

# Le nuove forme dell'abitare 2.0

Passato, presente e futuro

Oliviero Tronconi

politecnica

  
MAGGIOLI  
EDITORE

ISBN 978-88-9160-924-3

Impaginazione, grafica ed editing: Elisa Pozzoli

© Copyright 2015 by Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.  
Azienda con sistema qualità certificata ISO 9001:2000

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8  
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622020

[www.maggioli.it/servizioclienti](http://www.maggioli.it/servizioclienti)  
e-mail: [servizio.clienti@maggioli.it](mailto:servizio.clienti@maggioli.it)

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati in tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su [www.maggioli.it](http://www.maggioli.it) area università

Finito di stampare nel mese di aprile 2015  
da DigitalPrint Service s.r.l. – Segrate (Milano)

## INDICE

### ABITARE 2.0 - L'INNOVAZIONE NELLA RESIDENZA URBANA

<i>Vincenzo Albanese</i> .....	pag.	1
Introduzione .....	“	1

### LA GENESI DELLA MODERNA RESIDENZA URBANA

<i>Oliviero Tronconi</i> .....	“	3
I precursori .....	“	8
L'Inghilterra .....	“	8
La Francia .....	“	14
La Danimarca .....	“	17
L'Europa .....	“	18
La situazione delle abitazioni in Italia .....	“	23
L'Italia della crescita e del benessere .....	“	26

### LA NASCITA DEL MODERNO EDIFICIO RESIDENZIALE: L'ARCHITETTURA DI OTTO WAGNER

<i>Oliviero Tronconi</i> .....	“	31
Casa d'affitto – Schottenring 23 (1877).....	“	33
Casa d'affitto – Stadiongasse 10 angolo Rathausstrasse (1880).....	“	35
Casa d'affitto – Stadiongasse 6-8 (1882).....	“	36
Casa d'affitto – Lobkowitzplatz 1 (1884).....	“	38
Casa d'affitto – Universitätsstrasse 12 (1887).....	“	40
Casa Anker – Graben 10 e Wienerhaus – Spiegelgasse 2 (1894).....	“	42
Case d'affitto – Linke Wienzeile 40 e Linke Wienzeile 38 angolo Köstlergasse 1 (1898).....	“	44
Case d'affitto – Neustiftgasse 40 e Döblergasse 4 (1910-1912).....	“	46

### CASA VICENS: IL PRIMO PROGETTO DI GAUDÌ, LA PRIMA MANIFESTAZIONE DEL MODERNISMO CATALANO

<i>Oliviero Tronconi</i> .....	“	49
--------------------------------	---	----

### TESSUTO METROPOLITANO E NUOVA MONUMENTALITÀ. ENUNCIATI SCHEMATICI SU BASE STORICA, PER DEFINIRE LA PROBLEMATICA DEL NUOVO STATUTO DEL MONUMENTO NELL'IMPIANTO METROPOLITANO

<i>Antonella Contin</i> .....	“	57
1. La strada e la città.....	“	57
1.1. Alberti, Filarete, Leonardo .....	“	60
1.2. Haussmann .....	“	62
2. Le Corbusier .....	“	63
3. Il monumento e la città.....	“	65
3.1. Parigi e gli Champs Elises.....	“	65
3.2. Parigi e Versailles .....	“	67
3.3. Londra e Hyde Park.....	“	68

4. La mutazione della scala urbana.....“	69
4.1. Piranesi e il Campo Marzio. La ricostruzione della biografia urbana come grande immagine di oggi.....“	69
4.2. La grande immagine urbana di Le Corbusier.....“	71
4.3. Un'ipotesi di costruzione del monumento contemporaneo.....“	72

## **SVILUPPI E PREFERENZE DELLA DOMANDA RESIDENZIALE**

<i>Liala Baiardi</i> .....“	79
1. Dimensioni del settore residenziale.....“	79
2. Caratteristiche della domanda.....“	82
3. Le esigenze abitative della domanda.....“	83
4. Età dello stock residenziale.....“	87

## **IL MERCATO DELLA RESIDENZA IN ITALIA: DALLA PROPRIETÀ ALLA CASA IN AFFITTO**

<i>Chiara Tagliaro, Gabriele Trabattoni</i> .....“	89
1. Inquadramento culturale del concetto di casa, città e abitare.....“	89
2. Il 'bene rifugio' e la diffusione della casa di proprietà in Italia. Motivazioni storiche.....“	90
3. La situazione attuale del settore delle costruzioni/immobiliare in Italia.....“	95
3.1. Prospettive di crescita.....“	99
3.2. Il mercato delle locazioni.....“	99
4. La congiuntura del mercato immobiliare milanese.....“	101
5. Cosa pensa la real estate community degli investimenti immobiliari nella residenza.....“	105
6. Caso studio: Residenze Giardini Verro, Milano.....“	107
6.1. Inquadramento territoriale e localizzazione a scala urbana.....“	107
6.2. Caratteristiche della domanda.....“	109
6.2.1. Profilazione cliente tipo (rilevazioni Sigest sui prospect della potenziale clientela).....“	109
6.2.2. Tipologia e superficie richiesta.....“	109
6.2.3. Budget per tipologia.....“	110
6.2.4. Composizione dei nuclei familiari: numerosità e caratteristiche.....“	110
6.3. Descrizione del progetto architettonico.....“	110
6.3.1. Tipologia, numero degli alloggi e mix abitativo (edilizia libera e convenzionata).....“	113
6.3.2. Caratteristiche dei materiali e delle finiture.....“	116
6.3.3. Dotazioni impiantistiche.....“	116
6.3.4. Consumi energetici e aspetti ecologici.....“	118
6.4. Analisi economico-finanziaria dell'investimento.....“	118
6.4.1. Analisi dell'investimento residenziale per la vendita.....“	121
6.4.2. Scenari di vendita a confronto.....“	124
6.4.3. Analisi dell'investimento residenziale per l'affitto.....“	124
6.4.4. Scenari di affitto a confronto.....“	131
7. Conclusioni.....“	131

## **LO SVILUPPO DELLA RESIDENZA SOCIALE NEGLI STATI UNITI**

<i>Steve Bariselli</i> .....“	135
1. Le prime iniziative di edilizia sociale: Company Towns e Settlement Houses.....“	135
2. L'intervento dello Stato federale e delle amministrazioni locali.....“	136
3. Il Low Income Housing Tax Credit e la partnership pubblico-privato.....“	140
3.1. Criteri di assegnazione.....“	143

3.2. La struttura finanziaria.....	“	145
3.3. Aspetti progettuali .....	“	146
3.4. Alcune considerazioni .....	“	147

## **L' ESPERIENZA E LE REALIZZAZIONI DEL SOCIAL HOUSING A VIENNA: LA CHIAVE PER L'INNOVAZIONE DI MERCATO E TECNOLOGICA NEGLI EDIFICI RESIDENZIALI**

<i>Chiara Tagliaro</i> .....	“	149
1. Attori e partnership.....	“	149
1.1. Il ruolo della pubblica amministrazione .....	“	150
1.2. Lo spazio dell'operatore privato.....	“	151
2. Il finanziamento delle iniziative .....	“	152
3. Fattibilità tra costi e ricavi: verso un nuovo concetto di qualità.....	“	155
3.1. Mixité .....	“	155
3.2. Il mercato delle aree e il Wohnfonds Wien.....	“	157
3.3. I costi di costruzione.....	“	158
3.4. Bauträgerwettbewerbe: i temi dell'innovazione.....	“	158
4. Mühlweg Holzbau – C: un progetto in attivo per la casa passiva .....	“	160
4.1. Tecnologia e impatto ambientale .....	“	162
4.2. Supporto all'utilizzatore finale e garanzia di qualità.....	“	164
5. Conclusioni.....	“	166

## **COS'È L'HOME STAGING**

<i>Nadia Liboà</i> .....	“	169
1. I campi di applicazione.....	“	170
2. La comunicazione dedicata .....	“	171
3. Come si esegue un intervento di Home Staging.....	“	171
4. I vantaggi .....	“	172
5. I benefici per i professionisti del settore.....	“	174
6. Perché l'Home Staging adesso .....	“	174
7. L'Home Stager: una nuova figura professionale .....	“	174
8. Case history: immobile a Torino .....	“	175

## **L'OTTIMIZZAZIONE ENERGETICA PER LA RESIDENZA DEL NUOVO MILLENNIO**

<i>Anna Gornati</i> .....	“	181
1. Nuovi paradigmi per la qualità dell'abitare contemporaneo: prestazioni e risparmio energetico.....	“	181
1.1. La qualità energetica nell'abitazione contemporanea: stato dell'arte .....	“	182
2. Architettura ed energia: il contesto normativo di riferimento .....	“	183
2.1. Il quadro normativo nazionale.....	“	184
3. La progettazione del risparmio energetico: verso un approccio integrato.....	“	187
4. Soluzioni tecnologiche per l'efficienza energetica dell'abitazione contemporanea.....	“	188
4.1. Involucro ed efficienza prestazionale del sistema edificio .....	“	188
4.2. Soluzioni tecnologiche per un involucro altamente efficiente.....	“	189
4.3. Soluzioni tecnologiche per sistemi impiantistici ad alta efficienza energetica .....	“	194
4.4. Il sistema di riscaldamento e climatizzazione .....	“	194
4.5. Il sistema di illuminazione.....	“	197
4.6. Building Management Systems (Bms).....	“	199
4.7. Le fonti rinnovabili.....	“	200

## ABITARE IN SICUREZZA

<i>Oliviero Tronconi</i> .....	“	205
1. Security & Safety .....	“	206
1.1. Sicurezza passiva, attiva e logica .....	“	206
1.2. Il fattore tempo .....	“	207
1.3. Progettare ‘il grado’ di sicurezza .....	“	207
1.4. Sicurezza e domotica .....	“	207
1.5. Telecontrollo dei sistemi di sicurezza (gestione remota del sistema domotico) .....	“	208
2. Security: la sicurezza antintrusione .....	“	209
2.1. L’integrazione dei sistemi di sicurezza .....	“	209
2.2. La gestione della variabile tempo .....	“	209
2.3. L’analisi dei rischi .....	“	210
2.4. Il livello di rischio .....	“	211
2.5. Progettare la sicurezza attiva (sistemi elettronici/intelligenti) .....	“	211
2.6. L’efficienza di un sistema di security .....	“	211
2.7. La sicurezza antintrusione in ambito domestico .....	“	212
3. Gli apparati di rivelazione esterna .....	“	212
3.1. Protezione perimetrale esterna .....	“	212
3.2. Sistemi di sorveglianza perimetrale .....	“	213
3.3. Rivelatori IR (infrarossi) attivi .....	“	213
3.4. Rivelatori a microonde .....	“	214
3.5. Rivelatori da interro .....	“	214
3.6. Rivelatori per la recinzione .....	“	215
4. Gli apparati di rivelazione interna .....	“	216
4.1. Contatti magnetici .....	“	216
4.2. Rivelatori di vibrazione e rottura .....	“	217
4.3. Rivelatori volumetrici .....	“	218
5. Safety: la sicurezza delle persone e dei beni materiali .....	“	219
5.1. I dispositivi elettronici in ambito safety .....	“	219
5.2. Sistemi per la sicurezza ambientale .....	“	219
6. Il fenomeno dell’incendio .....	“	220
6.1. Il ‘triangolo del fuoco’ .....	“	220
6.2. Lo spegnimento dell’incendio .....	“	220
6.3. La classificazione degli incendi .....	“	221
6.4. Azioni ed agenti estinguenti .....	“	221
7. La protezione da fughe di gas e antiallagamento .....	“	222
7.1. Gli apparati di un sistema antigas .....	“	222
7.2. Segnalatori e rivelatori di gas .....	“	223
7.3. Elettrovalvole .....	“	224
7.4. Gli apparati di un sistema antiallagamento .....	“	225
7.5. Rivelatori antiallagamento .....	“	226
7.6. La corretta ubicazione dei dispositivi antigas e antiallagamento .....	“	226
7.7. Installazione dei sensori antiallagamento .....	“	227
7.8. Installazione dei sensori antigas .....	“	227
7.9. Attuazione e segnalazione d’allarme .....	“	228
7.10. Ubicazione dei sensori antincendio .....	“	229

<b>INNOVAZIONE NEI MATERIALI, NELLE TECNOLOGIE E NEL PROGETTO ARCHITETTONICO PER LA RESIDENZA</b>	“	231
<i>Oliviero Tronconi</i> .....		
<b>1. Intervista a Paolo Caputo</b>	“	238
<i>Oliviero Tronconi</i> .....		
1.1. Residenze a Porta Nuova: la Torre Solea	“	241
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
1.2. Housing Contest: la residenza di qualità a basso costo	“	248
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
<b>2. Intervista a Marco Piva</b>	“	253
<i>Oliviero Tronconi</i> .....		
2.1. Residenza monofamiliare al lago	“	256
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
2.2. Rawdhat residential buildings	“	264
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
<b>3. Intervista a Dante Benini</b>	“	270
<i>Oliviero Tronconi</i> .....		
3.1. Edificio residenziale a Bonaria	“	274
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
3.2. Edificio di residenza sociale temporanea: Social Main Street SMS01	“	279
<i>Silvia Gobbi</i> .....		
 Bibliografia .....	“	287

## **TESSUTO METROPOLITANO E NUOVA MONUMENTALITÀ. ENUNCIATI SCHEMATICI SU BASE STORICA, PER DEFINIRE LA PROBLEMATICHE DEL NUOVO STATUTO DEL MONUMENTO NELL'IMPIANTO METROPOLITANO**

*Antonella Contin*

Secondo Françoise Choay, il problema del mondo spaziale odierno definito da «grandi reti monologiche pianificate» e che vede la scomparsa del monumento in quanto «artefatto capace di catturare memoria affettiva e di contribuire a porre un'identità», sta in un problema di significazione, che si presenta all'atto di inaugurare un progetto di nuovo radicamento «compiuto in una bellezza ritrovata, attraverso nuovi segni, ad altre scale», operando una de-differenziazione (contro una situazione di identità spaziale) e un raccordo ai grandi sistemi di rete. Di fronte alla necessità di rinvenire una nuova maniera di fare segno nel tessuto metropolitano contemporaneo, fuggendo il ricorso alla produzione di una facile riproduzione iconica, è interessante, allora, richiamare il concetto di 'luogo notevole'.

