

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

# A&RT

14 GIU. 1995



## ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

Anno 12

### XLIX-1

NUOVA SERIE

APRILE 1995

#### SOMMARIO:

GIORGIO DE FERRARI *Presentazione* – MARCO TRISCIUOGGIO, *Sui concorsi (di architettura)* – INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE, *I concorsi pubblici di architettura in Francia. Sintesi storica e metodologica* – ELIO LUZI, *L'assegnazione degli incarichi per la progettazione delle costruzioni pubbliche. Appunti* – FRANCO CORSICO, *Fedora e le teche di cristallo. Intervista sulla città e i concorsi* – PIERO DEROSI, *I concorsi, occasione per pensare la città* – MARIA GRAZIA DAPRA', *Stanze del tesoro e ripostigli* – EMANUELA RECCHI, *Imprenditoria e concorsi* – PIERRE ALAIN FREY, *I concorsi di architettura nella Svizzera romanda. Una ricerca e una mostra* – PIERO FELISIO, *Il Palazzo per la Moda e le esposizioni al Valentino. 1936-38 Cronache e osservazioni di un concorso torinese* – SIMONA GABRIELLI e ALDO DANIELE, *Il Teatro Paganini a Parma. 1964 Un concorso per la città* – Sei progetti per la Rotonda Antonelliana di Castellamonte: – GIOVANNI TORRETTA, *A proposito di concorsi* – M. BATTAGLIO e A. CRIVELLO, *Scena di rose non colte* – L. BURZIO, E. FAGA, A. RABINO e C. ROASIO, *Progetto '66* – A. BENETAZZO, F. BERNINI, V. CORNA e M. ZERBINATTI, *Ritagli* – V. BRUNO, D. GIACOMIN e B. GIARDINO, *Nuovi frammenti sporgenti su antichi resti* – D. BERTOTTI, B. BOLATTO, G. POMATTO e I. POMERO, *La Rotonda: propagazione di un segno* – E. BELFORTE, E. GROSSO NICOLIN, M. GIACOTTO, A. MARITANO e G. RIVOIRA, *Lo spazio della città e il luogo dello spettacolo* – GUIDO ROSSI e "Granma & Negozio Blu" dei Negozi Associati, *Premio Schindler 1994. Risalire la città: la città di San Marino* – ANDREA SANZIN, *European 3, Luglio-Ottobre 1993. Progetto per l'area adiacente piazza Sofia a Torino* – GILBERTO BOSCO, *Concorsi in musica* – PAOLO VERRI, *I sommersi e i premiati*

#### RASSEGNA TECNICA



# chenevier

Chenevier S.p.A. Legno lamellare

frazione Plan Félinaz - Charvensod (AO) telefono 0165.40871-45781



# SOCIETÀ AUTOSTRADE VALDOSTANE

- 48 chilometri di opere in esercizio da 25 anni
- In avanzata costruzione la tangenziale Sud di Aosta raccordante la rete autostradale italiana al traforo del Monte Bianco
- Lavori in corso per il raccordo internazionale S.S. n. 27 del Gran San Bernardo con autostrada A5 Quincinetto-Aosta
- 149 milioni di veicoli transitati
- 5.130 milioni di chilometri percorsi

## **LA VALLE D'AOSTA AVVICINA SEMPRE PIÙ L'ITALIA ALL'EUROPA**

L'incremento del traffico, passeggeri ed in particolare merci, sulle direttrici di transito alpine ha interessato in questi anni tutti i valichi in misure differenti a seconda del loro livello di servizio. In particolare le direttrici che attraverso la Valle d'Aosta collegano la Padania occidentale con il Nord e Centro Europa sono quelle del Traforo del Monte Bianco (T1) e del Gran San Bernardo (T2).

In relazione a detto sviluppo di traffico e alle necessità urbanistiche non solo della capitale valdostana ma anche di tutti i centri ubicati lungo la direttrice del Gran San Bernardo, la Regione d'initesa con la S.A.V. ha promosso uno studio generale di riqualifica e sistemazione ad adeguato livello di servizio dell'intero itinerario, accompagnato da approfonditi studi ambientali per una corretta valutazione di fattibilità e conseguente progettazione mirata al miglior inserimento dell'opera nell'ambiente.

Nell'ambito di questi studi si inserisce l'iniziativa S.A.V. che, sviluppata la progettazione di un raccordo direttamente interconnesso all'autostrada nei pressi di Aosta Est oltreché alla S.S. 26 di fondovalle, sta proseguendo i lavori. Procedono altresì i lavori di costruzione della Tangenziale Sud di Aosta, finalizzati a raccordare la rete autostradale italiana al Traforo del Monte Bianco.



*Raccordo A5-Strada Statale 27 del Gran San Bernardo.  
Viadotto Buthier per l'attraversamento della vallata.*

# **VASQUESLIBRI**

**SAGGISTICA, MANUALISTICA,  
NARRATIVA CLASSICA E MODERNA,  
LIBRI PER RAGAZZI**

Per i soci SIAT  
sconti del 12% sui testi di "varia"  
e del 10% sui testi scolastici  
forniti su prenotazione

Servizi di ricerca bibliografica,  
prenotazione di testi non distribuiti in Torino,  
liste nozze e ricorrenze

Via XX Settembre n. 20 -tel. 539725  
Orario continuato: 9-19,30 Sabato 9-12,30 / 15-19,30

# EVOLUZIONE

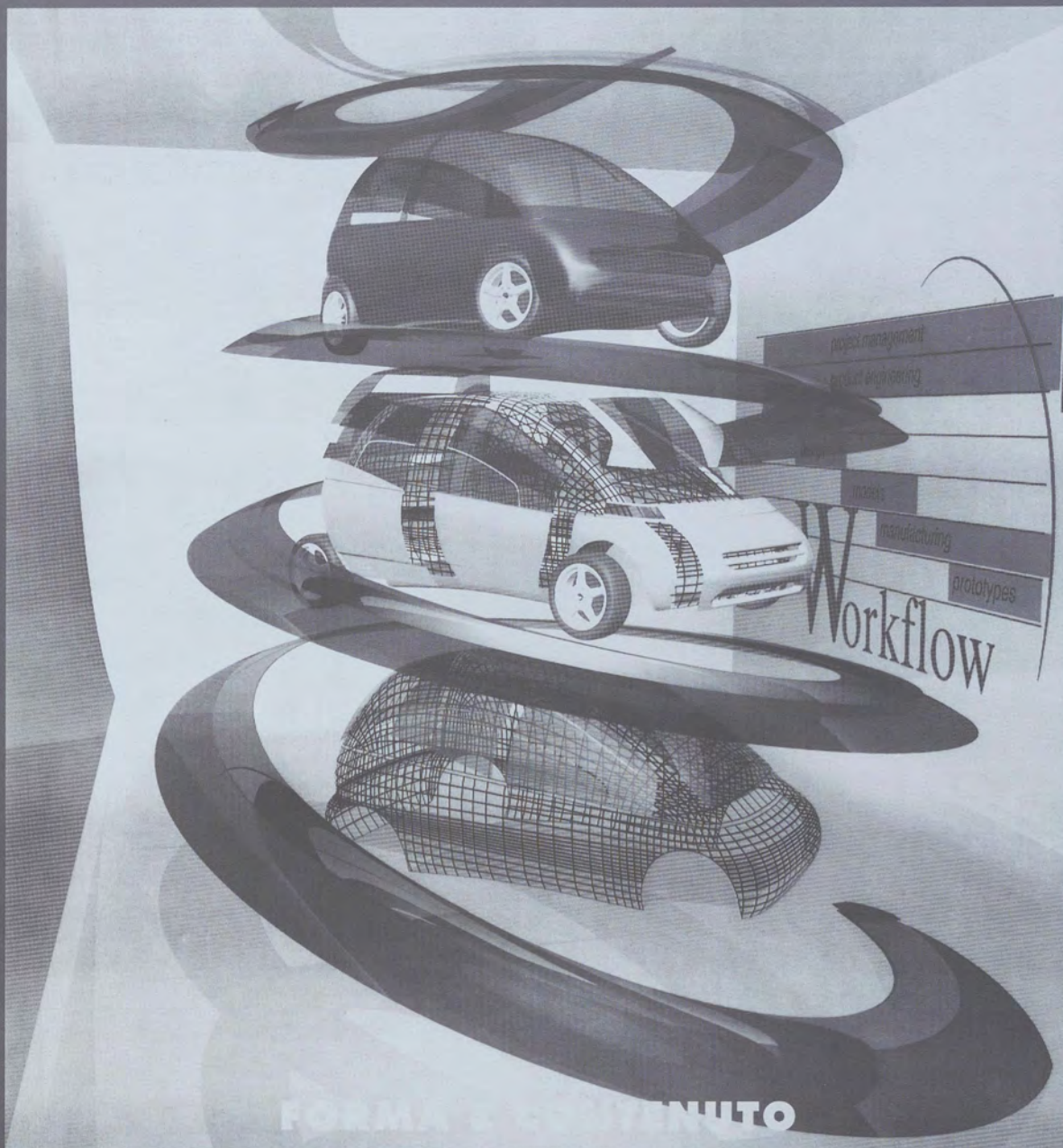


IMMAGINE TRATTA DAL FILM "REALITY WITHOUT LIMITS" - 1° PREMIO FILMSELEZIONE 1994

**I.DE.A INSTITUTE È UN'AZIENDA SPECIALIZZATA NELL'AUTOMOTIVE DESIGN, ALL'AVANGUARDIA IN OGNI SETTORE DELL'INDUSTRIAL DESIGN. DESIGN COME ESPRESSIONE DI CULTURA INTERDISCIPLINARE, FINALIZZATA ALLA PROGETTAZIONE DI PRODOTTI INDUSTRIALI AD ALTO CONTENUTO TECNOLOGICO E SIMBOLICO.**

**I-DE-A 1**  
INSTITUTE

PRESIDENZA

**I-DE-A 2**  
INSTITUTE

CAHIER DES CHARGES, STILE, CAS, WORKSHOP COSTRUZIONE MODELLI, FATTIBILITÀ TECNICA E TECNOLOGICA

**I-DE-A 3.4**  
INSTITUTE

ATTREZZATURE COSTRUZIONI SPERIMENTALI, COSTRUZIONE PROTOTIPI, SPERIMENTAZIONE

**I-DE-A 5**  
INSTITUTE

PROGETTAZIONE CAD: SCOCCA, INTERNI, MECCANICA, IMPIANTI ELETTRICI ED ELETTRONICI, MODELLAZIONE SUPERFICI, CALCOLO STRUTTURALE  
DEFINIZIONE TECNOLOGIE, APPLICAZIONE METODOLOGIE DI QUALITÀ, SVILUPPO DOCUMENTAZIONE COMPLETA PER LA PRODUZIONE

**I-DE-A 6**  
INSTITUTE

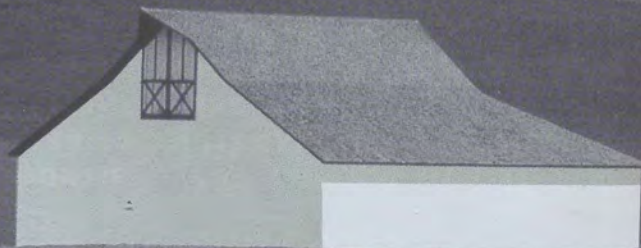
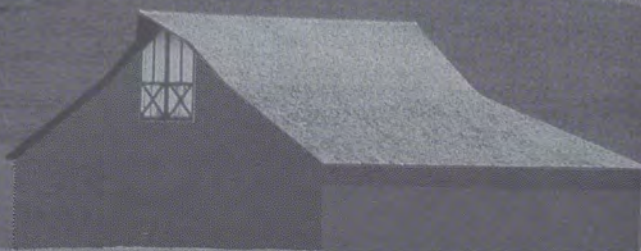
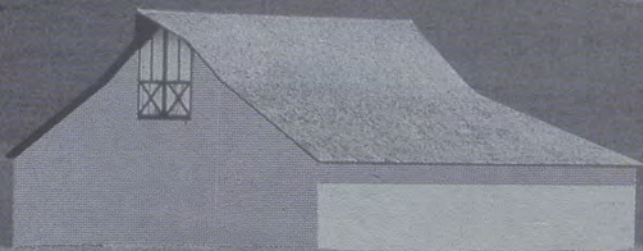
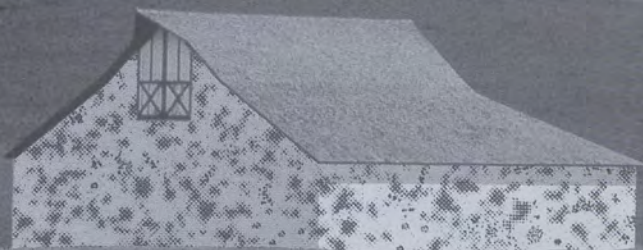
FRESATURA MODELLI E MASTER (CAM), FRESATURA MODELLI DEFINITIVI PER STAMPI, COLLAUDI E CERTIFICAZIONI DI QUALITÀ

**I-DE-A**  
INSTITUTE

**PROGETTO GLOBALE**

# Meg. Nato per servire la fantasia.

Italiana di Comunicazione



La fantasia non conosce limiti, proprio come le possibilità del laminato Meg. Con 32 differenti colori e molte diverse decorazioni, Meg moltiplica infatti le possibilità offerte dalla natura e si conferma come il più naturale dei materiali artificiali, perché interamente composto da sostanze non inquinanti. E' per tutto questo, oltre che per la sua riconosciuta resistenza e adattabilità, che moltissimi progettisti scelgono Meg.

**ABET LAMINATI**

**Scelti per la resistenza, amati per la bellezza.**

Per conoscere tutte le qualità di Meg, inviate il coupon a: Abet Laminati spa, V.le Industria 21, 12042 Bra (CN), tel. 0172.4291, fax 432146, tlx 210656.

nome \_\_\_\_\_

via \_\_\_\_\_ tel. \_\_\_\_\_

città \_\_\_\_\_ c.a.p. \_\_\_\_\_

azienda \_\_\_\_\_

professione \_\_\_\_\_

**print** <sup>hpl</sup>  
high pressure laminates

# ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO XLIX - Numero 1 - APRILE 1995

## SOMMARIO

### RASSEGNA TECNICA

GIORGIO DE FERRARI <i>Presentazione</i> .....	pag. 9
MARCO TRISCIUOGGIO, <i>Sui concorsi (di architettura)</i> .....	» 10
INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE, <i>I concorsi pubblici di architettura in Francia. Sintesi storica e metodologica</i> .....	» 13
ELIO LUZI, <i>L'assegnazione degli incarichi per la progettazione delle costruzioni pubbliche. Appunti</i> .....	» 20
FRANCO CORSICO, <i>Fedora e le teche di cristallo. Intervista sulla città e i concorsi</i> .....	» 22
PIERO DEROSI, <i>I concorsi, occasione per pensare la città</i> .....	» 26
MARIA GRAZIA DAPRA' CONTI, <i>Stanze del tesoro e ripostigli</i> .....	» 28
EMANUELA RECCHI, <i>Imprenditoria e concorsi</i> .....	» 33
PIERRE ALAIN FREY, <i>I concorsi di architettura nella Svizzera romanda. Una ricerca e una mostra</i> .....	» 36
PIERO FELISIO, <i>Il Palazzo per la Moda e le esposizioni al Valentino. 1936-38 Cronache e osservazioni di un concorso torinese</i> .....	» 39
SIMONA GABRIELLI e ALDO DANIELE, <i>Il Teatro Paganini a Parma, 1964 Un concorso per la città</i> .....	» 48
Sei progetti per la Rotonda Antonelliana di Castellamonte: .....	» 52
GIOVANNI TORRETTA, <i>A proposito di concorsi</i> .....	» 52
M. BATTAGLIO e A. CRIVELLO, <i>Scena di rose non colte</i> .....	» 55
L. BURZIO, E. FAGA, A. RABINO e C. ROASIO, <i>Progetto '66</i> .....	» 56
A. BENETAZZO, F. BERNINI, V. CORNA e M. ZERBINATTI, <i>Ritagli</i> .....	» 57
V. BRUNO, D. GIACOMIN e B. GIARDINO, <i>Nuovi frammenti sporgenti su antichi resti</i> .....	» 58
D. BERTOTTI, B. BOLATTO, G. POMATTO e I. POMERO, <i>La Rotonda: propagazione di un segno</i> .....	» 59
E. BELFORTE, E. GROSSO NICOLIN, M. GIACOTTO, A. MARITANO e G. RIVOIRA, <i>Lo spazio della città e il luogo dello spettacolo</i> .....	» 60
GUIDO ROSSI e "Granma & Negozio Blu" dei Negozi Associati, <i>Premio Schindler 1994. Risalire la città: la città di San Marino</i> .....	» 61
ANDREA SANZIN, <i>Europas 3, Luglio-Ottobre 1993. Progetto per l'area adiacente piazza Sofia a Torino</i> .....	» 71
GILBERTO BOSCO, <i>Concorsi in musica</i> .....	» 74
PAOLO VERRI, <i>I sommersi e i premiati</i> .....	» 76

Direttore: Giorgio De Ferrari

Vice-direttore: Mario Daprà

Comitato di redazione: Rocco Curto, Giovanni Del Tin, Claudio Germak, Muzio Gola, Luciano Luciani, Claudio Perino, Angelo Pichierri, Giorgio Santilli, Marco Trisciuglio, Micaela Viglino.

Comitato di amministrazione: Pier Carlo Poma (presidente), Franco Mellano.

Art director: Claudio Germak

Segreteria di redazione: Tilde Evangelisti

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

ISSN 0004-7287

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





*Al mio paese tutte le nuove opere di interesse pubblico riguardanti l'architettura o la qualificazione ambientale sono oggetto di concorso.*

*Al mio paese, in merito alle finalità che si intendono raggiungere, si configurano due categorie di concorsi: "concorsi di idee" e "concorsi di progetti". Nei primi sono richiesti elaborati piuttosto sommari e oggetto del concorso è la richiesta di indicazioni su nuove possibili organizzazioni, talora anche possibili destinazioni, per aree non ancora consolidate o affatto nuove. Nei secondi, oggetto del concorso è la definizione fisica di funzioni e suggestioni già individuate e ben descritte nel bando. Poiché la committenza sa con molta chiarezza ed in modo condiviso, come intende sviluppare il paese sia in merito agli aspetti strutturali e funzionali, sia in merito all'immagine urbana, pochi sono i concorsi "di idee" che è utile bandire: i piani di cui il mio paese si è dotato hanno infatti già potuto delineare ed individuare, meglio di qualunque altro occasionale impegno, la definizione ed il coordinamento di funzioni, immagine, sviluppi complessivi e parziali relativi ai differenti ambiti.*

*Al mio paese i concorsi sono invece molto differenziati per quanto riguarda la partecipazione. A seconda delle tematiche che affrontano possono essere liberi ovvero riservati. I concorsi "di idee" sono liberi a tutti, ma in quelli "di progetto" ne vengono proposti di limitati ai soli giovani laureati, altri a professionisti di esperienza; per altri sono richiesti curricula specifici e talora, intendendo così favorire la formazione di collaborazioni interdisciplinari, sono anche richieste competenze in discipline differenti. Poiché la amministrazione del mio paese ritiene che rientri nei propri compiti anche quello di sviluppare le competenze e la professionalità dei propri amministratori, per particolari situazioni, propone concorsi riservati unicamente ai soli compaesani.*

*Al mio paese, per quanto riguarda i concorsi "di progetto" è indispensabile che sempre siano essi dotati del relativo progetto economico già finanziato; per quelli "di idee" è richiesto che siano accompagnati da un realistico piano di finanziamento che può però far parte esso stesso di quanto è richiesto dal bando.*

*Tuttavia è stato più volte sconsigliato, come era accaduto in un lontano passato, il suo utilizzo soltanto quale strategia promozionale all'immagine di amministratori o enti banditori.*

*Al mio paese la frequentazione dei concorsi ha reso assai esperti gli uffici addetti alla loro gestione e pertanto non si è avverato, come paventava l'opposizione, che tale pratica, rispetto all'incarico professionale, avrebbe sempre richiesto tempi molto più lunghi, sovente incompatibili con gli impegni assunti e le scadenze burocratiche. Ma, a tal proposito, l'amministrazione ha anche potuto dimostrare quanto aveva in proposito sostenuto e cioè che una oculata e previdente programmazione avrebbe tolto consistenza a tale preoccupazione e praticamente annullato la necessità di affannose rincorse.*

*Al mio paese, insomma, il concorso di architettura è prassi normale e la qual cosa ha validamente contribuito a stabilire un fattivo clima di dibattito culturale, a raggiungere un più elevato livello edilizio ed ambientale, a perseguire una buona suddivisione del lavoro.*

*Al mio paese ... è a questo punto che mi sono svegliato.*

Giorgio De Ferrari

Questo numero di A&RT interamente dedicato ai concorsi è stato curato da Marco Trisciuglio.

