettura Elementare dell'Università di Messina», in A. CARDACI, A. VERSACI, *Il concorso della nuova palazzata di Messina: dal progetto ideale al degrado attuale*, in *Concursos de Arquitectura, 14º Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Atti del congresso (Oporto, 31 Maggio-2 Giugno, 2012), a cura di A. Grijalba Bengoetxea, M. Ubeda Blanco, Universidad de Valladolid, p. 357.

13 «sino a pochi anni fa tutti i giovani uscenti dalla scuola del Basile seguivano il maestro, oggi quasi tutti i giovani lo hanno abbandonato», 1935, I Mostra Sindacale di Architettura Fascista, in E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Laterza, Bari, 1938; ristampa anastatica, Testo & Immagine, Torino 1997, p. 90.

14 Cfr. CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 12.

15 Cfr. G. ARCIDIACONO, *Messina e il Moderno*, Monforte Editore, Catania 2010, pp. 31-35.

16 Cfr. R. SIMONE, *La città di Messina tra norma e forma*, Gangemi Editore, Roma 1996, pp. 167-176.

17 Cfr. P. MARCONI, *Il Concorso Nazionale per il Progetto della Nuova Palazzata di Messina*, «Architettura ed Arti Decorative», Fasc. XII, Gen. Feb., 1931, pp. 583.

18 Cfr. *Concorso per le Chiese della Diocesi di Messina*, «Architettura», XI, 1932, Numero Speciale.

19 C. SEVERATI, *1923-1932, L'architettura di regime tra Roma e Messina*, in *La trama della ricostruzione. Messina dalla città dell'ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, a cura di G. Currò, Messina 1991, p. 67.

20 *Id.*, p. 69.

21 MARCONI, *Il Concorso Nazionale per il Progetto della Nuova Palazzata di Messina*, cit., p. 583.

22 F. TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà*, Testo & Immagine, Torino 1996, p. 8.
Cfr. anche F. TENTORI, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina: dal concorso alla Realizzazione: 1929-1958*, «Casabella-Continuità», 1959, p. 227.

23 A. CUZZER, *I grandi Concorsi*, «La Casa», n. 6, Roma 1960, p. 246.

24 P. CARAFA, *La chiave dell'Italia. Compendio storico*, Venezia, 1670, in *Storia dell'urbanistica, Il seicento*, a cura di E. Guidoni, A. Marino, Roma-Bari 1979, p. 81.

25 «Il bando [...] richiedeva un'opera che richiamasse la monumentalità dell'antico teatro Marittimo in un unico stile, che evitasse effetti di monotonia e zoccolatura in pietra da taglio proveniente dalle cave siciliane. L'impossibilità di realizzare un unico edificio, vincolo imposto dalla normativa antisismica, costringerà a prevedere che la nuova costruzione fosse costituita da edifici su tre elevazioni [...] divisi su tredici isolati, distaccati tra loro di 14 metri, con la possibilità di collegamento», in CARDACI, VERSACI, *Il concorso della nuova palazzata di Messina: dal progetto ideale al degrado attuale*, cit., p. 358.

26 «Il pericolo (del terremoto) non sarà certo rimosso nemmeno se, con la rinuncia di ogni aspirazione architettonica e di ogni comodità, le case venissero costruite in un solo piano, e le città distrutte risorgessero con l'aspetto desolante di un accampamento selvaggio [...]. Non è difficile (invece) immaginare a quale varietà di sviluppi costruttivi, destinati ad offrire le maggiori comodità, può dar luogo la base circolare. Non vi è quesito nell'arte di edificare che per essa non si possa risolvere nei riguardi dell'agiatezza, dell'economia e dell'igiene [...]. Indubbiamente la metropoli del trionfo artistico della linea curva assumerebbe un fascino originalissimo, così da renderla unica al mondo», in G. TORRES, *La casa antisismica*, Roma 1909, pp. 21-25.

27 «Una eliografia acquarellata conservata alla Fondation Le Corbusier di Parigi, reca a matita la scritta probabilmente autografa 'Messine'. Essa mostra una strada larga e rettilinea su cui prospettano case DOM-INO a schiera con piccoli giardini privati [...]. La prospettiva ha per orizzonte lo Stretto e l'Aspromonte, a sinistra si vede l'ossatura di un campanile e il grande tetto di una chiesa – forse il Duomo ricostruito», V. FONTANA, *Le idee a scala urbana ed edilizia per una città antisismica*, in Currò, cit., p. 45.

28 «Ai concorrenti, compatibilmente con le esigenze di una organica e razionale utilizzazione delle aree [...] è lasciata ampia libertà di creazione artistica. Essi nell'interpretare l'unanime desiderio della cittadinanza, che anela a vedere ricostruita un'opera altrettanto monumentale quanto la distrutta 'Palazzata', potranno anche modificare la distruzione schematica degli isolati [...] variando la lunghezza dei fronti longitudinali e potranno creare corpi di collegamento fra gli isolati stessi, tenendo

- presente che la larghezza degli intervalli scoperti tra un isolato e l'altro non dovrà risultare inferiore a m. 14,50», art. 2 del Bando di Concorso, in MARCONI, *Il Concorso Nazionale per il Progetto della Nuova Palazzata di Messina*, cit., pp. 583-584.
- 29 «L'altezza degli edifici è stabilita di m. 14,50 misurata dal piano di banchina alla linea di gronda e con tre piani rispettivamente di altezza di m. 5 dal piano terreno e m. 4,75 per ciascuno dei piani superiori, salvo quelle limitatissime variazioni che potranno derivare da inderogabili esigenze architettoniche», art. 4 del Bando di Concorso, in *Ivi*, p. 585.
- 30 *Ivi*, p. 584.
- 31 «I prospetti dei costruendi edifici avranno la zoccolatura in pietra da taglio proveniente da cave della Sicilia [...] L'intera costruzione dovrà, in armonia con le norme tecniche e igieniche per i paesi colpiti dal terremoto, risultare costituita da una intelaiatura portante in cemento armato e da muri interni ed esterni di mattoni; la copertura dovrà essere a terrazza», art. 5 del Bando di Concorso, in *Ivi*, p. 585.
- 32 *Ibid.*
- 33 «Tutti gli isolati della costruenda 'Palazzata' dovranno avere un'inquadratura architettonica ispirata ad un unico stile, come nella distrutta 'Palazzata' evitando però effetti di monotonia, che possano nuocere alla funzione estetica e panoramica della prospettiva portuale», art. 3, *Ibid.*
- 34 Cfr. SAMONÀ, *Idee per Messina e l'area dello Stretto*, in *Messina. Una città ricostruita*, cit., 1985, pp. 157-162.
- 35 Si vedano: ID., *L'unità architettura-urbanistica*, cit., 1975; *Giuseppe e Alberto Samonà: l'unità architettura urbanistica, la poetica dell'insieme, tra didattica e professione dell'architettura: resoconto di una giornata di studio tenuta all'IUAV il 27 maggio 1997*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000.
- 36 Cfr. *La Casa Littoria di Messina*, «Architettura», 1940, pp. 357.
- 37 Si vedano: CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, cit., p. 13; *Architettura rivista del Sindacato nazionale fascista architetti*, Treves 1937, pp. 144-199-217; M. ZANETTI, *Concorso per il progetto della nuova sede dell'I.N.F.P.S. in Roma*, «Architettura», gennaio, n. 1, 1940, pp. 16-35.
- 38 Cfr. CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, cit., p. 16.
- 39 Cfr. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, cit., p.122
- 40 Cfr. LE CORBUSIER, *Standardizzazione, industrializzazione e taylorismo*, in *Le Corbusier*, Enciclopedia, Treccani, Milano 1988, pp. 474-475.
- 41 Si veda art. 5 del Bando di Concorso, nota 32.
- 42 Cfr. CARDACI, VERSACI, *Il concorso della nuova palazzata di Messina: dal progetto ideale al degrado attuale*, cit., p. 359.
- 43 TENTORI, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina*, cit., 1959, p. 227.
- 44 CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, cit. p. 13.
- 45 Sede dell'INAIL e residenze a San Simeone, Venezia, 1952-1956, (con E.R. Trincanato).
- 46 Palazzo per uffici centrali SGES, Palermo, 1953, (con G. Marcialis e A. Samonà).
- 47 Quartiere INCIS in via Goito, Padova, 1953-55, (con E.R. Trincanato).
- 48 TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà*, cit., p. 37.
- 49 Cfr. CARDULLO, *Il pilone del ponte sullo stretto di Giuseppe Samonà*, Officina Edizioni, Roma 2016.

La cortina del Porto di Messina di Giuseppe Samonà: gli isolati degli anni cinquanta

Francesco Cardullo

La Cortina del Porto¹ di Messina è un insieme lineare di undici isolati rettangolari per una estensione di circa novecento metri, situati all'interno del porto naturale della città.

La loro realizzazione occupa un lasso temporale di più di venti anni: tra il 1936 ed il 1958.

Nel 1622 in questo stesso luogo esisteva un edificio-meraviglia, chiamato *Teatro Marittimo*, più lungo, arrivava a poco meno di 1,5 chilometri, e più alto, circa 21 metri, per tre livelli fuori terra più un sottotetto. Una architettura continua, unica, bucata da più di 270 finestre e balconi e 18 porte: un enorme super-palazzo-lineare: il Karl Marx Hof è lungo 1,1 km, e il Corviale circa 900 metri.

Il terremoto del 1789 distrugge questa meraviglia architettonica. Nel 1809 si costruisce al suo posto un edificio simile chiamato *Palazzata*: la stessa lunghezza, un'altezza di 20 metri per tre piani, 37 isolati, uniti e continui, ma non completati in altezza, 268 finestre, 23 porte.

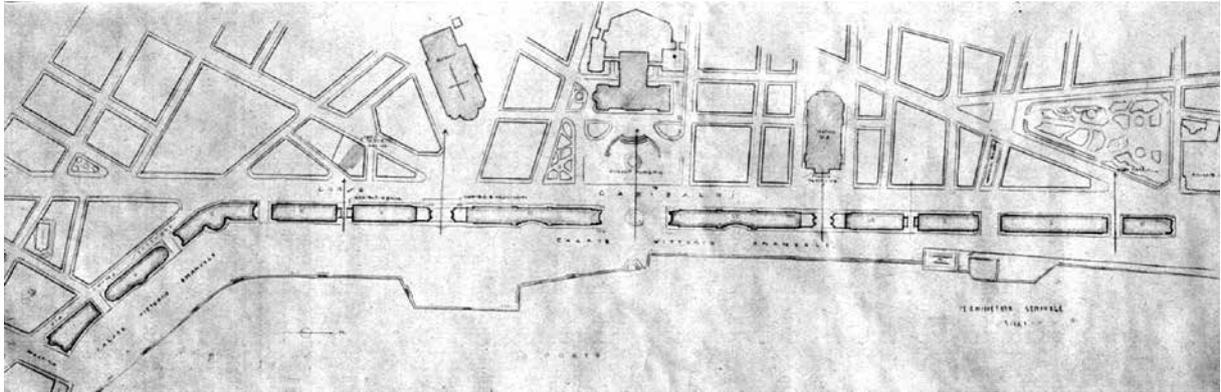
Il terremoto del 1908 distrugge la Palazzata e nel 1930 viene bandito un concorso di idee per la *Nuova facciata tipo verso mare della Palazzata di Messina*². La giuria composta da Ugo Ojetti, Edmondo Del Bufalo, Francesco Fichera, Vincenzo Salvatore (podestà di Messina) e Roberto Papini dichiara vincitore il progetto denominato *Post fata resurgo* del gruppo composto da Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola.

Il Bando recependo le nuove norme antisismiche, emanate in occasione del terremoto del 1908, impone una altezza massima di 14,50 metri per tre piani; la suddivisione in isolati, separati da un intervallo almeno di 14,50 metri; isolati, eventualmente collegati da portali, sviluppati per una lunghezza di 1.180 metri complessivi; la realizzazione di una zoccolatura in pietra da taglio siciliana; la realizzazione della rimanente parte del corpo di fabbrica in intonaco di graniglia; la esecuzione di una copertura a terrazza. Infine si raccomandava, in modo piuttosto contraddittorio e sicuramente di grande difficoltà compositiva: un senso di 'monumentalità' come la precedente Palazzata, e ancora un 'unico stile', ma evitando 'effetti di monotonia'. Insomma: importanti e difficili temi compositivi.

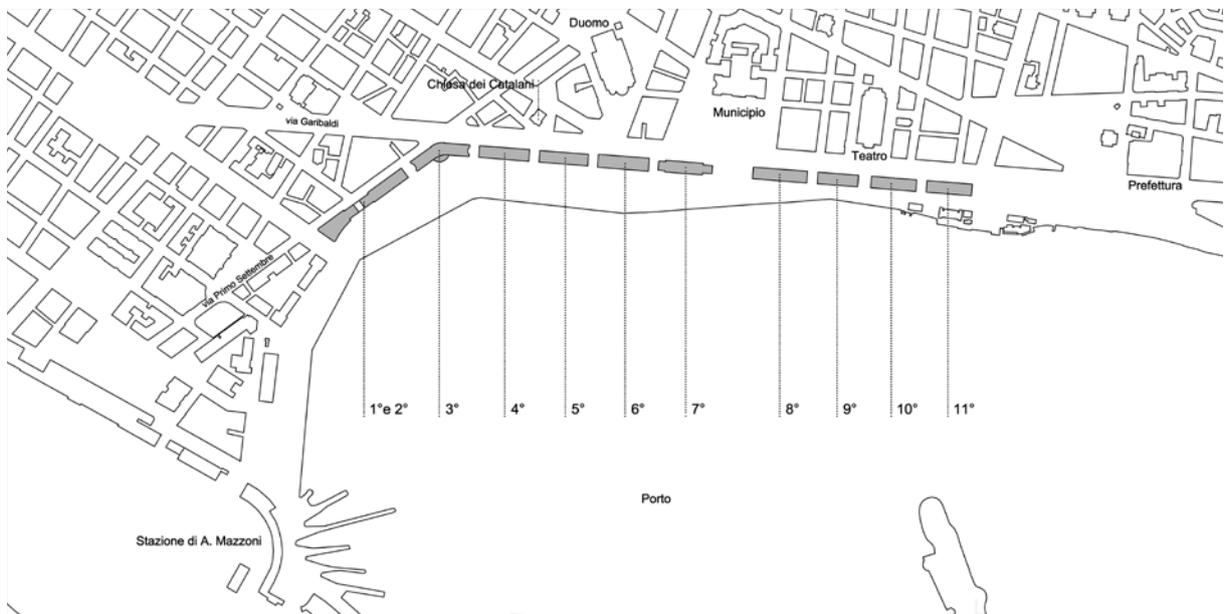
In quell'anno Camillo Autore, palermitano, diventa titolare di cattedra ad Ingegneria a Messina ed ha 48 anni; Giuseppe Samonà ha 32 anni ed è assistente volontario di Enrico Calandra, sempre a Messina; Guido Viola, romano, anche lui assistente di Enrico Calandra, e Raffaele Leone, catanese, hanno 35 anni. È evidente che il progetto vincitore della Nuova Palazzata del 1930 è, prevalentemente, di Camillo Autore.

Nel 1936, prima che si realizzi uno solo degli isolati della Palazzata, muore Camillo Autore che si era trasferito a Padova, dove era stato nominato titolare di Architettura Tecnica.

Degli undici isolati previsti dal gruppo di Camillo Autore per la nuova Palazzata novecentesca di Messina, tre e cioè il primo ed il secondo, ex edifici dell'INA, Istituto Nazionale delle Assicurazioni, gli unici collegati da un portale, ed il terzo, la sede del Banco di Sicilia, non hanno una paternità certa ascrivibile al giovane Giuseppe;



01. C. Autore, R. Leone, G. Viola, G. Samonà, Planimetria del progetto vincitore al Concorso per 'La Palazzata tipo verso mare', 1930.



02. Planimetria odierna con la numerazione progressiva degli isolati realizzati della Cortina del Porto.



03. Foto aerea della Cortina del Porto.



04

piuttosto i primi due sembrano di Guido Viola ed il terzo di Camillo Autore (ma anche di Vincenzo Vinci³). Certamente il disegno delle prospettive del concorso del 1930 è della mano di Giuseppe, così come la bella prospettiva dal mare del Banco di Sicilia. Anche il telaio strutturale di facciata che prosegue sul tetto degli isolati dell'INA potrebbe essere un suggerimento di Giuseppe: comunque la realizzazione di questi tre isolati si avvicina, certamente, più di tutti gli altri realizzati in seguito, a elementi del linguaggio espressi da Camillo Autore, e dal giovane gruppo, nell'occasione concorsuale del 1930.

Escludendo questi tre isolati, gli altri otto sono certamente di Giuseppe, non c'è ancora Alberto Samonà, che entra a far parte dello studio del padre dal 1958, e di altri collaboratori ingegneri per le parti strutturali⁴. Otto isolati di paternità progettuale di Giuseppe, sono tanti, sia in assoluto che in relazione alla produzione di Samonà, che comunque non è trascurabile, se si pensa che è stato anche, per ventinove anni direttore dell'Istituto Universitario Statale di Architettura di Venezia.

Il Bando del concorso del 1930 prevedeva una estensione della Palazzata, in relazione al nuovo tessuto urbano che si andava realizzando secondo i criteri del Piano Regolatore di Luigi Borzì del 1911, per circa 1.200 metri; il progetto vincitore suddivide questa misura in 13 isolati: in realtà si realizzeranno, in tempi diversi, 11 isolati per una estensione di circa 900 metri. Gli ultimi due isolati, a nord, diventeranno un unico giardino lineare. Il Teatro Marittimo seicentesco di 1,5 chilometri di lunghezza diventa, con la Cortina del Porto di circa novecento metri [fig. 1].

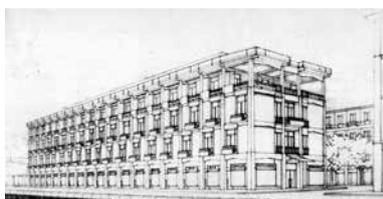
Temporalmente la realizzazione degli undici isolati si può dividere in due momenti principali. Cinque isolati sono stati realizzati prima della seconda guerra mondiale, tra il 1936 ed il 1938, e due di questi sono certamente su progetto di Giuseppe Samonà e Guido Viola (la sede del palazzo Littorio e del palazzo dell'INFAIL, Istituto Nazionale Fascista Assistenza Infortuni sul Lavoro⁵) [figg. 2 e 3].

Sei isolati sono stati realizzati tra il 1952 ed il 1958: tutti su ideazione di Giuseppe Samonà (il 4°, il 5°, il 6°, il 9°, il 10° e l'11°). Mi sembrano un numero significativo, specie nel suo significato simbolico-urbano.

Tipologicamente, rispetto agli undici isolati, sette sono destinati a servizi pubblici: due ad uffici e residenza dell'INA, uno ad una banca, uno a uffici diciamo governativi, due ad uffici per enti assistenziali, uno ad un albergo. Quattro isolati nascono e si realizzano completamente come residenze private. Nel tempo gli isolati degli uffici dell'INA hanno cambiato proprietà e mantengono la compresenza di uffici e residenza, il palazzo del Littorio è divenuto l'edificio del Catasto. Tranne il Banco di Sicilia, il Catasto (ex-Littorio), l'INAIL (ex-INFAIL), per la metà l'INPS che affaccia su via Garibaldi e l'albergo, tutti i piani terra sono adibiti ad attività commerciali ed uffici.

Nei quattro isolati residenziali progettati solo da Giuseppe Samonà appare nel tabellino di presentazione dei progetti la dicitura 'Cortina del Porto di Messina'⁶.

04. Foto odierna di uno degli isolati del quartiere Incis realizzato a Padova nel 1953 da Giuseppe Samonà in via Goito.



05



06

Il mutamento del nome, da Teatro Marittimo, a Palazzata, a Cortina del Porto, serve a chiarire le mutate condizioni di stile, di linguaggio, di forme, di significati simbolici⁷.

Dopo la guerra Giuseppe Samonà cambia linguaggio, cambia il modo di concepire l'architettura, cambia i riferimenti culturali, che adesso diventano internazionali: la sua figura ed il suo prestigio sono mutati a livello nazionale ed internazionale.

I sei isolati degli anni cinquanta del novecento, progettati e realizzati da Giuseppe (i quattro residenziali ed i due di servizio ed istituzionali), sono l'espressione di questo cambiamento, ma anche un raffinatissimo esempio di coesistenza tra il nuovo ed il passato, tra l'omogeneità e la variazione, tra 'monumentalità' nel senso di consistenza e modernità.

Rispetto alla intera produzione di Giuseppe i sei isolati degli anni cinquanta sono contemporanei alle case INCIS che realizza a Padova nel 1952. Case popolari, alloggi minimi di un quartiere composto da sei corpi di fabbrica di misure diverse, disposti attorno ad uno spazio aperto, interno, rispetto ad un lotto quadrato dove un fronte affaccia su via Goito, strada parallela al fiume Bacchiglione. Gli edifici sono di cinque elevazioni, una più degli isolati della Cortina del Porto di Messina, e sono costruiti sull'idea di un reticolo strutturale di pilastro e trave, rispettivamente a 'filo', chiaramente visibile ed accentuato rispetto alle pareti non portanti contenute dentro questa cornice e collocate ad un filo più interno. Le aperture ed i balconi sono allineati verticalmente, ma leggermente sfalsati tra piano e piano. Il reticolo strutturale è in rilievo su tutti e quattro i fronti e lo spessore dei pilastri si assottiglia con lo sviluppo in altezza. Una ringhiera-cornicione aggettante conclude verso il cielo l'isolato⁸ [fig. 4].

Questo impaginato verrà da Giuseppe sviluppato, articolato, reso più complesso e variato, nei quattro isolati residenziali di Messina, ed in parte in quello dell'INPS, che rappresenta la piena maturazione di questa ricerca formale, l'apice.

Il primo isolato che progetta, probabilmente nel 1952, è la prima versione del Jolly Hotel, l'ultimo è la sede dell'INPS nel 1954, nel mezzo i quattro isolati destinati a residenza privata: la realizzazione di tutti gli isolati si prolunga sino al 1958.

Rispetto al progetto dell'INCIS di Padova, la qualità formale, dei sei isolati realizzati da Samonà negli anni cinquanta si esplicita attraverso una stratificazione di almeno quattro trame, che compongono un complesso canovaccio, che determina il linguaggio degli isolati della Cortina di Messina.

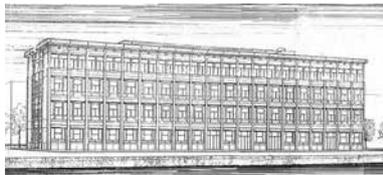
Quando Samonà progetta autonomamente questi sei isolati, sviluppa soluzioni linguistiche di facciata notevolmente più complesse che quelle dei cinque isolati realizzati prima della guerra, sviluppa una ricerca che, memore dei temi compositivi sottolineati nel Bando di Concorso del 1930, si articola attraverso la stratificazione di quattro regole compositive che, sovrapposte, impaginano le facciate, tutte diverse, e ne determinano la complessità e dunque la ricchezza formale. Tutti gli undici isolati sono comunque, in facciata, diversi, l'idea dell'omogeneità formale, della forza dell'unità

05. Prospettiva di Giuseppe Samonà dell'isolato 4° della Cortina del Porto di Messina, visto dal mare, 1953-1956.

06. Prospettiva di Giuseppe Samonà dell'isolato 5° della Cortina del Porto di Messina, visto dal mare, 1953-1955.



07



08

è frantumata, almeno apparentemente. Apparentemente la Cortina è la somma di parti autonome, diverse, indipendenti: palazzi di una città ideale. Apparentemente però, c'è una verità, nascosta nelle leggi di composizione delle varie parti, che lega l'insieme, riportandolo all'unitarietà. Ricordo che l'elemento di base uguale per tutti gli isolati è l'evidenziazione in facciata del telaio strutturale, anche matericamente e anche coloristicamente. Questo telaio genera le quattro trame, che oggi piace definire 'layer', che costituiscono unità e variazione [figg. 5-8].

La prima trama è quella della struttura verticale: le linee gotiche che dal marciapiede si restringono sino al cornicione⁹.

In tutti i sei isolati degli anni cinquanta, i pilastri, su tutti e quattro i fronti dell'isolato (tranne il 4°), emergono dalla superficie muraria, dal basamento al coronamento, ad accentuare un andamento verticale limitato dalla norma, in altezza, di metri 14,50. Osserviamo che la reiterata ripetizione delle linee verticali della struttura, dal ritmo stretto, compensa la modesta altezza. A ciò si aggiunge un artificio costruttivo che ho definito gotico, nelle intenzioni e nei modi, di accentuare questo verticalismo con il progressivo assottigliarsi dei pilastri verso l'alto. Soluzione che non è solo una corrispondenza svelata in facciata delle dimensioni della struttura, decrescente ai vari piani; tant'è che nel 5° e nell'11° la larghezza dei pilastri si restringe, progressivamente nei quattro piani, da sessanta centimetri a trenta centimetri; ma, nel 4°, è di 70 centimetri per il piano terra, cinquanta nei due successivi piani, e trenta nell'ultimo; ed ancora, nel 6°, è 70 centimetri al piano terra e 26 centimetri ai tre piani superiori; ed infine, nel 9°, è di 40 centimetri per i primi tre piani e 30 centimetri nell'ultimo. È evidente che si tratta di altro, che non la sola verità strutturale di edifici calcolati strutturalmente nello spazio di sei anni, piuttosto una evidente intenzione formale¹⁰.

Un'altra regola che determina il ritmo tra i pilastri è la diversità del passo dell'ultima, o più frequentemente, delle ultime due campate di ciascun isolato, rispetto a tutte le altre. Tranne che per l'isolato dell'INPS, dove sono tutte uguali, le campate di testata hanno un passo leggermente diverso: sempre più ampio, tranne per il Jolly, dove le ultime due sono 330 cm, e le centrali 363cm.

La seconda trama compositiva è quella orizzontale in corrispondenza delle travi. Le travi sono sempre situate ad un filo più arretrato rispetto al piano dei pilastri. Solo in un isolato (l'11°) questo spessore è corrispondente alla verità strutturale della dimensione della trave; negli altri casi ciò che appare sono: o delle sottili strisce orizzontali (nel 10°); o una doppia fascia con una rientranza centrale (nel 9°); o ancora una superficie su cui, parzialmente, si sovrappongono altri elementi come il balcone o il sovralucente delle finestre (nel 4°, 5°, 6°).

La terza trama compositiva è quella, ancora verticale, delle bucaure delle finestre, e degli aggetti dei balconi. Nei sei isolati degli anni cinquanta le finestre non sono mai al centro della campata: o occupano la metà destra (nel 10°); o la metà sinistra, e la metà destra, alternandosi ai vari piani, (nel 4° e nel 6°); o ad un terzo della campata, (nel 5° e nell'11°); o diventano orizzontali, come delle

07. Prospettiva di Giuseppe Samonà dell'isolato 6° della Cortina del Porto di Messina, visto dal mare, 1953-1956.

08. Prospettiva di Giuseppe Samonà dell'isolato 9° della Cortina del Porto di Messina, visto dal mare, 1954-1957.



09



10



11

trifore, con la parte centrale più grande, tagliata orizzontalmente, e le due laterali sottili, a riprendere la verticalità (nel 9°). Anche i balconi seguono queste regole, con due ulteriori variazioni di impaginazione: ci sono quelli allineati, di dimensioni uguali alla larghezza di tutta la campata (nel 5° e nell'11°); e quelli sfalsati, tra il primo piano e i due superiori, nel 6°, e in tutti e tre i piani nel 4°.

La quarta trama compositiva è costituita da altre linee orizzontali e verticali, da piccole superfici rettangolari, da piccoli oggetti. Anche in questo caso si tratta di elementi che non sono mai a filo con le altre tre trame. Una esemplificazione sono: le superfici che corrispondono alle velette degli avvolgibili delle finestre, che diventano dei piccoli piani che si sovrappongono alle travi della seconda trama, negli isolati 4° e 5°; le linee verticali ed orizzontali di fasce, sottolineatura cartesiana, della superficie orizzontale della campata, nel 5° e nel 10° isolato; le linee verticali di fasce che marcano l'asse centrale della campata nel 6°, o fasce che marcano l'infisso del balcone nel 4°, o fasce che rimarcano in senso verticale la finestra, che ha invece un andamento orizzontale, nell'edificio dell'INPS [figg. 9-14].

Oltre alle quattro trame, che regolano e governano le variazioni dei sei isolati degli anni cinquanta, accenno alle scelte dei materiali e dei colori. I materiali di facciata ed un uso disinvolto del colore, contribuiscono notevolmente alla definizione delle regole e delle eccezioni delle facciate della Cortina del porto di Messina di Samonà. Tra le architetture dei due periodi ci sono notevoli differenze proprio per questi aspetti, anche se si ritrova qualche elemento di continuità¹¹.

Le cose cambiano, sensibilmente, nel dopoguerra. I sei edifici degli anni cinquanta hanno delle caratteristiche materiche piuttosto complesse che evidenziano, oltre ad una perizia costruttiva, un'abilità compositiva che fa corrispondere a geometrie, pieni e vuoti, materiali e colori appropriati.

Tutti i pilastri sporgenti, a vista, hanno un trattamento superficiale realizzato con un intonaco, di cemento e sabbia, di colore grigio, che prima di asciugare è martellinato per determinare una superficie più grezza al piano terra; e rifinito con una spatola dentata, per i piani superiori, per determinare una superficie più liscia, ma rugosa. Solo i pilastri dell'isolato dell'INPS, il 9°, sono in calcestruzzo a faccia vista.

Anche le travi, la seconda trama, sono trattate con la finitura a vista e lo stesso colore grigio.

Le superfici murarie delle campate, la terza trama, sono trattate con una finitura composta da cemento bianco, sabbia, polvere di marmo e pietrischetto bianco di piccola pezzatura, che prima di asciugare viene dilavato con dell'acqua per permettere alle pietre di emergere e rifinito con una spatola. Si tratta di un tipo di finitura, chiamata nei disegni esecutivi in scala 1:20, tipo 'Fulget', che ha un aspetto finito di superficie irregolare a grana fine con la consistenza della pietra, ma realizzata con uno spessore sottile.

Nell'isolato 4°, e nel Jolly, invece, le superfici murarie delle campate sono rivestite con le tessere di pasta vitrea: di colore rosa, con sfumature diverse, nell'isolato 4°, di colore giallo e con fasce marcapiano di colore viola, nel Jolly. Nell'INPS le superfici murarie

09. Foto odierna dell'isolato 4°.

10. Foto odierna dell'isolato 5°.

11. Foto odierna dell'isolato 6°.



12



13



14

delle campate sono trattate con un mattone di cotto grezzo a faccia vista. Nell'isolato 6° le strette fasce tra il balcone e i pilastri sono di intonaco di graniglia di colore giallo; mentre nel caso del Jolly, sono di tessere di colore viola. Invece superfici di colore mattone e bianco caratterizzano le campate dell'isolato 5°, a sottolineare i campi cartesiani, che suddividono l'impaginato di facciata. Anche i balconi, o sono in cemento bianco, o in cemento grigio, o in intonaco tipo Fulget. Gli infissi e le ringhiere sono in ferro dipinto. Gli infissi di colore bianco o celeste, le ringhiere di colore bianco, giallo, mattone, nero. Gli avvolgibili sono di colore celeste nel 4°, 5° e 6° isolato, verde e bianco nell'11° [figg. 15-18].

In conclusione mi sembra di poter affermare che Giuseppe Samonà ha, negli anni cinquanta del novecento disegnato, il fronte a mare della città di Messina, almeno nella sua parte storica, centrale, con architetture di qualità: certamente in rapporto alla qualità del costruito della città, ma anche in rapporto alla sua intera produzione.

Note

1 Mi sono occupato di quest'opera nel saggio: F. CARDULLO, *La Cortina di Messina 1930-1958: un manuale dell'arte del costruire*, pp. 9-72, in ID., *Giuseppe ed Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma 2006, pp. 168. Da questo saggio, cui rimando per approfondimenti, riprendo e rielaboro, alcune riflessioni.

2 L'articolo 1 del bando pubblicato il 28 agosto 1930 riporta: «[...] concorso per il progetto della facciata tipo verso mare e delle due testate laterali estreme della nuova Palazzata da costruirsi nella zona della antica Palazzata distrutta dal terremoto del 1908».

3 Vincenzo Vinci, ingegnere, è nella Commissione Edilizia di Messina, ed elabora nel 1925 un progetto del Banco di Sicilia che prevede un portico continuo per tutto l'edificio rivolto, non verso il mare, ma verso la retrostante via Garibaldi. Progetto la cui concezione è del tutto diversa da quello del concorso del gruppo di Autore.

4 Giuseppe ed Alberto Samonà, tra il 1928 ed il 1987, hanno elaborato per l'area dello Stretto, e per alcune delle loro città: piani urbanistici, progetti architettonici, concorsi di idee, saggi, ricerche, conferenze, interventi in dibattiti ed infine opere realizzate. Si vedano i saggi che ho dedicato a questo capitolo consistente dell'attività di padre e figlio nell'area dello Stretto: CARDULLO, *Giuseppe ed Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma 2006; ID., *Il Piloni del Ponte sullo Stretto di Giuseppe Samonà*, Officina, Roma 2016; ID., *L'idea del Territorio dello Stretto. Dalla Conurbazione alla Città Metropolitana*, Magika, Messina 2016.

5 Più recentemente due storici dell'arte e dell'architettura hanno ricostruito le vicende degli isolati della Palazzata realizzati prima della seconda guerra mondiale dandone una interpretazione che, a mio avviso, non è certa e sicura e su cui manifesto qualche dubbio. Vedi: R. MERCADANTE, *Messina dopo il terremoto del 1908. La ricostruzione dal Piano Borzi agli interventi fascisti*, Caracol, Palermo 2009; G. PALAZZOLO, *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal Concorso per la nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, Grafill, Palermo 2010.

6 Nel 1918 l'ing. L. Borzi, l'ing. S. Buscema e l'arch. R. Ceccolini presentano un progetto per 'La nuova Cortina del Porto di Messina', quindi appare questa nuova denominazione, che prevede un porticato continuo a doppia altezza verso il mare ed una terrazza continua pubblica percorribile.

7 Escludiamo dalle riflessioni che seguono i primi tre isolati, sicuramente più tradizionalisti, sicuramente più vicini ai giudizi della relazione della commissione del concorso del 1930 presieduta da Ugo Ojetti, molto probabilmente senza la mano decisiva di Giuseppe. Il Palazzo del Littorio ed il Palazzo dell'INFALL, progettati con Guido Viola con cui Giuseppe condivide lo studio a Roma, sono perfettamente in linea con l'architettura italiana del 'regime'. Solo il dettaglio del rivestimento in travertino nei due edifici (ricordo che nel bando del 1930 era espressamente reso

12. Foto odierna dell'isolato 9°.

13. Foto odierna dell'isolato 10°.

14. Foto odierna dell'isolato 11°.

obbligatorio l'uso di pietre siciliane) chiarisce inequivocabilmente l'intenzione formale, lo stile, il linguaggio, i riferimenti, l'appartenenza ad una epoca.

8 Forse andrebbe fatta una riflessione sulla tutela delle architetture dei maestri del novecento. La mia foto è del 2018. I colori degli isolati sono diversi da come li aveva realizzati Giuseppe Samonà: pilastri e travi erano grigi, la muratura bianca, i balconi di vari colori. Vedi: F. TENTORI, *Giuseppe ed Alberto Samonà. Fusioni tra architettura e urbanistica*, Testo & Immagine, Torino 1996, p. 36.

9 In tutti e undici gli isolati il passo della struttura è molto simile, direi uguale, avendo una oscillazione tra i metri 4,05 del primo e secondo isolato ed i metri 3,63 dell'isolato del Jolly, il decimo. Unica eccezione è il nono, palazzo dell'INPS, con il suo ritmo, serratissimo, di tre metri.

10 Il 5° e l'11° isolato sono gli unici che hanno la distribuzione in pianta uguale, i prospetti, invece, sono diversi in tutte e quattro le trame. Ulteriore dimostrazione di questo ragionar per variazioni.

11 I primi tre edifici sono tradizionalmente intonacati a graniglia, di colore crema i primi due, di colore ocre il Banco. Il basamento di tutti e tre è rivestito della stessa pietra grigia siciliana di Billiemi; ma nei due isolati dell'INA, le lastre sono fissate con borchie in rame. I balconi dell'INA hanno un corrimano in marmo bianco, invece le lesene dei due piani superiori al piano terra sono rivestite di tessere quadrate, a pasta vitrea, di color verde acqua; materiale, le tessere, che torneranno frequentemente negli interventi degli anni cinquanta, a collegare matericamente soluzioni adottate a Venezia, con Messina. Le due architetture più ortodosse al regime, Littorio e INFAL, sono naturalmente rivestite di lastre, piuttosto grandi, di travertino. Solo alcune parti sono intonacate e tinteggiate di color crema.



15



16



17



18

15-18. Collage fotografici di frammenti delle facciate degli isolati realizzati da Giuseppe Samonà negli anni Cinquanta.
© Elaborazioni grafiche di Francesco Cardullo

Disegni di una città moderna: la Cortina del Porto di Messina

Paola Raffa

L'immagine della città di Messina, distrutta dal terremoto del 1908, coincide con la rappresentazione della sua nuova edificazione. La città prende forma dal disegno del Piano Regolatore Generale, redatto dall'ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico Comunale Luigi Borzi, in seguito dal disegno dell'architettura dei singoli edifici. Il disegno urbano, retaggio dei piani illuministici di fine Ottocento, riprende una scacchiera regolare di isolati che formano una ordinata sequenza di eventi. All'interno della griglia, apparentemente rigida, una serie di combinazioni architettoniche delineano l'immagine della nuova città. Tra queste la *Cortina del Porto* ubicata sul luogo dell'antico Teatro Marittimo, imponente monumento simbolo dell'identità di Messina.

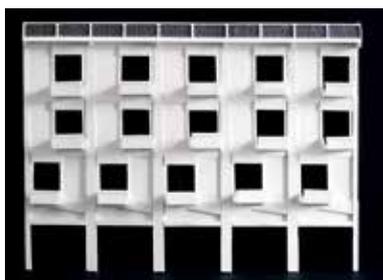
Il *Concorso di idee per una Facciata tipo* del 1930 indirizza il dibattito architettonico locale verso le nuove tendenze linguistiche e grammaticali del panorama nazionale. Il progetto vincitore porta la firma di un team di architetti e ingegneri siciliani: Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola.

L'edificazione della *Cortina del Porto di Messina* si svolge in due fasi a partire dal 1936. Nella prima fase il repertorio linguistico è quello austero che il regime impone agli edifici di rappresentanza. Dopo una interruzione di circa dieci anni, tra il 1952 ed il 1958, si prosegue con la costruzione degli isolati interamente riprogettati da Giuseppe Samonà e caratterizzati da una nuova espressione linguistica. Fanno parte di questa seconda fase il Jolly Hotel del 1952, la sede dell'INPS del 1954 e quattro blocchi residenziali realizzati tra il 1953 e il 1958.

La *Cortina del Porto* è un organismo architettonico costituito da undici isolati realizzati in ventidue anni. È composta da edifici a destinazione pubblica e residenziali, una *unità d'habitation* lineare che si sviluppa per circa un chilometro di lunghezza. Gli edifici che riguardano questo saggio sono gli isolati residenziali (Is. IV, Is. V; Is. VI, Is. XI) progettati da Giuseppe Samonà e realizzati tra il 1953 e il 1958.

La cospicua quantità di elaborati grafici autografi rinvenuti presso l'Archivio Comunale e l'Archivio del Genio Civile di Messina e presso l'Archivio Progetti dello IUAV di Venezia rivela che il disegno della facciata è stato lo strumento principale nella ideazione del progetto. Lo dichiara già nel 1959 Francesco Tentori, che nell'articolo apparso sul numero 227 di «Casabella-Continuità», indica Samonà il «consulente per le facciate» che traendo vantaggio dalle aumentate sezioni strutturali a cui erano vincolati tutti gli edifici messinesi «è andato sviluppando da edificio a edificio una architettura fatta di elementi molto semplici, accostati sulle lunghe facciate con ritmo di sfalsamenti e di alternanze [...] rispettando la continuità figurativa che relaziona l'insieme»¹.

I disegni della *Cortina del Porto* di Samonà si collocano nel contesto storico di metà XX sec. in cui si è già transitati dal virtuosismo grafico accademico (ne sono esempio la produzione di prospettive a carboncino e i disegni di concorso del 1930) verso l'esaltazione della linea pura come mezzo di espressione dell'invenzione progettuale. Nel periodo di ricostruzione post-bellica l'obiettivo principale è la ricostruzione, il linguaggio grafico diventa il mezzo di comunicazione privilegiato tra il progettista, le autorità preposte



01



02

alle autorizzazioni e il cantiere. Un mezzo di espressione codificato e normato² di comune interpretazione. Esso deve necessariamente «visualizzare la forma, definire le funzioni, verificare le dimensioni in una rinnovata dimensione estetica, poeticamente etica»³ dell'architettura da costruire.

Il *corpus* di disegni studiati fanno parte di questa categoria. Copie eliografiche piegate 'a fisarmonica' di disegni a tratto di china su carta lucida (facilmente riproducibili), elaborati in cui la rappresentazione grafica contiene i codici e livelli normativi previsti per l'esposizione del progetto.

Un sistema rappresentativo codificato in cui la proiezione ortogonale è la garanzia di controllo del progetto, pianta, sezione, prospetto, un repertorio di segni essenziali che si ripetono identici per ogni fabbrica. La dettagliata struttura organizzativa dei disegni, la sequenza delle raffigurazioni, il minuzioso sistema di quotatura, le sezioni di dettaglio alla scala 1:20 e gli appunti a matita sulle cianografie, che evidenziano la cura riservata allo studio di ogni dettaglio, indicano la chiara finalità comunicativa del disegno per la costruzione dell'architettura. Ed è dalla concretezza della costruzione che «prendono forma e traggono occasione le trame complesse delle sue opere e quella attitudine che non rifugge contaminazioni e sperimentismi ma li mette alla prova»⁴.

Con gli studenti del Corso di *Disegno dell'Architettura 2* della Facoltà di Architettura di Reggio Calabria, nell'A.A. 2008-2009 e 2011-2012⁵, si sono predisposte campagne di rilevamento degli isolati della *Cortina del Porto*.

L'obiettivo dello studio degli isolati della *Cortina* era di verificare la corrispondenza tra i dettagliati disegni di progetto elaborati da Giuseppe Samonà e il corpo dell'architettura realizzata: rilievo, rappresentazione e analisi dell'architettura come pratica multivalente per la conoscenza dell'architettura. Il rilievo diretto risultava lo strumento idoneo all'obiettivo preposto. Procedendo dal generale al particolare, per ogni isolato sono state rilevate le quattro facciate, successivamente la presa delle misure ha interessato la ripartizione delle campate che si ripetono in moduli seriali. La fase mensoria ha obbligato alla presa delle misure di tutte le variazioni di piani che modulano le campate in sotto parti. Si sono così indagati gli aspetti dimensionali, geometrici, costruttivi fino alla definizione dei materiali impiegati, mettendo in relazione il tutto con le singole parti.

Una fase fondamentale nello studio di quest'opera ha riguardato la campagna fotografica che ha consentito una dettagliata indagine delle facciate. Una sequenza di *frame* che a partire da quattro campate si riduce prima a una singola campata e successivamente alla presa ortogonale di tutte le variazioni di superficie e i cambi di trama.

Il processo di configurazione dei prospetti, in elaborati digitali bidimensionali e tridimensionali, è avvenuto in due momenti complementari: la restituzione grafica del rilievo e il ridisegno in ambiente digitale degli elaborati di progetto. Ciò ha permesso una elevata precisione dimensionale delle parti strutturali, dei pannelli in muratura e delle bucaure senza lasciare margini alle possibili

01. Modello di cinque campate dell'isolato 4.

02. Modello di cinque campate dell'isolato 5.



03



04

03. Modello di cinque campate dell'isolato 6.

04. Modello di cinque campate dell'isolato 11.

tolleranze di errore del rilievo.

Per la restituzione grafica è stato predisposto un *layout* delle tavole in cui la rappresentazione di ogni isolato figura alla stessa scala metrica e con lo stesso metodo di rappresentazione dei disegni di progetto. È stato importante ripetere il tipo di disegno e utilizzare lo stesso metodo di rappresentazione dei disegni di Samonà al fine di rendere confrontabile il disegno di progetto con il rilievo dell'architettura.

Ogni isolato è stato rappresentato mediante i quattro prospetti a scala 1:100; i prospetti nord e sud alla scala 1:50 affiancati da due sezioni verticali; cinque campate della facciata rivolta verso il mare alla scala 1:50 con due sezioni verticali passanti per le bucaie; un modello tridimensionale. Inoltre sono stati realizzati tre *maquettes* in cartoncino bianco: uno alla scala 1:200 dell'isolato, uno alla scala 1:200 del prospetto rivolto verso il mare e uno alla scala 1:50 di cinque campate della facciata. I modelli analogici alla scala 1:200 specificano la tridimensionalità della *Cortina* alla scala urbana, mentre i modelli delle campate evidenziano l'accentuata plasticità delle facciate.

La restituzione grafica in elaborati comparativi mette in evidenza gli aspetti teorici che sottendono la composizione dell'architettura. La misura rilevata scandisce le regole e la trama ma anche e soprattutto quella «infinità di eccezioni di variazioni, di leggeri spostamenti»⁶ non percepibili alla vista.

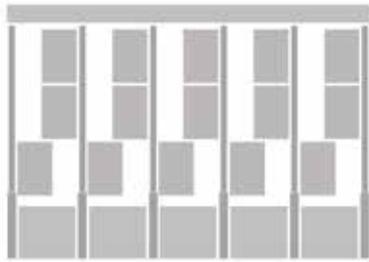
Su un rigido testo strutturale scandito da un costante ritmo dimensionale, Samonà elabora variazioni sintattiche in cui i codici del linguaggio architettonico si combinano in sequenziali variazioni formali e figurali.

La sintassi di ogni facciata è data dalla diversa declinazione degli elementi compositivi. Il linguaggio classico risiede nella composizione dell'unità, in cui sono chiaramente marcati, basamento, coronamento e partizioni; mentre è attribuibile all'invenzione compositiva del Movimento Moderno la relazione fra gli elementi, le alternanze tra pieni e vuoti, tra orizzontalità e verticalità, la ripetizione modulare.

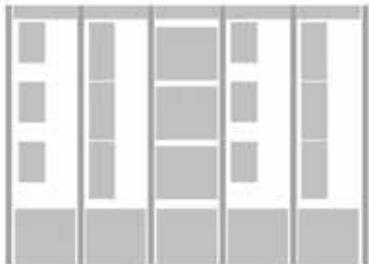
È vero che ogni edificio è una unità autonoma e conclusa, ma la grammatica dell'architettura che utilizza gli stessi codici compositivi e tecnici conferisce una grande unitarietà d'insieme. Il nuovo linguaggio espressivo si pone come mediazione tra il carattere sperimentale dell'invenzione progettuale e le limitazioni del bando di concorso e delle rigide normative antisismiche previste per la città.

Decodificare le facciate samoniane attraverso la rappresentazione delle componenti geometrico-compositive ha permesso di organizzare secondo un codice grafico gli elementi dell'architettura e definirne l'aspetto figurale. È proprio il grafico d'analisi, elaborato sul registro di scomposizione delle partiture dei piani che ne definisce le tematiche architettoniche: «linearità nordiche e materia mediterranea, le astratte trame De Stijl, e l'organicità wrightiana, calligrafie gotiche e brutalismi»⁷.

Ci si è, inoltre, affidati al presupposto fondamentale che gli isolati della *Cortina* fanno riferimento a un linguaggio consolidato, a quella «organizzazione sistematica dei saperi sull'architettura e



05



06

dell'architettura come produzione intellettuale» in cui la nozione di 'ordine' è il fondamento principale, seguito dalla 'costruzione', momento in cui «la struttura portante dell'edificio coincide con la struttura logica»⁸. L'analisi dei prospetti mette in evidenza il valore dell'architettura attraverso la riduzione del segno che nella sinteticità espressiva traduce la realtà in segni che sottendono un processo teorico in cui la scomposizione per parti diventa il criterio per la definizione degli elementi architettonici⁹. La sintetizzazione del segno denota, dunque, una corretta percezione del linguaggio architettonico in cui la linea è il segno fondamentale della costruzione dell'immagine dell'architettura che seleziona e evidenzia gli elementi compositivi rendendoli più chiari rispetto alla complessità del reale. La lettura critica delle facciate ha obbligato a un confronto continuo con le qualità geometriche e dimensionali. La struttura verticale, segna e definisce la campata. I pilastri che, fuoriescono e si riducono dimensionalmente verso l'alto, sono l'elemento base all'interno del quale si alternano le declinazioni compositive: bucatore, rifasci, balconi e persino la partitura dei vetri degli infissi. La struttura verticale definisce la regola della facciata, architettonica e urbana; la campata, che segna il ritmo della partizione, diventa, a sua volta, l'elemento fondamentale del partito decorativo. È proprio nel sistema di aggregazione della campata che è contenuto l'ordine compositivo degli elementi architettonici, che si ripetono in alternanze seriali definendo altri ordini modulari.

La partitura orizzontale, segna il secondo piano geometrico della facciata, è sottolineata dalle travi, sempre arretrate rispetto ai pilastri e da rifasci che materializzano la posizione delle finestre e diventano linee di forza nella sporgenza dei balconi.

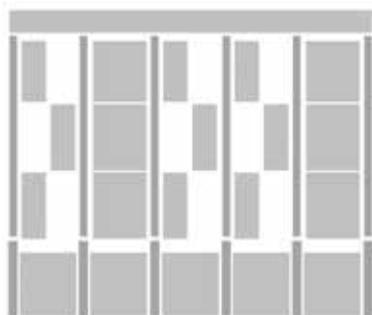
Le bucatore, balconi e finestre, sono regolari elementi geometrici complanari sempre definiti nella loro cornice e evidenziati dalla vela dell'architrave che maschera la serranda avvolgibile. I balconi, in forte aggetto, disallineati o continui, negano banali simmetrie e segnano incisivamente l'ombra che palesa la ragione plastica della facciata.

La superficie muraria è definita da linee orizzontali e verticali che marciano assi e rifasci all'interno della campata e la suddividono in moduli. Elementi di decoro che sottolineano le proporzioni dimensionali attraverso variazioni cromatiche e materiche, completano il rapporto pieno/vuoto e concorrono alla esplicitazione della partizione strutturale. Ogni rifascio che definisce un piano aggettante o rientrante è trattato con materiale e colore differente: «è con i materiali, le trame, la grana, i colori che si evidenzia, oltre a una perizia costruttiva, un'abilità compositiva [...] sono trattate con una finitura composta di cemento bianco, sabbia, polvere di marmo e pietrisco bianco di piccola pezzatura, che prima di asciugare viene dilavato con l'acqua per permettere alle pietre di emergere»¹⁰ e anche tessere di pasta vitrea rosa, giallo e viola.

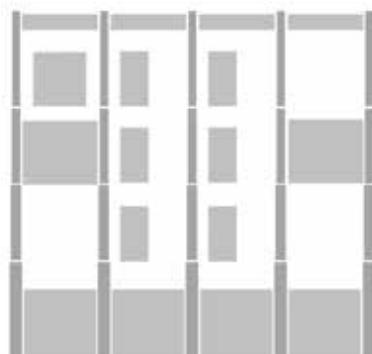
La facciata non contiene elementi gerarchici, non sono marcati assi di simmetria, ma è una ripetizione seriale di relazioni e variazioni fra la morfologia degli elementi e la posizione che occupano. L'ordine seguito nella lettura parte dal presupposto teorico che «la facciata

05. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 4.

06. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 5.



07



08

è da un lato l'espressione dell'architettura che racchiude e, dall'altro funzione dello spazio urbano che definisce»¹¹, una composizione di significato e significante in cui struttura, superficie e elementi partecipano alla definizione linguistica teorica e all'aspetto funzionale. I segni della *Cortina del Porto* di Messina evidenziano un indiscusso retaggio di conoscenze culturali e tecniche intense esperienze intellettuali. L'immagine della città e la sua identità di città moderna è restituita nel disegno della sua architettura.

Note

- 1 F. TENTORI, *Giuseppe Samonà e la Palazzata di Messina*, «Casabella-Continuità», n. 227, 1959, pp. 29-43.
- 2 Nel 1946 viene pubblicata la prima edizione del *Manuale dell'Architetto* di Mario Ridolfi e nel 1954 *L'Enciclopedia pratica per progettare e costruire* di Ernest Neufert.
- 3 M. UNALI, *Lessico Familiare. Il disegno della palazzina romana negli anni '60*, in *Il disegno della palazzina romana*, a cura di C. Mezzetti, Edizioni Kappa, Roma 2008, p. 109.
- 4 G. ARCIDIACONO, *Messina e il moderno, scritti sulla ricostruzione della Fiera di Messina*, Grafiche Monforte, Catania 2010, p. 40.
- 5 Nei due anni di corso circa 120 studenti, suddivisi in gruppi da tre e quattro unità, hanno rilevato e ridisegnato gli undici edifici della *Cortina del Porto di Messina*.
- 6 F. CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 15.
- 7 ARCIDIACONO, *Messina e il moderno, scritti sulla ricostruzione della Fiera di Messina*, cit., p. 40.
- 8 C. AJROLDI, *Il restauro del moderno: un progetto a Palermo*, in *Il progetto nel restauro del moderno*, a cura di E. Palazzotto, L'Epos, Palermo 2007.
- 9 P. ALBISINNI, *L'analisi grafica dell'architettura: dall'analogico al digitale*, in *Architettura, disegno, modello*, a cura di P. Albisinni, L. De Carlo, Gangemi Editore, Roma 2011.
- 10 CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, cit., p. 20.
- 11 R. DE FUSCO, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma 1973.

07. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 6.

08. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 11.



09. Prospetto laterale dell'isolato 4.



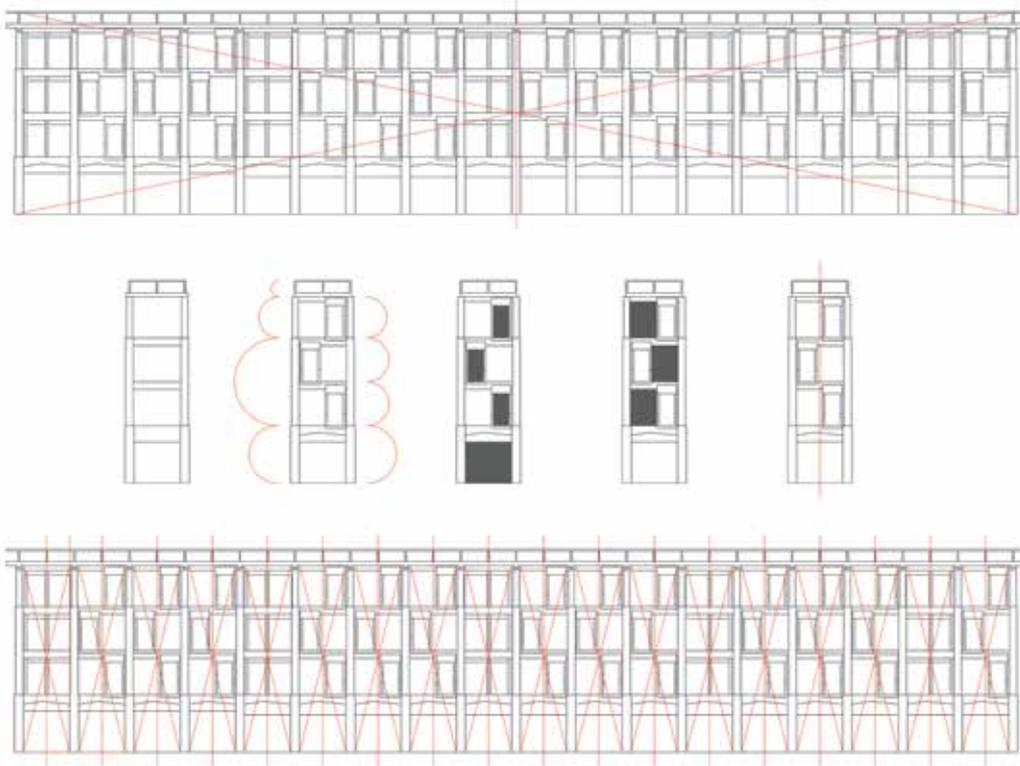
10. Particolare del prospetto dell'isolato 4.



11. Prospetto laterale dell'isolato 6.



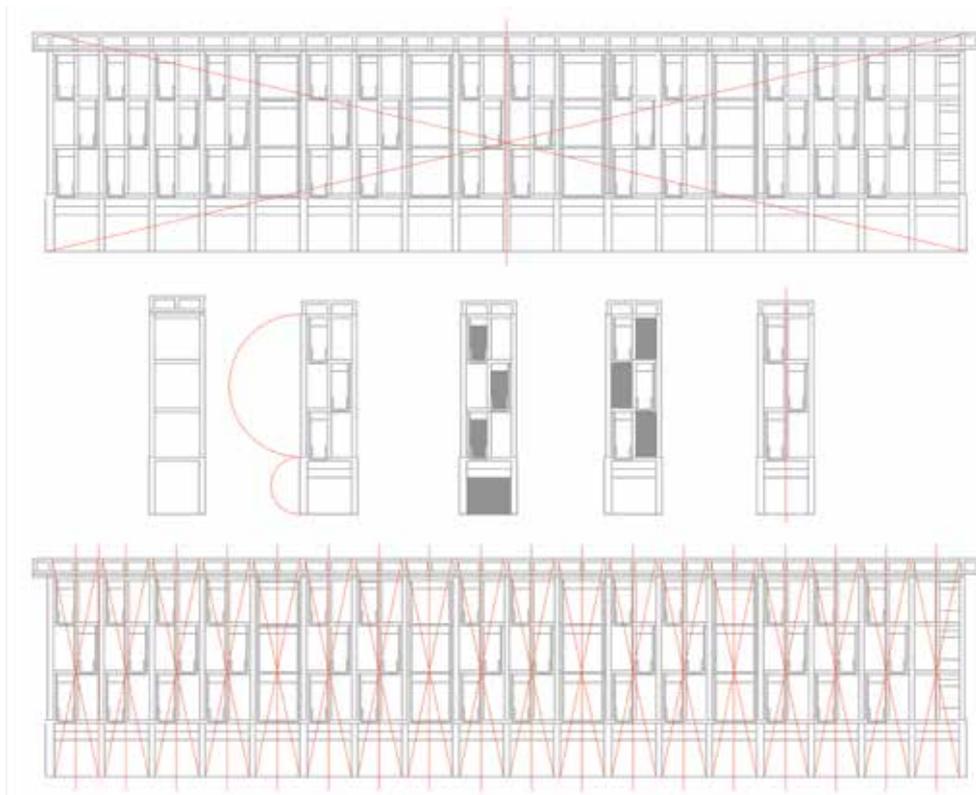
12. Particolare del prospetto dell'isolato 6.



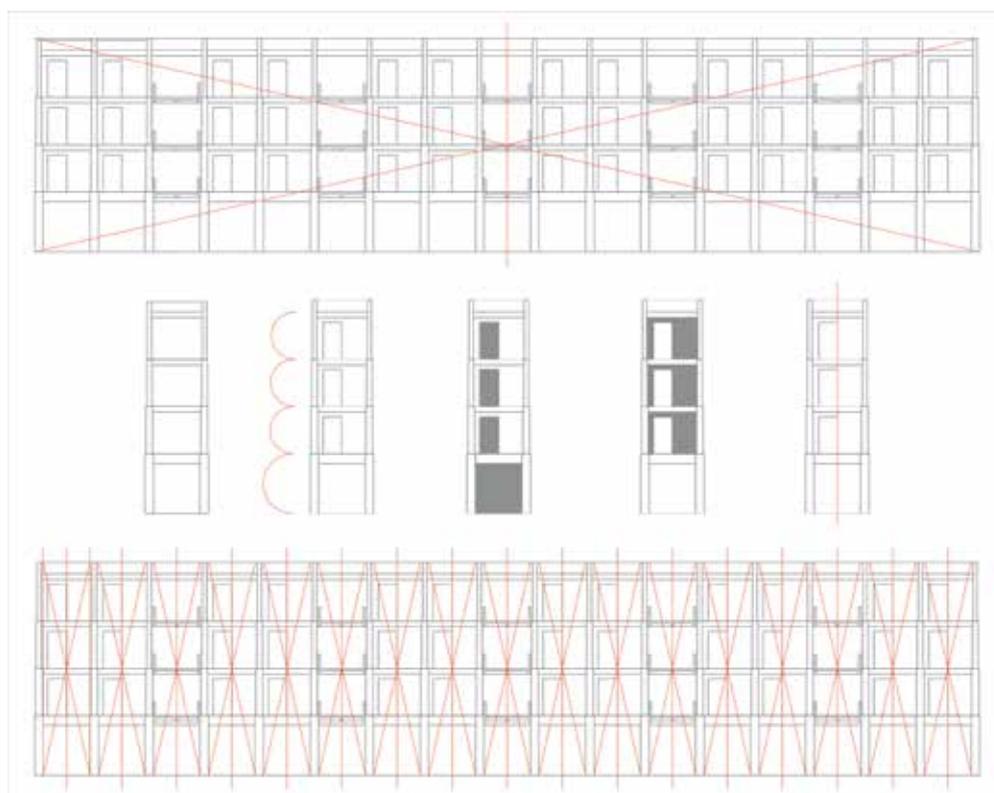
13. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 4.



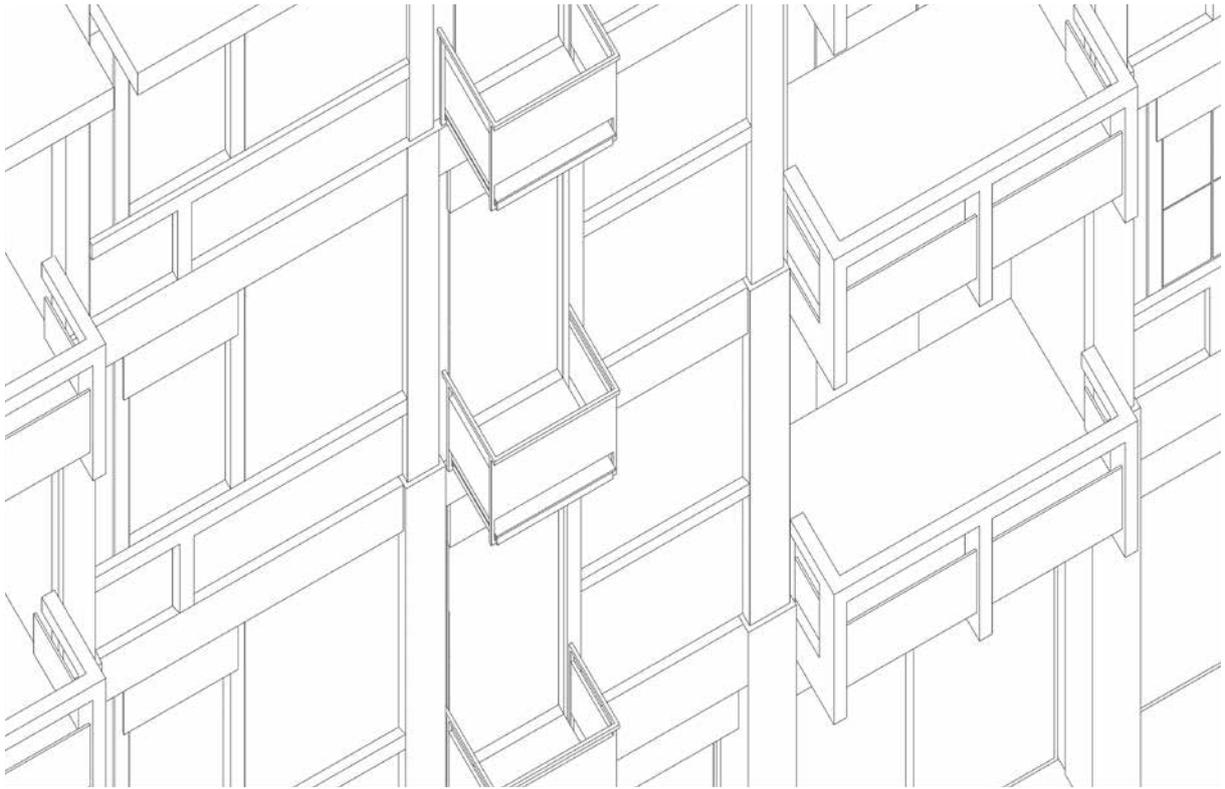
14. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 5.



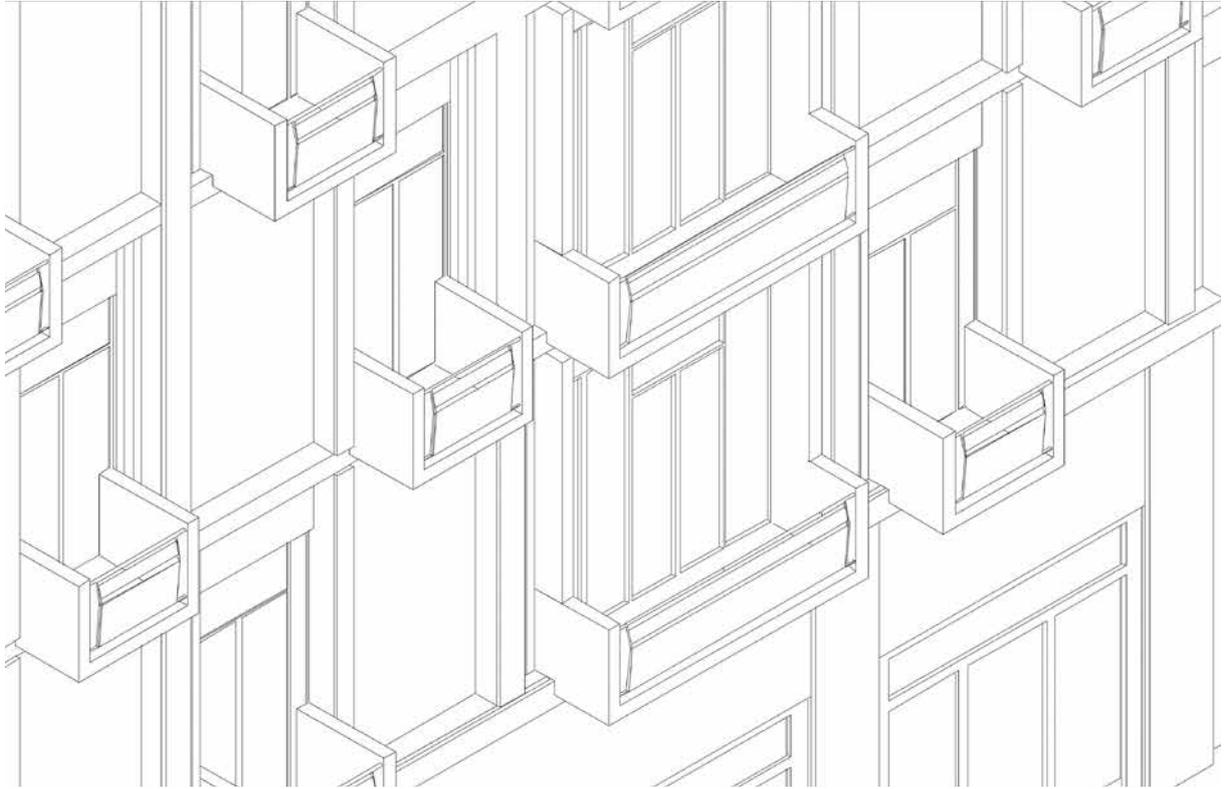
15. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 6.



16. Analisi grafica dei prospetti dell'isolato 11.



17. La plasticità delle facciate, isolato 4.



18. La plasticità delle facciate, isolato 5.



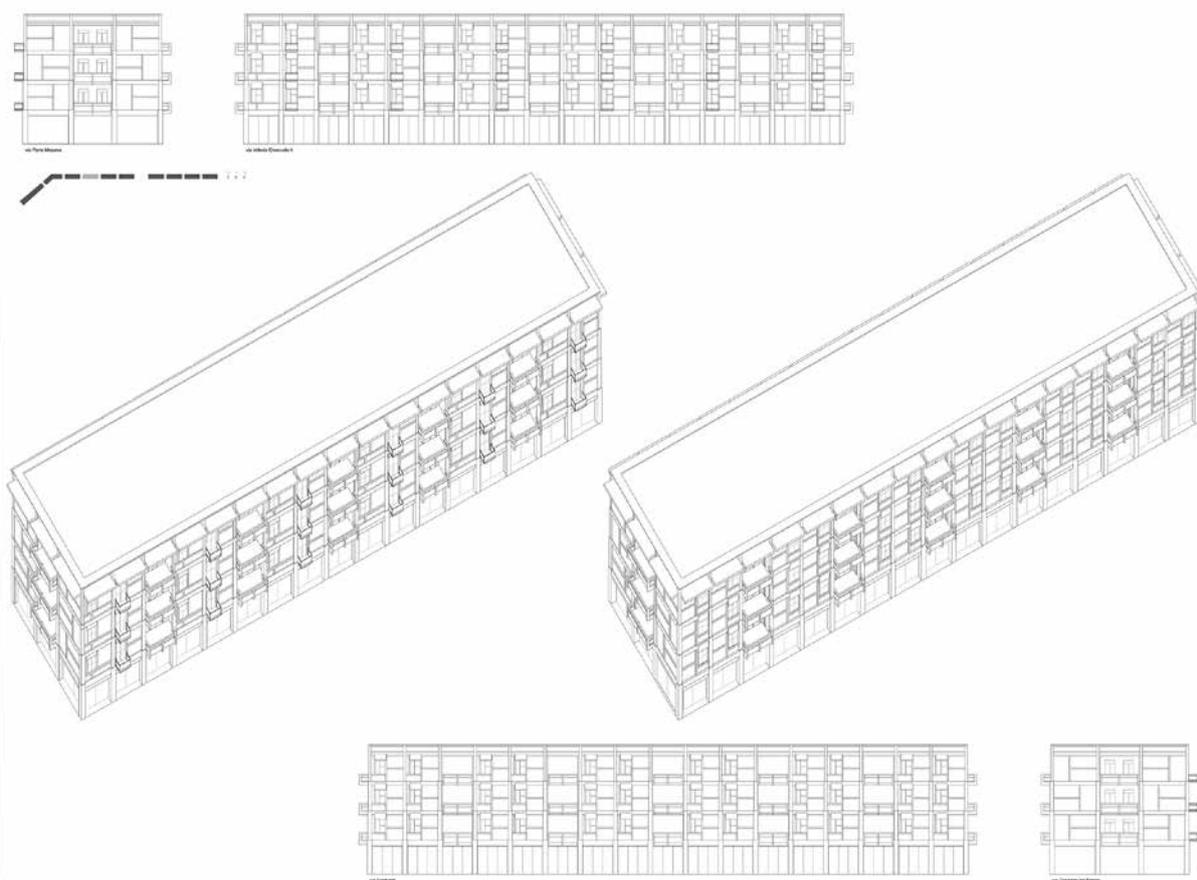
19. La plasticità delle facciate, isolato 6.