I luoghi notevoli nella città hanno valore di strutturazione: sono notevoli, infatti, nel senso che rappresentano un nucleo morfogenetico.

La prospettiva del 'monumento' è cioè troppo 'parziale' se non è riferibile ad un impianto morfologico di cui esso è un luogo notevole. La mancanza di questo senso di monumentalità attribuito non solo all'edificio ma alle aree urbane, non più connesso, cioè, solo al monumento/istituzione, ha contribuito a impoverire il tessuto, soprattutto nelle grandi città. Nella metropoli, il significato di monumento è estensivo e non più legato prioritariamente alle emergenze architettoniche intese come singoli edifici. Parliamo di approccio monumentale là dove con l'architettura si segna il valore strategico di un sito, notevole quindi per comprendere la struttura di un territorio. La destinazione residenziale sin dai tempi più antichi ha assunto nel tessuto urbano un particolare spicco, incorporando la valenza monumentale.

È quindi in quest'ottica che tenderemo, sotto forma di enunciati schematici su base storica, di definire la problematica che illustri qual è stato lo statuto del monumento nell'impianto urbano, e cioè la nostra ricerca verterà intorno agli elementi unitari e organizzatori che determinarono la dimensione della urbanità nella storia e, in generale, tenderà a definire in base a quali regole che ricomprendano il concetto di monumento dare forma alla città, oggi.

### **1. La strada e la città**

In assenza di un sistema morfologico sistematizzato, assumeremo il punto di vista della relazione con il monumento a partire dalla strada. La strada intesa, cioè, come elemento unitario, come elemento organizzatore, rispetto alla quale il monumento sempre viene a mettersi in relazione.

La Porta e la Piazza sono a loro volta elementi organizzatori della strada. In questo contesto, allora, che vede una profonda disconnessione tra reti infrastrutturali e insediamenti, oggi il monumento si presenta fuori scala, spiazzato e decontestualizzato e porta ad un discorso di ristrutturazione dell'impianto urbano. Ha perso il valore di luogo (non è, cioè, più necessario per la presenza degli uomini lì), in quanto manca un sistema morfologico alla nuova scala, che ha nel monumento stesso un nucleo morfogenetico. Potremmo allora anche partire dicendo: il monumento e la città; oppure, la città quale ambiente del monumento. Piazza, Porta, Strada e Monumento sono stati gli elementi organizzatori della città di antico regime, murata. Cosa può esserne da sempre allora il pensiero (della città) se non forse facendo riferimento ai multiformi manufatti che le mura raccolgono, difendono, unificano? Eppure qui ora ci vuole altro. Bisogna tradurre l'esistente in altro. Non più le mura unificano, ma la coerenza del pensiero che imprime ad ogni edificio i segni di una relazione col tutto, che colloca, cioè, ogni edificio in una relazione precisa col tutto che è oggi saltato di scala. La storia della città occidentale, infatti, viene valutata dalla Choay in termini di mutazioni

di scala dello spazio urbano e delle corrispondenti modalità della sua attrezzatura. Fino ad oggi le diverse scale hanno potuto coesistere.

Ma la mutazione di scala urbana conseguente alla rivoluzione definita da Koolhaas *Bigness*, con le sue nuove grandi maglie, non solo condannerebbe le altre scale a scomparire, ma anche non sembra interessata ad una dimensione estetica. Nella *Bigness*, gli elementi infrastrutturali sono solo semplici elementi tecnici incapaci di costruire spazio, il monumento è spaesato: nella città contemporanea, dunque, si è verificato un salto di scala tipologico, che ha superato il limite e l'edificio non è più solo un oggetto. Noi lo chiamiamo: nuovo morfotipo urbano. Bisogna quindi affrontare nella sua unità di *urbs* il problema della città che non è più sotto il registro dell'oggetto architettonico; la gerarchia di situazioni spaziali, i nuovi ritmi delle misure caratteristiche, devono perciò essere scelte per la nuova dimensione urbana alla luce di un rinnovato rapporto con il valore qualitativo/formale della grande scala. La localizzazione, la costruzione di limiti attraverso un sistema di misure proporzionali che tenga insieme l'esistente, la scelta di misure commensurabili rispetto ad una precisa praticabilità, ad una percezione corporea, ma anche, alle relazioni col più lontano, porta alla definizione di una costruzione che abbia grandezze commisurate ad una dimensione non più definibile come urbana (cfr. il termine urbanità della Choay), che restituisca, allora, il senso di una possibilità di incontro reciproco anche a distanza, ma che richiami al suo interno la ricchezza delle strutture urbane storiche.

Ci riferiamo ad una costruzione che si configura, quindi, ancora come la costruzione di un luogo, punto di appoggio fissato in un'opera, capoluogo, centrale e orientante, quando si percorrono altri luoghi a nuovi fini. La selezione e memorizzazione come segno di valore di punti 'tropi' o memorabili, che segnano un re-inizio che si mette in relazione, palesa la rilevanza del contenuto temporale di ciò che, appunto, viene considerato degno di essere memorizzato. A questo riguardo è interessante richiamare il pensiero di E.N. Rogers per il quale, avendo introdotto la variabile tempo nei termini statici e distributivi (a differenza di Boito), la costruzione viene determinata dal desiderio di conferire un valore duraturo al tempo; per Rogers, quindi, in un'espressione di spazio sta un pensiero/riflessione sul tempo. Marca del tempo, allora, è lo Stile, atto poetico di un soggetto presente/assente che attraverso di esso, produce la sintesi del rapporto intensità e durata sotto la funzione bello/utile, inteso come linguaggio, elemento generalizzabile e trasmissibile, dunque, e come 'principio formale', modo e marca dell'intensità scelta per farla durare. L'intensità del proprio tempo, infatti, deve fissarsi in una cosa, perché solo così la si testimonia degna di durare, non solo per il soggetto, ma per tutti. Il valore di una costruzione dell'immagine, quindi, è ancora in primo piano. Rogers, infatti, nel presentare su *Casabella* il Piano Intercomunale Milanese (1963), scrive: «Nessuno pensa che l'architettura sia addizione di forme da manuali, o possa attuarsi come folgorazione sentimentale; ma sarà altrettanto assurdo aspettarsi che essa risulti da un coacervo di formule, da discussioni specialistiche – pur valide nel proprio settore – che non si concretizzino nella realtà spaziale dove è implicita l'affermazione delle forme. Le forme sono la prima e l'ultima tappa per garantire la vitalità genetica dei fenomeni... Così si potrà considerare nella giusta misura e senza mistificazioni che trenta, ottanta Comuni, e più ancora, sono termini di un processo strumentale che va valutato per quel che conta, ma non può dar soddisfazioni al di là della sua misura fisica se questa non si riempie di precisi contenuti, qualificati nelle immagini. Ad esempio, occorre una spregiudicata affermazione di fantasia che conglobi tutto il territorio e lo caratterizzi: si opti – per assurdo – per la New York dei grattacieli piuttosto che per la Londra degli Adams; si fonda l'una e l'altra in un'unica visione; ma quel che conta è di creare e di determinare la figura tipica del territorio intorno a Milano ...»; e ancora «la stessa forma intravista nel modello, la cosiddetta turbina, come si trasmetterà ai sensi? ... Vorrei che l'immagine rispecchiasse il consesso di uomini liberi, democratici, che non abbiano bisogno di appoggi trascendenti, pur senza aver rinunciato alla fantasia; vorrei una Milano più libera dai prototipi medioevali e più concreta delle allegorie barocche: toccabile, respirabile, misurabile e non solo confortata dalle statistiche e dallo strumentalismo, ma dalla fiducia dell'uomo totale, il quale sia razionale, intellettuale, scientifico, sensibile e immaginoso». L'editoriale si intitolava: «Necessità dell'immagine. Urgenza ancora più presente nella metropoli contemporanea, che ha perso la misura».

Solitamente noi associamo all'idea di luogo il senso della finitudine, e cioè la possibilità di tracciarne i confini; il senso di una sua finitudine che peraltro è indicibile, in quanto allo spazio solitamente viene associata un'idea di generalità e di non finito. Ma se, come nella modernità accade, si configura lo spazio come un sistema di luoghi a cui la memoria individuale e sociale assegna valori e compiti di orientamento nella frequentazione, nell'indifferenza odierna dei luoghi urbani, in prima istanza è necessario tracciare ordinamenti nuovi (nuovi elementi organizzatori), tali da far perno su luoghi eletti dove bisogna ricercare relazioni formali (attraverso gerarchia e misura) passando attraverso la lettura delle figure che compongono il luogo, ovvero: passando dalla lettura di figure definite nella carta, dimensione generale astratta, alla percezione corporea legata alla frequentazione di un ambito urbano definito. Si viene a delineare così il recupero di un rapporto tra figura e immagine; di una figura che definisca un'immagine carica di valore virtuale, che per noi significa mentale e simbolico. «Nella casa del poeta tragico – scrive Le Corbusier in *Verso un'architettura* – tutto è costruito intorno ad un'asse, ma difficilmente potrebbe esservi tracciata una linea retta. L'asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con un gesto abile investe mediante l'illusione ottica. L'asse non è qui aridità teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamente iscritti e differenziati gli uni dagli altri» (figg. 1, 2).