# 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.*

---

## Sui concorsi (di Architettura)

Marco TRISCIUOGGIO (\*)

Tra il 438 e il 435 a.C., a Efeso, si svolse un concorso tra quattro (forse cinque) scultori: Fidia, Policleteo, Kresilas, Phradmon (e forse Kydon). Il tema era la figura di una Amazzone da consacrare nel santuario di Artemide. Plinio, che racconta il fatto, dice che vinse Policleteo e che giurati della gara furono i concorrenti stessi, secondo uno spirito tutto olimpico, molto decoubertiniano, da quel sapore un po' neutro che hanno le utopie.

Di altri concorsi storici abbiamo notizia. Al Museo del Bargello a Firenze si conservano le formelle con il Sacrificio di Isacco per la seconda porta del battistero fiorentino. Sono la testimonianza di quel celebre concorso che vide confrontarsi nel 1401 Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi e altri scultori. Fu un evento importante, uno scontro di diverse concezioni filosofiche, estetiche, spaziali, da cui è possibile anche - con Giulio Carlo Argan - far cominciare il Rinascimento o almeno l'Umanesimo artistico. Vinse Ghiberti - anche se Brunelleschi era più moderno - pare per la maggiore facilità realizzativa del suo progetto.

Fu forse un concorso - anche se di un tipo tutto particolare - il Gran Consulto per la Cupola Vaticana, che nel 1743 vide tre Reverendi Padri Matematici, Ruggiero Giuseppe Boscovich, Francesco Jacquier e Tommaso Le Seur chiamati da Papa Benedetto XIV al capezzale del monumento principe della cristianità. Scopo del consulto era studiare le cause di certe lesioni e proporre opportuni rimedi. Ne nacque un dibattito, anche disciplinare, acceso, al quale parteciparono volontariamente altri dotti italiani come Lelio Casotti, patri-zio senese, e Giovanni Poleni. Quest'ultimo risultò "vincitore" e, con la sua opera *Memorie istoriche della Gran Cupola Vaticana* (Padova, 1748) la scienza del costruire scoprì di aver fatto molti passi avanti.

Sembra proprio che nella sua accezione più pura il concorso abbia tre colonne portanti e un elemento unificante che gli dà spessore.

Innanzitutto c'è la Questione, estetica, funzionale, tecnica, formale. E' il problema da risolvere. A porre la Questione è la committenza che del concorso stabilisce il programma, è con esso limiti, vincoli, sbarramenti. A Parma si è celebrato nel 1989 "Il progetto impossibile", un concorso di architettura definito impossibile proprio perchè, a parte l'Istituto Gramsci che lo bandiva in tutta libertà, non vi era una vera committenza e il concorso era così acefalo, una gara senza regole. La Questione può essere la creazione di un oggetto, la soluzione di un problema tecnico, l'invenzione di una novità. A volte la Questione può essere la ricerca dell'individuo che è in grado di svolgere un certo compito. Si fa un concorso per diventare *top gun* e uno per lavorare alle Poste.

Altra colonna portante del concorso è l'Ente Banditore, che rappresenta appunto l'Autorità. Gli si deve referenza e rispetto, detta le regole del gioco, un gioco che in teoria non dovrebbe contribuire a truccare (*absit iniuria verbis*). I sacerdoti di Efeso, il Vescovo di Firenze, il Papa sono, negli esempi citati, coloro che

(\*) Architetto, Dottorando in Problemi di metodo nella Progettazione architettonica, Università degli Studi di Genova.

lo incarnano. Ci sono poi Assessorati, Comuni, Diocesi, Aziende di vari settori, Agenzie create *ad hoc*, Centri culturali, e così via. L'Ente Banditore può essere privato o pubblico. Spesso trova nel celebrare un concorso un sistema per autocelebrare e autolegittimare se stesso. E' di questi giorni la notizia della compiuta realizzazione in Emilia della *Casa più bella del mondo*. Il libretto formato cartolina che celebra l'evento, è in realtà un catalogo di piastrellisti, ceramisti, mobiliari, fornitori vari, che quel concorso hanno sostenuto fin dall'inizio. Una certa ditta che fa piastrelle, l'associazione di coloro che producono mattoni, nonchè il produttore del brodo Maggi, usano il concorso per farsi pubblicità. Intanto fanno anche un poco di mecenatismo ...

*Last but not least* ci sono i Concorrenti. Sono architetti, artisti, *designers*, ingegneri, impresari e grandi aziende, ma anche studenti, artigiani, gente qualunque. Si concorre per avere il lavoro o l'incarico (è così in Francia), si concorre per autolegittimarsi e promuoversi un po', per farsi conoscere. Vincere un European, il più celebre concorso per architetti *under 35*, è un buon biglietto da visita per la professione futura. Si concorre per concorrere, puntando a ottenere il rimborso, si concorre per finire in una mostra o su un catalogo, si concorre per poi provare - se segnalati - a farsi pubblicare ...

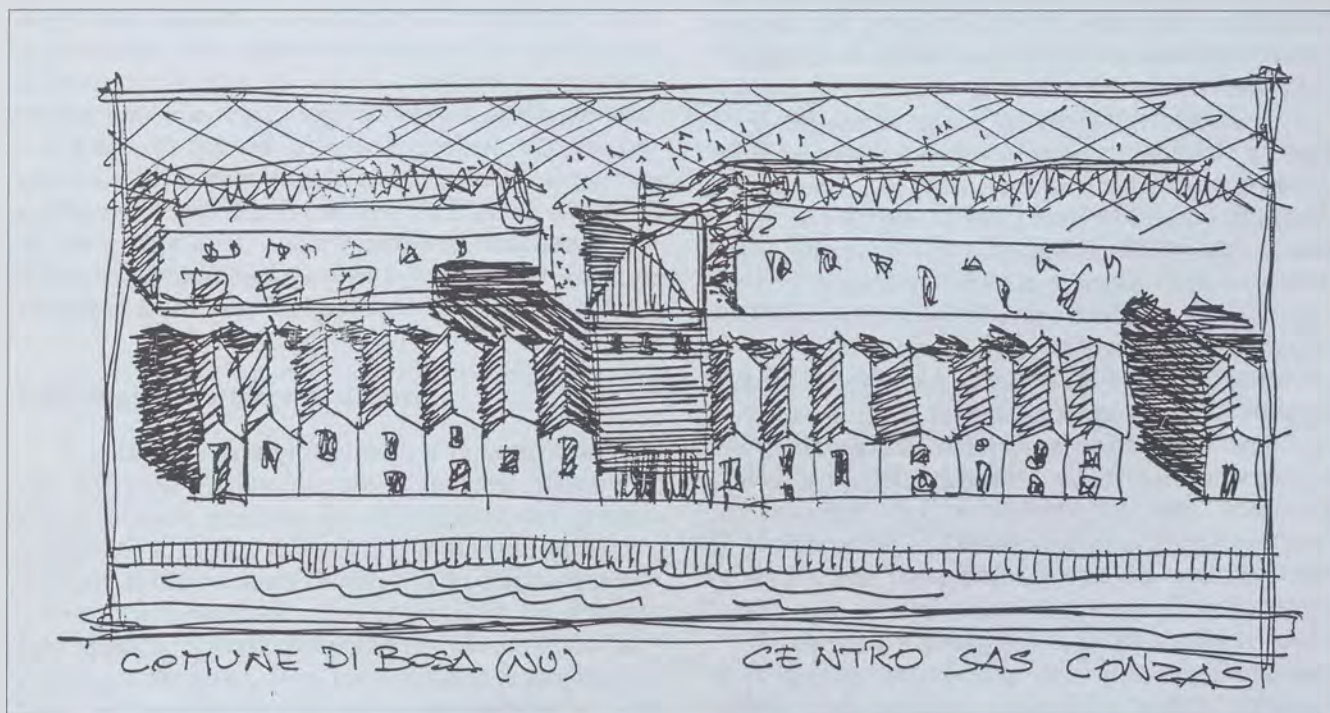
A tenere tutto insieme, Questione, Ente Banditore e Concorrenti, c'è l'Agone, la gara vera e propria, il clima che sa generare, i pensieri e le riflessioni che stimola. Capita di concorrere anche per confrontarsi con altri, con i propri compagni di gruppo o con il gruppo avversario.

Si parte da un fax mandato distrattamente a un Ente che ha pubblicato su un muro, su un giornale, su una rivista, un bando e ci si ritrova a fare le ore piccole nelle notti prima della consegna, con la morte nell'anima per ogni minuto, divenuto preziosissimo, che passa. Ci si dividono i compiti, uno alla relazione, uno ai rapidi, l'altro ai colori, un quarto ai foraggiamenti ...

Esiste una tecnica di fare concorsi che passa attraverso lo studio analitico e dettagliato della personalità di chi compone la giuria e cerca in tal modo di indovinarne gusti e preferenze. Oppure si riflette su quanto potrà fare l'avversario, o si adottano mirabolanti effetti di colore, *maquettes*, supporti multimediali ...

Certo nell'architettura contemporanea, nella sua storia dal secondo dopoguerra a oggi in particolare, ma anche prima, i grandi concorsi hanno svolto un ruolo non trascurabile, banco di prova per l'architettura nuova, ma anche cassa di risonanza delle nuove idee, punto di partenza di discussioni e dibattiti. A questo tema è dedicato ad esempio l'ultimo numero della rivista *Rassegna* (il 61), curato da Marco De Michelis.

Ma il concorso va complessificandosi sempre più in questi anni. Difficilmente si trova oggi un concorso come quello per la sede del *Chicago Tribune* (1922) nella capitale dell'Illinois, con quella forza di imprimeri nella memoria collettiva del grattacielo a forma di colonna dorica di Adolf Loos. Difficilmente cioè capita



«Centro Sas Conzas», schizzo di studio per il «Concorso per il Recupero delle Vecchie Concerie site in Comune di Bosa (Nuoro) e dichiarate monumento nazionale», Marco Trisciuglio (capogruppo) con Maria Antonietta Fois, Maria Cristina Milanese, Luca Pannoli, Michela Rosso, 1993.

di partecipare seriamente (cioè con possibilità di realizzare l'opera) a un concorso che sia di architettura e basta. Accanto ai concorsi di idee e a quelli a inviti, compaiono tipologie di concorsi più complessi anche a livello normativo, in cui il fatto realizzativo ed economico assume una crescente importanza insieme a quello gestionale. Ci sono i concorsi di appalto, le forniture di opere chiavi in mano, taluni concorsi che partono già da questioni molto studiate e che stanziavano già del denaro non solo per immaginare, ma anche per fare.

Questo numero di A&RT prova a districarsi in mezzo alla giungla dei concorsi offrendone uno sguardo il più possibile panoramico. Nelle pagine che seguono si troveranno descrizioni di concorsi e di meccanismi anche legislativi, in particolare un disincantato resoconto d'Oltralpe sul tanto citato sistema francese. Abbiamo dato spazio al dibattito intorno alla carenza, in Italia e a Torino, di occasioni per concorrere, intorno alla filosofia dei concorsi. Ospitiamo racconti di concorsi "storici" e cronache di concorsi per giovani, o che hanno visto protagonisti i giovani, nell'anno trascorso. Un musicista e un editore ci hanno raccontato concorsi altri, permettendoci di aprire una finestra curiosa su eventi, personaggi, e questioni diverse, alla ricerca di un filo logico di unione tra le esperienze.

C'è una linea dietro tutto questo. Curando il numero, raccogliendo i contributi abbiamo provato a invitare gli autori a riflettere sul rapporto tra il concorso e la costruzione "collettiva" (perché discussa, dibattuta, confrontata) della realtà (urbana, cittadina, territoriale). Nelle opere pubbliche, più dell'incarico *ad personam*, il concorso pare lasciare spazio all'azione collettiva, alla verifica feconda della discussione, da parte di tutti, non solo degli addetti ai lavori.

Abbiamo visitato, a Lione, un luogo singolare, l'*Atelier des Maquettes*.

È un negozio, in pieno centro, a due piani, con ingresso libero. Si trova ai numeri 26 e 28 di Rue Edouard Herriot. Vi sono esposti, in teche trasparenti, i progetti per varie parti della città, frutto di concorsi promossi dalla municipalità lionese: un parco, un museo, un quartiere, anche una passerella o l'arredo urbano di una piazza centrale con annesso parcheggio interrato ... Sembrava di essere dentro una pagina delle Città Invisibili di Calvino, di vedere le diverse, possibili, ma improbabili, Fedore, una raccolta di sogni che non si possono realizzare.

Invece, fatti pochi passi fuori di lì, nella vicina Place des Terreaux, con un chiasso che rompeva il silenzio di quelle vie e alzando una nuvola spessa di polvere, ecco una ruspa spostare una fontana, ultimo atto della "costruzione di un grande parcheggio sotterraneo" e del contestuale "ridisegno degli spazi". Così recitava – sommessamente, non retorico – un grande cartello, scusandosi con i pedoni dei disagi arrecati ...

# I concorsi pubblici di architettura in Francia.

## Sintesi e metodologia

Institut Français d'Architecture (\*)

La legislazione francese in materia di concorsi di architettura sembra essere oggi un punto di riferimento per altri paesi europei. In effetti lo sviluppo dell'architettura in Francia nel corso di questi ultimi quindici anni si è molto appoggiato su una politica di concorsi pubblici, e grazie alla qualità di questi strumenti tale politica ha raccolto il consenso in modo duraturo.

Ciò deriva innanzitutto dal fatto che le leggi francesi sono recenti. Come esito di dibattiti degli anni Settanta, esse hanno potuto prendere rapidamente la via di una evoluzione, spinte dai responsabili, che avevano constatato l'obsolescenza degli strumenti che erano stati predisposti per la Ricostruzione. Hanno potuto infatti tenere conto in particolare di quel fenomeno europeo degli anni Settanta e Ottanta che è rappresentato, nella domanda degli utenti, dal passaggio eclatante dalla quantità alla qualità, una crisi che ha visto l'opinione pubblica rigettare l'architettura degli anni Sessanta, e i suoi attori rimettere in predicato strumenti quali la politica dei modelli, i grandi complessi, gli elenchi degli architetti graditi, oppure gli aiuti pubblici all'industrializzazione pesante. Preoccupato di migliorare la qualità dell'architettura, un certo numero di attori ha compreso questa insoddisfazione e a poco a poco ha costruito, a partire dall'inizio degli anni Settanta, un insieme di istituzioni e una legislazione che hanno trasformato le condizioni della committenza dei lavori pubblici. La regolamentazione che regge oggi i concorsi di architettura è il frutto di questo lavoro. È proprio per questa ragione che è utile rivedere rapidamente un certo spirito dei tempi che è prevalso in Francia a partire da circa vent'anni, ancora prima di analizzare nel dettaglio il metodo francese e successivamente di tentare di tracciarne un bilancio.

### Una catena di attori e di misure

A partire dagli anni Settanta e in concomitanza con una crisi urbana che vide i francesi rifiutare il rinnovamento pesante, la costruzione dei grandi complessi e tutta l'urbanistica moderna, un certo numero di responsabili di alto livello e appartenenti alle amministrazioni, si accorsero di un doppio fenomeno: i francesi rifiutavano in blocco tutta l'architettura moderna, e le loro critiche erano basate sulla mediocrità che affliggeva la produzione e in particolare su quella che era scaturita dalla com-

messa pubblica (alloggi e complessi residenziali). L'architettura pubblica aveva dunque perso il suo ruolo di esempio e di punto di riferimento nella città.

Proprio nel momento in cui si mette in cantiere la riforma dell'insegnamento dell'architettura, predisposta all'indomani del Maggio del 1968, una serie di azioni comincia a essere proposta dallo Stato in differenti campi complementari: riflessione sulla qualità, riabilitazione dell'architettura come azione culturale, smantellamento del sistema dei "mandarini" grazie al sostegno a giovani architetti, mobilitazione e formazione di committenti. Alcune grandi tappe segnano la messa in opera delle risposte a queste esigenze.

Nel 1971 viene creato il *Plan Construction*, organizzazione di ricerca e di riflessione per il miglioramento della qualità dell'abitazione sociale e del suo ambiente. La sua leva principale è costituita dal *Programme d'Architecture Nouvelle (PAN)*, un concorso permanente aperto ai giovani architetti su temi legati all'habitat sociale. Una prima generazione di concorsi "*modèles-innovation*" conduce sui temi dell'innovazione tecnica e sulla ricerca di alternative all'industrializzazione pesante. A partire dalla quinta edizione (1974) questo stesso concorso si fa notevolmente flessibile e premia dei progetti dove l'abitazione costituisce l'oggetto di un'autentica ricerca architettonica e urbana. Poco a poco il concorso del PAN diventerà un riferimento, grazie al quale saranno ricercati i migliori giovani architetti e grazie al quale a costoro saranno assegnati i primi incarichi di progettazione. Al tempo stesso i suoi obiettivi finiranno per svilupparsi, per ampliare la riflessione: si assiste così al succedersi delle sessioni *PAN-Logement*, *PAN-Tourisme*, *PAN-Bureau*, *European*, etc.

Nel 1977 viene varata una legge sull'architettura che che dichiara l'architettura essere di interesse pubblico e getta le basi per una serie di riforme: riorganizzazione della professione dell'architetto con riforma della licenza di costruzione e creazione all'interno dei dipartimenti dei *Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement (CAUE)*, una parte dello scopo dei quali è l'assistenza agli amministratori in materia di architettura.

In questo stesso anno il Presidente della Repubblica, consapevole del ruolo degli operatori pubblici nel miglioramento della qualità architettonica, crea la *Mission Interministérielle pour la*

(\*) Testo collettivo a cura di Luciana Ravanel e Yves Nacher, con la collaborazione di Marie Elène Contal (I.F.A., Paris) (traduzione a cura di Marco Trisciunglio).

*Qualité des Constructions Publiques (M.I.Q.C.P.)* che viene sottoposta all'autorità del Primo Ministro. Organismo di riflessione e di suggerimento, essa sarà da allora associata a tutte le tappe della riforma della committenza pubblica e delle prime azioni esemplari che si avranno a riguardo. Tra le sue missioni si distinguono: la creazione di piani di formazione degli operatori pubblici, la raccolta e la diffusione dell'informazione sui problemi della qualità architettonica, la promozione e il rinnovamento dei progettisti.

Nel 1978 la creazione - inedita fino allora in Francia - del *Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie*, implica una serie di azioni decisive per la diffusione dell'architettura come la campagna pubblica di informazione "1000 giorni per l'architettura" e la creazione dell'*Institut Français d'Architecture (I.F.A.)*. Il Ministro riafferma d'altro canto il ruolo essenziale della M.I.C.Q.P. nella rimessa in discussione della politica dei modelli e delle liste degli architetti graditi, così come nel chiarimento delle regole del pubblico incarico.

È proprio nel 1979 che la M.I.C.Q.P. pubblica il suo primo rapporto annuale intitolato "Qualità delle costruzioni pubbliche, la committenza", riflessione che è precedente alla redazione della direttiva del Primo Ministro sul miglioramento delle condizioni del mercato dei progetti per le costruzioni pubbliche.

Nel 1981 la *Direction de l'Architecture du Ministère de l'Équipement* - che assicura la tutela dell'architettura - crea gli *Albums de la Jeune Architecture*, uno strumento destinato ogni anno a promuovere presso gli operatori pubblici i migliori giovani architetti francesi, facilitando loro l'accesso ai primi incarichi. È nello stesso anno che vengono annunciati i grandi progetti per Parigi nelle proposte di François Mitterrand, allora candidato alla Presidenza della Repubblica.

Nel 1982, su richiesta del Presidente della Repubblica, la M.I.Q.C.P. lancia un programma di concorsi intitolato "Creazione architettonica e qualità delle costruzioni pubbliche". La circolare che aveva istituito la M.I.Q.C.P. stipulava, sin dal 1977, che questo organismo avrebbe avuto tra i suoi obiettivi, quello di creare un settore pilota nei principali dipartimenti ministeriali dei costruttori. In questi settori pilota l'avvio di operazioni sperimentali avrebbe permesso di provare dei metodi di studio, dei modi di produzione, delle disposizioni architettoniche e tecniche o anche delle reazioni da parte degli utenti. Un programma di concorsi, ottanta progetti in tutto, viene inserito con i principali ministeri all'interno di questo quadro sulla base di una nuova organizzazione dei concorsi. I suoi risultati, con i dibattiti che ne sono seguiti, restano oggi un riferimento per tutti gli attori dell'architettura pubblica.

## L'approntamento di nuovi sistemi procedurali

Attraverso successive revisioni e a mano a mano che le istituzioni sopra citate si mettevano al lavoro, il legislatore ha elaborato un nuovo codice di comportamento per la committenza pubblica, in stretto legame con le esperienze che sullo stesso terreno vivevano gli organismi di stimolo e di consiglio.

