

SOCIETÀ
DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI
DI TORINO

L'INTELLIGENZA
E RASSEGNA TECNICA

Anno 121

XLII - 7-8
NUOVA SERIE

LUGLIO
AGOSTO 1988

SOMMARIO:

POLITECNICO DI TORINO
SISTEMA BIBLIOTECARIO

Camillo Silio in relazione alla

— A. B. — Relatore: V.

PER

15

3059

*Uffici Tecnici di Piazza S. Giovanni nell'opera di Mario Passanti — L. SASSO, Rileggere
crisi dell'architettura della città moderna — Tesi di laurea in Ingegneria e in Architettura
COMOLI MANDRACCI, Il Palazzo Ducale a Torino (1562-1606) — M. GIOLITO, Relatore:
M. VIGLIANO, C.I.A.M. VI-VII-VIII: i Congressi per un'umanizzazione della città e per un rinnovato concetto di
monumento di sintesi delle arti — S.L. BONI, Relatori: L. PALMUCCI QUAGLINO, A. SCOLARI, Riuso degli edifici di
proprietà nella sua in Asti: il Convento di San Bernardino — S. GRON, Relatore: A. MAGNAGHI, Isolato di San Domenico.
Analisi della presenza nel centro storico di Torino, finalizzata ad un orientamento progettuale di recupero.*

RASSEGNA TECNICA

ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO XLII - Numero 7-8 - LUGLIO-AGOSTO 1988

SOMMARIO

RASSEGNA TECNICA

- | | |
|--|----------|
| G. TORRETTA, <i>L'edificio degli Uffici Tecnici di Piazza S. Giovanni nell'opera di Mario Passanti</i> | pag. 101 |
| L. SASSO, <i>Rileggere Camillo Sitte in relazione alla crisi dell'architettura della città moderna</i> | » 108 |

Tesi di laurea in Ingegneria e in Architettura

- | | |
|--|-------|
| A. BARGHINI, Relatore: V. COMOLI MANDRACCI, <i>Il Palazzo Ducale a Torino (1562-1606)</i> | » 127 |
| M. GIOLITO, Relatore: M. VIGLINO DAVICO, <i>C.I.A.M. VII-VIII: i Congressi per un'umanizzazione della città e per un rinnovato concetto di monumentalità e di sintesi delle arti</i> | » 135 |
| S.L. BONI, Relatori: L. PALMUCCI QUAGLINO, A. SCOLARI, <i>Riuso degli edifici di proprietà religiosa in Asti: il Convento di San Bernardino</i> | » 142 |
| S. GRON, Relatore: A. MAGNAGHI, <i>Isolato di San Domenico. Analisi di una singolare preesistenza nel centro storico di Torino, finalizzata ad un orientamento progettuale di recupero</i> | » 150 |

Direttore: Roberto Gabetti

Vice-direttore: Elena Tamagno

Redattore-capo: Francesco Barrera

Comitato di redazione: Giovanni Bardelli, Guido Bonicelli, Giuseppe Camoletto, Vera Comoli Mandracci, Rocco Curto, Giorgio De Ferrari, Mario De Giulis, Marco Filippi, Piero Gastaldo, Gian Federico Micheletti, Vittorio Nasce, Franco Pennella, Mario Federico Roggero, Cristina Sertorio-Lombardi, Giovanni Torretta, Giuseppe Varaldo, Anna Maria Zorgno Trisciuglio.

Comitato di Amministrazione:

Presidente: Giuseppe Fulcheri

Segretario: Laura Riccetti

Vice Segretario: Emanuela Recchi

Tesoriere: Giorgio Rosental

Sede: Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Corso Massimo d'Azeleglio 42, 10125 Torino, telefono 011 - 6508511

ISSN 0004-7287

Periodico inviato gratuitamente ai Soci della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino.



NELLO SCRIVERE AGLI INSERZIONISTI CITARE QUESTA RIVISTA



BORINI COSTRUZIONI S.p.A.

IMPRESA GENERALE DI COSTRUZIONI

STUDIO DI INGEGNERIA

SEDE SOCIALE: 10121 TORINO - VIA BELLINI 2

TELEFONO (011) 55.461

RASSEGNA TECNICA

La Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino accoglie nella « Rassegna Tecnica », in relazione ai suoi fini culturali istituzionali, articoli di Soci ed anche non Soci, invitati. La pubblicazione, implica e sollecita l'apertura di una discussione, per iscritto o in apposite riunioni di Società. Le opinioni ed i giudizi impegnano esclusivamente gli Autori e non la Società.

L'edificio degli Uffici Tecnici di Piazza S. Giovanni nell'opera di Mario Passanti

Lezione tenuta da Giovanni TORRETTA () per il corso di Progettazione architettonica
1^a annualità del Professor Daniele Vitale nell'anno accademico 1987-88 presso la Facoltà
di Architettura del Politecnico di Torino.*

Tenterò di inquadrare l'edificio degli Uffici Comunali di piazza S. Giovanni nell'opera di M. Passanti; nelle cose che dirò non vi sarà quasi traccia delle vicende del concorso, scarsi saranno i riferimenti di tipo urbano; si troveranno invece indicazioni sul metodo di fare architettura di Passanti e sugli elementi che caratterizzano e differenziano il palazzo nell'insieme della sua produzione. Non si deve dimenticare che Passanti è solo uno dei tre progettisti dell'edificio e che quindi, pur avendo una personalità forte, indubbiamente ebbe a fare i conti con quelle degli altri progettisti; innanzitutto con quella di P. Perona, che non era persona malleabile, e con quella di G. Garbacchio nella fase dei giovanili entusiasmi. Per aiutare a capire meglio inizierò con alcune annotazioni biografiche.

Passanti nacque nel 1901 in Argentina da padre romagnolo e da madre di origine piemontese,

a 12 anni tornò in Italia, si stabilì con la famiglia a Torino, che diventerà la sua terra di adozione; un anno dopo il ritorno rimase orfano del padre; dopo la laurea per otto anni fece pratica nello studio di Chevalley, importante professore del Regio Istituto Superiore di Architettura.

Amico e coetaneo di Levi Montalcini, lo frequentò molto, lo stesso Levi gli fece un ritratto in bronzo, frutto di quella nascosta passione per la scultura di Gino di cui è stata testimone la sorella Rita nel recente libro *Elogio dell'Imperfezione*; intimo di Domenico Soldiero Morelli che sarebbe presto diventato un bravissimo progettista e grosso professionista per la ricca imprenditoria torinese; fece, giovane architetto, parecchi viaggi nell'Europa del Nord; si innamorò di una signorina tedesca che coltivava interessi per la danza; per mantenersi in Germania nel '33 chiese lavoro a Mendelsohn cui presentò, come biglietto da visita, alcune fotografie dell'albergo Principi di Piemonte al Sestriere, progettato da Chevalley in collaborazione con Passanti.

Proprio quel Mendelsohn che, parecchi anni più tardi, Passanti si ritroverà in casa a Torino. Ciò avvenne quando l'architetto tedesco, in fuga dalla Germania nazista, era alla ricerca di un ri-

(*) Architetto, professore associato di Composizione architettonica 2a. annualità, Dipartimento di Progettazione architettonica del Politecnico di Torino, che è anche Autore dei ritratti qui riportati di M. Passanti.

fugio ed aveva trovato ospitalità provvisoria presso un vicino di casa di Passanti. «C'è un architetto tedesco di passaggio, vuole incontrarlo?» Fu l'avvio dell'incontro.

L'episodio è testimonianza del fatto che la pur brevissima, credo, permanenza di Passanti nello studio di Mendelsohn, fu tuttavia sufficiente a provocare quel successivo incontro con un Mendelsohn *rannicchiato su una sedia nell'angolo di una stanza* di un amico ospitale.

Passanti, conclusa l'avventura sentimentale con l'intellettuale tedesca, tornò presto a Torino. Sempre durante questi viaggi nel Nord Europa conobbe un'altra donna, della buona borghesia olandese, di straordinarie qualità umane, Tilla, che divenne sua moglie. Stavano finendo gli anni Trenta; da quel periodo Passanti quasi non si mosse più da Torino se non per brevi e radi viaggi.

Dopo il lunghissimo apprendistato presso Chevalley e forse contemporaneamente, Passanti collaborò, partecipò a concorsi, con progettisti di qualità che sono soprattutto dei grandi professionisti: con Ferruccio Grassi, che sarebbe diventato il progettista di fiducia delle Assicurazioni Generali, con Ferroglio, diventato poi professore di Fisica Tecnica presso la Facoltà di Architettura, e soprattutto con Paolo Perona.

Quel Paolo Perona che era stato uno dei primi amici e collaboratori in campo professionale di Pagano a Torino, progettista del bellissimo padiglione degli architetti alla mostra di Torino del '28, pubblicate su «La Casa bella» di Guido Marangoni e ripubblicato da Canella e Gregotti su «Edilizia Moderna» nel dicembre '63. Passanti pubblicò su «La Casa bella» i suoi interni dell'*alloggio moderno* costruito dentro al padiglione. Il sodalizio con Perona si consolidò progressivamente fino all'apertura dello studio professionale in comune.

Credo che queste informazioni siano utili per dare un quadro dei principali elementi che hanno contribuito alla formazione del personaggio i cui connotati, se guardati senza la sufficiente attenzione, potrebbero essere scambiati per quelli di un provinciale un po' spiazzato; credo che si possa, si debba, dar conto del fatto che la collocazione culturale non derivò da scelte inevitabili, determinate da disinformazione, ma furono conseguenza di orientamenti culturali deliberati e coscienti.

Nel '29-'31, con Perona, Passanti progettò la civilissima casa di via Cassini, poi la Casa per Operai della Michelin in corso Umbria, i circoli rionali «Porcù del Nunzio» e «Filippo Corridoni», nel '35, da solo, la casa Sesia di Cavagnolo Po ed, ormai a ridosso della guerra, ancora con Perona, nel '39 le case operaie di Testona in pieno periodo autarchico.

Dopo la guerra, su proposta di Chevalley, venne chiamato ad insegnare «Storia dell'Architet-

tura» presso la facoltà di Architettura. Gli studi su Croce, che lo avevano già impegnato negli anni '30 vennero ripresi, nel '45 pubblicò *Architettura in Piemonte* che oltre ad essere il suo primo libro fu anche il primo lavoro sistematico sull'architettura barocca piemontese e sullo sviluppo urbanistico di Torino dal '500 alla fine del '700. Il libro è scritto con una prosa chiarissima venata di qualche compiacenza arcaizzante nella costruzione delle frasi.

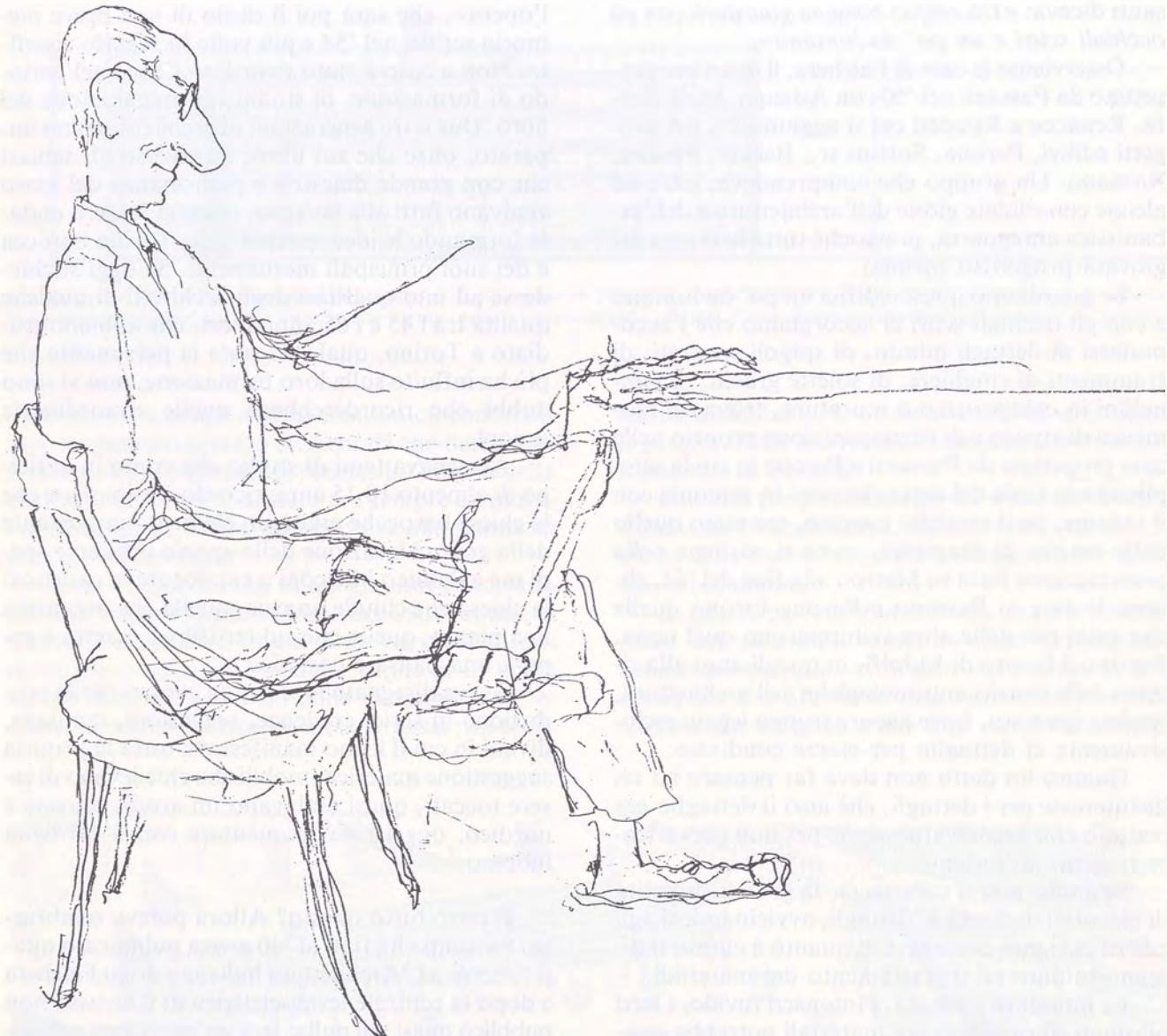
Passanti terrà l'insegnamento fino alla pensione passando da «Storia dell'Architettura» ad «Elementi dell'architettura e rilievo dei monumenti» anche se, in realtà, il tipo di insegnamento non cambiò sostanzialmente.

Architetto, quindi, molto informato tuttavia anomalo sia nella produzione architettonica che in quella storica. Nella sua produzione architettonica gli impianti sono sempre elementari, formati da pieni e da vuoti in un totale disinteresse per lo sviluppo tecnologico; con un grande senso di prudenza nell'adottare schemi della cultura dominante.

Gli impianti di progetto corrispondono ad una accanita ricerca spaziale dell'idea di edificio; si può confrontare la «domestica» rappresentatività dei gruppi rionali fascisti rispetto alla rappresentatività di tipo enfatico e retorico dei gruppi rionali che contemporaneamente venivano disegnati e costruiti da altri, anche se, nel loro genere, belli e interessanti. L'atrio ebbe sempre una grandissima importanza; il peso della massa muraria fu ottenuto inseguendo l'idea e trascurando gli aspetti costruttivi; io ricordo che non aveva nessun interesse per l'aspetto statico e per il cemento armato in particolare.

Il modo di progettare, soprattutto in fase di studio, rivelava attenzione al rapporto pieni e vuoti nell'organizzare la pianta; per rendersene conto basta ricordare quel modo di disegnare i pieni con un contorno sfumato dentro il quale non esisteva niente, se non una massa generica dentro alla quale non si poteva andare, non si poteva vedere e che serviva soltanto a definire il vuoto che il pieno lasciava. L'attenzione al rapporto pieni e vuoti nell'organizzare la pianta trova riscontro nei prospetti e nelle sezioni: il volume è trattato per soddisfare esigenze di solida staticità, ma una staticità immaginata più che reale, cioè l'idea di staticità.

Gli spazi tendono al cubico, le finestre al quadrato, la massa muraria non si ingracilisce mai; nella casa Michelin si aggiunge ancora qualcosa: gli archi sulle logge, il tetto con la carpenteria in vista, le volte sugli atrii evocano un'idea di casa che si stava perdendo. Si potrebbe quasi dire che, come molti anni dopo altri avrebbero tentato una rifondazione disciplinare attraverso la ricerca sto-



Mario Passanti ritratto al tavolo da lavoro nel 1962.

rica e documentale di una memoria perduta, allo stesso modo Passanti si aggrappò al tenue filo della memoria residua ancora presente; in questo differiva molto da Muzio che invece era tutto intento a guardare, e ad ammodernare tecniche, dettagli, frammenti.

L'occasione delle case autarchiche (Cavagnolo, Testona) fu utilizzata con gioia, io ricordo con quanto divertimento ne parlasse; il peso, le masse, il rapporto pieni e vuoti ricercato con tanta attenzione, poté finalmente, grazie a questa forzata condizione di dover costruire in mattoni anziché in cemento armato, avere un maggiore riscontro di tipo tecnico costruttivo. L'idea, in qualche modo, aveva ritrovato una coerenza con la tettonica. (Le sanzioni della Società delle Nazioni all'Italia avevano limitato la possibilità di impor-

tare ferro e quindi la politica del regime era quella autarchica che in edilizia voleva dire costruire con i mattoni).

È in questa particolare condizione che va riscontrata la felicità, la coerenza di questi progetti che forse non si ritrova più nei progetti successivi. L'equilibrio molto stabile domina sempre di più l'impianto, inutilmente si cercherebbero evocazioni di piante libere, di finestre a nastro, di rapporti forzati. Le ombre sono profonde, nere, così da rendere il muro in luce pesante secondo le attese e secondo i suoi desideri.

Nel clima post-bellico in cui la morale dell'architetto era basata sull'autenticità della struttura in vista, sui dettagli disegnati con presunta attenzione alle esigenze tecnico-costruttive secondo schemi di scomposizione tardo-neoplastici, Pas-

santi diceva: «*Gli edifici bisogna guardarli con gli occhiali scuri e un po' da lontano*».

Osserviamo le case di Falchera, il quartiere progettato da Passanti nel '50 con Astengo, Molli Boffa, Renacco e Rizzotti cui si aggiunsero, nei progetti edilizi, Perona, Sottas sr., Becker, Fasana, Romano. Un gruppo che comprendeva, oltre ad alcune consolidate glorie dell'architettura e dell'urbanistica anteguerra, pressoché tutta la crema dei giovani progettisti torinesi.

Se guardiamo questi edifici un po' da lontano e con gli occhiali scuri ci accorgiamo che l'accumularsi di dettagli minimi, di spigoli spezzati, di frammenti di ringhiera, di solette gracili, di pannellini in calcestruzzo o muratura, trova un momento di riposo e di ricomposizione proprio nelle case progettate da Passanti e Perona in cui la semplicità e la scala del dettaglio sono in armonia con il volume. Se il modello evocato, era stato quello delle cascine di Stupinigi, come si sostiene nella presentazione fatta su Metron alla fine del '54, ebbe le case di Passanti e Perona furono quelle che assai più delle altre svilupparono quel tema. Persino il lavoro di Ridolfi, in quegli anni alla ricerca delle matrici antropologiche dell'architettura, sembra ignorato, forse ancora troppo legato esclusivamente al dettaglio per essere condiviso.

Quanto ho detto non deve far pensare ad un disinteresse per i dettagli, chè anzi il dettaglio era trattato con grande attenzione per non prevaricare rispetto all'insieme.

Se anche non si conoscesse la grande quantità di esecutivi dedicata ai dettagli, avvicinandosi agli edifici ci si può accorgere di quanto è curato il disegno minuto ed il trattamento dei materiali.

La muratura è tessuta, l'intonaco ruvido, i ferri plasmati, il rapporto coi materiali potrebbe essere definito di tipo sensuale. Su questo punto la dice lunga quanto spesso accadeva durante le visite con gli allievi alla cappella della SS. Sindone. Dopo aver fatto notare sul grande arco in fondo alle navate del Duomo le decorazioni in marmo nero con la coppia di figure antropomorfe e dopo aver fissato l'attenzione su quella sorta di cornucopie volte all'insù a contenere un ventre rigonfio con un profondo ombelico di carne pietrificata che salendo forma ampi seni terminanti verso le spalle con due volute, egli saliva le scale; giunto nella cappella con aria sommessa e un po' irriverente, invitava a sculacciare la cerosa entasi delle colonne; forse pensava che Guarini avrebbe gradito.

Guardiamo ora le piante delle case di Falchera, le cucine sono quadrate con il tavolo posto al centro, la porta d'accesso e la finestra in asse; anziché l'*Esistenz Minimum* fanno venire in mente il luogo di ritrovo della famiglia, il focolare.

Nell'analisi storica, che viene trattata in *Architettura in Piemonte*, lo studio della «genesi della forma» coincideva con la «comprensione del-

l'opera», che sarà poi il titolo di una breve memoria scritta nel '54 e più volte in seguito riscritta. Non a caso è stato ricordato Croce nel periodo di formazione, di studio, di preparazione del libro. Due o tre generazioni di architetti hanno imparato, oltre che sul libro, attraverso gli schizzi che con grande maestria e padronanza del gesso venivano fatti alla lavagna, come si fossero andate formando le idee spaziali della Torino barocca e dei suoi principali monumenti. Se oggi si chiedesse ad uno qualsiasi degli architetti di qualche qualità tra i 45 e i 65 anni di età, che abbiano studiato a Torino, quale sia stata la personalità che più ha influito sulla loro formazione, non vi sono dubbi che ricorderebbero quelle straordinarie lezioni.

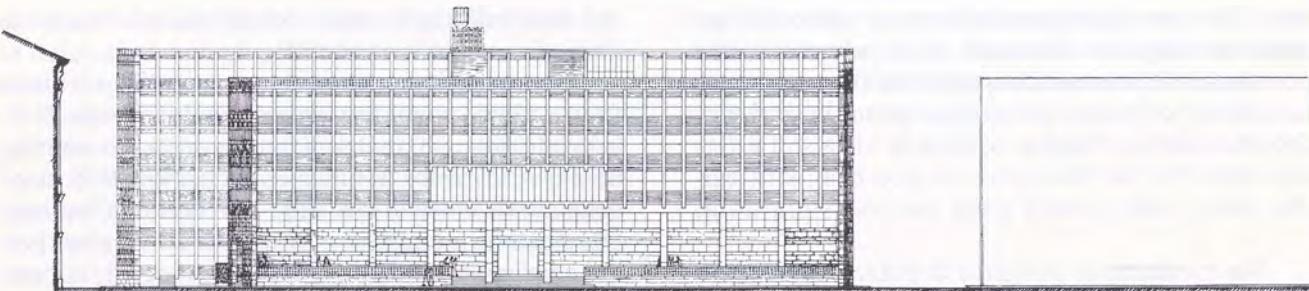
Assegnava temi di studio che erano in anticipo di almeno 10-15 anni; ricordo il mio: disse che le chiese barocche erano un elemento importante della gerarchizzazione dello spazio urbano e spediti me e l'amico Macconi a catalogare la casistica: la chiesa che chiude una via, quella che organizza una piazza, quella che sul rettilineo si arretra e genera una pausa e così via.

Aveva disegnato mobili non pensati per la produzione in serie, credenze, seggioloni, lampade, divani in cui il legno manifestava tutta la propria suggestione materica, mobili che chiedevano di essere toccati, quasi esalavano un aroma agreste e nordico, oggetti da frequentare con il cardigan indosso.

È retrò tutto questo? Allora poteva sembrarlo. Passanti che fino al '40 aveva pubblicato quasi tutto su «L'Architettura italiana» dopo Falchera e dopo la centrale termoelettrica di Chivasso non pubblicò quasi più nulla; fece un'esemplare sopraelevazione in corso Matteotti angolo corso Re Umberto; esemplare nel genere mimetico, nel mettersi in relazione per parentela e non per contrasto. L'opera passò sotto silenzio mentre veniva osannato il nido d'aquila che Becker stava contemporaneamente innestando su una modesta casa di corso Massimo d'Azeglio.

Proprio Passanti portava gli studenti a vedere quel lavoro di grande abilità e finezza costruttiva e ne metteva in evidenza l'accostamento per contrasto. Sono i tempi in cui Rogers porta avanti quel complesso di proposte di ripensamento della storia che si identifica con il periodo dell'inserimento ambientale. Nel '57 è pubblicata la Bottega d'Erasmo; è del '58 il concorso per il palazzo degli Uffici del Comune in piazza S. Giovanni.

Il bando quasi certamente fu portato in studio dal giovane Garbaccio che in quell'occasione collaborò per la prima volta con i più vecchi Passanti e Perona. Perona stava facendo in quel periodo progetti per condomini di impianto limpi-



Prospetto su Piazza San Giovanni del progetto di concorso. Si possono notare le quinte di testata che contornano il volume, la successione continua delle finestre che forma tessuto intersecando i pilastri, l'intradosso orizzontale del travone sul portico.

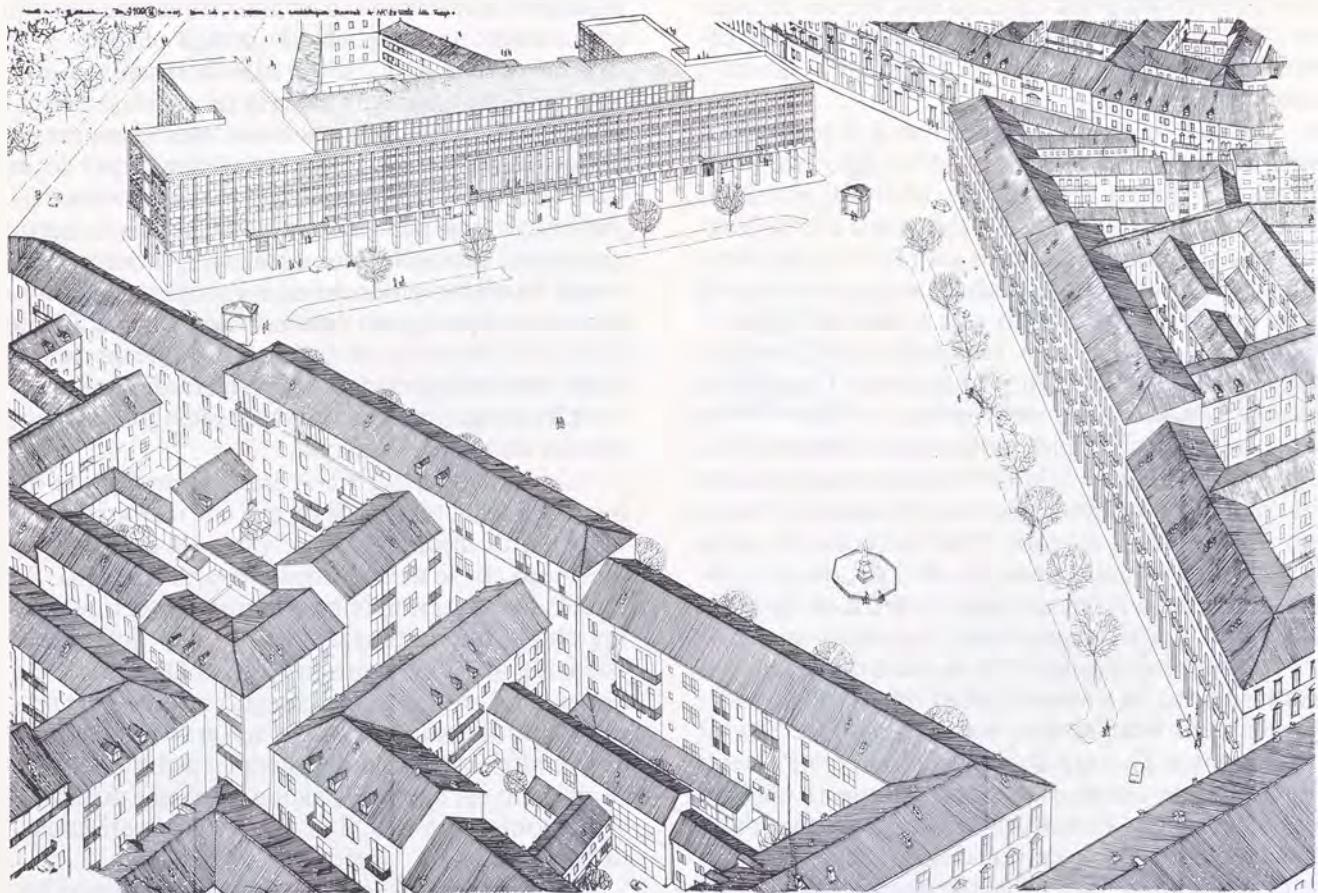
dissimo, attento agli aspetti economici, con strutture in cemento armato elementari che dettavano il ritmo su cui costruire le piante. La maglia della struttura di cemento armato era sempre assolutamente regolare (come non pensare alla pianta di piazza S. Giovanni).

A tutti i giovani che in quegli anni passavano nel loro studio (ricordo Garzena e i suoi amici, la Comoli e molti altri, tra cui il sottoscritto), attratti dalla personalità di Passanti, capitava in breve tempo di essere coinvolti dalla razionalità di Perona, la cui logica risultava essere assai più facil-

mente assimilabile che non la capacità di trattare le proporzioni, di evocare situazioni, di rivisitare il passato di Passanti.

Passanti progettava quasi da solo equilibratissime ville, o meglio case, sulla collina, per amici-clienti della buona borghesia torinese, tombe, qualche arredamento.

In questo periodo si manifesta un certo abbandono dell'accento «romano» delle architetture progettate anteguerra. Si può riscontrare la tendenza sempre più verso una «domesticità» controllata che ha poco a che fare con il funzionali-



Veduta dall'alto dell'edificio per la prefettura di Asti in cui si ritrovano molti elementi presenti nel progetto di concorso per l'edificio di Piazza San Giovanni.

simo. Zevi stava predicando il nuovo verbo dell'architettura organica. Passanti dà un'interpretazione personale del rapporto esterno-interno, riscopre la veduta: le finestre assumono un ruolo di riquadro che calibra, ritaglia, collima la vista sull'esterno; sono fori nei muri posti in posizioni strategiche della casa, quadri sulla natura, sulla città.

Ma torniamo al progetto di piazza S. Giovanni. So dire pochissimo del concorso, se non quello che si può vedere dai disegni, di cui alcuni chiaramente di mano di Passanti: quelli con figurine un po' tremolate, con il tratteggio un po' seghettato. Di Passanti è certamente l'attenzione al paramento murario, tessuto e decorativo, non costruttivo, così l'attenzione al trattamento dei volumi. Nel passaggio dal progetto originario al disegno definitivo, cito a memoria i due elementi che mi sembrano dominanti: l'impianto è rimasto lo stesso, il trattamento del disegno invece è cambiato, soprattutto nei dettagli.

L'aggiornamento stilistico che era in corso alla fine degli anni '50 inizio anni '60, sotto la spinta di Rogers, aveva portato ad una antipatia per l'angolo retto, sorta di emblema dell'International Style. Ebbe in quel periodo una grande fortuna l'angolo ottuso e l'esagono: molti dei balconi progettati in quegli anni diventarono un po' logge e presero la forma ad esagono, spesso allungato. Zuccotti e Varaldo nelle loro prime case costruirono balconi con piante esagonali, Gabetti e Isola pure.

I B.B.P.R. con Fasana stavano progettando, in questo periodo, la torre all'angolo tra corso Francia e piazza Statuto. L'edificio di piazza S. Giovanni si adeguò: perse le due spalle che ne bloccavano il volume. La trave sul portico, ad intradosso orizzontale, si alternò nei successivi progetti con quella ad intradosso raccordato al pilastro. L'architrave orizzontale, sedimentata nella memoria, cedette a quella che rappresenta l'aggiornamento con lo spirito del tempo.

I rivestimenti in pietra dei pilastri ripresero l'effetto smussato del volume, e diedero alla sezione del pilastro un effetto che tese all'esagono. Furono progettati ad esagono i fori nei solai che mettevano in comunicazione gli atrii dei diversi piani, i ferri delle inferriate non si conficcarono mai nel muro ma si piegarono e si accostarono.

Il rapporto stilistico con la torre di piazza Statuto è diretto: in sostanza tutta l'opera subì un trattamento di smussatura, dal rettangolare tese al pentagonale. Quanto abbia giocato in ciò Passanti lo si può presumere confrontando questo edificio con quello della Prefettura di Asti progettato dallo stesso Passanti contemporaneamente e per molti aspetti analogo. Nel progetto della Prefettura di Asti l'intervento del collaboratore, l'ing. Schiavinato, non influì sulle decisioni architettoniche.

Ad Asti il dettaglio netto dei volumi e la tessitura muraria rimasero inalterati.

Un altro elemento architettonico importante fu introdotto con il trattamento delle finestre. Nella produzione passantiana questo dettaglio potrebbe davvero essere definito esotico. Nel 1958 Gardella aveva finito di costruire a Venezia, affacciata alle Zattere, quella casa destinata a divenire, per qualche anno, emblematica di un modo di rapportarsi con il contesto. I balconi bianchi in pietra d'Istria, con pilastrini, lastre traforate con un'aria di pezzo «montato», lasciarono un marchio nell'immaginario degli architetti, soprattutto in quelli che si stavano formando in quel periodo. Quelle finestre costruite in pietra di Vicenza, a Torino, montate con tecnica da prefabbricazione leggera, con disegno fine, da guardare senza occhiali, con spigoli smussati, sono cugine, se non figlie dei balconi gardelliani: era un modo di usare con tecnica nuova e disegno evocativo un materiale tradizionale, di tentare un ambientamento. Anche questo dettaglio ad Asti non comparve.

Un aspetto che tormentò non poco Passanti, come testimoniano i disegni, fu il modo di terminare in alto l'edificio. L'assenza di una cornice, di un'ombra doveva dargli molto fastidio; pensò che un'alternativa poteva essere una balaustra. Ricordo molti studi di coronamenti traforati in muratura attraverso cui si potesse vedere il cielo (come lui diceva) e quindi fatti a tagli verticali. L'esigenza di avere una sorta di balaustra in alto era così forte e comunicata con tal capacità di persuasione che a me, coinvolto nell'esecutivo, era rimasta la convinzione che quella balaustra fosse stata costruita, mi era sembrato di averla vista. Nei giorni scorsi, sapendo di dover fare questa comunicazione, quando sono passato in piazza S. Giovanni ho alzato gli occhi ed ho scoperto con sorpresa che il parapetto è pieno: evidentemente era stato reso più solido in omaggio ad interpretazioni un po' burocratiche di esigenze di sicurezza.

L'edificio destò molte polemiche che tormentarono non poco Passanti.

L'argomento più ricorrente riguardava le dimensioni della piazza. Si diceva che il Duomo aveva perso di importanza, privato del grande spazio vuoto che le demolizioni avevano formato. Su questo Passanti non ebbe mai dubbi: ritenne sempre che la nuova piazza, ricalcata su quella preesistente, avesse giovato proprio al Duomo, le cui dimensioni modeste ed il disegno minuto non erano assolutamente adatte ad un grande spazio.

Su altri aspetti della polemica dubbi li ebbe e fu proprio lui che fece, alcuni anni più tardi, osservazioni acute che altri non erano stati capaci di fare.

Riteneva che la gradinata fosse una buona soluzione per rendere la piazza adatta a manifestazioni con pubblico affacciato sia dal portico che

dalle terrazze all'ultimo piano. I gradini di testata del portico non gli piacevano, non creavano percorso, anzi lo ostacolavano.