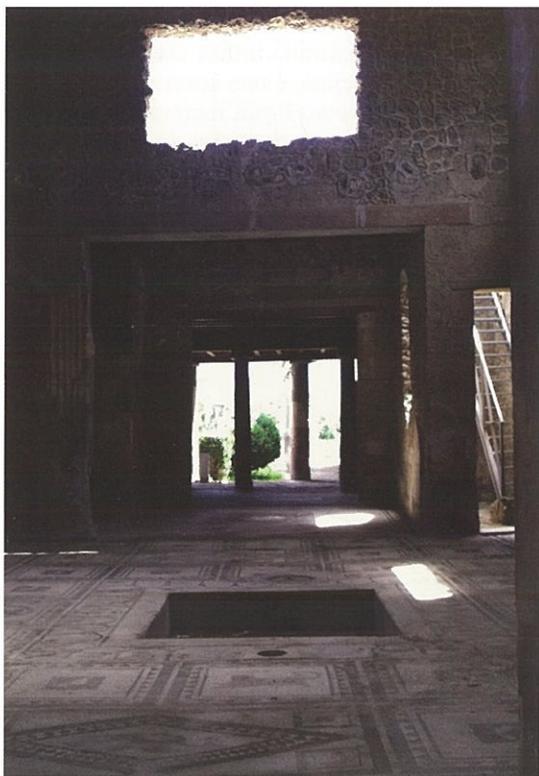


Fig. 1 – La Casa del Poeta tragico (Pompei)  
Fonte: Foto dell'autore

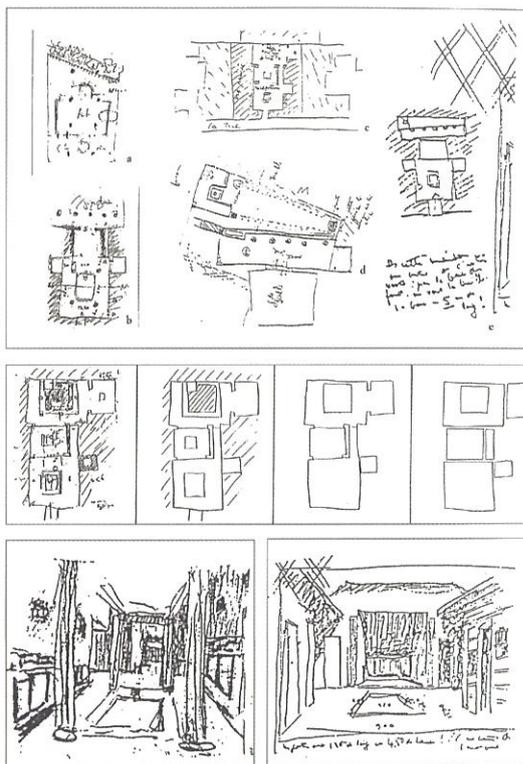


Fig. 2 – Le Corbusier, schemi della Casa del Poeta tragico a Pompei. Atrio della Casa del Noce; a) Maison Plane; b), c), d) e) Pompei  
Fonte: Gravagnuolo, 1997

Il nuovo modo del paesaggio artificiale che viene così a costituirsi richiama alla mente la suggestione teorica della forma di una cittadella che tiene insieme tutto, non come in un telaio, ma in maniera complessa, dove tutto funziona come in una città del passato, ma dove si impiantano e si intrecciano singole unità architettonico-paesistiche a comporre una nuova dimensione territoriale: i rapporti geometrico-formali determinano, infatti, una successione di unità ordinate in sequenza lungo un asse ideale, ma ciascuna identificata da una propria relazione tra geografia e costruzione o biografia urbana. Noi le abbiamo chiamate Unità Figurale di Paesaggio che vanno a dare corpo a ciò che Rogers definiva come la 'Figura Tipica del Territorio'.

### 1.1. Alberti, Filarete, Leonardo

Se la strada medioevale può essere definita come una sorta di spazio di contatto, la strada rinascimentale è uno spazio di spettacolo sottoposto ad ordinamento, trattato sotto i dettami della prospettiva, ordinata in base a criteri di visibilità e di leggibilità. In questo senso viene vista non come circolazione, ma come elemento costante, ossia pensata e costruita come una 'cosa'. De Finetti, infatti, scriveva: «I vuoti della città, vale a dire le sue strade e le sue piazze, sono della stessa precisa natura dei suoi pieni che sono le case».

La strada così concepita segna uno scostamento dal concetto di strada intesa come schema di circolazione; la circolazione è, in un certo senso, costruita e incorniciata, è una sorta di stato inteso, che però non appartiene alla dimensione del viaggio/itinerario verso il più lontano. La strada è una sorta di canale ottico, sia che sia dritta e molto larga o che sia stretta e tortuosa. Questo permette di controllare intellettualmente attraverso la misurazione proporzionale (prospettiva) lo spazio urbano reale, per le città più grandi, indotto invece per le minori. È cioè intesa come strumento di controllo intellettuale della dimensione e della forma urbana e come strumento di organizzazione. Se si prendono in esame le strade rappresentate da Francesco di Giorgio o dal Serlio nelle sue prospettive teatrali, o se si pensa alla via Giulia di Bramante, (non così avviene per gli Uffizi del Vasari), raramente si tratta di una strada unitaria; edifici notevoli diversi fra loro sono organizzati da porzioni di spazio stradale: queste coordinano a sé l'ambiente in cui si collocano, non solo grazie al rigore volumetrico e formale, ma anche offrendo come elementi per l'arredo civile: panconi, logge, zoccoli e finestre col davanzale a mensole.

Nella strada albertiana 'muoversi dentro' ha quindi a che vedere con la costruzione di una struttura abitata nella quale la gerarchia tra le parti (il palazzo, diverso per ceto, la chiesa, la porta, il ponte, il porto, la basilica, la palestra, l'ospedale) segna l'esistenza di una logica di rapporto tra tipi diversi, ossia, di una priorità di posizione. Si vengono a determinare, così, rapporti che costituiscono i riferimenti per l'organizzazione della città, e un 'senso del tutto' dominante rispetto alla città stessa. Questo porta in seconda analisi ad una lettura del sistema delle strade (vie di penetrazione nel territorio e schema di penetrazione urbana primaria) e al rinvenimento che i loro punti di incidenza strutturano lo spazio.

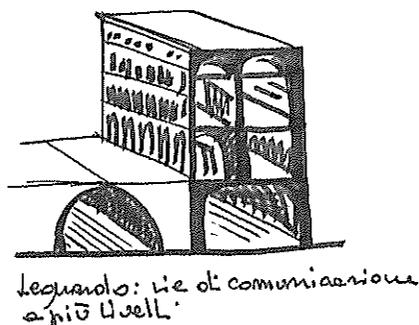


Fig. 3 – Filarete, definizione di una logica di rapporti tra tipi edilizi diversi: priorità di posizione  
Fonte: Schizzo dell'autore

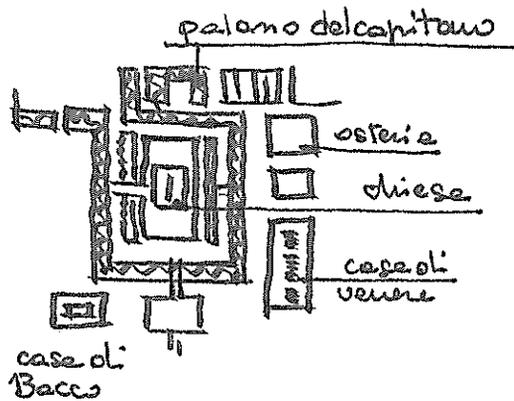
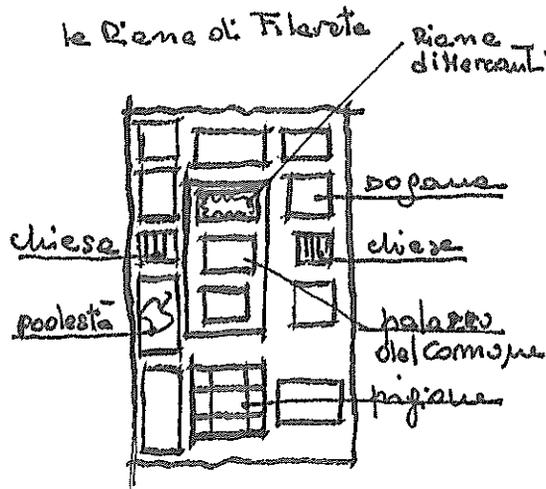


Fig. 4 – Leonardo da Vinci, vie di comunicazione a più livelli  
 Fonte: Schizzo dell'autore

Nella descrizione del progetto/realizzazione di Sforzinda, infatti, Filarete (fig. 3), in base ad una precisa gerarchia, determina un sistema di tre piazze, con compiti settoriali diversi, triangolo virtuale col vertice superiore tra il duomo e la dimora del principe ed i vertici inferiori nel foro dei mercanti (che fosse già l'idea del centro direzionale?) e nel mercato alimentare (centro commerciale?). All'interno di questo pensiero di città la strada così si configura, tanto che i disegni di Leonardo da Vinci marcano il problema dello studio di vie di comunicazione a diversi livelli per una città ideale (fig. 4). Infatti, quasi come se la visione leonardesca fosse legata agli studi di anatomia, la città è vista come un corpo organico in cui le varie parti concorrono in unità. E così, vie d'acqua e di terra, porticate e non, vengono rappresentate in sezioni prospettiche quasi per poter vedere oltre l'oggetto e controllare ciò che non si vede. In tal modo l'oggetto, la via di comunicazione nel nostro caso, ha sì un'autodeterminazione, ma questa è relativa allo schema globale in cui essa è parte; chiama cioè sempre in causa il contesto in relazione al quale vengono definiti i suoi elementi: per ciascuna parte, allora, offre caratteri diversi di apertura e si configura non solo come elemento funzionale della città, ma come sua vera e propria scena.

## 1.2. Haussmann

Nell'analisi morfologica della città di Parigi la costruzione di Rue de Rivoli, commissionata da Napoleone I a Percier e Fontaine nel 1801, costituisce un episodio singolare e particolarmente significativo rispetto alla nostra ricerca intorno agli elementi unitari e organizzatori che determinano la dimensione della urbanità nella storia. Non è una *rue corridor* (fig. 5): aveva una parete che si affacciava sui giardini delle Tuileries e su di un viale tracciato già sotto Luigi XIV che conduceva alle scuderie reali. Era una strada che da Place della Concorde offriva una vista dei giardini reali di grande valore estetico e univa in sé, secondo una raffinata e ordinata regia – tipicamente francese – la strada commerciale e quella residenziale. Le arcate e i pilastri che facevano da filtro ai negozi e da protezione per il traffico pedonale, le facciate trattate unitariamente, i balconi continui e i muri lisci, e la libera vista che da essa si godeva determinano, per noi oggi, il suo valore di suggestione teorica, dopo che con l'Ottocento e le sue trasformazioni diventò l'asse di Place della Concorde: una strada senza fine.

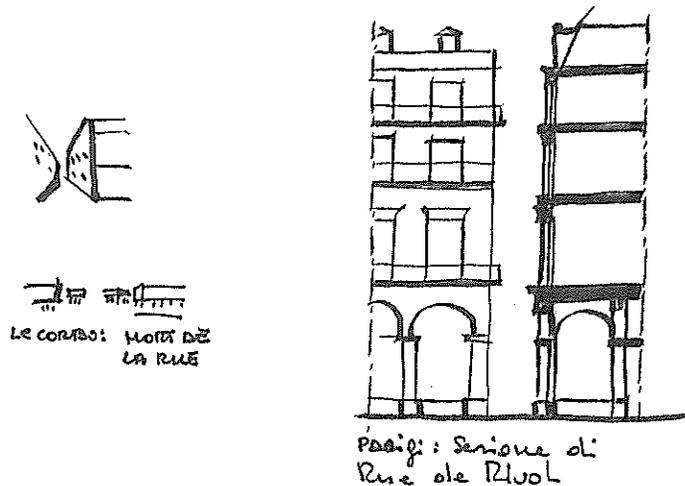


Fig. 5 – Haussmann, la ricchezza della dimensione urbana di Rue de Rivoli (Parigi)  
Fonte: Schizzo dell'autore



Fig. 6 – Haussmann, la città pensata in termini di reti e sistemi  
Fonte: Schizzo dell'autore

Secondo Choay, le diverse scale dello spazio urbano coesistono per cultura e tradizione artigianale fino all'avvento della civiltà industriale, quando la crescente importanza data allo spazio della circolazione e le modalità delle nuove tecniche determinarono una variazione tra scala viaria e parcellario urbano. La città viene infatti pensata in termini di reti e sistemi raccordati tra loro ed allo spazio extraurbano; la città della macchina è ora al centro degli scambi, la rete viaria esprime questo legame città/territorio e la piazza è intesa come il raccordo di questo sistema di rapporti fra interno ed esterno della città. Sempre secondo la Choay la nuova scala della strada come attrezzatura lascia sussistere nelle sue maglie vari frammenti della città del passato; e questo avviene grazie alla connessione regolata delle parti di due insiemi solidali: arredo urbano e spazi verdi, venendo così a determinare una scala originale e intima. Nella strada di Haussmann (fig. 6), infatti, il monumento e l'impianto morfologico sono ricollocati, all'atto di una trasformazione 'urbana', nel nuovo impianto. La fruizione di massa, l'intreccio di molte attività, l'estensione del sistema delle attività centrali e la complessità del rapporto con il sistema residenziale determina l'esigenza di facilitare l'afflusso alle stazioni e ai nuovi 'luoghi del pubblico'. La strada, nella perseguita continuità dei tracciati, vede l'iterazione all'infinito di pochi elementi semplici le cui variazioni sono solo di ordine linguistico o decorativo. Il tipo urbano prevalente diviene il grande contenitore; stazioni, alberghi, esposizioni e mercati divengono i nuovi punti notevoli della città, i quali, insieme alle reti ferroviarie, vengono integrati in un reticolo che vede anche riunite la circolazione veloce e quella pedonale. La circolazione è vista rispetto al tessuto preesistente e alle aree verdi. Il progetto dell'Alphand per il sistema del verde prevede giardini ridotti all'essenzialità della loro apparenza: gli elementi naturali perdono di valore simbolico per diventare materiali della costruzione del manufatto. L'unione che si vuole determinare tra natura e città si fonda sull'uso della tecnica, entro lo spazio del giardino; anche la strada ferrata entrerà negli spazi verdi quasi a sottolineare che non si tratta di uno spazio altro rispetto alla città. Possiamo intendere quindi la strada di Haussmann come la definizione di uno spazio che è la definizione di una regola: spazio pubblico arrestato alle facciate, in un rapporto gerarchico interno/esterno, pubblico/privato.

