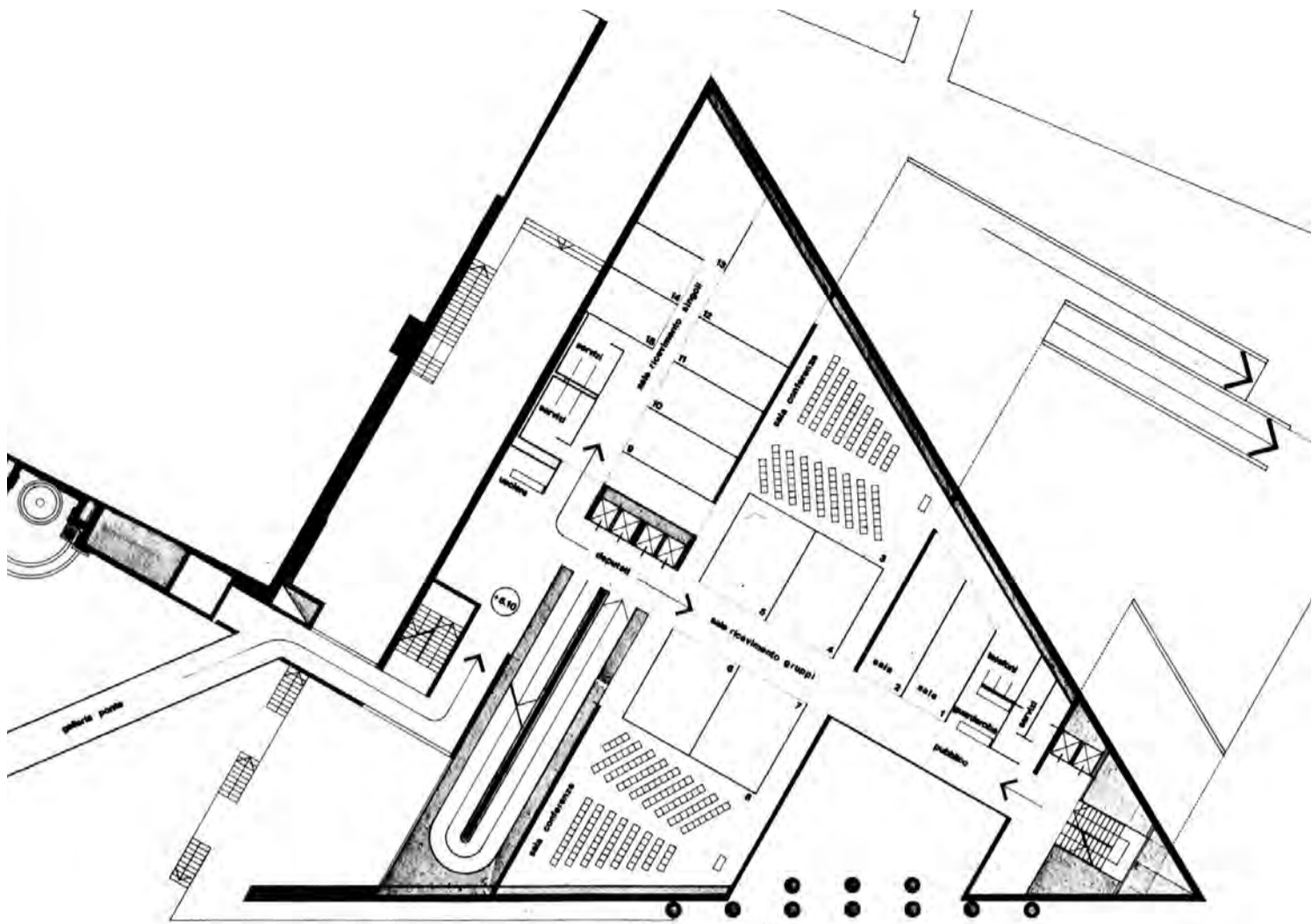


# Gianugo Polesello Attraverso le architetture



## Polesello e la composizione

Questo numero di Architettura Civile è dedicato alle architetture di Gianugo Polesello, immeritatamente poco conosciute, soprattutto a Milano. L'occasione è stata fornita da una mostra di disegni, scelti e preziosi, organizzata a Venezia da Gundula Rakowitz, "Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile", con il sostegno dell'Archivio Progetti dello IUAV che ne conserva l'archivio. La mostra è stata ospitata a Milano, alla Scuola di Architettura Civile, accompagnata da un convegno di cui questo numero del giornale AC riporta, rivisti e corretti, gli interventi.

Abbiamo pensato che il modo migliore per rendere omaggio a Gianugo Polesello fosse proprio quello di raccontare le sue architetture, i suoi progetti, il mondo del pensiero che lui amava e a cui ha dedicato la vita con intelligenza e passione. Quindi abbiamo chiamato a descriverle, in modo non sistematico, allievi e collaboratori che, nel tempo e in modi diversi, l'hanno accompagnato per un tratto del suo lavoro, delle sue ricerche, dei suoi studi; persone che hanno lavorato con lui nell'università, in studio, nel Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica, il primo dottorato in Italia, di cui è stato tra i fondatori e poi ha diretto per diversi anni. A questo titolo del dottorato, intorno al quale negli anni passati si sono accese lunghe discussioni per precisare il senso e l'obiettivo delle nostre ricerche di dottorandi, Gianugo Polesello era particolarmente legato e lo ha sempre sostenuto con grande convinzione. Proprio questo tema, la *composizione architettonica*, che ha subito contraddistinto e ancora identifica il dottorato veneziano, riassume il cuore del lavoro di Polesello, la vera natura della sua ricerca di architetto: il cuore del progetto, come in tutte le arti, consiste nell'atto della composizione. Una definizione antica, ma ancora assolutamente attuale e necessaria, che Polesello applicava ai volumi, elementi primi della sua architettura, ma ancor più ai vuoti, agli spazi aperti della città generati dalla composizione dei volumi, a quei luoghi che rendono ogni architettura un fatto squisitamente urbano.

Per mettere alla prova questi temi e mostrare che significato avesse per Gianugo Polesello la *composizione*, è stato chiesto alle persone invitate di descrivere una architettura, scelta per affinità, per affezione, per ammirazione, per partecipazione: di descrivere cioè il modo in cui il progetto prende forma e vita, quali pensieri, quali obiettivi, quali strumenti siano alla base della sua definizione.

Queste letture sono state espone nel convegno e poi raccolte in questo numero di AC per offrirle agli studiosi affinché proseguano questa ricerca, e agli studenti perché si appassionino al progetto di architettura e – ma è la stessa cosa – al progetto dei luoghi "per via di comporre".

L.M., R.N.

## L'anamnesi in composizione

Angelo Torricelli

Nel 1966 Gianugo Polesello partecipa al "Concorso per la redazione di un progetto di massima relativo alla costruzione di un edificio da destinare ad uffici e servizi della Camera dei deputati e di una autorimessa interrata sottostante l'edificio" a Roma. Si tratta di una competizione di grande rilevanza, a cui partecipano 64 concorrenti, e che tuttavia non vede alcun vincitore: infatti vengono premiati ex-aequo 18 progetti. Nel 1968 la rivista "Il Confronto", diretta da Guido Canella, nella sezione *Città dei Futuribili*, pubblica alcuni tra gli esiti progettuali; nelle prime due pagine sono accostate le proposte di Ludovico Quaroni, di Costantino Dardi, di Giuseppe Samonà

e di Mario Manieri Elia, mentre nelle due pagine successive, con maggior spazio, sono presentati i progetti di Carlo Aymonino e di Gianugo Polesello, con uno stralcio delle relative relazioni<sup>1</sup>. La ragione per cui questi progetti sono posti in maggior risalto, consiste nella presa di posizione – esplicitata sia da Canella, sia da Antonio Locatelli, autore dell'articolo – a favore del punto di vista e dell'assunzione di responsabilità che li accomuna: affrontare il problema progettuale posto dal bando in termini coerenti all'idea che la rifondazione della disciplina della composizione architettonica debba compiersi in stretto rapporto con lo studio della città. Tale questione è, infatti, centrale nella ricerca di quegli anni sia a Venezia, nel Gruppo Architettura, sia a Milano ad opera di Aldo Rossi e di Guido Canella. Se si osservano i disegni e si leggono le relative relazioni è possibile trovare alcune analogie: in entrambi i casi, per esempio, si nega il concetto di ambientamento e di inserimento, a favore dell'affermazione del progetto di architettura e di composizione architettonica come forma specifica di conoscenza. In questa occasione Aymonino scrive che, tenendo insieme la storia dell'architettura e la scienza urbana, è possibile progettare il centro storico "nel suo insieme, nella sua forma giudicata al livello della città contemporanea"<sup>2</sup>, sostenendo l'idea che le trasformazioni del nucleo centrale siano strettamente correlate con i cambiamenti complessivi della città e che le relazioni complesse tra le parti debbano essere strumento di controllo e di definizione del progetto. Per Polesello, d'altra parte, i criteri fondamentali che guidano la ricerca progettuale riguardano sia le relazioni tra il volume costruito e il suo funzionamento, sia quelle tra il manufatto e la città, proponendo pertanto una soluzione che "deve rispondere insieme alle esigenze di funzionamento massimo dell'edificio stesso inteso come complesso tecnologico e alle esigenze dell'altro complesso, di cui l'edificio è parte, che è la città"<sup>3</sup>. A seguire però si aprono alcune divergenze concettuali che evidenziano la distanza fra i due architetti. Da una parte

## Numero 15, 2015 Sommario

**Polesello e la composizione**  
L.M., R.N. (pag. 1)

**L'anamnesi in composizione**  
Angelo Torricelli (pag. 1)

**Esprit de géométrie, esprit de finesse**  
Enrico Bordogna (pag. 4)

**La caduta degli angoli. Il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste**  
Gundula Rakowitz (pag. 8)

**Sulla casa M a Rive d'Arcano. O della trasmissibilità in architettura**  
Giovanni Vraganz (pag. 12)

**L'architettura militante**  
Pierluigi Grandinetti (pag. 14)

**Una questione di rapporti. Il progetto di concorso per l'area centrale di Tricesimo**  
Raimund Fein (pag. 18)

**L'architettura del vuoto-margine. Parco attrezzato a Udine**  
Claudia Battaino (pag. 20)

**Il concorso per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano**  
Armando Dal Fabbro (pag. 23)

**Affinità, omologie, modificazioni e trasformazioni**  
Piotr Barbarewicz (pag. 26)

**Realismo magico di composizioni urbane**  
Serena Maffioletti (pag. 29)

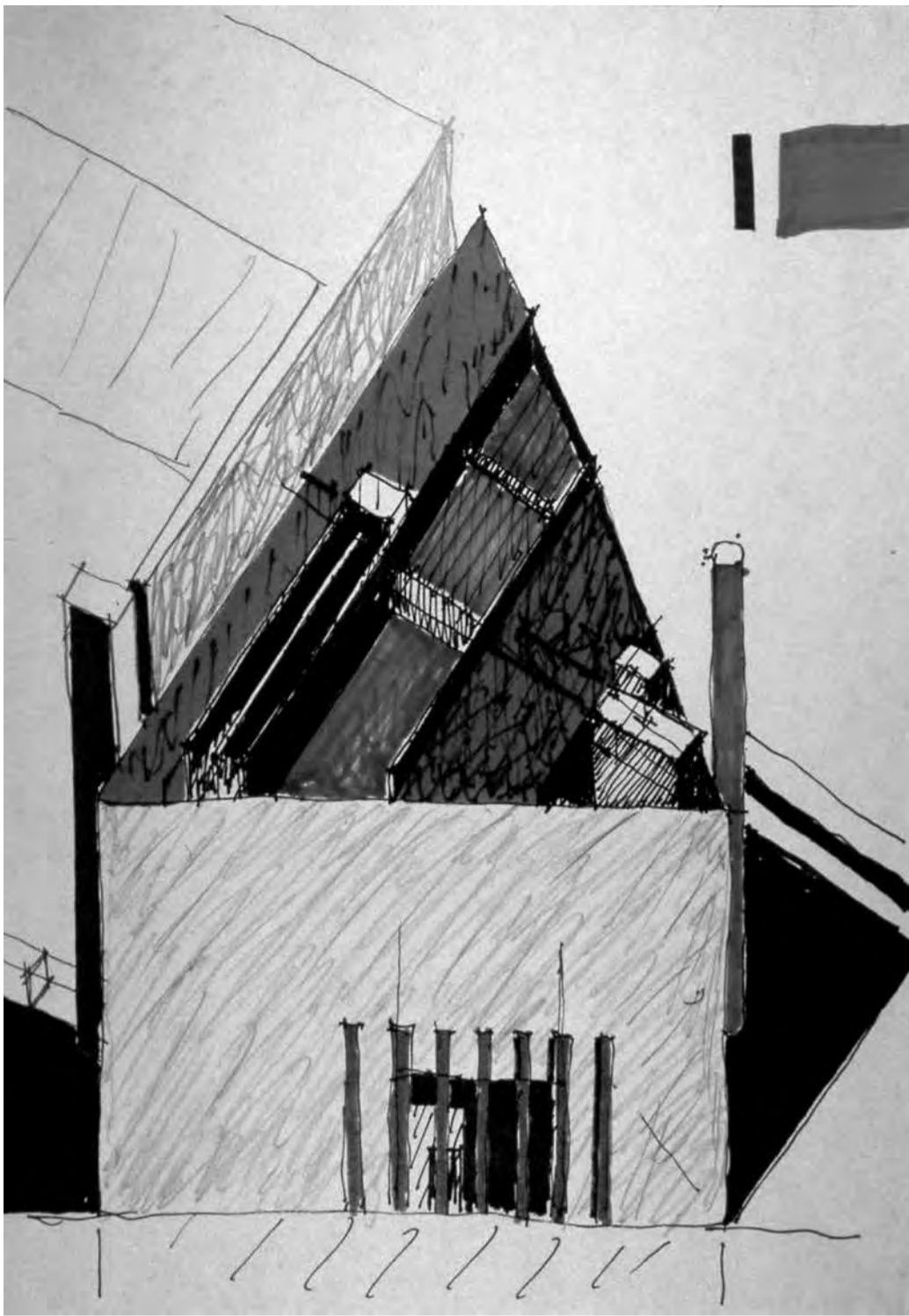
**Teatro – Gran Teatro. Il Sacro Monte di San Carlo ad Arona e la Concert Hall a Copenhagen**  
Luca Monica (pag. 32)

**Una acropoli moderna**  
Raffaella Neri (pag. 36)





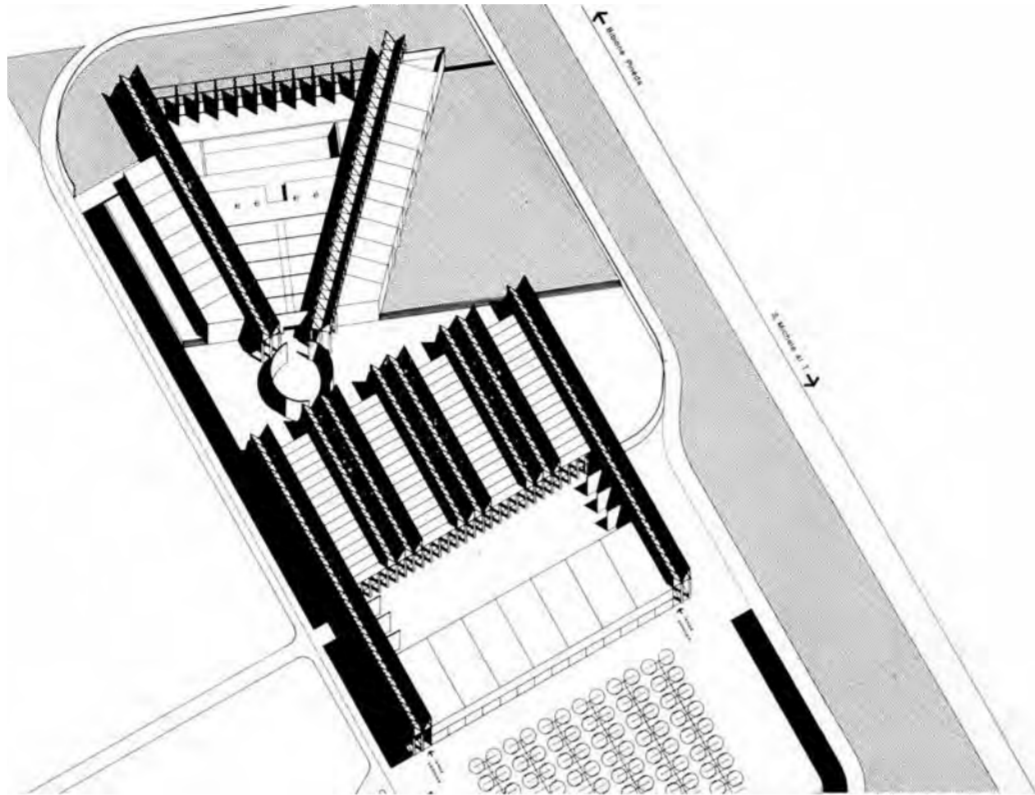




momentary equilibrium or rather of encounter between the different poles. In this sense then it is useful to reconsider Polesello's work in iconological terms rather than iconographic, i.e. with the idea that it shows the development of a process founded not on analysis so much as on a synthesis aspiring to a thorough awareness and hence to authentic interpretation. As to its anticipatory power, one might even say that the designs for the Chamber of Deputies had the potential to be included in that imaginary conclusion of *Delirious New York* that Rem Koolhaas would write in 1978. Already twelve years earlier Polesello had in fact conceived a stand-alone building in affirmation of the Humanist impossibility of exhibiting the inside on the outside, an ineluctable condition which requires "one's own exteriors to be assigned solely to formal problems and one's interiors solely to functional ones".

At this point, if we wanted to make further associations, we would be inclined to include the layout designed by Polesello in the *Ichnografia* published in 1762 by Gian Battista Piranesi in *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*. In this extraordinary drawing, which is actually an architectural project for the city presented under the deceptive guise of an architectural hypothesis, Piranesi expresses the modern idea of a Rome which could be. The city of Piranesi consists of solitary elements, a combination of observation and imagination, all represented against self-referential monuments, without hierarchies of scale. The layout are articulated in their solitude, transforming the imaginary city into a composition of unique elements. The same operation is carried out by Polesello, when he defines absolute layouts, every time with monumental value, with knowledge and memory both having a role of the highest importance in a form of process similar to Plato's idea of *anamnesis*. In other words, the prevalence of memory, of something which emerges as an expression and intelligibility of an order superior to that which derives from the experience of the senses. This form of intelligibility is more powerful than analytical data and is transformed into more profound interpretation, which leaves the finished result suspended half way between reality through the senses and imagined reality, whether a finished work or project.

Concorso per gli Uffici per la Camera dei Deputati a Roma, 1966: disegno di studio dell'assonometria. Mercato a Bibione, San Michele al Tagliamento, 1975-81: planivolumetria.



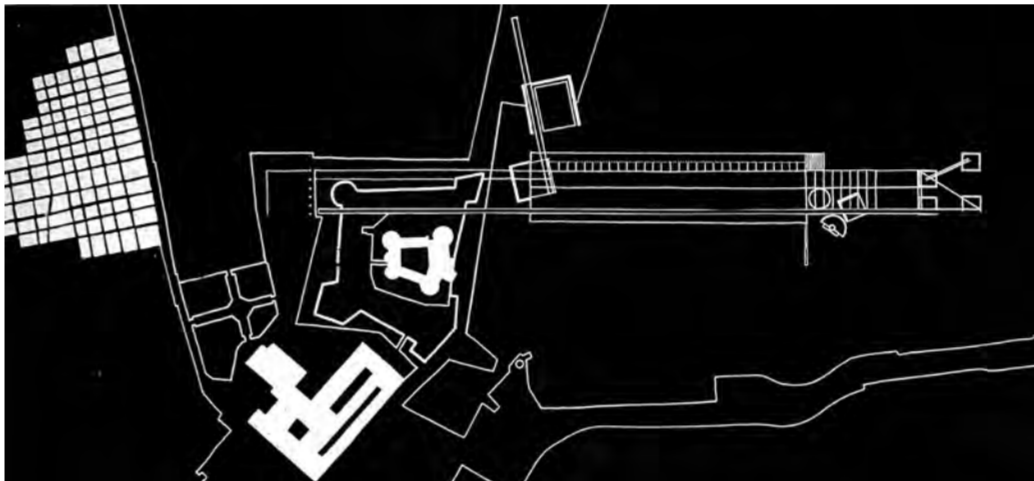
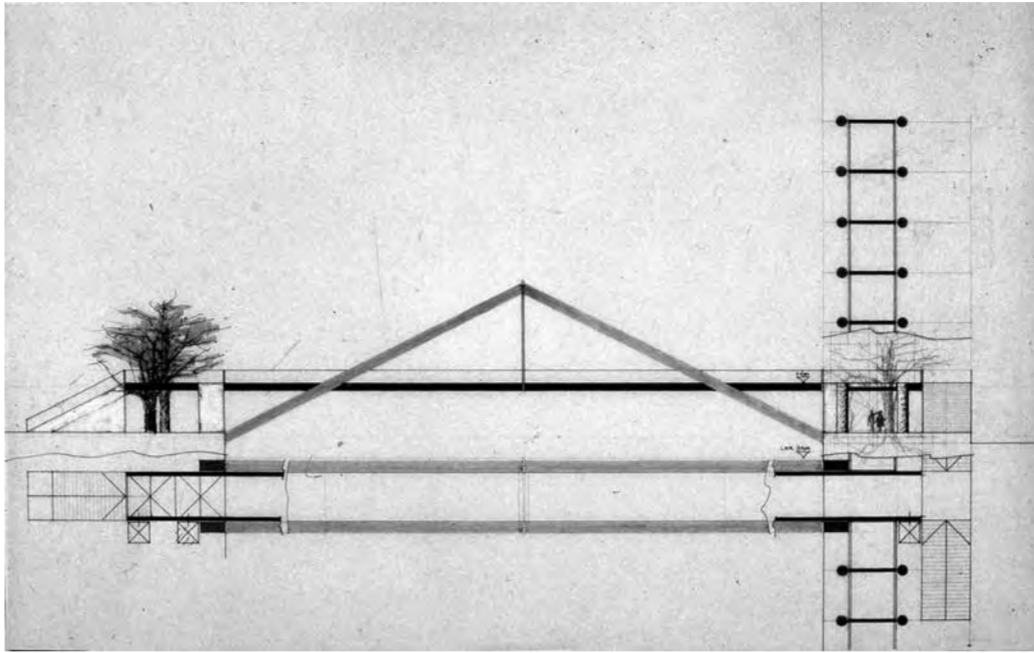
## Esprit de géométrie, esprit de finesse

Enrico Borlogna

L'universo Polesello è appunto un universo. E sarebbe fuori luogo per chi non è stato suo allievo o collaboratore diretto volerne tentare una lettura d'insieme. Dal progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati, alla Risiera di San Sabba a Trieste, al Centro Direzionale di Firenze, al Ponte dell'Accademia e al Padiglione Italia a Venezia, al Campus universitario di Las Palmas, al progetto per il completamento del Sacro Monte di Arona, a quelli per l'Isola dei Granai a Danzica o per Piazza Municipio e Stazione marittima a Napoli, sono tali e tanti i temi affrontati, tale la varietà delle scale di intervento, tale la ricchezza e originalità delle soluzioni approntate, che

ciascun progetto e ciascuna opera richiederebbe un'analisi monografica approfondita prima di poterla inquadrare in una biografia complessiva.<sup>1</sup> Eppure una considerazione d'insieme mi sento di farla, e credo sia una premessa indispensabile anche per definire la specificità e il ruolo di Polesello nell'architettura italiana, la sua specificità *tout court* come architetto, intellettuale, docente universitario. Polesello fa parte di quel gruppo di "giovani" architetti, nati grosso modo tra 1925 e 1930 e attivi tra Milano e Venezia alle scuole di Ernesto Rogers e Giuseppe Samonà, che dalla seconda metà degli anni Cinquanta hanno promosso un rinnovamento decisivo nell'architettura italiana del dopoguerra, cercando di fondare su basi più sistematiche quel "ritorno alla città" propugnato dai loro maestri. Nella valenza urbana dell'architettura, nella questione tipologica, nella "reiniziazione figurativa" (secondo le parole di Canella) essi hanno individuato i punti centrali e di maggiore originalità della propria ricerca, l'unica strada per uscire dalle morte gore del tardorazionalismo e dalle degenerazioni dell'International Style. Un gruppo di architetti – da Aymonino a Rossi, a Canella, a Semerani, a Tentori, fino a comprendere un nome, forse meno frequentato alla scuola di Venezia (ma non alla scuola di Milano) come quello di Roberto Gabetti – segnato da una forte coesione generazionale e da un'altrettanta marcata caratterizzazione individuale, che provenendo da un ceppo comune e fortemente solidale all'epoca del loro esordio sulla scena architettonica nazionale, hanno successivamente sviluppato linee di ricerca e di costruzione poetica personali e diversificate, senza che sia mai venuto a mancare un terreno di spiccata confrontabilità, una consonanza intellettuale di fondo, un comune sentire. A questa originalità dell'architettura italiana questo gruppo di maestri ha dato, con le proprie opere e le proprie biografie, impianto teorico, ostensione di fabbriche, trasmissione didattica. Parlando di Polesello questa appartenenza non va mai trascurata, pena un impoverimento e

Concorso per il Ponte dell'Accademia a Venezia, 1985: disegno di studio di prospetto e pianta. Progetto per Piazza Municipio-Stazione Marittima a Napoli, 1990, con P. Barbarewicz, M. el Daccache, A. Dal Fabbro, R. Fein, M. Iori, M. Montuori: disegno di studio della planimetria. Campus Universitario di Las Palmas, Gran Canaria, 1987-91, con M. Bote Delgado, B. Garcia Mucia, J.M. Palerm Salazar, J. Ramirez Guedes.: disegno di studio della planimetria.



un sostanziale fraintendimento della sua stessa personalità poetica. Ma è su questa che vorrei concentrarmi. Perché, nel caso di un architetto operante, oltre al contributo teorico o al magistero didattico, quello che alla fine importa è la peculiarità poetica della sua architettura, il suo essere architetto che progetta e realizza opere di architettura. Senza la controprova delle quali, per altro, la stessa elaborazione teorica e azione didattica resterebbero monche. L'architettura di Polesello ho sempre pensato che sia un'architettura assertiva, un'architettura apodittica. E questo non tanto per la nettezza delle sue forme geometriche, per la sua intrinseca perizione di esattezza. Ma perché è un'architettura per così dire *en philosophe*, in cui la ragione logica diventa immediatamente ragione poetica, sovrapponendosi fino a coincidere integralmente, senza sfridi. È un'architettura che ambisce a uno stato di assoluta finitezza formale, ultimativa, in cui la geometria è solo uno strumento, magari anche una feconda ossessione creativa, attraverso cui i pascaliani *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse* trovano sintesi compiuta, fino a diventare la stessa cosa. Credo che questo si possa affermare in generale per tutta l'opera di Polesello, seppure in misura diversa. Certamente vale per i progetti e le opere che ho citato all'inizio, tra i miei prediletti, e che, a mio avviso, sono tra quelli che più condensano la sua personalità creatrice. Si provi ad assumere il disegno come strumento d'indagine, un filo d'Arianna che spesso costituisce una specie di "doppio" della personalità dell'autore, un corpus *a latere* in cui affiorano, come in filigrana, i procedimenti conoscitivi, il mondo di riferimenti, l'universo poetico, quasi una involontaria autobiografia. Più che spie o indizi, i disegni di Polesello sembrano un distillato che concentra l'essenza ultima della sua architettura. Sono disegni puntuti, disegni affilati. Disegni da cui lo sfumato è stato espunto, l'accidente eliminato, che evocano la stessa rarefatta esattezza delle sue architetture.

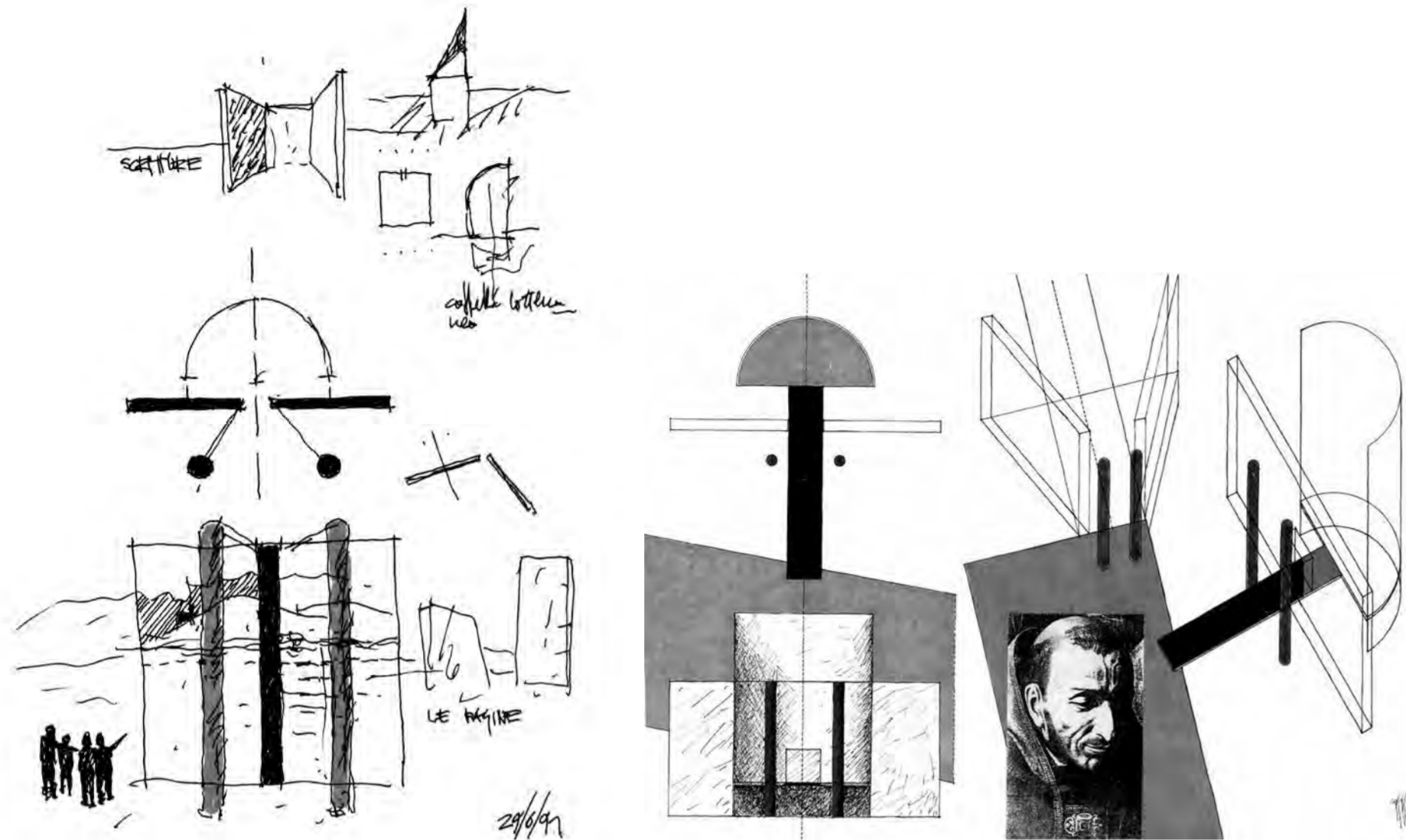
Sembra, in questi disegni, come nelle sue architetture, che la "recita", la "rappresentazione" sia affidata solo a protagonisti (o deuteragonisti), la cui individualità, i cui contorni e profili sbalzano a tutto tondo, senza chiaroscuri, senza gradazioni intermedie, senza comprimari. Anche laddove sembrano presenti canoni progettuali più collaudati, come per esempio il rapporto tra "monumento" e "tessuto", tra connettivo ed elementi primari, come si potrebbe leggere nel progetto per l'Isola dei Granai a Danzica o anche, pur in modi diversi, in quello per Piazza Municipio e Stazione marittima a Napoli, la composizione è così netta, così apodittica, che i diversi personaggi del progetto assurgono tutti a ruoli primari, immediatamente e inequivocabilmente individuati nello spazio diradato della scena. Insomma, non c'è narratività nei progetti e nelle architetture di Polesello. Sono, secondo una sua stessa espressione, «teoremi di pietra». Di "pietra" anche quando non raggiungono lo stato di opera realizzata, della costruzione: per via del nitore cristallino del disegno, della concisione della composizione, dell'assertività della concezione. Basti pensare a un progetto come quello per il ponte dell'Accademia a Venezia: due puntoni a 45 gradi, in tubi metallici industriali, con un tirante in chiave e un impalcato in profilati metallici e legno, niente di più. Un teorema ridotto ai suoi elementi primi, di tanta più forza espressiva quanto più essenziale e scarnificato. Teoremi nei quali un'altra questione che emerge è il rapporto tra elementarismo ed espressionismo, come fanno complementari di un inscindibile binomio della modernità, nella tensione dialettica dei quali si manifesta la funzione simbolica dell'architettura in epoca moderna. In Polesello l'opzione elementarista è spinta all'estremo limite, con volumi e figure che in molti progetti sembrano attraversare l'atmosfera come meteoriti, monoliti assoluti, slegati da ogni rapporto, icastica espressione di una voluta estraneità al luogo. Nel caso del progetto per i nuovi Uffici della

Camera dei Deputati, questa volontà assume valore quasi programmatico, nel rifiuto non solo di ogni adattamento mimetico alla storicità del sito, ma persino di ogni suggestione che prevalga sulla ragione logica. Il prisma triangolare del nuovo edificio si erge muto e compatto, come solido geometrico assoluto, chiuso in se stesso tra le pareti cieche in granito bianco sabbato. Un monoblocco perentorio che non cerca mediazioni col contesto urbano esistente, ma afferma se stesso come nuova parte di esso. Fatta la traslazione da un ambiente urbano storico a un ambiente naturale altrettanto denso, verrebbe da pensare alla Tourette dell'amatissimo Le Corbusier, contrapposta alla pari, con la sua stereometria perfettamente conclusa, al declivio erboso e boschivo dell'intorno naturale circostante. Questi caratteri di concisione e di finitezza trasmigrano, senza sbavature, lungo tutto l'excurus scalare del progetto, dalle figure del piano, alle scelte morfologiche e tipologiche, fino al definirsi formale e costruttivo degli stilemi e del linguaggio. Se nei progetti per Venezia Ovest, per il Mercato di Bibione, per il Campus universitario di Las Palmas, figure antiche come quelle del foro (quadrato o triangolare che sia), dell'agorà, della crociera, della quadricola di fondazione ispanoamericana, del colonnato ricorrono a definire il disegno di impianto, dando corpo a dei veri e propri progetti urbani in un impegno complessivo di costruzione della città; negli ultimi due, giunti alla costruzione, la medesima chiarezza compositiva si trasferisce ai singoli manufatti architettonici, nelle piante, nelle sezioni, negli alzati, nei materiali, nelle tecniche costruttive. Nel Mercato di Bibione il modulo, con i suoi multipli e sottomultipli, e la geometria, con il ritmo che ne consegue, sovrintendono sia ai caratteri spaziali che a quelli formali dell'edificio: l'elementare reticolo degli spazi commerciali è definito dalla trama dei percorsi, che si configurano volta a volta come gallerie, porticati, ballatoi-matroni, scanditi da colonnati regolari e coperti con un sistema di travi Vierendel a doppia falda spezzata, che sui

fronti principali danno luogo a una sequenza di portali di monumentale essenzialità. Considerazioni analoghe possono valere per il Campus di Las Palmas, con l'aggiunta, qui sì dichiarata e accettata da Polesello, di alcuni condizionamenti contestuali: la mitezza del clima, la potenza della luce solare, il declivio del terreno, la bellezza del luogo elevato con vista sulla città di Las Palmas e sul mare, un preesistente piano particolareggiato che proponeva un impianto a isolati a quadricola, la grande severa presenza del seminario di Secondino Zuazo. Tutti "condizionamenti" che si ritrovano nella compattezza dell'impianto, nelle alte colonne in c.a. colorate in azzurro, nella trasparenza del vetrocemento, nei percorsi di attraversamento e connessione a cielo aperto (ponti, passerelle, scale, pergolati, gallerie), nell'adozione per tutti gli orizzontamenti, travi e solai, di strutture metalliche (lamiere grecate, IPE e HE), nel disegno aereo delle balaustrate, nei *brise-soleil* in rete metallica che salgono fino in cima «liberi in una sorta di sbandieratura», secondo le sue parole. Un'opera tra le più complesse e importanti, credo, di Polesello, in cui sono particolarmente evidenti i principali caratteri della sua logica compositiva e della sua poetica: nel dichiarato dialogo con la specificità del luogo e la classicità dell'architettura di Secondino Zuazo; nel reimpiego dalla storia di figure archetipe per la composizione di impianto, come l'agorà di Assos, la stoa di tradizione greca, la cavea all'aperto del teatro grande di Pompei, la tipologia a crociera dell'Umanesimo italiano; nel generale, esplicito rimando ai caratteri di permeabilità, trasparenza, percorribilità dell'architettura navale di corbuseriana memoria. Vorrei concludere tornando sui disegni di Polesello, in una sorta di confronto generazionale con quel gruppo di suoi coetanei e sodali che richiamavo all'inizio, cercando per questa via di penetrarne più a fondo l'originalità. In particolare parlare del progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo sopra Arona: una specie di informale concorso a inviti al quale, chiamati da Guido Canella



Progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, 1993: disegno di studio, 1991; tavola di progetto.



per le pagine di «Zodiac» che dirigeva, avevano partecipato quasi tutti, con l'aggiunta di un amico e maestro da tutti loro riconosciuto come Ignazio Gardella, di un *outsider* altrettanto prestigioso e generoso come Philip Johnson, e l'immanente presenza morale di una personalità come Giovanni Testori.

Se si guardano i progetti di Aymonino, Canella, Gardella, Johnson, Rossi, Semerani, ciò che distingue quello di Polesello è un assoluto carattere di astrazione, con la riduzione del progetto a pochi tratti essenziali, disegni che sembrano quadri suprematisti, slegati da ogni veristica aderenza al tema ed alla tradizione descrittiva dell'ascensione devozionale. Le tre cappelle superstiti sono assunte come semplice pretesto per ritrovare una triangolazione monumentale da cui far partire la salita rettilinea alla statua del santo. Le geometrie primarie degli elementi architettonici, i materiali, il colore sono essenziali al risultato d'insieme: colonne e pareti di vetro, cappelle discoperte, lastre trasparenti, un'alta esedra semicircolare anch'essa di vetro e discoperta. I colori ridotti a pochissimi: il nero, il rosso, l'azzurro dell'acqua di sorgente, il violaceo della porpora cardinalizia. Polesello parla delle colonne di vetro del Dantecum di Terragni, dell'architettura alpina di Taut e degli espressionisti tedeschi del primo dopoguerra. In questo progetto l'*esprit de finesse* sembra avere la meglio su l'*esprit de géométrie*, pur così fortemente inciso nell'ideazione, nella composizione, nei singoli elementi, e senza il quale lo stesso afflato poetico non potrebbe sussistere. Ma il tratto di fondo è la trasparenza atmosferica che attraversa tutti i disegni e sembra espandersi in una composizione scenica che tutto avvolge e trasfigura, il vasto teatro alpino e lacustre e la natura luminosa del luogo. Una composizione rarefatta, sospesa in un'aura quasi diafana ed evanescente, eppure così reale e intensamente percepibile. Come se in questi disegni si ritrovassero sublimati in un'estrema decantazione lo spirito e la poesia di Polesello, la sua idea di architettura, la sua personalità.

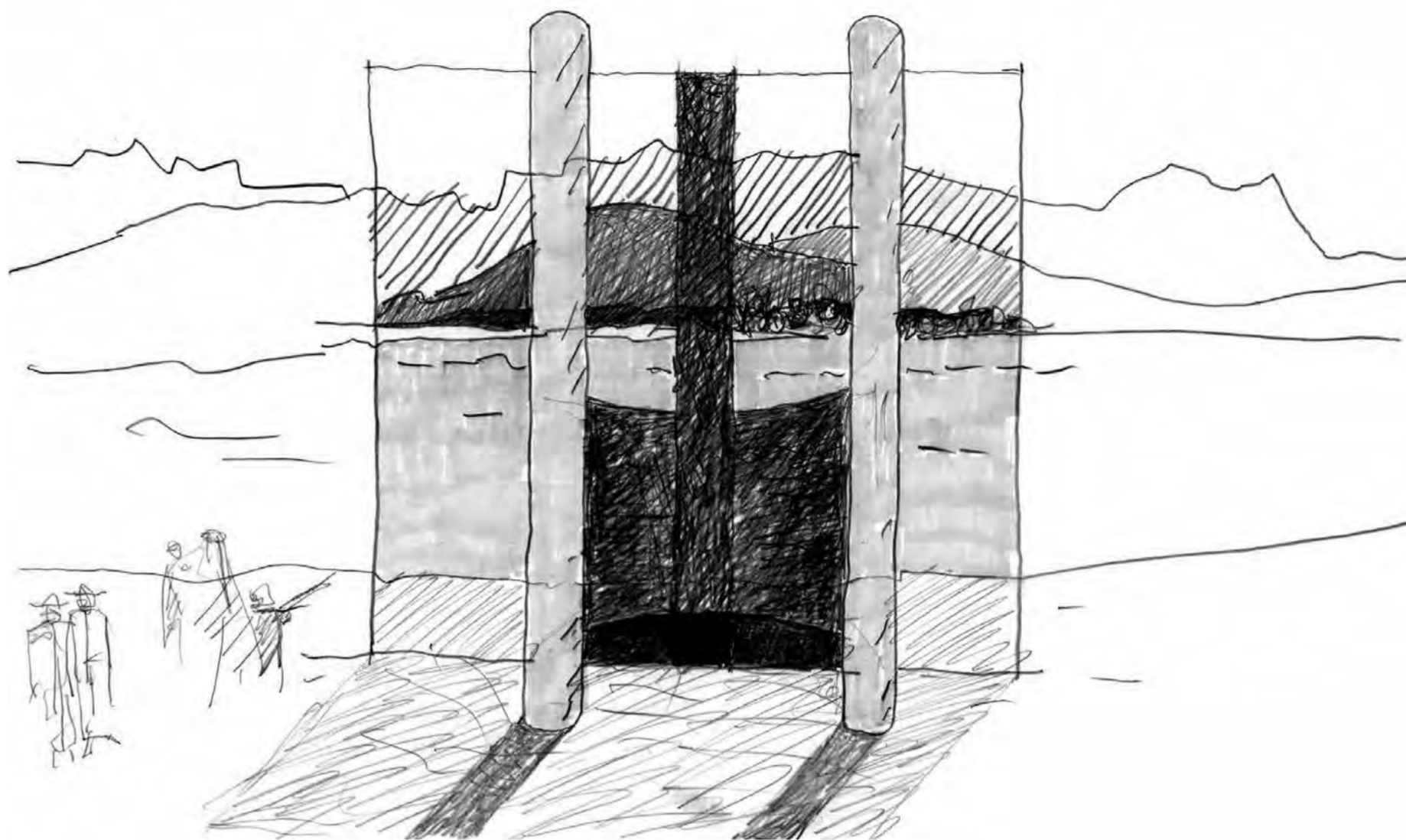
#### Nota

- Per i progetti citati cfr.: M. Tafuri, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, Cluva – Cunicle, Venezia – Roma 1968. G. Polesello, *Per un museo della Resistenza a Trieste*, in «Il Confronto – Città dei Futuribili», A.V., n. 3-4, marzo-aprile 1969, pp. 30-33; poi in «Hinterland», a. 4, n. 18, settembre 1981, pp.54-55. G. Polesello, *Mercato a Bibione*, in «Casabella», n. 483, settembre 1982, pp. 2-9. P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Roma 1983. G. Polesello, *Campus universitario a Las Palmas, Canarie*, in «Zodiac», n.s., n. 3, aprile 1990, pp. 202-223. G. Polesello, *Il concorso per il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia*, in «Zodiac», n.s., n. 6, ottobre 1991, pp. 206-219. Gianugo Polesello, *Architetture 1960-1992*, a cura di M. Zardini, Electa, Milano 1992. *Progetti per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona*, in «Zodiac», n.s., n. 9, marzo-agosto 1993, pp. 64-133. AA.VV., *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Isola dei Granai, Danzica*, a cura di M. Montuori, Luav – Il Cardo, Venezia 1994. G. Polesello, *Gianugo Polesello. Opere*, in AA.VV., *Composizione, progettazione, costruzione*, a cura di E. Bordogna, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 215-255. Nello stesso volume si vedano anche le presentazioni del proprio lavoro di C. Aymonino, G. Canella, G. Raboni (poeta), L. Semerani, F. Tentori, e l'introduzione *Scuola italiana (Questi nostri maestri)*, pp. 3-11. Gundula Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai Quaderni*, Il Poligrafo, Padova 2015.

#### Gianugo Polesello. Esprit de géométrie, esprit de finesse

The universe of Polesello really is a universe. And it would be out of place for someone who has not been his pupil or direct collaborator to attempt an overall interpretation. From the designs for the new offices of the Chamber of Deputies, to the Risiera di San Sabba in Trieste, the Centro Direzionale in Florence, the Accademia Bridge and the Italy Pavilion in Venice, the university campus in Las Palmas, the designs for the completion of the Sacro Monte di Arona, Granary Island in Gdansk or Piazza Municipio and the Stazione Marittima in Naples, there are so many themes, such a variety of scales, that the richness and originality of the solutions proposed for each project and design would require in-depth monographic analysis being incorporated into a full biography.<sup>1</sup> Yet it is worth while attempting an overview, which I feel is an essential prerequisite for defining the specificity and the role of Polesello in Italian architecture, what makes him so special tout court as an architect, intellectual and university lecturer. Polesello is part of a group of 'young' architects, born roughly between 1925 and 1930 and active in Milan and Venice at the schools of Ernesto Rogers and Giuseppe Samonà, who from the second half of the 1950s promoted a decisive renewal in postwar Italian architecture, trying to establish more systematic foundations for that "return to the city" advocated by their masters. In the urban significance of the architecture, the question of types, the 'figurative re-initiation' (in the words of Canella) they identified the central points and most original aspects of their own research, the only way out of the morass of Late Rationalism and the degeneration of the International Style. A group of architects – from Aymonino to Rossi, Canella, Semerani, Tentori, and a name, perhaps less frequented by the school of Venice (but not Milan), like Roberto Gabetti – marked by a strong generational cohesion and an equally strong individual characterisation, which coming from a common stock and strongly supportive at the time of their debut on the national architectural scene, have subsequently developed lines of research and evolved personal and diverse poetics without ever abandoning a strong comparability and underlying intellectual consonance, a common feeling. This originality of Italian architecture was enhanced by this group of teachers who through their work and personal development gave a theoretical base, practical manifestation, and didactic transmission. When speaking of Polesello this sense of belonging should never be neglected, as not to do so demeans his poetic personality and leads to it being misunderstood. This is precisely what I wish to focus on. Because, in the case of a working architect, in addition to the theoretical

contribution or the teaching, what ultimately matters is the poetic characteristics of the architecture, being an architect who designs and realises works of architecture. Without the rebuttal of which, moreover, this same theory and teaching would fall short. I have always considered Polesello's architecture to be both assertive and apodictic, not so much for the clarity of its geometric forms and its inherent seeking for precision, but rather because it is so to speak architecture en philosophe, where the logical reason immediately becomes poetic reason, overlapping until fully coinciding, with no rough edges. His is an architecture that aspires to an absolute formal and final finiteness, in which the geometry is just a tool, maybe even a fruitful creative obsession, through which the Pascalian esprit de géométrie and esprit de finesse achieve total synthesis and become one. I believe this applies in general to all Polesello's work, albeit in varying degrees. It certainly applies to the projects and the works I mentioned at the beginning, among my favourites, and which are, in my opinion, among those which most typify his creative personality. Try to take the drawing as an investigative tool, a thread that often constitutes a kind of "double" of the author's personality, a body a latere where the cognitive processes, the references, the poetics, stand out as a kind of watermark or unwitting autobiography. Rather than indicators or leads, Polesello's designs are a kind of distillation that concentrates the core essence of the architecture. The drawings are sharp, finely honed. Drawings from which any fuzziness has been expunged, chance eliminated, and which evoke the same rarefied exactness of his architecture. In these drawings, as in his architecture, it appears that the "recital" or "performance" is left entirely to the protagonists (or deuteragonists), whose individuality, contours and profiles stand out in full clarity without intermediate shades and nuances or secondary features. Even where the most tried and tested design parameters seem to be present, such as the relationship between 'monument' and 'fabric', between connector and primary elements, as evident in the designs for Granary Island in Gdansk or even, albeit in a different manner, Piazza Municipio and Stazione Marittima in Naples, the composition is so clean, so apodictic, that the various elements of the project take on primary roles, immediately and unequivocally identified in the rarefied space of the set. In short, in Polesello's designs and architecture there is no narrative thread. They are, in his own words, 'theorems in stone'. "Stone" even when not actually built: thanks to the crystalline clarity of design, the concision of the composition, the assertiveness of the conception. One has only to think of a project like the designs for the Accademia Bridge in Venice: two industrial metal



tubular struts set at 45 degrees, with a simple tie-beam and a deck in metal and wood, nothing more. A theorem reduced to its prime elements, its expressive power reinforced by being pruned down to the bare essence. Theorems where another emerging issue is the relationship between elementalism and expressionism, as complementary aspects of an inseparable duo of modernity where dialectic tension manifests the symbolic function of architecture in modern times. With Polesello the elemental option is pushed to the extreme, with volumes and figures which in many projects seem to pass through the atmosphere like meteors, absolute monoliths, detached from any relationship, a figurative expression of deliberate estrangement. In the case of the project for the new offices of the Chamber of Deputies, this desire practically becomes programmatic, not only in the rejection of any adaptation which camouflages the historicity of the site, but even any suggestion that it should prevail over reason and logic. The triangular prism of the new building stands silent and compact, as an absolute geometric solid, closed in on itself between solid walls of white granite. An authoritative single block which does not seek mediation with the existing urban context, but asserts itself as a new part of it. The translation made from a historical urban environment to an equally dense natural environment – one is reminded of much-loved Corbusier's Tourette, contrasting in its perfectly finished stereometry to the grassy wooded slope of the natural surroundings. These characteristics of concision and finiteness transmute without any blurring along the whole scale of the project, from the figures in the plan to the morphological and typological choices, right up to the formal and constructional definition of the stylistic features and language. If the projects for Venice West, the market in Bibione, the university campus at Las Palmas use ancient figures like those of the forum (wether square or triangular), the agora, the cross, the Latin-American inspired quadricola, the colonnade, which recur in the system design, giving body to genuine urban projects in a total commitment to city building; in the last two instances, actually built, the same compositional clarity moves to individual architectural artefacts, plans, sections, elevations, materials, construction techniques. In the Bibione market the module with its multiples and sub-multiples, together with the geometry and its accompanying rhythm, oversee the building's spatial and formal elements: the basic grid of retail space is defined by the pattern of paths, which may be configured as galleries, arcades, gangways, punctuated by regular colonnades and covered with Vierendeel beams with split double pitch which on the main frontages give way to a sequence of monumental portals. Similar considerations apply to the Campus of Las

Progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, 1993: disegno di studio.

Palmas, with the addition, here specifically stated and accepted by Polesello, of some contextual constraints: the mild climate, the power of sunlight, the slope of the land, the beauty of the elevated location overlooking the city of Las Palmas and the sea, an existing detailed plan proposing a scheme of quadricola blocks, with the grand and severe presence of Secondino Zuazo's seminary. All "constraints" that are found in the compactness of the layout, in the tall columns in blue reinforced concrete, in the transparency of the glass blocks, the crossways and unroofed access (bridges, walkways, stairs, pergolas, galleries), all horizontal elements, beams and floor slabs made in metal (corrugated sheets, IPE and HE), in the aerial design of the balustrades, brise-soleil in metal mesh reaching up to the top "free like a sort of flag-waving (sbandieratura)" to use his words. I would say this is one of Polesello's most complex and important works, where the main characteristics of his compositional logic and poetics are particularly evident: in the explicitly stated dialogue with the specificity of the site and the classical nature of Secondino Zuazo's architecture; in the reuse of archetypal figures from history for the composition of the overall plan such as the agora of Axos, the stoa of Greek tradition, the open-air theatre auditorium in Pompeii, the Italian Humanist cross shape; in general, explicit reference to elements of permeability, transparency and practicability of naval architecture reminiscent of Le Corbusier. Let me conclude by returning to Polesello's drawings, in a sort of generational comparison with the group of his peers and associates that I referred to earlier, and so try to get to the heart of his originality. Specifically I would say a few words about the project for the completion of the Sacro Monte di San Carlo above Arona, a kind of informal competition by invitation which was announced by Guido Canella in the pages of «Zodiac» of which he was editor, and which practically everyone took part in, with the addition of Ignazio Gardella acknowledged as a friend and mentor by them all, an outsider equally prestigious and generous in the person of Philip Johnson, and the weighty moral presence of Giovanni Testori. If you look at the designs of Aymonino, Canella, Gardella, Johnson, Smith, Semerani, what distinguishes them from Polesello is an absolute abstraction, with the reduction of the project to a few essential features, designs that look Suprematist paintings, not linked to any Veristic adherence to the theme or descriptive tradition of devotional ascent. The three surviving chapels are used as a simple pretext to find a monumental triangulation from which to start the rectilinear ascent to the statue of the saint. The primary geometries of the architectural elements, materials and colour are essential to the overall result: columns and glass walls, chapels without roofs, transparent panes, a high semi-circular exedra which is also glass and also roofless. A minimum of colours: black,

red, the blue of the spring water, the hint of violet in the cardinal purple. Polesello refers to the glass columns of the Dantecum in Terragni, the Alpine architecture of Taut and the German expressionists of the early post world-war period. In this project the esprit de finesse seems to have got the better of the esprit de géométrie, despite being so strongly etched into the conception, composition, the individual elements, and without which there could be no poetic inspiration. But the underlying element is the atmospheric transparency that pervades all his designs and seems to expand in a scenic composition which envelops everything and transforms, the vast theatre of lakes and mountains and the luminous nature of the place. A composition which is rarefied, suspended in an almost diaphanous and evanescent aura, yet at the same time so intensely real and perceptible. As if these drawings were the supreme distillation of the spirit and poetry of Polesello, his idea of architecture and his personality.