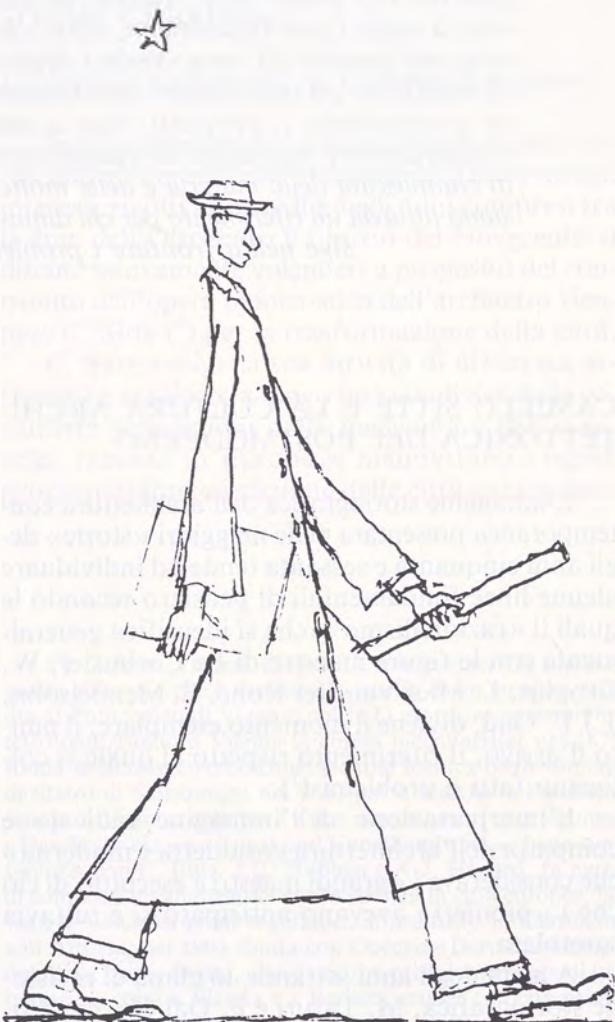
Sulla facciata principale riteneva che avessero giocato negativamente gli sbalzi alle estremità che furono causa del poco felice raccordo di testata tra il portico e la parte dell'edificio che scende piena fino a terra. Sul disegno dell'architrave raccordato ai pilastri ricordava con rimpianto il severo giudizio di P.L. Nervi che era rimasto inascoltato: era inutile su campate così piccole e su sezioni sovrabbondanti ricorrere alla sagomatura dell'intradosso. Del disegno della facciata non soddisfacevano le aperture a bifora che avevano formato finestre isolate all'interno dei riquadri della struttura; diceva che sarebbe stato meglio non aver abbandonato la soluzione a finestra continua interrotta solo dai ritti; l'effetto di tessuto che ne sarebbe derivato dall'intersecarsi di parapetti e finestre con i pilastri avrebbe contribuito ad una maggior legatura del disegno.

L'osservazione più interessante, soprattutto se si pensa che fu maturata pochi anni dopo la costruzione e quindi ancora negli anni '60, riguardava il volume dell'edificio; l'osservazione dimostrava ancora una volta la capacità di interpretare e di analizzare gli spazi urbani e l'attenzione ad essi dedicata. Riteneva che fosse stato un errore disegnare una pianta che su via IV Marzo formava un cortile aperto. Lo slargo così ottenuto diminuiva l'importanza della piazza, riduceva l'effetto di sbocco che si sarebbe potuto ottenere sulla prospettiva della via se la strada fosse stata da ambo i lati definita da edifici paralleli e continui.

Lo tormentò meno l'imprevisto effetto di fantasma che riprende alle spalle il volume delle Torri Palatine sulla vista da corso Regina; forse pensava che quell'area era ancora in attesa di sistemazione e che quell'effetto era provvisorio e che comunque non era negativo.

In mattinata, dopo un po' di meditazione e dopo aver sfogliato qualche vecchia rivista, mentre

mettevo sulla carta questi appunti, non mi è venuto in mente altro, anche se mi rendevo conto che il discorso avrebbe potuto essere ben più ricco ed articolato.



Rileggere Camillo Sitte in relazione alla crisi dell'architettura della città moderna

Laura SASSO () presenta note e riflessioni sulle teorie di Camillo Sitte e sulla ricerca contemporanea in ambito architettonico-urbanistico. Dal dibattito attuale emerge la costante attenzione per il passato. Specialmente in affinità con lo sviluppo della critica alla monotonia urbana e con gli interessi rivolti allo studio degli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, si rafforzano interessi e connessioni di pensiero con gli scritti di Camillo Sitte. Autore che risente delle pacate posizioni ottocentesche, è definito, a volte, l'anti-Haussmann, altre, «le grand rénovateur de la forme urbaine». Attento a non perdere gli insegnamenti delle città antiche, con impegno e passione propone di modificare gli spazi urbani con strumenti che sono soprattutto quelli della composizione architettonica (i progetti). Non a caso quindi, benché oggi le sue teorie non siano completamente applicabili in quanto non concordano con l'acquisizione della coscienza di complessità della materia e delle molteplici relazioni tra architettura e urbanistica, restano tuttavia un riferimento per chi dimostra interesse per le componenti formali ed esplicative nell'affrontare i problemi della progettazione della città.*

CAMILLO SITTE E LA CULTURA ARCHITETTONICA DEL POSTMODERNO

L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea presentata nelle maggiori «storie» degli anni cinquanta e sessanta tende ad individuare alcune linee fondamentali di pensiero secondo le quali il «razionalismo», che si identifica generalmente con le figure maestre di Le Corbusier, W. Gropius, L. Mies Van Der Rohe, E. Mendelsohn, J.J.P. Oud, diviene il momento esemplare, il punto d'arrivo, il riferimento rispetto al quale si collocano fatti e problemi⁽¹⁾.

L'interpretazione dell'immagine radicata e compatta dell'architettura cosiddetta «moderna» che considerava i «grandi maestri» esecutori di ciò che i «pionieri» avevano anticipato si è tuttavia sgretolata.

A metà degli anni settanta, in clima di revisione storiografica, M. Tafuri e F. Dal Co, con l'opera *Architettura contemporanea*⁽²⁾, affermano

la convinzione della validità di quella che essi stessi definiscono «flessibilità metodologica»: i «molti inizi» per le «molte storie» non complementari tra loro; P. Blake, con i saggi presentati con il titolo *Form follows Fiasco*⁽³⁾, affronta i temi dell'invecchiamento delle idee architettoniche del Movimento Moderno; C. Jenks, con il libro *The Language of Post-Modern Architecture*⁽⁴⁾, analizza le ultime vicende dell'architettura moderna e ne constata l'inevitabile declino. La cultura architettonica del «post» rispetto a quella del «moderno» rivaluta oggi l'ironia, la pluralità degli stili, il gusto popolare, il «genius loci»⁽⁵⁾, la citazione storica, il recupero del frammento urbano⁽⁶⁾, l'analogia⁽⁷⁾.

Rottura o continuità rispetto alla tradizione? Ciò forse non importa molto. Mi sembra invece importante notare come dall'animato dibattito sull'architettura e sull'urbanistica si possa comunque dedurre la costante attenzione per precisi riferimenti al passato, ad eccezione forse proprio del solo «moderno» di cui si rileva generalmente la

(*) Architetto, ricercatore presso il Dipartimento di Progettazione architettonica del Politecnico di Torino.

(¹) Cfr.: G. VARALDO, G. BELLEZZA, L. SASSO, *Architettura Moderna. Una cronologia-repertorio di immagini*, fascicoli pubblicati: Anni 1960 e successivi, Anni 1950-1959, Anni 1940-1949, Indici degli anni 1940 e successivi, Anni 1930-1939, Bottega d'Erasmo, Torino, 1980-84; cfr. L. Sasso, *Architettura moderna, tardo-post-neo-anti-moderno, contemporanea, super-neo-manierista*, in: «Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino» n. 10-12, 1985; cfr. M.L. SCALVINI, M.G. SANDRI, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Officina Edizioni, Roma, 1984.

(²) M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa Editrice, Milano, 1976, *Introduzione*, p. 9.

(³) P. BLAKE, *La forma segue il fiasco. Perché l'architettura moderna non ha funzionato*, Alinea, Firenze, 1983; titolo originale: *Form follows Fiasco, Why Modern Architecture hasn't worked*. Little Brown & Company, Canada, 1974.

(⁴) C. JENKS, *The language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1977.

(⁵) A proposito del «genius loci» cfr. OTTO WAGNER, *Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli, Bologna, 1980; in particolare, a p. 70, *Architettura moderna*; titolo originale: *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf dieselben Kunstgebiete*, prima edizione: Anton Schroll, Wien, 1895: (...) gli architetti dovranno avvalersi di molteplici forme a seconda del paese in cui operano, cioè esprimere il «genius loci». Inoltre, cfr.: F. PURINI, *Luogo e progetto*, Edizioni

riduttività del riferirsi a pochi e ripetitivi contenuti quali per esempio la razionalità della macchina, la produzione industriale, l'igiene dell'ambiente, la purezza come carattere fondamentale per l'edificio, per la città⁽⁸⁾.

Oggi si è inoltre convinti che è importante e conveniente essere sensibili alla natura del luogo, alla lettura delle quinte stradali, all'interpretazione degli interventi stratificati nel tempo; si riconosce alla città e alla sua forma la presenza, il valore, la continuità della memoria collettiva; si è consapevoli che la sola risoluzione dei problemi tecnico-funzionali del costruito non sono sufficienti ad assicurare benessere-felicità all'uomo.

Si rafforzano allora interessi e colleganze di pensiero per figure come quelle di Camillo Sitte e Charles Buls poste in disparte dopo anni di polemiche e forse di equivoci; si rileggono con rinnovata attenzione per ritrovare nuovi equilibri tra arte, scienza e tecnica, i manuali di fine Ottocento inizio Novecento come quello fondamentale del

zioni Kappa, Roma, 1981, (1^a edizione 1976), p. 20: *E che cosa è il «genius loci» se non la possibilità di stabilire un colloquio con la natura, una volta resa, da quello, in forma umana?*; cfr.: C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci, Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano, 1979, p. 5: *Fin dall'antichità il «genius loci» lo spirito del luogo, è stato considerato come quella realtà concreta che l'uomo affronta nella vita quotidiana. Fare dell'architettura significa visualizzare il «genius loci»*; cfr.: O. MATHIAS UNGERS, *Architettura come tema, Architecture as theme* «Quaderni di Lotus», Electa, 1982, in particolare, a p. 73, il tema dell'assimilazione o l'adattamento al genius loci: *Qui viene posta per la prima volta con forza l'esigenza di una architettura, che tragga i suoi riferimenti dal luogo, per il quale è stata progettata*.

(9) Cfr.: M. DE MICHELIS, *Scompaginamenti, note sul frammento, la citazione, la decomposizione*, in: *La ricostruzione della città*, Berlino - IBA 1987, a cura di M. DE MICHELIS, P. NICOLIN, W. OECHSLIN, F. WERNER, XVII Triennale di Milano, Electa, Milano, 1985, p. 121.

(7) A. ROSSI, *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-1972*, Clup, Milano, 1975, in particolare, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* (dal catalogo della mostra *Illuminismo e architettura nel '700 veneto*, Castelfranco Veneto, 1969), p. 370. Nella prospettiva di Venezia del Canaletto i tre monumenti palladiani costituiscono *una Venezia analoga* (...); p. 373: La Roma di Piranesi fa parte della costruzione analogica; i monumenti romani sono un materiale con cui si inventa la città e l'architettura. A. ROSSI, *La città analoga*: tavola, in: «Lotus International», n. 13, 1976, p. 8.

(8) Per alcuni aspetti del dibattito cfr.: P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1980-81. Inoltre cfr.: M. RONCAYOLO, *La città, Storia e problemi della dimensione urbana*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978 e 1988, Einaudi, Torino, in particolare: *Situazioni e problemi dell'urbanistica contemporanea*, p. 115: (...) il ritorno alla città storica, l'esagerazione del mito della città antica, il ritorno da Le Corbusier a Camillo Sitte. È la ricerca della rianimazione dei tessuti antichi (...). Il funzionalismo (...) proponeva soluzioni falsamente universali.

tedesco J. Stübben o quello di A. Caccia (riduzione in italiano del primo), gli scritti di C. Gurlitt, di H.P. Berlage, di U. Monneret de Villard, di G. Giovannoni, per citarne solo alcuni.

CAMILLO SITTE: URBANISTA CONSERVATORE O «GRAND RENOVATEUR DE LA FORME URBAINE»?

Il contesto europeo in cui Camillo Sitte visse.

In relazione dunque sia allo sviluppo della critica alla monotonia dell'architettura urbana sia agli interessi rivolti allo studio degli anni compresi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si discute nuovamente volentieri a proposito del contributo dell'opera pionieristica dell'architetto viennese C. Sitte⁽⁹⁾ per la trasformazione della città.

C. Sitte svolge la sua attività di urbanista architetto e studioso, a lungo non condivisa dalle cosiddette generazioni della macchina e dell'industria, quando in Europa si manifestano i rapidi processi di trasformazione delle città conseguenti

(9) C. Sitte, Vienna, 1843-1903. Interessante è la sua biografia culturale che è soprattutto quella di un tecnico. Studia al Politecnico di Vienna; nel 1873 esordisce come architetto realizzando a Vienna la chiesa mechitarista; nel 1875 fonda la Staatsgewerbeschule (scuola tecnica professionale di Stato) di Salisburgo; nel 1883 passa a dirigere l'analogia scuola di Vienna; collabora a due importanti riviste viennesi «Der Architekt» e «Kunst und Kunsthanderwerk»; tiene conferenze; con C. Buls; J.E. Stübben e A.J. Hénard, fa parte di commissioni giudicatrici internazionali in città europee; lavora a numerosi piani regolatori, soprattutto in Germania e in Austria; nel 1904 fonda con Goëcke «Der Städtebau», una delle prime riviste, che si occupa prevalentemente di urbanistica, edita a Vienna e a Berlino; muore tuttavia prima dell'uscita del primo numero.

Per l'elenco completo delle opere cfr.: R. e CH. COLLINS, *op. cit.*, p. 113. Ciò che rende celebre C. Sitte è tuttavia il libro *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, citato, di cui si riporta l'elenco dei capitoli (e quindi degli argomenti principalmente trattati) nell'ordine in cui risultano nell'edizione italiana del 1981, citata: Rapporti tra edifici, monumenti e piazze; Spazio libero al centro delle piazze; La piazza chiusa; Dimensione e forma delle piazze; Irregularità delle piazze antiche; I gruppi di piazze; L'organizzazione delle piazze nell'Europa del Nord; Povertà dei motivi e banalità delle costruzioni urbane moderne; I sistemi moderni; I limiti dell'arte nei moderni piani regolatori delle città; Come migliorare i sistemi moderni; Esempio di sistemazione urbana secondo i principi dell'arte. Cfr.: E. PIRODDI, esponente Sitte, Camillo in: *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da P. PORTOGHESI, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1968-1969; cfr.: E. HÉNARD, *Alle origini dell'urbanistica, La costruzione della metropoli*, a cura di D. CALABI e M. FOLIN, Marsilio, Padova, 1972, p. 21, nota 35; cfr.: A. ROSSI, *L'architettura della città*, Clup, Milano, 1978, p. 254, capitolo primo, nota 8.

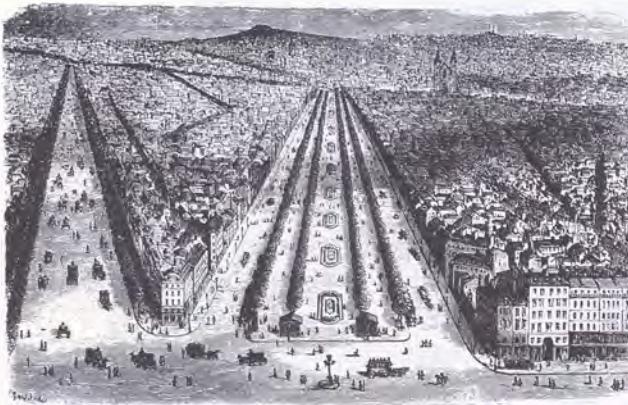


Fig. 1 - Boulevard Richard-Lenoir progettato dal prefetto della Senna G.H. Haussmann per coprire un vecchio canale, 1861-1863.

allo sviluppo industriale e al fenomeno dell'urbanesimo.

Per quel periodo, l'esempio che si va affermando in Europa di un nuovo gusto e di un nuovo ordine di misura urbana è infatti il piano di G.H. Haussmann per Parigi, distruttore di interi quartieri per dotare la città di ampi e interminabili rettilini, di viali alberati, di masse definite, di piazze aperte e spaziose⁽¹⁰⁾; operazioni di demolizione e sventramento che hanno tuttavia prodotto come risultato la città per eccellenza, e appartengono oggi alla cosiddetta «grandeur» francese.

Sul modello dell'eloquente trasformazione di Parigi, soprattutto conseguenza di equilibrati rapporti tra utopia e realismo da parte di G.H. Haussmann, spesso, alla sensibilità per le modulazioni urbane antiche, per la conservazione dei monumenti e delle testimonianze del passato, subentra il desiderio di forte, a volte totale, non sempre giustificato, rinnovamento dell'immagine della città: contemporaneamente funzionale ed espressiva del

⁽¹⁰⁾ Cfr.: H. MUTHESIUS, *Urbanistica*; titolo originale: *Städtebau*, in: «Kunst und Künstler», VIII, 1909-1910, p. 531-535; tradotto in: F. DAL CO, *Teorie del moderno, Architettura Germania 1880-1920*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 169; cfr., inoltre, P. LAVEDAN, R. PLOWIN, J. HUGUENAY, R. AUZELLE, *Il barone Haussmann prefetto della Senna, 1853-1870*, Il Saggiatore, Milano, 1978, p. 181, titolo originale: *L'œuvre du Baron Haussmann Préfet de la Seine (1853-1870)*, Presses Universitaires de France, 1978: *L'influenza diretta o indiretta di Haussmann è stata grandissima. Ciò che è stato chiamato l'haussmanizzazione, cioè il metodo dei grandi tracciati viari, lo sventramento dei vecchi quartieri, ciò che si potrebbe chiamare l'urbanistica chirurgica, costituisce veramente un'epoca nella storia dell'urbanistica (...)*; cfr.: E. F. LONDEI, *La Parigi di Haussmann, la trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo Impero*, Edizioni Kappa, Roma, 1982, *Presentazione* di L. QUARONI.

proprio tempo, si attua nei metodi dei *rondò*⁽¹¹⁾, delle prospettive assiali, dei regolari tracciati geometrici, in quelli dello sventramento dei vecchi quartieri, dell'arte di tagliare e sventrare i tessuti urbani nota come haussmanismo⁽¹²⁾.

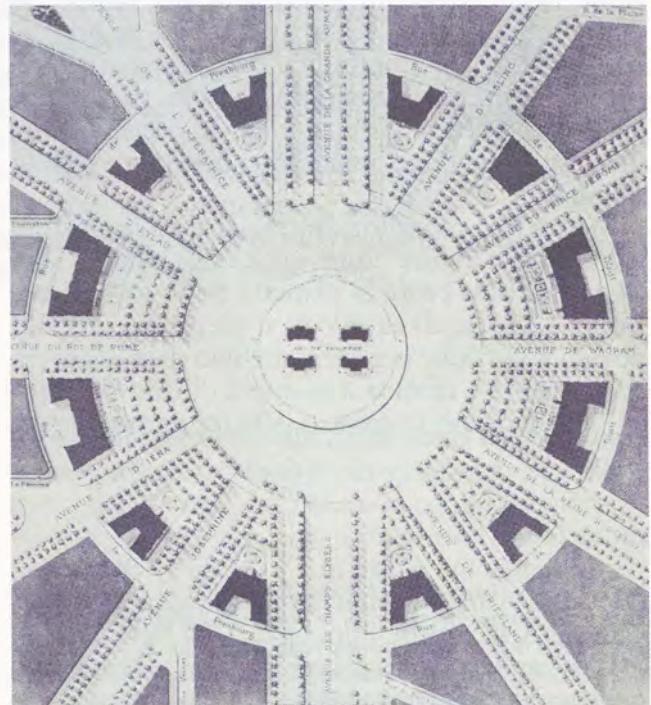


Fig. 2 - La piazza dell'Étoile, importante ordine haussmanniano, dovuto in parte a J.H. Hittorff.

Sono inoltre i tempi delle sistemazioni dei terreni liberati dalle fortificazioni settecentesche, delle espansioni periferiche indifferenziate, affrettate e di difficile controllo.

A Vienna, la costruzione di monumenti, liberi su ogni lato lungo la Ringstrasse, un'arteria curvilinea di enorme ampiezza progettata e eseguita attorno al vecchio centro dopo l'abbattimento delle

⁽¹¹⁾ L'uso indiscriminato del «rondò» suscita critiche e polemiche da parte di J.E. Stübben che sono appoggiate in Italia, nei primi decenni del Novecento, da G. Giovannoni il quale, riferendosi ad alcuni suoi studi scrive: *Egli ha posto in rilievo (...) l'abuso dei "ronds points" che rappresentano uno dei luoghi comuni delle soluzioni edilizie, ormai vietati, poiché la pratica ha mostrato (specialmente a Parigi che ne è forse la patria) gli inconvenienti gravi per la circolazione che essi uniscono alla volgarità della disposizione*. Cfr.: G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in: «Nuova Antologia», 1913, anno 48°, fascicolo 995, p. 449.

⁽¹²⁾ Cfr.: P. LAVEDAN, *op. cit.*, p. 181.

mura tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, provoca la reazione critica di Camillo Sitte che nel 1889 propone invece di circondare i monumenti medesimi della Ringstrasse con costruzioni e portici, al fine di ottenere spazi conclusi di dimensioni adatte e convenienti per la valorizzazione degli stessi (13).

C. Sitte infatti contrappone alla città «aperata» della fine del XIX secolo quella medioevale o rinascimentale; le opere da lui progettate, tuttavia, non sembrano giustificare la fortuna critica del suo lavoro teorico. Al di là dei suoi risultati compositivi, sembra però importante sottolineare con quale impegno e passione egli proponga di modificare gli spazi urbani con strumenti che non sono tanto quelli dell'urbanistica (i piani) quanto quelli della composizione architettonica (i progetti).

La sua efficace opera scritta, *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, in generale costituisce l'affermazione dell'importanza dei problemi non solo tecnici ma anche artistici in architettura e in urbanistica; in particolare, è ricerca di continuità culturali tra la città del passato e quella del suo tempo.

Le edizioni di «Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen»

Pubblicata per la prima volta a Vienna nel maggio 1889, gli conferisce grande fama. A poche settimane della pubblicazione l'opera è esaurita. A fine giugno dello stesso anno, prima ancora di pareri critici ufficiali, esce senza modifiche la seconda edizione e più tardi la terza, dopo giudizi positivi da parte della critica a lui contemporanea (14).

Der Städte-Bau (...), a differenza di altri manuali dell'epoca, è divulgato in diverse lingue. Si

(13) Cfr.: K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982, p. 7, titolo originale: *Modern Architecture: a critical History*, Thames and Hudson, Londra, 1980.

(14) C. SITTE, *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien, 1889; zweite Auflage, Wien, 1889; vierte Auflage, Wien, 1909.

L'edizione inglese citata, riporta oltre le prefazioni della prima, seconda e terza edizione viennese, quella relativa alla quarta edizione (viennese) del 1908 e note su quella relativa alla quinta edizione (viennese) del 1921, entrambe a firma dei figli di Sitte, Siegfried e Heinrich, essendo il padre morto nel 1903. Nella prefazione del 1908 si afferma che in occasione della pubblicazione dell'edizione in francese completata da C. Martin, C. Sitte espresse il desiderio che la medesima revisione fosse fatta in una nuova edizione in tedesco e così avvenne. Inoltre, in questa edizione viene incluso come appendice il suo saggio *Greenery, within the City*, riportato nell'edizione inglese.

ricordano le edizioni francesi del 1902 e del 1918, pressoché uguali, tradotte e completate dall'architetto ginevrino C. Martin con il titolo *L'art de bâtr les villes* (H. Laurens éditeur, Paris e Edition Atar, Genève); quella pubblicata a Mosca nel 1925, quella spagnola del 1926, quella italiana del 1953, a cura di L. Dodi, con titolo *L'arte di costruire la città* (A. Vallardi editore, Milano); quella pubblicata in inglese, più tardi, nel 1965, a cura di R. e Ch. Collins, con titolo *Camillo Sitte and the birth of modern city planning* (Phaidon Press Ltd., London e Columbia University Studies in Art History and Archaeology, n. 3, Random House, New York); infine ancora l'edizione italiana del 1981 (Jaka Book, Milano) esemplata su quella francese del 1980, *L'art de bâtr les villes*, l'Equerre, Paris, aggiornata e comprensiva dei disegni originali.

La prima edizione francese offre un capitolo aggiuntivo scritto dallo stesso traduttore C. Martin sulle «strade» e disegni illustrativi di F. Puetz, H. Bernoulli, H. Hindermann, ripreso ad esempio nell'edizione newyorkese-londinese e non in quelle italiane.

Nella premessa all'ultima edizione italiana, F. Choay afferma: *È stato ripreso il titolo inesatto di "Arte di costruire la città" per non mettere fuori strada il lettore che già conoscesse il testo sotto questa referenza. La traduzione esatta, "L'Urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici", figura come sottotitolo. La voce "Städtebau" rappresenta in tedesco, nel 1889, lo stesso neologismo della parola italiana "urbanistica"* (15).

L. Quaroni specifica inoltre che *La parola "urbanistica" è la traduzione della parola francese "urbanisme"*, ed è stata inventata da uno sconosciuto cultore della materia.

L'una e l'altra insieme dovevano servire, ed era giusto, a correggere la parzialità dei corrispettivi termini usati in Germania — "Städtebau", l'architettura della città — e in Inghilterra — "Town-planning", pianificazione della città — (16).

L'invenzione di un termine meno preciso e determinante di questi ultimi è stata conveniente. Agli inizi del secolo si iniziava infatti a comprendere quanto fosse complessa, unitaria sebbene eterogenea la materia da trattare, come essa potesse

(15) Per i significati della parola-chiave «Städtebau», cfr. inoltre l'edizione inglese, citata, in particolare la prefazione dei traduttori, p. XI.

(16) L. QUARONI, *La torre di Babele*, Marsilio, Padova, 1982, (prima edizione 1967), p. 51. Ancora a proposito del termine urbanistica, F. Choay attribuisce l'invenzione di tale termine a I. Cerdá, il primo teorico di questa disciplina come scienza; cfr. prefazione a: I. CERDÁ, *Teoria generale dell'urbanizzazione*, a cura di A. LOPEZ DE ABERASTURI, Jaka Book, Milano, 1984; titolo originale: *Teoria generale de la Urbanización*, 1867.

essere affrontata da molti punti di vista e studiata con metodo.

Le teorie di Camillo Sitte e la critica

Quasi certamente indotto dal sempre più rapido affermarsi dei principi utilitaristici e funzionalistici rispetto ai valori dell'estetica urbana, C. Sitte confronta gli esempi dei sistemi antichi di organizzazione della città con quelli ottocenteschi, considerati *moderni* e per nulla condivisi⁽¹⁷⁾.

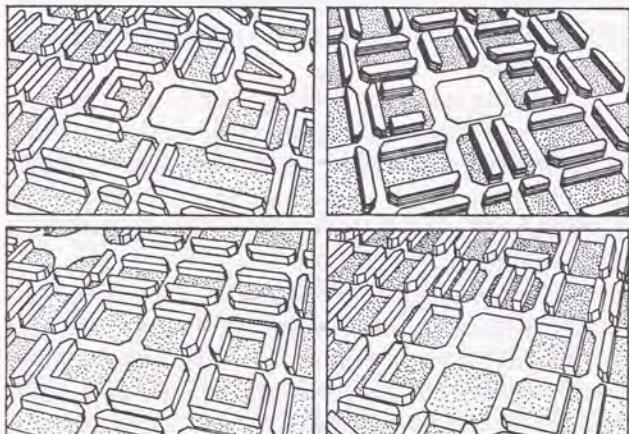


Fig. 3 - I. Cerdá, Studi di isolati per il piano di Barcellona, 1857-1859. Gli edifici sono indipendenti dal sistema stradale.

Ma davvero i valori *estetici* della città antica — si domanda l'autore — non sono più concordabili con le esigenze a lui contemporanee e quindi non adattabili ai *sistemi moderni* da migliorare, alla *povertà dei motivi delle costruzioni urbane moderne*, ai *limiti dei moderni piani regolatori delle città?*⁽¹⁸⁾

L'urbanistica moderna — osserva C. Sitte — si trova disgraziatamente priva di tutte le risorse

⁽¹⁷⁾ Cfr.: per esempio, I. CERDÁ, *Teoría general de la urbanización, reforma y ensanche de Barcelona*, Instituto de estudios fiscales, Barcelona, 1968; inoltre, cfr.: I. CERDÁ, *Teoria generale dell'urbanizzazione*, 1984, op. cit., in particolare *Per una lettura di Cerdá*; p. 40: Ciò che maggiormente attira l'attenzione di Cerdá (...) sono (...) i grandi lavori intrapresi da Haussmann (...); p. 21: La città di Cerdá deve essere il più possibile omogenea, per assicura l'equivalenza di tutte le situazioni spaziali. Deve assicurare il massimo di igiene pubblica e, pur preservando l'indipendenza dei nuclei familiari, deve permettere e facilitare le relazioni sociali grazie ad un sistema efficace di comunicazioni.

A proposito del significato attribuito da C. Sitte al termine «moderno», cfr. L. SASSO, op. cit., p. 237.

⁽¹⁸⁾ Cfr.: C. SITTE, op. cit., titoli dei capitoli relativi, p. 112, 121, 136.

della propria arte. L'impeccabile allineamento delle facciate e il blocco delle case cubiche, ecco tutto ciò che essa può contrapporre alle ricchezze del passato⁽¹⁹⁾.

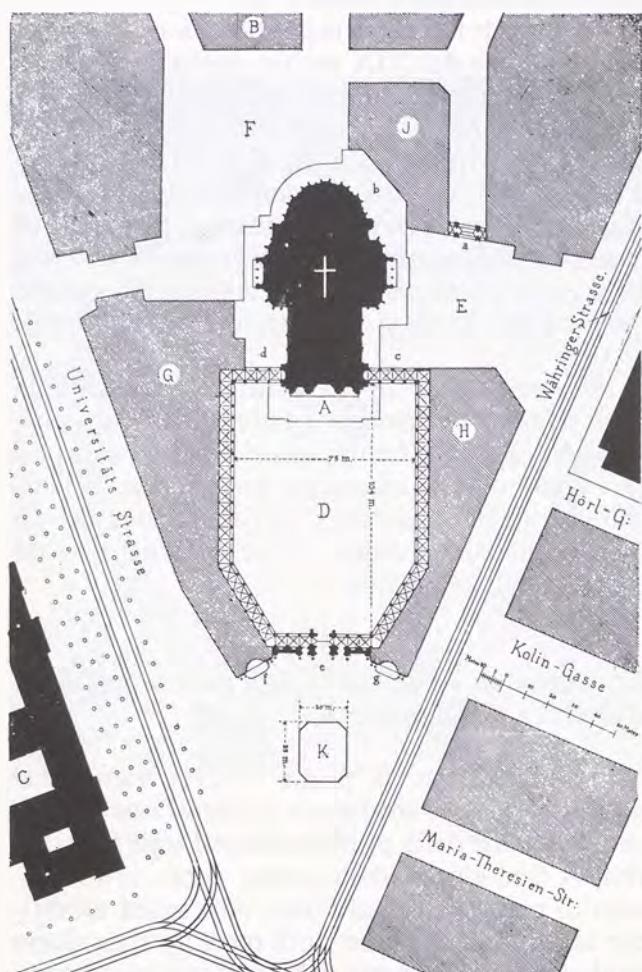


Fig. 4 - C. Sitte, Progetto di trasformazione della piazza della Chiesa Votiva a Vienna.

A ragione biasima il fatto che l'urbanistica moderna non è (...) in grado di disporre a fini artistici, dello spazio vuoto che separa i blocchi di case perché anche questo spazio (...) appartiene già a qualche altro, all'ingegnere dei ponti, all'igienista (...). La verità è — continua C. Sitte — che nessuno si occupa più dell'urbanistica in quanto arte e la si considera unicamente come problema tecnico. Se, in seguito, l'effetto ottenuto non risponde per nulla alla nostra attesa, restiamo sorpresi e disarmati⁽²⁰⁾.

Le combinazioni edilizie moderne non tardano tuttavia a suscitare critiche, ampiamente divulg-

⁽¹⁹⁾ C. SITTE, *Ibidem*, op. cit., p. 113.

⁽²⁰⁾ C. SITTE, *Ibidem*, op. cit., p. 113.

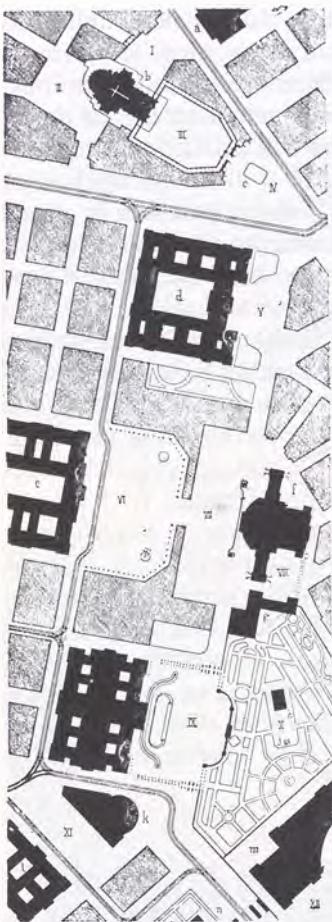


Fig. 5 - C. Sitte, Piano generale di sistemazione del Ring di Vienna, 1889.

gate da giornali e riviste specializzate dell'epoca. Per spiegare il loro brutto effetto si invoca, il più possibile, il pedante allineamento delle facciate (...).

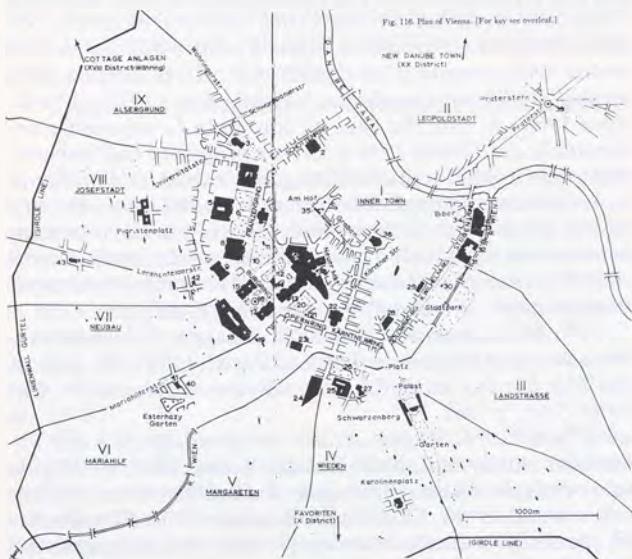


Fig. 6 - Pianta di Vienna nella quale sono indicati gli edifici e i monumenti menzionati in *Der Städtebau* (...).

Senza dubbio, la linea diritta e l'angolo retto caratterizzano una composizione edilizia senza sensibilità. Ma non è questo il nocciolo della questione, perché le realizzazioni barocche pur utilizzando, anch'esse, l'allineamento e l'angolo retto, hanno ottenuto, tuttavia, effetti artistici potenti e puri (...) Ci deve essere un'altra causa per questo difetto. È (...) la insufficiente chiusura dei lati delle vie.

Le aperture introdotte nei tessuti urbani dalle vie larghe che separano nettamente i blocchi edili non conducono a risultati convincenti. Se ne avrà la prova confrontando dei porticati antichi con le loro imitazioni moderne.

L'antico portico (...) si presenta sotto vari aspet-

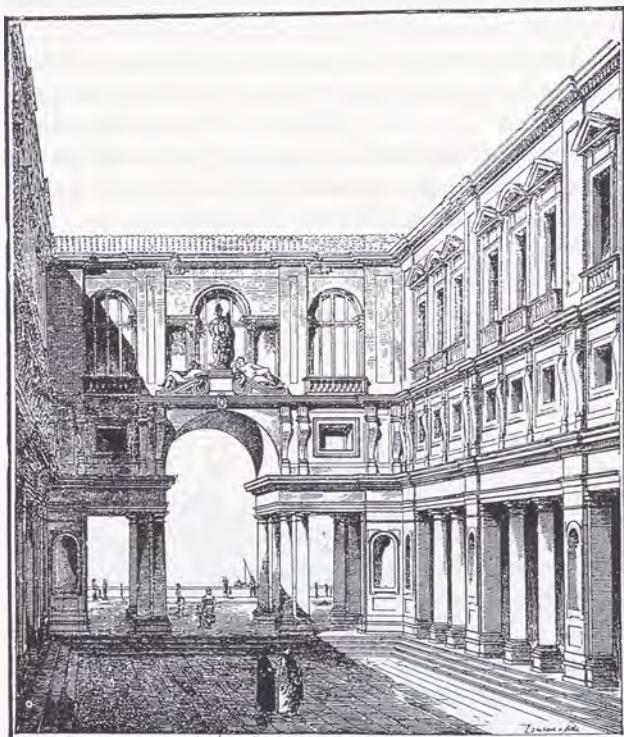


Fig. 7 - Portico degli Uffizi a Firenze.

ti: ora accompagna (...) il tracciato d'una via a perdita d'occhio, ora contorna ininterrottamente la piazza, ora occupa almeno uno dei suoi lati. Appunto su questa continuità riposa l'effetto di insieme. (...) Le nostre strade non danno un'impressione d'unità: una via moderna si compone spesso di case d'angolo e una fila di blocchi edili isolati produrrà in ogni caso un effetto sgradevole, anche se essi sono disposti su una curva (²¹).

(²¹) C. SITTE, *Ibidem*, op. cit., p. 114.