Gli elementi che più caratterizzano questa esperienza spaziale francese ma che passò poi a definire l'impianto urbano di tutte le città occidentali, maturata nei contributi tecnici e culturali che si avviavano a chiarire la definizione architettonica dei nuovi elementi della grande città, possono essere identificati nella continuità dei tracciati – lo schema non è né lineare, né radiocentrico, ma molteplici sono i centri virtuali, mentre i sistemi di percorsi sono sovrapposti; nel recupero di fatti e tracciati monumentali – la configurazione dei tracciati e degli spazi varia per adeguarsi alla scala e alla scelta di orientamento visuale che il monumento può richiedere: esso viene catturato da un nuovo disegno ambientale; nella distribuzione strategica nella città dei nuovi edifici e opere pubbliche e nel loro 'uso' alla stregua dei monumenti storici per creare valori ambientali e posizionali; nella progressiva perdita dello spazio interno della possibilità di identificare una forma che sia il luogo di una esperienza spaziale specifica che sta ad un livello intermedio tra l'alloggio e la città: insomma, nella città di Haussmann è venuto meno il valore dello spazio nascosto alla vista e la sequenza degli spazi interni è stata annullata.

## 2. Le Corbusier

«Mort de la rue» a questa dichiarazione di Le Corbusier fanno seguito diverse proposte di tipi di sezioni stradali:

- a) nel sottosuolo il traffico pesante;
- b) al piano terreno una rete multipla di strade normali;
- c) sulle direttrici Nord-Sud ed Est-Ovest le autostrade di attraversamento larghe almeno 40-50 metri. Anche la citazione della strada storica, mercantile o commerciale viene riproposta per la città di Chandigarh come organismo urbano, che regge un particolare tipo di commercio. La strada, dunque, nel pensiero di Le Corbusier è un segno che differenzia per funzione l'esterno (fig. 7): il verde, per esempio, è supportato da una strada pedonale. È, allora, un elemento ricondotto ad una legge d'ordine, ed è un «artefatto per la penetrazione, il movimento e lo stato, affinché si possa in ogni momento e punto dispiegare il rapporto essenziale tra singolo e tutto».

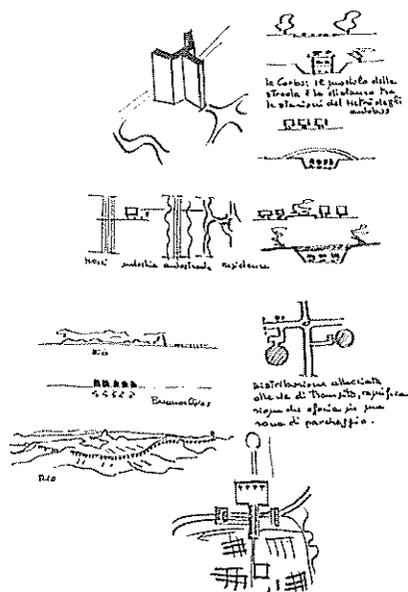


Fig. 7 – Le Corbusier. La strada come organismo urbano che regge i diversi usi  
Fonte: Schizzo dell'autore

Si ritorna da un suo uso puramente di trasporto ad un uso urbano con funzioni strutturanti rispetto a condizioni disperse e confuse. Nasce il problema di una sintassi generativa comune tra costruito e vie di traffico come soluzione delle soglie di passaggio tra urbano ed extraurbano. Ma ciò che per noi è importante rilevare è che l'inserimento di frammenti fortemente caratterizzati nel corpo di strutture urbane fortemente disgregate o complesse possono per Le Corbusier indurre un nuovo ordine: muta infatti il rapporto tra la parte che proviene dal passato con la nuova città che ne modifica gli affacci. «I tracciati – afferma infatti Le Corbusier – saranno l'integrale del paesaggio», la strada dunque non viene intesa solo come unità chilometrica, ma è avvenimento plastico in seno alla natura. La natura infrastrutturale dei suoi progetti per Buenos Aires e Sao Paulo, riguarda una struttura di servizio con compito di relazione, che rompe i legami con la città sottolineando quello con un orizzonte lontano; riprendendo così, in un certo senso, il ruolo di regolamentazione urbana dato dai Romani a strade e acquedotti. E ancora, a Sao Paulo Le Corbusier pensa ad una strada principale dall'altipiano fino al mare, posta a 80 m. dal suolo che si ramifica in cinque 'dita' fino a sopra il porto, a picco. Sotto la strada colloca poi gli uffici fino a toccare il suolo, a picco sul mare e dentro al porto. La città degli affari è dentro al porto, le auto sono sopra il tetto. La strada, quindi ancora come elemento d'ordine, elemento organizzatore, che sottolinea il nuovo e significativo nesso tra strada/porto/terziario e crea nuove gerarchie di impianto, nuove centralità tali da riconfigurare una città da 'concava a convessa'. Il pensiero di Le Corbusier intorno alla strada è infatti sempre riferito ad una speculazione sull'intero, sulla città. Questo modo del pensiero, così legato all'esperienza storica, vede in Le Corbusier, a nostro parere, un continuatore particolare di Ledoux, nel senso che quest'ultimo era stato in grado di dedurre una logica di crescita che avrebbe portato alla città modernissima, che vuol dire: possibilità di insediarsi ovunque in rapporto a tutto il resto, restando cittadino. Ma le linee di circolazione di Le Corbusier non sono solo le generatrici di un nuovo paesaggio artificiale come unico orizzonte di esistenza (ancora una volta il richiamo al mondo romano, e alla urbanità espressa dalle architetture delle loro strade e dei loro acquedotti, anche a miglia di distanza dalle città), sono anche fenomeni plastici, elementi estetici. Le Corbusier parla di linee eleganti, che richiamano nei suoi schizzi le immagini degli oggetti a reazione poetica, leggermente posati al suolo, cose osservate come una conchiglia trovata su di una 'spiaggia senza termine' (cfr. Eupalinos di Valery).

### 3. Il monumento e la città

L'impianto di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 8) è il luogo in cui ha trovato la sua primitiva affermazione ed esplicazione il tema del Palazzo che da soglia critica tra due stati – natura e artificio – passa ad origine morfologica dell'artificio e punto di origine della natura nelle esperienze di Parigi, Vienna e Karlsruhe (artificio che 'salva' la natura). Il Palazzo è qui posto a cerniera tra due orizzonti: la città e la vasta area agricola che si estende lungo il declivio, alle spalle del palazzo; il giardino è collegato all'asse del palazzo. Questo sistema crea una potente visione unitaria, segna il rapporto Palazzo/Parco/Città e una situazione che individua i corpi di fabbrica, le posizioni e il vuoto.

Il Palazzo – limite e porta dell'urbano e della natura – è inteso, dunque, come l'elemento che crea un rapporto tra il sistema delle comunicazioni che lo legano alla città e ciò che rimane inviolato, la natura.

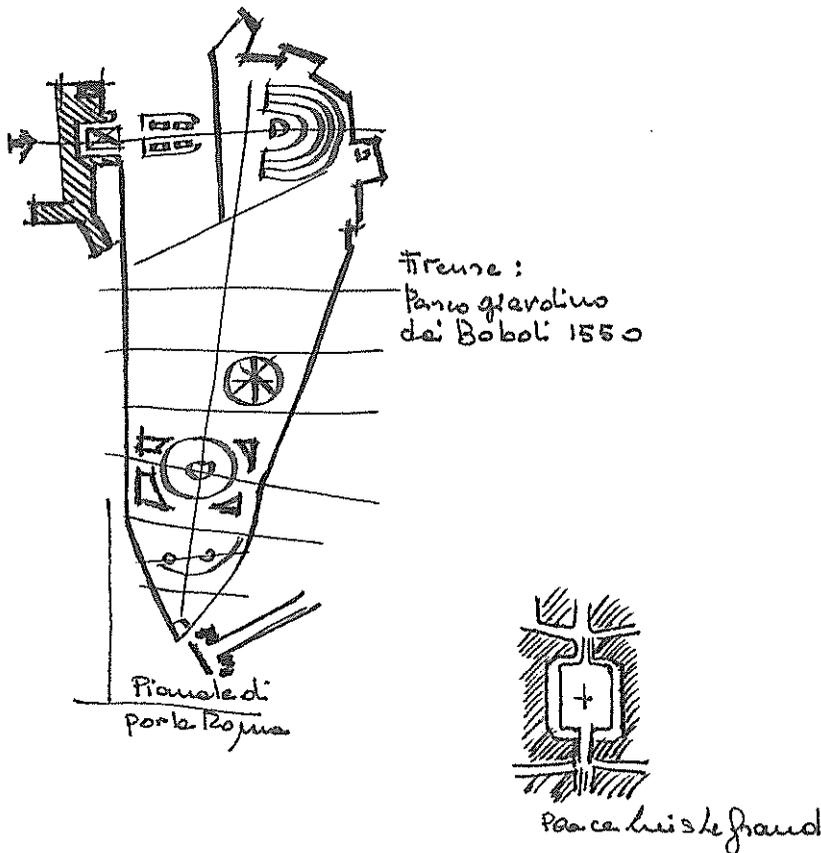


Fig. 8 – Firenze, Palazzo Pitti, il palazzo come soglia critica tra natura e artificio  
Fonte: Schizzo dell'autore

#### 3.1. Parigi e gli Champs Élysées

Il punto di partenza teorico e progettuale in Francia è l'ordinamento: questo principio si estende dall'edificio al parco e arriva fino alla città. Tale concezione morfologica è esplicita compiutamente a Versailles, dove l'ambiente è una estrinsecazione dell'ordinamento dell'edificio. L'impianto di Versailles rende testimonianza anche del modo in cui, in Francia, venga organizzato e trasformato il territorio senza le limitazioni di scala proprie, invece, della tradizione italiana (fig. 9).

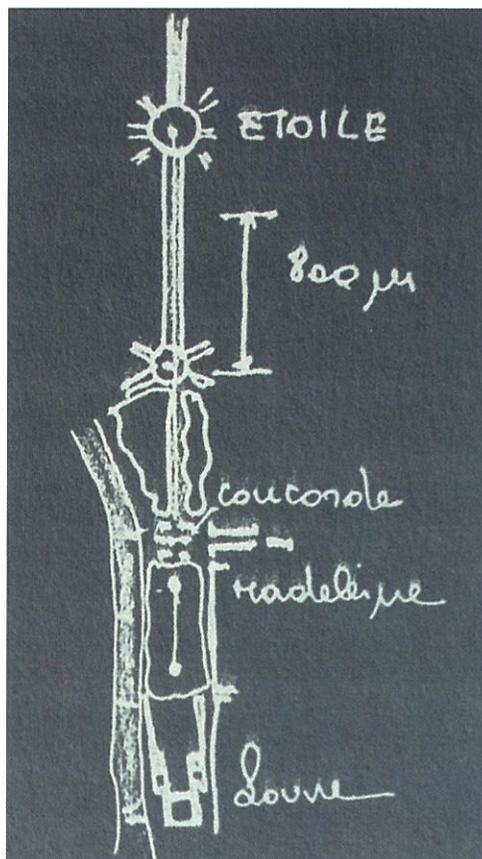


Fig. 9 – Parigi, ordinamento: asse generatore di uno sviluppo e di una espansione della città  
Fonte: Schizzo dell'autore

Il castello del Louvre e i giardini delle Tuileries, punto di partenza dello sviluppo di Parigi verso Ovest, ebbero un grande influsso sull'ulteriore sviluppo della città di Parigi. Trasformando il disegno dei giardini delle Tuileries, introducendo un sistema di assi e una varietà di spazi di forma diversa, Le Notre creò un lungo viale (Champs Élysées) che si concludeva nel grande Rond Point dell'Etoile. Le Tuileries generano, così, un ordinamento con cui la città tutta si misura. È importante, inoltre, considerare il rapporto che tale sistema stabilisce con l'asse generatore, per poterlo facilmente collegare alla successiva esperienza francese di Versailles. Come, se si considera che a Versailles la piazza è dentro il castello, nucleo genetico della città, ci si deve soffermare sulle quattro piazze reali costruite a Parigi, che sono invece concepite come spazi che non dipendono da particolari edifici, ma sono intese come interni urbani, che ricevono significato dallo loro posizione, nuova struttura interna della città, nella quale gli edifici appaiono come superfici che definiscono spazi urbani e le loro continuazioni. Sono le dimensioni del Louvre la pietra di paragone – parametro – per le Places Royales, come valore sia di posizione che di dimensione: grandi stanze, interni cittadini. Preannuncia questa disposizione l'Hotel francese, come ci insegna Colin Rowe: la discontinuità nella Parigi settecentesca si riscontra dal disegno urbano (la piazza) fino al dettagliato piano architettonico. Gli Hotels, disposti secondo la successione corte d'onore/palazzo/parco (la corte d'onore, principale elemento di individuazione dell'Hotel, è già una piazza), sono edifici che si strutturano intorno ad una regolare e simmetrica corte interna che si contrappone all'irregolarità del sito: siamo in presenza, quindi, di una organizzazione controllata all'interno e irregolare al perimetro.