Il periodo 1973-1980 è quello dei primi passi. Il "décret d'ingénierie" del 1973 è il primo punto di riferimento di questa elaborazione. Questo decreto, che conduce a una generale riorganizzazione dei metodi della committenza pubblica, stabilisce in effetti, tra altre modifiche, il ricorso obbligatorio al concorso tra progettisti per qualsiasi commessa pubblica di un certo livello di importanza (misurato sull'ammontare dell'onorario dell'architetto).

Questa prima misura ha il merito di obbligare la committenza pubblica a mettere fine a delle pratiche malthusiane in materia di scelta degli architetti. Ci si ricorderà in particolare della pratica delle liste dei professionisti graditi, che permetteva a certe amministrazioni, grandi costruttrici, di formare delle liste chiuse di architetti su dei criteri di selezione non trasparenti. Dal momento che questa pratica si era rivelata favorevole alla costituzione di un "mandarinato", con tutte le conseguenze sulla mancanza di emulazione e sul ristagno dell'ambito professionale, gli architetti e i propugnatori del miglioramento della qualità hanno accolto con grande favore, fin dall'origine, il riferimento al concorso come pratica generalizzata.

Tuttavia il decreto del 1973 presenta anche delle gravi lacune che coloro che l'hanno studiato in modo analitico hanno molto rapidamente messo in evidenza: "(esso) comporta, per il fatto che generalizza la gara su un pre-progetto non pagato, un carico estremamente pesante per architetti le cui strutture non commerciali non permettono il ricarico di studi infruttuosi sui prezzi di vendita. (...) Se il decreto prevede delle sanzioni e delle penalità all'indirizzo di coloro che progettano, è d'altro canto muto o poco preciso sulla definizione delle responsabilità dei committenti. I testi di presentazione stigmatizzano pertanto gli errori passati e quelli attuali, soprattutto in materia di insufficiente programmazione e di insufficienza degli studi preliminari"<sup>1</sup>.

Dal momento che la legge sull'architettura del 1977 aveva più il valore di riconoscimento culturale di una attività che non quello di riforma tecnica, il necessario perfezionamento del decreto del 1973 è stato messo in opera solo più tardi, nel quadro delle riforme proposte dal *Ministère de l'Environnement* a partire dal 1978, dopo che il rapporto di attività della M.I.Q.C.P. ("Primo bilancio delle azioni per la qualità architettonica"), aveva reiterato le critiche sul funzionamento dei concorsi e sulla mancanza di responsabilizzazione degli operatori pubblici: la

committenza pubblica è una delle grandi funzioni dello Stato e degli enti locali. Ne consegue che lo Stato ha un ruolo essenziale da giocare per precisare le rispettive competenze e che lo Stato stesso deve per primo dare l'esempio di una organizzazione razionale ed efficace, e l'esempio di realizzazioni di qualità. Dire di una persona pubblica che essa ha responsabilità di committente di questa o di quella costruzione non vuol dire dunque soltanto constatare che queste costruzioni sono realizzate per conto suo, ma vuol dire affermare che essa s'assume l'incarico e la responsabilità dell'insieme delle decisioni che concorrono alla produzione dell'opera e alla sua destinazione, e cioè: definire le esigenze; definire e mettere in moto i mezzi di finanziamento; scegliere il luogo; scegliere l'imprenditoria e l'opera.

Il 10 Gennaio 1980 viene pubblicato un decreto di modifica. Attraverso una precisazione dei differenti tipi di consultazione di architetti, questo testo si basa sul lavoro compiuto dopo la sua creazione dalla M.I.Q.C.P. In particolare questo decreto sancisce che, per progetti che raggiungano una certa importanza e che costituiscano l'obiettivo di un concorso, il regolamento della gara debba prevedere delle modalità di rimborso parziale delle loro spese ai candidati che non risultino vincitori, ma che abbiano presentato degli elaborati completi

rispondenti del tutto al programma. Ma soprattutto viene indirizzata lo stesso giorno a tutti i servizi dello Stato una direttiva del Primo Ministro. Li richiama ai loro obiettivi di esemplarietà in materia di pubblica commessa e a tale scopo descrive in dettaglio i compiti che essi dovranno assegnarsi al di fuori dei concorsi di architettura che organizzeranno, secondo le direttive del Rapporto della M.I.Q.C.P. precedentemente citato. Tutto questo dopo aver ricordato l'importanza della preparazione del concorso con una serie di raccomandazioni: fare precedere, più di quanto normalmente si verifichi, la decisione di costruire l'opera in tale fase di studi preliminari, riaffermare che il programma dell'opera è un elemento importantissimo del processo, attraverso il quale il committente pubblico definisce gli obiettivi dell'operazione e precisa le sue esigenze.

La direttiva firmata dal Primo Ministro descrive a lungo e in dettaglio tutti i doveri che incombono sull'operatore pubblico responsabile di un concorso di architettura: le procedure che presiedono alla scelta da parte dell'operatore devono essere giuste, cioè oggetto della maggiore pubblicità possibile; devono essere aperte nel modo più ampio, fino a comprendere coloro che debuttano nella professione; devono trattare a eguali condizioni ciascuno degli interessati, allo stesso identico modo.

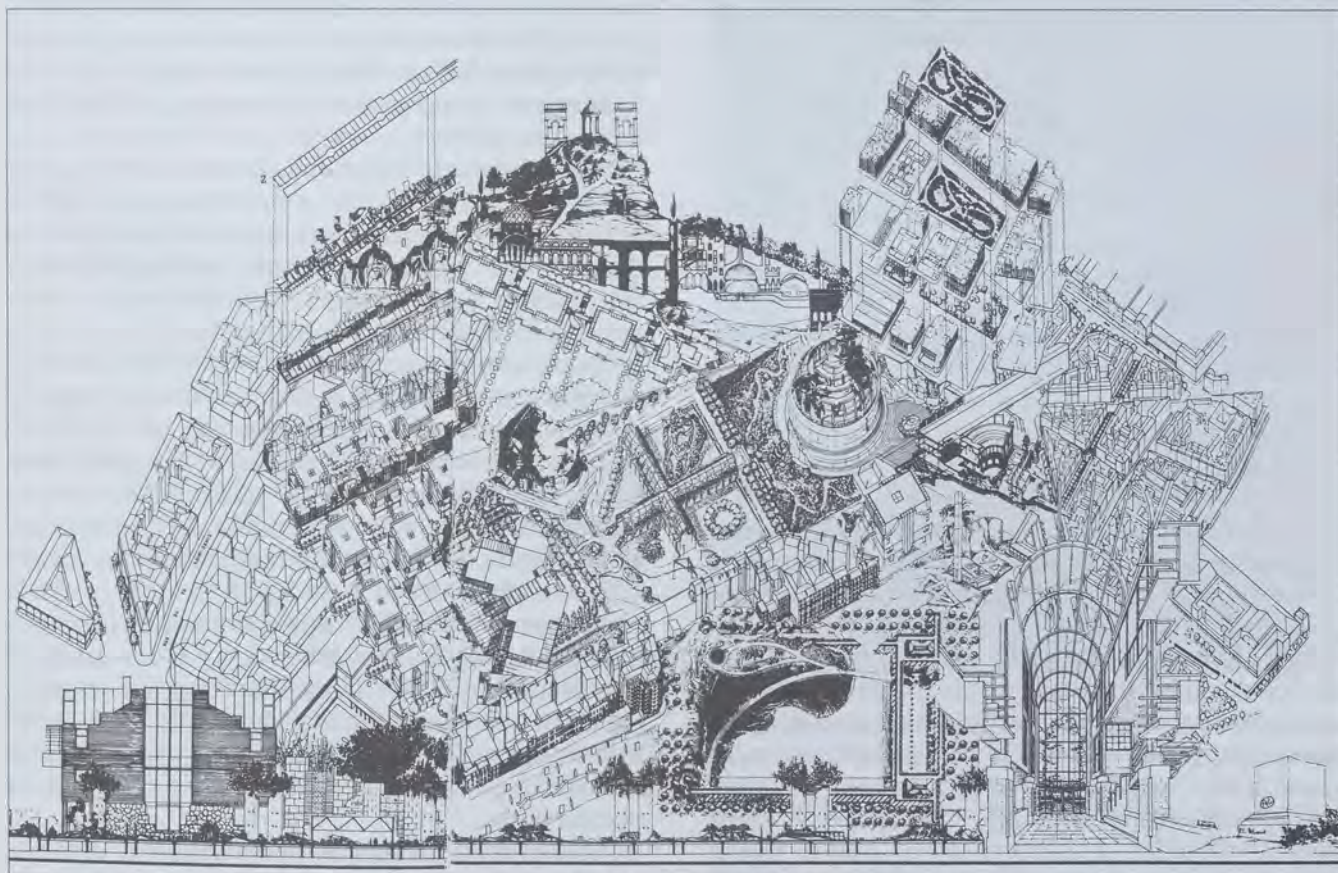


Fig. 1 - Antoine Grumbach, «Autoportrait», 1980 (autoritratto attraverso i concorsi), da *Architectures en France Modernité/Post-modernité*, Paris 1981.

La preparazione che precede i concorsi e le spiegazioni che devono seguirli sono l'occasione per consultare i futuri utenti e fruitori dell'opera anche per suscitare l'interesse del pubblico. Tra le informazioni preliminari che l'operatore deve far conoscere, la direttiva insiste in particolare sul programma dell'opera, sullo sviluppo del quadro dei finanziamenti, sul bando della consultazione, che comporta la definizione dell'obiettivo previsto e fissa i criteri di scelta della giuria, il ruolo dell'eventuale commissione tecnica istituita dall'operatore, per consigliarlo nella sua scelta attraverso una commissione, che farà conoscere le motivazioni che l'hanno guidata nelle sue raccomandazioni.

La direttiva del 10 Gennaio 1980 precisa allo stesso modo che devono essere proscritte le competizioni abusive, così come quelle che vengono proposte allo scopo di designare un committente pubblico senza che la pubblica committenza sia stata organizzata; quelle proposte senza un programma chiaro, preciso e completo, senza una piattaforma ben definita (salvo il caso si tratti soltanto di un concorso di idee); quelle senza il sostegno di studi sufficienti; quelle lanciate senza un regolamento della consultazione, oppure con un periodo di tempo per l'elaborazione molto corto, ovvero che non annuncino i criteri di giudizio e la loro gerarchia; quelli che esigano, dall'insieme dei candidati che non vengano riconosciuti vincitori, delle prestazioni con un costo eccessivo o che non prevedano delle modalità di indennizzo dei candidati che non sono risultati vincitori; quelle, alla fine, che giungono a dei giudizi tardivi o segreti ovvero a dei mandati trasmessi al vincitore in termini molto diversi da quelli annunciati dal committente pubblico nel momento in cui l'operazione viene lanciata.

## I concorsi di architettura in Francia

Sono tuttavia queste prescrizioni che hanno guidato l'operazione "*Création Architecturale et Qualité des Constructions Publiques*" promossa nel 1982 dalla M.I.Q.C.P. come un programma-laboratorio. Questa politica, con i dibattiti che essa ha suscitato, ha conferito uno slancio decisivo al rinnovamento dell'architettura pubblica in Francia e costituisce oggi un riferimento per tutti i suoi attori: questa politica e il movimento di idee che l'hanno sostenuta hanno consentito, nel rispetto dei dispositivi di regolamentazione generale, la costituzione di un "catalogo" delle procedure di concorso, proposto agli operatori affinché questi promuovano dei concorsi appropriati agli obiettivi che essi hanno assegnato ai loro progetti.

La metodologia francese dei concorsi risulta quindi volutamente differenziata in quattro grandi famiglie.

La formula dei concorsi «a grandi linee»<sup>2</sup> si è imposta come la soluzione più feconda in materia

di proposte di architettura. Permette all'operatore pubblico che vuole costruire un edificio o un frammento urbano di instaurare, attraverso il progetto, un dialogo costruttivo con il vincitore, piuttosto che raccogliere semplicemente una soluzione tecnica definita. Il concorso «a grandi linee» permette in effetti all'architetto di rispondere su un livello generale di organizzazione di spazi, dal punto di vista funzionale, architettonico e urbano: si tratta di una serie di punti forti, di principi, di una traccia che inquadra il progetto senza fissarlo prematuramente e che è in accordo con una valutazione preventiva dei costi. All'operatore permette di ottenere contemporaneamente la risposta generale che gli conviene di più e di prendere accordi con l'architetto vincitore sugli studi attraverso i quali il progetto va sviluppato.

Parlare di «grandi linee» tuttavia non significa parlare di approssimazioni, e questa tipologia di concorso funziona tanto meglio quanto più l'operatore esprime chiaramente sin dall'inizio i criteri di valutazione generale che saranno i suoi propri. Parlare di «grandi linee» significa parlare anche di una riflessione approfondita da parte dei candidati, cosa che non è possibile se non con un congruo riconoscimento finanziario del lavoro delle équipes che sono state selezionate. Infine il concorso «a grandi linee» si rivela come il più appropriato all'apertura di un dibattito, all'interno delle giurie così come pure all'interno del pubblico. Questa ricchezza di riflessione potenziale deve essere presente nello spirito dell'operatore quando seleziona - o su dossier o su invito - i quattro, cinque o sei candidati da far concorrere.

Meno aperti allo scambio, i concorsi su "*avant-projet sommaire*" (A.P.S.) sono organizzati dall'operatore pubblico per dei programmi più tecnici, e dunque l'ulteriore funzionamento, molto più coercitivo, prende il sopravvento sugli altri criteri architettonici e urbani. Questo concorso, che giunge a proporre dei progetti molto più definiti, se non estremamente compiuti, e che costituisce l'oggetto di una valutazione finanziaria precisa, si caratterizza nettamente rispetto al precedente sia sul piano del programma dato ai concorrenti, che deve essere un programma tecnico dettagliato dell'operazione, sia sul piano della remunerazione di ciascun candidato, che deve essere molto più importante vista la precisione degli studi e riguarda infatti in Francia l'80% del complesso degli onorari di un A.P.S. Il concorso su A.P.S. è di conseguenza un procedimento pesante e costoso che induce le giurie a confrontarsi con dei progetti che avranno perduto in flessibilità quello che avranno invece guadagnato in precisione.

Questa procedura richiama in se stessa un certo numero di riserve, che è necessario tenere in conto al momento dell'utilizzo di un tale metodo, che non è conveniente generalizzare senza certe strutture. Il

rischio grande in realtà è quello che la giuria possa deviare dal suo compito prioritario - che è quello di giudicare della pertinenza di un sistema di organizzazione e della qualità dell'architettura - a vantaggio di un'analisi più tecnicistica assolutamente prematura. In Francia, siccome l'esperienza ha inoltre dimostrato che il ricorso a concorsi su A.P.S. "congela" il dialogo necessario tra operatore pubblico e architetto vincitore, è stata messa a punto una procedura a due gradi che ha raccolto un certo successo. Consiste nell'organizzare una prima consultazione «a grandi linee», poco costosa e che permetta la possibilità di esprimersi a studi di architettura anche molto diversi, e in seguito nel segnalare le équipes migliori per il secondo grado, nel corso del quale le «grandi linee» sono sviluppate fino al livello esecutivo di un A.P.S.

Nel settore privato si praticano ancora, a volte, i concorsi di idee, che non hanno tuttavia lo stesso campo di azione e d'intervento delle procedure delle «grandi linee» e dell'A.P.S. L'obiettivo non consiste nel designare il riferimento necessario per una determinata operazione, ma consiste nell'alimentare la riflessione di un operatore sui temi generali della sua propria pratica, a proposito di un insediamento di tessuto urbano in scala più o meno grande, della sua programmazione e dei principali punti della sua organizzazione.

Basati su una programmazione leggera, questi concorsi sono attivati in Francia su delle prestazioni che non superano mai il livello delle «grandi linee», con un tasso di remunerazione che è allo stesso livello. Bisogna tuttavia notare che il concorso di idee, sinonimo di un richiamo all'immaginazione, è spesso praticato sulla linea del "concorso aperto" senza una preliminare selezione dei candidati. Questa procedura che permette a un grande numero di architetti di esprimersi e di alimentare la riflessione generale non è certamente più compatibile con un rimborso uguale per tutti. In queste condizioni conviene concepire questa operazione per quella che è innanzitutto, e cioè, al di là dell'informazione data dall'operatore, l'organizzazione di un dibattito pubblico del quale gli architetti sono gli attori, e quindi portare questa organizzazione fino al suo scopo finale che è la messa a punto di una azione di comunicazione (mostra, pubblicazioni, etc.). D'altra parte esiste un rischio, che questo tipo di concorso non porti a un vero e proprio saccheggio di idee, visto il livello estremamente basso di garanzie che offre agli architetti. La deontologia e la forza etica da parte dell'imprenditore sono dunque una condizione fondamentale: un concorso di idee in nessun caso deve essere un concorso di progetto travestito.

Al contrario dei concorsi di idee i concorsi semplificati riguardano delle operazioni di modeste dimensioni, e dunque il suo funzionamento è garantito dalla committenza. Quest'ultima non è dunque

alla ricerca di un progetto, bensì alla ricerca di una équipe alla quale affidare l'esecuzione di un progetto dopo averla consultata sul suo approccio, perchè la committenza ne ha apprezzato i precedenti lavori e la dichiarazione d'intenti.

Queste consultazioni sono spesso organizzate in due fasi: dopo la presentazione di proposte e la selezione su dossier di un piccolo numero di équipes, la giuria, attraverso un colloquio, segnala il vincitore. In Francia questa procedura, che è limitata alle piccole operazioni, è spesso utilizzata per dare un po' di stimolo a delle giovani équipes: ben inquadrati da una agguerrita committenza, i giovani architetti possono qui trovare la possibilità di portare a buon fine la loro prima opera professionale.

### Lo spirito delle leggi

È dalla sua applicazione che si giudica una procedura, la cui valutazione riposa oggi su numerosissime esperienze in tutto il territorio e su delle tipo-



Fig. 2 - Copertina di un numero del periodico francese *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, che pubblica settimanalmente i bandi dei concorsi per opere pubbliche in territorio francese. Le Editions du Moniteur hanno, tra quelle nel loro catalogo, un'opera estremamente importante, intitolata *Organiser un Concour d'Architecture et d'Ingénierie. Guide pour le choix de concepteurs par un maître d'ouvrage*, curata dal Ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et de l'Espace, nonché dalla M.I.Q.C.P.

logie di programmi molto diversificati. Alla prova ormai già da quindici anni, i metodi di organizzazione dei concorsi hanno rivelato le loro qualità, ma anche i correttivi o le istanze di miglioramento di cui hanno ancora bisogno. È importante a questo livello sottolineare la fragilità di questo sistema che può dare luogo a molteplici abusi e deviazioni. Ricordiamo che, se in Francia l'organizzazione di un concorso di architettura è obbligatoria per qualsiasi operazione pubblica il cui *budget* superi una certa soglia, la designazione del vincitore da parte della giuria altro non ha se non carattere consultivo, e che appartiene quindi all'operatore pubblico la facoltà di convalidare o no la scelta. In altri termini ciò significa che la credibilità di un sistema di concorso dipende alla fine dalla qualità del suo *iter* e che la giuria deve basare la sua scelta con una argomentazione concreta, se vuole investirsi effettivamente del proprio ruolo di consigliere dell'operatore. Un concorso di architettura è un edificio fragile, un processo, ciascuna tappa del quale deve essere ben eseguita, e gli operatori ne costituiscono i principali responsabili specie in riferimento alla buona tenuta delle sue successive tappe: elaborazione del programma, organizzazione del concorso, verdetto della giuria, proclamazione dei risultati e organizzazione del dibattito pubblico.

Non c'è concorso affidabile senza programma. Meglio: un concorso di architettura non riuscirebbe a essere un palliativo a un'assenza di programma o di volontà generale. E quindi spetta agli operatori investire in tempo e in mezzi intellettuali necessari per l'elaborazione di questo programma: attraverso la formulazione responsabile di una domanda all'interno dei suoi propri ambiti e anche attraverso il ricorso a un supporto esterno che dia il suo sostegno alla riflessione, ovvero che possa verificare l'affidabilità del risultato. Un concorso in assenza di programma rigoroso può darsi che vada poi a sfociare su dei bei progetti ma più raramente su delle risposte pertinenti e sufficientemente solide per poter intraprendere un dialogo costruttivo tra il committente e il costruttore. Una perdita di tempo, di denaro e una perdita di credito delle parti costituiscono allora un vero e proprio rischio. Bisogna sottolineare che sono il volume e la natura del programma che devono determinare la modalità di concorso prescelta, così come il tipo delle prestazioni da richiedere agli architetti; va dunque messo in questa fase di preparazione il rigore più ampio possibile.