Tali considerazioni, raccolte da C. Sitte, soprattutto nel capitolo *Povertà dei motivi e banalità delle costruzioni urbane moderne*, conducono a questioni di fondo. Vi si legge: *Nell'urbanistica moderna, il rapporto fra le superfici con costruzioni e quelle senza si capovolge del tutto. Una volta gli spazi vuoti (vie e piazze) costituivano una totalità chiusa la cui forma era determinata in vista dell'effetto che essi dovevano produrre. Attualmente, invece, si dividono i lotti fabbricativi secondo figure regolari e ciò che avanza viene chiamato via o piazza. Una volta tutte le inegualanze sgradevoli sparivano nell'interno delle superfici edificate. Oggi nella composizione dei piani regolatori tutti gli avanzi irregolari diventano piazze* (²²).

Più si confrontano i metodi antichi coi procedimenti attuali, più aumentano i contrasti e sul piano artistico il confronto ogni volta si chiude in modo negativo per il sistema moderno (²³).

Ancora secondo le teorie di C. Sitte, per costruire la città, si dispone di tre sistemi principali che l'autore, in un capitolo ad essi dedicato definisce *sistemi moderni*: il sistema ortogonale, quello radiale, quello triangolare e le varianti che in generale sono combinazioni di sistemi.

Tutto ciò, però — sottolinea criticamente l'autore — non interessa per niente l'arte, perché non vi si scorge la benché minima traccia di senso artistico. I tre sistemi infatti hanno scopi puramente tecnici: *una rete viaria serve solo alla circolazione e non certo all'arte, perché non può essere valutata dai nostri sensi o abbracciata con lo sguardo se non sulla carta* (²⁴).

A talune condizioni tuttavia, qualsiasi rete viaaria potrebbe produrre *effetti artistici*, se non fosse concepita con rigore quasi brutale. Molto spesso, invece, essa viene applicata con severità inflessibile, senza eccezioni a aride regole. I *sistemi moderni* tenderebbero cioè a respingere ogni tradizione artistica e generare viceversa soprattutto piazze-crocicchi, i quali diventano, infine, la gloria delle sistemazioni moderne, se prendono forme perfettamente regolari, come il cerchio o l'ottagono (...) (²⁵).

Sulla carta tali piazze, senza dubbio, mostrano buoni effetti per la loro regolarità. Ma come sono in realtà? *Le imboccature delle strade, che gli Antichi evitavano di far vedere ricorrendo a vari mezzi, sono qui evidenziate al massimo. Perché il nodo della circolazione è nello stesso tempo, il nodo di tutte le prospettive* (²⁶).

C. Sitte, benché risenta del pensiero dell'epoca e delle pacate posizioni ottocentesche, definito l'anti-Haussmann, e di conseguenza collocato spesso nei capitoli dell'urbanistica conservatrice da alcune opere di storiografia dell'architettura moderna degli anni 1930-1960 (²⁷), in specie negli anni '60 considerato a volte con entusiasmo *le grand rénovateur de la forme urbaine* altre menzionato come colui che rappresenta *l'incarnazione del passatismo più retrogrado* (²⁸) è attuale.

Perché tuttavia, specialmente in alcuni decenni, viene giudicato un retrogadio? Sitte non è estraneo al concetto di progresso igienico, alla possibilità di valorizzazione dei terreni, alla necessità della circolazione viaria (²⁹); consapevole delle condizioni reali del suo tempo afferma: (...) *un po' dovunque e quasi spontaneamente i terreni sono lottizzati e vengono aperte nuove vie (...). Il fenomeno è, s'intende una naturale conseguenza del valore dei terreni fabbricabili (...) e non se ne può fare astrazione, soprattutto ricorrendo a semplici considerazioni estetiche. Bisogna accettare quella trasformazione quasi si trattasse di una forza ineluttabile di cui l'urbanista deve tener conto (...)* (³⁰).

(²⁷) Cfr.: N. PEVSNER, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderini, Bologna, 1963, p. 164; titolo originale: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London, 1936: *In Germania il libro di Camillo Sitte (...)* fu una requisitoria contro la vuota magniloquenza delle piazze e delle strade neo-barocche e propose una urbanistica più libera. Sitte pensava ancora in termini di una pianificazione individualistica e discontinua. Cfr.: S. GIEDION, *Spazio, Tempo ed Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Ulrico Hoepli, Milano 1965, p. 671; titolo originale: *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, The Harward University Press, Cambridge, 1941: *Proposte di questo genere ci fanno vedere fino a qual punto l'urbanista avesse perso il contatto con il suo tempo. Egli era un trovatore che contrapponeva senza speranza i suoi canti medievali al fracasso dell'industria moderna. Nel tardo Ottocento, l'urbanista, come il pittore popolaresco, si smarri nella composizione di idilli*. Cfr.: L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1975, (1^a edizione 1960), p. 390. Nel cap. XI con titolo *Le esperienze urbanistiche dal 1890 al 1914* si scrive a proposito dell'insegnamento di C. Sitte: (...) *al rifiuto globale della città moderna (...)* sostituisce un'analisi motivata dei singoli inconvenienti, ed arriva a proporre alcuni rimedi pratici (...). Le convinzioni teoretiche di Sitte sono piuttosto ristrette. (...) nelle recenti esperienze urbanistiche del secolo XIX vede solo preoccupazioni tecniche, a cui contrappone i diritti dell'arte.

(²⁸) Rispettivamente, cfr.: G. BARDET, *L'urbanisme*, Presses universitaires de France, Paris, 1963 (1re édition 1945), p. 16; F. CHOAY, *La città, utopie e realtà*, vol. 2°, *Camillo Sitte*, p. 261.

(²⁹) Cfr.: M. RAGON, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 287, titolo originale: *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, Tournai, 1971: *Camillo Sitte, che dirigeva la scuola delle arti industriali, non ignorava i problemi specifici della sua epoca ma rifiutava di accettare che tutto dovesse essere sacrificato all'utile.*

(³⁰) C. SITTE, op. cit., p. 138.

Oggi si assiste invece a ritorni di difesa dell'urbanistica formale che si manifesta da un lato nel recupero dell'uso dei canoni classici di prospettiva e di simmetria⁽³¹⁾ — la grandiosità, i «monumenti abitati» —, dall'altra si estrinseca al contrario nell'attenzione alla trama compatta dei tessuti urbani, all'oggetto architettonico che deve tener conto della struttura dell'insieme per un *unicum* costruito, alle strade curve: la negazione dell'ortogonalità, il garantirsi, nel comporre volumi urbani, la chiusura della visuale prospettica⁽³²⁾.



Fig. 8 - R. Krier, Progetto per la ricostruzione della *voie triomphale* a Karlsruhe. Piazza del Mercato.

In clima di incertezza e molteplicità delle teorie e di consapevolezza della provvisorietà dei giudizi sui valori dell'architettura e dell'urbanistica non sorprendono tuttavia i contrasti derivanti da concezioni anche opposte.

Quando i termini della questione, nell'ambito

⁽³¹⁾ G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 100. Inoltre, cfr.: M. SPADA, esponenti: *prospettiva e simmetria* in: *Dizionario Encyclopédico di Architettura e Urbanistica*, op. cit.; cfr.: B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura, Guida al codice anticlassico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1973; cfr.: B. ZEVI, *Sei postille su «Il linguaggio moderno dell'architettura»*, in: «Op. cit.», n. 30, 1974; cfr.: G.K. KOENIG, *Analisi strutturale delle sette invarianti zeviane*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1976.

⁽³²⁾ Cfr.: C. SITTE, *op. cit.*, p. 115; cfr.: R. KRIER, *Una semplice architettura di strade e piazze*, in: «Lotus International», n. 19, 1978; L. KRIER, *La ricostruzione della città europea*, Cluva, Venezia, 1980, p. 9, 23, 34; R. BOFILL, *Taller de arquitectura, Los espacios de Abraxas, El Placio, El Teatro, El Arco* (a cura di A. D'HUART) L'Equerre, Electa, Milano, 1981; F. IRACE, Riccardo Bofill, *Taller de Arquitectura*, in: «Domus», n. 668, 1986.

del vasto e complesso dibattito sul «Moderno» e «Postmoderno» si capovolgono diviene soprattutto importante evocare il passato autentico della città, fondare gli interventi architettonici nelle forme acquisite, consolidate, nei materiali del luogo.

Infatti molti ormai sono del parere che sia più utile rifare qualcosa di «vecchio», ma sperimentato, piuttosto che creare qualcosa di nuovo che corre il rischio di nuocere all'uomo⁽³³⁾.

La struttura degli spazi urbani e i tipi edilizi dell'architettura anonima, «senza architetti», affinati dal susseguirsi delle generazioni, sono il risultato del tramandarsi corrette conoscenze della costruzione, usi di mezzi semplici, esperienze tecniche e artistiche.

I principi di C. Sitte, giustificati dalla preoccupazione di non perdere gli insegnamenti delle città antiche e gli esempi del loro sapere anche formale sono ripresi da R. Krier nel libro ormai tradotto in diverse lingue *Lo spazio della città* che l'autore dedica proprio a C. Sitte perché come C. Sitte descrive e teorizza forme e dimensioni dello spazio urbano⁽³⁴⁾.

Ogni nuovo progetto relativo alla città — afferma R. Krier — deve essere subordinato alla organizzazione complessiva dell'insieme e la sua configurazione deve costituire una risposta formale alle realtà spaziali esistenti⁽³⁵⁾.



Fig. 9 - R. Krier, Progetto di ricostruzione di un'area vuota nel centro di Amiens. Sono evidenti i riferimenti al tessuto medievale della città e a soluzioni compositive dell'urbanistica barocca.

⁽³³⁾ R. KRIER, *Lo spazio della città*, Clup, Milano, 1982, introduzione di D. VITALE, p. 203; titolo originale: *Stadtraum in Theorie und Praxis*, Karl Kramer, Stuttgart, 1975.

⁽³⁴⁾ R. KRIER, *op. cit.*

⁽³⁵⁾ R. KRIER, *op. cit.*, p. 140. Inoltre, cfr.: I. C. GARCIAS, *Urbano, troppo urbano: un progetto per Amiens; progetto di Rob Krier*; P.A. CROSET e S. MILANESI, *Eredità di Camillo Sitte*; in: «Casabella», n. 513, 1987. A proposito del rapporto tra architettura dell'edificio e architettura della città cfr.: P. ANGELETTI, V. BORDINI, A. TERRANOVA, *Fondamenti di composizione architettonica*, in particolare a p. 108 *La composizione come sintesi di contrasti: la ricerca di coerenza dell'opera con l'esterno*.

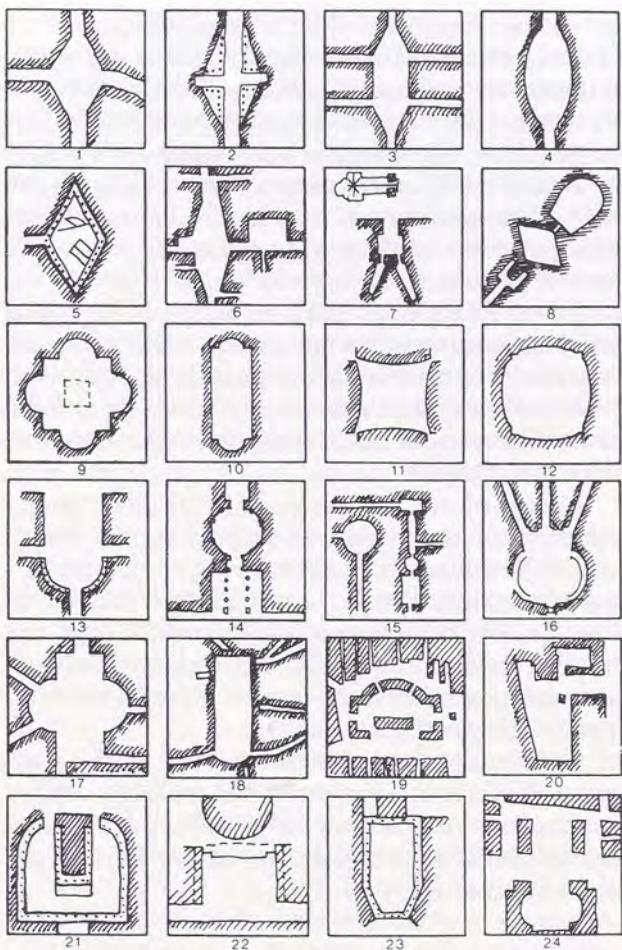


Fig. 10 - R. Krier, Studi morfologici di spazi urbani in città europee. Esempi di *sistemi geometrici complessi*.

Riferimenti e problemi sulla costruzione urbana si confrontano costantemente con i limiti e le contraddizioni della città moderna teorizzata dal Movimento Moderno divisa per parti funzionali omogenee. Ad esso, infatti, che tanto si era proposto di innovare, viene oggi attribuita la responsabilità di aver favorito la distruzione delle connessioni essenziali e proficue delle diverse attività che si svolgono nella città. Le conseguenze di ciò sono evidenti in molte indiscriminate periferie che avrebbero preteso invece di rappresentare la modernità, il progresso.

Come costruire dunque oggi, nella convinzione che il tener presente l'eredità del passato accresca di molto il presente, che la ricchezza della città europea derivi dalla ricorrenza di pochi elementi quali strade, piazze, isolati e corti? (36)

(36) Cfr.: P. PANERAI, J. CASTEX, J. DEPAULE, *Isolato urbano e città contemporanea*, Clup, Milano, 1981; titolo originale: *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*, Bordas, Paris, 1980.

Il pensiero di R. Krier tenderebbe tuttavia al semplicismo se decontestualizzato dalla pregnanza ideologica del disegno di insieme della sua opera costantemente tesa a critiche per la scomparsa dello spazio urbano nell'urbanistica del XX secolo, e contemporaneamente a analisi e proposte di luoghi reali e sistematiche — seppur non dichiarate — manipolazioni architettoniche.

Le tante squallide forme della periferia urbana non soddisfacenti non solo dal punto di vista architettonico ma anche gli stessi utenti (37) sono quasi certamente la ragione del ritornare a preoccuparsi della qualità dei luoghi e degli spazi, del richiamare alla meditazione i principi estetici di C. Sitte, che, pur non del tutto criticamente accettabili, mirano tuttavia, per l'epoca in cui sono formulati, alla riscoperta degli spazi storici, alla questione del patrimonio urbano, al tema del verde nella città moderna, alla città vissuta dalla parte degli abitanti (38).

Non si dimentichi infatti che nell'Ottocento i libri di urbanistica trattano specialmente problemi di ingegneria civile e sanitaria (39).

TECNICA O ESTETICA URBANA?

Studi sulla città tra Ottocento e Novecento

In Italia, in particolar modo, nei primi decenni del Novecento c'è antinomia tra coloro che sono propensi a considerare le questioni urbane in termini prevalentemente tecnici costruttivi e coloro i quali invece considerano le medesime quasi esclusivamente dal punto di vista formale.

La componente igienica inoltre, presente nella pubblicistica tecnica dalla fine dell'Ottocento, con apice negli anni 1920-30, nei quali si esaltano soprattutto valori come l'esposizione solare e l'aerazione delle abitazioni anziché principi di com-

(37) Cfr.: K.C. BLOOMER, C.W. MOORE, *Corpo, memoria, architettura*, Sansoni Editore, Firenze, 1981, p. 136; titolo originale: *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 1977: *Il complesso di appartamenti più famoso della storia-recente fu il Pruitt-Igoe di Saint Louis, progetto vincitore di un premio così drammaticamente inadeguato allo sviluppo di una vita comunitaria da dover essere distrutto con la dinamite nel 1972 per unanime accordo*. Inoltre, cfr.: P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 57.

(38) Cfr.: G. ASTENGO, esponente *Urbanistica*, *Encyclopédia Universale dell'Arte*, volume XIV, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1966, colonna 589.

(39) Cfr.: F. BARRERA, G. GUENZI, E. PIZZI, E. TAMAGNO, *L'arte di edificare, Manuali in Italia 1750-1950*, BE-MA Editrice, Milano, 1981; cfr.: C. BARUCCI, *Strumenti e cultura del progetto, manualistica e letteratura tecnica in Italia, 1860-1920*, Officina Edizioni, Roma, 1984.

posizione urbana, condiziona studi e contributi sistematici.

Limitatamente alla cultura igienista e di tecnica urbanistica, si ricorda il manuale di A. Pedrini, pubblicato nel 1905 con titolo significativo *La città moderna*. Il saggio definito dallo stesso autore *un assieme di studi concernenti la costruzione di tutto ciò che costituisce una città, fabbricati pubblici e privati, strade e piazze (...)*, non offre tuttavia contributi teorici alla cultura urbanistica, ma solo supporti tecnici, sia pur validi⁽⁴⁰⁾.

Attraverso il parametro igienico A. Pedrini esamina molti problemi urbani: da quelli della salubrità del suolo, dell'aria, dell'acqua a quelli propri dell'urbanistica.

Nel capitolo XV dedicato alla città — l'estetica e l'igiene — affronta, per esempio, il problema dell'esposizione dei centri abitativi, quello della forma più vantaggiosa per la città, la lunghezza e la larghezza delle strade, il numero delle piazze...

Studi più problematici sulla città sono talvolta elaborati su modello straniero. Il manuale di A. Caccia *Costruzione, trasformazione ed ampliamento delle città* del 1915 è infatti compilato sulla traccia di quello fondamentale di J. Stübben, *Der Städtebau* del 1890⁽⁴¹⁾ ad uso di ingegneri, architetti, uffici tecnici ed amministratori municipali⁽⁴²⁾.

L'opera si propone di divulgare i principi fondamentali e gli strumenti dell'urbanistica proprio perché *si mantiene ancora vivo (...) l'antagonismo tra le due tendenze: quella cioè dei tecnici che inclinano a ritener destituito di ogni importanza di studio l'argomento, che non sia la costruttiva, e*

⁽⁴⁰⁾ Cfr.: A. PEDRINI, *La città moderna*, Manuali Hoepli, Milano, 1905. Per quanto riguarda le componenti igieniche nell'ambito delle questioni urbane, per esempio, cfr.: G. ZUCCONI, *La cultura igienista nella formazione dell'urbanistica*, in: «Urbanistica», marzo, 1987.

⁽⁴¹⁾ Cfr.: J. STÜBBEN, *Der Städtebau, Handbuch der Architektur*, Vierter Theil: *Entwerfen, Anlage und Einrichtung de Gebäude*, IX Half-band (*L'urbanistica, manuale d'architettura; IV parte: progettazione, localizzazione e regolamentazione degli edifici*, vol. IX), Darmstad, 1890. Il manuale non fu mai tradotto integralmente, cfr.: G. PICCINATO, *La costruzione dell'urbanistica, Germania 1871-1914*, con una antologia di scritti di R. BAUMEISTER, J. STÜBBEN, C. GURLITT e R. EBERSTADT, a cura di D. CALABI, Officina, Roma, 1974, in cui si riporta la traduzione di alcune parti fondamentali, corredate di note esplicative sull'autore e sul testo, preziose per chi desideri approfondire lo studio dell'urbanistica tedesca. J.E. Stübben, a sua volta, cita spesso lo *Städterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, il primo manuale tedesco di larga diffusione pubblicato a Berlino nel 1876.

Inoltre, cfr.: E. PIRODDI, esponente Stübben, Joseph Hermann, in: *Dizionario Encyclopédico di Architettura e Urbanistica*, op. cit.

⁽⁴²⁾ Cfr.: A. CACCIA, *Costruzione trasformazione ed ampliamento della città*, Hoepli, Milano, 1915.

quella degli artisti che considerano l'argomento stesso esclusivamente dal solo lato estetico (⁴³).

In particolare, nel capitolo XI della prima parte: *Esemplificazioni dei piani regolatori*, A. Caccia fa proprie alcune considerazioni attribuite da lui stesso a J. Stübben sull'importanza del luogo, tema di indubbia attualità, di costante dibattito⁽⁴⁴⁾.

Quanto più questi piani (...) — afferma A. Caccia — si collegano alla natura del luogo, tanto più essi riusciranno caratteristici ed interessanti, quanto più la disposizione delle vie e delle piazze soddisferà ai suaccennati criteri tanto più riuscirà facile imprimere alla città moderna una fisionomia individuale, forse più interessante delle antiche (⁴⁵).

Oggi, come allora, si osserva che per ricostruire il linguaggio urbano, è necessario riprendere, nel progettare la città, alcune caratteristiche fondamentali legate al luogo, in quanto proprio esse sono elementi di identità della città stessa⁽⁴⁶⁾.

Nella seconda parte A. Caccia affronta invece un altro tema di fondamentale importanza: la *trasformazione delle città*. Come trasformare una città senza annullare la sua singolarità? Come mediare i contrasti tra i problemi utilitaristici — l'igiene e la circolazione — e quelli estetici e archeologici?

L'autore afferma che è possibile *acconciare le città vecchie all'accrescimento di vita moderna senza snaturare la fisionomia storica studiando le riforme della viabilità, non sulle piante e le carte della città, ma nelle vie medesime, angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio* (⁴⁷).

Del resto la bellezza di molte città italiane — sostiene ancora A. Caccia — deriva dall'alternarsi del monumentale al pittoresco della vecchia torre all'edificio moderno.

Mi sembra significante sottolineare preoccupazioni e attenzioni per i luoghi che offrono non solo problemi specifici ma anche occasioni di pro-

⁽⁴³⁾ Cfr.: A. CACCIA, *op. cit.*

⁽⁴⁴⁾ Cfr.: A. ROSSI, *L'architettura della città*, op. cit., p. 135: *Il locus*; F. PURINI, *op. cit.*, p. 15: *Luogo e progetto*, V. GREGOTTI, *Topos*, in: «Casabella», n. 502, 1984; C. NORBERG-SCHULZ, *L'abitare, l'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano, 1984.

⁽⁴⁵⁾ Cfr.: A. CACCIA, *op. cit.*, p. 215; cfr. anche J. STÜBBEN, nell'introduzione a: *Der Städtebau*, *op. cit.*, tradotta in: G. PICCINATO, *op. cit.*, p. 256: *La costruzione di una nuova città o di un nuovo quartiere urbano, come il restauro di parti antiche della città, devono avere come punto di partenza le attuali esigenze locali relative ad abitare, lavorare, circolare, vivere in comunità; devono avere come punto di riferimento usanze e aspirazioni locali, migliorarle e trasformarle per uno sviluppo adeguato*.

⁽⁴⁶⁾ Per esempio cfr.: *Qualità nella città*, colloquio con Paolo Portoghesi sul l'IBA, su Berlino, la ricostruzione della città..., in: «Domus», n. 623, n. 1985.

⁽⁴⁷⁾ A. CACCIA, *op. cit.*

gettazione diverse, di volta in volta, non riconducibili a formule precise e determinate a priori. Se è facile infatti affermare principi generali, più difficile è attuarli senza ricadere nel formalismo, nel modello precostituito, nella banalità.

La questione «strade diritte» e «strade curve»

Osserva C. Buls che in una pianta della città è immediatamente leggibile la parte antica da quella moderna: la prima è costituita da una rete di strade che *si ramificano o si riannodano come le arterie e le vene di un organismo vivente*, la seconda, con vie parallele e perpendicolari, ha l'aspetto di *una cristallizzazione artificiale, arida e matematica* (⁴⁸); deriva infatti generalmente da rigidi tracciati geometrici di reti stradali di nuova formazione che, seguendo a priori percorsi rettilinei, non tengono conto dei caratteri fisici del luogo.

La questione «strade diritte» o «strade curve» è tra le più dibattute dagli urbanisti di fine Ottocento inizio Novecento, fautori e non dell'arte urbana. Spesso, negli scritti dell'epoca, si indica di alternare ai lunghi tratti retti delle vie, curve ampie e brevi, si raccomanda di adattare i tracciati all'andamento del terreno, di accentuare le irregolarità, per evitare, o interrompere almeno, la monotonia urbana (49).

Oggi, ancora desta attenzione la nota frase di Le Corbusier *La leçon de l'âne est à retenir*, riferita più volte e in contesti diversi soprattutto alle teorie di Camillo Sitte, meditate probabilmente a lungo nella sua vasta opera, ammirate prima e respinte poi. Tra il 1910 e il 1915 C.E. Jeanneret redige infatti un manoscritto dedicato a *La costruzione della città*, documento senza dubbio debitore nei confronti degli insegnamenti sittiani.

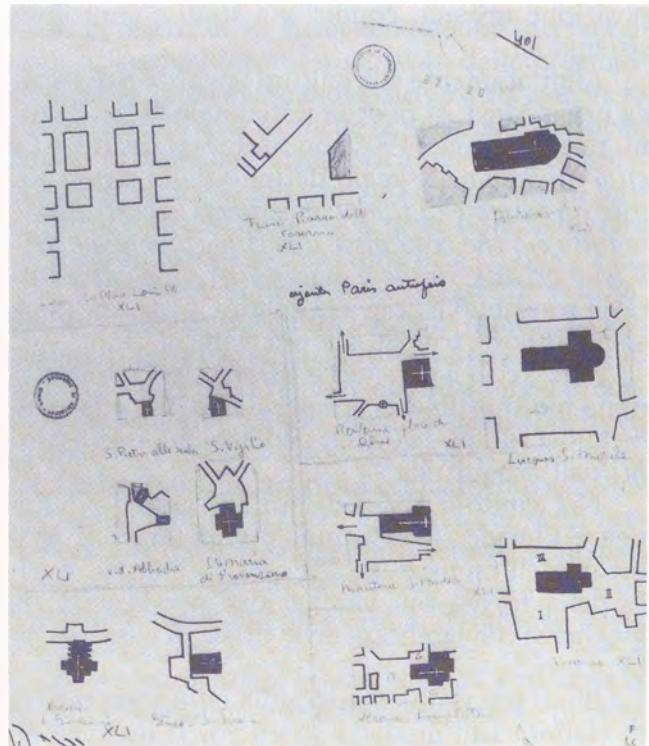


Fig. 11 - C.E. Jeanneret, Schizzi dal libro di Camillo Sitte, 1910.

Specialmente traendo spunto dal capitolo aggiunto da C. Martin alla citata edizione francese di *Der Städte-Bau* (...), C.E. Jeanneret afferma che le strade devono essere curve, variare in ampiezza e in pendenza per garantire la chiusura della visuale; invita a progettare le stesse in modo che rispettino il paesaggio; in particolare dichiara che *la lezione dell'asino non va dimenticata* (⁵⁰).

Tali idee però risultano essere poi decisamente in conflitto con quelle espresse più tardi con dura-

⁽⁴⁸⁾ C. BULS, *L'estetica delle città*, Associazione artistica fra i cultori di architettura, Roma, 1903, p. 14; titolo originale: *L'esthétique des villes*, Bruxelles, 1894. Il testo è più volte citato da G. GIOVANNONI in: *Vecchie città ed edilizia nuova*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1931, p. 15, p. 65.

C. Buls, inoltre, presentando i suoi studi, a p. 15, afferma: (...) *dando (...) il titolo di Estetica della città, sembra che noi vogliamo subordinare ogni cosa alla bellezza, e gli uomini positivi potrebbero dire che per i fondatori delle città le considerazioni che non si devono mai perdere di vista sono quelle d'ordine pratico. In questo noi non discordiamo punto da loro, ma rammentiamo che negli studi sull'estetica delle arti decorative pubblicati nella Revue de Belgique abbiamo sostenuto, che gli artisti industriali studiandosi di ottenere una perfetta armonia tra la forma e l'uso pratico degli oggetti, troveranno anche le invenzioni più belle e più pittoresche. Questo principio estetico si applica al disegno delle città e dei monumenti pubblici altrettanto bene che agli oggetti d'arte industriale, e noi speriamo dimostrarlo.*
Del medesimo autore cfr.: *Esthétique des Villes, L'isolement*

des Vieilles Eglises, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. Van Oest et Cie, Bruxelles, 1910.

(⁴⁹) Cfr.: C. GURLITT, *L'architettura*, in: G. PICCINATO, *op. cit.*, p. 373, titolo originale: *Über Baukunst* (collez. Die Kunst diretta da Richard Muther, vol. 26), Berlino, Julius Bard, 1904. Gurlitt, soprattutto negli anni giovanili, segue le teorie di Sitte sullo studio della città. Inoltre, cfr.: G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in: «Nuova Antologia», 1913, fasc. 995, p. 457; M. FOERSTER, *Manuale del costruttore*, Vallardi, Milano, 1922, parte terza in particolare: *Formazione delle singole strade*, p. 1896, *Piazze*, p. 1909. Cfr.: L. SCARPA, «La strada diritta»: *piani di risanamento e di sventramento nel centro di Berlino*, 1926-1933, in: «Urbanistica», n. 80, 1985; *La strada*, in: «Urbanistica», maggio 1986, in particolare: F. ZANNI, *La strada come regola urbana: Ildefonso Cerdá*; H. TESSENOW, *Strade e piazze*.

⁽⁵⁰⁾ Cfr.: H. ALLEN BROOKS, Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sulla costruzione della città, in: «Casabella», n. 514, 1985, p. 40; B. REICHLIN, *L'Esprit de Paris*, in: «Casabella», n. 531-532, 1987.

ironia, per esempio nel libro *Urbanisme* del 1925, in cui l'autore usa la medesima locuzione per deridere invece le posizioni di Camillo Sitte⁽⁵¹⁾.

Camillo Sitte e ingegneri e architetti a lui contemporanei

La divulgazione degli studi di forma diversa e di punti di vista diversi di autori come C. Sitte e C. Buls, — nelle cui teorie prevale l'urbanistica artistica — e di J.E. Stübben — nei cui scritti domina l'urbanistica tecnico-scientifica, diventano un preciso riferimento per la cultura urbanistica internazionale della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento⁽⁵²⁾.

In Olanda, H.P. Berlage scrive e torna spesso a parlare su temi simili, diffondendo in tal modo le acquisizioni della cultura urbanistica austro-tedesca: il testo della conferenza su *L'arte della costruzione della città* del 1891, è un documento esemplare che spiega appunto il pensiero di C. Sitte. Densi di richiami alle teorie sittiane sono inoltre i suoi molti scritti: dalla relazione sul piano di Amsterdam del 1904 a quella sul piano di espansione dell'Aia del 1911 al testo delle quattro conferenze con titolo *Urbanistica* del 1914⁽⁵³⁾.

In essi H.P. Berlage rileva come l'urbanistica sia scaduta in sterile formalismo e come questo abbia spinto C. Sitte a vagheggiare con nostalgia la città medievale: il progetto per la sistemazione della Ringstrasse viennese ne è prova eloquente.

C. Sitte avverte però — commenta H.P. Berlage — che *la città medievale non può essere per noi un modello, anche se (...) presenta fattori estetici di massimo valore per l'urbanistica moderna*.



Fig. 12 - H.P. Berlage, Primo piano per Amsterdam Sud, 1904. Tavola generale.

Comunque sia — continua H.P. Berlage — l'urbanistica del XIX secolo, cancellando la tradizione e i valori artistici del passato ha creato con le sue brutture un ambiente talmente degradato che ci vorranno secoli di progresso culturale per rimediare al misfatto.

Il libro di C. Sitte, il primo a puntare il dito sulla piaga degli scempi moderni, non ha perso il suo grande valore per l'urbanistica contemporanea⁽⁵⁴⁾.

Anche in Italia, sono presenti tendenze di modello mitteleuropeo. Le note di U. Monneret de Villard pubblicate nel 1907⁽⁵⁵⁾ propongono, per esempio, di mediare tecnica ed estetica urbana, di recuperare i valori della città antica, in particolare gli insegnamenti di C. Sitte e C. Buls. Considerare infatti la questione dal solo punto di vista tecnico significa porsi in un atteggiamento debole, limitativo.

(⁵¹) Cfr.: LE CORBUSIER, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 14, p. 25; titolo originale: *Urbanisme*, 1925, pubblicato dalle Éditions Vincent, Fréal & C., prima edizione 1967: *Un giorno, stimolato dalla lettura di Camillo Sitte, il viennese, mi lasciai tentare dal pittoresco urbano. Le argomentazioni del Sitte erano sottili. Le sue teorie sembravano valide: erano fondate sul passato (...). È nato il culto della strada dell'asino. Le origini di questo fenomeno (...) risalgono ad un'opera di C. Sitte sull'urbanistica: un complesso di gratuiti apprezzamenti della linea curva (...). Tortuosa è la strada dell'asino, diritta quella dell'uomo*. Cfr.: LE CORBUSIER, *La casa degli uomini*, Jaka Book, Milano, 1985, p. 189-191, titolo originale: *La maison des hommes*. Cfr. anche V. GREGOTTI, *Il faut tuer la rue corridor*, in: «Casabella», n. 511, 1985, p. 2; L. KRIER, *op. cit.*, p. 19.

(⁵²) Cfr.: F. WERNER, *La città nella città - da Delfi a Berlino: un viaggio transitorio*, in: *La ricostruzione della città*, op. cit., p. 61; E. HÉNARD, *op. cit.*, p. 21, nota 35, in cui si specifica che «Der Städtebau», la rivista fondata da Sitte e Goëke, presenta una serie di saggi di autori, i quali, pur trattando problemi tecnici, pongono l'accento sui principi estetici di Sitte. I più noti sono: Stübben, Eberstadt, Bau-meister, Fischer, Peters, Nussbaum, Schmidkunz, Weiss, Berlage, Goëcke.

(⁵³) La conferenza del 1891 è citata in «Casabella», n. 511, 1985, nell'articolo di S. POLANO, *Amsterdam Sud 1900-1917, L'urbanistica di Berlage*, alla nota n. 4: *De Kunst in Stedenbouw*, in: «Bouwkundig Weekblad», 1892. La relazione del piano di Amsterdam è citata nello stesso articolo con titolo *Uitbreiding van Amsterdam*, ed è pubblicata dal «Gemeenteblad» del comune di Amsterdam. Inoltre, cfr.: H. P. BERLAGE, *Architettura urbanistica estetica, scritti scelti a cura di H. Van Bergeijk*, Zanichelli, Bologna, 1985, in particolare *Il piano di espansione dell'Aia, 1911*, p. 95, titolo originale: *Het uibreibidingsplan van 's-Gravenhage*, 1909, inoltre, cfr.: *Urbanistica*, p. 177, 191, titolo originale: *Stedenbouw*, 1914.

(⁵⁴) Cfr.: H.P. BERLAGE, *Architettura urbanistica estetica*, op. cit., p. 174.

(⁵⁵) U. MONNERET DE VILLARD, *Note sull'arte di costruire le città*, Società edilizia tecnico scientifica, Milano, 1907. In Italia gli insegnamenti C. Buls e C. Sitte sono ripresi in alcuni scritti sui problemi della città dei primi decenni del Novecento; per esempio cfr.: G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, op. cit., p. 399; R. PAOLI, *Estetica e ragione dell'urbanistica*, Biblioteca d'arte editrice, Roma, 1934, p. 42, p. 119; S. MOLLI, *L'urbanistica di un pastore di popoli*, in: «Tracciati», n. 1, 1946.

La costruzione di una città è un'arte e come tale le regole sono inutili se non esiste l'artista (⁵⁶).

A proposito dell'adattamento della costruzione al terreno, U. Monneret de Villard sostiene che *la costruzione deve essere subordinata alle condizioni del suolo e agli edifici che si intende conservare* (⁵⁷).

Per quanto riguarda le vie, l'autore condanna la prassi urbanistica ottocentesca, raccomanda invece di evitare la monotonia dell'uniformità del colore, delle larghezze stradali e relative altezze costanti degli edifici prospicenti, ricorda i vantaggi di *non voler ad ogni costo con livellazioni, abbattimenti, o sventramenti, ottenere l'allineamento di una via, ma seguir con docilità le ineguaglianze di terreno e le naturali vie di comunicazione che quasi mai offrono la regolarità di una retta; fare ancora come nei tempi passati dell'intersecarsi delle strade un qualcosa di vivo e bandire i teorici e stupidi ed inestetici e poco pratici tracciati geometrici a scacchiera* (⁵⁸).

Alcuni anni più tardi, G. Giovannoni (⁵⁹), criticamente ostile all'architettura moderna, in posizioni spesso retrive nel dibattito architettonico a lui contemporaneo, tenta di accordare le teorie di C. Sitte, più volte menzionate nel riferire sul rispetto dell'ambiente antico e sulla sconvenienza di isolare i monumenti, con le esigenze della città moderna; propone quindi la prassi del *diradamento edilizio* (⁶⁰).

In linea con il suo pensiero, consiglia di attuare le nuove strade, necessarie alle mutate condizioni di vita, mantenendo il più possibile il tessuto urbano esistente. Nulla infatti gli sembra più illogico e inefficace dei cosiddetti *sventramenti* dettati non tanto da ragioni di igiene quanto *dalla rettorica edilizia e dalla speculazione privata* (⁶¹).