### 3.2. Parigi e Versailles

Nel passaggio dal Louvre a Versailles si consolida l'idea di centralità della residenza del sovrano all'interno della città, non più rispetto ad una espansione, ma rispetto ad un valore di fondazione. Versailles nasce da un edificio che ha la forza di governare e ricondurre a sé tutto lo spazio circostante; nucleo genetico del complesso urbano, dove città e natura si incontrano. La centralità del palazzo del sovrano è ribadita dal fatto che a Versailles (come a Parma e a Nancy), la corte del palazzo è la piazza stessa della città. Dall'edificio si dipartono poi tracciati rettilinei che ordinano il territorio e sottolineano la predominanza dell'edificio stesso. Il principio dell'ordinamento qui adottato, stabilendo una precisa gerarchia rispetto alla quale si collocano i vari elementi, determina per il visitatore in ogni punto in cui si venga a trovare, la possibilità di collocare la propria posizione in 'relazione' al manufatto monumentale.

Nel suo Saggio sull'Architettura (1754) Laugier, dopo aver criticato Parigi in quanto città «Sans système, sans économie, sans dessein» afferma: «Dobbiamo considerare una città come una foresta», testimoniando così la presa di coscienza del fatto che la grande città va trasformata in un sistema di fatti significativi e percorsa alla ricerca di tali significati; in questo modo si assicura dal pericolo della riduzione funzionalista della complessità urbana (fig. 10).

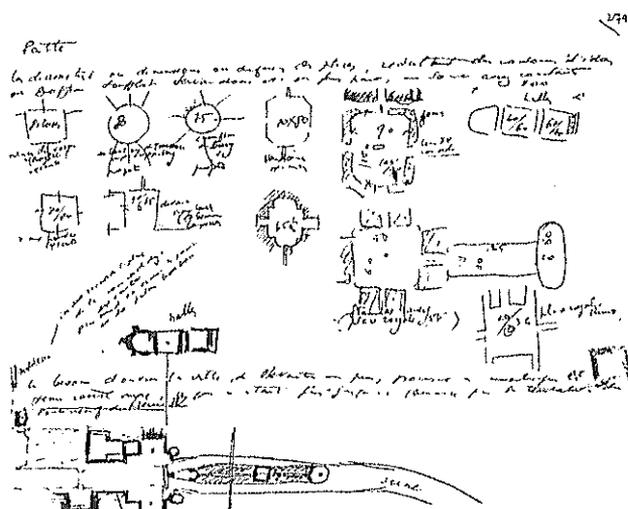


Fig. 10 – Patte, immagine di Parigi attraverso i luoghi monumentali  
Fonte: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Tome 1, 1910-1929

Ritroviamo conferma della impostazione secondo la quale una logica unitaria considera la città nella sua globalità e opera nell'intento di ordinarla, nella Pianta di Patte per Parigi (1748-1765): la morfologia urbana si struttura in base ad una logica unitaria di 'fatti significativi', punti monumentali immersi nel tessuto omogeneo e compatto della città preesistente. La piazza in questo piano come a Versailles, si stacca da un suo valore funzionale e ne assume uno formale all'interno della città considerato prima in riferimento alla statua del re e diventando, in seguito, luogo di affaccio della residenza e luogo di transito in cui la città si rappresenta in una delle sue forme possibili. Le piante delle piazze di Patte sono tutte di grandi dimensioni, all'incirca come il cortile del vecchio Louvre (ormai svuotato del tessuto urbano e divenuto elemento monumentale e centrale, come già commentato, elemento ordinatore con cui la città si misura) e come le prime piazze reali, ciò a conferma che non sono piazze del quartiere in cui si collocano, ma luoghi monumentali dell'intera città di Parigi, e che ne costituiscono l'immagine. La città come foresta richiede, dunque, che possano venire scoperti percorrendola i luoghi dell'architettura come luoghi significativi, cioè, luoghi della conoscenza. È interessante notare come anche il fiume, l'elemento naturale, faccia parte a

pieno titolo di questi fatti significativi; è proprio Le Corbusier che ci suggerisce questa lettura in un appunto dei suoi carnet di viaggio: «Patte: i piani per Parigi: si sente guardando le dimensioni delle piazze, che la Senna comincia a diventare per la prima volta il soggetto del decoro».

Altro esempio non francese di città generata dalla residenza del sovrano è costituito da Karlsruhe (1715), esempio di una continuità con l'impostazione romana della progettazione e l'ambientazione dell'edificio in un contesto urbano. Il richiamo all'esperienza dell'impianto di palazzo Pitti a Firenze appare in questo palazzo che si pone come «cerniera tra due orizzonti: la città da una parte, il giardino e la campagna dall'altra». Siamo in presenza, infatti, di un dispiegamento totalmente coordinato dello spazio rispetto al quale il palazzo si pone come il fuoco prospettico più importante del sistema.

### 3.3. Londra e Hyde Park

In Inghilterra, a Londra, è la natura invece il dispositore. L'edificio, infatti, si posa sul prato come un'arca. I Piani di Wren (1666) e Gwynn (1766) per la ricostruzione di Londra testimoniano l'importanza del nesso città e natura per la cultura inglese: il primo – il suo centro era l'edificio della Borsa – è basato su due grandi assi che collegano S. Paolo con la torre e con il centro commerciale, creando una gerarchia dei fatti urbani ed un rapporto di necessità tra gli edifici pubblici, lo schema viario e le abitazioni; queste case unifamiliari determinano l'unità fondamentale delle aree residenziali organizzate intorno agli squares, definiti come terreno nel quale esiste un giardino chiuso, circondato da una strada pubblica che dà accesso alle case. Il secondo Piano riprende questo schema, ma posto in una scala dimensionale diversa. La città è divisa in due parti distinte da un asse nord-sud. La parte più urbanizzata attorno ad Oxford Street, che viene continuata a nord con lo stesso tessuto degli squares già costruito a sud della stessa, e la parte non urbanizzata attorno ad Hyde Park; sulla quale viene tracciato un sistema viario ortogonale con una maglia di dimensioni inusitate (mezzo miglio di lato), lasciando al suo interno le aree libere destinate all'agricoltura. Vi è quindi la compresenza di due tessuti differenti le cui diverse scale sono destinate a due diversi elementi della costruzione della città: l'abitazione, per la quale si riconferma il tessuto degli squares, e gli edifici pubblici, per i quali viene proposta una scala dimensionale differente e la loro collocazione in grandi spazi liberi del tutto dedicati ad essi.

Il Palazzo Reale è posto al centro di un sistema convergente di viali all'interno di Hyde Park, collocato così tra la città fitta dell'abitazione e la campagna. Le due dimensioni dei tracciati non sono alternative, ma compresenti: ognuna obbedisce alla sua funzione urbana. Residenza ed edifici pubblici sono due parti della città con diverse logiche di localizzazione che ne consentono le nuove dimensioni. La campagna non è considerata altro rispetto alla città, ma come parte di questa attraversata dai tracciati che collegano funzioni propriamente urbane: è ciò che della città non è città, ed ha una dimensione monumentale. Nella tradizione inglese, infatti, esiste una forte compenetrazione città/campagna. A questo non è estranea la committenza borghese che produrrà le piante del Royal Crescent o del Circus, luoghi aperti caratteristici creati in totalità aperte, per permettere all'individuo di identificarsi con l'ambiente e di arrivare ad un'immagine dell'intera città che si perde nel paesaggio.

Cosa lega, dunque, questa visione a quella successiva della Città Giardino teorizzata da Howard, fino alla Città regione di Clarence Stein? La città giardino che può essere vista come un'alternativa formale alla città di pietra, si esprime essenzialmente sul piano di una scelta tipologica, che nasce da una esigenza di una migliore salute pubblica, di attrezzature collettive ecc.: è, cioè, un principio di residenza a bassa densità come soluzione per zone residenziali di espansione più periferiche. Questa città aderisce perfettamente alle logiche della città moderna e non è estranea a quella della città storica alla quale, pure, si oppone.

La questione del verde legata alla città giardino, infatti, è secondaria rispetto al suo discorso più proprio relativo alla tipologia edilizia, al ricorso, cioè, alla casa unifamiliare come elemento di individuazione e come scelta architettonica caratteristica rispetto alle differenti vocazioni formali e di destinazione della città. Questa città ha però bisogno di un gesto demiurgico che la sorregga:

per la città, la campagna deve rappresentare allora soltanto un termine indeterminato, un'astratta aspirazione, il verde. Nel 1812 Nash progetta di immergere grandi complessi edilizi con una grande libertà compositiva – libera disposizione di grandi unità di abitazione – a contatto con la natura. Le piazze senza formalismi hanno una disposizione flessibile. La flessibilità della città inglese, pur nella netta separazione tra residenza e centro degli affari, è supportata da una poderosa rete di trasporti diversificati che innerva, dalla regione, la città. Le stazioni di sosta divengono, così, punti di alta concentrazione di negozi e di parcheggi, venendo a creare una zona mercato di nuovo tipo, più compatta del mercato lineare lungo il corso: magazzini, alberghi, uffici di assicurazione, laboratori e banche sono i frammenti di una nuova costellazione urbana, elementi potenziali di una città policentrica di tipo nuovo e di livello, rispetto alle funzioni culturali essenziali, non paragonabile al vecchio. Square, Crescent e Circus, elementi del paesaggio delle unità residenziali, convivono così con i nuovi centri della City (stazioni, mercati, esposizioni). Efficienza, rapidità e grandezza, i tre elementi chiave per il raggiungimento di un processo di standardizzazione, fanno sì che Londra si trasformi dalla città del Tesoro di Soane a quella del Crystal Palace di Paxton. Processo di trasformazione questo che porterà alla Chicago di Sullivan, ai grandi magazzini/contentitori, fino all'elaborazione colta degli edifici della città di Mies, esempio di nuovi monumenti metropolitani.

#### 4. La mutazione della scala urbana

La mutazione della scala urbana e il conseguente nuovo problema di significazione e espressività e di caratterizzazione, portano a tradurre l'esistente in altro.

La suggestione teorica della città piranesiana che è una grande invenzione del tutto fuori scala, rispetto alla nascente cartografia sua contemporanea, rappresenta un modo della genesi della forma che ha a che vedere con una ricostruzione immaginativa della città.

##### *4.1. Piranesi e il Campo Marzio. La ricostruzione della biografia urbana come grande immagine di oggi*

A differenza della città europea di antico regime strutturata secondo un ordinamento univoco, quasi germinata da un unico centro (il palazzo del sovrano), la Roma Imperiale disegnata dal Piranesi non ha alcun centro. Un substrato di presenze monumentali è considerato in quanto da esso si dipartono diversi ordinamenti e dispone i vari edifici secondo una logica di intasamento. Nella logica di ordinamento della forma urbana la regola è: una certa coerenza di relazioni tra situazione geografica ed elementi monumentali. Le tracce dell'antichità sono infatti considerate come un suolo storico naturalizzato e la forma urbana nasce, così, da una ricostruzione analogica, operata mediante la combinazione di forme logiche di gemmazione sulla base di una simmetria, sostenuta, tuttavia, dall'ordinamento della matrice che l'ha prodotta. In tal modo, ambiente naturale ed artificio, nel momento in cui entrano in relazione tra loro, esaltano entrambi la propria individualità. Abbiamo, quindi, uno slittamento da Alberti (immagine) e da Palladio (schema). La simultaneità dell'intero – città – non è colta in base ad un rapporto schematico, bensì, in relazione ad una rotazione, che avviene rispetto all'orientamento in cui gli elementi naturali stabiliscono i giunti e le cerniere (cfr. Villa Adriana).