Dopo le proposte, fino alla designazione del vincitore, il concorso deve essere gestito da un regolamento comunicato a tutte le parti e tale da definire con precisione le loro competenze: la costituzione di una giuria che interverrà a ciascun livello (selezione dell'*équipe* su proposte o invito, poi selezione del vincitore a seguito del dibattito tenuto sulle proposte); redazione di un capitolato d'oneri rivolto

agli architetti, tale da specificare le caratteristiche del loro progetto (scale, numero e natura dei disegni, valutazione finanziaria, etc.); costituzione di una commissione tecnica distinta dalla giuria, incaricata di esaminare la validità delle proposte e poi, se l'operazione lo richiede, la fattibilità dei progetti.

Dopo quella del programma la qualità del dibattito è essenziale per il buon proseguimento del concorso. Questa qualità dipende innanzitutto dalla composizione della giuria che ha l'oneroso compito di consigliare l'operatore attraverso i propri giudizi e grazie la designazione di un architetto vincitore. In Francia, i difensori dell'architettura spingono per l'organizzazione di giurie relativamente ristrette (una dozzina di membri), composte per metà da rappresentanti in senso lato della committenza (responsabili del progetto, politici, rappresentanti delle amministrazioni chiamate in causa) e per l'altra metà di architetti (architetti consiglieri dell'amministrazione, architetti liberi professionisti di buona notorietà, architetti che hanno lavorato su programmi paragonabili a quello messo a concorso, etc.), con una presidenza che abbia autorità morale e professionale incontestata.

Per quel che riguarda la proclamazione dei risultati è indispensabile ricordare che la designazione di un architetto vincitore non è mai stata in Francia altro se non una proposta fatta dalla giuria all'operatore pubblico. Il successo incontrato dalla procedura dei concorsi è dunque in parte anche dovuto a una certa incontestabilità della scelta e successivamente all'esemplarietà dell'*iter* dei dibattiti. Questa esemplarietà considera a un notevole livello di importanza la trasparenza del procedimento, che deve essere assicurata da una serie di azioni: la pubblicazione dei progetti, la redazione da parte della commissione tecnica di un rapporto preliminare dettagliato, il resoconto delle delibere e della designazione rapida del vincitore. Più in generale, la qualità del procedimento è garantita dall'informazione che ne sarà fatta grazie alle cure dell'operatore pubblico.

### Per una dottrina dei concorsi

All'origine il sistema dei concorsi fu pensato per rompere procedimenti di designazione di architetti troppo poco trasparenti, troppo poco fondati sulla qualità delle prestazioni. Non bisogna perdere di vista questo spirito delle leggi che è prevalso nella riforma dei concorsi: risanare delle pratiche e stimolare gli ambiti professionali grazie alla restituzione di un dibattito pubblico sull'architettura. In Francia è proprio grazie alla creazione di questo dibattito che la scelta di un architetto per un progetto è divenuta una responsabilità pubblica per le amministrazioni, ma al tempo stesso è diventata una responsabilità anche per i politici, poichè bisogna notare che il metodo del concorso, iniziato

dallo Stato, è stato largamente ripreso dagli enti locali che sono divenuti delle importanti sedi di committenza dopo il decentramento. Bisogna infatti riconoscere che spesso può costituire un'occasione di grande valorizzazione per tale committenza organizzare dei grandi dibattiti nazionali o internazionali sui loro programmi di gestione o di sviluppo.

Questa ambizione, seppure legittima, richiede tuttavia, per gli enti locali come per tutti gli operatori, un estremo rigore. Non appena si sono convinti gli operatori che dipendevano dallo Stato della pertinenza di queste procedure così esigenti, costoro sono stati privati di fatto dal decentramento di un certo numero delle loro prerogative, a profitto degli enti territoriali (municipalità, dipartimenti, regioni) che hanno talora apportato la loro interpretazione alla lettura dei testi.

In effetti troppi concorsi in Francia, troppo ambiziosi o organizzati troppo rapidamente e senza le necessarie garanzie, hanno intaccato la procedura e potrebbero rimettere in discussione una acquisizione incontestabile in materia di metodo e di risultati, intesi in termini di qualità architettonica.

Più nell'immediato taluni concorsi raggiungono l'effetto inverso delle attese degli operatori: risposte troppo imprecise per essere effettivamente utilizza-

bili, e un possibile innesco di un atteggiamento di perdita di credito agli occhi degli architetti e degli operatori.

Un certo numero di casi litigiosi, puntuali e recenti in Francia (concorsi dichiarati infruttuosi abusivamente, decisioni di giurie svuotate dall'operatore pubblico, etc.) conduce a interrogarsi sull'origine di queste deviazioni. Tra i molteplici dati che vanno presi in considerazione bisogna essere particolarmente attenti rispetto a due punti: la composizione delle giurie, dove gli architetti devono essere rappresentati in numero pari all'insieme degli altri membri, per chiarire utilmente il loro punto di vista all'interno del dibattito sul contenuto e la qualità delle proposte, così come l'indennizzo per gli architetti che deve essere sufficiente per poter assicurare delle condizioni di lavoro che saranno garanzia di prestazioni effettivamente realizzate.

È essenziale comprendere e ricordare che, seppure efficace, la procedura del concorso è tuttavia estremamente fragile. Essa richiede di conseguenza, da parte della pubblica committenza, un rigore senza falla e una necessità di controllo istantanea. È a questa condizione, e soltanto a questa condizione, che l'imprenditore sarà giustamente ricompensato del suo impegno grazie alla qualità delle proposte e alla ricchezza del dibattito.

<sup>1</sup> In *Architectes-architectures*, n. 48 (maggio 1974): «Ingénierie, examen critique des textes et propositions de la profession».

<sup>2</sup> Traduciamo così "sur esquisse", letteralmente "su schizzo", per non creare confusione con il "concorso a idee", altre volte citato come tale nel testo originale (N.d.T.).

# L'assegnazione degli incarichi per la progettazione delle costruzioni pubbliche. Appunti

Elio LUZI (\*)

Del denaro individuale si può - mi pare - fare l'uso che si crede, sempreché non ne derivi danno per gli altri.

Così per far progettare costruzioni mi pare lecito che ciascuno si rivolga all'architetto amico, all'amico dell'amico o a chi crede: per prevenire l'eventuale danno per gli altri ci sono, anche se non sempre - ahimè - efficienti, i regolamenti e le commissioni edilizie.

La stessa cosa non mi pare lecita quando si tratta di denaro pubblico, quel denaro che la collettività, attraverso il governo da lei delegato, toglie dalle tasche dei cittadini o stampa bel fresco (il che equivale a togliere valore a quello nelle tasche dei cittadini) per far progettare quelle opere che esegue per l'uso ed il vantaggio di tutti.

In questo caso che la collettività si rivolga all'amico od all'amico dell'amico delle persone che, per suo conto, assegnano gli incarichi non mi pare assolutamente lecito.

Invece è il metodo prevalente in Italia.

Nel Bel Paese (di tangentopoli) alle volte all'amicizia ed all'amicizia per gli amici si sovrappone l'incarico dato a se stessi sotto mentite spoglie, la percentuale, la cripto-associazione e talvolta il ricatto.

Mi dicono da più parti (assai attendibili) di un *ras* dell'edilizia ospedaliera che ha basato una fortissima posizione egemonica nel settore sul ricatto diuturno e sistematico, e ciò per molti anni.

Per evitare questo squallido paesaggio di illeciti in taluni paesi le strutture degli uffici pubblici sono attrezzate per fornire gran parte della produzione di progetti, conseguendo nel contempo soddisfacenti livelli qualitativi.

Anche l'amministrazione di Torino, in linea con una tradizione ottocentesca e d'inizio secolo, ha l'ambizione di produrre, in taluni settori dell'edilizia pubblica, progetti di buona qualità, ed, in parte, li produce.

A me pare che questo sistema abbia due inconvenienti.

Da un lato obbliga gli enti pubblici ad avere organici tecnici fissi onerosi e complessi, tenendo conto che al di là della progettazione hanno altre mansioni vaste, articolate ed irrinunciabili quali la manutenzione degli edifici pubblici, la conoscenza, l'utilizzo e la valorizzazione del patrimonio immobiliare pubblico, l'appalto il controllo la sorveglianza dei lavori pubblici, il controllo della rispondenza alle norme ed ai regolamenti per i lavori privati ecc.

D'altro lato mi pare che la mentalità del funzio-



Fig. 1 - Sebastiano Serlio, «Scena tragica», dal *Libro primo ... d'architettura*, Venezia 1551.

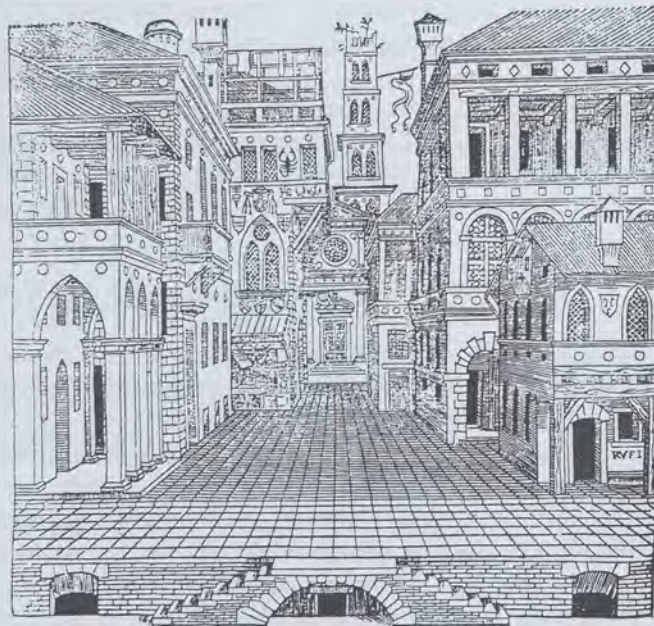


Fig. 2 - Sebastiano Serlio, «Scena satyrica», dal *Libro primo ... d'architettura*, op. cit.

(\*) Architetto, Professore incaricato di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino. Presidente dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Torino.

nario e la sua stessa situazione reale di persona pagata al 27 di ogni mese gli tolga quella tensione problematica che genera l'avventura incerta, anti-economica ed aleatoria del progettare creativo e lo porti a produrre invece progetti magari "corretti", ma ripetitivi e monocordi.

Con questa impostazione si rischia di avere "progettisti-burocrati" e di assegnare (agli amici, agli amici degli amici) le attività di "routine" cui gli uffici tecnici sono predisposti.

In altri paesi (Francia per esempio) la progettazione delle opere pubbliche, anche di quelle di modesto importo, è obbligatoriamente assegnata per concorso di architettura.

Io credo che questo sia il metodo migliore, se si intendono per concorsi i concorsi di idee, di non altissimo costo né per l'ente banditore né per i partecipanti.

Non il concorso-appalto, cui spingono le imprese costruttrici, che è un modo per le imprese di asservire il progettista ad una sotto-professione umiliante e frettolosa, con un risultato finale per l'utente di basso profilo qualitativo.

Non il concorso "all'italiana", mirato a creare un alibi per gli enti che non hanno la volontà di eseguire certe opere. "Non lo voglio fare? Ma se ho fin bandito un concorso!" Classico.

Non un "concorso-contentino", come se ne stanno preparando anche a Torino, che lascia agli architetti frustrati il compito di disegnare panchine e lampioncini, quando la sostanza del progetto è affidata alla manieristica jattanza

degli uffici tecnici od alle consulenze degli illustri.

Non un concorso di esecutivi, lento per l'ente banditore, costosissimo per i partecipanti e da fare solo per concorsi ad invito con adeguato rimborso spese.

Vorrei fosse adottato un concorso d'idee di architettura, da esprimersi con i mezzi espressivi più semplici e stringati, preparato con cura su temi concreti e circostanziati (ed ecco una delle possibilità di attività degli uffici tecnici), regolato da norme ripetitive e codificate, giudicato velocemente (15 giorni dalla consegna degli elaborati) esposto subito dopo per la fase dei confronti, una delle più stimolanti ed utili del metodo "concorso".

Metodo esteso alla generalità dei lavori pubblici, in modo che le migliaia di concorsi banditi ogni anno consenta di ridimensionare il numero dei partecipanti, di attenuarne gli appetiti da grandi digiunatori, di esaurire le possibilità di lavoro dei grandi marpioni sui concorsi più ghiotti, di sfamare la fame espressiva dei progettisti e consentirgli di superare la drammatica determinazione a fare di tutto pur di vincere.

Con l'adozione di concorsi articolati sul sistema francese in modo da consentire anche ai giovani ed ai meno noti di esprimersi, si potrebbe sperare che al coro di tromboni che noi, architetti "noti e affermati" puntualmente eseguiamo, si possa finalmente unire il coro delle voci nuove e meno note, in una variata, articolata, più lungimirante armonia.

Ai nuovi cori, dunque!



Fig. 3 - Giambologna Buontalenti presenta al granduca Francesco de' Medici il modello per la facciata del Duomo di Firenze, Firenze, Museo degli Argenti.

## Fedora e le teche di cristallo. Intervista sulla città e i concorsi

Franco CORSICO (\*)

*Le politiche pubbliche e il disegno del territorio e della città sono stati i temi sui quali il mondo dell'urbanistica ha più discusso nel decennio trascorso. Un anno fa, dalle pagine di Casabella, rivolgendosi ai nuovi sindaci eletti nelle grandi città e ai loro assessori all'urbanistica, Bernardo Secchi ha affermato la necessità di fare concretamente il progetto e il piano della città. A che punto è la ricerca (lo si chiede al docente di Teoria dell'Urbanistica), nel momento in cui si ricomincia a parlare di concretezza dei fatti urbani, dopo gli eccessivi astrattismi disciplinari degli Anni Ottanta?*

Credo che fare concretamente il progetto e il piano della città non sia elaborare piani e progetti in maniera distaccata rispetto a quello che è il mobilitare le risorse per realizzare piani e progetti per la città. Questo appello alla concretezza io lo interpreto come attivazione di risorse per realizzare quelle intenzioni che sono in parte già sedimentate in piani e progetti. C'è insomma una azione di piano che molte volte non si esprime nei documenti tradizionali del piano e del progetto, ma che è la condizione e il presupposto perchè i progetti e i piani della città possano realizzarsi.

*Il concorso di architettura è uno strumento concreto dell'attore politico che affronti il tema della città per parti. Come tale è uno strumento antico e sperimentato. La vicenda di Via Roma ad esempio è spesso citata come un caso emblematico di costruzione pubblica della città attraverso dei concorsi. Può oggi la pubblica amministrazione porsi con questo strumento come committente dell'architettura?*

Io ritengo che la pubblica amministrazione possa essere committente di architettura, ma contemporaneamente credo anche che ci sia necessità che molti operatori, diversi dalla pubblica amministrazione, siano chiamati ad essere committenti di architettura. La responsabilità dell'amministrazione è allora piuttosto quella di agire, controllare, stimolare, perchè questi operatori siano dei buoni committenti di architettura e quindi siano responsabilizzati a porre il problema della qualità dell'architettura come un elemento fondamentale del loro intervento, e non lo considerino un elemento accessorio, reputando invece fondamentali altri aspetti della loro operazione. Lo dico perchè credo che sia un po' tramontato, o per lo meno non così attuale, considerare l'amministrazione direttamente committen-

te di monumenti e di grandi realizzazioni architettoniche nella città. Questo accade per una ragione contingente, forse di difficoltà di risorse, ma credo anche per una ragione più generale: l'amministrazione deve essere più un soggetto che coordina, stimola, attiva capacità e iniziative della società che non essere direttamente operatrice, perlomeno nella società contemporanea.

*Ci si confronta spesso con il sistema francese. Olttralpe praticamente tutte le opere pubbliche sono messe a concorso e nella giungla degli incarichi professionali ci si muove con dei curricula costruiti sulla partecipazione ai concorsi. Dietro a questo insistito richiamo a quel sistema c'è un facile rivendicazionismo un po' esterofilo o delle procedure come quelle possono effettivamente essere considerate come realmente funzionanti e da assumersi nel nostro paese, per il nostro territorio, nelle nostre città?*

Possiamo domandarci se il sistema del concorso possa essere uno strumento funzionale a creare e poi far emergere le qualità degli architetti, in modo da riuscire a selezionarli in base a quanto hanno potuto esprimere della loro capacità attraverso la partecipazione a concorsi. In questo senso si individua, nella possibilità di creare numerosi concorsi, la condizione per realizzare una sorta di "tirocinio" che porta a far emergere le qualità dei progettisti: un periodo fra il momento della laurea o del titolo di stato e quello successivo nel quale si creano delle figure professionali consolidate a partire dalle esperienze fatte. Tutto questo mirerebbe a evitare, per esempio, che possano emergere soltanto coloro che, per condizioni del tutto soggettive, abbiano la possibilità di lavorare o per imprese oppure attraverso canali di carattere partitico o politico, o insomma che possano avere delle facilitazioni per accedere a incarichi professionali. In linea generale penso che si debba porre attenzione a questo problema, soprattutto nei confronti dei giovani. Tuttavia potrebbero esserci anche modalità differenti per tentarne una soluzione, ad esempio quella di realizzare periodi di apprendistato, di partecipazione, di accessibilità al lavoro, anche nelle pubbliche amministrazioni, nelle università, cioè forme molto più articolate di costruzione dell'ulteriore professionalità dopo la laurea, che non quella un po' più ottocentesca, legata a una certa concezione della libera professione che, attraverso la pura espressione del

(\*) Architetto, Professore di Teoria Urbanistica, Politecnico di Torino. Assessore all'Assetto urbano del Comune di Torino. (L'intervista è stata curata da Marco Trisciunglio e trascritta da Anna Beraldi).

concorso, tende a far emergere il professionista. Mi pare un po' datato questo modo di intendere la formazione delle professionalità.

*In Francia però il concorso non è specifico dell'inizio dell'attività professionale. Quasi tutta la vita del professionista va avanti attraverso concorsi. In qualche modo l'architetto, o l'ingegnere, vive di concorsi. La partecipazione a concorsi inizia nel momento in cui si cerca una affermazione, ma continua per tutto il periodo della professione ...*

Questo è vero, ma da questo punto di vista io credo sia necessario allora che si costruisca tutto un sistema che venga impostato secondo questo tipo di rapporti professionali. Non credo che si possa passare così rapidamente da un sistema che ha di fatto cancellato quasi completamente questo meccanismo a un sistema in cui questo meccanismo diventi un meccanismo prevalente o così diffuso. Significherebbe anche insistere sull'organizzazione istituzionale, burocratica, sui meccanismi di realizzazione degli interventi. Io ho l'impressione che oggi in Italia non siamo assolutamente nelle condizioni di poter diffondere in maniera così pervasiva il meccanismo del concorso, se non rivedendo la stessa funzione e organizzazione della pubblica amministrazione.

*C'è il rischio però che il ricorso al sistema dei concorsi diventi una di quelle cose che se non si cominciano a fare e se si aspetta che tutto il costume sia cambiato non si faranno mai ...*

Qualche passo si può fare, certo, possiamo affrontare questo argomento. Io credo però che non si debba nemmeno mitizzare troppo un unico meccanismo per creare le condizioni della trasparenza nel chiamare delle competenze a risolvere dei problemi. Ci sono altri meccanismi, ad esempio la formazione di albi, di elenchi, compilati per accedere a incarichi professionali. Da questo punto di vista bisognerebbe allora insistere non soltanto sull'amministrazione, ma anche sugli ordini professionali, i quali per esempio spesso sono restii a gestire queste selezioni. C'è chi ritiene infatti che queste operazioni non debbano essere gestite da organismi come gli ordini professionali, che sono delle magistrature, ma da altri organismi culturali tutti da inventare. Io capisco l'obiezione che questa posizione possa essere interpretata come un atteggiamento volto a prendere tempo e rimandare ad altri le responsabilità, però il sistema degli incarichi attuale è sicuramente un fenomeno culturale e come tutti i fenomeni culturali non si può pensare che si modifichi di colpo. Ritengo comunque giusto avviarsi in una direzione in cui il meccanismo del concorso sia valorizzato, ma sia anche accompagnato da molte altre iniziative ...