Crede invece nell'allargamento irregolare delle vie: *demolizione qua e là di una casa o di un gruppo di case e creazione in lor vece di una piazzetta e di un giardino in essa, piccolo polmone nel vecchio quartiere; poi la via si restringe per ampliar-*

si di nuovo tra poco, aggiungendo varietà di movimento (...) (⁶²).

Occorre inoltre introdurre — ricorda G. Giovannoni — un senso di pittoresco nelle nuove città, valendosi delle visuali naturali, studiando attentamente le linee di circolazione in rapporto ai monumenti e ai giardini. *Ogni città ha una sua «atmosfera artistica», forme, proporzioni, colori ricorrenti* (⁶³).

Non persuaso dei criteri di banalità accademica spesso adottati nello studio della città moderna, svolge, ancora in riferimento agli insegnamenti sittiani, considerazioni divenute attuali nel rispetto della città antica: le *condizioni singolari di ambiente* che strettamente collegano i monumenti maggiori alla massa minuta e talora confusa delle costruzioni minori *rappresentano un elemento essenziale estrinseco per l'apprezzamento dei monumenti, sono l'espressione del monumento ambiente o, se meglio vuolsi, di un'architettura collettiva quanto mai tipica della città* (⁶⁴).

CAMILLO SITTE E LA RICERCA CONTEMPORANEA

Il dibattito culturale dall'inizio degli anni sessanta

Oggi il dibattito culturale in ambito architettonico-urbanistico dimostra rinnovato interesse per gli aspetti figurativi, per le componenti formali-espressive nell'affrontare i problemi della progettazione della città. I temi di ricerca contemporanea riprendono infatti con attenzione critica i moltissimi scritti a proposito dell'estetica urbana.

All'inizio degli anni sessanta K. Lynch afferma che, al di là delle numerose funzioni, la città deve essere letta, percepita e goduta dagli abitanti, le immagini degli oggetti richiedono quindi componenti di identità, struttura, significato... (⁶⁵).

Negli stessi anni, in un articolo pubblicato su «Urbanistica», L. Quaroni, G. De Carlo, E. Vittoria dichiarano che *La città «moderna» è solo in casi eccezionali la città che nasce tutta insieme dal nulla, seguendo interamente e soltanto i disegni di un architetto moderno; nella normalità dei casi, è invece la creazione continua della civiltà nei secoli che trasforma incessantemente (...) le città già vi-*

(⁵⁶) U. MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, p. 8.

(⁵⁷) *Ibidem*, p. 26.

(⁵⁸) *Ibidem*, p. 50. Inoltre, cfr.: M. FOERSTER, *Manuale del costruttore*, Vallardi, Milano, 1922, parte terza.

(⁵⁹) Cfr.: E. VALERIANI, esponente Giovannoni, Gustavo in: *Dizionario Encicopedico di Architettura e Urbanistica*, op. cit.; cfr.: G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, 1913, op. cit.

(⁶⁰) G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, 1931, op. cit., p. 140.

(⁶¹) G. GIOVANNONI, *Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri* in: «Nuova Antologia», 1913, fasc. 997, p. 55. Il medoto del «diradamento» viene ad esempio ripreso, più tardi, da A. MELIS. Dell'autore, cfr.: *Problemi di urbanistica*, Relazione presentata alla riunione dei «Gruppi Scientifici» (Gruppo «Lettere e Arti») della sezione di Torino dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista tenuta il 24.2.1942.

(⁶²) *Ibidem* alla nota 60, p. 63.

(⁶³) *Ibidem* alla nota 60, p. 59.

(⁶⁴) *Ibidem* alla nota 59, p. 26.

(⁶⁵) K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, 1964; titolo originale: *The Image of the City*, Massachusetts Institute of Technology and the President and Fellows of Harvard College, 1960. Cfr. anche: *La poetica urbanistica di Lynch*, in: «Op. cit.», n. 2, 1965.

ve, già esistenti, già frutto di continue trasformazioni⁽⁶⁶⁾.

Contemporaneamente gli studi di A. Rossi sulla città tra teoria e progetto diventano un punto di riferimento di nuove tendenze nel campo dell'architettura⁽⁶⁷⁾.

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta il *Gruppo Architettura* di Venezia promuove studi sull'analisi urbana e sulla città, sviluppa alcune questioni già indicate da G. Saronà sull'unità *architettura-urbanistica*.

Nodi fondamentali della ricerca sono, per esempio, l'analisi urbana come strumento di studio dei *fenomeni urbani*, il ruolo che l'architettura svolge nella città, il rapporto tra la *nuova architettura* e la *vecchia città*, il dibattito tra ricerca teorica e sperimentazione concreta⁽⁶⁸⁾.

Recentemente, R. Assunto, in ambito estetico-filosofico, esamina le più significative poetiche che nel tempo ispirarono la forma e l'aspetto delle città in occidente; condanna in modo provocatorio i risultati urbanistici a cui si è giunti tra i quali soprattutto la cosiddetta urbanizzazione totale⁽⁶⁹⁾.

In particolare, A. Rossi rivolge attenzione ai problemi qualitativi della città in rapporto a quelli quantitativi, ai metodi per affrontare lo studio complesso delle conformazioni urbane, alla loro individualità unicità, alla loro *natura collettiva*; propone quindi di organizzare la città per parti omogenee visive o di forma omogenea.

Nello svolgere la propria teoria l'autore, inoltre, si sofferma spesso a considerare il significato della dinamica urbana.

Per A. Rossi diventa importante conoscere un numero sempre maggiore di fatti definiti come forze che sono in gioco in modo permanente, universale. Un esempio è costituito dal rapporto *realità dei singoli fatti urbani e utopie urbane*⁽⁷⁰⁾.

In relazione all'*ipotesi della città come manufatto* ancora A. Rossi, riprendendo gli insegnamenti di C. Sitte, specifica che la di lui lezione contiene probabilmente un *grosso equivoco*: la città, proprio perché opera d'arte collettiva non è riducibile a pochi episodi artistici o quasi esclusivamente a problemi di leggibilità. Le questioni urbane, sem-

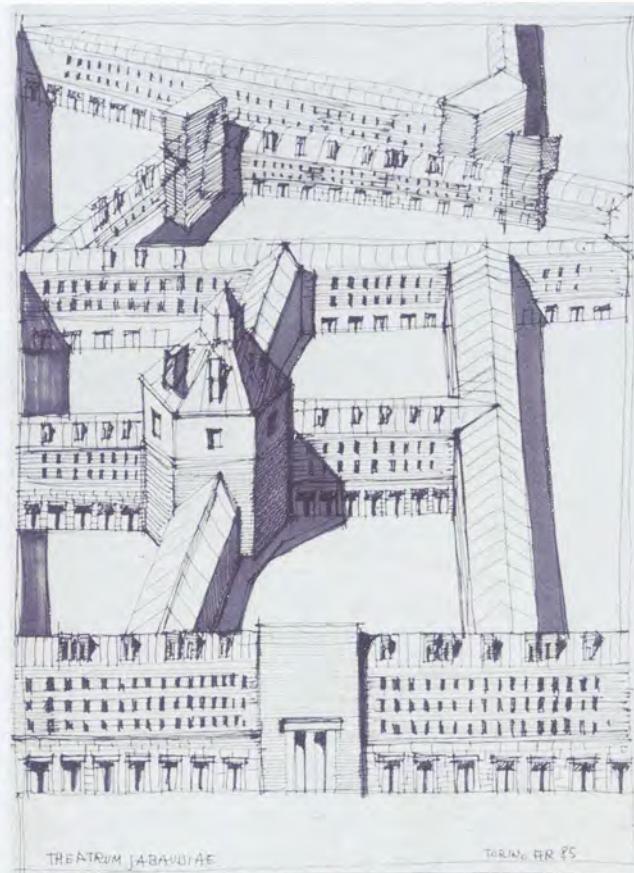


Fig. 13 - A. Rossi, *Teatrum Sabaudiae*, 1985. Disegno.

pre afferenti a un tutto, benché esaminabili per pezzi di città, sono anche esperienza concreta e funzionale⁽⁷¹⁾.

Secondo L. Quaroni invece si tratta specialmente di ricondurre a *posizioni corrette* coloro i quali, attraverso deformazioni professionali *hanno ottenuto una deformazione ottica nell'osservazione del fenomeno «città»*⁽⁷²⁾: alcuni cioè vedono la città ferma nel tempo e badano solo alle cose antiche, altri viceversa sono sensibili solo alla qualità, altri ancora sono attenti solo alla speculazione edilizia, altri infine credono nelle possibilità taumaturgiche di un'urbanistica soltanto tecnologica.

I modi limitativi di pensare-fare condurrebbero a una città «moderna» *veramente brutta*⁽⁷³⁾. *Brutta* perché nessuno più si è preoccupato che fosse *bella*? L. Quaroni tuttavia ricorda la possibilità di commettere errori opposti: spesso infatti l'architettura ha cercato invano di risolvere il problema

⁽⁶⁶⁾ L. QUARONI, G. DE CARLO, E. VITTORIA, *Tavola rotonda*, VII Convegno nazionale dell'I.N.U., in: «Urbanistica», n. 32, 1960.

⁽⁶⁷⁾ A. ROSSI, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, op. cit., A. Rossi, *L'architettura della città*, op. cit., tradotto in diverse lingue straniere.

⁽⁶⁸⁾ Per un'idea di città, Cluva, Venezia, 1984.

⁽⁶⁹⁾ R. ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo, Idea e poetiche della città*; Jaka Book, Milano, 1983, p. 13: *Il paesaggio non è esteticamente pensabile senza riferimento alla città «nel paesaggio» e al paesaggio «nella città»*.

⁽⁷⁰⁾ A. ROSSI, *L'Architettura della città*, op. cit., p. 17.

⁽⁷¹⁾ Ibidem, p. 30.

⁽⁷²⁾ L. QUARONI, *La torre di Babele*, op. cit., p. 56.

⁽⁷³⁾ Ibidem, p. 57.

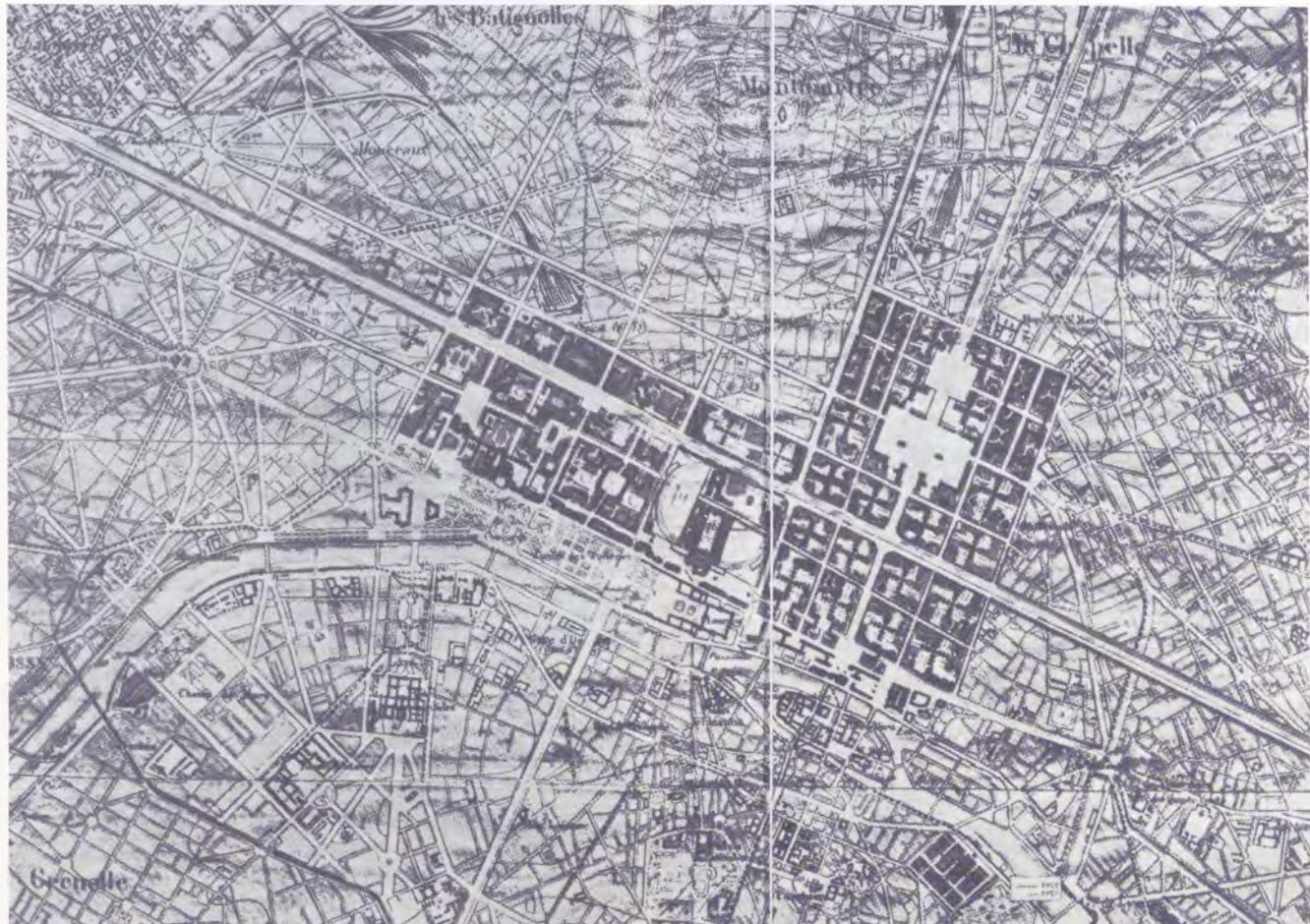


Fig. 14 - Le Corbusier, *Plan Voisin* di Parigi, 1922-1930.

del disegno totale dell’ambiente urbano⁽⁷⁴⁾, in assenza di presupposti sui quali fondare i progetti. Le città completamente disegnate come Brasilia e Chandigarh lasciano dubbi per l’impostazione formale del problema, né sarebbe possibile tradurre in realtà le ipotesi utopistiche di Tony Garnier per la città industriale.

Sono quindi i problemi reali e l’ingegno nell'affrontarli e risolverli a provocare ciò che L. Quaroni chiama l'*invenzione architettonica*.

Con questa soprattutto, oltre che con l’analisi, con la critica, con la ricerca, si colmano le lacreriezioni della città contemporanea. Se è illusorio pensare al disegno di tutta la città, è riduttivo, nella città, affrontare fatti esclusivamente contingenti, spesso antitetici: non più città murate ma neanche città-regioni, la necessità di costruire città per unità che non siano più i singoli edifici — tanti, piccoli, coordinati — ma nemmeno strutture fantascientifiche di dimensioni enormi.

⁽⁷⁴⁾ Cfr.: P.L. BRUSASCO, *Architettura antimoderna, La resistibile ascesa della nuova accademia*, Alinea, Firenze, 1984, cap. X, p. 95: *Disegnare tutto l’ambiente urbano.*

Mi sembra utile richiamare l’attenzione sull’importanza che viene attribuita all’idea architettonica che scaturisce dal reale ed è poi mediata dal complesso gioco di memoria, citazioni, immagini, cultura, provocazioni, controlli.

Esperienze recenti. Limiti di Camillo Sitte

Oggi si è consapevoli di dover costruire prevalentemente nel costruito, talvolta nell’armonia, spesso nel caos. Progettare la città nella città equivale a progettare spazi e luoghi per il futuro, tenendo conto del presente, non distruggendo l’eredità del passato, recuperando dove possibile il patrimonio architettonico e urbanistico⁽⁷⁵⁾.

⁽⁷⁵⁾ Cfr.: G.M. LUPO, L. RE, *La città come archivio*, in: «Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», marzo-aprile, 1978, p. 72: *La città (...) risulta allora come un archivio di cose concrete e interrelate: materiali di lavoro cui riferirsi, dialetticamente: mai da sprecare, poiché il guasto ne risulta sempre esteso e dilacerante;* G.M. LUPO, *La trasformazione per parti della città nella sto-*

I saggi contenuti nel catalogo della mostra giunta da Berlino, nella primavera del 1985, alla triennale di Milano, dedicata a *La ricostruzione della città*⁽⁷⁶⁾ apportano ulteriori contributi ai modi di affrontare i problemi tra architettura e urbanistica.

L'esperienza berlinese consiste soprattutto in una ricostruzione critica della città mediante progetti di architettura specifici che non necessaria-

ria, in: «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», gennaio 1986. Cfr. D. VITALE, *I saperi dell'architetto e dell'urbanista: il piano «spontaneo» e l'emarginazione dell'architettura* in: «Urbanistica», n. 89, 1987, p. 61: *L'architettura non può che nascer da un terreno predisposto nel quale ritrova una propria misura, dei limiti, degli spunti, dei materiali, addirittura delle regole*. Cfr.: Centre international d'experimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, *Costruire nel costruito* (presentazione di A. Sartoris), Kappa, 1983, in particolare il contributo di F. GURRIERI, p. 28: (...) il Movimento Moderno non credo abbia prodotto contributi avvertibili sul problema della conservazione del costruito. Voglio appena ricordare (...) nel 1931 ad Atene (...) la carte del restauro. Nello stesso anno (...) Le Corbusier re-

mente derivano da piani urbanistici, se pur intesi diversamente rispetto a quelli usati in passato.

In Francia, la *Mission Banlieues 89*, nell'ambito di operazioni promosse per innovare il costruito, per risolvere i principali problemi conseguenti le disfunzioni urbane, sviluppa ricerche di espresiva *grandeur* o forse più modestamente ridisegni di territori assimilabili alle nostre periferie. *Ce qui s'invente aujourd'hui en banlieue n'est ni du Haus-*

digeva il suo progetto (...) di distruzione pianificata, di un'intera parte della città di Parigi. Il problema — in termini di conservazione e innovazione — del restauro della città, conseguente la frattura tra presente e passato della città stessa, è pregno di risvolti teorici che mi riservo di approfondire in altra sede. Cfr.: D. BAGLIANI, *Il restauro... ultima manomissione*, in: «Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», giugno 1984.

⁽⁷⁶⁾ *La ricostruzione della città*, op. cit.; cfr. inoltre: G. POLESELLO, *L'architettura e la progettazione della città nella città*, in: *Per un'idea di città*, op. cit., tratto da: *Per una ricerca di progettazione 1, A.A. 1968-69*, Venezia 1969; cfr. *Berlino Ovest tra continuità e rifondazione*, Officina Edizioni, Roma, 1987, a cura di P. MONTINI ZIMOLO.



Fig. 15 - Pianta di Berlino con le immagini degli edifici più importanti, 1750 circa. Esempio di abbellimento urbano tra piano e progetto.

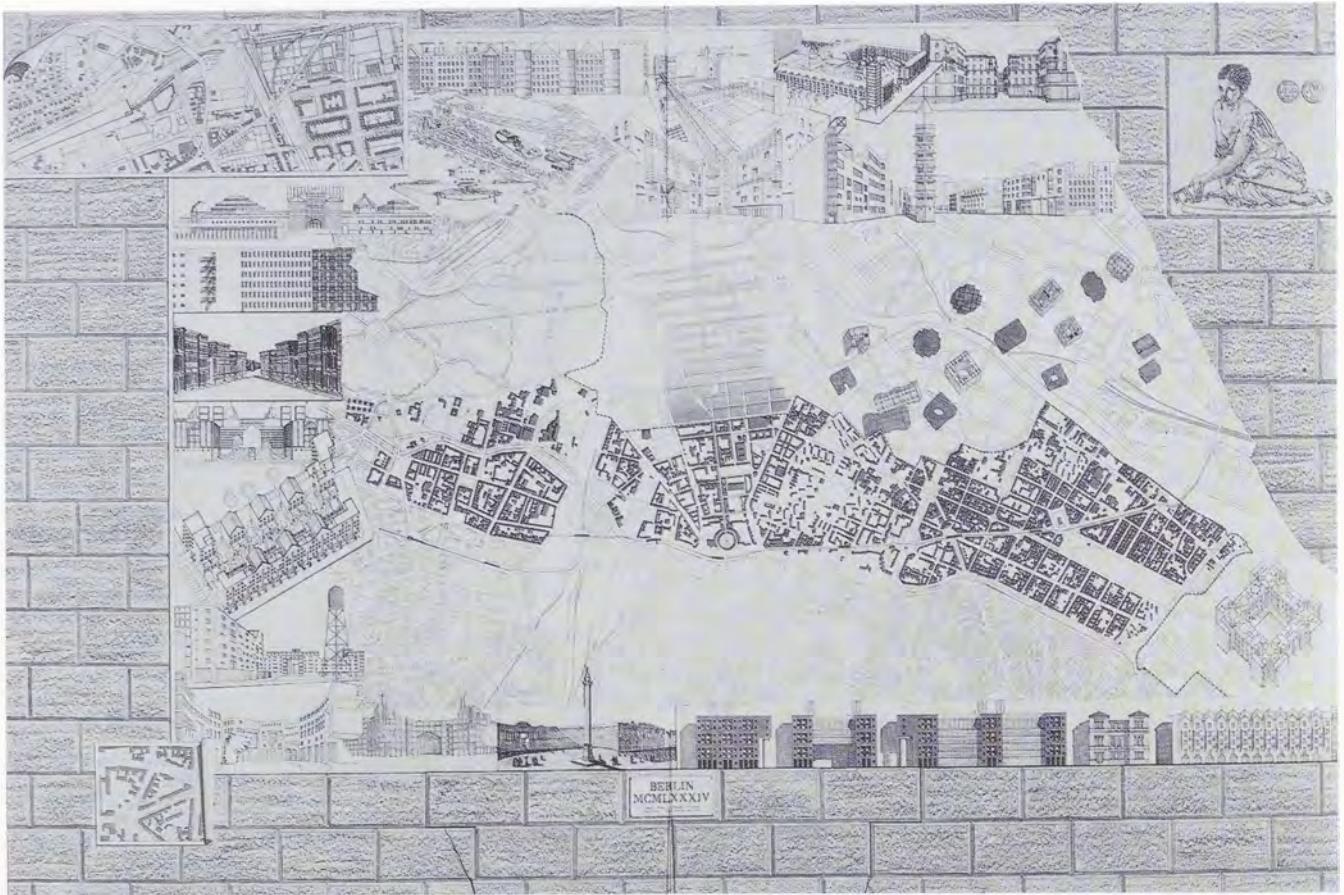


Fig. 16 - Pianta di abbellimento urbano delle aree di nuova costruzione dell'IBA con ai margini le vedute dei singoli progetti, Berlino, 1984.

sman, ni du Le Corbusier mais une recherche de pistes du côté de l'hétérogène et des retrouvailles avec la géografie (77).

I pannelli di sintesi dei progetti raccolti, esposti a Torino nella mostra del gennaio 1986 illustrano, con alcuni concetti chiave, interessi ricorrenti: *réparer, identifier la ville; réparer, désenclaver, relier; modifier, valoriser, relier; identifier le centre; fabriquer la ville autour de la gare; retrouver la géografie, recréer de paysage; réconcilier la route et la ville, relier* (78).

Stando tuttavia a tali esiti, fortemente diversi da quelli verificatisi negli scorsi decenni a noi an-

cora prossimi (79), oggi non sembra del tutto priva di fondamento la preoccupazione da parte di alcuni della sussistenza del pericolo di indirizzare la progettazione urbana verso chiusure limitate e progressive sino al solo abbellimento della città. Neppure, inoltre, pare ancora ipotizzabile l'applicazione di teorie che seguano completamente le tracce di quelle scritte, ad esempio da C. Sitte, alla fine dell'Ottocento: esse striderebbero con la coscienza di complessità che si è sempre più consolidata nell'affrontare relazioni funzionali sociali e economiche di fatti e problemi tra architettura e urbanistica.

Trasformare la città esistente non significa solo confrontarsi con le tracce storiche stratificate nel tempo, collegare tra loro i frammenti urbani di

(77) R. CASTRO, M. CANTAL-DUPART, *Nous sommes tous «Banlieues 89»* in: «h», Revue de l'habitat social éditée par l'Union Nationale des HLM, n. 95, 1984, p. 4. Inoltre cfr.: *Cahier de Banlieues 89: citoyenneté et métissage*, supplément au numéro 11 de «Murs, Murs», 1985; *Banlieues 89, Robespierre e la periferia*, in: «Casabella» n. 519, 1985.

(78) Cfr.: «h», cit., n. 99 e n. 100, 1984; *Atti della giornata di studio su «Progettare le periferie»*, 29 gennaio 1986, Aula Magna della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, in relazione alla Mostra «Banlieues 89», 200 progetti francesi, 15/30 gennaio 1986, Palazzina della Promotrice al Valentino.

(79) Cfr.: B. SECCHI, *La ricostruzione della città*, in: «Casabella» n. 517, 1985, p. 22: (...) sono stati studiati e proposti negli ultimi anni alcuni piani e alcune politiche urbanistiche nel loro complesso profondamente differenti da quelle passate. Differenti (...) da quelle costruite avendo come riferimento principale l'insieme di proposizioni sinteticamente ordinate nella Carta d'Atene e le sue versioni riduttive.

strutture latenti, rimanere affascinati dalle rovine, dal passato.

Occorre ritrovare, inventare relazioni circolari tra passato e futuro, tra forme e funzioni, tra generale e particolare, tra il singolo oggetto architettonico, le parti di città e la città nel suo insieme, tra la città e il suo intorno.

Nell'ottobre 1987 e nel gennaio e febbraio 1988 la Fondazione Giovanni Michelucci organizza a Firenze seminari e incontri-convegni con titolo *I confini della città* nei quali si affrontano in generale i problemi dei centri storici e delle periferie, del restauro e del progetto, in particolare si sviluppano questioni teoriche sul difficile rapporto tra architettura moderna e città e sul concetto di limite nella città contemporanea⁽⁸⁰⁾.

È possibile parlare di confini della città? La città può essere chiusa da un confine? Oggi i confini non sono certo limiti fisici se pur temporanei come per esempio le mura e le cinte daziarie, ma limiti ideali, psicologici, apparenti.

Ci si pone il problema dei confini soprattutto in relazione al problema dell'identità della città, presente nel dibattito dalla fine dell'Ottocento⁽⁸¹⁾.

Da allora infatti molte città non si sono rinnovate secondo le esigenze degli abitanti; hanno perso a poco a poco la loro identità che invece dovrebbe essere recuperata e rivalutata. Esse dovrebbero perciò essere modificate, ridisegnate, ricostruite in modo adatto, utile e ameno.

Temi ricorrenti nel dibattito contemporaneo. Attualità di Camillo Sitte

Negli ultimi anni, dunque, studi, riflessioni, curiosità sono rivolti in particolar modo ai problemi del luogo, dello spazio urbano, della sua frantumazione e indifferenziazione, non solo nelle periferie ma talvolta anche nei centri storici⁽⁸²⁾ e quindi a quelli della organizzazione degli spazi-luoghi per parti morfologicamente, funzionalmente e socialmente compiute⁽⁸³⁾.

⁽⁸⁰⁾ Cfr.: Fondazione Michelucci, Regione Toscana, Comune di Firenze, Università di Firenze, *I confini della città*, Estratto dal n. 2 in corso di stampa, Firenze, dicembre, 1987.

⁽⁸¹⁾ Cfr.: *Intervista con Giovanni Michelucci: i confini delle città. Noi architetti ambiziosi e colpevoli*, in: «Stampa Sera», 20 giugno 1988.

⁽⁸²⁾ Cfr. le esperienze triennali di seminario *Presente e futuro di alcuni luoghi in Torino*, nell'ambito del corso di Composizione Architettonica I del prof. G. Varaldo, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, anni accademici 1982-83, 1983-84, 1984-85.

⁽⁸³⁾ Cfr.: M. CERASI, *Lo spazio collettivo della città. Costruzione e dissoluzione del sistema pubblico nell'architettura della città moderna*, Mazzotta, Milano, 1979, in particolare, cap. V, *La progettazione della città per parti e sistemi*,

Resta tuttavia ancora da verificare — almeno secondo le tesi di C. Aymonino — l'ipotesi, già precedentemente menzionata a proposito degli scritti di A. Rossi, di considerare la città un prodotto architettonico, un manufatto; quella di affermare la crisi della tipologia perché strumento semplificatore dei fatti urbani; quella di rivendicare alla dimensione architettonica fini di intervento risolutivi; quella di rivedere il rapporto *monumento/intorno* come parametro per indicazioni operative⁽⁸⁴⁾.

Alla crisi del disegno per la città, nel significato più ampio del termine, L. Quaroni contrappone, inoltre, considerazioni sulla città del passato, per formulare nuovi presupposti di risoluzione dei problemi. Nel disegno della città antica infatti si può leggere una precisa struttura architettonica: ogni parte che la costituisce dipende dalle altre e proprio in virtù della sua relazione e nella sua relazione con le altre ha una identità definita⁽⁸⁵⁾. Lo zoning, imponendo invece alla città rigide destinazioni d'uso e rispettive tipologie, non si preoccupa del principio di relazione e di fatto lo nega.

In riferimento a tali ordini di osservazioni sul progettare, nel dibattito contemporaneo ricorrono i concetti di parti o frammenti di città, di tipo, differenza, specificità, norma⁽⁸⁶⁾. Si studia, per esempio, la città e i tessuti urbani come somma di tipi e gerarchie di essi, si tenta di ricodificare i tipi delle aggregazioni elementari urbane — la strada, la piazza, l'isolato — come punto di partenza per la progettazione del pezzo di città.

La polemica contro lo spazio pubblico, di derivazione cosiddetta moderna e, nei suoi risvolti volgari, quasi sempre casuale, residuo, *in negativo*⁽⁸⁷⁾, risultato di approcci prevalentemente tecnologico-funzionali ai problemi, non è affatto dissimile da quella intrapresa da autori come C. Buls e C. Sitte rispetto alla situazione culturale dominante e alle realtà urbane degli ultimi decenni dell'Ottocento.

Alla luce quindi degli attuali sviluppi degli stu-

p. 61: *La lettura della città come fatto complessivo, costruito per giustapposizione di pezzi autonomi cronologicamente successivi, per quanto legittimo comporta un rischio: quello di rivelarsi una lettura statica*.

⁽⁸⁴⁾ Cfr.: C. AYMONINO, *Il significato delle città*, Laterza, Roma-Bari, 1975.

⁽⁸⁵⁾ Cfr.: L. QUARONI, *La torre di Babele*, op. cit.

⁽⁸⁶⁾ Cfr.: V. GREGOTTI, *La verità dello specifico*, in: «Casabella», n. 508, 1984; V. GREGOTTI, *I terreni della tipologia*, in: «Casabella», n. 509-510, 1985; B. SECCHI, *L'eccezione e la regola, cfr. Dieci opinioni sul tipo* in: «Casabella», n. 509-510, 1985. Inoltre, cfr.: V. GREGOTTI, *Questioni di Architettura*, Einaudi, Torino, 1986, *Prefazione in forma di progetto del presente*.

⁽⁸⁷⁾ Cfr.: R. GABETTI, S. GIRIODI, L. MAMINO, *Gli spazi «in negativo» nel tessuto urbano*, Clut, Torino, 1981.

di, dei ritorni di cultura della città, si giustificano le attuali posizioni critiche su Camillo Sitte. La teoria di C. Sitte infatti, che fonda la progettazione urbanistica sull'analisi formale e storica dello sviluppo cittadino, rappresenta non solo relativamente all'epoca in cui l'architetto-urbanista-scrittore visse ma anche relativamente alle teorie del Movimento Moderno, oggi in crisi, un radicale mutamento di indirizzo.

In relazione inoltre all'ipotesi della città come manufatto architettonico, si può ancora senza dubbio affermare la validità del senso attribuito a *Der Städte-Bau* (...), in cui si ricercano empiricamente nella costruzione della città, leggi che prescindano dai soli fatti tecnici e rendano invece i pro-

gettisti consapevoli della *bellezza* della forma, dello schema urbano.

Oggi, come allora, si potrebbe (...) infine ragionevolmente sostenere l'introduzione di C. Sitte, alla sua opera fondamentale: *Occorre molto entusiasmo a chi ancor (...) crede che sia possibile creare delle opere utili e belle (...). Il nostro scopo è, se possibile, di trovare una scappatoia al moderno sistema degli edifici-scatola, di salvare, se si fa ancora in tempo, le nostre vecchie città dalla distruzione che le colpisce sempre più (...)*⁸⁸.

⁸⁸⁾ C. SITTE, *op. cit.*, p. 20.

TESI DI LAUREA IN INGEGNERIA E IN ARCHITETTURA

IL PALAZZO DUCALE A TORINO (1562-1606) ⁽¹⁾

Andrea BARGHINI

Relatore: Vera COMOLI MANDRACCI
Anno accademico 1984-1985

Solamente nel novembre del 1562, cioè con notevole ritardo rispetto a quanto era stato sancito dal trattato di pace sottoscritto a Cateau Cambresis il 3 aprile 1559, l'esercito francese abbandonò definitivamente la piazzaforte di Torino. Poco tempo dopo l'ingresso ufficiale in città (7 febbraio 1563), il Duca Emanuele Filiberto prese un importante provvedimento di carattere non solamente politico: stabilì infatti che l'orino diventasse la capitale del ducato in sostituzione di Chambery, provocando così un vero e proprio ribaltamento del baricentro politico dei possedimenti sabaudi al di qua delle Alpi ⁽²⁾. Venne quindi conferito alla città un nuovo ruolo di centralità istituzionale, amministrativa e strategico-militare che implicò, di conseguenza, la scelta di una nuova sede ducale.

In una situazione politica ancora instabile e lontana dall'essere chiaramente definita — quale fu quella che si concretizzò dopo il trattato di Cateau Cambresis — divenne obiettivo prioritario

rafforzare le capacità difensive dell'intero ducato ed in modo particolare quelle della nuova capitale. Interesse collaterale, ma non per questo di minor rilievo, fu quello orientato a favorire, in via non solamente programmatica, il rinnovamento edilizio della città con particolare riferimento all'area situata nell'angolo nord-est a cui il Duca confermò il ruolo di *zona di comando*. Si può infatti affermare che a Torino il problema della razionalizzazione strategica provocò, senza bloccarlo del tutto, semplicemente una più lenta attuazione dell'assetto urbanistico.

Gli studiosi che si sono occupati della storia del Castello di Torino ⁽³⁾, sostengono che la pri-

⁽¹⁾ Per un più ampio sviluppo dell'argomento e per maggiori riferimenti documentari, archivistici e cartografici, rimando a: ANDREA BARGHINI, *Il Palazzo ducale a Torino fra Cinquecento e Seicento*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore Prof. Vera Comoli Mandracci, a.a. 1984-1985.

⁽²⁾ Per l'inquadramento storico e l'esame sulle scelte di Torino come nuova capitale del ducato si veda, per tutte: VERA COMOLI MANDRACCI, *Torino, «Le città nella storia d'Italia»*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 3-12.

⁽³⁾ Per la storia del Castello di Torino si veda: AUGUSTO TELLUCCINI, *Il Palazzo Madama di Torino*, Torino, Avezzano, 1928; FERDINANDO RONDOLINO, *Il Castello di Torino (Palazzo Madama nel Medioevo)*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XIII, (1932), pp. 1-56; MARZIANO BERNARDI, *Vicende costruttive del Palazzo Madama di Torino*, in AA.VV., «Mostra del barocco piemontese», catalogo a cura di Vittorio Viale, 3 voll., I, Torino, 1963, pp. 1-8; LUIGI MALLE, *Palazzo Madama in Torino*, 2 voll., Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1970 (qui in particolare il vol. I, «Storia bimillenaria di un edificio»); ANDREA BRUNO, *Palazzo Madama a Torino. L'evoluzione di un edificio fortificato*, in «Castellum», 14, (1971), pp. 87-106; FRANCO MONETTI, FRANCO RESSA, *La costruzione del Castello di Torino oggi Palazzo Madama (inizio secolo XIV)*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1982; ALDO SETTIA, *Un castello a Torino*, «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», anno LXXXI, primo semestre, gennaio-giugno 1983, pp. 5-30.

ma idea di Emanuele Filiberto fu quella di sceglierlo come sua residenza in città. Fra i molti documenti archivistici consultati⁽⁴⁾ non sono però stati trovati elementi validi a confermare tali affermazioni. Il riscontro sulle fonti documentarie ha portato invece a conclusioni ben diverse dalle quali risulta chiara come prima ed unica scelta localizzativa quella del Palazzo del Vescovo. Dopo i primi lavori di *riparatione* — le cui partite di pagamento risalgono al dicembre del 1562 — il Castello subì infatti una serie di interventi che ne mettono in evidenza la condizione di complementarietà con la sede ducale; basti qui ricordare quelli per adibire alcuni degli ambienti interni a sede degli archivi ducali e quelli per la ristrutturazione delle carceri collocate nei sotterranei dell'edificio.