#### Note

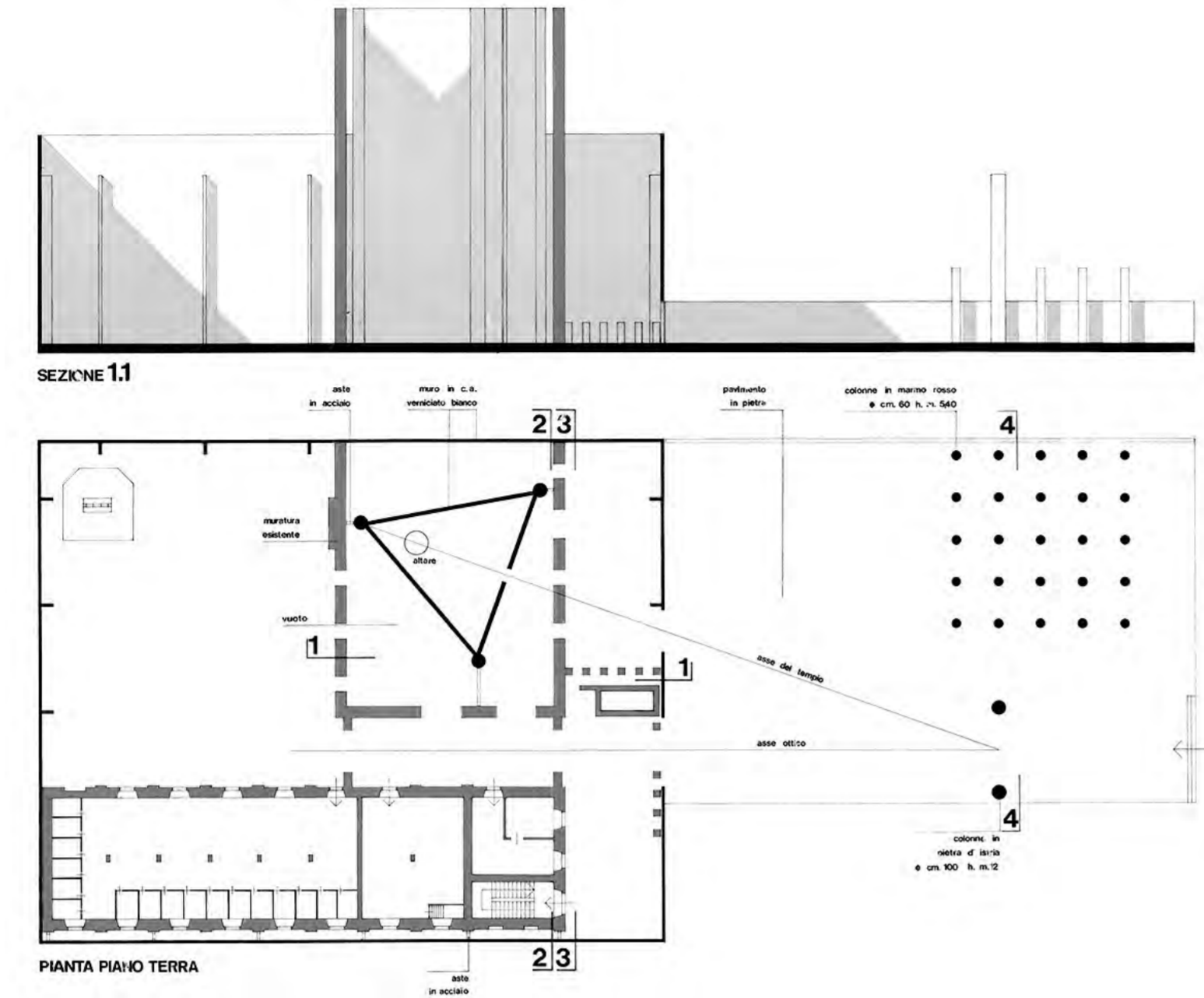
- For the projects referred to see: M. Tafuri, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, Cluva – Cunicle, Venice – Rome 1968. G. Polesello, *Per un museo della Resistenza a Trieste*, in «Il Confronto – Città dei Futuribili», A.V., n. 3-4, March-April 1969, pp. 30-33; and in «Hinterland», a. 4, n. 18, September 1981, pp. 54-55. G. Polesello, *Mercato a Bibione*, in «Casabella», n. 483, September 1982, pp. 2-9. P. Grandinetti (ed) Gianugo Polesello, *Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Rome 1983. G. Polesello, *Campus universitario a Las Palmas, Canarie*, in «Zodiac», n.s., n. 3, April 1990, pp. 202-223. G. Polesello, *Il concorso per il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia*, in «Zodiac», n.s., n. 6, October 1991, pp. 206-219. Gianugo Polesello, *Architetture 1960-1992*, a cura di M. Zardini, Electa, Milano 1992. *Progetti per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona*, in «Zodiac», n.s., n. 9, March-August 1993, pp. 64-133. Various authors, *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Isola dei Granai, Danzica*, ed. M. Montuori, Luav – Il Cardo, Venice 1994. G. Polesello, Gianugo Polesello, *Opere*, in various authors, *Composizione, progettazione, costruzione*, ed. E. Bordogna, Laterza, Rome-Bari 1999, pp. 215-255. In the same volume see also presentations of their work by C. Aymonino, G. Canella, G. Raboni (poet), L. Semerani, F. Tentori, and the introduction *Scuola italiana (Questi nostri maestri)*, pp. 3-11. Gundula Rakowitz, Gianugo Polesello, *Dai Quaderni*, Il Poligrafo, Padua 2015.



# La caduta degli angoli

Il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste  
Grazhdala Rubovitz

La Risiera di San Sabba a Trieste<sup>1</sup>, fabbrica originariamente costruita per la lavorazione del riso alla fine dell'Ottocento, viene trasformata dai nazifascisti in campo di concentramento dopo la costituzione della Repubblica fascista di Salò, l'8 settembre 1943, all'indomani dell'armistizio, dell'occupazione tedesca della città e della costruzione della zona operativa dell'*Adriatisches Küstenland*. In seguito il campo di prigionia e sterminio è destinato allo smistamento dei deportati e allo sterminio di ostaggi, partigiani, detenuti politici ed ebrei. Si tratta dell'unico *Konzentrationslager* nazista con forno crematorio sul territorio italiano, distrutto, insieme al camino, dai nazisti in fuga



nella notte tra il 29 e il 30 aprile del 1945. Dal 1949 al 1965 la Risiera funge da campo per rifugiati stranieri<sup>2</sup>; con decreto presidenziale del 15 aprile 1965 la Risiera di San Sabba viene dichiarata Monumento Nazionale e l'area diviene proprietà comunale per la donazione fatta dai proprietari. Un anno dopo la proclamazione si apre il concorso nazionale per il progetto del "Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba"<sup>3</sup> a cui partecipano dieci architetti tra i quali Gianugo Polesello. Il triestino Romano Boico risulta vincitore del concorso con un progetto dal motto "Assurdo" e nel 1975 il complesso, ristrutturato su suo progetto, diviene Civico Museo della Risiera di San Sabba. A motivo di alcuni punti critici del bando di concorso del 1966 sollevati proprio da Boico, legati prevalentemente alla limitazione perimetrale dell'area di progetto e a imprecisioni del programma, il concorso entra in una fase di stallo. Nel fascicolo della *Mostra del concorso per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste*, tenutosi nell'aprile 1969 a Trieste, si legge<sup>4</sup>: "Profondamente consapevole della propria responsabilità nei confronti della cittadinanza nell'operare una scelta definitiva del progetto da realizzare, non riscontrando completamente svolto il tema e soddisfatte le esigenze del bando in nessuna delle opere presentate, la Commissione ha dichiarato il primo Concorso Nazionale per il progetto del Museo della Resistenza chiuso senza esito". Di conseguenza, nel marzo 1968, il comune indice un secondo concorso riservato ai tre progetti segnalati, rispettivamente di Romano Boico, Costantino Dardi e Gianugo Polesello, i quali vengono invitati a presentare un secondo progetto<sup>5</sup>. Nel bando del 1968 sono introdotte delle modifiche e viene ampliata notevolmente l'area di concorso tra via Rio Primario e Ratto della Pileria (poi via Palatucci). Nel febbraio del 1969 si conclude la seconda fase con la vittoria di Romano Boico e il progetto di Costantino Dardi secondo classificato.

Il tema della resistenza in architettura non

è nuovo per Polesello: nel 1962 partecipa, insieme a Luca Meda e Aldo Rossi, al concorso nazionale per il "Monumento alla Resistenza di Cuneo", il cui disegno della sezione trasversale del cubo scavato diventa la copertina della rivista «Casabella-Continuità» (n. 276/1963), con il titolo "Progetti di architetti italiani". All'interno della vasta opera teorico-pratica di Gianugo Polesello, il progetto di concorso per la Risiera San Sabba di Trieste del 1966-1968 costituisce un momento significativo per lo sviluppo del suo linguaggio compositivo e per la formazione del suo pensiero architettonico, segnato dal problema della qualità civile della memoria e insieme della propria esistenza soggettiva, individuale. Non a caso Polesello citava spesso il libro di Raymond Roussel<sup>6</sup> *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, trasformando il titolo in "Comment j'ai pensé certaines de mes pensées", o "Comment j'ai dessiné certains de mes projets", ponendolo come proprio problema<sup>7</sup>. Il Museo della Resistenza di San Sabba diventa ricerca progettuale individuale come mezzo di costruzione della memoria collettiva: architettura come memoria. Nella relazione di concorso del progetto del museo-monumento per Trieste, a cui partecipa da solo, per affermare la propria singolarità tra gli *architetti italiani* Polesello scrive<sup>8</sup>: "Il Concorso per un Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba ripropone alla coscienza di tutti un problema particolarmente crudele. Nello stesso tempo esige una soluzione di civiltà per quei problemi che sono connessi nella presenza fisica con quei fatti barbarici accaduti in questa città. Il progetto ritiene di aver affrontato questi problemi nei loro aspetti complessi e mostra una soluzione architettonica conseguente". Nel pensiero di Polesello "noi" siamo tenuti ad attribuire a quei fatti tragici un ruolo architettonico nella città. Il giudizio sul fatto storico, sulla barbarie, è elemento costitutivo della struttura logica e costruttiva nella quale una civiltà si riconosce come tale. E lì, in quella struttura, sentimento e passione devono trovare

la propria espressione. Di conseguenza Polesello fa di questa idea una soluzione architettonica, ne mostra interamente il senso. Il progetto per il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba è contraddistinto dal motto *ius*. Tale motto si manifesta in una duplice operazione architettonica, di conservazione e di distruzione: nella conservazione "del sito come frammento di storia" si conserva anche il diritto-giudizio su quei fatti, il loro "isolamento" nella storia e nella memoria, che corrisponde alla separatezza tra città e barbarie; la distruzione riguarda la presenza fisica di quei fatti, che non hanno relazione diretta con i luoghi degli eventi. È necessario pertanto pensare le modificazioni del luogo architettonico e urbano nella duplice direzione dell'isolamento dalla città (la città separa da sé e isola in un recinto i luoghi della barbarie) e al contempo dentro la città, disattivando ogni ritualizzazione della memoria, e facendoli rivivere mediante la cesura che essi operano nella memoria. Il giudizio è perciò una de-finizione, de-scrizione/in-scrizione di/in un limite, architettura. Pensare l'isolamento di quei luoghi dalla città, e nello stesso tempo nella città, è quanto il progetto si propone, in una dialettica irrisolvibile tra chiusura alla città degli edifici significativi e apertura di una piazza urbana che rinnovi il dolore del dramma. Nel primo progetto del concorso del 1966 la scelta di conservare integralmente solo alcuni elementi (le celle, il corpo di connessione con il mulino, la garitta d'ingresso, il mulino) discende dal giudizio. All'interno del recinto costituito da un muro perimetrale in cemento armato alto 15 metri e verniciato di bianco, trova posto un unico elemento architettonico nuovo, il tempio tripode, visibile solo dal cortile ricavato all'interno del mulino che, spogliato di tutte le strutture orizzontali, è a cielo aperto e con le finestre prive di serramenti, mute "occhiaie vuote" della tragedia. Il tema della figura triangolare, il poligono con il minor numero di lati, raramente sperimentato in architettura, la figura geometrica più intrigante, più complessa nella sua semplicità ed

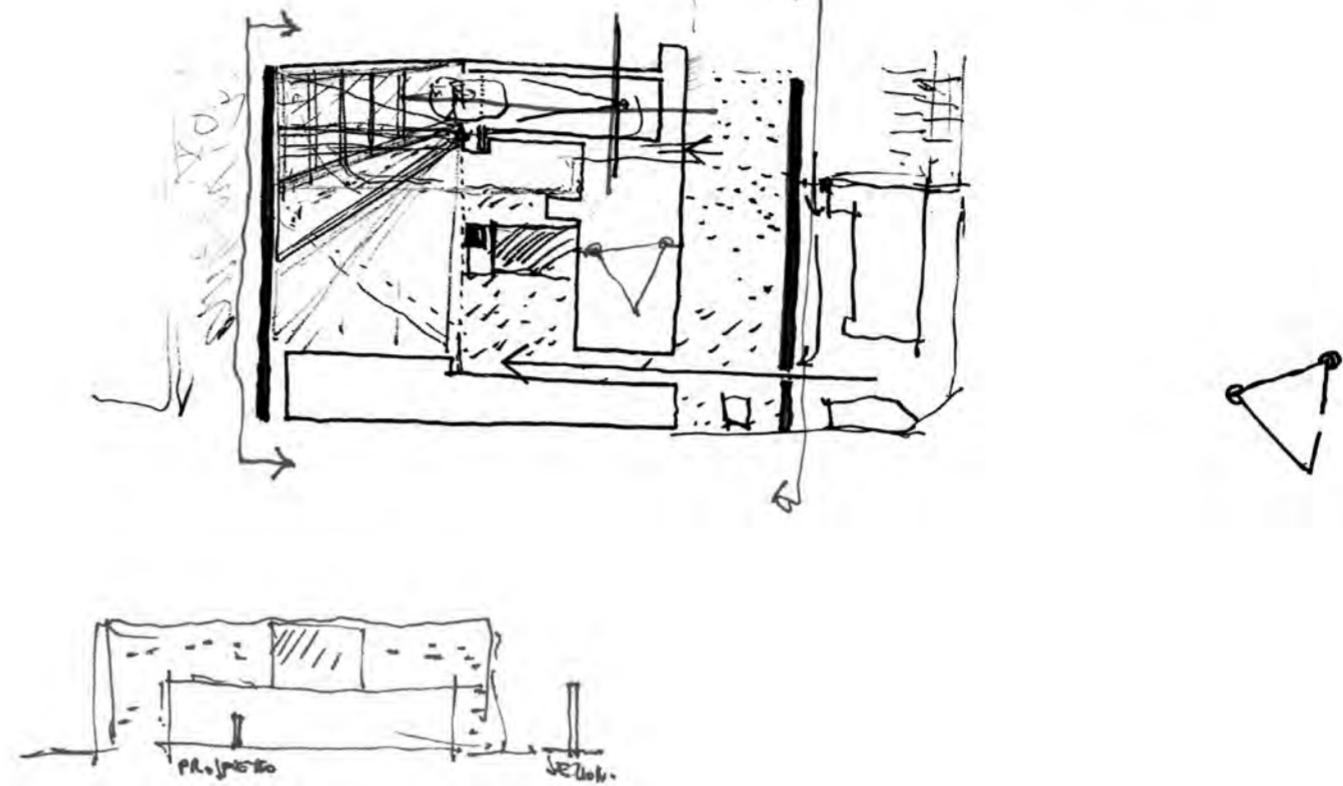
essenzialità, si presenta nell'opera di Polesello in maniera fissa e costante, una sorta di ossessione di identificabilità. Tra i numerosi esempi basti ricordare, per parallelismo temporale dell'anno 1966, il noto progetto di concorso nazionale per il "Nuovo palazzo per gli uffici della Camera dei deputati" a Roma, a cui nuovamente partecipa da solo. Il tempio, un prisma a base triangolare equilatera, la cui altezza coincide con la linea di gronda del fabbricato esistente, si mostra con le pareti laterali in cemento armato cieche, dove la luce entra solo dal soffitto-velario di colore azzurro, per scendere lungo le pareti di stucco bianco, come scrive Polesello. Una delle tre pareti è tagliata verticalmente su tutta l'altezza da una fessura stretta che rappresenta l'ingresso, lungo il cui asse si trova, all'interno, un altare circolare. Tutte le tre cuspidi del triangolo del tempio sono smussate verso l'esterno e costituite da pilastri-colonne in cemento armato cavi, a base circolare, ancorati alle pareti in laterizio dell'edificio esistente attraverso aste di acciaio, in modo da assorbire le possibili forze orizzontali. All'esterno del muro di recinzione è ricavata una piazza, rialzata di tre gradini rispetto al livello stradale, il cui asse d'accesso è segnato da due colonne monumentali in pietra d'Istria di 12 metri di altezza e 1 metro di diametro; sulla destra, la figura della selva delle 25 colonne di marmo rosso<sup>9</sup>, dell'altezza di 5,40 metri con un diametro di 0,60 metri, disposte secondo una griglia regolare quadrata con un intercolunnio costante di 2,40 metri. Dal punto medio tra le due colonne monumentali partono, nel disegno della prima tavola del concorso, due assi che corrispondono ai due ingressi all'area recintata. Uno è denominato "asse del tempio", perché corrisponde all'asse di simmetria del tempio, e l'altro "asse ottico", coincidente con l'asse di simmetria del portico esistente. Nell'unità compositiva la posizione dei singoli elementi nuovi, la loro dimensione e proporzione rispetto alle strutture antiche preesistenti derivano dalle relazioni che definiscono l'insieme e dalla logica geometrica

e costruttiva, strumenti fondamentali dell'architettura. Per il secondo progetto del 1968 Polesello produce una notevole quantità di materiale, compreso un plastico con elementi in acciaio Corten e una relazione rilegata sul cui dorso rigido è riportata la data "luglio 1968". Il progetto ora dilata su scala urbana il precedente intervento architettonico. La tragedia partecipa della quotidianità della temporalità urbana ("l'architettura della zona industriale in continua trasformazione e l'architettura come testimonianza perenne"), nel segno di una lacerazione del presente che l'ordine architettonico incarna. Il segno compositivo più evidente di questa innovazione tra prima e seconda fase sta nella sostituzione del recinto chiuso in cemento armato con due muri paralleli ("le fiancate dell'area") in lamiera di acciaio di 15 metri di altezza: questi delimitano l'intervento segnando l'area di ingresso, la garitta, l'accesso al tempio e alla sala convegni, l'edificio delle celle e la piazza, permettendo così di conservare la percezione dell'intera area rispetto a un ipotetico asse mediano. La foresta delle 25 colonne è ora in acciaio inossidabile; le colonne, di 7,50 metri di altezza e 0,60 metri di diametro, sono incastrate secondo una griglia regolare in una piattaforma quadrata, anch'essa in acciaio. Le due colonne monumentali invece sono scomparse, rafforzando l'assenza di un ingresso trionfale non più necessario. All'interno del cortile un basso muro perimetrale in cemento armato, che sporge di mezzo metro dal suo piano, è la traccia del forno crematorio, un segno silente della memoria. L'ala contrapposta al fabbricato delle celle, svuotata come il corpo centrale, è adibita a sala convegni, con pareti verticali cieche e copertura trasparente che illumina dall'alto lo spazio. Essa è aperta verso il cortile, sicché il cortile interno diviene una piazza, un *foro politico*. Il progetto prende forma in nuovi enunciati: la trasformazione d'uso del suolo come riaffermazione dell'esistenza sulle forze che

la negano; la riproposizione quotidiana della memoria oltre le sue celebrative "intermittenze"; la definizione di "una zona operaia con i suoi luoghi di riunione, liberi e democratici"; la proposta di una sede di importanza internazionale legata al sito; e, cuore del progetto, la riproposta della costruzione di un tempio prismatico come luogo di tutte le fedi, in cui la trascendenza racconta la sempre precaria supremazia della ragione sulle "forze dell'irrazionale". Il tempio triangolare in cemento armato, la cui verticalità è riportata a terra e in questa radicata, è nuovamente collocato all'interno del fabbricato centrale della Risiera, svuotato dei solai e del tetto. Però nel secondo progetto del tempio è riconoscibile un 'piccolo' cambiamento di 'grande' importanza: le tre colonne sui tre vertici del triangolo si sono ridotte a due. Si può seguire lo sviluppo progettuale e l'ossessiva ricerca compositiva di Polesello sul tema della *reductio* studiando attentamente la serie di sette disegni e schizzi del progetto<sup>10</sup>: in un certo momento in uno schizzo (probabilmente l'ultimo) in pianta scompare una delle tre colonne angolari e il tempio è ancorato solo in due punti alla muratura del mulino tramite aste di acciaio. Diversamente dal primo progetto, Polesello decide ora di negare solo due dei tre angoli acuti esterni del prisma triangolare smussandoli attraverso l'inserimento dell'elemento circolare della colonna sulle cuspidi. Un angolo rimane libero: le ali dell'angolo. Per comprendere appieno questa operazione compositiva forse non è ozioso ricordare che Hans Moonenburgh<sup>11</sup> ha richiamato il profondo valore simbolico delle ali degli angeli nella religione ebraica, "in quanto la parola ali in ebraico significa anche 'angolo'. L'angelo possiede un'abilità che noi non abbiamo: quella di entrare fisicamente dietro l'angolo del mondo, eseguire il compito designato, poi tornare all'altro mondo che si trova dietro l'angolo". Nella poetica architettonica di Polesello il prisma triangolare rappresenta la trascendenza come un problema metafisico. In *Le secret*

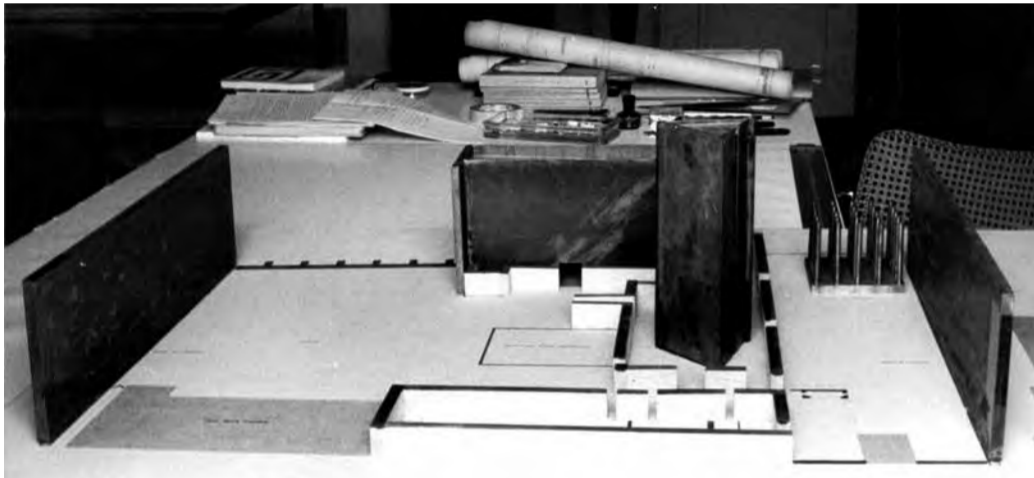
*professionnel* del 1922 pubblicato nel 1926 in un libro intitolato *Le rappel à l'ordre*, Jean Cocteau scrive<sup>12</sup>: "Tutti serbiamo una nostalgia delle pagine che mancano alle Scritture, relative alla caduta degli angeli, alla nascita dei giganti, loro progenie, ai crimini di Lucifero... Angelo e angelo... sono sinonimi in ebraico... La caduta degli angeli può tradursi così: *caduta degli angoli*. La sfera è fatta di un amalgama di angoli. Dagli angoli, dalle punte, esce fuori la forza. È il motivo dell'architettura delle piramidi. Caduta degli angoli significa dunque: sfera ideale, sparizione della forza divina, apparizione del convenzionale, dell'umano". Nel prisma del tempio a base triangolare viene sottolineata l'importanza dell'elemento costruttivo della colonna cava che diventa elemento compositivo smussando l'angolo. Polesello presenta una tavola che raffigura attraverso una compresenza simultanea il concetto di multiscalarità progettuale: la scala urbana, la scala architettonica e la scala del dettaglio costruttivo-compositivo<sup>13</sup>. In questa tavola la colonna copre tutta l'altezza della tavola e diventa l'elemento che tiene insieme le varie modalità rappresentative: la planimetria urbana, l'assonometria dell'unità architettonica, il prospetto-sezione del progetto con i piani verticali in trasparenza, la colonna stessa in pianta e alzato. Forse quest'unica tavola sarebbe sufficiente a comprendere il pensiero compositivo di Polesello. Una tavola che dice tutto. Polesello consegna il progetto di concorso "fuori termine utile" e viene escluso dalla gara<sup>14</sup>. *Casus?*

LA VALA DEI COLLEGHI -  
IL TEMPIO -  
25 COLONNE  
IL MURO IN LAMIERA (LA FIANCATA)  
IL LEGNO DEL FORNO  
LA SALA DELLA CULTURA -  
IL MUSEO ESTERNO -  
LA CAVA DEL CUSTODE  
PARCHEGGIO



Concorso per il Museo della Resistenza nella risiera di San Sabba a Trieste, 1966-68: Primo progetto, tavola 1 con pianta del piano terra e sezione; Secondo progetto, disegno di studio di pianta e alzato.



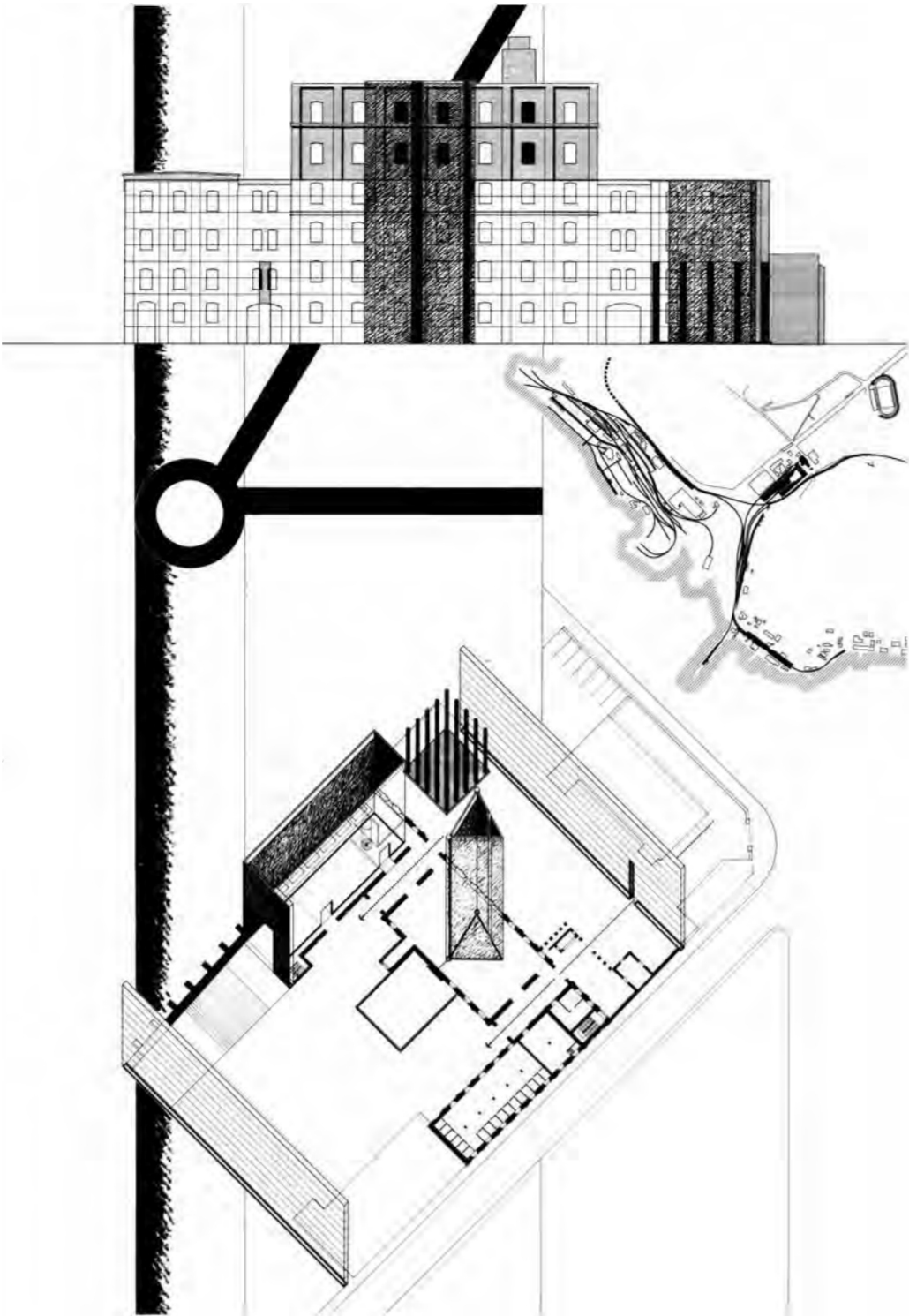


## Note

- Cfr. F. Fölkel, *La risiera di San Sabba*, Mondadori, Milano 1979; M. Mucci, *La Risiera di San Sabba. Un'architettura per la memoria*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 1999; F. Fait, *La Pilatura di riso di San Sabba (1898-1927): storia di un'impresa mal congegnata*, in «Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste», 21, 2005, pp. 217-238; T. Matta, *Il lager di San Sabba. Dall'occupazione nazista al processo di Trieste*, Beit ed., Trieste 2012; cfr. M. Mucci, *Il monumento "assurdo" della Risiera di San Sabba a Trieste (1966-75)*, in «La Rivista di Engramma (online)», 123, gennaio 2015; cfr. L. Pavan, *La linea analitica dell'Olocausto*, in «La Rivista di Engramma (online)», 123, gennaio 2015.
- Cfr. F. Fait, *Il campo per rifugiati stranieri della Risiera di San Sabba*, in Id., a cura di, *Un tempo pieno di attese. Il campo profughi della Risiera nelle foto di Jan Lukas*, catalogo della mostra, Edizioni Comune di Trieste, Trieste 2012, pp. 41-49.
- Comune di Trieste, *Bando di concorso nazionale per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba a Trieste*, Trieste 18 gennaio 1966.
- Comune di Trieste, a cura di, *Mostra del concorso per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste*, fascicolo, XII Settimana dei Musei Italiani, 12-20 aprile 1969, Trieste, Sala Comunale d'Arte di Palazzo Costanzi, Stamperia Comune di Trieste, Trieste 1969.
- Va notato che nel 1968 il Comune di Trieste bandisce parallelamente un altro concorso cui partecipa Polesello nuovamente da solo, il “Concorso nazionale di idee per il piano particolareggiato del centro storico di Trieste”.
- R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Alphonse Lemerre, Paris 1935 (postumo); ed. it., *Locus solus* seguito da *Come ho scritto alcuni miei libri*, Einaudi, Torino 1975.
- Cfr. G. Polesello, *Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni*, in P. Posocco, G. Radicchio e G. Rakowitz, a cura di, *Scritti su Aldo Rossi. Care Architetture*, Allemandi, Torino 2002, p. 25.
- G. Polesello, *Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba, Trieste, 1966-68*, Relazione del progetto di concorso, in M. Zardini, a cura di, *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*, Electa, Milano 1992, pp. 28-31. In seguito, se non indicato specificamente, sono segnati tra virgolette ulteriori passi della relazione originaria del progetto di concorso. Essa fa parte dell'unità archivistica “Progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba” conservata presso il Fondo Gianugo Polesello dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia.
- Il numero 25 ricorda il giorno 25 aprile dell'anniversario della liberazione d'Italia. Scrive Polesello nella relazione originaria: “Le colonne (un

gruppo di 25) vogliono rappresentare oltreché un simbolo celebrativo (le colonne sono tutte uguali, senza scritte e senza segni, accomunando nello stesso significato le discriminazioni di razza e classe), un filtro visivo per chi entra nella area”.

- Si tratta di sette disegni su carta bianca in formato 21 x 30 cm, in inchiostro nero e rosso, che illustrano l'iter progettuale della seconda fase del concorso, che però, essendo fogli sciolti di carta, non appartengono ai quaderni di schizzi e appunti di Polesello. Mi permetto di rinviare a G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai Quaderni*, Poligrafo, Padova 2015.
- Cfr. H. C. Moolenburgh, *Engelen*, Ankh-Hermes, Deventer 1984, ed. it, *Il libro degli angeli*, Hermes Edizioni, Roma 1993, p. 43.
- J. Cocteau, *Le secret professionnel* (1922), in Id., *Le rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926; ed. it., P. Dècina Lombardi, a cura di, *Il segreto professionale, il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, p. 127.
- La tavola, con elaborazioni a colori, si trova presso la Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna a Roma, la tavola in bianco e nero presso l'Archivio Progetti Iuav a Venezia.
- Cfr. Comune di Trieste, a cura di, *Mostra del concorso per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste*, cit.; cfr. Comune di Trieste, *Avviso particolare d'invito a concorso*, Trieste 31 maggio 1968, in particolare art. 7; cfr. inoltre la lettera del 20 maggio 1969 del Comune di Trieste a Polesello. Tutti i documenti sono conservati nel Fondo Gianugo Polesello presso Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia.



**Gianugo Polesello. Cutting corners, or where angles fear to tread**

The Museum of the Resistance at the Risiera di San Sabba in Trieste
*The Risiera di San Sabba in Trieste*<sup>1</sup>, a factory which was originally built for the processing of rice until the end of the nineteenth century, was transformed by the Nazis and Fascists into a concentration camp after the setting up of the fascist Republic of Salò on 8 September 1943, immediately after the armistice, the German occupation of the city and the construction of the operations zone of the Adriatisches Küstenland. Subsequently the prison and extermination camp was assigned to the sorting of deportees and the extermination of hostages, partisans, political prisoners and Jews. This was the only Nazi Konzentrationslager on Italian soil to have a crematorium, destroyed, together with its chimney, by the fleeing Nazis on the night between 29 and 30 April 1945. From 1949 to 1965 the Risiera was used as a camp for foreign refugees<sup>2</sup> and a Presidential Decree dated 15 April 1965 declared the Risiera di San Sabba a National Monument and the area was made accessible to the public thanks to a donation from the owners. A year after the proclamation a national competition was announced to design the ‘Museum of the Resistance at the Risiera di San Sabba’<sup>3</sup> in which ten architects took part including Gianugo Polesello. The winner was the ‘Trieste architect Romano Boico whose project bore the motto “Absurd” and in 1975 the buildings, redeveloped to his designs, became the Civic Museum of the Risiera di San Sabba.

On account of some critical aspects of the 1966 competition, raised by Boico himself among others and which were mainly to do with the limited perimeter of the project site and a certain vagueness in the programme, the competition stalled. In the pamphlet of the Exhibition of the competition entries for the project of the Museum of the Resistance at the Risiera di San Sabba in Trieste, which was held in April 1969 in Trieste we read<sup>4</sup>: “Profoundly aware of its responsibility towards the citizens in making a definitive choice of the project to be adopted, and not satisfied that the topic has been fully developed or that the competition requisites have been fulfilled by any of the designs submitted, the Commission has declared the first National Competition for the Museum of the Resistance project to be closed with no result”. As a consequence in March 1968 the city council announced a second competition restricted to the three projects singled out previously i.e. Romano Boico, Costantino Dardi and Gianugo Polesello, all three being invited to submit new designs.<sup>5</sup> In the 1968 competition some modifications were made, in particular the competition site was considerably extended between Via Rio Primario and Ratto della Pileria (later renamed Via Palatucci).

In February 1969 the second phase concluded with the victory of Romano Boico, with Costantino Dardi’s entry coming second.

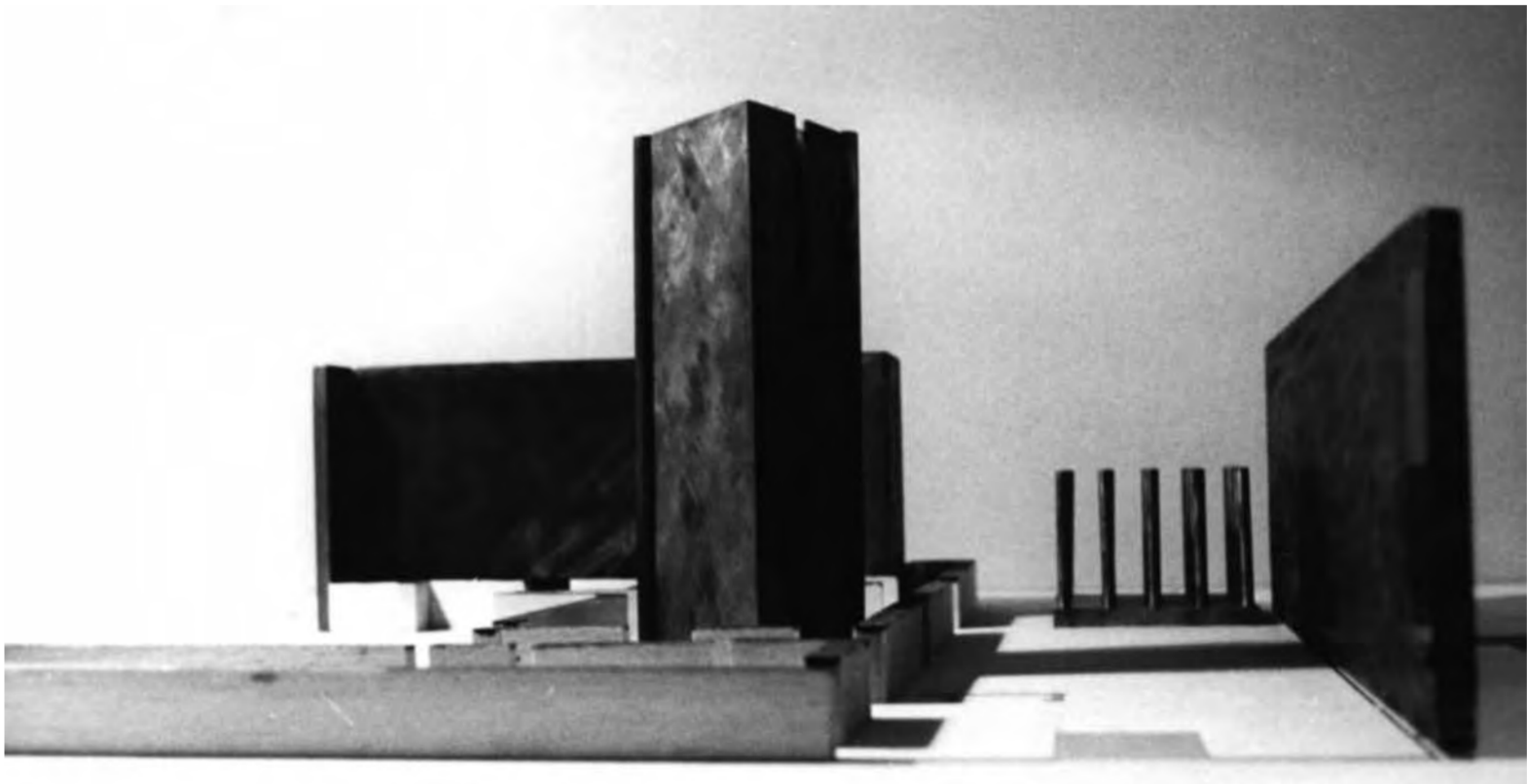
The theme of the Resistance in architecture is nothing new for Polesello, as in 1962 together with Luca Meda and Aldo Rossi he entered the national competition for the ‘Monument to the Cuneo Resistance’ whose design of the cross section of a hollowed out cube featured on the cover of the magazine «Casabella-Continuità» (276/1963) with the caption “Designs by Italian architects”.

Within the vast theoretical and practical opus of Gianugo Polesello the competition entry for the Risiera di San Sabba in Trieste of 1966-1968 is a significant moment in the development of his compositional language and the formation of his architectural thinking, characterised by the question of the civic quality of memory and at the same time of one’s own subjective, individual existence. It is no coincidence that Polesello often quoted Raymond Rousel’s book<sup>6</sup> Comment j’ai écrit certains de mes livres transforming the title into “Comment j’ai pensé certaines de mes pensées” or “Comment j’ai dessiné certaines de mes projets” proposing as his come own problem<sup>7</sup>. The Museum of the Resistance at San Sabba became an individual research project as a means of constructing the collective memory: architecture as memory.

In his presentation of the competition entry for the museum-monument in Trieste, which he entered on his own in order to affirm his own personality among Italian architects Polesello wrote<sup>8</sup>: “The Competition for a Museum of the Resistance at the Risiera di San Sabba re-proposes an especially cruel topic to the consciences of all of us. At the same it demands a civilised solution for those problems connected in the physical presence to the barbaric deeds which took place in this city. The project has tackled these questions in all their complexity and offers an appropriate architectural solution”. For Polesello “we” are obliged to propose for the city an architectural role for those tragic acts. Judgement of the historical fact, the barbarity, is a constituent element quite internal to the logical and constructive structure in which a civilisation recognises itself as such. And it is there, in that structure, that sentiment and passion need to find their own meaning. Accordingly Polesello makes the project an architectural solution and shows its complete sense.

The project for the Museum of the Resistance at the Risiera di San Sabba bears the motto ius. This motto is achieved through a double architectural operation – conservation and destruction: in the conservation of the site as a ‘fragment of history’ the judgement on those deeds which allows only for their ‘isolation’ in history and memory is preserved, maintaining the separation between city and barbarity; the destruction concerns the physical presence of those facts which have

Concorso per il Museo della Resistenza nella risiera di San Sabba a Trieste, 1966-68: Secondo progetto viste del modello: Secondo progetto, tavola “pluriscalare” con planimetria urbana, spaccato assonometrico degli elementi di progetto, prospetto-sezione e dettaglio della torre triangolare.



no direct relation with the places of the events. As such it is necessary to think of the modifications to the architectural and urban site in the double direction of isolation from the city (the city on its own separates and isolates the places of barbarity in an enclosure and at the same time within the city, de-activating any ritualization of memory, and reviving them through their cutting into memory. As such the judgment is an ‘undefining’, an ‘undescribing’ / in-scription of/in a limit, in short-architecture.

The project sees the isolation of those places which are of the city and at the same time in the city, in an uncloseable dialectic between closure to the city of the key buildings and opening an urban piazza which renews the pain of the drama. In the first project for the 1966 competition the decision to preserve in their entirety only a few elements (the cells, the linking structure to the mill, the sentry post at the entrance, the mill itself) derives from the judgement. Within the enclosure consisting of a 15 m high perimeter wall in reinforced concrete painted white, there is one new architectural element, the three-sided temple, which is only visible from the courtyard inside the mill which, once all the horizontal structures have been removed, is open to the sky and with the shutterless windows playing the part of silent ‘empty eye sockets’ recalling the tragedy.

The theme of the triangle, the polygon with the least number of sides and rarely used in architecture, the most intriguing geometric shape, the most complex in its simplicity and essentialness, is a fixed and constant element in Polesello’s work, a kind of obsessive identifier. Among the numerous examples one will suffice – again from 1966 – the well-known national competition for the ‘New building for the offices of the Chamber of Deputies’ in Rome, where he again submitted his own individual designs.

The temple, a prism on an equilateral triangular base, whose height corresponds to the guttering level of the existing building, displays blind side walls in reinforced concrete, where light enters only through a blue curtained skylight to continue down the white plastered walls, so Polesello informs us. One of the three walls is cut across vertically full height by a narrow gap which is the entrance, containing along its axis a circular altar. All three cusps of the triangle are bevelled outwards and consist of reinforced concrete hollow pillar columns on a circular base, anchored to the walls of the existing brick building by means of steel poles so as to absorb any horizontal forces.

On the outside of the enclosing wall is a piazza, raised three steps above street level, with an access axis marked by two 12 m high Pietra d’Istria monumental columns with a 1 m diameter, while on the viewer’s right is the forest of 25 red marble columns<sup>9</sup> 5.40 m. high and with a diameter of 0.60 m. arranged in regular square grid with a fixed space between the columns of 2.40 m. From

the midpoint between the two monumental columns the drawing on the first competition board shows two axes corresponding to the two entrances to the enclosed area. One is named the ‘temple axis’ in that it corresponds to the axis of symmetry of the temple and the other the ‘optical axis’ which corresponds to the axis of symmetry of the existing portico. In the compositional unit the position of individual new elements, their dimensions and proportion with respect to old pre-existing structures derive from the relationships where the placement defines the whole and also from the geometric and constructional logic as a tool of the architecture.

For the second project in 1968 Polesello produced a considerable amount of material, including a model using Cor-ten steel and a bound presentation with a rigid spine bearing the date ‘July 1968’. The extends the previous architectural project onto the urban scale.

The tragedy shares the humdrum nature of urban temporality (“the architecture of the industrial zone in continual transformation and architecture as permanent testimony”) but does so by way of a laceration of the present as incarnated by architecture.

The most evident compositional element in this innovation between the first and second stage is the replacement of the reinforced concrete enclosure wall by two parallel walls (‘the flanks of the area’) in 15 m. high steel sheeting bordering the development and marking the entrance, the guard post, access to the temple and the meeting rooms, the cell block and the piazza, thus enabling the perceptual preservation of the entire area on a conceptual median axis.

The forest of 25 columns is now in stainless steel 7.50 m. in height and with a diameter of 0.60 m., the columns being set in a regular grid pattern in a square platform also in steel.

The two monumental columns on the other hand have gone thereby reinforcing the absence of a triumphal entrance which is no longer necessary. Inside the courtyard a low perimeter wall in reinforced concrete protruding half a metre from the ground is what’s left of the crematorium, a silent memory marker. The wing opposite the cell block, empty like the central building, is designed for meetings, with blind vertical walls and transparent ceiling which illuminates the space from above. It is open towards the courtyard, so that the inner courtyard becomes a piazza, a political forum. The shape of the project makes new statements: the transformation in use of the site as a re-affirmation of the existence of the forces which deny it; the daily renewal of the memory way beyond its ‘intermittent’ commemorations; the establishment of a ‘working area with its meeting places, free and democratic’; the proposal for an internationally important body to have its offices at the site; and at the heart of the project, a fresh proposal for a ‘prismatic’ temple as a place for all faiths where transcendence proclaims the ever precarious

supremacy of reason over the ‘forces of the irrational’. The triangular temple in reinforced concrete, whose verticality extends to the ground and is rooted in it, is again set within the central block of the Risiera, from which the loft space and roof have been removed. However in the second set of designs for the temple we see a ‘small’ change of ‘great’ importance: the three columns on the three cusps of the triangle have been reduced to two.

It is possible to follow the project’s progress and Polesello’s obsessive compositional search for reductio by a careful study of a set of seven drawings and sketches he made for the project<sup>10</sup>: at a certain point in one of the sketches (probably the last) one of three angular columns disappears from the plan so the temple is anchored just in two points to the masonry of the mill by means of steel poles.

Unlike the first project, here Polesello decides to deny only two of the three acute angles external to the triangular prism blunting them through the insertion of the circular element of the column on cusps. One angle remains free: the angel’s wings.

To fully comprehend this compositional operation on the part of Polesello, it may be appropriate to point out that Hans Moolenburgh<sup>11</sup> identified the profound symbolic value of angels’ wings in Judaism, “in that the Hebrew for wings also means ‘corner’. The angel has an ability denied to us: it can physically enter behind the corner of the world, carry out its task, then return to the other world behind the corner”.

In Polesello’s architectural poetics the triangular prism represents transcendence as a metaphysical issue. In Le secret professionnel written in 1922 and published in 1926 in a book entitled Le rappel à l’ordre, Jean Cocteau wrote<sup>12</sup>: “We are all nostalgic for the missing pages of the Scriptures regarding the fall of the angels, the birth of the giants and their progenies, Lucifer’s misdeeds... Angel and corner... are synonyms in Hebrew... the fall of the angels may be translated as the fall of the corners. The sphere is made up of an amalgam of corners. The force comes from the corners, from the extremities. It is the rationale behind the architecture of the pyramids. Fall of the corners thus means: ideal sphere, disappearance of the divine force, appearance of the conventional, of the human”. In the temple of the triangular base prism the importance of the constructional element of the hollow column is emphasised blunting the angle/corner as Polesello’s illustration shows the simultaneous presence of multiple scales in the designs: the urban, the architectural and the constructional-compositional detail<sup>13</sup>.

The column is shown as covering the full height of the drawing and becomes the elements that unites the various representational modalities: the urban plan, the axonometric projection of the architectural unit, the section perspective of the project with the vertical plans in

transparency and the column itself in plan and elevation. Maybe this one illustration is enough to understand the compositional thought processes of Polesello. One drawing which ‘says it all’.

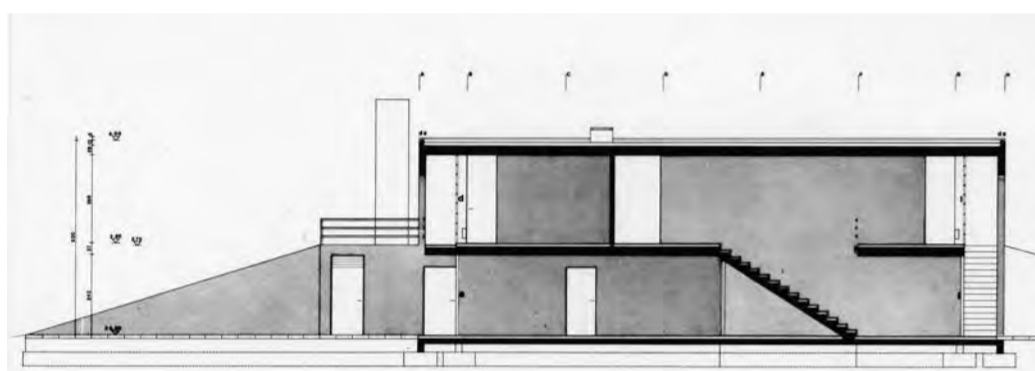
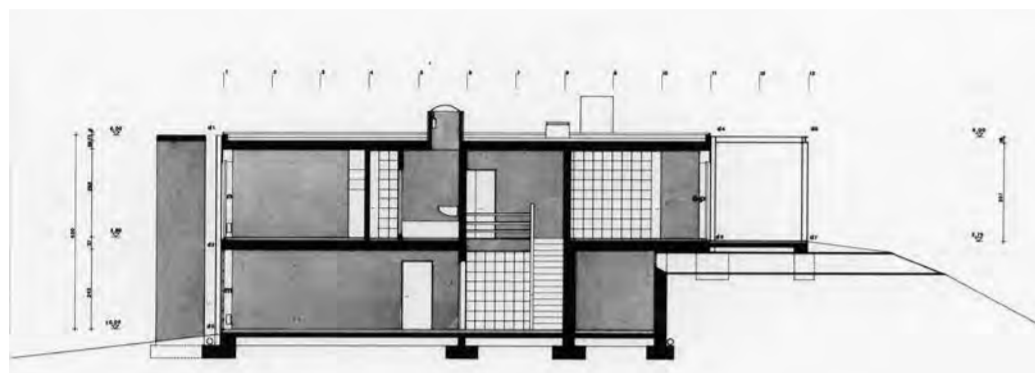
Polesello submits his competition entry ‘out of time’ and so is excluded from the bid.<sup>14</sup>

## Notes

- Cfr. F. Fölkel, La risiera di San Sabba, Mondadori, Milano 1979; M. Mucci, La Risiera di San Sabba. Un’architettura per la memoria, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 1999; F. Fait, La Pilatura di riso di San Sabba (1898-1927): storia di un’impresa mal congegnata, in «Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste», 21, 2005, pp. 217-238; T. Matta, Il lager di San Sabba. Dall’occupazione nazista al processo di Trieste, Beit ed., Trieste 2012; cfr. M. Mucci, Il monumento “assurdo” della Risiera di San Sabba a Trieste (1966-75), in «La Rivista di Engramma (online)», 123, gennaio 2015; cfr. L. Pavan, La linea analitica dell’Olocausto, in «La Rivista di Engramma (online)», 123, January 2015.
- Cfr. F. Fait, Il campo per rifugiati stranieri della Risiera di San Sabba, in *Ibid.*, ed., Un tempo pieno di attese. Il campo profughi della Risiera nelle foto di Jan Lukas, exhibition catalogue, Edizioni Comune di Trieste, Trieste 2012, pp. 41-49.
- Comune di Trieste, Bando di concorso nazionale per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba a Trieste, Trieste 18 January 1966.
- Comune di Trieste, ed., Mostra del concorso per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste, booklet, XII Settimana dei Musei Italiani, 12-20 April 1969, Trieste, Sala Comunale d’Arte di Palazzo Costanzi, Stamperia Comune di Trieste, Trieste 1969.
- Note that in 1968 Trieste city council announced another competition in parallel which again Polesello entered on his own, the “Concorso nazionale di idee per il piano particolareggiato del centro storico di Trieste”.
- R. Rousel, Comment j’ai écrit certains de mes livres, Alphonse Lemerre, Paris 1935 (posthumous); ital. ed., Locus solus followed by Come ho scritto alcuni miei libri, Einaudi, Torino 1975.
- Cfr. G. Polesello, Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni, in P. Posocco, G. Radicchio and G. Rakowitz, ed., Scritti su Aldo Rossi. Care Architetture, Allemandi, Turin 2002, p. 25.
- G. Polesello, Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba, Trieste, 1966-68, Presentation of the competition entry, in M. Zardini, ed., Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992, Electa, Milan 1992, pp. 28-31. Subsequently, if not mentioned specifically, there are further quotes in inverted commas form the original presentation of the competition designs. It forms part of the



Casa M. a Rive d'Arcano, Udine, 1972: sezioni; viste dal parco e dalla strada; pianta del primo piano. Disegno di studio con piante quadrate, dal Quaderno 24, 1987.



archive "Progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Saba" kept at the Fondo Gianugo Polesello in the Projects Archive at the Università Iuav in Venice. 9. Number 25 is a reminder of 25 April – anniversary of Italy's liberation. In the original presentation Polesello wrote: "The columns (a group of 25) are meant to represent not just a celebratory symbol (the columns are all identical, with no writing or signs, combining in the same meaning racial and class distinctions), a visual filter who anyone entering the area". 10. These are seven drawings on white paper 21 x 30 cm, in black and red ink, which illustrate the design iter of the second stage of the competition, which however, being separate sheets of paper, are not part of the Polesello's notebooks of sketches and notes. I humbly redirect the reader to G. Rakowitz, Gianugo Polesello. Dai Quaderni, Poligrafo, Padova 2015. 11. Cfr. H. C. Moelenburgh, Engelen, Ankh-Hermes, Deventer 1984, Ital. ed., Il libro degli angeli, Hermes Edizioni, Roma 1993, p. 43. 12. J. Cocteau, Le secret professionnel (1922), in *Ibid.*, Le rappel à l'ordre, Librairie Stock, Paris 1926; Ital. ed., P. Decina Lombardi, ed., Il segreto professionale, in Il richiamo all'ordine, Einaudi, Turin 1990, p. 127. 13. The illustration, with coloured additions, is at the Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna a Roma, the illustration in black and white at the Archivio Progetti Iuav in Venice. 14. Cfr. Comune di Trieste, ed., Mostra del concorso per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Saba a Trieste, cit.; cfr. Comune di Trieste, Avviso particolare d'invito a concorso, Trieste 31 May 1968, in particular art. 7; cfr. Also the letter dated 20 May 1969 from the Comune di Trieste to Polesello. All the documents are kept at the Fondo Gianugo Polesello in the Archivio Progetti at the Università Iuav in Venice.