20. La plasticità delle facciate, isolato 11.



21. Restituzione grafica del rilievo, i prospetti.



22. Restituzione grafica del rilievo, vedute assometriche.

La Palazzata di Messina: ambizioni di una rifondazione continua. Progetti di resistenza e adattamento tra necessità di difesa e costruzione di spazi di relazione dal Medioevo a Samonà

Anna Terracciano

Origini

L'immagine di Messina tramandata dalla sua iconografia storica è quella di una città sempre vista dal mare e attraverso alcuni capisaldi del territorio diventati nel tempo i suoi maggiori simboli: la Falce del porto, la Lanterna del Montorsoli¹ e la Palazzata. Un'immagine che si fonda sul rapporto inscindibile tra città e acqua di cui La Palazzata rappresentava e stabiliva il limite². Il primo nucleo di questa struttura può essere ricondotto alla Loggia dei Mercanti, un palazzo pubblico destinato ai commercianti, opera di Jacopo del Duca (1589), posizionato in corrispondenza dell'attuale Municipio, accanto al quale si trovava una grande porta monumentale, la Porta della Loggia, di fronte a cui era originariamente situata la celebre Fontana del Nettuno³ [fig. 01].

Ma è anche alla molteplicità dei punti di vulnerabilità di Messina, per la notevole estensione della costa, che bisogna ricondurre le origini della costruzione della Palazzata. La necessità di proteggere la città dagli attacchi che avvenivano prevalentemente via mare da parte di Angioini ed Aragonesi ha visto nel tempo la realizzazione di alcune importanti strutture difensive a partire dalle Mura Mamertine⁴ che formavano una prima delimitazione degli insediamenti lungo il porto e che furono successivamente rafforzate come una cortina muraria continua, circondando e chiudendo Messina verso il mare. La città appariva così densa e affollata, un groviglio urbano nettamente distaccato dal mare, mentre è la falce del porto, origine dell'insediamento, che abbraccia e vincola a sé il rapporto con le acque e lo Stretto⁵.

Identità e riconoscibilità della 'prima' Palazzata

È nel 600 che la città assume la fisionomia di una repubblica indipendente gestita da una ricca borghesia in cui il commercio è il motore economico e sociale⁶. In questo contesto l'allora viceré Emanuele Filiberto di Savoia incarica Simone Gullì, esponente di spicco del barocco messinese, di unire in un unico registro stilistico l'intera cortina del porto (1622-25) come espressione del potere economico del ceto borghese e nobile e simbolo della rinnovata importanza portuale. Si tratta di una costruzione di 13 edifici in marmo con 4 ordini di finestre intervallati da grandi porte monumentali che mettevano in comunicazione il porto con la città. Il risultato, testimoniato da numerosi dipinti d'epoca, era spettacolare: l'intera baia era disegnata da un fitto susseguirsi di finestre, archi e porte che convergevano al centro sulla Loggia dei Mercanti. Il ritmo serrato delle costruzioni era tale da apparire come un enorme unico palazzo con 18 porte e 1064 finestre che cingeva in un ampio abbraccio l'intera cortina del porto⁷ [fig. 03], tanto da meritarsi l'appellativo di Teatro Marittimo.

Di questa prima Palazzata nulla è rimasto perché fu gravemente danneggiata dal terremoto del 1783. Ad oggi ne possiamo ricordare non solo l'ambizione degli intenti e la magnificenza delle scelte, ma soprattutto il suo ruolo nell'incidere un significativo mutamento nel rapporto di percezione città-mare attraverso la fruizione delle aree della Falcata, prima escluse dalla vita urbana, ma che costituiscono



01

invece, con quelle del Teatro Marittimo, un *continuum* di spazi di uso pubblico. Palazzata e Falcata rappresentano infatti l'una la prosecuzione anulare dell'altra; un unico dispositivo in cui natura e artificio si alternano dinamicamente lungo il percorso dell'area portuale [fig. 04]. Questa relazione di mutua fruizione fu però bruscamente interrotta con la costruzione della Cittadella Spagnola (1680), escludendo così le aree della Falcata dalla vita urbana e determinando il decadimento del traffico portuale⁸.

Relazioni spaziali e nuove funzioni nel progetto della 'seconda' Palazzata

Nel 1803, a seguito del terremoto del 1783, si decise per il restauro e la ricostruzione parziale della Palazzata, in stile neoclassico, ad opera di Giacomo Minutoli. Il nuovo progetto, più grande e monumentale del precedente, ebbe vita breve: ultimato negli anni successivi fu distrutto dal terremoto del 1908⁹.

La nuova Palazzata si presentava come una serie ininterrotta di edifici con lo stesso stile architettonico, disposti ad arco sul porto per circa 1500 m [fig. 05] e divisa in 36 isole con altrettante porte che mettevano in connessione la marina con la città, consentendo il passaggio tra le due strade parallele alla successione degli edifici. Il Palazzo del Municipio [fig. 06] ai suoi lati aveva due passaggi, la Porta di Nettuno e la Porta S. Camillo, che mettevano in comunicazione via Garibaldi col Corso Vittorio Emanuele. Complessivamente, il prospetto dell'intero intervento si presentava imponente ed efficace nella sua volontà di rappresentare ancora il ricco ceto medio dedito alle attività produttive e commerciali. La città viene dunque ricostruita in continuità con il passato, a partire dai suoi simboli, mantenendo l'impianto originario e limitando gli interventi all'area più colpita¹⁰.

La ricostruzione stessa della Palazzata riafferma la centralità dell'area portuale in cui si insediano funzioni commerciali, amministrative, turistiche oltre che residenze signorili in cui è la

01. Porta della Loggia e Fontana del Nettuno.
 © <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_della_Loggia_\(Giacomo_del_Duca\)1.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_della_Loggia_(Giacomo_del_Duca)1.jpg#mw-jump-to-license)>



03



05

Piazza del Municipio a costituire il polo più importante; mentre le limitrofe via Garibaldi e Corso Vittorio Emanuele, caratterizzate da numerose botteghe, mercati e banchine portuali, costituiscono un polo commerciale primario¹¹ [fig. 07].

Il progetto del Minutoli non va riletto soltanto in un'ottica prettamente architettonica, in quanto ha favorito nuove relazioni spaziali attraverso la riorganizzazione del sistema stradale¹², lo sviluppo di nuove funzioni e il rafforzamento della centralità commerciale e produttiva di questa parte di città a contatto diretto con il porto, ma ha anche avviato opere di risanamento ambientale come la sistemazione delle canalizzazioni delle acque malsane, la demolizione di quartieri degradati, e regolato la linea di approdo del porto¹³.

Così, all'alba del 1908, le principali polarità urbane messinesi sono ancora costituite dal porto e dalla Palazzata, insieme a tutte le funzioni che vi gravitano intorno. Ancora una volta l'immagine che si ha della città dal mare ha un fortissimo impatto visivo che nasconde però una forte debolezza strutturale. Il terremoto del 28 dicembre 1908 danneggerà gravemente soprattutto le isole a nord del Municipio che subiranno danni non irreparabili alle strutture interne ma aggravati da un successivo incendio, mentre quelle a sud, pur riportando modesti danni alle strutture, conserveranno in gran parte i prospetti [fig. 08]. Da questo momento il destino della Palazzata sarà deciso attraverso un dibattito tra due opposti orientamenti, uno per la conservazione e l'altro per l'abbattimento¹⁴.

Orientamenti progettuali verso la 'terza' Palazzata

L'incarico di redigere il nuovo Piano urbanistico fu affidato al dirigente dell'ufficio tecnico comunale, Luigi Borzi, il cui progetto, secondo le indicazioni tracciate dal Piano Spadaro (1869), fu approvato alla fine del 1911. Differentemente dalla ricostruzione successiva al sisma del 1784 che, nonostante la distruzione di gran parte della città, non ne mutò minimamente l'aspetto, il Piano Borzi disegnava una città quasi totalmente nuova, con palazzi di modesta altezza, lunghe strade diritte e larghe, pianta ortogonale e isolati a scacchiera¹⁵.

Per l'area della Palazzata si apre invece un dibattito tra conservatori e tecnici. I primi fermamente convinti nel volerla conservare, pur accettando il compromesso con alcune soluzioni architettoniche del nuovo Piano per salvaguardarne la memoria e l'identità, i secondi, seguendo le motivazioni igieniche, sismiche ed economiche, propendono invece per la demolizione totale e l'arretramento della linea di edificazione sul lungo mare, per effetto del vincolo di inedificabilità a meno di 100 m che disporrà la Commissione¹⁶. Purtroppo le nuove disposizioni, pur stabilendo che la città può essere ricostruita nello stesso luogo, obbligano all'applicazione dei nuovi parametri tecnici che impongono l'abbattimento¹⁷ dell'intera Palazzata, nonostante i palazzi superstiti fossero ancora parzialmente recuperabili.

Tutti i progetti per la ricostruzione di Messina si scontrano su quest'area, per il suo enorme valore simbolico e strategico. Lo stesso

03. Louis François Cassas, *Vista del porto di Messina*, 1783, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harry G. Sperling Fund Purchase, 2013. © <<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/galleys-in-the-gallery>>

05. Messina prima del disastro del 28 dicembre 1908. Panorama dal molo, Cartolina. © <www.delcampe.it>



06



07

Borzi fa una proposta per la Palazzata in stile eclettico-liberty¹⁸, non prevista nel Piano e mai realizzata, che includeva uno spettacolare colonnato che avrebbe dovuto chiudere l'attuale piazza del Municipio [fig. 9] e un lungo terrazzo percorribile¹⁹. Borzi abbandona l'immagine storica consolidata della Palazzata trasformandola radicalmente secondo una organizzazione degli spazi, delle abitazioni e degli isolati ispirati ai criteri di economia delle risorse e del razionalismo compositivo²⁰. Un cambiamento reso ancor più significativo dall'abbattimento del Palazzo Municipale, poi ricostruito in posizione più arretrata e con un'ampia piazza antistante. Ciò richiede una revisione della viabilità in ragione della collocazione, di fronte al nuovo Municipio, di una cortina costituita da colonnati, botteghe e percorsi pedonali.

Nonostante l'assetto generale del porto sia stato ripristinato quasi completamente, è proprio alla riedificazione della Palazzata che si attribuisce la rinascita dell'antica centralità, urbana e mediterranea, così, successivamente alla sua demolizione nel 1913, e poi alla morte di Borzi, nel 1928 l'Amministrazione Comunale decide di bandire un Concorso Nazionale per la sua ricostruzione, proprio a partire dalle condizioni esplorate dallo stesso Borzi²¹.

Samonà e la sfida di una Palazzata 'moderna'

Con questo primo Concorso Nazionale di idee bandito a Messina nel 1939, si avvia un primo importante contributo per l'apertura della città a nuove idee da architetti appartenenti a realtà differenti dalla cultura dell'isola²².

Il bando si presenta molto restrittivo perché richiede un lavoro in grado di evocare la monumentalità dell'antico Teatro Marittimo. Tuttavia, come avviene per il progetto di Borzi, l'obbligo di attenersi alle norme anti-sismiche rende impossibile la realizzazione di una struttura unica. La nuova costruzione deve essere costituita da edifici su tre livelli divisi lungo 13 isolati con un distacco minimo tra gli edifici pari a 14,5m con la possibilità di elementi di collegamento realizzati in un unico stile²³.

Il concorso²⁴, a cui parteciparono personaggi come Piccinato, Paniconi e Pediconi, Marletta e La Padula, Fagiolo, Libera, Ridolfi, ecc., è vinto dal progetto *Post Fata Resurgo*²⁵ del gruppo formato dagli architetti Camillo Autore, Raffaele Leone e Guido Viola, guidati da Giuseppe Samonà, che prevedeva 11 edifici allineati sul fronte del porto, incentrato su un asse perpendicolare alla facciata del Palazzo Municipale (centro geometrico, funzionale e relazionale del progetto) e rafforzato dalla presenza di una fontana alta quanto gli edifici limitrofi. Gli edifici relativi agli isolati dal IV al IX sono collegati tramite portali e colonnati per consentire, nell'alternanza tra pieni e vuoti, tagli che si aprono in corrispondenza di alcuni capisaldi architettonici o importanti assi urbani rispetto ai quali il progetto vuole aprire ed inquadrare visuali prospettiche, come la chiesa dei Catalani, l'abside del Duomo e il Teatro Vittorio Emanuele, creando con questi una continuità spaziale²⁶.

Il progetto viene ampiamente rimaneggiato e attraversa tempi

06. Palazzata di Giacomo Minutoli, Palazzo del Municipio.

© <[https://it.m.wikipedia.org/wiki/Palazzata_di_Giacomo_Minutoli#/media/File%3AMessina%2C_palazzo_del_municipio_e_palazzata_dopo_del_terremoto_del_1908_\(1\).jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Palazzata_di_Giacomo_Minutoli#/media/File%3AMessina%2C_palazzo_del_municipio_e_palazzata_dopo_del_terremoto_del_1908_(1).jpg)>

07. Palazzata prima del terremoto del 1908.

© <<http://www.granmirci.it/lapalazzata.htm>>



08

diversi e alterne vicende, tra cui l'immediato scioglimento del gruppo, risultando oggi privo dell'unità architettonica prevista, fatta eccezione per la serialità dei volumi e delle aperture. Dei blocchi previsti furono edificati secondo il linguaggio e gli elementi fondamentali definiti nel progetto solamente quelli più prossimi alla dogana a sud e il Banco di Sicilia, caratterizzato dal grande corpo centrale colonnato che segue la curva della strada²⁷. La parte centrale della Palazzata è sede degli edifici amministrativi direzionali, mentre gli altri edifici hanno una destinazione residenziale, con magazzini e negozi al piano terra.

La costruzione della Palazzata durò trent'anni: prima della guerra, Samonà e Viola si occuparono della realizzazione della Casa del Fascio (isolato VII) e del Palazzo Inail (isolato VIII) [fig. 04] mentre la sede dell'Ina (isolati I e II) e il Banco di Sicilia (isolato III) sono rispettivamente di Viola e Autore. Tra i lavori condotti personalmente da Samonà, dopo il 1945, si distingue la realizzazione della sede dell'Inps (isolato IX). Nel 1952, durante la realizzazione degli ultimi sei edifici, Samonà fu richiamato a Messina in qualità di consulente per le facciate²⁸.

Durante la sua realizzazione, la Palazzata non perde solo la monumentalità e l'unità che l'ha resa il simbolo di Messina, ma anche il ruolo storico strategico che ha sempre rivestito tra la città e il porto per la sua capacità di favorirne la forte integrazione tra le funzioni. I singoli edifici e le loro attività non riescono infatti ad integrarsi con il contesto né a costruire relazioni, relegandosi al ruolo di quinta del porto senza caratterizzarsi come una polarità funzionale riconoscibile. Mentre le funzioni portuali si specializzano, si separano sempre più da quelle urbane, e la Palazzata non diviene altro che il fronte che delimita la città dal mare, disattendendo così le richieste del concorso e gli esiti espressi dagli stessi vincitori²⁹.

La scomparsa di Autore (1936) e l'interruzione dei rapporti di collaborazione con Leone, intensificano il rapporto tra Viola e Samonà, mentre i forti cambiamenti politici e culturali avvenuti tra il primo e il secondo dopoguerra influenzano profondamente i linguaggi architettonici, contribuendo ulteriormente alla perdita della prevista unità stilistica. La progettazione diventerà infatti modulare anche in funzione dell'impiego di lastre in pietra per i prospetti, definendo un disegno a moduli per gli edifici³⁰.

Il caso dell'Hotel Jolly è paradigmatico di questo continuo disattendere le idee iniziali. Pensato infatti come una struttura in grado di riprendere il dialogo tra la città e il mare grazie alle dimensioni ridotte rispetto a quelle attuali, con una grande sala ristorante e una terrazza-piscina panoramica sul porto, fu, negli anni successivi, modificato per massimizzare la cubatura e semplificare elementi formali in funzione delle esigenze economiche delle imprese.

Oggi, ben poco è rimasto dell'idea originale mentre profondo, risulta, lo stato di degrado degli edifici che ne impone una riflessione sul futuro³¹.

08. La Palazzata dopo il terremoto del 28 dicembre 1908, Cartolina d'epoca. © <<http://www.milisanmarco.it/messina/displayimage.php?album=10&pos=48>>



09

Conclusioni: degrado attuale e urgenza di una nuova riflessione

La mancata realizzazione del progetto originale di Samonà è dovuta a molteplici fattori tra cui: (1) il cambiamento della condizione economica della città dopo il terremoto che, avendo provocato più di 80.000 morti solo a Messina, aveva perduto gran parte del suo tessuto abitativo e produttivo; (2) la monumentalità del progetto iniziale non poté contare su finanziamenti pubblici, per cui mancando, in quella fase storica, di imprenditori pronti per questo tipo di investimenti, i palazzi furono finanziati, come si vede ancora oggi, da banche e assicurazioni, o realizzati per ospitare grandi enti pubblici; (3) la realizzazione delle cancellate lungo le aree del porto e i Piani Regolatori dagli anni 80 che favorirono opere portuali inopportune, hanno privato la città del suo naturale fronte-mare e, in ultimo (4) il notevole traffico veicolare lungo la grande arteria di via Garibaldi, ha definitivamente segnato una cesura in questa parte di città che versa oggi in uno stato di profondo degrado, non solo degli edifici, ma soprattutto urbano e ambientale, provocando anche uno svuotamento dei piani terra degli edifici in cui l'assenza delle attività commerciali e terziarie contribuisce in maniera significativa alla mancanza di attrattività e vitalità.

Così la Palazzata che un tempo favoriva una sequenza continua di spazi pubblici, luogo di incontro, di passeggiate e di scambi culturali è oggi uno spazio di risulta separato dal resto della città; sembra quella che era prima, ma non lo è più, perché segna una rottura tra la città e il mare, denunciando una progettazione proiettata solo verso le aree urbane anche se nostalgica della sua antica identità [fig. 14].

Note

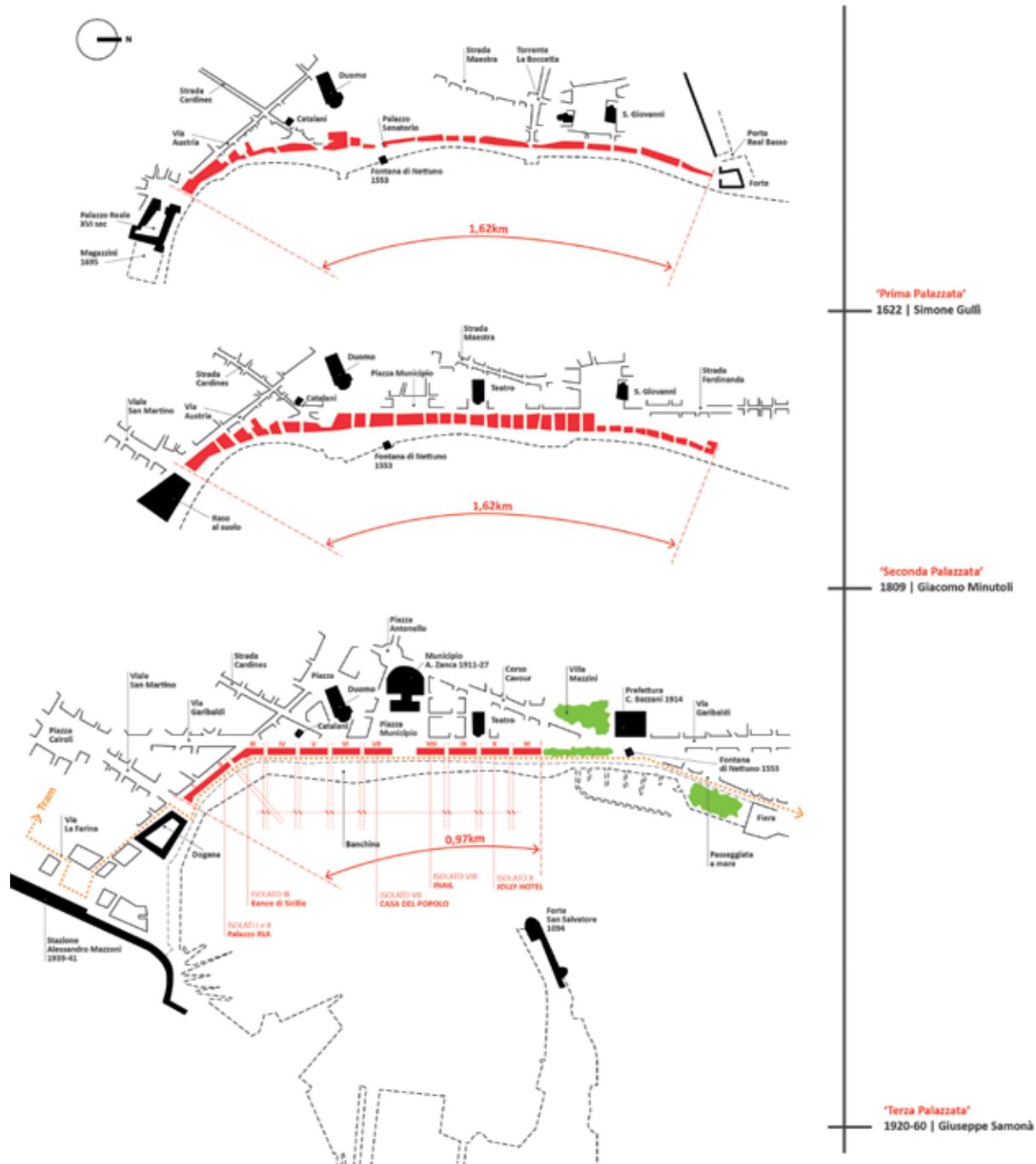
1 Opera di Giovanni Angelo Montorsoli.

2 A. CARDACI, A. VERSACI, *Il concorso della nuova palazzata di Messina: dal progetto ideale al degrado attuale*, in *Concursos de arquitectura. 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Atti del convegno/congresso (Porto 31 maggio-2 giugno 2012), a cura di A. Grijalba Bengoetxea, M. Úbeda Blanco, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid 2012, pp. 355-360.

3 Opera di Giovanni Angelo Montorsoli.

09. Luigi Borzi, La nuova cortina del porto di Messina (parte centrale-Palazzo del Municipio).

© <https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Messina_Palazzi1900.jpg#mw-jump-to-license>



14. Modificazioni dello spazio della città nei progetti della Palazzata.
© Elaborazione di Anna Terracciano

- 4 Realizzate a seguito della occupazione di Messina ad opera di mercenari Mamertini, che comportarono l'intervento di Roma e lo scontro con Cartagine.
- 5 N. ARICÒ, *L'origine è la mèta: ripensare la penisola di San Raineri per riprogettare Messina*, in Prolusione ai Corsi, <<https://www.unime.it/sites/default/files/Prolusione%20ai%20Corsi%20del%20prof.%20Nicola%20Aric%C3%B2.pdf>>.
- 6 A. IOLI GIGANTE, *Le città nella storia d'Italia: Messina*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- 7 BASILE, cit.
- 8 ARICÒ, cit.
- 9 M. LO CURZIO, *Il recupero del patrimonio storico, in Messina una città ricostruita: materiali per lo studio di una realtà urbana*, Atti del convegno/congresso (Messina 1982), a cura di G.L. di Leo, M. Lo Curzio, Edizioni Dedalo, Bari 1985; ID., *Ricostruzione urbana e Piano Borzì*, in *Messina una città ricostruita: materiali per lo studio di una realtà urbana*, cit.
- 10 IOLI GIGANTE, *Morfologia e funzioni di una città ricostruita*, in *La trama della ricostruzione: Messina, dalla città dell'Ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, Atti del convegno/congresso (Messina 1989), a cura di G. Currò, Gangemi Editore, Roma 1991.
- 11 E. LA SPADA, *Messina. I poli urbani nella Ricostruzione della città (1908-1940)*, in *28 dicembre 1908: la grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, a cura di S. Valtieri, CLEAR, Roma 2008.
- 12 Come l'apertura della strada Ferdinanda, poi Garibaldi ed il ridisegno delle strade che da via Corso portano alla Marina
- 13 *Messina com'era: Reprint della guida storico-artistica del 1902*, a cura di G. Corsi, Libreria Bonanzinga, Messina 1981.
- 14 R. ZAFARANA, *Gli ultimi giorni di vita del Palazzo Municipale di Messina*, in ADSET. Associazione Dirigenti Scolastici e Territorio, pubblicato il 31 ottobre 2016, <<https://adset.it/articoli/renato-zafarana/408-gli-ultimi-giorni-di-vita-del-palazzo-municipale-di-messina>>.
- 15 L'attuazione del piano si protrasse per trent'anni, prima sotto la direzione dell'Unione edilizia messinese, divenuta in seguito Unione edilizia nazionale; poi, dal 1922, sotto la direzione del Ministero dei Lavori Pubblici
- 16 Le regole definitive saranno date con Testo Unico R.D. n.1261 del 1913.
- 17 La Palazzata viene demolita a partire dal 1913 per opera del Genio Civile e dell'Ufficio Comunale preposto alla realizzazione del P.R.G.
- 18 R. MERCADANTE, *Messina dopo il terremoto del 1908: la ricostruzione dal Piano Borzì agli interventi fascisti*, Edizioni Caracol, Palermo 2009.
- 19 BASILE, cit.
- 20 CARDACI, VERSACI, cit.
- 21 C. SEVERATI, *1923-1932 l'architettura di Regime tra Roma e Messina*, in *La trama della ricostruzione: Messina, dalla città dell'Ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, cit.
- 22 CARDACI, VERSACI, cit.
- 23 F. CARDULLO, *La ricostruzione di Messina 1909-1940, l'architettura dei servizi pubblici e la città*, Officina Edizioni, Roma 1993.
- 24 La commissione giudicatrice è presieduta da Ugo Oietti.
- 25 Premiato per «lo spirito di sobria e ritmica monumentalità ed il criterio architettonico generale informato a una felice fusione di modernità di spirito con italianità tradizionale di forme», in P. MARCONI, *Il Concorso Nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina*, «Architettura e arti decorative», XII, agosto 1931.
- 26 CARDACI, VERSACI, cit.
- 27 CARDULLO, cit.
- 28 TACCONI, cit.
- 29 LA SPADA, cit.
- 30 La facciata del Palazzo del Littorio a Messina è strettamente legata al modulo di cm 80x75 relativo alle dimensioni delle lastre dei rivestimenti; lo stesso discorso è valido per il Palazzo dell'INFAIL e il Palazzo della GIL, dove nei prospetti sono disegnate le lastre in marmo; CARDACI, VERSACI, cit.
- 31 *Ibid.*

La Palazzata di Messina. Edifici primo e secondo

Dora Bellamacina

Vincitore del concorso per la ricostruzione della Palazzata di Messina, insieme con Autore, Leone e Viola, ha contribuito alla progettazione del fronte a mare della città in varie fasi temporali e diverse modalità di approccio.

Il concorso del 1929 imponeva di realizzare volumi discontinui, come contromisura al devastante effetto domino accaduto. Il gruppo di progettisti propone una palazzata intervallata da piazze, coperte da porte monumentali, che dal mare conducono al centro della città, configurandosi come un edificio continuo, che per estensione dei volumi calca lo stesso spazio occupato dalle precedenti (Gulli, 1622; Minutoli, 1803). Solo i primi due palazzi, eseguiti dall'ingegnere Viola, mostrano fedelmente l'idea di principio.

Dal 1939, si occupa personalmente della realizzazione della sede dell'INPS, allocata presso l'isolato IX. Il connubio inconfondibile dei materiali dà forma allo stile. La ricerca della rappresentazione più pura della materia sfrutta appieno la potenzialità ambivalente: generare forma estetica e funzione statica al contempo.

Nel 1952 è richiamato a Messina in qualità di consulente per le facciate.

Il progetto fotografico mostra gli edifici I e II, per l'iniziale idea di continuità, e l'edificio IX.



Isolato II, fronte mare.



Isolato I, fronte mare.



Porta monumentale, fronte mare.



Isolato I, testata sud.



Isolato I, via Primo Settembre.



Porta monumentale. ingresso città.



Porta monumentale, particolare.



Edificio I, soluzione ad angolo.



Edificio I, soluzione ad angolo.



Isolato II, testata nord.



Edificio II, particolare.



Edificio I, particolare.



Edificio I, particolare.



Edificio I, particolare.



Edificio I, particolare.



Edificio I, particolare.



Edificio I, particolare.



Interno porta monumentale, particolare.



Edifici I e II, interni.



Edifici I e II, interni.



Palazzo IX, via Garibaldi.



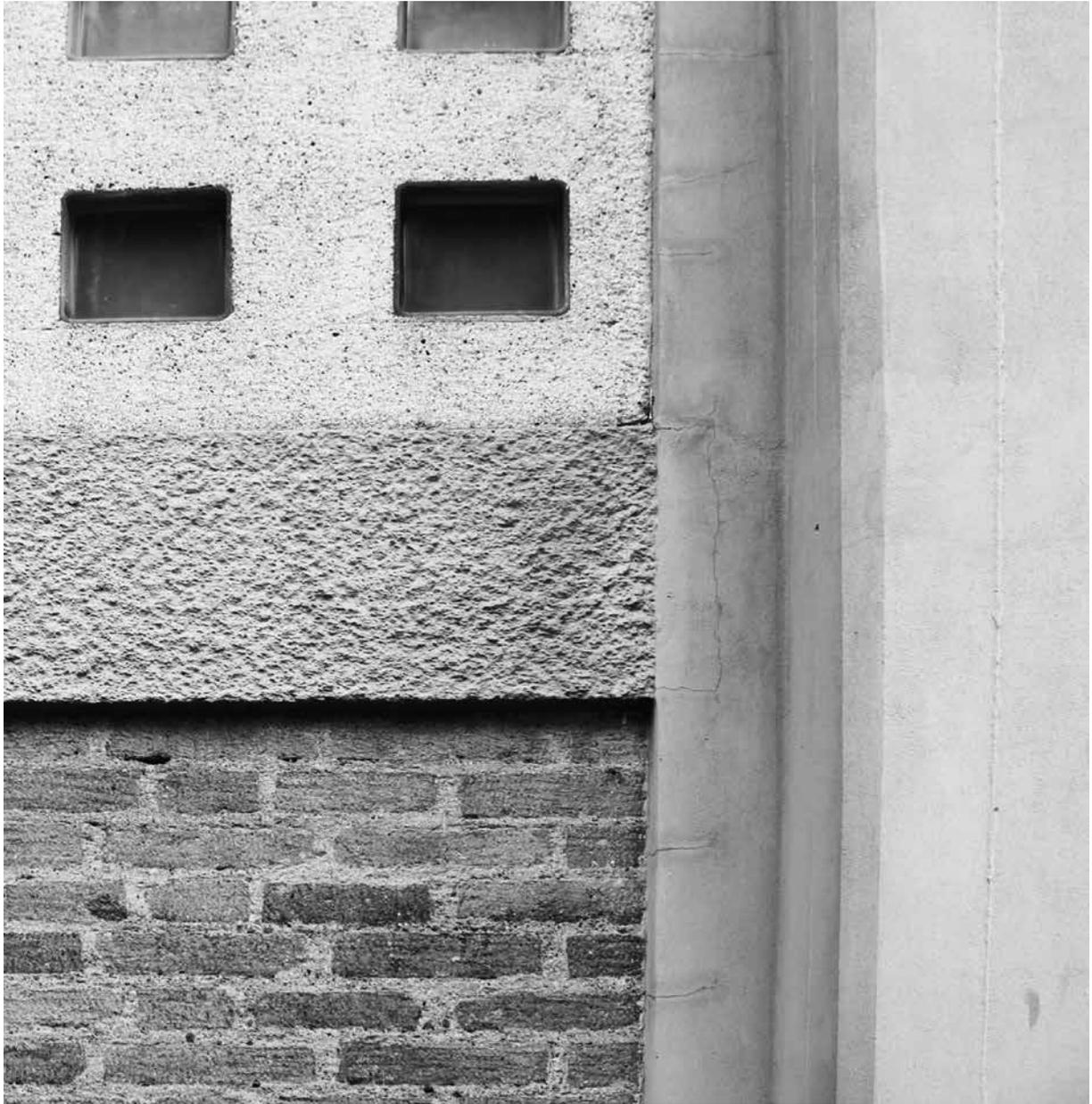
Palazzo IX, via Garibaldi.



Palazzo IX, via Garibaldi.



Palazzo IX, via Garibaldi.



Palazzo IX, particolare.



Palazzo IX, particolare.



Palazzo IX, particolare.



Palazzo IX, facciata sud.



Palazzo IX, facciata nord.



Palazzo IX, particolare.

**Bruno Zevi e
Giuseppe Samonà.
La storia come
metodologia
operativa
dell'architettura e la
validità di una teoria
dell'architettura
storicizzata, ma
flessibile**

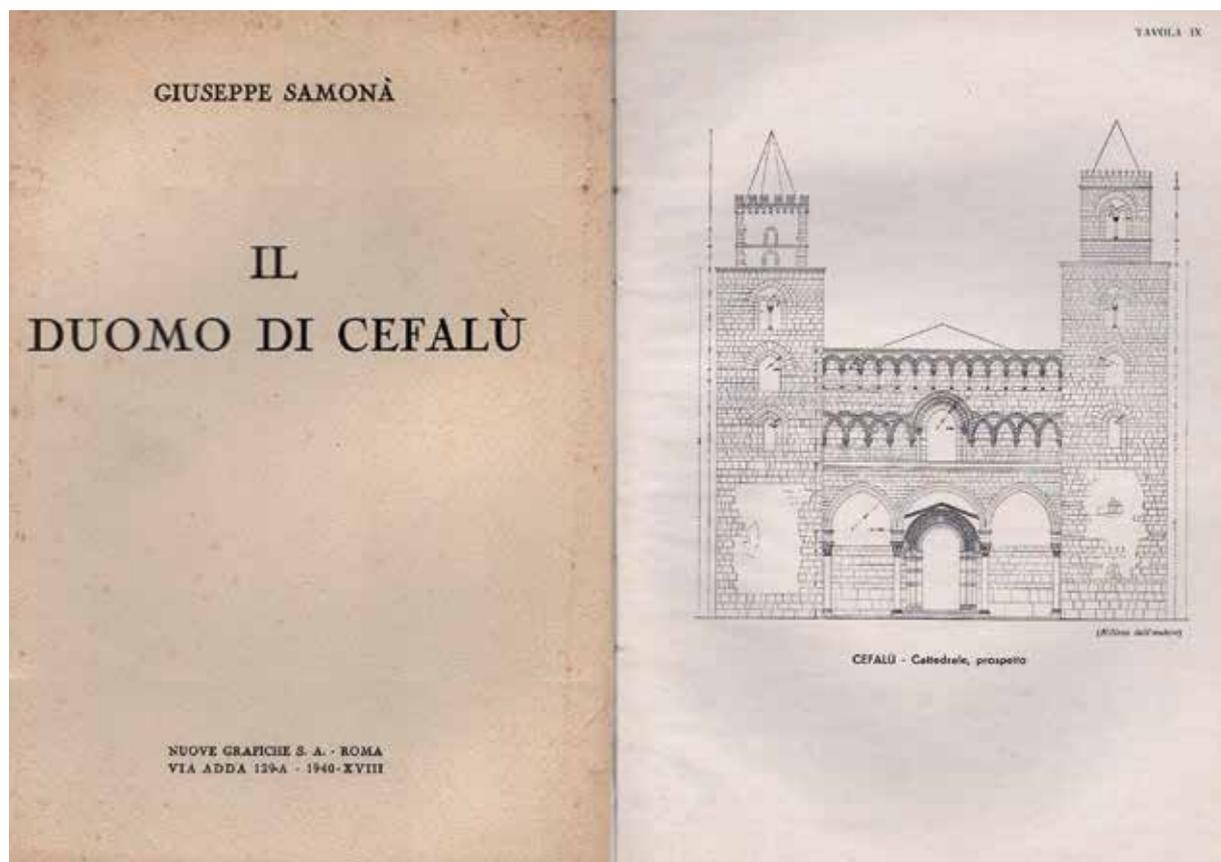
Moira Zuccaro

Il rapporto professionale di Zevi e Samonà ha inizio a partire dal 1948, con l'incarico di storia dell'arte e storia e stili dell'architettura conferito al giovane storico dell'architettura romano presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, del quale Samonà era già direttore e dunque nella posizione di poter tessere la tela di strategie politico-accademiche rivolte al rinnovamento dell'istituto¹. In realtà l'interesse e l'apprezzamento per la figura del giovane Zevi erano già stati manifestati da Samonà in occasione dell'appoggio per l'affidamento di un incarico a Firenze, fortemente voluto da Zevi con la precisa intenzione di sostituire Roberto Papini, mai ottenuto.

La stima e la vicinanza di Samonà al pensiero di Zevi si paleseranno in occasione del trasferimento di quest'ultimo alla facoltà di architettura di Roma alla fine del 1963 e nella successiva nomina di Ordinario. Nel riconoscere la peculiarità e l'importanza dell'incarico ricevuto da Zevi, in una posizione «di primo piano, alla ribalta della facoltà di Architettura di Roma, la massima nel mondo ufficiale e la più antica»², Samonà avrà infatti modo di sottolineare «la penetrazione critica per impegnarsi degnamente e superare punti critici e difficoltà»³. Oltre al riconoscimento dell'attività scientifica e culturale svolta a Venezia, Samonà ricorderà in quell'occasione l'esemplare organizzazione dell'Istituto di Storia dell'Architettura, l'impegno dimostrato nella critica dell'architettura antica e moderna e le qualità didattiche, capaci di suscitare adesione ed entusiasmo negli studenti⁴. Nessun consenso poteva essere più ambito da Zevi di quello dell'uomo cui si deve il rinnovamento delle scuole di architettura italiane, e come ebbe modo di ricordare lo storico romano, «nessuna facoltà fu meglio e più appassionatamente diretta, nessuna riuscì a convogliare docenti più competenti e dediti alla ricerca, nessuna creò un'atmosfera più tesa d'iniziativa e di ipotesi»⁵.

Al di là del rapporto personale e professionale tra le due figure, quella manifestazione di interesse e di adesione all'operato e al pensiero di Zevi offre la possibilità di un confronto tra due atteggiamenti, nel tentativo di risalire alla specificità della visione di una teoria dell'architettura samoniana che a ben vedere non risulta essere così allineata a quella zeviana. Nella prolusione avvenuta nell'Aula Magna dell'ateneo romano vengono enucleate da Zevi le finalità della sua attività scientifica e didattica, la storia come metodologia del fare architettonico contemporaneo⁶, nell'ottica di un insegnamento storico precipuamente rivolto alla formazione degli architetti e ritenuto essenziale nella preparazione non solo culturale, ma anche professionale degli studenti, in virtù del suo essere uno strumento operativo. Nessuno, prosegue Zevi, «può più credere che si possano formare architetti impartendo ricette compositive, cognizioni tecnologiche cosiddette obbiettive e istruzioni sul modo di disegnare [...] l'insegnamento dell'architettura va storicizzato perché il metodo storico è il solo che ammetta un riscontro scientifico e, prima ancora, una comunicazione di esperienze»⁷.

L'idea di Samonà, riguardo al rapporto tra storia e progetto, lo vedrà essenzialmente al centro di due tendenze. Da una parte egli riteneva che qualsiasi teoria dell'architettura con capacità incisiva



01. Copertina della pubblicazione e una pagina del rilievo in G. SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Roma 1940.

non poteva essere soltanto una vecchia teoria poiché la rivoluzione architettonica era possibile solo negando ed annientando ogni modello istituzionalizzato, lasciando spazio ai principi anticlassici capaci di farsi carico delle nuove esigenze insediative, ma con una particolarità evidente del suo tempo rispetto al passato. Non solo un atteggiamento anticlassico rivolto, come dal Rinascimento in avanti, a grandi figure quali Michelangelo e Borromini ma una teoria dell'architettura basata su una cultura in grado di attingere ai numerosi mezzi delle attività scientifiche proprie di altri settori di ricerca. Dall'altra parte riteneva l'architettura del passato alla base di ogni progetto e l'impossibilità di prescindere dall'influenza che la storia esercita all'interno di ogni processo creativo, poiché non negava l'esistenza di schemi che accompagnano da sempre il singolo operato architettonico; atteggiamento sempre vivo nella sua sicilianità che mai gli consentì di operare delle scelte frutto di pura astrazione e gli conferì quel gusto storico, quella «realità di schemi a priori e in ogni tempo mutevoli, attraverso i quali il mondo esterno può identificarsi con lo spirito ed essere espresso secondo obiettivi che sono il suo poetico rappresentarsi»⁸.

Chiara esempio della sua meridionalità sarà la realizzazione nel 1929 del progetto della cattedrale di La Spezia. Evidente il riferimento alla chiesa normanna siciliana, rimarcato anche dalla giuria del concorso che ne sottolineerà proprio il tentativo non riuscito di ridurre ad uso moderno un tipo architettonico del tutto estraneo alle specifiche contingenze e di difficile trasferibilità in un territorio lontano da quella Sicilia in cui era stato realizzato; nonostante il tentativo di dibattere una planimetria di tipo accademico ad un volume in cui evidenziare una serie di dissonanze, dal telaio in cemento armato, al di sotto di un tamburo ottagonale e una cupola ribassata priva di ornamenti. Il richiamo alla tradizione siciliana è evidentemente frutto del lavoro progettuale sulle forme medievali del Rinascimento siciliano, ma anche degli studi sull'architettura romanica toscana di Mario Salmi utili alla pubblicazione di saggi utili al superamento del concorso universitario per l'ottenimento della libera docenza a Napoli che otterrà nel 1930, pur mantenendo il rapporto con Enrico Calandra, maestro sin dagli studi universitari compiuti a Palermo e suggeritore delle linee di ricerca, che proseguiranno con gli ulteriori studi e rilievi del Duomo di Cefalù [fig. 01]. Studi i cui sviluppi saranno costantemente comunicati in quegli anni a Gustavo Giovannoni, che oltre ad indirizzare, insieme a Calandra, le attività di ricerca di Samonà, rappresentava il riferimento utile per tessere una rete di contatti con il mondo accademico romano⁹.

L'interesse per il rilievo dei monumenti e per la storia dell'architettura dei primi anni non andò mai a scemare se si pensa che negli ultimi anni di attività con Egle Trincanato, avvia il progetto, su sollecitazione di Ludovico Quaroni, all'interno del più ampio progetto di realizzare una serie di monografie sulle città italiane, di dedicare un libro alla città di Venezia. Nella gerarchia dello studio su Venezia, la descrizione sommaria dei problemi urbani attuali precedeva il sentire dell'uomo moderno, per poi far seguire la

conoscenza del passato come processo di trasformazione dello spazio urbano¹⁰. Lo stesso Calandra aveva da sempre riconosciuto in Samonà oltre ad una spiccata versatilità, in grado di permettergli di occuparsi in egual misura di geometria, composizione e ricerca storica, anche eccellenti doti di disegnatore, una predilezione per l'architettura del chiaroscuro e un interesse per quelle architetture del passato che potessero essere vicine alla civiltà contemporanea, ma non mancò di notare come l'interesse del suo allievo fosse tutto rivolto a carpirne lo spirito e i procedimenti artistici con cui si esprime quel particolare spirito e «non per osservare quali limitazioni storiche pose la civiltà del tempo, ne per quali vie essa incanalò quello spirito. Tipico modo di studio dell'artista, ma limitante per uno studio di tipo scientifico»¹¹.

Non risulta però secondario che proprio il bisogno di fissare le architetture antiche denotasse la ricerca di quella stabilità e monumentalità proprie di realtà che riuscivano così ad assumere significati universali da poter utilizzare come stimolo per la creazione di nuovi contesti urbani. È stato osservato che il linguaggio architettonico samoniano, se di linguaggio proprio si può parlare, risulta ancora di tipo accademico nel progetto in collaborazione con Camillo Autore, della Palazzata a mare di Messina, a cui si richiedeva unità stilistica, monumentalità e una vicinanza con il classicismo di forma a cui si erano ispirati gli architetti delle precedenti Palazzate distrutte¹². Successivamente a questo episodio che sembrerebbe fungere da linea di demarcazione, si assisterebbe ad un allineamento al filone opposto rappresentato da Libera e Ridolfi e più in generale al movimento Italiano per L'Architettura Razionale, nelle prime esperienze progettuali svolte in completa autonomia nei progetti delle chiese dell'arcidiocesi di Messina¹³. Il richiamo al passato, in particolare il tema del medievale, già sperimentato, è ancora evidente però nell'attenzione all'opera di Wright, la cui diffusione capillare in Italia si deve allo stesso Zevi, ritenuta di novella medioevalità, nella conservazione dell'identità della scatola muraria lontana da inutili astrattezze e che verrà reinterpretata nella elaborazione progettuale della Villa Scimeni a Mondello. L'attenzione è sempre rivolta a far sì che l'architettura sia capace di intervenire nelle trasformazioni della realtà concreta, distaccandosi dalle avanguardie e dalla pedissequa rassegnazione ai modelli del passato. La narrazione storica è ancora presente e parte integrante di un metodo che tenga insieme problematiche attuali in una visione della «storia che per essere viva deve essere anche cronaca con un potenziale valore di storia»¹⁴.

Nei centri storici, nei quali si troverà ad operare spesso in qualità di urbanista anche con il figlio Alberto, è consapevole della frattura tra moderno e antico e non sosterrà pedissequamente l'adeguamento del nuovo al contesto, poiché ogni città antica significativa è ben definita, è il frutto di un ciclo storico concluso e tenuto al riparo da

semplificistiche contaminazioni. Antico, non storico, ad indicare una sostanziale inattualità o meglio ancora una totale estraneità ai valori d'uso di quelle antichità, lontane per una distanza antropologica non più colmabile, ma ancora attuali per lo studio e il progetto nei valori di forma e linguaggio¹⁵. Il fine rimane pertanto la tutela ed in questo dunque l'atteggiamento risulta essere più rispettoso della cultura del tempo. Un esempio ci viene fornito dal progetto del 1967 per la sede degli uffici e biblioteca del Parlamento a Montecitorio. La nuova architettura si solleva sui *pilotis*, non poderosi come nelle esperienze di Le Corbusier, ma esili e fitti appoggi da cui possono trasparire gli edifici della città storica. All'architettura pubblica, quando viene ad inserirsi nella città antica si affida l'arduo compito di conciliare il binomio antico-moderno tentando di mostrare il senso della storia e più in generale di porre a confronto la contemporaneità con l'antichità. Il singolo edificio pubblico viene investito del compito di riassumere tutti i valori della città nuova in rapporto a quella antica. Il ruolo della Banca d'Italia a Padova, realizzata con il figlio Alberto tra il 1968 e il 1972, appare rilevante. Si ha la possibilità di misurarsi sulla tematica di una città antica compiuta e il linguaggio dell'architettura moderna non sarebbe in grado di esprimere il nuovo intervento. L'inserimento avviene all'interno di un'area del centro storico di Padova caratterizzata da una struttura morfologica fortemente vincolata ad una configurazione di tipo medievale. Così si pensò che «da facciata su via Roma dovesse esprimere in senso metafisico, la medievalità di cui Padova è impregnata»¹⁶, formulando l'immagine di un portico con due ampi fornicati ad arco teso su cui poggia una parte superiore chiusa e «ritmata da potenti pilastri che dessero il senso medievale di forza contenuta»¹⁷. Sul fronte opposto venne ideata un'alternativa che si risolse in una facciata dalla superficie pseudocontinua di acciaio, vetro e lastre di pietra «di cui sono complementi qualificatori gli iconismi del coronamento e la sofisticata configurazione del piano terreno proteso in avanti»¹⁸. I riferimenti incostanti e lontani nel tempo non mancano di rimarcare quell'atteggiamento tipico di Samonà distante dagli accademici che ritenevano architettura solo quella delle opere monumentali e non architettura l'insieme eterogeneo dell'edilizia anche più modesta nel convincimento dell'esistenza di un insieme di leggi e proporzioni dei quali nessuno dubitava, ma poco consoni all'architettura legata alla quotidianità intrisa di umanità e pervasa di una flessibilità in continua evoluzione¹⁹.

In quest'ottica, il riconoscimento della specifica formazione dell'architetto capace di interpretare e coniugare le più disparate posizioni rendeva Samonà vicino a Zevi, al quale riconosceva l'indubbio spessore intellettuale, frutto anche di una formazione internazionale, ma era ben consapevole del peso di quella sovrastruttura ideologica propria degli storici e talvolta per sua stessa natura limitante nei tentativi di interpretare quei fenomeni che la moderna civiltà imponeva di osservare. Non mancherà a tal proposito di rimarcare l'importanza della figura dell'ingegnere, già a seguito della crisi della prima guerra mondiale, ritenendolo «autentico costruttore della nuova città»²⁰. Il ruolo dell'architetto appariva invece fortemente

ridimensionato rispetto al passato, poiché «non è capace di intendere il significato nuovo della società e questo lo spinge a rifugiarsi in un mondo spirituale di immagini estetiche che idealizzano un'astratta perfezione, codificata in chiave naturalistica dalla sterile razionalità del costruttivismo greco-romano»²¹.

A Samonà, come avrà modo di affermare lo stesso Zevi, interessavano le analisi, le ricerche preparatorie e più in generale l'*iter* che portava al singolo risultato linguistico, ma non il risultato in quanto tale, non il «codice, l'insieme di quelle sette invarianti che finalmente consente di parlare architettura in modo democratico, ciascuno al proprio livello creativo»²². La scuola di Venezia ritenuta il partito d'azione dell'architettura dal 1948 al 1963 non riuscì ad esprimere a pieno le sue potenzialità proprio per la carenza di una codificazione linguistica, limitandosi a calamitare le migliori personalità del tempo, ma non riuscendo a creare un dialogo fruttuoso, nonostante l'impegno profuso da Samonà nell'assimilare e contaminare il pensiero dei grandi del movimento moderno, «sicché a Venezia, malgrado i notevoli sforzi, la storia non divenne realmente metodologia operativa dell'architettura»²³. Zevi consapevole di trovarsi «nell'informe, in una architettura senza fonti, senza riferimenti e senza metodi»²⁴, muoveva una efferata critica ai maestri dell'architettura moderna, compreso quel Le Corbusier a cui tanta attenzione fu rivolta dall'attività progettuale di Samonà, che nel loro credere «in una metodologia architettonica a-storica, e quindi in un insegnamento non storicizzato»²⁵, avrebbero dovuto formulare un linguaggio per l'architettura moderna, sostituendolo a quello accademico.

Il limite del punto di non ritorno era stato osservato in forme diverse dallo stesso Samonà che considerando compiuto il Rinascimento solo alla fine dell'Ottocento, riteneva che alla fine del Novecento si fosse giunti all'estremo limite di esso, limite da cui ripartire attraverso quel processo intuitivo che avrebbe dovuto portare alla formulazione di una nuova architettura e nello specifico di una nuova urbanistica, il cui connubio con la progettazione era da ritenersi imprescindibile²⁶.

Samonà rimane un enigma, così è stato definito da Franco Purini relativamente a quel modo di pensare e agire a posteriori, creativi proprio nella misura in cui rifiutano di essere originali. Tutto il processo di studio e creazione non è rivolto alla formulazione di nuove strade, ma piuttosto all'accomodamento e alla sistemazione di ciò che è già stato affermato in precedenza, tentando ogni volta una sorta di reinvenzione. Una reazione rispetto alle posizioni scelte come riferimenti, reazione che si palesa amalgamandosi e traendo spunto dai singoli contesti operativi, pur non esistendo un linguaggio univoco nella produzione o una lineare adesione all'antico o al moderno, ma una complessa dialettica tra innovazione e tradizione²⁷. L'essere stato molto attivo in una produzione progettuale e urbanistica di livello internazionale, pone Samonà in una posizione che lo vede meno impegnato nella produzione teorico-scientifica, differentemente da Zevi, e della disparità nei due livelli produttivi sembrerebbe essere

stato conscio fin dagli esordi; basti pensare al carteggio con Vito Laterza finalizzato alla pubblicazione del volume sull'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei. In quel carteggio si evince tutta la fragilità di una presa di posizione che non riesce mai ad essere definita, quando più volte si rimarca l'intenzione di definire la sua opera saggio, indicando come solo la trattazione storica ha carattere esaustivo, mentre il saggio non ne ha l'ambizione e a rimarcare ancora una volta la libertà delle singole scelte interpretative, talvolta solo riflessive e volutamente incomplete²⁸.

Note

- 1 Archivio Fondazione Bruno Zevi (di seguito ABZ), Lettera di Zevi a Samonà, Roma 16 dicembre 1948; R. DULIO, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma 2008, pp. 75-78; ID., *L'arrivo di Bruno Zevi allo Iuav e il ruolo di Giuseppe Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di architettura a Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 193-204.
- 2 ABZ, Lettera di Giuseppe Samonà a Bruno Zevi, Venezia 20 dicembre 1963.
- 3 *Ibid.*
- 4 ABZ, Relazione della Commissione per la promozione ad ordinario presso l'Università di Roma, 26 febbraio 1964; Relazione del consiglio di Facoltà dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, per il conseguimento dell'ordinariato, Venezia 6 marzo 1964; Ministero della Pubblica Istruzione, Nomina di ordinario del prof. Bruno Zevi, Roma 27 aprile 1964; M. ZUCCARO, *I programmi didattici e il coordinamento dei corsi di Storia dell'architettura*, in *Bruno Zevi e la didattica in architettura*, Quodlibet, Macerata 2019.
- 5 ABZ, Lettera di Giuseppe Samonà a Bruno Zevi, cit.
- 6 B. ZEVÌ, *Zevi su Zevi. Architettura come profeczia*, Marsilio, Venezia 1993, p. 92.
- 7 *Ibid.*
- 8 G. SAMONÀ, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, contenuto anche in C. AJROLDI, *La Sicilia i sogni le città*, Il Poligrafo, Padova 2014.
- 9 F. DI MARCO, *Giuseppe Samonà storico dell'architettura: i rapporti con Gustavo Giovannoni*, «ArcHistoR», I, n. 2, 2014, p. 98.
- 10 SAMONÀ, *L'Unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 12-50; G. MARRAS, *Studi e ricerche per un libro su Venezia*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di Architettura di Venezia*, cit., Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 113-133.
- 11 I. KIM, *Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. Dai rapporti con la scuola romana alla scuola estiva dei CIAM*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di Architettura di Venezia*, cit., p. 67.
- 12 *Il concorso nazionale per il progetto della nuova palazzata di Messina*, «Casa dell'architettura di Latina», fascicolo non numerato.
- 13 F. TENTORI, *I Samonà, fusioni tra architettura e urbanistica*, Testo e Immagine, Torino 1996, p. 8.
- 14 *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*, a cura di C. Conforti et al., Bulzoni, Roma 1977, pp. 9-15.
- 15 *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica, la poetica dell'insieme tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000, pp. 110-122.
- 16 *L'edificio pubblico per la città*, a cura di G. Testi, Marsilio Editori, Vicenza 1982, p.18.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Ibid.*
- 19 SAMONÀ, *Lo studio dell'architettura*, «Metron», n. 15, 1947, pp. 23-27.
- 20 ID., *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari 1978, p.15.
- 21 *Ibid.*
- 22 ID., *Sulla linguistica architettonica*, «L'architettura, cronache e storia», n. 224, 1974, p. 73.
- 23 *Ibid.*

24 ABZ, Chiamata alla cattedra di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura della Facoltà di Architettura di Roma, 1963, Prolusione, Aula Magna del Rettorato dell'Università di Roma, 18 dicembre 1963.

25 *Ibid.*

26 *Giuseppe e Alberto Samonà*, cit., p. 42.

27 F. PURINI, *L'enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di Architettura di Venezia*, cit., pp. 223-232.

28 F. INFUSI, *Il volumetto sull'urbanistica nel carteggio con Vito Laterza*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di Architettura di Venezia*, cit., pp. 93-112.

Un edificio, anzi due. Giuseppe Samonà e il palazzo postale di via Taranto a Roma

Rinaldo Capomolla
Rosalia Vittorini

«Lo schema planimetrico è così risoluto: al piano terreno, tra le vie Taranto e Pozzuoli, è situata la sala sportelli in forma di V, con alle spalle i servizi vari, inerenti le corrispondenze; verso la via Spezia, il servizio pacchi con la sala del pubblico relativa, e poi i servizi della Agenzia di città e dei fattorini telegrafici.

Al 1° piano, verso la via Taranto, la direzione dell'esercizio postale; verso la via Pozzuoli la direzione dell'esercizio telegrafico; verso la via Spezia la sala degli apparati e i servizi relativi.

Al 2° piano gli uffici indipendenti della Amministrazione postale e telegrafica ed i servizi di refettorio e magazzino stampati telegrafici, collegati al piano inferiore con ascensore indipendente e montacarichi».

Con questa illustrazione dei «criteri distributivi» inizia la stringata relazione di quattro pagine dattiloscritte, datata 27 maggio 1933, che Samonà presenta, insieme ai disegni, al *Concorso per il progetto di un edificio ad uso dei servizi postali, telegrafici e telefonici, da costruirsi in Roma nel quartiere Appio (concorso A)*¹ [fig. 01].

Da Napoli a Roma

Sull'abbrivio del concorso per la stazione di Firenze, il 25 febbraio 1933 il ministro delle Comunicazioni Costanzo Ciano aveva bandito quattro concorsi per la costruzione di altrettanti edifici postali nei quartieri Appio, Nomentano, Esquilino e Milvio. Gli edifici, collocati in posizione strategica all'interno della città di Roma, avrebbero consentito di decentrare i servizi postali.

La commissione che aveva steso il bando e che avrebbe giudicato i progetti era presieduta da Giuseppe Pession, direttore generale delle Poste e Telegrafi, ed era composta da Carlo Broggi, Alberto Calza Bini, Enrico Del Debbio, Gustavo Giovannoni, Giuseppe Pagano e Giuseppe Vaccaro. I progetti, come recitava il bando, avrebbero dovuto «soddisfare in forma completa e moderna ad ogni necessità dei servizi e rispondere per concezione architettonica alla dignità artistica dell'Urbe e allo spirito dell'Era storica attuale». Al bando erano allegati una planimetria quotata dell'area, «piante schematiche [...] nelle quali [era] posta in evidenza la distribuzione che, per necessità dei servizi, gli ambienti devono avere [...] e un grafico indicante i collegamenti tra i vari uffici e servizi». La scadenza per la consegna degli elaborati era il 31 maggio 1933².

Ai quattro concorsi partecipano complessivamente 136 concorrenti. In quello dell'Appio Samonà ha la meglio su altri 21 partecipanti; il secondo premio va a Bruno Lapadula e il terzo, ex aequo, a Mario Paniconi e Virgilio Vallot. Si aggiudicano gli altri concorsi Mario Ridolfi per il Nomentano, Adalberto Libera per l'Aventino e Armando Titta per il Milvio³. I vincitori, premiati con 35.000 lire, avrebbero dovuto compilare il progetto esecutivo senza ricevere alcun ulteriore compenso. Invece un'apposita convenzione tra i progettisti e l'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato avrebbe stabilito l'onorario per la direzione artistica, il cui importo non avrebbe dovuto superare la somma di 40.000 lire. Proprio questa sarà la cifra riconosciuta a Samonà, con l'aggiunta di 11.000 lire messe a disposizione per il rimborso di «un abbonamento ferroviario in prima



01



02

01. Vista da via Taranto dell'edificio appena inaugurato.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS

02. Modello in gesso del progetto di concorso. Vista da via La Spezia.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS

classe» da Roma a Napoli, dove l'architetto viveva e lavorava, e del «biglietto di prima classe in ferrovia o automezzi per intervenire [...] ai sopraluoghi che si rendesse necessario effettuare in località alle quali non si potesse accedere col libretto di abbonamento».

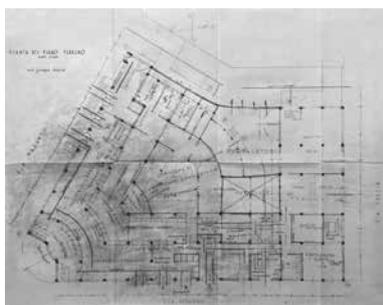
Il 26 giugno 1933 la commissione giudicatrice trasmette la graduatoria a Ciano che la ratificherà solo il 31 agosto, dopo che Mussolini, l'8 agosto, avrà approvato i modelli in gesso dei quattro edifici preparati dal Servizio Lavori e Costruzioni del Compartimento FS di Roma [fig. 02].

Intanto il 21 luglio Samonà è convocato da Pession per concordare alcune modifiche funzionali da apportare soprattutto alla pianta del piano rialzato [fig. 03]. Il cambiamento più significativo riguarda l'ampliamento del corpo a ventaglio destinato alla lavorazione della posta e incluso tra le due ali del salone del pubblico; ciò comporta la ridefinizione del margine lungo la via privata che sarà sottolineato da una moderna pensilina continua non presente nel modello in gesso [fig. 15]. Samonà in pochi giorni elabora la nuova versione e la invia a Roma per una seconda revisione. I disegni corretti gli sono restituiti dal segretario della commissione giudicatrice, Ferruccio Businari, che inoltre gli pone due alternative per risolvere una nuova questione, quella della scala frontale di accesso da via Taranto che occupava impropriamente il marciapiede: abbassare la quota del salone o «arretrare la fronte del fabbricato rispetto all'allineamento dei fabbricati esistenti». Samonà adotterà la seconda soluzione e opererà, più razionalmente, per una scala-cordonata che corre parallela alla facciata [fig. 04]. Ottenuta l'approvazione delle modifiche, Samonà compila il progetto definitivo e lo consegna alla Sezione Lavori il 21 agosto 1933. Gli elaborati consistono in tredici disegni su carta lucida in scala 1:50 (cinque piante e otto sezioni, senza prospetti), le tabelle del cemento armato, la relazione e la perizia schematica. Si tratta, come è detto nella convenzione per la direzione artistica, di «uno stralcio del progetto [...] relativo alle opere di fondazione ed alla struttura in elevazione del fabbricato in maniera da mettere in grado l'amministrazione ferroviaria di poter appaltare subito un primo gruppo di lavori».

Samonà, secondo quanto prescriveva la convenzione, si era impegnato anche a preparare i «disegni degli infissi e di ogni altra opera in ferro od in legno, comprese le sportellerie, [...] i disegni relativi al taglio delle pietre e dei marmi, [...] i particolari vari delle opere di decorazione interna ed esterna», a seguire l'esecuzione dei lavori, a effettuare le visite «nelle cave e nei vari cantieri nei quali si predisporranno le parti architettoniche e decorative [...] e tutti quei sopraluoghi che l'Amministrazione ferroviaria committente potrà domandare a suo esclusivo giudizio», oltre a partecipare «a tutti quei convegni e a tutte quelle visite in Roma o fuori, che saranno dalla Amministrazione ritenute necessarie».

Cronache del cantiere

Sulla base dello stralcio del progetto, il 25 settembre 1933 la Sezione Lavori prepara la *Proposta per la esecuzione di un primo gruppo di*



03



04

lavori consistenti nella ossatura in rustico dell'edificio compresa la maggior parte dei rivestimenti delle facciate per un importo di 1.897.000 lire, cifra che si aggiunge alla somma di 470.300 lire già stanziata per l'acquisto dell'area.

In breve tempo viene bandita la gara d'appalto, vinta dall'impresa romana Luigi Speroni, già aggiudicataria dei lavori di costruzione dell'edificio di Ridolfi in piazza Bologna, che prende in consegna entrambi i cantieri il 10 ottobre 1933.

Per l'edificio, che occupa un lotto d'angolo di proprietà della Cooperativa Case Postelegrafonici in parte già sbancato, è prevista un'ossatura di cemento armato con fondazione a cordolo su muratura continua. Ma quando le indagini geologiche rivelano un terreno «costituito per una zona molto estesa da recenti riporti da demolizioni fino a 10 m sotto il piano dello scavo, e, per la restante parte, da stratificazioni non uniformi di disuguali resistenze» e si profila un aggravio dei costi dovuto alla necessità di impostare la fondazione a una quota di molto inferiore a quella prevista, viene chiesto ad Aristide Giannelli, professore di Scienza delle Costruzioni e consulente dell'impresa, di studiare una soluzione alternativa. La nuova fondazione sarà una platea nervata «leggerissima e continua, la quale pur offrendo la massima garanzia di stabilità dell'edificio [avrebbe gravato] sul terreno il minimo possibile».

Mentre procede alla costruzione del rustico, l'impresa non avvia l'esecuzione dei rivestimenti delle facciate: ritiene infatti che il lavoro non sia di sua competenza e sostiene che il contratto «prevede il rivestimento delle facciate in mattoni e pietra da taglio il che vuol dire, in conformità all'uso comune, che solo lo zoccolo e qualche stipite avrebbero dovuto essere formati in pietra da taglio e tutta la restante parte del rivestimento avrebbe dovuto essere costituita da una cortina di mattoni». Afferma perciò che il rivestimento richiesto rappresenta una variante del progetto e dimostra, con una nota, che la sola fornitura del travertino sarebbe costata un terzo in più dell'intero corrispettivo indicato nell'elenco prezzi. L'equivoco nasceva evidentemente dal fatto che lo stralcio del progetto preso a base dell'appalto mancava dei prospetti, che saranno trasmessi all'impresa solo il 23 giugno 1934 con un ordine di servizio.

Il 12 agosto 1934 Speroni presenta quindi un esposto, ma il contenzioso si trascina fino al 24 dicembre quando il contratto verrà rescisso con la decisione di esonerare l'impresa dalla realizzazione dei rivestimenti, di autorizzare una nuova licitazione privata e di addebitare alla Speroni l'eventuale maggiore spesa. La stessa impresa sarà protagonista di un'analoga vertenza nel cantiere di piazza Bologna, in questo caso per la messa in opera di un inusuale rivestimento integrale in liste di travertino.

Nel frattempo, il 26 agosto 1934, l'impresa, dopo diverse proroghe, conclude i lavori, ma il 6 aprile 1936, all'atto della firma della situazione finale, presenterà un memoriale per rivendicare un compenso aggiuntivo di circa 500.000 lire. Infatti, a suo giudizio, si sarebbe dovuta aggiornare la valutazione del costo unitario delle opere in calcestruzzo perché, avendo dovuto alleggerire, nonostante

03. Pianta del piano rialzato, progetto di concorso. Il disegno contiene le annotazioni per le modifiche funzionali.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS

04. Pianta del piano rialzato, soluzione definitiva.
© «Architettura», n. 7, 1936



05. Struttura del salone del pubblico in prossimità della zona d'angolo.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS



06

la modifica delle fondazioni, la struttura in elevazione è stato necessario aumentare le armature, usare un calcestruzzo di migliore qualità e allestire casseforme più complesse [fig. 05]. La richiesta non verrà accolta e, dopo il parere dell'Avvocatura dello Stato, la vertenza si chiuderà riconoscendo alla Speroni un compenso di 85.000 lire.

Per completare l'edificio, il 18 luglio 1934 la Sezione Lavori compila una *Proposta aggiuntiva per il secondo gruppo di lavori (arredamenti esclusi)* per un importo di 2.783.000 lire; il costo di costruzione arriva così a 5.150.300 lire, cifra decisamente superiore a quella prevista inizialmente sulla base del progetto di concorso e poco più alta di quella che sarà effettivamente spesa. Questi lavori di completamento, in cui è compresa anche la costruzione del corpo destinato alla lavorazione della corrispondenza [fig. 06], sono eseguiti sulla base dello stralcio del progetto esecutivo integrato dai cinque prospetti consegnati da Samonà prima del 30 ottobre 1933, secondo quanto previsto dalla convenzione.

A seguito dell'esonero dell'impresa Speroni, per completare le facciate si bandiscono due nuove gare che sono vinte, nel mese di dicembre 1934, dalle imprese Emilio Quojani e Egidio Maddalena: la prima si aggiudica il rivestimento in travertino del corpo principale e la seconda il rivestimento del basamento. Nel corso dei lavori Samonà, al posto dei previsti marmo nero Val d'Adige per la scala esterna e serizzo della Valtellina per la zoccolatura, i pilastri e il cordolo di coronamento del parapetto della scala, opta per lo gneiss di Samolaco (ma la zoccolatura, alla fine, sarà rivestita con lastre di travertino).