Parallelamente a queste opere sono da leggersi i lavori indirizzati alla ristrutturazione del paesaggio coperto — la cosiddetta *Grande Galleria*⁽⁵⁾ — di collegamento fra il Castello e la ex sede vescovile. Anche in questo caso gli interventi, attuati subito dopo gli anni di abbandono sotto l'occupazione francese (1536-1562), riguardarono soprattutto opere di ripristino strutturale. A partire dal novembre del 1567 — ma lavori in tal senso sono già documentati negli anni precedenti — venne in parte rifatta l'orditura del tetto (in travi di rovere), su cui furono disposte nuove *lose* di copertura.

(⁴) Per gli anni del ducato filibertiano qui presi in esame (1562-1580) gli strumenti archivistici che forniscono il maggior numero di indicazioni sono: le partite di pagamento riportate sui registri della *Tesoreria Generale di Piemonte* (AST, Camerale, art. 86) ed alcuni dei volumi dei *Conti Fabbriche e Fortificazioni* (qui in particolare: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, art. 179, § 1) che, in un primo tempo complementari ai Conti di Tesoreria, man mano diventano gli unici e specifici strumenti di registrazione della spesa nel settore *Fabbriche* a cui poter fare concreto riferimento. Per gli anni del ducato di Carlo Emanuele analizzati, cioè dal 1580 al 1606, i riferimenti archivistici essenziali sono costituiti invece dalle *partite di pagamento* contenute nei *Conti del Tesoriere delle Fabbriche* di Giacomo Alberti, facenti riferimento agli anni 1584-1587 (AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, art. 179, § 3, registri 1 e 2), dai mandati di pagamento contenuti nel *Conto del Tesoriere Alessandro Valle*, redatto tra l'anno 1596 ed il 1606 (AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2), e dai numerosi *Contratti* (AST, Camerale, art. 696, § 1), stipulati in quegli anni e connessi con l'edificazione della nuova sede ducale. A questi strumenti archivistici di primaria importanza fanno poi da insostituibile tessuto connettivo le altre fonti documentarie costituite essenzialmente da: *Patenti Piemonte* (AST, Camerale, art. 687), *Patenti Controllo Finanze* (AST, Camerale, art. 689) e *Protocolli dei Notai ducali e camerali* (AST, Cortc).

(⁵) Indicata anche come *Galleria del Castello* o *Galleria di S.A.* Per la storia della *Galleria*, con particolare riferimento agli apparati decorativi interni ed all'ambiente artistico alla Corte di Savoia fra Cinque e Seicento, rimando a: GIOVANNI ROMANO, *Le origini dell'Armeria Sabaudo e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in AA.VV., «L'Armeria Reale di Torino», a cura di Franco Mazzini, Bramante Editore, Busto Arsizio, 1982, pp. 15-30.

ra (provenienti dalla Val di Susa)⁽⁶⁾; mentre dall'ottobre del 1573 vennero sistematati i *fenestrone doppi* in gran parte dotati di *stamegne* (cioè impannate)⁽⁷⁾.

Elemento focalizzante del rinnovamento edilizio a cui si è accennato furono però gli interventi eseguiti sull'edificio scelto come residenza ducale. In relazione al Palazzo filibertiano ed alla sua localizzazione la fonte bibliografica ha fornito fino ad oggi notizie storiche scarsamente attendibili⁽⁸⁾. Le uniche che hanno trovato un certo riscontro sui documenti d'archivio sono quelle riportate da Luigi Cibrario nella *Storia di Torino*⁽⁹⁾ e quelle desumibili dalla *Descrizione del Reale Palazzo di Torino* di Clemente Rovere⁽¹⁰⁾: indicazioni peraltro non avvalorate da precisi riferimenti documentari⁽¹¹⁾.

Dai fondi d'archivio da me esaminati all'Archivio di Stato di Torino si ricava invece in modo chiaro la localizzazione del Palazzo scelto da Emanuele Filiberto come residenza nella nuova capitale, cioè il Palazzo del Vescovo, collocato sull'area dell'attuale reggia castellamontiana ed anch'esso con la facciata rivolta a sud⁽¹²⁾. Particolarmen- te significativo a tale proposito è un contratto sti-

(⁶) Si veda, come esempio: AST, Camerale, *Tesoreria Generale di Piemonte*, art. 86, registro anno 1567, partite nn. 634, 665, 739, 740.

(⁷) Si veda, ad esempio: AST, Camerale, *Tesoreria Generale di Piemonte*, art. 86, registro anno 1573, partita n. 338; *Ivi*, registro anno 1574, partita n. 250.

(⁸) Diverso è invece il discorso per quanto riguarda il nuovo Palazzo ducale progettato da Ascanio Vitozzi per Carlo Emanuele. Infatti un'attenta analisi sull'intervento architettonico ed urbanistico vitozziano nella zona della sede ducale torinese — supportata da precisi riferimenti archivistici — è stata oggetto di due studi il cui obiettivo prioritario era però quello di un inquadramento storico-critico dell'intera attività dell'architetto orvietano negli Stati sabaudi e quindi necessariamente non esaustivi per quanto riguarda l'edificazione della nuova sede ducale. Si veda a tale proposito: NINO CARBONERI, *Ascanio Vitozzi. Un architetto tra Manierismo e Barocco*, Roma, Officina Edizioni, 1966; AURORA SCOTTI, *Ascanio Vitozzi Ingegnere ducale a Torino*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

(⁹) LUIGI CIBRARIO, *Storia di Torino*, 2 voll., Torino, Fontana, 1846 (edizione anastatica, Torino, Bottega d'Erasmo, 1963); qui, in particolare, il vol. II, libro terzo, capo sesto, pp. 406-459.

(¹⁰) CLEMENTE ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, Tipografia Eredi Botta, 1858.

(¹¹) Altri studiosi che si sono occupati della storia architettonica ed urbanistica di Torino ed in particolare di esaminare gli edifici situati nell'angolo nord-est della città o che hanno cercato di tracciare una seppur breve premessa alla storia del palazzo castellamontiano, hanno sostanzialmente ripreso le ipotesi formulate da questi studiosi.

(¹²) Per giungere alla sua individuazione è stato necessario attuare un'interpolazione tra i dati ricavabili da numerosi documenti riguardanti la compra-vendita di edifici situati nel settore nord-est di Torino nel periodo compreso fra il 1562 ed il 1585.

pulato il 20 maggio del 1570. In esso si legge infatti che il Duca decise di cedere al suo Cameriere, Giuliano d'Olmos, una casa detta la casa di San Giorgio situata in questa Città di Turino (...) nella parrocchia di San Giovanni Battista alla quale confinano cioè dal levante dalla banda del orto la piazza dove si giocava alla palla rimpetto alla gallaria che tira dal Palazzo al Castello et il nostro darsenale, dal mezo di' gl'heredi di Mastro Antonio Bastardino, dal ponente la casa che habbiamo comprato da Pietro Perruchardo signor di Ballone nostro Barbiere, et dalla meza notte la piazza del detto Palazzo⁽¹³⁾. Altre utili indicazioni sono poi quelle reperibili tra i pagamenti per i lavori eseguiti nel febbraio del 1580 per la giostra et gioco delle carissele el giorno di Dominica grasa e localizzati in parte nella piazza dinanti al palazzo di Sua Altezza. Di non minore importanza è poi quanto è desumibile dai contratti per gli appalti delle opere di demolizione della vecchia sede ducale aggiudicati a partire dal novembre del 1584⁽¹⁴⁾.

Estrapolando da questi documenti quanto è riferibile alla localizzazione della residenza ducale e supportando queste indicazioni con la pianta prospettica di Torino delineata dal Carracha nella seconda metà del Cinquecento — che, per quanto riguarda la zona di comando, ha più di una volta dimostrato una certa corrispondenza con le indicazioni archivistiche — è possibile individuare la sede torinese di Emanuele Filiberto. Nella parte inferiore destra della xilografia sono infatti riconoscibili: il Duomo di San Giovanni Battista, il Castello, la Grande Galleria che lo univa alla residenza ducale (l'ex Palazzo del Vescovo) con l'antistante piazzetta; questa era separata dalla piazza del Castello da un gruppo di fabbricati nei quali era situato l'arsenale, la fonderia dei cannoni, il quartiere degli Svizzeri e nel quale è da localizzarsi anche la suddetta casa di Giuliano d'Olmos. Il Palazzo prescelto è quindi da identificarsi con quel nucleo di edifici situati pressapoco sul filo dell'attuale facciata della reggia castellamontiana fra il Duomo e la Galleria del Castello; costruzioni alle quali è però da considerare complementare tutta

l'area posta alle spalle di San Giovanni e quella dei cosiddetti *claustri canonicali* compresi fra il Duomo e le mura urbane a nord.

La scelta del Palazzo del Vescovo, dapprima come residenza dei viceré francesi e poi come sede dei duchi sabaudi, fu dettata sia da motivazioni strategiche⁽¹⁵⁾, occupando una posizione topografica importante della città, sia contingenti, per le abituali assenze dell'Arcivescovo Innocenzo Cybo e del suo successore Cesare Usdimo Cybo dalla loro sede ufficiale. Con l'elezione — fortemente voluta da Emanuele Filiberto — di Gerolamo della Rovere ad Arcivescovo di Torino (maggio 1564), la questione dell'occupazione del Palazzo giunse, per cosiddire, ad una soluzione. Se infatti per i suoi predecessori la scelta di una sede in città non rappresentò un serio problema, a causa delle loro continue e lunghe assenze, per il della Rovere — discendente da un'antica e nobile famiglia torinese — questa scelta praticamente non si impose potendo egli disporre di palazzi di sua proprietà situati in città⁽¹⁶⁾. Gran parte di ciò lo si deduce implicitamente dalla lettura del *publico instrumento* stipulato il 12 febbraio 1583 per il passaggio di proprietà — definitivo ed ufficiale — dell'edificio della mensa arcivescovile ai Savoia⁽¹⁷⁾. Dal documento si desume infatti l'abilità diplomatica dei duchi che seppero approfittare di una situazione favorevole per raggiungere lo scopo dell'acquisto del Palazzo. (È qui però da sottolineare che i Savoia non corrisposero mai al clero torinese alcun tipo di risarcimento per l'occupazione *abusiva* dal 1563 al 1583 della sede vescovile).

Uno degli elementi più interessanti che si può ricavare dal contratto del 1583 è indubbiamente quello che fa riferimento ai *molti miglioramenti et ampliamenti di grave valuta* attuati negli anni torinesi del ducato filibertiano. È infatti a partire dal gennaio del 1563 — data alla quale i duchi sabaudi dovevano ancora fare il loro ingresso ufficiale in città — che ho trovato le registrazioni di pagamenti per lavori al *Palazzo di Turino*, certamente non riferibili al Castello. Questi furono

⁽¹³⁾ AST, Camerale, *Patenti Piemonte*, art. 687, vol. 11, registro anni 1566 in 1573, cc. 101v. - 103r.

⁽¹⁴⁾ AST, Camerale, *Contratti*, art. 696, § 1, vol. 41, registro anni 1584 in 1589, I, cc. 7r, sgg. A queste indicazioni è poi di valido supporto il contratto riguardante l'atto ufficiale di acquisto da parte dei Savoia dell'edificio della mensa arcivescovile del 12 febbraio 1583 (AST, Camerale, *Contratti*, art. 696, § 1, vol. 22, registro anni 1570 in 1587, cc. 250r. sgg.). Questo documento, anche se non ne fornisce un'esatta localizzazione, conferma però l'ipotesi che la sede ducale torinese fosse costituita, più che da un unico edificio, da un insieme di spazi e costruzioni con dimensioni e destinazioni d'uso diverse tra loro.

⁽¹⁵⁾ Si veda quanto riportato ad esempio in: LUIGI CRIBARIO, *op. cit.*, pp. 406-409; VERA COMOLI MANDRACCI, *op. cit.*, p. 21.

⁽¹⁶⁾ Per un'inquadramento storico dell'antica sede vescovile torinese si veda l'introduzione a: GIUSEPPE BRIACCA, *Archivio Arcivescovile di Torino*, supplemento alla Rivista Diocesana Torinese, a. LVII, giugno 1980, Torino, Curia Arcivescovile, 1980, pp. 5-16.

⁽¹⁷⁾ AST, Camerale, *Patenti Piemonte*, art. 687, vol. 18, registro anni 1582 in 1584, cc. 9v.-10v.; si veda anche la nota 14. Il passaggio di proprietà fu poi ratificato da una Bolla di Papa Gregorio XIII datata 22 giugno 1583; si veda: AAT, *Carte Antiche*, sezione V, 5.3, mazzo 1.

infatti rivolti alla ristrutturazione dell'ex sede vescovile: numerosi i pagamenti a favore di Antonino Guerra, *forrero di Palazzo*, per la sostituzione di infissi, l'innalzamento e la *sostituzione di muraglie* e, soprattutto, per *reparationi* non specificate chiaramente ma che sono evidente testimonianza della precisa volontà di sistemare al più presto gli ambienti destinati alla residenza ducale.

Dall'ottobre del 1563, contemporanei a questi lavori, sono documentati interventi per una prima e parziale decorazione di alcuni ambienti ad opera dello stuccatore Federico Brandano e del pittore *Giacomo da Ferrara* (Giacomo Vighi detto l'Argenta) (¹⁸); periodo in cui furono anche acquistati dodici arazzi, raffiguranti *l'istoria de Cirro* provenienti dai laboratori degli arazzieri Gheetelles di Bruxelles (¹⁹).

Gli interventi riferibili ad un primo ampliamento, da localizzarsi sull'area dei *chiostri canonicali* posti a nord del Duomo — costituenti il nucleo iniziale del futuro Palazzo detto poi *di San Giovanni o Vecchio* — ebbero invece inizio nel marzo del 1565. Alcuni *mandati* di quel periodo fanno infatti esplicito riferimento alla *fabrica delle camere che si facevano nelle chiostre di San Giovanni* (²⁰). (Anche per l'occupazione di quest'area, in analogia a quanto detto per il Palazzo del Vescovo, nonostante una Patente del 2 marzo 1575 (²¹) che ne sanciva il passaggio ufficiale ai Savoia con la corresponsione al clero di un regolare *fitto annuo*, la somma dovuta non venne mai versata regolarmente, ma spesso solo in parte o con forti ritardi).

Negli anni 1570-1573, affiancati ai lavori di ristrutturazione ed a quelli di ampliamento, sono documentati numerosi pagamenti relativi agli interventi in atto nel giardino annesso alla sede ducale e comprendenti la realizzazione di una *pescheria*, di alcune fontane — una su progetto dell'architetto genovese Domenico Poncello e l'altra realizzata dallo scultore toscano Francesco Mosca detto «il Moschino» — di una *ucellera* (una voliera) e di una *crotta* (²²). Altri *mandati* fanno poi riferimento alla costruzione di vere e proprie serre, le cosiddette *stufse*, realizzate in legno e muratu-

ra con ampi superfici vetrate e destinate ad accogliere, durante il periodo invernale, le *pianta de citroni*. Facevano parte delle *fabriche del giardino* anche altri ambienti costituenti la cosiddetta «galleria del giardino» o «piccola galleria», da considerarsi struttura complementare alla sede ducale e nucleo generatore del Palazzo detto poi *di San Giovanni*.

In questo stesso periodo e connessa agli interventi a cui si è accennato è da evidenziare l'edificazione di una cappella dedicata a San Lorenzo — di cui non è stato possibile individuare l'esatta localizzazione ma che comunque è da considerarsi inserita negli ampliamenti della sede ducale e strettamente correlata alla *galleria del giardino* — nella quale venne conservata la SS. Sindone quando fu trasferita da Chambery a Torino (1578).

Alcuni documenti dell'agosto del 1579 testimoniano inequivocabilmente la concreta realizzazione degli ampliamenti della sede ducale. In tale data infatti si trovano i pagamenti per la sistemazione di infissi e la pavimentazione di *gabinetti* precedentemente realizzati e situati sia vicino alla cappella di San Lorenzo, sia nei pressi della *ucellera* che *apreso le chiostre*; ambienti spesso indicati come «camere nove», «stanze nove», «camere della casa nova» o «stanze nove del Palazzo del giardino». Da questi stessi documenti si desume che l'ex Palazzo vescovile era dotato di una corte interna in parte porticata — elemento tipologico poi ripreso nel progetto vitozziano del *Palazzo Novo Grande* voluto da Carlo Emanuele — spesso utilizzata per feste e tornei (²³) e che all'interno dell'edificio esisteva una *sala granda* talvolta allestita per rappresentazioni (²⁴).

Dal 1580 sono documentati invece lavori di ristrutturazione negli ambienti situati nei pressi del cosiddetto *Paradiso*, cioè nella zona di attacco fra il Palazzo ducale e la Galleria che lo metteva in comunicazione con il Castello. Tramite questi documenti e soprattutto grazie alle indicazioni fornite dai *capitoli* relativi agli appalti per le demolizioni della vecchia sede ducale dell'agosto del 1584 è stato infatti possibile determinare con precisione la localizzazione del *Paradiso*, confermata anche da alcune lettere di Federico Zuccaro dei primi anni del Seicento (²⁵).

Con la morte di Emanuele Filiberto, avvenuta il 30 agosto del 1580, la conduzione del ducato

(¹⁸) Si veda, ad esempio: AST, Camerale, *Tesoreria Generale di Piemonte*, art. 86, registro anno 1563, partite nn. 45, 184, 453 e 538.

(¹⁹) Ivi, registro anno 1564, partite nn. 111 e 139.

(²⁰) Ivi, registro anno 1565, partita n. 373.

(²¹) AST, Camerale, *Patenti Piemonte*, art. 687, vol. 14, registro anni 1573 in 1577, cc. 152v.-153v.

(²²) Per un più ampio sviluppo della storia del giardino ducale di Torino negli anni filibertiani si veda: MICAELA ABRATE, *Il giardino reale di Torino 1563-1580*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore Prof. Vera Comoli Mandracci, a.a. 1984-1985.

(²³) Si veda, ad esempio: AST, Camerale, *Tesoreria Generale di Piemonte*, art. 86, registro anno 1571, partita n. 435.

(²⁴) Ivi, *Fabbriche di S.A.*, art. 179, § 1, fasc. «L», anno 1580, c. 28r.

(²⁵) Il *Paradiso* era probabilmente una parte porticata della *Grande Galleria*, da localizzarsi nel suo tratto terminale, cioè verso il Palazzo Ducale. Si veda anche quanto riportato in: GIOVANNI ROMANO, *op. cit.*, pp. 15-30.

passò nelle mani del figlio Carlo Emanuele. Se è vero che l'attenzione del nuovo Duca verso le questioni politiche, economiche e soprattutto territoriali gli fecero intraprendere una strada alquanto diversa da quella avviata dal padre, è però verificabile che questi fattori non ne distolsero l'interesse tenacemente indirizzato a dare un decisivo avvio a quel processo di rinnovamento urbanistico ed architettonico solo in parte già avviato⁽²⁶⁾.

Nei primi anni del ducato di Carlo Emanuele il Castello fu ancora oggetto di interventi in linea con quelli avviati in precedenza: continuaroni i lavori di *riparatione* degli ambienti interni, le opere per la definitiva sistemazione degli archivi ducali e delle prigioni di Stato — in parte trasferite dai sotterranei ad una delle torri angolari — e si lavorò al *coperto*, alla pavimentazione ed alla decorazione del *Grande Salone*⁽²⁷⁾. A partire dagli ultimi anni del Cinquecento si diede invece l'avvio a nuove e consistenti opere di abbellimento per gli *appartamenti* in preparazione per il Duca e per i *Ser.mi Principi*⁽²⁸⁾. La destinazione di alcuni degli ambienti ad *habitatione* di Carlo Emanuele contribuisce in un certo senso a ribaltare — ma anche a confermare — la tesi della complementarità del Castello nei confronti della sede ducale. In quegli anni, infatti, il *Novo Palazzo* progettato dal Vitozzi era ancora in costruzione, mentre la vecchia residenza era ormai stata in gran parte demolita ed i suoi ampliamenti non offrivano evidentemente un'accoglienza adeguata. Fu quindi necessario trovare una sistemazione provvisoria, ma pur sempre confacente, per i vari componenti della famiglia ducale. Così gli *appartamenti* per Carlo Emanuele vennero approntati all'interno del Castello, quelli per la Duchessa Caterina nell'ex palazzo di Monsignor di Racconigi⁽²⁹⁾

— venduto al Duca nell'ottobre del 1585⁽³⁰⁾ e contiguo alla sede ducale in quanto ad esso unito tramite un *passarizzo* (una specie di galleria coperta) e da localizzarsi sull'area oggi occupata dal Palazzo Chiabrese — il principe erede Filiberto venne ospitato inizialmente nel palazzo di Giacomo della Porta⁽³¹⁾ e poi, a partire dai primi anni del Seicento, negli *appartamenti* appositamente realizzati nel Castello⁽³²⁾.

La Grande Galleria, dopo i primi interventi ancora orientati verso quelli precedentemente avviati, fu oggetto invece di un interesse particolare e crescente da parte di Carlo Emanuele. Si intervenne così ancora con la sostituzione ed *invedriatura* degli infissi⁽³³⁾ e contemporaneamente si mise mano all'*imbianchimento* ed a nuovi lavori di decorazione interna⁽³⁴⁾. Nei primissimi anni del Seicento, a testimoniare il nuovo interesse del Duca, si diede invece l'avvio ad ingenti lavori al fine di dare un nuovo aspetto interno alla costruzione: anni in cui sono infatti documentati gli interventi di famosi pittori, scultori, decoratori e *menuisieri*⁽³⁵⁾. A partire dal 1598 cominciarono, invece, i lavori — ultimati nel giro di circa un anno — per la realizzazione di *tre stanze nove* collocate *in testa della Galeria del Castello* e connesse all'edificazione della nuova sede ducale progettata dal Vitozzi. È importante qui sottolineare, com'è attestato da una Patente del 2 gennaio 1619⁽³⁶⁾, che gran parte di questi lavori, come quelli effettuati al Castello, furono realizzati su suo progetto e sotto il suo diretto controllo.

⁽²⁶⁾ Si veda a questo riguardo quanto riportato in: VERA COMOLI MANDRACCI, *op. cit.*, pp. 19-28.

⁽²⁷⁾ I documenti archivistici riferibili a questi lavori, compiuti soprattutto a partire dalla fine del 1585, sono assai ricchi di informazioni. Le decorazioni del grande salone e di alcuni degli ambienti ad esso confinanti vennero realizzate dal pittore fiammingo Giovanni Carracha; il fregio, parte del soffitto e le pareti del salone e di altri ambienti furono, invece, affrescate da Giacomo Rossignolo a partire dal 1587. Dal giugno del 1586 presero invece l'avvio i lavori *per accomodar li logiamenti* di un distaccamento della *Guardia* al piano terreno dell'edificio; mentre dall'anno successivo si intraprese la *refattura del volto della porta del Castello*, cioè del grande portale di ingresso.

⁽²⁸⁾ Si veda, ad esempio: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2, partite nn. 508, 515, 523, 524, 525, 526, 527, 539.

⁽²⁹⁾ Il 29 gennaio 1581 il Duca Carlo Emanuele concesse a Filippo di Savoia signore di Racconigi, ai suoi figli Bernardino, Giò Battista e Filiberto ed ai loro discendenti, i privilegi della successione alla corona ducale di Savoia nel caso in cui fosse venuta a mancare la discendenza diretta *in li-*

nea masculina; si veda a tale proposito: AST, Camerale, *Contratti*, art. 696, § 1, vol. 22, registro anni 1570 in 1587, cc. 186r. sgg.

⁽³⁰⁾ AST, Camerale, *Patenti Piemonte*, art. 687, vol. 19, registro anni 1584 in 1587, cc. 176r. sgg.

⁽³¹⁾ *Ibid.*, cc. 453v. sgg.

⁽³²⁾ Si veda: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2, partite nn. 1863, 1865, 1867, 1871, 1872.

⁽³³⁾ Ben 52 chiassi (telai delle finestre) vennero integralmente sostituiti e dotati di *stamegne* nel dicembre del 1596; si veda: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2, partita n. 16.

⁽³⁴⁾ Questi lavori presero l'avvio dal marzo del 1587 e furono opera in gran parte del Carracha il quale, nell'ottobre del 1600, venne anche ricompensato per l'esecuzione di alcuni quadri da collocarvi all'interno; si veda, ad esempio: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, art. 179, § 3, registro 2, anno 1587, partite nn. 73, 150, 177, 195, 215, 220, 246.

⁽³⁵⁾ Si vedano, ad esempio, i numerosi pagamenti ai pittori Guglielmo Caccia (detto il Moncalvo) e Federico Zuccaro: AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2, partite nn. 1570, 1571, 1663, 1675, 1680, 1904, 1935, 1968. Per un più ampio sviluppo storico-critico sugli apparati decorativi della Galleria si rimanda a: GIOVANNI ROMANO, *op. cit.*

⁽³⁶⁾ AST, Camerale, *Patenti Piemonte*, art. 687, vol. 35, registro anni 1618 in 1619, cc. 29v. sgg.; la Patente si riferisce alla *legittimazione* della figlia del Vitozzi, Angela Lucrezia.

Un indizio sulla futura destinazione della *Galleria* anche a sede della collezione d'armi già iniziata da Emanuele Filiberto, è probabilmente quello desumibile da alcuni documenti del giugno del 1600⁽³⁷⁾. In uno di essi si legge infatti del pagamento effettuato a favore di alcuni *facchini* per aver trasferito *Corsaletti, Moschetti, Archibuggi et altre Arme dalla galleria del giardino alla galleria del Castello*: cioè dalla galleria solitamente indicata come *piccola galleria* e situata *dalla parte del giardino* a quella che metteva in comunicazione diretta la sede ducale con il Castello⁽³⁸⁾.

Tutti questi lavori furono subordinati, a partire dal 1584, al grandioso cantiere, inaugurato in quell'anno, per l'edificazione del *Palazzo Novo Grande*. Se infatti gli anni del ducato filibertiano furono caratterizzati, per quanto riguarda la sede ducale, inizialmente da interventi di ristrutturazione del vecchio edificio e poi da quelli per un suo primo e parziale ampliamento, quelli di Carlo Emanuele lo furono invece per il programma di trasformazione della *zona di comando* di cui il nuovo Palazzo ducale costituiva il nucleo generatore.

Fra il 1580 ed il 1584 si intervenne ancora sui cantieri già avviati negli anni filibertiani. Continuarono così i lavori alla *casa del giardino*, alle stanze presso il *Paradiso*, alla *casa delle chiostre*, ai vari *gabinetti* e si lavorò alla *sternitura* (pavimentazione) degli ambienti facenti parte degli ampliamenti della vecchia sede e degli edifici ad essa connessi ed in parte assegnati ai cosiddetti *stipendiati delle chiostre*.

Fra le motivazioni che portarono alla decisione di Carlo Emanuele di far erigere un nuovo Palazzo ducale, quelle che senza dubbio condizionarono maggiormente tale scelta furono quelle legate alla volontà di creare un modello urbano più *nobile* e di realizzare una sede ducale in accordo con il nuovo ruolo che lo Stato sabaudo, e con esso la sua capitale e lo stesso Duca, dovevano svolgere nel complesso panorama politico dell'Europa tra Cinque e Seicento⁽³⁹⁾. Tutto ciò è da leggersi in quel vasto programma unitario di ristrutturazione e di rinnovamento urbanistico di cui si è detto e che cominciò a prendere forma, in modo specifico, con l'arrivo a Torino di Ascanio Vitozzi, senza alcun dubbio il maggior artefice ed il coordinatore di tali progetti.

In riferimento alla nuova sede ducale voluta da Carlo Emanuele la citata Patente del 1619 fornisce elementi di grande interesse: si legge infatti, con riferimento al Vitozzi, che *con la risolutione*

che havevamo di fabricare il nostro gran Palazzo fece il suo dissegno, col quale cominciò aprire i segreti del bell'ingegno e tal saggio diede con esso, che a competenza di molti altri valent'huomini della professione chiamati da noi da diverse parti d'Italia prevalse, et quello fu messo in opera⁽⁴⁰⁾.

La documentazione archivistica attualmente consultabile non mi ha consentito di individuare quali fossero stati gli altri progetti inviati a Corte e chi fossero gli altri *valent'huomini* consultati per questa sorta di *concorso bandito* dal Duca. Non è stato possibile altresì rintracciare i disegni originali del Vitozzi e sono pochissimi — e comunque tutti posteriori — i riferimenti iconografici che permettano di intuire, almeno in linea generale, il progetto originario. Questo è quindi stato *letto* solamente per via indiretta facendo riferimento alla documentazione archivistica.

I primi mandati di pagamento relativi alla nuova sede ducale sono quelli registrati sul citato *Conto* del Tesoricre Giacomo Alberti a partire dall'aprile del 1584; questi, in gran parte riferiti all'acquisto di centinaia di migliaia di mattoni, alla fornitura di decine di quintali di calcina e sabbia, di legnami e di *ferramente*, come molti dei successivi, sono un'esplicita testimonianza delle dimensioni del cantiere che si era inaugurato. Conferma di ciò la si ricava anche dagli appalti per i lavori delle opere di scavo per le *fondamente* del mese di ottobre dello stesso anno. È interessante osservare che gran parte dei materiali da costruzione provvisti — come pure quelli ricavati dalle opere di demolizione, per i quali era prevista la riutilizzazione — venivano depositati nella piazza del Castello che costituì un vero e proprio punto di raccolta e smistamento, anche per quanto si riferisce ai contemporanei interventi in atto alla Galleria Grande ed al Castello.

Sintomo concreto di una forte volontà di dare rapida esecuzione alla *fabrica* sono poi le forniture dell'ottobre e del novembre 1584 di *Pietre di San Moro* per realizzare pilastri, contropilastri, dadi, *arcoate* ed architravi per porte, finestre, stipiti e camini. Al fine invece di poter avviare nuove opere di scavo si mise mano in questo stesso periodo alla demolizione di parte del Palazzo Vecchio (l'ex sede vescovile); il lavoro, direttamente controllato dal Vitozzi, prevedeva in particolare l'abbattimento delle *muraglie* della *faciata verso la piazza* sino al piano di terra, cioè dei muri rivolti verso la piazzetta antistante il Palazzo ducale.

A questi interventi si aggiunsero dal mese di aprile del 1585 quelli per la ristrutturazione e l'*abbellimento* — sempre sotto la direzione del Vitoz-

⁽³⁷⁾ AST, Cameralc, *Fabbriche di S.A.*, *Conti dei Tesorieri*, art. 180, registro 2, partita n. 182.

⁽³⁸⁾ Si veda anche: *Ibid.*, partite nn. 1040, 1058.

⁽³⁹⁾ Si veda quanto riportato a tale proposito in: VERA COMOLI MANDRACCI, *op. cit.* pp. 21-25.

⁽⁴⁰⁾ Si veda alla nota 36.

zi — del salone e di gran parte del palazzo di Bernardino di Savoia, Monsignor di Racconigi destinato ad *habitatione* dell'Infanta Caterina d'Austria (41).

Intanto la *fabrica* della nuova sede ducale — per la quale il Vitozzi aveva fatto realizzare, dai *menuisieri* Bertolomeo Bertramo e Giovanni Enchier, un modello in legno (42) — procedeva rapidamente; nel giugno del 1586 vennero infatti appaltati i lavori per nuove *muraglie* per la facciata in *Pietra di San Moro* da realizzarsi secondo il *disegno*. Dai documenti archivistici si possono desumere preziose indicazioni: si ricava così che parte della facciata esterna era da realizzarsi a *bugna et intavolata a diamante* con bugne grandi e piccole in *quantità che almeno facciano sedeci pilastri* e che parte delle pietre fornite servivano *a far facciata piana*.

Affiancati ai lavori di nuova edificazione procedevano quelli relativi alla demolizione della vecchia sede ducale: in particolare, nell'agosto del 1586, si deliberò di abbattere la parte della vecchia struttura collocata nel punto di attacco con la Galleria del Castello, cioè nella zona detta del *Paradiso*. Questi lavori non furono poi del tutto realizzati tanto che gli ambienti definiti *del Paradiso* sono ancora documentati negli anni Trenta del Seicento. Potrebbe essere questo uno dei primi sintomi di un certo ridimensionamento — se non, addirittura, dell'interruzione — del progetto vitozziano ipotizzabile a fine Cinquecento.

Nel settembre del 1586 vennero appaltate le forniture di colonne doriche, *pilastrate*, capitelli, architravi ed altri elementi in marmo necessari per la *corte interna* detta, nel gennaio dello stesso anno, già *cominciata*. Dalla dettagliata documentazione archivistica si ricavano altre importanti indicazioni sul progetto vitozziano. Innanzitutto le *pietre*, cioè i marmi necessari per realizzare le colonne doriche ed i pilastri, dovevano provenire dal *finaggio* di Bussoleno — più precisamente dalla località chiamata Foresto (43) — le *pilastrate* del piano terreno erano dotate di capitelli dorici e, sopra questi, dovevano essere collocati l'*architrave*, il *fregio* e la *cornice*. Al primo piano,

(41) A questi interventi presero parte famosi artisti da tempo al servizio dei duchi sabaudi: lo scultore Bartolomeo Bombarda realizzò statue e decorazioni in gesso per il Salone, il pittore Giacomo Rossignolo fu incaricato delle *pitture* della facciata esterna, mentre Ottavio Semino e Giovanni Carracha realizzarono l'uno sette e l'altro dieci quadri di varie dimensioni.

(42) AST, Camerale, *Fabbriche di S.A.*, art. 179, § 3, registro 1, anni 1584-1586, partite nn. 881, 882, 900.

(43) Per più specifiche indicazioni sul marmo di Foresto si veda: ANNA GILBERT VOLTERRANI, *Notizie storiche sui materiali lapidei*, in AA.VV., «l'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della città di Torino (antica sede)», Torino, Scuola Grafica Salesiana, 1980, pp. 152-158.

sopra la cornice, era prevista una struttura «ad arco» sorretta da colonne, di cui la chiave di volta, detta *serraglio*, doveva essere un tutt'uno con l'architrave superiore e leggermente sporgente affinché fosse possibile scolpirvi un *arme* o una *maschera*, secondo che le si dirà dal architetto. Al di sopra di questa struttura «ad arco» erano da collocarsi un'altra architrave, un fregio a *metope* (...) con l'*intaglio* o *sculture dimostrate dal Architetto* (...) e *triglifi*, ed infine una *cornice grande* (44). Interessante anche il fatto, del quale si occupò lo stesso Vitozzi progettando la realizzazione di un naviglio, della possibilità di effettuare il trasporto dei marmi anche via acqua, cioè su barconi percorrenti la *Dora di Susa* nel tratto compreso tra Bussoleno ed Alpignano.

Dalla fine del 1587 i riferimenti documentari espressamente attribuibili ai lavori per la nuova sede ducale diminuiscono fino a scomparire del tutto nel periodo 1588-1595, arco di tempo per il quale non è stato possibile rintracciare alcuna notizia diretta sulla costruzione (45); anzi, alcuni documenti della fine del 1587 rivelano implicitamente una probabile revisione ed un certo ridimensionamento dell'intero progetto.

Le indicazioni sui cantieri aperti nella *zona di comando* riprendono dal 1596 con il citato *Conto* del Tesoriere Alessandro Valle: tuttavia le registrazioni dei pagamenti attribuibili alla nuova sede ducale — sicuramente ancora lontana dall'essere ultimata — sono quasi del tutto assenti. La carenza di precise indicazioni sui lavori in atto negli anni compresi tra il 1587 ed il 1596 potrebbe essere attribuita alla perdita dei relativi rendiconti economici. Infatti per tale periodo è stata accertata la presenza degli specifici strumenti di registrazione per le spese nel settore Fabbliche ad opera del Tesoriere Lorenzo Valle (46); registri dei quali, però, non è stato possibile rintracciare la presenza fra i documenti consultabili presso l'Archivio di Stato di Torino.

Un preciso indizio sul precario stato di fatto e sulla probabile interruzione nella realizzazione del progetto a fine Cinquecento lo si può significativamente ricavare da un *parere* del Vitozzi da-

(44) AST, Camerale, *Contratti*, art. 696, § 1, vol. 41, registro anni 1584 in 1589, II, cc. 25 v. sgg.

(45) Sia sui registri di Tesoreria Generale che su quelli di Fabbliche e Fortificazioni come pure dai volumi dei *Contatti*; per i riferimenti archivistici si veda la nota 4.

(46) Lorenzo Valle era il fratello di Alessandro; quest'ultimo lo sostituì nella carica di Tesoriere delle Fabbliche a partire dal 25 ottobre 1596 (cioè dopo la morte di Lorenzo avvenuta il 20 ottobre dello stesso anno). Si veda, in particolare: AST, Camerale, *Real Casa, Conti approvati*, art. 232, marzo 1, fasc. 28, «Conto di Mastro Bertolomeo Chiureri Proveditor delle fabbriche di S.A.», (1589 in 1601), fogli non numerati.

tato 15 settembre 1608 relativo ad alcuni lavori per il Naviglio d'Ivrea⁽⁴⁷⁾). Facendo infatti riferimento al suo precedente progetto per il Naviglio di Susa — effettivamente realizzato verso la fine degli anni

⁽⁴⁷⁾ AST, Camerale, *Naviglio d'Ivrea*, mazzo 29, n. 1; si veda anche: AURORA SCOTTI, *op. cit.*, pp. 103-104.