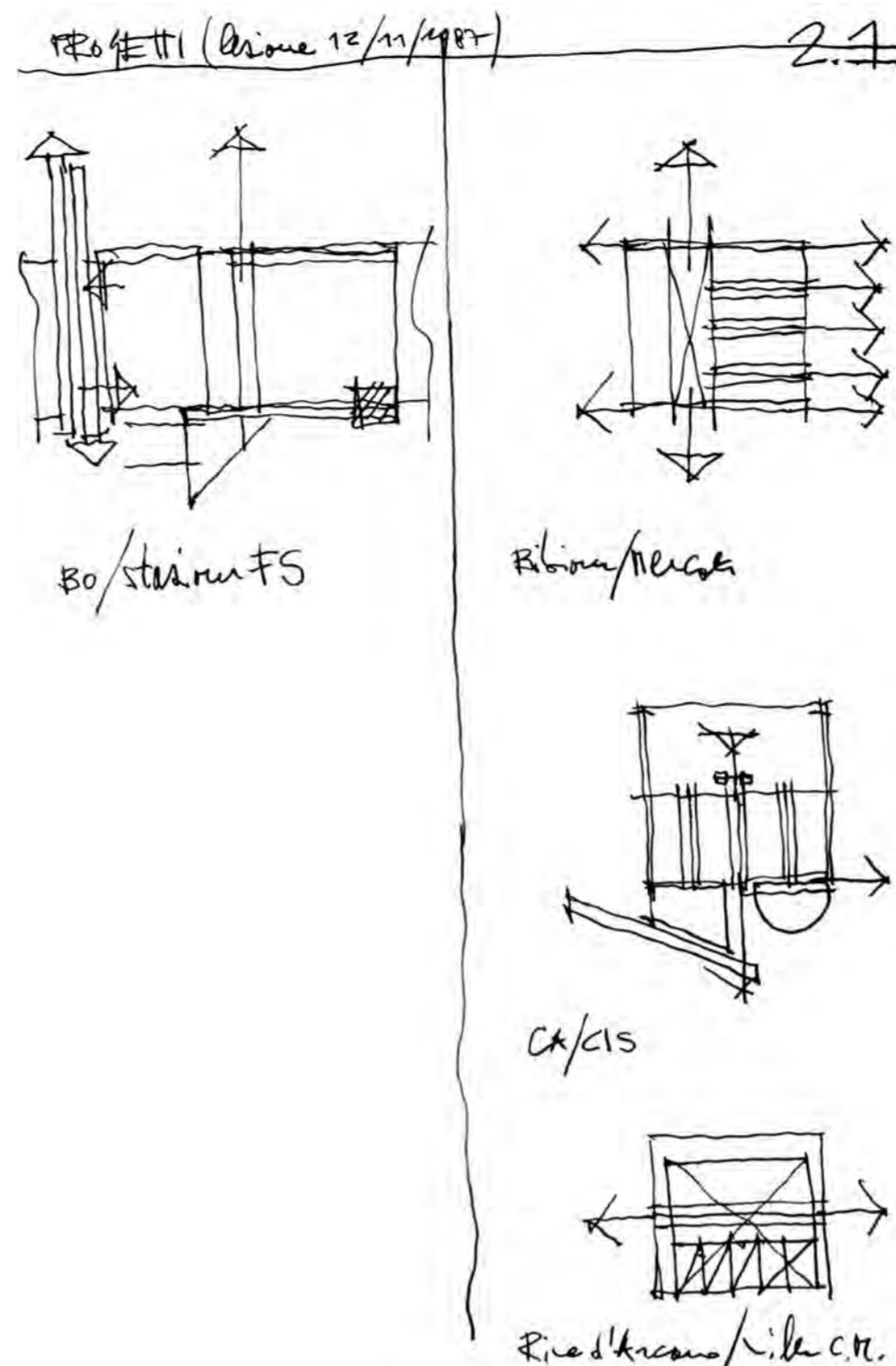
## Sulla casa M a Rive d'Arcano

O della trasmissibilità in architettura  
Giovanni Vignaz

L'oggetto del mio testo è la villa sulle colline moreniche friulane costruita all'inizio degli anni '70, (progetto esecutivo con E. Mattioni e R. Agosto) chiamata frequentemente nelle pubblicazioni "casa M.". Essa occupa un sito dominante e di grande bellezza, non distante dal castello di Rive D'Arcano e del quale, secondo la relazione che accompagna il progetto, il luogo costituiva in passato un punto di guardia esterno alle mura. Nella produzione architettonica e teorica di Polesello, così profondamente impegnata sul tema della città sia quale fatto costruito che come universo di studio e riferimento, può apparire parziale soffermarsi sul progetto di

una casa unifamiliare isolata nella campagna. Sappiamo però anche, in quanto progettisti, della grande difficoltà del progetto di una semplice casa individuale, diventata questione oggi molto complessa: essa è stata nella storia della modernità oggetto di infinite interpretazioni legate alla semplicità del programma funzionale e tecnico e alla relativa "libertà" a cui ci condanna. Ne consegue che vi si manifesta senza alibi e con chiarezza un'idea di architettura: essa ha sempre un'alta "capacità di disvelamento" di una teoria, di una poetica, di un atteggiamento. Casa M. è evidentemente una riflessione sulla casa palladiana. Fondata su un quadrato di 18 x 18 metri e su un modulo di 1,5 x 1,5 metri essa è – doverosamente – tripartita: la tripartizione è coerentemente dichiarata dalla scansione dei tre portali su fronti opposti. La reinterpretazione della stratigrafia figurativa palladiana attraverso la trasposizione del pronao e del colonnato (qui lo schermo trilitico e setti frangisole) è innanzitutto reinterpretazione delle caratteristiche "luministiche" dell'architettura del Palladio, del peculiare rapporto fra luce e ombra che ne caratterizza l'immagine. All'interno, nelle stanze di questa casa esposte a ovest, esso ha una quasi sorprendente declinazione: le viste verso il bellissimo paesaggio sono parzialmente interdette e la luce naturale diviene particolare in quanto riflessa e diffusa all'interno dai grandi, bianchi setti diagonali. La casa è incisa più che appoggiata sulla collina, in modo che dall'incontro con la sua altimetria derivano diversi rapporti di scala con il sito, sempre però non privi di monumentalità, come deve essere per una villa palladiana. Il suo piano nobile è canonicamente il secondo livello, ma a est esso è in rapporto di continuità con la sommità del colle, in continuità diretta con il prato. L'architettura di questa casa, come sempre per Polesello e colleghi di studio, è fortemente autoevidente e non è questo il luogo per la sua ulteriore descrizione. Utile è però,

nell'economia del mio ragionamento e come invito a un approfondimento ulteriore, anche solo indicare la assoluta coerenza nelle forme della rappresentazione del progetto a tutte le scale, e il loro carattere "emblematico". Nella presentazione sulla rivista *Controspazio* (n°5 nov. 1973), su dieci pagine ben tre sono dedicate a particolari costruttivi dei nodi in acciaio. Questi particolari – opera di Emilio Mattioni – sono propriamente dei manifesti. Disegnati a china con un impegno certosino, come ricordo di aver visto, su grandi e pesanti fogli di acetato in scala 1:2 o 1:5, esprimono una precisione assoluta, che travalica la funzione descrittiva. Essi appaiono un omaggio all'esattezza (e all'astrazione) non funzionale ma "per se stessa", e una idea della tecnica che nulla ha di funzionalista, rifugge da ogni espressionismo e dichiara in modo esplicito l'interesse per il mondo del classicismo miesiano. Centrale nello svolgere il mio ragionamento è però anche l'attenzione per la relazione di presentazione e sulla (mancata) descrizione che vi è presente. Polesello infatti non parla di questa casa, ma delle due case da lui abitate da bambino e adolescente. Case che la loro sintetica descrizione ci rende completamente riconoscibili, perché parte di una esperienza condivisa e collettiva: "la casa" individuale borghese, la piccola villa a due piani, a tutti nota, e la casa contadina per come noi friuliani la ricordiamo. Egli dice che per molto tempo ha creduto che non si potessero pensare e disegnare case diverse da quelle. Egli così non pone solo la questione dei tipi architettonici e della loro ricorrenza (fondamentale certamente) ma, a mio avviso, individua nel ricordo della propria vita vissuta la sostanza di queste case e la loro conseguente "non riproducibilità" oggi, come fatto collettivo. Non solo per la loro dimensione autobiografica ma perché, con le parole di Aldo Rossi poste a epigrafe di un suo grande disegno di architetture, "tutto ciò è ora perduto". Diversamente dal suo amico milanese (con il quale converrebbe istituire un interessante e istruttivo confronto) che risponde

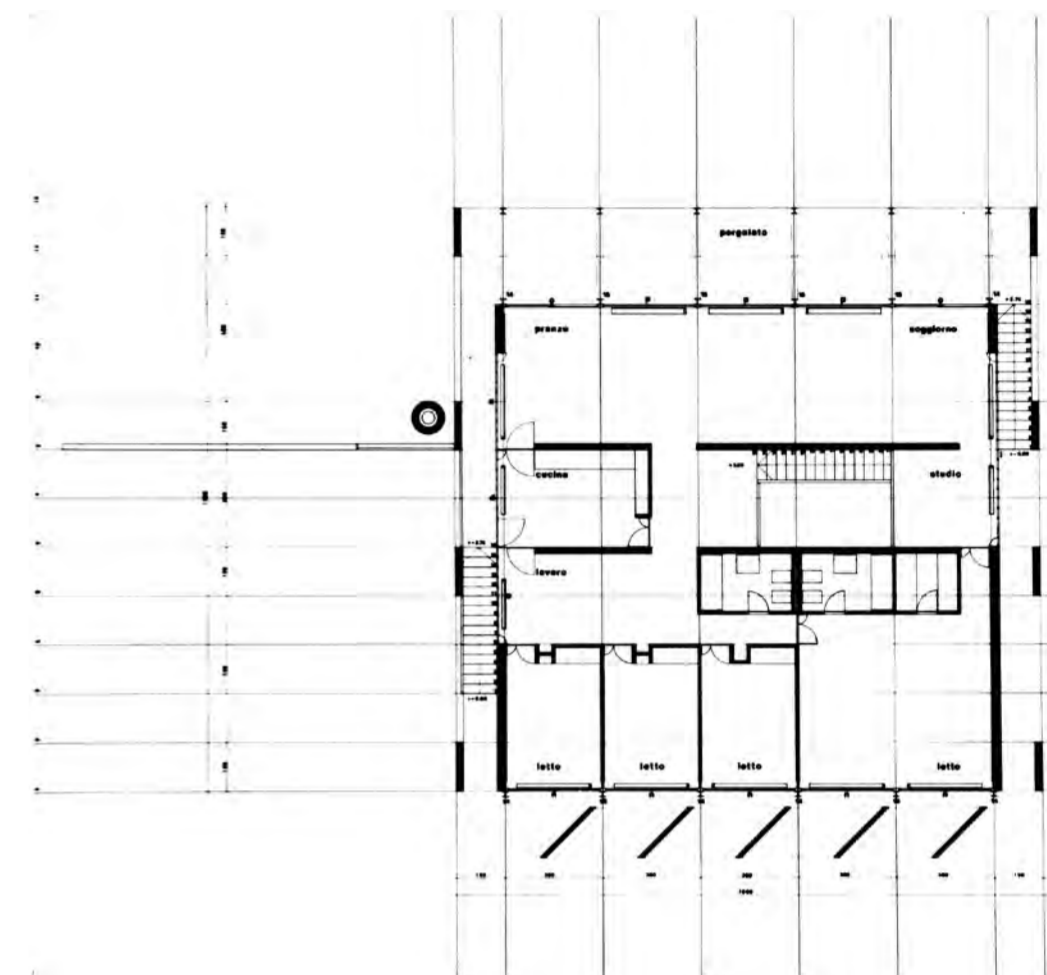


a tale condizione attraverso le forme di una *Autobiografia scientifica*, Polesello dà un'altra risposta che io ritengo – se ha senso usare tale categoria in campo artistico – più avanzata, più coraggiosa. Siamo evidentemente dentro il grande tema (forse "il tema") che attraversa il '900, quello della separazione fra artista e pubblico quale luogo della crisi della legittimità di una disciplina (che Paul Klee sintetizzava con "il popolo non è più con noi"), dove sappiamo come questa separazione per l'architettura assuma caratteri particolari, per modi e drammaticità. Polesello risponde a tale interrogativo ponendosi con la massima consapevolezza il problema della "scuola", della trasmissibilità di un sapere che impone la riduzione dei principi, la ripetizione dei modi e delle tecniche (compositive), delle architetture fatte di architetture, della descrivibilità del procedimento come valore. Entro la tradizione della "linea analitica dell'arte moderna" egli avanza in questa direzione, dove non esiste un prezzo troppo alto che non si possa pagare per procedere verso la "chiarezza". L'ossessione (su figure, architetture, modi), termine che così frequentemente (ossessivamente) e con accezione positiva appare negli appunti contenuti nei suoi "Quaderni", prende senso lungo questo percorso. Limitare i pezzi e le parti in gioco, esse diventano ricorrenti per generare tendenzialmente (ma "in sito") infinite combinazioni. Nel 1973 egli dichiarava: "...il repertorio architettonico usato è costruito nel segno della monotonia. E questo non è un risultato derivato; esso è il luogo di partenza per sperimentare la capacità combinatoria di un limitato numero di forme che si ripetono e, nel loro ripetersi, mutando di posizione, istituiscono nuove forme che non sono più i solidi elementari e le figure del piano". Nella relazione di accompagnamento a questo progetto non cita Palladio, ma negli appunti per altre occasioni di presentazione egli è esplicitamente richiamato. Sappiamo quanto Palladio sia importante per Polesello,

nella sua lettura della città di Venezia e del territorio Veneto. In tensione problematica e compensazione con la memoria, non collettivamente condivisibile dell'adolescenza (un luogo dell'anima o la dimensione antropologica del tipo edilizio), il grande venticinno rappresenta qui certamente l'universo del *Trattato*, il richiamo alla sua autorità per la descrivibilità del percorso, la trasmissibilità come prassi e dovere. Un trattato che nella modernità non è (più) dato come possibile, ma che sembra ancora aleggiare, se non come una meta come una direzione di ricerca, un dovere verso ciò che non è in alcun modo presente nelle attuali condizioni (sociali e culturali) ma che forse possiamo indicare, e solo indicare, come una profezia. Il lavoro di Gianugo Polesello quindi non può comprendersi fuori dall'assunzione del dovere all'insegnamento, al compito di costruire ancora una base comune logica, trasmissibile, su cui legittimare poi – e ancora – la nostra disciplina. L'insegnamento non è unicamente una conseguenza derivata della sua concezione dell'architettura, ma ne costituisce una ragione interna, potremmo forse definirla di ordine etico. Egli così partecipa, differenziandosene, a una tradizione culturale specificatamente italiana, che si costruisce, soprattutto a partire da Ernesto N. Rogers, nella sintesi di progetto e riflessione critica, prassi e ricerca didattica, nei nomi di A. Rossi, G. Cannella, V. Gregotti, G. Grassi, per ricordare i più importanti. Una tradizione culturale che, pur nelle diversità e soprattutto cercando di far avanzare la ricerca di Rogers oltre la dimensione ancora imprecisa – perché ancora empatica – delle "presistenze ambientali" – comunque fondamentali per la revisione del movimento moderno –, cercasse i modi della trasmissibilità esercitata attraverso l'insegnamento o la scrittura critica. Tutto ciò per Polesello impone necessariamente la ricerca di quella "chiarezza" che sembra risuonare nelle parole di un grande filosofo come L. Wittgenstein, di cui egli fu attento lettore, per molti versi un suo autentico

"compagno di strada". Anche lui infine, lontano da ogni populismo, potrebbe dire "Io scrivo quindi realmente per amici dispersi negli angoli del mondo... Per me la chiarezza, la trasparenza sono fine a se stesse" (contro l'uso che ne fa la scienza occidentale al fine del "progresso"). Certamente, sempre con le parole del filosofo austriaco, se questo comporta un prezzo da pagare, un isolamento che è anche nella distanza da ogni empatia "il mio ideale è una certa freddezza: un tempio che faccia da sfondo alle passioni senza interloquire". Questo è il prezzo perché ciò che è realmente importante possa con sufficiente chiarezza essere indicato, e necessariamente solo indicato. La scala della teoria (e del rigore analitico con il suo "sguardo asciutto della ragione") deve per questo portarci più prossimi ai limiti, sempre traslati, di ciò che è realmente importante e come tale è indicibile.

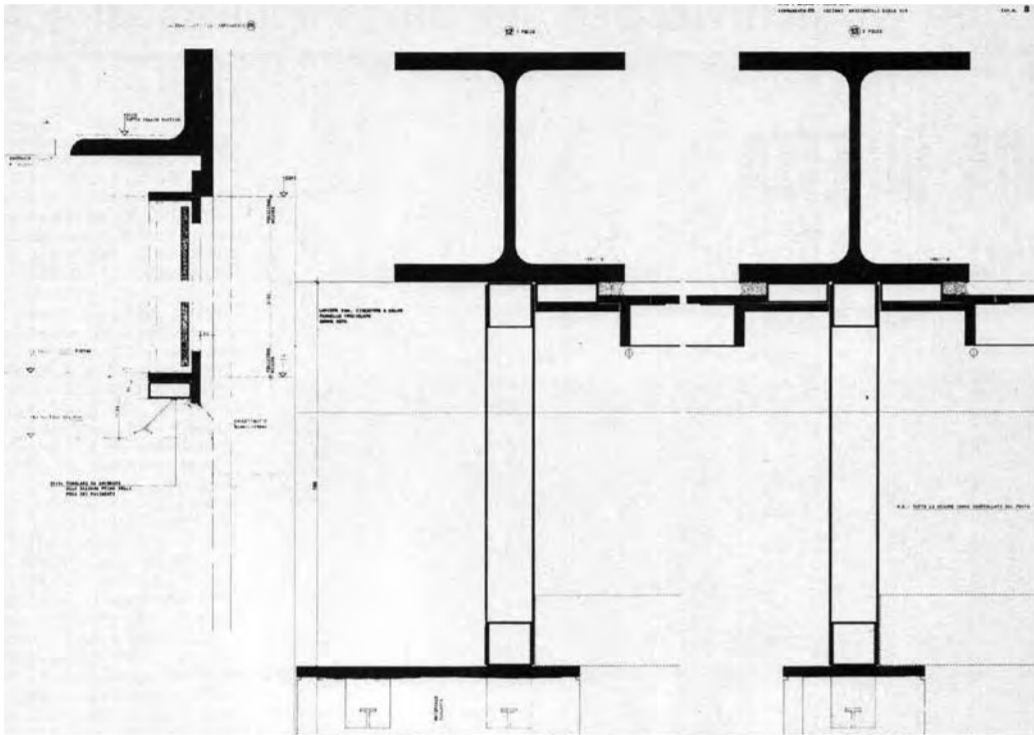
**Note**  
1. Il termine è mutuato dal saggio, a cui si rinvia, di E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica* in «Edilizia Moderna» n°86, 1965, poi in *Ezio Bonfanti, Scritti di architettura*, a cura di Luca Scacchetti, clup 1981, pp. 53-79, ora in E. Bonfanti, *Nuovo e moderno in architettura* a cura di M. Biraghi, M. Sabatino, pp. 71-93, Bruno Mondadori 2001.  
2. Si rinvia, per un primo orientamento sui modi con cui la cultura architettonica italiana rispose nel dopoguerra a tali questioni, a E. Bonfanti, M. Porta *Città, museo e architettura*, Vallecchi 1973, in particolare i capitoli "Arte e pubblico" e "Il problema dello stile", pp.191-204. Ma tutto il volume rimane ancora imprescindibile per l'analisi di quel periodo della cultura del progetto in Italia.



**On the 'Casa M' at Rive d'Arcano, or transmissibility in architecture**  
*The subject of this essay is the villa on the morainic hills of Friuli built at the beginning of the 1970's (executive project with E. Mattioni and R. Agosto) often referred to in the literature as 'casa M.'. It occupies a dominating and very beautiful position, not far from the castle at Rive D'Arcano and which was in the past, according to the written introduction to the project, an observation post outside the walls. In the architectural and theoretical output of Polesello, so profoundly committed to the idea of the city both as a constructed reality and as a universe for study and reference, it may seem unduly partial to pause to consider the designs for a one-family house located in the middle of the countryside. However we know, as architectural designers ourselves, what a challenging project a simple family home can be, and which has become a highly complex issue; in the history of Modernism it has become the object of an infinite number of interpretations to do with the simplicity of the technical and functional programme and the relative 'freedom' it condemns us to. Consequently an idea of architecture presents itself without alibi and with clarity: it always has a high 'capacity of revelation' of a theory, a poetic, an attitude. Casa M. is evidently a reflection on the Palladian villa. Built on an 18 x 18 metre square and a module of 1.5 x 1.5 metres it is perforce a tripartite construction: the tripartite nature is stated coherently by the rhythm of the three entrances on opposite fronts. The reinterpretation of Palladio's figurative stratigraphy through the transposition of the pronaos and colonnade (here as a post and lintel screen and sunscreen partitions) is first and foremost a reinterpretation of the 'luminist' features of Palladio's architecture, of the special relationship between light and shade which characterises the image. Inside, in the west facing rooms, there is a surprising feature: the views towards the wonderful landscape are partly blocked and the natural light becomes particular in so far as it is reflected and diffused inside by the large white diagonal partitions. The house is more 'carved into the hill rather than resting on it, so that from its height derive a number of relationships of scale with the site, always with a certain monumentality, as one would expect from a Palladian villa. Its piano nobile is naturally at the second level, but to the east it relates to the continuity with the top of the hill, in direct continuity with the lawn. The architecture of this house, as always with Polesello and his studio partners, is strongly self-evident and here is not the place to describe it in more detail. However it will be useful, in my exposition and invitation to further study, at least to point out the absolute coherence in the forms of representation of the project at all levels, and their 'emblematic' character. In the article in the magazine «Controspazio» (n°5 Nov. 1973), no fewer*



Casa M. a Rive d'Arcano, Udine, 1972: dettagli costruttivi.



than three pages out of 10 are dedicated to constructional details of steel nodes. These details – the work of Emilio Mattioni – are effectively a manifesto. Painstakingly drawn in ink, as I recall, on big heavy sheets of acetate on a scale of 1/2 or 1/5, they express an absolute precision, going far beyond their descriptive function. They are a homage to exactitude (and abstraction) which is not functional but 'for its own sake', and an idea of technique which has nothing to do with functionalism, avoids any kind of expressionism and declares an explicit interest in the world of Miesian classicism.

Central to the development of my theme is also the attention given to the presentation and the (lack of) description therein. Polesello does not actually talk about this house, but of the two houses he lived in as a child and teenager. Houses which with their summary descriptions are completely recognisable to us, being part of a shared and collective experience: the individual middle-class "home", the little house with its two floors, familiar to us, and the farm cottage which we Friulani remember so well. He says that for a long time he didn't think it possible to imagine and design houses which were any different.

So he does not simply pose the question of architectural types and their recurrence (fundamental though it is) but rather, in my opinion, identifies in the memory of his own life the substance of these houses and the consequent 'non-reproducibility' today, as a collective fact. Not just for their autobiographical dimension but also because, in the words of Aldo Rossi, written by way of epigraph to one of his big designs for architecture, 'all that is now lost'. Unlike his Milan friend (comparison with whom would prove interesting and instructive) who responds to the condition through the forms of a Scientific autobiography, Polesello gives a different response which I find more advanced, more courageous, if we can use such terms in an artistic context.

We are evidently inside the big question (maybe "the question") running throughout the twentieth century, that of the separation between artist and public as a place of crisis in the legitimacy of a discipline (summarised by Paul Klee who said "the people are no longer with us"), where we know how in architecture this separation is as regards methods and drama. Polesello responds to this question by asking himself in full awareness regarding the matter of the 'school', the transmissibility of knowledge which imposes the reduction of principles, the repetition of methods and (compositional) techniques, architecture consisting of architecture, the describability of the process as a value. In the tradition of the 'analytical line of modern art' he moves on in this direction, where no price is too high to pay in the progression towards 'clarity'.

The obsession (with figures, architectures, methods), a term which so frequently (obsessively) and with positive meaning appears in his notes in his "Quaderni", acquires

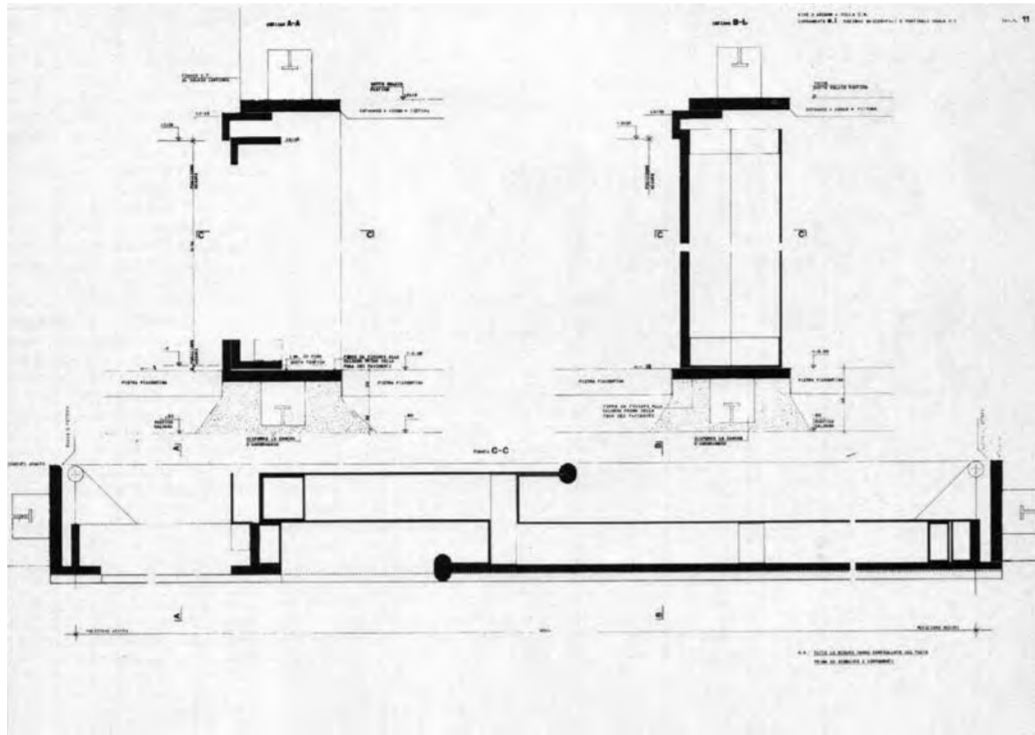
sense along this path. Limiting the elements and parts in play, they become recurrent tending to generate (in situ) infinite combinations.

In 1973 he declared: "...the architectural repertory deployed is constructed in a context of monotony. And this is not a derivative result; it is the departure point for experimenting the combinational capacity of a limited number of forms which repeat themselves and in so doing and changing position, establish new forms which are no longer the elemental solids and the figures of the plan.' In the presentation accompanying the project he does not mention Palladio, but in his notes for other presentations he does refer to him explicitly. We know how important Palladio is for Polesello, in his reading of the city of Venice and the Veneto. In awkward tension and compensation with the memory, not collectively shareable, of adolescence (a place of the soul or the anthropological dimension of the building type), the great Vicenza architect certainly here represents the universe of the Trattato, evoking its authority for the describability of the path, transmissibility as praxis and obligation.

A treatise which in its modernity is no (longer) given as simply feasible, but which rather still hovers if not as a goal then at least as a direction for research, a duty towards that which is in no way present in current social and cultural conditions, but yet which we might at least indicate as a prophecy. Indeed the work of Gianugo Polesello cannot be understood outside the assumption of the duty of teaching, the task of again building a common and transmittable logic base, on which to legitimise and re-legitimise our discipline. Teaching is not just a consequence derived from its conception of architecture, but constitutes an internal reason which might perhaps call ethical.

Thus he participates, while at the same time differentiating himself, in a specifically Italian cultural tradition which, particularly following on from Ernesto N. Rogers, is founded on the synthesis of project and critical reflection, praxis and teaching research, with the names of A. Rossi, G. Cannella, V. Gregotti, G. Grassi, just to mention the most important. A cultural tradition which, despite differences and above all the endeavour to advance Rogers' research beyond the still imprecise dimension – in so far as still rooted in empathy, of 'environmental pre-existences', – but nonetheless fundamental for a revision of the Modern movement – attempted the ways of transmissibility through teaching and critical writings.

For Polesello all this necessarily implies the search for that 'clarity' which seems to shine out in the words of a great philosopher like L. Wittgenstein, of whom he was an assiduous reader and who was in many respects a genuine 'fellow traveller'. Ultimately he too, remote from any kind of populism, could say "I write genuinely for friends spread throughout all corners of the globe..."For



me clarity and transparency are an end in themselves" (against the use Western science makes of them with a view to 'progress').

Certainly, to continue with the words of the Austrian philosopher, if this means there is a price to pay, an isolation which far as is it from any empathy, 'my ideal is a certain coldness: a temple to serve as a backdrop to the passions without entering into dialogue'. This is the price so that what is truly important can be indicated with sufficient clarity, but only indicated. The scale of the theory (and the analytical rigour with its 'dry look of reason') must therefore bring us closer to the limits, always transposed, of what is really important and as such indescribable.

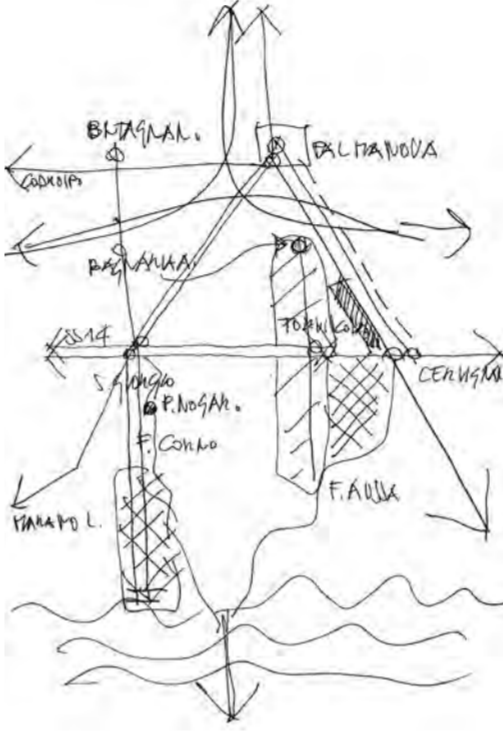
#### Notes

1. The term is taken from the essay, to which the reader is referred, by E. Bonfanti, Emblematica della tecnica in «Edilizia Moderna» n°86, 1965, then in Ezio Bonfanti, Scritti di architettura, edited by Luca Scacchetti, clup 1981, pp.53-79, now in Ezio Bonfanti, Nuovo e moderno in architettura edited by M. Binaghi, M.Sabatino p. 71-93, Bruno Mondadori 2001.
2. For an introduction on how Italian architectural culture respdned after the War to such questions, see E. Bonfanti, M. Porta Città, museo e architettura Vallecchi 1973, and in particular the chapters "Arte e pubblico" and "Il problema dello stile" pp.191– 204. But the whole volume is essential reading for an analysis of that period for the culture of the architectural project in Italy.

# L'architettura militante

Pinthugi Grandinetti

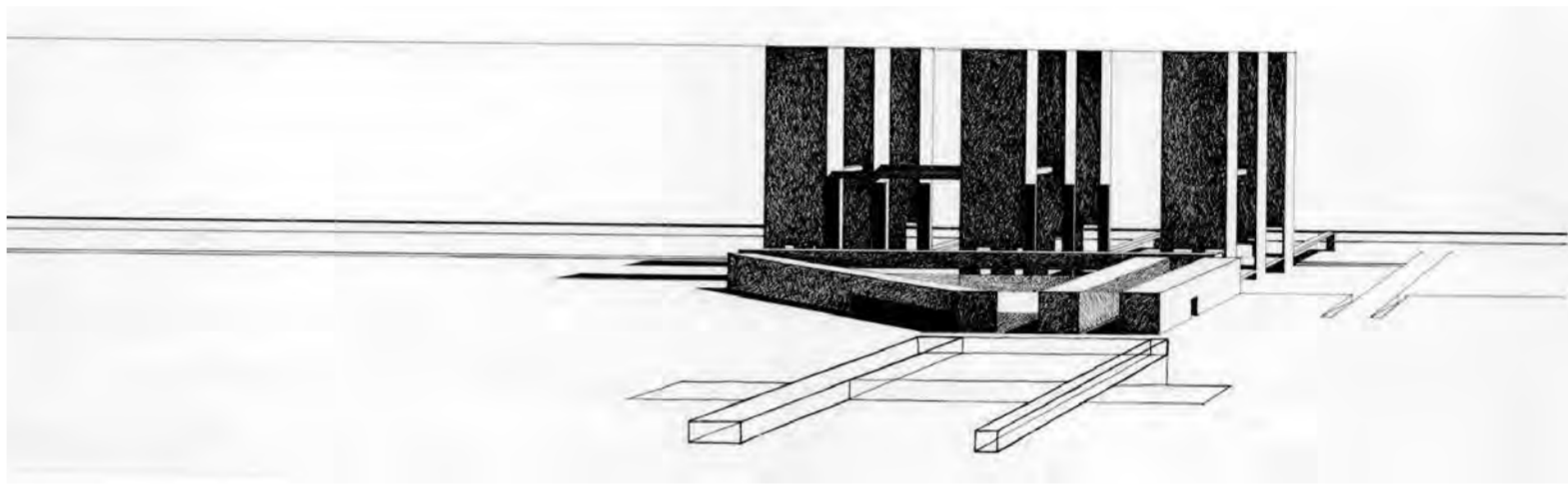
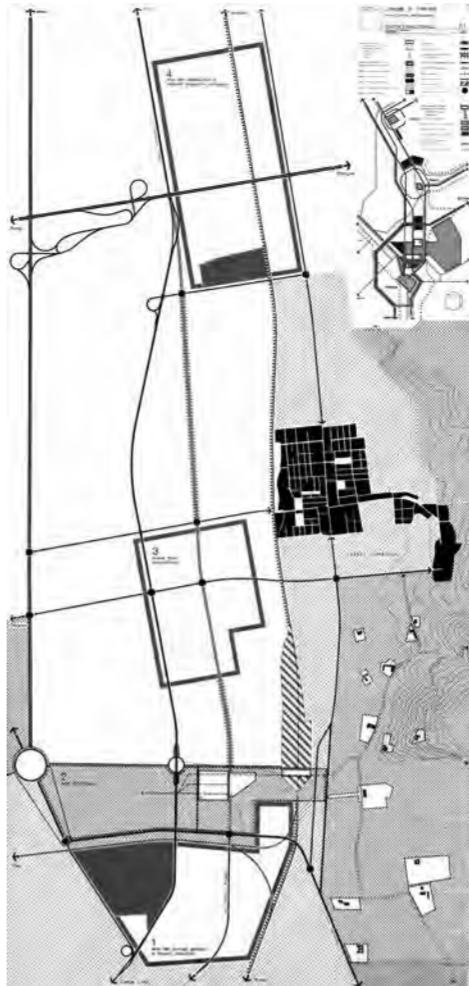
Il maestro. Parlare di Gianugo Polesello, dopo alcuni anni di silenzio, è per me momento di grande emozione, per il ruolo – complesso – che la sua persona ha svolto nella mia formazione, di studente prima e poi di giovane docente. Con lui ho partecipato all'attività universitaria e ho collaborato alla predisposizione di piani e progetti. Tra questi il primo è il concorso internazionale per il teatro dell'opera di Belgrado nel 1970, l'ultimo il concorso per la valorizzazione di piazza I maggio a Udine nel 1981. Nel 1983 ho curato la pubblicazione di un libretto *Gianugo Polesello. Progetti di architettura* , che seguiva l'organizzazione di una mostra, sempre su Gianugo, nella galleria



A.A.M. di Roma<sup>2</sup>, dove per la prima volta si mostravano i suoi schizzi d'architettura. L'intensità e la complessità del mio rapporto con lui, pur nella durata relativamente breve dello stesso, può essere così sintetizzata: Gianugo Polesello è stato per me un maestro – di architettura, di cultura, di vita – in un rapporto fecondo ma dialettico, anche quando ho sentito il bisogno di proseguire in autonomia il mio percorso.

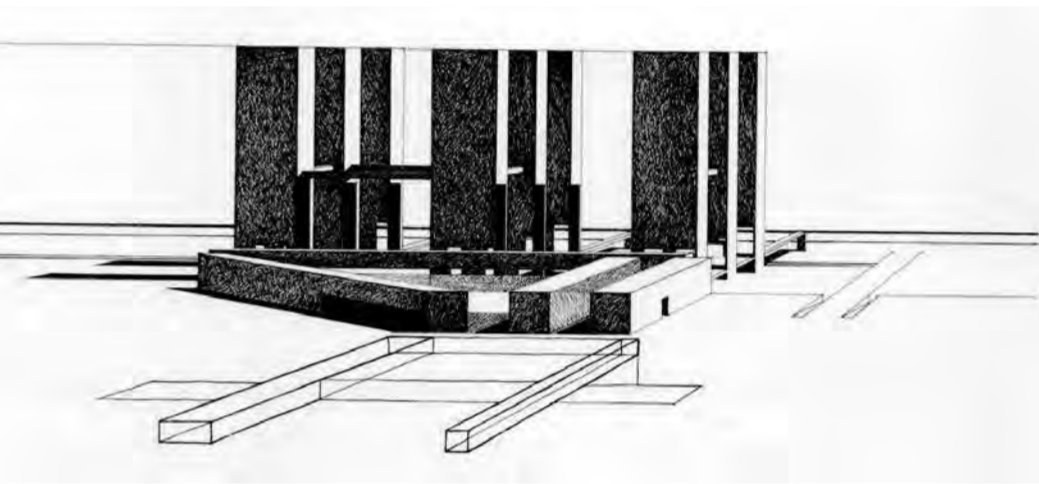
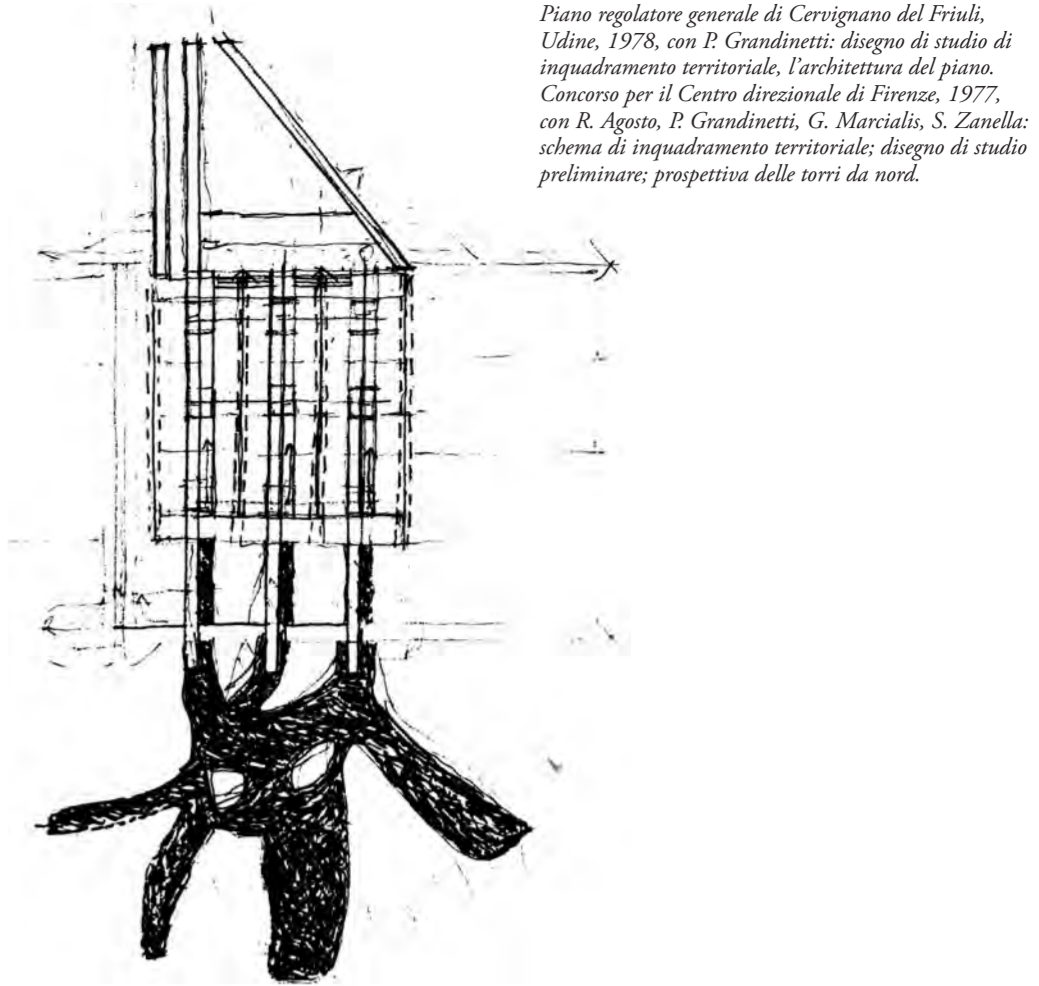
*Un momento di rifondazione disciplinare.* Il volume su Polesello nasceva, agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso, dall'esigenza di raccogliere una serie di appunti "compositivi", che emergevano dai progetti alla cui formazione avevo partecipato. Il tema del rapporto tra composizione e progettazione – tanto cara a Gianugo – era in quegli anni assolutamente innovativa, almeno nella Scuola di Venezia, che si era impegnata, fin dai primi anni Sessanta – quindi ben prima dello spartiacque del Sessantotto – a ridefinire le condizioni di esistenza dell'architettura, partendo dal suo rapporto con i processi di trasformazione della città<sup>3</sup>. Ma è solo a partire dagli anni Ottanta che si pone la questione della rifondazione dell'architettura come disciplina e del ruolo della composizione architettonica al suo interno, ricominciando in sostanza a parlare del progetto di architettura in quanto tale. E in ciò il libro del 1983 su Polesello e sui suoi progetti assume il valore di un documento di "architettura militante".

Riprenderò qui, brevemente, alcuni nodi di tale questione, partendo dai progetti descritti nel libro, come "banco di prova, come momento di controllo e di avanzamento delle questioni teoriche che essi sottendono"<sup>4</sup>, in funzione cioè della costruzione di una teoria dell'architettura. *Le motivazioni urbanistiche del progetto e l'architettura del piano.* Tra i temi oggetto di riflessione teorica e progettuale di quegli anni vi è il rapporto tra architettura e urbanistica nella tendenziale ricerca di una sua unità, che, nel caso di un progetto di architettura, si traduce nelle "motivazioni urbanistiche" del progetto. A porre per primo e sviluppare tale questione è



Giuseppe Samonà<sup>5</sup>, fondatore della Scuola di Venezia e maestro indiscusso – insieme a Ignazio Gardella – di Gianugo Polesello. Nel caso del primo progetto che presento, relativo al concorso per il centro direzionale di Firenze del 1977<sup>6</sup>, tali motivazioni rimandano a un "sistema insediativo" che comprende Firenze, Prato e Pistoia, un territorio già allora interessato da consistenti processi di compromissione diffusa, che tendono a mettere in crisi la dimensione storica delle città e che investiranno purtroppo l'intero territoriale delle città italiane negli ultimi decenni del Novecento. Rispetto a tali tendenze il progetto fornisce una risposta a mio avviso ancor oggi attuale, anche se inattuata: il centro direzionale diventa una parte autonoma e compiuta di questo "sistema", come unità insediativa e al contempo come unità architettonica complessa. Ma in quegli anni il rapporto tra architettura e urbanistica è declinato da Gianugo Polesello anche in altre forme, tra le quali la predisposizione di piani urbanistici di scala comunale in Friuli e in Veneto<sup>7</sup>. Anche se generalmente sottaciuta, questa esperienza è di grande interesse per varie ragioni, tra cui la messa a punto di una nuova categoria operativa: *l'architettura del piano*, intesa come configurazione – insieme strutturato delle strategie spaziali e figurative – del piano, alle diverse scale in cui esso opera.

*Il ruolo della composizione: tipi e figure tra antico e nuovo.* Nell'identità tra urbanistica e architettura che il progetto del centro direzionale esprime, la composizione della forma architettonica diventa centrale, attraverso l'utilizzazione e la combinazione di tipi e figure di tradizione e di invenzione (la piazza ellenistica, il foro romano, la torre, il basamento, il quadrato-cubo, ecc.). Il rapporto tra antico e nuovo non è solo un rapporto "sotterraneo" di trasformazione di figure della classicità, nella migliore tradizione dell'architettura razionalista italiana, ma è anche una concezione spaziale dell'architettura che – al di là dell'apparente trionfo della pianta (più volte dichiarato dallo stesso Polesello) – immagina la forma sempre nella



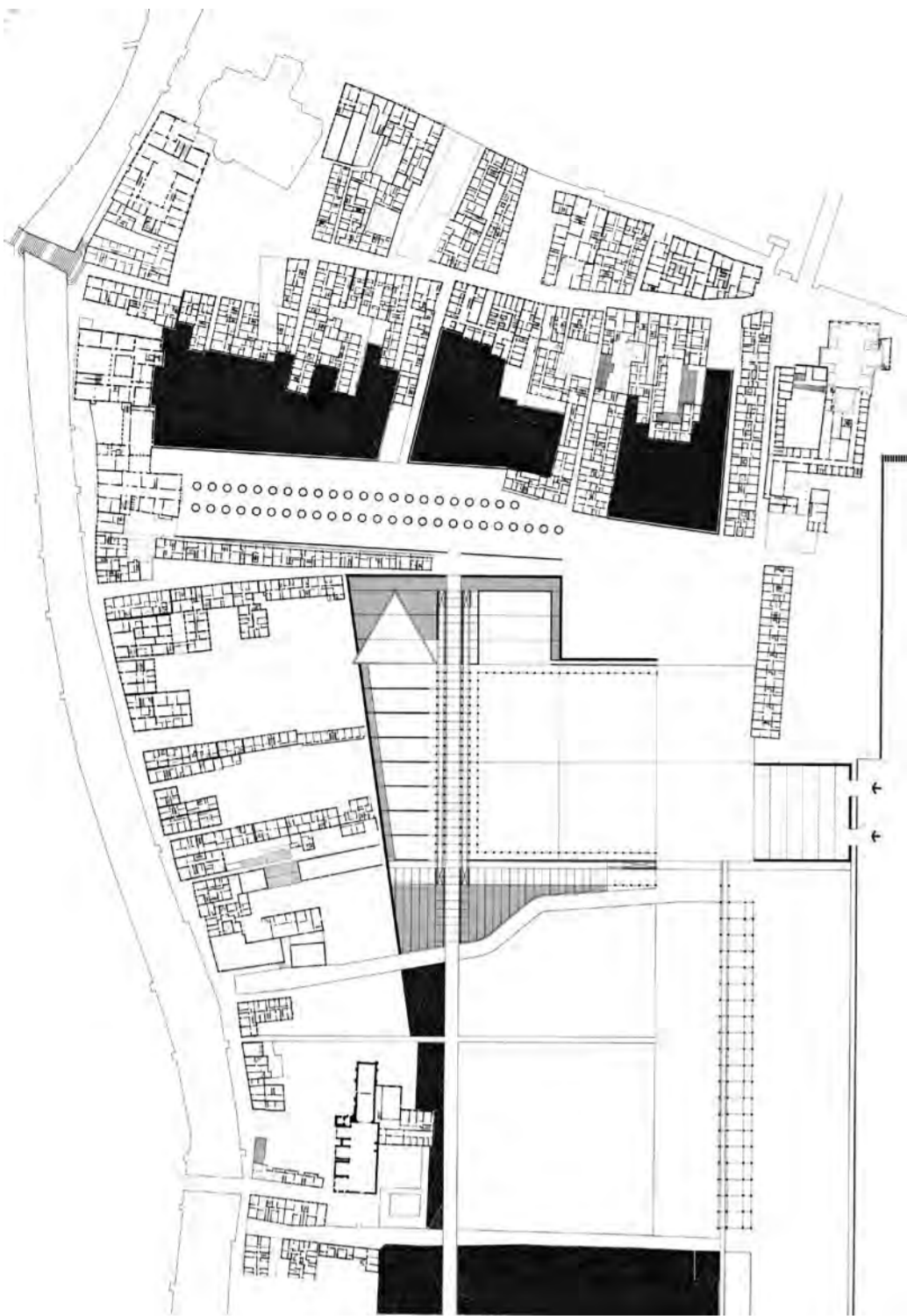
sua tridimensionalità nello spazio, come forma architettonica (lo mostrano gli stessi disegni del centro direzionale e la sua configurazione geometrica a partire da una modularità spaziale). Che Polesello fosse consapevole di questa "necessità" come condizione di base dell'architettura, lo rivelano alcune sue parole illuminanti al riguardo: "Le indagini sulle costruzioni architettoniche della Grecia classica, dagli *scamilli impares* alle geometrie prospettiche delle *agonai* e, via via, dalla prospettivizzazione del mondo rinascimentale alle proposizioni 'banali' di Durand, sono ricerche senza scampo: esse riescono, forse, a mostrare un senso della composizione ma non lo esauriscono"<sup>8</sup>. Un'ultima considerazione riguarda il rapporto tra la costruzione logica – cartesiana – del quadrato delle nove torri che genera la piazza triangolare e l'invenzione di una figura "topologica", apparentemente irrazionale, che organizza il parco naturale adiacente: un bosco che si sviluppa in forma tentacolare a partire dall'insediamento (Giuseppina Marcialis lo aveva ironicamente soprannominato "babbarrottu", che in lingua sarda significa "figura mostruosa"). Come in altri casi anche qui l'apparente razionalità – quasi ossessiva, nella sua "monotonia"<sup>9</sup> – della forma come montaggio si contamina nell'informalità organica della natura.

A questo punto la presunta "indecifrabilità" di Gianugo Polesello è in realtà un gioco di apparenze, in linea con la tradizione dell'architettura mediterranea a partire da quella greco-classica ed ellenistica, di cui le citate "correzioni ottiche" (tra cui gli *scamilli impares*) sono in qualche modo emblematiche<sup>10</sup>. *L'architettura del luogo.* Mentre il progetto del centro direzionale di Firenze si mostra, a mo' di "cittadella", in un rapporto binivoco tra interno ed esterno, in cui l'interno è spazialmente articolato e aperto a una varietà di usi mentre l'esterno è chiuso e fisicamente delimitato, il progetto che presento ora, sull'area ex Saffa nell'isola di San Giobbe a Venezia del 1979, ne rappresenta l'opposto. Da un'operazione di "recintazione" topografica è

Piano regolatore generale di Cervignano del Friuli, Udine, 1978, con P. Grandinetti: disegno di studio di inquadramento territoriale, l'architettura del piano. Concorso per il Centro direzionale di Firenze, 1977, con R. Agosto, P. Grandinetti, G. Marcialis, S. Zanella: schema di inquadramento territoriale; disegno di studio preliminare; prospettiva delle torri da nord.

ricavato uno spazio architettonico interno, un grande vuoto quadrato, privo di fatto di un esterno: un manufatto polifunzionale costruito "per-ripetizioni" di colonne, in cui "la colonna è l'elemento ossessivo". "Le colonne ubbidiscono, come in un caleidoscopio, a disegni, a forme, che sono 'forme-per-la-città': piazze-foro, gallerie, porticati, ecc."<sup>11</sup> E da questo confronto tra i due progetti emerge, credo, la straordinaria sapienza compositiva di Gianugo Polesello. Anche qui lo schizzo – come traduzione spaziale di un'idea – è già il progetto nei suoi elementi costitutivi. E naturalmente vi sono le "motivazioni urbanistiche", rispetto al ruolo che quest'area vuole assumere nella città storica e nel suo rapporto con la terraferma, all'interno di una ricerca "progettuale" su Venezia, iniziata nel 1964 partecipando al concorso per il Tronchetto con il progetto Novissime nel gruppo di Giuseppe Samonà<sup>12</sup> e proseguita per tutta la vita. Ma ciò che distingue questo progetto è proprio la sua qualità architettonica, come operazione di re-invenzione compositiva nella città. Poiché la morfologia urbana – cioè la forma del luogo nella città – assume dimensione progettuale in senso architettonico<sup>13</sup>, è il *luogo* che alla fine configura l'architettura. *La composizione come retorica.* Mi piace chiedere questo intervento richiamando brevemente un progetto cui sono particolarmente affezionato, non solo perché vi ho partecipato attivamente come progettista ed è stato l'ultimo della mia collaborazione con Gianugo, ma anche perché mi consente di proporre una riflessione nuova<sup>14</sup> sul maestro: il progetto per il concorso per piazza I maggio a Udine del 1981<sup>15</sup>. Qui infatti emerge, secondo me, un'idea di composizione come "retorica", quasi come *ars oratoria*, che opera utilizzando le categorie del linguaggio e supera un'idea della disciplina intesa esclusivamente come combinazione di elementi, come *ars combinatoria*, prevalente in Polesello soprattutto nei suoi ultimi progetti. Tra gli indizi che rimandano a questa lettura, alcuni sono già presenti nel progetto per Venezia, laddove la struttura polifunzionale centrale nasce dalla combinazione di figure – il



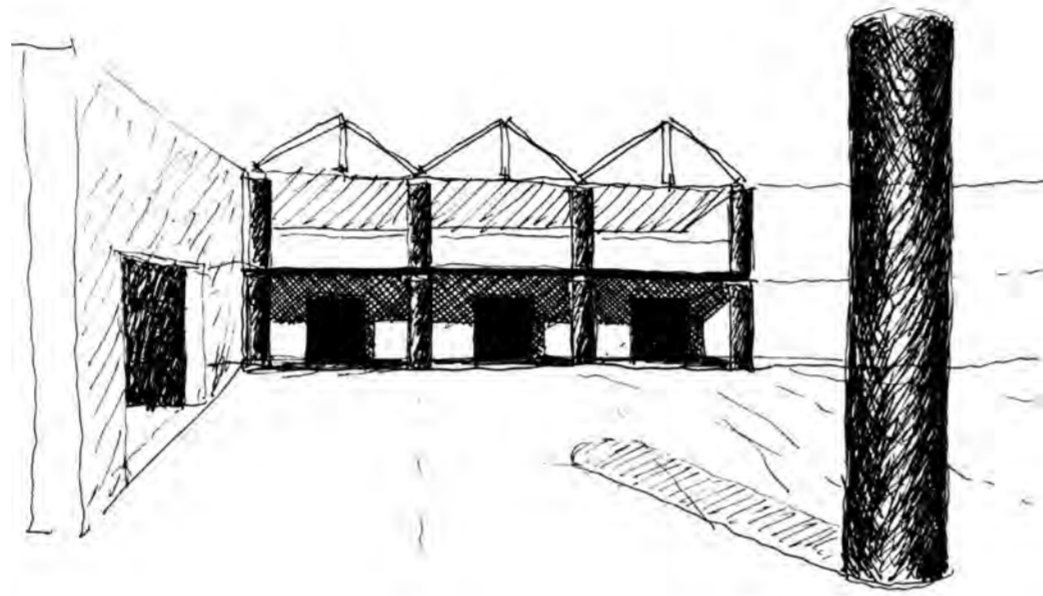


recinto, la galleria, la piazza colonnata – come elementi di un discorso. Anche a Udine sono presenti tali indizi, con l’uso di figure retoriche tra cui quella più evidente è la “citazione”, nel progetto, della forma del teatro antico di Torico. Vi è uno scritto inedito di Gianugo Polesello, come “Nota alla relazione” del progetto di concorso, molto bello perché rivelatore – anche se scritto in terza persona – delle sue intenzioni quasi “intime” di progettista, che si conclude così: “Il lavoro era completo; si limitò a due aggiunte, come due sigilli: la prima aggiuntiva riguardava il tipo di architettura che doveva proporre, la seconda riguardava la sistemazione interna della piazza-giardino. Partì da questa seconda e decise: la piazza doveva essere erbosa (il Campo dei Miracoli a Pisa è perfetto e quindi ripetibile), doveva essere ritmata da filari di alberi di essenze (e di colore) diverse, come filari di gelsi e di viti. Costruì così una composizione musicale e adottò un ritmo a quattro varianti. Per la prima azzardò un’ipotesi: la ricostruzione a Udine del teatro di Torico in Attica, in luogo della sistemazione a tronco di cono che copre (maschera) il bunker sottostante. L’ipotesi gli sembrò all’origine azzardata: capì, se ne rese perfettamente conto, che questo azzardo diventava elemento nodale della composizione d’insieme. E capì, anche, che questa era la chiave per dire il tipo di architettura che voleva adottare: un’architettura senza tempo, un’architettura che fosse insieme l’architettura dell’arcaico come futuro”.<sup>16</sup>

**Note**

1. P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Roma, 1983.
2. P. Grandinetti, F. Moschini (a cura di), *Mostra: Gianugo Polesello. Progetti e disegni 1966-1980*, Galleria A.A.M./Coop. Architettura Arte Moderna, Roma, 1981.
3. Il libro *L’architettura della città* di Aldo Rossi è del 1966, ma il primo libro che affronta in termini nuovi la tematica urbana è – nel 1959 – *L’urbanistica e l’avvenire della città negli stati europei* di Giuseppe Samonà.
4. P. Grandinetti, *Gli elementi del progetto*, in: P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Roma, 1983, p. 5
5. Al riguardo cfr.: P. Grandinetti, “*L’analisi e la progettazione dello spazio insediativo nella teoria di Giuseppe Samonà*”, in G. Marcialis, P. Grandinetti (a cura di), *Centri urbani e territorio*, «Quaderni del Dipartimento» n. 2, Luav, Venezia, 1979.
6. Per una descrizione del progetto si rimanda, oltre al libro già citato, a: G. Polesello, *Architettura 1960-1992*, Electa, Milano, 1992. Anche il secondo progetto, relativo a Cannaregio ovest a Venezia, è presente in entrambi i testi. Per un’interpretazione analitica dei due progetti, cfr. anche: P. Grandinetti, *Tipi architettonici e regole compositive nell’architettura e nella città: alcune esperienze progettuali*, in U. Trame (a cura di), *Tipi architettonici e fatti urbani*, «Quaderni del Dipartimento» n. 8, Cluva, Venezia, 1982.
7. Citiamo tra gli altri il piano particolareggiato dell’area centrale di Bibione, nel Comune di San Michele al Tagliamento (1978) e il piano regolatore generale del Comune di Cervignano del Friuli (1978-1981), alla cui predisposizione ho collaborato. Un altro piano urbanistico di interesse innovativo nel rapporto tra urbanistica e architettura è il progetto del 1969 per il concorso di idee per il piano particolareggiato del centro storico di Trieste.
8. G. Polesello, *Architetture e piani*, in P. Grandinetti (a cura di), Gianugo Polesello. *Progetti di architettura*, Edizioni Kappa, Roma, 1983, p. 11.
9. È lo stesso Polesello ad affermarlo: “Voglio dire che il repertorio architettonico utilizzato è costruito nel segno della monotonia.” (*Ibidem*, p. 11)
10. Polesello conosceva profondamente e amava l’architettura greca antica. Nell’anno accademico 1980-1981, all’inizio del corso di Composizione architettonica 5, chiese ai suoi collaboratori alla didattica di predisporre ciascuno una lezione per il corso, assegnandomi il tema della Grecia. Ne ricavai una dispensa *Tipi architettonici e regole compositive nell’architettura e nella città antica*: la Grecia, oltre a uno specifico interesse per questa tematica, che tuttora coltivo, come dimostrano le lezioni che tengo annualmente sull’argomento nel corso di Teoria della

Progetto per l’area di Cannaregio ovest a Venezia, 1979, con G. Marcialis, P. Grandinetti, F. Pittaluga: pianta di inquadramento urbano; disegno prospettico di studio.



progettazione architettonica.