Nello stesso mese di dicembre l'impresa Quojani si aggiudica altri lavori di completamento: intonaci, soffitti, pavimenti, tinteggiature e finiture varie, compresi i solai in vetrocemento e il rivestimento in litoceramica Piccinelli. I lavori, consegnati il 26 gennaio 1935, si concluderanno il successivo 20 ottobre, dopo due proroghe giustificate dal ritardo nel montaggio dei serramenti in ferro (impresa Ugo Gaggiottini) e nell'esecuzione degli impianti (Caligaris & Piacenza).

Il 28 ottobre l'edificio è inaugurato, come previsto, assieme agli altri tre palazzi postali, ma con alcune parti non finite come, per gli esterni, i travetti del finestrone della facciata d'angolo che, provvisoriamente intonacati per l'impossibilità di completare in tempo utile il previsto rivestimento in lastre di gneiss, verranno rifiniti con intonaco Duralbo, dopo che Samonà aveva constatato la difficoltà di adattare alla struttura le lastre già accantonate se non effettuando tagli ritenuti «inopportuni». Il lavoro verrà eseguito dall'impresa Maddalena nell'estate del 1938 dopo la consegna ufficiale dell'edificio all'Amministrazione delle RR Poste e Telegrafi avvenuta il 30 aprile dello stesso anno.

Anche dopo la fine dei lavori Samonà sarà consultato per risolvere alcuni problemi, come quelli dovuti alla scarsa aerazione e all'insufficiente illuminazione del salone degli apparati telegrafici: le quattordici finestre a tutt'altezza, infatti, erano fisse in basso e i vetri non erano trasparenti perché retinati. Nel 1941, col suo assenso,

06. Copertura a shed della zona destinata alla lavorazione della corrispondenza.

© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS



07



08



09

07. Prospettiva del fronte principale secondo la soluzione del progetto di concorso.

© «Architettura», n. 10, 1933

08. Prospettiva del fronte principale secondo la soluzione del progetto esecutivo, agosto 1933.

© «Architettura», n. 10, 1933

09. Prospetto principale dell'edificio appena inaugurato.

© «Architettura», n. 7, 1936

saranno aperte altre tre finestre sul fronte cieco del salone.

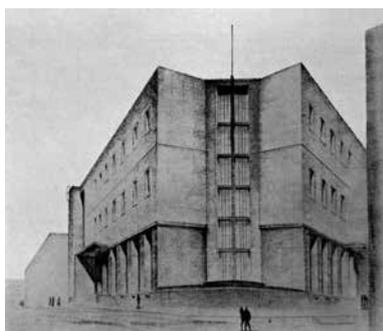
Un'architettura «sobriamente monumentale»

L'edificio realizzato è frutto di un lavoro di ripensamento del progetto di concorso che Samonà conduce su alcuni elementi che indulgevano al 'gusto' moderno [fig. 07]. Innanzitutto elimina, dal prospetto principale la torretta dell'orologio, peraltro monca; elimina anche la pensilinetta che proteggeva l'ingresso al salone e, come si diceva, trasforma la scalinata d'ingresso frontale in una inusuale ed elegante scala-gradonata trasversale.

Soprattutto ricalibra i finestroni delle due scale interne poste in testata alle ali del salone. Negli elaborati esecutivi di agosto 1933, le due vetrate del progetto di concorso, strette e a sviluppo verticale, vengono suddivise in otto parti da stangoni di pietra [fig. 08]; poi, nei disegni di ottobre, i traversi vengono raffittiti e posti secondo un ritmo alternato, semplice e doppio. Con queste modifiche le vetrate, da elementi di cesura – rispetto alla torretta sul fronte principale e rispetto al salone degli apparati telegrafici su via Pozzuoli –, si trasformano in solide terminazioni del corpo a V, a cui risultano assimilate. La nuova configurazione accentua anche la differenza funzionale e formale tra il salone del pubblico e quello degli apparati telegrafici risolvendo in modo netto il loro contatto su via Pozzuoli, ancora spurio nella soluzione di concorso. Grazie a questo riassetto la composizione delle facciate si fa più serrata e razionale (ma anche più ermetica). Ad accentuare l'aspetto unitario dell'edificio concorrono altre 'limature' come l'eliminazione della sottile linea di marcapiano e l'uso di cornici a raso o, addirittura, ottenute per sottrazione, scavando il volume.

Ma decisivo è il cambio delle proporzioni tra la pilastrata del salone e la parte sovrastante degli uffici. La linea di separazione tra la fascia a vetri e quella di travertino, che nel progetto di concorso era posta (pur con qualche discordanza tra i disegni) a circa un terzo dell'altezza del fabbricato (misurata dal basamento al cornicione), nella soluzione realizzata si trova esattamente alla quota della sua sezione aurea [fig. 09]. Questa alterazione del rapporto tra pieno e vuoto e il fatto che ora i pilastri sono rivestiti con la scura pietra di Samolaco, sono complanari alle vetrate e ad esse assimilati fanno perdere alla facciata il consueto assetto tettonico, al contrario enfatizzato nel progetto di concorso. Ma la corda della modernità non viene tesa al massimo: piuttosto che invertire l'ordine statico facendo librare la pietra sul vetro (l'effetto si poteva ottenere semplicemente nascondendo i pilastri dietro il serramento), Samonà sceglie, onestamente, di rivelarlo asportando la scorza integrale di travertino e scoprendo, appena al di sotto, l'intelaiatura di cemento armato. L'operazione compositiva, però, non è un espediente per articolare la facciata, ma un mezzo per rafforzare la monoliticità del blocco lapideo e configurare un edificio sigillato. Ermetico, appunto.

Questa intenzione è confermata dalla trasformazione delle vetrate – quelle delle scale, di cui si è detto, e quella del salone pacchi su via La Spezia – in composizioni di calcestruzzo e pietra, ossia in «superfici alveolari in pietracimento», come le avrebbe



10



11



12

10. Prospetto angolare secondo la soluzione del progetto di concorso.
© «Architettura», n. 10, 1933

11. Prospetto angolare secondo la soluzione del progetto esecutivo, agosto 1933.

© «Architettura», n. 10, 1933

12. Salone del pubblico, ala su via Pozzuoli.

© «Architettura», n. 7, 1936

chiamate Adalberto Libera, che le usa ampiamente nel suo edificio dell'Aventino.

Samonà è coerente anche quando si misura con un classico tema compositivo, quello della facciata d'angolo, sulla quale non colloca l'ingresso principale – come sarebbe stato naturale fare e come avevano fatto altri concorrenti – sminuendo così la forza di questo punto nevralgico. Scartate le prime ipotesi, almeno quattro, tutte in vario modo giocate sulla continuità verticale della fascia centrale svetrata che funge da cerniera di articolazione delle ali [figg. 10, 11], adotta una soluzione, certo meno aggraziata e accattivante, ma che non contraddice la compattezza e la solidità prismatica del volume, in sintonia con quel «senso di unità sobriamente monumentale» che distingue l'edificio⁴.

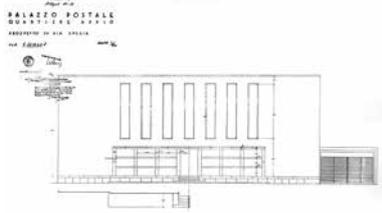
Negli interni Samonà cambia tono e tutto si rivela più chiaramente. In particolare nell'ampio e arioso salone del pubblico, a due ali divaricate, dove le pareti lunghe, l'una trasparente e l'altra opaca, indirizzano verso le scale affacciate direttamente sullo spazio [fig. 12]. Sulle superfici, pietre e intonaci colorati: marmo statuario venato di Carrara per il pavimento e le pareti, marmo nero del Belgio per i pilastri interni, tinta Titlac verde mare per il soffitto; colorato è anche il bancone della sportelleria: in linoleum verde chiaro per la superficie frontale e nero rigato per quella orizzontale [fig. 13]. Marmo venato di Carrara, per i gradini, e tinta Arsonia giallo limone, per le pareti e i soffitti, definiscono invece le scale, ora integrate nello spazio del salone grazie alla sostituzione della prevista vetrata a tutta altezza con un basso cancello di anticorodal che non ostacola la continuità prospettica. In anticorodal è anche la ringhiera che prende il posto del parapetto in marmo dopo che Samonà aveva modificato «il primitivo disegno perché il marmo bianco non gli sembrava materiale abbastanza nobile». Di fronte alle scale si sviluppa la parete curva della sala di scrittura che, già prevista in marmo e poi in vetro Fontanit – a cui si è dovuto rinunciare perché la ditta Fontana aveva chiesto un «prezzo assolutamente esagerato» –, è rifinita con uno smalto nero alla nitrocellulosa. Il salone, interno modernissimo oggi purtroppo irrimediabilmente perduto, era completato dalle effigi del Re e di Mussolini, commissionate allo scultore napoletano Celestino Petrone «in seguito alla scelta fatta dall'architetto progettista fra una quaterna di nomi proposti dall'Amministrazione», e da altri elementi disegnati dallo stesso Samonà: dagli arredi della sala di scrittura in curva agli scriviritto, dai frangifolla ai nettascarpe.

Un'altra interessante scelta, presente sin dal progetto di concorso e rafforzata, come si è detto, nello sviluppo esecutivo, è stata quella di distinguere nettamente il corpo dei servizi postali da quello dei servizi telegrafici: un osservatore ignaro potrebbe presumere che si tratti di edifici realizzati da due diversi progettisti. Samonà, infatti, per risolvere i problemi distributivi e compositivi posti dalla forma del lotto e dal dislivello di circa tre metri tra via Taranto e via La Spezia, non opta per un edificio unitario, come avevano fatto gli altri concorrenti, ma progetta due edifici diversi, semplicemente accostati a chiudere l'isolato sui fronti pubblici.

La distinzione dei due corpi giova a entrambi rafforzandone



13



14



15

13. Salone del pubblico, zona d'angolo.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS

14. Prospetto su via La Spezia, progetto esecutivo, ottobre 1933.
© Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS

15. Prospetto sulla via privata.
© «Architettura», n. 7, 1936

il carattere: più aulico il primo; volutamente più ordinario e dimesso il secondo che, con la forma scatolare e simmetrica, con la scolastica successione di finestre a tutt'altezza, con il rivestimento in litoceramica di colore grigio verde, avrebbe dovuto esprimere, come dice Samonà nella relazione di concorso, «qualcosa del carattere industriale di questa zona dell'edificio» [fig. 14].

Anche qui si manifesta l'approccio pragmatico di Samonà perché il riferimento all'architettura industriale non si carica di connotazioni 'eversive' – non si tratta di segni di modernità che, espunti dalle parti più rappresentative dell'edificio, sono furtivamente trasferiti nelle parti secondarie – ma di segni depotenziati della loro valenza ideologica che commentano semplicemente la funzione: è il caso, appunto, delle finestre a tutt'altezza del salone dei telegrafi; degli *shed* di copertura del salone della corrispondenza, nascosto nel cuore dell'isolato; dell'ampia pensilina sulla strada privata che raccorda felicemente i corpi su via Taranto e su via La Spezia [fig. 15].

In definitiva, a partire dal progetto di concorso, Samonà, con aggiustamenti apparentemente minimi, sottopone l'edificio a una vera e propria metamorfosi. Non approfitta dell'ossatura in cemento armato per negare l'assetto murario bensì per trasfigurarlo: compie così un'operazione analoga a quella attuata da Libera che, nell'edificio dell'Aventino, sfrutta il cemento armato per 'innovare' la struttura muraria e rivelarne, per mezzo di trafori dall'inedita geometria, inaspettate leggerezze che lasciano interdetto l'osservatore. Non stupisce che, come sottolinea Poretti, entrambi gli edifici siano apparsi all'epoca, e continuino ad apparire oggi, enigmatici: né nuovi né tradizionali, chiari esempi di quel tentativo (di breve durata) di fondare un'architettura autenticamente italiana: moderna, sì, ma che non negasse le sue radici antiche.

Note

1 Lo studio più completo sull'edificio è contenuto nel libro di S. PORETTI, *Progetti e costruzione dei Palazzi delle Poste a Roma 1933-1935*, Edilstampa, Roma 1990 a cui si rimanda per gli approfondimenti. Una più recente lettura dell'edificio, sempre dello stesso autore, si trova nel capitolo *La maschera dell'eleganza* in Id., *Modernismi italiani, Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi Editore, Roma 2008, pp. 82-91.

2 I documenti relativi al concorso e alle vicende di costruzione dell'edificio sono conservati presso la Fondazione FS Italiane, Archivio Storico Lavori e Costruzioni FS, buste 4862 e 4863. Se non diversamente specificato, le citazioni sono tratte dai documenti d'archivio.

3 G. MINNUCCI, *Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma*, «Architettura», n. 10, 1933, pp. 603-626.

4 G. FOELDES, *Palazzo Postale in Roma, arch. Giuseppe Samonà*, «Architettura», n. 7, 1936, pp. 325-331.

El concurso de la 'Camera dei deputati' de Roma

Eusebio Alonso García

Introducción. Los tiempos estaban cambiando

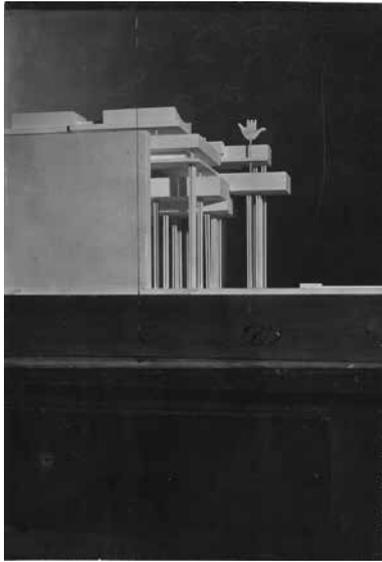
Son memorables algunas de sus imágenes por el carácter excepcional de su planteamiento. El proyecto de Samonà, más que ninguna de las otras diecisiete propuestas premiadas ex-aequo, entre las sesenta y cuatro presentadas al concurso, recogía cierto espíritu de la época y expresaba la sensibilidad ante los cambios de mentalidad que se estaban gestando a lo largo de la década¹.

Algunas señales aparecieron en diferentes disciplinas y manifestaciones artísticas y sociales. Bob Dylan (*The times they are a-changing*, 1964) no ejercía de notario neutral de la realidad, sino que, en un tono apocalíptico, urgía a comprender los cambios que venían o quedaríamos fuera de juego. Guy Debord y los situacionistas (1952) reestructuraban el mapa psicogeográfico de París con las partes fragmentadas por la práctica de su deriva afectiva con la ciudad. Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963) proponía varias maneras distintas de seguir la lectura de sus 155 capítulos, trasladando el debate vital y social de la cotidiana realidad cotidiana entre orden y azar a la experiencia literaria. La coreógrafa Trisha Brown (*Walking on the Wall*, 1970), desafiaba la gravedad caminando por el inusitado nuevo escenario de una fachada real y aunaba la importancia del acto de caminar, el rechazo a las restricciones del escenario tradicional y la búsqueda de un contacto directo con el espacio público como espacio de la representación colectiva. Algo similar, la necesidad de salir a la calle, debieron sentir The Beatles, el 30 de enero de 1969, en su concierto de despedida sobre la azotea del edificio de Apple Corps en la londinense Abbey Road. Sin previo aviso, convirtieron calles y tejados aledaños en improvisadas plateas.

Los tiempos estaban cambiando, la relación con el espacio urbano y las relaciones en el espacio público también y la ineficacia del orden tradicional estaba siendo denunciada desde diferentes posiciones artísticas e intelectuales. Henri Lefebvre venía construyendo desde finales de los años cuarenta, y en torno a la idea de la apropiación del espacio, la vida cotidiana y el derecho a la ciudad, su conclusiva reflexión sociológica (*La producción del espacio*, 1974). La aparente radicalidad del proyecto de Samonà parece estar en sintonía con esa deriva intelectual y artística de una época convulsa también en lo social y en lo político.

1. La ciudad y el centro histórico²

El concurso representó para Samonà un desafío y una oportunidad para poner en práctica las reflexiones sobre tres aspectos que él entendía íntimamente vinculados: el problema del centro histórico, el problema de la ciudad contemporánea, de la que el centro histórico y su arquitectura heredada era una parte, y el problema de la necesaria revisión de la arquitectura moderna frente a este desafío: «Tengo la profunda convicción de que estamos afrontando un momento importante de revisión en la búsqueda de un significado diferente del propuesto en la arquitectura por los Maestros del Movimiento Moderno [...] a través del cual ella debería expresar su propia especificidad [...] la revisión en acto asumirá las cautelas



01

necesarias para no romper con la tradición en sentido profundo; pero creo que para hacerla operativa será necesario rechazar todo proceso evolutivo, todo radicalismo, toda concesión hacia formas historicistas del retorno al pasado»³.

La memoria del proyecto enuncia algunas cuestiones que apuntan en la línea de la reflexión mencionada: «[...] la necesidad de descubrir todas las relaciones internas de su configuración física como único modo de intervenir en el centro histórico [...] separar la visión de la ciudad antigua de las vicisitudes actuales [...] reconocer que la formidable unidad del centro histórico resulta de la íntima agregación de partes, fruto de un proceso en el tiempo del que prevalecen consideraciones de su carácter figurativo sobre su carácter funcional; tales hechos figurativos no son sólo formales, sino que están permeados de valores permanentes, de instancias profundas y constantes relativas a la vida social del hombre»⁴. Samonà encuadró de este modo la dialéctica que el proyecto debía establecer entre conservación y creación y la necesidad de identificar el alcance de esta última para que el pasado resultara operativo y no quedara momificado.

1.1. El continuo urbano versus la crisis tipología-morfología

Samonà, consciente del divorcio entre el arquitecto y el urbanista, se empeñó en la búsqueda y definición de la unidad arquitectura-urbanismo e introdujo el concepto del continuo urbano: «[...] se trata de concebir la ciudad como un 'continuo urbano' que asume directamente la formación estructural de los espacios construidos, eliminando un cierto plano dialéctico de relaciones de correspondencia y dependencia entre volúmenes y espacios interpuestos [...]»⁵.

La idea del continuo urbano alimenta la estrategia formal del proyecto para la Cámara de Diputados cuyo carácter innovador permite, sin embargo, individualizar al máximo la lectura de la imagen de la ciudad heredada del centro histórico, superponer la presencia de los nuevos volúmenes, actualizados a los nuevos usos requeridos, y rescatar espacio público para la ciudad. El proyecto se construye a partir de un sistema morfológico que posibilita suspender en el aire y en diferentes niveles los distintos volúmenes que albergan los usos del programa, creando una sucesión de umbráculos y terrazas que cubren la plaza peatonal de acceso y representación. Estos volúmenes se despegan del suelo, cierran las medianeras colindantes con diferentes soluciones, se expanden pluridireccionalmente y transparentan la imagen de la ciudad antigua que Samonà dibujó cuidadosamente y con precisión en sus alzados y perspectivas, incluida la fuente barroca que, conforme al guion del concurso, todos los concursantes debían ubicar en sus propios proyectos; Samonà la colocó en lugar preeminente de la nueva plaza, junto a la *via di Campo Marzio*.

El sistema morfológico junto a la idea del continuo urbano fue la respuesta que Samonà ofertó ante la comprensión de que «[...] la relación tipológica entre arquitectura y urbanística estaba ya colapsada [...]»⁶ para restablecer una visión actualizada de la forma urbana, precisamente allí donde mayor compromiso se estaba

01. Vista de la maqueta de proyecto.
© Collezione privata Giovanni Longobardi

reclamando a través del debate sobre los centros históricos⁷ para definir formal y funcionalmente los adecuados espacios en los que el hombre moderno pudiera desarrollar su vida social – plazas, atrios, lugares de trabajo y de representación política, etc. – y para alumbrar vías de respuesta a la actualización del Movimiento Moderno desde el proyecto de la ciudad.

El carácter estructuralista de la propuesta, sin concesiones a las formas historicistas, ahonda en el sentido profundo de las estructuras de la tradición, tal como reclamaba Samonà, y su estrategia formal se suma a la cadena de hallazgos espaciales cuya operatividad ha quedado demostrada por la historia urbana y arquitectónica – plazas, atrios, plataformas, terrazas, umbráculos, bloques, claustros, observatorios. Sin embargo, Samonà descompone todos estos elementos, los aísla y los recompone en un montaje innovador que dota de la mayor libertad posible a la organización de los nuevos usos y le permite apropiarse del espacio público y del tiempo histórico, ofertando una escena innovadora, comprensiva del pasado y renovadora. Aquí radica la memorable síntesis entre modernidad y tradición que representa la imagen de sus umbráculos contruidos con volúmenes flotantes sobre la imagen barroca del Campo Marzio de Roma.

1.2. La cuarta dimensión

Samonà nos enseñó el punto de vista desde el que mirar el proyecto y comprender su planteamiento a través de la representación perspectiva. Hay algunas perspectivas de este proyecto que enfocan el nuevo espacio público de la plaza peatonal, situado bajo las cajas habitadas de las plantas superiores del edificio, que habría ampliado la plaza del Parlamento⁸. En una situó el punto de vista en el cruce de la *via di Campo Marzio* con la *via dei Prefetti* y orientó la mirada hacia el sur; presenta en primer término el inicio de la rampa de bajada al sótano. En otra colocó el punto de vista en el extremo oeste de la plaza del Parlamento y alineado con la fachada occidental del mismo y orientó la mirada en diagonal hacia el suroeste. La referencia al contexto es permanente en toda la documentación que Samonà presentó al concurso: plantas secciones y alzados, perspectivas. Son necesarias estas referencias para subrayar el diálogo entre lo nuevo y lo viejo, entre la creación y la conservación, entre el lenguaje figurativo de la tradición y el lenguaje abstracto del nuevo sistema morfológico.

Son dibujos en perspectiva que nos introducen de golpe en el nuevo espacio público que el proyecto rescata para la ciudad y que fijan la mirada sobre la cuarta dimensión, «[...] no la cubista, sino la física de la visión desde abajo, es decir, una inédita fachada [...]»⁹. En realidad, es mucho más que una fachada, es la explicitación del continuo urbano en tres dimensiones, donde se superponen volúmenes habitados y espacios exteriores en diferentes alturas que, esponjando todo el edificio en altura, posibilitan visiones diagonales en sección y permean completamente la organización espacial con el sistema de umbráculos y plataformas.

En sendas perspectivas, la fuente barroca, que cada concursante debía decidir dónde ubicar en su proyecto, explota el diálogo



02

contrastante entre el simbolismo del lenguaje figurativo y la abstracción moderna. En la perspectiva orientada hacia el sur la colocó justo en el eje con la última línea de pilares junto a la *via di Campo Marzio*, posición incorrecta pues debería haber quedado más a la derecha. En la otra perspectiva, la fuente ocupa el punto central y final de la mirada sobre la diagonal orientada hacia el suroeste, diagonal geométrica de la trama ortogonal de pilares dispuestos según sendos ejes norte-sur y este oeste, continuadores del trazado del Parlamento.

02. Vista desde el noreste. Énfasis en la vista de la cuarta dimensión con los volúmenes suspendidos sobre pilotis metálicos. Transparencia de la ciudad histórica a través del umbráculo moderno.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

2. La construcción del espacio

El concepto de ambiente o atmósfera era frecuente en el debate sobre el problema del centro histórico para referirse a la diferente cualidad del espacio de la ciudad tradicional frente a la moderna. Algunas propuestas del concurso justificaron la elección del material del acero cortén por esta razón – proyectos de Quaroni, Manieri, Foscari, Dall’Olio, entre otros. Sin embargo, Samonà, cuyos materiales fueron el acero para la estructura y el travertino entre impostas de

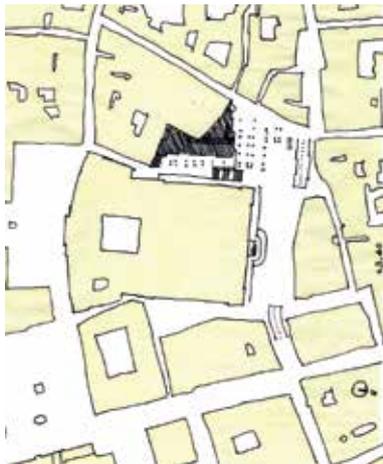
cobre para las fachadas, estaba más interesado en la construcción del espacio a partir de «[...] el sentido profundo de las estructuras permanentes [...]»¹⁰ que sirvieron de soporte a los «[...] aspectos celebrativos, asociativos y definitorios de la vida social del hombre»¹¹. Hay un indudable sentido político – relativo a la *polis* – en la búsqueda de la idea de la construcción del espacio arquitectónico que indaga a su vez en la cultura de la ciudad. Por ello, priorizó, desde los primeros bocetos, el diseño de un espacio público, cubierto por volúmenes suspendidos sobre él.

Samonà experimentó en el Concurso para el Centro Direccional de Torino en 1962, este sistema morfológico de superposición libre de volúmenes cuya expansión en diferentes direcciones recogía los mecanismos formales que Wright utilizó en la Casa de la Cascada, entre otras obras, de cuya arquitectura Samonà elogiaba su «[...] poética representación naciente del espacio interior [...]»¹². No obstante, las implicaciones espaciales y estructurales que proyectó para la Cámara de los Diputados son sorprendentes. Sin duda, la mayor presencia en el proyecto romano de los temas que hemos señalado – el continuo urbano, la crisis tipología-morfológica, la cuarta dimensión, las relaciones internas de la configuración física del contexto, la implantación de un sistema morfológico, el diseño de un espacio público vinculado al espacio interior – activó el carácter excepcional que el proyecto de la Cámara de los Diputados posee dentro de la obra de Giuseppe Samonà e, incluso, dentro de la arquitectura italiana del siglo XX.

2.1. Apilando tipologías¹³

Se aprecian en los croquis iniciales una clarificación metodológica en favor de una operación de apilar volúmenes. En el boceto planimétrico compuesto con unidades cuadradas e iguales¹⁴, el deslizamiento de los volúmenes entre plantas es más tímido que en el proyecto definitivo. Las dos perspectivas muestran la atención al umbráculo y sendos puntos de vista son coincidentes con los ya comentados. Una escalera exterior, que recorría la fachada sobre la plaza de este a oeste, introducía una tensión diagonal ascendente claramente alusiva al mecanismo de organización espacial interna; esta escalera sigue apareciendo en un croquis del alzado norte en una fase más elaborada del proyecto¹⁵. La escalera desapareció y la tensión diagonal fue sustituida doblemente: una en planta, por el progresivo degradado formal del muro que va desplazando sus diferentes lienzos desde la escalinata que arranca junto a la torre sur-oeste de la fachada de Basile hasta el encuentro con la esquina de la pared medianera junto a la *via di Campo Marzio*; la otra en sección, con el escalonamiento ascendente en sentido este-oeste de las plantas acristaladas de las 540 salas de escritura.

En el otro boceto¹⁶ aparece un trozo de la planta baja en el contexto de la geometría residual triangular junto a las edificaciones preexistentes y una perspectiva con los volúmenes flotantes sobre la plaza que ya no resultan tan rígidos como en la anterior: la geometría cuadrada de su planta ya no aparece tan repetida, al contrario, parece que la intención fue subrayar sus variaciones geométricas, anticipando con ello el proyecto definitivo.



03

03. Planta de situación a la cota +3,40 con los accesos al parking; la escalinata que conecta la plaza de Montecitorio a través de la *via della Missione* con la plaza del Parlamento; los espacios hipóstilos exteriores.

© Dibujos de Eusebio Alonso García

2.2. La realidad creativa

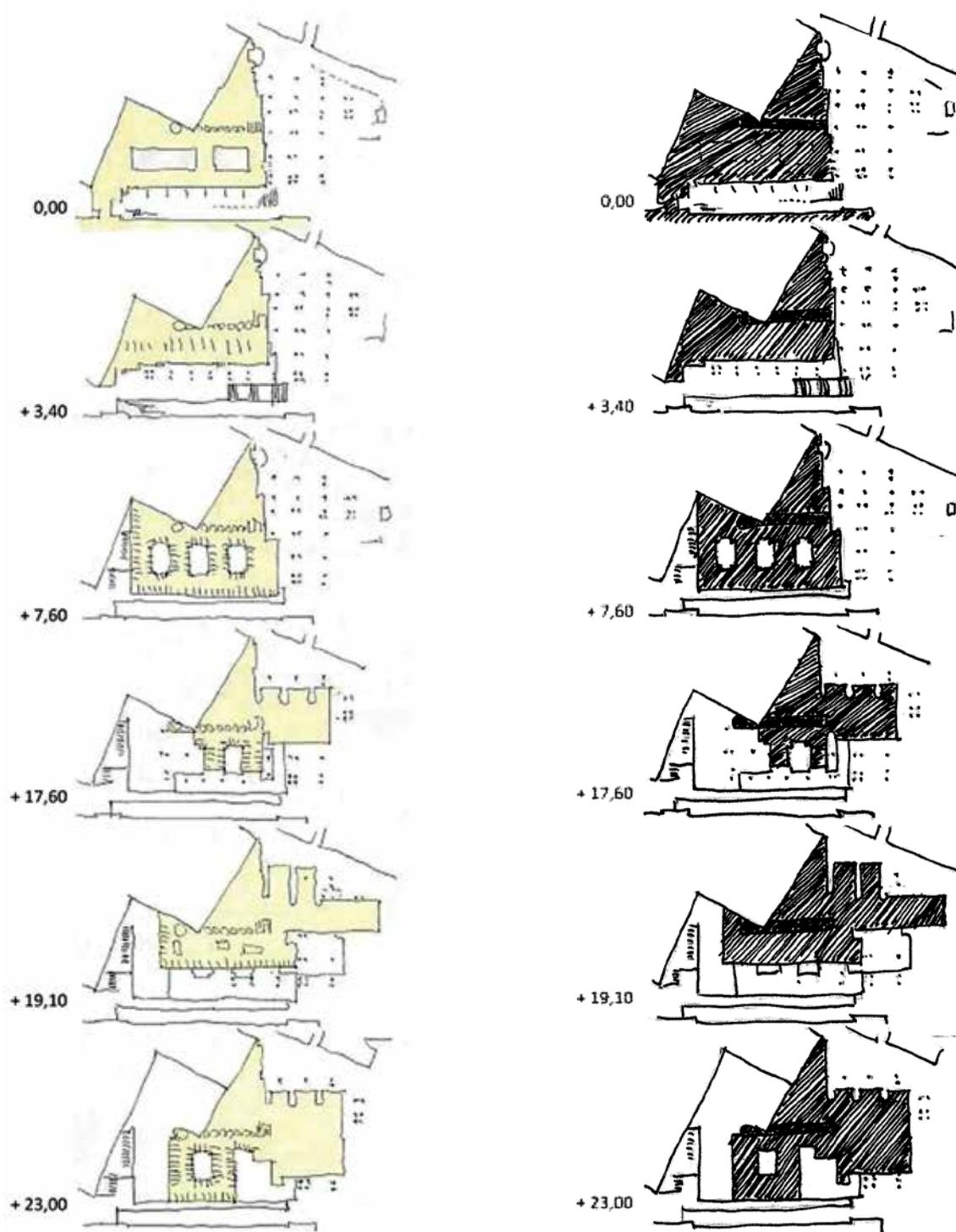
El compromiso con la realidad profunda del lugar no fue menor que el compromiso con los requerimientos del programa; la conjunción de ambos implicó una comprensión del problema real tan complejo como creativo. Samonà diseñó la solución tipológica más adecuada para cada parte del programa, montó unas sobre otras, atendiendo las necesidades de comunicaciones entre ellas, proyectó los espacios exteriores que cada una necesitaba y estableció conexiones entre ellas con escaleras exteriores. Todos los volúmenes quedaban conectados verticalmente mediante una espina central donde colocó las diferentes escaleras y una batería de ascensores con acceso regulado en las diferentes plantas.

El sistema morfológico, que explotaba el juego autónomo de volúmenes, acabó correspondiéndose con un inusitado apilamiento de tipologías diferentes donde cada una desarrolla la cuantificación del programa de usos requeridos con flexibilidad y con las variaciones oportunas. Asistimos al despliegue de un rico repertorio tipológico en la sucesión de las diferentes plantas: una organización basilical en la planta baja – una banda central destinada a los servicios de banca y telefonía y situada entre sendos atrios longitudinales; una agrupación de patios donde se distribuye en diferentes plantas las 540 salas de escritura, todas con luz exterior – estas salas ocupan varias plantas que varían su forma y el número de patios, ofertando diferentes versiones: cerrados, abiertos, semiabiertos; hay soluciones en bloque lineal, en peine y organizaciones más compactas para la biblioteca, archivos; y, finalmente, el restaurante, coronando todo el conjunto, como un observatorio privilegiado sobre la ciudad.

En realidad, el sistema morfológico así entendido, abierto a la libertad de ocupación en cada planta según convenga y con la opción tipológica más adecuada, puede ser también entendido como un sistema topográfico en el que el juego de llenos y vacíos, de volúmenes y plataformas, libera la organización espacial, tanto interior como exterior, de la inoperante rigidez de la relación tradicional entre tipología y morfología. Esta condición topográfica orientó la solución de dos problemas de detalle que definen la atención de Samonà en su anclaje físico al lugar. El primero se refiere al desnivel existente entre la plaza de Montecitorio y la plaza del Parlamento; Samonà sustituyó la escalera situada en la *via della Missione*, que todavía sigue allí, por la escalinata que arranca junto a la torre del Parlamento y da acceso a la plataforma porticada de la planta primera; el segundo es el juego de plataformas, conectadas exteriormente con escaleras, que surgen con el deslizamiento de las plantas 1ª, 3ª y siguientes para distanciarse de las ventanas de la fachada próxima.

Conclusión. La transparencia del umbráculo y el pensamiento técnico

Bajo sus volúmenes Samonà liberó el nuevo espacio público de representación ciudadana y transparentó la imagen de la ciudad histórica como ninguna otra propuesta del concurso. Este ejercicio de abstracción e innovación formal, que representaba una nueva formulación de las

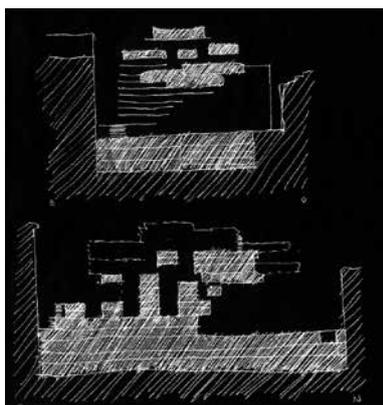


04. Sucesión de diferentes plantas con diferente adscripción tipológica: basilical, agrupación de patios con y sin suelo, patios abiertos y cerrados, bloque lineal, bloques en peine, cajas compactas, etc. La espina central, según dirección norte-sur, que agrupa una batería de ascensores y diferentes escaleras, ancla los deslizamientos de todas las plantas y filtra la selección de comunicaciones.

© Dibujos de Eusebio Alonso García

05. Esquemas de plantas. Diferencias entre la declinación del contorno o perímetro en cada planta y su correspondiente ocupación, debido al proceso de apilamiento tipológico inducido.

© Dibujos de Eusebio Alonso García



06

relaciones entre tipología y morfología, precisamente allí donde el debate era más candente, en el centro histórico de la ciudad, estaba soportado en un pensamiento técnico no menos crítico. Samonà era consciente de la importancia de esta cuestión y de las excesivas restricciones a las que, en temas como la relación entre esqueleto y envolvente, la rutina de ciertas prácticas de la modernidad había conducido. Por ello, los pilares que sujetan esos volúmenes en el aire no son pilotis modernos convencionales¹⁷. La construcción del nuevo umbráculo romano, en ese enclave histórico en el que tantas épocas se superponen, activa un vacío existencial y representativo en el que la memoria de la ciudad se habría sumado a una respuesta consciente y comprometida con su propio tiempo.

Note

1 F. DAL CO, *Le jeu de la mémoire: 1961-1975*, in C. AYMUNINO et altri, *Giuseppe Samonà. Cinquante ans d'architecture*, Éditions du Moniteur, Paris 1981, p. 109.

2 Toda la información gráfica de plantas, alzados, secciones y perspectivas que son analizadas aquí fueron publicadas por primera vez en el texto referido de M. Tafuri de 1968.

3 E. MANTERO, *Il Razionalismo italiano* (5d ed.), Zanichelli, Bologna 1988, p. 20.

4 M. TAFURI, *Il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni Universitarie Italiane, Roma 1968, p. 98; E. BONFANTI et altri, *Architettura Racional*, Alianza Editorial, Madrid 1979 (ed. it. 1973).

5 G. SAMONÀ, *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli Editore, Milano 1978 (2nd ed.), p. 43.

6 *Ivi*, p. 38; C. AJROLDI, *Tipologia e morfologia nella ricerca di Giuseppe e Alberto Samonà*, in *L'unità architettura urbanistica. La poetica dell'insieme. Tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000, pp. 94-97.

7 BONFANTI et altri, *Architettura Racional*, cit., pp. 211-256; C. CONFORTO, *Il problema dei centri storici*, in *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, a cura di C. Conforto et altri, Bulzoni Editore, Roma 1977, pp. 131-173.

8 Las perspectivas de Samonà: vista desde el noreste. Énfasis en la vista de la cuarta dimensión con los volúmenes suspendidos sobre pilotis metálicos. Transparencia de la ciudad histórica a través del umbráculo moderno. Vista desde el norte, con la entrada al parking en primer plano. Materiales: pilares metálicos, agrupados de 4 en 4 y solidarizados cada 5 metros; travertino en fachadas, colocado entre impostas de cobre.

9 C. AYMUNINO, *Samonà, un eclettico racionalista*, in *Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Venezia 2006, p. 268.

10 TAFURI, *Il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, cit., p. 98.

11 *Ibid.*

12 SAMONÀ, *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, cit., p. 59.

13 En los bocetos previos de Samonà, el deslizamiento multidireccional explota el mecanismo wrightiano de proyectos anteriores como el Centro direccional de Torino, 1962; M. POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, in *Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, cit., p. 28. La superposición de entidades cuadradas y suspendidas sobre el suelo evoca el proyecto de Le Corbusier para el Hospital de Venecia y, en la composición en planta junto a la colocación en el borde de los posibles núcleos de comunicación, recuerda algunos mecanismos de agregación de unidades geométricas básicas de Louis Kahn, como los laboratorios Richards, 1957-65. Las secciones este-oeste y sur-norte muestran el juego de llenos y vacíos que posibilita el apilamiento libre de tipologías diferentes, creando oportunidades para el esponjamiento y la apropiación del espacio urbano; TAFURI, *Il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, cit., p. 104. Ver los esquemas realizados para el presente texto.

14 POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, cit., p. 28 (abajo).

15 DAL CO, *Le jeu de la mémoire: 1961-1975*, cit., p. 121.

16 POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, cit., p. 28 (arriba).

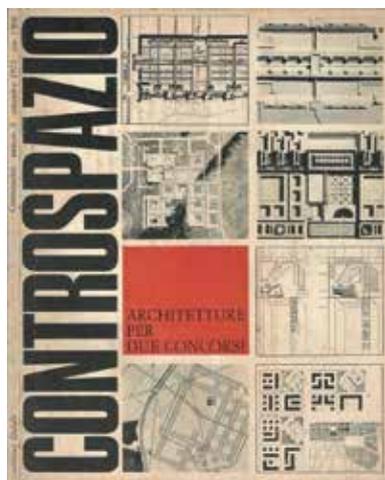
17 *Ivi*, p. 35.

06. Esquemas de secciones. Diferencias entre la declinación del contorno o perímetro en cada planta y su correspondiente ocupación, debido al proceso de apilamiento tipológico inducido.

© Dibujos de Eusebio Alonso García

La città e la struttura del territorio. Il concorso per l'Università di Cagliari

Marco Burrascano



01

01. Copertina della rivista «Controspazio», n. 3, settembre del 1973 contenente la Relazione al Concorso per la nuova Università di Cagliari; in alto a destra, dettaglio del modello di concorso del gruppo guidato da G. Samonà.

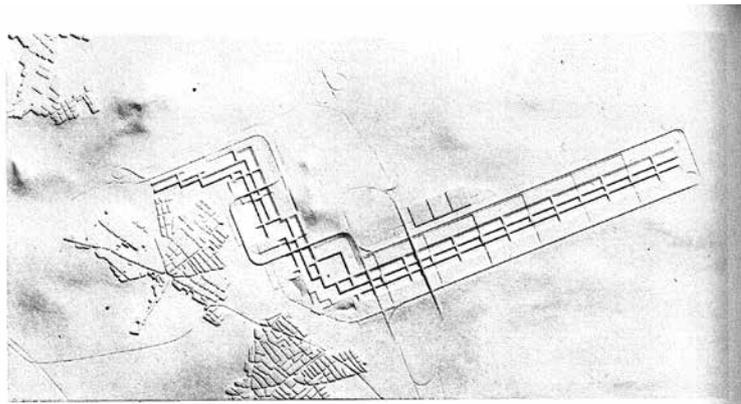
Giuseppe Samonà può essere considerato un maestro? È un architetto che va citato o consigliato agli studenti dei laboratori di progettazione? In cosa consiste oggi il valore della sua architettura e dei suoi scritti?

Per chi ha studiato architettura negli anni Novanta la figura di Giuseppe Samonà non è stata certo un riferimento, sarà capitato forse qualche volta di sentirlo nominare o di imbattersi casualmente in qualche suo progetto, per esempio nella visita a Gibellina Nuova¹ da studente nel mio caso. Probabilmente la sua scomparsa era troppo recente e le sue opere troppo lontane dal minimalismo portoghese o dai clamori decostruttivisti, soprattutto la cultura architettonica italiana era troppo impegnata a studiare e celebrare la 'città diffusa' e la morte dell'urbanistica per contemplare il pensiero teorico di Samonà. Capitava allora di imbattersi nei progetti iconici, quali la sofisticata proposta per la Camera dei Deputati a Roma² o il monumentale teatro di Sciacca³, lavori dai quali non emergeva una figura chiara, riconoscibile o rapportabile all'architettura del momento, ma anzi eclettica e misteriosa. Per chi studiava nelle facoltà romane in particolare la figura di Samonà era poco citata, vista la poca produzione nella capitale e la presenza dei mostri sacri romani a lui contemporanei: Libera, Ridolfi e Moretti.

Tuttavia ho sempre nutrito una istintiva curiosità per la sua opera, non solo perché ho passato parte dell'infanzia sotto la palazzata di Messina, ma soprattutto per il suo profondo carattere urbano, per la capacità delle opere di relazionarsi alla città. Rimanevo suggestionato dalla logica strutturale chiara delle opere manifestata all'esterno, la struttura portante in calcestruzzo diviene linguaggio, ritmo, dialogo con la scansione del tessuto urbano. Opere quali la sede Inail di Venezia, l'Enel di Palermo o la palazzata di Messina stessa mi riportavano alla mente Auguste Perret, (Le Havre in particolare) e Fernand Pouillon, architetture delle quali amavo istintivamente la natura urbana e il sincero rapporto tra struttura e involucro, opere in cui la costruzione e la concezione strutturale danno l'immagine stessa dell'architettura, come avveniva nelle cattedrali gotiche. Mi sembrava di scorgere una continuità con un tipo di architettura che affrontava il rapporto con la città non attraverso nuove forme o figure nuove e spettacolari, ma attraverso la scansione di un ritmo che allude alla parcella e alla logica costruttiva dei tessuti storici, caratteristiche anche di alcune opere di Mario Ridolfi, che ben conoscevo dagli studi. A tutto questo trovo conferma nel saggio introduttivo che Samonà scrisse per la raccolta dei testi di Otto Wagner⁴, nel quale è evidente la profonda conoscenza dell'opera dell'architetto viennese e l'empatia per una architettura che ha sempre avuto la città, la *Grossstadt* in questo caso, come interlocutore principale.

Una immagine in particolare della produzione di Samonà ci colpiva da studenti perché raffinata e sintetica e affine alle opere di *land-art* che ci affascinavano, si trattava del plastico di concorso per l'Università di Cagliari. Un bassorilievo in gesso che rappresentava l'ipotesi insediativa, una delicata grafia per una struttura territoriale poderosa.

Il concorso è del 1971 le nuove volumetrie da insediare sono consistenti e il bando lascia molta libertà alla collocazione dell'università nella città, lo dimostrano le differenti ipotesi dei progetti primi classificati o menzionati: il gruppo Anversa⁵ risultato vincitore ipotizza una attenta dispersione, affidando all'università un ruolo urbanistico attraverso la



La nuova Università di Cagliari

SECONDO PREMIO

Giuseppe Samonà *capogruppo*

Cesare Airoidi

Cristiana Bedoni

Mariella Di Falco

Gheta Farfaglio

Reiana Lucci

Alberto Samonà

Livia Toccafondi

Egle Trincanato

M. Alberto Chiolino *problemi del traffico e delle comunicazioni*

Carlo Doglio *problemi sociologici*

Francesco Frattini *costi e tempi di attuazione*

Alcune questioni di metodo in rapporto al progetto

Per illustrare con chiarezza le idee che ci hanno guidato nella progettazione dell'insieme universitario di Cagliari, riteniamo indispensabile premettere alcune considerazioni sulla crisi dello spazio urbano organizzato in relazione all'urgenza di trasformare i servizi generali della città e del territorio.

Ogni popolazione vive in uno spazio organizzato che rappresenta la misura e il carattere della sua configurazione sociale: la città con la sua struttura edilizia coordinata, ne mostra gli aspetti più incisivi malgrado la complessità delle relazioni che coinvolgono l'uomo singolo, i gruppi e l'intera comunità urbana.

Oggi questo spazio organizzato da tanti secoli di storia è in crisi perché la struttura della città non è più capace di contenere i motivi che stimolano alla razionalizzazione dell'insieme delle attività sociali secondo forme sempre più globali e dirette di distribuzione dei servizi di cui l'uomo richiede la prestazione. I servizi tendono ad avere una parte sempre più importante nelle attività produttive con l'obiettivo politico, ormai diffuso, di potenziare al massimo quelle non private facendo maturare in servizi espressioni sociali a cui si assicura il più efficace coordinamento. La società si propone questo obiettivo politico quale mezzo per ridurre il più possibile la condizione drammatica di disparità economico-sociale sempre più accentuata nel mondo fra una popolazione

di pochi privilegiati nei quali si concentra la ricchezza e una popolazione mille volte più numerosa nel mondo di cui la più gran parte è priva dei mezzi più elementari di sussistenza. Le cause che si oppongono alla realizzazione di questo sistema basato sui servizi che dovrebbero mutare le condizioni generali dell'insediamento umano, sono essenzialmente due: la prima, di carattere fisico, dipende dalla difficoltà di trasformare la presente struttura urbana tutta preconstituita in una altra capace di formarsi secondo uno spazio organizzato per le attività da svolgere in un sistema integrato dei servizi coinvolgenti tutta la popolazione; la seconda, di carattere ideologico tradizionale, milita a favore dell'interesse privato, sia pure inconsape-

PAG. 20 - CONTROSPAZIO - SETTEMBRE 1973

02

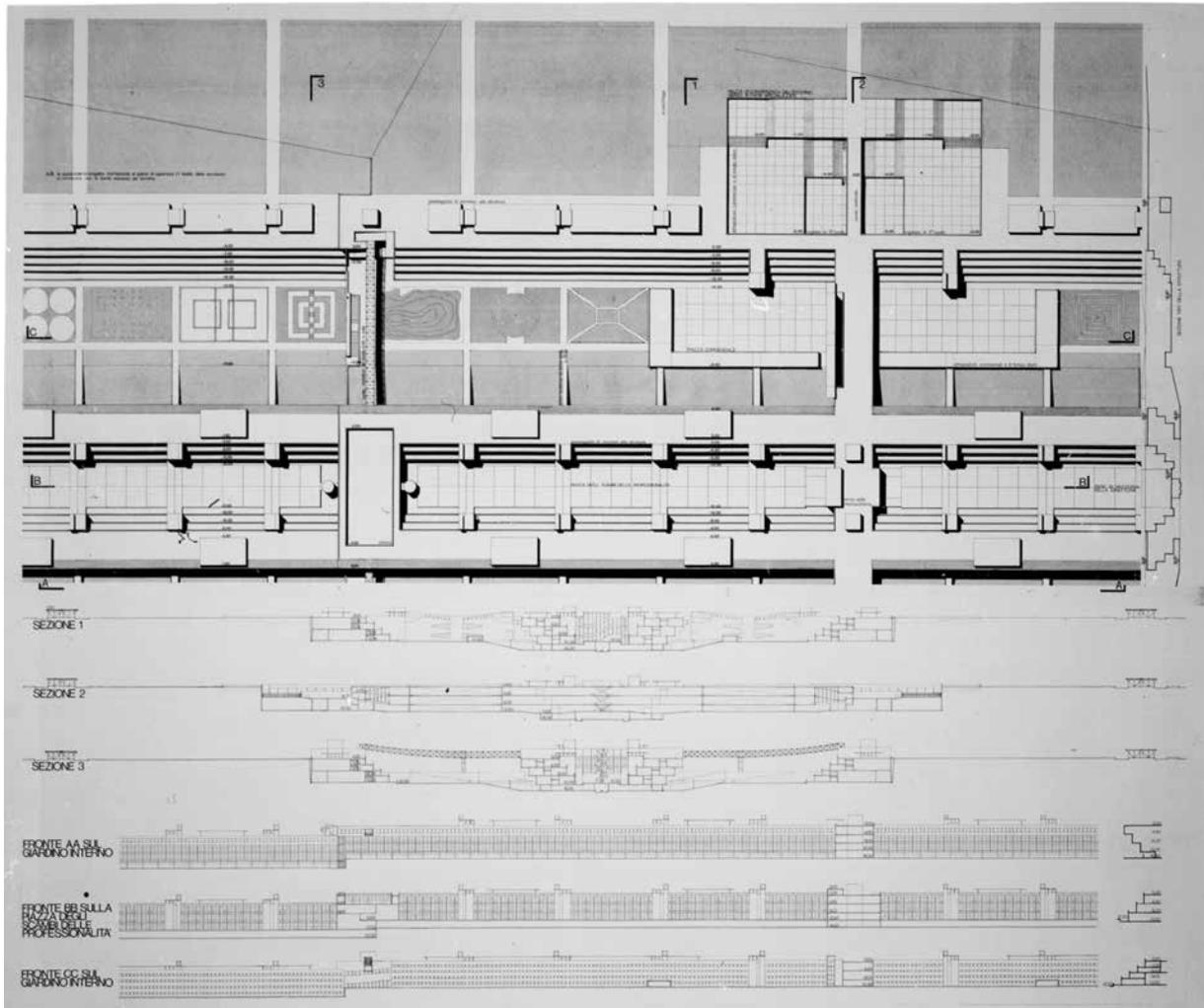
costruzione di margini chiari per gli insediamenti esistenti e un sistema cartesiano di collegamenti e nuovi servizi (immagine). Opposta era la visione del gruppo Aymonino⁶ che concentra tutta la cubatura in un unico luogo con l'intenzione di spostare il baricentro della città.

Tutti propongono una riflessione profonda sull'identità stessa dell'università e sul ruolo che essa debba avere nello sviluppo urbano, lo scossone del Sessantotto è appena passato e la consapevolezza critica del ruolo dell'ateneo nella società è evidente nei progetti e nelle relazioni allegate.

Il gruppo guidato da Samonà⁷ propone un grande solco nel territorio a nord di Cagliari, adiacente agli insediamenti di Monserrato e Pirri, un segno nel paesaggio lungo oltre tre chilometri che non ha come riferimento la città ma il territorio e le sue infrastrutture, si rapporta alla terra e alle colline intorno, interpretando anche un ruolo nell'espansione futura.

La modellazione del suolo appare nel grande plastico in gesso, fatto con rilievi minimi dai quali il progetto emerge appena, una cicatrice nel suolo che rappresenta una ipotesi insediativa originale, proposta con una estetica raffinata e vicina all'arte, un linguaggio sintetico e immediato che appare ancora oggi perfettamente contemporaneo.

02. Prima pagina dello scritto G. SAMONÀ, *Relazione di progetto*, «Controspazio», n. 3, settembre 1973, anno V, pp. 20-29.



03

Il grande scavo ha una sezione di trecento metri di larghezza per tredici di profondità, organizza l'università per fasce parallele dividendo gli spazi in corti successive adiacenti: «la struttura lineare è sempre compresa all'interno dello scavo largo trecento metri sino al suo ripiegarsi verso Cagliari a sud dove esce dal terreno per trovare un più giusto e equilibrato contatto con la città esistente. [...] Entro questa struttura è sita la nuova università, come elemento propulsore e complementare insieme di tutti i servizi futuri della città»⁸.

La proposta, pur apparendo come un atto fondativo, è piena di accortezze per connettere il nuovo insediamento col contesto, prima fra tutte quella di iniziare con un nucleo in elevazione in corrispondenza del borgo, per poi mantenere quella stessa quota di accesso per tutto il resto del progetto. Lo spazio delle corti si incassa man mano che il terreno intorno sale lentamente: «il livello di copertura della struttura non emerge mai dal piano di campagna e non costituisce segno di frattura nel paesaggio agricolo ondulato alle spalle di Cagliari, ma soltanto disegna quel territorio. In sostanza si tratta di un manufatto adagiato lungo la pendenza naturale del terreno, nel quale si immerge completamente, a cui si adatta con

03. Progetto per la nuova sede dell'Università di Cagliari, 1972, gruppo guidato da G. Samonà, tavola di concorso.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

progressivi salti di quota di 4,5 m trovandovi gli opportuni raccordi»⁹.

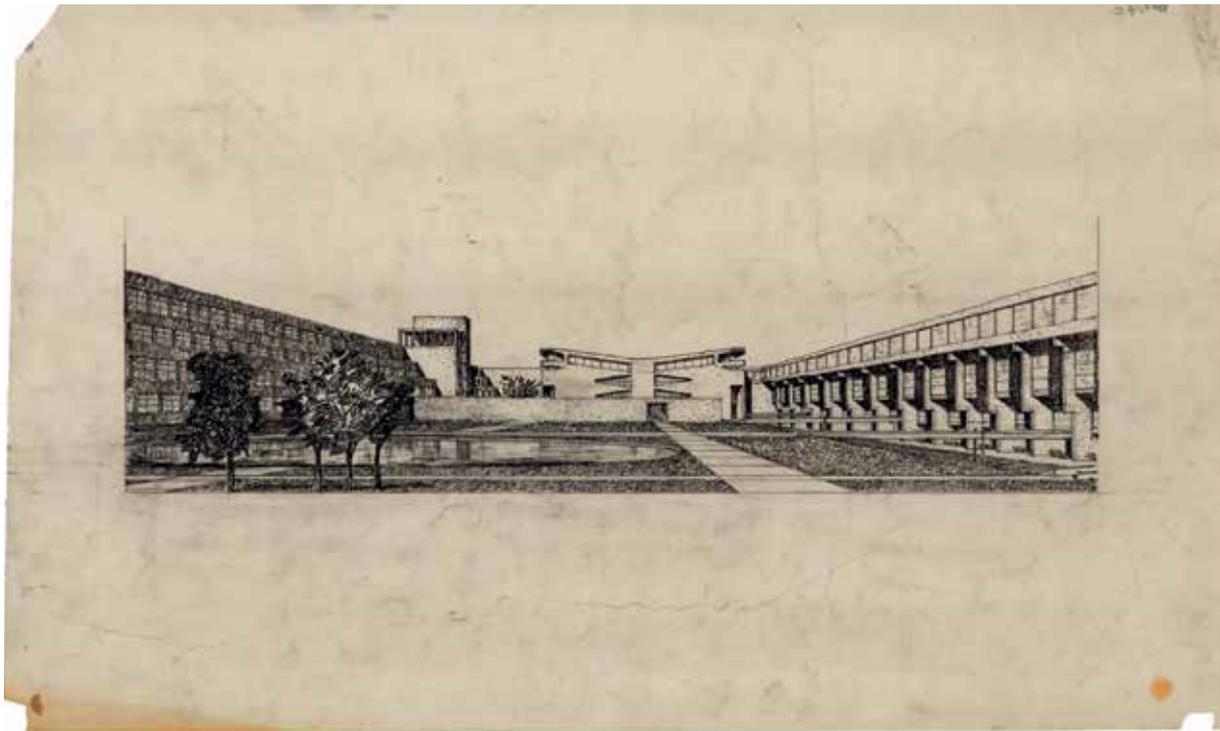
Nella relazione, la descrizione del progetto è tuttavia marginale rispetto alla lunghissima e radicale dissertazione sul metodo di lavoro, sulla crisi dell'università e sull'insensatezza del modello del *campus*, sul senso della proposta in relazione ai servizi futuri e al territorio in cui si insedia. Un tema ricorrente nel testo riguarda il rapporto tra città e campagna, tra insediamento e territorio: «La natura è scomoda impreveduta disagevole, perciò l'uomo vi ha trasportato tutti quei servizi che l'hanno resa innaturale in ogni senso. Non c'è stata dunque nessuna integrazione tra l'uomo e la natura ma al contrario una violenta deturpazione delle qualità naturali di ogni territorio [...] l'uomo incontra sempre la natura per distruggerla, per adattarla ai suoi bisogni, per renderla comoda. [...] La rude bellezza di questa pianura, segnata da lievi colline e perciò non infinitamente eguale ma disegnata variamente in una sua unità straordinariamente caratterizzata, ci ha colpito in maniera particolare e ci ha indotto a sentire come negativa la creazione di grossissime strutture per l'università: un insieme di corpi di fabbrica avrebbe alterato in maniera irreparabile il patrimonio morfologico così caratterizzato della natura cagliaritano»¹⁰.

Samonà vuole fornire alla città una struttura chiara, degli spazi circoscritti, una concentrazione ordinata nella quale il rapporto con la natura è dialettico e sincero: «la corsa verso la natura ha dimostrato in maniera radicale la falsità dell'idea di plausibili integrazioni fra città e campagna»¹¹. Per ciò che riguarda gli edifici la descrizione è laconica, il linguaggio è affidato a strutture prefabbricate, in calcestruzzo a faccia vista, le coperture sono spazi aperti dove passeggiare in continuità con le aree attrezzate ai margini del solco.

L'università di Cagliari di Samonà esprime perfettamente il dibattito che avveniva in Italia a cavallo degli anni Sessanta e Settanta sulla *Forma del Territorio*¹², aderendo più che in ogni altra occasione alla ricerca portata avanti in particolare da Vittorio Gregotti, attraverso scritti, opere e attraverso la direzione di «Casabella». Il progetto è facilmente assimilabile alle proposte per l'Università di Firenze o per l'Università della Calabria di Gregotti, al centro direzionale di Latina di Franco Purini o a altri progetti di Costantino Dardi, proposte nelle quali i principi di progetto nascono da temi geografici, le forme sono quelle di opere di ingegneria quali dighe, ponti, viadotti, recinti.

Non può essere un caso che proprio negli stessi anni nasce negli Stati Uniti la *land-art*¹³, che rapidamente si afferma come movimento artistico di successo, tuttavia le ragioni concrete della stagione del 'Territorio dell'architettura' vanno ricercate soprattutto nello sviluppo urbano massiccio nell'Italia del Miracolo Economico.

*Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*¹⁴ e *La nuova dimensione della città*¹⁵ sono i titoli di storici seminari nei quali si inizia a riflettere sulla necessità di una nuova relazione tra città e territorio, sulla strutturazione di un territorio invaso dagli insediamenti e sul ruolo dell'architettura nella definizione del nuovo paesaggio conseguente. Tale stagione di riflessione e ricerca sulla 'grande dimensione' produce in Italia una cultura specifica con proposte teoriche e pratiche di alto livello che avranno conseguenze sulla produzione architettonica e sulla trasformazione della città, non sempre felici o virtuose.



04

La trasformazione del territorio italiano avverrà con un massiccio incremento degli insediamenti ma in modo disordinato e poco attento ai sistemi geografici, alla creazione di un paesaggio consapevole e alla qualità dello spazio urbano, portandoci oggi in una situazione nella quale dobbiamo affrontare temi urgenti quali la messa in sicurezza del territorio e i problemi sociali e ecologici della dispersione urbana.

Per questo progetti come quello di Samonà per Cagliari sono certamente utili da rileggere per affrontare la gestione dei nuovi fenomeni urbani e di un nuovo paesaggio, non tanto considerando tali progetti validi come atti fondativi, ma come principi, infrastrutture deboli adattabili all'esistente, come possibile geografia.

La storia della città europea è anche la storia di una alternativa alla città industriale, compatta, ottocentesca, che per tutto il Novecento verrà indagata in molti contesti con risultati affascinanti, più o meno noti¹⁶. La stagione italiana è parte di questa storia e il progetto per Cagliari certamente è uno dei più rappresentativi, pur trattandosi di un caso abbastanza isolato nella produzione di Samonà, coglie tuttavia la possibilità di determinare un nuovo rapporto tra città e territorio e tra architettura e città.

Un rapporto diretto tra architettura e città, l'eredità di Giuseppe Samonà che dobbiamo utilizzare oggi è questa, il valore della sua ricerca e delle sue opere è in questa *Unità di architettura e urbanistica*¹⁷ tralasciata dalla fine degli anni Settanta e che andrebbe invece reinterpretata in chiave contemporanea, ma certamente indagata, perseguita e insegnata nella scuole di architettura.

In quale modo l'architettura produce la città? Le risposte di Samonà nel corso della sua vita sono differenti ma la domanda alla base di tutto il suo

04. Progetto per la nuova sede dell'Università di Cagliari, 1972, gruppo guidato da G. Samonà, veduta prospettica degli spazi interni. © Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi, Roma

lavoro è sempre la stessa per la quale possiamo considerare la sua ricerca utile e doverosamente trasmissibile. Il senso di questa ricerca è profondo e non si arresta alla realtà fisica o a un dato esclusivamente tipologico come in altri casi, Samonà sembra cercare lo 'spirito della città' espresso dall'architettura, ma anche da dati antropologici e sociali, dalla vita stessa che i luoghi hanno vissuto. Questo appare evidente nel *Piano Programma per il centro storico di Palermo*¹⁸, opera sofisticata e per certi versi opposta a quella di Cagliari, nella quale si indagano aspetti intimi e specifici della relazione tra architettura e città, quali l'uso degli edifici nella storia, la 'solidarietà tra strade e case', la 'centralità diffusa', la 'porosità del tessuto urbano', cercando di comprendere le relazioni profonde tra le parti urbane e considerando la qualità e l'identità della città anche attraverso le soglie tra spazi pubblici e privati. Tutti aspetti cruciali nel progetto urbano contemporaneo, che nulla hanno a che vedere con la monumentalità autoreferenziale che spesso oggi si attribuisce ai progetti degli anni Sessanta e Settanta che andrebbero utilizzati nella pratica e trasmessi nelle scuole di architettura.

Note

- 1 Centro civico, culturale e commerciale a Gibellina, con V. Gregotti, G. Pirrone, A. Samonà.
- 2 Nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati a Roma, G. e A. Samonà, 1967.
- 3 Teatro Popolare di Sciacca, G. e A. Samonà, 1973-2015.
- 4 G. SAMONÀ, *Introduzione*, in *Otto Wagner. Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 34-35.
- 5 L. Anversa Ferretti (capogruppo), P. Malesani, G. Marcialis, G. Rebecchini, M. Rebecchini, G. D'Ardia, D. Passi, L. Quaroni.
- 6 C. Aymonino (capogruppo), G. Ciucci, B. Conti, C. Dardi, V. De Feo, M. Manieri Elia, G. Morabito, R. Panella, M.L. Tugnoli.
- 7 G. Samonà (capogruppo), C. Airoidi, C. Bedoni, M. Di Falco, G. Farfaglio, R. Lucci, A. Samonà, L. Toccafondi, E.R. Trincanato, M.A. Chiolino, C. Doglio, F. Frattini.
- 8 SAMONÀ, *Relazione di progetto*, «Controspazio», n. 3, settembre 1973, anno V, pp. 20-29.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 V. GREGOTTI, *La forma del territorio*, «Edilizia Moderna», n. 87-88, Milano 1965.
- 13 *Land art* è il titolo del film di G. Schum che, nel 1969, documenta gli interventi di M. Heizer, W. De Maria, R. Smithson, R. Long, D. Oppenheim, B. Flanagan, M. Boezem.
- 14 *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, INU, Roma 1958. *Atti del convegno* tenuto in occasione del VI Convegno nazionale di urbanistica a Lucca dal 9 all'11 novembre 1957, nel quale G. Samonà tiene la relazione di apertura.
- 15 *La nuova dimensione della città. La città regione*, in *Relazioni del Seminario*, tenutosi a Stresa dal 19 al 21 gennaio 1962, Milano 1962.
- 16 Basti pensare alla stagione del Disurbanismo nell'URSS degli anni Venti, alle Siedlungen tedesche, alle tante Città Lineari e Città Giardino, a tutta l'Urbanistica di Le Corbusier.
- 17 SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti 1929-73*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli Editore, Milano 1978.
- 18 *Piano Programma del Centro Storico di Palermo*, supplemento a «Progettare», n. 1, Editore A&T-Architettura e Territorio, Palermo 1985.

Architettura, contesto urbano e territorio: l'avveniristico CTO di Samonà a Bari

Remo Pavone

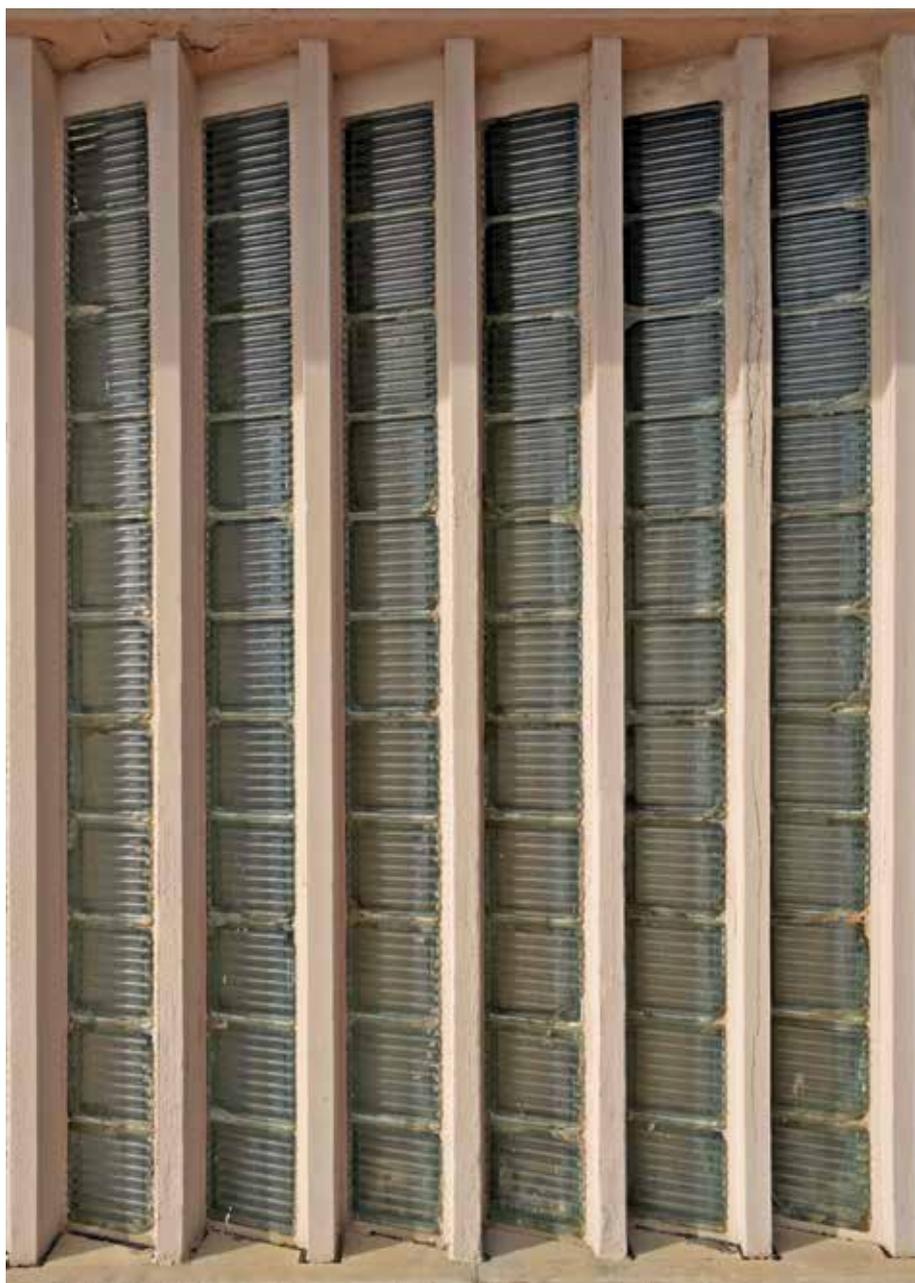
Il contributo fotografico mira a riportare in luce l'opera di Giuseppe Samonà in terra di Bari, oggi forse non troppo riconosciuto come un pregio per la città dati i lavori di ammodernamento che lo vedono protagonista.

«Un progetto rivoluzionario», così Francesco Tentori descrive il progetto di Samonà del 1948 per l'ospedale INAIL, entrato in attività nel 1953; un edificio questo che instaura con il paesaggio un rapporto unico per l'epoca: la disposizione dell'edificio sullo specchio di mare prospiciente mira ad una sanità sociale che guarda in maniera attenta, non solo alla mera prestazione medica, ma anche ad un benessere psicologico dei pazienti.

Il complesso si articola in due volumi: il primo con una piastra di due piani destinati alla diagnostica e alla terapia avvalendosi delle tecniche più avanzate di riabilitazione, con all'interno una palestra, una piscina ed un cinema-auditorium accessibili anche da degenti costretti su sedia a rotelle; il secondo corpo ortogonale dotato di cinque piani, quattro dei quali dedicati alla degenza, alle sale operatorie e ai servizi di stireria e guardaroba, e l'ultimo adibito all'elioterapia. Di pregio anche la particolare cura del dettaglio, tra cui la scelta dei materiali e delle finiture.