Ottanta del Cinquecento — il Vitozzi stesso scrive che il *barcarolo Giò Pietro Orelli prese a' condure i marmi per il Palazzo di Vostra Altezza dai Foresti di Susa sino Alpignano, per l'istesso alvo et letto del fiume Dora, come egli con barche per detto fiume ne condusse meglio di mile carrate et ne haverebbe condotto quello fosse stato necessario se la fabrica fosse andata havanti.*

C.I.A.M. VI-VII-VIII: I CONGRESSI PER UN'UMANIZZAZIONE DELLA CITTÀ E PER UN RINNOVATO CONCETTO DI MONUMENTALITÀ E DI SINTESI DELLE ARTI

Massimo GIOLITO

Relatore: Micaela VIGLINO DAVICO
Anno accademico 1986-1987

Con il mio lavoro di tesi ho voluto approfondire la storia e i contenuti dei dibattiti dei *Congressi Internazionali per l'Architettura Moderna* del secondo dopoguerra, di quei congressi, cioè, dei quali molto poco si sa dalle fonti «tradizionali» per la storia dell'architettura contemporanea.

Il lavoro, del quale qui espongo solo alcuni elementi di sintesi⁽¹⁾, è stato condotto integrando fonti dirette inedite costituite dagli estratti delle riunioni preparatorie al Congresso di Bridgwater del '47 da me reperiti nella *Special Collection* del R.I.B.A. con parte degli atti dei Congressi presi in esame e con fonti semidirette, costituite dagli articoli pubblicati su riviste dai partecipanti ai C.I.A.M.

Il nucleo culturale costituito da questa triade di Congressi è raccolto intorno alla volontà di ri-conquistare una nuova espressione monumentale e di definire i connotati architettonico-funzionali del *Core urbano*, all'insegna di una rinnovata sintesi delle arti. La mutazione ideologico-culturale prodotta dai tre Congressi, e rivolta ad un concetto di architettura che soddisfi anche i bisogni emotivi della comunità, mi pare possa costituire il nodo risolutivo all'interno di un tentativo di ri-

cucitura dell'esperienza razionalista con alcune tendenze culturali degli anni Sessanta, tendenze che sono state viste, forse troppo spesso, in completa antitesi rispetto al «movimento dell'architettura moderna» e che, invece, credo costituiscano i sintomi e, al contempo, i frutti di un unico pensiero architettonico mirante ad un'umanizzazione della città moderna, all'insegna del soddisfacimento di bisogni insieme materiali e psicologici, e che, pertanto, credo attinga anche e principalmente alla sfera della memoria e a quella della fantasia.

Scegliere i C.I.A.M. come campo d'indagine relativa ai problemi estetici e a quelli inerenti alla *nuova monumentalità*, per leggerne la riappropriazione in termini rinnovati rispetto a quelli delle accademie, permette la formulazione di un giudizio più obiettivo e in un certo modo più attendibile, perché riferibile a interventi precisi e confrontabili, rispetto ad un'analisi deducibile da un'azione volta a rintracciare una componente monumentale o una particolare definizione estetico-culturale in questa o quell'opera di alcuni architetti contemporanei.

L'assunzione dei C.I.A.M. quale termine paradigmatico mette al riparo dal pericolo di avvi-

⁽¹⁾ Rimando alla tesi per l'analisi storica dei documenti, così come per la bibliografia generale di supporto, limitandomi a riportare qui di seguito i riferimenti specifici sull'argomento: M. STEINMANN, *Internationale Kongress für Neuen Bauern - Congrès International d'Architecture Moderne*, Berlin, 1939; S. GIEDION, *In Search of a New Monumentality*, Hudson, New York, 1946; G. PAULSSON, H.R. HITCHCOCK, W. HOLFORD, S. GIEDION, L. COSTA, A. ROTH, *In Search of a New Monumentality*, in: «The Architectural Review», settembre 1948; VII Congresso dell'architettura moderna, in: «Architecture d'aujourd'hui», maggio 1949, p. XIII; B. ZEVI, *Della cultura architettonica*, in: «Metron Journal», n. 31-32, 1949, pp. 5-31; E. GOLDFINGER, *Congrès C.I.A.M., Hoddesdon, Juillet 1951*, in: «Architecture d'aujourd'hui» n. 36, agosto 1951, p. XXIX; P. VAGO, *Le 8^e Congrès à Hoddesdon*, ibid., p. XXXI Catalogo della Mostra: *Italian Contemporary Architecture*, R.I.B.A., London, 1952; E.N. ROGERS, *Le responsabilità verso la tradizione*, in: «Casabella», n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3; E. PACI, *Il Cuore della città*, ibid., pp. VII-X; S. GIEDION, *A Decade of New Architecture*, Girsberger, Zurik, 1954; CH. E. J. LE CORBUSIER, *Descrizione della Griglia dei C.I.A.M.*, in: *Il Cuore della città*, Hoepli, Milano, 1954, pp. 70-78; G. SCOTT

WILLIAMSON, *L'individuo e la comunità*, ibid., pp. 30-35; CH. E.J. LE CORBUSIER, *Il cuore della città punto d'incontro delle arti*, ibid., pp. 41-52; W. GROPIUS, *La misura umana*, ibid., pp. 53-55; J.M. RICHARDS, *Elementi vecchi e nuovi nel Cuore della città*, ibid., pp. 60-63; J. TYRWHITT, *Il Cuore e la costellazione urbana*, ibid., pp. 103-108; O. NEWMAN, *A short review of C.I.A.M. activity*, Stoccarda, 1956; O. NEWMAN, by order of J.B. Bakema for the Otterlo 1959 participants, *New frontiers in Architecture C.I.A.M. '59 in Otterlo*, J. Joe-dicke, Stoccarda, 1961; A. GOSS, *The Architect and town planning*, R.I.B.A., London, 1965; C.M. OLMO, *Problemi: per un concetto di monumentalità*, in: «Atti e rassegna tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino», nuova serie, a. 23, n. 3, marzo 1969, pp. 65-74; E. BONIFANTI, *'Funzionalismo' e 'monumentalità'*, in: «Controspazio», maggio-giugno 1972, pp. 5-6; G. GRESLERI, *I frammenti della storia*, in: «Parametro», n. 70, ottobre 1978, pp. 3-9; G. TREBBI, *La crisi mondiale delle città*, ibid., pp. 10-11; H. SYRKUS, *1928-1934 La Sarraz e la Varsavia funzionale*, ibid., pp. 12-40; V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari, 1978; L. PATETTA, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano, 1982; A. VAN DER WOUD, *C.I.A.M.*, Delft University Press, Otterlo, 1983.

cinarsi alle componenti estetiche dei problemi su un piano prettamente formale, che spingerebbe chi compie la ricerca ad adattare il personale concetto di monumento a questa o a quell'opera architettonica la cui funzione sia, per esempio, religiosa (come per il caso di Notre Dame de Haute a Ronchamp o della sinagoga di Algeri, ambedue opere di Le Corbusier).

Anziché sulla monumentalità che definirei *formalizzata*, in cui il problema dell'estetica si risolve, per un vincolo funzionale dell'edificio, nel celebrativo, ho infatti preferito indagare su quella *teorizzata*. Per questa ragione l'istituto dei C.I.A.M. gioca un ruolo fondamentale nella ricerca, in quanto, al suo interno, il dibattito sulla monumentalità e sui problemi dell'estetica architettonica prende l'avvio e si sviluppa secondo precisi programmi, dando vita a quel confronto costruttivo di apporti culturali che garantisce una sicura fonte di indagine e una solida base culturale su cui fondare giudizi e valutazioni personali.

La storiografia ufficiale è concorde nel vedere la crescente preponderanza del tema della monumentalità e della questione estetica come un sintomo di progressiva crisi di credibilità delle esperienze razionalistiche, crisi il cui inizio viene fissato nel 1927, anno di fondazione dei C.I.A.M.

La loro istituzione, proprio in virtù delle caratteristiche sopradette, mette in luce la dicotomia tra le realizzazioni degli architetti e i loro scritti teorici, nei quali, insieme con un'esemplificazione del loro approccio culturale alla gestione del progetto e con un'esaltazione delle loro teorie, si trova quasi un'autodifesa contro l'affermarsi di quei valori e di quelle esperienze nazionali che, secondo Banham, sarà la causa principale del fallimento dell'esperienza razionalista.

Gli autori di testi generali di storia dell'architettura contemporanea affrontano il tema dei C.I.A.M. in maniera variamente approfondata, incentrando l'analisi su quel particolare periodo o su quei determinati argomenti che risultano essere esemplificativi del dibattito razionalista. Mentre alcuni di essi trattano il tema dei C.I.A.M. in chiave prettamente razionalista⁽²⁾, soffermandosi sull'operato al loro interno dei singoli *maestri* o sul commento dei principali documenti prodotti durante i congressi prebellici, solo De Fusco e Frampton tentano un'analisi interpretativa dei C.I.A.M. postbellici, saldando le vicende del dibattito architettonico internazionale del secondo

⁽²⁾ Tra gli autori che affrontano il problema in chiave razionalista, cfr.: L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960; M. TAFURI e F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1976.

dopoguerra al pensiero razionalista precedente⁽³⁾.

Una posizione a parte è costituita dall'opera di Bruno Zevi⁽⁴⁾, che di fatto ignora il problema.

Credo che le ragioni che hanno indotto l'autore ad estromettere i C.I.A.M. dalle tematiche affrontate nel suo lavoro, vadano ricercate proprio nel taglio particolare dell'opera, prevalentemente rivolta a rendere giustizia al *movimento che va sotto il nome di Organico o dell'Architettura umana o del Nuovo Empirismo*, espressioni culturali che non hanno mai avuto una loro [adeguata] rappresentanza nel C.I.A.M.⁽⁵⁾.

Autori come Frampton e Tafuri propongono una suddivisione delle vicissitudini dei C.I.A.M. in momenti culturali definiti nei limiti temporali e nelle scelte che li caratterizzano.

Tafuri individua come terzo e ultimo momento quello costituito dalla Carta d'Atene, stilata durante il Congresso del '33, adducendo come giustificazione della propria scelta la difficoltà di seguire l'iter culturale dei C.I.A.M. all'interno dell'articolato svilupparsi dell'architettura contemporanea in Europa, e indicando come chiave di lettura del pensiero architettonico contemporaneo l'operato dei singoli maestri dell'architettura del secondo dopoguerra. Frampton, invece, individua nell'arco di tempo che va dal Congresso di Bridgwater del '47, a quello di Otterlo del '59, un nuovo momento dei C.I.A.M. caratterizzato da precisi intenti culturali. I temi principali che, a suo avviso, formano il denominatore comune dell'ultima tornata di congressi sono costituiti dalla tendenza dei congressisti a spostare il dibattito dai problemi rigidamente *funzionalisti* alle modalità per realizzare quello che a Bridgwater viene definito come scopo dei C.I.A.M., cioè «lavorare per la creazione di un ambiente fisico che soddisfi le necessità emotive e materiali dell'uomo», e dal processo di *inglesizzazione* dei Congressi internazionali, grazie alla pregnante impronta culturale lasciata dal Gruppo Mars — la sezione inglese dei C.I.A.M. —, che si era incaricato di organizzare i Congressi di Bridgwater e di Hoddesdon.

Anche Renato De Fusco indica l'apporto culturale ed organizzativo del Mars come la prova inconfutabile dell'impegno teorico-progettuale inglese all'interno del dibattito architettonico razionalista, e compie un'interessante riflessione sulla nuo-

⁽³⁾ A tal proposito cfr.: R. DE FUSCO, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari, 1975 e K. FRAMPTON, *Modern Architecture: a critical History*, Thames and Hudson, London, 1980 (edizione italiana: *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1982).

⁽⁴⁾ B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.

⁽⁵⁾ B. ZEVI, *Della cultura architettonica*, in: «Metron Journal», n. 31-32, 1949, p. 9.

va svolta dell'architettura inglese a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Se, infatti, fino a quel momento i connotati salienti della produzione edilizia contemporanea in Gran Bretagna erano stati l'uniformità stilistica e il gusto per il pratico, risoltisi, secondo De Fusco, in una totale assenza di emergenze architettoniche, la cultura architettonica inglese immediatamente successiva sembra esigere, sempre a suo giudizio, anche la qualità, l'individualità, la fantasia, l'inedito architettonico, quali peculiarità di una produzione edilizia veramente moderna. Tra i fautori di questo mutamento vanno collocati i coniugi Peter e Alison Smithson, entrambi architetti, autori della Scuola di Hunstanton a Norfolk, realizzata nel 1954, ma già progettata nel '49, definita il primo edificio brutalista.

L'apporto culturale e organizzativo del Gruppo Mars ai Congressi internazionali, filtrato attraverso l'esperienza progettuale del Gruppo Tecton e, successivamente, arricchitosi del connotato immaginifico insito nel pensiero architettonico degli Smithson e dei loro collaboratori e seguaci, costituisce anche a mio parere il dato più rilevante della mutazione del pensiero architettonico razionalista, almeno per quanto ne riguarda l'espressione congressuale, pensiero che va così arricchendosi, nel secondo dopoguerra, di nuove tematiche e di nuove suggestioni, spaziando dalla sfera dell'architettura a quelle dell'arredamento, della moda, del cinema e, soprattutto, della grafica, avviando quel nuovo gusto internazionale del *Jem'enfouisme* e del *Bloody mindness*, collocabile tra l'informale e la Pop-art.

L'inizio del dibattito circa la monumentalità è più tardo rispetto all'anno di fondazione dei C.I.A.M. e risale in pratica ai congressi da me analizzati; sono convinto che esso vada inserito in quel complesso sistema di valori ricuperati e rivisitati dal Razionalismo postbellico, non solo sotto la spinta dei mutamenti politici e sociali dell'Europa, ma anche sotto l'influsso dei violenti shock emozionali provocati dalla guerra. Infatti, alla furia devastatrice di questa si contrappone un'intensificata ricerca di esperienze collettive, di *memorie*, di *simboli*: termini, gli ultimi due, estranei al patrimonio linguistico del Razionalismo prebellico e che, dopo il conflitto mondiale, si ritroveranno con incidenza crescente nei dibattiti fra architetti razionalisti. Non a caso, quindi, è proprio il Congresso internazionale del '47, che è anche il primo congresso tenuto dopo l'interruzione causata dallo scoppio della guerra, ad inaugurare ufficialmente il dibattito sulla monumentalità e sui problemi dell'estetica architettonica.

Tanto per fissare i termini in cui la monumentalità entra a far parte della progettazione architettonica come un'entità quantificabile e pianificabile, è bene affrontare i temi presentati da Gied-

dion nel corso di una conferenza intitolata: *Necessità di una nuova monumentalità* tenuta presso il R.I.B.A., il 26 settembre 1946⁽⁶⁾. In merito, val la pena di riflettere sulle motivazioni che portano alla scelta del tema del dibattito. In seguito alle polemiche nate in occasione della mostra *The International Style*, tenutasi a New York nel 1932, riguardanti un certo formalismo monumentale a cui sembravano indulgere i progetti presentati, e nel tentativo di precisare la posizione razionalistica circa l'architettura come linguaggio simbolico e rappresentativo, l'Abstract Artistic Association di New York, nel 1943, chiede esplicitamente a Giedion, Sert e al pittore Fernand Léger (il quale si trova in quegli anni negli Stati Uniti e collabora strettamente con gli altri due) di trattare il tema di una nuova monumentalità.

Il discorso di Giedion è estremamente interessante, in quanto, oltre a fissarne i caratteri rinnovati, ripercorre la storia attraverso i suoi *monumenti* e divide quello che è da considerarsi «monumento» da ciò che invece è uno *pseudomonumento*. Egli parte dalla considerazione che ciò che nell'antica Grecia, in Egitto o in Messico fu considerato monumentale era un oggetto architettonico la cui potenza rompeva la scala media delle opere costruite e serviva per esaltare gli dei o una persona, e raramente esso era al servizio della comunità. *Dietro ogni edificio monumentale del passato* — afferma infatti Giedion — *sogghigna colui che l'aveva usato a sproposito, non per rendere liberi gli animi, ma per soffocarli*.

Alla monumentalità antica, così *crudele e freda*, congelata nel tempo perché questa era l'intenzione di chi l'aveva voluta, si contrappone una pseudomonumentalità, le cui origini vanno ricercate al di fuori di ogni stile tradizionale, all'interno della società napoleonica, nell'imitazione di una classe dominante del passato. Pseudomonumentalità diventa quindi sinonimo di «un tipo» che impronta di sé il tempo (l'ideale imperiale di Napoleone per il secolo XIX). Si tratta delle *architetture di carta*, realizzate in ogni Paese, ripetendo sempre una stessa ricetta che Giedion così codifica: *Prendete alcune file di colonne e mettetele nella facciata di qualsiasi edificio, a qualsiasi scopo esso serva e a qualsiasi risultato ciò possa condurre*⁽⁷⁾. Questa pseudomonumentalità viene identificata con l'architettura delle accademie.

L'unico elemento che Giedion individua come positivo all'interno delle esperienze «monumentalistiche» e che va derivato dal passato, non seguendone le forme, ma l'ispirazione progettuale,

⁽⁶⁾ In questo come negli altri casi in cui per brevità ometto i riferimenti specifici, cfr. note ⁽¹⁾ e ⁽²⁾.

⁽⁷⁾ Cfr. in merito anche: L. PATETTA, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano, 1982, p. 111.

è costituito da alcune sporadiche realizzazioni di *attività culturali* capaci di proiettare la propria immagine di società nella creazione di spazi quali l'agorà, il foro o le piazze medioevali.

Da tutte queste affermazioni, ribadite più tardi (nel 1948) al *Symposium sulla Monumentalità nell'Architettura Moderna*, organizzato da «The Architectural Review», al quale collaborano, con competenze diversificate alcuni tra i maggiori esponenti della cultura architettonica del periodo⁽⁸⁾, e dal contenuto dei *Nove punti sulla monumentalità come esigenza umana*, elaborati da Giedion con Sert e Léger, sempre nel '43, si deducono i parametri di comprensione di ciò che egli chiama «nuova monumentalità»: un elemento che viene incontro al desiderio delle comunità di avere edifici e spazi che rappresentino la loro vita sociale, cerimoniale e comunitaria.

Già in questa occasione Giedion traccia lo schema evolutivo del cammino dell'architettura moderna, schema poi ripreso durante il VI C.I.A.M., attraverso le tematiche fondamentali intorno alle quali si è sviluppato il dibattito:

- l'esame della singola cellula abitativa, che costituisce la più piccola unità architettonica, nello studio della quale ogni energia è stata rivolta alla ricerca della soluzione più economica in termini di spazio e di costo;
- la scoperta della *non isolatezza delle abitazioni*, che comporta lo studio degli insediamenti urbani e della loro pianificazione per venire incontro alla domanda dell'utenza attraverso un controllo della produzione secondo parametri quantitativi e qualitativi: è la fase dell'urbanistica;
- la riconquista dell'espressione monumentale. È ancora il prodotto di una richiesta sociale, una necessità di creare simboli che rivelino la vita interiore, le azioni e le concezioni della società; qualcosa che *fa ricordare*, qualcosa da *tramandare ai figli*. È la scoperta della sfera

emozionale, meno controllabile e quantificabile di quella dei bisogni materiali, a cui i primi due punti erano rivolti, ma ugualmente necessitante di una pianificazione.

L'occasione di un confronto ideologico sulle metamorfosi che, nel tempo, hanno subito la questione estetica e il concetto di monumento, sui nuovi significati assunti da questi due termini e sulle loro nuove funzioni nel contesto dell'architettura moderna, è appunto offerta dal VI C.I.A.M. che, in virtù del proprio carattere preparatorio, getta le fondamenta dei successivi dibattiti sulla questione estetica, indagandone i legami con le altre sfere di competenza tecnologica, sociale e artistica in senso lato, che insieme contribuiscono a plasmare il progetto architettonico.

Le notizie ricavate da fonti dirette concernenti le riunioni preparatorie di questo sesto C.I.A.M., svoltosi a Bridgwater nel 1947 [costituite dai bollettini informativi *Mars New N. 1* e *Mars Report N. 3* (⁹)], hanno rappresentato, in una fase di ricerca rivolta a delineare il background culturale che portò, nei C.I.A.M. postbellici, alla ridefinizione dell'architettura moderna e all'ampliamento delle sue funzioni verso il soddisfacimento di bisogni non più solo materiali ma anche psicologici ed emotivi, un punto di riferimento fondamentale per far luce sulle posizioni culturali degli organizzatori e dei partecipanti al congresso stesso: congresso durante il quale vengono formulate le prime dichiarazioni programmatiche relative ai concetti di *nuova monumentalità* e di *questione estetica* e vengono individuate le conseguenti nuove responsabilità sociali dell'architettura moderna postbellica.

I bollettini Mars, che venivano inviati solo ai membri del Gruppo in regola con il pagamento della quota annuale, offrono inoltre la possibilità di conoscere la struttura organizzativa del gruppo stesso. Al vertice c'è un *Executive Committee*, la cui funzione è duplice. Da un lato, esso si pone come tramite indispensabile tra attività e proposte dei membri del Gruppo e gli Enti pubblici, quali il Ministero dell'Informazione, l'Unità di ricerca

⁽⁸⁾ Cfr.: G. PAULSSON, H.R. HITCHCOCK, W. HOLFORD, S. GIEDION, W. GROPIUS, L. COSTA, A. ROTH, *In Search of a New Monumentality*, in: «The Architectural Review», settembre 1948, pp. 117-128. All'epoca Gregor Paulsson era professore di Storia e Teoria dell'architettura presso l'Università di Uppsala; Henry Russel Hitchcock era professore di Storia dell'architettura presso la Wesleyan University, Connecticut, e lettore presso il Massachusetts Institute of Technology; William Holford insegnava Urbanistica presso la London University e aveva collaborato al *Plan* per la città di Londra; Sigfried Giedion era professore di Storia dell'arte presso l'Università di Zurigo; Walter Gropius, il fondatore e direttore del Bauhaus a Dessau, era allora professore di Architettura nella Graduate School of Design della Harvard University; Lucio Costa, architetto, dirigeva il Dipartimento dei beni artistici e monumentali a Brasilia, e sarebbe divenuto poi il leader del movimento architettonico moderno brasiliense; Alfred Roth, architetto, era editore della rivista «Werk».

⁽⁹⁾ I bollettini informativi *Mars New n. 1*, Honorary Editor Erno Goldfinger, London, July 1944 e *Mars Report n. 3, What is Modern Architecture*, Honorary Editor Erno Goldfinger, London, July 1945, di diffusione minima perché inviati unicamente ai componenti il gruppo, sono stati da me reperiti presso il R.I.B.A. di Londra (Special Collection, n. cat. 72.036.6). Un'altra fonte documentale, fondamentale per la ricerca, è costituita da un resoconto dattiloscritto dell'ottavo C.I.A.M., tenutosi a Hoddesdon nel 1951. Ritengo che l'autore del documento anonimo [R.I.B.A., Special Collection, n. cat. 036.6 (036)], sia Sigfried Giedion, in quegli anni segretario generale dei C.I.A.M. e, come tale, incaricato dal Consiglio direttivo dei C.I.A.M. di stendere una sorta di verbale degli incontri.

per il design, l'Ente per la pianificazione e la ricostruzione regionale. In questo modo d'essere si manifesta la profonda esigenza di condurre il dibattito su temi il più possibile aderenti alla realtà politica, sociale ed economica del paese, e di rendere operativi, mediante il sostegno degli organismi competenti, i piani e le proposte elaborati dai membri del Gruppo; tale esigenza si accompagna con la volontà di intervento nella formazione degli orientamenti dei giovani architetti, come dimostra il rapporto con l'Associazione studentesca di Liverpool e quella di Leicester.

Sul lato più strettamente architettonico e professionale, l'*Executive Committee* ha il compito di arrogarsi il diritto di esprimere il proprio parere in qualità di rappresentante dei professionisti e tecnici moderni inglesi ed europei, essendo il Mars una sezione distaccata dei C.I.A.M., riguardo ad eventi politici, socio-economici e scientifici interagenti con la sfera della pianificazione urbanistica e della progettazione architettonica.

Dal ricco ventaglio delle tematiche affrontate nei bollettini che vanno da un ampio resoconto delle polemiche nate in seguito alla presentazione del County of London Plan del 15 maggio 1944, curato da Patrick Abercrombie, ad un'indagine consuntiva, calata in una dimensione squisitamente teorica, delle varie posizioni culturali assunte dai membri del Gruppo e da personalità del mondo culturale internazionale anche non collegate direttamente all'istituzione dei C.I.A.M. o dei Mars, relative ai significati (o significanti) di Architettura Moderna emerge uno spostamento dell'interesse generale dalla ricerca di un significato onnicomprensivo e generico di tutte le caratteristiche dell'architettura contemporanea, all'individuazione dei contenuti della specifica componente «emotiva», che va sempre più evidenziandosi come necessaria peculiarità della nuova architettura.

Non suonerà quindi del tutto estraneo l'appello di Giedion, rivolto ai partecipanti al Congresso, a lavorare per il raggiungimento di una *moderna monumentalità* che dovrà caratterizzare il nuovo corso dei C.I.A.M. e che si dovrà realizzare tramite una collaborazione tra architetti, scultori e pittori. L'aspetto monumentale dell'architettura va sempre più ponendosi come la dimensione ideale entro la quale trovano un loro spazio adeguato i concetti di *immaginazione*, di *memoria storica*, di *impatto emotivo*. Sono questi i connotati che, secondo quanto emerge dall'analisi degli interventi dei congressisti, dovranno qualificare il corso della nuova architettura, sommandosi a quelli di matrice funzionalista già ampiamente dibattuti nei precedenti congressi.

Il Congresso di Bridgwater agisce dunque da catalizzatore di quelle convinzioni culturali che, maturate durante gli anni precedenti sotto la spinta del forte shock emotionale provocato dalla guer-

ra, ora emergono in tutta la loro carica innovativa. La stessa struttura organizzativa dei Congressi internazionali risente della necessità di cambiamento prodotta dalle questioni culturali via via sollevate dai partecipanti al Congresso. Il sintomo più macroscopico di un loro cambiamento d'immagine e di orientamenti culturali — la necessità del quale era stata ben dichiarata dal Gruppo Mars che si era preoccupato di organizzare gli incontri — è costituito dalla mancata rielezione di Van Eesteren alla presidenza dei C.I.A.M. Sebbene la sua conferma potesse apparire una scelta quasi scontata per i congressisti di Bridgwater, in quanto gli sviluppi culturali successivi alla sua elezione nel 1930, allorché era stato chiamato a succedere a Bourgois, avevano dimostrato quanto egli fosse stato adatto a ricoprire quell'incarico, l'analisi del suo discorso di apertura al congresso evidenzia le ragioni che, al contrario, orientano verso la sua sostituzione al vertice. Le sue convinzioni culturali, rivolte ad esasperare la necessità di cooperazione ma anche il rifiuto dell'atomizzazione ideologica di singoli gruppi o membri isolati, pur nel riconoscimento che ogni gruppo debba singolarmente dichiarare ciò che ritiene più urgente per lo sviluppo dell'architettura sociale e della pianificazione urbanistica, costituiscono un evidente indizio delle cause della sua mancata rielezione: egli segue infatti una linea di pensiero di antica matrice olandese, invariata rispetto a quella che aveva sorretto i suoi interventi al congresso di Parigi, dieci anni prima, movendosi in una direzione culturale diametralmente opposta a quella tracciata dalla politica di ampliamento ideologico avviata da altri membri della leadership dei C.I.A.M., quali Le Corbusier e Sigfried Giedion.

Molto pregnante per i successivi sviluppi teorico-architettonici dei C.I.A.M. risulta infatti essere l'inversione culturale prodotta dall'impellente necessità, espressa appunto da Giedion, di organizzare i dibattiti intorno al tema della *moderna monumentalità*, che dovrà costituire il termine di confronto fondamentale dei futuri C.I.A.M., coinvolgendo nei dibattiti gli architetti, gli scultori, i pittori e tutti gli esponenti di quegli ambienti culturali che possono interagire, in qualche modo, con le questioni della cultura architettonica.

È molto probabile che Giedion avesse già discusso questi argomenti precedentemente, con Le Corbusier, con Sert e, forse, anche con Gropius. Il saggio *The Need of A New Monumentality*, del 1944, in cui egli fissa i concetti poi ribaditi due anni dopo in occasione della già citata conferenza di Londra, ed i *Nove Punti riguardanti la monumentalità moderna*, un documento del '45, costituiscono un fondamentale antecedente culturale delle scelte fatte a Bridgwater. In quegli anni Giedion si trovava in America, dove ebbe appunto l'opportunità di discutere le proprie posizioni con Sert

e con Gropius, operando all'interno del Gruppo C.I.A.M. americano, cioè nel Chapter for Relief and Post War Planning Inc.; nello stesso periodo aveva potuto confrontare con Le Corbusier le opinioni circa l'esigenza di una monumentalità moderna. Il rendersi conto che un nuovo gusto per l'immaginazione stava prendendo piede all'interno del razionalismo porta quest'ultimo ad esclamare con compiacimento, durante una seduta del Congresso di Bridgwater: *Finalmente l'immaginazione ai C.I.A.M.!*⁽¹⁰⁾.

Il dibattito relativo alle nuove tendenze dell'architettura moderna non si esaurisce all'interno dell'istituto dei C.I.A.M., ma provoca una risonanza culturale che investe anche le riviste; faccio riferimento, per esempio, al già citato *Symposium* sull'estetica monumentale e sulle sue ripercussioni sociali, organizzato dalla rivista «The Architectural Review», nel '48.

Le risposte ai quesiti posti dalla rivista ad *architetti e filosofi dell'architettura*, sia operanti all'interno dei C.I.A.M. e del Gruppo Mars sia indirettamente coinvolti nel dibattito internazionale, costituiscono un sintomo di quel substratum culturale ed emozionale nel quale affondano le basi teoriche non solo i vari contributi presentati al C.I.A.M. di Bridgwater, ma anche gran parte delle posizioni culturali il cui confronto costituisce l'anima dei successivi congressi, e nelle quali una parte della critica ha inteso riconoscere i segni e le cause stesse della crisi del razionalismo.

Ritengo invece che si tratti di scelte culturali maturate a lungo in seno al razionalismo, come completamento (non in opposizione!) degli insegnamenti del funzionalismo; emerge dall'analisi dettagliata degli apporti dei singoli congressisti la consapevolezza che il razionalismo non sia *abbastanza*, ma si debba seguire un ordine evolutivo della cultura architettonica.

Ed è proprio questa consapevolezza a costituire il filo portante dei C.I.A.M. successivi da me analizzati, durante i quali i dibattiti si articolano intorno alla possibile estensione del significato di *funzionalismo*, fino ad includervi funzioni morali ed emozionali dell'edificio in aggiunta a quelle puramente materiali.

Infatti, come emerge dall'analisi condotta sugli interventi dei congressisti riuniti a Bergamo nel 1949, in occasione del VII C.I.A.M., il dibattito relativo al rapporto tra la sintesi delle arti quale prassi garante della riqualificazione dei problemi estetici nel rispetto della componente emotiva dell'uomo e l'utenza affronta il problema etico della

⁽¹⁰⁾ Cfr.: A. VAN DER WOUD, *C.I.A.M.*, Delft University Press, Otterlo, 1983, p. 82. Ritengo si possa avvertire una sottile sfumatura ironica nelle parole pronunciate da Le Corbusier al Congresso.

comunicabilità del *nuovo* progetto architettonico e della sua comprensibilità da parte dell'uomo della strada.

Il Congresso di Bergamo, pur nell'intrinseca limitazione di aver prodotto discussioni e ipotesi culturali senza calarne i risultati nel contesto urbano reale, che rappresenta l'alimento e, contemporaneamente, il destinatario della suddetta sintesi delle arti, ha però avuto il pregio di fissare i termini del problema di sapore ancora tutto morale, nell'ottica squisitamente teorica dei congressisti riuniti a Bergamo della comprensibilità del progetto da parte dell'utenza e della conseguente esigenza di umanizzazione dell'habitat urbano, per facilitarne la conoscenza oltre ad ampliarne le funzioni materiali e fisiologiche.

L'evidenziazione del rapporto progetto-utenza e la conseguente esigenza di umanizzazione dell'habitat costituiscono, come credo dimostri la mia ricerca, il frutto di una gestione culturale che si era venuta svolgendo nel corso del dibattito razionalista, passando attraverso le tappe dei C.I.A.M. e prendendo spesso la forma di dichiarazioni programmatiche; tali problemi, pertanto, non si pongono in antitesi, pur nella propria veste eminentemente arricchita da connotati psicologici, con le teorie del razionalismo ortodosso, ma ne costituiscono le tappe della mutazione.

L'affermazione può trovare conferma nel Congresso di Hoddesdon, del 1951, che esplica una funzione unificante nei confronti delle tematiche precedentemente dibattute durante i congressi di Bridgwater e di Bergamo. Il profondo rispetto per la memoria storica emerso dallo studio del background storico-culturale dei centri urbani in cui si troveranno ad operare gli architetti ed il tentativo di razionalizzare e codificare le variabili del *fattore umano*, per inserirle nella prassi edilizia, vanno sempre più chiarendosi, nelle intenzioni dichiarate dai congressisti riuniti ad Hoddesdon, come i principali strumenti culturali che l'architetto ha a disposizione per intervenire nel contesto urbano, creando una dimensione architettonico-urbanistica ideale, in quanto riconoscibile a *misura d'uomo*. Lo stesso significato di questi termini, dei quali poi ha ampiamente abusato la letteratura che si è occupata del dibattito razionalista, viene precisato dai congressisti e, soprattutto, da Le Corbusier.

Il contesto urbano che meglio sembra prestarsi ad un intervento che tenga in conto le nuove variabili progettuali, è quello del *Core* cittadino. Agendo sul carattere di centralità che alcuni spazi urbani incarnano, come la piazza o la via principale, e incentivando, tramite il progetto, quei caratteri psicologici che garantiscono l'impatto emotivo da parte dell'utenza, i congressisti fissano le regole di una prassi edilizia mirante ad un'umanizzazione delle città, che i dogmi del funzionali-

smo, codificati nella Carta d'Atene del '33, non avevano fino allora reso possibile.

Il problema della progettazione dell'*Habitat* più consono alla celebrazione della natura umana nella complessità dei suoi bisogni materiali e psicologici domina ancora i dibattiti dei successivi congressi, e si pone come inconfondibile testimonianza di un continuo studio, ancora oggi in corso, da parte di coloro che hanno praticato e praticano la cultura architettonica moderna. E a tal proposito mi è piaciuto concludere la mia ricerca, citando le parole pronunziate da Le Corbusier

al Congresso di Aix-en-Provence, in merito all'intervento degli Smithson per un nuovo concetto di comunità e di comprensibilità delle sue espressioni sociali ed artistiche: *Porre il problema dell'Habitat moderno è porre il problema dell'arte di vivere al giorno d'oggi* (¹¹).

(¹¹) Cfr.: O. NEWMAN, *A short review of C.I.A.M. activity*, Stoccarda, 1956, p. 14.

RIUSO DEGLI EDIFICI DI PROPRIETÀ RELIGIOSA IN ASTI: IL CONVENTO DI SAN BERNARDINO (*)

Silvia Lucia BONI

Relatori: Laura PALMUCCI QUAGLINO, Alberto SCOLARI
Anno accademico 1986-1987

Il lavoro si proponeva di fornire materiale utile alla discussione sul senso attuale e sulle virtualità della riutilizzazione di contenitori edili storici. Si è proceduto esaminando, mediante schede sintetiche, ventuno edifici religiosi astigiani (chiese, conventi, opere pie ed assistenziali) che furono oggetto di riuso rilevabile in un arco temporale dal Settecento ad oggi, evidenziando così una possibilità o capacità degli stessi ad essere «attraversati» da funzioni differenti e così diversamente implicanti spazi ed uso degli stessi.

Per alcuni degli edifici analizzati si giunse alla ridestinazione d'uso per causa di un graduale abbandono, motivato dalla carenza di fedeli convergenti sui medesimi, dalla posizione decentrata, dalla costruzione altrove di nuovi e più idonei edifici; tuttavia nell'ambito delle ventuno esperienze astigiane sono individuabili due gruppi omogenei per genesi e tempi del riuso: il primo, più consistente (tredici esempi), per cui l'abbandono dell'originaria destinazione religiosa si verifica tra la fine del '700 e l'inizio dell'800, a causa dei decreti rivoluzionari e napoleonici di soppressione di congregazioni ed ordini monastici; l'altro, più esiguo (quattro esempi), per cui il riuso scatta con le leggi sabaude della metà dell'800, volte ad abolire le comunità religiose per incamerarne i beni.