11. Sono le parole con cui Polesello racconta il progetto, in M. Scarso (a cura di), *Progetti di architettura*, «Quaderni del Dipartimento» n. 6, Luav, Venezia, 1981, p. 197.
12. Nel gruppo di progettazione, oltre a G. Samonà e G. Polesello: C. Dardi, E. Mattioni, V. Pastor, A. Samonà, L. Semerani, G. Tamaro, E. Trincanato.
13. Si tratta di una procedura compositiva tipica ad esempio dell’architettura romana, come nel caso del quartiere dei teatri a Pompei.
14. Dopo averla scritta, ho avuto modo di leggere l’introduzione di Massimo Cacciari (relatore tra l’altro con Gianugo della mia tesi di laurea) al libro di Polesello prima citato, che inizia così: “Mi parrebbe banale insistere sui principi più evidenti della ‘retorica architettonica’ di Polesello”. (M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in: G. Polesello, *Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992, p. 7).
15. Per una descrizione del progetto si rimanda a: G. Polesello, *op. cit.*
16. G. Polesello, *Nota alla relazione*, dattiloscritto, Udine, 1981, pp. 5-6. Una chiave di interpretazione, anche se solo parziale, dell’affermazione finale dello scritto sta nelle origini di Gianugo Polesello, che nasce in un paese di campagna – Castions di Strada – della Bassa friulana e della sua profonda nostalgia per questa terra, culla tra l’altro di un gruppo di intellettuali – tra cui Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina – che Gianugo conobbe e frequentò. Ma questo potrebbe essere il tema di un altro convegno...

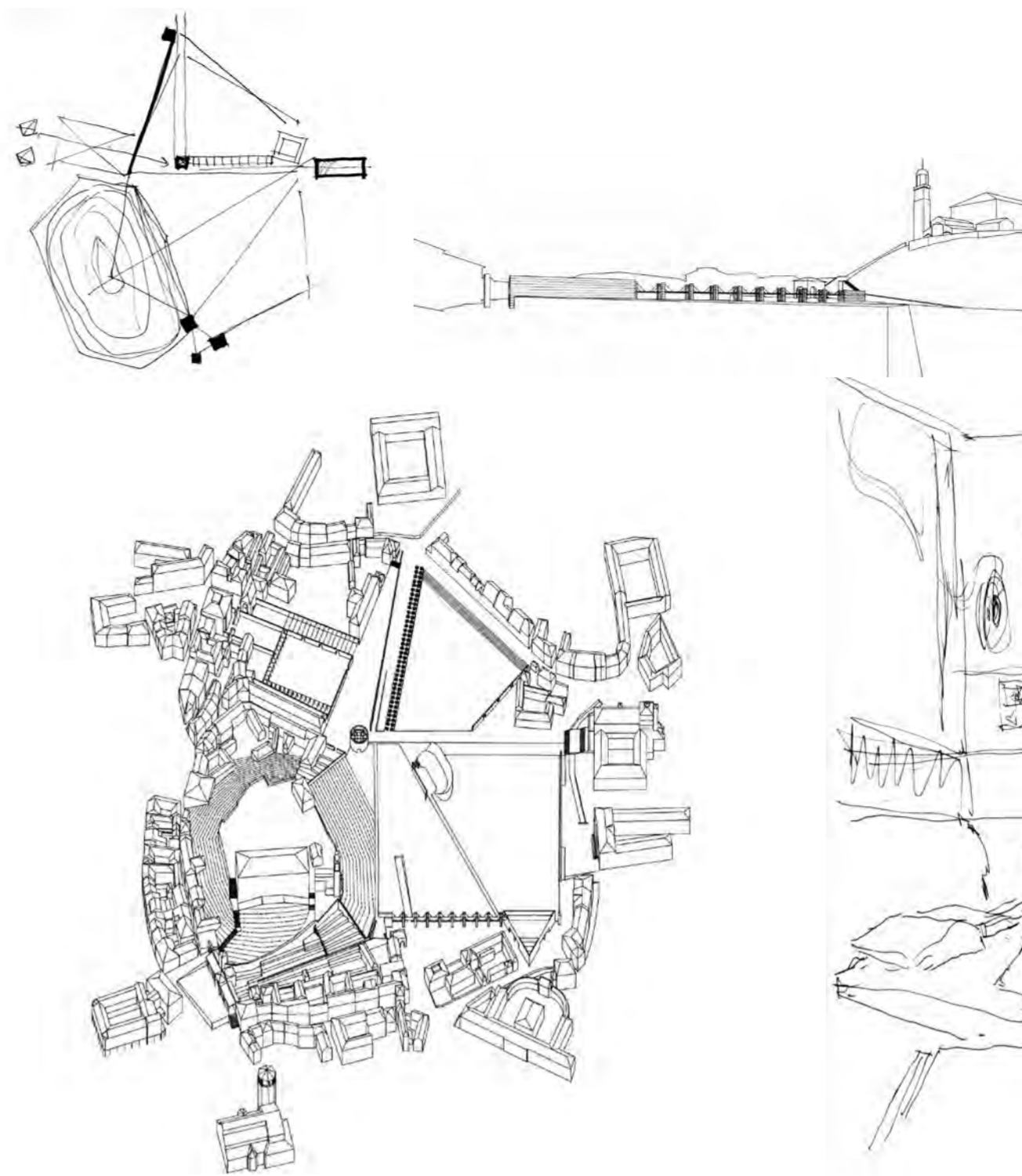
**Militant architecture**

The master. *To speak about Gianugo Polesello, after many years of silence, is something highly emotional for me, on account of the complex role he had in my own professional development, first as a student then as a junior lecturer. I took part in university activity with him and worked with him on the preparation of plans and designs. The first of these was the international competition for the Belgrade Opera House in 1970, the last being the competition for the redevelopment of Udine’s Piazza 1 Maggio. In 1983 I edited for publication the booklet ‘Gianugo Polesello. Progetti di architettura’, which traced the mounting of an exhibition on Gianugo in Rome’s AAM Gallery, which put on display his architectural sketches for the first time. The intensity and complexity of my relationship with him, albeit over a relatively short period, may be summed up thus: for me Gianugo Polesello was a master – in architecture, culture, life – in a second yet dialectic relationship, even when I felt the need to pursue my own path.*

A time to rethink the basis of architectural studies. *The genesis of the publication on Polesello dates back to the beginning of the 1980’s, with the need to bring together a series of ‘compositional’ notes derived from projects I had been involved in. The question of the relationship between composition and design – so important for Gianugo – was at the time something quite new, at least in the ‘Venice School’ which, since the early Sixties and so well before the upheavals of 1968, had been concerned to redefine architecture’s conditions of existence, starting with its relationship with the processes of transformation of the city. But it was only in the 1980’s that the issue of refounding architecture as a discipline and the role of architectural composition within it was raised, with a return to referring to the architectural project as precisely that. In this regard the 1983 publication on Polesello and his projects is a kind of manifesto for ‘militant architecture’.*

*I shall briefly consider a number of aspects of this question, starting from the designs described in the book as a ‘test-bed, a moment of verification and progress of the underlying theoretical basis’, i.e. in function of the construction of a theory of architecture.*

The town planning motivations of the project and the architecture of the plan. *Among the themes considered in those years in terms of theory and design there is the relationship between architecture and town-planning in the search for a unity between them which, in the case of an architectural project, translates in the project’s ‘urbanistic motivations’. The first to pose the question and to elaborate on it was Giuseppe Samonà, founder of the Venice School and unquestioned master – together with Ignazio Gardella – of Gianugo Polesello. In the case of the first project I shall discuss – the 1977 competition for the Centro Direzionale business hub*



*in Florence, these motivations refer back to a ‘system of settlement’ which includes Florence, Prato and Pistoia, an area which was already affected by persistent and widespread ill-judged compromises, which have tended to endanger the city’s historical dimension and which have regrettably affected many of the area around Italian cities in the last twenty years of the twentieth century. At this point we can say that the supposed ‘indecipherability’ of Gianugo Polesello is in reality a game of appearances, in line with the tradition of Mediterranean architecture starting with Classical Greece and Hellenism, of which the ‘optical corrections’ referred to (including the scamilli impares) are somehow emblematic.*

The architecture of place. *Where the designs for the Centro Direzionale in Florence recall the ‘citadel’ in a biunivocal relationship between interior and exterior, where the interior is spatially articulated and open to a variety of uses whereas the exterior is closed and physically bounded, the project I next want to cover, on the old Saffa site on the Isola di San Giobbe in Venice in 1979, represents the opposite. From a topographical ‘boundary’ exercise an internal architectural space has been created, a large square void, with no exterior: a multi-functional construct achieved ‘through repetition’ of columns, where ‘the column is the obsessive element’. Like in a kaleidoscope the columns obey designs, forms, which are forms for the city: the piazza-forum, galleries, porticoes, etc.”*

*And it is from this comparison between the two projects that I believe Gianugo Polesello’s extraordinary compositional skill emerges. Here too the sketch – as the spatial translation of an idea – is already the project in its constituent elements. And there are of course the ‘urbanistic motivations’ as regards the role that this area aspires to fill in the historic city and its report with the terraferma, within a ‘project’ research into Venice begun in 1964 with the participation in the competition for the Tronchetto with the Novissime project within the group of Giuseppe Samonà and continued throughout his life. But what distinguishes this project is precisely its architectural quality, as an operation of compositional reinvention in the city. Because the urban morphology – i.e. the shape of the site in the city – assumes the dimension of a project in the architectural sense, it is the site which ultimately configures the architecture.*

Composition as rhetoric. *I would like to close this discussion by briefly recalling a project for which I have a special affection, not only because I took an active part in the project and it was my last collaboration with Gianugo, but also because it allows me to suggest a fresh view of the master: the 1981 competition designs for Udine’s Piazza 1 Maggio. Here I believe we see the emergence of the idea of composition as ‘rhetoric’, almost as ars oratoria, which functions by using the categories of language and goes beyond the idea of the discipline understood exclusively as a combination of elements, as*

*ars combinatoria, prevalent in Polesello particularly in his last. Among the clues leading to this interpretation, some are already present in the designs for Venice, where the central multi-functional structure derives from the combination of figures – the enclosure, the gallery, the colonnaded piazza – as elements of a discourse. These indicators are also present in Udine, with the use of rhetorical figures of which the most evident is the ‘citation’ in the project of the form of the ancient theatre at Thorikos. There is an unpublished piece by Gianugo Polesello, as a ‘Note to the presentation’ of the competition project and which is very fine precisely because it is so revealing, even if written in the third person, of his quasi ‘intimate’ intentions as designer, which ends with the words: ‘the work was complete, there were just two additions, like two seals: the first addition concerned the type of architecture to be proposed, the second the internal arrangement of the piazza-garden. He started from the second and decided that the piazza should have grass (Pisa’s Piazza dei Miracoli is perfect and as such repeatable), should be in counterpoint with alleys of a variety of trees of different colours such as mulberries and vines. Thereby he constructed a musical composition and adopted a rhythm with four variants. For the first he hazarded a hypothesis: the reconstruction in Udine of the Thorikos theatre in Attica, in place of a cone-shaped trunk covering (i.e. masking) the bunker below. The hypothesis initially seemed quite daring; but he understood, he realised perfectly well that this risky element would be the nodal element of the whole composition. And he also understood this was the key to state the type of architecture he wished to adopt: a timeless architecture, an architecture that was at the same time the architecture of the archaic as the future.*

*Notes*

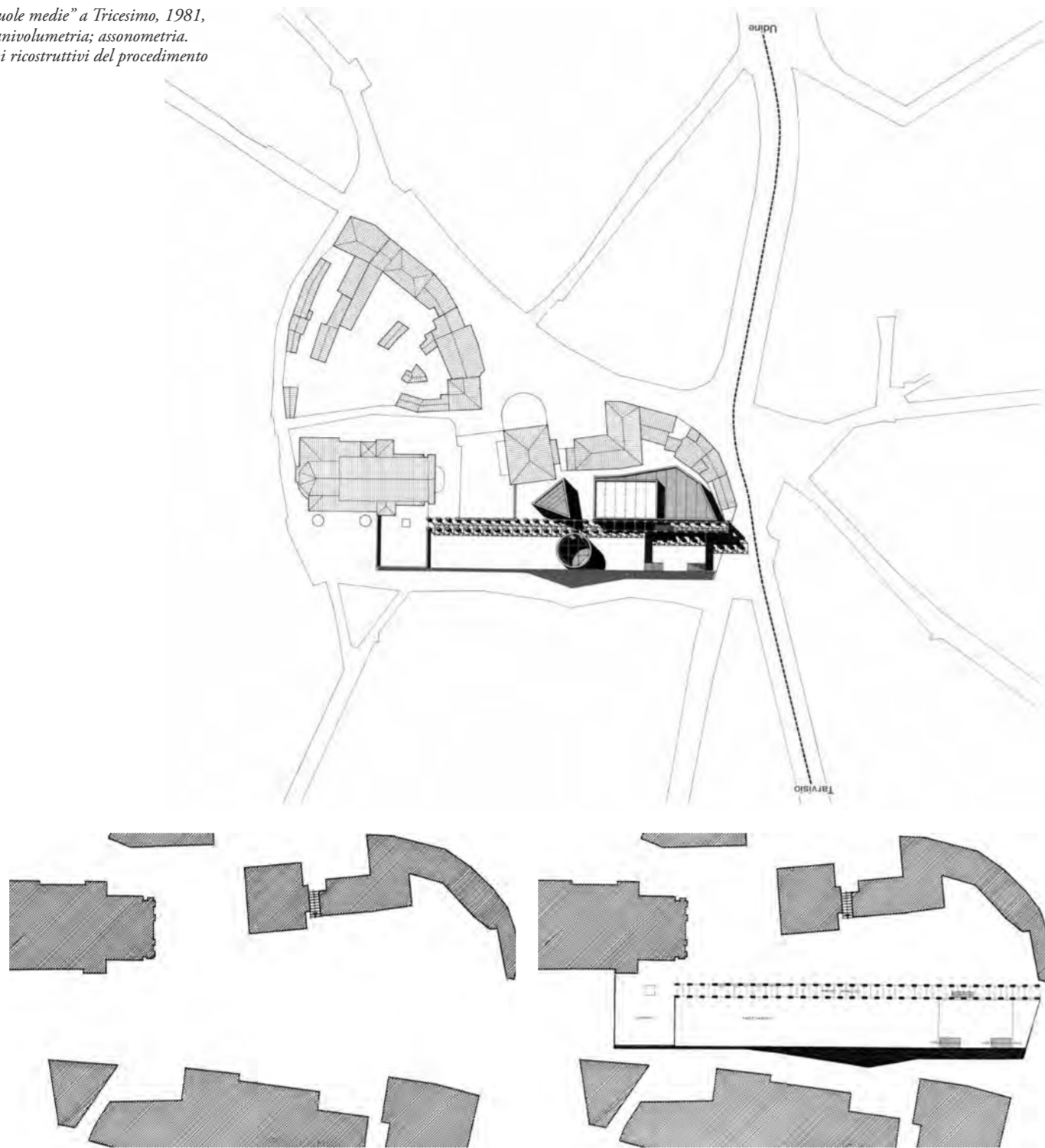
1. P. Grandinetti (ed.), Gianugo Polesello. Progetti di architettura, Edizioni Kappa, Roma, 1983.
2. P. Grandinetti, F. Moschini (ed.), Mostra: Gianugo Polesello. Progetti e disegni 1966-1980, Galleria A.A.M./Coop. Architettura Arte Moderna, Roma, 1981.
3. The book *L’architettura della città* by Aldo Rossi was published in 1966, but the first book to adopt a new approach to the urban theme was in 1959 – *L’urbanistica e l’avvenire della città negli stati europei* by Giuseppe Samonà.
4. P. Grandinetti, *Gli elementi del progetto*, in P. Grandinetti (ed.), Gianugo Polesello. Progetti di architettura, Edizioni Kappa, Roma, 1983, p. 5.
5. q.v: P. Grandinetti, *L’analisi e la progettazione dello spazio insediativo nella teoria di Giuseppe Samonà*, in G. Marcialis, P. Grandinetti (ed.), *Centri urbani e territorio*, «Quaderni del Dipartimento» n. 2, Luav, Venezia, 1979.
6. For a description of the project see, in addition to the book already referred to G. Polesello, *Architettura 1960-1992*, Electa, Milano, 1992. The second project also, relating to Cannaregio West in Venice, is mentioned in both texts. For an analytical interpretation of the two projects see also P. Grandinetti, *Tipi architettonici e regole compositive nell’architettura e nella città*: alcune esperienze progettuali, in U. Trame (ed.), *Tipi architettonici e fatti urbani*, *Quaderni del Dipartimento* n. 8, Cluva, Venezia, 1982.
7. Among others we cite the detailed plan for the central area of Bibione, in the municipality of San Michele al Tagliamento (1978) and the general town plan for the municipality of Cervignano del Friuli (1978-1981), which I was involved in. Another innovative town plan as regards the relationship between town planning and architecture is the 1969 project for the competition for the detailed plan of Trieste’s historic centre.
8. G. Polesello, *Architetture e piani*, in P. Grandinetti (a cura di), Gianugo Polesello. Progetti di architettura, Edizioni Kappa, Roma, 1983, p. 11.
9. Polesello himself states as much: “I mean that the architectural repertoire employed is constructed in the sense of monotony.” (*Ibidem*, p. 11)
10. Polesello was fully conversant with Ancient Greek architecture and loved it. In the academic year 1980-1981, at the beginning of the course *Architectural Composition 5* he asked his fellow teachers to each prepare one lesson for the course, ‘assigning to myself the topic of Greece. I produced some notes as a result. Architectural types and compositional rules in ancient architecture and cities: Greece, as well as a specific interest in this topic which I still have, as shown by my annual lectures on the subject in the course on the *Theory of architectural design*.’
11. These are the words with which Polesello introduces the project, in M. Scarso (ed.), Progetti di architettura,

Concorso per Piazza 1 Maggio a Udine, 1981, con P. Grandinetti, G. Marcialis, R. Fein: disegno di studio di P. Grandinetti (archivio P. Grandinetti); assonometria e vista alla scala urbana. Ritratto (archivio P. Grandinetti).





Comparto delle "ex scuole medie" a Tricesimo, 1981, con, G. Marcialis: planivolumetria; assonometria. R. Fein, cinque schemi ricostruttivi del procedimento compositivo.



«Quaderni del Dipartimento» n. 6, Iuavi, Venezia, 1981, p. 197.  
 12. In the project group, in addition to G. Samonà and G. Polesello: C. Dardi, E. Mattioni, V. Pastor, A. Samonà, L. Semerani, G. Tamaro, E. Trincanato.  
 13. This is a typical compositional procedure of Roman architecture (for example), as in the case of the theatre district in Pompeii.  
 14. After writing it I had the opportunity to read Massimo Cacciari's introduction (he was among other things my supervisor together with Gianugo for my graduation) to Polesello's book referred to earlier, which begins thus: "It would be banal to insist on the most evident principles of Polesello's 'architectural rhetoric.'" (M. Cacciari, Sul metodo di Polesello, in G. Polesello, Architetture 1960-1992, Electa, Milano, 1992, p. 7).  
 15. For a description of the project see G. Polesello, op. cit.  
 16. G. Polesello, Note to the presentation, typescript, Udine, 1981, p. 5-6. A possible interpretation, albeit only partial, of the final affirmation of the text is in Gianugo Polesello's origins – he was born in a village – Castions di Strada – in Lower Friuli – and his deep nostalgia for the area, which was also the breeding ground for a group of intellectuals – including Pier Paolo Pasolini and Giuseppe Zigaina – who Gianugo knew and frequented. That however could be the subject of another conference...

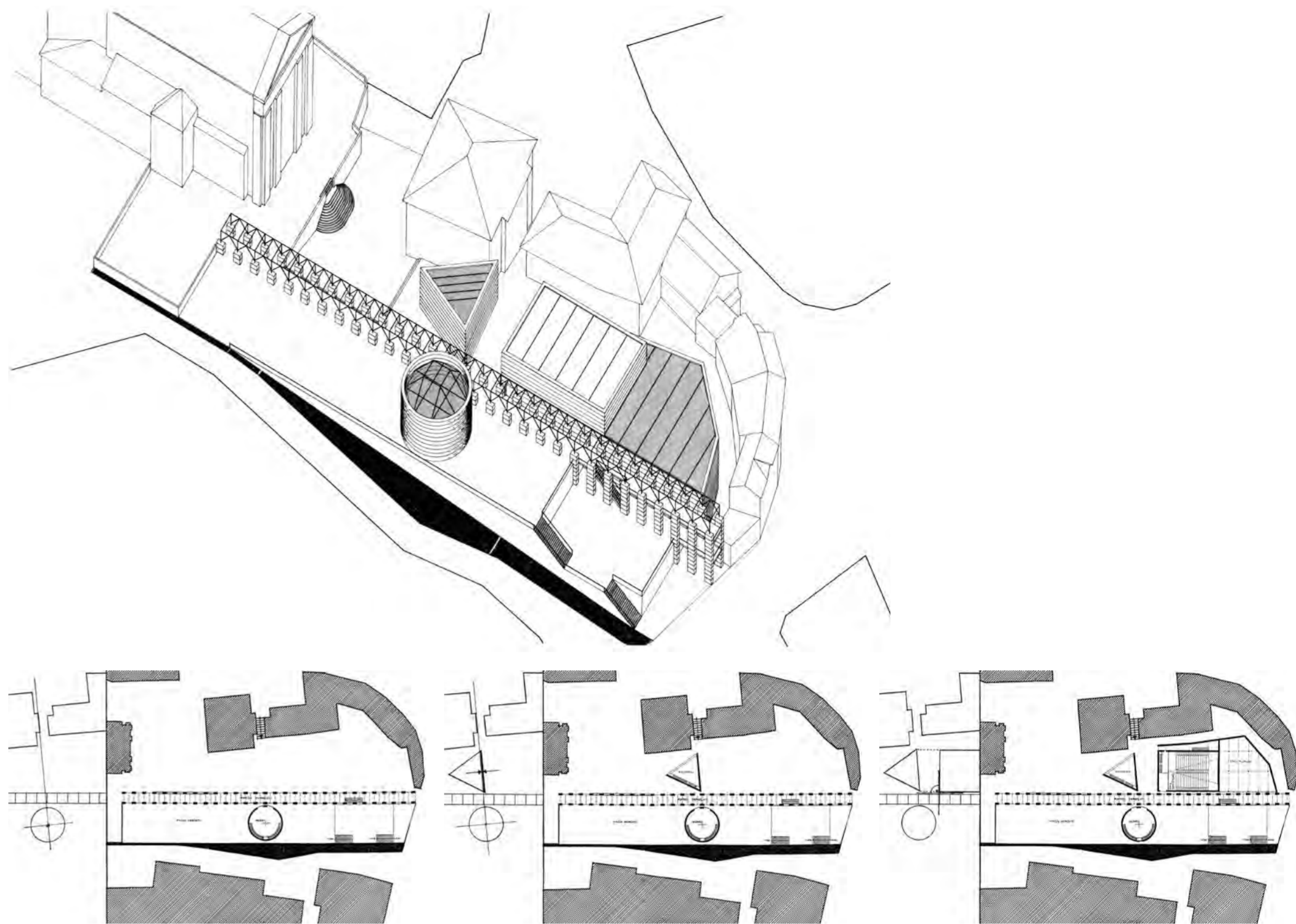
# Una questione di rapporti

Il progetto di concorso di Gianugo Polesello per l'area centrale di Tricesimo  
 Raimund Fein

A giudicare dalla presenza nelle pubblicazioni, il progetto qui illustrato potrebbe essere facilmente considerato un progetto secondario di Gianugo Polesello, tanto che non è rappresentato neanche nella rassegna più completa della sua opera<sup>1</sup>. Se non fosse per l'apparizione in due pubblicazioni minori<sup>2,3</sup> sarebbe probabilmente passato abbastanza inosservato. In realtà si tratta di un'opera minore solo per quanto riguarda la scala, ricca invece di elementi tipici ed emblematici del modo di comporre di Gianugo Polesello; per questa ragione si presta benissimo a spiegare alcuni principi fondamentali del suo lavoro e i risultati che nascono da questa tecnica compositiva. Inoltre

è il progetto che forse più di qualsiasi altro progetto di Gianugo Polesello è legato alla terra in cui è situato e da cui Gianugo Polesello proviene, il Friuli, poiché usa ed evoca elementi tipici e ricorrenti, come la piazzetta intima, il vicolo in salita, il terrazzamento ecc. Il progetto per l'area centrale di Tricesimo è il contributo a un concorso regionale del 1981<sup>4</sup>, a sei anni di distanza dal terremoto che aveva devastato anche la zona centrale di Tricesimo. Il bando richiedeva alcuni elementi di uso pubblico, sia all'aperto che al coperto. Le caratteristiche fondamentali, le *key words* del progetto, sono le seguenti:  
 1. Geometria autonoma in rapporto al contesto;  
 2. Vuoti calcolati tra volumi geometrici.  
 L'area di progetto originaria rappresenta, come è scritto nella relazione al progetto, una "frattura"<sup>5</sup> nel contesto centrale di Tricesimo, priva di un ordine immediatamente riconoscibile. Il vuoto tra gli elementi esistenti non dimostra, a prima vista, né forma né direzione. Però gli elementi costruiti preesistenti sono subordinati a una gerarchia: il duomo è l'elemento dominante, il municipio è la seconda presenza incisiva, dopo il duomo. A tutti gli altri elementi esistenti non viene riconosciuto un ruolo nella definizione del progetto, e quindi vengono posti in coda alla gerarchia. Si può osservare come questo ordine gerarchico, relativo alla importanza degli edifici e alla loro capacità di organizzazione del luogo, viene di seguito usato come criterio determinante per le decisioni principali di progetto. La prima "mossa" è la disposizione di una fascia ortogonale rispetto al duomo, che diventa così la spina dorsale, l'elemento determinante per tutti gli elementi che seguiranno. Le basi del progetto sono così gettate, il principio d'ordine e la gerarchia sono stabiliti: tutte le decisioni seguenti si adeguano alle regole così definite. Il progetto non reagisce alla irregolarità delle altre costruzioni a nord: la distanza viene colmata da una stretta zona di verde che, nel suo limite esterno, segue la irregolarità del contesto. Un volume cilindrico viene poi disposto quale

cerniera tra la ortogonalità del duomo e l'asse leggermente ruotato del municipio. Questo volume cilindrico funge anche da chiusura della linea visiva del passaggio dietro al municipio. Un volume triangolare, disposto seguendo la giacitura del municipio, rafforza e "blocca" la rotazione tra i due sistemi ortogonali. La qualità specifica degli spazi esterni risulterà in gran parte da questa rotazione, riconosciuta come già esistente nel luogo. Il volume triangolare delimita e definisce anche, insieme al percorso pergolato, lo spazio tra il duomo e il municipio, senza però imporsi troppo, grazie al suo orientamento e allo spigolo che non crea una frontalità verso questo spazio. Inoltre il passaggio stretto tra il municipio e la punta a sud del volume triangolare è un punto di tensione spaziale straordinario in tutte le direzioni. Un terzo volume, rettangolare, completa la composizione e definisce, insieme agli altri elementi esistenti e di progetto, uno spazio raccolto e intimo al centro dell'area. Questo spazio dimostra un magnifico equilibrio tra chiusura e apertura, una armonia di dimensione e direzione unica, una linearità tra gli accessi e i fronti che trova pochi paragoni. Infine, in modo simile alla stretta fascia verde a nord, una massa costruita minore "riempie" l'interstizio tra gli elementi di progetto e il retro dell'arco delle case esistenti, interponendo fra loro una breve distanza. In questo spazio stretto nasce così un percorso alternativo a quello pergolato. Anche questo percorso, curvo e in salita, che attraversa lo spazio centrale e incrocia il passaggio ortogonale lungo le scale dietro il municipio, che prosegue attraverso la strettoia tra il municipio e il volume triangolare e infine arriva al duomo, possiede una forza sensuale che origina dalla geometria che è stata messa in opera per crearlo. È facile riconoscere che gli strumenti impiegati nella composizione sono elementi geometrici di base, elementi puri come la linea, il cerchio, il triangolo e il rettangolo. Nel progetto vengono



disposti secondo relazioni precise, e vengono fatti interagire non solo tra di loro, ma anche, e soprattutto, con il contesto circostante. Il contesto diventa così, allo stesso tempo, causa e beneficiario delle "mosse" geometriche contenute nel progetto. Il progetto "usa" gli elementi esistenti per determinare le proprie geometrie, e così facendo "offre" loro nuove e precise relazioni spaziali che costruiscono nuovi spazi e danno nuovo valore al contesto. L'uso della geometria, nei progetti di Gianugo Polesello, non è mai un gioco autonomo e fine a se stesso, ma una questione di relazioni, sia interne che esterne. Non sono gli elementi geometrici in sé che interessano Gianugo Polesello; è il vuoto che essi creano intorno a loro, le relazioni, la tensione spaziale che stabiliscono fra di loro e con gli altri elementi già esistenti, come in questo caso. Questo è l'elemento importante del progetto e l'insegnamento fondamentale di tutti i progetti di Gianugo Polesello. Gianugo Polesello dà forma al vuoto, non dà forma ai pieni. Le forme dei pieni vengono attinte dal repertorio immutabile della geometria: il cilindro, il prisma triangolare, il cubo. La sua maestria consiste nel modo in cui dispone i volumi, tra loro e in relazione al contesto. "Suoi" non sono gli elementi geometrici; "suoi" sono gli interstizi tra di loro, gli spazi che risultano dalla loro relazione, spazi pieni di qualità e di tensioni sensuali; e la qualità dell'architettura è la sensualità dello spazio e nient'altro. Non esiste quindi giudizio più errato e fuorviante dell'accusa di freddezza geometrica rivolta ai progetti di Gianugo Polesello, come purtroppo spesso succede. Questo pregiudizio deriva dallo sguardo superficiale, limitato alle forme, che viene loro spesso rivolto. Le qualità vere del lavoro di Polesello non si vedono nelle forme della geometria. Si sentono nella tensione dei rapporti fra gli elementi attentamente disposti. È ora che la lettura dei lavori di Gianugo Polesello si distolga dalla banalità dell'immagine geometrica per rivolgersi verso i vuoti che ha

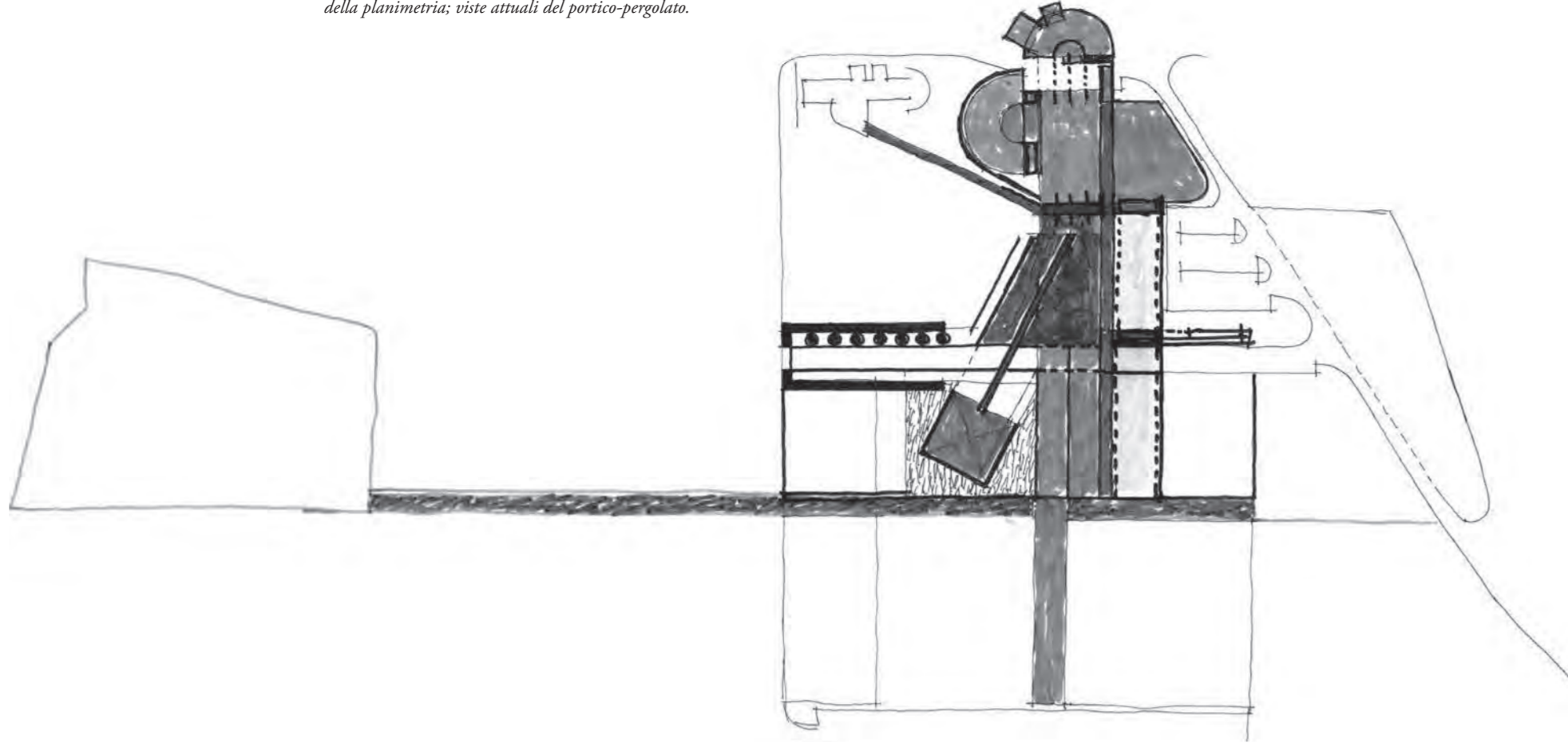
disegnato. Altrimenti si rischia di limitare lo sguardo agli strumenti generatori, lasciando i risultati inosservati. Ma ammetto: è tanto più difficile formarsi un giudizio circa la bellezza di un vuoto, di un "volume d'aria". Ci vuole una "cultura della misura dell'occhio", che Gianugo Polesello sicuramente possedeva in abbondanza unica.  
**Note**  
 1. Gianugo Polesello, *Architetture 1960-1992*, a cura di Mirko Zardini, Electa, Milano 1992. Il progetto è menzionato solamente nel registro delle opere.  
 2. Gianugo Polesello, *Progetti di architettura*, a cura di Pierluigi Grandinetti, Kappa, Roma 1988, pp. 91-96.  
 3. Augusto Romano Burelli, *Il progetto urbano di Gianugo Polesello*, in «Arredo Urbano», 25 (marzo-aprile 1988), pp. 92-97.  
 4. L'autore si ricorda vividamente della genesi del progetto, durante il suo stage studentesco all'interno dello studio di Via Mazzini a Udine, tra il 1981 e il 1982.  
 5. Gianugo Polesello, *Progetti di architettura*, a cura di Pierluigi Grandinetti, Kappa, Roma 1988, p.91

**A matter of relationships**  
**Gianugo Polesello's competition designs for the central district of Tricesimo**  
*To judge from the presence in the publications, the project illustrated here could easily be considered a secondary project for Gianugo Polesello, in that it is not even represented in the most comprehensive review of his work<sup>1</sup> If it weren't for the appearance in two minor publications<sup>2,3</sup> it would probably have passed relatively unnoticed. Actually it is a minor only in terms of scale, but rich in typical and emblematic elements of Gianugo Polesello's approach to composition: for this reason it serves well to illustrate some fundamental principles of his work and the results that come from this composition technique. It is also the project which perhaps more than any other project of Gianugo Polesello's is tied to the land where it is sited and where Gianugo Polesello came from – Friuli, since it uses and evokes typical recurrent elements, such as the intimate piazzetta, the alley leading uphill, the terracing etc. The design for the central area of Tricesimo is the contribution to a regional competition in 1981<sup>4</sup>, six years after the earthquake that had also devastated the central area of Tricesimo. The tender provided for some public areas, both outdoors and under cover. The basic characteristics, the key words of the project are as follows:  
 1. Autonomous geometry in relation to context;  
 2. Calculated voids between geometric volumes.  
 The original project area represents, as stated in the project report, a "fracture"<sup>5</sup> in the context of central Tricesimo, with no immediately recognisable order. The void between the existing elements at first glance, seems to have neither form nor direction. However, the existing built elements are subject to a hierarchy: the cathedral is the dominant element, the town hall is the second commanding presence after the cathedral. All other existing elements are not granted a role in the definition of the project, and as such are placed at the bottom of the hierarchy. You can see how this hierarchical order of the importance of the buildings and their capacity for organisation of the site, is subsequently used as a decisive criterion for the main design decisions. The first "move" is the arrangement of a range offsetting the cathedral, to form the backbone, the decisive factor. The bases of the project are thus set out, the principle of order and hierarchy established: all subsequent decisions follow these rules so defined. The project does not react to the irregularity of the other buildings to the north: the distance is filled by a narrow green area which in its outer boundary, follows the irregularities of the site. A cylindrical volume is then placed as a hinge between the angle of the cathedral and the slightly rotated axis of*

the town hall. This cylindrical volume also serves to close the sight line of the passage behind the town hall. A triangular volume, arranged to match the footprint of the town hall, strengthens and "locks" the rotation between the two orthogonal systems. The specific quality of the outdoor spaces will be largely the result of this rotation. The triangular volume bounds and also defines, together with the pergola path, the space between the cathedral and the town hall, but without overstatement, thanks to its orientation and the edge that does not create a frontality towards this space. Moreover, the narrow passage between the town hall and the southern tip of the triangular volume is a remarkable point of spatial tension in all directions. A third volume, rectangular, completes the composition and defines, together with other existing elements and in the design, an enclosed intimate space in the centre of the site. This space shows a magnificent balance between closure and openness, a unique harmony of size and direction, a linearity between access points and frontages which has few equals. Finally, echoing the narrow green belt to the North, a minor built massing "fills" the gap between the design elements and the rear of the arch of the existing houses, interposing a short distance between them. This narrow space is the start of an alternative route to the pergola path. This path too, curving uphill, crossing the central space and the orthogonal path down the stairs behind the town hall, which continues through the narrow passage between the town hall and the triangular volume to finally arrive at the cathedral, has a sensual force that originates from the geometry put in place to create it. It is easy to recognize that the tools used in the composition are basic geometric elements, pure elements such as line, circle, triangle and rectangle. In the project these are arranged in precise relationships, and are made to interact not only with each other but also and above all, with the surrounding context. The context thus becomes, at the same time, both cause and beneficiary of the geometric "moves" contained in the design. The project "uses" existing elements to determine their geometry, and in so doing "offers" them new and precise spatial relationships that construct new spaces and give new value to the context. The use of geometry, in Gianugo Polesello's projects, is never a stand-alone end in itself, but rather a matter of relationships, both internal and external. It is not the geometries as such which interests Gianugo Polesello; but rather the void that they create around them, relationships, the spatial tension they set up among themselves and with the other existing elements, as in this case. This is the important element of the project and the fundamental teaching of all Polesello's projects.



Giardino piazza per il Peep ovest-nord, Udine, 1989-92, con F. Polesello, C. Rosso: disegno di studio della planimetria; viste attuali del portico-pergolato.



Gianugo Polesello give form to the void, he does not give form to solids. The forms of solids are drawn from the unchanging repertoire of geometry: the cylinder, the triangular prism, the cube. His mastery is in how he arranges the volumes between one another and in relation to the context. "Typical" of Polesello are not the geometric elements; "typical" are the spaces between them, the spaces that arise from their relationship, full of sensual qualities and tension; and the quality of architecture is the sensuality of space and nothing else. There is indeed nothing more flawed and misleading than the regrettably all too frequent accusations of geometric coldness in Gianugo Polesello's designs. This prejudice derives from the superficial glance, limited to the forms which are often the focus of comment. The real quality of Polesello's work is not to be seen in the shapes of geometry. You feel the tension of relations between elements carefully arranged.

It is time we read the works of Gianugo Polesello without getting distracted by the banality of the geometric image to focus rather on his design of the voids. Otherwise we risk limiting our attention to the tools of generation, without looking at the results. But I admit: it is much more difficult to form a judgement about the beauty of a void, of a "volume of air". It takes a "culture of the measurement of the eye", which Gianugo Polesello undoubtedly possessed to a unique degree.

#### Notes

1. Gianugo Polesello, *Architetture 1960-1992*, ed. M. Zardini, Electa, Milan 1992. The project is mentioned only in the catalogue of his works.
2. Gianugo Polesello, *Progetti di architettura*, ed. Pierluigi Grandinetti, Kappa, Rome 1988, pp. 91-96.
3. Augusto Romano Burelli, Il progetto urbano di Gianugo Polesello, in «Arredo Urbano», 25 (March-April 1988), pp. 92-97.
4. The author has a clear memory of the genesis of the project, during his student internship at the studio of Via Mazzini in Udine, between 1981 and 1982.
5. Gianugo Polesello, *Progetti di architettura*, ed. Pierluigi Grandinetti, Kappa, Rome 1988, p.91

# L'architettura del vuoto-margine

Parco attrezzato a Udine  
Claudia Battaino

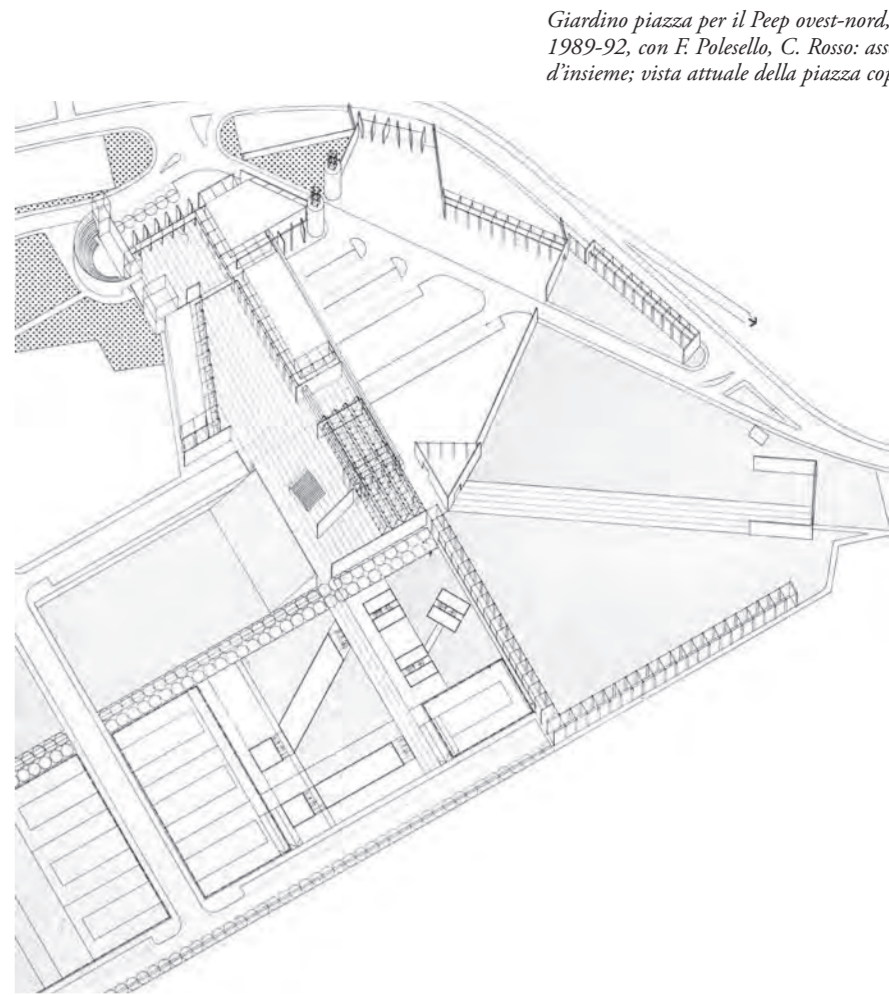
La concezione del vuoto, inteso come realtà fisica, forma di definizione dello spazio e il margine, inteso come confine di uno spazio individuato, sono alla base dell'architettura. Vuoto è riferito a una condizione statica dello spazio, margine rimanda allo spazio fluido. Il carattere del vuoto-margine permette la fruizione del territorio costruito, attiene alla "finitezza architettonica della città", alla sua *limitatio* "nella quale trovano senso idee e progetti che valgono a fissare immagini, a trovare la figura del *luogo comune*".<sup>1</sup> Il problema delle "grandi attrezzature civili da legare al concetto di *luogo-spazio* o a quello di *vuoto-urbano*"<sup>2</sup>, l'individuazione di "ambiti

formalmente conclusi, caratterizzati dalla compresenza di finito e infinito, particolare e generale, multilaterale, multiscalare"<sup>3</sup>, attribuisce all'architettura il compito di configurare i luoghi di *contatto*. Nelle aree interne ed esterne della città, nella determinazione qualitativa degli spazi della città, nelle relazioni tra gli oggetti negli spazi, l'architettura di Polesello indaga i *vuoti* interclusi dell'espansione urbana e le aree di periferia. Vuoti e margini sono una categoria operativa del progetto. I margini sono necessari al movimento nello spazio e nel tempo tra luoghi, appartengono "alla *con-figurazione* delle cose plasmate secondo natura, al *con-torno*".<sup>4</sup> *De-lineare* vuoti e margini è una costante per Polesello, riguarda la predisposizione al cambiamento, l'interesse per il *frag-mentum*, ciò che è maggiormente duro e che perciò si spezza, il fragile che contiene la forza della ricomposizione. Come problema urbano complessivo, ciò richiede di definire quanto rimane al termine delle trasformazioni, gli spazi residui tra elementi morfologici diversi, le periferie della città contemporanea, dove "nuovi confini e frontiere parlano ancora di insondabili esterni".<sup>5</sup> "Vedere questo come tema, come questione propria della composizione e della progettazione architettonica, significa ribadire un nesso tra l'architettura come sistema linguistico e operazione che attraverso l'architettura ha da essere compiuta".<sup>6</sup> L'architettura di Polesello indaga continuamente, per via architettonica, forma e misura del vuoto-margine, attraverso figure. I progetti per il Centro turistico allo Zoncolan, Piazza I Maggio a Udine, il Parco sud di Ravenna, i progetti per l'area veneziana sono alcuni delle sue numerose architetture dei vuoti della città, bordi relazionali, composizioni della scala geografica con quella urbana. Nei vuoti delimitati, il posizionamento dei singoli elementi è fissato da tracciati precisi, geometrie in relazione ai luoghi sono in grado di attivare relazioni tra luoghi. Polesello non disgiunge *aspetti naturali* da *aspetti artificiali*,

anche dove "il confine è immediatamente risolto e perciò stesso irrisolvibile".<sup>7</sup> Il giardino-piazza di Udine è una delle opere realizzate di Polesello.<sup>8</sup> Un confine-*recinto* dove il vuoto si converte in elemento generatore e ordinatore della struttura dei suoi limiti. Lo schizzo di studio planimetrico per il parco raffigura una parte di città definita da una serie di superfici, linee, punti, ordinati. Un "luogo-incrocio" costituito da una piazza coperta, circondata da portici, in cui alcuni setti definiscono gli ingressi, una serie di muri costruisce edifici e percorsi e li compone tra loro, solo in apparenza liberamente. La piazza è suddivisa in bande parallele, attraversata perpendicolarmente da una sorta di *boulevard*, la linea traccia, insieme ad alcuni alberi, che sembrano essere l'unico indizio della presenza della natura. Il "luogo" è un *artifact* totale, Polesello non rivela ancora il rapporto tra architettura e natura, che è intrinseco alla sua architettura. La veduta zenitale del modello è un vuoto-interno delimitato da pochi elementi. Nessuna distinzione fra elementi *naturali* ed elementi *artificiali*, pura composizione di pezzi architettonici, montaggio di "frasi" note, elementari, che dialogano tra di loro, alle diverse scale. La composizione spaziale è di una laconica semplicità, filari di colonne e di alberi misurano visivamente il vuoto. "La natura di questo vuoto appartiene alla forma della città, alla città, non alla campagna".<sup>9</sup> Utilizzando una "tecnica naturale" Polesello ripete moduli architettonici classici, senza tempo. La tipologia dei pergolati, costituita da colonne e da correnti metallici disposti a griglia ortogonale, funge da supporto "a un cielo verde di rampicanti e alberi". L'architettura realizzata è solo una parte del progetto pensato. Osservatori in movimento attraversiamo il giardino-parco. La visione seleziona i fotogrammi come in una sequenza cinematografica. Gli elementi prefissati, il ritmo dei porticati, la sottile intelaiatura dei pergolati,

lungli muri ricoperti di verde, la teoria di setti di cemento, la copertura con le travi reticolari a sezione triangolare compongono una prospettiva variabile a seconda della velocità e della distanza. Variazioni e ritmi, selezioni precise, dettagli come rapporto reciproco tra le forme, partizioni degli elementi, e parte minima che li compone, inclusi in un insieme ricercato. Centralità del vuoto-margine per instaurare relazioni architettoniche. La composizione architettonica di Polesello è qualcosa di molto vicino alla "concinnitas" albertiana, alla bellezza come "armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio". Costruzione come selezione, scelta guidata dalla composizione, "pensare l'architettura in profondità"<sup>10</sup> significa coincidenza tra architettura e città, architettura e dettaglio, entrambi costituiti dal montaggio di elementi minimi indipendenti di un'architettura intesa come costruzione urbana. Progettato per via compositiva, il dettaglio è rivelato da Polesello senza mediazione, le relazioni tra funzione e bellezza, tra matematica e creazione, sono chiare. Materiali ed elementi della composizione sono composti attraverso una regola geometrica. Il reticolo cartesiano della maglia strutturale con passo di sei metri, adottato nella pianta e nell'alzato, definisce le *dimensioni* dell'architettura. Le unità minime, gli elementi verticali – colonne, pilastri, setti murari– e gli elementi orizzontali – solai, reticolare copertura, passerelle – sono stabiliti dal reticolo spaziale di pianta. In questa struttura dell'architettura, i muri mono-materici, dispositivi della *centuriazione* che fanno da contrappunto alle coperture leggere *en-plein air*, al variare delle stagioni hanno il colore del cemento o si trasformano in schermi colorati, stabilendo un limite riconoscibile per i volumi edilizi realizzati disordinatamente nell'intorno. Il dettaglio del margine è la relazione alla diverse scale, da quella urbana a quella dei singoli componenti, che determina la qualità dell'architettura. Nel repertorio limitato di componenti, Polesello distingue gli elementi portanti – i telai in profilati di acciaio zincato dei pergolati, le colonne di cemento dei portici, il calcestruzzo dei setti e delle murature – dagli elementi di tamponamento trasparenti o semi-trasparenti – la copertura della piazza, i pannelli di rete industriale elettrosaldata e zincata delle passerelle e dei corpi scala – componenti materici/strutturali/funzionali che sono parti finite di una relazione che ha regole precise. Nella macchina architettonica il "montaggio" è metodo compositivo e tecnica costruttiva: la struttura intelaiata è esibita, le rette orizzontali (travi), verticali (setti) e punti (colonne) determinano il tipo di giunzione, per giustapposizione dei materiali, usati in purezza. L'architettura di Polesello è fondata sulla messa in opera degli elementi necessari, un elementarismo *per* dire ciò che si deve dire, quello che Cacciari ha definito il "principio di economicità (...) *simplex sigillum veri*".<sup>11</sup> Composizione di elementi formali e costruttivi esatti, separati tra loro, integri. Composizione elementare, rigore geometrico, modularità, chiarezza costruttiva. Le operazioni messe in atto per definire il luogo – percorrere, attraversare, collegare, vedere – corrispondono a limiti visibili e invisibili. Gli spazi di Polesello si moltiplicano e interagiscono tra loro. Parti con diversa natura e significato costruiscono lo spazio del giardino, una grande superficie intersecata da una *platea* lastricata, in cui padiglioni indirizzano le visuali e inquadrando il paesaggio. L'architettura consiste nelle relazioni tra le parti, legate da regole, come in una scena. Le geometrie di Polesello sono il gioco rivelato che genera spazi e viste in rapporto ai nuovi margini, all'essere il giardino-piazza una parte di città. "Una procedura progettuale che indaga da un lato all'oggetto, dall'altro al contesto, all'essere collocato dell'oggetto entro una costruzione apprendibile, parziale ma finita, de-limitata, un luogo spazio".<sup>12</sup>

La prospettiva del parco è "ricollocare la natura all'interno della progettazione architettonica e urbana, come tema di "landscape in to cityscape, ovvero come progettazione della città a mezzo di elementi naturali".<sup>13</sup> Denso e poroso, aperto, chiuso, limitato, illimitato, semplice, complesso, sono le coppie di termini opposti, un elenco che descrive un luogo che è urbano al suo interno. L'intreccio di *artifact* e *natura*, il tema della compenetrazione dialettica tra architettura e natura vale come operatore urbano. "La natura come elemento di struttura dell'architettura, la sua affermazione, come componente della città"<sup>14</sup>, corrisponde alla nuova morfologia costruita, che ricorda il tessuto dei giardini dentro Venezia, il paesaggio artificiale, agrario, della *centuriazione*, della bonifica. La tecnica progettuale di tipo *agrimensorio* "consiste nell'utilizzazione di una figura quadrata, delimitata non necessariamente da edifici-lati del quadrato ma da coordinate e punti capisaldi (...) il quadrato diventa così luogo comune al naturale del luogo ed all'artificiale ad esso riferito".<sup>15</sup> L'interesse di Polesello per l'architettura del giardino corrisponde alla ricerca lecorbuseriana di un'armonia "*qui met en rapport précis des quantités exactes*".<sup>16</sup> La manipolazione degli elementi, la stessa procedura compositiva del montaggio presa a prestito dal cinema, disegnano una nuova natura, una natura artificata. Gli elementi naturali, fissati per distanza e dimensione, governati dalle stesse regole che stanno alla base della composizione generale, provengono da un repertorio accuratamente studiato. Recinti di *quercus rubra* e *tilia argentea*, disposti in filari, o inseriti nel ritmo ripetuto delle colonne, *quercus robur* isolati, immaginati come punti-monumenti entro i padiglioni, pergolati ombreggiati da glicini, muri-setti ricoperti da rampicanti di diverso colore, misurano i limiti di uno spazio dalle prospettive cangianti. Cosa possiamo imparare da Polesello? La necessità di un'architettura come *ars combinatoria*, l'economicità del gesto architettonico come uso di giusti mezzi, in termini di quantità, costo, riciclabilità, come alternativa all'assemblaggio di soluzioni specialistiche o alla moda. La non distinzione tra il *naturale* e l'*artificiale* come nuova dimensione della città. Un'architettura "esplicitamente civile, un'architettura esterna all'architettura valutata nella sua autonomia linguistica e tecnica (...) legata alla domanda sociale (...) allo svolgimento responsabile di un ruolo professionale".<sup>17</sup> Sovrapposizioni successive di elementi eterogenei, in assenza di una logica apparente, non hanno compromesso il carattere di questo "interno" di città. All'opposto, come ha sottolineato Cacciari, "lo spazio dinamico" di Polesello "accogliendo l'indefinito", è stato in grado di trasformarsi "per dare forma al molteplice". Non smettiamo di pensare come avrebbe potuto essere il parco-*recinto* di Polesello. La sperimentazione del principio di divisibilità geometrica dello spazio, in relazione alle tipologie elementari, modificando un contesto periferico in connessione ad un più vasto spazio urbano, è un principio generativo per l'abitare presente e futuro della città. La sua architettura radicale si è radicata.