Sovrapponendo la città immaginaria di Piranesi con l'esattissima topografia del Nolli, balza all'occhio il fuori scala del Piranesi rispetto alla città reale. La ricostruzione parte, dunque, da una situazione oggettiva nella quale compaiono, isolati, i monumenti antichi e gli elementi naturali. Questi, infatti, costituiscono la testimonianza tangibile di un mondo magnifico, al quale ci si rivolge come orizzonte di valore, e sono ricavati per rimozione di tutto ciò che non è resto archeologico. Poi, divengono punti di riferimento dai quali si dipartono gli orientamenti rispetto ai quali la costruzione nuova prende forma (cfr. teatro di Pompeo). E così del mondo antico, Piranesi, operando un profondo scostamento dallo stereotipo barocco circa espressività e caratterizzazione – si passa da una visione ad una contemplazione – ci restituisce una Grande Immagine.

Per poter definire ed esporre ciò che è proprio dell'edificio, e determinare insieme la regola secondo la quale dare forma alla città, la cui magnificenza è data dagli edifici pubblici, Piranesi sembra quasi aver radicato al suolo i suoi edifici (nelle vedute); si serve infatti dell'idea della grandezza fuori scala – stabilendo regole morfologiche (assi, ordinamenti, dimensioni) pur non cercando una regola di ordinamento a scala urbana (cfr. Versailles), e nell'immagine del monumento, ci restituisce il valore virtuale delle immagini del passato, il loro effetto, la loro aura.

Nel suo Collage City, Colin Rowe pone l'accento sul contrasto tra l'impianto antico, che Piranesi rivivifica, e quello moderno: questo, infatti, è l'impianto del vuoto ideologico ed è privato di qualità e senso. Il problema che Rowe ci pone è, dunque, il rapporto tra tradizione e futuro, cioè tra tradizione, lunga durata e posizione che si prende rispetto al passato. Compare, oggi, il problema di un elemento urbano strutturante l'esistenza dell'ora, e si fa presente una necessità di utopia, come immagine poetica che predispone la risposta ad una attesa non colmata dal passato. Utopia come trasporto di spazio tempo che non mima il già fatto: è il 'non luogo' che viene reso attuale col disegno. Qui e ora la mira è qualcosa che non replica. La marca irrealistica di Utopia consiste, dunque, in questo: non accertare sul già fatto e non il fatto di non essere realizzata. La posizione creativa consiste, così, nella capacità di fare delle situazioni occasioni positive di intervento; se c'è una impossibilità di rapportarsi alla tradizione in modo univoco, questa posizione segna, allora, una assoluta impraticabilità di presa a modello o citazione del passato, se non operando un tradimento (cfr. E.N. Rogers e l'etimologia della parola tradizione che spesso ricorre nelle sue lezioni e nei suoi scritti: tradizione da tradere = portare oltre). Anche Rogers si muove dal campo di una analitica del fenomeno architettonico verso un nuovo problema di scala, un nuovo modo del paesaggio artificiale ricomposto in una forma che tiene insieme tutto in maniera complessa, non come in un telaio: ma l'importante è che ciascuno dei nuovi centri della città riassume in sintesi le principali attività, perché i centri specializzati, i grandi assi attrezzati del dopo guerra in Europa, sono umanamente incompleti. Il cuore della città è ancora, dunque, il centro principale per una società di individui integrati fra loro nella vita comunitaria. Tale organismo bisogna che sia espresso da un'urbanistica integrata con l'architettura e le altre arti. Sono queste le grandi trasformazioni di cui l'Europa ha bisogno, dopo la guerra, e s'intende, anche in considerazione dei nuovi strumenti tecnici.

La relazione della misura umana deve essere, per Rogers, sempre afferrabile; ma passando dalla storia che fonda alla figura tipica del paesaggio e quindi, all'ambiente, si allarga l'orizzonte nel considerare l'unità dei fenomeni: questi passano, come conseguenza, dalla scala architettonica a quella ambientale e urbanistica. Questa concezione, tipica della scuola milanese, è determinante per la critica dell'inserimento di quartieri nuovi in zone distrutte durante la guerra, e, in generale, per la vasta operazione di restauro. Nonché per quella, ancor più generale, che riguarda i nuovi insediamenti, di mole inusitata, sia in zone non edificate (paesaggi di natura) sia limitrofe ai paesaggi urbanizzati. L'Europa, infatti, si è trovata di fronte a due ordini di problemi che non si erano mai presentati a scala così vasta: si tratta delle gravi questioni di carattere storico-sentimentale e di quelle tecnico-sociali; l'impostazione di queste questioni tende fatalmente a soluzioni divergenti, che soltanto una forte azione culturale può comporre in unità: si passa dal quartiere dove l'urbanistica italiana si aggancia alla matrice del territorio, partendo dalla realtà in atto attraverso programmi di azione integrati, al progetto del Centro Direzionale che propone grandi parametri urbanistici, fondati su programmi regionali e nazionali.

Di fronte alla situazione non programmata della città di oggi e della sua complessità o 'accatastamento' di funzioni, la risposta alla semplificazione e simbolizzazione indicativa dei 100 indici preconizzata da Venturi, ci sembra rinvenibile nella ricerca di un elemento ricompositivo che, in base ad un ordinamento, riformula ciò che fa stare insieme il diverso in unità. Noi l'abbiamo identificata nella proposta della Metro Matrix come matrice di città alla scala metropolitana e proposta per la prima volta a Madrid nel piano redatto dalla Comunidad sotto la direzione di Pedro Ortiz (fig. 11).



Fig. 11 – P. Ortiz, The Art of Shaping the Metropolis  
Fonte: 2014, prima di copertina

#### 4.2. La grande immagine urbana di Le Corbusier

In questo senso ci appare significativa l'esperienza di Le Corbusier. In opposizione ad una visione che vede una costellazione di virtualità e motivazioni, ma che non coglie la vera consistenza della forza atta a tenere insieme il tutto, non in una sommatoria, Le Corbusier propone il binomio Tracciati Regolatori e Promenade Architeturale a garanzia di un ordine delle forme-immagini e di un'esperienza percettiva, in grado di operare una intuizione sintetica di un rapporto complesso di luoghi simultaneamente ordinati. Nei suoi progetti, infatti, sia che si tratti di una casa unifamiliare che di una città, Le Corbusier istituisce un elemento ordinatore tale da fondare il modo di posizionarsi di tutte le parti (che trovano la giusta collocazione) all'interno, mentre verso l'esterno è un modo di presentazione. Il disegno, la pianta, è allora il luogo in cui si possono controllare, determinare e ritrovare dei punti di appoggio per compiere la Promenade nella forma. Come conseguenza di tutto ciò, si ha che Traccia di Regolatori/costruzione/figura si intrecciano entro la Promenade e consentono il possesso della cosa. Questa decostruzione di piste cognitive in relazione alle quali si pensa l'oggetto, architetture o città, mette in discussione alcuni piani di intersoggettività dei pensieri, e richiede livelli di artificialità maggiori per dei livelli di percezione corporea più elevati.

Lo schema dispositivo di L.C. permette, infatti, di presentare delle immagini che si fissano nella memoria per mezzo di una particolare espressività che emana da quello spazio, guidata e regolata dalla Promenade. Se la dissoluzione è il carattere dell'esperienza sequenziale moderna, il referente, compiuta la Promenade, può comunque ricostruire nella mente, ripercorrendo le intenzioni racchiuse in ogni figura, l'ordinamento operato e la concezione mentale unitaria che l'ha generata.

Le Corbusier crea, così, una Grande Immagine in cui si inserisce l'ora del fruitore, nel momento in cui la sintesi intellettuale stabilisce le relazioni tra i luoghi, in modo che egli si possa gestire nello spazio. Il riguardante 'si vede', ossia sa in che relazione è con il resto nella situazione in cui si trova, relativa al percorso compiuto: si colloca, cioè, in situazione. Ciò che è oggetto di attenzione, Lynch lo chiamerà il 'landmark', afferma la presenza del riguardante come luogo del corpo e non solo come occhio.

Questa Grande Immagine introduce, così, a capire sostituzioni e slittamenti tra cose e persone, tempi e orientamenti di adesso e del passato.

### 4.3. Un'ipotesi di costruzione del monumento contemporaneo

Prenderemo in esame due opere di Le Corbusier: la città di Chandigarh, l'edificio del Parlamento in particolare, un monumento, e il progetto per l'Ospedale di Venezia, che costituisce in sé un prototipo di tessuto urbano 'monumentale'. Lo studio degli elementi compositivi delle due opere è condotto secondo schemi dispositori e ordinatori, ma contemporaneamente in lunghezza e in altezza in modo tale da creare una relazione con le quinte, naturali o del contesto edilizio più prossimo, che in questo rapporto esaltano il loro valore. Gli edifici progettati, comunque, emanano una propria atmosfera spaziale, mantenendo ciò che li circonda pur sempre sullo sfondo. Nel progetto di Venezia, in particolare, Le Corbusier sembra giocare il rapporto tra tipo edilizio e il principio insediativo che ha segnato la storia del luogo (modello ripetibile) e la presenza di elementi urbani ormai a scala differente. Questi ultimi, soprattutto nella città di Chandigarh, forse già in un tentativo simile a quello prefigurato nell'indicazione di Rogers per il Pim, richiamano «una necessità dell'immagine» propria di una condizione dispersa, come l'ha indicata anche Colin Rowe, nella quale le relazioni non sono più legate alla unicità del luogo, e in cui le architetture a grande scala non ricercano tanto di dare nuove leggi alle nuove misure del contesto, quanto piuttosto, nelle esasperate relazioni proporzionali (quasi alla maniera del Vanvitelli), investite di un'importanza quasi illusionistica, mirano alla conclusione di un 'grande paesaggio'. Lo spirito, allora, non è più *del*, ma *nel* luogo. I volumi, infatti, collocati precisamente nello spazio, evocano una sorta di cristallizzazione della vita comunitaria. Venturi a Las Vegas li ha chiamati Simulacri.

Nell'iniziare un discorso sulla città di Chandigarh, occorrerà subito sottolineare un dato emergente, più volte sottolineato da quanti hanno trattato l'argomento: Chandigarh appare non tanto una città reale, quanto una teoria della città, né più né meno di un trattato: il corpo fisico di una città costruita che è puro segno di una idea di città, che attende i suoi veri cittadini da un inimmaginabile e ignoto futuro in cui gli uomini stessi diverranno gli identici, e perciò eguali singoli, animati dalle medesime idealità e dai medesimi bisogni, per i quali quella stessa città è stata ordinata. Idea di città, allora, forse neppur tanto recente o moderna, quanto invece antica, tra città ippodamea e castrum romano, interamente costruita; una città reale, dunque da leggere come trattato; queste erano le indicazioni che Ernesto d'Alfonso dava a noi studenti di architettura quando negli anni '80 a lezione ci introduceva all'opera di Le Corbusier.

Ci è sembrato significativo premettere questa interpretazione di D'Alfonso per introdurre il parallelo che qui si vuole porre tra la città di Chandigarh e le attrezzature urbanistiche del passato che, secondo Le Corbusier stesso, ebbero il compito di assumere la forma di unità architettoniche: «... le cinte della Gallia romana: Il termine 'cinta' richiama anche l'immagine di una donna che porta in grembo un nascituro». Questo ci ricordava Le Corbusier, mentre Goethe affermava: «Non si cerchi nulla dietro i fenomeni: essi stessi sono già la teoria».