La tipologia delle forme di riuso, molto varia ed articolata (scuola, ospedale, ospizio, orfanotrofio, caserma, magazzino, ufficio, teatro, negozio, laboratorio, polveriera, forno crematorio, albergo, biblioteca, osservatorio astronomico, museo, abitazione civile, macello), evidenzia una singolare coincidenza di eventi: da una parte una domanda di fabbricati nuova e pressante, dovuta alle carenze generate dallo sfaldamento del tessuto convenzionale ed a nuove esigenze civili, frutto del razionalismo illuministico, della politica napoleonica, del progresso e dell'evoluzione delle istituzioni sociali; dall'altra un'abbondante offerta di qualificati ed attrezzati edifici che, contemporaneamente, si liberavano con la soppressione delle congregazioni religiose.

Analizzando la storia di ogni singolo edificio riutilizzato si è anche evidenziata una singolare alternanza di usi e riusi. In primo luogo è rilevabile una prassi di «riuso religioso di un edificio già religioso», poiché alcuni conventi astigiani ospitarono in successione vari ordini, con conseguenti opere di adattamento dell'edificio in funzione del sesso dei religiosi e delle eventuali finalità sociali ed assistenziali perseguitate. Si può parlare anche di «riuso civile di un precedente e differente riuso civile», poiché alcuni edifici religiosi furono convertiti contemporaneamente o successivamente ad utilizzazioni profane fra loro eterogenee. Inoltre cinque tra gli edifici religiosi astigiani ebbero origine dalla donazione di case di civile abitazione: in questi casi quindi il riuso civile si sovrappose ad un precedente riuso religioso di edifici originariamente civili. In alcuni casi la sequenza profano — religioso — profano si complica per l'alternanza e la successione nel tempo di varie fasi di utilizzo: il caso più complesso è quello del Monastero di S. Agnese, istituito nel 1706 nella casa dei Marchesi Crivelli di Canelli, trasformato all'inizio dell'800 in Quartiere dei Gendarmi ed Ospizio di Mendicità, quindi di nuovo Monastero dal 1816 al 1859, poi adibito in parte a teatro (Teatro Politeama Alfieri) ed infine nuovamente ospitante un ordine religioso (Oblati di S. Giuseppe) con finalità sociali ed assistenziali.

Queste complesse sequenze di vari usi e riusi hanno anche consentito più ampie considerazioni, che esulano dall'ambito territoriale astigiano, sul riuso profano di edifici religiosi pagani (il Partenone di Atene adibito a polveriera), sul riuso religioso cristiano di edifici civili (il tepidarium delle Terme di Diocleziano a Roma convertito nella chiesa di S. Maria degli Angeli), sul riuso religioso cristiano di edifici religiosi pagani (il Pantheon, il Tempio di Antonino e Faustina, il Tempio del Divo Romolo a Roma trasformati rispettivamente nelle chiese di S. Maria ad Martyres, di S. Lorenzo in Miranda, dei SS. Cosma e Damiano).

Fra le ventuno esperienze astigiane si è individuato come paradigmatico il caso del Convento di S. Bernardino, sintesi significativa di aspetti ricorrenti ed emergenti nelle varie forme di riuso esaminate, in quanto istituito alla metà del '500 dai Minori Osservanti in un edificio già adibito a Monastero di S. Chiara o di S. Caterina con le Cla-

(*) La tesi ha ricevuto nel 1987 il premio Pia e Francesco Argenta, conferito dalla Biblioteca di Asti a lavori meritevoli nel settore umanistico.

risse (riuso religioso di un edificio già religioso) e precedentemente casa civile donata alle suore dalla vedova Asinari (riuso religioso di un edificio civile). Il convento di S. Bernardino rientra nell'insieme numeroso di emergenze architettoniche religiose per le quali il riuso ebbe origine, con identici tempi e modalità, dalle soppressioni napoleoniche, pur essendo stato attuato già negli anni 1793-1797 con la trasformazione della chiesa in magazzino, mentre il convento era ancora occupato dai Padri, costretti ad improvvisare una chiesa in altri locali del monastero. Nel 1801 il convento fu definitivamente evacuato, in seguito al primo decreto di soppressione (25/1/1801), e subito adibito a Magazzino Nazionale e Libreria Nazionale; nello stesso anno la Municipalità richiedeva, senza effetto, la cessione del convento per utilizzare la chiesa come teatro ed il campanile come torre dell'orologio cittadino. Nel 1803 il convento era ancora ridotto a «magasins de paille, de bois et autres objets», mentre nel refettorio si tenevano gli spettacoli di marionette. Nel 1805 il complesso conventuale fu acquistato dall'aggiunto del maire Giacinto Valpreda, che trasformò la chiesa in teatro (inaugurato solo nel 1812) ed il convento, per il quale in un primo tempo era stata ventilata la cessione agli Ebrei provenienti da Alessandria, in case d'abitazione e in sede del Macello pubblico e della Loggia Massonica astigiana. Nel 1827 il complesso fu venduto alla Municipalità che intendeva trasferire altrove il Macello ed ubicare nell'ex-convento, oltre al Teatro, il Collegio e Convitto femminile e gli Asili d'Infanzia, ricavandone un complesso omogeneo polifunzionale destinato a pregiate iniziative culturali patrociniate dalla Municipalità e prospettante, unitamente all'erigendo Palazzo Comunale e Provinciale, sulla Piazza del Teatro, destinata a diventare il nuovo polo gravitazionale urbano. Questo ambizioso progetto non fu realizzato e l'ex-convento ospitò, oltre al Teatro ed al Macello, la Scuola di Musica, gli alloggi per le Guardie Municipali e per gli Spegnifuochi, il magazzino degli utensili della compagnia delle Guardie del Fuoco, locali e botteghe affittati a privati.

L'ubicazione della Scuola di Musica nello stesso edificio del teatro non fu casuale, poiché la prima viveva in funzione del secondo, reperendo per regolamento in docenti ed allievi gli artisti ed i musicisti per le rappresentazioni teatrali. La Scuola occupava complessivamente due locali posti al primo piano del fabbricato (fig. 1), tra il Teatro a nord e la zona dei Macelli a sud, prospettanti sul Cortile del Teatro, con accesso dalla Contrada dei Macelli.

Risultò logisticamente molto valida anche l'ubicazione nel fabbricato di S. Bernardino degli alloggi per le Guardie Municipali e per le Guardie del Fuoco e del magazzino degli attrezzi e delle

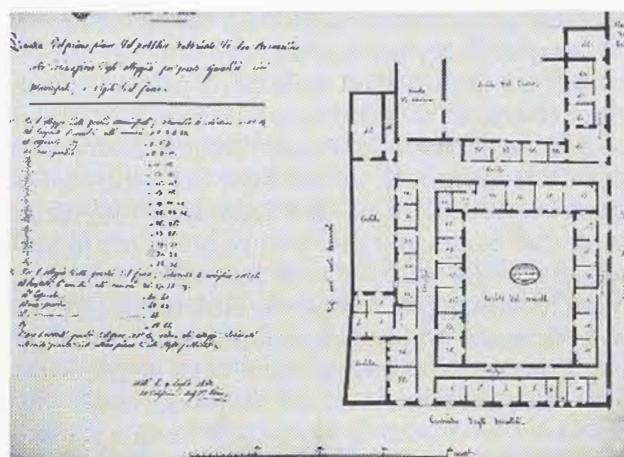


Fig. 1 - La Scuola di Musica e la distribuzione degli alloggi per le Guardie Municipali e per i Vigili del Fuoco al primo piano del fabbricato di S. Bernardino, in un disegno dell'architetto Valessina (1861); in: Archivio Storico del Comune di Asti (13/S/8).

trombe idrauliche per gli incendi. Questa scelta infatti migliorò senza dubbio il rudimentale servizio contro gli incendi, evitando i tempi morti dei movimenti degli uomini e degli attrezzi, con la collocazione degli utensili e degli addetti agli stessi nella medesima sede posta in una zona urbana centralissima, da cui qualsiasi altro punto della città era rapidamente raggiungibile. Due disegni, firmati dall'arch. Valessina e datati 9 luglio 1861, indicano la designazione degli alloggi nel Fabbricato di S. Bernardino per 14 Guardie Municipali (al primo piano) e per 18 Guardie del Fuoco (al primo ed all'ultimo piano) (figg. 1, 2).

Risulta invece un evento singolare l'istituzione di un macello in Asti (e proprio nel fabbricato di S. Bernardino) all'inizio dell'800 (1808), se si

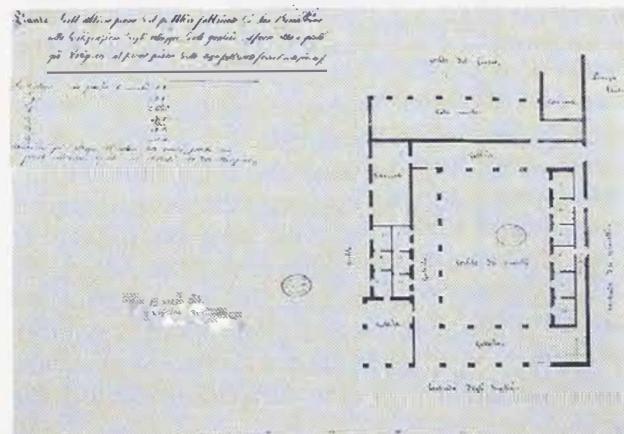


Fig. 2 - La distribuzione degli alloggi per le Guardie Municipali e per i Vigili del Fuoco all'ultimo piano del fabbricato di S. Bernardino, in un disegno dell'architetto Valessina (1861); in: Archivio Storico del Comune di Asti (13/S/8).

confronta questo provvedimento con la legislazione europea (il decreto napoleonico limitato alla sola Parigi è del 1810) ed italiana (le prime disposizioni risalgono al 1889), e con le date di istituzione dei macelli pubblici delle principali città italiane ed europee: basti pensare che nella vicina Torino si ebbe solo negli anni 1826-1827 l'istituzione di due inadeguati impianti pubblici per la macellazione. La comparsa in Asti di un macello, quando la maggior parte delle città non ne avvertiva ancora l'esigenza, è probabilmente da attribuire più che alla lungimiranza degli amministratori cittadini, all'astuzia del proprietario del fabbricato, che sfruttò la sua posizione di aggiunto del maire per dar corso a provvedimenti relativi ad un proprio edificio, assicurandosi una rendita duratura con l'erogazione del tributo cui i macellai, per disposizione municipale, non potevano sottrarsi.

L'abate Incisa, prezioso diarista astigiano, descrive minuziosamente il macello di Asti, evidenziando che esso svolgeva molte delle funzioni attribuite ai pubblici macelli ottocenteschi: la macellazione delle bestie, la conservazione e la vendita della carne [...] per tutti i macellai da carne bovina gentile e dei montoni ed agnelli, i quali si sono sottomessi di vendere e macellar ivi, dove i macellai per lire 60 annue hanno la bottega, e l'uso della ghiaccera all'occasione [...]], l'esazione dei tributi fiscali [...] una camera per gli octrois delle bestie macellate [...]], il controllo sanitario [...] altra camera per la police di detti macelli [...]])⁽¹⁾.

Il macello di Asti si sviluppava nell'ambito di uno dei due cortili dell'ex convento, quello più a sud e più lontano dal teatro, convertendo le celle e le stanze del convento nelle botteghe e nei locali accessori: Queste botteghe, che in tutto sono più di 12 compreso anche il macello per gli ebrei [...] (figg. 1, 2, 3)⁽²⁾). Tale struttura era quindi ispirata al modello «cellulare» o «francese», in cui ogni macellaio esigeva di usufruire di un proprio locale autonomo ed indipendente, simile alle botteghe prima disperse per la città, in cui eseguire liberamente ed isolatamente le operazioni di macellazione, sistema improntato all'individualismo più spinto e non suscettibile di un reale controllo, irrazionale e poco igienico, consentendo promiscuità e commistioni fra le carni nelle varie fasi di lavorazione; tuttavia la soluzione adottata ad Asti risulta una variante del sistema cellulare: una soluzione centripeta, con i locali e gli impianti gravitanti sull'unico cortile centrale dal quale era possibile controllarli, anche se in misura ridotta, soluzione

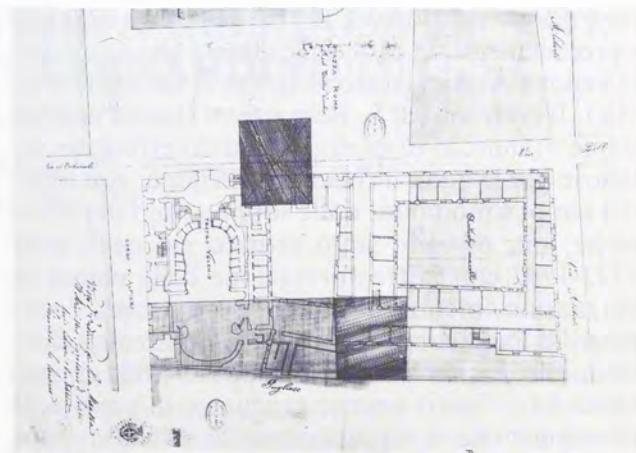


Fig. 3 - L'ex Convento di S. Bernardino prima della demolizione; in: Archivio Storico del Comune di Asti (M/20/112).

adottata, in forme più evolute, in alcuni macelli ottocenteschi (Perugia, Varese, Marsala).

Se il macello di Asti rispondeva sufficientemente alle finalità igieniche della lavorazione e conservazione della carne, non presentava invece le caratteristiche di conformazione e di ubicazione richieste per questo tipo di edifici pubblici, poiché si inseriva in un fabbricato preesistente e non realizzato per l'occasione, non suscettibile di espansioni e adeguamenti dimensionali, posto in un contesto già completamente edificato, al centro dell'agglomerato, lontano dal mercato del bestiame e da corsi d'acqua, utili allo smaltimento dei rifiuti al quale provvedeva invece una cloaca. Essendo inserito in una zona già completamente edificata, il macello non poté minimamente incidere sull'assetto urbano o condizionarne lo sviluppo, né dequalificare l'intorno con la sua presenza; anzi, paradossalmente, il macello, che per le altre città era un segno di tempi civili ed evoluti, ma da collocare lontano dal centro, ad Asti era invece contiguo ad un edificio prestigioso come il Teatro, ed affacciato alla piazza che, nei programmi degli amministratori, doveva diventare la più bella della città.

Il Macello era dotato anche di una ghiacciaia, quando molti macelli italiani ne erano ancora sprovvisti all'inizio degli anni '30 di questo secolo; per esempio il nuovo macello di Torino (1868) ne era privo: nel 1874 fu infruttuosamente avanzato un progetto relativo ad una ghiacciaia, ma solo nel 1899 fu installato un frigorifero nelle vicinanze dell'impianto. La ghiacciaia di Asti, benché rudimentale, doveva essere molto efficiente, poiché dopo il trasferimento del macello nel fabbricato della Mussa (1875), fu ancora utilizzata per altre lavorazioni e poi (dal 1890 al 1895) sostituì la ghiacciaia già inservibile del nuovo macello. Oltre alla realizzazione della ghiacciaia, altri interventi all'ex convento per convertirlo in macello fu-

⁽¹⁾ S.G. INCISA, *Locale de' Macelli di bovine e lanute*, in: «Giornale d'Asti», anno 1807, p. 97.

⁽²⁾ Ibidem.

rono relativi a modeste opere di impianti (*l'acquedotto esistente per luogo comune e la cloaca*), comunque carenti se si rilevava che *per mancanza d'acqua la località sarebbe sudicia ed infetta*. Ma nel complesso la conversione di una parte dell'ex convento in macello non comportò grosse trasformazioni radicali o snaturanti, mentre l'utilizzazione della chiesa come teatro (denominato successivamente Teatro Valpreda, San Bernardino, Cívico, Vecchio, Porcelli) generò sull'edificio preesistente un impatto molto più forte.

Al primo grosso intervento effettuato sull'edificio della chiesa negli anni 1811-1812 si può risalire integrando i disegni del complesso convenzionale prima della demolizione (figg. 3, 4) con la minuziosa descrizione dell'abate Incisa: il pavimento della chiesa, come il piano della piazza antistante, fu abbassato di *forse 24 oncie* per adeguarne il livello alla contigua Contrada Maestra⁽³⁾;

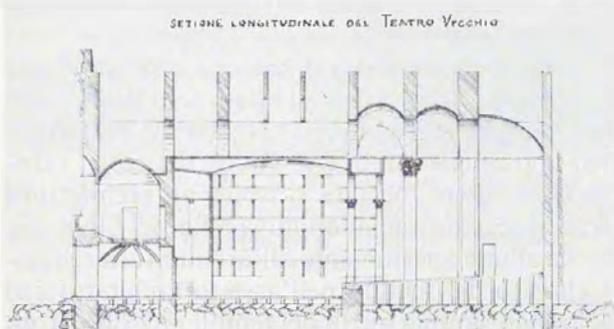


Fig. 4 - Sezione longitudinale del Teatro Vecchio di Asti; in: Archivio Storico del Comune di Asti (M/20/112).

nel coro e nel presbiterio fu ricavato il palcoscenico e nei *due terzi o forse tre quarti* della chiesa la platea intorno alla quale erano distribuite su quattro piani (di cui l'ultimo era detto «Paradiso») 67 logge larghe a sufficienza per quattro persone di prospetto (quelle di mezzo però più larghe)⁽⁴⁾.

Quindi, pur trattandosi di un adattamento e non di un intervento *ex novo*, il Teatro Valpreda (con pianta a campana, più logge sovrapposte e soffitto a concavità ribassata per migliorare l'acustica) si presentava compiuto, completo e ben attrezzato, soprattutto se confrontato con precari e semplicistici interventi coevi ed affini di riuso

⁽³⁾ S.G. INCISA, *Piazza di S. Bernardino si spiana*, in: «Giornale d'Asti», anno 1811, p. 47; S.G. INCISA, *Facciata di S. Bernardino principia abbassarsi*, ibidem, p. 91.

⁽⁴⁾ S.G. INCISA, *Invito per l'apertura del Teatro Valpreda*, in: «Giornale d'Asti», anno 1812, pp. 27, 28.

di edifici religiosi. Anche l'apparato decorativo era stato molto curato, con i parapetti dei palchi recanti i dipinti di figure e motivi floreali, mentre il plafond era foggiate a cupola con la scritta «Stat magni nominis umbra», allusiva all'Alfieri che nel sipario figurava innalzato dalla Fama e dalle Muse e fiancheggiato da motivi attinenti alle sue tragedie.

Nella trasformazione della chiesa, che subì interventi così radicali da non essere più leggibile nella *facies* del teatro, un particolare singolare è la rispondenza a modelli vecchi e già superati: il teatro si innestava sull'*iter evolutivo* della tipologia teatrale, ma retrocedendo di mezzo secolo e rifacendosi alla tradizione settecentesca dei Galli Bibiena. Questo è avvertibile nella riproposizione della pianta «campanulare» dei teatri bibieneschi (Teatro Filarmonico di Verona, Vecchio Teatro d'Opera di Bayreuth, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Scientifico di Mantova, Teatro dei Quattro Cavalieri a Pavia) (fig. 5), molto simile in particolare alla pianta del Teatro di Verona, poiché entrambe tozze e poco snelle, schiacciate e quasi appiattite alla sommità. Il modello a campana non ebbe seguito per la riconosciuta superiorità della pianta a ferro di cavallo: la sua applicazione in Asti negli anni 1811-1812 risulta pertanto atypica, se confrontata con le analoghe esperienze coeve in ambito italiano e, in particolare, piemon-



Fig. 5 - Chiesa nuova di S. Bernardino; in S.G. INCISA, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, appendice al vol. 31° del «Giornale d'Asti», anno 1806, ristampa fotolitografica del manoscritto, 1974, facciata 111.

tese, ma è forse da attribuire alla conformazione originaria della chiesa, vincolante per le scelte effettuate, così come la peculiarità singolare della parete curvilinea sul fondo del palcoscenico è probabilmente retaggio della chiesa, più che scelta intenzionale e motivata. Inoltre, ricordi bibieneschi appaiono anche nell'assetto dell'arcoscenico, realizzato secondo il modello bibienesco (applicato, a differenza della pianta campanulare, in molti teatri dell'Ottocento) con l'architrave sostenuto da due coppie di mensole ad arco e due coppie di lesene con capitello composito, non architravate fra loro, racchiudenti i palchi di proscenio) (fig. 4); oltre che nella rinuncia ad una qualificazione formale specifica (architettonica, dimensionale, decorativa) del palco d'onore, accentuando invece la sola ampiezza (e non l'altezza o la profondità) di tutti palchi della fila centrale (in alternativa al risalto del solo palco d'onore), come nei teatri bibieneschi di Bologna e di Mantova (figg. 3, 4).

Il Teatro Vecchio si svincola dalla tradizione dei Bibiena solo nella rinuncia ad individuare i palchi come compatti architettonici autonomi, rigidamente separati e distinti; infatti il Teatro Vecchio presenta in pianta (fig. 3) la fronte di ogni palchetto configurata come un tratto a curvatura identica a quella presentata in quel punto dal disegno complessivo della sala che, insieme agli altri palchi, contribuisce a definire, mentre in alto (fig. 4) la fascia continua del parapetto interrompe la partizione verticale dei palchi senza che questa sia arretrata ed in posizione subalterna rispetto a quella; solo la fascia del parapetto, decorata in funzione della scansione dei palchi, la sottolinea pittoricamente.

Se tipologicamente il Teatro Vecchio si ispira a modelli superati, maturo e ben risolto in forme allineate con le esperienze coeve risulta invece il rapporto teatro-città: il teatro si inserì nel contesto urbano non camuffandosi sotto un anonimo involucro, ma denunciando chiaramente il suo ruolo, qualificando l'intorno tramite la propria attrazione di polo gravitazionale la sequenza piazza - facciata - atrio ellittico comunicante con la bottega del caffè, la sala, le scale di accesso ai palchi. L'involucro esterno del teatro, che enfatizza l'ideale percorso di accesso dalla città, maturò solo molto tardi nella tipologia teatrale, significando un difficile ed irrisolto rapporto tra città e teatro, spesso accolto in edifici frettolosamente convertiti a quello scopo ed esternamente già plasmati, come accadde ad Asti, dove gli interventi alla facciata del Teatro avvennero in due tempi: negli anni 1811-1812 si operò in negativo, più per cancellare l'immagine della chiesa che per conferire l'aspetto di edificio teatrale, asportando le quattro colonne ai lati del portale, abbassando la facciata dal frontone alla sommità delle colonne, modificando la forma della finestra sovrastante il por-

tale, sopra la quale veniva aperta una nuova finestra (fig. 5). Solo nel 1828 (anno successivo all'acquisto da parte del Municipio) fu realizzata la facciata del teatro (figg. 6, 7), trattandosi di una spesa che forse il Valpreda non volle sostenere perché non necessaria né indispensabile al funzionamento del teatro e di cui solo il Municipio si fece poi carico: sopra il piano inferiore trattato a bugnato, quattro lesene sviluppate sull'altezza dei due piani superiori scandivano il corpo centrale, leggermente aggettante rispetto a quelli laterali; nell'interleseno centrale si apriva un balconcino in una nicchia con volta a cassettoni (soluzione simile a quella del Teatro D'Angennes di Torino) e negli interleseni laterali erano state ricavate due nicchie destinate ad accogliere le statue della Tragedia e della Commedia o delle rispettive Muse; il tutto era concluso da un attico povero ed austero, senza fregi, decorazioni o iscrizioni.

Il previsto apparato decorativo della facciata (le citate statue, il busto di Alfieri sostenuto dalla Fama, i motivi attinenti a tragedie alfieriane) fu ridotto in sede di realizzazione, all'apposizione dello stemma civico sopra il balcone centrale e alla decorazione in rilievo degli interleseni laterali con motivi simbolici ed allusivi al teatro. Il Teatro Civico appartiene dunque al filone dei teatri ottocenteschi la cui facciata si ispira all'architettura civile neoclassica, in alternativa all'altro filone che invece allude apertamente all'architettura religiosa classica del tempio nell'assetto architettonico (colonnati simili a quelli dei templi prostili e frontoni) e decorativo (fregio della trabeazione foggiato a triglifi e metope).

Dopo la facciata, plasmata negli anni 1828 e 1836, la Municipalità eseguì negli anni 1855-1856 altri consistenti interventi all'apparato decorativo del teatro come l'affresco del plafone, per il

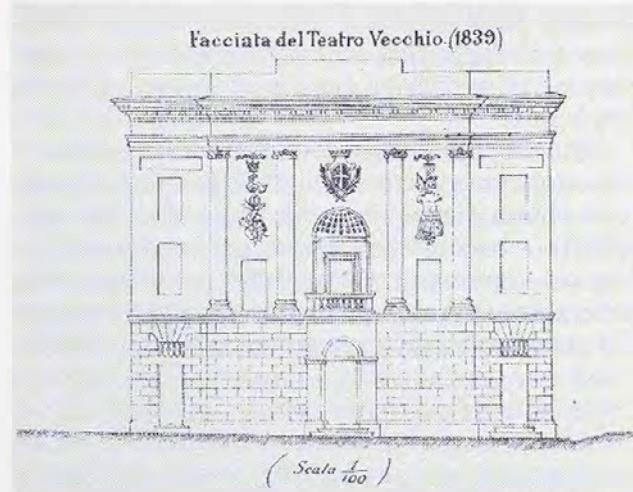


Fig. 6 - Asti: Facciata del Teatro Vecchio; in N. GABIANI, *La Chiesa ed il Convento di S. Bernardino in Asti*, Pinerolo, 1898.



Fig. 7 - Il Teatro Vecchio, in: *Album artistico della città d'Asti — 1878 — eseguito dal fotografo Vittorio Ecclesia con brevi illustrazioni di G.B. Longo ed E. Maggiora — Vergano, Asti, 1878.*

quale furono presentate tre soluzioni, così definite dal pittore: «a filetti», «alla renessans», «grande fazzoletto» (fig. 8) (5).

L'insieme di interventi operati sull'edificio teatrale in un arco temporale molto ampio (1811-1856), praticamente coincidente con la vita del teatro (1805-1863), secondo un divenire continuo, un modellamento permanente *in itinere*, dimostra l'attenzione dell'Amministrazione Municipale che pensava di mantenere l'ex complesso conventuale in sua proprietà, destinandolo a quell'uso specifico, ancora per molto tempo, mentre nel 1860 veniva inaugurato il nuovo Teatro Alfieri [costruito per sostituire il vecchio teatro, piccolo ed inadeguato, ma anche per consentire a facoltosi cittadini, e soprattutto agli ebrei astigiani usciti dal ghetto, l'accesso alla prestigiosa proprietà dei palchi (6)], condannando all'abbandono il Te-

(5) Il bozzetto, firmato Ivaldi Cissello e datato 1856, è reperibile presso l'Archivio storico del Comune di Asti (Cassettiera CII, Scomparto 1, Teatro).

(6) G. ARTOM, *I giorni del mondo*, Milano, 1981, pp. 147-154.

tro Vecchio, ed infine nel 1873, con sentenza giudiziaria, l'intero fabbricato fu venduto per espropriazione forzata al Prof. Porcelli, causando la graduale espulsione di tutte le varie funzioni che la Municipalità vi aveva ubicato.

Si rileva inoltre che, nelle varie forme di riuso, la trasformazione più radicale, fu subita dalla chiesa: il riuso del convento per esempio non comportò interventi snaturanti perché il dibattito relativo alla tipologia teatrale era, a differenza di quello dei macelli, molto più evoluto e maturo, e perché il teatro era un'impresa pregiata e qualificante per un'amministrazione municipale, più del macello, che tra l'altro era ubicato al S. Bernardino solo in via provvisoria, ma soprattutto perché la struttura cellulare del convento era felicemente funzionale all'assetto cellulare di un macello, alle piccole aule della Scuola di Musica, alle abitazioni delle Guardie Municipali e degli Spagnuoli. Così per la torre di S. Bernardino, già annessa al palazzo dei Marchesi Roero di Sciolze e S. Severino, poi trasformata in campanile della chiesa ed infine inutilizzata (se si esclude la valida ed inascoltata proposta municipale di convertirla in torre dell'orologio cittadino), nessuna forma di riuso poteva essere più congruente e qualificante dell'Osservatorio Astronomico, ivi ubicato dal Prof. Porcelli; relativamente alla chiesa, nessuna forma di riuso poteva essere più mirata della conversione da grosso contenitore per il culto a grosso contenitore per gli spettacoli, secondo una prassi ampiamente seguita anche oggi, ma caricata in quegli anni di sottili allusioni al teatro che surroga la chiesa, divenendo il tempio delle Muse ed il luogo sacro in cui si celebrano le arti.

Il riuso del S. Bernardino, finalizzato a funzioni tra loro eterogenee ivi ospitate sia in successione temporale che contemporaneamente, comportò una sorta di specializzazione funzionale dell'edificio che forse non ha riscontro nelle affini esperienze astigiane: infatti ciascuna parte del fabbricato ospitò le attività più compatibili e congruenti con la sua struttura, previi eventuali adattamenti. Il riuso, anche se pagato con le necessarie ed a volte snaturanti trasformazioni, fu per gli edifici religiosi astigiani garanzia di salvezza dalla demolizione in quanto inutili, dal degrado in quanto inutilizzati, da riusi di estremo ripiego, quasi prossimi al vuoto di destinazione, come la chiesa barocca di S. Giuseppe che è ora un magazzino; in particolare il riuso qualificato e qualificante del S. Bernardino fu uno dei più pregiati.

Dei diciannove edifici religiosi di Asti che tra il 1798 ed il 1802 persero la loro finalità ed utilizzazione religiosa, solo due — la Certosa di Valmanera ed il Convento dei Cappuccini — furono quasi subito e pressoché completamente demoliti; gli altri si salvarono perché in qualche modo recuperati a nuove funzioni. Talvolta la demoli-

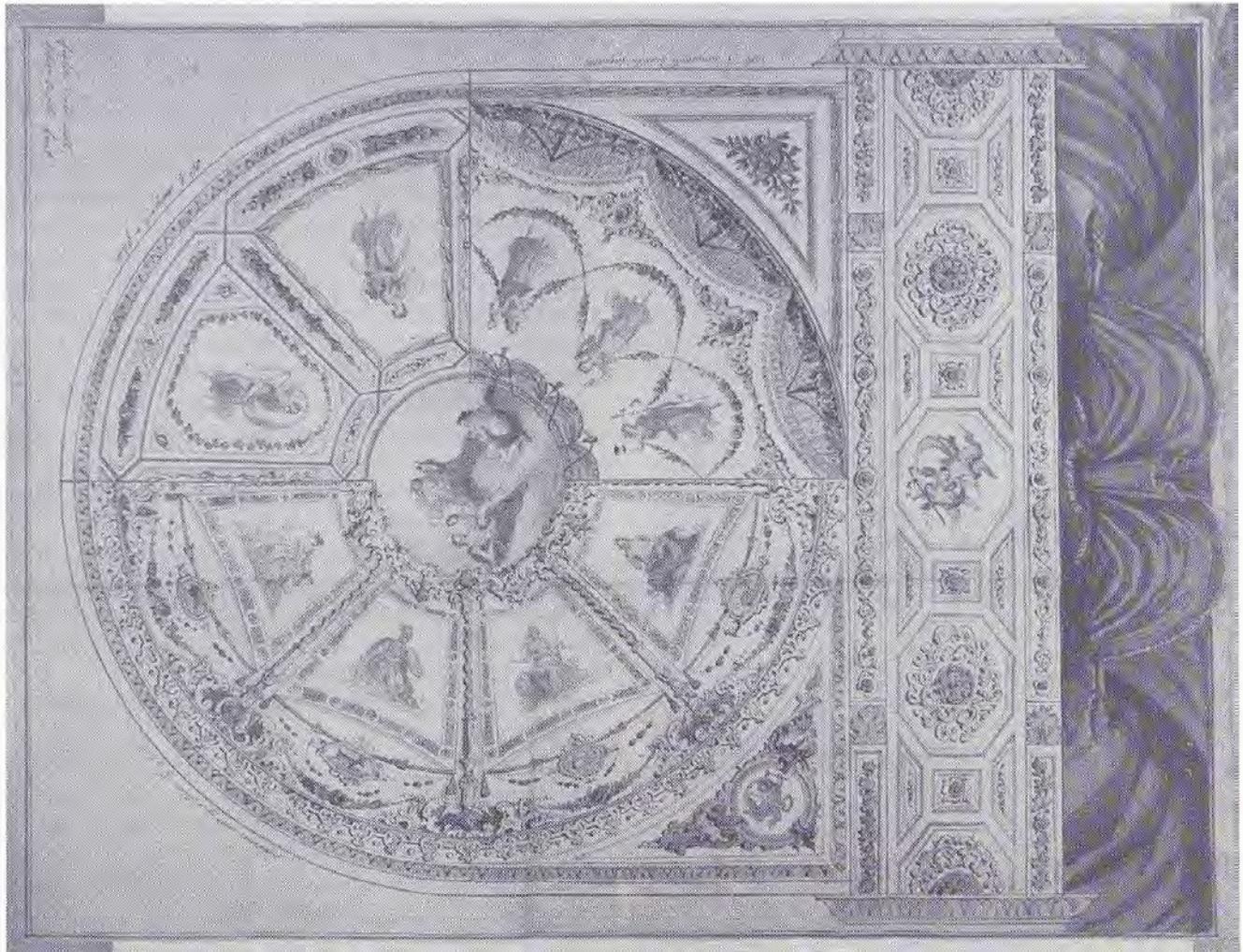


Fig. 8 - Bozzetto a china ed acquerello, firmato Ivaldi Cissello e datato 1856, per il soffitto del Teatro di S. Bernardino (opere non eseguite); in: Archivio Storico del Comune di Asti, Cassettiera C II, Scomparto 1, Teatro.

zione risultò semplicemente differita al momento in cui la funzione di recupero si esauriva, o trovava una migliore collocazione, o veniva posta in secondo piano da esigenze più pressanti. Il convento di S. Bernardino è ancora una volta paradigmatico: se per le varie e vitali funzioni ivi ospitate non fosse stato surrogato da altre sedi più o meno idonee, forse non sarebbe stato demolito alla fine dell'Ottocento nell'ambito del progetto di realizzazione dell'ampio e qualificato spazio urbano di piazza Roma. La demolizione del S. Bernardino fu quindi solo differita di circa un secolo, e questo aiuta a mettere a fuoco il significato di questa esperienza di riuso, non intenzionalmente specialistico, mirato, funzionale alla precedente conformazione ed alla futura conservazione dell'edificio, duplice obiettivo raggiungibile potenziandone, ma anche rispettandone le valenze intrinseche e latenti; e il riuso del S. Bernardino, come il riuso degli altri edifici religiosi astigiani, escludendo solo gli esempi più recenti, non poteva che essere conce-

pito in questi termini, come un riuso elementare, primario, storico, in quanto configurato, proprio a causa delle motivazioni contingenti che lo generarono, come una prassi quotidiana e spicciola, destinata a passare sotto silenzio, privata della fama e del valore dell'eclatante intervento *ex-novo*; un riuso privo di autentiche attenzioni conservative per il passato dell'edificio, in quanto funzionale e finalizzato esclusivamente al suo futuro, e motivato dalla convinzione che il patrimonio materiale fosse proprietà esclusiva ed assoluta della generazione che lo ereditava con la facoltà di disporne liberamente. Il riuso fu quindi per un primo e lungo periodo un'arma a doppio taglio, in quanto funzionale contemporaneamente e antiteticamente alla conservazione ed alla trasformazione, a volte snaturante e poco rispettosa dell'edificio originario: fu uno strumento mal dosato ed involontario di conservazione. Solo in tempi recenti il riuso viene ridefinito mediante il ciclo chiuso: recupero grazie alla conservazione, conservazio-

ne tramite il riuso. Quindi un riuso funzionale contestualmente al futuro dell'edificio insieme a e per mezzo del recupero del suo passato si trasforma da strumento di conservazione casualmente provocata ma non intenzionalmente voluta, in metodologia di tutela cosciente e mirata: non piatta e supina acquiescenza all'accettazione del preesistente, né strumentalizzazione assoluta del medesimo a nuove esigenze, ma frutto di un delicato equilibrio tra storia e progetto.