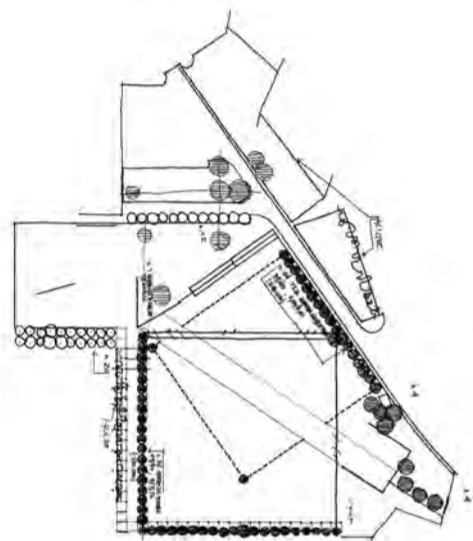
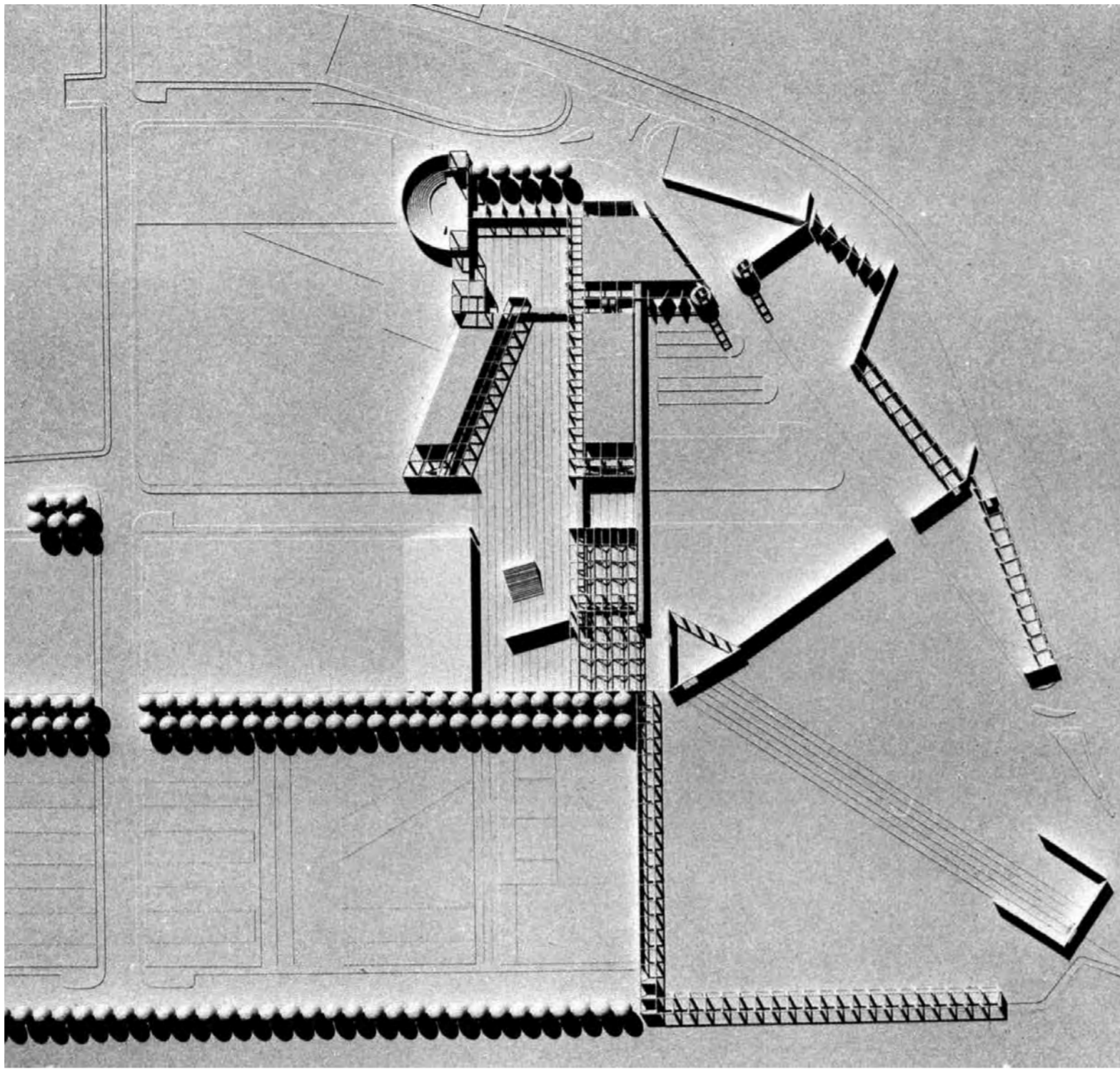


- Note**
1. G. Polesello in M. Cacciari, *Idea di Venezia*, 1989.
  2. G. Polesello, *La progettazione della città come architettura e come piano*, in *L'architettura italiana oggi*, 1988.
  3. G. Samonà, *Il futuro dei nuclei antichi della città ed esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, 1957.
  4. L. Zecchin *Architecture of the marginal spaces*, Pdf Doctoral Thesis, supervisor C. Battaino, 2011.
  5. G. Samonà, *cit.*
  6. G. Polesello, *La classificazione del progetto* in G. Polesello, *Architetture 1960-1992*, a cura di M. Zardini, 1992.
  7. M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in G. Polesello, *Architetture 1960-1992*, *cit.*
  8. G. Polesello, *Parco di Udine per il Peep ovest-nord* 1989-1992.
  9. G. Polesello, *Progetto per piazza I Maggio*, 1981.
  10. G. Polesello, in AAVV, *Progetto realizzato*, 1980.
  11. M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in: G. Polesello, *Architetture 1960-1992*, *cit.*
  12. G. Polesello, *La trasformazione delle grandi città italiane*, in AAVV, *Incontri di Architettura*, 1987.
  13. G. Polesello, *Introduzione ai temi del Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica e urbana*, VIII ciclo, 1993.
  14. C. Battaino, *Natura e città*, PhD tesi di dottorato, 1997.
  15. G. Polesello, *La trasformazione delle grandi città italiane*, *cit.*
  16. Le Corbusier, *Une maison-un palais*, 1928.
  17. G. Polesello, *Sul progetto complessivo*, 1990.

**The architecture of the void-boundary. Park with facilities in Udine**  
*The concept of the void, understood as a physical reality, a form of definition of a space and the boundary as the border of an identified space, form the basis of the architecture. Void refers to a static condition of space, with the boundary referring back to fluid space. The character of the void-boundary allows the exploitation of the built area, in keeping with the 'city's architectural finish', its limitatio "where ideas and projects which can fix images find their space and the realization of the common place".<sup>1</sup> The issue of "large civic structures to be tied to the concept of place-space or void-built"<sup>2</sup>, the identification of "formally concluded environments, characterised by the joint presence of both the finite and infinite, the general and the particular, multilateral, multi-scale"<sup>3</sup>, gives the architecture the task of determining the places of contact. Internal and external areas of the city, in the qualitative determination of the spaces of the city, in the relationships between objects in the spaces, the architecture of Polesello investigates the voids squeezed in between urban expansion and suburban areas. Voids and boundaries are an operational category of the project. Boundaries are necessary to the movement in space and time between places; they belong to "the con-figuration of things arranged by nature, to the con-tour".<sup>4</sup> De-lineation of voids and boundaries is a constant in the case of Polesello, implying a predisposition to change, the interest in the frag-mentum, that which is the toughest and as such it snaps, its very fragility containing the power of recomposition. As an overall urban question, this requires defining what remains at the end of the transformations, the residual spaces between different morphological elements, the outskirts of the contemporary city, where "new boundaries and frontiers still speak of unfathomable exteriors".<sup>5</sup> "To see this as a theme, as a question appropriate in the context of composition, means emphasising the connection between architecture as a language system and as an operation to be achieved through architecture".<sup>6</sup> Polesello's architecture is a continuous investigation through architecture into the form and measure of the void-boundary, by means of shapes. The designs for the Zoncolan Tourist Centre, Piazza I Maggio in Udine, Ravenna's Parco Sud, the designs for the Venice area are some of his many works on voids in the city, relationships on the edges, compositions of the geographical scale with the urban. Within the boundaries of the voids, the positioning of individual elements is determined by precise paths and geometries in relation to places so as to activate relations between the places. Polesello makes no distinction between natural aspects and artificial aspects, even when "the border is immediately resolved and as such insoluble".<sup>7</sup>*



Giardino piazza per il Peep ovest-nord, Udine, 1989-92, con F. Polesello, C. Rosso: studio del giardino; vista zenitale del modello.



Udine's garden square is one of Polesello's designs<sup>8</sup>. A border-enclosure where the void is converted into the generator and orderer of the structuring of its limits. The planimetric draft for the Park depicts a city segment defined by a series of surfaces, lines, points, ordinates. A "crossroads" consisting of a covered square, surrounded by porticoes, where a number of partitions define the entrances, a series of walls forms buildings and paths and combines them in the composition, seemingly in free association but in fact well thought out. The square is subdivided into parallel bands, crossed at right angles by a kind of boulevard, where the line is enhanced by a few trees, which seem to be the only hint of the presence of nature.

The "place" is a total artefact – Polesello does not yet reveal the relationship between architecture and nature, which is so intrinsic to this architecture.

The zenith view of the model is an internal void delimited by a limited number of elements. No distinction between natural and artificial elements, the pure composition of architectural pieces, assembly of elemental, well-known "phrases", which interact with each other at the different scales.

The spatial composition is laconic in its simplicity, with rows of columns and trees giving a visual measure to the void. "The nature of this void belongs to the form of the city, to the city, not to the countryside."<sup>9</sup>

Using a "natural technique" Polesello repeats classic architectural modules, which are timeless. The pergolas of columns and metal arranged in an orthogonal grid, act as a support "to a green sky of creepers and trees".

The architecture as realised is only one part of the original project.

As mobile observers we cross the garden-park. Our vision selects the frames as in a film sequence. The elements predetermined, the rhythm of the arcades, the thin frame of the pergolas, the long walls covered with green, the idea of divisions in cement, the cover with the triangular section lattice girders compose a variable prospect depending on speed and distance. Variations and rhythms, precise selections, details such as the mutual relationship between the forms, partitions of the elements, and the minimum which is the compositional aspect, all brought together in an integrated research. Centrality of the void-boundary for setting up architectural relationships

Polesello's architectural composition is something very akin to Alberti's "concinnitas", beauty conceived as the "harmony between all the limbs, the unity of which they form part, founded on a preciser law, so that nothing can be added, removed or changed except for the worse".

Construction as selection, the choice guided by the composition, "thinking in a profoundly architectural way"<sup>10</sup> means the co-incident of architecture and city, architecture and detail, both consisting of the mounting of minimum elements independent of an architecture

understood as urban construction. Designed through composition, the detail is revealed by Polesello with no mediation, the relationships between function and beauty, mathematics and creation, are quite clear. Materials and elements of the composition are composed through a geometric rule. The Cartesian structural grid with six meter pitch, adopted in the plan and elevation, defines the dimensions of the architecture. The minimum units, the vertical elements – columns, pillars, wall divisions – and the horizontal elements – floors, roof truss, catwalks – are determined by the plan's space lattice.

In this architectural structure, the mono-textural walls, centuriation devices acting as a counterpoint to the light canopies en plein air, the changing seasons emphasise the colour of the concrete or become coloured screens, setting a limit recognized by the building volumes arranged irregularly within.

The detail of the border and the relationship to the various scales, from the urban to that of the individual components, define the quality of the architecture. In the limited repertoire of components, Polesello distinguishes the load-bearing elements – the galvanised steel profile frames used for the pergolas, the cement columns of the arcades, the concrete of the partitions and walls – from the transparent or semi-transparent buffer elements – the piazza canopy, the industrial mesh panelling used in the electro galvanized walkways and stairwells – textural / structural / functional components which are the finite elements of a relationship governed by specific rules.

In the architectural workings the "assembly" is method of composition and construction technique: the frame structure is exposed, the horizontal lines (beams), vertical (partitions) and points (columns) determine the type of joint, by juxtaposition of a pure use of materials. Polesello's architecture is based on the implementation of the necessary elements, a elementariness in order to say what you have to say, what Cacciari called the "principle of economy (...). Simplex sigillum veri!"<sup>11</sup>

Composition of precise formal and constructional elements, separated from one another and intact.

Elemental composition, geometric rigour, modularity, clarity of construction. Operations put in place to define the place – moving, traversing, connecting, seeing – correspond to the limits seen and unseen.

Polesello's spaces multiply and interact with one another. Parts with a different nature and meaning construct the space of the garden, a large surface intersected by a paved plateau, where pavilions direct one's gaze and frame the landscape.

The architecture consists of relationships between the parts, bound by rules, like a scene in a play. Polesello's geometries are a game revealed which generates spaces and vistas in relationship to new boundaries, the garden-piazza as a part of the city.

"A design procedure that investigates on the one hand the object, and on the other the context, the object being placed within a learnable construction, partial yet finite, de-limited, a place which is space"<sup>12</sup>

"The prospect of the park "relocates nature within the architectural and urban design, as the theme of" landscape to cityscape in, or as a project for the city through the use of natural elements"<sup>13</sup>.

Dense and porous, open, closed, limited, unlimited, simple, complex, are pairs of opposite terms, a list to describe a place which is urban on the inside. The intertwining of artefact and nature, the theme of the dialectic interpenetration between architecture and nature acts as urban operator. "Nature as a structural element of architecture, nature affirmed as a constituent part of the city"<sup>14</sup>, corresponds to the morphology of the new build, texturally reminiscent of the gardens in Venice, the artificial agricultural landscape of the centuriation of the land reclamation.

The surveyor design technique "involves the use of a square shape, not necessarily bounded by buildings as sides of the square but rather by coordinates and key focal points (...). The square thus becomes a place common to the natural aspect of the place and at the same time to the artificial to which it relates"<sup>15</sup>.

Polesello's interest in the architecture of the garden recalls Le Corbusier's search for a harmony "qui met en rapport précis des quantités exactes".<sup>16</sup> The manipulation of the elements, the same compositional procedure of montage borrowed from cinema, design a new nature, a nature made up of artefice.

The natural elements, set in distance and size and governed by the same rules which are at the base of the general composition, derive from a closely studied repertoire. Borders of quercus robur and tilia argentea, arranged in rows, or inserted in the repeated rhythm of the columns, isolated specimens of quercus robur, imagined as monument points within the pavilions, pergolas shaded by wisteria, wall-partitions covered in various colours of creeper, give the measure of the limits of a space from changing perspectives.

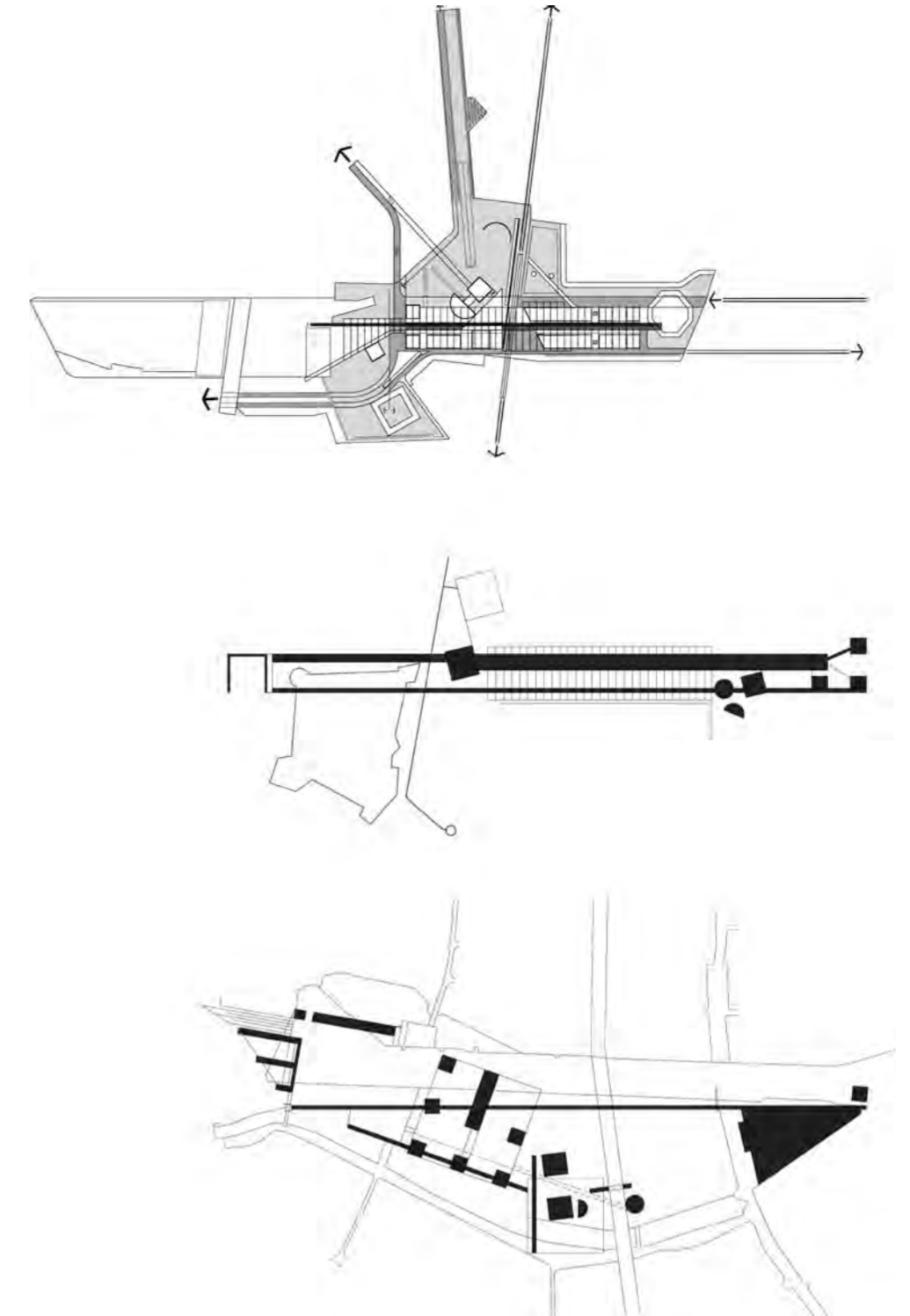
What can we learn from Polesello?

The need for an architecture as ars combinatoria, the economy of the architectural gesture as the use of the most suitable media in terms of quantity, cost, recyclability, as an alternative to assembling specialist or fashionable solutions. The non-distinction between natural and artificial as a new dimension of the city. An architecture which is "explicitly civil, an architecture external to architecture taken in its linguistic and technical autonomy" (...) linked to social demand (...) to the responsible performance of a professional role<sup>17</sup>. Successive overlays of heterogeneous elements, without any apparent logic, have not compromised the character of this "inside" of the city.

On the other hand, as pointed out by Cacciari, Polesello's

"dynamic space" accepting the undefined", was able to transform itself "to give shape to the multiplicity". We cannot but wonder how the park-boundary of Polesello might have turned out. Applying the principle of the geometrical divisibility of space in relation to elementary types, modifying a peripheral context into a broader urban space, is a generative principle for living the present and the future of the city. His radical architecture has taken root.

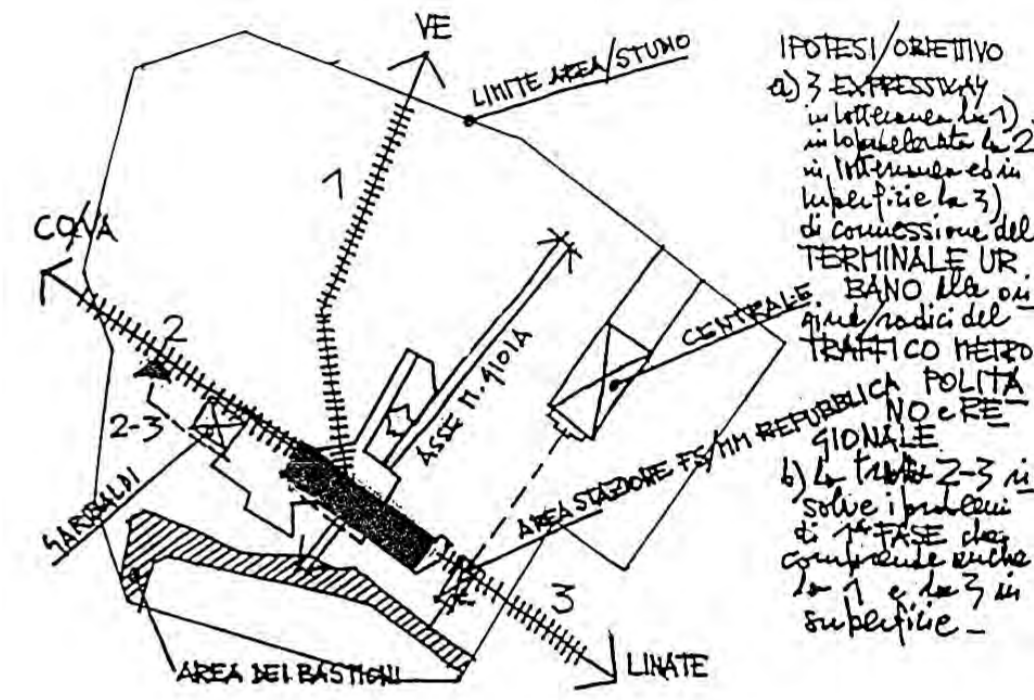
- Notes**
1. G. Polesello in M. Cacciari, Idea di Venezia, 1989.
  2. G. Polesello, La progettazione della città come architettura e come piano, in L'architettura italiana oggi, 1988.
  3. G. Samonà, Il futuro dei nuclei antichi della città ed esperienza urbanistica dell'eterogeneo, 1957.
  4. L. Zecchin Architecture of/in the marginal spaces, Pdf Doctoral Thesis, supervisor C. Battaino, 2011.
  5. G. Samonà, cited above.
  6. G. Polesello, La classificazione del progetto in: G. Polesello, Architetture 1960-1992, ed. M. Zardini, 1992.
  7. M. Cacciari, Polesello, method: G. Polesello, Architetture 1960-1992, cit.
  8. G. Polesello, Park of Udine for Peep-North West 1989-1992.
  9. G. Polesello, Progetto per piazza I Maggio, 1981.
  10. G. Polesello in: AAVV, Progetto realizzato, 1980.
  11. M. Cacciari, Sul metodo di Polesello, in: G. Polesello, Architetture 1960-1992, cit.
  12. G. Polesello, La trasformazione delle grandi città italiane, in: AAVV, Incontri di Architettura, 1987.
  13. G. Polesello, Introduzione ai temi del Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica e urbana, VIII ciclo, 1993.
  14. C. Battaino, Natura e città, PhD tesi di dottorato, 1997.
  15. G. Polesello, La trasformazione delle grandi città italiane.
  16. Le Corbusier, Une maison-un palais, 1928.
  17. G. Polesello, Sul progetto complessivo, 1990.



# Il concorso per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano

frammenti dei suoi scritti. Ho sempre sostenuto infatti che la sua fosse un'opera da scoprire e leggere più attraverso i progetti che attraverso gli scritti. Polesello non scrisse molto, soprattutto se paragonato agli architetti della sua generazione, ma credo che indagarne gli scritti (molti articoli e saggi sono riscritture di deregistrazioni tratte da conferenze, lezioni ecc.), attraverso alcune sue riflessioni più intense, possa servire a chiarirne il pensiero operante e il rapporto con il progetto. Inoltre, certe riflessioni teoriche, certe sue convinzioni, che credo ancora oggi attuali, anche a distanza di tempo, tornano con una coerenza sorprendente nelle idee e nel metodo che stanno alla base dei suoi progetti. Inizio citando un'affermazione perentoria che trovo adatta al nostro tempo, in cui il progetto d'architettura sta perdendo sempre di più le sue qualità intrinseche di concretezza: "Un'opera di architettura è per sua natura una costruzione. Io, in ogni modo, non riesco a cogliere compiutamente il significato della distinzione tra progetto realizzato e progetto pensato proprio perché faccio riferimento alla assunzione (altro non è) che l'architettura è una tecnica".<sup>1</sup> Questo primo spunto della riflessione teorica di Polesello credo si possa interpretare attraverso il forte legame che intercorre tra il pensiero progettante e il ruolo strumentale che l'architettura assume nella costruzione-trasformazione della città. La questione del rapporto tra architettura e tecnica, in questo caso, è posta come questione decisiva nella pratica progettuale in quanto lega la necessità del pensiero architettonico di essere trasmissibile anche dal punto di vista della costruzione. In questo senso va letta e interpretata anche la grande lezione lecorbusieriana, la cui dimensione teorica è rinvenibile più nei progetti e nelle opere realizzate che negli scritti. Non si può non affermare che il progetto Garibaldi Repubblica è un tentativo di mettere in opera, verificandole, riflessioni partite da lontano che si rifanno soprattutto a progetti di ricerca, a cominciare, per esempio, dal progetto

Schemi comparativi di A. Dal Fabbro dei nuovi fori urbani nei progetti per le aree centrali di Garibaldi-Repubblica a Milano, Piazza Municipio a Napoli, Isola dei Granai a Danzica. Concorso per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano, 1991, con G. Marcialis, A. Dal Fabbro, F. Polesello, G.B. Polesello, L. Soramel, C. Rosso: disegno di studio dello schema urbano.



per l'isola dei granai di Danzica del 1989 e dal progetto successivo per l'area di piazza municipio a Napoli del 1990. L'area progetto, liberata dal sedime dei binari, si presenta come un grande vuoto urbano, un'area residuale di periferia interna in prossimità del centro di Milano. Fin dagli anni sessanta appariva come un luogo eterogeneo, un bordo frammentato di edilizia formatasi in periodo storici differenti, il cui unico elemento compiuto, ma non risolto, è la stazione di Porta Garibaldi.

Uno dei primi disegni di Polesello per quest'area non è uno schema progettuale, è uno schizzo che riproduce a memoria un disegno di Leonardo:

"Il disegno di Leonardo della città a molti livelli, chiusa nel suo recinto turrito ma saldamente legata al territorio extra moenia, è stata l'immagine guida del progetto.

Unità architettonica compiuta, formata da un'aggregazione complessa di manufatti, complessa appunto come una città"<sup>2</sup>. L'idea, quindi, è di ricostruire per questa parte di città un'unità architettonica.

Un'architettura che dovrà confrontarsi con la realtà frammentata e complessa del luogo, con un progetto che non sarà sempre così lineare:

"Il tema vero, al fondo, è la «riscrittura» della città interna interrompendo la continuità fittizia, tutta edilizia, tra monumenti, parti sopravvissute della città antica e correlate come reperti scientifici, serie complete di edifici che consentono persistenze d'immagini (...). La riscrittura non può essere, in ogni modo, un palinsesto globale, un «punto e daccapo»; non può essere il Plan Voisin (...)."<sup>3</sup>

Attraverso questa riflessione fatta a posteriori si spiega il senso del progetto, i modi per interpretare e configurare il luogo: non intervenendo pezzo a pezzo secondo la tecnica del bricolage o del caso per caso, ma combinando, in un'unica figura compositiva, l'idea dell'incastellamento, di memoria leonardesca, con una diversa idea di interpretazione della città. Sono segni, ripetiamo, non strettamente legati al

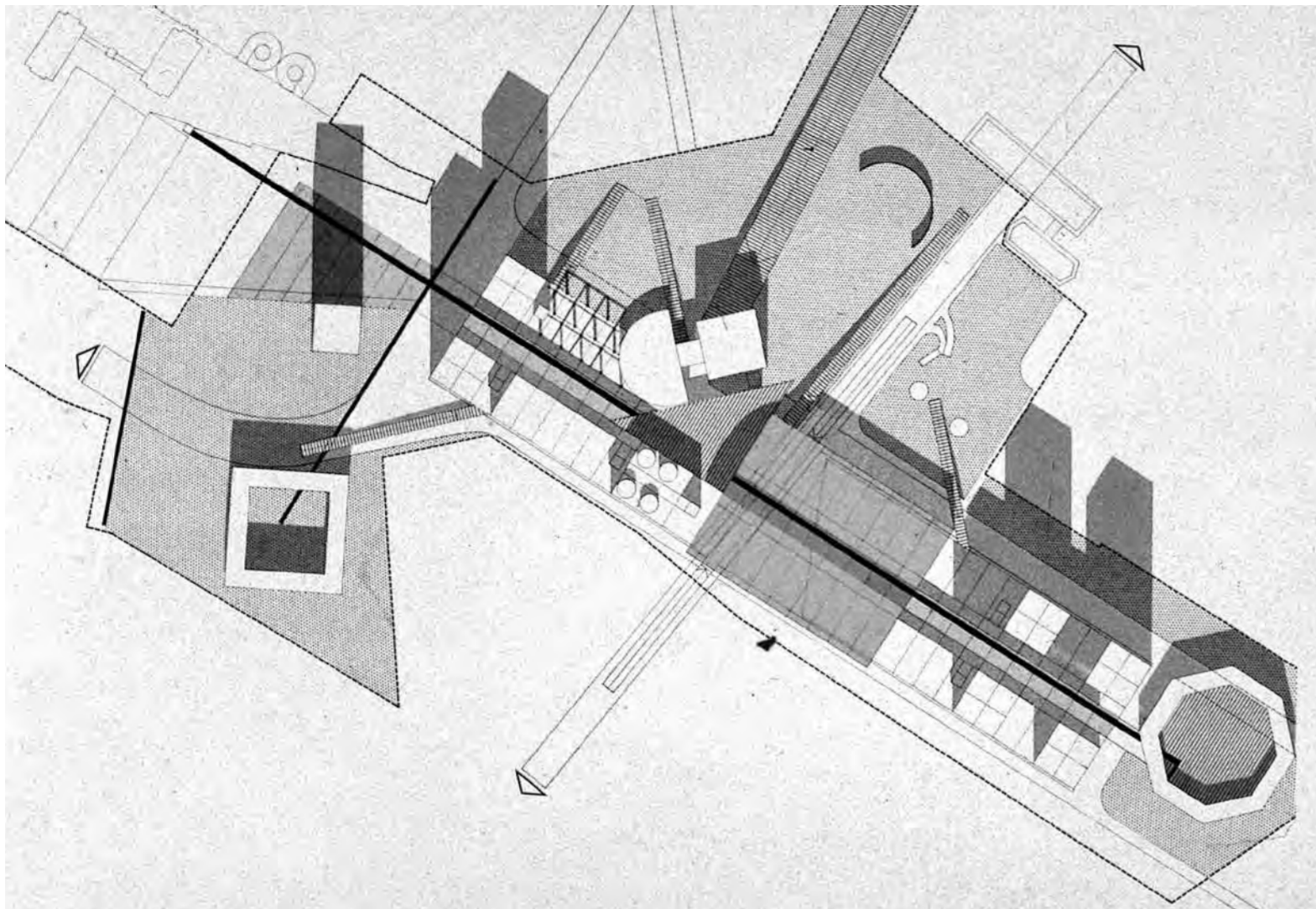
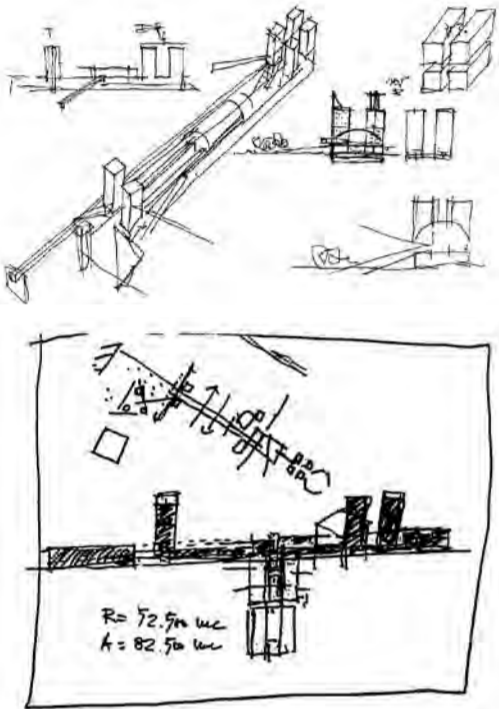
mondo dell'immaginario poetico architettonico (di Polesello), ma altrettanto funzionali in quanto legati a un'idea di efficienza urbana: alla mobilità, al sistema sovrapposto delle vie metropolitane, al passante ferroviario ecc. Segnalano altresì un interesse figurativo per il sistema residuale dei bastioni, il cimitero monumentale, il nodo ferroviario dello scalo Farini, la stazione come punti di riferimento o di "approdo" di un pensiero compositivo alla scala della città. Un principio urbano, quindi, fortemente figurativo e declinato nei suoi principali elementi che sono dati: un sistema alternato di torri da un lato e una composizione lineare di elementi in successione dall'altro. A posteriori, ripensando al progetto, così scrive Polesello:

"Quando ho cominciato a pensare al progetto Garibaldi-Repubblica sono ricomparse lontane esperienze, prove di architettura, immagini legate ad occasioni di concorso, a ricerche, a città: Torino e il centro direzionale, Firenze nel centro direzionale esterno alla città storica, i disegni, lontani nel tempo, per via Farini a Milano e poi Venezia col progetto Novissime (...). e, negli anni più vicini, Danzica e l'isola dei Granai, Napoli nella parte più legata al mare e alle sue funzioni di capitale ecc."<sup>4</sup>

Il progetto per l'isola dei granai a Danzica, così come il progetto per Piazza Municipio a Napoli, individuano un metodo progettuale riconducibile alla procedura del montaggio. Una composizione concepita per elementi finiti. In Garibaldi-Repubblica il tema è la "città che sale": un sistema di torri, come la città verticale leonardesca, ma che ricorda anche la città di De Finetti e guarda al mondo turrito lombardo. Sono anche queste "prove" che hanno origini lontane e appartengono ad altri contesti culturali, ad altre sperimentazioni progettuali. Sono frammenti di una teoria che presuppone l'unità fra invenzione architettonica e costruzione della città.

Di tutto questo il progetto di concorso per il centro direzionale di Firenze del 1977 è l'origine, mentre Venezia, la Venezia samoniniana, nella sua dimensione





metropolitana, il campo ideale per successive applicazioni.

Il confrontarsi con la città anfibia e in particolare con il fronte lagunare di Porto Marghera porterà a una ricerca teorica e progettuale molto personale, e solitaria, sulla tipizzazione e sul sistema combinatorio per elementi finiti. Un repertorio disponibile appunto per infinite configurazioni architettoniche.

Gli esempi più significativi sono i tre progetti in questione: Danzica (1989), Napoli (1990) e Garibaldi-Republica, (1991).

Non è un caso comunque che questi progetti siano declinati in modo diverso: Danzica con la ricerca di un linguaggio che riprende oltre al quadrilatero turrito di Firenze, l'architettura degli antichi granai dell'isola ma, ispirandosi a Paul Sheerbar, concepiti completamente in vetro; Napoli con la ricostruzione del molo, come nella tavola Strozzi del XVI secolo, e delle mura esterne del Maschio Angioino; Garibaldi Repubblica come una grande composizione di architetture appoggiate su un basamento urbano. Un gigantesco basamento su cui approderà l'architettura di vetro di sheerbartiana memoria.

Nel 1980 Polesello scrive: "Mi sono proposto, infatti, di operare una riduzione del repertorio disponibile e di utilizzarlo tutto e ogni volta che fosse richiesta la sua messa in opera. In effetti non è così; non utilizzo quasi mai l'interezza del repertorio, anche perché esiste sempre (io credo) un grado di incertezza (ecco qui un altro senso) sulle dimensioni del repertorio. Ma per fortuna. In ogni modo, insisto su questo punto: l'architettura come combinazione di elementi semplici «già dati»".<sup>5</sup>

Questa procedura compositiva conferma alcune scelte di campo che potremmo sintetizzare con le sue parole: "Questi progetti hanno in comune:

- La ripetizione e la combinazione di figure elementari
- Un principio compositivo fondato sulla geometria piana (lo studio delle piante)
- Il rifiuto della tecnica statuarica perché contraddice (di norma) il principio

dell'assemblaggio o del montaggio  
d) La riconquista, a partire dalla pianta, della geometria spaziale".<sup>6</sup>  
Il modulo assunto (per tutti i tre progetti) è un unico modulo geometrico tridimensionale di 3,75 m. Un modulo geometrico ripetuto sia in pianta che in alzato come principio di ordine, in rifuto, appunto, della tecnica scultorea perché contraddice il principio costruttivo trilitico dell'architettura classica.

Per quanto riguarda il progetto, come abbiamo già detto, esso si sviluppa lungo l'asse nord ovest come principio insediativo dominante e la scala territoriale con la definizione di una sorta di rettangolo allungato che diventerà in realtà un basamento a quota 10,50 m., chiamato piattaforma-approdo, su cui approderà il sistema degli edifici. Dalla sommità del basamento una piazza pergolata trapezoidale recupera, allargandosi al suolo, il piano d'ingresso della Stazione Porta Garibaldi. Due torri direzionali introducono alla galleria pedonale, al sistema delle attrezzature commerciali, al polo culturale e infine alle torri e alla piazza ottagonale del polo finanziario. Una piazza triangolare, posta a una quota superiore rispetto al basamento, collega il nuovo centro culturale al palazzo della Regione e alla nuova biblioteca.

Gli edifici scardinanti il sistema compositivo lineare sono posizionati in punti strategici, così pure la piazza della borsa che con la sua geometria in pianta riprende, come una citazione, la figura dell'ottagono (l'*oktagon* di Leipziger Platz) presente nel progetto di Le Corbusier per il piano di Berlino del 1961, elemento conclusivo e di collegamento tra il sistema Garibaldi-Republica e la stazione centrale.

Come in uno spartito musicale ideale le architetture si dispongono l'una a fianco dell'altra dando origine a una grande composizione urbana. Un'idea di complessità architettonica che restituisce la complessità della città attraverso il disegno della pianta.

"Dire che l'architettura del progetto sta nella pianta è una proposizione che spiega

interamente il tipo di progetto insieme con la procedura utilizzata per costruirlo (...). Disegnare una pianta è decidere la figura di una composizione (...). Insisto a dire che ha senso, la progettazione architettonica, soltanto se è costruita sulla composizione architettonica. Una progettazione architettonica senza composizione architettonica si riduce ad applicazione".<sup>7</sup>  
In conclusione.

Trovo che questa idea, tra l'astratto e il letterario, dello spazio architettonico declinato attraverso la ricerca compositiva dello spazio classico e la sua trasfigurazione contemporanea possa essere spiegata per altra via. Per esempio attraverso due immagini significanti.

Se si confronta il disegno realizzato in occasione del concorso del padiglione Italia ai Giardini della Biennale (1988) – una sezione prospettica asciutta, scarna, scaricata di ogni elemento descrittivo – con il bellissimo quadro della *Flagellazione* di Piero della Francesca, possiamo parlare di "affinità spirituali".

Distanze apparenti descrivono, con straordinaria sapienza prospettica, spazialità classiche interpretate attraverso la trasfigurazione di immagini pittoriche. È la ricerca di un ordine geometrico, di una spazialità antica condotta con elementi dell'architettura contemporanea. Il confronto tra il dipinto di Piero della Francesca, enigmatico per antonomasia, raffigurante la flagellazione di Cristo, con il disegno prospettico di Polesello avvalorata, per ambedue, la forte presenza astratta dello spazio architettonico, un'unica grande scena architettonica, sia che appartenga al mondo pittorico che all'architettura.

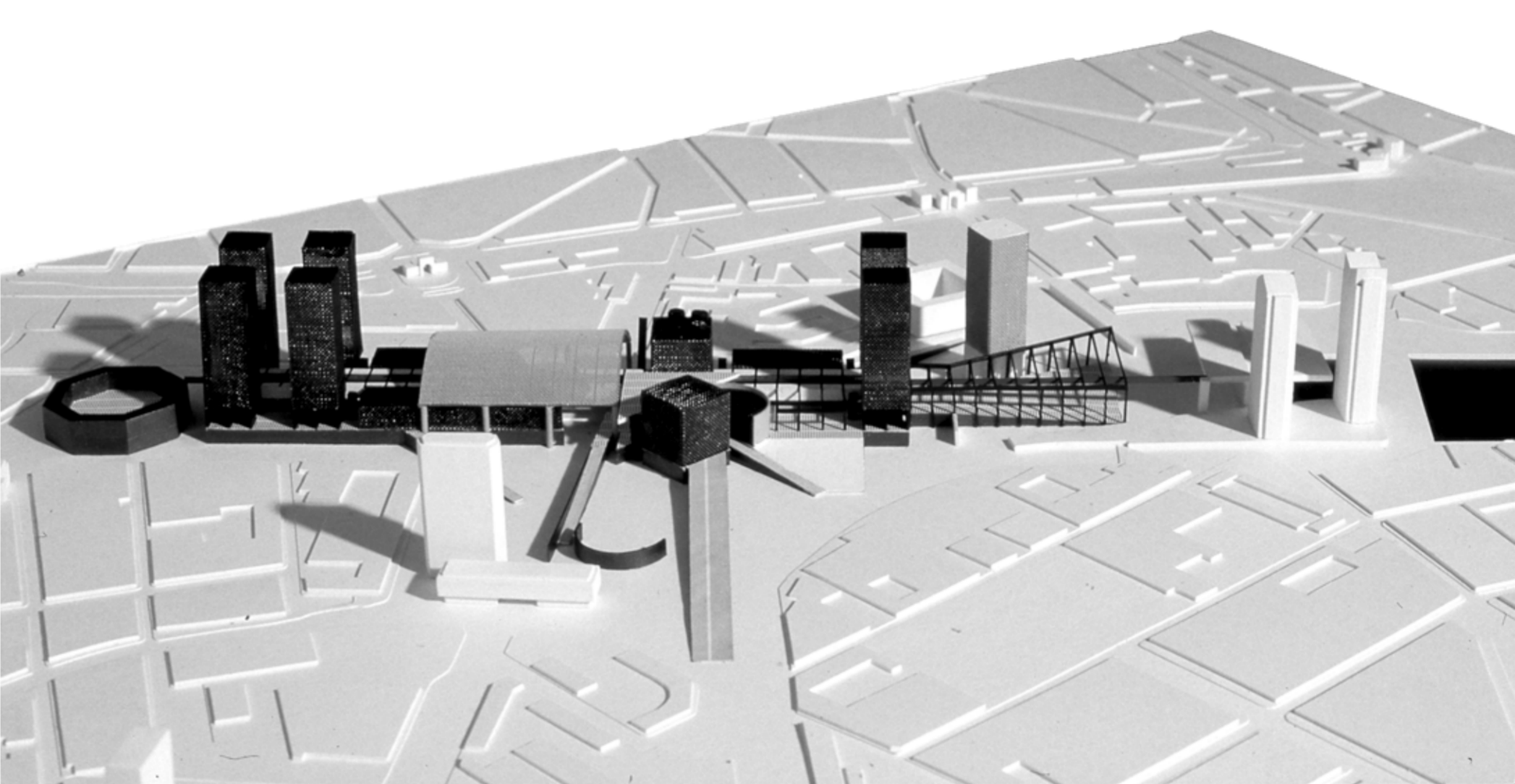
Anche in questo caso tornano illuminanti e definitive le parole di Polesello: "Il legame tra architettura e luogo, tra insieme di architetture e luogo diventa una proposta, un nuovo progetto, stabilendo nuove unità progettuali (...).

Così, i progetti diventano (e sono) veri e non-veri, situati come stanno ai bordi del possibile. E l'azione del disegno ripete quasi l'azione di andirivieni di Caronte, di

continuo trasferimento di nomi, di persone, di architetture, trasportando, attraverso il rilievo scientifico del già-fatto, architetture antiche-nuove dentro il nostro panorama mentale e proiettando sul reale, viceversa, situazioni e figure disponibili e, forse, possibili".<sup>8</sup>

- Note:**
- G. Polesello in *Progetto Realizzato*, Marsilio Editori, Venezia 1980, p.119.
  - G. Polesello, *Concorso Garibaldi Repubblica, Milano*, in *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi Repubblica Milano*, a cura di S. Maffioletti, IUAV-Il Cardo, Venezia 1994, p. 58.
  - G. Polesello, *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città*, in *Le nuove figure... cit.*, p. 100.
  - Ibidem*, p. 100.
  - G. Polesello in *Progetto Realizzato...cit.*, p.120.
  - G. Polesello in *Progetto Realizzato...cit.*, p.121.
  - G. Polesello in *Composizione progettazione costruzione*, a cura di E. Bordogna, Laterza Bari 1999, p. 217.
  - G. Polesello, *Architetture 1960-1992*, a cura di Mirko Zardini, Electa, Milano 1992, p. 121.

Concorso per l'area Garibaldi-Republica a Milano, 1991, con G. Marcialis, A. Dal Fabbro, F. Polesello, G.B. Polesello, L. Soramel, C. Rosso: disegno di studio; planivolumetria; vista del modello.



**Gianugo Polesello and the Competition for the Garibaldi-Republica area in Milan in 1991**  
'A work of architecture is by its very nature a construction...'

*The designs for the Garibaldi-Republica area (the competition was in 1991) confirms the particular interest Polesello always had for the "urban project" and his stated membership of a particular school: the school of Venice. This coincided with the great period of urban studies and, in particular, with a particular way of investigating and interpreting the relationships between the study of urban phenomena and architectural design. Going against what I have always thought about Polesello's work, I accompany these reflections on his designs with extracts of his writings. I have always said that his was a work to be discovered and understood more through his designs than his writings. Polesello did not write much, especially when compared to the architects of his generation, but I think that a perusal of his writings (many articles and essays are re-writes of conference speeches, lectures etc.), through some of his more intense reflections, can serve to clarify the driving thought and its relationship to the project. In addition, some reflections on theory, some of his convictions, which I think still apply today, even after some time, come back with an amazing consistency in the ideas and methods that underlie his projects. I shall start by quoting a pre-emptory statement that I find appropriate to our time, in which the architectural project is losing more and more of its intrinsically solid qualities:*

*'A work of architecture is by its very nature a construction...'*  
*In any case I cannot fully grasp the significance of the distinction between the design as conceived and the project as realised because I start from the assumption (and it is only that) that architecture is a technique'. This first theoretical reflection from Polesello can I think be interpreted through the strong bond that exists between the thinking behind the design and the instrumental role that architecture has in building-transformation of the city.*

*The question of the relationship between architecture and technology in this case is fundamental to the project in that it requires the architectural thought to be transmissible, even from the point of view of the construction. In this regard we should also read and interpret the great lesson from Le Corbusier, whose theoretical dimension is to be found more in his designs and finished works than in his writings. The Garibaldi Repubblica project is admittedly an attempt to put into practice and confirm the validity of reflections from afar particularly appropriate to research projects, starting with, for example, the Granary Island project for Gdansk of 1989 and the successive project for the Piazza Municipio area of Naples in 1990.*

*The project site, now the rail tracks have been removed, has the look of a great urban void, a residual area of inner suburb near the centre of Milan. Since the 1960s it had a heterogeneous look, a broken up border of buildings constructed over a number of different historical periods, whose only complete feature, albeit not definitive, is Porta Garibaldi railway station. One of Polesello's first drawings for this area is not a design pattern but a sketch reproducing from memory a drawing by Leonardo:*

*"Leonardo's drawing of the city at many levels, enclosed within her turreted walls but firmly tied to the territory outside, was the guiding image of the project. A complete architectural unit, made up of a complex aggregation of complex artifacts like a city".<sup>2</sup>*  
*The idea, then, is to rebuild this part of town as an architectural unit.*

*An architecture that will have to face the fragmented and complex reality of the site, with a project that will not always be so linear: "The real issue at heart is the inner city "rewrite" interrupting the fictitious built-up continuity, with its monuments, surviving parts of the old city like museum pieces, complete sets of buildings that allow the persistence of the images (...). In any case the rewrite cannot be a total palimpsest, a "new paragraph"; it cannot be another Plan Voisin (...)."<sup>3</sup>*  
*This reflection made in retrospect gives us the meaning of the project and the key to interpret and configure the site: not through DIY or case by case piecemeal intervention, but rather by combining, in a single composition, the idea of battlements a la Leonardo with a different idea of how to interpret the city.*

*Note these are signs which are not closely related to Polesello's world of architectural, poetic imagination but nonetheless no less functional as they are related to the idea of urban efficiency: mobility, overlapping system of the city streets, railway links etc. Note too the figurative interest in what remains of the bastions, the monumental cemetery, the Scalo Farini railway junction, the main station as landmarks or "points of arrival" of a compositional thinking at city scale. An urban principle then which is highly figurative and declined in its principal given elements: an alternating system of towers on one side and a linear composition of elements in sequence on the other.*

*The project for Granary Island in Gdansk, as well as the project for Piazza Municipio in Naples, show a design method based on assembling different elements. A composition designed for finite elements. With the Garibaldi-Republica project the theme is the "rising city": a system of towers, like Leonardo's vertical city, but which also evokes De Finetti and with an eye to the towers of Lombardy. These too count as "evidence" of distant origins and belong to other cultural contexts, other design experiments. They are fragments of a theory that assumes a unity between architectural invention and urban construction. The start of all this are the competition designs for the business centre in Florence from 1977, while Venice, the Venice of Samona', in its metropolitan dimension, the ideal field for subsequent applications. The comparison with the amphibious city and in particular the lagoon frontage of Porto Marghera leads to a highly personal, and solitary, theoretical and design research into types and how to combine the final elements. As such a repertoire available for endless configurations.*

*The most significant examples are the three projects in question: Gdansk (1989), Naples (1990) and Garibaldi-Republica (1991). It is no coincidence, however, that these projects evolve differently: Gdansk with the search for a language which incorporates not only the quadrilateral of Florence with its towers, the architecture of the old granaries on the island but also, taking inspiration from Paul Sheerbar, all designed completely in glass; Naples with the rebuilding of the pier, as in the 16th c. Tavola Strozzi panel-painting, and the outer walls of the Angevin Keep; Garibaldi-Republica as a large composition of architectures supported on an urban base. A giant base for the Sheerbar-inspired glass architecture. In 1980 Polesello wrote: "I decided, in fact, to reduce the repertoire available and use it all every time I was asked to put it into practice. In fact it is not so; I hardly ever use the whole repertoire, not least because there is always (I think) a degree of uncertainty (that there's another way) as to the size of the repertoire. Which is just as well. In any case, I insist on this one point: architecture as a combination of simple elements which are "already given".<sup>5</sup>*

*This compositional process confirms some choices in the field which we could summarize in his own words: "These projects have in common: a) The repetition and the combination of elementary figures b) a compositional principle based on plane geometry (the study of plans) c) The rejection of the statuary technique because it (usually) contradicts the principle of assembly or montage d) The reacquisition of spatial geometry, starting with*

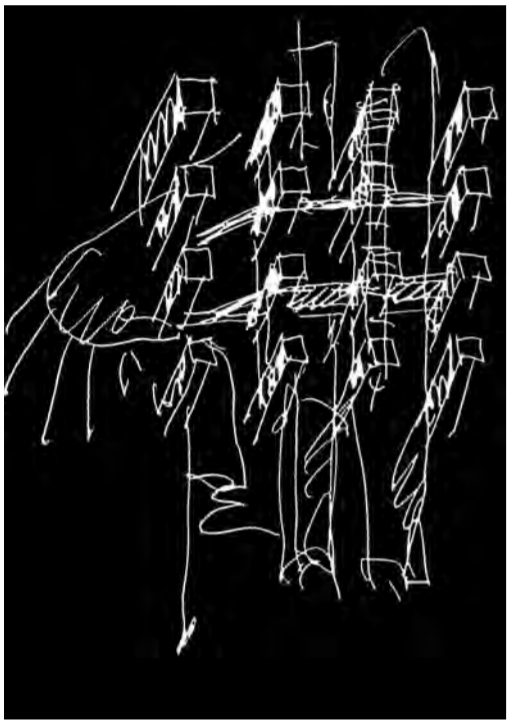
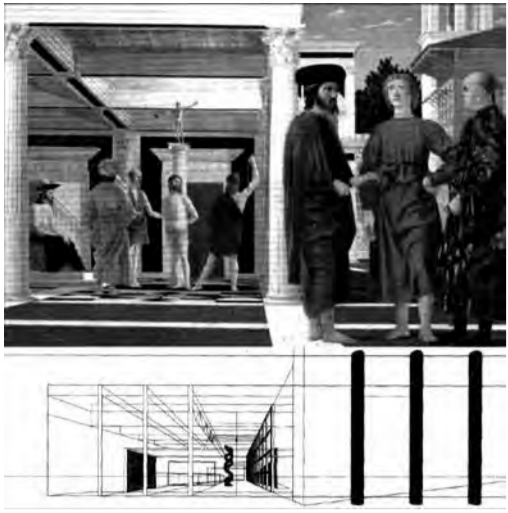
*the layout plan.<sup>6</sup>*  
*The adopted form (for all three projects) is a unique 3.75 m three-dimensional geometric module. The geometric module is repeated both in the plan and the elevation as a principle of order, rejecting sculptural technique as it would contradict the post and lintel construction principle of classical architecture. With regard to the project, as we have already said, it extends along the northwest axis as the settlement principle dominating the territorial scale by defining a sort of elongated rectangle that will become in reality a 10.50 m. high base, a 'landing platform', as a landing point for the buildings. From the top of a square base trapezoidal pergolas recover, widening the ground floor entrance of Porta Garibaldi Station. Two landmark towers introduce the pedestrian tunnel, the shopping complex, the cultural centre and finally the towers and octagonal piazza of the financial centre. A three-sided piazza, situated at a higher level than the base, connects the new cultural centre at the Palazzo della Regione to the new library. The buildings which break up the linear composition are sited in strategic locations, as is the Piazza della Borsa, where the geometric plan reprises the octagon shape (the octagon of Leipziger Platz) in Le Corbusier's project for the 1961 Berlin plan, and which is the final element and link between the Garibaldi-Republica area and the Centrale station.*

*Rather like in an ideal musical score the buildings are arranged next to one another giving rise to a grand urban composition. An idea of architectural complexity which restores the city's complexity through the design of the layout. "To say that the architecture of the project lies in the layout is a proposition that fully explains the type of project along with the procedure used to build it (...). Designing a plan of the layout is to decide the shape of a composition (...). I firmly believe that the architectural project makes sense only if it is built on architectural composition. An architectural design without architectural composition is reduced to mere application".<sup>7</sup>*

*To conclude: I find this idea, between the abstract and the literary, architectural space declined through the compositional research of the classic space and its contemporary transfiguration can be explained in another way. For example, through two significant images. If you compare the designs prepared for the competition for the Italian Pavilion at the Biennale Gardens (1988) -a perspective section which is pared down, lean, devoid of any descriptive element- with the beautiful painting of the Flagellation by Piero della Francesca, we can talk about "spiritual affinities". Apparent distances describe, with extraordinary perspective sagacity, classical spatiality interpreted*



Prospettiva interna del progetto di concorso per il Padiglione Italia della Biennale di Venezia (1988) e confronto prospettico compositivo con la Flagellazione di Cristo di Piero della Francesca. Disegno di studio per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano, 1991.