Prospetto principale, ingresso lungomare Starita.



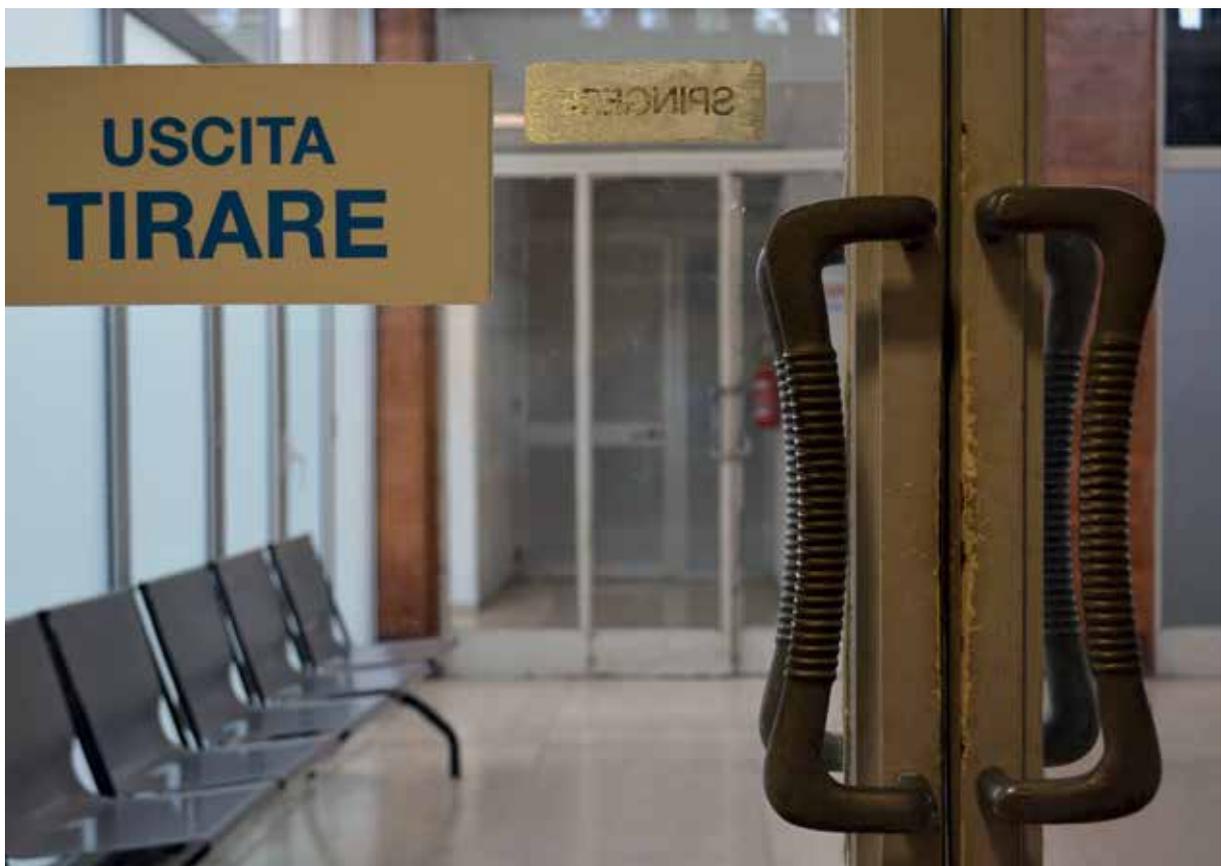
Particolare tamponatura esterna vano scala.



Rivestimento esterno piano terra; pietra di Bisceglie bocciardata, pietra calcarea.



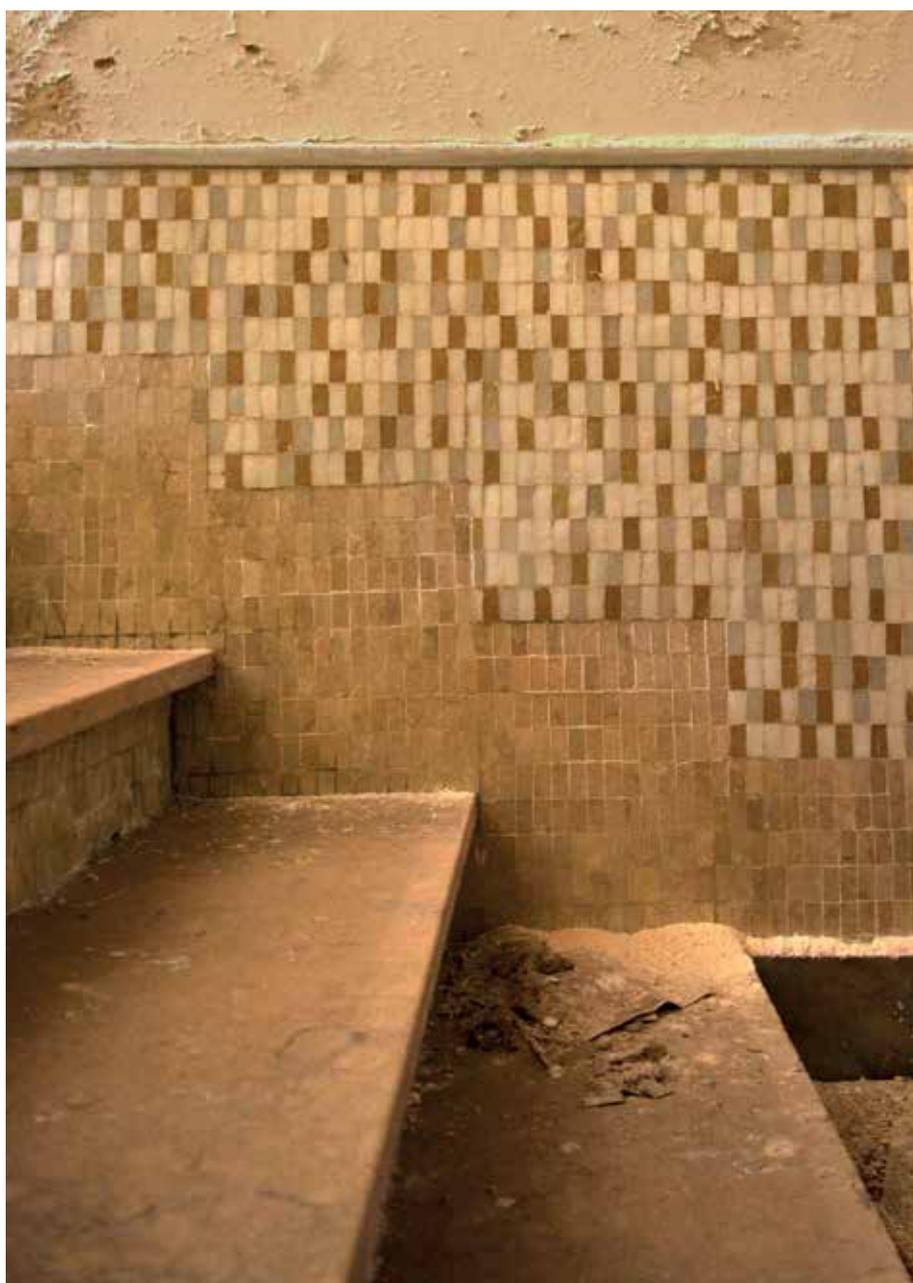
Interno ingresso principale Lungomare Starita.



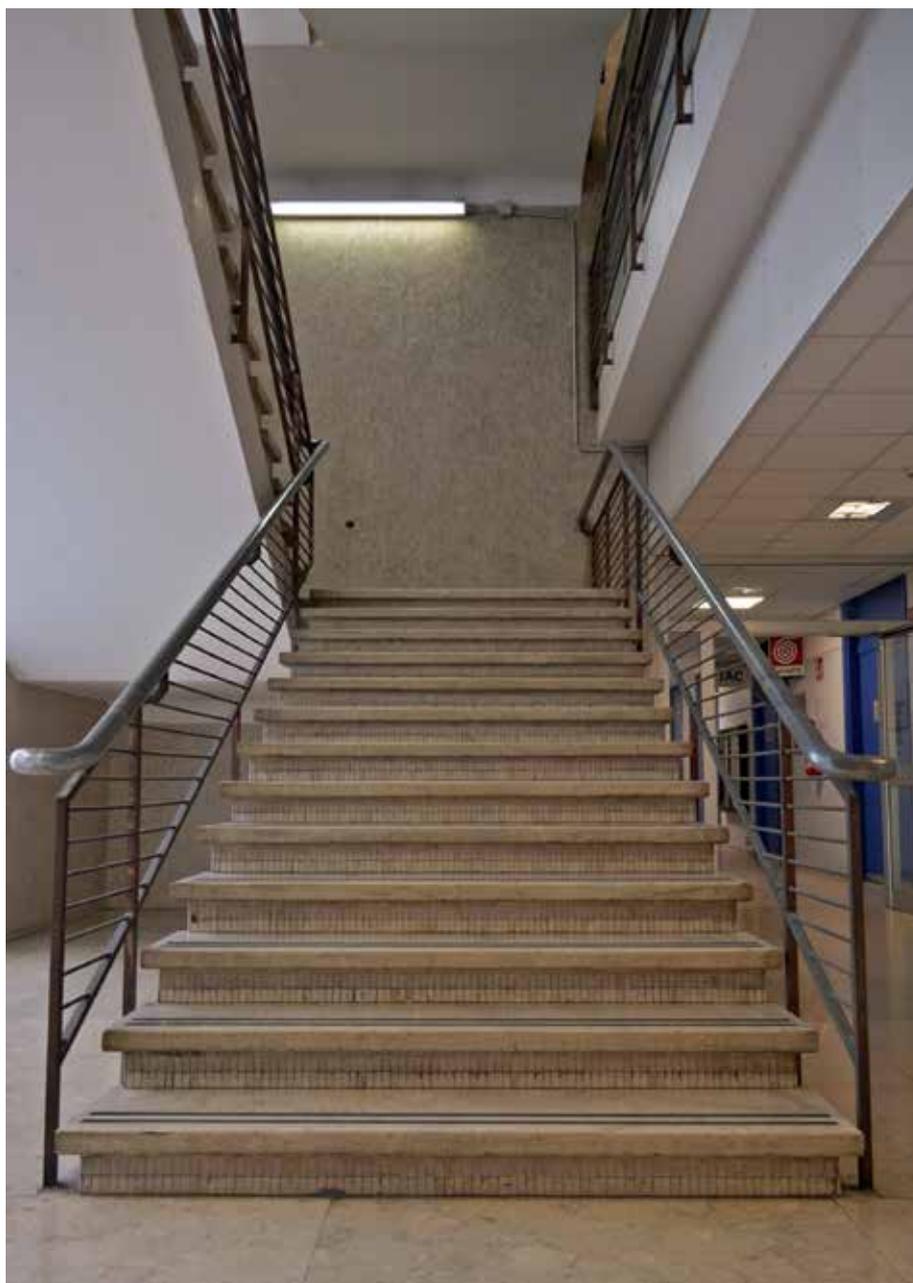
Infisso e maniglia ingresso principale Lungomare Starita; ferro ramato.



Solaio di copertura cinema-auditorium, primo piano.



Rivestimento superficiale vano scala cinema-auditorium, primo piano; marmo mosaicato.



Vano scala principale di distribuzione, piano terra.



Dettaglio corrimano vano scala principale di distribuzione, piano terra.



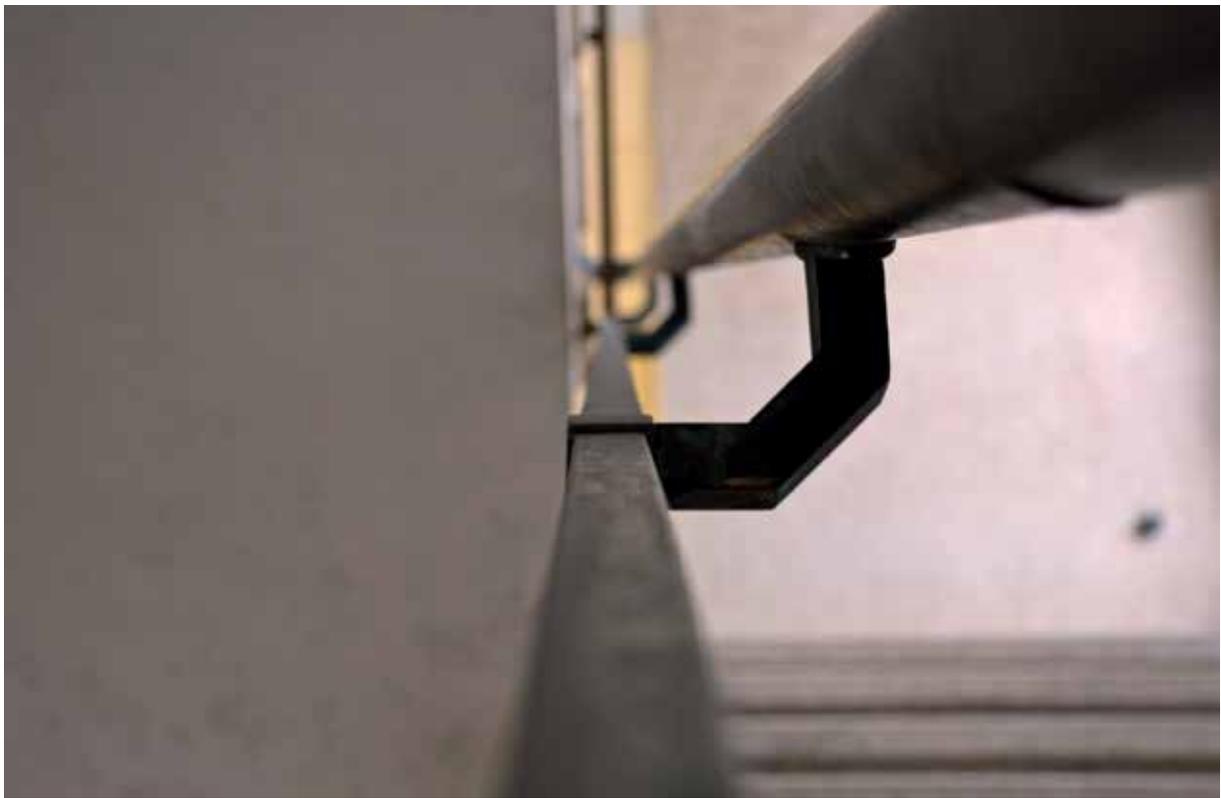
Dettaglio corrimano e alzato mosaicato vano scala principale di distribuzione, interpiano.



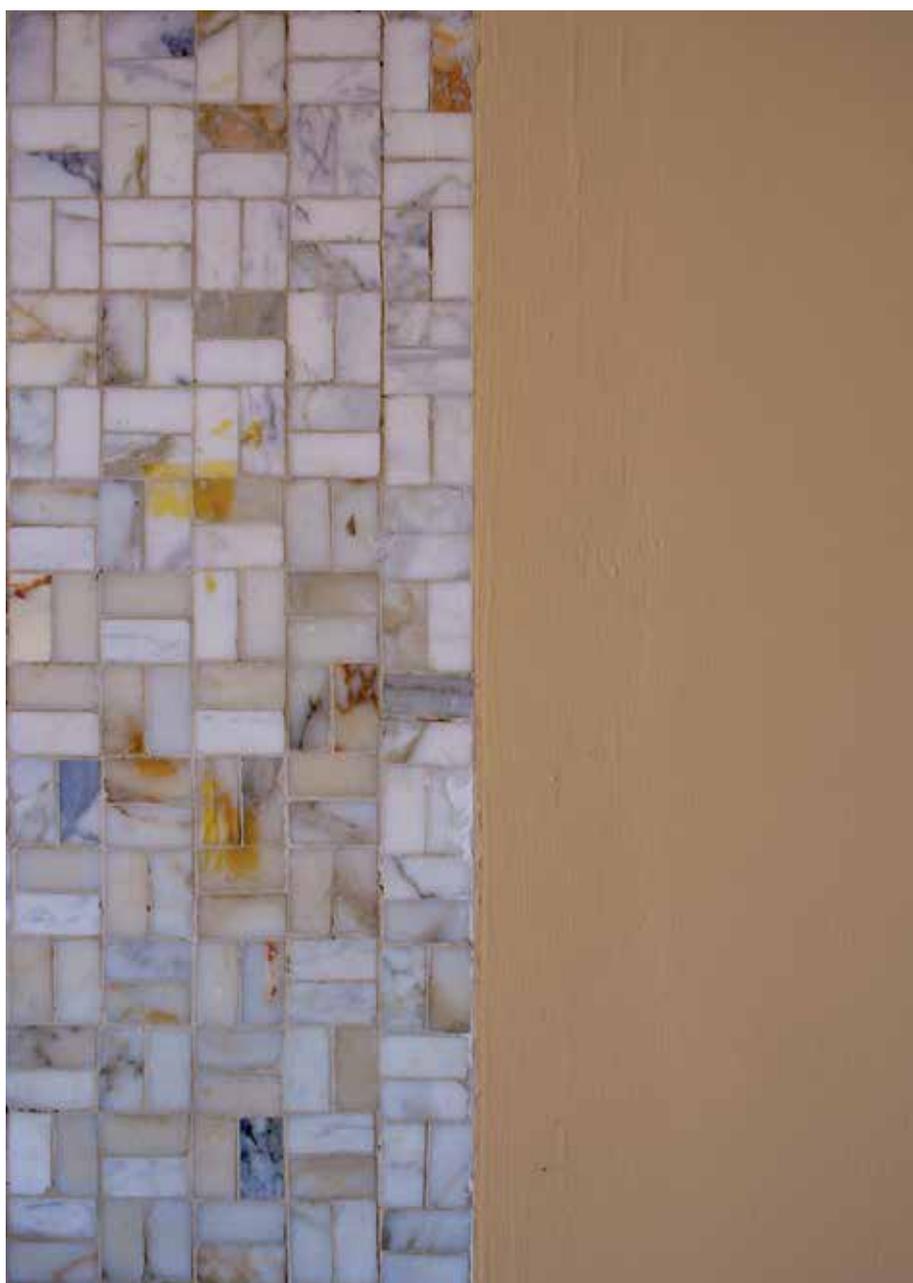
Dettaglio corrimano vano scala principale di distribuzione, primo piano.



Dettaglio corrimano destro vano scala principale di distribuzione, primo piano.



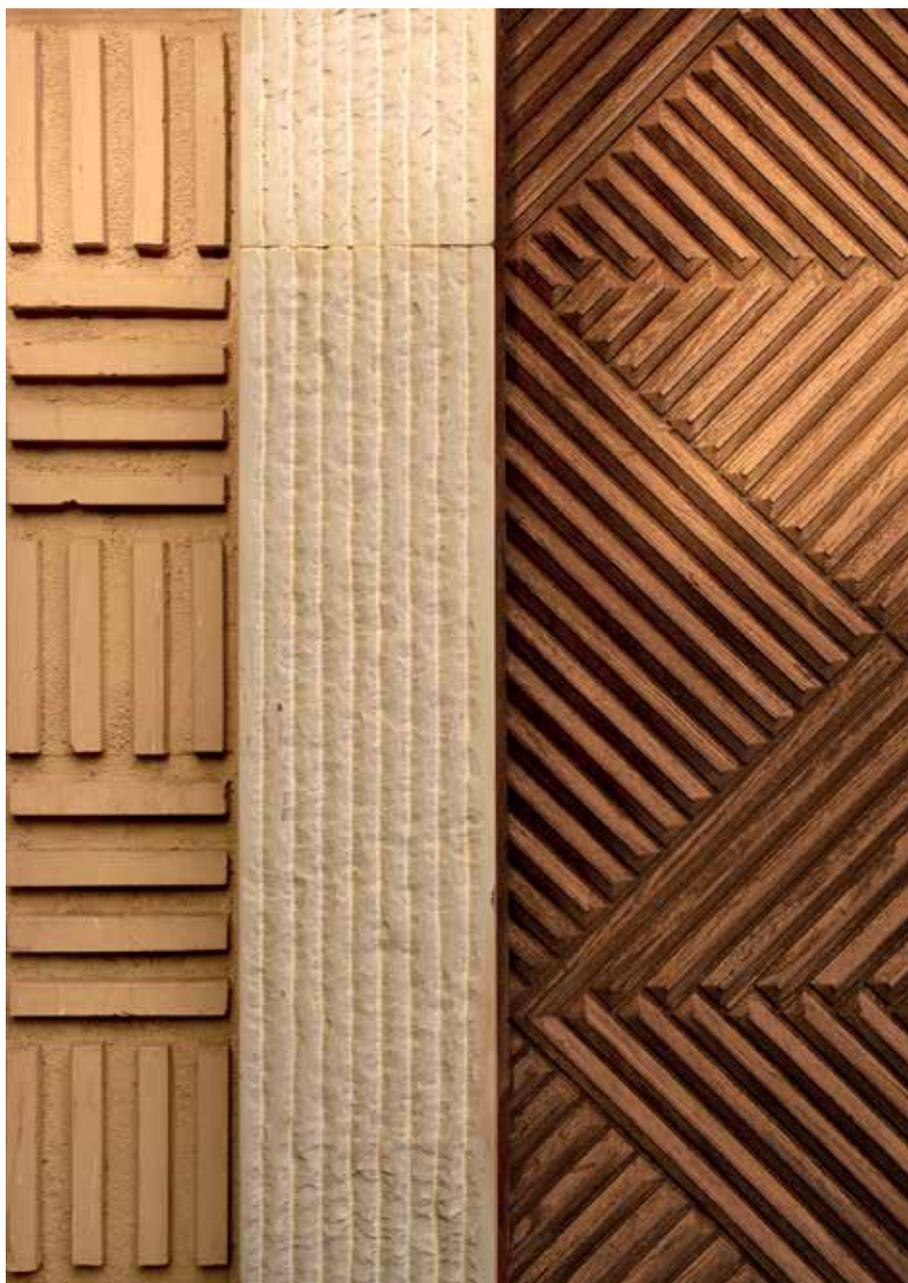
Dettaglio aggancio corrimano-ringhiera vano scala principale di distribuzione, primo piano.



Rivestimento interno vano scala di servizio; marmi e intonaco.



Rivestimento e tamponamento interni vano scala di servizio; marmi e vetrocemento.



Inquadramento dell'ingresso esterno della cappella.



Particolare dell'ingresso esterno della cappella; laterizio, pietra di Bisceglie bocciardata, legno.

La misura del fenomeno urbano

Ina Macaione

Giuseppe Samonà, nato alla fine dell'Ottocento, nella sua lunga storia di progettista, sembra toccare quasi tutti i problemi e i temi chiave della migliore scuola italiana d'architettura del Novecento.

Egli spaziò dal disegno teorico dell'«unità architettura-urbanistica» al tema del vuoto in uno dei più bei progetti italiani mai visti in un centro storico, il progetto del 1967 per gli *Uffici del Parlamento in Montecitorio* a Roma, un edificio in grado di «costruire un vuoto eloquente», aperto alla vita pubblica, fino alle profonde riflessioni sulla natura e sul paesaggio con il *Teatro Popolare* di Sciacca, nell'ultima parte della sua vita.

In questo percorso di esperienze, rileggibile anche nelle relazioni con la cultura architettonica italiana, si ripresenta ossessivamente il tema del ruolo dell'architettura nella complessità urbana. Senza escludere, nelle visioni del maestro, il rapporto che l'architettura e l'urbanistica affrontano nei confronti del valore della morfologia urbana rispetto alle esigenze delle comunità insediate. Tale rapporto, osservato qui da un punto di vista strettamente progettuale, si scopre anzitutto entrando nella complessità della città, poi della natura, intendendola come un fenomeno che ritorna variando.

A chiusura di premessa va precisato che, nella progressiva approssimazione processuale del progetto al luogo – in cui la natura dell'architettura compare nella misura della qualità del fenomeno urbano, oggetto di questo scritto – la tematica del «linguaggio secondo», assume un ruolo prevalente su cui occorre riflettere ancora.

Premesso ciò, in Samonà l'esigenza dell'«unità architettura-urbanistica», tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, interagisce con riflessioni filosofiche che riguardano soprattutto lo strutturalismo, la linguistica e le teorie della percezione. Interessante, per meglio comprendere, è un testo, conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, in cui l'architetto siciliano, per rendere più comunicativi i disegni morfologici di base di una lettura urbana, sostiene la necessità: «[...] di costruire un linguaggio secondo dell'urbanistica-architettura che si fondi sul principio di esistenza dei segni fisici e si esprima con adeguati sintagmi della lingua parlata come scrittura della scrittura»¹. Questo «linguaggio secondo», proposto con i fumetti e inteso come un approfondito «commento critico dei fenomeni iconologici», avrebbe dovuto aprire e stimolare la successiva creatività progettuale caratterizzandola, al fine di rispondere alle tensioni alternative delle genti insediate. Un'analisi-scrittura per «leggere» le interazioni tra fenomeni urbani e tra questi e lo svolgersi della vita quotidiana, e poi, con la pratica progettuale, attraversare i conflitti tra continuità e discontinuità, ponendo la giusta attenzione alle poetiche dell'«architettura spontanea», correggendo criticamente le metodologie razionaliste.

Il tema del «linguaggio secondo», per una rielaborazione della misura del fenomeno urbano assume dunque un ruolo importante negli studi e negli scritti di Samonà, soprattutto nelle sue riflessioni per il *Piano Programma per il centro storico di Palermo*. Gli studi contengono ponderazioni ancora attualissime, come sottolinea Cesare Ajroldi, in particolare a proposito della definizione di un «linguaggio secondo», come integrazione tra i segni e il parlato.

«Se il nucleo antico potesse a tutti gli effetti paragonarsi ad un testo scritto, o come si ama dire oggi sulla scia di André Corboz, un palinsesto il centro storico immaginato dal Piano Programma si presenterebbe come un luogo ancora più ricco di storia, perché i molti strati sono resi più visibili, e, nel complesso, più terso. La riflessione torna sul concetto della trasparenza fenomenica [...] portando in superficie il concetto della contemporaneità, della coesistenza del nuovo e dell'antico, in una sovrapposizione proficua dell'uno e dell'altro»².

Il concetto di 'porosità' e del 'passare attraverso', interpretato da Ajroldi come un 'rafforzamento della morfologia esistente', si estende, per punti e linee tratteggiate, dal tessuto urbano agli edifici, riaprendo il respiro pubblico-privato. In questo modo la 'misura' della qualità (da non perdere) del 'fenomeno urbano' si determina, dal mio punto di vista, non solo come un nuovo modo di 'entrare' nello spazio per individuare tracciati segreti, ma anche come un nuovo modo di entrare nel tempo, anche futuro, attraversandolo 'progettualmente' nella sua attualità. E questo nel doppio senso della deduzione urbanistica e della risposta induttiva proveniente dalle tracce della partecipazione civile-abitativa della gente che vi si riconosce nel tempo.

Va ricordato che la problematica del rapporto tra continuità e discontinuità nel fenomeno urbano era stata già affrontata criticamente da Samonà nella visione della 'città in estensione', nella nuova entità città-territorio, che aveva i suoi presupposti nella relazione all'INU del 1957³.

La 'città in estensione' è un fenomeno complesso, composto da 'superfici' (agricole o ex agricole o comunque a prevalenza naturale), 'concentrazioni urbane' (di servizi, consumo e produzione, a prevalenza stanziale e abitativa) e 'linee di comunicazione' (a organizzazione reticolare di manufatti a funzione mutevole e smaltimento). Per rigenerare oggi la 'città in estensione', specie al Sud che include vaste zone di spopolamento e abbandono – dove ad essere determinante in una lettura morfologica è il rapporto con il paesaggio e in particolare con la natura – una riflessione sul 'linguaggio secondo' potrebbe ancora tornare utile per aprire nuove sperimentazioni progettuali.

Dunque già alla fine degli anni Cinquanta si coglie l'impegno di Samonà per una terminologia (eterogeneità, 'senso di città', fenomeno urbano, continuità/discontinuità, contrapposizione, condizioni morfologiche, figurabilità/immagine, ecc.), che sottolinea l'attenzione all'ascolto, alla lettura e all'interpretazione progettuale delle diversità e delle differenze contestuali.

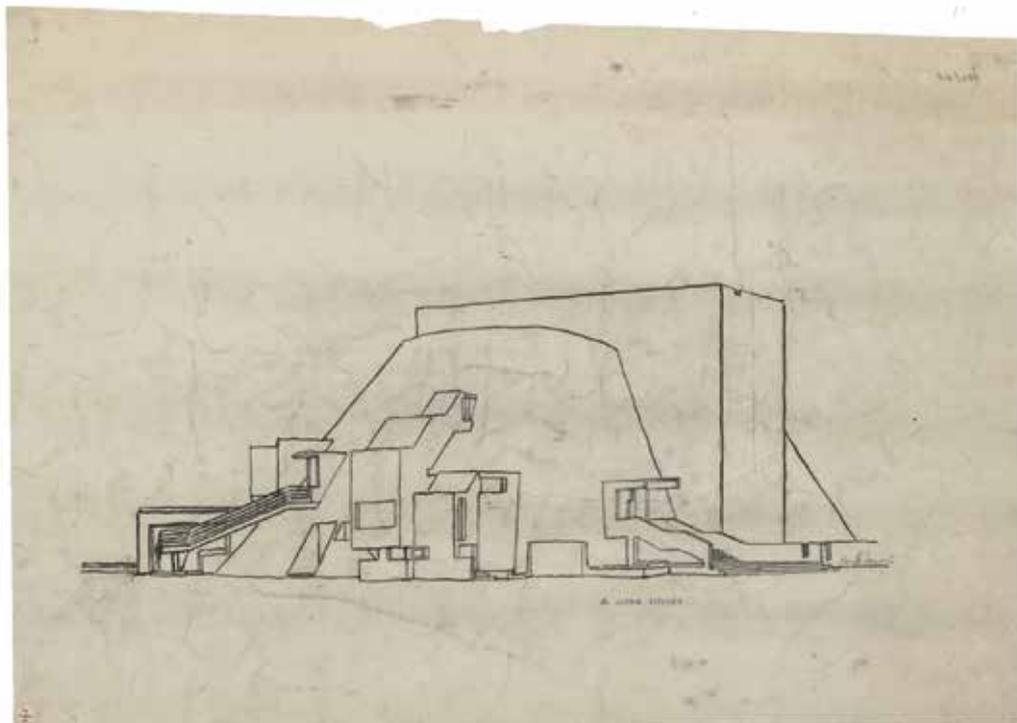
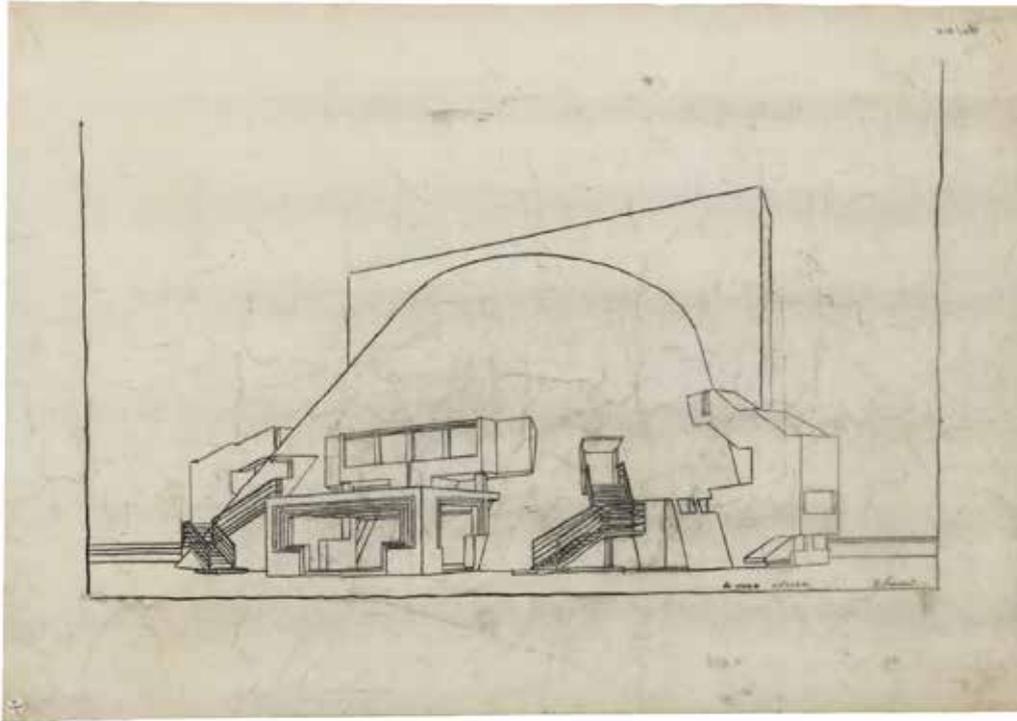
Negli anni successivi Samonà, approfondendo i concetti di 'contesto', 'nodo di rete relazionale', 'corrispondenza e dipendenza' intuì, insieme al figlio Alberto, la possibilità di fornire una ulteriore nuova forma di continuità processuale al rapporto tra urbanistica e architettura. Infatti, l'avvicinamento tra un'urbanistica, intesa come 'multiscalarità architettonica', e una 'architettura consapevole' di dover contribuire a un'urbanistica minimale andava affrontato anzitutto in un processo continuo che va dal generale al particolare e viceversa. In questo processo entrava in gioco un pensare unitario, ricco di

possibilità creative, che poteva aver luogo in un comune ‘scrivere’ architettura e urbanistica, anche nella grafia e nelle parole. Tutto ciò mettendo al centro il problema del rapporto tra figura e immagine (come si vede anche in Carlo Scarpa). Del resto, già nel 1971, in un suo saggio egli scriveva di un orientamento nuovo nelle ricerche morfologiche basato sull’associazione di contesti sistematici di segni fondamentali, che sono punti, linee e superfici vincolati tra loro da relazioni di interdipendenza che si legano per gruppi di ‘associabilità o continuità’ alludendo a finalità che avrebbero potuto andare oltre lo studio morfologico⁴. Approssimandosi sempre di più a ciò che noi definiamo città-natura⁵.

In questo quadro vastissimo, si delinea però intanto l’importanza della morfologia, come sistema di relazioni tra luoghi, posizioni, forme e funzioni. Qui, però, si tratta di andare dal livello generale urbano al particolare dell’architettura e viceversa, secondo quel metodo fenomenologico, suggerito da Samonà, che consiste nel fare emergere l’architettura come parte che contiene il tutto della città di cui è parte. Resta da stabilire ora quale potesse essere il nuovo ruolo dell’architettura per misurare la qualità del fenomeno urbano nel rapporto con i fenomeni della natura, divenuti così rilevanti nell’attraversamento del tempo anche della città in estensione, per come la si potrebbe intendere oggi. L’ultimo passo verso una visione fenomenologica della città Samonà lo compie quasi alla fine della sua vita, con alcune riflessioni sul *Teatro di Sciacca* a partire da nuove argomentazioni sul ‘linguaggio secondo’ che nel Piano di Palermo si poneva come riferimento dell’urbanistica-architettura, e nel Teatro invece si riferirà al rapporto progettuale tra paesaggio (poi natura) e architettura.

«Il disegno è stato per me sempre una cosa molto espressiva, una forma di ‘linguaggio secondo’ che non ha bisogno di essere tradotta perché è diretta e immediata, si percepisce, [...]. Per esempio, nel teatro di Sciacca, il cono, la piramide e l’elemento prismatico interposto (forse troppo grande per essere interposto) sono i tre segni che immaginavo parlandone con me stesso, ragionando del teatro in rapporto con il paesaggio in cui il teatro sorge»⁶.

Dunque continua la ricerca di una forma del ‘linguaggio secondo’ entra nel processo creativo fino ad attraversare la psiche di Samonà mentre parla con se stesso rivolgendosi al suo talento affinché esprima la vocazione del luogo in cui sorge il teatro nel riconoscersi nel paesaggio. Ma ci sono ancora molti problemi da risolvere dopo aver compiuto un percorso tutto mentale e sintetico dal generale del paesaggio ai particolari che s’insinuano tra i tre volumi che compongono l’opera. Ora il percorso inverso dall’interno all’esterno vorrebbe contaminarsi con le discontinuità del terreno che fanno la natura del luogo: «[...] sentivo il bisogno di trovare dei tentacoli che interrompessero questa purezza, che la contaminassero, congiungendola meglio alle discontinuità del terreno. [...] cioè sentivo il bisogno, con lo spazio del teatro, di uscire fuori dallo spazio interno e ho usato le scale che fuoriescono dal cono all’altezza della galleria per trovare un eloquente gesto di relazione dal suolo alla galleria stessa»⁷.



Giuseppe Samonà, Teatro Popolare, Sciacca, 1974.
© Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi, Roma

Nel processo induttivo di risalita Samonà usa i ‘tentacoli’ delle scale come induttori relazionali tra terreno e spazio interno. Tuttavia l’uscita dallo spazio interno del teatro incontra la fatica della riduzione fenomenologica in quel momento particolare di sospensione del tempo e dello spazio risalente all’*epoché* husserliana – tema già affrontato soprattutto da Ernesto Nathan Rogers – e sembra obbligato ad attraversare lo spazio interno (dell’anima critica avrebbe detto qualcun altro) di Samonà stesso cogliendo l’iconicità della chiarezza che risulta dalle immagini in trasformazione nel ‘linguaggio secondo’: «Il disegno cominciò ad avere la sua vera eloquenza profonda, quando mi riuscì di cogliere l’iconicità con disegni sempre più chiari rispetto agli schizzi primitivi. Sono, tuttavia, disegni spogliati e nudi: si tratta, perciò, di disegni di Samonà, ma di disegni mentali che non avrei voluto far vedere a nessuno. [...] È frutto dei vincoli che ci crea la tradizione recente e brevissima del Movimento Moderno»⁸.

Inizia da qui un discorso autocritico sulla propria originaria appartenenza al Movimento Moderno che, secondo Samonà, attraverso maestri di perfezione, ha creato una sospensione metastorica assoluta di attesa, al di fuori del tempo e dello spazio, in cui però non si può vivere. Né poteva soddisfare quella fede sconfinata nella natura, intesa come momentanea alternativa alla fede nella trascendenza divina. Samonà dunque si addentra in una lunga riflessione che, pur richiedendo ulteriori approfondimenti, lo porta al cuore della vera alternativa a partire dal nuovo rapporto di confronto con la natura che spinge, da un lato, a identificarsi con una natura infinita e, dall’altro, a differenziarsi come individui dalla sua materialità. Su questo si basa anche la speranza di un nuovo ruolo degli architetti: «Ma se, da architetti, tentiamo di creare un nuovo rapporto con la natura, un rapporto diverso in cui sentiamo di essere forti dentro la natura stessa, come sua parte con il nostro sangue, che scorre dentro di noi, allora sentiremo al tempo stesso di superarla con l’intelligenza che ci svelerà fatti e fenomeni naturali con una conoscenza che ha capacità sempre maggiori per contraddirla»⁹.

In seguito egli ammetterà con grande onestà autocritica di non essere ancora riuscito con il *Teatro di Sciacca* ad istituire questo nuovo rapporto con la natura. Perciò auspica la nascita di una nuova avanguardia che però, tiene a precisare, non si identifichi col *postmodern*: «Dobbiamo riuscire a disancorarci da questo grosso legame con l’architettura classica, con l’ordine: la natura secondo una interpretazione propria del nostro tempo, può darci un altro ordine, un ordine ancora misterioso, che può nascere da un rapporto di sintesi e di analisi dell’uomo con la natura, il quale va scoperto. La nuova avanguardia dovrebbe avere questo problema come punto di partenza»¹⁰.

Il passo decisivo di questa ‘avanguardia’ si compirà quando passerà da un rapporto con la natura solo contemplata come qualcosa che è fuori di noi, a rapporti semplici non omologanti ma differenziali, chiedendo alla natura qualcosa d’altro rispetto alla sua materialità. E in questo l’arte è decisiva per l’esistenza umana: «[...] sono convinto che l’arte è un discorso che è parte dell’uomo e che si riproporrà sempre come

forma di linguaggio e di comunicazione necessaria. Quando questa forma di comunicazione non ci sarà più, l'uomo sarà finito, sarà un meccanismo»¹¹. Per queste ragioni Samonà invita a lottare contro la civiltà industriale e a trovare nuovi rapporti linguistici con la natura che ormai si conosce fino in fondo. E infine conclude con queste parole: «Ma entro il mondo naturale che possediamo si possono trovare rapporti di linguaggio dei quali prima non immaginavamo l'esistenza»¹².

Leggendo oggi queste parole, sembra che egli – confrontando il concetto di 'città in estensione' con il *Piano programma di Palermo* e con il *Teatro di Sciacca*, nel rapporto continuità/discontinuità – abbia spostato progressivamente l'attenzione al linguaggio fenomenico. Per esempio il riconoscimento dell'unità del 'fatto insediativo' da cui nasce l'unità architettura-urbanistica e il relativo 'linguaggio secondo' per giungere all'icona nel progetto si è via via rivolto alla ricerca dell'unità 'architettura-paesaggio' per coglierne le interazioni tra fenomeni naturali, fenomeni urbani e fenomeni architettonici. Contemporaneamente, la critica al vincolismo delle metodologie razionaliste e alle 'avanguardie' che si identificano col *postmodern*, nel campo dei fenomeni progettuali, provoca una rivalutazione dei procedimenti induttivi rispetto ai processi deduttivi. Prestando maggiore attenzione alla partecipazione civile di chi abita i luoghi, ma desidera esistere maggiormente in un nuovo rapporto tra città e natura. Ancora più attuale è poi il modo di Samonà di osservare la complessità dei rapporti tra continuità e discontinuità elaborandoli durante il disegno progettuale con la trasformazione delle immagini. Soprattutto se si pensa al fatto che oggi occorrerebbe attraversare i travolgenti conflitti tra la continuità di uno spazio infinito che nella comunicazione digitale non ha più confini e la discontinuità del tempo di usi e cura dei manufatti urbani che ferisce soprattutto il Mezzogiorno d'Italia, ormai caratterizzato da una miriade di fenomeni di sospensione di lavori, cantieri abbandonati, vuoti e edifici trascurati (compreso il *Teatro Popolare* e l'area delle *Terme* di Sciacca). Dove ciò che resta dell'urbano si configura tra opere e realizzazioni incompiute, storie interrotte e macerie abbandonate a una umanità scartata. Dove la misura del fenomeno dell'incompiuto si ricava dal fallimento di ogni rapporto costruttivo tra politica e società. Dove l'unica interlocutrice di possibili induzioni di senso sembra che possa essere solo la natura, come era stato già intuito da Samonà. A chi chiedere allora, restando in linea col nostro maestro, di costruire un 'linguaggio secondo' di stimoli alternativi se non all'arte per un protagonismo dell'umanità nella natura? In effetti, più che le grandi opere, spesso incompiute, l'arte, dalla *Land Art* alla *Street Art* e agli allestimenti temporanei di *pop-up urbanism*, sembra anch'essa corteggiare un 'linguaggio secondo', cercando di operare al modo degli 'induttori relazionali' di cui si è detto a proposito dei tentacoli di scale del *Teatro* di Sciacca.

L'ideazione di un 'linguaggio secondo' nel rapporto tra architettura e natura con al centro chi ne vuole abitare tempo e spazio, per comprendere la misura del fenomeno urbano è tra le

molte eredità delle esperienze e delle riflessioni critiche e autocritiche di Samonà, che potrebbero essere ancora di grande interesse nella sperimentazione e nella didattica di una visione di città-natura nella progettazione architettonica.

Note

1 G. SAMONÀ, scritto senza data, conservato all'Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti; in C. AJROLDI, *La ricerca sui centri storici. Giuseppe Samonà e il Piano Programma per Palermo*, Aracne, Roma 2014.

2 AJROLDI, *La ricerca sui centri storici*, cit.

3 SAMONÀ, «Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo», relazione generale al VI convegno INU di Torino, 1957.

4 ID., *Una valutazione sul futuro della città come problema del suo rapporto con l'architettura*, «Il Mulino», n. 218, novembre 1971.

5 La 'città-natura', è una composizione d'inizi diversi di città che possono compiersi e completarsi, nel loro insieme, solo giungendo alla ricomposizione sostenibile di una biodiversità iniziale, da considerare sempre aperta, ma resiliente rispetto alle imprevedibilità, alle crisi e ai traumi distruttivi. Si veda: I. MACAIONE, *Città Natura. Visioni attraverso l'architettura italiana*, LISTLab, Ue 2016.

6 SAMONÀ, *Conferenza dibattito tenutosi a Napoli il 9 dicembre 1982*, in *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana*, a cura di M. Montuori, Electa, Milano 1988.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

Dopo il disastro del Vajont, i Piani di Samonà per Longarone

Alessandra Ferrighi

I Piani redatti da Giuseppe Samonà per il ‘dopo Vajont’ rispondono a una condizione del tutto particolare. Si è di fronte a una pianificazione indotta dalla catastrofe, dal disastro del 9 ottobre 1963; si è di fronte a tutte le incertezze che ne seguirono sulla sicurezza dei luoghi colpiti e alle scelte da compiere per tentare di ritornare, seppure con difficoltà, a una condizione iniziale. La volontà delle amministrazioni interessate, in particolare quella di Longarone, fu quella di intervenire subito, senza esitazioni, per ripristinare una possibile normalità e ricostruire ciò che era andato perduto¹.

Una successione di Piani urbanistici, a volte anche in contraddizione tra loro, ha ridisegnato nuovi aggregati urbani e infrastrutture sui suoli cancellati dalla furia delle acque. Ha proposto nuovi insediamenti in terreni dove gli unici segni erano stati fino a quel momento quelli dei solchi degli aratri. Ha cercato di offrire attraverso la pianificazione garanzie di sviluppo a quelle zone di montagna già martorate da anni di spopolamento e di dare una risposta da parte di uno Stato responsabile, in parte, di quanto accaduto.

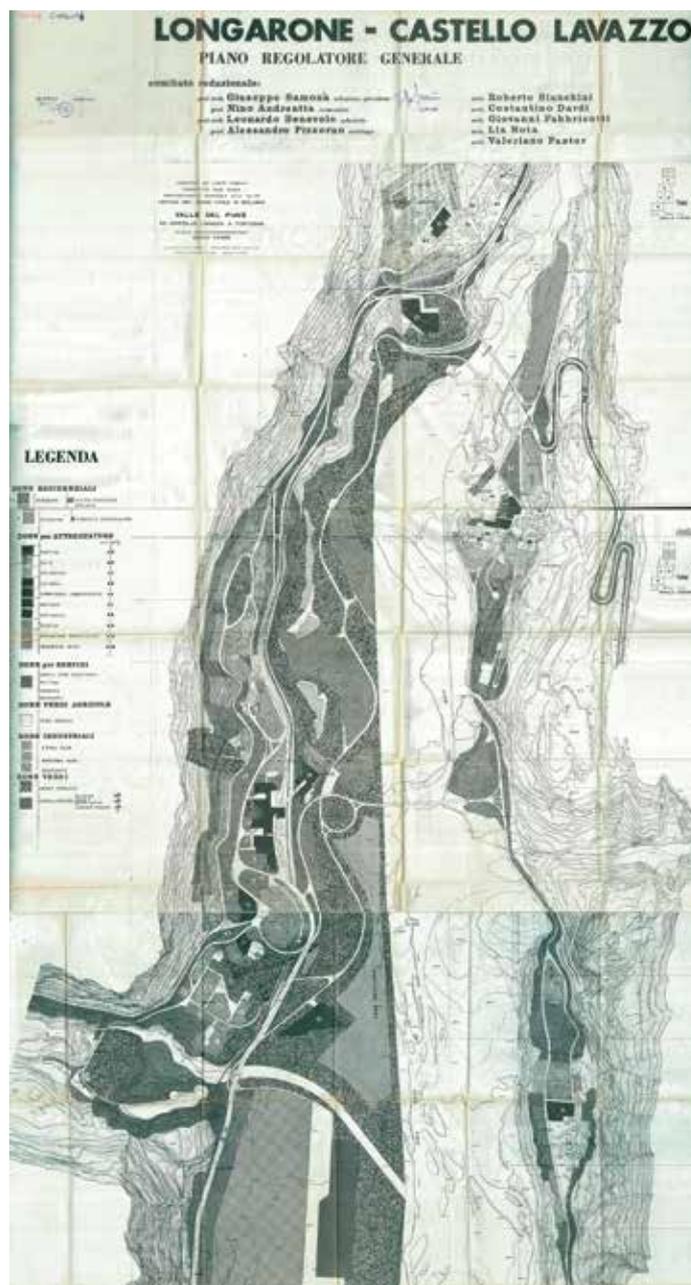
I provvedimenti previsti dalla legislazione speciale diedero avvio ai numerosi Piani che si susseguirono nei lunghi anni della ricostruzione: il *Piano regolatore generale di Longarone e Castello Lavazzo* approvato dal Ministero dei lavori pubblici con DM 7 giugno 1964, n. 2760, il *Piano regolatore particolareggiato di Longarone* approvato con DM 29 marzo 1966, n. 1502, il *Piano urbanistico comprensoriale del Vajont* per le due province di Belluno e Udine approvato con DM 27 maggio 1969, n. 837.

La commissione per la redazione del *Piano regolatore generale di Longarone e Castellavazzo*, presieduta da Samonà e nominata dal ministro dei Lavori Pubblici Giovanni Pieraccini, lavorò senza sosta per arrivare alla definizione del Piano a qualche mese dal disastro². Il gruppo di lavoro era formato da Samonà, l'economista Beniamino Andretta, il sociologo Alessandro Pizzorno, l'urbanista e lo storico dell'architettura Leonardo Benevolo, e due giovani allievi di Samonà, Costantino Dardi e Valeriano Pastor³. La legge 4 novembre 1963, n. 1457 *Provvidenze a favore delle zone devastate dalla catastrofe del Vajont del 9 ottobre 1963* aveva garantito una via preferenziale per l'iter di adozione e approvazione dei piani e l'individuazione dei comuni interessati a ricevere i benefici dello Stato per la ricostruzione⁴.

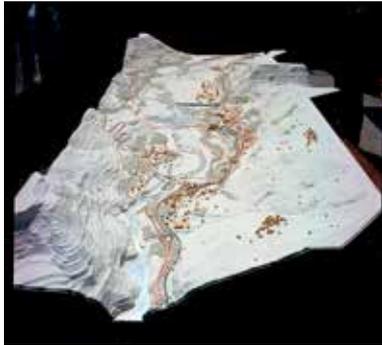
Samonà il 13 marzo 1964 presentò il *Piano regolatore generale di Longarone e Castellavazzo* all'amministrazione di Longarone che lo portò in discussione nella seduta del Consiglio comunale il giorno successivo⁵. Nella relazione al Piano furono enucleati i problemi legati alla ricostruzione dell'area disastata e si motivarono tutte le scelte di piano. Longarone doveva essere ricostruita ‘dov'era’ evitando qualsiasi trasferimento della popolazione superstite, non tanto per adeguarsi a «un deciso indirizzo politico del governo, quanto per corrispondere a chiarissime finalità culturali». La ricostruzione di Longarone sul posto, pur essendo più costosa della ricostruzione in altro luogo, avrebbe assicurato «una maggiore stabilità degli altri insediamenti contermini» continuando ad attribuire a Longarone la funzione di «cerniera, sia a nord con Castello Lavazzo e Ospitale, sia a ovest con tutti



01. Giuseppe Samonà, *Piano regolatore generale*, marzo 1964, scala 1:5.000.
© Archivio del Comune di Longarone



02. Giuseppe Samonà, *Piano regolatore generale*, marzo 1964, scala 1:2.000.
 © Archivio del Comune di Longarone



03

gli insediamenti del Zoldano, e sia in minor parte con le popolazioni della Val Cellina». In questo modo si rispondeva al primo obiettivo del piano, costruire «un unico sistema urbano» con Longarone al centro⁶. Il secondo obiettivo del piano era quello di individuare le aree per le zone residenziali, commerciali, industriali e per il tempo libero; il terzo era creare un'integrazione tra il piano regolatore che si stava per adottare e il futuro piano comprensoriale già *in nuce* nel pensiero di Samonà.

La zonizzazione del piano prevedeva le nuove aree residenziali nelle fasce collinari della vecchia Longarone, seppure non si potessero immaginare previsioni certe d'incremento demografico. La popolazione del capoluogo si aggirava intorno ai 250 abitanti, di cui solo 80 come superstiti, a fronte dei 1.270 abitanti prima della notte del disastro. Con il piano s'immaginava di riportare il numero di residenti intorno alle 1.000-1.200 persone⁷. Le poche aree residenziali non interessate dalla distruzione vennero classificate in due categorie: ristrutturazione edilizia o con vincolo di conservazione. Le nuove aree produttive furono collocate, per la prima fase di espansione, a Codissago e a Provagna, nelle zone della valle del Piave. Il centro commerciale, un unico nucleo inteso come polo terziario, fu progettato nel centro di Longarone lungo la ripristinata strada statale 51 d'Alemagna e l'incrocio con la strada che scendeva dalla Val di Zoldo. Le aree destinate allo svago furono collocate nell'alveo del fiume accanto a un lago artificiale, una sorta di grande specchio acqueo a monte dell'immissione del torrente Maè nel Piave. Il piano fu redatto alla scala 1:5.000 e 1:2.000 su una base fotogrammetrica realizzata appositamente dopo il disastro [figg. 01, 02]; e venne presentato agli amministratori e alla cittadinanza attraverso un modello [fig. 03].

Durante la seduta del 14 marzo 1964 del Consiglio comunale per l'adozione del Piano si annunciò la nuova legge, quella che il governo stava approvando in sostituzione della 1457, nella quale si introdusse il Piano comprensoriale. L'idea del comprensorio, cioè di un'area di pianificazione più ampia, allarmò l'intera comunità delle zone colpite che temevano ritardi nella ricostruzione e finanziamenti anche ai comuni non direttamente interessati dal disastro. Samonà diede la garanzia che il problema del comprensorio fosse ancora e volutamente allo studio in modo che «sia condizionato e non condizioni la ricostruzione di Longarone»⁸.

Il Consiglio superiore dei lavori pubblici si espresse favorevolmente con voto 1043 del 14 maggio 1964 sul Piano che fu definitivamente approvato il 7 giugno 1964 con decreto 3760 del Ministero dei lavori pubblici. Era urgente procedere all'approvazione del Piano regolatore generale perché la successiva legge 31 maggio 1964, n. 357 *Modifiche e integrazioni della legge 4 novembre 1963, n. 1457, recante provvidenze delle zone devastate dalla catastrofe del Vajont del 9 ottobre 1963* avrebbe reso inutilizzabile il *Piano regolatore generale* già pronto. Infatti, l'art. 3 escludeva dalla pianificazione per la ricostruzione i *Piani regolatori generali* introducendo i *Piani urbanistici dei comprensori*. Ma la cosa ancora più contraddittoria e penalizzante fu l'impossibilità

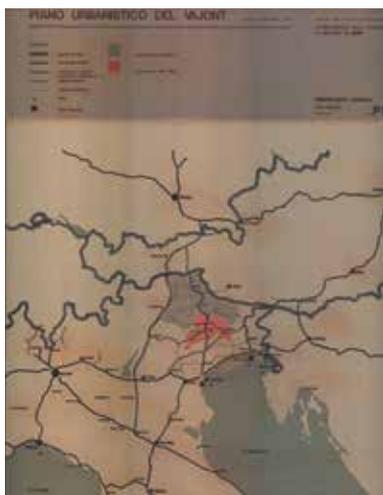
03. Modello della valle del Piave con il piano per Longarone, 1964.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi

di procedere con i Piani particolareggiati di esecuzione, perché non previsti dalla legge 357, necessari però nella ricostruzione dell'edilizia residenziale privata. Per cui, se da una parte grazie al Piano regolatore generale, si stava procedendo con l'appalto delle opere stradali e dei sottoservizi, delle opere pubbliche in generale come le nuove strade e le sistemazioni idrauliche, dall'altra non si poteva dare avvio alle costruzioni che avrebbero garantito un veloce ripopolamento di quelle zone. Si dovette a questo proposito varare la legge 6 dicembre 1964, n. 1321 *Norme relative al piano regolatore generale dei comuni di Longarone e Castellavazzo*, attraverso la quale si poté concretamente avviare la ricostruzione da parte dei privati tramite l'avvio dei Piani particolareggiati di esecuzione del Piano regolatore generale. Con tale nuova norma, definita da Samonà «la leggina» si superò ogni ostacolo, in particolare quello dell'individuazione dei lotti, che una volta espropriati, potevano essere assegnati agli aventi diritto per la ricostruzione da parte privata.

La legge 357 aveva introdotto i *Piani urbanistici comprensoriali*. Prima di formulare qualsiasi nuovo piano fu però necessario avviare uno studio per la perimetrazione delle estensioni territoriali delle province di Belluno e Udine che includesse, oltre ai comuni già riportati nell'art.1 delle leggi 1457 e 357, quelli limitrofi che avessero «subito danni patrimoniali in conseguenza della catastrofe del 9 ottobre 1963». L'incarico fu attribuito a Samonà tramite convenzione stipulata il 16 settembre 1964, approvato con DM 15 gennaio 1965, n. 5563. Con voto 1775 dell'adunanza del 17 settembre 1964 il Consiglio superiore dei lavori pubblici tramite l'assemblea generale esaminò la relazione di Samonà nella quale si proposero gli elenchi dei comuni per le due province. «I due raggruppamenti rappresentano complessi organici e conniventemente caratterizzati, sia sotto il profilo generale di natura geo-economica ed urbanistica sia sotto il profilo specifico delle esigenze di una composizione dell'economia e degli insediamenti delle popolazioni direttamente colpite dalla sciagura»⁹. Venne così emesso il DM 17 novembre 1964, n. 5564 con l'elenco dei comuni dei due sub-comprensori per le province di Belluno¹⁰ e Udine¹¹.

Una volta definiti i comprensori fu possibile avviare i lavori per la redazione dei *Piani urbanistici comprensoriali* che vennero affidati dal Ministero al «qualificato gruppo di liberi professionisti» presieduto da Samonà¹². Con voto 2181 dell'adunanza del 16 novembre 1964 fu esaminato e approvato con modifiche lo schema di convenzione proposto per l'incarico a Samonà. La scadenza per la consegna del piano fu fissata con un termine di due anni vista la complessità degli studi e delle indagini necessarie in relazione anche all'estensione delle aree¹³. I tempi per la pianificazione dei comprensori, imposti e voluti da Samonà, erano considerati inaccettabili dalla popolazione e da molti amministratori vista l'urgenza di ricostruire i paesi distrutti¹⁴.

Samonà durante tutto il periodo della redazione del Piano comprensoriale mantenne i contatti con il Ministero, partecipò a innumerevoli incontri con le amministrazioni e gli enti delle due province coinvolte nella progettazione. Per ogni comprensorio furono



redatte tavole d'indagine, tavole di progetto dalla scala 1:600.000 al 1:50.000, planimetrie con le zone dei piani particolareggiati alla scala 1:10.000 e 1:5.000, piani particolareggiati alla scala 1:2.000 e 1:1.000; relazioni generali e d'indagine. La «P1. Inquadramento generale», la prima tavola di progetto, mise in evidenza l'intero comprensorio, a valle della zona d'interesse turistico del Cadore, in un'area di intersezione di arterie di progetto come la Venezia-Monaco di Baviera [fig. 04]. È una tavola schematica che ben evidenzia il carattere del piano: creare un'alternativa alla Verona-Brennero e sviluppare una zona turistica e industriale che potesse entrare in competizione con il trentino. Proprio per la Provincia di Trento Samonà stava lavorando da qualche anno alla predisposizione del Piano urbanistico provinciale fortemente voluto da Bruno Kessler, allora presidente della provincia, un piano di vasta scala elaborato assieme a un'équipe di tecnici¹⁵. Il Piano comprensoriale doveva essere inteso come uno strumento di mediazione tra i piani comunali e quelli regionali, garantendo quelle procedure di continua messa a fuoco tra la pianificazione a piccola e a grande scala, comprendendo tutte quelle opere necessarie al comprensorio determinandone anche i costi. Dalle stesse parole di Samonà doveva essere come il Piano dei piani, con «la stessa organizzazione strutturale usata per il piano del Trentino»¹⁶. Al fine di rendere efficace il Piano comprensoriale i comuni coinvolti dovettero costituire un Consorzio dotato di statuto¹⁷. Il piano fu esaminato dal Consiglio superiore dei lavori pubblici il 21 giugno 1968 e approvato con voto 398, a quasi cinque anni dal disastro.

Samonà ricevette l'incarico per la redazione dei *Piani particolareggiati di Longarone e Castellavazzo*, mediante convenzione stipulata il 4 maggio 1965, al fine anche di rendere efficace il precedente *Piano regolatore generale*, fino all'entrata in vigore del *Piano comprensoriale*¹⁸. Tali piani dovevano essere inquadrati all'interno della programmazione dei Piani comprensoriali, in via di definizione, e in certo senso dovevano costituirne un'anticipazione.

Il *Piano particolareggiato di Longarone* fu rapidamente predisposto, nelle more della regolarizzazione formale del contratto a Samonà, e presentato in Consiglio comunale da Samonà stesso il 6 ottobre 1964 [fig. 05, 06]. Le difficoltà incontrate nella redazione del piano furono legate anche dal cambio di amministrazione. Le serrate riunioni durante le prime settimane di gennaio presso la Prefettura di Belluno, cui parteciparono anche Samonà, gli architetti Gianni Avon e Francesco Tentori¹⁹, avrebbero dovuto risolvere le questioni che più stavano a cuore ai superstiti di Longarone, la dislocazione delle case private e gli espropri da attuare. Il piano fu comunque adottato dal consiglio comunale il 21 gennaio 1965, seppure con tutte le riserve per dare avvio alla rinascita di Longarone. Il 5 marzo fu ridiscusso in Giunta per accompagnare l'invio del Piano, con le 22 opposizioni nel frattempo pervenute, al Ministero. Il *Piano particolareggiato* fu in seguito definitivamente approvato con DM 29 marzo 1966, n. 1502, dopo le modifiche richieste dal Consiglio superiore con DM 11 maggio

04. Giuseppe Samonà, *Piano urbanistico del Vajont, comprensorio nella provincia di Belluno e Udine. P1 Inquadramento generale*, 1964-1966, scala 1:600.000.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti

1965, n. 2233. Ma tanto non fu sufficiente nella programmazione della ricostruzione. L'amministrazione comunale dovette affidare un incarico a un esterno, in via temporanea, per dare seguito alle varianti richieste dal Ministero. L'ing. Renato Novarin avviò le procedure per i *Piani di esecuzione* del centro di Longarone che fu adottato il 15 gennaio 1967²⁰. La scala di rappresentazione delle tavole del Piano arrivava fino al 200 e la base cartografica era stata approntata su un rilievo di dettaglio, comprendente le curve di livello, superando tutte quelle imprecisioni che erano state rilevate nel Piano di Samonà e messe in evidenza dalle osservazioni e opposizioni al Piano.

Come in un gioco di scatole cinesi male congeniate, di Piani che avrebbero dovuto avere una successione logica, dal comprensorio al piano particolareggiato, nell'intreccio della legislazione speciale e nelle molte contraddizioni in esse contenute, si arrivò dopo molti anni alla ricostruzione di Longarone 'dov'era'. Malgrado le innumerevoli richieste da parte della popolazione Longarone non fu ricostruita 'com'era'. Furono cancellate per la seconda volta strade e case, la trama del tessuto urbano non fu ripristinata, ma riprogettata secondo le più moderne teorie urbanistiche, Nuove strade d'accesso al centro del paese con enormi svincoli stradali, un intero isolato destinato a centro amministrativo comunale con gli uffici pubblici, la nuova chiesa con il centro parrocchiale, il cinema e la biblioteca, il centro commerciale con il mercato, i servizi sanitari e un albergo. Tutto ciò che un tempo era distribuito lungo la spina principale di Longarone, cresciuto e diffuso spontaneamente nel tempo, lo si ritrova ora nel nuovo Piano in isolati compatti, costituiti da grandi blocchi di cemento armato. I superstiti avrebbero voluto che il centro di Longarone fosse ripensato in modo tale che si tenesse conto «dell'ambiente, delle tradizioni, e delle necessità della popolazione [...] che non vuole certo vivere in una gabbia di cemento armato»²¹. Ai loro occhi bastava la grigia diga rimasta incolume dopo il disastro.

Le leggi predisposte per la ricostruzione dettarono tempi e ritmi della progettazione urbanistica. L'aver voluto modificare l'articolo 3 della legge 4 novembre 1963, n. 1457 con legge 31 maggio 1964, n. 357, introducendo i Piani urbanistici dei comprensori rallentò, anzi bloccò, l'iter della ricostruzione di Longarone²². Per non far perdere l'efficacia al Piano regolatore, adottato dal Consiglio comunale il 14 marzo 1964, fu approvata la legge 6 dicembre 1964, n. 1321 *Norme relative al piano regolatore generale dei comuni di Longarone e Castellavazzo*,²³ nell'attesa dell'adozione del Piano comprensoriale della provincia di Belluno che però arrivò anni più tardi. Il Piano comprensoriale, come scrisse Tentori, «godeva di tutte le premesse per restare esclusivamente sulla carta: un bellissimo documento culturale da aggiungere, nello scaffale delle nostre librerie, agli altri (Ivrea, regione marsicana, Matera eccetera) che hanno appassionato, negli ultimi vent'anni, équipes di tecnici, e che sono restati relegati nelle sfere dell'alta cultura, senza possibilità di aggancio con la vita reale»²⁴.

Solo a distanza di qualche anno dall'esecuzione dei piani per il Vajont Samonà scrisse un bilancio sulla pianificazione a seguito di



05. Giuseppe Samonà, *Piano urbanistico del Vajont, comprensorio nella provincia di Belluno. P7 Insedimenti abitativi e produttivi con le parti aventi valore di piano particolareggiato*, settembre 1966, scala 1:50.000.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Edoardo Gellner

distruzioni, prendendo in un certo senso le distanze dal suo stesso *modus operandi* e da quanto era stato fatto a Longarone. «Tutta l'esperienza del passato e contro i piani megalomani che vedono nuovo ad ogni costo, con utopie di strutture e infrastrutture e confondo[no] le cose che impegnano un enorme quantità di denaro in opere che potrebbero essere eseguite in maniera assai più semplice e che alla fine poiché non persuadono molti sono sottoposte a un numero imprecisato di lungaggini e di varianti [...]. Mi auguro che finalmente in Friuli si instauri questo modo più umano di pianificare con la volontà e la partecipazione che sono veramente interessati alla ricostruzione, coloro che non hanno più una casa»²⁵.

Lo Stato nella ricostruzione di Longarone avrebbe garantito tutto, dalle parcelle ai professionisti agli indennizzi per gli espropri; si fece carico di tutte le spese per la rinascita di quei paesi che furono cancellati dalla violenza dell'onda che scavalcò la diga del Vajont. I pochi edifici che il disastro aveva risparmiato rimasero il punto di ancoraggio del nuovo piano, come Palazzo Mazzolà, l'attuale sede del municipio. A partire da quel limite si sarebbe dato un nuovo volto alla 'nuova' Longarone, quello che la popolazione ha da sempre rifiutato²⁶.

Note

1 Un breve saggio sulle vicende dei Piani per Longarone è stato pubblicato in:

A. FERRIGHI, *Vajont 1963. Samonà e la ricostruzione di Longarone*, in *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*, Catalogo della mostra, a cura di A. Ferlenga, N. Bassoli, Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 64-71. Per le vicende più in generale e per una bibliografia più estesa, si vedano: *Il Vajont dopo il Vajont. 1963-2000*, a cura di M. Reberschak, I. Mattozzi, Marsilio, Venezia 2009; G. SILEI, *Un banco di prova. La legislazione sul Vajont dalle carte di Giovanni Pieraccini (1963-1964)*, Lacaia editore, Manduria-Bari-Roma 2016.

2 L'incarico fu attribuito «in via breve» l'11 dicembre del 1963 dal Consiglio superiore dei lavori pubblici. Si trova notizia nell'articolo *Dal Ministro dei lavori pubblici, Nominata la commissione per ricostruire Longarone*, «L'Avanti», 12 dicembre 1963, p. 4. Si vedano anche: il dattiloscritto *Relazione* a firma del Direttore generale, Ministero lavori pubblici, 6 ottobre 1965, Archivio Presidenza del Consiglio dei Ministri (d'ora in avanti APCM), b. 3.2.3 12402 Vajont; la lettera di Pizzorno del 27 dicembre 1963 nella quale chiede al sindaco di Longarone un incontro per il 30 dello stesso mese al fine di cominciare lo studio sociologico sui problemi della ricostruzione, Archivio del Comune di Longarone (d'ora in avanti ACL), b. 64, anno 1964, fasc. *Commissione ministeriale, prof. Samonà*.

3 Gli urbanisti che stavano predisponendo prima del disastro il Piano intercomunale di Longarone e Castelvazzo, Roberto Bianchini, Lia Nota e Giovanni Fabbriotti, furono inseriti nel gruppo di lavoro ministeriale; si veda: FERRIGHI, *Vajont 1963*, cit., p. 66.

4 La legge 4 novembre 1963, n. 1457 fu pubblicata nella Gazzetta ufficiale 292 del 9 novembre 1963, pp. 5227-5231. All'articolo 1 troviamo elencati i comuni di Longarone, Castelvazzo, Ospitale di Cadore, Soverzene, Ponte nelle Alpi, Limana e Belluno (per le località di Borgo Piave e Lambioi) per la provincia di Belluno; Erto e Casso per la provincia di Udine, che rappresentano i soli comuni interessati dalla distruzione a seguito della frana.