«Da queste immagini del passato – continua Le Corbusier – ricaviamo il principio di una forma deliberata, destinata ad essere l'involucro d'una città. Una rete interna di circolazione irriga l'area protetta dalla cinta, nelle cui mura si aprono delle porte donde partono le strade che penetrano nella regione circostante». Notiamo questo accenno alla previsione, alla forma prestabilita: mura, torri e acquedotti potranno anche comporre nobili scenari architettonici e, più tardi, rovine suggestive. Le Corbusier, ancora, cita Anversa nel secolo XVIII: «I suoi organi sono evidenti e come in una cassetta d'attrezzi il martello, le tenaglie, lo scalpello. Vie di circolazione che sono il sangue stesso della città: l'Escaut, dove approdano i carichi provenienti dalle Indie e dalle Americhe; tre strade che conducono in Francia, in Borgogna e Germania. Anversa sull'estuario dell'Escaut, città di traffici il cui destino è iscritto nella geografia. Lungo tutto il fiume, attrezzature per il carico e scarico, sul lato orientale della città, dotato d'un regolare reticolato di strade e canali, i docks coi loro magazzini. Al centro, una città residenziale con le dimore dei mercanti, le case degli operai e degli artigiani, le chiese e la cattedrale, il municipio e la piazza delle corporazioni: un centro d'affari. Verso Ovest, una riserva di aree edificabili» (da Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*). Il passo citato di Le Corbusier ci suggerisce l'accostamento tra la forma e l'immagine della città fortificata, e in particolare della cittadella di Anversa con la città di Chandigarh. L'antefatto storico, infatti, ha come temi connotativi un problema di forma, di orientamento (rispetto alle linee di

artiglieria), di collocazione (rispetto al fiume e alla città) e di collegamento. La conformazione ad un modello siffatto, che si tratti dello schema filaretiano, della città ippodamea o del castrum, nel senso di un presidio urbano, ha un comun denominatore nelle forme della città di fondazione e nel suo carattere di struttura urbana.

In primo luogo, infatti, in tali strutture si viene a stabilire un dentro e un fuori, relazioni dialettiche tra la città stessa e i dintorni, le periferie e le lontananze, collegate da strade e dall'immaginario. La città fortificata, inoltre, pur intesa come struttura materiale, urbanistica, sociale, politica e presente in modo ricorrente in tutte le cronache, è presente anche, a livello non certo di minor importanza, come rappresentazione, come immagine cioè fino alle soglie del basso medioevo, rappresentata nella sua morfologia e topografia come uno spazio vuoto rinchiuso dal perimetro murato.

Così, la città di Le Corbusier è contenuta in una figura geometrica semplice, segno di un rigoroso ordinamento dello spazio fisico. Si configura una griglia ortogonale di percorsi prevalentemente pedonali che si intreccia con quella automobilistica stabilendo ogni logica di insediamento o tipo di funzione insediata sulla base del movimento e della velocità: percorribilità, penetrabilità, accessibilità. Lo schema geometrico ortogonale delle 7 strade definisce, divide, serve, attraversa e penetra. «Una griglia di assi dei percorsi in rigorosa gerarchia di principali e secondari, che detteranno la norma delle successioni o delle divisioni di spazio, si sovrappone al suolo; nel disegno urbano di Chandigarh i percorsi si materializzano in strade ben distinte per tipi, funzione e dimensione, secondo una classificazione gerarchica che prende le mosse dagli assi ortogonali principali e mediani l'uno che ricollega la città al territorio, l'altro che traversa e unifica tutte le funzioni urbane, perpendicolari a queste e con passo preciso si traccia la rete delle distribuzioni; poi le strade commerciali e le pedonali nel verde, infine gli accessi agli alloggi».

La griglia usata da Le Corbusier si presenta come un sistema generale provvista di multipli e sottomultipli applicabile in qualsiasi scala. Ogni tracciato geometrico resta legato ad una certa utilizzazione (cfr. Chandigarh e la maglia della Città per tre milioni di abitanti) e la scacchiera dell'ordinamento rurale è organicamente legata a quella dei lotti urbani. Il rapporto tra uomo e la natura, infatti, per Le Corbusier, è totalmente estetico e la città è «il luogo in cui si concentra attorno ai gangli economico produttivi la popolazione». Non si tratta più, dunque, di coordinare ed unificare l'attività ed il prodotto degli uomini sul territorio, nè di far valere il precedente legame sociale: lo stato precedente del suolo è stato azzerato, insieme al suo valore d'uso e alle sue potenzialità. È forte la differenza con la centuriatio romana dove l'elemento naturale è 'vocato alla costruzione della città' e a questo il tracciato si adatta. Sul territorio l'adattamento della griglia è uno strumento di controllo più 'astratto', anche se strettamente legato ad un uso del suolo. Nelle prospettive che illustrano la nuova idea di strada e di settore urbano, il primo piano e l'ultimo sono legati in un'unità formale e di immagine, che rende percepibile in ogni punto la dimensione 'geografica' della strada.

Il progetto del parlamento di Chandigarh (fig. 12) nasce, anch'esso, dalla memoria della città del passato (è castrum, corte, chiostro .... palazzo), ma Le Corbusier non si accontenta di questa assonanza, la sua è una ricerca e il suo è piuttosto un procedimento. L'edificio di Le Corbusier, infatti, è una piazza nella quale le grandezze sono commisurate alla comunicazione, al salto di scala tipologico proprio ormai di una dimensione che non può definirsi 'urbana', e che restituisce il senso di una possibilità di incontro reciproco anche a distanza. L'abbiamo chiamata vicinanza a-topica. Il quadrato della pianta ha il lato di 100 m, misura legata alla terra, ma astratta. Ciò che conta in questo edificio, 'oggetto monumentale' orientato in sé, è la percezione della differenza delle parti che lo compongono mutando valore di posizione rispetto agli orientamenti. Le Corbusier, infatti, ha pensato nel senso di una decomposizione del quadrato come 'modello ideale': i quattro lati hanno una precisa definizione, un inizio e una fine, una diversa lavorazione dei pilastri. I lati sono, così, corpi architettonici con misure (indifferenti in realtà al quadrato) che, poi, si ricompongono. E questa 'autonomia' locale dei corpi è ribadita dalle diverse quote di copertura. Ogni lato è diversamente trattato: il quarto in particolare accoglie il punto principale di accesso presentato, come nel foro romano, con una pilastratura, mentre l'uso dei frangisole segna lo 'spessore' del muro perimetrale, segno del valore di pietra naturale e vetro e di desiderio di espressione. L'edificio di Le Corbusier si pone così con una sua determinazione di posizioni in un contesto. Il cubo puro, infatti, dice le direzioni, ma queste sono permutabili, come era già stato nella Rotonda del Palladio.

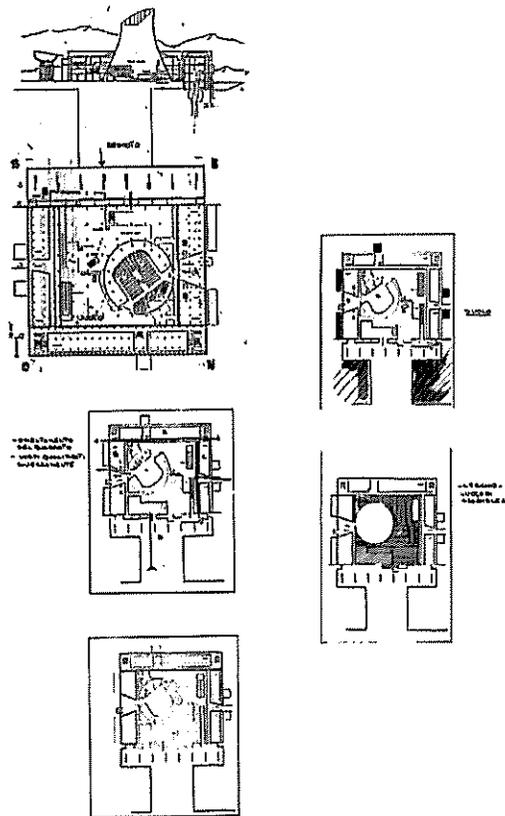


Fig. 12 – Le Corbusier, il disegno urbano di Chandigarh  
Fonte: Schizzo dell'autore

In Le Corbusier l'intenzionamento delle direzioni conferisce valore di posizione ai corpi: un intenzionamento diverso del carattere attribuito alle diverse parti.

Nel Palazzo di Chandigarh, infatti, il volume si pone come margine dello spazio entro il quale gli elementi (uffici, sala dell'assemblea, forum, ecc.), pur nella loro autonomia, si integrano grazie ad un dispositivo di grandezze proporzionali. L'edificio si presenta finalmente come un volume puro che si dispone nel suo sito solo in rapporto ai profili delle montagne lontane: un parallelepipedo avente la base quadrata con un lato di 100 m ed alto 15,60 m.

E ormai, cento metri è una misura incommensurabile con il corpo dell'uomo che non è più alla base della definizione delle dimensioni dell'edificio, come era invece nel mondo classico. Così, mentre il paesaggio artificiale si ingigantisce in un fuori scala e si espande contro le montagne, il corpo dell'uomo rimane piccolo. Due sono, quindi, gli ordini delle misure che Le Corbusier adotta: uno per l'intero, l'altro più legato alle misure del corpo umano, per le parti.

Una prima suddivisione interna individua:

- a) il portico di 16,19 m;
- b) un corridoio retrostante 3,66 m;
- c) una parte centrale di 64,694 m;
- d) gli uffici nord-ovest di 15,37 m.

Una seconda famiglia di linee generatrici individua:

- e) una corte interna;
- f) gli uffici sud-ovest;
- g) gli uffici nord-est.

Collocata in posizione asimmetrica abbiamo una torre iperbolica inscritta in un quadrato.

Il parlamento di Chandigarh è così un recinto edificato con dei corpi di fabbrica che introducono un vano coperto. Il vano centrale non è più un vuoto inteso come quantità significativa, non possiede cioè un valore come cavo, quanto piuttosto tiene scostate delle superfici. Il tracciato regolatore infatti mette a disposizione uno spazio che non è più la corte interna fulcro di tutta la composizione e siamo in presenza di un dispositivo che, cambiando passo tra i pilastri, si converte in collocatore di forme-immagini. Le dimensioni del vano, quindi, si rapportano ad un orizzonte antropico certamente, ma che deve essere elevato ad un orizzonte urbano e oggi metropolitano. Ci stiamo spostando, infatti, verso un nuovo problema di scala; un salto di scala tipologico, cioè un nuovo modo del paesaggio artificiale, dove è la forma della cittadella che, anche nell'edificio stesso, tiene insieme tutto in maniera complessa. All'interno del vano si viene a configurare così un paesaggio urbano, cioè artificiale, attraverso delle quantità-immagini che lo qualificano come piazza. In questo vuoto gli oggetti/eventi si presentano quali indici di posizione per la promenade e lo configurano come centro di relazioni, che ha sostituito lo spazio vuoto pubblico esterno.

Disposizione/Orientamento. Ogni atto che dispone anche orienta: si dispone un corpo in relazione alle cose, quindi lo si orienta dando le sue coordinate rispetto alle cose stesse. Il rito di fondazione della città antica presenta una struttura i cui elementi essenziali possono ricondurci al metodo di 'fondazione' operato da Le Corbusier. Joseph Rykwert li chiama: divinazione, delimitazione, seppellimento delle reliquie, orientamento e divisione in quadrati. Il quadrato è, infatti, una figura da sempre considerata simbolica, perché dal suo centro si dipartono 4 angoli retti ad ha un assetto regolare e stabile. A Roma 'quadrata' il «foro aveva alle estremità due complessi edilizi nettamente orientati secondo griglie ortogonali». Anche l'edificazione di Chandigarh può essere considerata un prototipo di fondazione, perché sfugge agli apparati del suo tempo e riprende principi e tipi ancestrali, dichiarando l'esistenza di uno spazio pubblico prima che venga istituito e riproducendo uno schema già dato. La macrostruttura è intesa, dunque, come simulacro della città (Rykwert, 1981).

Le Corbusier, dunque, parte da una forma assoluta ed evidente: il quadrato, ma rispetto alla legge di questa figura la perentorietà della sua simmetria, le posizioni rappresentate dai diversi edifici, che costruiscono il lato del quadrato, diventano cose, indici di posizione che compaiono in un modo inedito. Quindi, la ricaduta nella forma di ciò che si dà in astratto, attraverso la geometria e le sue regole, è la conditio sine qua tali posizioni non esisterebbero. I corpi di fabbrica, infatti, sono qualificati diversamente determinando così l'orientamento del quadrato.

Il corpo A è predominante, poiché espone i suoi termini (blocco scala e servizi) come testate e insieme ad una partizione modulare complessa determina la circolazione, disponendosi in rapporto al corpo, subordinato, sulla sua destra. Il quadrato del parlamento è quindi definito e cintato su tre lati, mentre il quarto, segnato dai pilotis, ne determina un'apertura. Così definito dai corpi più il vano centrale, lo schema denuncia di aver sentito e capito l'ordine del palazzo italiano, non come classificazione in base ad un tipo/funzione, ma come schema ordinatore dispositivo. Palazzo, dunque, come recinto di un vano, come interpretazione, oggi, di una certa monumentalità, il cui segreto stava nell'exasperazione dell'ordine, che enfatizza l'unità dell'oggetto anche attraverso l'uso di determinate scale di grandezza. E qui, la disposizione orientata evoca anche il castrum o castellum attraverso i suoi rapporti con il suolo, trattato diversamente sui vari lati. Le Corbusier, infatti, dispone, attraverso differenze di quote e con l'introduzione dell'acqua, degli scostamenti che conferiscono una specificità delle parti attraverso il loro diverso rapporto con il suolo.