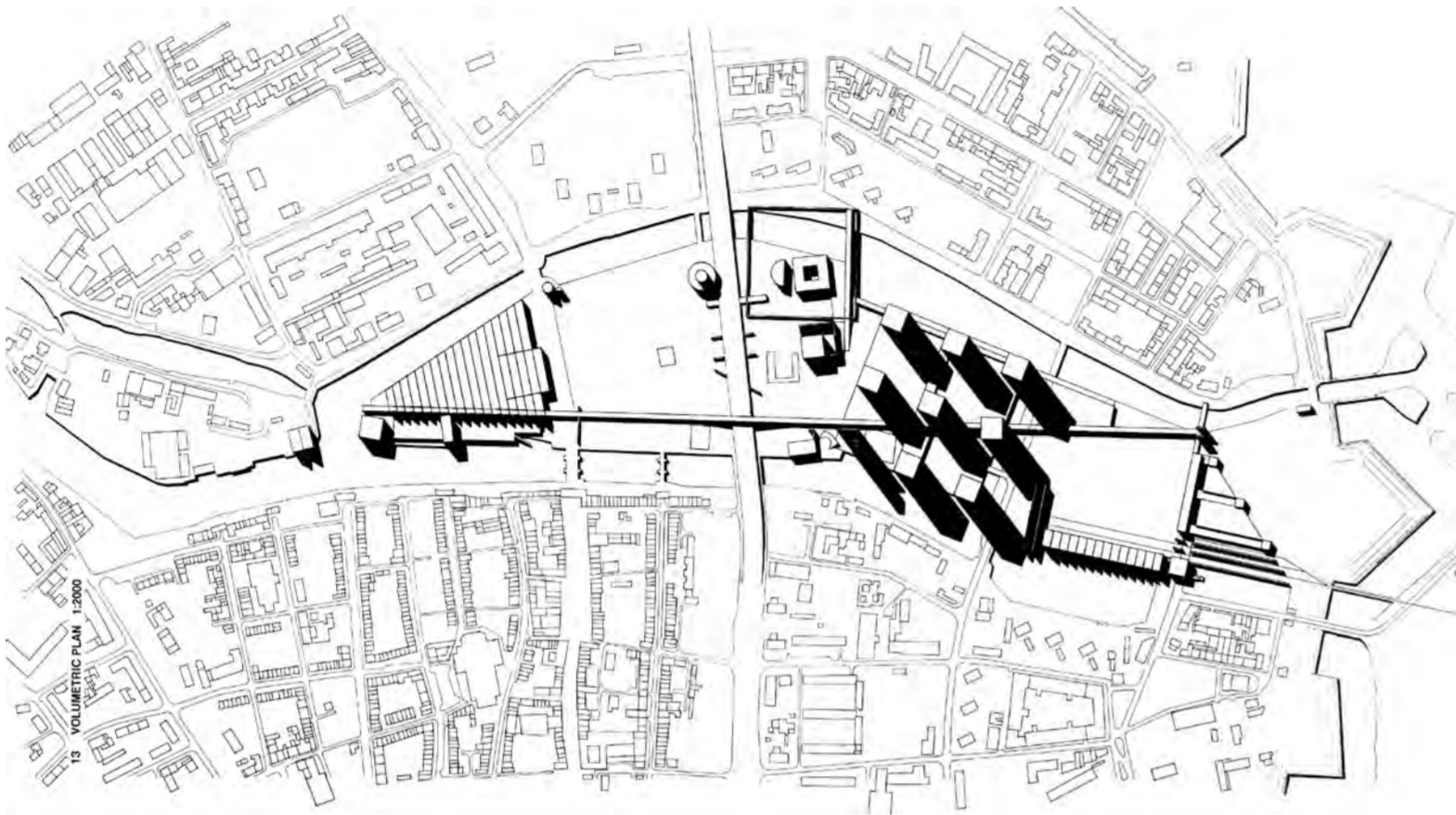
through the transfiguration of pictorial images. This is the search for a geometric order, an ancient spatiality executed with elements of contemporary architecture. The comparison between the painting by Piero della Francesca, enigmatic par excellence, depicting the scourging of Christ, with Polesello's perspective drawing highlights, in both cases, the strong abstract presence of architectural space, a single grand architectural set, be it in a painting or in architecture. Again Polesello's words are illuminating and definitive in this regard.

"The link between architecture and place, between architectural ensembles and place becomes a proposal, a new project, establishing new unities of design (...). Thus, the projects become (and are) real and non-real, situated as they are at the boundaries of the possible. And the act of the design is somewhat reminiscent of the comings and goings of Charon, with its continuous transfer of names, people, architecture, transporting by means of the scientific survey of the already-made, ancient-new architectures within our mental landscape and, vice-versa, projecting onto the real, situations and shapes which are available and maybe possible".<sup>2</sup>

#### Notes

1. G. Polesello in Progetto Realizzato, Marsilio Editori, Venice 1980, p. 119.
2. G. Polesello, Concorso Garibaldi Repubblica, Milano, in Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi Repubblica Milano, ed. S. Maffioletti, IUAV-II Cardo, Venezia 1994, p. 58.
3. G. Polesello, Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città, in Le nuove figure..., cit., p. 100.
4. Ibid., p. 100.
5. G. Polesello in Project... cit., p. 120.
6. G. Polesello in Progetto Realizzato... cit., p. 121.
7. G. Polesello in Composizione progettazione costruzione, ed. E. Bordogna, Laterza Bari 1999, p. 217.
8. G. Polesello, Architetture 1960-1992, ed. Mirko Zardini, Electa, Milan 1992, p. 121.

Progetto per l'Isola dei Granai a Danzica, 1989, con A. Dal Fabbro, M. el Daccache, R. Fein, M. Iori, S. Maffioletti, M. Montuori, P. Valle: planivolumetria.



## Affinità, omologie, modificazioni e trasformazioni

Piotr Barbarewicz

Crittare, tradurre, "tradire": malgrado l'esistenza di raffinate ed efficaci tecniche crittografiche rimane il piacere puro del gioco, della ricerca di una soluzione che non sia solo esaustiva ma, prima di tutto, "elegante". L'intuizione e l'eleganza necessarie nella matematica, la rapidità e la chiarezza e l'incisività della sua precisione sono determinanti della bellezza di questa "lingua". Possono essere considerate valide proposizioni nella "traduzione" in un'architettura che della precisione e della riduzione fa propria ragion d'essere. Una traduzione "paramatematica". Potremmo interrogarci della "matematica della città ideale" nel tentativo di rompere i codici

di uno dei più enigmatici progetti di ricerca sviluppati da Gianugo Polesello nei primi anni '90: il progetto delle 16 torri per la prima zona industriale di Marghera. Qui utile e necessario come "progetto-analogo" delle isole-paradigma<sup>1</sup>, che di Venezia hanno fatto modello per la città del contemporaneo, della "perenne rifondazione", dove a "resistere non è una forma, bensì un modo di essere in relazione", una città che "non detta sintassi da eternare, ma un costume"<sup>2</sup>.

Aver dimenticato questa Venezia, ommesso la sottile e pervasiva dimensione di continuità tra interno ed esterno, sempre relativi, tra quanto usiamo chiamare paesaggio e l'edificato-architettura della città, dove "l'esterno è, in sostanza, negato, è solo vallo da saltare, luogo da riempire, non assume valore o significato", sancisce il tradimento perpetrato della teoria, dei progetti-teorie, omaggi ad una Venezia Quadrata delle origini, che con diverse poetiche ricostruivano le sofisticate quadrature tra città-architettura e città-paesaggio. Una mappa, un "artefact permanente"<sup>3</sup>. Questione non solo in senso operativo ma piuttosto come problema di una dimensione "quasi mentale" esito di una cultura della città oscillante tra la finitezza architettonica di una "Venezia-come-architettura" e l'incertezza dei rapporti tra le singole componenti insulari e i territori esterni che si affacciano sulla gronda lagunare. Una lettura che intenta e si fonda sulla misurazione del reale, architettonico significato di quel suo essere dentro.

Il progetto per la prima zona industriale si colloca pertanto in quella strategia di una "pianificazione architettonica interna alla ecumène lagunare" dentro il grande luogo esteso compreso tra i bordi esterni ed i bordi interni, tra la cinta edificata della città di Venezia e delle altre città, inteso come campo delle "relazioni future anche come relazioni architettoniche". Uno spazio sperimentale collocato negli interstizi tra parti "nella costruzione del quale potrebbero trovare luogo e senso, idee e progetti che valgano a fissare le necessarie immagini fino a trovare la figura di un luogo comune"<sup>4</sup>.

Lo schema delle sedici torri pone in relazione i grandi flussi di questo territorio e assume un ruolo nodale, di caposaldo, in un sistema lineare e cruciforme caratterizzato dalla sequenza di luoghi in un insieme policentrico, multipolare, che evidenzia la relazione speculare tra Venezia e la terraferma. Il limite relativo è, di fatto, uno specchio multiplo, rimanda e raccoglie le immagini, i programmi e i tempi, li condensa sullo stesso piano, falsa e trasforma, riflette in questo modo quanto di più vero si possa dire del grande interno. Le torri-terminal, il canale Brentella e le aree per le attività della fiera/mercato, il parco e il polo tecnologico definiscono le polarità programmatiche. Il montaggio di progetti noti, "già dati" (Danzica, Napoli), indaga la misura e i rapporti di scala del disegno e verifica la tenuta dei capisaldi assunti. La dimensione lagunare, inclusiva, del progetto rimanda ad una "Venezia quadrata", una grande inquadatura ovvero una cornice di possibilità e permutazioni.

Lo stesso gruppo delle 16 torri (il terminal) sin dall'inizio viene considerato contemporaneamente come uno degli elementi nella sequenza di luoghi strutturanti la cornice-limite e, come stato finale di una configurazione dinamica, a partire da caratteri volumetrici e morfologici definiti, variabile. Ma proprio come limite, ideale, assunto a schema o diagramma. Le modificazioni avvengono in fase successiva o, diversamente, le trasformazioni sono una verifica costante della funzionalità dello schema stesso. La scacchiera a 49 campi quadrati diviene lo spazio dell'esperimento, spazio analitico delle relazioni possibili al suo interno, nell'ambito di una unità di gruppo e, con l'esterno, provando le unità del gruppo con il luogo. Un "unico edificio", volume cubico virtuale, ma anche matrice-outil atta a verificare l'unità del progetto e computare le risultanti delle variazioni interne al gruppo e delle composizioni per variazioni, delle serie sperimentali continue e dell'analisi delle singole unità parziali. Più ampiamente, il rapporto tra programma e progetto diviene una determinante primaria dell'esperimento: sia le variazioni di ubicazione che le configurazioni

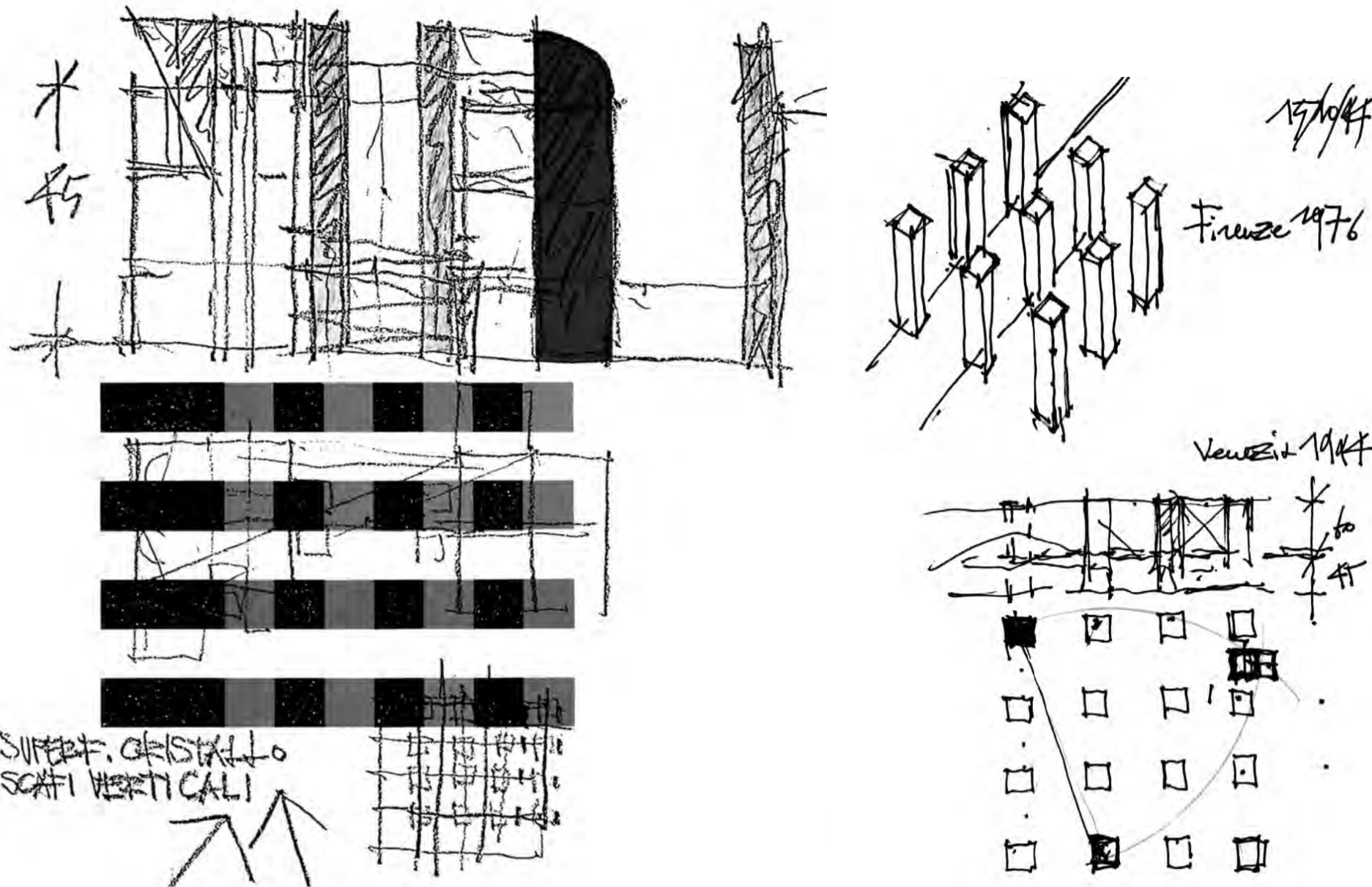
parziali dello schema, influiscono e vengono influenzate dalle dinamiche dei programmi funzionali e delle localizzazioni delle funzioni. L'"architettura in funzione" che ne risulta offre "una sequenza di risposte, non la risposta", può definire con una certa precisione gli "elementi di necessità" lasciando tuttavia ampi spazi di indeterminazione. Produce serie di assetti morfologico-funzionali, istituisce i campi di variazione tra quanto potevamo considerare come "elementi fissi": la geometria del piano orizzontale, delle relazioni al suolo, e la geometria spaziale" (ovvero tra la struttura e lo spazio o i "tipi di spazio" pensabili come "teatralità" o come generabili nell'ambito di una "scatola teatrale"). Altri temi sviluppati nella ricerca pongono interrogativi pressanti sulle iniziali prossimità tra lo schema a 16 elementi e le 9 torri, conosciute dai progetti del Centro direzionale Firenze o dell'Isola dei granai di Danzica, sui modi della ripetizione e sull'emergere delle differenze. La questione posta, allora, da Polesello: "esiste una dimensione oltre la quale un gruppo cessa di essere significante?", rimarcava la necessità di considerare il problema in chiave "paramatematica", una questione tra la logica e l'astrazione, evidenziava l'urgenza di sostanziare lo schema con una riflessione sugli effetti e sulle origini dei processi avviati da questa macchina-permutatrice. L'architettura intesa come misurazione e "misuratrice" non solo degli spazi fisici ma di processi, tempi, e procedure. Una macchina-architettura capace di avviare un'indagine su tutti gli elementi concorrenti alla definizione del volume, "senza il volume", che rende evidenti i fenomeni, "formalizza le procedure e non il progetto". Comparata con il modello delle 9 torri, nel quale la concretezza del rapporto tra struttura e spazio rimandava al classico, palladiano, diagramma dei nove quadrati, una sorta di incastellamento logico, monumentalizzazione scalare dell'unità, la figura composta delle 16 torri diviene emblematica della serie, della necessità del vuoto e, come nucleo iniziale, esiste in quanto origine di un tessuto in espansione, centro e "settore" allo

stesso tempo: una idea di città.

Alla luce di una tale interpretazione, particolarmente significativi appaiono i passi successivi della ricerca che converge sul settore urbano, su un modulo ideale che non poteva trovare modello più aderente del "fatto urbano per eccellenza", il "dentro" di Venezia. La "Città ideale" nasce dalla seconda "piazza" veneziana, dall'isola realtina nel suo duplice aspetto di configurazione reale, storica e concreta e, contemporaneamente, di icona-modello nella figura del progetto cinquecentesco di Fra Giocondo. Dell'interiorità veneziana, dell'ecumène lagunare, riprende i caratteri, ma si pone come contrappunto "orizzontale" alla "verticalità" dei tempi della città storica. Orizzontale in quanto generica e non specifica, in quanto interno-paesaggio, naturale e artificiale, in quanto sistema aperto, in quanto ennesima macchina. Il dispositivo introdotto e analizzato dalle 16 torri diviene lo strumento di valutazione delle serie reiterative di elementi lineari e intervalli in un rapporto paritetico: 1:1. Vuoto e pieno si equivalgono, la giustapposizione dei quadrati neri, le figure-edifici, ai campi bianchi-piazze altro non è che la continuazione della serie. I disegni-diagrammi che fissano le condizioni di questo nuovo schema, le linee, i perimetri, le figure sono portatrici delle complessità compresenti, comprendono le contraddizioni, ne tracciano i limiti in tale mondo sperimentale ma non definiscono formule ultime, sono lo stato iniziale, o temporaneo, di un fenomeno in essere. Si potrebbero, forse, definire come equivalente della sezione dello spazio cubico annunciato dalle 16 torri, una sezione programmatica, compressa e ridotta alle due dimensioni.

Non pare un caso, che il "settore" quadrato di 300x300 metri ricerchi la sua localizzazione ideale nel territorio centuriato della centuriazione di Camposampiero. L'altra Venezia, la sua immagine speculare, ricerca la localizzazione propria nel territorio centuriato, "traccia originaria dell'architettura", del

Disegno di studio con torri. Disegno di studio con gruppi di torri, dal Quaderno 81, 1994.



rapporto tra architettura e suolo. Ampliare il campo dell'esperimento ad un territorio "scritto", ad un tema antico, che da Ippodamo, dai Gromatici Veteres, attraverso il Diritto di Magdeburgo, la Ley de Indias, fino a Chandigarh e al contemporaneo percorre e sostanzia l'idea di città-nel-paesaggio indica una volontà di riportare all'analisi i "rapporti istituiti o istituibili tra sito e fabbrica nella quantità di suolo da artificializzare siano moduli, quantità ripetibili e prive di limiti originari interni o esterni nel processo di accrescimento o accumulazione, e siano traccia originaria dell'architettura, inizio della fabbricazione e suo limite relativo"<sup>5</sup>. Lo schema nella centuriazione assume il ruolo di un dispositivo dinamico di valutazione delle unità configurate dalle aree centuriate, una sorta di "ribaltamento logico" tra sezione e pianta, lo schema realtino diviene lo strumento/diagramma tramite il quale comparare o prefigurare le successive strigae o scamna da sovrapporre alle centurie. Una scansione del territorio graticolato da realizzare lungo la linea di rottura, di incomunicabilità dei singoli agri centuriati, lungo l'apparentemente insignificante eccezione nel grande disegno costituita dal fiume Muson. Un'eccezione che tuttavia riporta alle ragioni prime dell'area, alle direttrici delle linee di scolo essenziali per la costituzione di "superfici idrauliche", artifici e macchine impercettibili che nel proprio spessore racchiudono le ragioni della sopravvivenza, della permanenza o della a-storicità di queste aree nella loro dimensione territoriale. Spazio abitato e grandi figure del paesaggio, la centuriazione più che le città di fondazione costituisce la sintesi della città-territorio: le parti/oggetti non creano sovrapposizioni o stratificazioni, sono, e coesistono, funzionano invariate, come oggetti, nel susseguirsi delle varie economie sulla medesima macchina idraulica, o superficie in spessore, che diede loro origine. Lo schema cambia, in un duplice raddoppio speculare proietta la figura del quadrato in un settore di 600x600 metri e definisce 3 delle

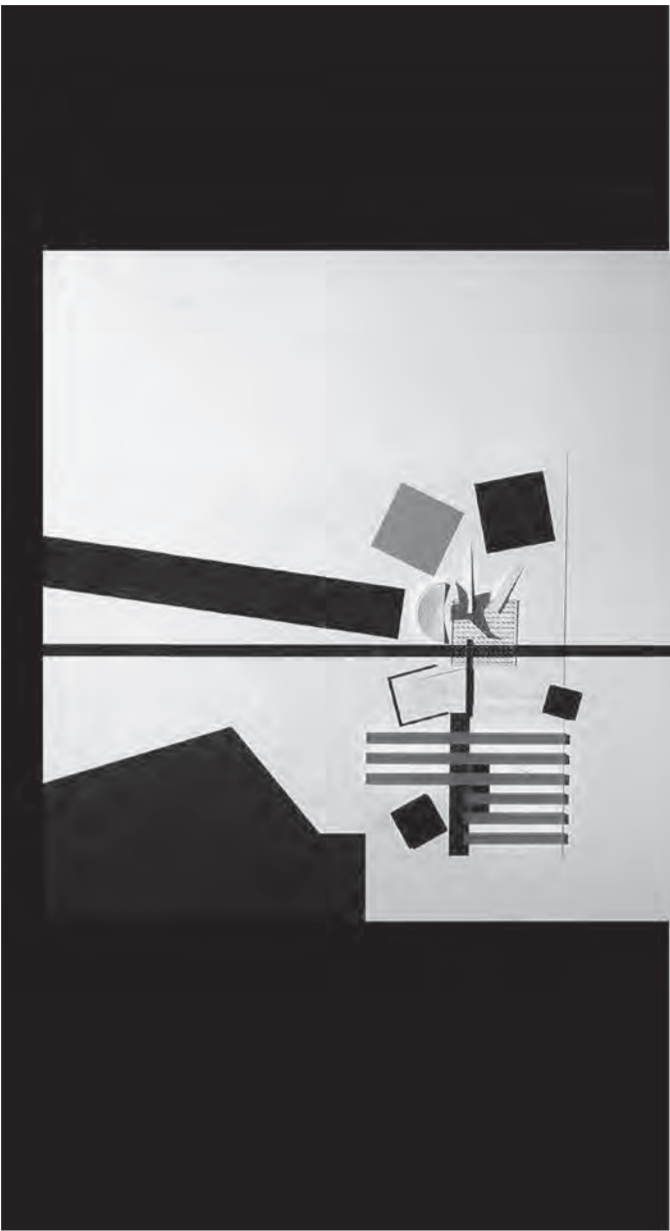
4 parti uguali che lo compongono, lasciando l'ultimo quadrante "non scritto". Introieta l'anomalia del fiume scegliendo di fatto il campo, la localizzazione, sul limite della grande figura unitaria. Rimane, tuttavia, estraneo alla sua misura. I 600 metri dello schema quadripartito non hanno diretto riscontro nella serie che scandisce le centurie, rimane uno scarto: i due grandi quadrati coesistono, uno accanto all'altro, la geometria non risolve il caso. Forse proprio in virtù dello scarto, dell'intervallo che si determina tra le due figure affiorano le estraneità, le sostanziali differenze tra schema e superficie scritta. Il settore è altra cosa, è l'insieme di relazioni, programmi e possibili spazi in fieri, propri dell'interno, del dentro, del quadrato.

Forse, ancora, lo statuto del progetto potrebbe definirsi proprio in questa differenza per mettere in scena un costume o un andamento<sup>6</sup>.

#### Note

1. Ampia discussione del tema viene data dal libro di Teresa Stroppani, *Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City*, Routledge, London, New York 2010.
2. Manfredi Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, in Lionello Puppi, Giandomenico Romanelli (a cura di), *Le Venezia possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Electa editrice, Milano 1985; p. 23.
3. G. Polesello *Idea di Venezia*, in Sandro Pittini, Armando Dal Fabbro, Serena Maffioletti (a cura di), Seminario di progettazione Venezia-Laguna, DRCA, DPA-IUAV, Venezia 1993, pp.199-201.
4. "(...) la possibilità di assumere il progetto della città - per parti - come problema del progetto di quegli ambiti limite - tra parti - tali da ridare individualità e riconoscibilità - compiutezza formale - alle parti stesse", in *La Fiera/Mercato* (Ricerca MURST 40%) Tema monografico: Venezia-Mestre prima zona industriale, Gruppo diretto dal prof. Gianugo Polesello, Marina Montuori, Armando Dal Fabbro, Massimo Iori, Piotr Barbarewicz, Consuntivo al gennaio 1994;
5. dal programma del Laboratorio di Progettazione Architettonica 4A prof. Gianugo Polesello, in IUAV, Corso di laurea in architettura, anno accademico 98/99, manifesto e programmi.
6. Cfr. Massimo Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Gianugo Polesello, *Architetture*, Electa, Milano 1992





#### Affinities, similarities, modifications and transformations

Encrypt, translate, traduce: despite the existence of sophisticated and effective decryption techniques, there is still the sheer pleasure of a game, the search for a solution which is not only exhaustive but which is first and foremost 'elegant'. The necessary intuition and elegance in mathematics, the speed and clarity of incisiveness of its precision are the determinants in the beauty of this 'language'. They may be considered propositions into the 'translation' of an architecture whose very raison d'être is precision and reduction. A 'paramathematical' translation.

We might ask ourselves about the 'mathematics of the ideal city' in an attempt to break the codes of one of Gianugo Polesello's most enigmatic research projects in the early '90s: the designs for the 16 towers for the first industrial zone in Marghera. Both useful and necessary as 'analogue project' of the island paradigm', which have made Venice a template for the city of now, the 'perennial re-founding' where 'resistance is not a form but rather a way of being in relation with', a city which 'does not dictate everlasting perpetuation but rather a custom'.<sup>2</sup> To forget this Venice, the subtle and pervasive dimension of continuity between internal and external, always relative, between what we are accustomed to calling landscape and the architectural build of the city, where 'the external is substantially negated, being just a ditch to jump across, a place to be filled, without value or meaning', allowing the betrayal of the theory, of the theoretical project, tributes to the original Venezia Quadrata, albeit with different poetics in a reconstruction of the sophisticated quadrature between city-architecture and city-landscape. A mappa, a "permanent artefact".<sup>3</sup> This is not only an operational issue but also a question of a 'quasi-mental' dimension, the result of a culture of the city oscillating between the architectural finiteness of a "Venice-as-architecture" and the uncertainty of the relationships between the single island elements and the external territories facing onto the lagoon. A reading which insists on and is based on measurement of the real architectural significance of its being within.

The project for the first industrial area may be seen in the context of the strategy for an architectural plan within the eoumène of the lagoon' inside the broad extension between the outer and inner edges, between the built perimeter of the city of Venice and other cities, understood as a field for 'future relationships, even architectural ones'. A space for experimentation located in the interstices between the parts' in the construction of which there might be a place and sense for ideas and projects which can fix the necessary images to form the figure of a cliché'.<sup>4</sup> The arrangement of the sixteen towers establishes a relationship with the big flow lines of this territory and take on a nodal role, the cornerstone

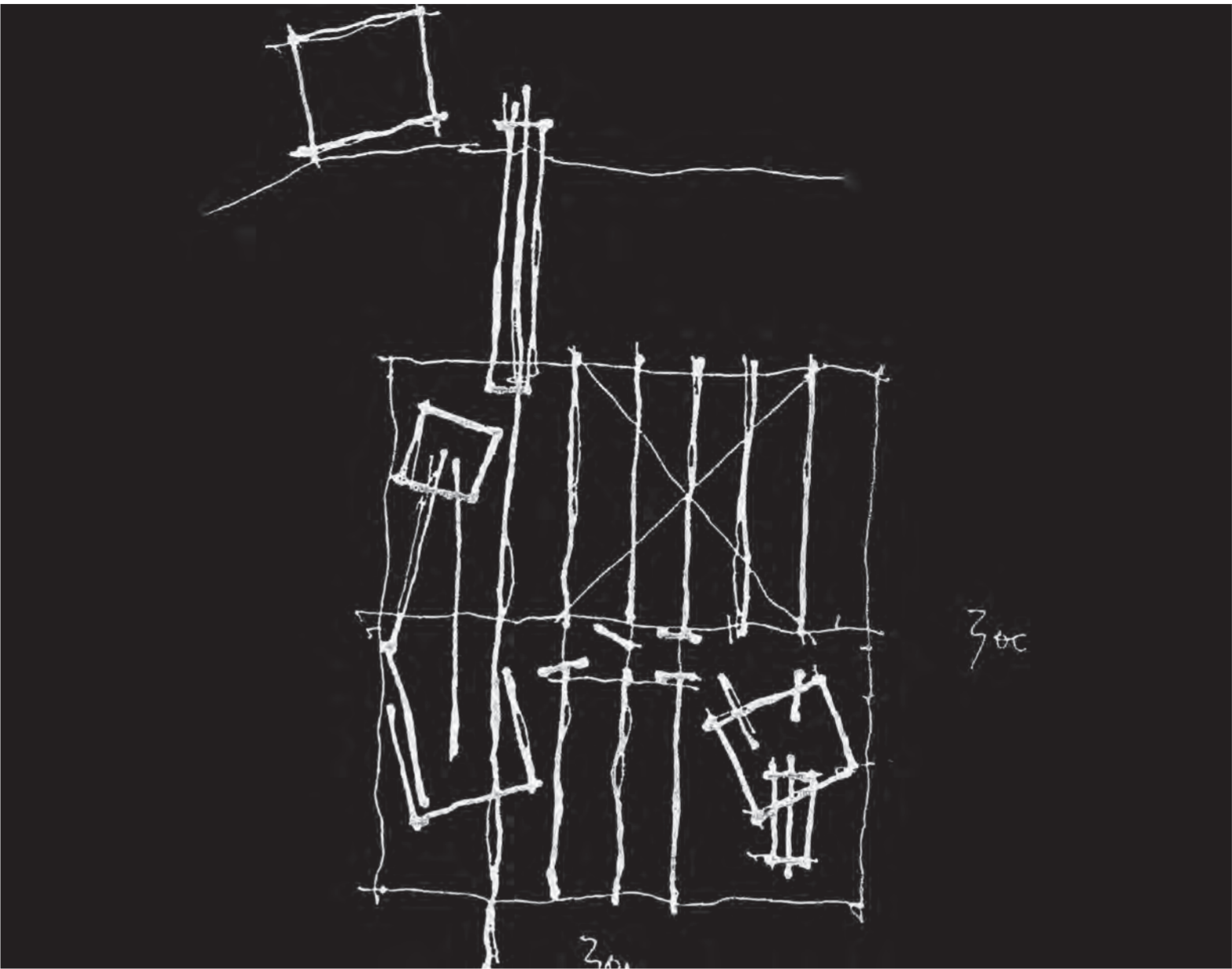
of a linear and cruciform system characterised by the sequence of places in a polycentric, multi-polar whole, serving to emphasise the mirror relationship between Venice and the terraferma. The relative limit is in fact a multiple mirror, referring back and bringing together images, programmes, times, condensing them onto the same level, falsifying and transforming, reflecting what is truest of the grand interior, as it were. The terminal towers, the Brentella canal and the areas for the activities of the trade fair/market, the park and the technology hub together define the programmatic polarities. The montage of well-known projects, "already given" (Gdansk, Naples), investigates the measure and relationships of scale of the design and serves to verify the solidity of the cornerstone elements. The inclusive lagoon dimension of the project refers back to a "Venezia quadrata", a grand frame, framing possibilities and permutations. The same group of 16 towers (the terminal) is conceived right from the start as both one of the elements in the sequence of places structuring the frame-limit and also as the final state of a dynamic configuration, starting from the defined volumetric and morphological aspects, variable. But precisely as a limit, an ideal, as layout or diagram. Modifications are made at a successive stage or, conversely, the transformations are a constant verification of the functionality of the layout itself. The 'chessboard' of 49 squares becomes the space for the experiment, an analytical space of the possible relationships within it, in the context of a group unity and with the exterior testing the unities of the group against the place itself. A 'sole edifice', virtual cubic volume, but also matrice-outil able to verify the unity of the project and compute the results of the variations within the group and the compositions in their variation, the continuous series of experiments and analysis of the individual partial unities. More broadly, the relationship between programme and project becomes a primary determinant of the experiment: both the variations in positioning and the partial configurations of the layout, influence, and are in turn influenced by, the dynamics of the functional programmes and the localisations of the functions. The resulting "architecture in function" offers "a sequence of answers but not the answer", able to define with some precision the 'elements of necessity' while still leaving plenty of space for the indeterminate. It produces series of morphological-functional arrangements and sets up the fields of variation between what we might consider as 'fixed elements': the geometry of the horizontal plan, the relations with the level of the ground, and the 'spatial' geometry (i.e. between structure and space or 'types of space' conceivable as 'theatricality' or capable of being generated in the context of a 'theatre container'). Other themes developed in the research pose pressing questions as to the initial similarities between the scheme with 16 elements and 9 towers, familiar to us from the designs for the Centro Direzionale in Florence and the

granary island project in Gdansk, on the ways he repeats himself and what the differences are. The question posed by Polesello: 'Is there a dimension beyond which a group ceases to be have any meaning?' highlighted the necessity to consider the question 'paramathematically', a question between logic and abstraction, emphasising the urgency of substantiating the layout with a reflection on the effects and origins of the processes set in motion by this machine of permutations. Architecture understood as the measure and 'measurer' not just of the physical spaces but also of processes, times and procedures. An 'architecture machine' capable of triggering an investigation into all the elements which combine to define the volume, 'without the volume', which shows up the various phenomena, formalises the procedures and not the project'. Compared with the 9 tower model, in which the concrete relationship between structure and space harked back to the Classical and Palladian layout of the nine squares in a kind of logical fortification, a scaled monumentalisation of the unity, the composite figure of the 16 towers emblematic of the series, of the necessity of the void, and, as an initial nucleus, it exists in so far as it is the origin of an expanding fabric, centre and 'sector' at the same time: an idea-of-city.

In the light of such an interpretation, the subsequent stages of the research appear especially significant, focussing on the urban sector, on an ideal template which could find no model more in keeping with 'the urban par excellence', the 'within' of Venice. The 'ideal City' derives from the second Venetian 'piazza', from the Rialto island in its double aspect of real, historic and concrete configuration and at the same time icon model in the sixteenth century project of Fra Giocondo. It takes on the features of the Venetian interiority, of the 'ecoumène of the lagoon, but places itself in 'horizontal' counterpoint to the 'verticality' of the times of the historical city. Horizontal in that it is generic and non-specific, interior-landscape, natural and artificial, an open system, an umpentib machine. The device introduced and 'analysed' by the 16 towers becomes the instrument of evaluation of the reiterative series of linear elements and intervals in a 1:1 equal relationship. Void and solid are equivalents, the juxtaposition of black squares – the edifice figures, and the white squares – the piazze – is simply the continuation of the series. The designs-diagrams which fix the conditions of this new layout, the lines, the perimeters, the figures carry co-present complexities and incorporate the contradictions and trace the limits of this world of experimentation but without defining definitive formulae – they are the initial or temporary stage of a phenomenon in being. They might be considered as equivalent to the section of the cubic space announced by the 16 towers, a programmatic section, compressed and reduced down to two dimensions.

It is no coincidence that the square 'sector' of 300 x 300 metres seeks its ideal localisation in the centuriation of the area of Camposampiero. The other Venice, its mirror image, seeks its own localisation in the grid divisions of the centuriation, 'traces of the original architecture' of the relationship between architecture and the land. Broadening the field of experimentation to a 'written' territory, to an ancient theme reaching back to Hippodemus, the Gromatici Veteres, the Magdeburg Law, the la Ley de Indias, through to Chandigarh and the contemporary, tracks and substantiates the idea of city-in-the-landscape, indicating a desire to repropose for analysis the "relationships set up or capable of being set up between the site and the fabrica in the construction of the city through its architecture, between architecture and the land, when the individual qualities of the ground to be worked on are modules, repeatable quantities, with no original internal or external limit in the process of accretion or accumulation, and which are a trace of the original architecture, the begin of construction and its relative limit".<sup>5</sup> The centuriation layout assumes the role of a dynamic device for evaluating the units configured by the grid, a kind of 'logical overturning' between section and plan, the Rialto layout becomes the instrument/diagram with which to compare or prefigure the successive strigae or scamna to superimpose on the plots. A scansion of the gridded area to be realised along the line of rupture, of incommunicability of the individual centuriated plots, along the seemingly insignificant exception of the Muson river in the grand design. An exception which nonetheless reminds us of the primary nazionale of the area, the lines of drainage essential for the 'hydraulic surfaces', artifices and impermectible machines which in in their own density incorporate the reasons for survival, permanence and "ahistorical" nature of these areas in their territorial dimension. An inhabited space with grand landscape figures, it is centuriation rather than the foundation cities which is the synthesis of the city-territory: the parts/ objects do not create superimpositions or stratifications, they just are, and they co-exist, unvarying in function, like objects, in the succession of the various economies on the same hydraulic machine, or surface in density, which gave rise to them in the first place.

The layout changes, in a double mirror duplication projecting the figure of the square into a sector 600x600 metres and defines 3 of the 4 equal parts of which it is composed, leaving the last quarter 'unwritten'. It inserts the anomaly of the river choosing the fixed, the localisation, on the limit of the grand unitary figure. It remains nonetheless extraneous to its scale. The 600 metres of the quadripartite scheme have no direct point of encounter with the series of the grid plots, it remains a 'cast-off': the two big square blocks co-exist, one alongside the other, the geometry does not resolve the situation. Maybe precisely because of this 'cast-off', the interval



between the two figures, that the extraneous elements emerge, the substantial differences between layout and 'written' surface. The sector is something else, it is the totality of relationships, programmes and possible spaces in fieri, part of the interior, of the within, of the square. Perhaps we might define the status of the project precisely in this difference for staging a costume or a andamento'.<sup>6</sup>

#### Notes

1. Ample discussion of the issue is in Teresa Stoppiani's book Paradigm Islands: Manhattan and Venice: Discourses on Architecture and the City, Routledge, London, New York 2010.
2. Manfredo Tafuri, 'Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento, in Lionello Puppi, Giandomenico Romanelli (ed.), Le Venezia possibili, Da Palladio a Le Corbusier, Electa editrice, Milano 1985; p. 23.
3. G. Polesello, Idea di Venezia, in Sandro Pittini, Armando Dal Fabbro, Serena Maffioletti (ed.), DRCA, DPA-IUAV, Venezia 1993, pp.199-201.
4. "(...) the possibility of taking on the project of the city – by parts – as a problem of the project in the limit contexts – between parts – such as to restore individuality and recognisability – formal completeness – to the parts themselves", in La Fiera/Mercato (Ricerca MURST 40%) Monograph: Venezia-Mestre prima zona industriale, Group led by prof. Gianugo Polesello, Marina Montuori, Armando Dal Fabbro, Massimo Iori, Piotr Barbarewicz, Concluding report January 1994;
5. from the programme of the 4<sup>th</sup> Architectural Project Workshop Prof. Gianugo Polesello, in IUAV, Degree course in architecture, year 98/99, prospectus and syllabus.
6. Cfr. Massimo Cacciari, Sul metodo di Polesello, in Gianugo Polesello, Architetture, Electa, Milano 1992.

## Realismo magico di composizioni urbane

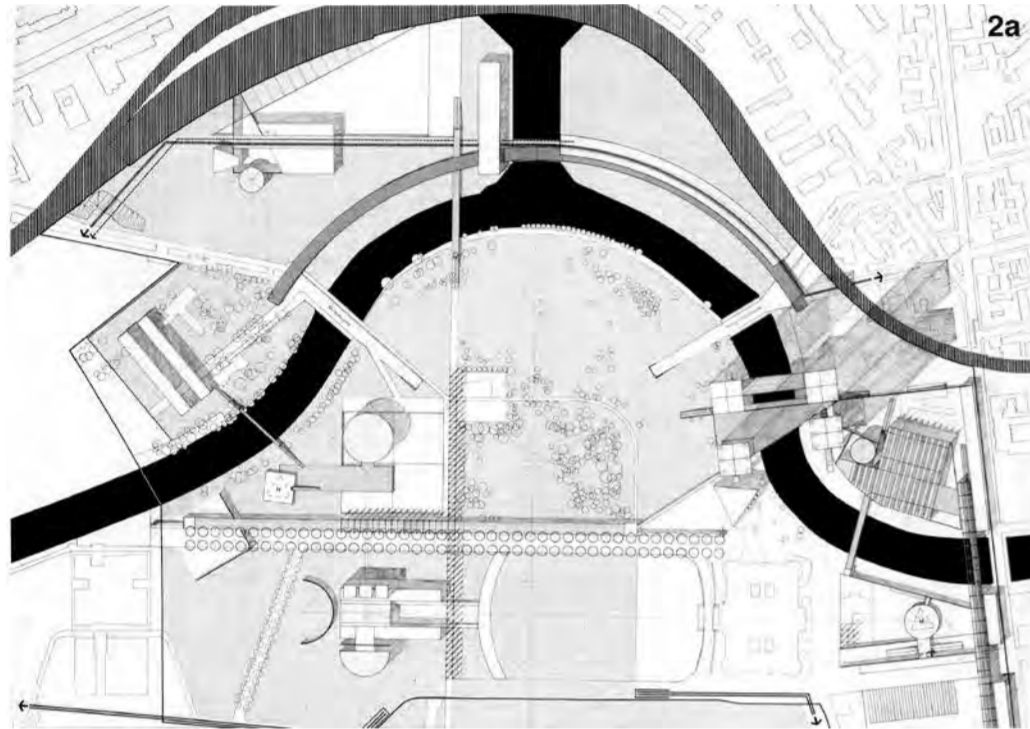
Serena Maffioletti

Tra i molti concorsi indetti a Berlino dopo la caduta del muro Gianugo Polesello partecipa solo a due: all'Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen e all'Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreeinsel. Per tipo di contributo, tema e scale essi rappresentano per lui la formula investigativa perfetta: proposte d'idee al contempo architettoniche e urbane, dedicate a un tema fondativo della sua ricerca, essenziale in quegli anni, le nuove architetture delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Berlino è per il Gruppo Architettura il laboratorio della città socialista – da cui si sarebbero sviluppati, e per vie divergenti, gli

studi su K.F. Schinkel –, ma per lui è anche il luogo d'elezione dell'architettura e della città del XX secolo. Nelle relazioni a entrambi i progetti Polesello elenca i suoi maestri: Mies van der Rohe, Taut, Mächler, Sheerbar, Häring e soprattutto Hilberseimer. Ma, benché non citato, Le Corbusier sta, come sempre, alla radice del tutto, e con evidenza nella proposta per lo Spreebogen. Il progetto di Le Corbusier per Hauptstadt Berlin (1961) e quello di Polesello per lo Spreebogen ricoprono un ruolo analogo nella loro ricerca, costituendo per entrambi un eccezionale "manifesto" e la sintesi di un lungo percorso di studi e proposte per la città contemporanea: «L'heure était venue de profiter de quarante années d'études et d'expérimentations en architecture et en urbanisme», scrive Le Corbusier<sup>1</sup>. L'"urbanistica a tre dimensioni" di Le Corbusier e l'"architettura del piano" di Polesello assumono la città come grande composizione. La dispositio delle architetture lecorbusiane disegna il centro-città sulla superficie ormai cancellata dell'antica forma urbis come contrappunto monumentale tra permanenze storiche e nuove figure: l'immenso grattacielo rafforza la scala dell'Unter den Linden, la linea sinuosa di grattacieli a patte d'oise intreccia i rami della Spree, un grattacielo cartesiano fronteggia l'Altes Museum sostituendosi al castello, una fascia terziaria s'innesta sui resti della quasi distrutta Potsdamer Platz, un'immensa piazza curvilinea unisce il Bundestag ai nuovi edifici pubblici. L'invenzio degli elementi costitutivi della città contemporanea è compiuta per Le Corbusier, e al tempo dello Spreebogen ormai anche per Polesello: il primo progetta la città come montaggio di manufatti sperimentati (grattacieli, redents, musei...), il secondo disegna le nuove "dominanti urbane" come unità architettoniche complesse, composizioni di grandi architetture a mezzo di architetture, "classificazioni" in nuove figure dei tipi-funzione che, avviata con i progetti Novissimo e per la Camera dei Deputati, costituisce per lui una permanente polarità investigativa.

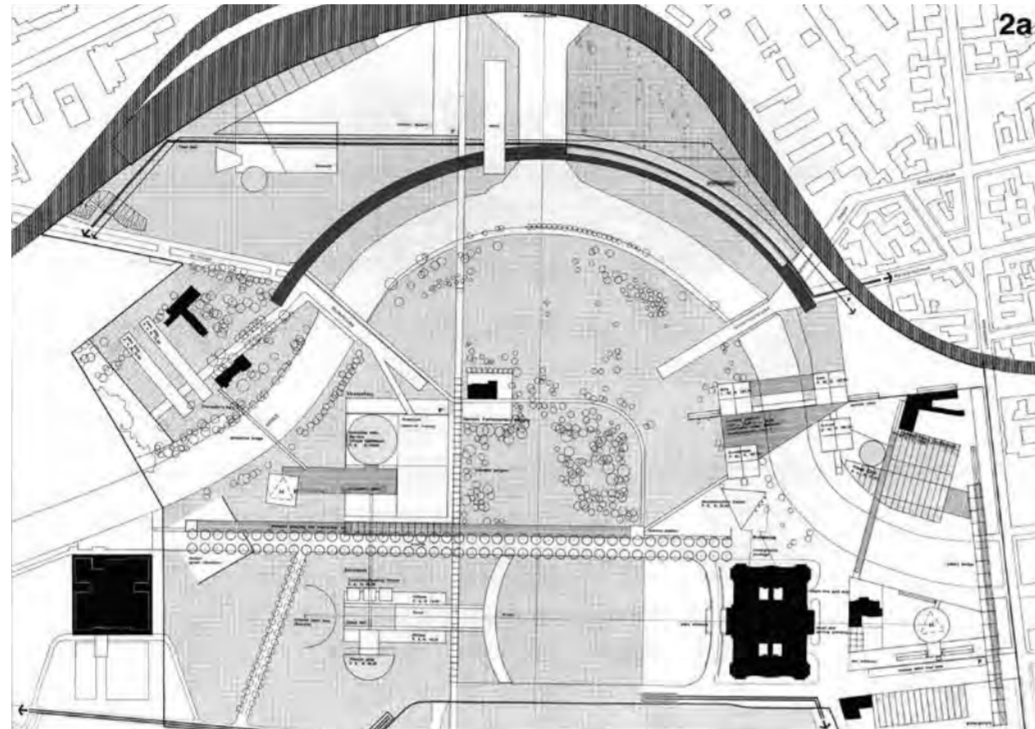
Negli stessi anni dei progetti berlinesi prova le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città in "casi": il "caso" Isola dei Granai Danzica, il "caso" Garibaldi-Repubblica Milano, i molti progetti veneziani, tra cui la sincopata interpolazione tra nuovo e antico per il mercato di Rialto e il rispecchiamento della cinquecentesca conterminazione urbana di Cristoforo Sabbadino nel nuovo foro lineare alle Fondamenta Nove. Il progetto per lo Spreebogen<sup>2</sup> è forse la più complessa tra le sue composizioni urbane, somma dei molti progetti compiuti, come i disegni preparatori attestano tracciando sull'arco della Spree un grande foro, dapprima circolare e quasi antoliniano, quindi agganciando sulla circonfenza le funzioni contemporanee e poi per progressiva frammentazione definendo unità complesse e disgiunte: le quattro torri a scavalco della Spree, la piazza a esse sospesa, i lunghi percorsi meccanici, i recinti-piazza, gli edifici prismatici e cilindrici, le grandi absidi, le sequenze di volumi lineari vetrati, le esedre... «Definire una TOPOGRAFIA delle città esistenti come topografia critica, finalizzata a descrivere i caratteri [...] e le ragioni di un "progetto", individuandone i contenuti, le scale progettuali, I LUOGHI, LE ARCHITETTURE», scrive<sup>3</sup>: sul piano urbano, sbiancato dalla storia, una rete di tracciati regolatori stabilisce le relazioni compositive e funzionali, che tendono il luogo nella nuova composizione di architettura e natura, di addensamento e dilatazione dell'unità architettura-urbanistica. Ma, in questo progetto, Berlino è per Polesello un "caso", l'elemento di una teoria, la verifica di una sistematica dimostrativa e trasmissiva della composizione urbana per tipi-funzione. Tuttavia, prima della consegna del progetto, ne inizia un secondo, per l'Isola della Spree. Su entrambi lavora per molti mesi e appunta: «SCRIVERE e RI-SCRIVERE (separatamente e riuniti) i progetti SPREEBOGEN e SPREEINSEL come elementi di una sequenza dentro a un MONTAGGIO».4





Benché per il secondo concorso rediga due soli disegni di studio, poche righe di appunti<sup>1</sup>, tre tavole di progetto e un foglio come relazione, gli assunti teorici nascono qui, più che dalla volontà di una dimostrazione, da una riflessione tanto intima quanto inquietata sulla storia<sup>2</sup>: il legame con Berlino è per lui più complesso e la città un ben più sofferto teatro affollato dai maestri, un paesaggio in cui s'inverano i fantasmi della storia che le architetture riflettono. La prima tavola di concorso è divisa in due fasce orizzontali, ciascuna composta di due quadranti. A sinistra in alto, un trittico verticale – *The Spree and the Schinkel's Monuments* – raccoglie tre disegni tratti dalla *Sammlung Architektonischer Entwürfe*<sup>3</sup>: al centro la vista dello Schlossbrücke, sopra quella verso il Packhof, sotto verso la Bauschule e la Friedrichswerdersche Kirche. Dei molti disegni di progetti berlinesi riuniti nella *Sammlung*, Polesello sceglie non quelli che rappresentano un singolo edificio, ma quelli che li dispongono come figure di una composizione urbana, riunita dalla sequenza del suo trittico in una scala più vasta per raccogliere in una sola composizione tutta l'Isola della Spree, dall'Altes Museum a Fischer Insel. Accanto disegna uno schema, in cui dispone (in sequenza non dissimile dalla tavola 42 della *Sammlung*<sup>4</sup>) gli attori del *cast of monumental-architectures (artifacts)*. In un disegno preparatorio aveva ulteriormente evidenziato in rosso i monumenti, quegli edifici a nord di Breitestrasse prevalentemente realizzati da Schinkel per rileggere nei fondamenti eterni l'identità della nuova capitale; e in nero quelli a sud, affastellati nel flusso di una storia minore. Distrutto il castello degli Hohenzollern, la città socialista aveva esaltato la divisione data dalla prosecuzione dell'Unter den Linden, contrapponendo due "fori": a nord il Lustgarten racchiuso tra l'Altes Museum, il Duomo e lo Zeughaus oltre la Spree; a sud – quasi rispecchiando il primo, ma dilatandolo – la Marx-Engels Platz, compresa tra i capisaldi DDR, il Palast der Republik, l'Aussenministerium e lo Stadtratsgebäude (nel luogo della schinkeliana Bauschule). Nello

schema accanto al trittico schinkeliano Polesello ridefinisce la topografia del luogo e, attivando le antiche relazioni tra il Lustgarten e il sedime del castello, scioglie la bipartizione/contrapposizione "socialista" in una sequenza spaziale: tra il Lustgarten a nord e il Federal Foreign Office a sud sta, nel luogo del castello, la "copula" dell'unitaria composizione urbana. Non negando dunque nessuno degli strati urbani li sedimentati, afferma il consistere memoriale del luogo e in questo suo valore monumentale fissa la condizione essenziale del progetto. «The PROJECT is a COMPOSITION-PROCEEDING and a FUNCTION-ARCHITECTURE»<sup>5</sup>, introduce la breve relazione. Sul luogo dell'antico castello dispone una complessa composizione di figure, un'architettura a mezzo di architetture, che integrano con i nuovi Conference Center e Library and Media Center le funzioni centrali della rinnovata capitale. Un'alta galleria è l'asse di simmetria compositivo-funzionale della disposizione enleale di tipi architettonici formati da volumi puri, che echeggiano le relazioni del vicino Duomo con la Spree e il paesaggio di figure libere, formato dalla Bauschule (di cui prevede la ricostruzione) e dalla Friedrichswerdersche Kirche. Non diversamente che nel progetto per lo Spreebogen ingaggia una trama di analogie e di ribaltamenti con le preesistenze: *The high density and the slow density: a "not-a-priori" but a choice linked to historical morphology and to the functions of the CENTRAL AREA*<sup>6</sup>. A sud della Werderscher Strasse dispone un isolato – *a compact-machine-architecture* – di edifici in linea, alti otto piani, affiancati lunghi e stretti gli uni agli altri e disposti a inglobare eterogenee preesistenze: *the historical buildings and the ministries* consolidano la densità della più ampia fascia urbana, che comprendendo il suo ampio intervallo include a ovest l'isolato della Reichsbank e a est gli edifici oltre la Spree. Coperture vetrate e possenti colonne di risalita muovono il ritmo serrato dei muri paralleli, attraversati dalle inclinate dei *mechanical conveyors* disposti secondo the *Taleté's theorem*.