5 ACL, Delibera del Consiglio comunale di Longarone n. 2 del 14 marzo 1964.

6 Cfr. *Piano regolatore generale. Relazione*, p. 5, in ACL, b. 64, anno 1964, fasc. *Piano regolatore*.

7 B. ZEVI, *Ricostruiranno un paese senza abitanti*, «L'Espresso», 10 maggio 1964, p. 23.

8 ACL, Delibera del Consiglio comunale di Longarone n. 2 del 14 marzo 1964.

9 Voto 1775 del 4 settembre 1964, *Relazione dell'assemblea generale della Direzione generale*

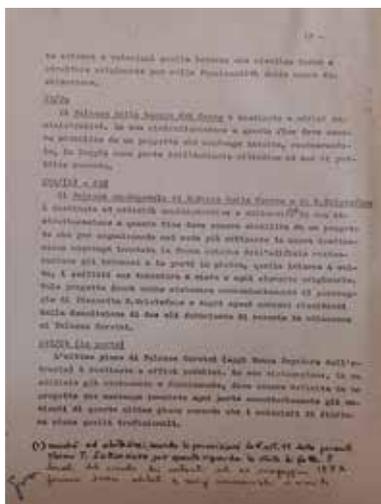
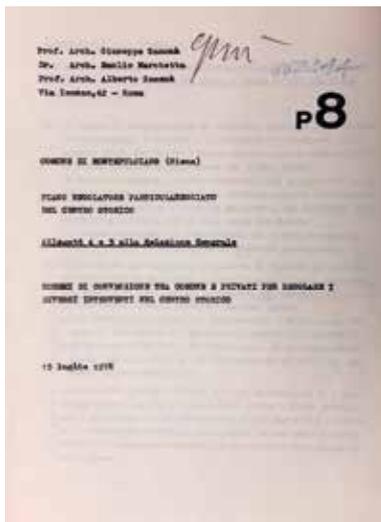
- servizi speciali del Ministero dei lavori pubblici*, in Archivio del Consiglio Superiore del Ministero dei Lavori Pubblici (d'ora in avanti ACSMLP), *Divisione segreteria*, p. 9.
- 10 Per la provincia di Belluno: Limana, Trichiana, Sedico, Belluno, Ponte nelle Alpi, Pieve d'Alpago, Farra d'Alpago, Puos d'Alpago, Chies d'Alpago, Tambre d'Alpago, Soverzene, Longarone, Castellavazzo, Ospitale, Perarolo, Forno di Zoldo, Zoldo Alto, Zoppé, Valle di Cadore, La Valle, Alano di Piave, Quere, Vas, Feltre, Lantiai, S. Giustina, Cesio Maggiore e Mel.
- 11 Per la provincia di Udine: Andreis, Barcis, Cimolais, Claut, Erto e Casso, Frisango, Arba, Cavasso Nuovo, Fanna, Maniago, Meduno, Monte Reale Val Cellina e Vivaro.
- 12 Tra i giovani, i suoi allievi e collaboratori 'veneziani': Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, e Massimo Tessari. Tra i consulenti incaricati: Gianangelo Cargnel per le indagini sulle risorse del territorio e geo-economiche, Menato per l'indagine demografica, Angelo Caloja per l'indagine economica, Bruno Serragiotto per l'indagine sull'agricoltura. Andreatta, Benevolo e Pizzorno non contribuiranno alla stesura dei Piani comprensoriali e particolareggiati.
- 13 L'ultima proroga richiesta da Samonà fu accolta dal Ministero con scadenza il 31 marzo 1966.
- 14 Si pensi che per la provincia di Udine la scelta di realizzare la Nuova Vajont vicino a Maniago non fu conseguenza dell'analisi sul comprensorio, ma l'esito di un referendum precedentemente proposto alla popolazione.
- 15 Cfr. Provincia autonoma di Trento, *Piano urbanistico del trentino*, Marsilio, Padova 1968; per una storia più recente del Piano si veda *Bruno Kessler e il primo PUP, 1961-1964*, «Sentieri Urbani», n. 8, luglio 2012.
- 16 Cfr. G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Laterza, Roma-Bari 1985, pp. 218-220.
- 17 Delibera del Consiglio comunale di Longarone del 5 febbraio 1965, n. 140, approvata con qualche malumore, di cui dieci voti favorevoli, quattro contrari e cinque astenuti.
- 18 Con voto 248 dell'11 marzo 1965 fu dato il parere favorevole alla convenzione da parte del Consiglio superiore dei lavori pubblici. Con DM 6 settembre 1965, n. 4656 fu approvata dal Ministero.
- 19 L'architetto Gianni Avon fu incaricato con delibera della Giunta municipale 170 del 7 settembre 1964 di coordinare uno studio per i piani volumetrici particolareggiati dell'edilizia privata del centro da ricostruire di Longarone.
- 20 Novarin fu incaricato insieme all'architetto bellunese Edoardo Gellner con delibera di Giunta del comune di Longarone il 13 luglio 1966, n. 217.
- 21 Osservazioni presentate da un gruppo di 55 cittadini del 22 febbraio 1965, prot. 15 del Comune di Longarone.
- 22 Samonà, come più sopra evidenziato, volle l'introduzione dei Piani comprensoriali, vista la sua positiva esperienza che si stava maturando in trentino, e per meglio inquadrare i problemi di Longarone e dei comuni limitrofi all'interno di un più vasto programma di interventi.
- 23 «Gazzetta Ufficiale», Serie generale n. 311 del 16 dicembre 1964.
- 24 Cfr. F. TENTORI, *Longarone: nomi, fatti, carta*, «Casabella», n. 330, novembre 1968, pp. 30-41.
- 25 Dalla relazione dattiloscritta di Giuseppe Samonà, senza data ma post 1976, *Terremoto Friuli Venezia-Giulia intervento Samonà*, in Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, 2.fas/046/09.
- 26 Sulla lunga diatriba tra la popolazione e l'amministrazione circa le scelte del Piano particolareggiato, in particolare le nuove costruzioni che si stavano realizzando in calcestruzzo, si veda FERRIGHI, *Vajont 1963*, cit., p. 70.

Leggere e progettare in luoghi minori: Samonà a Montepulciano

Enrico Bascherini

Di una modernità estrema è l'incipit che Samonà scrive in un articolo dal titolo *il Mutamento della cultura specifica*: «oggi sono anni di violenza di scontri di classe [...] in questa situazione non mi sono chiari i nuovi contenuti per fondare il rapporto plausibile tra politica e cultura, data la precarietà delle intenzioni che muovono tutte le forze sociali»¹. Già allora, Samonà, si accorge che i lacci dettati dalla politica potevano portare ad imbrigliare quella dimensione spontanea che appartiene alla cultura della città storica. Su questa, seppur costruita ambiguità, appare fondamentale il lascito teorico sulle metodologie progettuali, alternative alla imperante cultura deduttiva di tipo piramidale. Tale sistema appare a Samonà poco consono e di fatto genera «fra le cose costruite e per l'uomo e l'uomo stesso che le usa direttamente e indirettamente [...] rapporti di adattamento, che richiedono ad un certo punto la trasformazione immediata delle caratteristiche obsolete che causano l'inasprimento in modo insopportabile»². Il filo della ricerca di Samonà sulla pianificazione ed in particolare sul recupero dei centri storici ancorché minori è diretta derivazione della negazione di regole, lacci, ma soprattutto semplificazioni che il movimento moderno, attraverso gli epigoni dei grandi maestri, ha generato. La riflessione sulla metodologia di lettura e sul progetto del centro storico di Montepulciano non può quindi prescindere dall'idea di colpa che Samonà imputa al movimento moderno, sulle regole precostituite e soprattutto dell'idea di estrema semplificazione e standardizzazione. Proprio sul tema 'centro storico' appare chiarificatrice la sua preoccupazione per la continua negazione delle differenze, ma soprattutto della perdita della cultura popolare minore; «avevamo spazi dati, riempiti di tradizioni, di contenuti culturali, di sentimenti che esistono soltanto dentro la città storica, avremmo potuto riempire i centri storici di sentimenti nostri»³.

La potenza conoscitiva delle 'differenze', in Samonà, diviene asse portante nella pianificazione dei centri minori come Montepulciano; proprio in questo centro, nella redazione del piano pilota, si ribalta l'autorità del piano regolatore e delle regole da esso emanate. L'idea di partire dal dettaglio per un nuovo sistema di progettazione, che superi di slancio la dicotomia piano-progetto è fortemente ricercata ed esposta con diversi articoli pubblicati su «Casabella» nel 1979: «I tentativi di capovolgere dovrebbero consistere nel sostituire alla pianificazione piramidale quella induttiva nella quale i dettagli diventano gli elementi fondamentali della realtà da definire come punto di partenza per scoprire realtà più generali su cui intervenire con mezzi di integrazione»⁴. Nello specifico, in Montepulciano si sperimenta un piano pilota basato sulle nuove frontiere dettate da Samonà «una concezione unitaria ed organica del recupero, da sviluppare assoggettando ad analisi scientifica ad una nuova qualità della vita, tutta la città esistente prendendo l'avvio dall'individuazione e talvolta dall'esaltazione di quelle che Giuseppe Samonà ha efficacemente definito differenze nonché dal modo con cui le formazioni sociali utilizzano il proprio spazio di attività»⁵. Di fatto, in Montepulciano, si applicano alcune considerazioni di metodo, che in maniera più approfondita le ritroveremo nel piano

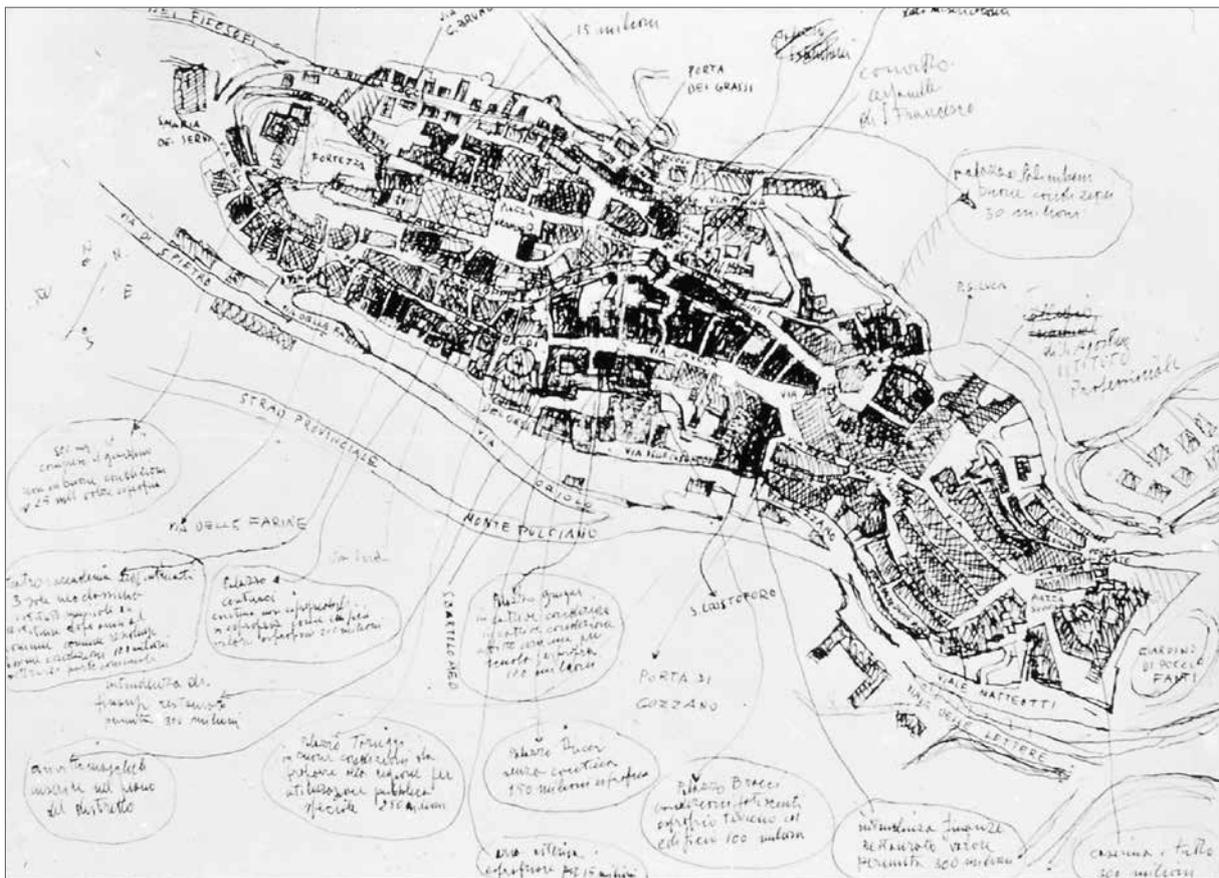


01

programma per il centro storico di Palermo, studio di notevole interesse soprattutto per le interazioni critiche e metodologiche con Giancarlo De Carlo. Il rapporto tra urbanistica e architettura sembra, nell'ultimo secolo, aver perso quella forza organica e unicità di contenuti che in Montepulciano viene messa subito in discussione; il piano viene definito 'pilota' e «apre un periodo di sperimentazione di forte impatto comunicativo. Montepulciano, in verità non è proprio un piano apripista, di fatto alcuni studi sul piano di Sciacca possono dirsi anticipatori»⁶. Il progetto per Montepulciano, rappresentava insieme a San Giovanni Valdarno, Pietrasanta, Castagneto Carducci, un programma sperimentale che la Regione Toscana aveva approvato nel novembre del 1972; «quanto a Montepulciano la scelta è giustificata dall'opportunità di realizzare un'esperienza pilota [...] del recupero e di un orientamento delle strutture storiche a nuove forme di utilizzazione»⁷. Filtrate dalle necessità degli enti, Comune di Montepulciano e Regione Toscana, in Montepulciano si richiedeva una forza esemplare delle metodologie nel recupero degli edifici storici; la metodologia progettuale era fondata sulla formazione della città storica, ovvero schedatura storica e critica degli edifici monumentali, cartografia volumetrica, profili normativi oltre ad una ricerca di contesti morfologici. Già dalle prime indicazioni generali, si percepisce che lo studio di Samonà abbandona quella classica lettura piramidale che di solito culmina con un inventario, prediligendo una scheda urbanistica di tipo deduttivo comprendente anche l'interazione con le famiglie. Questi documenti e il loro contenuto di analisi tentano di riportare l'uomo al centro del suo spazio. In un articolo pubblicato nel 1984, Samonà da corpo all'idea di studiare la città storica, maggiormente che la città moderna, in funzione dei bisogni dell'uomo «Possiamo avere mezzi sofisticatissimi, ma un certo momento ciò che agisce, in maniera precisa, è il nostro corpo fisico; di cui la mente ha bisogno per trovare rapporti con le cose della realtà materiale nella quale ci muoviamo [...] abbiamo cominciato con Montepulciano, abbiamo tentato di sviluppare le premesse per un nuovo linguaggio secondo attraverso la parola scritta con la formazione di schede che rappresentano la vera essenza del piano»⁸.

Le schede proposte per Montepulciano si insinuano nella vita della popolazione e presuppongono una lettura diretta del contesto sociale ed economico; come un raddomante queste tentano di raccogliere le vibrazioni di una determinata comunità, dei vari membri delle famiglie delle relazioni private e pubbliche. Si ha una visione dell'uomo e del suo spazio, ossia della struttura fisica e delle situazioni che l'hanno generata e trasformata. In quest'ottica la schedatura non può considerarsi certamente come un 'inventario' ma viceversa una potenza descrittiva e rilevante dello stato delle cose, di fatto queste «svolgono un ruolo di esporre una tematizzazione progettuale: senza precisarne i contenuti formali»⁹. Ciò che il lavoro del gruppo Samonà vuole esprimere è l'incapacità che ha la schedatura classica di leggere i contesti e di riflesso incapace di generare norme puntuali ovvero un piano indifferente e indifferenziato. Dalla relazione di piano particolareggiato per Montepulciano [fig. 01] è percepibile intuire

01. Frontespizio della relazione del Piano Particolareggiato per Montepulciano visto da G. Samonà. © Archivio Comunale di Montepulciano



02. Grafico di analisi del centro storico di Montepulciano.
 © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

un atteggiamento sensibile verso la città esistente, ovvero per i fatti urbani che hanno già delle risposte consolidate, che non possono essere trattati alla stregua delle aree di espansione.

Di fatto se in una zona di espansione si riesce a leggere, in termini di necessità di volumi e spazi, un possibile fabbisogno e quindi relegarlo in termini di comparti, tale fabbisogno è impossibile stabilirlo a priori in un centro antico «cosa che risulta possibile solo casualmente ed episodicamente [...] la struttura urbana di Montepulciano come presenza fisica estremamente precisa e quasi tutta da conservare, non offre le alternative sfumate che qualche volta presenti in centri storici più vasti che consentono di adattare, secondo tipologie a priori, l'unità del comparto»¹⁰. Di fatto c'è anche un'attenzione verso il territorio che si esplica attraverso una lettura del riuso e del ruolo che i nuovi edifici del centro storico, di tipo specialistico e monumentale, possono svolgere all'interno di un comprensorio più ampio ed organico come quello della Val di Chiana. Gli edifici minori o definibili dell'edilizia povera sono stati invece pensati per un riutilizzo o rivitalizzazione attraverso una destinazione di tipo residenziale. Questo piano programmatico è stato tradotto attraverso linee definibili 'convergenti' ed esplicitate attraverso schede guida: struttura fisica, rapporti tra popolazione insediata e struttura urbana, tipologia sociale e tipologia della proprietà, specificità delle relazioni con gli spazi esterni. La ricerca formale architettonica ed urbanistica di Samonà è la linea conduttrice di tutto il piano pilota: nella relazione di piano si parla esplicitamente di grande contesto morfologico a strisce continue di fabbricati e di strade disposte secondo l'orientamento degli assi cartesiani che determinano un disegno del colle unico. Si percepisce quindi che Montepulciano è stato diviso in contesti in stretto rapporto tra architettura e morfologia [fig. 02] che Samonà tiene a specificare: «in base alla natura morfologica di Montepulciano, ognuna delle cinque zone rappresentanti il contesto di un insieme di manufatti, strade, piazze e slarghi della città, vincolati da relazioni di continuità [...] rapporti planivolumetrici e relazioni immediate tra strade e volumi edilizi»¹¹.

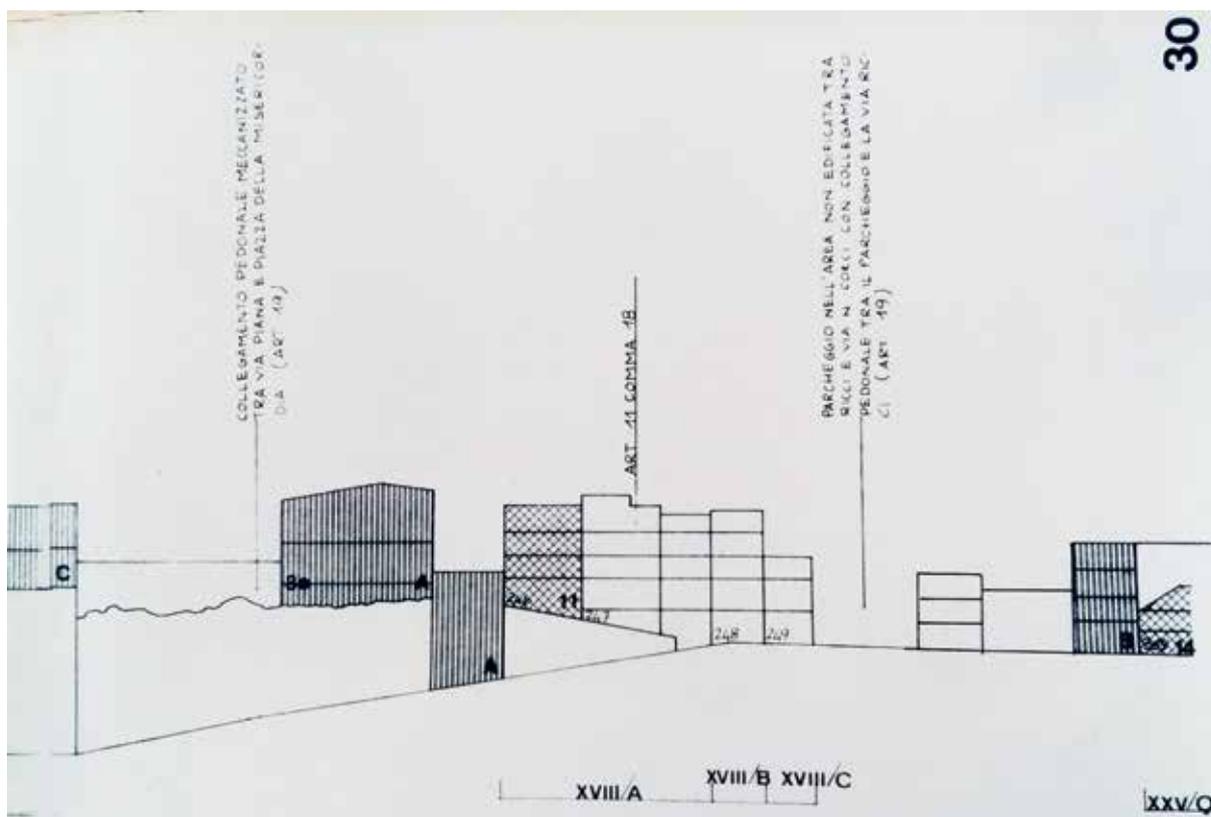
Montepulciano è stato suddiviso in cinque macro aree, tutte rappresentate da chiari limiti morfologici ed architettonici; accumulate da spazi, slarghi e piazze queste sono consequenziali all'asse portante del borgo. All'interno del centro storico sono stati quindi individuati più parti distinte, definibili appunto 'contesti'; nello specificare le linee programmatiche di esecuzione ovvero nelle norme tecniche di attuazione, si percepisce la necessità di motivare ulteriormente questa suddivisione e soprattutto il modo di intervenire. Interessante i contenuti operativi sia in ordine delle intenzioni che delle specifiche tecniche, per esempio per il contesto numero uno si legge: «deve essere valorizzata la continuità esistente nella strada fondamentale del contesto: ripristinando i vuoti verso valle verso est e migliorando i percorsi pedonali verso monte [...] anche meccanizzati (art.19)»¹².

Questa sequenza organica, tra strada e volume dell'edificato, rappresentano un valore identitario su cui Samonà fa leva per

la fase di progetto laddove si tende a ricercare la coincidenza tra «duogo e spazio»¹³. Un elaborato rappresentativo del piano pilota è riconducibile a questa ricerca planivolumetrica ovvero alla tavola dei profili normativi [fig. 03]. Una ricerca che tenta una decodificazione dei dati morfologici; «dei cinque contesti morfologici di Montepulciano, infatti, il piano individua graficamente l'essenziale dell'immagini nella iconografia schematica dedotta dalla integrazione tra le facciate che prospettano sulle strade raccogliatrici di sistemi morfologici e l'impianto planimetrico»¹⁴. Le tavole di piano rappresentano una applicazione in norma tecnica esplicitata attraverso un grafico planimetrico, una norma visiva [fig. 03], come nel caso in esempio di via dei Fienili, in alzato non solo vengono rappresentate le dimensioni volumetriche ma soprattutto già indicati gli articoli attuativi di rimando alle norme tecniche di attuazione. Le tavole rappresentano in planimetria il rapporto tra pianta ed alzato nel rispetto alla loro posizione; nella relazione di piano si legge: «il piano individua graficamente l'essenziale delle immagini iconografiche del centro storico, sia disegnando sia lo schema delle facciate che prospettano sulle strade... sia disegnando l'impianto planimetrico dei volumi edilizi a cui le due strisce di facciata contrapposte sulla strada corrispondono»¹⁵. Interessante notare che anche lo spessore del segno delle tavole grafiche diversifica la qualità architettonica dei manufatti ed una specifica scritta indica la tipologia della pavimentazione oltre alla differente tipologia di utilizzo (meccanizzata o pedonale). I documenti mantengono al centro la planimetria di riferimento mentre ai lati sono presenti i profili degli edifici; su ogni prospetto è riportato il riferimento all'area ed alle sub aree con indicazioni delle destinazioni d'uso e rimando alle norme tecniche di dettaglio. Tale ricerca 'morfologica' verrà ulteriormente approfondita e affinata per il successivo ma coevo piano per Palermo; in una lettera indirizzata a Giancarlo De Carlo si legge: «Carissimo De Carlo, con un certo ritardo ti spedisco la metodologia promessa in una brevissima sintesi [...] avere scelto la chiave morfologica è certamente la strada migliore per arrivare a risultati migliori»¹⁶. Di fatto nella relazione introduttiva per Palermo, coincidono le indicazioni programmatiche con le indicazioni su Montepulciano «l'analisi sarà completata introducendo la dimensione umana in modo da correlare l'ambiente tridimensionale all'uso che ne fanno gli individui»¹⁷.

Entrando nello specifico delle schede di Montepulciano, è interessante capire l'osservazione che fa Manlio Marchetta, coautore del piano: «l'intreccio e l'interscambio di elementi particolari e settoriali con elementi contestuali e generali consente al contempo, la massima sintesi e la massima articolazione possibile [...] si ricompone così il processo dialettico scaturito dall'adozione dei principi della massima organicità e della massima articolazione»¹⁸. La qualità della città appare tutta nell'analisi delle schede che rilette a distanza di anni contengono, ancora oggi, spunti di riflessione, ma soprattutto permettono di giudicare l'alto valore della ricerca di Samonà.

Di estrema raffinatezza sono le considerazioni che esplicitano la ricchezza dei contesti e di fatto mostrano come una elaborato



03

di questo tipo sia estremamente importante per fotografare una situazione di un contesto storico in un determinato tempo. Le schede, a detta di Samonà, sono la lettura edificio per edificio, sia in termini di consistenza, qualità architettonica, impianto funzionale, sistema statico ma soprattutto alcune rappresentano le caratteristiche dell'abitare o comunque «schemi normativi stabiliti per le minime esigenze di benessere sociale [...] i servizi urbani relativi ed alla struttura antropologica che caratterizza il comportamento essenziale della popolazione individualmente e per gruppi [...] altre schede tutto il materiale delle schede è stato così travasato nei grafici di piano»¹⁹.

Ogni scheda contiene almeno sette punti programmatici e questi, divisi in capitoli, prendono in considerazione: collocazione, componenti principali e formazione, utilizzazioni prevalenti e conservazione, trasformazione tipologica degli edifici, consistenza e caratteristiche dei locali, tipologia sociale, sub aree. Ognuna di queste ultime a sua volta entra nello specifico e viene descritta attraverso argomenti quali, localizzazione, descrizione, conservazione, condizioni igieniche, consistenza e norme di dettaglio. Nell'esempio di via dei Fienili, la scheda descrive letteralmente edificio per edificio «la sub area composta dagli edifici compresi tra i civici 51, 51, 53, [...] gli edifici sono di edilizia povera comune. Le strutture portanti verticali sono in mattoni pieni. Quelle orizzontali in legno. Parte dell'edificio al n°51 è posta sopra ad una volta sovrastante il vicolo dell'Arco. Le scale sono a 'stretta' con doppia rampa e sono poste

03. Estratto della tavola di progetto raffigurante i profili normativi.

© Archivio Comunale di Montepulciano

nella parte centrale dell'edificio [...] le condizioni igieniche sono mediocre sia per illuminazione che è scarsa, sia per il riscaldamento²⁰». Questo tipo di schedatura ci permette di entrare nell'intimo degli edifici e degli agglomerati; leggendole viene descritta quell'identità latente che spesso una scheda sintetica non rappresenta. Il progetto che ne deriva non può che essere di dettaglio ed univoco, calato edificio per edificio, famiglia per famiglia e per chi sappia leggerlo ivi si trovano i fondamenti progettuali compositivi ed urbanistici.

Possiamo definire questi fogli un 'archivio compositivo' che ancora oggi ci permette, contrariamente alle schede statistiche, di entrare in un codice genetico intimo e denso di differenze in cui i dettagli diventano fondamentali per una realtà più ampia e più libera e quindi attuale. In un'intervista al settimanale «L'Ora» di Palermo Samonà dichiara: «sono diventato giovane a Montepulciano. A 76 anni ho ripudiato tutto quello che avevo fatto prima in urbanistica per dedicarmi al recupero di ciò che nella città antica è veramente costante»²¹.

Note

1 G. SAMONÀ, Intervento tenuto il 9 maggio 1977 all'IN/ARCH Roma, pubblicato in *Nel mestiere dell'architetto. Analisi delle relazioni tra cultura professionale e cultura sociale*, Officina Edizioni, Roma 1977.

2 ID., *Premessa metodologica*, in *Un'esperienza di pianificazione territoriale in Italia: il piano urbanistico regionale del Friuli Venezia Giulia*, editore, Udine 1980.

3 Intervista al giornale «L'Ora» di Palermo del 16 gennaio 1980, in occasione della mostra *Giuseppe Samonà sessant'anni di architettura*.

4 SAMONÀ, *Alternative concettuali alla moderna pianificazione urbanistica*, «Casabella», n. 444, Electa, Milano 1979.

5 M. MARCHETTA, *Il centro storico nelle città degli anni '80*, in *La qualità dell'urbanistica nella città che esiste*, Cafieri, Napoli 1984, p. 17.

6 F. INFUSI, *Una cultura per conciliare tradizione ed innovazione*, in *Urbanisti italiani*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Laterza, Bari 1992, p. 183.

7 I. AURORI, *Un programma sperimentale di interventi per i centri antichi in Toscana*, «Casabella», cit., p. 16.

8 SAMONÀ, *L'esperienza di Cadoneghe*, in *Architettura del presente città del passato*, a cura di U. Siala, editore, Brescia 1984.

9 INFUSI, *Una cultura per conciliare tradizione ed innovazione*, cit., p. 229.

10 MARCHETTA, *Montepulciano: bilancio di un piano pilota*, in *La qualità dell'urbanistica nella città che esiste*, cit., p. 23.

11 SAMONÀ, *Relazione generale*, in *Piano regolatore particolareggiato per il centro storico di Montepulciano*, p. 29.

12 ID., *Norme tecniche*, cit., p. 17.

13 ID., *Per una alternativa alla pianificazione deduttiva*, in *Toscana: il recupero del patrimonio edilizio esistente*, «Città e Regione», n. 3, Sansoni, 1979.

14 ID., *Montepulciano i contenuti e le linee del piano particolareggiato del centro storico*, in *La qualità dell'urbanistica nella città che esiste*, cit., p. 24.

15 ID., *Relazione generale*, in cit., p. 30.

16 ID., *Schema metodologico*, in *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo*, a cura di C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone, Officina Edizioni, Roma 1994, p. 32.

17 *Ivi*, p. 107.

18 MARCHETTA, *Montepulciano: bilancio di un piano pilota*, cit., p. 28.

19 SAMONÀ, *Relazione generale al piano di recupero del centro storico*, p. 29. Archivio Comune di Montepulciano.

20 SAMONÀ, MARCHETTA, *Schedatura XI/B*, «Casabella», n. 444, 1979, p. 16.

21 Intervista al giornale «L'Ora» di Palermo del 16 gennaio 1980, in occasione della mostra *Giuseppe Samonà: sessant'anni di architettura*.

Il nucleo residenziale INCIS in via Goito a Padova

Roberto Righetto

Nel 1952 l'Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati dello Stato (INCIS) affidò a Giuseppe Samonà la progettazione di un nucleo residenziale per Sottufficiali dell'Esercito e dell'Aeronautica da realizzarsi a Padova. La città all'inizio degli anni 50 era nel pieno del proprio sviluppo economico post bellico dovuto alla posizione geografica baricentrica rispetto alle altre città del nord-est, che le aveva permesso di diventare il polo locale del terziario avanzato, «città motore dello sviluppo regionale»¹, sede delle principali istituzioni bancarie del territorio, della più grande istituzione culturale regionale (la storica Università), nonché della Regione Militare nord-est, con una ingente presenza di strutture logistiche militari nel suo territorio e una conseguente grande quantità di personale addetto.

Fu in questo quadro che nel 1952 l'INCIS incaricò l'allora rettore dello IUAV a progettare un Nucleo destinato a residenza per Sottufficiali dell'Esercito e dell'Aeronautica.

Il committente: l'INCIS

L'INCIS fu costituito con decreto legge 25 ottobre 1924 n. 1944 e «aveva l'obiettivo di fornire agli impiegati dello Stato, civili e militari, con preferenza per quelli dei gradi minori, alloggi a condizioni favorevoli nelle città capoluogo di provincia, al fine di garantire un migliore funzionamento della pubblica amministrazione e facilitare i trasferimenti dei funzionari su tutto il territorio nazionale»².

«Per il finanziamento delle costruzioni degli immobili l'ente poteva accedere a mutui agevolati presso la Cassa depositi e prestiti. Le abitazioni potevano essere anche assegnate ai dipendenti degli enti finanziatori dell'edilizia economica e popolare mentre venivano esclusi i ferrovieri per i quali esisteva un'apposita normativa»³.

Nel 1951 il Ministro della difesa Pacciardi assieme al presidente dell'INCIS Iannone diede l'avvio ad un programma che prevedeva in varie parti d'Italia la realizzazione di 8000 alloggi per gli appartenenti alle Forze Armate⁴ e fu molto probabilmente in seno a questo programma che venne concepito anche l'intervento padovano.

Tra didattica, elaborazione teorica e professione. La centralità del tema dell'abitazione e del quartiere

Quando Giuseppe Samonà ricevette l'incarico dall'INCIS era in un periodo di intensa produzione sia dal punto di vista dell'attività didattica, di elaborazione teorica che dal punto di vista professionale.

Nuovamente a guida dello IUAV dal 1945 dopo il reintegro da parte degli americani, Samonà aveva acquisito nella fase conclusiva del primo settennato di rettorato veneziano una caratura istituzionale di livello nazionale ed internazionale. Era passato a pieno titolo da «un ruolo di comprimario, membro costituente un indistinto contesto, a un ruolo di 'produttore di contesti culturali', influente nella vita intellettuale di altri»⁵. A livello di produzione teorico-critica aveva sviluppato all'interno della sua produzione un filone di ricerca incentrato sul tema della casa⁶. Punto di partenza furono gli studi che confluirono nel volume *La casa popolare* del 1935 in cui Samonà espone il concetto

che la casa popolare, a differenza della casa individuale soggetta all'influenza delle volontà arbitrarie del progettista e del committente, fosse invece un organismo oggettivamente determinato dalla necessità di soddisfare bisogni con valore universale, e dall'esigenza di contenere il fattore economico, evitando ogni elemento sovrabbondante.

Ma a differenza della casa *minimum* (la casa razionale) astratta dal contesto, la visione di Samonà considerava la casa popolare un «organismo moderno, in quanto legata alla sistemazione urbana»⁷ e avente «valore di cellula facente parte di un organismo collettivo più complesso»⁸. In questo studio «le cellule alloggio non sono mai considerate come unità di per sé stanti, ma hanno significato dall'organismo di cui fanno parte e questo (il corpo di fabbrica che le contiene) dalla sistemazione urbana»⁹. Per Samonà lo studio della cellula abitativa pertanto non poteva essere astratto «dalle condizioni, di varia natura, entro le quali essa [la cellula abitativa] si colloca, dai 'valori' economici, sociali, familiari che di volta in volta vengono assegnati alle variabili costitutive dell'alloggio»¹⁰.

Questo sguardo allargato è ciò che connotava e distingueva all'epoca l'approccio di Samonà e che venne poi mantenuto e sviluppato anche a partire dalla fine degli anni quaranta. Con il secondo dopoguerra infatti negli interessi della comunità degli architetti si assisté al passaggio dal tema dell'alloggio popolare a quello del quartiere che divenne centrale per la necessità di dare risposta alla richiesta di alloggi e per la spinta indotta dalla politica italiana in tale direzione con l'avvio del piano INA-Casa in cui grande importanza ebbero la progettazione e la realizzazione di nuovi quartieri.

Viste con gli occhi contemporanei quelle esperienze delle unità quartiere assumono valore generale «non solo per essere un grande materiale urbano per la ricostruzione delle città italiane, ma per essere anche, con le sue case, servizi, spazi aperti, qualcosa in più di una parte di città in espansione: esso è unità sociale, ambito di formazione e vita dei cittadini»¹¹. Samonà si inserì appieno in questo quadro nazionale come protagonista ma ne risultò al contempo anche un precorritore assieme ad altri. Infatti già dal 1947 Samonà portò avanti, con gli studenti di architettura all'interno dello IUAV e con la collaborazione di Cà Foscari, un'indagine tecnica e sociale¹² mirante a definire luoghi di provenienza della manodopera, distanze dai posti di lavoro, condizioni delle abitazioni, caratteristiche familiari, oltre alle condizioni di sovraffollamento, alla coabitazione e abitudini di vita, a legami con la tradizione, all'uso degli spazi aperti, all'impiego del tempo libero e ai rapporti sociali¹³. Per Samonà dalla conoscenza di tali 'fatti umani' «dovrà nascere la plastica della nostra architettura che dalla casa e solo da essa potrà avviarsi a creare l'urbanistica del nuovo quartiere»¹⁴.

Questa indagine fu la base dalla quale partì per la progettazione assieme a Piccinato del quartiere San Marco INA-Casa a Mestre del 1951, che ha costituito un 'manifesto' per la progettazione del quartiere autosufficiente, debitore delle formulazioni anglosassoni alla base delle esperienze di alcune *new towns* inglesi, tra cui quelle di Mumford sull'autonomia del quartiere¹⁵, e del mito olivettiano

delle comunità¹⁶. E del quartiere veneziano il progetto padovano per l'INCIS, come vedremo, porterà le tracce.

Alla produzione teorica Samonà affiancò dunque un'attività professionale che affrontò il tema dell'abitazione collettiva e del quartiere non solo nell'episodio paradigmatico del villaggio San Marco, ma in maniera continuativa e consistente anche in altre esperienze sia in ambito veneto che siciliano¹⁷.

Il nucleo residenziale INCIS di via Goito a Padova: inquadramento territoriale

Il progetto del nucleo¹⁸ residenziale INCIS di via Goito a Padova si colloca dunque all'interno di questo quadro geografico, socio-economico e della produzione teorica e progettuale dell'autore. Il programma prevedeva la realizzazione di un centinaio di alloggi in parte destinati alla residenza di Sottufficiali dell'Aeronautica e in parte alla residenza dei Sottufficiali dell'Esercito.

Il lotto era posto a est a diretto contatto con la cinta muraria cinquecentesca della città, separato da questa dal ramo del fiume Bacchiglione che la lambiva e dalla strada di circonvallazione che era posta originariamente ad una quota di circa 2 metri superiore all'area pianeggiante su cui sorgeva il complesso. A delimitare l'area dalla forma ad 'L' vi erano sul lato nord una cortina di caseggiati di abitazione e a ovest il basso fabbricato del Tiro a segno Nazionale posto perpendicolarmente ai caseggiati. A sud invece l'area era delimitata per una parte da un villino eclettico isolato recintato di inizio Novecento e per la rimanente parte da un'area agricola coltivata.

Samonà riprese le direzioni degli edifici posti a ovest e a nord quali riferimenti per impostare la composizione del complesso e non si pose parallelamente alla strada, ma da questa arretrò i fabbricati preferendo una composizione ortogonalmente definita.

Lo schema insediativo

Lo schema insediativo era caratterizzato dall'aggregazione di fabbricati in linea posti tra loro in modo da definire due ambiti urbani precisi e riconoscibili: *la strada e il piazzale*. Come rileva anche Giancarlo De Carlo «il piccolo quartiere si imposta sulle direttrici principali ortogonali dei due edifici maggiori che lo limitano a sud e a oriente; nello spazio che rimane sono distribuiti altri corpi di fabbrica che nell'insieme costituiscono una strada di accesso normale al Bacchiglione e un piazzale interno alberato, che si unisce a questa strada»¹⁹.

Il piazzale doveva essere diviso in due parti da una striscia di verde al centro e «ognuna delle due parti [quella riservata ai sottufficiali dell'Aeronautica e dell'Esercito] è accessibile dalla via di circonvallazione mediante strade trasversali che adducono ai due distinti tratti del piazzale, separando nettamente la zona destinata ai Sottufficiali dell'Esercito da quella destinata ai Sottufficiali dell'Aeronautica»²⁰.

Questa volontà di separare nettamente i due ambiti trova riscontro

anche nella planimetria allegata al progetto autorizzativo comunale, in cui si vedono i due accessi carrai differenziati ed un disegno degli spazi aperti che porta a identificare dei percorsi pedonali pavimentati che si uniscono attorno all'aiuola alberata nell'area centrale.

Il numero dei corpi di fabbrica, inizialmente ipotizzato in sei venne ridotto a cinque. In ogni edificio ciascun vano scala disimpegnava due appartamenti per piano, e tutti erano provvisti di piano seminterrato a magazzini di pertinenza di ogni singolo appartamento e di un piano attico comune destinato a servizi quali lavatoio, stenditoio coperto e stenditoio scoperto. Attraverso un mix sapiente di differenziazione di altezze, dimensioni dei fabbricati e loro orientamento, pur utilizzando un numero limitatissimo di tipologie di alloggi²¹, Samonà seppe introdurre un discreto grado di variazione alla composizione evitando effetti di monotonia e garantendo coerenza e immagine unitaria e ben riconoscibile all'intero complesso, che si configurava quindi come un organismo unitario.

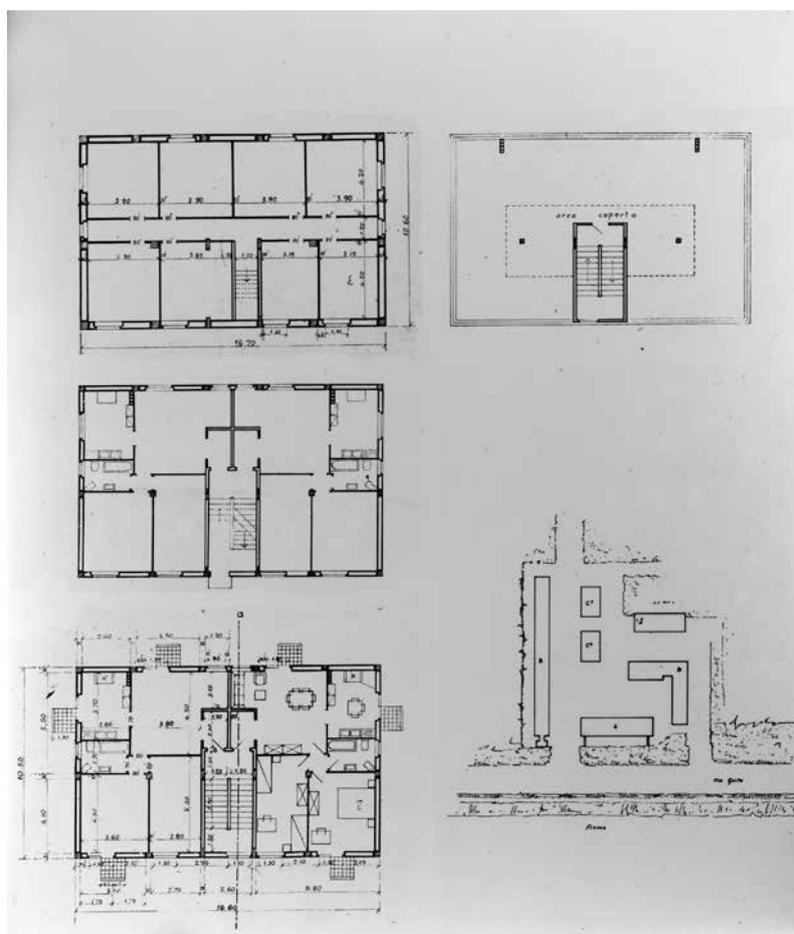
Gli spazi aperti

In contemporanea alla modifica del numero di fabbricati vi fu anche una modifica del disegno degli spazi aperti consistente nella realizzazione di un unico accesso carrai e pedonale in corrispondenza del lungo fabbricato posto a sud e nell'unificazione dei due piazzali in uno solo. Al tempo stesso la modifica interessò anche quelli che erano gli spazi semipubblici e privati previsti originariamente. Infatti, nella prima versione della planimetria (e anche nella descrizione contenuta nella *Relazione Tecnica*) erano previsti per ogni alloggio posto al piano terra un giardino privato di pertinenza posto nella zona del fabbricato opposta a quella dell'ingresso pedonale dell'edificio²².

Questi spazi privati non trovarono poi realizzazione molto probabilmente per la mancata previsione di collegamenti verticali per superare il dislivello tra la quota di pavimento degli appartamenti posti al piano rialzato e l'esterno, sia probabilmente per la necessità intervenuta in fase di costruzione di prevedere spazi di sosta per i veicoli determinata dall'imminente sviluppo della motorizzazione di massa. Tutto ciò non toglie la forza del disegno degli spazi collettivi, fondamentali per Samonà sin dai tempi del quartiere San Marco, in quanto «[...] le relazioni sociali traducibili in rapporti di buon vicinato fra gli uomini, esigono luoghi di sosta in prossimità delle singole abitazioni, spazi comuni a livello del suolo da cui la casa sorge, spazi che devono essere di tutti e di ognuno [...]»²³. Nel caso veneziano come nell'intervento di Padova il pensiero alla base è «[...] l'organizzazione della vita in piccoli nuclei autonomi, in cui gli abitanti si riconoscano, si ritrovino all'aperto e vivano assieme come in una appartata, tranquilla frazione di paese»²⁴.

Gli alloggi

Come accennato sopra, il numero delle tipologie di alloggi è ridotto, e le differenze tra i vari tipi sono minimali. Tranne gli alloggi del blocco D utilizzati per risolvere l'angolo del fabbricato, gli altri alloggi hanno forma quasi quadrata e sono composti da ingresso, soggiorno, cucina



01

separata abitabile e un bagno, e una o due camere [fig. 01].

Nel dimensionamento degli alloggi Samonà non riduce gli spazi completamente al minimo, ma si concede un certo margine in più. Se è vero che «la casa popolare [...] per sua natura non possiede elementi di rappresentanza»²⁵ e che ad esempio il soggiorno dovrebbe essere «un ambiente eminentemente utilitario»²⁶, nondimeno troviamo sempre presente l'ingresso in vano separato, a aumentare il senso di privacy degli alloggi, e la cucina è dimensionata maggiormente in modo da consentire la presenza di un tavolo di servizio per il pranzo quotidiano, lasciando in soggiorno lo spazio per un altro tavolo e per i sofà. Non dunque un alloggio borghese per il ceto medio alto, ma comunque un alloggio destinato a quella che Samonà definisce «una caratteristica e più elevata casta sociale»²⁷, quella delle famiglie dei sottufficiali delle FF.AA.

Il disegno di facciata

Ciò che riveste un carattere di forte interesse del nucleo residenziale INCIS è l'adozione di un linguaggio architettonico unitario e coerente ma al tempo stesso dotato di «fantastiche discontinuità»²⁸ per l'intero complesso, in accordo con il concetto di *unità architettura-urbanistica* che più avanti Samonà espliciterà a livello teorico. Unitarietà del disegno

01. Pianta del blocco C1 e C2.
 © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato



02

02. La facciata interna del corpo A, dettaglio. Si nota la posizione delle aperture sfalsata di piano in piano rispetto all'asse di mezzera delle campate su cui sono allineati i poggiali. © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato

urbano, riconoscibilità degli elementi e dei luoghi vanno di pari passo con l'adozione di un linguaggio architettonico preciso che funge da elemento identitario per l'intero insediamento.

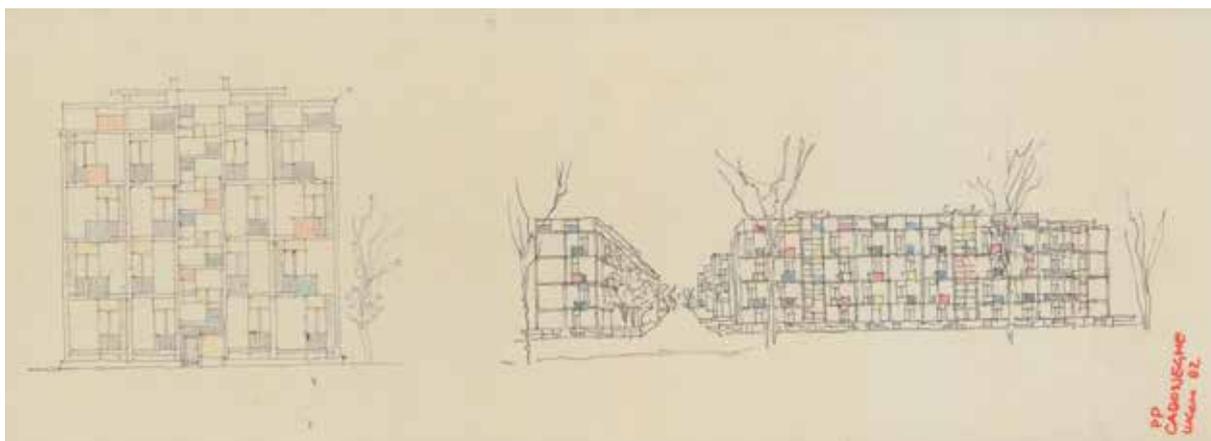
La messa a punto di questo linguaggio architettonico fa parte di un percorso che Samonà andava definendo in quel periodo a partire dai primi anni del dopoguerra, ed è stata indagata a più riprese sia da Giorgio Ciucci²⁹ che più recentemente da Guido Cortese e Tania Corvino³⁰, da Daniele Vitale³¹, da Cesare Ajroldi³² e da Francesco Cardullo³³, questi ultimi in particolare in relazione alla Palazzata di Messina, opera con la quale l'intervento padovano dell'INCIS possiede innumerevoli analogie.

È stato messo in evidenza come Samonà, a partire da un interesse per quanto stava realizzando Auguste Perret a Le Havre, elaborò una riflessione sul rapporto tra struttura e involucro nel linguaggio architettonico e lo approfondì negli scritti per la relazione dal titolo *Involucro e Scheletro* e nello scritto *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea nel ventennio razionalista in Europa*. L'architettura per esprimere emozione creativa doveva essere sintesi di struttura ed involucro, senza che lo scheletro fosse puro sostegno disgiunto dall'involucro dell'edificio, come nei volumi e piani astratti tipici dell'architettura razionalista. Il telaio doveva pertanto essere denunciato all'esterno e con la sua presenza ripetuta fungere da elemento unificatore che determina una visione unitaria dell'insieme. Nel calibrare i rapporti tra questi due elementi stanno le possibilità espressive di un linguaggio che può portare ad esiti chiaroscurali più o meno accentuati dell'epidermide. I risultati di questa teoria si trovano in molteplici occasioni progettuali, a partire dall'ospedale di Bari, alla sede INAIL di Venezia³⁴ o alla Palazzata di Messina.

Nel nucleo residenziale padovano il telaio strutturale in cemento armato viene chiaramente denunciato all'esterno e viene lasciato a vista così come uscito dai casseri. Le linee verticali e orizzontali della struttura vengono lasciate complanari e sporgenti dall'involucro murario di soli 5 cm; inoltre i pilastri verticali si assottigliano progressivamente verso l'alto, come nella Palazzata messinese. Il passo strutturale disegna una griglia quasi perfettamente quadrata sulla quale gli effetti chiaroscurali vengono creati da alcuni elementi: la disposizione delle forature, la sporgenza dei balconi, il rientro delle velette dei cassonetti e l'aggetto di quelle di coronamento.

Nella facciata principale verso strada i piccoli balconcini sono posti in mezzera di ogni campata e tra loro allineati, mentre le portefinestre che ad essi danno accesso sono poste sfalsate di piano in piano (ora a destra ora a sinistra rispetto all'asse dei balconi) e «spostate verso l'angolo per lasciare più superficie sfruttabile all'interno»³⁵ [fig. 02] consentendo inoltre all'interno di avere una visuale maggiormente libera verso l'esterno.

Al piano attico le velette sporgenti al di sotto del parapetto a livello del solaio e a forma di 'L' rovesciata si interrompono in corrispondenza di ogni pilastro verticale come nella Palazzata di Messina; il parapetto soprastante è stereometricamente scandito da parti a filo dell'involucro sottostante e da parti sporgenti poste in maniera sfalsata rispetto alla finestra dell'ultimo piano.



03

L'uso del colore

«Grande impegno è stato messo nella scelta della qualità delle tinteggiature dei balconi multicolori»³⁶ afferma Giancarlo De Carlo nel suo articolo su «Casabella-Continuità», sottolineando la funzione importantissima di questo elemento nel caratterizzare l'intero complesso e fornirgli riconoscibilità e unitarietà³⁷.

Gli edifici possono essere letti come sovrapposizioni di stratificazioni di senso e materia successivi. A partire da volumi puri intonacati bianco calce, che per ragioni di contenimento dei costi sono improntati alla massima semplicità – privi di complessità stereometriche e che rischierebbero di sembrare troppo banali ed anonimi – Samonà mette in risalto il telaio strutturale che lascia a vista color grigio cemento. Su questa tavolozza sparge dei colori vivacissimi che dissemina sui frontalini dei piccoli poggiali per farli emergere a contrasto dalla parete, o per accentuare incavi o sporgenze minime quali le velette dei cassonetti o i parapetti dell'attico. Gli avvolgibili in legno vengono dipinti di azzurro contribuendo a evidenziare la scansione ritmica delle aperture [fig. 03].

A volte il colore viene utilizzato anche per sottolineare delle eccezioni, come nel caso del corpo d'angolo dell'edificio dell'Aeronautica o dell'intero blocco C2 prospettante sul piazzale interno in cui le campate intonacate vengono dipinte di blu avio e le ringhiere dei poggiali colorate di rosso.

Lo stesso Samonà ci indica nella sua *Relazione Tecnica* l'importanza del colore in questo progetto. «La struttura di tutti gli edifici è in cemento armato, è stata lasciata in vista perché nel coordinamento delle sue spaziature risulti ben chiara la sequenza ritmica degli scomparti, secondo le necessità di una casa di abitazione. Il colore ottenuto con vivaci effetti per contrasto ritmico di azzurri, gialli, rossi e grigi, si accentua nei balconi sporgenti, campata per campata, creando una nota di gaiezza e di accoglimento luminosità che vorrebbe determinare nell'ambiente un senso di giocosa familiarità»³⁸ [fig. 04].

03. Prospettiva e prospetto con prova colori.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato



04

Il nucleo INCIS oggi

Interventi di manutenzione ordinaria delle facciate di 10 anni fa hanno alterato l'immagine del complesso edilizio con il risultato di un complessivo appiattimento e impoverimento dovuto all'eliminazione dei contrasti e della potenza espressiva del fabbricato oltre che di un impoverimento della componente chiaroscurale [fig. 05].

Nel corso dei decenni il disegno degli spazi aperti è stato modificato in modo da consentire il maggior numero di spazi di sosta per i veicoli, a discapito degli spazi pedonali, ridotti a soli marciapiedi, adottando come pavimentazione continua l'asfalto. Il verde e le alberature, anche se sono stati ridotti a zone residuali in alcuni punti, sono rimasti integri nella zona a sud (ove le auto non hanno potuto avere il sopravvento per questioni di dislivello) e nella fascia centrale della piazza dove continuano a fornire riparo e conforto.

Quanto osservato da Paola Di Biagi in rapporto ai quartieri INA-Casa per i quali «non sembra essersi manifestata una condivisa consapevolezza del valore patrimoniale dei quartieri realizzati allora e un conseguente interesse per un progetto di riqualificazione e tutela di un 'patrimonio moderno' del nostro paese»³⁹ si attaglia perfettamente anche al caso del nucleo residenziale INCIS di Padova e si auspica pertanto in futuro un ripristino filologico dei valori espressivi qui sopra descritti.

Ciò che maggiormente colpisce è però constatare la validità dell'impostazione del progetto che nasce dall'indagine sociale

04. Vista del blocco A da sud, con il piazzale interno.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato

(osservazione dei comportamenti e interpretazione delle necessità dei destinatari dell'architettura): ancor oggi, a distanza di più di 60 anni, è possibile imbattersi nel gioco dei bambini attorno ai fabbricati (gli scatti degli anni 50 di bambini che giocano a nascondiglio possono essere ripresi ancora adesso), nella sosta degli anziani sui balconi posti in ombra e nelle loro chiacchiere con i vicini dei blocchi limitrofi al proprio, nelle feste tra condomini con i pranzi e le grigliate nel piazzale esterno, sintomi tutti questi di una buona qualità dell'abitare.

Note

- 1 G. ROVERATO, *L'industrializzazione diffusa. Storia dell'economia padovana 1923-2003*, Esedra, Padova 2005, p. 138.
- 2 A. GAGLIARDI, *Mosconi Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- 3 Q. RUGGERI, *L'edilizia sociale nella Provincia di Frosinone. Possibili interventi per superare la crisi*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Corso di Laurea Magistrale in Pianificazione Urbana e Politiche Territoriali A.A. 2011-2012, Relatore: prof. F. Oliva, p. 18.
- 4 Video: *Inaugurati da Tupini e Rebecchini i nuovi alloggi INCIS*, nella serie *La Settimana INCOM/00599* del 30 maggio 1951.
- 5 F. INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione*, in *Urbanisti italiani*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Editori Laterza, Roma-Bari 1992, p. 169.
- 6 Si vedano i seguenti scritti di G. Samonà: *La casa popolare*, 1935, in *La casa popolare nella sua evoluzione storica*, 1941; *Relazione sul metodo adottato e sui risultati ottenuti per determinare le caratteristiche di un quartiere residenziale per lavoratori nella zona industriale di Marghera*, 1947; *Il problema della casa come istanza centrale riproposta all'architettura di oggi*, 1949; *Il piano Fanfani in rapporto all'attività edilizia dei liberi professionisti*, 1949; *Nuova unità residenziale a Marghera-Mestre*, 1951.
- 7 G. CIUCCI, *Progetti per i quartieri residenziali in terraferma*, in *Costruire a Venezia*, a cura di T. Camprostrini, il Cardo, Venezia 1993, p. 109.
- 8 G. SAMONÀ, *La casa popolare degli anni '30*, a cura di M. Manieri Elia, Marsilio Ed., Venezia 1972, p. 5.
- 9 *Ivi*, p. 3.
- 10 INFUSSI, *Giuseppe Samonà*, cit, p. 166.
- 11 *La grande ricostruzione*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli Ed., Roma 2001, p. 22.
- 12 Tale indagine confluisce nel dattiloscritto *Relazione*, cit., 1947.
- 13 CIUCCI, *Progetti per i quartieri residenziali in terraferma*, cit., pp. 108-109.
- 14 SAMONÀ, *Relazione*, cit..
- 15 A. MARIN, *Mestre-San Marco: da manifesto a spazio abitabile*, in *La grande ricostruzione*, cit., p. 328.
- 16 D. CALABI, *Venezia: il piano della sua periferia in terraferma*, in *Costruire a Venezia*, cit., p. 77.
- 17 Il quartiere del Lavinaio a Napoli, l'edificio per uffici ed abitazioni dell'INAIL a Venezia, il quartiere San Marco a Mestre, quello di Palma di Montechiaro (AG) e di Sciacca (AG). Inoltre gli isolati degli anni 50 della Palazzata di Messina e infine il Borgo Ulivia a Palermo nel 1956, che nell'impianto richiama e ricalca le sperimentazioni operate nel 1952-53 con l'INCIS di Padova.
- 18 Di 'nucleo' e non di 'quartiere' è più pertinente parlare in quanto sin dalla sua gestazione questo progetto si configura con dei limiti ben precisi sia dimensionali (un lotto residuale a forma di 'L') che funzionali (non sono previsti servizi pubblici, ma solo residenze e per una categoria sociale ben specifica) e costituisce una cellula isolata e sin da subito circoscritta all'interno di quello che si stava configurando come il nuovo quartiere della Sacra Famiglia.
- 19 G. DE CARLO, *Il Centro traumatologico di Bari e il nucleo residenziale di Padova dell'architetto Giuseppe Samonà*, «Casabella-Continuità», n. 206, luglio-agosto 1955, p. 42. Sul tema edificio-strada, a proposito del Borgo Ulivia: A. Biancucci scrive «costruzione di una stretta unità tra edificio e strada in conformità alle regole spaziali della città storica, a

partire da un'attenta analisi sociale della realtà locale e da un consapevole confronto critico con le tendenze dominanti dell'urbanistica anglosassone e nordeuropea», in *Giuseppe Samonà e le presenze del progetto*, Edizioni Kappa, Roma 2007, p. 16; C. Ajroldi sostiene che «posto al centro il tema della *strada* come elemento principale capace di suscitare le relazioni urbane: le case sono allineate lungo e organizzate secondo uno schema a *redent* spezzato», in *La Sicilia i sogni e le città*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 48.

20 SAMONÀ, *Relazione Tecnica*, depositata in Archivio Generale del Comune di Padova, Fondo *Atti Amministrativi per categoria*, serie *Concessioni Edilizie*, b.2631, Condominio INCIS via Goito, n. reg. 42, prot. gen. 2425, approvato il 21 gennaio 1953 e datato sul foglio 10 marzo 1952.

21 L'utilizzo di un limitato numero di tipologie di alloggio era visto come un indiscutibile vantaggio dal punto di vista economico proprio della tipologia in linea, in quanto consentiva «una produzione di massa con costruzione di elementi in serie», in SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 29.

22 «Molti fiori nella zona basamentale dei singoli edifici, individuano con maggior puntualità questo particolare senso della casa, e sono lasciati alla cura delle singole famiglie, che indubbiamente appartengono già ad una caratteristica e più elevata casta sociale, capace perciò di sentire amore per il verde fiorito, e in genere per i giardini di cui le case sono munite, in corrispondenza degli appartamenti del piano terreno, giardini recinti da brevi muretti e da cancellate», in SAMONÀ, *Relazione Tecnica*, cit. È altamente probabile che la gestazione del progetto padovano sia congiunta Samonà-Trincanato, si vedano i disegni eseguiti dalla Trincanato e conservati nell'Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato; sul ruolo e la collaborazione professionale tra G. Samonà ed E.R. Trincanato si veda *Egle Renata Trincanato*, a cura di M. Scimemi, A. Tonicello, Marsilio, Venezia 2008.

23 SAMONÀ, *Nuova unità residenziale a Marghera-Mestre*, «Urbanistica», n. 7, pp. 31-33.

24 *Ibid.*

25 SAMONÀ, *La casa popolare*, cit., p. 97.

26 *Ibid.*

27 SAMONÀ, *Relazione Tecnica*, cit.

28 «Questo senso di ripetuto non è solo vantaggioso alla economia, ma rafforza la coerenza stilistica dell'assieme, che del resto le variazioni coloristiche puntualizzano di fantastiche discontinuità», in *Ibid.*

29 CIUCCI, *Progetti per i quartieri residenziali in terraferma*, cit., p. 60.

30 *Inventario analitico dell'archivio di Giuseppe e Alberto Samonà*, a cura di G. Cortese, T. Corvino in *Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993*, Il Poligrafo, Padova 2003.

31 D. VITALE, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 233-248.

32 AJROLDI, *La Sicilia i sogni e le città*, cit., p. 48.

33 F. CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina Edizioni, Roma 2006, pp. 12-25.

34 CIUCCI, *Progetti per i quartieri residenziali in terraferma*, cit., p. 61.

35 DE CARLO, *Il Centro traumatologico di Bari e il nucleo residenziale di Padova dell'architetto Giuseppe Samonà*, cit., p. 44.

36 *Ivi*, p. 42.

37 Su Samonà e il colore in architettura si veda: SAMONÀ, *La funzione dell'ornato nell'architettura moderna*, «Rassegna di Architettura», n. 3, Milano 1930; C. BALISTRERI, A. MAMBRIANI, *Dialogo. Due progetti inediti di Giuseppe Samonà*, Cluva, Venezia 1990, pp. 107-110.

38 SAMONÀ, *Relazione Tecnica*, cit. È possibile riscontrare una stretta analogia tra il progetto padovano e la Palazzata di Messina che videro la gestazione nello stesso periodo, così come per la trama di facciata e per la disposizione degli elementi chiaroscurali (aperture di fori finestra, poggiosi, velette, etc.), anche per quanto riguarda l'uso del colore. Padova rappresentò una palestra per la di poco posteriore Palazzata messinese (negli isolati IV-VI, IX): la relazione del progetto patavino è datata 1952, mentre gli edifici messinesi su cui lavorò anche la Trincanato partono dal 1953; cfr. CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, cit., p. 14.

39 *La grande ricostruzione*, cit., p. XXIV.



05. Veduta del blocco A fronte strada, 2016.
© Foto di Claudio Sabatino

Rileggere Samonà nell'età della tecnica

Gian Maria Casadei

Rileggere Samonà, oggi, potrebbe sembrare quantomeno anacronistico o nostalgico considerata l'attuale divisione settoriale dell'urbanistica, disciplina che pare concepita in ragione di una visione essenzialmente regolativa, priva di natura progettuale e di uno sguardo esteso. Una direzione contraria alla visione di Giuseppe Samonà, per cui: «[...] alla base del lavoro dell'urbanistica sta un confronto incessante tra i valori di progresso e quelli storico-culturali. Questo ruolo di mediazione presuppone all'interno della redazione del piano un compito delicato per il tecnico che deve considerare la sua azione "a tante altre coordinate e non come fasi di un procedimento a sé stante"»¹.

Un pensiero volto all'unità tra architettura ed urbanistica quello di Samonà, libero da astrazioni generalizzanti, specifico, con un'attenzione alla dimensione storica dei luoghi: «Negli anni cinquanta era già poco incline a sottostare ai riduttivi dogmi tecnici e alle ricette di quella che potremmo chiamare l'*urbanistica normale* e muoveva così una critica serrata alle pratiche di progettazione correnti, rifiutando soluzioni tecniche codificate, consuetudini disciplinari ed interpretazioni universalizzanti, proponendo alla comunità scientifica una importante riflessione sul sapere dell'urbanistica e sui rapporti che esso avrebbe dovuto intrattenere con la progettazione architettonica. Ne *L'urbanistica e l'avvenire della città* Samonà si interrogherà quindi sulle radici plurali dell'urbanistica, sul ruolo del tecnico, sull'efficacia della sua strumentazione, sui rapporti tra la tradizione e l'innovazione dei processi di pianificazione, sul posto dell'urbanistica nella società e sulle relazioni tra struttura socio-economica, forme istituzionali e procedurali e sapere disciplinare»².

Gli avvertimenti di Samonà, a tal proposito, vanno ri-letti, insieme a quelli di Rogers, che al CIAM di Bergamo del 1949 aveva individuato i pericoli ai quali stava andando incontro l'architettura moderna: il 'cosmopolitismo livellatore' ed il *folklore*. Previsioni che hanno trovato poi conferma oggi: «Basta pensare a cosa sono le città in Cina, altroché folklore, è il culto del falso. Questo fa parte della nostra economia. Si falsa anche la realtà. Il cosmopolitismo non è un rischio ma la realtà»³.

Nell'era della tecnica e della micro specializzazione di competenze è tristemente rilevabile che: «Una società immobiliare decide se, con i soldi dell'Arabia Saudita, investire a Berlino, a Shanghai o a Milano, a seconda delle convenienze. Stabilisce il costo economico, compie un'analisi di mercato, fissa le destinazioni. E alla fine arriva l'architetto, a volte à la mode, al quale si chiede di confezionare l'immagine»⁴.

Ben lontana era l'idea di Samonà dall'attuale suddivisione micro specialistica in compiti, un pericolo già rilevato nel testo *L'unità architettura-urbanistica*, nel quale si denunciava il divorzio tra le due discipline, a favore di schematismi organizzativi privi di natura progettuale: «[...] ci stiamo rendendo conto sempre più chiaramente del formarsi di una storia del presente in cui la realtà scientifica prevale in modo schiacciante con tutte le definizioni che formula

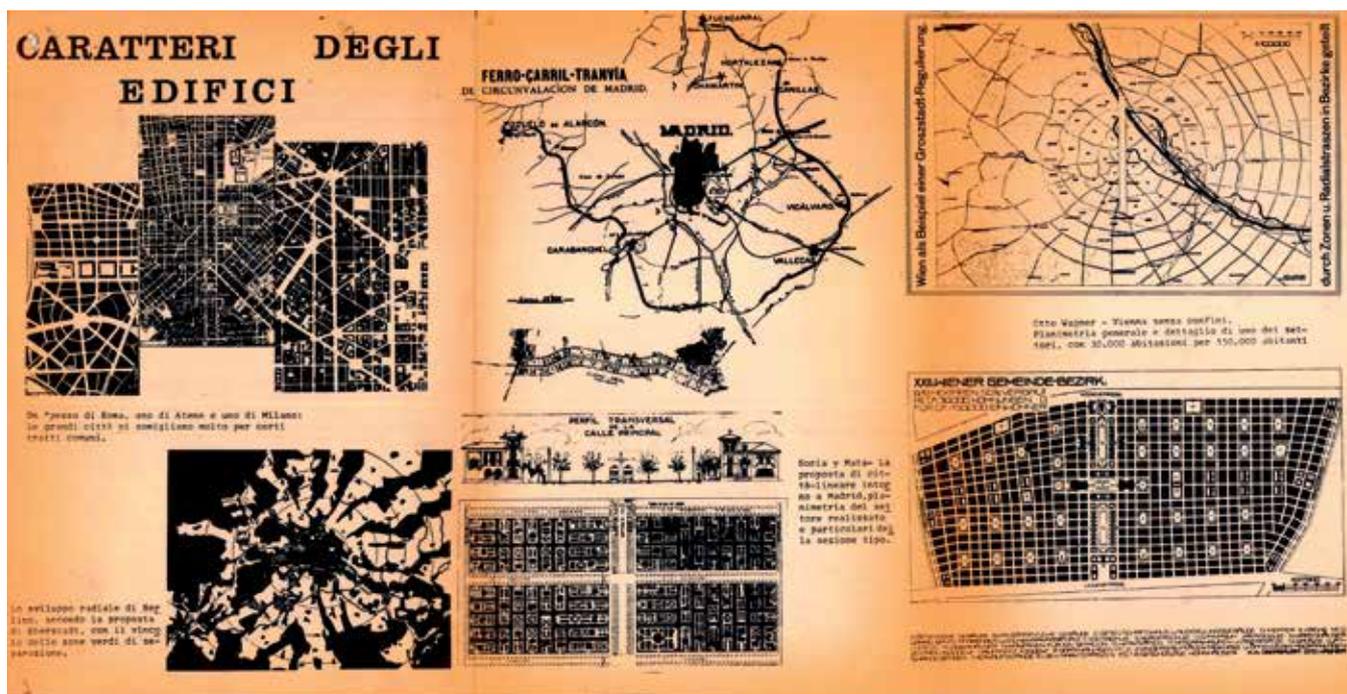
per le cose che sono intorno a noi e per noi stessi, schedandoci come uomini e come gruppi. Perciò la mia riflessione si è rivolta, sia pure limitatamente al nostro campo, alla forma delle cose che coinvolgono la stanzialità, in un insieme compiuto di tutto lo spazio in cui l'architettura si forma e poi si deforma, e alla possibilità di una riflessione semiologica per l'architettura, che in questa corsa verso le definizioni precostituite abbia la possibilità di aggiungere elementi di incoerenza e di apertura differenziata ai processi di sviluppo stanziale, perché resti uno spiraglio, oltre la logica delle definizioni, alla libertà delle idee individuali»⁵.