*Si fa strada, accanto a visioni ottimistiche nei confronti del tema concorso, una sorta di partito dei pessimisti. In un recente numero di Domus (763) Nicola Di Battista ha scritto che il concorso serve solo a legittimare scelte già operate a livello politico. Si riferisce al caso delle chiese per Roma,*

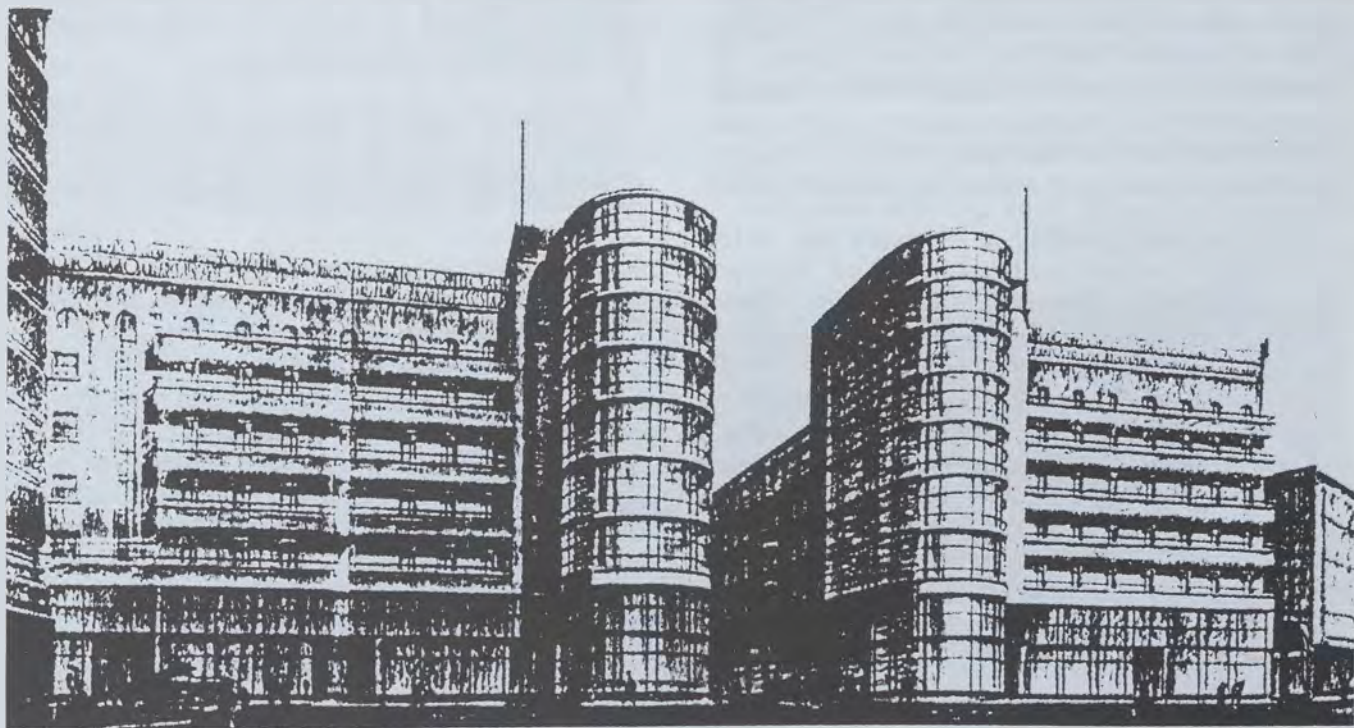


Fig. 1 - Giuseppe Pagano, Umberto Cuzzi, Gino Levi Montalcini, Ottorino Aloisio e Ettore Sottsass sr. (Gruppo Miar), Progetto per la sistemazione di Via Roma, Torino 1931, prospettiva all'imbocco di Piazza Castello.

ma lo generalizza estendendo il giudizio a tutta l'istituzione del concorso. Pare piuttosto che ai concorsi di idee (spesso banditi da pubbliche amministrazioni a loro volta prive di buone idee) possano sostituirsi proficuamente dei concorsi banditi su scelte già fatte e denari già stanziati. La Città decide una cosa e gli architetti si mettono a progettare. C'è un futuro, secondo Lei, per questo genere di concorsi?

Io credo che ci sia spazio per tutte e due le tipologie di concorsi: quelli che farebbero fare le "pubbliche amministrazioni prive di buone idee", e i concorsi banditi invece "su scelte già fatte e denari già stanziati". Naturalmente non vanno esasperate le condizioni che caratterizzano le due tipologie. I concorsi di idee non devono essere banditi per pubblicizzare iniziative che non si ha intenzione di sviluppare oltre lo stadio della discussione. Il concorso di idee non esclude infatti che il progetto avvenga con una struttura di scelte fondamentali già determinate, lasciando uno spazio anche relativamente significativo per l'ulteriore produzione di idee. La situazione che si deve risolvere si presenta in questi casi ancora come una situazione problematica, in cui il contributo del progettista è proprio quello di indicare un modo per trasformare una situazione, che è appunto problematica e complessa, in un sistema di questioni meglio strutturato, rivelando anche eventualmente l'esistenza di problemi che ancora non si riesce neppure ad ipotizzare. Così una forma di concorso concreto e significativo, che potrebbe opportunamente essere praticato è quello che viene bandito sulla base di una scelta operativa effettuata dall'amministrazione, ma lascia un margine di ulteriore proposizione da parte di chi concorre e completa l'idea iniziale con il vincolo di rispettare le condizioni di realizzabilità in base alle risorse attivabili. È quindi un concorso che propone una soluzione precisa e definita, ma che, per quanto sia definito il tema, avrà sempre un ulteriore contri-

buto da parte di chi interviene.

La nostra amministrazione sta predisponendo taluni concorsi che forse possono essere indicativi della prima e della seconda tipologia. Appartiene alla prima tipologia il concorso che riguarderà l'intervento di ristrutturazione per l'area che interessa Piazza Vittorio, il nuovo collegamento tra le due sponde del Po, fra Corso San Maurizio e Corso Casale, la Piazza della Gran Madre e anche l'ambiente edificato alle spalle della Gran Madre. Si tratta di una riorganizzazione di una parte della città estremamente rilevante dal punto di vista ambientale, che ha nell'asse Via Po-Piazza Vittorio-Ponte-Gran Madre l'elemento strutturale più importante. Questo tipo di concorso ha elementi propri del concorso di idee, ma intenzioni anche di proposizione concreta. Si tratta di una situazione problematica, perchè è in discussione la modalità di un secondo collegamento tra le sponde del Po, la caratteristica del parcheggio che consenta di liberare la Piazza Vittorio dall'ingombro delle automobili, sembra ancora problematica anche la riorganizzazione dei percorsi e del traffico. È un concorso che probabilmente proporrà quindi un'attenzione alla ricerca di soluzioni ancora da indagare. Concorso diverso è quello che riguarda la situazione di Piazzale Valdo Fusi, che ha a che fare con il problema del parcheggio di automobili in un luogo storico e centrale. Le automobili devono essere sistemate in un parcheggio di cui siano definite le caratteristiche funzionali. Si bandiranno allora due gare distinte, una per la realizzazione del parcheggio sotterraneo e l'altro per la progettazione della sistemazione ambientale della superficie pedonalizzata. In questo caso il concorso si baserà su una precisa scelta già elaborata dalla pubblica amministrazione.

*Il Famedio qualche anno fa, due anni fa Corso Traiano, oggi un piccolo tema antonelliano a Castellamonte. Questi sono i concorsi, pubblici e*

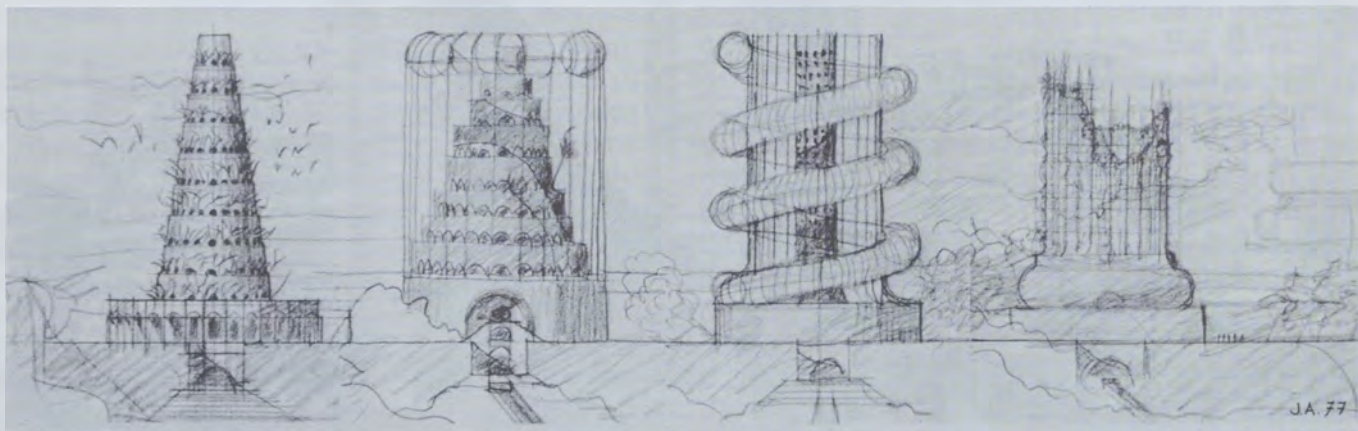


Fig. 2 - Jean Aubert, Quattro studi per la Nostalgia Column ai Giardini dell'Ourcq 1977, da *Architectures en France Modernité/Post-modernité*, op. cit.

*privati, ai quali si è potuto partecipare negli ultimi anni nell'area torinese, un'area per altri aspetti fervente di cantieri per opere pubbliche e di nuovo disegno della città. Tutto questo è un effetto della stagione politica che ci lasciamo alle spalle, quella dei regimi partitocratici della prima repubblica, o ci sono altre spiegazioni più sottili, meno semplicistiche?*

Io non vorrei dare un giudizio sulla stagione politica che spero ci siamo davvero lasciati completamente alle spalle, perchè mi interessa invece vedere come in prospettiva si può utilizzare questo strumento. Come già dicevo, pur senza ritenere che ricorrere al concorso possa risolvere tutto, oggi si può avviare un processo per utilizzare questo strumento. Le condizioni sono che vi sia l'intenzione, quando si promuove un concorso, di utilizzare in maniera efficace i risultati del concorso. Questo vuol dire che per un concorso di idee ci siano le premesse per procedere all'ulteriore elaborazione, e per un concorso che sia mirato alla realizzazione di un'opera che ci siano disponibili risorse, anche finanziarie, per la realizzazione dell'opera stessa. Il maggior realismo con il quale noi tendiamo a predisporre i bilanci comunali, per quanto riguarda la previsione degli interventi può essere una buona premessa per tentare di percorrere questa strada.

*In un suo recente scritto, citando Calvino, ha parlato della sindrome di Fedora, la città invisibile che racchiude in un proprio museo quello che avrebbe potuto essere e diventare secondo diversi progetti e che invece non è nella realtà. Forse Fedora è però anche la città vista da più parti, disegnata e interpretata da molti, la città discussa e dibattuta. In un certo senso è la città costruita collettivamente, magari attraverso il concorso, lo scontro delle idee, il confronto. Nel caso di Torino quali spazi può offrire la gestione di un nuovo piano regolatore con forti caratteristiche di disegno urbano, come è quello di Gregotti, all'istituzione concorso?*

Ciò che io volevo mettere in luce ricorrendo alla metafora di Fedora -che ospita nel palazzo di cristallo le diverse intenzioni di trasformazione della città che non si sono poi compiutamente realizzate- era il problema relativo alla coerenza tra ciò che si inizia a fare e ciò che poi alla fine si realizza. È quindi importante porre in risalto il tempo che passa tra il momento in cui si prospettano le idee, si elaborano progetti e si realizzano gli interventi. In questo lasso di tempo possono cambiare le ragioni che avevano originato i progetti. Questa attenzione non tende a sottovalutare l'importanza che ci siano sulla scena urbana diverse idee e diverse proposte

che si confrontino dialetticamente, ma richiama la responsabilità di un'amministrazione nel portare a compimento in tempi definiti ciò che si propone di fare. Da questo punto di vista, io credo che un piano regolatore come quello elaborato per la città di Torino, pur dotato di elementi di definizione abbastanza precisi, sia ancora aperto all'interpretazione, e quindi, se utilizzato in maniera opportuna, può facilitare il cammino per perseguire in maniera coerente obiettivi complessivi e nello stesso tempo consentire elaborazioni articolate e anche differenziate per realizzare le previste trasformazioni urbane.

*Tra i compiti che sono dell'Amministrazione oltre a quello di portare a compimento i progetti ce n'è anche uno generale che è quello di far crescere culturalmente la propria cittadinanza. Mi riferisco in questo senso al rafforzamento delle potenzialità progettuali locali rispetto a quella esterna. Fra i compiti c'è forse anche questo ...*

Certo, fra i compiti c'è anche quello di stimolare o di creare le condizioni perchè possa esprimersi in maniera più compiuta la progettualità locale che non è però solamente la progettualità dei tecnici particolarmente attrezzati per una certa forma di progetto. Bisogna cioè stare attenti a non cercare di avere un atteggiamento totalizzante, teso a richiudere tutto nell'attività della pubblica amministrazione, ove si troverebbe l'inizio e la fine delle proposte per le città. La pubblica amministrazione dovrebbe essere un elemento stimolatore, e anche connettivo, di fonti di progettualità che devono generarsi in maniera anche relativamente autonoma, libera, a volte anche con confronto dialettico nei diversi ambiti della società. Se manca questa ricchezza di iniziativa l'amministrazione può fare molto poco ...

*In questo senso c'è qualche iniziativa in corso o in prospettiva?*

In questo senso ci sono alcune iniziative in corso, per esempio la "Fondazione per Torino Capitale" tende a promuovere concrete iniziative di valorizzazione del patrimonio culturale torinese, riunendo importanti soggetti istituzionali e privati. Ci sono rapporti con Università e Politecnico per attività di consulenza e di progettazione e per sviluppare rapporti fra attività di ricerca o didattiche e iniziative proprie della pubblica amministrazione. Una grande occasione potrà inoltre essere determinata dalla costituzione di una agenzia per la promozione di Torino, che dovrebbe proprio costituire un momento di raccordo e finalizzazione di iniziative sviluppate da diversi enti e imprese interessate allo sviluppo della città e della regione.

# I concorsi, occasione per pensare la città

Piero DEROSI (\*)

Tutti sembrano d'accordo che sia opportuno, anzi necessario, rilanciare in Italia l'uso del "concorso" di architettura quale procedura di scelta delle soluzioni progettuali più idonee.

Non posso che aderire a questo proposito ma vorrei fare qualche riflessione. Il concorso non può essere visto esclusivamente come la condizione che apre a molti (e a diversi dalle consorzierie consolidate), la possibilità di avere lavoro.

All'istituto del concorso si può attribuire un valore più generale e più radicale, cioè quello di riconoscere che i destini dell'architettura, e di conseguenza delle città, devono essere oggetto di un interesse pubblico, allargato agli abitanti quali partecipanti, con i loro comportamenti d'uso, della definizione stessa della qualità dello spazio urbano.

Il progetto architettonico se è inteso come offerta di riflessioni per dare nutrimento ad un interesse collettivo verso la città, ha l'esigenza di essere protagonista di un dialogo sociale, perché solo dagli esiti di questo dialogo può trovare una sua legittimazione.

Se questo è vero il "concorso" si propone come alternativa al consolidamento di posizioni stilistiche precostituite che si impongono, con il potere di un riconoscimento acquisito, quali portatori della funzionalità e della bellezza.

Queste riflessioni ci possono dare delle indicazioni per capire quale organizzazione dei concorsi possa permetterci di raggiungere questo obiettivo: rilanciare una discussione allargata intorno ai temi dell'abitare.

In Italia, si sa, ci sono pochi concorsi ed a ciascuno, almeno di quelli importanti, partecipa un numero enorme di architetti.

Le giurie, nella più parte dei casi, si impongono di esaminare alcune centinaia di proposte in pochi giorni. Si tratta evidentemente di una farsa. L'individuazione del vincitore avviene in altri lidi.

Per superare questo problema è necessario che la procedura del concorso non sia l'eccezione, l'occasione da non perdere, ma divenga una consuetudine per la più parte delle opere da realizzare, sia pubbliche che private. Questa non è un'utopia, in paesi molto vicini a noi questo succede.

A Berlino, oltre all'esperienza dell'I.B.A. che ha realizzato attraverso concorsi oltre cento edifici in sei anni, l'attuale amministrazione continua ad usare i concorsi per la più parte dei suoi interventi.

L'arch. Stimman, capo dell'ufficio tecnico dell'assessorato all'urbanistica di Berlino, mi diceva

che i suoi uffici producono due o tre bandi di concorso al mese. La tipologia dei concorsi è assai varia, concorsi aperti, concorsi ad invito, concorsi riservati ai berlinesi, concorsi nazionali, concorsi internazionali, concorsi anonimi e concorsi palesi. Ogni volta viene scelta la tipologia più idonea al caso.

Per i concorsi importanti la formazione della giuria e le procedure di lavoro di questa sono assai importanti.

A Berlino, ma in Germania in generale, le giurie hanno una struttura complessa. Un nucleo più ristretto ha il compito di svolgere il ruolo definitivo di giudicante, ma questo nucleo lavora in prima istanza in modo allargato chiamando a discutere la rappresentanza di quelle istituzioni pubbliche o private che si ritiene essere interessate e portatrici di informazioni utili al giudizio.

Altre volte (al sottoscritto è successo per il concorso dell'Anhalter Bahnhof) fatta una prima selezione di progetti questi vengono esposti al pubblico e discussi in pubblica assemblea. Il giudizio terrà conto di questo dibattito.

Il lavoro delle giurie assume un ruolo "culturale", potremmo anche dire etico. Di fatto promuovono l'attenzione degli utenti (diretti o indiretti) al tema dell'ambiente urbano: le giurie sono le animatrici di un dialogo sociale che si occupa di etica e di estetica.

Esperienza simile avviene a Salisburgo. In questa città è stata istituita una "commissione di ornato" formata da architetti, amministratori pubblici e personaggi della cultura. Un architetto di grande prestigio riconosciuto, preferibilmente straniero, presiede la commissione con rotazione biennale.

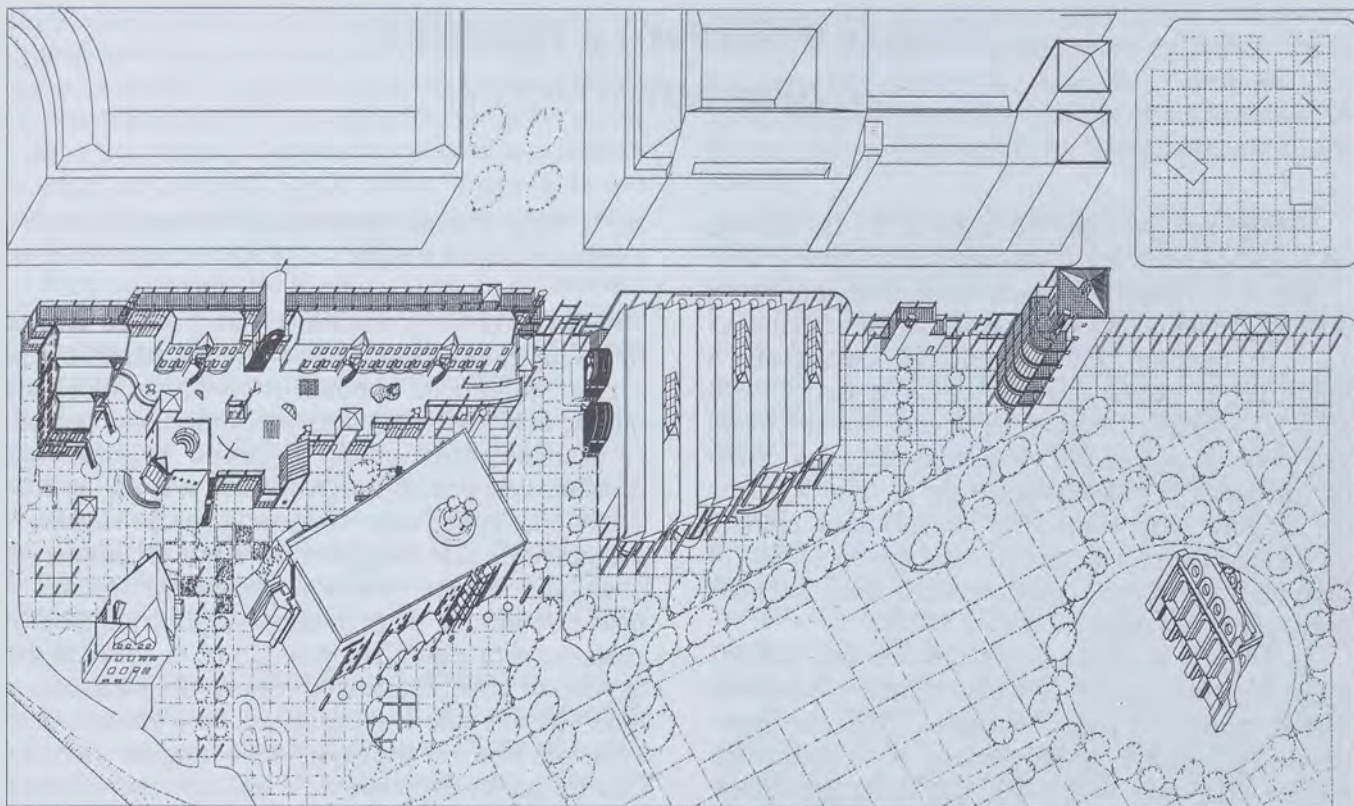
In questa commissione in sedute pubbliche vengono presentati tutti i progetti di qualche rilievo per la città. La commissione può accettare le proposte, o chiedere ai progettisti revisioni e approfondimenti o, se lo ritiene necessario, imporre un concorso pubblico. In questo caso la commissione decide del tipo di concorso e nomina la giuria.