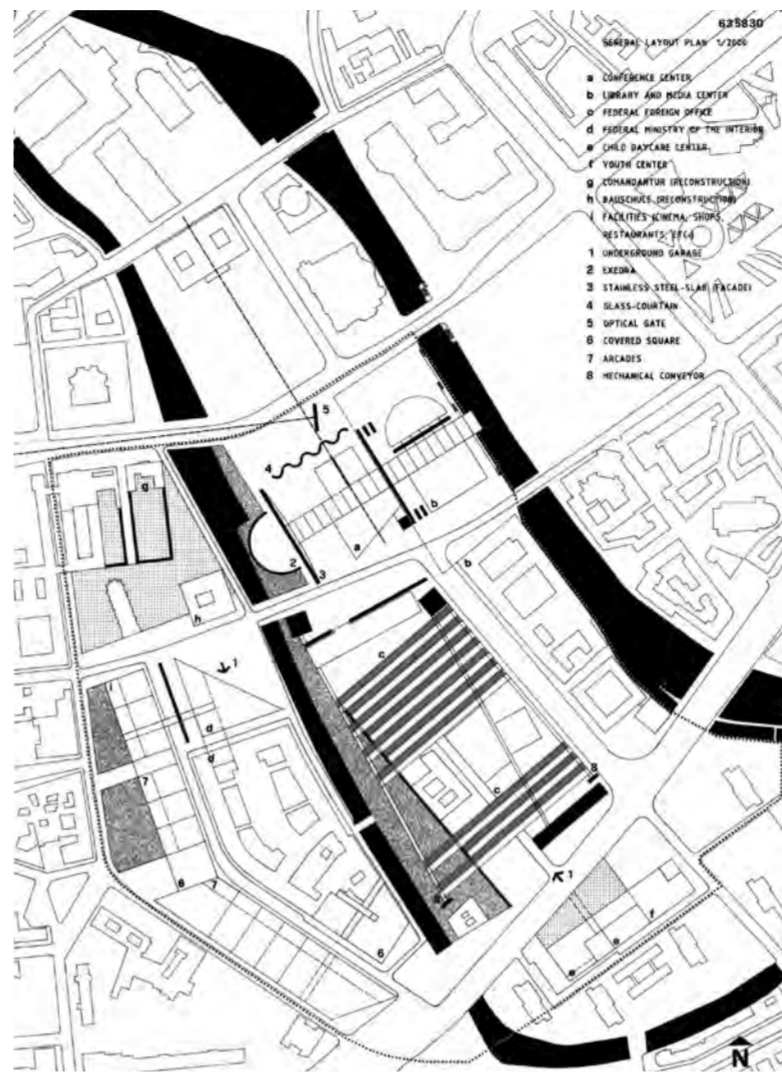


Ma non a questo livello della riflessione sul rapporto con l'antico, con il quale costantemente si misura, sta l'interesse di Polesello per questo luogo: egli non "evolve" rogersianamente il passato nel presente, quella via al futuro delle preesistenze ambientali non è la sua. Se questo luogo non è solo un "caso" di una teoria, come dunque dialogare con la storia? come con Schinkel? come con una storia che riflette sulla storia? Dalle presenze Polesello trae, come da solchi perenni, gli assi generatori del progetto, accrescendo la memorialità del luogo dei musei berlinesi con una composizione di piani posti a concludere, nel vuoto lasciato dalla storia, quelle relazioni spezzate: per ricomporre la scena urbana in una rappresentazione del suo stesso dramma. Dentro la topografia della memoria e del presente, traccia assi compositivi che, fissando in nuove le antiche relazioni, si concludono o attraversano dei piani-limite dello spazio. Prolunga l'asse dell'Unter den Linden – per Schinkel «la via più ampia e bella della città [...] splendida strada, unica»<sup>11</sup> – e traccia l'asse di simmetria dell'Altes Museum per connetterlo al sedime del Castello degli Hohenzollern (non dell'allora esistente Palast der Republik DDR, di cui cancella ogni traccia). L'incrocio, da sempre impossibile, tra i due assi – *the Schloss and the historical angular deflexion between the façade to the Lustgarten and the Unter den Linden. What to do?*, si chiede – è vuoto. Accanto, ruotato rispetto al museo e ortogonale al viale, l'asse dell'Unter den Linden si conclude in un *optical gate*, un piano di dimensioni analoghe alla sezione del viale: un dispositivo visivo, conclusivo e transitivo, un piano-limite di continuità e discontinuità urbana. Ortogonale all'asse dell'Altes Museum innalza un secondo piano, un *glass-curtain*, dalle dimensioni simili a quelle del museo, una parete di vetro ondulata, sulla cui superficie *baroque-miesian* si riflettono in continue deformazioni le architetture del Lustgarten. Un terzo piano, elevato sull'asse che congiungeva il castello alla

loggia monumentale, s'affaccia sulla Spree come uno *stainless steel-slab (facade)*: sull'immensa superficie incisa si riflettono la Bauschule e Friedrichswerdersche Kirche. Questi due piani ortogonali racchiudono l'insieme del nuovo centro politico-culturale: a essi ne aggiunge un altro che, accostato da alti setti in calcestruzzo a segnare le entrate all'antica corte del castello, interseca la galleria-cuore del progetto, segnandola. Chiude la composizione un *quinto piano*, che introduce al Federal Foreign Office: in esso è incastonato il sopravvissuto portale barocco progettato da J.F. von Gothe Eosander, che già il Palast der Republik aveva accolto sulla sua superficie, unica memoria DDR del castello distrutto. In questi piani consiste tutto il progetto di Polesello. Come pronai disgiunti dagli edifici, essi stanno liberi nello spazio, tesi tra le antiche e le nuove architetture: celate dai nuovi piani, queste ultime non si offrono come *facies* della nuova città. Impossibile è la ricostruzione del castello, decostruito nei suoi piani-limite, che mettono in opera la scomposizione della scena urbana, non pacificata dalla mimesi o dall'oblio, ma frantumata dai tagli inferi dai grandi piani, di cui ciascuno palesa i multiversi rapporti con la storia: trasparenza, deformazione, riflessione, trasposizione... «La genesi dell'opera ha un carattere cosmico. Creatore dell'opera è dunque lo spirito. L'opera esiste dunque in astratto prima della materializzazione che la rende accessibile ai sensi dell'uomo»<sup>12</sup>. Riflettendo su queste parole di Kandinsky, Polesello scriveva: «Sulla utilizzabilità del concetto di ARTE MONUMENTALE di WK (W. Kandinsky) in architettura si può proporre (o traslare) così. La composizione [...] raccoglie insieme con i propri termini, con i propri elementi, con il proprio linguaggio solo quegli altri, esterni, elementi intraducibili o giadati o monumenti. La Grande Composizione esige (al fine di un'evidenza) la simultanea presenza di intraducibili e di elementi del soggetto architettonico»<sup>13</sup>. Un dissenso assoluto da quel proposito di

Concorso per l'area dello Spreebogen a Berlino, 1993, con C. Battaino, A. Dal Fabbro, M. Iori, G. Marcialis, F. Polesello, G.B. Polesello: planivolumetria e pianta alla scala urbana.

Concorso per l'area della Spreeinsel a Berlino, 1994, F. Polesello, G.B. Polesello: pianta e assonometria alla scala urbana.



continuità con la città storica che l'IBA e il Planwerk Innenstadt Berlin avrebbero perseguito: invece, attraverso concettualizzazioni dell'arte contemporanea, un più acuto sguardo nel corpo stesso della sua storia. Ma resta per noi inspiegabile perché Polesello non abbia indagato con ulteriori disegni questo progetto urbano: impossibile sì, ma certamente pensato ben oltre il "capriccio" architettonico.

#### Note

1. Le Corbusier, *Concours international d'urbanisme de Berlin, 1958*, in *Oeuvre Complète*, v. 7, Les Editions d'Architecture, Zürich, 1965, p. 230.
2. Il progetto è elaborato con i figli Francesco e Giovanni Battista, con Giusa Marcialis, Claudia Battaino, Armando Dal Fabbro e Massimo Iori tra aprile 1992 e ottobre 1993.
3. G. Polesello, *Quaderno 71*, Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti, Università IUAV di Venezia.
4. G. Polesello, *Quaderno 72*, Fondo Gianugo Polesello, *cit.*
5. Cfr. Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti, *cit.*
6. Il progetto è elaborato con i figli Francesco e Giovanni Battista tra agosto 1993 e gennaio 1994.
7. K.F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, 1866.
8. *Ibidem*.
9. Relazione del progetto, Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti, *cit.*
10. *Ibidem*.
11. K.F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, ed. it. *Disegni di Architettura*, Federico Motta Milano 1991, p. 58.
12. W. Kandinsky, *Tutti gli scritti. Punto e linea nel piano*, a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano 1973, p. 144.
13. G. POLESSELLO, *Quaderno 56*, in *Gianugo Polesello, Dai quaderni*, a cura di G. Rakowitz, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 118.



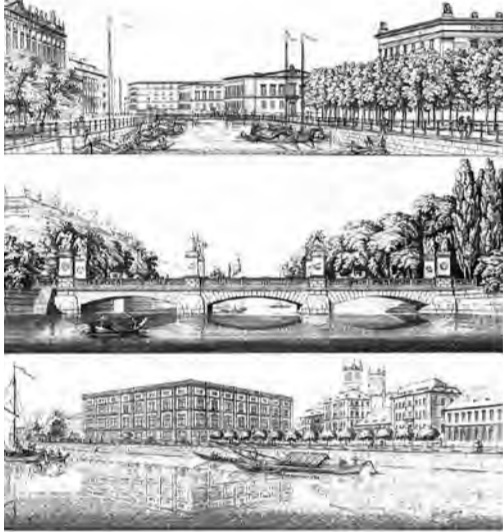
#### The magic realism of Gianugo Polesello

Among the many architectural competitions tendered by Berlin after the fall of the Wall Gianugo Polesello took part in just two: the Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen and the Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreeinsel. For the type of contribution, theme and scales involved they offer him the perfect investigative base: suggestions for ideas which are at one and the same time architectural and urban, dedicated to a fundamental theme of his research, which was so crucial in those years, the new architecture of the central districts in the metropolitan dimension of the city. For the Gruppo Architettura Berlin is the laboratory of the Socialist city – from which come the developments with their divergent approaches in the studies on K.F. Schinkel –, but for Polesello it is also the place of choice for architecture and the city in the 20th century. In his presentation of both projects Polesello lists his masters: Mies van der Rohe, Taut, Mächler, Sheerbart, Häring and above all Hilberseimer. Yet although not mentioned, Le Corbusier is there too, as always, at the root of everything, and manifestly so in the designs for the Spreebogen. Le Corbusier's designs for Hauptstadt Berlin (1961) and Polesello's for the Spreebogen play similar roles in their research, being in both cases an exceptional "manifesto" and the synthesis of studies and proposals over a long period for the contemporary city: «L'heure était venue de profiter de quarante années d'études et d'expérimentations en architecture et en urbanisme», wrote Le Corbusier<sup>1</sup>. Le Corbusier's "three-dimensional town planning" and Polesello's "architecture of the plan" see the city as a large composition. The disposition of Corbusier's architecture designs the city centre on the now erased plan of the old forma urbis as a monumental counterpoint between historical permanence and new figures: the huge skyscraper reinforces the scale of the Unter den Linden, the sinuous row of skyscrapers arranged patte d'oie mingles with the branches of the Spree, a Cartesian skyscraper faces the Altes Museum in place of the castle, a business district is grafted on to the remains of the almost wholly destroyed Potsdamer Platz, a huge curvilinear piazza connects the Bundestag to the new public buildings. The invention of the component elements of the contemporary city is complete in Le Corbusier's case, and at the time of the Spreebogen for Polesello too: the former designs the city as a montage of tried and tested constructions (skyscrapers, redents, museums...), the latter designs the new "urban dominants" as complex architectural units, compositions of grand buildings through architecture, "classifications" in new figures of the function-types which, starting with the Novissime designs and that for the Chamber of Deputies, become for him a permanent investigative polarity. In the same years as the Berlin projects he trials the new architectural

figures of the central areas in the city's metropolitan dimension in "cases": the "case" of Granary Island in Gdansk, the "case" of Garibaldi-Repubblica in Milan, the various projects in Venice, including the synopated interpolation between old and new for the Riatto market and the mirroring of the Cristoforo Sabbadino's sixteenth century urban boundary in the new linear forum at Fondamenta Nove. The project for the Spreebogen<sup>2</sup> is possibly the most complex of his urban compositions, the culmination of many completed projects, as shown by the preliminary drawings which place a large forum on the bend in the Spree, initially circular and somewhat reminiscent of Antolini, then joining to the circumference of the contemporary functions and then progressively fragmenting so as to define complex and disjointed units: the four towers rising above the Spree, the suspended S-shaped piazza, the prism-shaped and cylinder-shaped buildings, the long mechanised pathways, the enclosed piazza, the sequences of linear volumes in glass, the exedrae... «to define a TOPOGRAPHY of existing cities as a critical topography, designed to describe the characteristics [...] and reasoning behind a "project", identifying its contents, project scales, THE PLACES, THE ARCHITECTURES», he writes<sup>3</sup>: on the urban plan, faded by history, a network of regulatory lines determines the compositional and functional relationships, which dispose the site in the new composition of architecture and nature, massing and thinning of architecture-town planning unit. However in this project Berlin for Polesello is a "case", the element of a theory, the proof of a demonstrative and transmittable system of urban composition by function-types. Nonetheless, before submitting the project he started on a second one, for the Spree Island: he worked on both for many months and noted: «WRITING and RE-WRITING (separately and together) the projects for SPREEBOGEN and SPREEINSEL as elements of a sequence in a MONTAGE»<sup>4</sup>. Although for the second competition he prepared just a few draft designs, a few lines of notes<sup>5</sup>, three project boards and one page of presentation, the theoretical bases start here, less from any desire for a demonstration than an intimate and restless reflection on history<sup>6</sup>: for him the link with Berlin is more complex and the city a theatre crowded with masters but which has suffered much, a landscape where one is aware of the ghosts of history reflected in the architecture. The first competition board is divided into two horizontal bands, each consisting of two quadrants In the top left there is a vertical triptych - The Spree and the Schinkel Monuments – comprising three designs taken from the Sammlung Architektonischer Entwürfe<sup>7</sup>: in the centre is the view of the Schlossbrücke, above is the view towards the Packhof, and below towards the Bauschule and the Friedrichswerder Kirche. Of the many

project designs for Berlin included in the Sammlung, Polesello chooses not the ones showing a single building but rather those that arrange them as figures in an urban composition, united by the triptych sequence on a vaster scale to bring together in one composition the whole of Spree Island, from the Altes Museum to Fischer Insel. Alongside he designs a layout, where in a sequence not unlike table 42 in the Sammlung<sup>8</sup> he arranges the actors of the cast of monumental-architectures (artifacts). In a preparatory drawing he had further highlighted the monuments in red, the buildings to the north of Breitestrasse mainly the work of Schinkel in order to re-read the identity of the new capital in the eternal foundations; while to the south, highlighted in black, buildings dotted around in the flow of a lesser history. Following the destruction of the Hohenzollern castle, the Socialist city had exalted the division resulting from the continuation of Unter den Linden, counterposing two "forums": to the north the Lustgarten bounded by the Altes Museum, the Cathedral and the Zeughaus the other side of the Spree; to the south – almost mirroring the former but more spread out – Marx-Engels Platz, one of the cornerstones of the DDR with the Palast der Republik, the Aussenministerium and the Stadtratsgebäude (on the site of Schinkel's Bauschule). In the layout next to the Schinkel triptych Polesello redefines the topology of the site and by activating the old relationships between the Lustgarten and the site of the castle, dissolves the "Socialist" bipartition/counterposition within a spatial sequence: between the Lustgarten to the north and the Federal Foreign Office to the south, in place of the castle is the "copula" of the unitary urban composition. Thus without denying any of the urban strata already present, he affirms the memory consistency of the site which with its monumental value determines the essential condition for the project. «The PROJECT is a COMPOSITION-PROCEEDING and a FUNCTION-ARCHITECTURE»<sup>9</sup>, are the opening words of his short presentation. On the site of the old castle a complex composition of figures has been arranged, an architecture through architecture, which with the new Conference Center and Library and Media Centre integrates the central functions of the renovated capital. A high gallery forms the compositional-functional symmetrical axis of the arrangement of a list of architectural elements formed of pure volumes which echo the relationships of the nearby Cathedral with the Spree, and the landscape cosped by the Bauschule (which would be rebuilt) and the Friedrichswerdersche Kirche. Similarly in the designs for the Spreebogen he deploys a set of analogies and throwbacks to existing buildings: The high density and the slow density: a "not-a-priori" but a choice linked to historical morphology and to the functions of the CENTRAL AREA<sup>10</sup>. South of the Werderscher Strasse he arranges a block – a





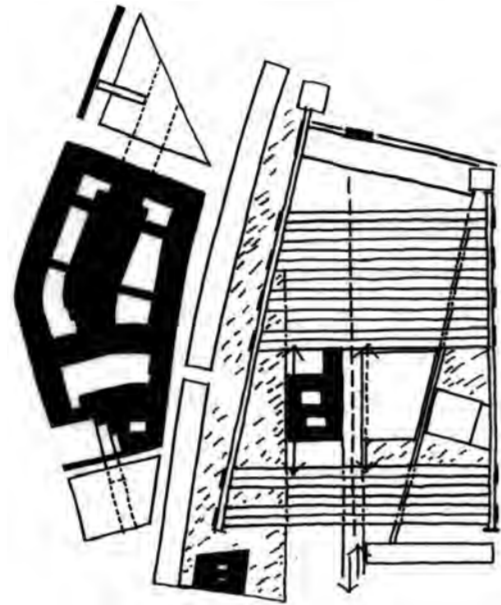
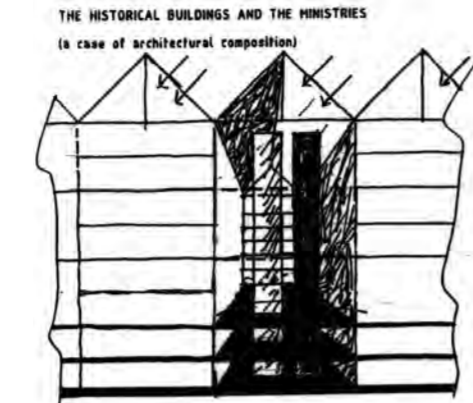
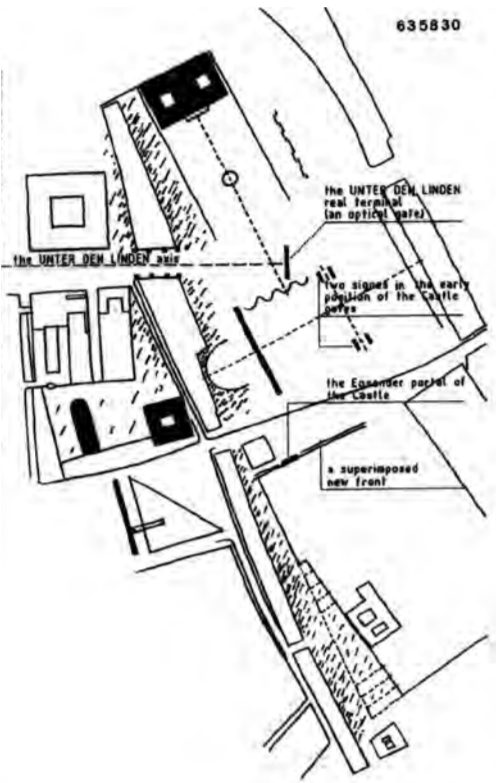
compact-machine-architecture – of buildings in line, eight storeys high, arranged long and narrow side by side and arranged so as to incorporate heterogeneous pre-existing buildings: the historical buildings and the ministries consolidate the density of the broader urban belt, which together with the new development includes the Reichsbankblock to the west and the buildings the other side of the Spree over to the east. Glass canopies and powerful rising columns animate the intense rhythm of the parallel walls, traversed by mechanical conveyors – inclined planes arranged in accordance with Thales’ theorem.

But whilst constantly measuring himself with the relationship with the past, Polesello’s interest in the site lies elsewhere: he does not emulate Rogers in ‘evolving the past into the present, his is not the way forward of pre-existing environments.

If this site is not just a ‘case’ in point of a theory, how then to dialogue with history? With Schinkel? With a history which reflects on history?

Polesello extracts from these presences, as from well-ploughed furrows, the generating axes of the project, increasing the memories of the site of the Berlin museums with a composition of layouts set so as to conclude the relationships broken in the void left by history: so as to recompose the urban scene in a representation of its own drama. Within the topography of memory and the present he traces compositional lines which by fixing the old relationships in the new, conclude or cross surface-limits in space. He extends the axis of Unter den Linden – for Schinkel «the broadest and most beautiful street in the city [...] a magnificent street, unique»<sup>11</sup> – and the symmetrical axis of the Altes Museum to connect it with the site of the Hohenzollern castle (not with the then still standing Palast der Republik DDR, of which he removes all traces). The intersection, hitherto impossible, between the two axes – the Schloss and the historical angular deflexion between the façade to the Lustgarten and the Unter den Linden. What to do?, he asks – is empty. Alongside, rotated at an angle to the museum and orthogonally with respect to the boulevard, the axis of Unter den Linden concludes in an optical gate, a dimensional plan analogous to the section of the boulevard: a visual device which is both conclusive and transitive, a surface-limit of urban continuity and discontinuity.

Set orthogonally to the axis of the Altes Museum is a second plan, a glass-curtain, with dimensions similar to those of the museum, a wall of undulating glass, on the Miesian-Baroque surface of which is reflected in a continuous deformation the buildings of the Lustgarten. A third plan, elevated on the axis that formerly connected the castle to the monumental loggia, overlooks the Spree like a stainless steel-slab (facade): the huge incised surface reflects the Bauschule and the Friedrichswerdersche Kirche. These two orthogonal



layouts enclose the ensemble of the new political-cultural centre: to this is added another which flanked by high concrete partitions indicating the entrances to the old castle courtyard, intersects the gallery at the heart of the project, marking it out. The composition is concluded by a fifth surface, which leads to the Federal Foreign Office: this level incorporates the surviving Baroque gate designed by J.F. von Gothe Eosander, which had earlier been set in the wall of the Palast der Republik, the DDR’s sole reminder of the destroyed castle. These surfaces are at the heart of Polesello’s project. Pronaos detached from the buildings and standing free in space, between the old and the new: hidden by the new layouts, the new buildings are not the faces of the new city. The castle cannot be rebuilt, having been deconstructed in its surface-limits, which implement the decomposition of the urban scene, unpacified by mimesis or oblivion, but fractured by the cuts delivered by the large planes where each one shows its multiple relationships with history: transparency, deformation, reflection, transposition...

«The genesis of the work is cosmic in character. So the creator of the work is the spirit. This means the work exists in abstract before its materialisation which make it accessible to human senses»<sup>12</sup>. Reflecting on these words of Kandinsky’s, Polesello wrote: «As to how usable WK’s (W. Kandinsky) concept of MONUMENTAL ART is in architecture, we might suggest (or transpose) it thus. The composition [...] brings together with its own terms, its own elements, its own language, only the other, external, elements which are untranslatable or already-given or monuments. The Grand Composition demands (by way of evidence) the simultaneous presence of untranslatables and elements of the architectural subject ».<sup>13</sup> Total disagreement then from the idea of continuity with the historical city as pursued by the IBA and the Planwerk Innenstadt Berlin: rather, through the conceptualisation of contemporary art, a more acute focus on the actual corpus of its history.

However we still cannot explain why Polesello did not investigate this urban project with further designs: inexplicable maybe, but undoubtedly thought out well beyond the architectural ‘capriccio’.

#### Notes

1. Le Corbusier, Concours international d’urbanisme de Berlin, 1958, in *Oeuvre Complète*, v. 7, *Les Editions d’Architecture*, Zürich, 1965, p. 230.
2. The project was prepared with his sons Francesco and Giovanni Battista, and with Giusa Marcialis, Claudia Battaino, Armando Dal Fabbro and Massimo Iori between April 1992 and October 1993.
3. G. Polesello, Quaderno 71, *Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti, Università IUAV di Venezia*.
4. G. Polesello, Quaderno 72, *Fondo Gianugo Polesello*, cit.

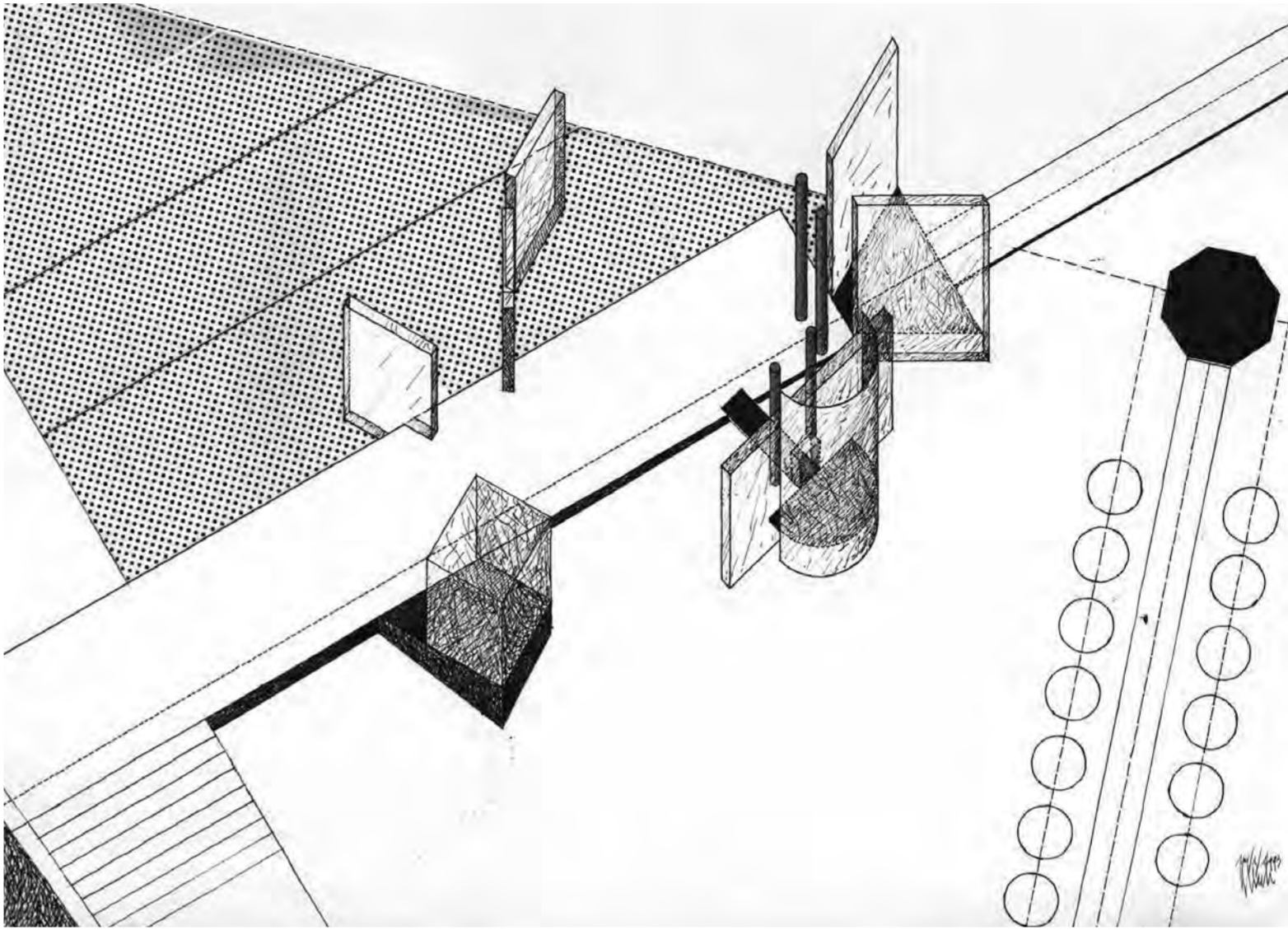
Concorso per l’area della Spreeinsel a Berlino, 1994. F. Polesello, G.B. Polesello: i monumenti di Schinkel sulla Spree; schemi di progetto.

5. Cfr. *Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti*, cit.
6. The project was prepared with his sons Francesco and Giovanni Battista between August 1993 and January 1994.
7. K.F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, 1866.
8. *Ibidem*.
9. Presentation of the project, *Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti*, cit.
10. *Ibidem*.
11. K.F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, ed. it. *Disegni di Architettura, Federico Motta Milano 1991*, p. 58.
12. W. Kandinsky, *Tutti gli scritti. Punto e linea nel piano*, ed. P. Sers, Feltrinelli, Milan 1973, p. 144.
13. G. Polesello, *Quaderno 56*, in *Gianugo Polesello, Dai quaderni*, ed. G. Rakowitz, *Il Poligrafo, Padua*, 2005, p. 118.

## Teatro – Gran Teatro

Completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, 1993  
Concert Hall sul Waterfront a Copenaghen, 1993  
*Luca Montiza*

Quello che interessa mostrare di più è il Disegno del Teatro (p. 36), una assonometria monometrica al tratto, poco nota e poco pubblicata, ma che raccoglie e sintetizza bene la concezione tipologica dell’architettura di Polesello, dove la geometria della disposizione funzionale attraversa la composizione “esterna” fatta di elementi autonomi, alla scala urbana, di paesaggio e raggiunge la composizione “interna” che forza l’idea di spazio, abitabile, attraversabile dell’edificio. Ma al tempo stesso, in un commovente sforzo di dichiarazione di una propria necessità, rappresenta il lavoro stesso dell’architetto. I due progetti qui presentati – uno un teatro



vero e proprio, l’altro una specie di dispositivo concettuale-teatrale – hanno alcuni caratteri comuni e nascono in un periodo ben definito, in cui ancora molto vivi erano i legami tra lo Iuav di Venezia e la scuola di Milano, negli intensi scambi del Dottorato di ricerca. Serve premettere che nell’esperienza (di chi scrive) al Dottorato di ricerca in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia in quegli anni, si era trattato il tema della tipologia del teatro con relatori Guido Canella e Gianugo Polesello riuscendo così ad inseguire le loro due diverse concezioni, comunque accomunate dall’idea del teatro come una “prima” tipologia, l’inizio del pensiero tipologico dell’architettura intesa come fatto civile. Per Polesello l’idea di teatro è qualcosa che torna al disegno iniziale dei primi teatri greci arcaici e vitruviani, dalle immagini dell’archeologia classica della cavea antica, dall’archetipo del teatro classico come antecedente primo nella sua definizione geometrica, in una forma ideale che si imprime nella mente dell’architetto una volta per tutte e da questa ritorna.

Altri aspetti legano questi due progetti. Uno riguarda la loro contemporaneità (1993) e il fatto che essi sono stati ripresi a distanza di tempo, testimoniando una stabilità dell’idea stessa e di una persistenza. Infatti il progetto per il Sacro Monte di Arona ha avuto un antecedente due anni prima con un viaggio in compagnia di Ignazio Gardella, con appunti disegnati, mentre il progetto per Copenaghen è stato poi ripreso e approfondito con alcuni successivi disegni.

La recente pubblicazione di Gundula Rakowitz della raccolta dei quaderni di appunti e disegni<sup>1</sup> – con alcuni riscontri sulla compresenza di questi due progetti anche su uno stesso quaderno – conferma e illustra molto bene questa volontà di Polesello di fissare temi e figure in modo ricorrente, fino a spiegare certi progetti attraverso altri, in una sorta di discorso continuo delle forme, una unità di tempo teatrale. Un secondo aspetto, più interno, che lega questi due progetti è relativo alla forzatura del disegno geometrico nelle trasparenze (reali e

immaginarie) della tipologia e dei materiali (pareti di vetro, transenne) che coincide anche con una prima iniziale sperimentazione delle nuove tecniche di rappresentazione con computer, sia per le sue concrete possibilità di visualizzazione dello spazio che per il riflesso sulle tecniche di disegno tradizionale. Il progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona nasce su invito di Guido Canella, per la rivista «Zodiac 9», per un numero monografico dedicato alla Milano borromaica. Del Sacro Monte di Arona, tre sono le cappelle rimaste, oltre al santuario e alla statua monumentale, il “Colosso” di San Carlo. Tra gli altri invitati a dare un contributo c’era Giovanni Testori. Il suo libro *Il gran teatro montano*, del 1965, riscopriva l’imponente ciclo artistico di una lunga stagione tra Rinascimento e Barocco intorno al Sacro Monte di Varallo e l’opera di Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo, fissando storicamente il territorio montano prealpino in un contesto figurativo. La fortunata denominazione di “gran teatro montano” richiama senz’altro all’idea di paesaggio, ma nella sua profondità, dall’interno delle sue funzioni e dei suoi ruoli specifici, in modo del tutto diverso da come lo si può intendere correntemente.

Questo sistema territoriale, discontinuo, di insediamenti e monumenti, era stato definito da Guido Canella una *diffusione museale*, sviluppata nell’architettura della Milano borromaica come consolidamento di un territorio anche marginale, determinando di fatto un *hinterland* profondamente radicato nella storia. Da qui, il termine di *hinterland* riferito alla periferia milanese e lombarda, disseminato di monumenti, a rinsaldare un territorio che è anche un territorio industriale, così come lo conosciamo noi. Questo termine, usato così da Canella, ha sempre appassionato Polesello, al punto da utilizzarlo lui stesso, riferito ai suoi progetti per Venezia e il suo territorio. Il progetto di Polesello per il Sacro Monte trasforma la linea spezzata del percorso processionale di risalita in un disegno a triangolazioni di matrice più urbana, formando

Progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, 1993: tavola assonometrica di progetto.

una nuova geometria dei percorsi in senso “antiprocessionale” e più sintetico. Viene concretizzato il triangolo dato dalle tre cappelle superstiti e costruita la geometria di una nuova piccola città composta da pochi elementi. Le cappelle sono completate da un sistema aperto di elementi finiti, di quinte, che Polesello immaginava come monoliti in vetro, a ritagliare alcuni punti di vista prospettici privilegiati rispetto al paesaggio circostante. Nel disegno a matita di Polesello è rappresentato il lago e l’altra sponda del lago Maggiore, ma è chiaro che, pur sopraffatto dalla forza del paesaggio alpino, questo non è da considerare come un progetto “di paesaggio”, per come lo si intende oggi in una idea di “fruizione-paesaggistica”, di esercizio accademico. Questo disegno nasce invece dalla sua concezione tipologica e dalla determinazione funzionale di ricercare un senso attuale alla devozione religiosa, è generato cioè dall’interno, dall’idea di concepire un organismo che aggrega punti di vista e punti di stazione, con ruolo di raccoglimento e di preghiera. Nel momento in cui si affacciano nel paesaggio, queste nuove architetture lo penetrano, cercando l’*hinterland*, le sue funzioni, i suoi punti consolidati e di stazione. Non è dunque un paesaggio continuo, ma è un paesaggio discontinuo fatto di elementi finiti e di monumenti autonomi.

Nei rendering del modello a computer, il caratteristico disegno al tratto, lineare e trasparente di Polesello viene sostituito dalla semitrasparenza della materialità del vetro e dai volumi dei corpi opachi, guadagnando forse uno stile più pittorico e coloristico, mai prima sperimentato e senz’altro memore della figurazione barocca. “Le colonne di vetro sono le colonne del Danteum di Terragni, le lastre trasparenti-colorate ripropongono una Alpine Architektur sul lago. Insieme, colonne e muri di vetro, definiscono fondali, quinte, personaggi in una composizione scenica di figure-simboli di una architettura astratta, lucida nel vasto teatro alpino. Non mi sono riproposto di ricostruire la sequenza delle cappelle mancanti; non ho

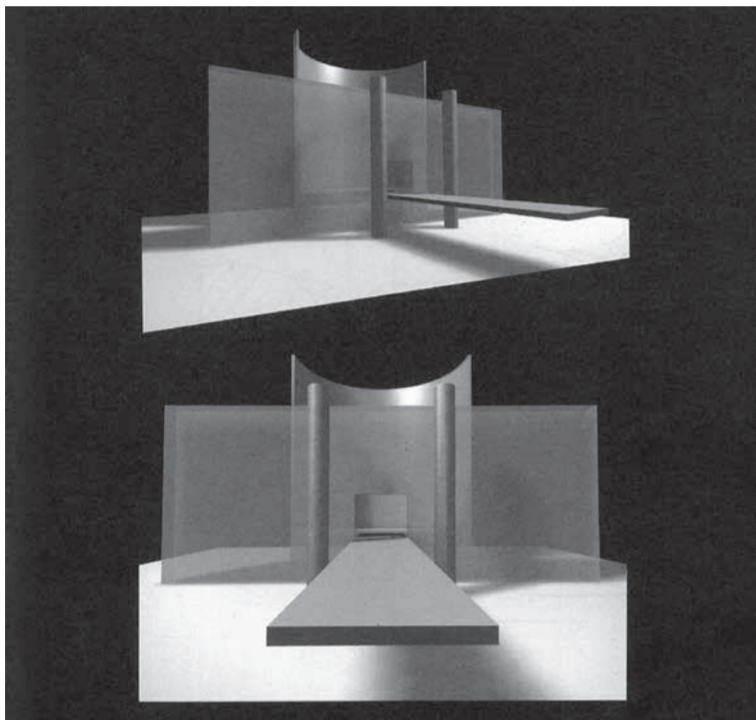
ritenuto di ripetere la successione definita e ritmata di luoghi scenici come tappe di una conoscenza di eventi o di fatti legati alla vita di San Carlo o al Nuovo o Antico Testamento. Ho preferito la via della simultaneità non sistematica della compresenza o della “confusione”, istituendo un «prima», un luogo di catecumeni, di preparazione e di studio nel quale stare, all’origine del percorso verso la grande statua di San Carlo.”

*Il percorso, allora, non è un rito processionale; rappresenta la tensione in una direzione*<sup>2</sup>. Il progetto di concorso per la Concert Hall di Copenaghen è invece il progetto di un teatro-sala per concerti vero e proprio, tipologicamente e funzionalmente definito al punto da voler richiamare esplicitamente l’archetipo vitruviano del teatro classico.

Insieme alla ricostruzione dell’ipotetico disegno del teatro di Vitruvio, intersecando lo schema greco con quello romano, Polesello richiama alla memoria il libro dell’archeologo Carlo Anti, *Teatri greci arcaici* (1947), un testo moderno molto suggestivo quanto oramai dimenticato, sull’origine della tipologia, anzi dell’archetipo del teatro classico nel rapporto tra cavea e scena. Da qui Polesello fissa tre punti di una sequenza di trasformazione della tipologia da combinarsi nel progetto: la costruzione dell’odeon quadrato (il più antico), presunto “derivato tipologico” del teatro circolare; la cavea semicircolare che ha come primo “architeatro” il Teatro di Dioniso ad Atene; la configurazione dell’edificio-teatro romano con sottostrutture murarie (Teatro di Marcello a Roma) e integrazione di più funzioni (il sistema del Teatro di Pompei con teatro, odeon, corte porticata-palestra ginnasio). Allo stesso modo il progetto combina i tre elementi gerarchicamente più importanti: l’impianto planimetrico della cavea circolare (con due sale su due livelli sovrapposti); l’odeon quadrato (disallineato seguendo la sponda del canale); il portico (con foyer e biblioteca affacciato sull’acqua). La dinamica dei percorsi lega e combina le diverse tipologie secondo la tradizione “cinematica” dell’architettura moderna, con la strada veicolare di scorrimento



Progetto per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, 1993; viste del modello computerizzato; tavole di progetto con disegno di studio e pianta del Sacro Monte.



interposta tra le sale principali e il resto e il sistema di rampe e scale pedonali che unisce le varie parti interne e il sistema urbano lungo la sponda.

I disegni planimetrici sono molto espressivi e nella loro sintesi spaziale e distributiva eludono in parte la matericità costruttiva, che come in altri progetti di Polesello, viene dopo, a precisarsi successivamente. Lo schema del teatro richiama nelle sottostrutture il Teatro Marcello, con la raggiera dei setti murari e nel colonnato (palladiano) e il muro che seguono l'arco semicircolare perimetrale.

A questo punto però interviene un fatto spaziale decisamente inedito nel delimitare lateralmente la cavea in uno spazio quadrato (ancora come nell'odeon di Pompei), ma attraverso un sistema a telaio da cui si affacciano delle balconate. Polesello definisce questo telaio come memoria di un sistema divisorio costruttivo tardoantico (in particolare nelle "transenne" marmoree della cattedrale di Torcello). Ma in realtà non ci vuole dire fino in fondo che questo è il reticolo che appare nel teatro a palchi, democraticamente aperti a loggia nel teatro "riformato" di fine Settecento. Si combina così, nell'orbita gradonata del teatro a cavea lo spazio a pozzo verticale del teatro a palchi.

"I disegni spiegano il tipo di procedimento compositivo adottato. Non so fare se non partendo dalla pianta. Ogni edificio, ogni funzione, deve assumere come proprio oggetto, come luogo di partenza il piano, il suolo, anche accidentato, ma sempre proiettabile su una superficie orizzontale.

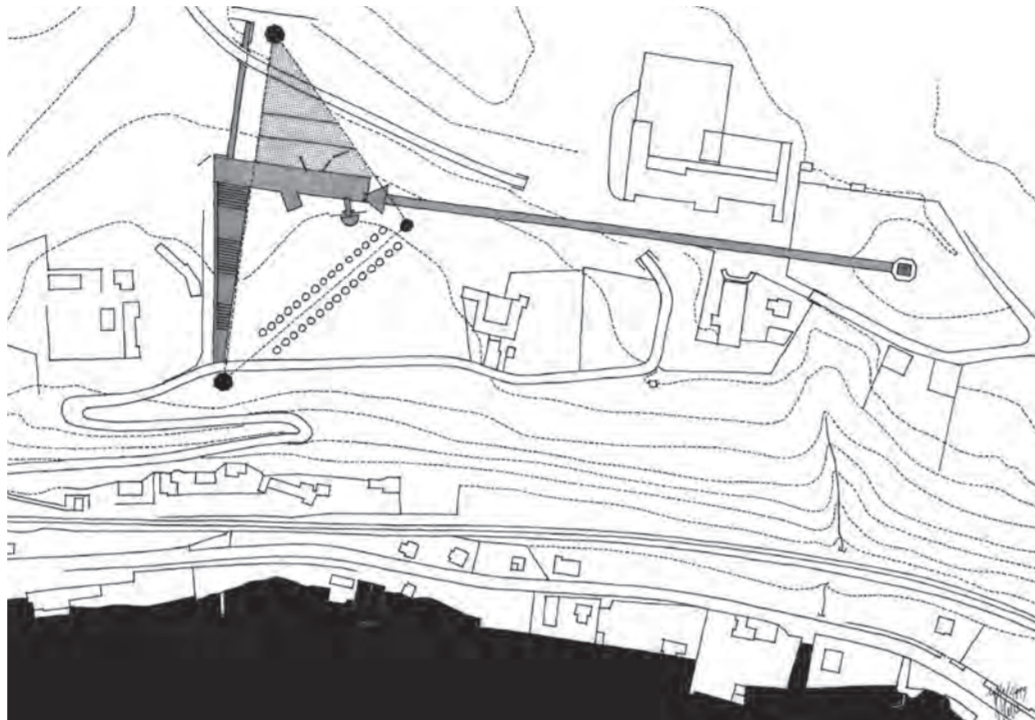
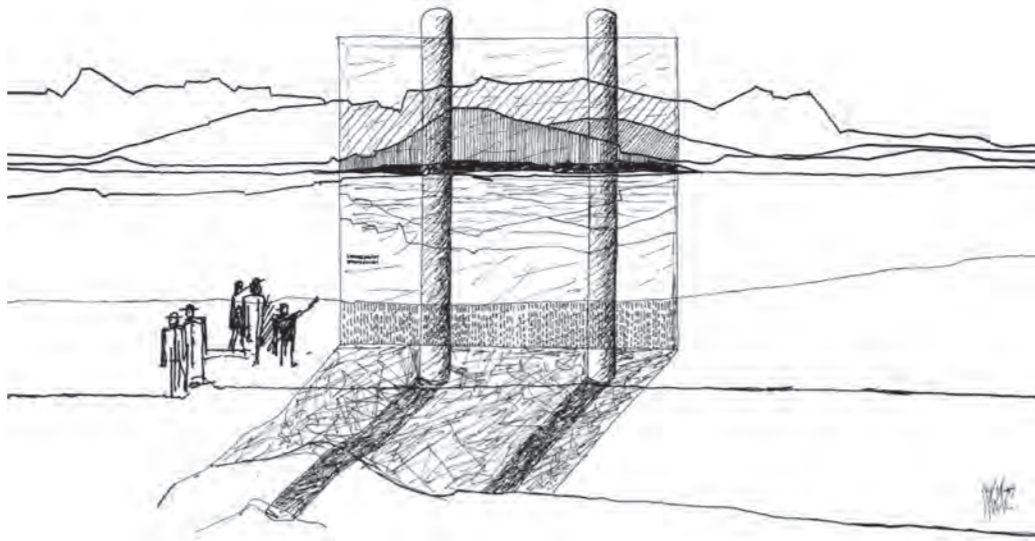
La pianta conduce. Comporre in modo bidimensionale è tipico della pittura astratta; ed è tipico della «composizione pittorica». La riduzione dell'architettura alla bidimensionalità come emblema di un valore spaziale complesso: anche se non è riducibile a questo, sempre io credo che questo sia l'atto di partenza".<sup>3</sup>

Nel riprendere a distanza di qualche mese questo progetto, Polesello elabora ulteriori e diversi disegni, a mano libera e a colori, dove entra

nella materia dei segni. A questo punto il grande emiciclo che chiude la cavea diventa in vetro, o forse in vetrocemento, con ipotetiche tende a cortina, concretizzando la contraddizione originaria paradossale per un teatro moderno – e dell'idea stessa dell'architettura di vetro – provocatoriamente già messa in pratica da Mies van der Rohe nel progetto per il Teatro di Mannheim, esplicitamente citato da Polesello – ma forse prima ancora nei fantastici allestimenti teatrali di Gottfried Semper per il Crystal Palace di Londra. E ancora, seguendo il riferimento miesiano, viene riproposta l'estroffessione strutturale delle due grandi travi reticolari in acciaio che sostengono la copertura e ne confermano il carattere di un nuovo moderno fronte di facciata.

Dunque il Disegno del Teatro, oggetto centrale di questo discorso, è un disegno in assonometria, assonometria monometrica, che ancora utilizza le tecniche delle avanguardie nel sintetizzare il rapporto tra piani bidimensionali dell'impronta tipologica con le conquiste spaziali, nel definire, infine, una rappresentazione figurativa sul piano del quadro del disegno, con un lavoro paziente coi metodi dell'arte astratta.

Questo disegno rappresenta l'essenza tipologica dell'interno dello spazio teatrale. È un disegno in trasparenza, ma è una semitrasparenza in realtà, che fa propria e supera la tecnica del *wireframe* del disegno a computer, selezionando e separando i volumi da porre in solido da quelli da porre in trasparenza, mantenendone intuitivamente la loro consistenza spaziale e di inclusione reciproca. L'involucro generale è trasparente, ma le colonne, le gradinate e le "transenne" sono elementi finiti che si sovrappongono per trasparenze diverse. Emerge il sistema dei percorsi, il giro delle rampe attraverso gli spazi e determina una propria autonomia di circolazione. Emerge l'impronta stereometrica e la verticalità del teatro, anche se in realtà le sale sono abbastanza schiacciate, ma l'idea di verticalità dello spazio teatrale permea. Le "transenne", i reticolati verticali, terminano ad angolo, formando i palchi come nel teatro barocco, affacciati in modo ottimale rispetto alla



scena.

Per scongiurare e rifuggire, infine, da una interpretazione, anche carica di vicinanza e adesione e affetto, che vede l'iper-razionalismo di Polesello come una dimensione mentale, perfino esoterica, che sconfinava nel "disegno automatico" e nella messa in scena dadaista, va riconosciuta una sua chiara consapevolezza del ruolo dell'architettura, ancora più lucida oggi di fronte alle crisi attuali, che preludono tragicamente a una sua scomparsa, da contrastare con un lavoro sapiente di definizione di elementi irrinunciabili.

Il bellissimo e paradigmatico titolo *Geometria in funzione* era il nome di una raccolta di studi del suo gruppo di ricerca del 1985, nel quale compariva a premessa il suo scritto *L'architettura in funzione*. Quegli anni erano anche anni di ricostruzione di un gruppo, il "Gruppo architettura", nato nel 1968 allo IUAV e richiamato a formare il primo ciclo del Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica nel 1983, di cui poi Polesello – dopo la parentesi come Deputato della Repubblica – fu coordinatore.

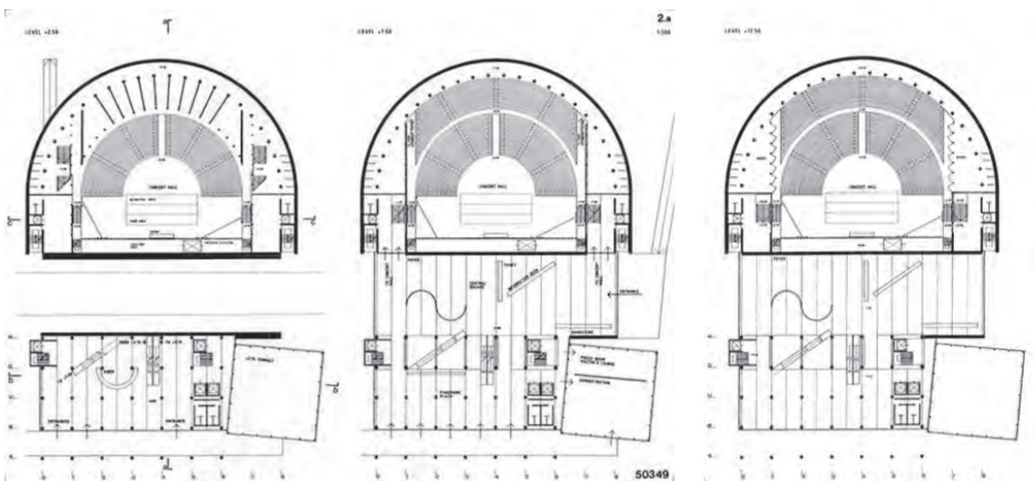
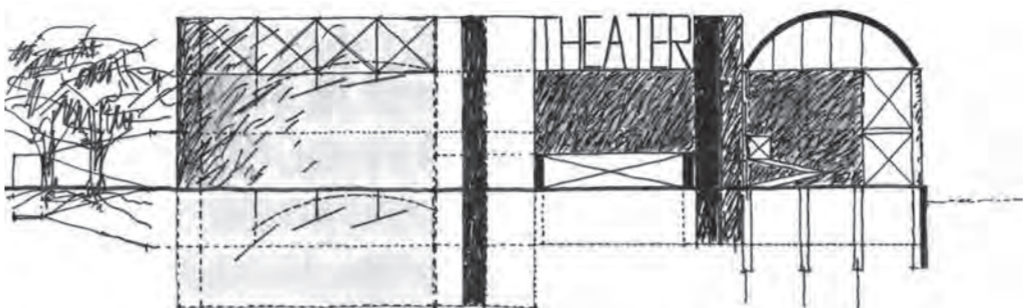
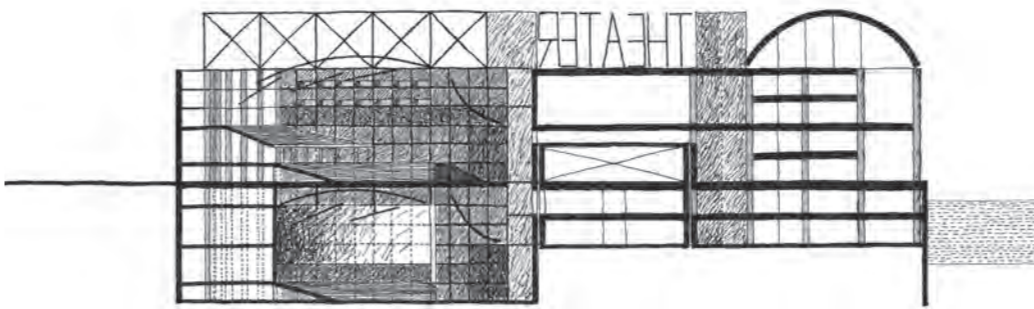
Nella *Geometria in funzione*, dunque, Polesello pone al centro del lavoro progettuale la *tipologia* – un termine che oramai terrorizza gli stomaci deboli. *Tipologia* intesa come strumento di distribuzione e geometria, trasmissibile e replicabile nella storia. Superando l'affabulazione linguistica a lui cara, nel testo cita Wittgenstein: "il linguaggio come posto di manovra", dove in architettura *linguaggio* si può identificare con *tipologia* e si rende utilizzabile "giorno per giorno" nella quotidiana lotta per la legittimazione dell'operare architettonico in un mondo di relazioni interdisciplinari.

"Ciò vuol dire, ad esempio, che il problema della tipologia in architettura deve mostrare la necessità di provvedere ad una costruzione che sia non soltanto «costruzione mentale», ma trovi riflesso immediato nell'uso applicativo. Il che significa proporre, in altre parole, il ruolo della tipologia, dello studio dei tipi (ed anche delle procedure compositive per tipi) nella progettazione architettonica".<sup>4</sup>

Qual è il vero ruolo dell'architettura dunque? Non è forse ancora quello antico, quello di Vitruvio? Ancora quello della distribuzione funzionale e della distribuzione tipologica, dell'*organismo*, del *montaggio*, in cui l'architetto risolve la combinazione degli spazi attraverso le diverse geometrie e le diverse funzioni conferendogli espressione di vita? Questa concezione tipologica di Polesello, identificabile più apertamente con gli studi del Gruppo Architettura<sup>5</sup> e con le scuole di Milano e Venezia degli anni Sessanta e Settanta – insieme a Canella, Semerani, Tentori, Aymonino, Rossi, Dardi, Grassi e gli altri – perdura ancora nel fondo delle nostre esperienze e per noi oggi rappresenta forse la sola possibilità che l'architettura ha di poter sopravvivere nella condizione attuale e contemporanea, in cui diverse competenze, diverse conoscenze, si assommano e tendono a mescolarsi tra di loro in un sistema che ormai è veramente multidisciplinare e olistico.

#### Note

- G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Il Poligrafo, Padova 2015; si vedano in particolare alcuni riferimenti e schizzi relativi ai quaderni 37, 41, 42, 46.
- G. Polesello, *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo*, in «Zodiac», n.9, 1993, p. 108 e ss.
- G. Polesello, *Concert Hall sul Waterfront a Copenhagen*, in *La città del Teatro*, a cura di C. Quintelli, Editrice Abitare Segesta, Milano 1995, p. 198.
- G. Polesello, *L'architettura in funzione*, in *La geometria in funzione*, a cura di P. Grandinetti, Cluva, Venezia 1985, p. 9.
- Tra le poche ricostruzioni del dibattito teorico del Gruppo Architettura dello Iuav va senz'altro ricordato il convegno curato in quegli stessi anni (1992) da Gianugo Polesello, *L'esperienza del Gruppo Architettura*, tenutosi a Vicenza in occasione della mostra dedicata al suo lavoro, introdotto da Gardella e con conclusioni di Canella.



*Theatre – Grand Theatre Completion of the Sacro Monte di San Carlo in Arona, 1993 Concert Hall on the Waterfront in Copenhagen, 1993.*

*My focus here is the Design for the Theatre (p. 36), an isometric axonometric sketch, little known and little published, but which brings together in synthesis the typological conception of Polesello's architecture where the geometry of the functional arrangement traverses the 'external' composition consisting of autonomous elements of landscape on an urban scale, to join the 'internal' composition which reinforces the idea of the building's space, habitable and traversable. But at the same time, in a moving effort to declare a personal need, it also represents the architect's very essence.*

*The two projects with which we are here concerned, one a real theatre, the other a kind of conceptual-theatrical device, have a number of features in common and date from a very specific period, when there were still strong ties between the IUAV in Venice and the School of Milan, with a significant number of doctonate exchanges. I should add that in my own experience at the time when working on my Doctorate in Architectural Composition at the IUAV Venice, on the topic of theatre typology my supervisors were Guido Canella and Gianugo Polesello and so I was able to follow their two different conceptions, albeit sharing the idea of the theatre as a 'prime' typology, the start of the typological idea in architecture understood as a civic fact. For Polesello the idea of theatre is something which refers back to the initial design of the first Archaic Greek and Vitruvian theatres, from the images of Classical archaeology of the antique cavea. From the archetype of the Classical theatre as prime antecedent with its geometrical definition, into an ideal form imprinted on the mind of the architect once and for all and always a point of reference.*

*There are other aspects which these two projects share. One regards their contemporariness (1993), and the fact that they were taken up again after a certain time lapse, testimony to the constancy and persistence of the idea in itself. Indeed, the designs for the Sacro Monte in Arona were foreshadowed two years previously on a journey undertaken with Ignazio Gardella, with illustrated notes, the Copenhagen designs being taken up again later and amplified with additional drawings. The recent publication by Gurdula Rakowitz of the collected notebooks of notes and drawings<sup>1</sup> – with some instances of the two projects being in the same notebook – confirm and illustrate very well Polesello's desire to fix certain themes and figures on a recurring basis, going so far as to explain certain projects in terms of others, in a sort of ongoing dialogue of forms, a unit of theatre time. A second, more internal aspect, which links these two projects concerns the forcing of the geometric design in the transparencies (real and imaginary) of the typology*

*and materials (glass walls, barriers) which also coincides with a first initial experimentation with new computer-aided representational techniques, both for the concrete possibilities of visualisation and for its influence on traditional drawing techniques.*

*The project for the completion of the Sacro Monte di San Carlo in Arona came about as a result of an invitation from Guido Canella, for the magazine «Zodiac 9», for a special issue dedicated to the Milan of St Carlo Borromeo. Three chapels survive on the Sacro Monte in Arona, in addition to the sanctuary and the monumental 'Colossus' statue of the saint. Amongst the others invited to participate there was Giovanni Testori. His 1965 book Il gran teatro montano was a rediscovery of the impressive artistic cycle of a long period between the Renaissance and Baroque focussed on the Sacro Monte in Varallo and the work of Gaudenzio Ferrari and Tanzio da Varallo, giving a historical figurative context to this territory in the foothills of the Alps. The felicitous choice of phrase 'grand theatre in the mountains' certainly evokes the idea of the landscape, but also its depth, from within its functions and specific roles, in a totally different manner from how it tends to be understood nowadays.*

*This discontinuous territorial system of settlements and monuments was defined by Guido Canella as a museum spread, developed in the Milan of Borromeo as the consolidation of relatively marginal land, creating in fact a hinterland very much rooted in history. Thereafter, the term hinterland referring to the outskirts of Milan and of Lombardy, with a sprinkling of monuments, to consolidate a territory which is also industrial, as we are well aware. This term, used thus by Canella, has always appealed to Polesello, to the point of his using the term himself and in reference to his projects for Venice and its surrounding area.*

*Polesello's designs for the Sacro Monte transform the broken line of the ascending processional way into a design of triangulations with a more urban matrix, creating a new geometry of pathways in an 'anti-processional' and more synthetic direction. The triangle of the three surviving chapels is reinforced in a geometry creating a new little city consisting of just a few elements. The chapels are completed by an open system of finite elements as backdrops in the form of monoliths in glass, to frame privileged prospects of the surrounding landscape. In Polesello's pencil drawing the lake and the opposite shore of Lake Maggiore are shown, but it is clear that despite being dominated by the mountain landscape this should not be seen as a 'landscape project', as the term is understood today in the sense of a 'landscape-to-be-enjoyed' academic exercise. This design on the other hand derives from the typological conception and the functional resolve to search for a contemporary meaning to religious devotion, generated in other words from within, from the idea of conceiving an organism which*

Concert Hall sul Waterfront a Copenhagen, 1993, con F. Polesello, G.B. Polesello: sezione e prospetto (seconda versione); piante alle quote della concert hall, della balconata, delle logge, della sala prove interrata; planimetria.