Alla luce di queste considerazioni sull'evoluzione del riuso (dal citato riuso primario, al riuso che consente e promuove la leggibilità storica dell'edificio contestualmente al suo attivo inserimento nel ciclo degli edifici utili, vivi e vitali, fino al riuso concepito come pregiata metodologia operativa strutturale ed autonoma), l'embrionale opera di schedatura di edifici religiosi astigiani riutilizzati non si configura come la sterile cronaca di un

discorso chiuso in quanto relativo a ciò che in passato si decise e si operò, poiché il discorso è ancora vivo ed aperto: le trascorse esperienze di riuso, se esaminate criticamente, possono insegnare molto e guidare in analoghe scelte presenti e future. Infatti tra le ventuno esperienze esaminate in Asti alcune possono servire da modello, in quanto correttamente condotte e finalizzate alla conservazione ed al riciclaggio dell'edificio. Altre esperienze (come l'ex monastero del Gesù, detto anche Michelerio) sono tuttora in corso e per esse si tratta di decidere come attuarle. In altri casi, come la Chiesa di S. Giuseppe, la Chiesa di S. Michele ed il «Casermone», ossia l'insieme dell'ex Convento del Carmine e dell'ex Monastero di S. Anna e S. Spirito, è necessario reperire urgentemente una soluzione di autentico riuso che salvi queste testimonianze del passato dal degrado e dal deleterio vuoto di destinazione.

ISOLATO DI SAN DOMENICO ANALISI DI UNA SINGOLARE PREESISTENZA NEL CENTRO STORICO DI TORINO, FINALIZZATA AD UN ORIENTAMENTO PROGETTUALE DI RECUPERO

Silvia GRON

Relatore: Agostino MAGNAGHI

Anno accademico 1985-1986

Esprimere e sviluppare delle ipotesi di progetto di ristrutturazione e rifunzionalizzazione, e formulare un progetto compatibile alla tipologia delle cellule e risolutivo qualitativamente al problema ormai predominante del degrado architettonico, sono state le finalità del lavoro svolto, di ricerca e di studio, sull'isolato S. Domenico. Lo strumento utilizzato per indirizzare delle scelte progettuali, è l'interpretazione critica della realtà e degli avvenimenti storici che hanno plasmato l'oggetto nel corso dei secoli. Le scelte progettuali che escludono una riqualificazione a tassello, ma agiscono per una ristrutturazione complessiva legata alla dimensione urbana, si pongono in relazione alle reali potenzialità di riuso del manufatto e alle sue rigidezze, elementi che (...) non sono tutti contenuti nella sola struttura morfologica e funzionale, ma sono anche intrinseci ad un patrimonio consolidato⁽¹⁾.

Il percorso effettuato⁽²⁾ nell'accostarsi al complesso architettonico di S. Domenico, si è delineato affrontando simultaneamente due diverse strade, per poi effettuarne una mediazione: la prima formata da un attento esame della realtà tramite uno scrupoloso rilievo (localizzativo, dimensionale, tipologico) dell'intero ambito considerato; la seconda costituita dalla raccolta, dalla lettura e dall'approfondimento della documentazione storica. Il rilievo dello stato attuale è stato svolto cercando di far emergere le problematiche dei manufatti con le loro incongruenze, in modo da (...) smontare ed analizzare con il pensiero l'edificio nelle varie parti che le compongono per capire bene le ragioni del perché e del come esso sia stato realizzato proprio così e non diversamente e per evitare di cancellare per non averle comprese, fasi o parti che

invece sono essenziali alla sua comprensione⁽³⁾. La seconda via percorsa si è sviluppata a supporto delle ipotesi interpretative e critiche alla concatenazione dei fatti storici e si è concretizzata rac cogliendo in modo corretto e ordinato tutti quegli elementi necessari alla conoscenza dell'oggetto d'indagine.

La documentazione storica formata dall'insieme delle fonti archivistiche e bibliografiche è stata suddivisa in sezioni storiche per una immediata lettura e per evidenziare i momenti più importanti di formazione e di trasformazione dell'organizzazione spaziale dell'isolato. L'analisi comparata fra documentazione storica e realtà rilevata ha delineato l'ipotesi filologica della formazione del complesso edilizio e della sua consistenza, permettendo di individuare le permanenze d'impianto, la successione delle fasi costruttive e gli interventi di stratificazione edilizia avvenuti nel tempo, ma soprattutto facendo emergere la strutturazione compositiva originaria in parte destrutturata costituita da assi, percorsi, visuali, accessi, polarità e rigidezza d'impianto, mettendo in luce come le modificazioni di organizzazione spaziale e distributiva hanno nel corso dei secoli snaturato l'idea progettuale originaria. A questo punto si attua l'ultima fase che avvia a nuovi orizzonti: (...) redigere un progetto di recupero a partire dalle valutazioni dei principi ordinatori, strutturati in un insieme di entità particolarmente efficaci a rappresentare rapporti, configurazioni, trame fisiche, di un modello analogico-spaziale. Tale modello viene desunto dalle tracce, dalle visuali, dagli assi, dai rapporti dimensionali, che sono stati all'origine dell'impianto progettuale storico, e che costituiscono stimolanti indicatori di progetto di recupero⁽⁴⁾. I dati emersi dall'ipotesi filologica di-

⁽¹⁾ V. COMOLI MANDRACCI, P. TOSONI, *La città ineguale: tipologie microurbane e tipologie edilizie nel centro storico di Torino*, in: *Centro storico Città e Regione. Idee ed esperienze di risanamento. Confronto sui problemi di Torino*, Milano, Franco Angeli, 1978.

⁽²⁾ L'iter metodologico seguito nell'affrontare le tematiche storiche e progettuali sviluppa le tesi svolte dal Dipartimento Casa-Città, Politecnico di Torino, in occasione del progetto per il Castello del Valentino; *Il Valentino. Sintesi storica e metodologica per il progetto*, Torino, Celid, 1986.

⁽³⁾ C. PALMAS, *Proposte per un'analisi metodologica di edifici storici. Due esempi: Il Santuario di Vicoforo; il Palazzo Carignano*, in: I. RICCI MASSABÒ, *Lezioni di metodologia della ricerca storica*, Torino, Celid, 1983.

⁽⁴⁾ A. MAGNAGHI, Gli indicatori conseguenti all'analisi come strumenti per la progettazione, in: *Il Valentino...*, op. cit., p. 27-28.

vengono così *indicatori di progetto* suggerendo al progettista dove agire per ricreare il modello di funzionalità originario ma lasciandolo libero di operare con creatività.

SINTESI ANALISI STORICA

L'analisi storica si è delineata tramite la lettura della documentazione archivistica con l'apporto bibliografico, ed è stata suddivisa in cinque sezioni storiche.

1^a sezione storica: la preesistenza, dalle origini al 1725.

L'isolato di San Domenico posto all'interno dell'antica «Città quadrata» torinese (sede del castro romano) e compreso fra le vie Milano, Santa Chiara, Bellezia e San Domenico, deve la sua denominazione toponomastica all'insediamento del 1260 dei Padri Domenicani per opera di Frate Giovanni (padre proveniente dal San Eustorgio di Milano). L'ordine dei Padri Predicatori, fondato nel 1216 da Domenico di Castiglia, sostenne all'interno della vita cittadina la lotta contro i movimenti eretici allora sorti (cattari, pàtari, albigesi). La localizzazione del loro convento posto vicino all'antica piazza delle Erbe non è casuale, infatti la piazza era anticamente sede del mercato, luogo dove confluiva la popolazione della città e dove i Padri Domenicani potevano svolgere il loro apostolato con maggior efficacia.

Le costruzioni e le trasformazioni svolte all'interno dell'isolato fra il XVI e il XVIII secolo furono numerose e tutte ampiamente descritte da Padre A. Torre in una Cronaca del 1780. L'unica testimonianza ancor oggi esistente, dal continuo abbattimento e ricostruzione di case da reddito poste all'interno dell'isolato, è la casa confinante con la piazza della Chiesa, edificata nel 1593 ed oggetto di permuta con i Padri Inquisitori nel 1668 divenendo sede del S.to Officio dell'Inquisizione. Nel XVIII secolo l'isolato si rinnova completamente con la riedificazione (1701) della parte di chiostro sito all'interno dell'isolato e (...) nell'anno 1724 trovandosi la fabbrica del convento in cattivo stato in minacciante rovina, (...) si determinò di rifabbricare tutta l'Isola del Convento, della quale fu formato un nuovo disegno dal sig. Ingegnere Planterj, stato approvato dal R.mo Generale dell'Ordine, con proibizione di variarlo (...).

(³) L'edificio costruito ex-novo su disegno dell'ing. Planterj verrà chiamato «Fabbrica di S. Domenico» come riporta il Registro dell'Archivio del convento di San Domenico di Torino 1780, manoscritto originale del M°R° Padre Lettore ALBERTO TORRE DA TORINO, Torino, 1780, Archivio storico Padri Domenicani, piano II, scaffale 2, n. 8, alla voce «Fabbrica del Convento e delle case adiacenti nel 1725 e 1728» alla pag. 115.

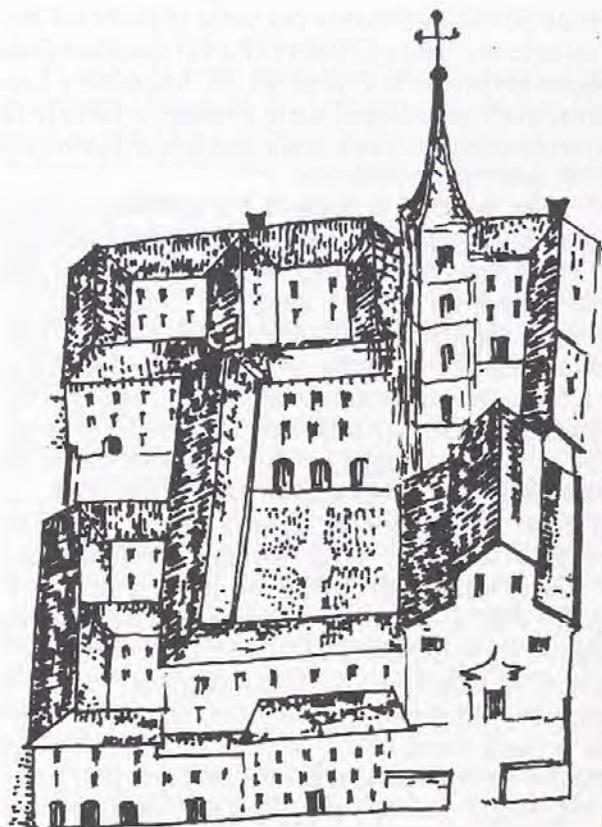


Fig. 1 - L'isola di S. Domenico nel XVII sec. (Theatrum Sabaudiae tav. 1 - 16a).

2^a sezione storica: il progetto planteriano, dal 1725 al 1798

Dal giugno 1725 hanno inizio i lavori di costruzione della nuova «Fabbrica di S. Domenico» con la demolizione di tutti gli edifici posti lungo la via Bellezia e la via San Domenico escluso quello situato nella piazzetta della Chiesa la cui proprietà è definita da una convenzione stipulata nel 1725 fra Domenicani e Inquisitori a vantaggio di questi ultimi. Mentre nella parte ovest dell'isola era attivo il cantiere della «Nuova Fabbrica», nel 1729 il Regio Biglietto del 29 aprile emanato da SS.R.M. Vittorio Amedeo II disponeva l'intervento di rettilineamento della Contrada di Porta Palazzo e il Manifesto del Vicario del 4 maggio 1729 rese attivo il progetto di rettifica redatto dall'Arch. Filippo Juvarra (⁶). L'isola di San Domenico

(⁶) Regio Biglietto del 29 aprile 1729 emanato da SS.R.M. Vittorio Amedeo II, Manifesto del Vicario di Torino del 4 maggio 1729, in: DUBON FELICE AMATO e altri, Raccolta per ordine di materie delle leggi, provvidenze, editti, manifesti, ecc. pubblicati dal principio dell'anno 1681 sino agli 8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della Real Casa di Savoia per servire di continuazione a quella del Senatore Borelli, Torino, Stamperia Diverse, 1818-1869, libro VIII, titolo XXIII, Provvedimenti Edili.

venne perciò interessata per tutta la parte est sull'attuale via Santa Chiara nella formazione della piazza antistante la Chiesa dei SS. Maurizio e Lazzaro, ma l'attuazione, sorte comune a tutte le ri-strutturazioni su vasta scala previste a Torino nel '700, non fu immediata.

Solo nel 1765 a causa di un incendio divampato nella bottega Anglesio (spezziale) causando la distruzione degli edifici retrostanti ed adiacenti alla Chiesa sul lato est, fu decisa l'immediata ricostruzione affidando il progetto all'Arch. V. Gallo che seguì le indicazioni juvarriane, dopodiché l'edificio fu acquistato dal sig. Luigi Anglesio farmacista già abitante nella casa. L'intervento di rettifica coinvolse anche la Chiesa che nel 1766, per poter allargare la sezione stradale della contrada di Porta Palazzo (via Milano) a metri 11,50, si vide abbattere parte della navata laterale destra.

La «Fabbrica di San Domenico» viene ultimata nel 1780 e la sua costruzione avrebbe dovuto seguire il progetto del 1724 dell'ing. Planterj, un disegno attribuitogli mette in evidenza l'idea progettuale originaria: in particolare la manica esterna esposta verso la via Bellezia e la via San Domenico è nettamente separata dal resto dell'isolato mediante un muro longitudinale che la percorre ininterrottamente, inoltre l'uguale destinazione dei locali (botteghe) crea un anello di chiusura al Convento. Per di più si può notare che il progetto riguardava anche l'ala interna al Chiostro la cui mancata realizzazione giustifica il diverso orientamento dello stesso rispetto al cortile centrale nonché l'incongruenza architettonica di innesto tra il Convento e l'edificio di via Bellezia.

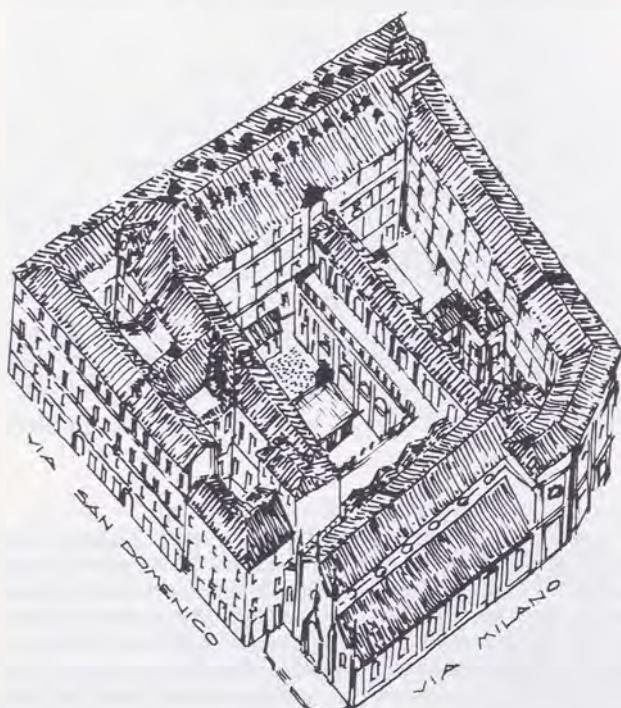


Fig. 2 - Consistenza attuale dell'isola di S. Domenico.

3^a sezione storica: il periodo francese 1798-1814

Nel 1798 la Città di Torino fu politicamente sottoposta al dominio dei francesi. Tra il 1800 e il 1801 il nuovo governo dispone la confisca dei beni immobili degli Ordini religiosi soppressi; tale decisione coinvolge anche il Convento di San Domenico, le cui proprietà vengono assegnate all'Ospedale de' Pazzarelli e all'Ospizio di Maternità per garantire ai nuovi intestatari un reddito annuo (⁷).

4^a sezione storica: periodo della restaurazione 1814-1825.

L'anno 1814 segna la fine del regno napoleonico e con il ritorno di SS.R.M. Vittorio Emanuele I il Convento viene riaperto (1822). L'assegnazione definitiva dell'intero isolato avviene nel 1825 tramite Regio Biglietto, esclusa la casa Anglesio che in seguito alla morte dell'acquirente originario vide la successione dei figli dello stesso, i quali frazionarono l'edificio in due unità.

5^a sezione storica: periodo di formazione dell'Unità d'Italia 1825-1865 e l'avvento della proprietà privata.

I Padri Domenicani al loro rientro affittano a privati gli edifici di loro proprietà, nei quali non verranno più svolte le precedenti attività di formazione culturale e teologica. Per questo uso svolto esclusivamente a fonte di reddito, le proprietà a loro mani vennero coinvolte nell'incameramento di beni decretato dalla legge Cavour del 1855 disponendo il passaggio di proprietà dalla Cassa Ecclesiastica al Demanio dello Stato. Nel 1864 il Genio Civile prepara la documentazione definitiva e la stima dei beni per effettuarne la vendita a privati tramite asta pubblica. I signori Piovano acquistano il fabbricato nell'agosto del 1866 e dopo tre anni lo frazionano in due unità: la prima con affaccio su via Bellezia verrà nel 1934 acquisita dall'Ospedale San Giovanni tramite disposizioni testamentarie, ma con la legge del 1980 riguardante la soppressione degli Enti di carattere pubblico la proprietà decadra a favore del Comune di Torino. La seconda parte del fabbricato esposta su via San Domenico perde la sua unitarietà già nei primi anni del '900 con il frazionamento della proprietà in alloggi e la vendita a privati.

Gli edifici costituenti l'isolato dai primi anni dell'800 vengono destinati a contenere una residenza molto varia e mutevole; la manica centrale (asse compositivo dell'intero edificio) viene tagliata ed inglobata nei nuovi alloggi che nel corso del se-

(⁷) A conclusione della terza sezione storica sono riportate nella tesi, due schede riguardanti le proprietà dell'Ospedale de' Pazzarelli e dell'Ospizio di Maternità acquisite dalla loro fondazione all'800.

colo si sono adattati progressivamente, per quanto possibile, alle esigenze abitative moderne, con l'inserimento di servizi igienici interni ed esterni al fabbricato e con modifiche distributive che hanno sconvolto completamente l'impianto originario. Anche l'area dell'antico chiostro (polo di centralità interno all'isolato) viene destrutturata da frazionamenti ed inserimenti di bassi fabbricati, ma soprattutto dall'esclusione di collegamenti con l'ala conventuale.

CONSIDERAZIONI SUI CARATTERI TIPOLOGICI DELLE CELLULE E SULLA FUNZIONALITÀ DELL'ISOLATO⁽⁸⁾

L'immagine attuale dell'isolato San Domenico è composta da quattro parti ben distinte fra loro:

- la Chiesa e il campanile, d'impianto medievale con un'ala conventuale interna in cui ritroviamo un residuo del porticato dell'antico Chiostro;
- la casetta antistante la piazza della Chiesa di S. Domenico; costruita nel 1593 e sede del S.to Officio dell'Inquisizione fino al 1800;
- il «Fabbricato di S. Domenico» progettato nel 1724 dall'ing. G. Planterj e realizzato fra il 1725 e il 1780;
- la casa della famiglia Anglesio, progettata dall'Arch. V. Gallo nel 1765.

L'edificio ad angolo posto fra la piazzetta ribassata della Chiesa e la via S. Domenico è a tre piani fuori terra e conserva i caratteri di matrice medievale modificati solo in parte dalla demolizione parziale avvenuta a causa dell'inserimento del palazzo planteriano. Il frazionamento della proprietà per un utilizzo residenziale *per piano*, e non più *per cellula* come avveniva in passato, giustifica la modifica del sistema distributivo da un uso interno con ingresso dal Chiostro (attraverso la porta campanello), al percorso: androne - cortile - vano scala - ballatoio. Il mancato inserimento di questo edificio nel progetto di ristrutturazione che ha coinvolto l'isolato nel 700, non esclude che si prevedesse il suo abbattimento in epoche successive e la sua immediata ricostruzione conservandone l'impianto (filo stradale e larghezza di manica verso via, riconfermati già nel

palazzo di San Domenico) a completamento dell'idea progettuale planteriana.

Il palazzo settecentesco di San Domenico che si sviluppa lungo la via Bellezia e la via San Domenico con breve affaccio sulla via Santa Chiara è composto da 4 piani fuori terra ed il suo aspetto esteriore risponde a pieno ai caratteri di casa con prevalente destinazione da reddito. Un'indagine più attenta del manufatto, contraddistinto da una distribuzione a tre maniche, evidenzia numerose incongruenze che portano a definire qual era realmente l'organizzazione spaziale dell'isolato nel momento in cui venne ideato.

L'esistenza di uno scalone e di locali aulici posti lungo la manica interna verso l'antico Chiostro senza che ciò venga intuito dall'esterno, la presenza di più vani scala con accesso diretto dalla via a servire la manica esterna con il piano mezzanino, e la differenza fra le decorazioni della cortina esterna molto austera e quella interna studiata con sobrietà, rivelano un utilizzo differenziato fra le tre maniche. La manica interna e quella centrale, quest'ultima segnalata all'esterno da un timpano posto a coronamento della facciata verso via S. Chiara, vengono progettate per un uso esclusivo da parte dei Padri Domenicani, mentre è la manica esterna distributivamente indipendente dalle prime due ad essere destinata alla residenza. A chiusura di questa cortina perimetrale si ritrova la casa della farmacia Anglesio posta su via S. Chiara, a cinque piani fuori terra con distribuzione a manica semplice. L'edificio (quinta scenografica) segue le indicazioni redatte dall'Arch. Juvarra per il rettilineamento della via Milano del 1729, in attuazione del programma settecentesco di ristrutturazione della Città vecchia. L'anello formato dalla casa Anglesio, dalla manica su via del Palazzo San Domenico e dalla casa della piazzetta di S. Domenico, è caratterizzato da un uso prevalentemente esterno e chiude nel suo interno un'area più privata, quella conventuale, le cui *regole* ne stabiliscono l'organizzazione.

INDICATORI DI PROGETTO E PROPOSTA D'INTERVENTO

Lo studio sulle stratificazioni edilizie, sovrapposizione della documentazione storica sul rilievo dello stato attuale, ha messo in evidenza la funzionalità spaziale e organizzativa del manufatto originario, fornendo chiare indicazioni d'intervento.

Il progetto restituisce al fabbricato di San Domenico la sua duplice destinazione originaria, diversificando la manica rivolta verso via Bellezia e San Domenico da quelle interne; infatti mentre la prima rimarrebbe utilizzata dalla residenza, nelle altre verrebbe previsto l'inserimento di un'attivi-

⁽⁸⁾ Il riconoscimento di tipologie edilizie nel nucleo antico di Torino, in: CITTÀ DI TORINO, UFFICIO TECNICO DEI LL.PP., Piano Regolatore Generale (L.R.S.12.1977 n. 56 art. 15), Progetto Preliminare, Comune di Torino, 1980, allegato a 4, *Specificazioni di Piano per il nucleo centrale*.

A. MAGNAGHI, P. TOSONI, *La Città Smentita, Torino: ricerca tipologica in ambiti urbani di interesse storico*, Torino, Designers Riuniti, 1988.

tà pubblica qualificata unitaria compatibile con la presenza di un Convento (Museo, Biblioteca, Galleria d'arte,...). La differenziazione di uso viene garantita dal ripristino della separazione muraria fra le due parti dell'edificio, e riattivando il percorso interno all'isolato che si sviluppa lungo il Chiostro e la Galleria Centrale del fabbricato di San Domenico con ingresso dalla piazzetta della chiesa e da via Santa Chiara, utilizzando per i collegamenti verticali l'aulico scalone di via Bellezia 14.

Nelle tavole progettuali allegate alla tesi vengono evidenziate le parti in demolizione e in costruzione per restituire all'isolato la sua funzionalità originaria, dopo aver verificato per la parte residenziale e commerciale la reale capacità inseriativa ed inseriti per l'intero complesso i servizi necessari (custodia, ascensori, bagni). Vengono anche individuati gli spazi di recupero aventi ampia suscettività di trasformazione: è il caso dell'area risultante dal mancato innesto fra la parte di edificio di via Bellezia e l'ala conventuale interna, in cui l'espressione creativa può svilupparsi senza limiti.

DOCUMENTAZIONE STORICA

La documentazione storica consultata e raccolta nell'appendice della tesi in cui, a capo di ogni singolo documento, vi è un commento esplicativo che lo introduce alla lettura viene qui a seguito riportata seguendo la suddivisione per sezioni già adottata per l'analisi storica.

Prima sezione storica, dalle origini al 1725

Registro dell'archivio del convento di San Domenico di Torino 1780, manoscritto originale del M° R° Padre Lettore Alberto Torre da Torino, Torino, 1780, Archivio storico Padri Domenicani, piano II, scaffale 2, n. 8 (alle voci: Case del Convento, Casa dell'Inquisizione, Casa incendiata, pp. 97-119).

CARLO MORELLO, Torino (1656), Biblioteca Reale, *Manoscritti Militari*, 178, f. 15 v. e f. 16 r contenuta in: *Avvertimenti / sopra le Fortezze / di S.R.A. / del Capitano / Carlo Morello / Primo Ingegnier / ex Logotenente / Generale di / Sua Arteglier / MDCLVI*, manoscritto.

Rilievo secentesco del piano terreno del convento di San Domenico, Torino (seconda metà sec. XVII), Archivio di Stato Sezioni Riunite, *Tipi Sezione II*, disegni, n. 7.

Theatrum statum regiae celsitudinis sabaudiae ducis, pedemontii principis, cypri regis. pars I, exhibens pedemontium, et in eo augustam taurinorum e loca viciniora. Pars altera, illustrans sabaudiam, et caeteras ditiones priore parte derelictas, Apud Haeredes Ioannis Blaeu, Amstelodami, *MDCLXXXII*, 2 tomi, tav. 1, 16a.

Seconda sezione storica, 1725-1798

GIACOMO PLANERI, *Progetto dell'angolo Sud Occidentale del Convento San Domenico*, Torino (1725), Archivio di Stato Sezioni Riunite, *Tipi Sezione II*, reg. 6b, disegni, cart. 352 bis, c. 7.

Convenzione tra i Padri Domenicani e i Padri Inquisitori relativa al Convento di San Domenico, Torino, 14 agosto 1725, Archivio di Stato Sezioni Riunite, *Tipi e Sezione II*, disegni, n. 10.

FILIPPO JUVARRA, *Progetto di rettilineamento della contrada di Porta Palazzo*, Torino, 3 maggio 1729, Archivio storico del Comune, *Carte Sciolte*, n. 1550.

Copia della carta dell'interno della / Città di Torino / che comprende ancora il Borgo di Po, Torino (1760-1770), Archivio di Stato, Corte, *Carte topografiche per A e B*, Torino, n. 16.

ANT. VITTORIO GALLO, *Figura regolare di parte dell'allineamento di contrada che da Porta Palazzo / tende alla piazza delle erbe e della contrada che dal medesimo / allineamento diramandosi tra la fabbrica nuova dell'Ill.mo Sig.r / Marchese Mejner di Villanova e la piazzetta della Chiesa di San Domenico / tende alle orfanelle*, Torino, 1769, Archivio storico del Comune, *Tipi e Disegni*, cart. 39, dis. 29.

Piano delle contrade che principiando per una parte da quella di / Dora Grossa si protendono sino alle carceri delle Torri, e per altra parte dalla Piazza S.n Giovanni / sino alla contrada che dalla pubblica torre della città tende sino alla / Porta Palazzo inclusamente colla divisione delle case dei sig. proprietari confrontanti, Torino (anteriore 1785), Archivio storico del Comune, *Tipi e Disegni*, rot. 12/B.

IGNAZIO AMEDEO GALLETTI, *Pianta geometrica della reale città e cittadella colla loro fortificazione del 1790*, Torino, 1790, Archivio storico del Comune, *Tipi e Disegni*, 64-2-13.

Terza sezione storica, 1798-1814

Decreto 23 germile IX (13 aprile 1801)

Arrêtes et règlements concernants la commission administrative des hopitaux, hospices civils et autres établissements de bienfaisance existants dans la commune de Turin, suivis d'un rapport à l'administrateur général et par deux états de recette et défense pour les années X et XI. Decreti e regolamenti riguardanti la commissione amministratrice degli ospedali, ospizi civili ed altri stabilimenti di beneficenza esistenti nel comune di Torino. Unitamente ad un rapporto all'amministrazione generale con due stati attivi e passivi per gli anni X e XI, Torino, 1803.

Département du Po / Arrondissement communal et canton de Turin / Plan géométrique / de la commune de Turin/ levé en exécution de l'arrêté du gouvernement / du 12 brumaire an II / terminé le 12 nivose an XIII, Torino, 1805, Archivio di Stato Sezioni Riunite, Ministero delle Finanze, Catasto Francese, Fg. 13.

IGNACE GAVUZZI, *Maison de St. Dominique Section de la Doire canton 19 portes 457-458-459-378-379-380*, Torino, 19 marzo 1807, Archivio di Stato Sezioni Riunite, Archivio Regie Finanze, Governo Francese, mazzo 802, rosso.

Convento di San Domenico, Conventi soppressi, Torino, 1799-1813, Archivio storico del Comune, *Carte del Periodo Francese*, cart. 83, fasc. 1-28.

Quarta sezione storica, 1814-1825

GAETANO LOMBARDI, *Figura regolare dell'isola di San Domenico con pianta geometrica dei fabbricati appartenenti al Regio Ospedale dei Pazzarelli ed all'Ospizio della Maternità nonché della porzione / di fabbricati attinenti alla chiesa di*

San Domenico stata assegnata alli religiosi, Torino, 1819, Archivio Storico del Comune, Carte Sciolte, n. 828.

Ricorso della città al sovrano in cui rilevando che trovasi quasi nell'impossibilità di provvedere all'istruzione elementare stante la cessione del convento del Carmine ai Gesuiti, chiede l'assegnazione in compenso di locali nei conventi di San Francesco, San Domenico e di San Soltore e la dispensa dal pagamento del canone di L. 12.000 annue relativo alla cessione dei terreni delle fortificazioni, Torino, 1819, Archivio storico del Comune, Carte Sciolte, n. 639.

Fogli catastali, Torino, 1816-1819, Archivio storico del Comune, Atti dell'Archivio Comunale, sezione Catasti, Sezione Dora, Isola n. XIX.

Ripartizione parcellare dei singoli isolati costituenti la zona urbana racchiusa nella cinta delle fortificazioni, Sezione Dora, Isola San Domenico n. XIX, Torino, 1822, Archivio storico del Comune, Atti dell'Archivio Comunale, Sezione Catasti.

Convento di San Domenico, Torino, 1293-1825, Archivio di Stato, Materie Ecclesiastiche, Regolari in genere per Corporazione A e B, Torino, mazzo 3, 8ff e 2 p.

ANDREA GATTI, Carta geometrica / della Real Città di Torino e sue adiacenze / colle divisioni parziali di ciascheduna proprietà / Dedicata / all'inclito Corpo Decurionale / sotto i cui auspicii è stata formata ed intagliata / dall'umilissimo ed ossequiosissimo servitore / Geometra Andrea Gatti nell'anno 1823 / con privilegio di SS.R.M., Torino, 1823, Archivio storico del Comune, Tipi e Disegni, rot. 5/D.

Topodexia / della / città di Torino / per rintracciare facilmente / le vie, le piazze, le case ecc. / Torino, per Alliana e Paravia, 1825, Archivio Storico del Comune, Tipi e Disegni, rot. 6/D.

Quinta sezione storica, 1825-1940

Pianta regolare / della città e borghi / di Torino / 1831, Torino, 1831, Giò Batta Maggi, Biblioteca Reale, O.IV.24.

CATASTO RABBINI, fg. 39 Pa Martino Pa Milano V. Garibaldi P. Palazzo di Città, dal n. 1 al n. 2466, Torino, 1866, Archivio di Stato Sezioni Riunite, Ministero delle Finanze.

Documenti della Signora Elena Piovano in Marro, Torino, 1866-1867, 1871-1912, 1896-1916, 1929-1940, Archivio edilizio storico dell'Ospedale San Giovanni (Molinette), proprietà Via Bellezia 10, 12, 14 e 16.

Convento di San Domenico / Estimo del fabbricato, Torino, 1873, Archivio di Stato Sezioni Riunite, Corpo Reale del Genio Civile, mazzo 2.

Causa intentata dalla Signora Piovano per la costruzione del terrazzo di San Domenico To per il passaggio da via Bellezia n. 14, Torino, Archivio dei PP. Domenicani, piano I, scaffale 1, n. 25.

ING. ENRICO MOTTURA, Progetto di modificazioni ai locali del forno / della Panetteria Vaulotto Luigi, via Santa Chiara / angolo via Bellezia / scala 1:100, Torino, 9 dicembre 1908, Archivio storico del Comune, P.E. 837.

Permesso edilizio di autorizzazione ad effettuare dei lavori nell'edificio in via San Domenico n. 2 da parte dei Padri Domenicani, 25 febbraio 1937 (anno IX). Busta colore crema. Contiene: A) Testamenti, cause giudiziarie di 30 anni, prescritte. B) precario via Bellezia 1937. C) Restauri facciata di San Domenico To 1910, Torino, Archivio storico PP. Domenicani, piano 1, scaffale 1, n. 15.

Catastro terreni, Planimetria dell'isolato di San Domenico, fg. 210, Torino, 1937, scala 1:750.

Ci scusiamo vivamente con il professor Manfredo Montagnana per l'errore incorso nel n. 1/2 di «Atti e Rassegna Tecnica» dove in copertina, nel sommario e a pag. 23 è stato pubblicato: Manfredo Montagna anziché M. Montagnana.

Direttore responsabile: **ROBERTO GABETTI**

Autorizzazione Tribunale di Torino, n. 41 del 19 Giugno 1948

Spedizione in abbonamento postale GR. III/70 - Mensile

STAMPERIA ARTISTICA NAZIONALE - CORSO SIRACUSA, 37 - TORINO

SCALE DI SICUREZZA CON EXODUS®

IL GRADINO IN GRIGLIATO ELETTROFUSO ORSOGRIL PER SCALE DI SICUREZZA APPROVATO DAL MINISTERO DELL'INTERNO*

* DIREZIONE GENERALE DELLA PROTEZIONE CIVILE E DEI SERVIZI ANTINCENDI - CENTRO STUDI ED ESPERIENZE



Se siete interessati o partecipi a problemi per scale di sicurezza o antincendio, se avete responsabilità per l'evacuazione da scuole, ospedali, alberghi, cinema, sale da ballo, discoteche, ecc. abbiamo la soluzione per Voi.

Siamo da anni primi per tecnologia e qualità nella produzione di grigliati elettrofusi: abbiamo voluto essere anche i primi ed unici a dare ai progettisti ed ai vari utilizzatori la soluzione giusta per un gradino idoneo per scale di sicurezza e antincendio.

Non ci siamo fermati alle parole ed alle promesse: abbiamo sottoposto i nostri gradini a prove rigorose di sollecitazione e qualità. Poi abbiamo ancora cercato ed ottenuto una certificazione di idoneità per il problema specifico.

Allo scopo abbiamo interessato il Ministero degli Interni - Direzione Generale della protezione civile e dei servizi antincendio a Roma Capitale, che - dopo diverse prove statistiche e funzionali - ha certificato l'idoneità del nostro gradino EXODUS per l'impiego su rampe di scale di sicurezza.

Il gradino EXODUS è costruito in grigliato elettrofuso zincato a caldo a norme UNI ed è provvisto di piastre laterali per il fissaggio alle strutture con bulloni e di speciale angolare anteriore di rinforzo, antisdrucchio e rompivisuale. La maglia del gradino è studiata per ottenere un sicuro effetto antisdrucchio, per facilitare il calpestio, per non trattenere neve ghiaccio o terra, per disperdere eventuali fumi. Possiamo costruire su Vs. progetto seguendo tutte le Vs. indicazioni oppure, avvalendoci della collaborazione di alcuni studi specializzati, possiamo fornire la scala con relazione di calcolo, collaud statico e tutte le varie pratiche amministrative assolute.

Tra i nostri Clienti abituali sono le Ferrovie dello Stato, l'Enel, la Fiat, diversi altri enti pubblici e privati, oltre a numerose imprese edili e industrie.

Per quanto sopra.....

siamo a Vostra disposizione:

UFFICIO REGIONALE ORSOGRIL
Geom. Luigi Roux
Via Pietro Micca, 21 - 10121 TORINO
Tel. (011) 519.892 - 510.981



ORSOGRIL®

OFFICINA REGIONALE ORSOGRIL
Metalcarp S.a.s. di Cravero
V. Lombardia, 26 - 10071 BORGARO (TO)
Tel. (011) 470.15.27 - 470.15.65

« Il Desidero ricevere il quaderno tecnico
GRIGLIATO NELLE SCALE DI SICUREZZA »
ditta
indirizzo
città
cap.



TURCHIA - DIGA DI KARAKAYA - ITALTRADE RECCHI

RECCHI
S.P.A.
COSTRUZIONI GENERALI

**COSTRUZIONI EDILI STRADALI IDROELETTRICHE FERROVIARIE
OPERE MARITTIME**

TORINO VIA MONTEVECCHIO 28