I lavori della giuria sono pubblici.

Credo sia a tutti noto che in Francia tutti i lavori edilizi che comportano l'uso di finanziamenti pubblici devono avvenire per concorso.

La famosa pubblicazione del "Moniteur" informa quindicinalmente dei concorsi banditi. La procedura è questa: i candidati inviano un curriculum ad una commissione composta dai promotori e da qualche rappresentante tecnico delle amministrazioni.

(\*) Architetto, Professore di Progettazione architettonica, Politecnico di Milano. Responsabile scientifico della XIX Triennale di Milano.



Piero Derossi, Concorso per l'area dell'Anhalter Bahnhof, assonometria, Berlin 1984, con Antonio Besso Marcheis, Silvana Caffaro Rore, Francesco Lattes, Maria Teresa Massa, Enrico Morteo.

ni coinvolte. Vengono scelti quattro o cinque candidati e questi sono incaricati di fare un progetto di massima retribuito. In verità le retribuzioni sono molto basse. Tra questi si sceglie il vincitore a cui viene affidato l'incarico completo. Ogni numero del *Moniteur* riporta i bandi di dieci o quindici concorsi.

Se questa è la prassi più diffusa per le opere di piccola o media importanza, le amministrazioni della città si riservano il diritto, per grandi opere, di promuovere concorsi diversi, liberi o ad inviti. Possiamo ricordare i concorsi per il "Grande Arc" e per il teatro dell'Opera di Parigi, per la Biblioteca Nazionale.

Abbiamo riportato alcune informazioni intorno a situazioni straniere senza voler affermare che queste debbano essere prese acriticamente ad esempio. Anche in queste situazioni si presentano inconvenienti.

Ad esempio in Germania negli ultimi anni, aderendo ad una pressione dei grandi investitori internazionali le amministrazioni si stanno orientando verso concorsi ad inviti, previa selezione su curriculum; ed i quesiti posti dai bandi sempre di più indicano lo spostamento dell'interesse da un problema di qualità ad un problema di organizzazione degli studi. In questionari molto dettagliati si chiede di descrivere le attrezzature informatiche in possesso, con il presupposto che solo la presenza di queste sia garanzia di efficienza.

È chiaro che questa pre-selezione fondata su

requisiti tecnici ha come intendimento, non esplicitato direttamente, di favorire le grosse agenzie di progettazione, sia quelle anonime che quelle che hanno scelto una "star" come immagine propagandistica.

A parte questo inconveniente è certo che nella più parte dei paesi europei esiste un'attenzione maggiore per i problemi connessi alla progettazione e alla produzione della città.

L'attenzione è dei cittadini, degli architetti e degli amministratori. Questi ultimi hanno ben presente che la qualità della città è un tema politicamente rilevante e che promuovendo la qualità si ottiene il doppio risultato: da una parte si realizza un incremento reale del benessere collettivo, dall'altra si apre intorno ai processi di riqualificazione urbana un dialogo allargato in cui trovano spazio di verifica le dichiarazioni e gli impegni politici.

La consuetudine dei concorsi, cioè dei confronti pubblici per definire la qualità dei progetti deve essere, in Italia rilanciata. Sono utili sia i concorsi di idee che quelli che richiedono livelli avanzati di progettazione.

Intorno ai concorsi sarà forse possibile rilanciare la pratica del dibattito, da molto tempo tralasciata e favorire un interesse per la partecipazione alla gestione della politica urbana. Condizione quest'ultima forse necessaria (se non sufficiente), per cercare di costruire un fronte di controllo di quei processi degenerativi del mondo dell'edilizia che hanno turbato l'Italia negli ultimi decenni.

# Stanze del tesoro e ripostigli

Maria Grazia DAPRÀ CONTI (\*)

Alcuni anni fa - nell'86 o giù di lì - ho iniziato un lavoro di ricerca sul "concorso di architettura".

Erano avvenuti, e in parte erano ancora in atto, i concorsi banditi dall'IBA per la dibattuta ricostruzione dei quartieri berlinesi squarciati dalla guerra e quelli per i "grandi progetti" a cui la Parigi degli anni 80 affidava l'immagine di una sua rinnovata *grandeur*. In ambiti più vicini avevano avuto grande risonanza la consultazione per la ridestinazione del Lingotto (che, come altre consultazioni, prendeva dichiaratamente le distanze dal concorso, ma di fatto ne riproduceva i tratti caratterizzanti) e il concorso per l'area della Bicocca a Milano.

In Francia si venivano sviluppando una politica e una legislazione del concorso pubblico (consolidate in un decreto legge del marzo 1986) che apparivano interessanti, in particolare, per l'attenzione portata alla scala medio-piccola, della provincia, dei centri urbani minori. Venivano proposte e adottate procedure di censimento, valutazione, confronto e selezione di competenze che erano certamente diverse dall'immagine tradizionale del concorso, che potevano essere ritenute restrittive delle libertà e della varietà di ambiti in cui ogni architetto vorrebbe spaziare, ma moltiplicavano effettivamente le possibilità di accesso degli architetti più giovani, degli studi in formazione, a una progettualità qualificata e gratificante con diffuse aperture verso i livelli superiori della progettazione.

In Italia i concorsi strumentali alla costruzione dei luoghi quotidiani della città (la piazza, la scuola, il mercato,...), che ancora in tempi recenti erano stati frequenti e abituali, si venivano diradando sino a scomparire quasi del tutto: a Torino non ne erano più stati banditi dalla fine degli anni 60. Si studiavano invece forme giuridico-normative nuove di disciplina del concorso-appalto ed ero personalmente coinvolta in una convenzione che doveva predisporre e istruire un concorso per una ancora sperimentale attribuzione di concessione di progettazione e costruzione.

Per queste, e altre, ragioni, che sembravano delineare i contorni di un universo in mutazione, avevo ritenuto opportuno, se non addirittura necessario, allora - ma ritengo che lo sia ancora, e forse di più, oggi - verificare la natura *istituzionale* del concorso, comprendere i mutui rapporti tra i valori, le norme e le consuetudini che ne regolano il funzionamento, conoscere i ruoli sociali e disciplinari che esso svolge o può svolgere, le relazioni che intrattiene con altre istituzioni e strutture dell'architettura,

le *leggi* che ne determinano le persistenze e i cambiamenti nel tempo.

È stato un lavoro solitario. Non c'era un dibattito in atto. Il concorso si veniva manifestando in due aspetti estremi ed opposti: il concorso alla scala media, dell'ente locale, era percepito come semplice pratica professionale, di giorno in giorno più desueta; il concorso internazionale a inviti, la consultazione, apparivano come uno spazio *riservato*, inaccessibile alla maggioranza degli architetti, sul quale si venivano costruendo nuove mitografie. Il primo sembrava di pertinenza degli organismi di gestione e tutela della professione; il secondo era oggetto di pubblicizzazione più che di discussione e riceveva attenzioni passeggiere, concentrate sugli esiti, più che sui processi, delle singole vicende. Che tra questi due estremi si andasse formando un vuoto non era ancora né molto evidente, né preoccupante.

Ho avuto invece un confronto e degli scambi, peraltro previsti nel programma di lavoro, con alcuni amici, sociologi a Parigi, sugli aspetti sociologici (l'interiorizzazione della norma, il ruolo legittimante) che andavano mano a mano emergendo.

È stato un lavoro non privo di difficoltà. Occorreva orientarsi, trovare una o più strade percorribili, in un terreno vasto e accidentato, dove pratiche antiche e tenaci si confrontano con pratiche che si vogliono nuove o aggiornate, dove i problemi dell'*invenzione* dell'architettura si scontrano con problemi di costi, di tempi, di competenze, con etiche e tutele corporative.

Occorreva disporre di una bibliografia orientata, organizzare un repertorio e delle basi di dati. Per quanto attiene al passato, la storia dell'architettura ha accolto le storie dei concorsi che l'hanno toccata in alcuni dei suoi punti singolari; cronache e narrazioni, più o meno veritiere, descrivono le richieste del banditore, la bravura - e le astuzie - dei concorrenti, la solennità - o la semplicità - del conferimento dei premi. Il concorso contemporaneo manifesta e divulga tra i propri aspetti quelli che possono/devono essere resi pubblici, e solo quelli. La letteratura è scarsa, la pubblicistica è occasionale e attenta soprattutto alle debolezze del singolo concorso, che viene presentato molto spesso come luogo di attese vanificate (del banditore), di speranze deluse (dei concorrenti, ma anche della comunità degli architetti), di trasgressioni (alle richieste del bando) e inadempienze, di giudizi scontati e preve-

(\*) Architetto, Professore di Teoria e Tecniche della Progettazione Architettonica, Politecnico di Torino.

dibili, di malumori e delusioni (degli esclusi). Le ragioni vere delle motivazioni e delle scelte preliminari, i dettagli della redazione del bando, i dibattiti che precedono il verdetto ufficiale della giuria restano nell'ombra. Ogni concorso concluso sembra esaurirsi in sé stesso, lascia poche tracce della sua storia: per ricomporla occorre inseguire queste tracce di archivio in archivio.

È un lavoro aperto. È stato mosso dalla *curiosità* di conoscere una situazione confusa, si trova adesso di fronte ad alcune domande alle quali vengono date, per il momento, risposte solo empiriche.

È, o può essere, ancora il concorso quella "stanza del tesoro dell'architettura" a cui fanno riferimento Hilde de Haan e Ids Haagsma in *Architects in competition*, una rassegna del 1988 (a cui hanno contribuito sul piano critico Dennis Sharp e Kenneth Frampton) di concorsi significativi, da quello per la Casa Bianca a quello per il Centre Pompidou?

In quali ambiti, disciplinari o geografici, si situa la concretezza, la funzione di formazione continua, la risposta a istanze di legittimazione, il contributo alla cultura, che Patrick Devanthery riconosce al concorso nel recentissimo (è stato pubblicato non più di due mesi fa) *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité?* Alcuni vedono il concorso, soprattutto il grande concorso amplificato dalla pubblicizzazione, come una cassa di risonanza, vuota di contenuti capaci di incidere effettivamente sulle discipline e sulle pratiche della produzione dello spazio. Altri propongono una attualità e una necessità del concorso che lo prefigurano come semplice, banalizzato, espediente per ricostruire una committenza perduta. Esiste uno spazio intermedio, gestibile, dove il concorso possa rimanere - o ridiventare - strumento di formazione del territorio, della città, dell'architettura, dell'architetto?

Non credo che esistano risposte sicure, verificate, definitive, a queste domande, ma credo che, per delineare alcune prime indicazioni, occorra esaminare il concorso nel suo ruolo originario - e persistente - di tramite tra un potere e dei saperi: tramite che assume la forma della competizione, della gara. Nell'etimologia della parola è implicito anche un secondo aspetto: il con-correre, o correre insieme, il confluire in un medesimo fine di soggetti, risorse, competenze, impegni. È un aspetto irrinunciabile che non solo qualifica, ma condiziona l'esistenza stessa del concorso e che oggi, quasi paradossalmente, sembra metterne in crisi sia i fini, sia la diffusione.

È possibile, guardando indietro, riconoscere la struttura elementare, archetipa, di questo tramite. A monte del concorso c'è una volontà o un bisogno del potere (di realizzare un intervento di alto significato sociale o simbolico, di risolvere una situazio-

ne impossibile, di scegliere o formare un architetto). Volontà e bisogno si traducono in un *bando* che è domanda (di invenzione, di novità) e insieme prescrizione. Ci sono un invito, una partecipazione, la formulazione di un giudizio, l'assegnazione di un premio.

Tutta la casistica dei concorsi del passato e il catalogo delle numerose specificazioni del concorso contemporaneo si inscrivono in questo schema. Cambiano le condizioni storiche e i connotati degli attori, si complessificano l'oggetto e le strutture del contratto, si alterano equilibri interni e ricadute, ma lo schema permane, a conferma della natura istituzionale del concorso. Definita come complesso di valori, consuetudini, norme, un'istituzione, in quanto tale, è stabile e duratura, preesiste ai soggetti che ne sono coinvolti e gratificati e che con la loro adesione la legittimano, è soggetta a trasformarsi nel tempo. Lo schema consente di leggere, per grandi linee, i tratti accomunanti il concorso e di misurarne le variazioni e, oggi, le distanze.

Nel corso della storia si sono susseguiti, o avvicendati, il tiranno, il principe, i poteri *democratici* di una città, di una corporazione, di uno stato. Molti di essi hanno bandito uno o, talora, più concorsi di architettura. Il concorso era raro, motivato da un'esigenza forte, e ogni volta - e ben più di oggi - era evento, eccezionalità, spettacolo. Il rapporto tra potere e saperi era univoco e diretto. Il bando è stato a lungo laconico (ancora nel 1792 il bando del concorso per la Casa Bianca era contenuto in diciotto righe, richiedeva "il miglior progetto della dimora del Presidente" e descriveva gli elaborati che dovevano essere presentati: piante, alzati, preventivo). L'oggetto della competizione era chiaro, pubblico, concreto. L'architettura era disciplina unitaria, l'architetto possedeva, assommava in sé, tutte le conoscenze e competenze necessarie a controllare la città, l'edificio, il singolo elemento. Gli veniva chiesto di dimostrare l'intelligenza di un problema e la capacità di risolverlo. La rarità e l'importanza del concorso sollecitavano una qualità alta o altissima della prestazione. Gli inviti erano estesi, lusinghieri, sostenuti da promesse allettanti. Molti concorrenti venivano da lontano. L'anonimato non era necessario a garantire l'imparzialità del giudizio. La presentazione delle proposte - si trattasse di disegni, di un modello, di una perorazione - era di per sé stessa cerimonia e spettacolo, coinvolgeva anche non addetti ai lavori. I membri di una comunità, i cittadini eccellenti, o tutti i cittadini, erano presenti, si mescolavano ai giudici, diventavano essi stessi giudici. Il giudizio era ritenuto competente, veniva accettato e condiviso. Il concorso stabiliva un confronto e innescava una diffusione di conoscenze che altrove, nella pratica del mestiere come nell'accademia, non avrebbe potuto trovare quell'ampiezza e quella risonanza. Il premio era riconoscimento, ricompensa tangibile, garanzia di successo del vin-

citore e esclusione (tranne in pochissimi casi) degli altri concorrenti. Aggiungeva una legittimazione all'opera che ne sarebbe seguita, e che, a sua volta, per natura e qualità, legittimava il banditore e lo riverberava di una luce duratura.

Le osservazioni esposte non sono il risultato di un'indagine sistematica, sono semplicemente un tentativo di cogliere alcuni tratti ricorrenti, a distanza di anni se non di secoli, in situazioni geografiche e politiche molto diverse e di ricomporli in un abbozzo di profilo. È un profilo lusinghiero, ma è anche possibile che alcune note discordanti siano state dimenticate. Disegnare un analogo profilo per la prima metà del nostro secolo è difficile, per gli ultimi vent'anni è quasi impossibile.

L'esame di un repertorio significativo di concorsi svolti tra il '75 e l'85 ha confermato la presenza di un processo avanzato di progressiva gerarchizzazione, specializzazione e frantumazione del concorso in una molteplicità di *tipi* e - usando un termine apparentemente improprio - di *generi* che sfuggono a una classificazione corretta e utilizzabile.

La moltiplicazione dei tipi rispecchia la moltiplicazione, le gerarchie, il decentramento dei poteri. Ciascuno di essi è diversamente motivato nei confronti del concorso, ma le motivazioni non sembrano coincidere con una reale *volontà di architettura*. I centri e i gestori del potere politico, produttivo, culturale e ideologico, dei *media*, sono promotori di quelli che vengono definiti comunemente "i grandi concorsi" (occorrerebbe, però, approfondire e specificare una dizione troppo facile, che ingloba la qualità nella dimensione e non rende conto delle diversità presenti all'interno di un insieme). Scorrendo i temi emergono spesso: una richiesta di *valorizzazione* (di un'area, di una preesistenza ingombrante, di una funzione che manifesta segni di incrinatura, del banditore), un tentativo di spostare, e collocare nell'ambito dell'intervento territoriale o urbano, un problema che è sociale o economico (ad esempio - riferendomi ad un concorso a cui ho partecipato senza successo - il parco inteso come luogo di *métissage*, di integrazione di etnie e culture separate), una domanda generica di proposta che evade i confini delle competenze dell'architetto: tutte cose che interagiscono con l'architettura, ma che non sono architettura. Mentre è evidente - nella forma, nei saperi mobilitati per la costruzione del bando - la ricerca di un'aura, brillante, anche se resa effimera dalla frequenza e dalla ripetitività di episodi analoghi.

In altra parte di questa rivista è detto come in tempi relativamente recenti, tra le due guerre, uno stato autoritario potesse ricorrere al concorso anche per promuovere e sostenere una professione reinventata. Oggi le articolazioni del governo del territorio ricevono numerose sollecitazioni a praticare -

o riaprire - una politica estesa del concorso che ha come fine principale la correzione delle anomalie del mercato del progetto. Condizione *etica* del concorso è, in questo caso, la rinuncia agli apparati tecnici pubblici, peraltro già investiti da un processo di riduzione e dequalificazione. Il corrispettivo che il banditore riceve è la "trasparenza".

Il bando si è complessificato: stabilisce il tipo, il genere e la dimensione del concorso, descrive l'oggetto della competizione e le condizioni del progetto, introduce, accanto alle norme consolidate e interiorizzate, prescrizioni che regolano la *forma* della prestazione richiesta (dal numero degli elaborati al formato delle tavole, al tratto del rapidograph, all'ammissione o all'esclusione del modello). Dà luogo a una mediazione e a dei filtri non previsti dallo schema. Mediazione perché ha il compito di *simulare* una committenza nel senso classico del termine, di attribuire, cioè, al banditore la piena consapevolezza del senso della propria richiesta, e perché la completezza e la ricchezza delle informazioni fornite qualificano il concorso e, indirettamente, i suoi attori. Nella sua redazione confluiscono altri saperi che elaborano, attraverso gli elenchi dei requisiti richiesti e le griglie dei dati forniti, una loro interpretazione che può indirizzare e prefigurare un risultato, porre dei limiti all'invenzione. È filtro perché, paradossalmente, nell'epoca dell'enfaticizzazione delle comunicazioni l'informazione che un concorso (ovviamente nel caso che non sia a inviti) è stato bandito, dove, da chi, in quali termini, non raggiunge facilmente i suoi potenziali destinatari, o non li raggiunge nei tempi necessari. Quando l'informazione è pervenuta - per mezzo di una rivista, di un ordine professionale, di un viaggiatore - occorre verificare il calendario, richiedere il bando, pagare un contributo non sempre esiguo (il bando ha spesso la forma di un oggetto finito, contiene mappe, fotografie, indagini), compilare un'iscrizione. Le condizioni si conoscono dopo. Una selezione, casuale ma prevedibile, è avvenuta e alimenta successive diffidenze. Le altre selezioni, fanno parte del contratto interiorizzato e contribuiscono a definire e qualificare la competizione, per aree geografiche, per competenze, per gradi, per complessità della richiesta. La massima selezione, che corrisponde alla massima qualificazione, è quella del concorso a inviti.

Di solito il concorrente non è individuale, il progetto presentato è il risultato di un lavoro collettivo, di una convergenza di capacità e conoscenze diverse. A volte questa convergenza, che riproduce alla scala del progetto una caratteristica essenziale del concorso, è suggerita o richiesta. La frammentazione del concorso in generi riflette le ramificazioni dell'articolazione disciplinare, si rivolge a una specializzazione, ma pone anche il problema dell'interdisciplinarietà, sollecita la presenza nel gruppo concorrente di altri *esperti*.



*A staircase for Albrecht Dürer*

«A Staircase for Albrecht Dürer», da Graham Percy, *ArtHouse*, San Francisco 1994.

L'anonimato è di rigore, il lavoro della giuria segreto. Trapelano pochi echi di una discussione che si suppone animata, un commissario esce sbattendo la porta. Il verbale finale, che contiene il verdetto, appiattisce le discordanze, usa un linguaggio neutrale che rimanda al formulario. Più che l'invenzione, oggi, viene premiata la riconoscibilità di un legame con una cultura, una scuola, una linea di poetica.

Il premio è dispositivo articolato. Nel concorso a inviti i candidati sono equivalenti in partenza e lo rimangono anche dopo l'emissione del giudizio. Negli altri concorsi c'è il più meritevole, i meritevoli, quelli che vengono segnalati, quelli che semplicemente *c'erano*. A tutti si promette un frammento di pagina in un catalogo, un angolino in una mostra. L'aver partecipato è già ricompensa. Se non sempre costruiscono l'architettura, i concorsi costruiscono quasi sempre le carriere degli architetti: non tutte naturalmente, quelle dei più bravi (l'esame dei curricula degli architetti oggi famosi lo dimostra), quelle dei più persuasivi, e quelle dei più fortunati che hanno potuto affrontarne ostinatamente le fatiche e i costi.