*brings together view points and station points as places to reflect and to pray. Where they face out onto the landscape these new structures penetrate it seeking the hinterland with its functions, its points of consolidation and station points. So it is not a continuous landscape but a discontinuous landscape made up of finite elements and autonomous monuments.*

*"In preparing the computer model, Polesello's characteristic drawing, linear and transparent, is replaced by the semi-transparency of the materiality of the glass and the volumes of the opaque bodies, maybe in the process acquiring a more painterly and coloured style, never previously tried and undoubtedly reminiscent of Baroque figuration.*

*The glass columns are the columns of Terragni's Danteum, and the transparent-coloured slabs recreate alpine architecture in a lakeside setting. The glass columns and walls jointly define backdrops, sets and characters in a stage composition of symbolic figures rendered in lucidly abstract architecture in a huge alpine theatre.*

*I decided not to reconstruct the sequence of missing chapels, having no wish to recreate a rhythmic succession of clearly defined scenic sites as a narrative of events or facts associated with the life of St. Carlo or the Old and New Testaments.*

*I preferred the unsystematic simultaneity of "confusion", of events that are co-present rather than sequenced. This is why I created a catechumenal site at the foot of the path leading to the great statue of the saint where people can prepare themselves and study. So the pathway isn't a processional rite; it represents tension leading in a certain direction".<sup>2</sup>*

*The competition designs for the Copenhagen Concert Hall on the other hand feature a genuine theatre auditorium for concerts, typologically and functionally defined to the extent of explicitly seeking to evoke the Vitruvian archetype of the Classical theatre. Together with the reconstruction of Vitruvius' hypothetical theatre design, intersecting the Greek model with the Roman, Polesello brings to mind the book by the archaeologist Carlo Anti, Teatri greci arcaici (1947), a highly evocative modern text despite its tending to be overlooked nowadays, on the origin of the typology, or rather the archetype of the Classical theatre in the relationship between cavea and scena.*

*From this Polesello fixes three points in a sequence of transformation of the typology to be brought together in the project: the construction of the square odeon (the oldest), presumed 'typological derivation' of the circular theatre; the semi-circular cavea which has as first 'architheatre' the Theatre of Dionysus in Athens; the configuration of Roman theatre building with masonry sub-structures (the Theatre of Marcellus in Rome) and the incorporation of other functions (the Theatre at Pompeii with theatre, odeon, colonnaded courtyard-*

*gymnasium school). In the same way the project combines the three elements which are hierarchically the most important: the planimetric arrangement of the circular pit (with two rooms on two superimposed levels; the square odeon (out of alignment following instead the edge of the canal); the portico (with foyer and library facing the water. The dynamic of the pathways links and combines the various typologies in line with the 'cinematic' tradition of modern architecture, with a dual carriageway running between the main rooms and the rest and the system of ramps and pedestrian stairways uniting the various interior elements and the urban system along the water's edge.*

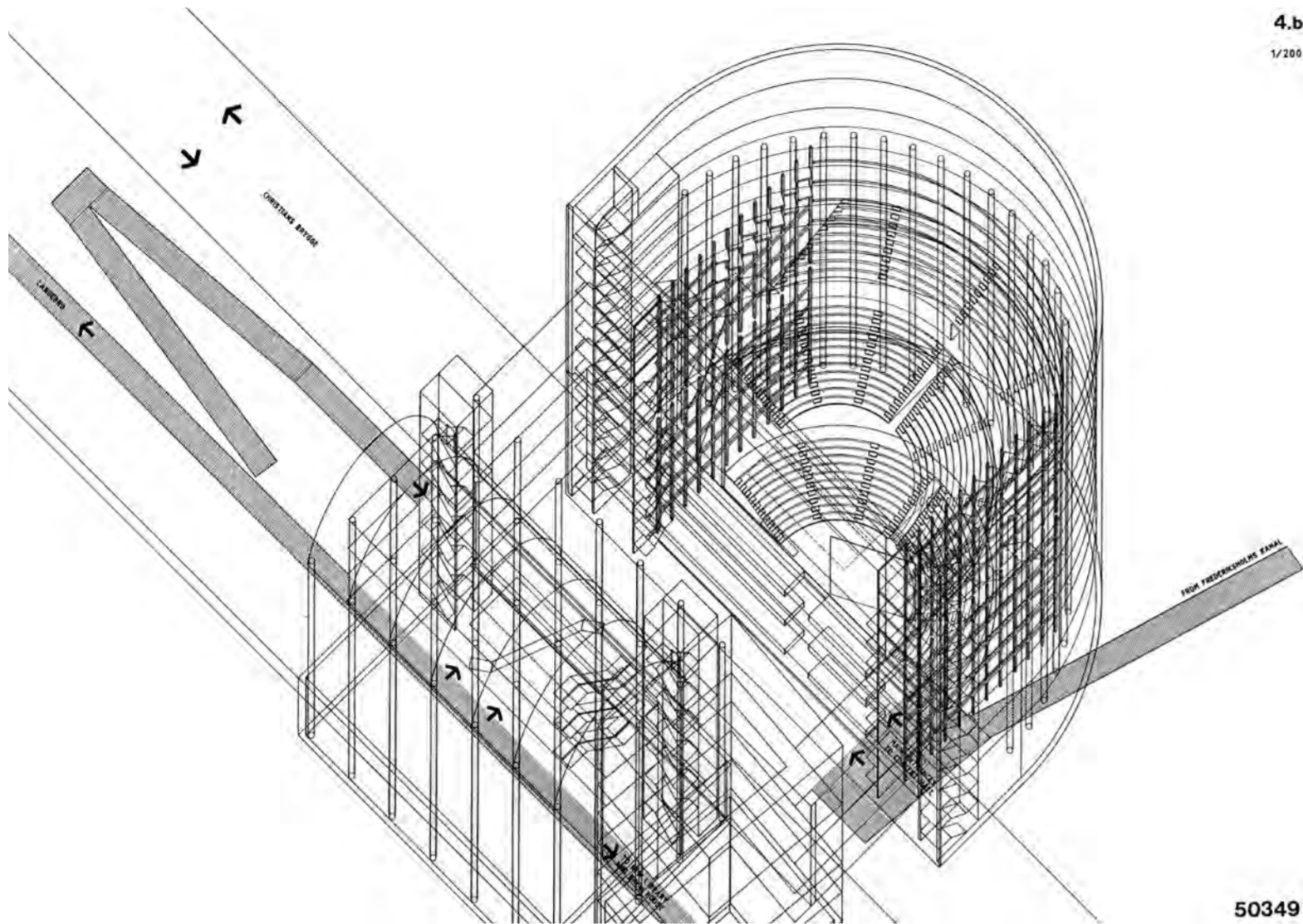
*The planimetric drawings are highly expressive and in their spatial and distributional synthesis partly avoid the constructional materiality, which as in other Polesello designs comes later, to be specified subsequently. The theatre arrangement in its sub-structures recalls the Theatre of Marcellus, with the spoke arrangement of the masonry partitions the Palladian colonnade and the wall which follow the arc of the semi-circular perimeter. At this point a decidedly novel spatial element intervenes with a lateral delimitation of the pit in a square space (again like the odeon at Pompeii), but through a frame system faced by balconies. Polesello defines the frame structure as the memory of a Late-Classical partition system ( thinking particularly of the marble 'barriers' in Torcello Cathedral). But in reality he does not want to say absolutely that this is the lattice that we find in the galleried theatre, democratically open 'boxes' in the 'reformed' theatre of the eighteenth century. Thus to the tiers of the theatre with the cavea is incorporated the vertical pit space of the galleried theatre.*

*"The drawings explain the type of compositional procedure adopted. I can only proceed from the plan. Every building, every function, must have as its own object, as its starting point, the plan, the ground even if uneven, but always capable of being projected onto a horizontal surface.*

*The project is driven by the plan. Composition in two dimensions is typical of abstract painting; and it is typical too of the 'painted composition'. The reduction of architecture to two dimensions as an emblem of a complex spatial value: even if it cannot be thus reduced, I still maintain that this is the starting point".<sup>3</sup>*

*When he took up this project again a few months later, Polesello worked up a variety of other designs, freehand and in colour, where he tackles the subject of the signs. At this point the large hemicycle enclosing the pit is executed in glass or possibly in glass blocks, possibly with curtains, realising the original paradoxical contradiction for a modern theatre – and the very idea of architecture in glass – which had provocatively already been applied by Mies van der Rohe in his designs for the theatre in*





Mannheim, explicitly referred to by Polesello – but perhaps even earlier in the amazing theatrical settings of Gottfried Semper for London's Crystal Palace. And again, keeping with Mies, he re-proposes the structural extroflexion in the two large lattice beams in steel that support the canopy and confirm its character as a new modern frontage.

So the Design for the Theatre, the central focus of this lecture, is an axonometric projection, isometric, which still employs avant-garde techniques in its synthesis of the relationship between two dimensional plans based on typologies with spatial conquests, in its final definition of a figurative representation on the plan on the design board, with a patient working with the methods of the abstract avant-garde.

This design represents the typological essence of the interior of the theatre space. It is a design in transparency, but in reality it is a semi-transparency, which is highly individual and goes beyond the wireframe technique of computer aided design, by selecting and separating the volumes to be made solid from those to remain transparent, whilst intuitively preserving their spatial consistency and mutual inclusiveness. The overall skin is transparent but the columns, steps and 'barriers' are finite elements superimposed with differing transparencies. The pathways emerge from this, together with the ramps which traverse the spaces and determine an autonomy of circulation. The stereometry becomes evident, the 'barriers', the vertical meshes, terminate at an angle, making the gallery boxes like in a Baroque theatre, with optimal facing towards to the stage

Finally, to avoid and escape from an interpretation, however loaded with similarities, homages and affectionate glances, that sees Polesello's hyper-nationalism as mental diversion, perhaps even esoteric, bordering on 'automatic drawing' so typical of the Dada, we are today able to see his clear awareness of the role of architecture, even more lucid today given current crises, to contrast with a skilful job of defining unrenounceable elements. The beautifully paradigmatic title Geometria in funzione was the name given to a collection of studies by his research group in 1985, in which his essay L'architettura in funzione formed the preface. Those were also the years of the re-forming of a group, the "Gruppo architettura", founded at IUAV in 1968 and reconvened for the first stage of the Research Doctorate in Architectural Composition in 1983, of which Polesello was the coordinator, following an interval as M.P. in the Italian Parliament.

In his Geometria in funzione, Polesello places at the heart of project work the typology – a term which nowadays terrorises the weaker students. Typology understood as a tool of distribution and geometry, which can be transmitted and replicated in history. Going beyond the persuasive rhetoric he so enjoys, he quotes

Wittgenstein: "language as a means of manipulation", where in architecture language may be equated with typology and makes itself useful 'day by day' in the daily struggle to legitimate the work of architecture in a world of inter-disciplinary relationships.

"This means, for example, the problem of typology in architecture must show the need to provide for a construction which is not only a 'mental construction' but also an immediate practical application. In other words, this means proposing the role of the typology, the study of types (as well as the compositional procedures for the types) in architectural project work".<sup>4</sup>

What then is the true role of architecture? Is it not still as it was in antiquity and for Vitruvius? Functional distribution and typological distribution, of the organism, of the montage, in which the architect resolves the combination of spaces through the various geometries and the various functions by giving them life? This typological conception of Polesello's, which can be identified more openly with the studies by the Gruppo Architettura<sup>4</sup> and the Schools of Milan and Venice in the Sixties and Seventies – together with Canella, Semerani, Tentori, Aymonino, Rossi, Dardi, Grassi and the others – lives on at the root of our experiences and for us today perhaps represents maybe the only possibility for architecture today to be able to survive in its current contemporary state, where different skills come together and tend to get mixed up in a system which has truly multi-disciplinary and holistic.

#### Notes

1. G. Rakowitz, Gianugo Polesello. Dai quaderni, *Il Poligrafo, Padua 2015*; see in particular some references and sketches regarding 37, 41, 42, 46.
2. G. Polesello, Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo, in «Zodiac», n.9, 1993, p.108 e ss.
3. G. Polesello, Concert Hall sul Waterfront a Copenaghen, in La città del Teatro, ed. C. Quintelli, Editrice Abitare Segesta, Milano 1995, p.198.
4. G. Polesello, L'architettura in funzione, in La geometria in funzione, ed. P. Grandinetti, Cluva, Venice 1985, p. 9.
5. Among the few reconstructions of the debate about theory within the Gruppo Architettura at IUAV, worth a mention is the conference from that time (1992) curated by Gianugo Polesello, L'esperienza del Gruppo Architettura, held at Vicenza to coincide with exhibition dedicated to its work, introduced by Gardella and with the closing address by Canella.

## Una acropoli moderna

Campus universitario a Las Palmas de Gran Canaria, 1988-1991  
Gianugo Polesello con Juan Manuel Palerm Salazar, Juan Ramirez Guedes, Manuel Bote Delgado, Bonito Garcia Macia  
Raffaella Neri

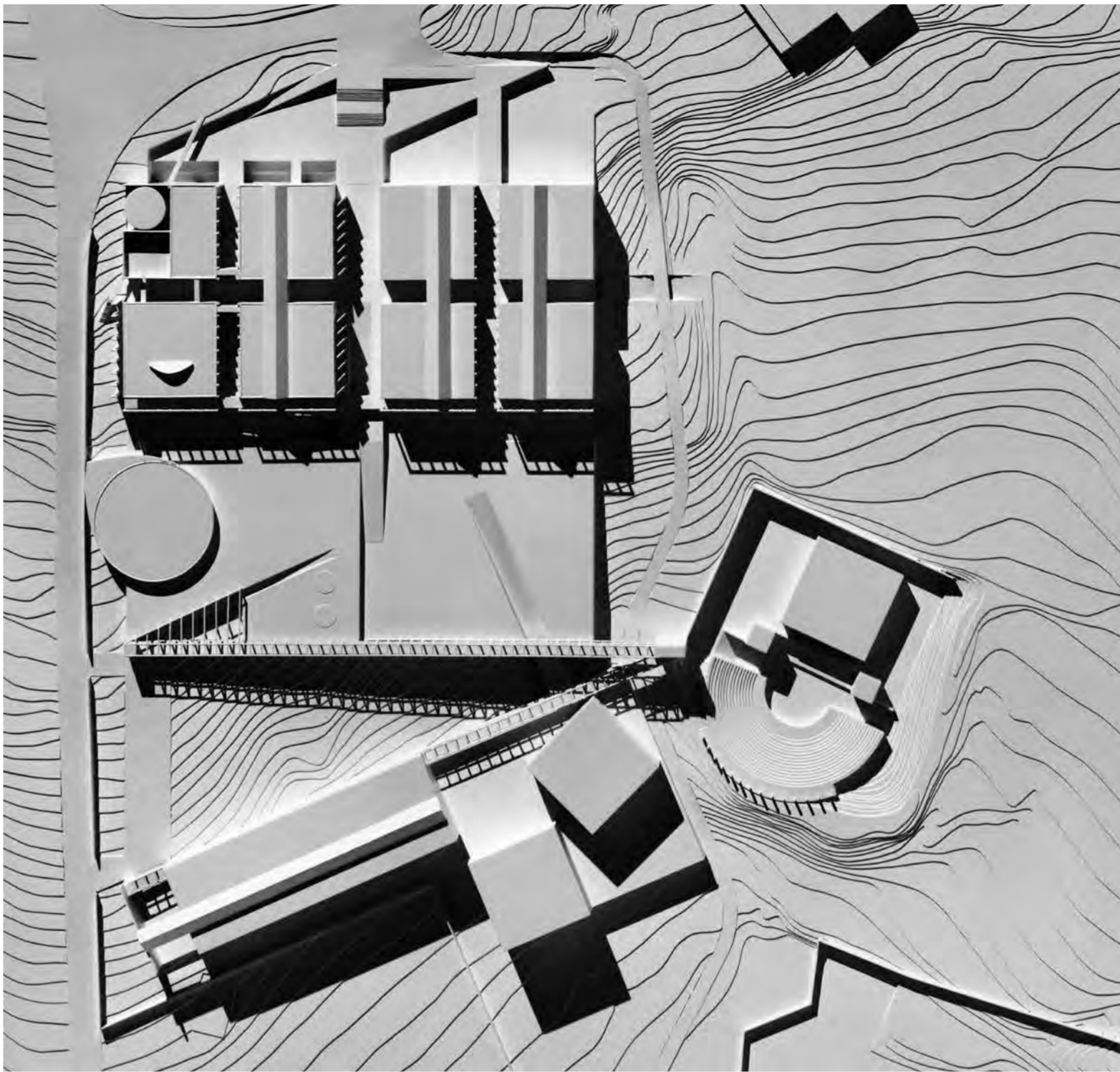
Concludiamo questa giornata con la presentazione di un progetto realizzato, purtroppo uno dei pochi progetti di Gianugo Polesello almeno in parte realizzati, il campus della Università di Las Palmas de Gran Canaria. Una architettura classica, come l'ha definita lo stesso Polesello, non tanto per le sue forme, ma per la continuità dei problemi che l'architettura affronta, per la razionalità del metodo e per la ricerca di una precisione che significa profondità del pensiero e della conoscenza di ciò che si sta costruendo. Che dentro un rigore definito "intransigente" da Antonio Monestiroli (in IUAV: 114, Università Iuav di Venezia, Venezia 2012), che non concede nulla a ciò che è

estraneo a questo percorso razionale, assoluto, quasi matematico, trova la sua espressione, la sua poesia.

Una architettura classica anche per la ricerca di un *ordine* ambito, non certo riducibile a quello della geometria: un ordine che prima di tutto deriva dalla volontà di penetrare nella sostanza delle cose, e che solo dopo si rispecchia nella precisione della geometria, si manifesta nell'assolutezza delle forme semplici, della loro misura, della proporzione, dei rapporti. La geometria e le forme pure, che tanta parte hanno nel lavoro di Gianugo Polesello, sono piuttosto *strumenti* in grado di raccontare il significato e l'identità delle cose con precisione, chiarezza e rigore.

Questa ricerca di precisione e di ordine è messa in atto attraverso un procedimento di astrazione: una astrazione essenzialmente concettuale, che, appunto, significa ricerca della *ragione delle cose*, della sostanza irriducibile, dell'elemento essenziale e necessario, della qualità fondamentale che deve essere rappresentata in una architettura. E si traduce in *riduzione* agli elementi semplici, ai tipi e alla geometria elementare, due fatti che nell'idea di Polesello quasi vengono a coincidere, alle figure semplici della costruzione che sempre nell'architettura si ripetono, cambiando i rapporti e le relazioni, componendosi in modo diverso.

A questo punto mi pare particolarmente significativo mostrare un'opera realizzata da mettere a confronto con i tanti, bellissimo disegni delle architetture di Polesello, disegni astratti, appunto, precisi, essenziali, di non sempre facile comprensione. Non perché siano complicati: al contrario, proprio perché sono semplici, elementari, fatti di poche linee, solo quelle strettamente necessarie. Sta qui la difficoltà: i disegni sono ridotti alla loro essenza, sono l'esito di un processo di distillazione che punta a individuare l'elemento essenziale di ogni architettura, come dicevamo prima. Il disegno corrisponde a questa essenzialità di pensiero, ed è di conseguenza fatto di segni elementari, di geometrie semplici, di relazioni e di rapporti. Polesello arriva, in



tutti i progetti, alla sostanza delle cose per poi raccontarla in modo perentorio e assoluto, senza indecisioni o cedimenti.

Questa è la ragione, credo, per cui talvolta i suoi disegni non sono di immediata comprensione; se ne coglie subito la bellezza e il fascino, la precisione e la geometria, ma per comprenderne il significato occorre compiere, a ritroso, lo stesso percorso di astrazione. Il disegno consente di riconoscere e di ripercorrere il ragionamento rigoroso che ha condotto al progetto, rende sempre ragione di questo procedimento e segna il punto di arrivo di questo pensiero. Che è, come in questo caso, il punto di partenza per realizzare l'opera.

La geometria, quindi, è l'alleata indispensabile per rendere possibile il ragionamento, per organizzare i luoghi e le architetture, le relazioni fra le parti che li costituiranno. La geometria è uno strumento che non consente ambiguità o incertezze, non dà adito a dubbi e non lascia questioni irrisolte: fissa le relazioni e fissa le misure.

Naturalmente, sulla scorta dell'insegnamento di Le Corbusier, è la pianta lo strumento principale di controllo e di misurazione del progetto, lo strumento regolatore. Non a caso, la pianta è il disegno più astratto e sintetico dell'architettura, che contiene in sé quasi tutte le indicazioni e le relazioni, che consente di controllare tutta la composizione.

Il disegno di Polesello è sempre portatore di un valore costruttivo oltre che compositivo, ovvero stabilisce fra le parti relazioni che sono sempre guidate dalla logica della costruzione. Nel pensiero di Polesello un segno, una linea, una figura rimandano sempre a un elemento della costruzione e alla sua relazione con gli altri elementi e con il tutto. Il principio di costruzione presiede alla definizione delle parti e delle relazioni che esse stabiliscono fra loro. L'università di Las Palmas, progetto costruito, dimostra in modo evidente la corrispondenza fra i disegni *astratti* e le architetture, fra i segni e gli elementi della costruzione. Così un quadrato è un volume a pianta quadrata, che a sua volta si articola in altre parti; un cerchio è una colonna,

una teoria di punti è un colonnato, un triangolo è un volume, magari uno *shed* che porta luce, e così via.

Siamo sull'isola di Las Palmas, che si trova nell'arcipelago delle Canarie, nell'oceano atlantico, oltre le colonne d'Ercole. Terra che evoca mondi lontani, misteriosi e mitici, terra di limite, *finis terrae*; ultimo approdo prima di partire alla ventura per luoghi ignoti, e porto sicuro al ritorno da viaggi interminabili. Sull'isola una vegetazione esuberante e tropicale; tutto intorno acqua e oceano. La città si è costruita nel tempo intorno al porto, per aggiunte successive: tante città diverse legate dalle strade, con episodi anche pregevoli, luoghi, piazze, monumenti. La struttura è quella degli insediamenti delle colonie, della maglia geometrica e regolare delle *cuadrícula* latino-americane.

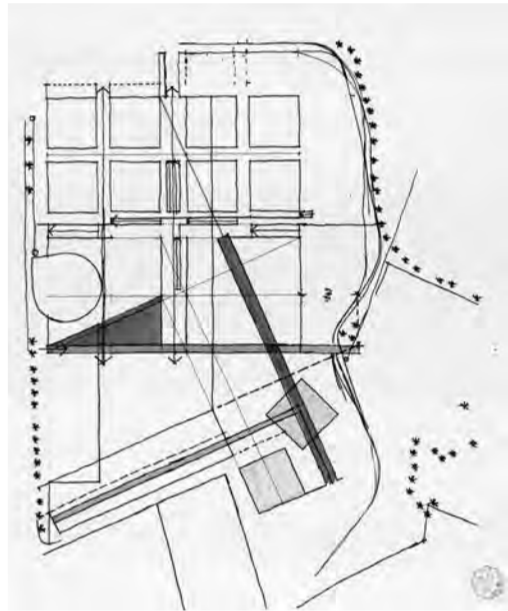
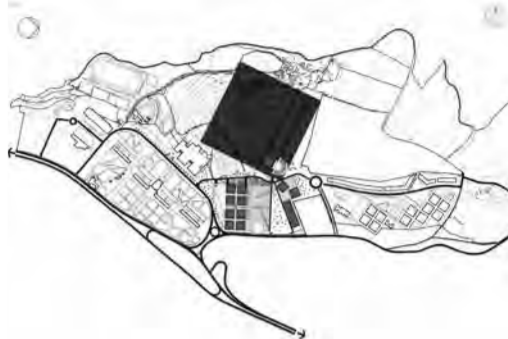
L'area dove si deve insediare l'università è più in alto, verso la collina, su un terreno irregolare che guarda il mare, che si vede dal mare. Dal 1940 esiste in questo luogo un seminario, progetto di un architetto spagnolo, Secondino Zuazo, un edificio isolato, severo e imponente, con un fronte di 160 metri e una chiesa posta sull'asse di simmetria. Una presenza con cui confrontarsi. Una precedente ipotesi di piano prevedeva una espansione urbana sul crinale della collina, su un terreno accidentato che guarda verso il porto: si tratta anche in questo caso di edifici sparsi, alcuni dei quali aggregati secondo una geometria che ammicca alla regola della *cuadrícula* del reticolo ippodameo.

Gianugo Polesello parte da qui. Deve tenere ferma una parte di questo disegno, e pensa al progetto per il nuovo campus come a una occasione per costruire una parte di città, una parte finita, compiuta, una nuova acropoli sulla collina, rivolta verso il mare e verso la città, verso il paesaggio senza limiti dell'oceano. Una parte di città con una ricchezza di luoghi, una complessità e soprattutto una *unità* che è la condizione necessaria affinché la parte sia compiuta. Una acropoli moderna, una cittadella sopraelevata sulla collina, costruita di parti distinte che si relazionano fra loro generando

spazi aperti, vuoti e luoghi di diversa natura, misura e significato; composta di architetture e di spazi liberi, di parti distinte che dovranno stabilire fra loro una relazione precisa, necessaria, dettata dalla destinazione e dal significato del nuovo insediamento universitario. Architetture che si distinguano, si individuino, si riconoscano e si relazionino per dare origine a una composizione urbana ricca e articolata. La costituzione di una *unità* è l'obiettivo della composizione in ogni architettura complessa; la geometria lo strumento di ordine e di controllo. E il progetto di architettura, di qualunque scala esso sia, per Gianugo Polesello è sempre progetto di *luoghi*, di vuoti, di spazi aperti delimitati e misurati dai pieni, progetto, quindi, di relazioni fra le parti.

Come sempre, il punto di partenza è il *sito*: la sua posizione sopraelevata, la vista ampia, la scala geografica e paesaggistica, la necessità di confrontarsi con questa apertura, con la collina accidentata e con il mare, la natura esuberante e il vicino bosco di palme. La misura di riferimento è quella del seminario di Secondino Zuazo, un progetto che stabilisce le coordinate del luogo, che con questo già si confronta. Quale primo atto di fondazione di questa nuova acropoli, se così possiamo chiamarla, Polesello organizza il terreno su cui la nuova università si deve insediare: analogamente al seminario, modella dei piani artificiali assumendo e assecondando l'andamento del terreno. Quindi posiziona un grande quadrato di 150 metri di lato, il quale viene suddiviso in quattro parti, quattro *quadras*, quattro terrazzamenti a loro volta, situati a quote diverse, digradanti verso il porto. Una croce di percorsi, una *crux viarum* di antica memoria, distingue le quattro parti e allo stesso tempo le tiene insieme, ne stabilisce il reciproco rapporto, ne sancisce l'unità interna e fissa la relazione di questo nuovo insediamento con l'intorno. Solo i terrazzamenti corrispondenti alle due *quadras* più alte sono edificate, per ospitare le aule e i dipartimenti dell'università.

L'asse centrale in direzione sud-nord, che mira alla città e al porto, è l'asse principale di



accesso dall'alto della collina; attraverso gli spazi dell'università, le aule e i laboratori, per concludersi con un salto di quota nella grande piazza su due livelli aperta al paesaggio e alla città.

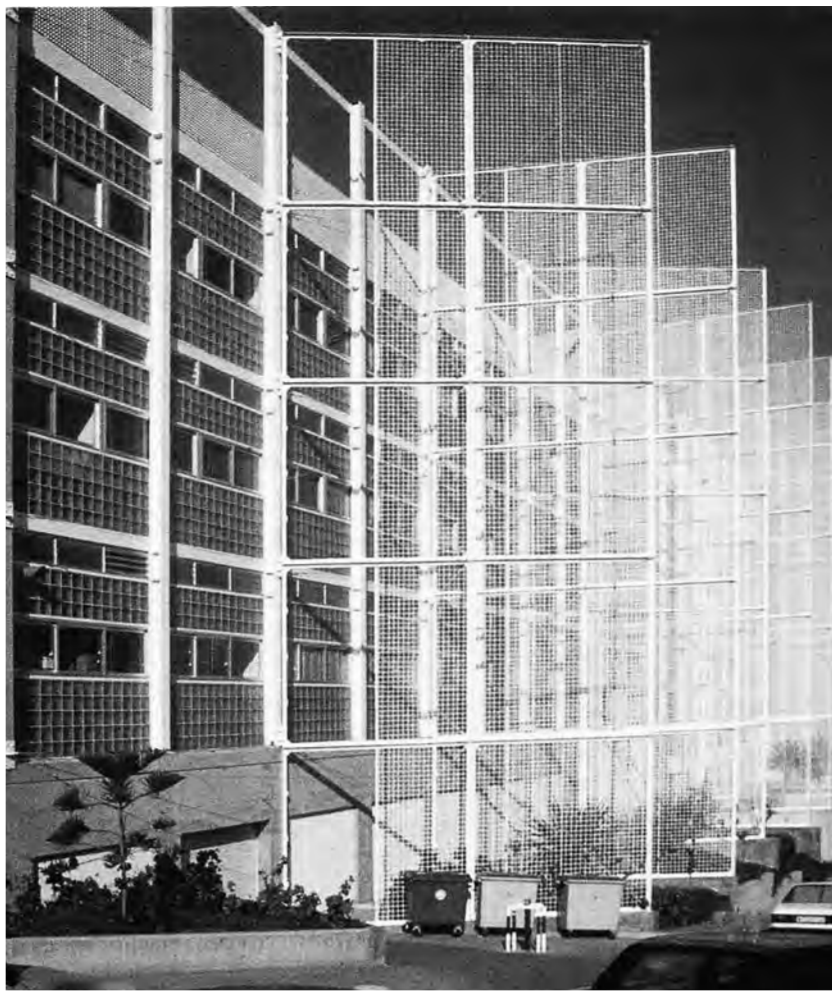
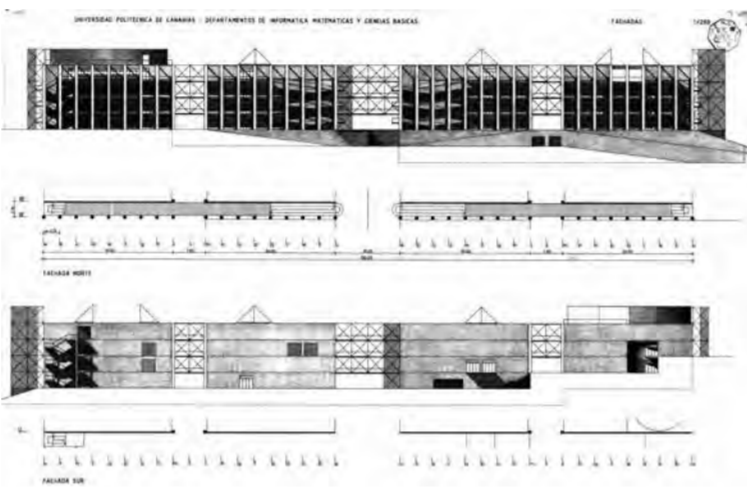
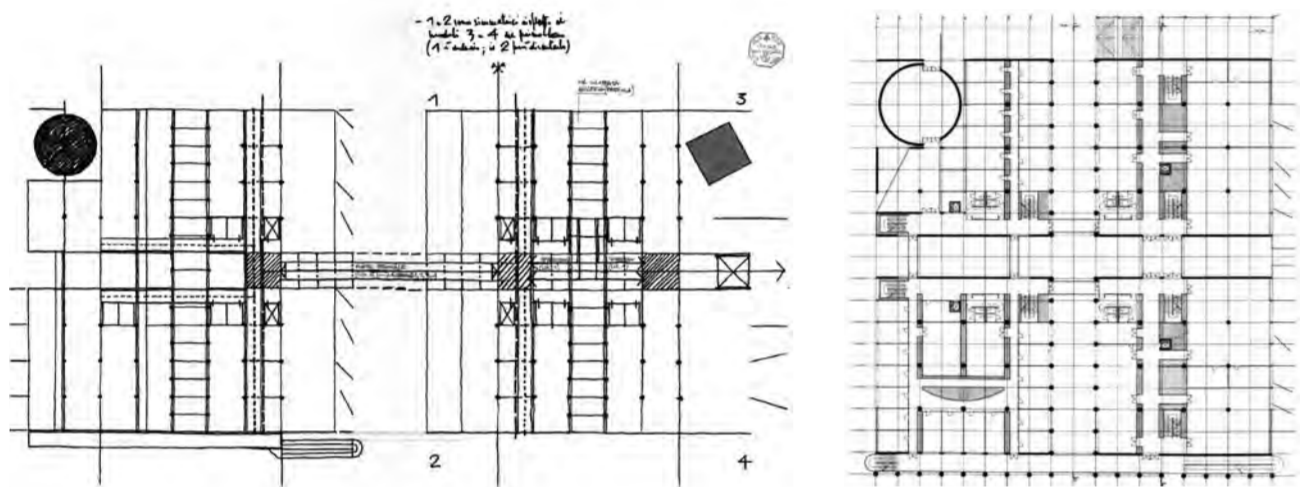
L'altro, perpendicolare, che va da est a ovest, punta verso il mare, da un lato, e verso il bosco di palme e il parco dall'altro; stabilisce il limite fra il pieno e il vuoto, fra la parte costruita e gli spazi aperti delle piazze terrazzate. Questo limite prende le forme di un ampio, lunghissimo e alto colonnato dipinto di un blu intenso, del colore del mare profondo: è il luogo dello stare e della vista, del passaggio e dei collegamenti, luogo-architettura che sancisce e costruisce il limite, che rende riconoscibile il luogo dell'insediamento anche da lontano e che unifica in un lungo abbraccio le parti che lo costituiscono.

Le due *quadras* verso la città, più basse e inedificate, sono terrazzamenti distinti dal livello del suolo, due piattaforme che costruiscono una piazza su due livelli misurata dal grande colonnato a monte e da una lunga pergola a valle. Un ampio corpo basso a pianta circolare chiude parzialmente lo spazio verso la strada. Le *quadras* alte, costruite, sono a loro volta divise ognuna in quattro parti da due strade scavate nel corpo dei volumi, due attraversamenti all'aperto disposti a croce, due *crociere* filaretiane dove i pieni e i vuoti sono ribaltati. La composizione procede in questo modo, ricercando e fissando gerarchie successive.

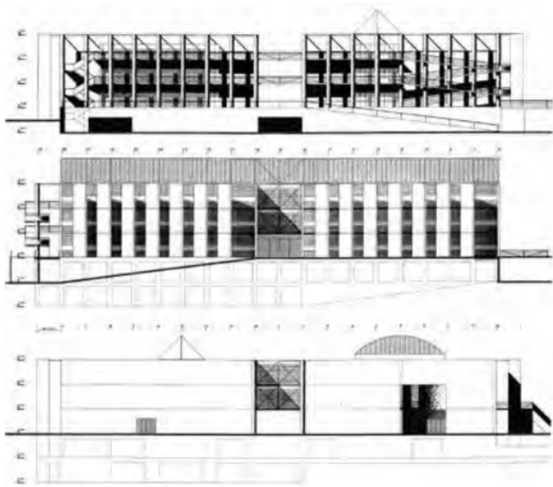
Un altro salto di quota distingue e delimita un secondo grande spazio aperto, dal terreno naturale e digradante questa volta. Qui l'impianto subisce una rotazione che asseconda le curve di livello del terreno; la costruzione di una lunga rampa e di una seconda pergola, insieme al basamento delle piazze, dà origine a un giardino di forma triangolare, esplicito richiamo alla agorà di Assos. Accostato a questa seconda pergola si trova un altro gruppo di edifici composti su un terrazzamento secondario e affacciato sul giardino: un corpo in linea e due volumi, disposti in modo da comprendere



Campus Universitario di Las Palmas, Gran Canaria, 1987-91, con M. Bote Delgado, B. Garcia Macia, J.M. Palerm Salazar, J. Ramirez Guedes: (in basso) disegni di studio e di progetto degli edifici; vista del modello; vista d'insieme.



Campus Universitario di Las Palmas, Gran Canaria, 1987-91, con M. Bote Delgado, B. Garcia Macia, J.M. Palerm Salazar, J. Ramirez Guedes: (in alto) viste delle strade interne coperte e scoperte e vista esterna.



al loro interno lo spazio aperto di una piazza, ospitano i servizi didattici del campus. Le due lunghe pergole conducono il percorso e lo sguardo verso un altro luogo collettivo che appartiene a questa piccola città e a tutta l'isola, il teatro all'aperto, la cui giacitura asseconda, all'antica, le curve di livello, per poi concludersi nel parco.

Di questo progetto sono state realizzate solamente le due *quadras* delle aule e dei laboratori. La lunga teoria di colonne a pianta circolare, di ordine gigante, rende unitarie le parti nel prospetto rivolto alla città e diviene l'elemento misuratore di tutto il sistema, dà continuità al fronte, lo riconduce a una scala paesistica e al contempo ne scandisce i volumi. Gli altri fronti, affacciati verso luoghi diversi, sono distinti nel loro trattamento. Lungo i lati est e ovest enormi *brise-soleil* in metallo per riparare dal sole, incernierati e disposti in modo apparentemente casuale, come mossi dal vento, e su cui fare crescere i rampicanti rigogliosi dell'isola, schermano le facciate e ancora una volta ne definiscono il ritmo e la misura. Verso la collina i fronti sono chiusi, aperti unicamente nei percorsi che introducono all'interno dell'università.

Il grandioso colonnato blu rivolta in direzione nord-sud nelle strade interne che suddividono le *quadras* in crociere per definire strade ampie aperte verso i luoghi esterni. Delimitano i corpi profondi dove si organizzano, secondo le necessità, gli spazi dello studio e della ricerca, dove si distinguono volumi di diversa misura, grandi, piccoli, speciali, dove i corpi opachi sono messi in contrasto con quelli luminosi di vetro. I luoghi interni di questa grande architettura *in forma di città* sono a loro volta articolati. Sono trattati come luoghi esterni, urbani, perché anche l'interno dell'edificio deve possedere ricchezza e complessità urbane: spazi di diverse misure e di diverse altezze, disposti secondo un ordine e una gerarchia di senso e di ruolo, percorsi di distribuzione agli spazi minori, servizi e collegamenti orizzontali e verticali; e poi vuoti di diversa forma che attraversano i piani, disegnati per portare luce e per distinguere le

parti, lucernari, strade, gallerie, percorsi, ponti. I corpi di fabbrica sono molto profondi. La luce e l'illuminazione sono temi importanti e delicati, soprattutto a queste latitudini: la luce, qui, deve essere schermata ma arrivare in tutti i luoghi di lavoro. Il vetro, le pareti in vetrocemento, le doppie altezze, i tagli sono elementi che caratterizzano i volumi dell'università e consentono agli spazi profondi un rapporto sempre diretto con i luoghi collettivi, con il cielo, con la luce, con il mare. I grandi lucernari portano il sole nei percorsi interni e nelle aule; *ridotti* a grandi elementi geometrici coronano i volumi unificati dalla quota di gronda come a La Tourette, rimangono e unificano in sommità le parti, contraltare dei percorsi a terra, e ne raccontano la composizione.

Le strade aperte al paesaggio, le gallerie, le trasparenze, la luce, i ponti in ferro, le grandi travi d'acciaio, le doppie altezze, le pareti luminose, la ricchezza e l'articolazione degli spazi: tutto riporta all'acqua e al suo mondo. Il mare è presente ovunque, fisicamente, come scena e sfondo di ogni luogo e di ogni percorso, e metaforicamente, come rimando alle architetture che lo abitano, ai piroscafi e alle grandi navi. Ancora alla terra, precisa come una macchina, ordinata come una pianta urbana, sorprendente e magica come una enorme nave luccicante, la grande architettura è una piccola città sospesa fra acqua, terra e cielo, provvisoriamente ancorata in questa isola rigogliosa, quasi a guardare con nostalgia l'acqua dell'oceano.

#### Bibliografia minima

- «Phalaris» n. 20, 1989.
- «Zodiaco» n. 3, 1990.
- Gianugo Polesello, a cura di Mirko Zardini, Electa, Milano 1992.
- Aymonino, Canella, Polesello, Semerani, Raboni, Tentori. *Composizione progettazione costruzione*, a cura di Enrico Bordogna, Laterza, Roma-Bari 1999.
- La modernità del classico*, a cura di Raffaella Neri e Paola Viganò, Marsilio, Venezia 2000.
- «Firenze architettura» n. 1 "La grande pianta", Firenze 2008.
- «JUAV: 114», Università Iuav di Venezia, Venezia 2012.

#### A modern acropolis: the university campus at Las Palmas de Gran Canaria, 1988-1991

(Gianugo Polesello with Juan Manuel Palerm Salazar, Juan Ramirez Guedes, Manuel Bote Delgado, Bonito Garcia Macia)  
*We end today with the presentation of a project which was realised, indeed one of the few projects of Gianugo Polesello to be realised at least in part - the campus of the University of Las Palmas de Gran Canaria. A Classical architecture, as defined by Polesello himself, not so much for its forms as for the continuity of the problems architecture has to tackle, the rationality of the method and the search for a precision signifying profundity of thought and an awareness of what is being built. A project which within a rigour defined as 'intransigent' by Antonio Monestiroli (in IUAV: 114, IUAV University in Venice, Venice 2012), concedes nothing to that which is extraneous to this rational, absolute, even mathematical path where it finds its expression, its poetry.*

*Classical architecture also in its search for a sought after order, by no means reducible to the order of geometry: an order which first and foremost derives from the desire to penetrate into the heart of things, and which only subsequently is reflected in the precision of the geometry, manifesting itself in the absolute nature of the simple forms, their scale, proportion and relationships. Geometry and pure forms, which play such an important role in Gianugo Polesello's work, are rather tools able to relate the meaning and identity of things with precision, clarity and rigour.*

*This search for precision and order is applied through a process of abstraction which is essentially conceptual and which effectively means a search for the reason for things, for the irreducible substance, the essential and vital element, the fundamental quality which must be represented in a work of architecture. This translates into reduction down to the simple elements, the types and elemental geometry, two facts which in Polesello's work nearly always coincide, the simple figures of the construction which are always repeated in the architecture, changing the relationships between them, composing themselves differently.*

*At this point I think it would be particularly useful to say something about a completed project and compare it with the many beautiful designs in Polesello's architecture, abstract drawings yes, but precise, essential, and not always easy to comprehend. Not that they are complicated, on the contrary it is precisely because they are simple, basic, made up of just a few lines, just those that are strictly necessary.*

*Here lies the difficulty: the drawings are reduced to their essence, the result of a process of distillation that aspires to identify the essential element in each work of architecture, as we stated earlier. The drawing corresponds to this essentiality of thought, and as such*

*it consists of elemental signs, simple geometries and relationships. In all his projects Polesello arrives at the substance of things to then relate them in a peremptory and absolute manner, without any indecision or compromises.*

*This I believe to be the reason why his drawings are sometimes not immediately comprehensible – one gets an immediate grasp of the beauty and fascination, but to arrive at the meaning one has to work back along the same path to abstraction. The drawing enables us to recognise and retrace the rigorous reasoning which guided the project, always justifying this procedure and marks the point of arrival of this train of thought. Which is, as in this case, the starting point for making the project a reality.*

*So the geometry is the necessary ally to enable the reasoning, to organise the sites and the architecture, the relationships between its parts. Geometry is a tool which does not allow ambiguities or uncertainties, leaves no room for doubts and leaves no unanswered questions: it fixes the relationships and the measures. Of course, on the back of the teachings of Le Corbusier, the plan is the project's main instrument of control and measurement – the regulator. It is no coincidence that the plan is the most abstract and synthetic design of the architecture, containing practically all the indications and relationships, and which enables the whole composition to be controlled.*

*Polesello's drawings always have a constructional as well as compositional value, in that they determine relationships between the different parts which are always guided by a constructive logic. For Polesello a sign, a line, a figure always refers back to an element in the construction and its relationship to the others and to the whole. The construction principle prevails over the definition of the parts and the relationships between them.*

*The University of Las Palmas, a finished project, clearly shows the correspondence between the abstract drawings and the architecture, between the signs and the elements of the construction. Thus a square is a volume on a square plan, which in turn is maybe articulated in other parts: a circle is a column, a theory of points is a colonnade, a triangle is a volume, maybe a shed which brings light, and so on.*

*We are on the island of Las Palmas, part of the Canary Isles, in the Atlantic Ocean, beyond the Pillars of Hercules. A land which evokes faraway worlds, mysterious and mythical, lands on the edge, finis terrae: the last port of call before venturing off to place unknown, and safe haven on the return form endless voyages. On the island there is lush tropical vegetation; all around is water and the ocean.*

*The city was built over time around the port with subsequent accretions: many different towns connected by roads with some worthy development along the way,*

*places, piazzas, monuments. The structure is one of settlements of colonies, a regular geometric grid of Latin-American cuadricle.*

*The university site is higher up, towards the hill, on an irregular plot facing the sea. Since 1940 there has been a seminary here, designed by a Spanish architect, Secondino Zuazo, an isolated building, severe and imposing, with a 160 m. frontage and a church positioned on the axis of symmetry. A presence to be taken into account.*

*An earlier draft plan provided for urban expansion at the top of the hill, on uneven terrain facing the port: again these were to be scattered buildings, some of them arranged in accordance with a geometry which hints at the rule of the cuadrícula with its Hippodamian grid. This is Gianugo Polesello's starting point. He has to keep to a part of this design, and sees the project for the new campus as an opportunity for constructing a part of the city, finite and complete, a new acropolis on the hill, facing both the sea and the city, towards the boundless view of the ocean. A part-of-city with a wealth of sites, with a complexity and above all a unity which is the necessary condition for the part to be complete. A modern acropolis, a raised citadel, consisting of distinct yet inter-related parts generating open spaces, voids and places diverse in kind, scale and meaning, consisting of works of architecture and free space, of distinct parts which must establish a precise and necessary inter-relationship dictated by the purpose and significance of the new university development. Buildings which will be distinctive, individual and instantly recognisable and inter-related so as to create an urban composition which is rich and articulate.*

*The establishment of a unity is the objective of the composition in all complex architecture, the geometry the instrument of order and control. And whatever the scale of the architectural project, for Polesello it is always a project of places, of voids, open spaces, bounded and measured by solids, a project in other words of relationships between the various parts.*

*As always the starting point is the site: its elevated position, the extensive view, the geographical and scenic scale, the necessity to take into consideration this opening with the uneven terrain of the hill and the sea, the lush nature and the nearby palm wood. The reference measure is Secondino Zuazo's seminary, which determines the coordinates of the site to be measured by. As a first founding act of this new acropolis, if we may so call it, Polesello arranges the terrain where the new university is to be built: as happened with the seminary, he models artificial levels which take on and follow the general lie of the land. He then places a big 150 m. square which is subdivided into four parts, four quadras, on four terrace levels of differing heights descending towards the port. A crossroad of paths, a crux viarum of ancient memory, distinguishes the*

*four parts while binding them together, determining their reciprocal relationship, gives internal unity and fixes the relationship of the new development with its surroundings. Only the terraces corresponding to the two highest quadras are built on, to house the university's lecture halls and departments.*

*The central north-south axis, towards the city and the port, is the main axis for access from the top of the hill; traversing the spaces of the university, the lecture halls and laboratories, to conclude in the raised level of the big piazza spread over two levels open to the land around and the city. The other axis runs perpendicularly east to west towards the sea in one direction and the palm wood and park in the other, and defines the limit between the solid and the void, between the built part and the open spaces of the terrace piazzas. This limit takes the form of a broad, very long and high colonnade painted ultramarine, the colour of the deep sea: it is the place from where to enjoy the view, the pathway and the connections, a place of architecture which defines and constructs the limit, renders the site identifiable even from afar and which unites in a long embrace the component parts.*

*The two quadras facing the city, lower down and not built on, are terraces distinct from the level of the ground, two platforms which form a piazza over two levels marked by the big colonnade above and a long pergola below. A large low circular construction partly closes off the space towards the road. The higher quadras, which are built on, are in turn each divided into four segments by two roads cut into the body of the volumes, two open air crossings arranged in a cross, crossways a la Filarete where the solids and voids are overturned. The composition proceeds in this manner, seeking and fixing successive hierarchies.*

*Another change of height defines and delimits a second large open space, this time at the level of the sloping ground. Here the layout is rotated to follow the curving levels of the ground, with a long ramp and a second pergola, together with the base of the piazzas, creating a triangular-shaped garden, an explicit reference to the agona at Axos. Next to this second pergola is another group of buildings arranged on a secondary terrace and facing the garden: a body in line and with two blocks accommodating the teaching facilities arranged so as to include within them the open space of a piazza.*

*The two long pergolas direct feet and eyes towards another communal area forming part of this small city and to the island as a whole – the open-air theatre, whose footprint follows the lie of the land, as with Classical theatres, to conclude in the park.*

*The only part of the project to be completed were the two quadras for the lecture halls and laboratories. The long circular open portico of gigantesque columns, unifies the elements in the prospect facing the city and becomes the measure for the system as a whole, giving continuity to the frontage, and bringing it back to town scale and at the same time determining its volumes. The other facades facing different points have their own individual treatment. On the west and east sides huge metal brise-soleils give protection from the sun, joined and arranged in a seemingly casual manner, as if moved by the wind and a useful base to train the island's luxuriant climbing plant, serve to screen the facades and again give a definition of the rhythm and measure. Towards the hillside the frontages are closed, open only for the paths leading into the university. The grandiose blue colonnade facing north-south in the internal roads which subdivide the quadras into crossways create broad roadways without porticoes and open to the exterior. The deep volumes where the areas for study and research are arranged as necessary, where there are volumes of different dimensions, big, small, special, where the solid volumes are set against the luminosity of the glass.*

*The internal points of this grand architectural project in the form of a city are articulated in their turn. They are treated as external urban sites, because the building's interior must also have urban richness and complexity: spaces of various size and height, arranged according to an order and hierarchy of purpose and role, distribution paths to the lesser spaces, services and vertical and horizontal links, and then voids of different forms traversing the different layout levels, designed to bring light and distinguish the parts, skylights, streets, galleries, pathways, bridges. The bodies of the buildings are very deep. Light and illumination are important and delicate issues, above all at these latitudes: here the light needs to be screened but still reach all the work places. The glass panes, the glass blocks, the double heights, the openings, all are elements which characterise the volumes of the university and enable the deep spaces to maintain a direct relationship with the communal areas, with the sky, the light and the sea. The large skylights bring the sun to the internal pathways and lecture halls; large geometric flyers crown the volumes, unified by the guttering level like at La Tourette, giving rhythm and unity above to the various elements, a counterbalance to the pathways on the ground, and proclaim its composition.*

*The roads open to the countryside, the galleries, transparencies, light, iron bridges, the big steel beams, the voids, the luminosity of the walls, the richness and articulation of the spaces: all referring back to the water and its world. The sea is present everywhere, physically, as a setting and backdrop to every place and path. And also metaphorically, evoking the steamboats and liners that 'inhabit' it. Anchored to the land with machine-like precision, ordered like urban architecture, surprising and magical like an enormous glittering ship, the grand architecture is a little city suspended between water, land and sky, temporarily anchored in this lush island while contemplating the water of the ocean with nostalgia.*

**Bibliography**  
 «Phalaris» n. 20, 1989.  
 «Zodiaco» n. 3, 1990.  
 Gianugo Polesello, a cura di Mirko Zardini, Electa, Milano 1992.  
 Aymonino, Canella, Polesello, Semerani, Raboni, Tentori. *Composizione progettazione costruzione*, a cura di Enrico Bordogna, Laterza, Roma-Bari 1999.  
 La modernità del classico, a cura di Raffaella Neri e Paola Viganò, Marsilio, Venezia 2000.  
 «Firenze architettura» n. 1 "La grande pianta", Firenze 2008.  
 «JUAV: 114», Università Iuav di Venezia, Venezia 2012.



Gli autori di questo numero  
 Angelo Torricelli (Politecnico di Milano),  
 Enrico Bordogna (Politecnico di Milano),  
 Gundula Rakowitz (Università Iuav di Venezia),  
 Giovanni Vragnaz (architetto),  
 Pierluigi Grandinetti (Università Iuav di Venezia),  
 Raimund Fein (Brandenburgische Technische Universität, Cottbus-Senftenberg),  
 Claudia Battaino (Università degli Studi di Trento),  
 Armando dal Fabbro (Università Iuav di Venezia),  
 Piotr Barbarewicz (Università degli Studi di Udine),  
 Serena Maffioletti (Università Iuav di Venezia),  
 Luca Monica (Politecnico di Milano),  
 Raffaella Neri (Politecnico di Milano)

Crediti  
 Tutte le immagini sono dell'Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello, salvo diversa indicazione.  
 Un particolare ringraziamento a Serena Maffioletti (Responsabile scientifico Archivio Progetti Iuav) e a Stefano Topuntoli.

Architettura Civile  
 Numero 15, 2015

Gianugo Polesello  
 Attraverso le architetture  
 A cura di Luca Monica e Raffaella Neri

Direttore: Angelo Torricelli  
 Coordinamento redazionale:  
 Luca Monica, Raffaella Neri

Comitato scientifico:  
 Francesco Cellini (Università degli Studi Roma Tre),  
 Claudio D'Amato Guerrieri (Politecnico di Bari),  
 Susanne Komossa (TU Delft),  
 Eleonora Mantese (Università IUAV di Venezia),  
 Bruno Messina (Università degli Studi di Catania),  
 Uwe Schröder (RWTH Aachen)

Blind-review  
 I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposti alla valutazione del comitato scientifico-editoriale, secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del blind-review

Progetto grafico:  
 Luca Monica, Giovanni Luca Ferreri

Impaginazione:  
 Laboratorio Informatico di Architettura ABC, Politecnico di Milano

Traduzioni:  
 Michael Levy

Segreteria di redazione:  
 Lorenzo Castellani Lovati  
 mail: redazione-architetturacivile@polimi.it

Architettura Civile  
 Politecnico di Milano  
 P.zza Leonardo da Vinci 32, 20133 Milano  
 Rivista di architettura  
 Pubblicazione quadrimestrale, Aut. Tribunale di Cuneo, n. 643 del 19/11/2012  
 Direttore responsabile: Angelo Torricelli

In copertina: Gianugo Polesello, Concorso per gli Uffici per la Camera dei Deputati a Roma, 1966.

In quarta di copertina: Gianugo Polesello, Campus Universitario di Las Palmas, Gran Canaria, 1987-91.

© Tutti i diritti riservati a Araba Fenice, Boves 2015  
 Araba Fenice, via Re Benvenuto 33, 12012 Boves (CN)  
 www.arabafenicelibri.it  
 info@arabafenicelibri.it  
 ISSN 2281-5996

Tutti i diritti sono riservati. Qualsiasi riproduzione, anche parziale a uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore, è vietata.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015 presso Graphot - Torino