Un'idea di teoria dell'architettura, quella di Samonà, cosciente dell'impossibilità del sottrarsi, della cultura del tempo, dalle elaborazioni statistiche, anche in riferimento alle nozioni di tipologia edilizia, sempre più lontane da un rapporto unitario tra architettura e urbanistica. Egli auspicava una conoscenza capace di organizzare, almeno in senso storico, il dato spaziale, sottraendolo dall'astrattismo formale di schema «con cui fino ad oggi si è qualificato nell'apparato tecnico dominante in tutto il campo architettura-urbanistica»⁶.

Tralasciando le periodizzazioni stilistiche, valide per gli studi di carattere storico e meno rilevanti per gli studi urbani, Samonà si impegna nell'innovare un metodo di insegnamento, emancipandolo dal retaggio accademico, concentrandosi sull'analisi morfologica della città, come nel caso di Venezia: «Samonà [dirà Egle Renata Trincolato, che in questa *liaison* con Venezia è personaggio di straordinaria importanza] incominciò a rivoluzionare questo metodo accademico, facendo lezioni *ex-cathedra* su 'qualcosa' che non era, però, affatto la storia dell'arte, ma la storia dell'oggetto architettonico [...] un insegnamento dell'architettura 'toccata con mano' [...] oggetto per oggetto [...] Si facevano rilievi diretti mentre si dimostrava, attraverso lezioni *ex-cathedra*, quale valore avesse l'unità dell'edificio, dal punto di vista della scena urbana [...] Non era assolutamente storia dell'arte [...] era proprio uno studio dell'organismo architettonico»⁷.

Una nozione di rapporto con la storia e con lo studio della morfologia urbana, a cui si rifanno anche le ricerche di Carlo Aymonino, fondate su un approccio teorico che considera l'architettura come fenomeno urbano per eccellenza. Una valutazione tipo-morfologica dei manufatti urbani che esamina le costanti figurativo-formali: «Sulla base di tale tesi generale non si ritiene di accettare la divisione dell'architettura in *moderna* e *antica*, divisione forse feconda per gli studi storici o quelli critici, ma del tutto inesistente negli studi dei fenomeni urbani»⁸.

Samonà sottolinea inoltre il pericolo della perdita di contatto tra progetto e specificità del luogo in cui esso si colloca, dell'utilizzo che manca di empirismo della nozione di tipologia, sulla base di una procedura urbanistica che vede lo scollamento tra questa e l'architettura vista come dato conseguente ma non dipendente di un rapporto architettura-urbanistica: «Va sottolineato che in questa cultura la professionalità prevale sempre di più, come sottofondo di liceità, con la nozione tecnicistica del dato numerico che diventa



01

norma, linea di condotta, dalle espressioni sempre più raffinate, per accertamenti tecnici e scientifici sempre più internazionalizzati, che tendono a perdere ogni contatto di luogo e di tempo con la realtà storica del presente»⁹.

Gli studi sul concetto di tipologia, vengono in seguito affrontati, a partire dai primi anni sessanta, al di fuori dell'idea di standardizzazione specialistica, grazie all'apporto di alcuni importanti studiosi, proprio a partire dagli insegnamenti di Samonà, che considerava l'aspetto tipologico come nodo teorico di un possibile ricongiungimento, quale: «[...] mezzo integratore e unificatore di urbanistica e architettura nel momento della produzione creativa»¹⁰.

Da un'idea dello stesso Aymonino nasce il «Gruppo architettura», che porterà avanti gli studi sulla città, sul rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana, riprendendo temi ed interrogativi già posti da Samonà: «C. Aymonino in *Origine e sviluppo della città moderna* (1964) si impegna in una analisi complessiva della natura e dei modi di crescita della città borghese collocandosi così in una prospettiva di lavoro del tutto nuova ed innovativa proprio per questa ipotesi complessiva che riannoda tuttavia ricerche e istanze conoscitive già poste ad esempio da G. Samonà [...]»¹¹.

Studi che, a partire dagli insegnamenti di Samonà, indagano la storia urbana della città e da questa sanno attingerne i paradigmi, considerando che, la città storica, si compone di manufatti non solo funzionali: «Intendo quell'ampio margine di 'superfluo' che, con caratteristiche diverse a seconda delle epoche, ha sempre caratterizzato la città; che possiamo rintracciare in una serie di costruzioni simboliche con nessuna destinazione specifica se non

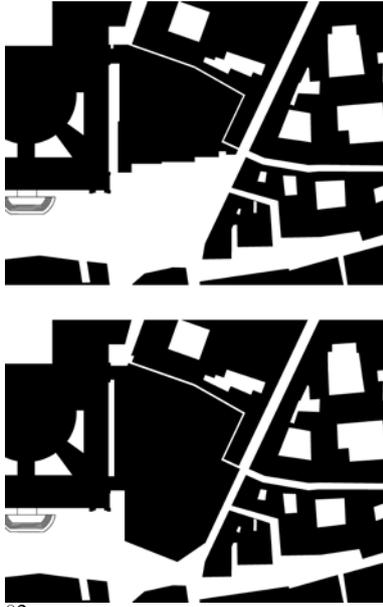
01. Tavola: caratteri degli edifici, s.d.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà



quella 'urbana'. Trova però la sostanza sua più valida (il significato) nel fatto che i manufatti edilizi necessari allo svolgimento delle relazioni urbane sono il triplo o il quadruplo di quelli strettamente necessari al sostentamento e alla riproduzione»¹².

Paradigmi teorici come: luogo, tipo, monumento, forma urbana, pezzo di città, ai quali parte della cultura architettonica italiana degli anni sessanta è fortemente legata e trova possibilità di confronto diretto nel concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma, che vede impegnati tra gli altri Samonà ed Aymonino. Un raffronto su di un'area che propone quindi diversi argomenti indagati contemporaneamente in sede teorica: il progetto tipomorfologico; l'inserimento in settori urbani storicamente determinati; la considerazione della città come insieme strutturato per settori formalmente definiti.

A proposito del progetto di Samonà scrive Tafuri: «[...] un progetto grondante storia, veramente – quello di Giuseppe e Alberto Samonà si pone il problema di una sottile e riflessa dialettica con quella stessa dimensione storica. Già in recenti scritti ed interventi, del resto, Giuseppe Samonà aveva fissato la sua teoria a proposito degli interventi nei centri storici. Dopo aver genialmente allargato il problema ad una dimensione figurativa che investa i problemi della forma al livello territoriale, nella prima edizione del suo *L'urbanistica e l'avvenire delle città europee*, del '59, Samonà cerca, da qualche tempo un concreto metodo di progettazione ed intervento in merito alle città antiche. [...] Samonà, nel richiamarsi a Le Corbusier – la mano aperta collocata – come omaggio al maestro – sul terrazzo del progetto di concorso è veramente significativa – vuole sottolineare il carattere



02

02. Concorso per i nuovi uffici per la Camera dei Deputati a Roma, 1966. Il sistema dei vuoti urbani come generatore della forma. I progetti di Giuseppe Samonà (in alto) e Carlo Aymonino (in basso) a confronto.

© Elaborazione grafica di Gian Maria Casadei

figurativo e simbolico che il centro storico assume proprio nei confronti della città contemporanea. “Il progetto per il centro storico – scrive Samonà, – diviene un fatto del tutto autonomo dalla forma totale della città e si arricchisce di contenuti specifici che mirano agli aspetti creativi e soltanto ad essi. Il progetto diviene così anche una tesi di dibattito culturale inserita in un processo dialettico, fra conservazione e creazione. In esso l’edilizia antica viene impiegata come espressione altamente figurativa dei valori spaziali della compiutezza di un passato in cui tutto si è veramente compiuto, con il quale la truculenta vitalità di questo presente non può aver alcun rapporto, almeno figurativo”¹³.

Un progetto quindi per nulla mimetico e di grande intensità critica quello di Samonà nell’affrontare il problema dell’inserimento in un settore urbano così complesso.

Una tesi compositiva, quella del gruppo Samonà, che ribadisce l’importanza degli aspetti figurativi e formali dell’architettura, senza sottostare ad improbabili silenzi o imitazioni: «Distaccare la visione della città antica dalle vicissitudini attuali significherebbe conferirle una finitezza che tragga il massimo di espressività dagli elementi formali e dalla loro coerenza secondo una figurabilità da scoprire. [...] I fatti figurativi, infatti, non sono soltanto formali, ma sono permeati di valori permanenti, di forme che qualificano in senso preciso la figurabilità dei monumenti e delle loro strutture come istanza profonda e costante degli aspetti celebrativi, associativi e definitivi della vita sociale dell’uomo [...]»¹⁴.

Il concorso diventa anche occasione di confronto con uno dei suoi ‘allievi indiretti’, da pochi anni chiamato ad insegnare a Venezia, anche Carlo Aymonino, si pone in costante e dialettico rapporto con la città storica, indagata costantemente in sede teorica, con un apporto critico al problema dell’inserimento.

«Il progetto del gruppo Aymonino, [...] va considerato, insieme a quello di Samonà, come uno dei più criticamente impostati, tanto da divenire esemplificazione di un ragionamento fatto in sede di storia urbana. [...] È nostra convinzione – scrivono i progettisti, – che non si possa parlare di ‘centro storico’ in modo acritico. Il centro storico è divenuto ‘l’ambiente’ come categoria, di cui si è venuto precisando in questi anni solo uno dei due termini del problema: quello conservativo e, raramente, di restauro. [...] In questo senso il centro storico va progettato nel suo insieme, nella sua forma giudicata al livello della città contemporanea. Sotto tale profilo il problema dell’inserimento non esiste egualmente. Esiste il problema di organismi architettonici e di settori urbani compiuti formalmente o no»¹⁵.

Nel confronto tra i due progetti, è possibile osservare due modalità differenti di lettura morfologica della città: Samonà interpreta il vuoto come elemento di contrasto, mentre Aymonino lo intende come figura.

La proposta di progetto del gruppo Samonà possiede una relazione tra gli spazi aperti e la scena urbana: una nuova rappresentazione della città e dei suoi vuoti.

Il progetto di Aymonino invece si propone di ridare forma ad un settore urbano incompiuto, cercando un intenso rapporto con il palazzo di Montecitorio e con gli edifici su via di Campo Marzio:

Mila. 6 1976

gabriele mazzotta editore s.p.a. milano
20121 via sansepolcro, 33 tel. 833.863 - 85.81.810

con i biglietti allegati
Mila. 6 1976

Roma, 20 gennaio 1977

Al On. no Prof. Arch.
Ludovico Quaroni

* P.C.*
All'Editore Mazzotta
Prof. Arch. Carlo Aymonino
REDA

Carissimo Quaroni,
ti invio lo schizzo schematico dei lineamenti metodologici per una pubblicazione di carattere critico su Venezia, che dovrebbe avere come filo conduttore le idee di quella poche pagina da me scritta per la formazione di un libro sulle città italiane che fu pubblicata tenendo conto dei preziosi consigli di tutti e che consegnai a suo tempo con il titolo: "Idee per la formazione di un libro sulle città italiane", di cui qui accludo copia.

Circa il modo di impaginare il libro e formare la cartografia mi rimette alle preziose indicazioni raccolte nella discussione generale, anche con Mazzotta, e che soprattutto tu hai tenuto bene in evidenza.

Avevo già letto e consegnato a Aymonino, tempo fa, una traccia di quello che ora ho riscritto senza tuttavia poter concordare definitivamente con lui il testo.

Di sicuro di poterlo vedere quanto prima perché tengo alla sua collaborazione come a quella della Trincanato, con la quale ho concordato lo scritto concluso.

Cordiali saluti

Giuseppe Samonà

03

PROFESSORE ARCHITETTO GIUSEPPE SAMONÀ
STUDIO: VIA SERRA, 42 - 00186 ROMA - TEL. 86284 - APPAL. VIA MONTENAPOLE DI - 00186 ROMA - TEL. 86284

Roma, 22 febbraio 1977

Al Prof. Marino Berengo
Facoltà di Lettere
Università di Venezia

* P.C.*
Al Prof. Carlo Aymonino
Vicolo Agata, 15 - Roma
Editore Gabriele Mazzotta
via S. Andrea, 52 - Milano

Carissimo prof. Berengo,

dopo tanto tempo finalmente pare che si avvil l'inizio della pubblicazione su Venezia che per incarico dell'editore Mazzotta faranno io, la Trincanato e Aymonino.

Secondo generici accenni verbali avuti tanto tempo fa nella riunione romana, in cui c'era anche lei, si parlò della creazione della sua collaborazione a questo volume per la parte storica, collaborazione che sarebbe per noi secondaria. Ne ho parlato all'editore Mazzotta che è d'accordo con il nostro punto di vista. Vorremmo che lei ci facesse sapere quale parte e secondo quali condizioni è disposto a collaborare con noi per la storia di Venezia oltre il taglio e il carattere del volume. Come ricorderà si tratterebbe non tanto proprio della storia come tale, ma di una particolare cronaca che ci mettesse in grado di trovare le giuste connessioni tra la storia dell'architettura che è compito nostro definire, e gli avvenimenti storici contemporanei alla formazione e alla crescita delle opere di architettura e di edilizia veneziana che ne spiegano la formazione e la contraddizione. Colgo l'occasione per mandarle uno schizzo fatto da me e convenuto con Aymonino e la Trincanato circa la struttura e il contenuto del libro su Venezia.

In attesa di una sua gradita risposta le invio i più cordiali saluti

Giuseppe Samonà
Giuseppe Samonà

04

03. Lettera di Giuseppe Samonà a Ludovico Quaroni, Editore Mazzotta e Carlo Aymonino. Dattiloscritto con biglietto allegato, 20 gennaio 1977.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

04. Lettera di Giuseppe Samonà a Marino Berengo e a Carlo Aymonino. Dattiloscritto firmato, 22 febbraio 1977.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

la figura planimetrica di progetto è impostata seguendo questi due allineamenti.

Entrambi i progetti partono da una lettura dei fatti morfologici della città, un atteggiamento teorico che utilizza l'analisi urbana come materiale di progetto. Nonostante questi esempi la cultura urbanistica del tempo, e tantomeno quella contemporanea, riescono ad affrancarsi da definizioni organizzative, legate ai concetti di funzione ed attività. Ed i presupposti di un rapporto tra tipologia e morfologia urbana, non si discostano, nel migliore dei casi, dall'immagine della sommatoria di tipi. Con limitati e marginali interessi volti all'analisi strutturale e morfologica delle tipologie di insediamento. «E questo è tanto più grave dal momento che si assiste a tentativi non tanto di superare rapidamente questa contraddizione quanto di teorizzare una successione di interventi disciplinari in cui all'urbanista sia riservato il momento finale di collazione e sistemazione delle indicazioni formulate a livello economico»¹⁶.

Un dato rilevato contemporaneamente anche da Canella: «[...] nel momento in cui il potere politico cessa di giovare all'architettura, della configurazione della città; come del più palese e duraturo strumento d'ordine e di propaganda civile, divenendo proprio l'architettura e la città merce, oggetto di scambio e di arricchimento da parte della classe egemone»¹⁷.

L'adozione del piano regolatore generale, non considera la città come sistema di parti omogenee e distinte, l'unione delle quali, attraverso i rapporti reciproci tra le tipologie edilizie e la morfologia urbana, ne possa determinare la leggibilità: «La morfologia della città si origina dalle parti che costituiscono i segni della sua entità globale e si vien specificando per successive interrelazioni di elementi sempre più particolari, secondo un processo iterativo di taglio speciale in funzione del rapporto di associabilità morfologica che si istituisce fra luogo e tipo di edificazione»¹⁸.

La definizione di Samonà si presta ad un'analogia con la formulazione teorica della parte di città, che Aymonino tematizzerà in diversi scritti: «La città è rapporto tra strade-edifici-spazi pubblici, è rapporto tra parti – che si pongono a scala diversa – e tutto, è rapporto tra parti ed idea generale della città stessa. Ma è anche altro; è città, cioè si distingue come tale, perché in essa vi è "l'accumulo come possibilità di superfluo, di simbolo architettonico"»¹⁹.

La metodologia di lettura della città per parti pone l'interrogativo più che mai attuale della scala alla quale guardare la città. Come ricordava Aymonino nel testo *Il significato delle città* a proposito della relazione all'*XI convegno di urbanistica di Ancona* del 1967, al quale aveva partecipato anche il gruppo Samonà: «Noi pensiamo che oggi si conosce troppo poco della vera natura della città: della qualità del nucleo urbano, della sua dimensione reale. Ma questo significa scartare l'ipotesi di una nuova dimensione? No certamente, essa può diventare veramente una ipotesi di lavoro scientifico e sarà tanto più scientifica quanto maggiormente servirà ad illuminare delle situazioni che precedenti ipotesi non ci hanno saputo spiegare correttamente»²⁰.

Penso sia necessario ri-leggere Samonà nonostante oggi il processo di micro specializzazione settoriale non sia, forse, reversibile. Esso determina una visione



05

05. Cartolina di Carlo Aymonino a Giuseppe Samonà ed Egle Renata Trincanato con l'immagine della Piazza delle Erbe di Belluno, 30 luglio 1979. © Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà

miope del territorio, fondata su di un'urbanistica regolativa, priva di empirismo e specificità, che provoca la perdita di forma e leggibilità della città.

Ri-leggere Samonà consente un ritorno ad una visione totale del problema dell'unità architettura-urbanistica, la sola strada possibile di governo anti-economico del territorio: per una forma del mondo che non dipenda solo dalla finanza e dalle norme particolari.

Gli insegnamenti di Samonà, scrive Aymonino, sono un patrimonio da custodire gelosamente, in quanto: «Il fatto che l'IUAV non sia scomparso con la pensionabilità del suo direttore più continuativo e prestigioso, ma abbia assunto nuovi impegni politici e culturali, dimostra che Samonà ha formato non una 'scuola' (con allievi, continuatori ed epigoni) ma un *elenco* di problemi, ai quali bisogna dare risposta, non solo personalmente, ma soprattutto con una diversa, perché più adeguata, organizzazione dell'istituzione.

Questo è il patrimonio: noi continuiamo a lavorare intorno agli interrogativi e alle affermazioni che Samonà ci ha posto, e continua a porci»²¹.

Note

- 1 F. INFUSSI, *Un programma di ricerca. Giuseppe Samonà, L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, 1959, in *I classici dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli Editore, Roma 2009, p. 143.
- 2 *Ivi*, p. 104.
- 3 G. CASADEI, *Intervista a Luciano Semerani*, «Il Progetto», n. 42, 2016, p. 18.
- 4 F. ERBANI, *Vittorio Gregotti: «L'architettura non interessa più a nessuno»*, in <https://www.repubblica.it/cultura/2017/07/12/news/vittorio_gregotti_l_architettura_non_interessa_piu_a_nessuno_-170597848/>.
- 5 G. SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1978.
- 6 *Ibid.*
- 7 G. MARRAS, *Costruire la città: contributi per una teoria dei vuoti urbani. Studi e ricerche per un libro su Venezia*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 114.
- 8 C. AYMONINO, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma 1977.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, a cura di C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzaglini, Bulzoni Editore, Roma 1977.
- 12 AYMONINO, *Il significato delle città*, Laterza, Bari 1975.
- 13 M. TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della camera dei deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni universitarie italiane, Vicenza 1968.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*
- 17 G. CANELLA, *Delimitazione di un'esperienza*, in *Per una ricerca di progettazione 1*, Venezia 1969, citazione in *Il significato delle città*, cit.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 E. MATTIONI, G. POLESSELLO, A. ROSSI, L. SEMERANI, *Città e territorio negli aspetti funzionali e figurativi della pianificazione continua*, in *XI convegno dell'Istituto nazionale di urbanistica (INU)*, Ancona 1967, citazione in *Il significato delle città*, cit.
- 21 AYMONINO, *Il patrimonio di Giuseppe Samonà*, in *Giuseppe Samonà. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1980, pp. 7-8.

**Per una teoria delle trasformazioni urbane.
Il progetto Novissime, considerazioni sulla morfologia**

Claudia Angarano

Attualizzare l'opera e il pensiero di Giuseppe Samonà nella contemporaneità è un passo importante per riportare la questione della città al centro del progetto di architettura.

La relazione che intercorre tra città e architettura è, per Samonà, il campo di indagine in cui ricercare quella 'unità architettura-urbanistica', necessaria quando ci si occupa di progetto urbano.

Di frequente, parlando di Samonà emergono con chiarezza gli aspetti teorici e il grande impegno profuso riguardo al tema 'città' e i suoi processi di formazione e di trasformazione. Con minore evidenza nelle architetture è possibile rilevare la sua straordinaria visione urbanistica, che potremmo ricondurre a una idea di città policentrica, che si costruisce per luoghi dotati di una propria identità.

Questo lavoro su *Novissime* mira a comprendere i principi compositivi che danno forma al progetto, esplicitando le ragioni profonde e il pensiero di Samonà in riferimento ai modi di costruzione della città moderna.

Il concorso per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia, del 1964, nasce dall'esigenza della città di costituire un polo direzionale che si relazioni alla terraferma. Questo concorso riguarda la parte ovest della città, una parte che, stretta nella morsa del complesso rapporto tra ferrovia e porto, era stata storicamente considerata come luogo disponibile all'insediamento delle dotazioni tecniche che si rendevano via via necessarie.

Tra i progetti presentati emerge quello del gruppo guidato da Giuseppe Samonà in cui, come nota Aldo Rossi in un commento apparso sul numero 293 di «Casabella-Continuità», si riscontra il «problema di struttura urbana»¹.

Il progetto coglie, infatti, l'occasione del concorso per ripensare il significato della città in relazione alla sua natura anfibia, in quella parte in cui proprio il fatto di non aver ricercato entro la forma e i 'tempi della vita' veneziani i riferimenti per un modo di costruire la città moderna ha comportato la totale perdita dei valori di natura fisica e percettiva che caratterizzano l'unità insediativa lagunare.

Questo progetto per Venezia parte dall'analisi morfologica, intesa come strumento per giungere ad una conoscenza profonda della sua forma. In aperta contrapposizione all'analisi muratoriana, con la sua idea di consequenzialità tipologica fra i tessuti di epoca bizantina, gotica e rinascimentale e le trasformazioni moderne, l'analisi urbana diventa il mezzo per ricavare nuove indicazioni per dare forma alla struttura della città.

Il progetto *Novissime* afferma valori nuovi che magari non si trovano direttamente nella realtà fisica, ma pongono la riflessione sul piano dei principi di costruzione dei luoghi collettivi della città moderna, in maniera rispondente al *genius loci* di un contesto eccezionale quale quello della città di Venezia.

Come lo stesso Samonà precisa due anni dopo, nella relazione di progetto per il concorso per gli uffici della Camera dei Deputati di Roma, del 1966, «[...] l'unico modo possibile di progettare nel centro storico, per il centro storico, è quello che può derivare dalla scoperta di tutte le relazioni interne alla sua configurazione fisica; esse sono



01. La 'teoria dei vuoti' applicata alla città monumentale. In giallo le parti incongrue soggette all'operazione di riduzione formale.



02. La relazione formale tra terre emerse costruite e il grande vuoto lagunare. La 'forma urbis' nell'immagine di Benedetto Bordone.



03. Il doppio sistema spaziale di Venezia. In rosso il progetto *Novissime* e le analogie di rapporti e misure con i luoghi della città storica definiti dalla grande scala lagunare.

ragioni fondanti per definirne i caratteri e organizzarne il restauro secondo un progetto di stabilizzazioni future del tutto indipendente da avvenimenti estranei al centro stesso»².

Novissime è un modo di lavorare nella città monumentale che risponde a contenuti culturali moderni: serve escludere le contaminazioni, operate in difesa di una presunta continuità formale, limitando il discorso ai soli fatti emergenti con il duplice risultato di recuperare l'unità figurativa propria del centro storico, il significato dei rapporti tra i fatti figurativi e tra ambiente costruito e non costruito.

«Con questi atti del progettare, mentre da un lato si conquista l'unità del tessuto storico, dall'altro si annulla quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica per brani di un discorso figurativo esterno, come segni di una ricchezza che, rivitalizzando le articolazioni, imprima ai monumenti un prestigio e un carattere altamente significativo che si può attribuire al segno della nostra civiltà, e non di quella antica»³.

In questo senso *Novissime* è un progetto storico, ma non per questo meno 'reale'. Riconoscere la qualità dell'antico come valore positivo stimola la ricerca nella precisazione dei termini e dei modi possibili entro i quali definire l'architettura dei nuovi luoghi della città storica.

In questo progetto: «Venezia riscopre la sua forma e nella sua forma ritrova gli elementi non solo per una vita possibile ma per una positiva dinamica del suo processo urbano»⁴.

Novissime è, infatti, una 'idea' di Venezia. Una idea fondata sul principio dell'arresto dell'accrescimento per addizione di parti incongrue e indistinte che guarda al problema della morfologia da ascrivere all'interno di una più generale teoria delle trasformazioni urbane⁵.

Le scelte di progetto sottendono e confermano questo principio: il trasferimento del porto commerciale dal Tronchetto alla terraferma; il centro interprovinciale collegato a Mestre, come elemento ordinatore delle parti degenerate della conurbazione; un'attrezzatura fortemente specializzata al Tronchetto che, continuando il tracciato del Canal Grande, costituisca un elemento di caratterizzazione a livello direzionale di quelle attività che, per inadeguatezza di tecniche e processi, non possono più essere ospitate nei palazzi della Venezia storica; il problema dei trasporti, con la sostituzione dell'ingombrante ponte ferroviario e automobilistico con una esile monorotaia sospesa.

Tutte hanno come fine la 'continuità' di Venezia in una forma nuova che concluda l'approccio della città verso la terraferma con una precisione e nitidezza formali adeguate al suo carattere urbano e che escluda nuovi inurbamenti⁶.

Novissime è il manifesto di quella 'teoria dei vuoti' mai scritta, 'teoria' della città di Venezia, secondo cui il centro storico va ridotto alle sue ragioni originarie attraverso la demolizione di ciò che è



04



05

incongruo, con lo scopo di recuperarne i fatti emergenti e, allo stesso tempo, di dar forma a vuoti architettonici che assumano la consistenza di intervalli necessari, in grado di restituire il senso urbano delle relazioni sia fra le architetture che vi si affacciano che tra le diverse parti del teatro lagunare.

Per mezzo del vuoto, figura e sfondo si legano per rivelare una storia compiuta che esprime il suo grande valore nell'essere per sé stabile nelle forme e nei significati. Attraverso la formazione di vuoti architettonici i fatti emergenti diventano le figure di una quinta tutta interna alla città. Per contro, le relazioni che si stabiliscono tra queste figure, senza imposizioni, suggeriscono forma, misura e proporzioni di questi vuoti. In questo reciproco determinarsi, si definisce il carattere urbano di questi spazi che diventano, allora, i nuovi luoghi della città, dotati di una propria identità.

L'operazione compiuta dal progetto è quella di riportare la struttura di Venezia all'immagine contenuta nell'*isolario* di Benedetto Bordone, del 1528, in cui appare Venezia e la costellazione delle isole minori rinchiusa, definita entro un perimetro anch'esso abitato, corrispondente ai centri confinanti moderni. [figg. 01-02]

Questo procedimento di riduzione propone una idea di Venezia che precisa il significato, in termini formali di spazio fisico, delle fondamentali relazioni fra terre emerse costruite e acque.

«Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone»⁷ [figg. 04-05]. Spetta, allora, alle forme dell'architettura precisare questi temi del progetto urbano e riportarli al centro del progetto di architettura.

Dalla relazione originale si evincono tre istanze poste a fondamento del progetto: definire la forma urbana di Venezia verso terraferma; costituire un grande invaso dal quale poter guardare la città; dar forma a questo elemento panoramico di grande ampiezza attraverso la costruzione di ampie fronti marginali e specchi d'acqua conformati secondo il tracciato dei canali principali.

Queste richieste sono tradotte in elementi semplici della composizione, due grandi volumi emergenti sull'acqua, come due solide linee orizzontali, due assi focali che si pongono come strumento di definizione della nuova *forma urbis*, escludendo, di conseguenza, ogni possibilità di ulteriori gemmazioni.

Rivolgendosi verso terraferma, sembrano indicare la speculare conclusione del Canal Grande verso ovest, similmente a quanto accade dal lato est con il bacino di San Marco.

Dal punto di vista del disegno urbano complessivo è possibile notare una forte analogia tra i rapporti che determinano la composizione del bacino d'acqua di *Novissime* e quelli che regolano la conformazione di quello marciano, rispetto alle principali e contrapposte direzioni di movimento all'interno di esso: quelle in entrata dalle bocche di Lido e quella in uscita dal Canal Grande [fig. 03].

L'angolo di rotazione tra i due volumi del progetto pari a 30°, della stessa ampiezza di quello formato dalla tangente l'isola di San Giorgio e dal tratto di fondamenta che va dalla riva dei Sette Martiri fino al ponte della Cà di Dio; le analoghe posizioni che assumono Santa Chiara e piazza San Marco, rispettivamente per *Novissime* e il

04. Ksour nella valle del Draa, Marocco.
© Foto di Nicola Davide Selvaggio

05. Matera, la città dei Sassi, Basilicata.
© Foto di Nicola Cavallera

bacino di San Marco, andando a collocarsi sulla bisettrice di questi due spazi triangolari; le assonanze nella percezione di questi due luoghi nel movimento all'interno dello spazio lagunare; le dimensioni dei due edifici lineari che trovano riscontro in precisi e significativi ambiti della città sembrano più che coincidenze. Il richiamo al sistema San Marco-San Giorgio-Salute Dogana, nel suo significato urbano, è esplicito.

Non si può, tuttavia, considerare *Novissime* una mera riproposizione di un bacino d'acqua alternativo a quello marciano, né semplicemente come istanza figurativa che ammetta una effettiva bipolarità per Venezia.

Il fine del progetto è quello della definizione di un luogo preciso della città, quale vuole essere, in *Novissime*, la sacca di Santa Chiara.

È singolare come questo intento venga raggiunto tramite la composizione di due volumi lineari, al limite dell'astrazione, che rispondono a principi, proporzioni e misure così semplici eppure rappresentativi di una realtà estremamente complessa come quella veneziana. Due gesti elementari in grado di interpretare la duplice spazialità veneziana, quella più contenuta delle calli e dei campi e la dimensione aperta della laguna.

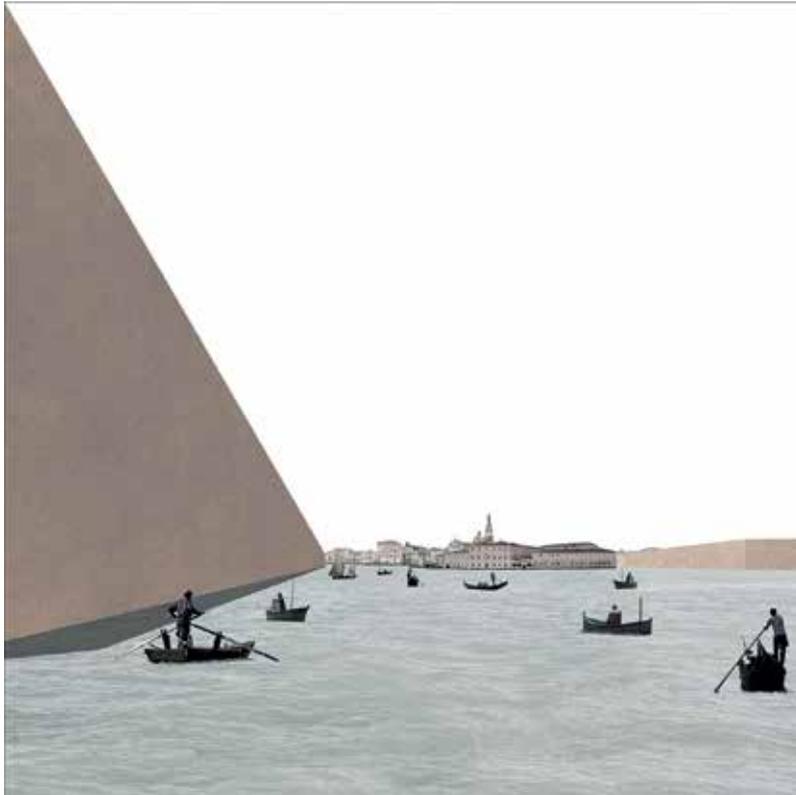
Il procedimento si compie attraverso un ritorno alla intima struttura della città, tramite una operazione di riduzione formale, per la quale si fa risalire la città alla sua rappresentazione nella carta dell'Ughi, alle sue parti 'monumentali', tale da costituire, come in un capriccio canaletto, una immagine astratta della sua consistenza fisica, una 'città analoga', che privilegia l'atto del vedere.

Manca la precisazione del linguaggio dei singoli edifici, ma non per questo manca l'architettura: l'obiettivo principale è la definizione della qualità del luogo. Gli elementi del progetto assumono la loro carica espressiva nelle relazioni che reciprocamente istituiscono.

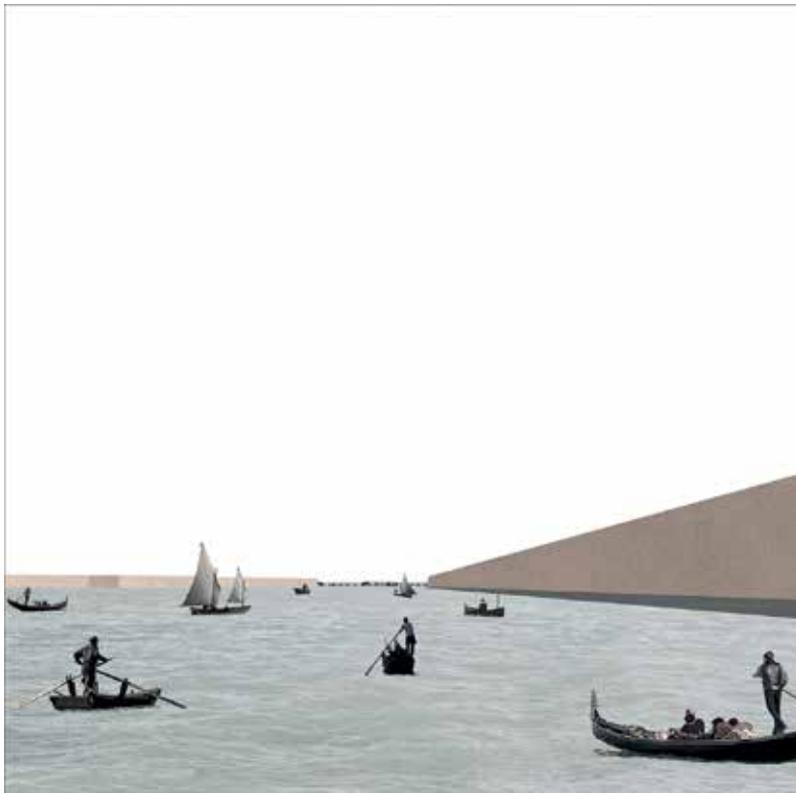
Il luogo si costruisce e si riempie di significato attraverso il vuoto, l'elemento primo della composizione, che si inserisce nella città e ne modifica la topografia, esprimendo una forza che è soprattutto di carattere urbano, nel suo nascere dalla città e instaurare nuove relazioni formali, più precisate, se vogliamo. In esso viene stabilito un nuovo 'ordine', che non è imposto né astratto, ma che risulta dalla conoscenza delle cose e della loro natura.

Lo spazio vuoto diventa, così, il luogo in cui si compie la rappresentazione del carattere e la definizione dell'identità dei luoghi della città moderna. Nella composizione con il vuoto le architetture del progetto ristabiliscono quel rapporto fondativo che l'intera città instaura con l'acqua, esaltando il paesaggio lagunare come grande luogo collettivo [figg. 06-07].

È così che questo, da essere considerato limite invalicabile, 'esterno', ritrova finalmente la sua dimensione urbana e, analogamente a quanto avviene per il bacino marciano superata la soglia posta sulla direttrice San Giorgio-San Marco, assume il carattere di una grande piazza d'acqua, un grande 'vuoto' urbano-paesaggistico che, con una inversione, diventa la 'scena fissa' in cui le diverse parti che costituiscono la città moderna, come le maschere di un teatro



06. La laguna come grande luogo collettivo. La sacca di Santa Chiara in direzione di entrata nel Canal Grande.



07. La laguna come grande luogo collettivo. La sacca di Santa Chiara in uscita dal Canal Grande, verso la terraferma.

greco, si rendono riconoscibili e istituiscono un nuovo sistema di rapporti significativi. Nel vuoto le architetture, come i 'personaggi' della celebre opera di Pirandello, ritrovano quell'autore di cui sono alla ricerca per riuscire a mettere in scena il loro dramma e a rendersi, quindi, espressivi della loro ragion d'essere, l'elemento del progetto attraverso cui si compie la rappresentazione della 'tragedia' urbana⁸.

Novissime è, soprattutto, la testimonianza della continuità di un pensiero. La città esistente e la città da fare, l'architettura e l'urbanistica, la teoria e la pratica stanno in un rapporto biunivoco che costituisce le regole del pensiero di Samonà, un 'doppio' da riportare ad 'unità' attraverso il progetto.

Novissime si rivela, ancora oggi, un progetto di grande interesse. Un progetto manifesto che può essere guardato come presupposto che faccia da stimolo per una ricerca futura riguardo ai temi del progetto urbano.

I problemi affrontati e il modo in cui sono interpretati rivelano la straordinaria attualità del pensiero di Samonà, che non si limita alla sua particolare poetica ma che ha aperto e può aprire il dibattito anche alla sperimentazione di altri.

L'uso della storia e dell'*architettura della città* come strumenti del progetto, lo studio morfologico della città, la restituzione del valore di architettura alla 'teoria dei vuoti' sono temi propri del progetto di architettura, che possono riportare, ai giorni nostri, la riflessione intorno ai modi e ai principi di costruzione della città moderna.

Note

1 A. ROSSI, *Considerazioni sul concorso*, «Casabella-Continuità», n. 293, Editoriale Domus, Milano 1964, pp. 2-4.

2 G. SAMONÀ, *Progetto di concorso per gli uffici della Camera dei Deputati, Roma, 1966*, dalla relazione di progetto, in *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, a cura di C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzagliani, Bulzoni Editore, Roma 1977, p. 150.

3 ID., *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in *Il fenomeno 'città' nella vita e nella cultura d'oggi*, a cura di P. Nardi, «Quaderni di San Giorgio», n. 31-32, Sansoni Editore, Firenze 1971, pp. 147-160.

4 ROSSI, *Considerazioni sul concorso*, cit., pp. 2-4.

5 Si veda l'intervista a E.R. Trincanato in F. TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina Edizioni, Roma 1994.

6 Il termine 'continuità' è da intendersi nel senso rogersiano di 'dinamico proseguimento'; si veda: E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano 1997.

7 I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori Editore, Milano 2016, p. 18.

8 L'analogia è riferita all'opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello del 1921.

Attualità di Giuseppe Samonà. Il linguaggio architettonico nella costruzione dell'identità culturale della città

Vincenzo Ariu

Per la mia generazione, i nati alla fine degli anni 60, Giuseppe Samonà è una figura sfocata, ricordata soprattutto per gli anni di rettorato dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e l'apporto didattico di docenti straordinari come Zevi, De Carlo e Carlo Scarpa che caratterizzarono quelle stagioni.

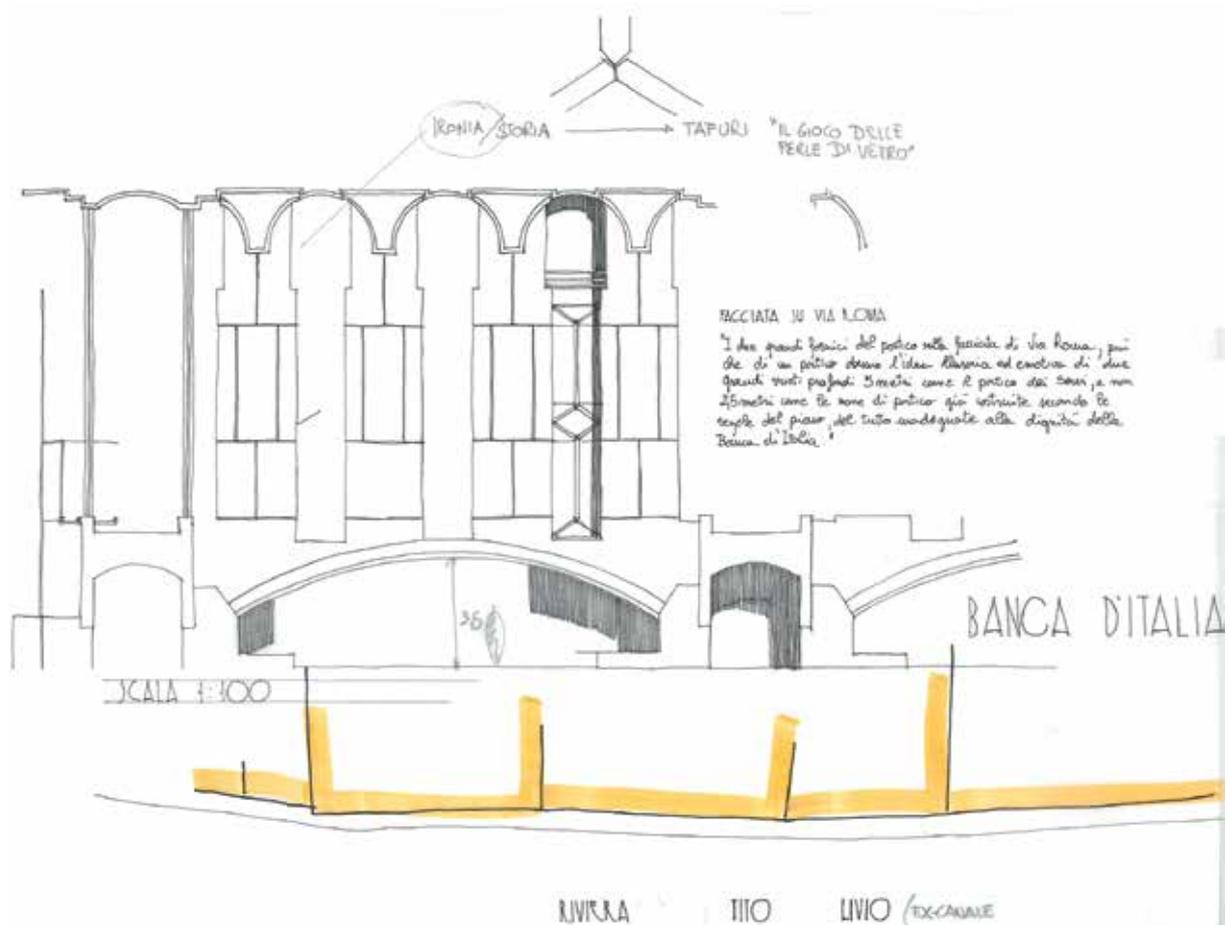
Samonà architetto e urbanista è invece una figura meno conosciuta, citata per aver cercato una continuità tra il fatto architettonico e urbano, tema successivamente sviscerato dalla Tendenza secondo declinazioni quasi antitetiche al Maestro siciliano. Le opere, ancor più del pensiero teorico, oggi appaiono stanche, catalogate alla stregua di opere di maniera, interpretazioni intellettuali di Le Corbusier o di altri maestri coevi. Opere nelle quali si sente la sofferente ricerca di un linguaggio compiuto ma solo in rari casi raggiunto. Si scorge l'ambizioso tentativo di trasformare i segni felici di grandi colleghi vicini (Scarpa) e lontani (Le Corbusier) in un linguaggio definito, intelligibile, che però conserva nella realizzazione solo parte della potenza espressiva. L'imperfezione delle opere di Giuseppe Samonà, anche quando firmate da Alberto Samonà, sembrano evidenziare una tensione intellettuale che trasfigura il risultato raggiunto. Con consapevolezza, conscia o inconscia, sembra intuire che nell'opera Egli non possa essere un innovatore di linguaggi e con perseveranza ricerca i segni di un linguaggio comune che sappia travalicare le illusioni del progetto Moderno.

In questo breve saggio proverò a rileggere alcune tematiche del pensiero-opera del Maestro siciliano da un punto di vista particolare che trascende la ricerca storico-filologica, ma cerca di individuare alcuni spunti, in parte dimenticati, che forse solo oggi sono interpretabile in chiave operativa. Proverò, anche partendo dal mio background di architetto-progettista, a estrapolare le questioni aperte della riflessione di Samonà.

Linguaggi condivisi

La prima questione aperta è, dall'ottocento in poi, il grande tema dell'architettura moderna: la questione del linguaggio. Nell'ultima parte della vita di Giuseppe Samonà il tema del linguaggio è declinato nella ricerca iconologica. Un tema caro al Postmoderno, che però proprio in quel momento sembra coglierne il problema senza indicarne una direzione, come segnala Tafuri nella prefazione al suo libro *La sfera e il labirinto*. Già Robert Venturi negli anni sessanta aveva individuato con lucidità i limiti del progetto del Moderno e in *Complexity and contradiction in architecture* (1966), cerca di ricucire lo strappo tra i linguaggi delle diverse tradizioni. Ma è nel contesto italiano che gli architetti vicini alla *Tendenza* tentano di teorizzare, e quindi rendere condivisibile, una idea di linguaggio capace di travalicare gli steccati ideologici del Moderno. In questo senso, come ci ricorda Ajroldi¹, Samonà vede nell'opera di Aldo Rossi i temi di una interessante ricerca sulle figure dell'architettura che però evidenziano nello stesso tempo un nuovo limite, potremmo definirlo autoreferenziale, che rischia di vanificarne la portata storica.

Giuseppe Samonà indaga la potenza di quella che lui definisce 'icona', non limitandosi all'aspetto evocativo, poetico, tipico dei 'segni' rossiani,



01. Banca d'Italia a Padova, analisi della facciata su via Roma.
 © Disegno di Vincenzo Ariu

ma come una grammatica dell'immagine, *medium* archetipico della capacità di comunicazione del linguaggio architettonico. Come è evidente i temi rimandano agli studi di linguistica e semiologia (Barthes, Eco, etc.) che sono fonte di ispirazione per la critica architettonica in quegli anni, ma che nelle teorie degli architetti (Rossi, Grassi, Canella, Monestiroli, etc.) sono di volta in volta accomodati a visioni parziali. Per Samonà è necessario approfondire il valore dell'«icona» in architettura, coglierne le relazioni antropologiche, individuare le relazioni psicologiche, quasi ancestrali, che intercorrono tra gli individui e l'immagine dello spazio architettonico alle diverse scale. L'ambizione teorica dell'ultimo Samonà è effettivamente enorme. L'«icona» è capace di incarnare il significato al significante perché l'individuo, o la collettività, in essa coglie direttamente, inconsciamente, il senso e il ruolo di un edificio o di uno spazio pubblico. L'«icona», sostiene Samonà, non è altro che una percezione diretta per immagini cioè «[...] il modo più semplice di un'immediata e universale decodificazione. Il linguaggio derivante dalla comunicazione visiva ha il grande vantaggio di essere decodificato a priori, e perciò si presta a qualunque intenzionalità di ulteriore approfondimenti, oltre l'immagine ingenua della somiglianza all'oggetto»². L'«icona» coagula in sé molteplici significati e tra questi una precisa idea di spazio sintesi di forma e funzione. Il fruitore di uno spazio architettonico coerente, alla sola vista di esso, ne comprende il significato d'uso e forma senza bisogno di mediazioni verbali.

Più precisamente non c'è distanza «[...] tra segno iconico e segno verbale, considerando il primo differente dal secondo solo perché privo di codici che invece all'altro sono necessari. Al contrario la problematica del linguaggio visivo deve ammettere che esistono codici anche per analogia delle immagini iconiche e che essi rappresentano il rapporto profondo tra segni verbali e segni visivi»³.

L'immagine architettonica (come segno iconico e segno verbale) è quindi sintesi compiuta della relazione della volontà di espressione dell'oggetto (cioè la volontà di autonomia dell'architettura) sia la necessaria intelligibilità di essa sia nella dimensione collettiva (cioè la possibilità di essere traducibile in linguaggio analogo interagente con la comunità).

La complessità della tesi samoniana è ben visibile nella sua opera architettonica. La ricerca di «icone» architettoniche, che trascendono l'invenzione individuale, si concentra nell'individuazione di un linguaggio universale dell'architettura. Quest'ultimo non può essere legato a soli fattori culturali singolari o ancorati alla tradizione semplicemente formale, ma deve cercare una sintassi capace di orientare, o così spera, l'operatività disciplinare. Se prendiamo per esempio un progetto assai noto come la Banca d'Italia a Padova, definito da Semerani edificio «privo di gradevolezza estetica»⁴, possiamo sentire lo sforzo immane e la ricerca sofferta degli autori nel disegno della facciata principale verso via Roma: il prospetto è un muro scavato nei quali si intagliano elementi architettonici patavini, come i merli e il porticato, diventati quasi metafisici, privi di dimensione temporale, proiettati nella contemporaneità come un nuovo armamentario reinterpretabile e intelligibile. La facciata asseconda la logica della quinta



02



03

urbana, ne rispetta l'altezza e l'allineamento degli edifici preesistenti, ma non rinuncia al segno urbano contemporaneo utilizzando un lessico della città che rimanda alla Padova medievale e nello stesso tempo alla definizione di nuove icone funzionali alla destinazione d'uso. Dalla ricodificazione degli elementi del linguaggio medievale si cristallizza un nuovo ordine architettonico che attribuisce un'intrinseca unità figurativa alla facciata e diventa elemento autonomo della composizione.

La facciata opposta su via Tito Livio è antitetica al fronte su via Roma. La composizione è astratta, i segni riprendono le figurazioni del moderno, il ritmo verticale è contrappuntato alla fluidità quasi espressionista orizzontale. In alcuni studi precedenti è visibile un primo tentativo di composizione accademica per zone (basamento, fusto e coronamento) escluso nella versione definitiva. In questo edificio imperfetto sono evidenziate le ambizioni di una ricerca che effettivamente vuole superare i limiti della ricerca linguistica postmoderna, ma nello stesso tempo ne evidenzia un parziale fallimento. La ricerca delle 'icone' e di una potenziale sintassi che travalichino l'autoreferenzialità delle figure poetiche rossiane, si perdono in una grammatica ancora in fase sperimentale.

Se non ci limitiamo al dibattito italiano di quegli anni, che vedono primeggiare gli autori già citati, e confrontiamo il lavoro di Samonà con personaggi internazionali, dal talento assoluto, come Raphael Moneo, Alvaro Siza o Sverre Fehn, in particolare per il concorso per il Palazzo del Cinema (1990), forse ne possiamo intuire la potenzialità e l'influenza di una ricerca interrotta. In questi autori la ricerca linguistica si allontana dalle ricette facili della modernità e della postmodernità e accetta la sfida di una nuova unità tra significato e significante nell'immagine architettonica. Le forme-figure cercano di rispondere alle dinamiche d'uso degli spazi architettonici e urbani, dialogando con le specificità dei contesti. Non rinunciano all'espressione individuale, ma sembrano superare l'autoreferenzialità linguistica di autori postmoderni, anche quando straordinariamente poetici, come Aldo Rossi.

Sempre negli anni settanta Giuseppe Samonà, assieme ad Alberto, lavorerà al progetto del Teatro di Sciacca rimasto incompiuto per decenni e concluso solo postumo nel 2015. Emblema degli sprechi di denaro pubblico, è purtroppo poco studiato come opera architettonica. La realizzazione abbastanza fedele al progetto originale, cosa che poteva essere legittimamente parzialmente messa in discussione in tutti questi anni⁵, evidenzia pregi e debolezze della ricerca samoniana. L'immagine dell'edificio rimanda alle icone lecorbusierane che nella proposta intendono potenziare un repertorio archetipico di forme simboliche del palazzo pubblico. Ricordano i volumi puristi di Chandigarh o della Chiesa di Firminy, realizzata recentemente sulla base dei disegni del maestro svizzero.

Anche in questo caso alcune ricerche contemporanee fanno intravedere le potenzialità della ricerca sulle 'icone' dell'architettura che trascendono i rigidi steccati della cultura degli anni '70 e '80 e sembrano individuare, come nel caso del complesso edilizio

Revigrés di Alvaro Siza, un repertorio di forme simboliche che si concretizzano nell'interpretazione culturale e formale-morfologica del contesto.

La ricerca di un linguaggio architettonico nella costruzione dell'identità culturale della città intrapresa da Giuseppe Samonà, supera gli steccati che il moderno rischiava di instaurare nella definizione di uno statuto scientifico dell'urbanistica. Egli critica i metodi e i principi dell'urbanistica moderna e concentra la sua riflessione sui processi che mettono in relazione il progetto di piano con la storia, gli stili di vita, la società civile, le istituzioni, senza tralasciare il significato delle forme dell'ambiente fisico, inteso come esito e testimonianza di quei processi. Per Samonà la storia fisica di un territorio e/o di una città sono un processo complesso che ha origine nella pianificazione spontanea, già in atto nel territorio e rispetto al quale il compito dell'urbanistica è di mediare tra le istanze della modernizzazione e quelle della tradizione. In Samonà l'esigenza dell'unità architettura-urbanistica deriva dal riconoscimento di una unità nell'espressione dei significati del fatto insediativo, senza scindere la molteplicità delle forme dalle concrete pratiche d'uso del territorio, dalla memoria, dalle abitudini locali e collettive. La posizione di Samonà è di estrema attualità in una disciplina che negli ultimi decenni ha cercato di superare gli schematismi dell'urbanistica moderna, ma che sempre più spesso evidenzia l'inadeguatezza a rispondere alle dinamiche rapide e imprevedibili della città capitalistica. In questo senso è esemplare la teorizzazione sviluppata in occasione del Piano Programma per Palermo, redatto con Giancarlo De Carlo, che ha come scopo il recupero progettuale del centro storico introducendo una metodologia di analisi dei manufatti urbani che nella teoria dell'iconologia samoniana trova l'aspetto più intrigante. Le forme dello spazio urbano e della stratificazione storica diventano segni interagenti con gli abitanti della città che si riconoscono per riflesso in essi. La conservazione non deve essere interpretata in una schematica applicazione delle teorie del restauro più o meno filologiche, ma come determinazione di quei fatti, segni e forme del contesto urbano che sono ancora radicati nella memoria collettiva e rappresentano i riferimenti delle dinamiche della vita dei luoghi. Il centro storico è quindi materia viva che non richiede un semplice maquillage e tantomeno progetti in stile per un'improbabile ambientamento, ma una progettazione critica che sappia far dialogare il contesto, le forme ereditate e i nuovi segni di una architettura contemporanea che non rinunci a un linguaggio condivisibile e per sua natura riconoscibile.

Il Piano si fonda su una analisi puntuale dei singoli fatti urbani nella quale si descrivono criticamente le immagini degli elementi urbani con le loro singolarità e relazioni reciproche. L'idea di Samonà è individuare nelle caratteristiche iconiche dei manufatti la potenziale funzione futura intrinseca che, seppur diversa da quella storica, sia altrettanto adeguata. L'indagine iconologica è quindi finalizzata ad individuare le potenziali nuove destinazioni d'uso coerenti alla forma tipologica e simbolica collettiva e in tal modo ne definisce le prospettive in un quadro di insieme più vasto. La morfologia urbana

è il connettore delle 'icone' e nella strada e nella piazza trova le invarianti delle dinamiche sociali stabili, seppure non identiche, della città.

Come sappiamo il Piano Programma per Palermo, approvato nel 1983 anno della scomparsa di Giuseppe Samonà, è destinato a rimanere sulla carta.

Il divenire storico ha successivamente messo al centro della pianificazione e del recupero dei centri storici altre tematiche e sono emerse nuove problematiche allora insospettabili, come la perdita di identità collettiva, causata da una riduzione della residenza stabile cuore pulsante dell'urbanità. In questa nuova realtà la teorizzazione dell'iconologia urbana manifesta la sua attualità e potrebbe essere innovativa alla strumentazione urbanistica attuale, che non riesce più a indicare interpretazioni positive per un recupero non solo di facciata dei nostri centri storici. L'indagine potrebbe essere traslata anche in realtà diverse come quelle periferiche che all'apparenza sembrano prive di elementi rappresentativi, ma che oramai raccontano nelle loro dinamiche spontanee d'uso dello spazio urbano bisogni vitali di chi ha vissuto e ci vive attualmente. La riqualificazione stessa di questi ambiti urbani potrebbe avvenire con l'individuazione di elementi iconici, immagini significanti di un contesto, per future funzioni collettive alternative. Concludo citando lo stesso Samonà che, lucidamente, era cosciente dei limiti e delle potenzialità della sua riflessione: «La ricerca iconica sollecita approfondimenti, sempre più grossi dalla prima immagine ingenua in poi, per arrivare a vedere veramente cosa c'è all'interno dei segni architettonici. [...] In vero non siamo ancora arrivati a questa pienezza, siamo in uno stadio intermedio, non siamo riusciti a trovare quel livello dove si comincia veramente a capire quali sono le vere relazioni dello spazio urbano, quali quella di sola corrispondenza, e quali quelle disponibili e senza corrispondenze evidenti. Approfondendo la ricerca di questi rapporti si potrà sondare fino in fondo la loro intimità e scoprire i valori reciproci delle icone; allora e solo allora potremo stabilire quali segni della morfologia urbana sono così stabili da essere conservati»⁶.

Note

1 C. AJROLDI, *Sull'iconologia*, in *La ricerca sui centri storici*, a cura di ID., Aracne, Ariccia 2014, pp. 13-56.

2 G. SAMONÀ, *Il futuro del Movimento Moderno, ovvero: dall'ordine al canto*, «Parametro», n. 92, luglio 1980.

3 *Ivi*, p. 31.

4 G. MARRAS, *Rivestimento*, in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, a cura di L. Semerani, Edizioni CELI-Gruppo editoriale Faenza Ed., Faenza 1993, p. 149.

5 Alcune opere dei maestri del novecento sono state realizzate postume. In molti casi il progetto originale è stato tradito con risultati mediocri; in altri casi come nel caso del Teatro di Sciaccia la fedeltà può essere vista come un limite. L'opera e il suo linguaggio, nel potenziale inespresso che oggi sembra evidente, necessitano di un approfondimento che ne avrebbe garantito qualità inaspettate. Come un'opera del passato (pensiamo ai perfezionamenti del Maderna nella realizzazione della cupola michelangiolesca di San Pietro) poteva fare tesoro delle ricerche formali e tecnologiche del cemento a vista a opera di Tadao Ando, Siza, etc.

6 G. SAMONÀ, *Progetto della nuova sede della Banca d'Italia*, in G. SAMONÀ, G. CANELLA, J.L. LINAZASORO, *L'Edificio pubblico per la città*, a cura di G. Testi, Marsilio Editore, Venezia 1982.

Costruire 'intra moenia'.

Anastilosi della ricerca compositiva di Giuseppe Samonà

Marco Russo

L'antologia dei progetti di Giuseppe Samonà presenta un gran numero di opere riconducibili a un sistema compositivo entro cui si manifestano i principi cardine della sua colta e variegata ricerca compositiva.

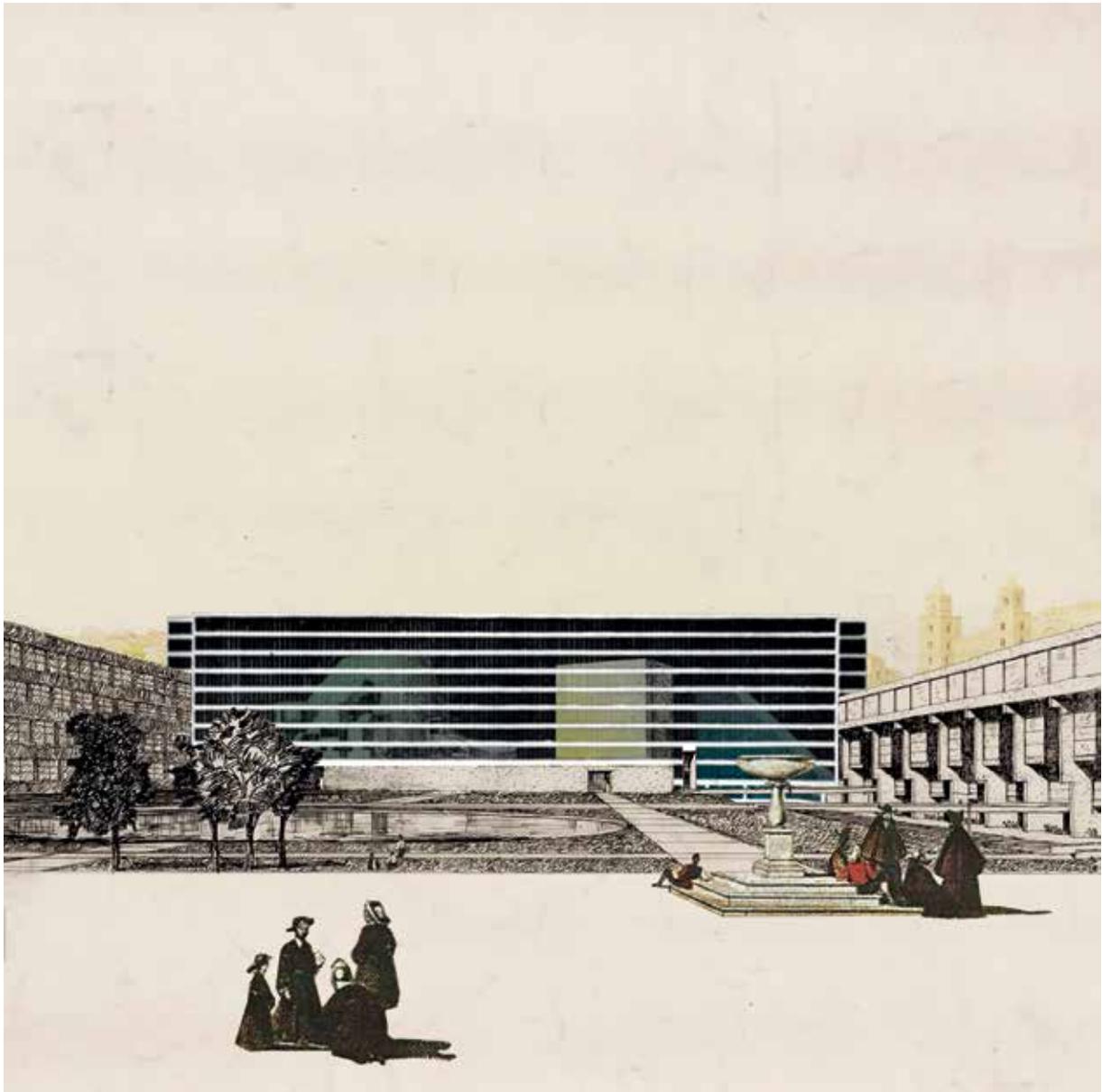
Il progetto di concorso per gli uffici per la Camera dei Deputati a Roma (1966-1967) è l'opera paradigmatica multidisciplinare che più di altre introduce il principio di porosità in contesti urbani consolidati.

Oltre al principio di porosità, all'interno della produzione progettuale del maestro siciliano, troviamo altri caratteri distintivi riconducibili a quattro parole chiave: massa, movimento, telaio. Questi caratteri emergono non solo se osserviamo l'evoluzione dei suoi progetti ma soprattutto leggendo gli scritti su architetti e tipologie architettoniche. Per la brevità di questo saggio saranno omessi gli elementi che caratterizzano la sua ricerca in campo urbanistico e didattico.

1. Massa

La prima parola chiave è massa: termine che accompagna l'architetto per tutto il suo lavoro in modi differenti. L'idea di pieno in architettura è, secondo molti studiosi, implicita nel pensiero architettonico che da millenni opera secondo questo principio¹. Un concetto questo attraverso il quale sviluppare un duplice approccio: la tecnica dello scavo e dell'addizione. Gli indizi raccolti legano la figura di Samonà al primo aspetto, in quanto la conoscenza delle città storiche del sud Italia lo portano a identificarsi con le immagini della sua formazione, lontane da una logica di aggregazione gotica, di ascendenza nordica.

L'immagine più importante di questo primo periodo è il Duomo di Cefalù: un'architettura che sia in pianta sia in sezione manifesta l'idea di architettura gerarchica concentrata in un unico volume solido e pesante². L'idea di architettura monumentale viene arricchita da una serie di elementi ricorrenti: l'attacco a terra (il basamento) diventa in alcuni progetti un piano sul quale poggiare i volumi superiori (Mercato del grano e della lana a Foggia, 1931); l'agire per contrasti, in merito all'accostamento di elementi ricchi di particolari a elementi nudi³ (Uffici del Ministero dei LL.PP. a Bari, 1932); la trasparenza, soluzione tramite cui alcuni progetti oppongono al pieno ampie vetrate (Procure Riunite, 1932). Il periodo storico coincide con la piena affermazione di Terragni attraverso il completamento della Casa del Fascio (1932), lo stesso periodo in cui Giuseppe Pagano sponsorizza le idee dell'architetto lombardo in contrapposizione allo stile littorio di Marcello Piacentini⁴.



Massa.

2. Movimento

Samonà trova nell'opera di Frank Lloyd Wright una serie di spunti fondamentali non solo per lo studio di un linguaggio generato da archetipi sconosciuti alla cultura europea⁵ ma anche per diffondere in Italia, attraverso lo IUAV, le idee rivoluzionarie del maestro americano. A questo proposito, grazie agli scritti di Samonà, possiamo contrapporre la figura di Wright a quella di Le Corbusier come dicotomia tra civiltà europea e americana/indigena. Tra i vari concetti ricorrenti troviamo la perdita di continuità tra esterno e interno o la vibratilità dell'epidermide⁶.

Il tetto ordinatore, altro caposaldo della produzione architettonica di Wright, rappresenta la piattaforma posizionata a coronamento dei frammenti alla base delle sue architetture fino al 1915. In queste composizioni spaziali i volumi subiscono un'azione cinematica che li porta a perdere l'iniziale proporzione e abbandonare il principio di involucro contenitore. Le piattaforme di casa Kaufmann (1936-1939) rappresentano il caso più noto mentre Samonà, nei suoi scritti, si sofferma sui progetti redatti nella fase pre-udsoniana. Gli scatti verticali di casa *Lloyd Jones* (1929) si alternano a quelli orizzontali della *Robie House* (1910) in opere che diventeranno icone della *Prairie School*⁷. Questi concetti sono sintetizzati da Samonà nel progetto per il concorso del Centro direzionale di Torino del 1962⁸, opera nella quale l'architetto siciliano rifiuta l'idea gerarchico-piramidale e propone, come è stato descritto da Bruno Zevi, un organismo fluente ed elastico⁹.



Movimento.

3. Porosità

La parola chiave porosità è abbinata in modo insistente alla figura di Giuseppe Samonà in seguito alla pubblicazione del concorso per gli uffici per la Camera dei Deputati a Roma ma possiamo rilevare la ‘scoperta’ di questo *modus operandi* nell’operato del maestro molto prima del progetto romano. Infatti, si può affermare che l’approccio frammentato non sia solo frutto dell’influenza del progetto per l’ospedale di Venezia di Le Corbusier ma possa anche essere opera del lavoro che Samonà aveva già svolto sulla città sia dal punto di vista urbano sia sullo studio delle masse architettoniche.

Se il riferimento a Le Corbusier è palesato dagli stessi autori (Giuseppe con Alberto Samonà) con il posizionamento della *Main Ouwerte* sulla terrazza del complesso, l’opera porta in luce non solo l’assetto paratattico espresso dal maestro svizzero a Venezia ma anche i cinematismi orizzontali di Wright e i tipici sostegni in ferro di Mies. Da citare il collegamento con il *Musée de la Ville et de l’État* a Parigi (1935) messo in luce da Tafuri come primo riferimento per i Samonà con l’indiscutibile ripresa dello spazio urbano ipostilo¹⁰.