Ho tentato di ricomporre i pochi tratti comuni reperiti in un universo caratterizzato da specificità, separatezze, intrecci apparentemente illogici. Questi tratti non restituiscono l'immagine di un'istituzione, ma possono rendere conto di una *meta-morfosi*.

Alcuni degli aspetti riportati stanno diventando oggetto di spunti, sparsi ma sostanzialmente concordi, di discussione. L'assenza di volontà di architettura viene posta alla base alla base di una *inutilità* - o di una insufficiente incidenza - del concorso nei confronti del costruito. Si è parlato, non molti anni fa, del concorso come di un luogo di "architettura interrotta". In un articolo pubblicato nel numero 70 di *Lotus*, del 1991, Jacques Lucan fa riferimento a un "cimitero dei concorsi a cui non ha fatto seguito alcuna realizzazione" che continuerebbe a popolarsi di giorno in giorno. Una seconda inutilità, nei confronti dei luoghi teorici dell'architettura, viene attribuita alla mancanza - o perdita - di una *cultura del concorso* capace di forzare i limiti della singola competizione e gestirla in un dibattito allargato, come sarebbe largamente avvenuto, ad opera di Loos, di Le Corbusier, nella prima metà del 900

e, con altri attori e altra risonanza, sino agli anni '70. Ambedue i giudizi, formulati a partire dall'osservazione di un numero limitato di episodi appariscenti, possono sembrare convincenti. Si tratta di giudizi che si inscrivono - e sono espressi - nel quadro di un immaginario di crisi: crisi della committenza, crisi della disciplina architettonica e delle sue istituzioni, crisi del dibattito, crisi della professione di architetto (non è un caso che l'articolo citato di Jacques Lucan si intitoli *Lo spettacolo delle solitudini*), che trascinano con sé una inevitabile crisi del concorso. Al di là dell'adesione a questo immaginario, essi chiamano in causa il mutamento di quei rapporti sociali che, pur non interni ad un'istituzione, interagiscono con le sue norme. L'eccezionalità non è più un valore; lo spettacolo è diffuso, appartiene all'effimero e non lascia tracce durevoli; la legittimazione del banditore dipende dalla qualità del concorso e non dalla qualità dell'architettura; il dibattito non contrappone, ma accoglie e legittima teorie e poetiche opposte, si è dotato di proprie istituzioni e ne difende il ruolo gerarchico.

Sul versante opposto la competizione non è riducibile a pratica abituale, banalizzata, senza perdere il proprio senso. Gli espedienti necessari a renderla *compatibile* con le disponibilità di un ente e i mezzi dei possibili concorrenti possono estendere e rendere più accessibile, ma non definire, una committenza; spostano il confronto su livelli minimi della qualità del prodotto; trasformano la legittimazione in puro alibi del banditore nei confronti delle proprie responsabilità.

Si fa, invece, di giorno in giorno più evidente un'esigenza di cancellare la distinzione, troppo comoda e troppo nefasta, tra architettura e edilizia; di sottrarre l'architettura, da un lato, a un'eccezionalità non più plausibile, da un altro lato alle routines e ai condizionamenti di una pratica professionale diretta esclusivamente da domande di mercato e regolamenti. Su questo terreno la competizione istituzionalizzata può ricostruire una propria identità e riaffermarsi come *necessità*. Volontà reale di architettura, concretezza e misura, confronto diretto su progetti precisi e gestibili, sono le condizioni perché la "stanza del tesoro" non diventi ripostiglio, si apra e torni a riempirsi di contenuti, forse meno rari, ma ugualmente preziosi.

# Imprenditoria e concorsi

Emanuela RECCHI (\*)

Come molti certamente sanno, nel momento in cui scriviamo queste note, vige ancora, sia pur "temporaneamente" sospesa, la Legge 109/94, la c.d. "Legge Merloni"; un provvedimento che investe in pieno, e con un'ottica del tutto particolare, la metodologia concorsuale ed i rapporti tra stazioni appaltanti, soggetti realizzatori e progettisti nell'ambito dei lavori pubblici. Si tratta di una legge molto discussa e discutibile, ma dalla cui impostazione non si può prescindere se si vuole partire da un'analisi realistica del problema.

Secondo la legge Merloni, infatti, in nessun tipo di procedimento e per nessun tipo di opera, è legittimo che progettisti ed imprese possano "concorrere" alla definizione di un prodotto infrastrutturale od edilizio. Il progetto è quindi visto come espressione assolutamente soggettiva del suo autore, il quale agisce sulla scorta di un mandato "senza vincoli" della pubblica amministrazione: un mandato che, salvo casi di ridotta rilevanza, gli viene conferito mediante una "gara pubblica" che si gioca esclusivamente sulla base delle qualifiche e del prezzo che il progettista singolo o associato offre al suo committente.

Si eliminano quindi tutte quelle procedure del tipo "appalto-concorso", gara per concessione di progettazione, costruzione e gestione, ecc., che nel bene e nel male, hanno contraddistinto una lunga stagione della progettualità italiana e che continuano ad essere una realtà assolutamente centrale in tutti i Paesi del mondo. Procedure che invece incardinano, come noto, la concorsualità non sul terreno astratto dei requisiti soggettivi del progettista ma sui contenuti del progetto.

La prima questione su cui riflettere è dunque la seguente: posto che l'interesse pubblico per un progetto coincida con la sua qualità e sul rapporto "qualità - prezzo", questo interesse si persegue meglio facendo nascere il progetto attraverso una procedura concorsuale che *isola* il progettista dal rapporto con l'esecutore o invece legittimando la collaborazione istituzionale tra progettista ed esecutore?

La posizione del mondo imprenditoriale su tale quesito è univoca: la collaborazione "sul tavolo da disegno" tra progettisti ed esecutori è la strada maestra per una qualificazione del lavoro di entrambi e quindi del prodotto che ne scaturisce. Una *vera* collaborazione, s'intende, e quindi un metodo di lavoro che non deve mortificare né la professionalità del progettista - che resta il principale protagonista del

processo di definizione tecnico-compositiva dell'opera - né quella dell'Impresa, la cui funzione non può esaurirsi nella pura e semplice "valutazione dei costi"; ma che deve realizzarsi attraverso un'interazione continua tra chi vive la progettazione come un processo *induttivo* e chi è in grado di dedurre dall'idea progettuale, via via che essa si sviluppa, processi realizzativi, problemi organizzativi, previsioni di tempi e di costi.

È peraltro solo in base a questo tipo di collaborazione che la cultura tecnica può svilupparsi, nel senso che l'interazione tra i due soggetti arricchisce ambedue e li rende meglio in grado di assolvere ai propri compiti.

Non ci risulta, invece, che il mondo della progettazione abbia assunto, nei confronti di questo aspetto della legge, posizioni così chiare, concentrando invece su aspetti più legati alla difesa di questo o quel modello di organizzazione professionale (l'annoso dibattito sulle "Società di Ingegneria", il problema delle tariffe e della loro inderogabilità, ecc.). È come se, in altri termini, i progettisti siano rimasti sostanzialmente "indifferenti" all'indubbio impoverimento della loro attività che deriverebbe dall'introduzione di una asettica burocratizzazione dei loro rapporti con le committenze pubbliche. Ha probabilmente pesato, su questa posizione, il forte e giustificato malcontento per le pratiche "lottizzatorie" che negli ultimi anni hanno effettivamente enormemente pesato sulla complessiva *penalizzazione* delle professionalità a cui abbiamo assistito: ma non si è riflettuto abbastanza sul fatto che l'unica efficace opposizione a tali pratiche è proprio l'instaurazione di metodologie di concorsualità che, in ogni fase - dal concorso d'idee al concorso "su progetto esecutivo" - metta a confronto soluzioni progettuali *di merito*.

Ma ammettiamo pure che, come in effetti sembra, la legge che vedrà, non si sa quando, la luce, perda per strada l'impostazione "giacobina" di cui abbiamo sin qui detto e che, in un modo o nell'altro, reintroduca l'istituto dell'appalto-concorso, della "concessione-concorso" e similari.

Dobbiamo allora affrontare il cuore della questione della concorsualità, che è quello dei meccanismi che determinano, attraverso una o più fasi, il progetto vincitore: i meccanismi di selezione e valutazione.

Anche in questo caso, partiamo dalla rappresentazione più *cruda* della realtà attuale: il meccani-

(\*) Architetto, Consigliere della Recchi S.p.A. Costruzioni Generali.

smo concorsuale tende, nella attuale fase di crisi del mercato, a premiare il progetto "più economico", intendendo con questo termine non il dato *relativo* (rapporto prezzo/qualità o costo/beneficio) ma il dato *assoluto* del costo puro e semplice della realizzazione di un'opera.

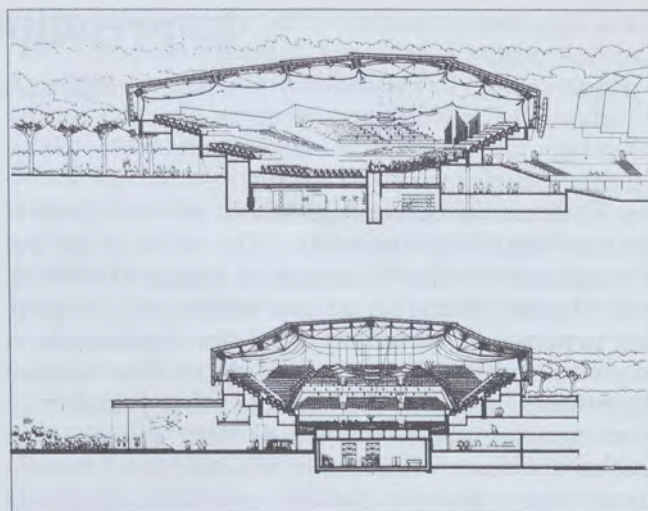
Questa situazione è vera in senso assoluto nel caso della committenza pubblica, giacché non esiste, nella situazione di mercato che si è determinata dopo Tangentopoli, per una giuria pubblica, la possibilità concreta di privilegiare la qualità di un progetto rispetto al suo costo; ed è altrettanto vera, sia pure con alcune eccezioni, nei rari casi in cui il meccanismo concorsuale viene attivato da un promotore privato di tipo "tradizionale".

Nei confronti di questo problema non serve a nulla assumere posizioni illuministe che "auspichino" una migliore articolazione dei collegi giudicanti e dei criteri adottati. Il problema va invece affrontato alla radice, comprendendo quanto miope ed erroneo sia far coincidere il concetto di "economicità" di un progetto con quello del costo della sua sola realizzazione. Quest'ultima, infatti, non è che l'atto iniziale della vita di un'opera di architettura: una vita che poi si dipana attraverso una serie di momenti successivi che sono la fruizione, la manutenzione, l'obsolescenza.

Per come è oggi strutturata la Pubblica Amministrazione in Italia, nessun suo organo è in grado di guardare all'intero ciclo vitale di un'opera, giacché diverse sono le istituzioni che attendono alle sue diverse fasi: c'è l'Amministrazione che programma, quella che finanzia, quella che fa progettare ed eseguire, quella che utilizza e gestisce; e ciascuno di questi organi è responsabile, ovviamente, solo della propria, parziale attività, delegando a chi segue o precede i problemi sui quali non interviene. È questo il *ciclo dell'irresponsabilità* che contraddistingue l'intervento pubblico sul territorio e che tanto ha nuociuto, a nostro avviso, alla sua qualità complessiva.

Rispetto a questa realtà, noi siamo convinti che l'unica soluzione strutturale che possa darsi sia quella offerta dalla cosiddetta "*finanza di progetto*": quel sistema di valutazione delle componenti economiche di un'opera che abbraccia l'intero arco della sua vita e che quindi consente di valutare la *redditività* dell'investimento e non solo la sua dimensione assoluta: un parametro, ovviamente, strettamente connesso alla qualità delle scelte progettuali nel senso più ampio del termine.

Una simile rivoluzione è possibile solo in due casi, in qualche modo convergenti: la trasformazione degli organi della pubblica amministrazione delegati alla realizzazione della politica urbana in "soggetti imprenditoriali" che agiscano con le stesse regole e con le metodologie di analisi e di responsabilizzazione di un soggetto economico privato; ovvero, nei casi in cui ciò sia o istituzional-



Renzo Piano, Concorso internazionale per l'Auditorium di Roma. (Sezione longitudinale e sezione trasversale della sala concerti, 1994).

mente o concretamente impossibile, la delega a soggetti imprenditoriali privati di queste funzioni attraverso il meccanismo del "project financing".

In ambedue gli scenari, fondamentale è il ruolo assegnato alla concorsualità; e, come sua diretta conseguenza, la conferma dell'importanza dell'approccio di cui all'inizio abbiamo parlato, basato sulla collaborazione organica tra progettisti e soggetti imprenditoriali.

È infatti evidente come, in uno scenario siffatto, la nozione stessa di "progetto" si dilati enormemente, assumendo la connotazione di un prodotto strutturalmente interdisciplinare, nel quale aspetti morfologici, tecnologici, finanziari, funzionali e gestionali concorrono tutti in egual misura a determinare il "successo" di un prodotto, intendendo con questo termine il conseguimento del massimo risultato con il minor impegno di risorse.

Ennesimi sono, in casi siffatti, i "mix" concepibili tra le varie componenti, giacché all'inizio (cioè prima dell'elaborazione progettuale) è impossibile prevedere se il miglior risultato sia conseguibile puntando, ad esempio, su un prodotto ad alta sofisticazione tecnologica (e conseguentemente più oneroso in termini di costo di realizzazione e meno in fase di esecuzione) ovvero l'inverso. Ecco perché questo è l'ambiente ideale per l'affermazione del metodo della concorsualità, ben più che nei casi in cui a quest'ultima si ricorre solo per *sondare* le possibili variazioni di un tema esclusivamente morfologico o funzionale.

Vorremmo, a questo punto, non foss'altro che per rendere più agevole la comprensione di quanto sin qui esposto, illustrare qualche esempio, ma non ci è facile trovarne nella recente realtà italiana, dove la concorsualità, oltre che ridotta come numero di casi, è stata sempre gestita con ristrettezza di approcci e scarsità di risultati. Parliamo perciò di un

esempio, ma parliamone, purtroppo, per metterne in luce i limiti.

L'ultimo grande concorso di architettura svoltosi in Italia è stato quello indetto dalla precedente Amministrazione di Roma per la realizzazione dell'Auditorium. Un concorso ad inviti, con la presenza di un solo gruppo italiano, poi risultato vincitore, quello guidato da Renzo Piano.

Ci sembrano significativi due aspetti che vorremmo sottolineare: l'assoluta povertà di elaborazione del "programma" - limitato ad una soffertissima scelta localizzativa e ad un dimensionamento di larghissima massima - da parte dell'amministrazione che ha indetto il concorso e l'esclusione della componente "imprenditoriale" dal concorso di idee.

L'indizione di un concorso "aperto" non è un fatto di per sé negativo, comune peraltro a tanti altri grandi concorsi di architettura o di urbanistica. Il punto, però, è che a tale indeterminatezza da parte di chi ha indetto il concorso, hanno fatto seguito risposte progettuali dello stesso livello. I progettisti hanno cioè preso per buona l'indifferenza dell'amministrazione all'approfondimento delle complesse tematiche di una struttura per la fruizione musicale di dimensioni metropolitane ed hanno risposto con assoluta libertà, proponendo soluzioni urbanisticamente, morfologicamente e tecnologicamente assai diverse ma tutte motivate esclusivamente da un approccio progettuale fine a sé stesso ed alla visione strettamente compositiva che ciascuno di essi aveva del tema.

Continuando in quella che abbiamo chiamato la "logica dell'irresponsabilità", anche il giudizio sui progetti è stato formulato sullo stesso terreno: è stato cioè premiato il progetto giudicato "migliore" - e certamente, guardando ciò che è stato pubblicato, quello di Piano era certamente tale - ma concentrando il giudizio non sulla fattibilità e sull'impostazione del problema (data per scontata, ma in realtà sostanzialmente ignorata da chi aveva formulato il bando); e di seguito, assumendo a questo punto l'idea vincitrice come un punto fermo, si è passati, senza alcun ulteriore approfondimento, alla progettazione esecutiva. E, fra alcuni mesi, si passerà all'appalto e quindi alla consegna dell'opera dell'Ente gestore.

Non si intende assolutamente mettere in discussione la qualità del progetto e del suo autore: ma, ci chiediamo, se poi alla fine "qualcosa" non funzionasse, non nel senso tecnico (l'acustica, la funzionalità degli spazi, ecc.), ma la gestibilità di un complesso così imponente ed innovativo, di chi sarà stata la responsabilità? Non del progettista, che ha agito nell'ambito delle richieste e degli incarichi

conferitigli; non dell'Amministrazione, che, non avendo idee chiare, ha perlappunto indetto un "concorso di idee"; infine, non certo dell'Ente gestore, inserito nella vicenda in uno stadio nel quale il progetto era ormai stato sostanzialmente definito. Dimenticavamo: sarà un appalto pubblico, e quindi l'Impresa che si aggiudicherà la gara non dovrà fare altro che eseguire il progetto; anch'essa quindi non avrà responsabilità se non per quanto le è stato commesso.

Si comprende, speriamo, da questo esempio, a quali rischi di insuccesso conduce l'assurda "segmentazione" con cui i concorsi di architettura sono generalmente gestiti, anche nei casi migliori. È facile, invece, immaginare, quale altro percorso avrebbe seguito un Soggetto imprenditoriale - non importa se pubblico o privato - in una situazione analoga: anche ammettendo che il suo intervento dovesse collocarsi a valle di una scelta localizzativa fatta a monte (il che, per alcuni versi potrebbe anche essere opinabile, poiché la localizzazione è già gran parte di un'idea e della sua capacità di successo ...), egli avrebbe organizzato un team interdisciplinare, chiamando sin dall'inizio gestori e realizzatori a collaborare con il progettista; avrebbe deciso i dimensionamenti e le tipologie eseguendo indagini di mercato; avrebbe reputato accettabili o meno i costi non in base agli "stanziamenti disponibili" ma in base ai risultati ed ai benefici del progetto.

E se l'Amministrazione pubblica avesse voluto conferire questo progetto attraverso una gara, ciascuno dei concorrenti avrebbe operato in tal modo ed il progetto migliore sarebbe stato non quello "più bello" ma quello più funzionale agli scopi ed agli interessi della città e dell'utenza.

Pur augurandoci quindi il miglior successo dell'operazione Auditorium, auspichiamo che d'ora in avanti operazioni così impegnative siano gestite con una concorsualità più complessa e consapevole: esempi a cui riferirsi non mancano; tutte le grandi operazioni di rinnovamento urbano nelle grandi città europee e nordamericane vengono attuate attraverso staff interdisciplinari ed intersettoriali che cooperano senza infingimenti e conflitti di interessi; le amministrazioni hanno capito che in progetti di tali dimensioni il loro compito è bene che si limiti alla funzione - essenziale ed insostituibile - di "regia" delle operazioni e di tutela degli interessi pubblici; mentre, sotto tale regia, i diversi compiti sono assegnati ai protagonisti "professionali" delle singole fasi che interagiscono e cooperano fra loro nella massima trasparenza e con la massima "efficienza".

# I concorsi di architettura nella Svizzera romanda

## Una ricerca e una mostra

Pierre A. FREY (\*)

Abbiamo chiesto un contributo a Pierre Alain Frey, curatore a Losanna della mostra "Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité" e coordinatore della ricerca i cui risultati sono illustrati nel bel catalogo omonimo, pubblicato dall'Editore Payot di Losanna. Il suo scritto – sotto forma di appunti – è dedicato al modo di studiare i concorsi dal punto di vista dello storico e al caso specifico da lui indagato, quello del territorio elvetico.

### I concorsi come oggetto di storia dell'architettura

Il condurre una ricerca in storia dell'architettura a proposito del periodo successivo al 1850 contempla, tra l'altro, un approccio approfondito ed esteso alle sue fonti documentarie. Queste rimangono per lungo tempo sconosciute nella maggior parte dei paesi europei. Tra l'insieme di queste fonti documentarie, che si offrono alla curiosità dei ricercatori, si possono enumerare:

– le operazioni di inventario topografico del patrimonio, che, quando sono condotte con cura, implicano delle prospezioni tematiche o sistematiche delle fonti (spoglio delle pratiche di concessione edilizia, dei fondi di archivio di imprese, di proprietari, dei fondi iconografici, delle matrici catastali, etc.);

– lo spoglio sistematico dei cataloghi d'architettura; questi cataloghi sono uno strumento importantissimo nella diffusione dei modelli nel XIX secolo, fino al primo terzo del XX secolo;

– lo spoglio sistematico delle riviste di architettura e di ingegneria, mediante l'elaborazione di veri e propri cataloghi degli articoli pubblicati, accessibili per autore, per oggetto, per data, etc., così come la disponibilità di queste informazioni in base a dati ampiamente accessibili;

– la messa a punto di dizionari biografici degli architetti, degli ingegneri e dei principali protagonisti del settore della costruzione, del genio civile e dell'architettura. In questo ambito è necessario distinguere nettamente i lavori scientifici dalle operazioni editoriali commerciali. Il *Dictionnaire par nom d'architecte, des constructions élevées à Paris au 19e et 20e siècle*, pubblicato dalla *Commission des travaux historiques* della Città di Parigi, di cui sono autori Anne Dugast e Isabelle Parizet, ci sembra essere esemplare di quello che è uno strumento del lavoro scientifico, lontano dalla sfrenata concorrenza nella quale si lanciano gli editori...