Se in Kahn il tema è quello di una unità di parti già in sé identificate ed autonome a comporre un'unità di dominanti/serventi, che si mettono insieme per definire una forma/Istituzione, per Le Corbusier, invece, sembra sussistere una possibile verifica della unità che è sempre una sua dimostrazione. Non esiste, per Le Corbusier, uno schema a priori dell'unità: solo nella definizione delle 'cose' giuste nella giusta posizione è possibile la costruzione dell'unità, che non rimanda ad immagini della tradizione figurativa del passato.

Sarà Venturi che, definitivamente, abbandonerà l'idea di Kahn, aprendo ai Simulacri di Las Vegas come nuova idea di monumentalità.

Tuttavia, Le Corbusier cercherà di nascondere sempre la sua espressività. Apparentemente non la prevede, infatti, perché la identità dell'unità non sarebbe più pura, passibile cioè di essere pen-

sata nella mente senza contatto alcuno con la materia. Ma nonostante ciò, i suoi edifici sono fatti per emozionare.

All'interno del vano viene inscritto un cerchio, mitica figura del luogo di assemblea, che ha i suoi referenti in Bramante e Francesco di Giorgio, posto vicino ad un lato del vano, prossimo alla sede dei ministri e all'entrata dell'edificio. L'edificio è decentrato, e così il vano centrale si moltiplica in spazi diversi per forma e quantità. Un accesso, il più vicino alla sala riunioni, è per i ministri, mentre un altro è per il pubblico: spazio 'dei passi perduti', spazio di invito: nel vano centrale tutti i percorsi si disperdono. Tutte le parti sono così, di nuovo, tutte diverse. Il cono centrale, infine, si eleva dal suolo fino a competere con l'orizzonte delle montagne, quasi nel tentativo di un abbraccio tra il paesaggio e l'edificio.

Il Parlamento si presenta, quindi, come nato da una volontà di absolutezza e forse astrattezza del gesto che in quelle forme antiche pare cristallizzarsi.

L'ospedale di Venezia (1964-65) è un'invenzione a scala urbana e architettonica che si misura con il contesto della città storica (fig. 13), in primo luogo, ponendo una particolare attenzione a non alterarne il profilo dello skyline (h. 13.50 m). Le osservazioni annotate sui carnet, gli schizzi che mostrano la Certosa di Venezia, che è un grande quadrato situato in una posizione simile a quella dell'Ospedale, strettamente collegati a quelli che illustrano la Certosa di Ema (fig. 14), edificio significativo per tutti i successivi studi di Le Corbusier sull'alloggio, ci portano a considerare come eminente in questo progetto il rapporto, se si vuole non perseguito in forma mimetica o di ricucitura, ma comunque ricostruito, tra tipo edilizio e principio insediativo, che ha segnato la storia del luogo e la presenza di un elemento notevole a scala assai maggiore fin dai tempi più antichi.

Il progetto di Le Corbusier si colloca nell'area del rio Cannaregio, un' 'isola', la zona dell'ex macello, prossima alla stazione di S. Lucia, un tempo dal tessuto omogeneo, all'interno del quale si

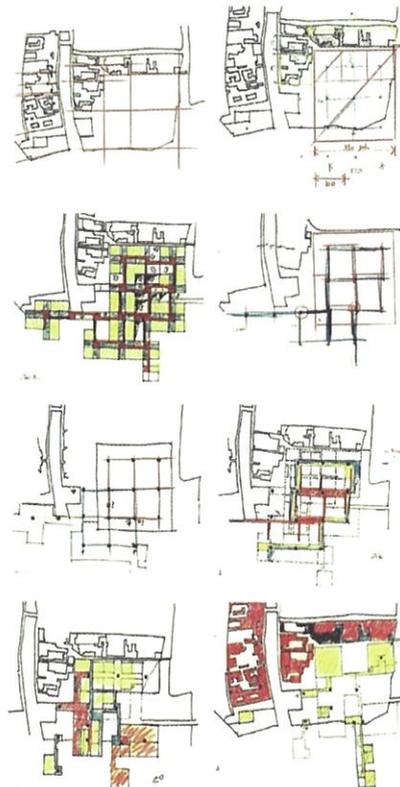


Fig. 13 – Le Corbusier, l'ospedale di Venezia  
Fonte: Schizzo dell'autore

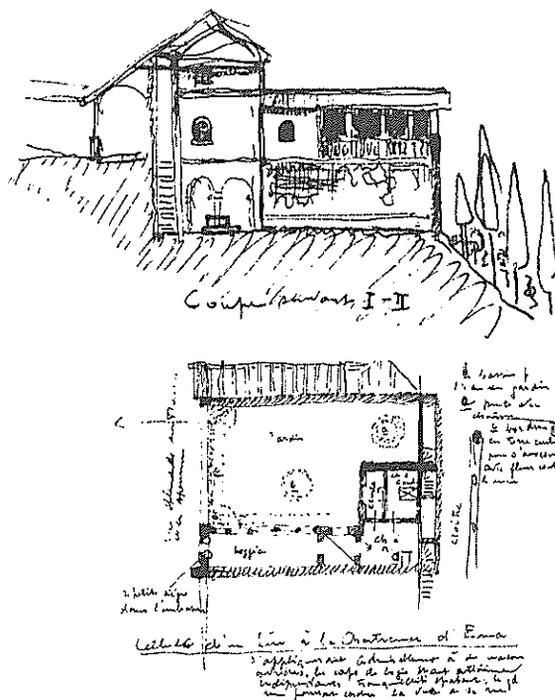


Fig. 14 – Le Corbusier, schizzo della Certosa di Ema, Plan et coupe d'une cellule. Voyage de 19

aprirebbe una grande corte quadrata e che si affacciava sull'acqua con dei giardini. Le insule veneziane, in una fase iniziale della crescita della città, si davano una organizzazione interna che, garantiti i collegamenti per via d'acqua, consentiva loro di funzionare per alcuni aspetti autonomamente: ed ecco, infatti, concentrare nel campo più funzioni di interesse collettivo secondo una logica gerarchica: chiesa, mercato, edifici per l'assistenza.

L'area, al tempo del progetto di Le Corbusier si presentava, invece, con un tessuto che aveva perso la sua continuità, l'edificazione non più compatta e chiaramente conclusa e in una ambigua situazione di marginalità determinata dalla inesistenza, ormai, di tracciati insediativi capaci di definire relazioni significative con la struttura lineare storica. La definizione delle relazioni col contesto, quindi, si presentava straordinariamente complessa: poiché questa doveva misurarsi con almeno tre tematiche sovrapposte: quella della appartenenza comunque alla specificità veneziana; quella della multiforme rilevanza dell'elemento acqueo per quanto riguarda l'affaccio sulla laguna: nuovo elemento di testa, nuove fondamenta; il ribaltamento dell'importanza 'funzionale' degli affacci che, dall'accesso dall'acqua, con valori di rappresentanza e di magnificenza civile, si erano spostati verso i nuovi accessi da terra, strada e ferrovia. Il progetto si appoggia ad uno schematismo: due quadrati di 180 m (il perimetro esterno) e 120 m (quello interno definito dai vani ascensori). Le misure generali: 180, 120, 60, 30 m pur riferendosi alla grande scala (scelta di una misura che rende l'edificio analogo ad una 'cittadella') si ritrovano nel contesto più prossimo: nella lunghezza della cortina lungo il canale, nella larghezza e nella profondità di alcuni lotti; il quadrato di base occupa esattamente (ad eccezione del lato che avanza sulla laguna di 30 m circa) lo spazio vuoto dell'insula. Le piante del terzo e secondo livello sono chiarificatrici dell'ordinamento operato: altri due quadrati, che hanno come picchetti i vani ascensore, si intersecano determinando i punti di appoggio delle piattaforme che si protendono sull'acqua. Una 'linea ordinatrice' attraversa il rio del Canareggio e ancora sulla sponda, l'appendice del reparto pediatrico. L'ortogonalità del sistema distributivo non

appare rigida e neutrale come in una scacchiera, quanto una rete sottile di differenze che viene percepita nell'esperienza del percorso: la 'funzionale' libertà di scegliere tra diversi itinerari e la differenziazione degli ingressi è supportata da una variazione continua delle condizioni spaziali (aperture su terrazzi e patii) e di luce: tutto porta il camminare in una sorta di esperienza urbana.

La gerarchia all'interno dei percorsi è organizzata 'funzionalmente' secondo i due filtri canonici del tipo ospedale, ma percorrere il sistema significa anche misurare fisicamente la larghezza e la profondità dell'insediamento, sia riconoscerne l'orientamento verso l'acqua. Al piano delle stanze, fissata la loro superficie (3x5 m) e accorpate in moduli ricorrenti con le zone di servizio, l'area, misurata dalla griglia di tracciamento della circolazione, si compone ora compiutamente in un tessuto. Per quanto riguarda le camere: «La cellula a scala umana – afferma Le Corbusier – è la base. Permettetemi di mostrarvi attraverso quale cammino sono arrivato ad alcune convinzioni. L'origine della Certosa d'Enza nei dintorni di Firenze, nel 1907. Io ho visto, in quel musicale paesaggio toscano, una città moderna che coronava la collina. Il più nobile dei profili del paesaggio era dato dalla corona ininterrotta di cellule per i monaci; ogni cellula aveva la sua vista verso la pianura e aveva a disposizione al livello più basso, un piccolo giardino completamente chiuso. Il retro di ogni cellula si apre con una porta ed uno sportello più piccolo su una strada che gira tutto intorno. Questa strada è coperta da un porticato ad archi: il chiostro. Attraverso quello funzionano i servizi comuni. Questa città moderna risale al quindicesimo secolo».

Le celle individuali, in cui ogni malato è isolato, ricevono la luce dall'alto «luce riflessa, particolarmente gradevole per le persone costrette a letto. Un dispositivo colorato, collocato all'esterno dei lucernari, potrà dare vari colori e tonalità a questa luce diffusa, d'intensità variabile con le ore del giorno. La geometria insediativa così insolita nel paesaggio lagunare storico, produce tuttavia una relazione tra luoghi morfologicamente stabili della città e aree più periferiche, la cui condizione di adiacenza non presuppone di per sé quella di una reale ormai pertinenza strutturale. Il terzo livello delle degenze è raggiungibile attraverso rampe. Il percorso che lega i vari 'padiglioni' tramite quest'ultimi viene compattato» (cfr. la pianta del livello 2b) in un tessuto di particolare intensità di 'calli sottili', piccole corti giardino, piccoli snodi-piazzette, che permettendo una percezione di spazi articolati e dimensionati, proporzionati portatori di ambiente che danno vita ad una sorta di città analoga che, anch'essa, come Venezia, non ha bisogno di strade. Il quadrato, come in Chandigarh, mostra la specificità di ogni lato, e lo stesso perimetro del quadrato di pianta appare interrotto spesso da vuoti, riseghe, allineamenti arretrati o sporgenti, quasi a voler mediare l'ortogonalità cartesiana con la flessuosa flessibilità veneziana.

## Bibliografia

- Crotti S., 2000, *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano.  
Choay F., 1995, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma.  
Choay F., 2004, *Espacement. Figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano.  
Contin A., 2003, *Il partito dell'immagine*, Cusl, Milano.  
De Finetti G., 2002, *Milano costruzione di una città*, Hoepli, Milano.  
De Fusco R., 2007, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari.  
De Seta C. e Le Goff J., 1989, *La città e le mura. Il Problema della cittadella: Anversa*. Laterza, Bari.  
Formaggio D., 1987, «Forma, paradigma, transmorfoosi», *Bel* 42, n. 1, pp. 1-14.  
Gideon S., 1948, *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano.  
Gravagnuolo B., 1997, a cura di, *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Napoli.  
Kaufmann E., 1973, *Da Ledoux a Le Corbusier*, Mazzotta, Milano.  
Ortiz P., 2014, *The Art of Shaping the Metropolis*, McGraw Hill, New York.  
Rogers E.N., 1963, «Necessità dell'Immagine», *Casabella*.  
Rogers E.N., 1997, *Esperienza dell'architettura* (a cura di Molinari L.), Skira Milano.  
Valéry P., 2011, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis, Milano.  
Rowe C., Koetter F., 1981, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano.  
Rykvvert J., 1981, *L'idea di città*, Einaudi, Torino.