Il progetto può essere visto come possibile approccio nei centri storici, dove il nuovo si inserisce e instaura delle relazioni attive con l’esistente. Una soluzione architettonica aperta, rispettosa del preesistente, capace di fissare delle interazioni inaspettate con il già costruito. Questi principi sono già illustrati da Samonà ne *L’urbanistica e l’avvenire della città* (1959), per Quaroni il primo libro italiano di Urbanistica¹¹, dove allo zoning funzionale della Carta di Atene si preferisce il Le Corbusier del *Plan Obus* e quello delle visioni urbane per le città sudamericane¹².

Casabella

CONTINUITÀ

244

rivista internazionale di architettura e urbanistica



Porosità.

4. Telaio

Il tema del telaio costruttivo è per Samonà una sorta di evoluzione tridimensionale dei rivestimenti esterni delle case di Frank Lloyd Wright e diretta conseguenza dei concetti strutturali espressi da Auguste Perret e Pierluigi Nervi¹³.

Nello specifico, un importante resoconto va indirizzato ai progetti per le centrali elettriche in Sicilia e in quelli sviluppati nel decennio '50-'60, dove lo scheletro è sempre legato alla massa generale e non vi è mai una totale separazione con il contenuto.

Di tutt'altra natura è il progetto per la sede dell'INPS a Messina dove gli unici elementi indipendenti dal rigido impianto parietale sono i davanzali aggettanti in struttura prefabbricata, sottolineando il legame ideale tra Samonà e Auguste Perret e, in tal senso, possiamo intendere quest'opera come omaggio all'Arsenale del Porto di Tolone (1932)¹⁴. Sullo stesso indirizzo è pensato l'edificio centrale dell'INAIL a Venezia (1947-1961)¹⁵, contraddistinto da una facciata ordinata da scansioni verticali e orizzontali realizzate grazie a un minimo distacco.



Telaio.

5. Costruire 'intra moenia'

«Eclettico? Ogni tanto. Razionalista? Spesso. Inventore? Sempre»¹⁶

Le Corbusier e Wright rappresentano le figure più eminenti alla base di questo eclettismo colto ma non gli unici. Infatti, possiamo leggere ulteriori influenze appartenenti a un bagaglio personale dell'architetto siciliano come lo studio di Claude-Nicolas Ledoux¹⁷.

In questo breve saggio sulle architetture di Giuseppe Samonà sono stati identificati quattro aspetti fondativi della sua opera (le certezze assolute citate da Gardella)¹⁸ anche se le prime due parole chiave, massa e movimento, sembrano essere preminenti. Anche se la sua opera contiene numerosi interventi all'esterno dei centri abitati, il suo contributo maggiore è riferibile alle costruzioni dentro le mura storiche della città, dove l'architetto è obbligato a confrontarsi con la caotica corpulenza della città esistente¹⁹. Il suo metodo risulta valido non solo per la progettazione architettonica ma anche per quella urbana, come nota lo stesso Aldo Rossi²⁰.

Oltre all'eredità legata all'urbanistica, gli edifici realizzati in contesti urbani consolidati sono il suo più grande lascito. Il progetto per il concorso per gli uffici della Camera dei Deputati a Roma rappresenta un'importante testimonianza sia di un progetto mancato ma soprattutto di un metodo, ancora valido, di costruire dentro le mura.



Costruire 'intra moenia'.

Note

- 1 In merito alla genealogia dell'architettura moderna Giedion in S. GIEDION, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1982, p. 674 mette in relazione l'opera degli architetti appartenenti alla terza generazione illustrando alcuni archetipi pre-classici come il tempio mortuario della Regina Hatshepsut a Deir-el-Bahari. Più recenti sono i concetti espressi in F. VENEZIA, *Che cosa è l'architettura: lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2013 dove sono messi insieme una serie di riferimenti in linea con la visione dell'architettura di Samonà sia in contesti urbanizzati sia in aree rurali.
- 2 F. PURINI, *L'enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 225-226.
- 3 G. SAMONÀ, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, «Rassegna di Architettura», n. 3, Modiano, Milano 1930, pp. 87-95.
- 4 B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 211.
- 5 SAMONÀ, *Sull'architettura di Frank Lloyd Wright*, «Metron», n. 41-42, 1951, pp. 35-42.
- 6 *Ibid.*
- 7 In alcuni casi linee orizzontali e verticali si intrecciano, come in Midway Gardens (1914, demolito nel 1929), in questo caso viene generata una felice esperienza plastica dove il tetto si trasforma in basamento.
- 8 Il numero 278 di «Casabella-Continuità» del 1963 è interamente dedicato ai progetti per il concorso per il Centro direzionale di Torino. Il concorso suscita numerose discussioni sul processo di sviluppo della società contemporanea e in particolare sul problema delle aree dedicate al terziario nelle grandi città, tema sul quale lo stesso Samonà aveva espresso in più occasioni le sue opinioni in merito. Sullo stesso numero di «Casabella-Continuità», Paolo Ceccarelli nell'articolo *Urbanistica Opulenta* critica fortemente le soluzioni proposte da Aymonino, Canella, Polesello, Quaroni, Rossi e Samonà. La questione è legata alla dimensione, tema che ancora una volta intreccia gli studi di Aldo Rossi e Samonà in A. ROSSI, *The architecture of the city*, The MIT Press, Cambridge 1984, pp. 160-161, all'interno del quale Samonà parla di maggiori misure spaziali rispetto quelle statiche presenti nei cinquant'anni precedenti mentre i parametri spaziali della nuova architettura risulterebbero immutati.
- 9 B. ZEVI, *Cronache di architettura. VI, dal concorso di Tel-Aviv al piano regolatore di Roma*, Laterza, Bari 1971, p. 90.
- 10 M. TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni Universitarie Italiane, Roma 1968, p. 36.
- 11 L. QUARONI, *L'avvenire della città*, «Casabella-Continuità», n. 236, 1960, pp. 19-20.
- 12 A. SAGGIO, *La lezione di Venezia. Un libro di Francesco Tentori*, «Costruire», n. 140, 1995, pp. 108-109.
- 13 Sono gli anni in cui Nervi tiene su Casabella-Continuità una rubrica dedicata alle strutture: *Critica delle Strutture* (dal n. 223 al 227). Grazie ai suoi scritti muove una missione contro gli edifici senza nessuna logica strutturale e, in particolare, auspica una chiarezza strutturale non sempre perseguita dagli architetti.
- 14 In Italia, la figura di Auguste Perret viene messa in evidenza da due pubblicazioni fondamentali: il libro E.N. ROGERS, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milano 1955; l'articolo V. GREGOTTI, *Classicità e razionalismo in Auguste Perret*, «Casabella-Continuità», n. 229, 1959.
- 15 A. ROSSELLINI, *La sede dell'INAIL a Venezia di Giuseppe Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di architettura di Venezia*, cit., p. 37-59.
- 16 C. AYMONINO, *Samonà, un eclettico razionalista*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di architettura di Venezia*, cit., p. 268.
- 17 Il Palazzo delle Poste del quartiere Appio a Roma è direttamente riferibile all'Hotel de Montmorency (1770-1772) soprattutto se osserviamo l'assetto planimetrico con l'ingresso d'angolo, cfr. E. KAUFMANN, *Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta, Milano 1975, p. 42-43.
- 18 I. GARDELLA, *Ricordo di Samonà*, in *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Montuori, Officina, Roma 1988, p. 94.
- 19 SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Laterza, Bari 1959, pp. 99-100.
- 20 ROSSI, *Considerazioni sul Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia*, «Casabella continuità», n. 293, 1964, pp. 2-17.

Tecnica e poetica. Il calcestruzzo armato nell'opera di Giuseppe Samonà

Paolo De Marco
Luigi Savio Margagliotta

Introduzione

Giuseppe Samonà rappresenta uno dei grandi nomi dell'architettura italiana del XX secolo: laureatosi in Ingegneria Civile a Palermo (1922), inizia la sua attività di docente di Architettura presso le Università di Messina e di Napoli. Successivamente è professore a Venezia, dove dal 1945 al 1971 dirige l'Istituto Universitario di Architettura (IUAV) chiamando a insegnarvi personaggi noti della cultura architettonica italiana (come G. Astengo, F. Albini, G. De Carlo, L. Belgiojoso, I. Gardella, S. Muratori, L. Piccinato, C. Scarpa, B. Zevi) e favorendo importanti scambi che fanno diventare lo IUAV un'importante istituzione di riferimento internazionale per l'architettura. Durante la sua lunga carriera si è occupato di studi storici, di architettura e urbanistica, sviluppando una visione di sintesi tra queste; è inoltre autore di importanti realizzazioni diffuse su tutto il territorio italiano, alcune delle quali contraddistinte per l'uso del calcestruzzo armato a vista.

Figlio della sua terra, il maestro palermitano mostra fin dai suoi primi progetti un forte interesse per la cultura e l'architettura mediterranea, di cui pratica una rielaborazione autobiografica ricca di spunti appartenenti alla Sicilia medievale. A partire dagli anni Trenta, i suoi progetti abbandonano il carattere regionalistico esplicitato nei primi concorsi, ma la sua opera rimane permeata da un grande senso di arcaicità e iconismo, che riemerge soprattutto nell'intenso simbolismo delle sue opere mature. Con le parole di Manfredo Tafuri, nell'«inattuale» Samonà «rivive un atteggiamento di indifferenza agli stili, a favore di una costante opera di riappropriazione di essi, tipico dell'architettura siciliana, dall'epoca normanna all'Art Nouveau»¹. Rifiutando l'adesione Movimento Moderno, Samonà mostra un'«appartenenza imperfetta alla modernità»², privilegiando, tra «tradizionalismo e internazionalismo»³, il rapporto con la storia e con il passato come elemento centrale della sua ricerca⁴. Respingendo qualsiasi forma di avanguardia perché soggetta all'autoreferenzialità, la sua opera mostra una 'percepibile aria di impersonalità' seppur caratterizzata da un linguaggio preciso e ben definito, frutto del suo genio e della sua sapienza che – afferma Purini – deriva da «un pensare e un agire che per una sorta di paradosso sono tanto più creativi quando rifiutano di essere originali»⁵. Tuttavia, elemento distintivo e imprescindibile dell'opera samoniana è l'utilizzo del calcestruzzo armato non solo come forma tecnica, bensì come forma poetica, al quale è sempre demandato il compito della costruzione di un carattere estetico-figurativo delle sue architetture.

A partire dall'adozione del calcestruzzo armato, si propone una rilettura dell'opera di Samonà distinguendo tre modalità con le quali questo viene impiegato. Le tre 'coniugazioni' del calcestruzzo armato a vista, espresso come 'telaio', come 'rapporto scheletro-involucro' e come 'forma autonoma', si sovrappongono cronologicamente procedendo però verso un utilizzo via via più essenziale, che passa da forma tecnica-rappresentativa a forma plastica, fino all'impiego del calcestruzzo armato come unico materiale da costruzione.



01. Sede dell'ENEL, ex-palazzo SGES, a Palermo.
© Foto di Claudio Sabatino



02. Sede dell'INAIL a Venezia.
© Foto di Claudio Sabatino

Il telaio

L'utilizzo del calcestruzzo armato come telaio comprende una serie di architetture che si manifestano in forme compatte e volumi semplici. È opportuno precisare che in questo caso per 'telaio' non intendiamo solo l'ossatura strutturale che tuttavia governa la costruzione, ma una forma tecnica che dichiara manifestamente di essere soprattutto forma rappresentativa, ponendosi come elemento che conferisce 'decoro' e carattere alla sua architettura⁶. Samonà utilizza il telaio come struttura logica e formale che governa l'edificio⁷: esso stabilisce un ritmo deciso e marcato che sottende al suo interno una seconda trama, quella degli infissi e delle parti tamponate in secondo piano, che ben accentua la composizione secondo le direttrici cartesiane. In questa prima modalità d'impiego del calcestruzzo armato emerge, dunque, il tema della facciata, che caratterizza le architetture i cui volumi sono espressamente dedotti da una chiara scelta tipologica e dalla predilezione per l'edificio civico e industriale.

A questo filone appartengono la sede dell'INAIL a Venezia (1950-56), la Palazzata di Messina e l'Edificio ad uffici dell'INPS (1953-56), la sede della SGES-ENEL di Palermo (1961-63) e l'edificio della Banca d'Italia a Padova (1970-74). Se nella solenne sequenza dei volumi puri della Palazzata, le superfici esterne vengono scandite dalle profonde modanature e, nel caso degli isolati residenziali, dall'alternanza dei volumi aggettanti dei balconi in calcestruzzo a vista, per la sede dell'Inail e quella della SGES-ENEL [fig. 01] il telaio emerge con una ricercata complessità. A Palermo le facciate dei volumi si trasformano in un vibrante gioco di pieni e vuoti articolati in un delicato equilibrio tra linee orizzontali e verticali, nella sofisticata alternanza tra tamponature e superfici finestrate. Nel caso della sede dell'INAIL [fig. 02] – scrive Giorgio Ciucci – nel fronte sulla calle la scomposizione del telaio si esaspera sino ad «annullare la facciata in un gioco di contrasti [...] forse eccessivamente frantumato, ma tuttavia unitario nel dettaglio»⁸. Diverso è invece il carattere sul fronte posteriore, che si caratterizza per un più semplice gioco di volumi a gradoni. Il differente linguaggio delle due facciate risponde probabilmente all'esigenza di Samonà di confrontarsi con due ambiti altrettanto distanti: l'immagine simbolica e rappresentativa, che rifiuta «sia la mimesi che il contrasto», verso la calle; la chiarezza compositiva verso la corte interna. La presenza di una duplice fronte caratterizza anche il progetto per la Banca d'Italia a Padova, in cui – osserva Francesco Dal Co – «alla volontà di forma di una facciata, si contrappone la frantumazione formale dell'altra»⁹. Le facciate 'frantumate', come a Venezia, sono ancora una volta quelle più rappresentative, in cui però il telaio, il meno sofisticato tra quelli analizzati, si accompagna ad alcuni elementi compositivamente indipendenti (il corpo scale, le pensiline) e ad un arzigogolato coronamento che manifestano una chiara volontà espressiva. Una 'volontà di forma' definitivamente liberata nel fronte su Via Roma, in cui emerge una visione storica, narrativa e simbolica legata al volto medievale della città di Padova.

Scheletro e involucro

Durante il dopoguerra Samonà compie una serie di letture-riscritture di certe personalità e opere architettoniche, sviluppando una nuova sensibilità morfologica, addirittura semeiotica, di fronte alle sollecitazioni espresse dai paesaggi¹⁰. Si manifesta in questo periodo un sostanziale ribaltamento del rapporto tra tipologia e morfologia, in cui la seconda predomina sulla prima, che conduce Samonà ad una sorta di estetica del monumento, che risiede – afferma lo stesso – in quei contenuti simbolici che «riescono a farci sentire certe opere di architettura nell'ambiente come un sistema di spazi»¹¹.

L'architettura della modernità ha introdotto un dissidio tra architettura e involucro, tra scheletro e involucro, che Samonà suggerisce di superare come una visione 'organica' che rappresenta la volontà di trovare un nuovo equilibrio tra questi¹². L'obiettivo si traduce nel riallacciare «l'idea spaziale [...] a una totalità oltre l'involucro dell'edificio, la cui funzione nuova della struttura è in ultima analisi quella di dilatare questa spazialità, di frantumare l'opacità delle superfici senza spessore, di accentuare il deflusso spaziale dell'edificio con il suo intorno atmosferico»¹³.

Ne sono un chiaro esempio i progetti di concorso per i Nuovi Uffici di Montecitorio a Roma del 1967 e per l'Università delle Calabrie a Cosenza del 1973, in cui il calcestruzzo armato è utilizzato per la costruzione di piani nello spazio la cui funzione è quella di stabilire una continuità in negativo con il vuoto dello spazio circostante. O ancora il progetto per il Centro direzionale di Torino del 1962, dove «scheletro e involucro devono tornare ad intersecarsi, a sovrapporsi, a interferire fino a frantumare i volumi, a esaltare i vuoti, a drammatizzare il conflitto tra luce e ombra, tra parti in aggetto e altre incassate»¹⁴.

È necessario puntualizzare che si tratta di esempi che non condussero alla effettiva costruzione di architetture; tuttavia, nonostante tali progetti non vengano realizzati, la loro teorizzazione è utile per comprendere lo sviluppo nel tempo dell'opera di Samonà e fondamentale all'interno della sua attività progettuale per compiere il passaggio dalla prima alla terza e ultima fase compositiva. In questo determinato intervallo l'architetto compie una scomposizione dei volumi abbandonando il tema, fin qui predominante, della facciata: gli edifici, sviluppati come continuazione dello spazio circostante, trovano nell'ambiente fisico una risposta concreta, nei quali diviene sempre più determinante la componente morfologica. Non è un caso, infatti, se tali progetti hanno una scala differente dagli interventi precedentemente (e anche successivamente) realizzati. Di fatto, operare in un contesto spaziale più ampio ed esteso risulta fattore indispensabile a Samonà per compiere questa sintesi (espressa nelle sue ultime opere che ritornano compatte, massive, ma essenziali e plastiche) tra architettura e natura che ha nel paesaggio il suo compimento.



03

Forma autonoma

In quest'ultima modalità di adozione del calcestruzzo armato a faccia vista si evince, invece, una ulteriore diminuzione della componente tipologica fino alla sua dissoluzione: dalle sollecitazioni espresse dal paesaggio si consuma una nuova forma di architettura, che esaspera la propria plasticità poggiando ancor più pesantemente al suolo fino a radicarvisi. «[...] Non avevo ancora capito il segreto, che la vera soluzione del progetto sarebbe stata quella di costruire un nuovo rapporto tra uomo e natura», afferma Samonà, il quale inaugura un filone di progetti in cui l'architettura di presenta piena e massiva, caratterizzata da un utilizzo del calcestruzzo armato in maniera plastica e sempre più essenziale, in cui espressione e struttura convivono in un'unica forma autonoma¹⁵.

Nel municipio di Gibellina del 1970 il calcestruzzo armato viene utilizzato per la costruzione di volumi pieni: non più elementi lineari o planari, bensì masse che si articolano nello spazio e trovano nella piazza circostante la sua conclusione dimostrando una fascinazione morfologica per il paesaggio. Samonà «rifiuta l'artificio linguistico privilegiando il *messaggio* [...] – scrive Dal Co – sintomo evidente di una nuova sintesi, assai diversa da quella 'teorizzata' e indicata con le battaglie e i progetti del anni '55-'65»¹⁶. In questa fase, il calcestruzzo armato si libera dai vincoli e dai principi tecnici e diviene dunque una forma autonoma, materia plastica che si fonde ed emerge dallo stesso paesaggio. La nuova sintesi operata da Samonà si concretizza e viene portata a condizioni estreme nella sua ultima opera, il Teatro popolare di Sciacca (1974), la cui forma deriva chiaramente dal progetto del Teatro di Gibellina del 1970 che ha chiari riferimenti alla chiesa, anch'essa in *béton-brut*, di Le Corbusier a Firminy.

Situato al margine est della città, il Teatro guarda il Mare Africano da un'alta scogliera diventando, per dimensione e posizione, uno dei segni più importanti del paesaggio costiero del versante greco della Sicilia. Inoltre, la sua monumentalità, la natura aspra e solenne del calcestruzzo a vista, fanno di questa architettura uno degli eventi più interessanti della produzione tardo-modernista italiana.

Il teatro è a doppia sala, con un impianto spaziale composto da tre grandi volumi: un tronco di cono inclinato ed una semipiramide anch'essa tronca con interposto un volume parallelepipedo centrale che costituisce la torre scenica e accoglie i servizi generali. L'edificio non presenta particolari legami con le preesistenze architettoniche circostanti e sviluppa la sua composizione in autonomia: alcune prime ipotesi progettuali presentano proporzioni differenti fra i tre volumi, dove il tronco di cono è più alto e domina il complesso; in altre versioni l'edificio, nella medesima configurazione volumetrica poi realizzata, occupa un diverso orientamento all'interno del Parco (ruotato di 90 gradi) e il cono si dispone verso il giardino e non verso la strada.

L'impiego del calcestruzzo a vista è espressione della ricerca di una idea di solidità costruttiva e, coniugata al valore dell'immutabilità della forma, di garanzia alla persistenza dell'uso, alla resistenza dell'architettura al tempo. Il materiale, contribuisce a conferire l'idea di stabilità, in maniera «ostentamente significativa se non addirittura monumentale» come direbbe Manfredo Tafuri¹⁷. A sua volta, grazie al calcestruzzo, l'architettura diventa *puro corpo* in diretto rapporto con la natura¹⁸. In questo senso, il *béton-brut*

03. Teatro Popolare di Sciacca, veduta frontale e vedute ovest.

© Foto di Paolo De Marco



04

viene trattato come pietra, materia antica che emerge dal terreno come un monumento di una civiltà ritrovata [fig. 03]. L'architettura si radica con pesantezza al suolo, le superfici pure si arricchiscono di dettagli e modanature che quasi umanizzano il calcestruzzo-pietra. Il modo in cui è impiegato questo materiale artificiale è espressione della ricerca della 'forma autonoma' e della pura materialità: si rafforza paradossalmente l'idea di un sentimento primordiale, di un contatto vivo con la natura, oltre che dell'espressione del trascorrere del tempo¹⁹.

Nel Teatro popolare di Sciacca risulta particolarmente evidente come la costruzione, grazie al valore iconico che gli viene attribuito dal ricorso alle forme pure ed alla loro materialità, diventa 'monumento' con un significato mitico e di memoria e portatore di contenuti simbolici. L'omaggio a Le Corbusier si arricchisce di altre fascinazioni che si coniugano con la memoria del luogo e con la storia personale dell'autore. «Un ruolo fondamentale – scrive Cesare Ajroldi – è svolto dalla memoria, intesa come memoria collettiva [...] che si traduce in memoria del progettista come interpretazione critica di quella, e quindi in operazione progettuale»²⁰. Il ricorso a tre forme archetipe elementari (il parallelepipedo, il cono, la piramide) è un ritorno alle origini e una testimonianza di partecipazione a una idea quasi classica e razionale (e perciò immutabile e persistente) di architettura, a fronte alla crisi delle fedi, delle istituzioni e delle ideologie della cultura del Novecento; nello stesso tempo, la loro purezza è l'evocazione di una perfezione arcaica e perduta per sempre [fig. 04].

Conclusioni

Le modalità d'impiego, sia tecnico che poetico, del calcestruzzo armato sono un tema centrale dell'opera di Giuseppe Samonà. Secondo questa chiave di lettura è possibile cogliere la rilevanza che il maestro siciliano attribuisce al tema dei significati simbolici, della monumentalità, del materiale, della forma e della tecnica dell'architettura.

Da questa analisi emergono inoltre altri aspetti di un dialogo intenso e costante tra Samonà e gli altri maestri dell'architettura moderna, le cui ricerche progettuali sono legate dall'utilizzo dello stesso materiale costruttivo. I riferimenti espliciti a Le Corbusier, sono il dato tangibile di una affinità più profonda, della *recherche patiente* che li condurrà entrambi all'impiego del calcestruzzo armato in varie modalità, sino al *béton-brut* delle loro opere mature. Il rigore, la materialità e la 'monumentalità' delle architetture di Samonà affermano inoltre una vicinanza all'opera di Louis I. Kahn. La scomposizione della scatola architettonica e l'articolazione degli spazi, rilevate soprattutto nella tipologia 'involucro-scheletro', ricordano, seppur con differenze di scala, le dilatazioni orizzontali (anche queste permesse dall'uso del calcestruzzo armato) delle *prairie house* di Frank Lloyd Wright.

Al netto di queste considerazioni, dalla rilettura dell'opera di Samonà si evince che la scelta tecnico-tecnologica relativa ad ogni progetto non derivi da una scelta figurativa aprioristica, ma si basi su un rapporto variabile tra tipologia e morfologia. Al prevalere della prima (rilevabile soprattutto nelle realizzazioni degli anni '50 e dei primi del '60) il calcestruzzo

04. Teatro Popolare di Sciacca, veduta ovest.

© Foto di Paolo De Marco



05

si manifesta come forma tecnica e insieme rappresentativa; quando prevalgono invece le suggestioni morfologiche (verso la fase più matura della sua attività) il materiale diviene unico, primordiale ed essenziale. Le differenti declinazioni linguistiche derivano dunque, secondo un rapporto causa-effetto, dalle differenti modalità d'impiego del calcestruzzo armato, comunque espressivamente indispensabile nell'intera opera di Samonà.

Dapprima come telaio, poi come involucro-scheletro e infine come forma autonoma, il calcestruzzo armato è quindi una costante che ammette diverse coniugazioni, assecondando e costruendo le sperimentazioni linguistiche di Samonà. E in conclusione, il Teatro popolare di Sciacca, quasi come un lascito del proprio autore, ne descrive e conclude il percorso testimoniando l'approdo e insieme il ritorno ad un'architettura primordiale, puro corpo, libera ed essenziale, poetica [fig. 05].

Note

- 1 M. TAFURI, *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà 1293-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officina Edizioni, Roma 1975, p. 16.
- 2 F. PURINI, *L'Enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 223-225.
- 3 G. SAMONÀ, *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico*, «Rassegna di Architettura», I, n. 12, 1929.
- 4 C. AJROLDI, *Un architetto siciliano tra modernità e tradizione*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, cit., pp. 277-286.
- 5 PURINI, *L'Enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, cit., p. 223.
- 6 Cfr. A. MONESTIROLI, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2004.
- 7 D. VITALE, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, cit., pp. 239-240.
- 8 G. CIUCCI, *La ricerca impaziente: 1945-1960*, in *Giuseppe Samonà 1293-1975. Cinquant'anni di architetture*, cit., p. 61.
- 9 F. DAL CO, *Il gioco della memoria: 1961-1975*, in *Giuseppe Samonà 1293-1975. Cinquant'anni di architetture*, cit., p. 111.
- 10 G. CANELLA, *Giuseppe Samonà e la clinica del paesaggio*, in *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura-urbanistica. La poetica dell'insieme. Tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 2000, pp. 23-27.
- 11 SAMONÀ, *Il progetto per la Defense*, in *Un progetto per Parigi di Giuseppe Samonà*, a cura di M. Canestrari, Officina Edizioni, Roma 1984.
- 12 M. POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, cit., pp. 34-35.
- 13 SAMONÀ, *Involucro e scheletro*. Manoscritto della conferenza tenuta all'APAO, circolo «Il ritrovato», aprile 1947.
- 14 POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, cit., p. 35.
- 15 SAMONÀ, *I disegni del portale del Teatro di Sciacca*, in *Lezioni di progettazione, 10 maestri di architettura italiana*, a cura di M. Montuori, Electa, Milano 1988, p. 253.
- 16 DAL CO, *Il gioco della memoria: 1961-1975*, cit., p. 111.
- 17 TAFURI, *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*, in *Teoria della progettazione architettonica*, a cura di G. Canella, M. Coppa et al., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968, p. 28.
- 18 cfr. SAMONÀ, *L'edificio pubblico per la città*, Marsilio Editori, Venezia 1982.
- 19 cfr. A. MARGAGLIOTTA, P. DE MARCO, *La construcción del lenguaje en el Teatro Popular de Sciacca de Giuseppe y Alberto Samonà*, in *CLAB 8 - VIII Congreso Internacional de Arquitectura Blanca*, atti del congresso (Valencia 7-9 marzo 2018) a cura di V. Más Llorens, L. Lizondo Sevilla, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia 2018, pp. 254-265.
- 20 AJROLDI, *Considerazioni su alcuni spunti metodologici di Giuseppe Samonà*, in *Studi in onore di G. Samonà*, II, a cura di M. Montuori, Officina Edizioni, Roma 1988, p. 29.

05. Teatro Popolare di Sciacca, veduta ovest.

© Foto di Paolo De Marco

Spirito apollineo e spirito dionisiaco: forma, struttura e percezione in Giuseppe Samonà

Antonia Valeria Dilauro

«Ignoti nulla cupido»¹

Se è vero che non si può desiderare ciò che non si conosce, è allora altrettanto vero che il barcamenarsi di Giuseppe Samonà tra spirito apollineo e spirito dionisiaco, dunque tra *ratio* classica e movimento moderno, ha avuto radici ben salde, al punto da poter giustificare il suo iniziale e protratto discostamento dalle avanguardie che andavano affermandosi e dispiegandosi nel corso del Novecento, a favore di quella invece personale sintesi classica specchio di una ricerca teorica e formale che egli stesso andava maturando e sviluppando. È allora altrettanto vero che solo un autentico spirito apollineo può, in una più matura fase di palingenesi, permettersi di essere dionisiaco, riunificando così quelle due energie antitetiche e simmetriche in reciproca opposizione dialettica, ossia quelle stesse due forze introdotte da Nietzsche ed identificabili nei due impulsi essenziali dai quali si ritenne ebbe origine la tragedia attica.

Giovan Battista Filippo Basile (1825-1891), in un suo scritto teorico critico del 1885, definiva l'uomo quale usurpatore, ossia come colui che «raccolge nella mente le idee acquistate dai sensi, e le combina tra loro e moltiplica, e conformandole al proprio sentimento le informa ne' monumenti»²; così «Giuseppe Samonà ha sempre modellato la sua ricerca in rapporto a costruzioni teoriche altrui, rispetto alle quali egli operava distinzioni e aggiustamenti, che gli servivano per riposizionare volta per volta la sua visione dell'architettura»³, in quello che lo stesso Purini ha definito un «giocare per meditati controtipi»⁴ che andavano così ridefinendo le precedenti mosse di scelti interlocutori, nel tentativo costante di rendere la classicità uno strumento di interpretazione della modernità, facendo così anche parlare una lingua moderna al rigore classico insito nelle sue opere.

La dialettica tra codice classico e codice moderno connaturata nell'opera di Samonà, ossia quel pensare classico e parlare moderno, diverrà, in una fase più matura, un atteggiamento dialogico tra le parti, quando cioè, acquisiti in maniera più consapevole e nitida i codici moderni, lo stesso Samonà deciderà di acquietare l'esaltazione della classicità e della componente linguistica monumentale che sino a quel momento avevano segnato il suo operato, perseguendo in tal modo quella conoscenza della verità per mezzo del progetto di cui Viollet-le-Duc si faceva promotore.

Da un'analisi diacronica delle opere di Samonà, oltre al continuo perseguimento di quella tanto propagandata inscindibile unità tra architettura ed urbanistica, emerge dunque chiara questa volontà di dominare più linguaggi simultaneamente, in un continuo recupero di «forme precostruite»⁵, secondo quelle pratiche del prendere in prestito e del prelievo linguistico di frammenti messe in atto da Samonà che gli permetteranno di rendere sempre più labile il limite di demarcazione tra *ratio* classica e movimento moderno, passando così dalla citazione letterale alla diretta estrapolazione del tema, rendendo inoltre possibile una sorta di aggiornamento del proprio personale vocabolario; un vocabolario quello di Samonà

sostanzialmente di matrice classica, rivisitato dunque sul finire degli anni Quaranta secondo un linguaggio più moderno, specchio dell'accettazione di quella che era l'ormai chiara sfida moderna, che gli consentì comunque di mantenere la propria identità Ottocentesca. Questo ammodernamento lessicale, accompagnato da una personale maturazione, verrà definito da Francesco Tentori una «trasformazione miracolosa»⁶, ma è comunque bene sottolineare che l'atteggiamento assunto da Samonà resterà costantemente critico e distaccato, permanendo così nelle sue radici classiche⁷ e mantenendo invariati alcuni dei temi acquisiti e sviscerati in chiave personale, come ad esempio il rapporto tra superficie e volume, la tendenza a ricercare la sovrapposizione dei piani, la composizione articolata tra elementi portanti e portati, la concezione delle aperture come progressivi arretramenti rispetto al filo della facciata, la costante ricerca di effetti cromatici e chiaroscurali, l'uso e l'accostamento sapiente dei materiali, o ancora la sintesi tra involucro e scheletro, tra struttura e decorazione, tra interno ed esterno, tutti messi in scena in ogni personale realizzazione per mezzo di meditati richiami stilistici e compositivi che hanno volutamente ripreso ora l'opera di Auguste Perret ora quella di Le Corbusier, ora quella di Richard Neutra ora quella di Mies van der Rohe o ancora di Wright.

Sulla scia di quanto appena detto, l'enigma Samonà⁸, a cui fa riferimento Purini in un suo saggio, non si articola allora solo attorno a quel sapiente agire per controtempi dispiegato tra impegno teorico e pratico, tra disegno e costruzione di edifici e attività didattica, bensì si infittisce se si fa cenno a quello spesso dimenticato e poco menzionato rifiuto di Samonà per l'esempio incarnato nella figura di Ernesto Basile (1857-1932), esponente di spicco del modernismo internazionale e dello stile floreale italiano, docente e relatore di Samonà all'Università di Palermo. Certo Samonà non è stato stilisticamente influenzato da Basile, in quanto disinteressato al «Liberty del quale Basile era uno dei protagonisti affermati non solo in Sicilia»⁹, ma una lettura parallela permette una sorta di riunificazione di queste due figure, così difformi sul piano della produzione architettonica, ma così altrettanto affini dal punto di vista intellettuale e teorico, facendo così emergere una serie di connotazioni e chiavi interpretative che consentono di accostare alla personalità di Samonà quella del suo, almeno teoricamente dichiarato, maestro Ernesto Basile.

«L'unica testimonianza diretta pronunciata da Samonà su Basile è tutt'altro che positiva: “era incapace di entrare, di immedesimarsi nei problemi creativi; di incoraggiare le soggettive predilezioni dell'allievo”»¹⁰, ma questa sua posizione «ostentatamente avversa a un riferimento internazionale quale veniva dall'insegnamento di un grande architetto siciliano come Basile»¹¹ non gli avrà certamente impedito di conoscere ed in qualche modo, seppur non esplicitamente, far proprie quelle che potremmo definire categorie, identificate da Basile ed utili ai fini della composizione, ossia quella sorta di *vademecum* sintesi di una ricerca critico-teorica che lo stesso Basile andava avanzando e che continuamente osava far confrontare

con quelle nuove istanze frutto delle continue trasformazioni societarie in corso.

Le categorie basiliane a cui si fa riferimento sono sostanzialmente quelle identificate e definite all'interno dell'opera teorica a lungo rimasta inedita *Architettura dei suoi principii e del suo rinnovamento* (1882): è qui, infatti, che Basile sintetizza, in maniera chiara ed efficace, le sue riflessioni e meditazioni personali attorno ai temi dell'architettura e dell'arte, e lo fa per mezzo di tutti quei principi compositivi che, riletta a partire dalle architetture del passato (dei principii, appunto) sino alle più recenti (del rinnovamento), hanno poi reso possibile la definizione di una sua personale grammatica compositiva sunto di una serie di influenze di derivazione non solo italiana, ma più in generale Europea, alle quali il suo pensiero era stato sottoposto, ora per mezzo del contatto diretto (numerosi sono i viaggi documentati di Ernesto Basile che gli permisero di relazionarsi con personalità di rilievo come Hoffmann, Mackintosh, Crane¹²) ora per mezzo della lettura di manuali, o più generalmente di testi, di matrice spesso mitteleuropea (all'interno della sua personale biblioteca è accertata la presenza di manuali come *The Bases of Design* di Crane, *Grammaire des art du dessin* di Blanc o ancora di una serie di riviste di arte decorativa edite in quegli anni¹³). La dimensione europea, del pensiero prima e dell'architettura poi, di Basile sta esattamente in questo, ossia nel suo riconoscersi come operante in un contesto ben più ampio rispetto a quello strettamente siciliano o italiano, rendendosi così attivamente parte di quella circolazione di idee che andava attuandosi, ritenendo però al contempo di fondamentale importanza la formazione classicista¹⁴: solo in questa ottica è dunque possibile inquadrare la figura di Ernesto Basile che tiene insieme, a cavallo tra Ottocento e Novecento, la nuova definizione di uno spazio in senso modernista, in relazione anche alle teorie purovisibiliste di matrice tedesca di quel periodo, e l'idea di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) da lui perseguita.

Ma allora, perché Giuseppe Samonà non ha riconosciuto in Ernesto Basile un esempio, almeno intellettuale, da seguire e dichiarare, entrando in quella sorta di competizione ideale a cui si faceva riferimento prima e che si è dispiegata sostanzialmente attraverso revisioni ed aggiustamenti continui di costruzioni teoriche altrui? Certo «Samonà visse una crisi personale dopo la prima Mostra di architettura in Sicilia, esposizione alla quale egli lavorò nel 1927 con Giuseppe Pensabene e Camillo Autore e che venne boicottata da Basile e Fichera»¹⁵ e «l'ostilità evidenziata in occasione della mostra da parte del suo ex-relatore certamente non creò un clima favorevole»¹⁶ tra i due, tanto da spingere, ad esempio, Samonà a rifiutare la «proposta di Basile di collaborare ai suoi corsi»¹⁷, ma nonostante i dissapori ed i contrasti sorti, perché l'opera intellettuale di Basile, malgrado la sua forte risonanza anche Europea, ha forse sfiorato solo tangenzialmente il progredire del pensiero di Samonà?

Nel suo libro, Basile teorizza tutte quelle che diverranno, in chiave certamente più moderna, le idee-strumento¹⁸ di cui si servirà successivamente Samonà: ad esempio, alla graduale nudità

compositiva proposta dall'architettura moderna, Samonà ha sempre contrapposto una continua ed intensa ricerca di motivi cromatici, chiaroscurali e decorativi, legati assieme da rapporti proporzionali e gerarchici tra le parti; questo è sostanzialmente quanto teorizzato da Basile stesso, il quale rimarcando ripetutamente il valore assunto dal disegno a mano libera ed il primato del sentimento delle linee¹⁹, così come per altro fatto dallo stesso Samonà, fa riferimento ad una serie di elementi alla base della composizione imprescindibili al fine di «determinare compiutamente il carattere»²⁰ dell'opera stessa. Questi elementi sono identificati nella struttura (costruttivo), nella parte decorativa a corredo (simbolico), nei materiali (il cui valore influenza le forme) e soprattutto nei rapporti proporzionali tra questi, i quali si dipanano nei concetti di grandezza effettiva e grandiosità, il primo ad indicare la dimensione reale dell'elemento rapportata «alla grandezza dell'uomo, che è una costante»²¹, la seconda connessa invece alla percezione che l'occhio ha delle parti, un'interpretazione del dato dimensionale «in sé complessa perché è legata tanto alla struttura quanto al simbolico e contiene un po' del grande, un po' del semplice, un po' ancora del magnifico e dello splendido»²². Il *trait d'union* tra le parti, così come già annunciato, diviene il primato del valore assunto dalla linea, quella stessa linea che Portoghesi definisce una forza e che Basile riterrà essere «l'interprete fedele sicurissimo, evidente, del sentire dell'artista. [...] quel mezzo di trasmissione del pensiero che determina e completa l'opera d'arte»²³.

Se allora «una architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze»²⁴, è dunque forse possibile rileggere Samonà attraverso le categorie del simbolico e del costruttivo, di grandezza effettiva e grandiosità introdotte da Basile e certo note allo stesso Samonà, materializzate, non dichiaratamente, mediante il «gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce»²⁵, il sentimento della linea, il primato del disegno e l'effetto percettivo frutto di quella dialettica cosciente tra grandezze effettive e sistemi percettivi, nell'ottica di una *Gesamtkunstwerk* di cui Basile per primo si fece promotore all'interno del panorama italiano.

Prendendo ad esempio in esame i due edifici realizzati da Samonà per la sede INAIL di Venezia tra il 1947 e il 1961 è possibile trovare un riscontro pratico a quanto sino ad ora enunciato: la frammentarietà del disegno in facciata, il diverso trattamento della parte strutturale rispetto al tamponamento, l'alternanza ritmica di elementi modulari, le diverse finiture superficiali del calcestruzzo armato, l'uso alternato di diverse tipologie di materiali (perlopiù calcestruzzo e Botticino), l'uso del colore (blu, giallo, arancione e grigio) a rimarcare gli elementi e la loro funzione, la ricerca volumetrica sperimentale, la difformità nel disegno in facciata a denuncia della spazialità e funzionalità interna, la ricerca proporzionale tra le parti ed all'interno anche del singolo elemento stesso, la verticalità del disegno delle linee strutturali in sovrapposizione a piani orizzontali che secondo arretramenti

meditati definiscono i pieni ed i vuoti, sono tutti aspetti che, seppur richiamanti in maniera dichiarata l'opera di Le Corbusier, Perret o Wright, sono reinterpretabili attraverso le categorie basiliane del costruttivo, del simbolico e della grandezza effettiva e grandiosità. Ancora un'altra opera emblematica di Samonà ed assimilabile a quanto realizzato da Basile, è l'ospedale CTO di Bari: qui un aspetto fondamentale degno di nota è il rapporto tra architettura e paesaggio, così come in Villa Igea a Palermo di Basile, ex nosocomio ora adibito ad albergo, dove la vicinanza dell'edificato con il mare influenza la disposizione degli spazi interni, ma anche dei pieni e vuoti in facciata; fa ulteriormente emergere la vicinanza a Basile la cura del dettaglio adottata negli interni.

In sintesi, forma, struttura e percezione del titolo stanno esattamente in questo, nell'acquisizione e riformulazione dei principi basiliani già ampiamente dibattuti, facendo così emergere una continuità almeno ideologica tra la figura di Basile e quella di Samonà, seppur l'enigma Samonà resta su più fronti irrisolto.

Note

1 OVIDIO, *Ars amatoria*, vol. III, I a.C-I d.C, v. 397; letteralmente «dell'ignoto nessun desiderio», ossia «non si può desiderare ciò che non si conosce». Gli scolastici, con riferimento all'appena citato verso di Ovidio, affermavano «Nihil volitum nisi praecognitum», ossia «Nulla è voluto che non sia stato prima conosciuto».

2 G.B.F. BASILE, *Il capitello soluntino forcella: ricerche in Solunto*, Stamp. P. Morvillo, Palermo 1885, p. 5.

3 F. PURINI, *L'enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, a cura di G. Marras, M. Pogacnik, Il Poligrafo, Venezia 2006, p. 226.

4 *Ivi*, p. 223.

5 M. POGACNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, cit., p. 35.

6 F. TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni tra architettura e urbanistica*, Testo&Immagine, Torino 1996, p. 10.

7 «La definizione di Tentori descrive un progressivo avvicinamento di Samonà all'architettura del Movimento Moderno. Ma quello di Samonà è un approssimarsi critico che implica una distanza, [...] senza abdicare del tutto alla sua formazione classica» in *Gli alberghi della città cartolina, considerazioni sulla trasformazione in albergo della sede Enel di Giuseppe Samonà*, «Per salvare Palermo», n. 11, 2005, p. 5.

8 PURINI, *L'enigma Samonà*, cit., p. 223.

9 I. KIM, *Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. Dai rapporti con la scuola romana alla scuola estiva CLAM*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, cit., p. 62.

10 *Ibid.*

11 L. SEMERANI, *Dare un nome alle cose*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, cit., p. 271.

12 Si veda: E. MARRONE, *I viaggi di studio di Ernesto Basile*, in *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Plumelia edizioni, Bagheria 2014, pp. 111-115.

13 Si vedano: G. LO TENNERO, *La biblioteca di Ernesto Basile dal 1899 al 1907. Volumi*, in *Dispar et Unum. 1904-2004. I cento anni del villino Basile*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Grafill, Palermo 2004, pp. 431-434; MARRONE, *La biblioteca di Ernesto Basile dal 1899 al 1907. Periodici*, in *Collezioni Basile e Ducrot*, cit., pp. 435-438.

14 La formazione di Ernesto Basile è stata di tipo classicista, incentrata attorno ad uno storicismo acriticamente accolto, seppur caratteristica precipua delle sue iniziali esperienze. Importanti furono gli studi ed i rilievi dei monumenti architettonici siciliani, perlopiù di epoca normanna e rinascimentale, e la collaborazione con suo

padre per la stesura del volume sulla *Curvatura della linea nell'architettura antica* (1884) di cui Ernesto curò l'apparato grafico a corredo del testo.

15 KIM, *Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà*, cit., p. 61.

16 *Ivi*, p. 62.

17 *Ibid.*

18 SEMERANI, *Dare un nome alle cose*, cit., p. 271.

19 *Del sentimento delle linee* sarà il titolo di uno dei paragrafi del capitolo I del libro *Architettura dei suoi principii e del suo rinnovamento* di Ernesto Basile.

20 E. BASILE, *Architettura dei suoi principii e del suo rinnovamento*, Novecento ed., Palermo 1882, p. 33.

21 *Ivi*, p. 48.

22 *Ivi*, p. 49.

23 *Ivi*, p. 61.

24 L. MORETTI, *Strutture e sequenze di spazi*, «Spazio», n. 7, 1952-1953, p. 9.

25 LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, a cura di P. Gerri, P. Nicolini, Longanesi & C., Milano 1973, p. 16.

Il Laureato. Costantino Dardi e Giuseppe Samonà

Roberta Albiero

«Ora Samonà non insegnava più: se ne stava nel suo studio dei Tolentini, illuminato da un'alta finestra sulla calle e la luce risaltava con un'ombra lungo il calco della main ouvert alle sue spalle. Andavamo spesso da lui a cercar consiglio, porre problemi, aprire discussioni, ma la facoltà oramai eravamo noi, la nostra generazione questa volta stava dietro la cattedra, ad insegnare, ad interrogare se stessa»¹.

Costantino Dardi intercetta, nella sua formazione, uno dei momenti più felici della scuola veneziana diretta da Giuseppe Samonà tra il 1945 e il 1973. Lo IUAV di Samonà, negli anni in cui Dardi vi studia, tra il 1955 e il 1962, diventa, grazie alla geniale capacità di immaginare e di organizzare del maestro, «un'isola di intelligenza e di passione architettonica nel mare morto della tarda-accademia italiana»², come dirà Giancarlo De Carlo. E aggiunge, una considerazione significativa: «È difficile capire oggi cosa succedeva allora, perché le divergenze sono diventate motivo di silenzio – e di solitudine – mentre in quegli anni erano motivo di interesse, confronto e discussione»³.

Francesco Tentori nel suo libro più bello, *Imparare da Venezia*, definiva questo straordinario periodo, tra il finire degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta «uno dei singolari momenti magici dell'architettura italiana»⁴, per l'estrema importanza della ricerca teorica e progettuale avvenuta allo IUAV in quegli anni ad opera del gruppo Samonà, anticipato dalle ricerche di Saverio Muratori, e di quella dell'ambiente milanese legato alla «Casabella-Continuità» di Ernesto Nathan Rogers.

Il clima sperimentale che caratterizza l'Istituto Universitario di Architettura, è favorito dalla presenza di personalità eterogenee, volute dal suo direttore, che aprono a nuovi fronti sulle tematiche delle trasformazioni urbane e a confronti transdisciplinari. Un punto di forza, per Samonà, che crede fermamente nel dibattito permanente, esteso anche al di fuori dalle aule, negli spazi della città e del vivere. Le questioni sulle quali, all'inizio degli anni Sessanta, si riflette e si sperimenta, riguardano, come è noto, il rapporto architettura-urbanistica, la necessità di pensare la città e il territorio a nuove scale, le risposte a nuove funzioni attraverso nuove configurazioni tipologiche. Gli obiettivi del dibattito non miravano tanto alla messa a punto di modelli definitivi, quanto piuttosto a una ricerca sul campo attraverso il lavoro didattico e occasioni esterne, come i concorsi.

Il clima di passione ed entusiasmo è evidente in questo passaggio in cui Dardi ricorda quegli anni: «I corsi di Samonà rappresentavano l'esperienza culturalmente più stimolante e didatticamente fertile della Scuola di Venezia. Avevamo ascoltato straordinarie lezioni di economia politica e di filosofia, di estetica e di sociologia, tutte tese a scavare le motivazioni profonde della storia dell'uomo e a scoprire le nuove leggi dell'architettura e della città. Avevamo assistito ad illuminanti letture dell'antico e del moderno, Le Corbusier e Venezia, la struttura urbana di Roma e il progetto del razionalismo tedesco. Avevamo indagato le città venete per recuperare, disegnando grandissimi vuoti, la qualità intensa del loro spazio; avevamo studiato le mappe e i catasti agrari per definire le leggi di sviluppo della



campagna urbanizzata, avevamo smontato gli organigrammi del terziario pubblico e privato per ripensare l'amministrazione, la cultura, la politica, la giustizia. Nessuno dei modelli o dei miti di quegli anni, la direzionalità o la nuova dimensione urbana, l'industrializzazione del Mezzogiorno, o il sistema fluviale padano, sfuggiva ad una analisi densa, complessa, a molte dimensioni: sullo sfondo emergeva una nuova figura architettonica, più ricca di motivazioni, una forma più intensamente legata al luogo e alla storia, un oggetto legittimato da un principio d'esistenza»⁵.

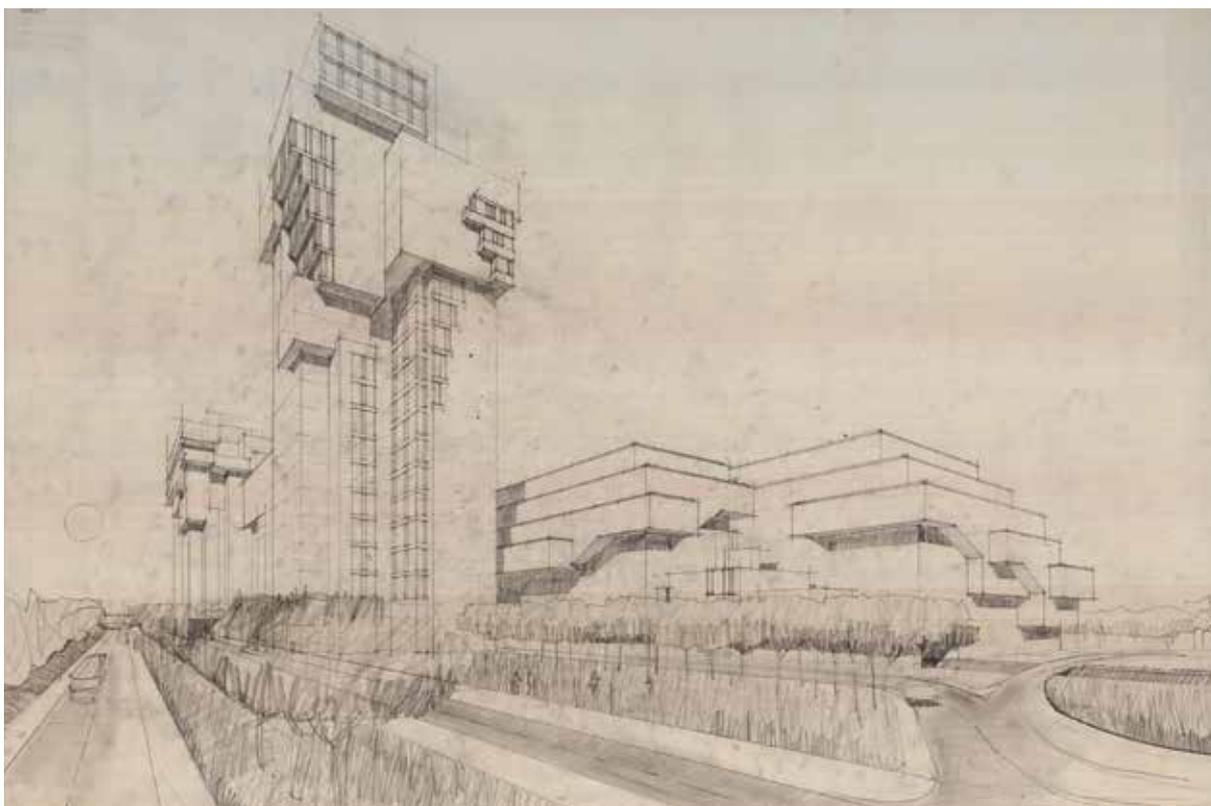
Sempre riguardo all'esperienza di quel periodo, in *Semplice lineare complesso*, Dardi scriveva: «Venezia 1962. Già da alcuni anni Samonà ha impostato i suoi corsi di composizione all'Istituto Universitario di Architettura sul tema delle attività terziarie e sull'esigenza di un loro profondo rinnovamento tipologico. La metodologia seguita affronta in maniera assolutamente originale il problema, andando alle sue radici, approfondendone la complessa fenomenologia e ipotizzando una serie di radicali trasformazioni alla luce delle nuove domande emergenti dalle istanze di sviluppo della collettività e delle esigenze di ristrutturazione del territorio. I singoli cicli ed i diversi organigrammi vengono smontati, analizzati, e ricomposti nella prospettiva del superamento della parcellizzazione del lavoro, dell'eliminazione dell'organizzazione gerarchica, secondo nuovi obiettivi di autonomia e creatività. Da tale esplorazione la progettazione riceve straordinari impulsi anche sul piano della ricerca linguistica»⁶.

L'organizzazione didattica, portata avanti dai giovani professori chiamati da Samonà, prevedeva una progressione verticale che, all'apice, era rappresentata dai due corsi di composizione tenuti dallo stesso Samonà, al quarto e quinto anno.

Superati questi, gli allievi architetti si avviavano, seguiti dallo stesso Professore, all'elaborazione del progetto di tesi. Questi denotano quegli stessi caratteri di sperimentazione che ritroviamo anche nei progetti di concorso dello stesso periodo: per i centri direzionali, in particolare quello di Torino, nei piani, quello del Vajont certamente tra i più importanti, e nel progetto per la Nuova sacca del Tronchetto. A questi concorsi partecipano i giovani laureati e laureandi del gruppo Samonà: oltre a Dardi, De Carlo, Valle, Canella, Tentori, Polesello, Semerani, Pastor, Bellavitis, Rudi, Tamaro, Cappai, Mainardis, Ceccarelli, Marconi, Gambirasio.

Costantino Dardi è certamente uno degli allievi prediletti di Giuseppe Samonà, forse il suo migliore allievo, con il quale intrattiene un rapporto particolare, così come raccontano molti testimoni dell'epoca, da Egle Renata Trincanato a Luciano Semerani, da Emilio Mattioni a Valeriano Pastor.

Riperkorrendo le vicende biografiche di Dardi, lo vediamo nel 1955 iscritto all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dopo gli studi classici al liceo Stellini di Udine e la scelta di fare l'architetto prevalere sulla passione per il giornalismo. Dardi mostra subito un talento precoce. Segue i corsi tenuti da Egle Renata Trincanato (*Elementi di architettura e rilievo dei monumenti*, primo anno), Bruno Zevi (*Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*, secondo anno), Carlo Scarpa (*Applicazioni di geometria*



02

01. Planimetria generale. Assetto della viabilità territoriale in presenza di un nucleo infrastrutturale. Al centro la fascia dei servizi pubblici.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi

02. Prospettiva da sud-ovest.

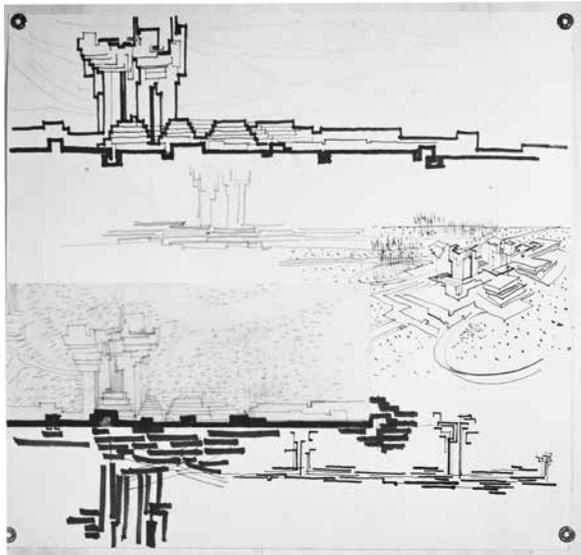
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi

descrittiva, secondo anno), Ignazio Gardella (*Elementi di composizione*, terzo anno), Giancarlo De Carlo (*Caratteri distributivi degli edifici*, terzo anno), Giovanni Astengo (*Urbanistica 1*, terzo anno), Franco Albini (*Architettura degli interni, arredamento e decorazione*), Luigi Piccinato (*Urbanistica 2*, quarto anno), Mario De Luigi (*Scenografia*, quarto anno) e Giuseppe Samonà (*Composizione architettonica 1 e 2*, quarto e quinto anno)⁷.

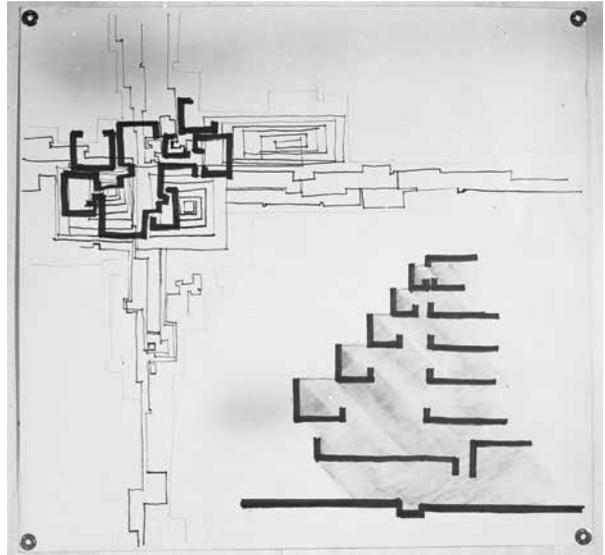
Nel 1961 è già assistente volontario di Samonà e della Trincanato e nel 1962 discute la tesi di laurea, elaborata con Daria Ripa di Meana, con il massimo dei voti. Il progetto, tuttavia, non ottiene la lode. Racconta Ariella Zattera che Dardi non parlerà mai di quell'episodio, rimosso ma non dimenticato, dal suo carattere orgoglioso e permaloso⁸.

Il progetto di tesi di laurea, *Proposta per una scuola secondaria*, è descritto da Dardi come un «progetto sperimentale avente come tema lo sviluppo di un organismo scolastico territoriale che coinvolgeva alla grande scala temi di natura infrastrutturale e una visione nuova e sociale dell'istituto scolastico»⁹.

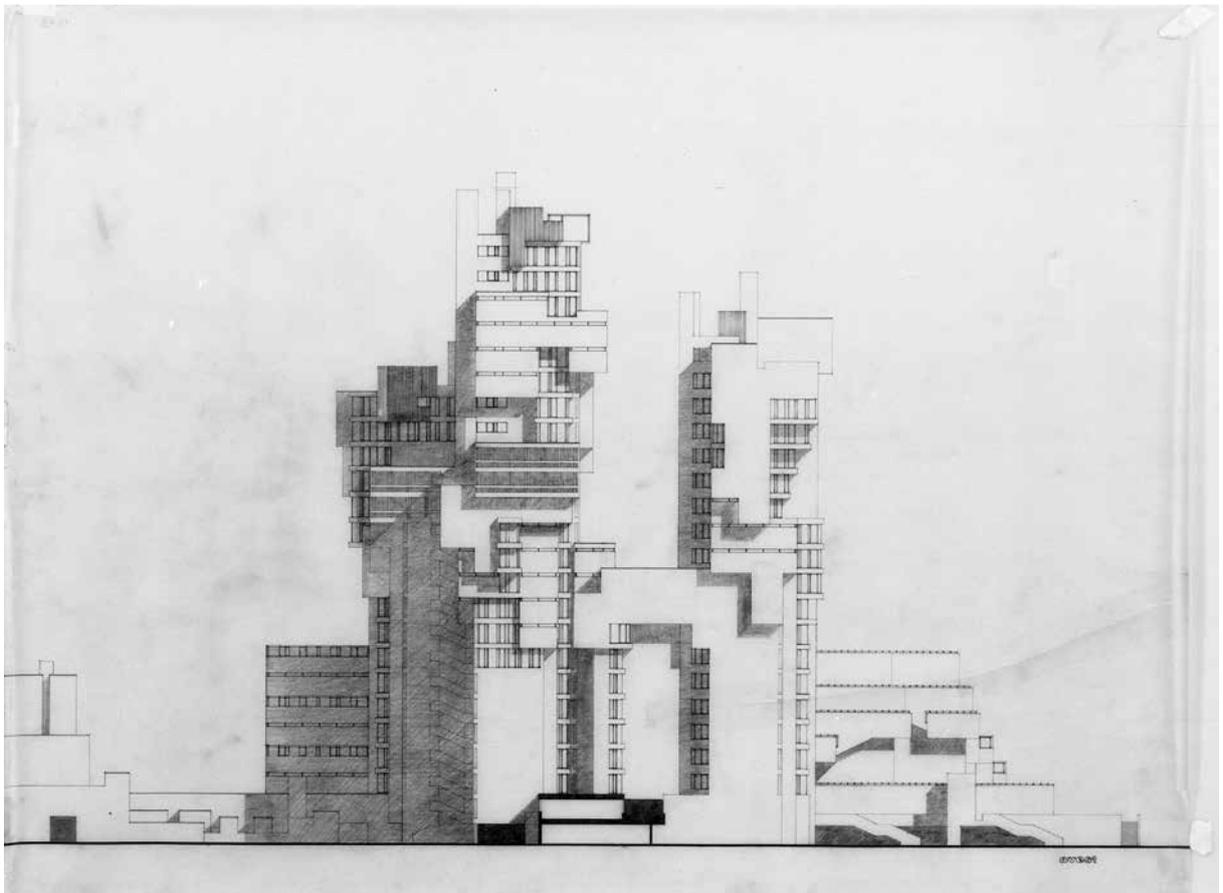
Da subito il progetto colpisce per il carattere esplorativo, in continuità con alcune delle tematiche su cui Samonà insiste: la questione della dimensione territoriale connessa all'infrastruttura e lo studio di nuove tipologie per nuove funzioni, con particolare accento su quella direzionale, ospedaliera, scolastica.



03



04



05

03-04. Studi di progetto.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi

06. Prospetto ovest.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi



06

Il lavoro di ricerca su un'idea di scuola che risponda a rinnovati aspetti sociali, culturali e pedagogici intercetta la necessità di definire un programma funzionale adeguato e coerente con la sua organizzazione spaziale. Dardi in *Semplice lineare complesso*, nella sezione che contiene i primi progetti, scrive: «L'ipotesi di base prevede l'unificazione dei diversi tipi di scuola secondaria, l'estensione dell'obbligo ai 17 anni, la formazione di complessi scolastici per 5-6000 ragazzi, presenti, con i docenti, a tempo pieno. I grandi studi collettivi formano le piastre quadrate digradanti sul terreno, mentre le aule speciali, le biblioteche, gli studi sono sistemati nelle torri. Mense, attività ricreative e sportive sono integrate in un nucleo ove si concentrano le attrezzature ed i servizi di un vasto territorio aperto»¹⁰.

La tesi riscuote successo, tant'è vero che viene pubblicata nel giugno del 1963 su «Casabella» dedicato ai progetti di architetti italiani, «L'Espresso», «L'Architettura-cronache e storia» e «L'Architectures d'aujourd'hui»¹¹ e ottiene, anche, il premio IN/ARCH-Domusac nel 1963.

Manfredo Tafuri in una presentazione dei primi lavori di Dardi, nel 1967, sosteneva che la tesi: «tentava una mediazione fra una problematica a grande dimensione ed una conformazione dell'oggetto architettonico, non tanto alla ricerca di un fittizio rapporto causa-effetto o di un'altrettanta fittizia continuità metodologica, quanto come sperimentazione degli effetti indotti da un'ipotesi figurativa ad alto livello di articolazione sulla struttura del modello territoriale di riferimento scelto»¹².

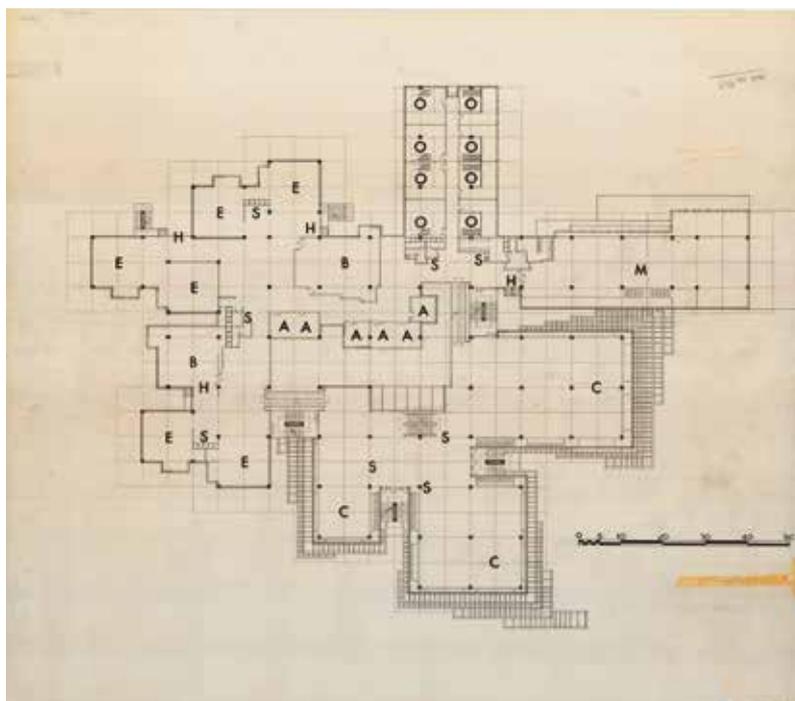
La tesi rispecchia il clima della cultura architettonica, tra il 1960-1962 ed esprime la «dimensione del presente come rifiuto, in uno, di ogni escatologia rivolta ad un futuro pacificante come regno dei fini, e di ogni nostalgia per mistici ritorni ad equilibri perduti. [...] Atto realistico, e coraggioso, nei confronti della situazione storica in cui siamo immersi»¹³. Una tesi sperimentale laddove, scrive ancora Tafuri, «Si può infatti compiere un esperimento solo quando i fondamenti storici di esso siano accettati almeno come riferimenti e sempre in senso istituzionale»¹⁴.

I contenuti della tesi di Dardi sono parte anche delle esperienze di concorso condivise negli stessi anni dal gruppo Samonà. Egle Renata Trincanato, costantemente al suo fianco, sostiene che Samonà «captava le idee dei giovani, se ne entusiasmava, le elaborava fino a poter sembrare lui stesso il generatore di tali idee, che invece nascevano da altri»¹⁵.

Ruoli e contributi, come in tutti i progetti collettivi, non sono di facile attribuzione e, tuttavia lo stretto legame tra Samonà e Dardi, che pone quest'ultimo in una posizione di interlocutore privilegiato, soprattutto per i problemi morfologici¹⁶, appare una costante.

Del concorso per Centro direzionale di Torino, del 1963, Emilio Mattioni, intervistato da Tentori, racconta: «Concretamente, sullo svolgimento del lavoro, l'impressione che ne conservo oggi è che tutti noi, in sostanza, fornimmo un contributo ad una sorta di dialogo appartato Samonà-Nino Dardi, mentre noi eravamo suggestionati da un'immagine: quella del centro scolastico che gli stessi – relatore e laureando – avevano impresso al progetto di laurea Dardi-Ripa di Meana»¹⁷.

06. Fotografia del modello.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi



07

È, sicuramente, un progetto molto lontano, quello della scuola media, dagli sviluppi futuri della ricerca dardiana, alimentata anche da altre esperienze di crescita e confronto con il gruppo Samonà, come quella, nel 1964, in occasione del progetto di concorso per la Nuova sacca del Tronchetto. A Dardi è affidato da Samonà un ruolo primario, come racconta Semerani «una specie di delega a preparare, il primo, le sezioni; il secondo la silhouette e il plastico»¹⁸.

Il lavoro di sperimentazione iniziato con il Centro direzionale di Torino, nel 1962, viene sospeso per l'inizio dei progetti della ricostruzione del Vajont nel 1963. Dardi, chiamato alla leva militare, lavora al progetto per il comprensorio del Vajont e, soprattutto, nella logica di attuare un piano attraverso interventi architettonici, al progetto della scuola elementare di Longarone.

Tuttavia, Dardi, intenzionato a perseguire una sua linea di ricerca, attribuisce un valore relativo, seppur riconosciuto, ai lavori in collaborazione con altri, tanto è vero che, all'interno di *Semplice lineare complesso*, questi sono presentati a sé e denominati *Progetti collettivi*. Le ragioni di tale scelta sono spiegate da Dardi: «Ma proprio perché il progetto in collaborazione è un fenomeno che ha delle motivazioni precise; proprio perché anche attraverso i progetti collettivi si è determinata la mia formazione, ho ritenuto giusto raccogliere queste opere la cui paternità soltanto marginalmente mi sfiora: correndo il rischio di accreditarmi presuntuosamente le idee di Giuseppe Samonà o di altri amici ma, contemporaneamente, documentando le esperienze che hanno influenzato le mie scelte successive e i miei attuali orientamenti»¹⁹.

Nella vasta produzione di Dardi, è sicuramente possibile affermare che l'eredità del maestro non si proietta al di fuori delle prime esperienze veneziane.

07. Pianta del sesto piano: A. aule da 30 allievi; B. aule grandi; C. grandi studi; O. unità didattiche; M. esercitazioni manuali.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi



08

Nella distanza che separa Dardi dal suo maestro trapela, tuttavia, un'affinità elettiva che risiede nell'attitudine alle sfide, al coraggio di sperimentare e vivere la dimensione del presente. Sfida che l'architetto friulano porterà avanti con determinazione, sensibilità non sottraendosi ai rischi di un percorso solitario.

Nella produzione degli anni veneziani di Dardi emergono visibilmente, piuttosto, echi della lezione di Carlo Scarpa e reminiscenze delle esperienze costruttiviste e brutaliste, che aprono la via alla ricerca di un linguaggio assolutamente personale.

Il distacco tra allievo e maestro, già iniziato con i primi soggiorni a Roma, si fa radicale nel momento in cui Dardi si accosta al mondo dell'arte, in particolare all'arte concettuale e al minimalismo, spingendosi sino al limite estremo della coincidenza tra atto architettonico e atto artistico. Per Dardi la relazione con il mondo dell'arte, che frequenta assiduamente e per il quale progetta indimenticabili allestimenti, è imprescindibile.

Della frequentazione con Samonà, possiamo sostenere che perduri in Dardi l'amore per i solidi platonici di matrice lecorbusieriana, che diviene espressione formale della sequenza dei volumi nella luce del paesaggio mediterraneo che per il maestro siciliano coincideva, oltre che con le sue origini, con la lezione di Le Corbusier, mentre per il nordico Dardi, attratto dai volumi puri e dalle strutture astratte dell'arte minimale, è anche la folgorazione da cui è colto dopo il suo primo viaggio in Tunisia.

I solidi platonici che Dardi aveva scoperto sulla mensola polverosa della prima aula di disegno, rivisti nella pittura di Cézanne, amati nelle pagine di *Vers un architecture* di Le Corbusier, ritrovati in Piero della Francesca, diventano, nella città araba, figure assolute, che, al limite della figurazione e della forma, si trasfigurano nel paesaggio, quello assoluto di Djerba, disegnato da centinaia di piccole moschee «ove le forme primarie dei solidi platonici, il cubo, la sfera, un cilindro combinano le loro relazioni sempre nuove secondo mutazioni che sembrano guidate da una norma matematica»²⁰.

Note

1 C. DARDI, *All'ombra della main ouvert*, in *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 104.

2 F. TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina, Roma 1994, p. 57.

3 *Ibid.*

4 *Ivi*, p. 7.

5 DARDI, *All'ombra della main ouvert*, cit., p. 104.

6 DARDI, *Semplice lineare complesso*, Kappa/A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 1987, p. 73.

7 Le informazioni sono tratte da: L. PAVAN, *Vita e opere di Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell'archivio*, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, 1997.

8 A. ZATTERA, *Il colpo d'ala*, in *Costantino Dardi, Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992, p. 180.

9 DARDI, *Semplice lineare complesso*, cit., p. 55.

10 Dalla relazione di progetto pubblicata in «Casabella» n. 276, giugno 1963: «L'ipotesi urbanistica cui si rifa questa proposta di scuola secondaria è quella di un territorio aperto (comunità agricole disperse nella campagna oppure zone di interferenza tra le aree di influenza di città di provincia di media dimensione) sottoposto ad un profondo intervento di ristrutturazione. L'inserimento

08. Dardi presenta il progetto di tesi di laurea, a destra Bruno Zevi.

© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi

di nuove attività produttive e la formazione di nuclei infrastrutturali sono presupposti in stretta correlazione con il nuovo assetto viario fondamentale del territorio, al fine di potenziare quella funzione di intermediazione e di sollecitazione che tali nuovi interventi dovrebbero sviluppare tra i vari insediamenti umani preesistenti». All'interno di uno di questi nuclei infrastrutturali (riferiti ad aggregazioni residenziali che si aggirano complessivamente intorno ai 100.000 abitanti) la scuola secondaria è individuata dimensionalmente in modi da giustificare un'efficiente e razionale utilizzazione delle attrezzature generali d'istituto (biblioteche, laboratori, sale per riunioni collettive, palestre, officine, campi sportivi teatri, sale per spettacoli, mense, collegi e case albergo) ed è caratterizzata altresì dal porsi come nucleo attivo per il coordinamento e la promotion degli scambi di natura culturale e spirituale della collettività. [...] Ne deriva il superamento della suddivisione dell'organismo scolastico in aule, che presuppongono una dinamica di gruppo dimensionata sulla classe; ad essa si dovrebbe invece sostituire la dinamica relativa ai gruppi liberamente formantisi, da un lato, e ad una collettività più ampia, dall'altro, nella quale si formino concrete occasioni di autogoverno e di responsabilità collettiva. I vari periodi della giornata scolastica si configurano allora attorno ad alcune fasi fondamentali: il momento dello studio e della ricerca generale, il momento dell'insegnamento e dell'informazione, il momento della ricerca specifica, il lavoro manuale, la ricreazione e lo sport.

L'individuazione di tali fasi deriva da un doppio processo, per un verso di traduzione tipologica e distributiva di quelle premesse pedagogiche, politiche, sociologiche e psicologiche cui si è accennato, per altro verso invece di proposizione di nuove ipotesi pedagogiche attraverso la ricerca compositiva ed espressiva di un nuovo organismo. Quello che viene qui illustrato si struttura fondamentalmente intorno ad un nucleo centrale rappresentato dalla giustapposizione dei grandi studi degli allievi (che si sviluppano per cinque piani sopra una zona a due piani dedicata ad alcune attrezzature generali d'istituto ed ai vari raccordi viari) e dei tre gruppi di torri binate, variamente articolate e dimensionate in altezza. Da questo nucleo fondamentale si dipartono, lungo alcune direttrici fondamentali, i complessi delle officine, delle palestre, delle mense e convitti, dei teatri e sale da spettacolo, organizzati indipendentemente dalla rete stradale secondo diversi sistemi di aggregazione e caratterizzati da una varia apertura verso il flusso degli interessi e delle funzioni collettive della città, sì che per l'allievo essi costituiscono occasione per una completa esperienza civile».

11 «Casabella», n. 276, giugno 1963; «L'Espresso», 26 aprile del 1964; «L'Architettura-cronache e storia», n. 106, agosto del 1964; «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 119, marzo 1965.

12 M. TAFURI, *Dardi. Presentazione*, edizione provvisoria 15 dicembre 1967, Edizioni Universitarie Italiane. Il testo di Manfredo Tafuri è stato pubblicato in «Lotus», n. 6, 1969, pp. 162-169.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 TENTORI, *Imparare da Venezia*, cit., p. 46.

16 *Ivi*, p. 25.

17 *Ivi*, p. 38.

18 *Ivi*, p. 43.

19 DARDI, *Semplice, lineare, complesso*, cit., p. 73.

20 DARDI, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, in *Architettura in forma di parole*, cit., p. 130.

**Per una «nuova
esperienza sensibile».
Samonà e il
contributo didattico
della componente
culturale veneta
presso lo IUAV
nel dopoguerra:
tra decorazione,
interni e arti applicate**

Rossana Carullo

Mi sono occupata molti anni fa, dal 1994 al 1997, di ricostruire il progetto didattico di Giuseppe Samonà allo IUAV¹. Fu un lavoro lungo e per certi versi pionieristico, poiché molti degli archivi oggi a disposizione, nel 1994 non solo non erano ancora stati riordinati, ma non erano neppure accessibili. La vicenda della scuola veneziana era unanimemente riconosciuta come esemplare e Samonà ne emergeva come il suo indiscusso artefice. La bibliografia esistente era principalmente costruita su testimonianze di esperienze vissute dagli allievi che in quel tempo condivisero quell'avventura e che si trovarono a loro volta protagonisti dell'insegnamento in quella scuola negli anni 60 e 70. Non a caso erano più spesso quegli anni l'oggetto di riflessione. Non esisteva un lavoro sistematico che ricucisse le esperienze didattiche intraprese da Samonà nel dopoguerra nella scuola, in un quadro organico, o forse sarebbe meglio dire, eccentrico². Eccentrico perché l'organicità che si stava cercando appariva in un modo tutto suo, come necessità di un grado più complesso e più radicato nella storia di quello sembrava emergere da quegli studi. Credo che il vero contributo del lavoro, pubblicato solo molto dopo³, sia stato di definire quel quadro di complessità.

In questa diversa struttura critica ogni singola esperienza didattica poteva essere letta in una prospettiva più ampia tale da far emergere differenti relazioni temporali e concettuali tra insegnamenti, una sorta di condizione rizomatica *ante-litteram*. In questa logica la ricerca si aprì agli intrecci dei contributi degli insegnamenti spesso ritenuti minori, la *Plastica Ornamentale*, piuttosto che il *Disegno dal vero*, la *Decorazione*, l'*Arredamento e decorazione*, la *Scenografia*, la *Letteratura Italiana*, ecc., ma che furono capaci nei primi anni del dopoguerra, di trasfigurare alla contemporaneità i valori di una cultura figurativa, estetica e letteraria, diversamente operante nella città, dalla sua Accademia di Belle Arti, ai rapporti con la vicina Scuola di Ingegneria o di Lettere di Padova, alle sue istituzioni come la Fondazione Querini Stampalia, per non parlare della sua sempre presente dimensione mitteleuropea. Fu questo, a suo tempo, un contributo importante per la definizione di un'identità dello IUAV, ma quasi sempre letto dalla critica per parti, quelle delle singole figure che lo rappresentavano⁴. Le reciproche relazioni che si innescarono entro il contesto didattico della scuola vista nell'interezza della sua articolazione didattica, non erano invece a quella data del tutto chiarite. Del resto non era possibile chiarirle se non nell'ottica di una lettura critica sintetica, non ancora scritta allora⁵. L'interesse infine per il quale torno a riflettere oggi su quella lettura, va oltre l'occasione che pure si nomina appunto *Rileggere Samonà*. Oggi, una rilettura del ruolo avuto da quelle discipline è forse una tappa da percorrere nuovamente, non più per riflettere sull'insegnamento dell'architettura, ma semmai per comprendere il ruolo avuto da quelle discipline minori, come prodromi di un'altra complessa geografia italiana dell'insegnamento che oggi preme con urgenza per essere diversamente conosciuta: quella del design⁶.

Con la definizione di «nuova esperienza sensibile» Samonà cercherà di descrivere il processo di rinnovamento dell'insegnamento dell'architettura che si stava apprestando a compiere nel dopoguerra. La volontà di abolire qualsiasi tipo di precetto richiedeva forme di apprendimento mai date a priori: la conoscenza si presentava allora come un'«esperienza», con un'attitudine a trasfigurare costantemente il senso comune degli schieramenti culturali e/o accademici⁷. Mentre con il termine «sensibile», egli introduceva il necessario grado di oggettivazione dato dall'approfondimento dettagliato, finalizzato a costruire il valore di scientificità necessario a limitare le 'doti immaginative' dell'allievo, espressione che tanta parte aveva nei programmi d'insegnamento degli anni accademici precedenti alla sua carica di direttore. Solo quest'approfondimento dettagliato poteva divenire progetto, un progetto aderente a quelle che egli amava definire ripetutamente le «reali esigenze della vita» secondo le quali si dovrebbe condurre: «lo studente allo studio di problemi modesti e aderenti alla realtà più che verso studi di carattere monumentale; in compenso si dovrebbe richiedere allo studente un maggior approfondimento di tutti i lati del problema»⁸. Per ottenere quest'obiettivo il primo atto era stabilire una diversa organizzazione didattica governata dall'interdisciplinarietà. Gli insegnamenti avrebbero dovuto dialogare costantemente tra loro, formando dei gruppi: artistico, scientifico e moderno, collegati a una biblioteca intesa come luogo del confronto didattico e dialettico, oltre le ore di lezione. Era questo il meccanismo per la costruzione della conoscenza come «esperienza sensibile». Non sembrerebbe nulla di nuovo dato che, i raggruppamenti per materie affini, governavano già le articolazioni disciplinari dall'impianto giovanoniano⁹. Ora la secca riduzione alle due principali articolazioni, artistica e scientifica, veniva spargliata dall'introduzione del moderno, eliminando di fatto qualsiasi concessione con vuoti elenchi burocratici. Il 'gruppo moderno' cambiava le carte in tavola, costringendo ad una dimensione critica, prima che organizzativa, di quel rapporto originario tra discipline artistiche e scientifiche che di fatto aveva caratterizzato il dibattito stesso sulla nascita delle scuole di architettura in Italia¹⁰. Una dimostrazione del carattere eccentrico del processo di rinnovamento innescato da Samonà, ottenuto introducendo, entro le articolazioni didattiche esistenti, quelle minime dislocazioni di senso e contenuto, capaci di modificare il tutto per interazione.

È in quest'orizzonte e nei pericoli che il moderno potesse sostituire l'antico, precetto per precetto, che credo vada compresa l'importanza che ebbe per Samonà la componente culturale veneta e mitteleuropea di una parte dei docenti, non tanto e non solo per se stessa e per la qualità delle personalità chiamate a rappresentarla. Piuttosto perché queste avrebbero impedito qualsiasi riduzione della complessità a facili adesioni precettistiche o peggio ancora stilistiche, compresa quella nei riguardi del 'moderno internazionale', di cui già nel 1929 egli aveva messo in luce l'aporia, individuata nella volontà di «infrangere i ceppi di una disciplina millenaria per rifarsi vergine alle radici, rivolgendo tutta la sua appassionata esaltazione verso le ragioni inesplorate del futuro. [...] perciò

intendiamo considerare gli internazionalisti, come i romantici moderni dell'architettura». Un'inattualità¹¹, che garanti paradossalmente alla scuola di divenire in poco tempo il luogo dell'elaborazione più avanzata del pensiero architettonico del dopoguerra. Una cultura per conciliare innovazione e tradizione¹², ma forse sarebbe meglio dire per garantire che il rinnovamento della didattica, come dei linguaggi che essa avrebbe dovuto sperimentare, non si trasformasse in equilibrio precostituito¹³, ma in un metodo processuale capace di mettere e rimettere in discussione i suoi presupposti «paventando che la soluzione formale rapidamente toccata potesse costituire un impedimento ad approfondire i problemi più interni della progettazione, cioè del pensiero, che si esercita nello spazio e nel tempo affidando all'immagine deleghe verificabili solo nel futuro»¹⁴. Così il ridisegno degli elementi dell'architettura contemporanea, che sostituì quello dei monumenti antichi, prima che essere modello da prendere a riferimento, aveva il compito di introdurre a un pensiero capace di mettere ogni volta in discussione i suoi stessi presupposti, per porsi fuori dagli schieramenti precostituiti così come dalle forme precostituite, fossero esse derivate dall'accademia o dal moderno. In questo la città di Venezia, prima ancora che campo di sperimentazione della prassi progettuale, diveniva la grande metafora di questo rapporto tra innovazione e tradizione, anzi lo rendeva imprescindibile.

Non bastava dunque agire pragmaticamente nella città, se essa era una metafora prima che un luogo fisico, andava vissuta e non recensita, andava colta nella sua potenzialità eversiva anche e forse soprattutto nei confronti della contemporaneità. Per questo necessitava della mediazione di quelle personalità, che formatesi nell'alveo della cultura veneta, potevano incarnarne lo spirito seguendo la catena che indissolubilmente le portava alle origini tardoantiche e a Bisanzio. Le matrici spaziali della città incarnavano questo spirito: lo scorrere filmico delle sue superfici e quella quarta dimensione temporale che ne struttura la percezione fisica, si facevano metafora della processualità stessa del suo metodo didattico, sempre pronto a ripartire da zero dopo ogni lungo viaggio. Ricorda un allievo di quegli anni, oggi prestigioso maestro dell'architettura italiana Valeriano Pastor, che: «in fondo quel modo di consistere della scuola era giocato dalla città stessa e cioè ricadeva, sapendolo o non sapendolo, nella stessa condizione processuale della città, insomma in altre parole il senso della città era vissuto in quella stessa esperienza della scuola. Non che questa fosse una via ricercata. Forse era proprio quel principio e abitudine a interrogarsi sulle ragioni del proprio fare che ha indotto a tale processualità e a tale somiglianza con la struttura formale della città»¹⁵. A Samonà va il merito di aver saputo costruire la *koimè* affinché questo potesse diventare un'esperienza vissuta della scuola. Allora non è tanto il ruolo che su tutti, ha esercitato la figura di Carlo Scarpa, che Samonà trovò a Venezia sin dal suo arrivo negli anni 30, quanto la possibilità che essa fosse parte di una convergenza storico-culturale dalle complesse articolazioni interdisciplinari, a sua volta messa a confronto con gli esponenti della cultura architettonica più avanzata del momento¹⁶.

Ecco che allora i corsi ritenuti minori, quelli che nella loro stessa denominazione apparivano lacerti di un mondo accademico ormai in frantumi, potevano uscire dalla loro condizione ineffettuale per comporre un diverso quadro identitario. Mentre Scarpa insegnava dapprima *Ornato* e poi *Decorazione*, nel 1948 il pittore Mario De Luigi¹⁷, suo sodale degli anni accademici di formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, gli si affianca nell'insegnamento di *Scenografia*, con il preciso scopo «di trasmettere agli allievi la capacità di vedere l'opera d'arte, sapendo leggere la sua grammatica compositiva, ed una sintassi dei suoi elementi formali: segni, colori, spazi»¹⁸, secondo una modalità di lettura delle forme che non era individuazione di stilemi, ma la possibilità di estenderne nella contemporaneità l'ordine logico, riconosciuto nelle opere consegnateci dalla storia. Era la possibilità di dedurne i loro principi formativi, le loro forme formanti, prima che i risultati stilistici, un modo di vedere nuovo l'antico attraverso le tecniche proprie delle arti plastiche. Al contempo Samonà, nella seduta del Consiglio del dicembre del 48, «lamenta la deficienza di cultura umanistica che si riscontra nella massa degli studenti che provengono dal liceo artistico»¹⁹. Ritiene necessario procedere allo sdoppiamento di un altro corso complementare, quello di «Letteratura italiana per l'approfondimento delle teorie estetiche contemporanee volte alle arti plastiche e all'architettura. Così anche l'insegnamento di Storia dell'arte e Storia stili dovrebbe essere reso più elevato, [...] dovrebbe essere aggiunto un corso di lezioni di carattere monografico [...] indicando un metodo d'indagine filosofico critico»²⁰. Sono le condizioni per l'arrivo a Venezia, dall'a.a. 1948-49, di Manlio Dazzi, poeta e critico, da trent'anni direttore della biblioteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, interprete della cultura veneziana poiché capace di «sviluppare in maniera originale lo studio di una tradizione letteraria e linguistica e di una cultura regionale entro precise coordinate geografiche, nella dialettica tra Venezia e la terraferma»²¹, oltre che ottimo conoscitore di *Esperienza ed educazione*, di John Dewey. Contemporaneamente si aggiunge Bruno Zevi che, commemorando nella sua lezione inaugurale dell'a.a. 1949-50 i quarant'anni della morte di Franz Wickhoff²², sancisce quel circuito storico-critico dalla Scuola di Vienna conduce alla riscoperta del tardoantico. In questa direzione si muove anche il famoso storico dell'arte Sergio Bettini che, dalla vicina Padova, stava costruendo la propria lettura sulla modernità delle matrici spaziali filmiche della città di Venezia²³. Una tradizione che arriverà sino al suo allievo Giuseppe Mazzariol, in quegli anni assistente di Giulio Lorenzetti e poi di Bruno Zevi, sino a divenire professore allo IUAV nel '64. Ed è ancora Zevi, reagente esterno di questa interna *koinè* che Samonà alimentava, a dar voce al tributo offerto da Samonà stesso al vecchio professore di *Arredamento e Decorazione*, Guido Costante Sullam. Quest'ultimo, formatosi tra la Scuola di Ingegneria di Padova, l'Accademia di Belle Arti di Venezia, legato alla cultura mitteleuropea della Secessione di Vienna, Monaco e Darmstadt – dove conobbe personalmente Olbrich – poteva essere in quel momento di rifondazione, il referente anche simbolico di un fondamento storico preciso: «quando il movimento moderno si affermò anche in Italia e

cercò un fondamento storico, furono questi gli uomini cui i giovani si richiamarono con devozione: in essi riconobbero i padri sensibili e onesti»²⁴. Prima del suo allontanamento dall'insegnamento nel 1939, per le sopraggiunte leggi razziali, egli doveva ricordare a Samonà quel suo ancor più antico maestro con cui si laureò a Palermo nel 1922: Ernesto Basile, consapevole conoscitore delle teorie viennesi del purovisibilismo, come dimostrato dai recentissimi studi condotti sotto la spinta dell'associazione degli storici del design AIS-design con l'archivio della famiglia Basile²⁵.

Una rilettura del ruolo di queste discipline, dei loro sintagmi figurativi, delle personalità che le hanno sviluppate, è forse una tappa su cui continuare a riflettere, per comprenderne il ruolo che esse hanno avuto come prodromi di un'altra storia della didattica, quella che recentemente si sta costruendo in Italia per il design e che ha avuto proprio nel corso superiore di Disegno Industriale di Venezia, e forse non a caso, la sua prima sperimentazione pubblica²⁶. Oggi che questa disciplina sembra aver acquisito la forza critica oltre che accademica, per riflettere su se stessa e la sua identità, quelle personalità tornano a parlarci, fuori da qualsiasi ottica postmodernista, ma semmai come sarebbe piaciuto a Samonà, quali dispositivi ancora operanti per vedere nuovo l'antico.

Note

1 R. CARULLO, *La didattica del progetto di architettura in Italia. L'insegnamento dell'architettura nell'Iuav dal '45 al '64. Percorsi didattici e aspetti di un'identità culturale*, 1994-1997, tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, IX ciclo. Sede amministrativa nell'Università di Palermo (Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura) consorziata con il Politecnico di Bari, l'Università degli Studi di Napoli Federico II e l'Università degli studi di Reggio Calabria. Collegio dei Docenti: proff. C. Ajroldi (Palermo), A. Anselmi (Reggio C.), P. Culotta (Palermo), C. D'Amato (Bari), A. Della Gatta (Napoli), A. Fabiano (Reggio C.), G. Laudicina (Palermo), G. Leone (Palermo), T. Marra (Palermo). Nel 1994 si dimisero dal Collegio A. Anselmi e A. Fabiano. Nel 1996, in seguito al trasferimento del prof. F. Cellini all'Università degli Studi Roma Tre, il coordinamento del dottorato passò al prof. P. Culotta. Tutor: Prof. C. D'Amato Guerrieri.

2 M. TAFURI, *Gli anni dell'attesa: 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà. 1923-1975. Cinquant'anni di architettura*, Officina edizioni, Roma 1975, pp. 9-56; F. INFUSSI, *Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare innovazione e tradizione*, in *Urbanisti Italiani*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 155-254.

3 CARULLO, *IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Polibapress, Artigrafiche Favia, Modugno 2009, pp. 1- 415. Il libro ha atteso per la sua pubblicazione la fondazione della collana *Archinanti dottorato di ricerca*, diretta dal Prof. C. D'Amato Guerrieri nel 2009, includendo gli aggiornamenti dei successivi studi e Convegni sulla figura di Samonà, in particolare il testo edito nel 2006: *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, a cura di G. Marras M. Pokacnik, Il Poligrafo, Padova 2006.

4 Per la bibliografia a quella data si rimanda a CARULLO, *IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, cit.

5 Per certi versi anche oggi gli importanti contributi che si sono succeduti, sono opere collettanee che approfondiscono alcuni tratti specifici della complessa vicenda culturale della scuola. Si ricordano quelle legate al 75° anniversario dello IUAV: *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, cit.; *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, a cura di F. Mancuso, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2007; *Officina Iuav, 1925-1980*, a cura di G. Zucconi, M. Carraro, Marsilio Editori, Venezia 2011; infine tra i più recenti il volume che raccoglie gli atti del Convegno su Giovanni Bordiga, fondatore della Regia Scuola di Architettura di Venezia e che mette in luce le relazioni tra città e scuola: G. ZUCCONI, *L'opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di*

Venezia tra fine Ottocento e inizio Novecento, Ateneo Veneto, Venezia 2013.

6 Negli ultimi venti anni i corsi di studio in Disegno Industriale in Italia, staccatisi a partire dagli anni 90 dalle costole delle Facoltà di Architettura, hanno avuto uno sviluppo sempre più tumultuoso e oggi, definita la loro autonomia, stanno iniziando a riflettere anche storicamente sulle origini e sulle trasformazioni della loro struttura didattica. Si citano per brevità: A. PANSERA, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Marsilio Editori, Venezia 2015; F. BULEGATO, *La formazione dell'industrial designer in Italia (1950-72)*, in *Le ragioni del design. Progetto, ricerca, università*, Franco Angeli Editore, Milano 2014, pp. 40-52.

7 CARULLO, *IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, cit., pp. 54-61.

8 Verbale del Consiglio dei Professori, 16 giugno 1945, vi si legge: «bisogna inoltre che gli insegnamenti vengano aggiornati e svolti secondo le reali esigenze della vita». È il primo verbale di Giuseppe Samonà in qualità di direttore.

9 Verbale del Consiglio dei Professori del 1 novembre 1941, in esso compare la suddivisione in materie affini stabilita da Guido Cirilli, direttore uscente dello IUAV.

10 Per approfondire, si veda: R. GABETTI, P. MARCONI, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922). Terzo Periodo. Dopo le rivoluzioni del 1948*, «Controspazio», n. 10-11, 1971, pp. 43-55; R. GABETTI, P. MARCONI, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922). Quarto periodo. Dal principio del 1900 alla legge Gentile in Italia*, «Controspazio», n. 10-11, 1971, pp. 41-44; V. BENNACCHIO, *Didattica e formazione dell'architetto nel periodo intorno all'Unità d'Italia*, in *Arnaldo Foschini. Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di N. Pirazzoli, Faenza Editrice, Faenza 1979, pp. 106-108; L. DE STEFANI, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Franco Angeli Editore, Milano 1992.

11 TAFURI, *Gli anni dell'attesa: 1922-1945*, cit.

12 INFUSSI, *Giuseppe Samonà*, cit.

13 G. SAMONÀ, *Lo studio dell'architettura*, «Metron», n. 15, 1947, poi in Id., *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli Editore, Milano 1978, p. 218.

14 F. MAZZARIOL, *Giuseppe Samonà architetto*, in *Giuseppe Mazzariol, Lo spazio dell'arte. Scritti critici 1954-1989*, a cura di C. Bertola, M. Mazza, M. Petrazan, Pagus Edizioni, Vicenza 1992, pp. 144-146.

15 V. PASTOR, *Intervista, Venezia 14 luglio 1997*, in CARULLO, *IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, cit., pp. 318-325.

16 Le vicende delle chiamate dei maestri dell'architettura italiana tra i quali I. Gardella, F. Albini, S. Muratori, B. Zevi, G. Astengo, L. Piccinato, G. De Carlo, sono diffusamente descritte in CARULLO, *IUAV. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, cit.

17 Verbale del Consiglio dei Professori del 3 dicembre 1946.

18 G. BIANCHI, *M. Deluigi, scritti, considerazioni, pensieri nella sua attività didattica 1942-78*, Università degli studi di Siena, Siena 1995, p. 122.

19 Verbale del Consiglio dei Professori del 4 dicembre 1948.

20 *Ibid.*

21 C. FOLENA, *Umanità di Manlio Dazzy*, «Atti dell'Accademia patavina di Lettere scienza ed Arti», Padova 1973, p. 36.

22 B. ZEVI, *Franz Wickhoff nel quarantennio della sua morte*, Lezione inaugurale dell'a.a. 1949-50, in *Annuario IUAV, a.a. 1948-49 e 1949-50*, s.d., pp. 22-23.

23 Si cita qui solo il testo principale tra i molti redatti su questo tema dall'autore: S. BETTINI, *Venezia*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1953.

24 B. ZEVI, *Guido Costante Sullam. 1873-1949*, in *Annuario IUAV, a.a. 1950-51 e 1951-52*, Venezia, s.d., pp. 82-85

25 CARULLO, *Colore e identità percettive in Ernesto Basile. Così si alterano le apparenze delle superfici*, in *Identity: the colors of project*, in *New Digital Frontiers*, a cura di D. Russo, Atti del Convegno (Favignana 30 giugno 1 luglio 2017), Palermo 2017, pp. 114-121.

26 La costruzione di una mappa storico-geografica della nascita dei corsi di laurea in disegno industriale in Italia è in corso dalle pagine della rivista «QuAD», Quaderni di Architettura e Design, sotto la spinta dell'autore stesso che ne è vicedirettore e responsabile per la parte di design. Si veda: F. BULEGATO, M. PASTORE, *La formazione del designer: nel corso superiore di Disegno Industriale di Venezia, 1960-72*, «QuAD», n. 1, 2018, pp. 261-284.

The ‘presence’ of Giuseppe Samonà at IUAV in Venice

Renato Bocchi

Already in the article on «Metron», 1947, Samonà upsets the terms of the traditional teaching of architectural composition in the schools of architecture. Its innovative approach informs the management of the Venetian school for years. On the other hand, Samonà's contributions on the architecture-urbanism unity, the history-project relationships, the typology-morphology relationships, the concept of place-space and the theory of voids, the iconological analysis, fuel the debate and the elaboration on design theories.

Learning experience in the design workshops at IUAV and commitment to city. From population survey to INA-Casa San Giuliano district in Mestre

Laura Pujja

The paper aims to investigate some relationships between ‘school and city’, in particular: the teaching research conducted at IUAV Venice School, directed by Giuseppe Samonà, and some project experiences for Venetian city. The paper re-reads some reflections on Giuseppe Samonà's teaching and design in dwelling field, through some his writings about housing-neighborhood-city. His research is based on architectural and urban space vision – house as organism – in which man's social life takes place. The essay analyses the proposal for the post-war Venetian residential expansion San Giuliano INA-Casa plan in Mestre, born as a learning experience at IUAV design workshops.

Between traditionalism and internationalism. Swedish architecture in the early writings of Giuseppe Samonà

Chiara Monterumisi, Monica Prencipe

The paper focuses on Giuseppe Samonà's two early writings, *Tradizionalismo e internazionalismo architettonico* (1929) and *La casa popolare* (1935) where he embedded some Nordic examples among the first ever presented to the Italian audience. In the 1930s, Samonà's «misaligned» investigation was seeking a «strange conciliation» between the two sides of modern architecture – between Classicism and Functionalism – following a path similar to that one taken by some Swedish architects. Starting from the in-depth analysis of the examples selected by Samonà, the paper aims also to stress the importance of the foreign publications in the education of the Italian generation of young architects since the 1930s.

Aspects of the ‘plural matrix’ of morphological analysis for Giuseppe Samonà

Anna Maria Puleo

In the last years of his life, in the Seventies, the interest of Giuseppe Samonà is captured by the theme of morphological analysis of urban spaces, a method of analysis and design, through which the ideas of transformation can harmonize past, present and future urban configuration. This research is also part of his critical thinking about the ‘deductive’ method, that characterizes the urban planning tools. This essay illustrates some aspects of the ‘plural matrix’ of Giuseppe Samonà's way of looking at urban issues and of conceiving morphological analysis.

Suspended architecture

Fabio Mantovani

Photographic survey on the popular theater of Sciacca, realized in 2017 after the completion of the work. The theater is seen in its complexity, from the internal volumes, to the external architecture, to the relationship with the surrounding environment. Despite the inauguration - which took place shortly before the photographic report - there still remains an atmosphere of unfinished, or undone at all, an atmosphere of suspension.

The popular theatre in Sciacca. History of abstract design

Giulia Manziotti

The Popular Theater of Sciacca – partially built in 1976, unfinished and abandoned until 2012 and is still in partial use today – is an exemplary project of Samonà's research. The story of its realization and its outcome constitutes an opportunity to reflect on the distance between the ambitions of drawing on paper and the harsh impact of this building with reality. Many architectures built in the same years are now waiting for answers: unfinished, abandoned or demolished. They represent an instrument for reading and investigating a specific season during it is invested in the abstraction of projects as manifest, at the expense of realistic visions of buildings for community.

Giuseppe Samonà and the ‘spina dorsale’ of Gibellina Nuova

Luciana Macaluso

In 1970 Giuseppe Samonà coordinated a design team (with Vittorio Gregotti, Gianni Pirrone and Alberto Samonà) for the project of the Civic, Commercial and Cultural Centre of Gibellina Nuova. From the developed plan, among the monuments, just the town hall was built. The theatre was built later for a different place. The buildings should have been linked to a pedestrian axial gangway connected to an articulated artificial ground. The complex should have shown the unity between architecture and urban planning anticipating, in some ways, a later Samonà's reflection about the dialectic between urban and rural.

Discernment and quality in ancient cities. Limitations of the Piano Programma for Palermo

Giuseppe Ferrarella

Historic cities are not the result of a single operation, nor are they the fulfillment of a precise idea. Ancient cities are the product of hundreds of betrayals, demolitions and backward steps. Very few are the truly ancient buildings and very many are those built on top of the older ones, changing city shape and skin. The ancient city is not an ‘accomplished fact’ but only the last phase of a transformation process that has never stopped. Samonà, in his Piano Programma for Palermo, instead establishes that the historic center is an accomplished fact and that this process ended a hundred and fifty years ago. This choice, however, does not take into account the quality of the architecture and the discernment that shaped the city.

An account still open. Samonà, De Carlo and the Piano Programma for Palermo Historic Centre

Gaia Piccarolo

Moving from the experience of the *Piano Programma* for the historical centre of Palermo, this paper aims at discussing the proposals of the plan on the background of the previous theoretical elaborations by Giuseppe Samonà on the intervention in historical centres. By doing this, the process of elaboration of an operative synthesis between conservation and innovation within the historical urban fabric is investigated, casting light on the genesis and the openings of one of the lost opportunities of Italian urban planning.

Broaden the horizon of the Piano Programma

Luigi Mandraccio

The *Piano Programma* for Palermo – by G. Samonà, G. De Carlo, U. Di Cristina and A. Sciarra Borzì – is intertwined with the complex personality of Samonà, as well as the stages of his career. But the main theme here is his methodological approach to the historical centre of Palermo, which can be – with its articulation and power – a guide in dealing with the most urgent issues of the whole urban fabric. An actualization and recovery activity about the thought of Samonà which makes evident the depth and richness of its profile.

Samonà and the power plants of Sicily: variations of a paradigm for the architecture of machines

Clelia Messina, Ezio Siciliano

Between the 50s and the 60s of the last Century, the industrial company named SGES undertook a massive process of industrialization of Sicily, entrusting Samonà with the task of designing its most significant production buildings. The occasion was taken by the architect to measure himself against the theme of defining a unitary architectural language, through whose variations it was possible to give shape to a coherent design extended to the territory.

The Tifeo thermoelectric plant in Augusta. A monument to progress

Laura Sciortino

Designed between 1955 and 1959 by Giuseppe Samonà, the Augusta power plant, In/Arch Sicily award in 1961, is expression of a period named ‘Sicilian Renaissance’. From the beginning, the work was charged of strong values for the social character that it assumed, leaving to read a deliberate monumentality, identifiable in the fact that the architect gave life to a real piece of city from the project of the whole complex and, through the imagine and structure of the main building of turbo-alternators, the architecture becomes icon of the progress of that period, thanks to its uniqueness, dignity and richness of the composition.

Light and shadow.

The Termini Imerese thermoelectric plant

Flavia Zaffora

In 1961, Giuseppe Samonà has his office in Rome with his son Alberto along with Giuseppina Marcialis and he is chief of the electric development program forecasted by SGES (later on absorbed by Enel) in Sicily. After the first power plant, in Augusta (SR), the design of the plant in Termini Imerese (PA) is starting. It was be considered as the most powerful plant in Sicily, able to cover the electric supply of all the western part of the Region. Emblematic of Samonà's design, always in between the peace of forms and the light-and-shadow tendency, its demolition, in 2012, arises one more time the issue of the monuments of modern architecture, especially the industrial one.

Giuseppe Samonà in Messina: a tale of Italian architecture between Mediterranean languages and rewrites

Andrea Jemolo, Rita Simone

Giuseppe Samonà's work for the *Palazzata* of Messina, which began in the early 1930s after the victory of the homonymous competition with Camillo Autore, Raffaele Leone and Guido Viola, continued until the late 1950s. By reading the competition project and the works created, it is possible to narrate twenty years of Italian architecture rewritten by the author in a Mediterranean key.

The Cortina of Messina Port by Giuseppe Samonà: blocks of the '50s

Francesco Cardullo

Giuseppe Samonà has certainly realized, within 1930 and 1958, at least eight of the eleven blocks of the *Cortina del Porto* in Messina. In the same place, before the earthquake, there was the *Teatro Marittimo* and then the *Palazzata*. Samonà realized here a collection of building among the most significant of his production. The essay focuses on the blocks made only by Giuseppe in the 1950s, where he showed his extraordinary ability of interpretation of architecture topics such as unity-variation, length of the building related to the small height, homogeneity-complexity.

Drawings of a modern city: the Cortina of Messina Port

Paola Raffa

Survey and representation of the *Cortina del Porto di Messina* led to the critical reading of architecture: on the one hand the consistency of the form and structure, on the other the spatiality and the intangible aspects of light and colour, the perceptive effect of urban image. The measure, which give rhythm to the rule and texture of the facades, makes it possible to evaluate linguistic rules and exceptions. It is in the repetition of the architectural elements that emerge the exceptions, the variations, little displacements not visible. It is in the synthetic and symbolic sign of the representation that the elements of architecture appear clearer than the complexity of the real.

The Palazzata of Messina: ambitions for a continuous refoundation. Resistance and adaptation projects between the need for defence and the construction of relationship spaces from the Middle Ages to Samonà

Anna Terracciano

Over the centuries, the *Palazzata* has represented for Messina, not only one of its consolidated symbols, but it was also an extremely important architectural, spatial and value device able to trigger, build and integrate relationships, roles and functions between city and port. It has always been the main opportunity for reflection, planning and renaissance in a city forced to resist and adapt to the multiplicity of risks and calamitous events. These conditions have delivered a dynamic process of continuous refoundation in which the *Palazzata* is the generating matrix and an incredible opportunity about the architectural and urban regeneration debate.

The Palazzata of Messina. First and second buildings

Dora Bellamacina

The *Palazzata* of Messina stands on the ruins of the eighteenth-century building destroyed by the disastrous earthquake that struck in 1908. The project included a series of thirteen buildings, specular to each other, interspersed with a series of squares that stood under the high arcades. Of this program only the first two buildings were built. The photographic project wants to explain its style and content.

Bruno Zevi and Giuseppe Samonà. History as an operational methodology of architecture and the validity of a historicized but flexible architecture theory

Maira Zuccaro

The history like an operational methodology of architecture and the validity of a historicized but flexible theory of architecture. The present study intends to relate the figures of Bruno Zevi and Giuseppe Samonà and in particular their vision of the history of architecture and more generally their thinking on tradition, and modality to design in historical context. We try to highlight points of contact and particular attitudes of detachment from a theory of architecture that is sometimes academic and incapable of formulating concrete answers and taking charge of new settlement needs.

One building, or rather two.

Giuseppe Samonà and the postal building in via Taranto in Rome

Rinaldo Capomolla, Rosalia Vittorini

On 28 October 1935 in Rome, four new postal office buildings were inaugurated, built following the competition launched by the Minister of Communications with the aim of providing the capital with a modern and decentralized postal service. The building for the Appio district is entrusted to the young Giuseppe Samonà who develops a project in which he tries to update the traditional architectural language with frankly modern motifs. In the transition from the competition project to the construction, Samonà carries out a laborious and punctual revision work to create a 'soberly monumental architecture' and very modern.

The competition of the 'Camera dei Deputati' in Rome

Eusebio Alonso

Giuseppe Samonà designed in 1967 a project for the contest of the *Camera dei Deputati* in Rome and managed a lucid synthesis of some of the most important concerns of the architectural debate of the age and anticipated formal strategies in the way of dealing with the relations between architecture and city. We will discuss some of the characteristic mechanisms of Samonà, the idea of the urban continuum versus the problem about the relationship between typology and morphology, the fourth dimension, the free stacking of the different types and the fluffy section, as suitable strategies to take part in the historical center, exploiting the implied creativity in the complex and functional, technical and symbolic reality, and the creation of outdoor shade structures that show the inherited image of the historic city in dialogue with a fully modern architecture.

City and structure of territory.

The competition for Cagliari University

Marco Burrascano

The image of the competition model for the University of Cagliari in 1971 is striking as it is refined and concise. It is a plaster bas-relief that represented the settlement hypothesis, a delicate spelling for a powerful territorial structure. Although unusual in Samonà's work, it is one of the most representative images of the research for an alternative to the industrial city, so alive in Italy in the sixties and seventies, and testifies the obsession of Samonà with the unity between city and architecture or in this case of city and territory.

Architecture, urban context and territory: the futuristic CTO of Samonà

Remo Pavone

The photographic contribution wants to bring attention to the Giuseppe Samonà's work in the land of Bari, today perhaps not too well recognized as a merit for the city, given the modernization works that see it as a protagonist. «A revolutionary project» in this way Francesco Tentori describes the Samonà's project of 1948 for the INAIL hospital, opened in 1953, a building that creates a unique relationship with the landscape. The structure consists of two buildings, in which, in addition to the functional aspect of the interior spaces, is also valuable the special attention to detail, including the value of the materials and finishes.

The measure of urban phenomenon

Ina Macaione

The theory on the 'architecture-urbanistic unity' means the unity of the 'settlement fact' as an expression, also analytic, of the knowable elements on the appearance of the city. Arguments such as the destiny of the historic centres, the potential of architectural objects, and the relationship between city and architecture are seen in comparative studies with previous projects

After the Vajont disaster, plans of Samonà for Longarone

Alessandra Ferrighi

Giuseppe Samonà was in charge of coordinating a working group for the drafting of the Longarone and Castellavazzo Plan in December 1963, after the tragedy of October 9th. From that date followed the studies and drafting of the plans that initially involved Longarone and then the district of the provinces of Belluno and Udine. This paper investigates the complex events of the plans for the reconstruction of the destroyed villages.

Reading and designing in smaller places: Samonà in Montepulciano

Enrico Bascherini

The urban revitalization plan of the historic centre of Montepulciano offers Giuseppe Samonà a new way of interpreting the planning places. This type of reading knows and goes straight, allows Samonà to overturn the pyramidal concept of the then planning system. Attention to detail and contextual reading allows Samonà to get rid of some regulatory strings as a pre-established operating practice. The Pilot Plan for Montepulciano still represents a successful attempt to enter the genetic code of minor leagues.

The residential area INCIS in via Goito in Padua, Italy

Roberto Righetto

The INCIS residential complex in Padua represents a professional milestone for Samonà in his journey towards the exploration of the theme of the town development through the social housing. This development maintains remarkable consistency with the experimental work he was conducting in the same period, in both Veneto's context in Venice and Mestre; and Sicily's, in Messina (Palazzata) and Palermo (Borgo Ulivia). In INCIS' residential complex it is possible to identify numerous analogies with these interventions, from a settlement planning scheme point of view to its architectural style.

Re-reading Samonà in the age of technology

Gian Maria Casadei

Actually, architecture and city planning appear like two separate entities, so re-reading Samonà could be determinant to have a unitary vision such his theoretical studies and projects showed. The article compares Samonà and Aymonino and highlights some theoretical paradigms of the 'typological school of Venice': building type, urban morphology and part of the city. The competition for the *Nuovi uffici della Camera dei Deputati* in Rome represents an excellent moment of comparison between Samonà and Aymonino regarding the integration of the project in the contest of the old town.

For a theory of urban transformations.

The Novissime project, considerations on morphology

Claudia Angarano

This study is set in a wider research concerning the problem of the construction of the contemporary city, looking at its forms and their meanings. The subject of the paper is a reinterpretation of the project named *Novissime* by Samonà's team, a manifesto of that never written 'theory of voids', still full of significance for the urban project today. In this project a basic composition stands for important discourses on the urban project and a profoundness of themes tied to the nature of the city in which it places itself.

Giuseppe Samonà's modernity.

Architectural language in cultural identity of cities

Vincenzo Ariu

Samonà, famous rector of the IUAV, in his works, architecture and urban planning, appears a blurred figure. In the architectural works one feels the painful search for a complete language, but only in rare cases achieved.

Building 'intra moenia'.

Anastylosis of the compositional research of Giuseppe Samonà

Marco Russo

Giuseppe Samonà's work influence Italian architects of past century with solutions and key-principles that are still valid today. The competition entry for the *Uffici per la Camera dei Deputati* in Rome (1966-1967) is the paradigmatic work that more than others shows the principle of porosity in consolidated urban context one of his main topic in design and urban planning. In addition to porosity principle, we can find other key-principles inside his extended design production: mass; movement; framework.

Technique and Poetics.

Reinforced concrete in the work of Giuseppe Samonà

Paolo De Marco, Luigi Savio Margagliotta

A distinctive and indispensable element of the architectural work of Giuseppe Samonà is the use of reinforced concrete, not only as a technical form but also as a poetic one. If at the beginning the concrete is used as a technical and representative form of buildings, in maturity it becomes more and more a unique, expressive and essential material. The transversal study of his works shows how the different use of concrete derives not from an a priori figurative choice but from the typology-morphology relationship: to the prevalence of one change the way in which the material is used and therefore also the language that derives from it, according to a cause-effect relationship.

Apollonian spirit and Dionysian spirit: form, structure and perception in Giuseppe Samonà

Antonia Valeria Dilauro

Reconstructing the dichotomous dialectics between classical 'ratio' and modern movement, between Apollonian and Dionysian spirit, the contribution intends to 're-read Samonà' through the categories of symbolic and constructive, of actual magnitude and grandiosity, theorized by Ernesto Basile in his theoretical work *Architettura dei suoi principi e del suo rinnovamento*, certainly known to Giuseppe Samonà. Samonà has not been stylistically influenced by his teacher Basile, but their theoretical approach is similar, so why the reference to Basile is not declared by Samonà? This increases the enigma that lies behind Samonà. He investigates the power of what he defines as an icon, not limiting himself to the evocative, poetic aspect, typical of the Russian 'signs'. He researches a grammar of the image as a medium of the architectural language. Samonà criticizes the methods of modern urban planning. He focuses his reflection on the processes that relate the project plan with the history, lifestyles, institutions, without neglecting the meaning of the forms of the physical environment, understood as the outcome and testimony of those processes.

The Graduate.

Costantino Dardi and Giuseppe Samonà

Roberta Albiero

The IUAV of Samonà, in the years of Costantino Dardi's university course, between 1955 and 1962, lived a magical moment. The experimental climate that characterizes the IUAV sees the opening of new fronts of research focused on urban transformations with transdisciplinary comparisons. Dardi is certainly one of Giuseppe Samonà's favourite students, and perhaps his best disciple, with whom he has a special relationship. In 1961 he was already a voluntary assistant of Samonà and Trincanato and in 1962 he graduated. His thesis with D. Ripa di Meana about a proposal for a secondary school is in continuity with Samonà's themes that appear in some competitions.

For a «new sensible experience».

Samonà and the didactic contribution of Venetian cultural component at Iuav after the war: between decoration, interiors and applied arts

Rossana Carullo

A new sensory experience is the post-war definition Samonà adopts to describe his choices of the refoundation of architectural education at the Iuav. This contribution is intended to deepen the often overlooked role, that in this case has been for Samonà, the main identity component of the Venetian culture until the early '60s, with a distinct focus on teachings that have been often considered minor such as; Decoration, Scenography, Interior Architecture furniture and decoration, taught by teachers trained in the cultural Venetian academy within the so-called artistic industry.

Roberta Albiero

È professore associato in Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Si laurea a Venezia nel 1992; nel 2000 consegue, presso il Politecnico di Milano, il titolo di Dottore di ricerca in Progettazione architettonica. Attualmente insegna nei corsi di laurea in Architettura e nei workshop estivi. Ha tenuto diverse conferenze e workshop in molte università italiane ed estere. È autrice di studi sull'architettura italiana del XIX secolo e su quella portoghese. Attualmente sta conducendo ricerche sulle aree del Mediterraneo incentrate sul rapporto tra paesaggio, architettura, archeologia e arte. È membro del comitato scientifico dell'Archivio Progetti.

Eusebio Alonso García

È architetto e Dottore di ricerca, *Senior Lecturer* e Professore Ordinario di Progettazione architettonica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Valladolid in Spagna. Premio Accademia di Spagna, Roma. È professore del Master e membro del gruppo di ricerca riconosciuto *Architecture and Cinema GIRAC*. È autore di diversi testi su Breuer, Siza, Borromini, Le Corbusier, Ridolfi, Paulo Mendes da Rocha, James Stirling, Alejandro de la Sota, Cinema.

Claudia Angarano

Si laurea in architettura presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari nel 2017 con una tesi in composizione architettonica per l'Arsenale marittimo militare di Taranto. Dal 2017 frequenta il corso di dottorato in composizione architettonica e urbana, XXXIII ciclo, presso la Scuola di dottorato Iuav di Venezia. Svolge attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano. Attualmente collabora con lo studio Monestirolti Architetti Associati.

Vincenzo Ariu

Consegue nell'a.a. 1993-1994 la Laurea in Architettura e nel 2002 il PhD in progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura di Genova. Dopo aver lavorato nello studio Grossi Bianchi-Melai (1995-1998) fonda lo studio *Ariu+Vallino Architetti* con il quale vince una ventina di premi in concorsi di progettazione. Molti lavori sono stati pubblicati in riviste di settore. Dal 2000 svolge attività didattica nei licei e nelle università come professore a contratto di progettazione architettonica e urbanistica. Ha collaborato con diverse riviste tra le quali «Bloom», «Abitare la terra», «Urbanistica/Informazioni», «Abitare», «Il Progetto».

Enrico Bascherini

È architetto e docente a contratto in Composizione architettonica, Dottore di ricerca in progettazione architettonica ed urbana, assegnista di ricerca ICAR/14. Alla professione affianca l'attività accademica. Si segnalano i seguenti riconoscimenti: Premio Gubbio 2006 per tesi di dottorato; Premio Gubbio 2000 per tesi di laurea.

Dora Bellamacina

Nasce a Messina nel 1992. Dopo aver conseguito la maturità classica, si iscrive presso il Dipartimento di Architettura e Territorio dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, ivi consegue la laurea magistrale in architettura nel marzo del 2017. Nello stesso anno ottiene l'abilitazione alla professione di architetto e vince il concorso per l'ammissione al dottorato di ricerca in Architettura e Territorio, del medesimo dipartimento, da borsista. Attualmente collabora ad attività sia didattiche che di ricerca.

Renato Bocchi

È professore ordinario di composizione architettonica e urbana all'Università Iuav di Venezia, dove insegna Teorie dell'architettura e dove ha diretto il dipartimento di Progettazione Architettonica dal 2006 al 2009. Il campo principale della sua ricerca è il rapporto fra arte, architettura, città e paesaggio. Ha coordinato la ricerca PRIN *Recycle Italy* (2013-16). Fra le pubblicazioni: *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma 2009; *La materia del vuoto*, Universalia, Pordenone 2015.

Marco Burrascano

Nasce a Roma nel 1975. È Architetto, PhD e professore associato ICAR/14 presso il Dipartimento di Architettura di Roma Tre. È autore e curatore di numerosi saggi e pubblicazioni tra i quali le monografie: *I frammenti della città europea* (Alinea 2008) e *Lo studio Filo Speciale e il modernismo partenopeo, Palazzo Della Morte* (Clean 2014); gli ultimi studi riguardano l'architettura e le città latino-americane. Dal 2000 svolge la professione prevalentemente a Roma, dal 2007 è socio fondatore dello studio *Osa architettura e paesaggio*.

Rinaldo Capomolla

È ingegnere e professore associato di Architettura tecnica presso l'Università di Roma Tor Vergata. La sua attività di ricerca è rivolta in prevalenza allo studio delle tecniche di costruzione relativamente a opere di architettura e di ingegneria del Novecento. Si occupa anche di temi legati alla conservazione e al recupero dell'architettura moderna.

Francesco Cardullo

Nasce a Messina il 26 agosto del 1952. Si laurea in Architettura a Palermo nel 1976 con Alberto Samonà. Dal 2003 è professore ordinario in Composizione Architettonica ed Urbana presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, dove insegna dal 1977. Ha progettato e realizzato la Facoltà di Veterinaria di Messina, il restauro del Castello di Carini (Palermo) la chiesa di Sant'Elena a Messina. Ha pubblicato con la Casa Editrice Officina di Roma, EDAS e Magika di Messina, sia saggi sulla storia urbana di Messina che saggi di architettura.

Rossana Carullo

Si laurea a Venezia presso l'IUAV nel 1993, è PhD in Progettazione Architettonica sulla storia dello IUAV e Post-dottore di ricerca in Architettura degli Interni. Dal 2015 è Professore Associato per il SSD ICAR/16 Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Bari. Dal 2017 è Professore associato per il SSD ICAR/13 in Disegno Industriale. Coordinatore del CdL in Disegno Industriale dal 2011 al 2017, è membro della CUID-Conferenza Italiana del Disegno Industriale.

Gian Maria Casadei

Si laurea in architettura con lode all'Università Iuav di Venezia, con una tesi in Composizione Architettonica e Urbana dal titolo *Legge e caso. Il riuso dell'archeologia industriale lungo il fiume Sile*. Collabora con la rivista «Il Progetto», per la quale ha pubblicato due articoli, che sono delle interviste a Luciano Semerani ed Antonio Monestiroli. Studia alcuni progetti urbani di Carlo Aymonino, nell'ambito della sua tesi di dottorato in Composizione Architettonica all'Iuav. Nell'a.a. 2018-2019 ha svolto attività di collaborazione alla didattica presso l'Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Architettura e Culture del Progetto, Atelier di Sostenibilità Ambientale, Corso di Composizione Architettonica e Urbana, Professor Carlo Magnani.

Paolo De Marco

Nasce nel 1988. È dottorando presso la Universitat Politècnica de València e l'Università degli Studi di Palermo. Studia alla Universidade de Coimbra e si laurea nel 2015 in Ingegneria edile-Architettura presso l'Università degli Studi di Palermo. Dallo stesso anno collabora ai corsi di Progettazione Architettonica e ai Laboratori di Laurea del Dipartimento di Architettura della stessa Università e collabora con diversi studi d'architettura in ambito nazionale ed internazionale.

Antonia Valeria Dilauro

È architetto, laureata presso il Politecnico di Bari con tesi di ricerca su Ernesto Basile coordinata dalla prof. Arch. Rossana Carullo. Indaga, attraverso ricerche di carattere storico-manualistico, gli aspetti teorici inerenti il rapporto forma-struttura nella composizione architettonica, con particolare riguardo per la componente materico-sensoriale, attingendo alle discipline degli interni e del design. Diversi i contatti con il mondo accademico, con il quale sono continue le collaborazioni.

Giuseppe Ferrarella

È architetto; si è laureato a Palermo e ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. È membro di redazione della rivista scientifica di classe A *Quaderni di Urbanistica 3*. Vive, progetta e scrive a Roma.

Alessandra Ferrighi

È ricercatore in Storia dell'Architettura presso l'Università Iuav di Venezia dove insegna dal 2014 Storia digitale. Visualizzare le città e dal 2017 Storia e restauro dell'architettura. Storia delle tecniche. I suoi interessi sono rivolti principalmente alla storia della città e all'immagine urbana, con particolare riferimento al caso studio di Venezia, della sua storia urbana tra Otto e Novecento.

Andrea Jemolo

Nasce a Roma nel 1957; è uno dei più noti fotografi di architettura. Numerose sono le campagne fotografiche per Koenemann e Electa. Collabora con «Casabella». Ha lavorato con molti architetti contemporanei, da Meier ad Hadid, da Anselmi a Ando. Del 2006 è la mostra *Architettura a Roma oggi*, del 2011 *Le città di Roma*, sull'edilizia popolare. Con la galleria Photology, le mostre *MAXXI by Zaha Hadid*, e *Casa Malaparte* e il volume *I luoghi dell'arte*. Nel 2018 la mostra *Walls* al Museo dell'Ara Pacis.

Ina Macaione

Professore associato (ora abilitata ordinario) presso il Dipartimento Culture Europee e del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali dell'Università della Basilicata. I suoi interessi di ricerca progettuale sono prevalentemente centrati sui temi della rigenerazione urbana, con particolare attenzione alla sostenibilità ambientale e sociale. Tra le sue ultime pubblicazioni *Città Natura. Visioni attraverso l'architettura italiana*, del 2017 e *Giancarlo De Carlo. Progettazione tentativa*, del 2018, pubblicati da LISt Lab.

Luciana Macaluso

Nasce a Palermo nel 1981; è architetto. Si laurea con lode presso la Facoltà di Architettura di Palermo, dove collabora all'attività didattica e di ricerca di Andrea Sciascia e consegue il titolo di Dottore di Ricerca nel 2011. Insegna presso l'Università di Parma. Svolge un post dottorato all'Università Leibniz di Hannover, nell'ambito del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Attualmente è ricercatrice in Progettazione architettonica presso l'Università di Palermo, Dipartimento di Architettura, dove insegna Progettazione architettonica e architettura del paesaggio. Tra le sue pubblicazioni: *Frammenti della città in estensione*, (LetteraVentidue, Siracusa 2018); *Rural-urban intersections* (MUP, Parma 2016); *La Chiesa Madre di Gibellina* (Officina, Roma 2013).

Luigi Mandraccio

Ha conseguito la Laurea Magistrale in Architettura presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova e frequenta nel medesimo istituto il Corso di Dottorato in Architettura e Design con un progetto di ricerca sulle strutture dedicate alla ricerca scientifica e il rapporto tra Architettura e Scienza. All'attività come progettista professionista affianca l'interesse e la cura di attività culturali e divulgative. Ha pubblicato saggi e curato pubblicazioni.

Fabio Mantovani

Nasce a Bologna nel 1970; è professionista dal 1996, attivo nella fotografia di architettura, interni, e corporate. Collabora con l'Istituto dei Beni Culturali (IBC), ha all'attivo campagne fotografiche sulle periferie urbane, sui quartieri residenziali e sulle rilevanze architettoniche del secondo Novecento. Le sue foto sono pubblicate su diverse riviste italiane e europee e sui principali portali web dedicati all'architettura; ha esposto i suoi lavori in varie gallerie e musei. Ha partecipato alle edizioni 2016 e 2018 della *Mostra Internazionale di Architettura di Venezia* e alla biennale europea *Manifesta12* di Palermo. Le più recenti pubblicazioni sono i volumi fotografici: *Cento case popolari* a cura di S. Marini, *Amabili resti di architettura* a cura di G. Menziotti, *Sovrascritture Urbane* a cura di A. Gaiani, edizioni Quodlibet; *H2O* a cura dell'Istituto dei Beni Culturali e *6.5-Una Casa* curato da P. Orlandi, Danilo Montanari Editore.

Luigi Savio Margagliotta

Nasce a Palermo il 19 agosto 1992; è dottorando presso la Sapienza Università di Roma. Dopo alcune esperienze accademiche internazionali (Villard, Erasmus) consegue la laurea magistrale in Architettura presso l'Università degli Studi di Palermo nell'a.a. 2016-2017 con lode e menzione. Si abilita il febbraio 2018 alla professione di architetto. Partecipa a diversi workshop e seminari e attualmente collabora con lo studio *Margagliotta+Tuzzolino associati* e svolge attività di ricerca.

Giulia Menziotti

È architetto, docente presso la Scuola di Architettura e Design Eduardo Vittoria di Ascoli Piceno, Università degli studi di Camerino. È PhD del Programma Internazionale *Villard D'Honnecourt* dell'Università Iuav di Venezia, ha partecipato a diversi progetti di ricerca nazionali e internazionali e a diversi convegni con contributi selezionati tramite peer review. È autrice di *Amabili resti. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana* (Quodlibet, 2017), ha curato, tra gli altri, *Food and Space* (Quodlibet, 2017), *Memorabilia. Nel paese delle ultime cose* (Aracne, 2015).

Clelia Messina

Nasce il 15 marzo del 1986; nel 2010 si laurea in architettura presso l'Università degli Studi di Catania, sede di Siracusa. Dal 2015 è PhD in Storia dell'architettura e conservazione dei beni architettonici presso l'Università di Palermo.

Chiara Monterumisi

È architetto e ricercatore Post-Doc all'École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Si occupa di politiche urbane di complessi abitativi nei paesi nordici fra le due guerre. Nel 2015 ha concluso il PhD di ricerca in *Architettura e Cultura del Progetto* presso l'Università di Bologna. Ha trascorso lunghi periodi di ricerca al Kungliga Tekniska Högskolan di Stoccolma. È autrice di *Ragnar Östberg. Villa Geber, una casa nell'arcipelago* (Edibus-Obliquae Imagines, 2017) che approfondisce per la prima volta il progetto domestico dell'architetto svedese, che è stato centro della sua tesi di dottorato.

Remo Pavone

È neo-architetto presso il Politecnico di Bari con tesi sperimentale in progettazione antisismica coordinata dalla prof.ssa ing. Dora Foti. Interessato alle indagini territoriali, con particolare riguardo per le architetture pugliesi dismesse o in stato d'abbandono. La fotografia riveste un ruolo fondamentale per la documentazione e ricerca di queste realtà: sono diversi i progetti fotografici avviati ed in corso inerenti questo tema. Continui i contatti accademici per collaborazioni di varia natura.

Gaia Piccarolo

È architetto, ha conseguito nel 2010 un dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso il Politecnico di Torino. È professore a contratto di Storia dell'architettura e del paesaggio presso il Politecnico di Milano e redattrice della rivista «Lotus International». Ha pubblicato numerosi scritti sull'architettura e la città contemporanea e le sue ricerche sono state presentate nell'ambito di seminari internazionali in Europa, Brasile, Canada e Stati Uniti.

Monica Prencipe

È architetto specializzato in Beni Architettonici e del Paesaggio, presso l'Università di Roma, La Sapienza. Nel 2018, ha concluso il suo PhD presso l'Università Politecnica delle Marche in Storia dell'Architettura moderna, durante il quale ha approfondito i viaggi di studio degli architetti Italiani in Svezia nella prima metà del XX secolo. È particolarmente interessata alla critica dell'Architettura e alla costruzione consapevole del Movimento Moderno, attraverso mostre, riviste e libri.

Laura Pujja

È architetto e attualmente Ricercatrice in ICAR/14 presso il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università degli Studi di Sassari. Dal 2015 è PhD DoctorEuropaeus in Architettura presso l'Università Iuav di Venezia, programma internazionale *Villard D'Honnecourt*. Dal 2007 ha svolto attività di ricerca e didattica in varie scuole di architettura italiane, in particolare presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre dove si è laureata con lode e ha specializzato i suoi studi post-lauream. È membro di gruppi di ricerca internazionali (ICADA, Villard, eourbanlab) e svolge inoltre attività di editoria (collane: ASP-Roma TrE-Press, ILS-LISLab, Le città di Villard; rivista: «OFFICINA*» Anteferma Edizioni).

Anna Maria Puleo

Insegna Progettazione Architettonica dal 1990 presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove è stata ricercatrice. Si laurea a Palermo, dove è nata, con Alberto Samonà, con il quale collabora a Palermo e a Napoli. Partecipa agli studi preparatori per il P.P. del centro storico di Sciacca, di cui redige un resoconto negli *Studi in onore di Giuseppe Samonà*. Una memoria ragionata sull'insegnamento di Alberto Samonà a Napoli è pubblicata in *La Mano Aperta*.

Paola Raffa

È ricercatore in Disegno (ICAR 17) presso il Dipartimento di Architettura e Territorio (dArTe) dell'Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria. Nel 2001 consegue il titolo di Dottore di ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente. Docente di Disegno e rilievo dell'architettura è membro del Collegio dei docenti del dottorato *Architettura e Territorio*. Il lavoro di ricerca affronta i temi del rilievo, la rappresentazione e l'analisi del paesaggio, della città e dell'architettura mediterranea.

Roberto Righetto

Laureato allo Iuav nel 1998 con una tesi su Patrick Abercrombie e il suo manuale *Town and country planning*, si è dedicato alla libera professione specializzandosi in bioarchitettura ed edifici ad alta efficienza energetica. Ha parallelamente coltivato i propri interessi rivolti alla critica architettonica pubblicando degli articoli sulla rivista culturale digitale «Riflessionline» dedicati principalmente alla lettura di edifici moderni e contemporanei sia in Italia che all'estero.

Marco Russo

Nasce nel 1988; si laurea in Architettura nel 2012 con una Tesi sul recupero dei resti dello Stagnum Neronis di Baia (1° premio al Concorso Archiprix 2015). Nel 2015 conduce una ricerca sull'architettura danese in cemento armato con particolare attenzione al lavoro di Erik Christian Sørensen. Nel 2017 ottiene il titolo di Dottore di Ricerca con una dissertazione incentrata sulla musealizzazione attiva dei resti archeologici subacquei. Partecipa a Convegni e Conferenze ed è attivo nel campo della sperimentazione progettuale attraverso la partecipazione a Concorsi di Architettura. È autore di saggi e testi pubblicati nella editoria specializzata.

Laura Sciortino

Nasce a Palermo nel 1984; è dottore di ricerca in Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo (2016), con la tesi *La centrale termoelettrica di Augusta di Giuseppe Samonà, 1955-56. Progetto di restauro*, tutor Prof. Emanuele Palazzotto e co-tutor Prof. Marcello Panzarella. Con il progetto di tesi di dottorato vince il secondo premio del concorso PRAM-Premio Internazionale sul Restauro e Architetture Mediterranee, Ischia 2016.

Ezio Siciliano

Nasce l'8 febbraio del 1985; nel 2009 si è laureato in architettura presso l'Università degli Studi di Catania, sede di Siracusa. Dal 2018 è PhD in *Valutazione e mitigazione dei rischi urbani e territoriali* presso la stessa Università con tesi in Composizione Architettonica.

Rita Simone

Nasce a Messina nel 1959; è architetto e Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura e Territorio (dArTe) dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria. Ha partecipato a numerosi concorsi nazionali e internazionali, seminari di progettazione e mostre. Ha svolto attività di docenza in sedi italiane ed estere sviluppando, parallelamente, una personale ricerca sul progetto di architettura. Suoi scritti e progetti sono pubblicati su riviste di settore, cataloghi e testi di altri autori. È autrice dei libri *La città di Messina tra Norma e Forma* (Gangemi Ed., 1996), *Joao Luis Carrilho da Graça. Opere e progetti* (con R. Albiero, Electa Ed., 2003-2006), *PrimiPiani. Frammenti di architetture contemporanee* (con G. Conti, Gangemi Ed., 2005).

Anna Terracciano

È architetto e PhD in Progettazione urbana e urbanistica, è Professore a Contratto presso l'Università di Napoli Federico II dove ha partecipato a molti progetti di ricerca tra cui il PRIN 2013-2016 *Re-cycle Italy*. Le sue ricerche sono presentate in articoli e libri come: *I disegni del piano tra allusività, regole e programmi*, «Urbanistica», n.154, 2014; *Napoli recycling and re(land)scaping the drosscape*, in *Re-cycle Italy Atlante*, a cura di L. Fabian e S. Munarin, LetteraVentidue Eds., 2016; *DROSSCITY. Metabolismo urbano, resilienza e progetto di riciclo dei drosscape*, a cura di C. Gasparini, LIStLab, 2016.

Rosalia Vittorini

È architetto e professore associato di Architettura tecnica presso l'Università di Roma Tor Vergata. Svolge ricerche sull'evoluzione delle tecniche edilizie con particolare attenzione al rapporto tra architettura e costruzione. In questo ambito approfondisce temi e opere del Novecento italiano e affronta le problematiche relative alla conservazione del moderno. È stata presidente di DOCOMOMO Italia, chapter di DOCOMOMO International.

Flavia Zaffora

Nasce nel 1988; dal 2016 è dottore di ricerca in Progettazione Architettonica con una tesi dal titolo *Codice classico e linguaggio moderno. Le centrali termoelettriche di Giuseppe Samonà*, tutor prof. Andrea Sciascia. Nel 2017 ha condotto una ricerca presso il dipartimento della KuLeuven, Belgio, sul rapporto tra recupero industriale e città diffusa in Vallonia e nel 2018, presso il Dipartimento di Architettura di Palermo, sulla valorizzazione del parco Archeologico di Naxos.

Moira Zuccaro

Si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza ed è Dottore di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura presso lo stesso Ateneo. È consulente tecnico della Pubblica Amministrazione nell'ambito della pianificazione urbana sostenibile e del recupero energetico degli edifici; i suoi studi riguardano principalmente l'architettura degli spazi funzionali (oratori, conventi, collegi) annessi agli edifici di culto della Roma del Cinque-Seicento, gli ordini religiosi committenti e alcune figure di architetti minori del periodo.

Il volume, nella sua seconda edizione, raccoglie l'esito di una *call for papers and photos*, lanciata nell'autunno del 2018 e promossa dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre e dal Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia con la collaborazione dell'Archivio Progetti e della Collezione Andrea Samonà e Livia Toccafondi di Roma.

L'obiettivo della call è stato quello di ampliare il dibattito scientifico di rilettura del lavoro di Giuseppe Samonà (1898-1983) e del suo studio con il figlio Alberto, raccogliendo contributi originali di carattere teorico, storico-critico, indagini di progetti e documentazioni fotografiche delle opere.

Le risposte all'invito sono state numerose da parte di studiosi, progettisti, fotografi coinvolti in diversi ambiti professionali e provenienti da diverse Università e Scuole Politecniche (Ancona-Marche, Ascoli-Camerino, Bari, Genova, Lausanne, Matera-Basilicata, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Reggio Calabria, Siracusa-Catania, Torino, Valencia, Valladolid, Venezia). I materiali pervenuti sono stati selezionati tramite peer-review e raccolti in questo volume speciale della collana Patrimonio Culturale e Territorio del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre edita da Roma TrE-Press e a cura di Laura Pujia. Il comitato scientifico della *call* era costituito da Cesare Ajroldi (Università degli Studi di Palermo), Paola Di Biagi (Università degli Studi di Trieste), Giovanni Durbiano (Politecnico di Torino), Giovanni Longobardi (Università degli Studi Roma Tre), Angelo Maggi (Università Iuav di Venezia), Giovanni Marras (Università Iuav di Venezia), Lionella Scazzosi (Politecnico di Milano), Armando Sichenze (Università degli Studi della Basilicata).

Laura Pujia è architetto e PhD DoctorEuropeanus in Architettura (Università Iuav di Venezia, 2015). Dal 2007 svolge attività di ricerca e didattica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre. È attualmente Ricercatrice in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università degli Studi di Sassari.