– la formazione di elenchi dei concorsi di architettura, di urbanistica, e di ingegneria civile. Due iniziative recenti sono state intraprese in Europa in questo settore:

1) la pubblicazione recente da parte di Cees de Jong e Erik Mattie di un'opera in due volumi che presen-

ta 1500 concorsi internazionali organizzati dopo il 1792;

2) la pubblicazione nel Gennaio del 1995 a Losanna sotto la direzione di Pierre A. Frey dell'opera *Histoire et actualité des concours d'architecture*. E' proprio questa iniziativa e la ricerca che ne è all'origine quella che qui di seguito sinteticamente presentiamo. Questo lavoro fa seguito a una ricerca di tre anni sui concorsi in Svizzera romanda tra il 1870 e il 1990 e è stato presentato in concomitanza con una mostra che si proponeva di confrontare l'attualità del concorso di architettura e di ingegneria civile nella nostra regione con qualche repertorio ricavato dalla storia di questi concorsi.

### Problemi della ricerca sui concorsi

Il ricorso alla informatizzazione dei documenti, a partire dall'inizio della ricerca sui concorsi, ha permesso di conferirle una dimensione di globalità. La scelta dei dati ha potuto appoggiarsi su un programma di *database* a diversi registri, messo a punto negli *Archives de l'architecture moderne (École polytechnique fédérale de Lausanne)*. Questo programma, destinato alle catalogazioni di fondi d'archivio e alle ricerche di storia dell'architettura, rende possibile la raccolta di informazioni, simultaneamente sui concorsi, sulle persone (concorrenti, commissari, committenti) sui documenti disponibili (pubblicazioni, archivi, etc.) e sulla *cronologia*. La scheda aperta per ogni concorso permette infatti:

– di registrare i nomi, i cognomi e la funzione di ogni protagonista (commissario, concorrente, etc.) e di precisare il suo ruolo nei premi ottenuti;

– di datare con precisione ogni concorso (pubblicazione, apertura, rendiconto, giudizio, etc.);

– di classificare il suo bando secondo una tipologia analitica;

– di distinguere il suo livello di diffusione (a invito, locale, regionale, nazionale, internazionale).

Il periodo considerato per la schedatura dei concorsi in Svizzera romanda è quello 1870-1990. Ciò

(\*) Storico dell'Arte, Archives de la construction moderne, École Polytechnique Fédérale, Lausanne (traduzione a cura di Marco Trisciunglio).

ha permesso la registrazione completa di più di ottocento concorsi di architettura, di urbanistica e di ingegneria civile, e la raccolta di informazioni di varia completezza su più di cinquemila persone (architetti, ingegneri, rappresentanti degli imprenditori). Questo periodo corrisponde allo sviluppo del fenomeno concorsi in Svizzera. Infatti la regolamentazione dei concorsi interviene nel decennio 1870-1880. La schedatura si basa sullo spoglio completo delle pubblicazioni relative ai concorsi di architettura, che sono comparse nelle riviste pubblicate in lingua tedesca e in lingua francese dalla *Société des Ingénieurs et Architectes suisses* (S.I.A.). Questa base è evidentemente incompleta; con ogni probabilità essa dà informazioni su un po' meno della metà dei concorsi effettivamente organizzati nella nostra regione durante questo periodo.

Si può considerare che sono pubblicati dagli organi della S.I.A. innanzitutto i concorsi che rispondono perfettamente alle norme organizzative che essa ha fissato. Le lacune si trovano di conseguenza soprattutto nell'ambito dei concorsi a invito e dei concorsi di idee, degli incarichi meta-progettuali, etc...

### Lo spazio geografico considerato

Si verifica con evidenza che, più l'oggetto del concorso è importante più sussiste la tendenza a allargare l'accesso al concorso, a conferirgli una eco nazionale: è il caso della costruzione delle grandi stazioni ferroviarie, degli edifici postali delle principali città e di opere rispondenti a programmi

molto particolari. Ne deriva che i concorsi importanti si distinguono nettamente come un campo di studio particolare, nel quale si può osservare quanto siano caratterizzate da mobilità le professioni di ingegnere e di architetto, quanto sia ampio il loro orizzonte culturale e quanto prendano parte alla circolazione nazionale e internazionale delle immagini e delle idee. Questa constatazione ci rinvia beninteso alla questione della formazione degli architetti, circostanza che è tanto più importante dal momento che la Svizzera romanda non dispone di alcun insegnamento superiore in questa disciplina fino all'inizio degli anni 1940. Da queste due constatazioni deriva che il campo geografico di una regione o di un territorio nazionale è messo rapidamente in secondo piano nello studio dei concorsi, mentre l'attenzione si sposta di preferenza sulla geografia degli architetti: loro patria di origine, loro luogo di formazione, spazio nel quale sono diffuse le loro costruzioni e i loro progetti. La ricerca sui concorsi non può di conseguenza essere né regionale e neppure nazionale. Essa deve potersi svolgere senza riferimenti geografici, per poter rispondere alle aspettative dei ricercatori. D'altra parte, non considerare altro se non il campo dei grandi concorsi internazionali, porterebbe a privarsi di un numero troppo grande di informazioni.

La base dei dati costituita tra il 1992 e il 1994 agli *Archives de la construction moderne* da François Jolliet sotto la direzione del sottoscritto, costituisce un primo passo che sottende uno sviluppo sia a livello nazionale che sul piano internazionale. L'allargamento geografico e l'estensione del campo dell'analisi e della ricerca di informazioni

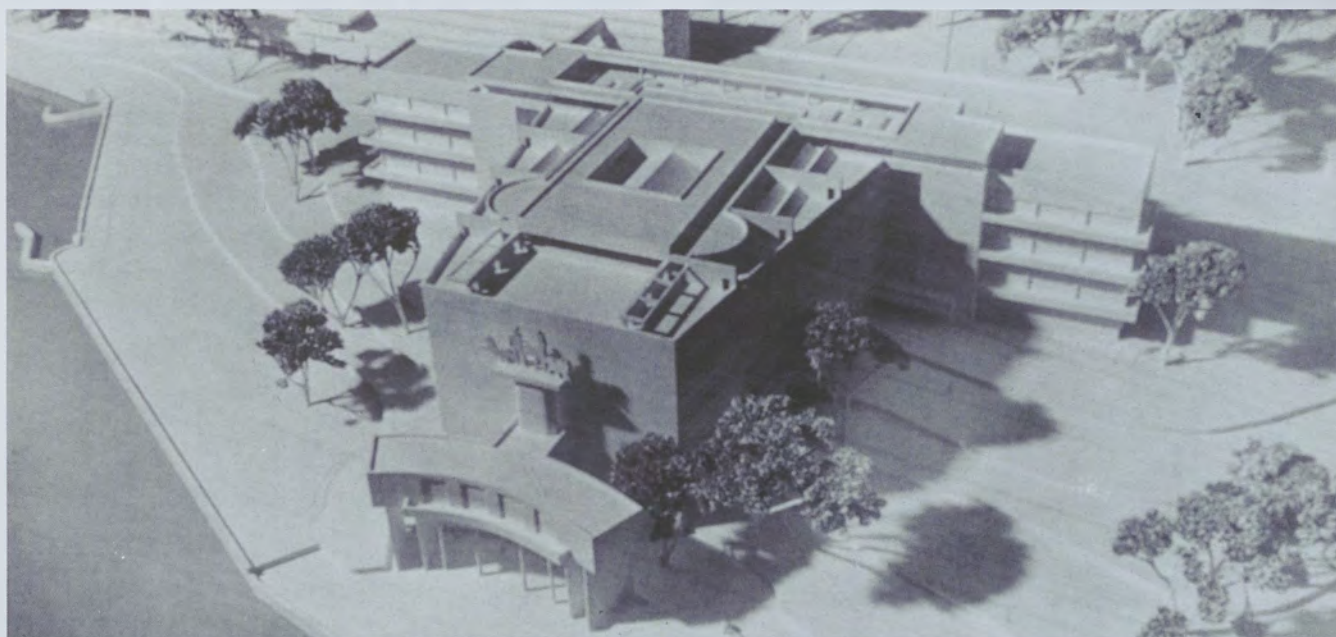


Fig. 1 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Concorso internazionale per un palazzo della Società delle Nazioni, Genève, 1926 (maquette dell'Atelier Zaborowsky, Zurich 1987), da Pierre A. Frey e Ivan Kolecek, *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, Lausanne 1995.

alle fonti d'archivio pubbliche e private sono due obbiettivi reali. Essi potrebbero a ragione giustificare la formazione di una piccola rete internazionale di ricercatori che indaghino questo tema.

### Valore scientifico dell'informazione raccolta

La base dei dati dei concorsi nella Svizzera romanda (1870-1990) è servita di supporto alla redazione di saggi storici per il catalogo pubblicato nel Gennaio 1995 dall'Editore Payot. Quest'opera presenta una prima serie di analisi storiche e tocca qualche tema intorno all'oggetto centrale dei concorsi.

In particolare una riflessione sulla datazione dei concorsi di architettura a Ginevra, introdotta dallo studio del caso della ricostruzione della facciata dell'antica Cattedrale di Saint Pierre, è estesa a diversi concorsi organizzati in questa città nel XIX secolo (Armand Brulhart, Ginevra).

Tre contributi (rispettivamente di Sylviane Leprun, Paris; Martin Fröhlich, Berne; Pierre A. Frey, Lausanne) esaminano sotto diverse angolazioni l'insieme dei protagonisti dei concorsi nelle differenti epoche. Questo studio permette di affrontare il problema della formazione degli architetti e della influenza relativa delle scuole. L'École des Beaux-Arts vi appare come il centro della formazione degli architetti protagonisti della Svizzera romanda nella prima metà del XX secolo.

Due contributi mettono poi in evidenza, rispettivamente per Ginevra (Isabelle Charollais e Bruno Marchand, Genève) e per La Chaux-de-Fonds (Nicolas Babey, Neuchâtel) lo sviluppo di tendenze

architettoniche nel contesto locale (a Ginevra dopo la seconda guerra mondiale) o il contributo dei concorsi allo sforzo edilizio e di abbellimento urbano per tutta la durata di un secolo (a La Chaux-de-Fonds).

Sono anche affrontate le questioni dei concorsi di ingegneria civile, dal punto di vista del rapporto ingegneri/architetti (Jacques Gubler, Lausanne) e dei concorsi di urbanistica, intesi come il luogo da cui emerge in Svizzera un'urbanistica degli esperti (Syvain Malfroy, Lausanne e Michael Koch, Zurich). Affrontata sotto l'angolo di un programma di ricerca particolare, la base dei dati dei concorsi permette alcune analisi specifiche: un articolo dedicato all'architettura scolastica (Martin Jacquet, Lausanne) esamina le condizioni della committenza per questo tipo di edificio e il posto che vi occupano i concorsi di architettura.

A seguito di questi studi su casi specifici, l'opera presenta degli ampi stralci della base dei dati e fornisce una visione di insieme del fenomeno dei concorsi nella regione. Si deve sottolineare che la ricerca iniziale è stata resa possibile grazie a un finanziamento assicurato dalla *Société des Ingénieurs et Architectes suisses* e che l'opera ha costituito l'occasione -in relazione con la mostra che si è tenuta fra Gennaio e Febbraio 1995 al Museo delle Arti decorative della città di Losanna- di affrontare in apertura diversi temi raggruppati sotto il titolo "Etica e attualità dei concorsi". Questi contributi costituiscono un fatto concreto per la maggior parte degli architetti impegnati nella produzione.



Fig. 2 - Organizzazione delle tavole per il concorso del CEPNEV, Brauen & Wälichli, Lausanne 1994, da Laurent Genincasa, *Souvenir d'une journée de concours*, in *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, op. cit.

# Il Palazzo per la Moda e le esposizioni al Valentino. 1936-38

## Cronache e osservazioni di un concorso torinese

Piero FELISIO (\*)

*Ma occorre per questo che ai giovani architetti sia davvero aperta la strada; non basta che essi si addestrino nelle scuole o nei concorsi che non sboccano nella conclusione logica dell'incarico di esecuzione; bisogna che nella successione delle cose realizzate essi acquistino l'esperienza che fa completo l'ingegno.\**

Il dibattito sviluppato, nel dopoguerra, sui concorsi di architettura nel periodo del regime è stato, perlopiù, intrecciato con la questione dell'architettura come «arte di Stato» e con la polemica fra razionalisti e novecentisti. L'opposizione fra l'instaurazione e la ricerca di codici formali, intesi come risultato di una metodologia, dei primi e la semplificazione e manipolazione stilistica dei linguaggi storicisti dei secondi appare, oggi, più sfumata – densa di contraddizioni, frequente di scambi, incline ai compromessi – rispetto al rigido sfondo interpretativo che ha legato (talvolta pretestuosamente e artificiosamente) ideologia e forma<sup>1</sup>.

I concorsi, che hanno come finalità il premio e come procedura la competizione, hanno, in particolare, favorito facili divisioni e giudizi critici, essendo chiaro chi vince e chi perde. Ed anche perché sono stati, e sono – purtroppo ed ancora spesso –, luoghi di contrapposizioni disciplinari sganciati da veri scopi costruttivi. Erano manifesti di appartenenza a schieramenti teorici allora. Sono manifesti di poetiche personali oggi. Ed è ciò che, accantonando le ragioni sia della committenza sia degli architetti, ha generato valutazioni attraverso le categorie estetiche e di militanza dei singoli gruppi.

A ben vedere, l'azione esercitata, negli anni '30,

dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti, sotto la direzione del suo segretario l'arch. Alberto Calza Bini, per coinvolgere il maggior numero di amministrazioni e di enti pubblici ad utilizzare la prassi del concorso era rivolta, invero, a rivendicare e legittimare il ruolo della nuova e professionale figura dell'architetto. Nuova perché erano state, da poco, istituite le Scuole Superiori di Architettura, dapprima quella di Roma, poi, sullo stesso modello, quelle di Venezia, Torino, Napoli, Firenze e Milano<sup>2</sup>. Professionale perché erano stati, anche questi da poco, istituiti gli albi degli architetti e degli ingegneri a tutela e riconoscimento delle relative specificità e, insieme, per regolarne l'esercizio<sup>3</sup>.

In tale ambito, i concorsi s'inserivano nel processo di differenziazione delle funzioni fra gli architetti e gli ingegneri. Separazione che, se peraltro era dovuta alle trasformazioni del ruolo del tecnico intellettuale a fronte dell'innovazione e razionalizzazione della produzione edilizia e della, conseguente, diversa organizzazione scientifica del lavoro<sup>4</sup>, era surrettizia per avocare la conquista (e la creazione) di uno spazio professionale, di specifica competenza degli architetti, all'interno del settore edile.

Inoltre, ma questo era un fine delle corporazioni, si trattava di garantire, apparentemente, una possibilità di equa e corretta distribuzione delle attività.

Gli architetti erano pochi, se nel 1937 ne risultano iscritti, complessivamente, al sindacato 932 contro ben 12.468 ingegneri<sup>5</sup>. Una minoranza agguerrita se, come risulta dalla vivace polemica insorta, aveva ottenuto, nei concorsi per le chiese di Messina, l'esclusione degli ingegneri laureati dopo

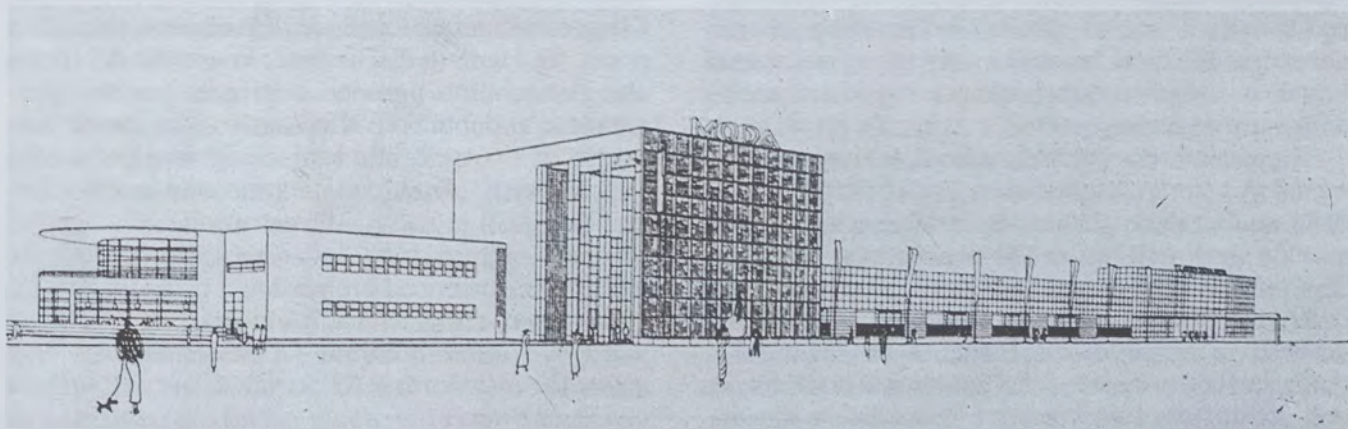


Fig. 1 - Prospettiva dal corso Massimo D'Azeglio del progetto vincitore di Ettore Sottsass.

(\*) Architetto, tecnico a contratto, Politecnico di Torino.

il 1925 «non autorizzati a fare edilizia artistica»<sup>6</sup>. Caso quasi isolato, ma che dimostra l'incertezza e la necessità d'affermazione di una disciplina in cerca di reidentificazione.

A partire dal 1930, per effetto di una crisi generalizzata, si era formata una stagnazione della committenza privata, «un'assenza di private intraprese», era, quindi, giocoforza scontato, per ottenere incarichi, rivolgersi al settore delle opere pubbliche e dei piani regolatori. Per cui, non potendo «creare uffici di collocamento per i liberi professionisti ed artisti», si facevano voti affinché «per le opere da compiere a spese dello Stato e di Enti Pubblici» fossero «sempre indetti concorsi»<sup>7</sup>.

Adducendo motivi di «gretta insipienza», di lavoro «eseguito in serie da anonimi disegnatori più o meno retribuiti» si avanzava la richiesta di «spazzare i regimi di monopolio» detenuti dagli uffici tecnici (e, implicitamente, dagli studi più accreditati). A conferma e giustificazione dell'apertura verso e per i giovani (che, intanto, avrebbero trainato anche i meno giovani).

Si segnalava, fra l'altro, una evidente difficoltà di collocazione, della figura professionale, in un quadro di mutamenti dei tradizionali rapporti fra committenza e tecnici.

E non solo. Anche la definizione di architettura, «troppo sovente incerta e contraddittoria», doveva essere circoscritta e avvalorare le differenze fra le classi professionali, fra la «scienza del costruire» e «l'arte di edificare», fra capacità di sintesi e studio analitico<sup>8</sup>. In tal senso è significativa l'istituzione delle cattedre di urbanistica. Si consolidavano le formazioni di connessioni fra oggetto edilizio e contesto urbano, per dare contenuto di valori spaziali (in parte scientifici) e non decorativi all'architettura e, quindi, staccarsi dall'idea di architetto come «di colui che stende come un parato sulla nuda muraglia»<sup>9</sup>. Opinione diffusa e popolare, fino allora, nella confusione dei titoli e per effetto degli insegnamenti impartiti, precedentemente, nelle Accademie di Belle Arti. Per questo un particolare risalto veniva dato ai «risultati brillanti che in ogni concorso dei tanti banditi in questi ultimi tempi hanno conseguito quasi sempre i giovani usciti dalle nostre scuole».

Il concorso era parallelo e complementare strumento di valorizzazione, ancor prima che di difesa, della qualità dello statuto sia formativo sia professionale dell'architetto. Ma concorreva, anche, a separare la creazione intellettuale – con il mito delle idee brillanti – dalle relazioni con la produzione della pratica effettiva. Idoneo a far emergere – come sarebbe avvenuto – un'autonomia disciplinare dell'architettura tutta teorica e formalistica, slegata dal mestiere, se non come pratica del disegno, del bel disegno.

Anche a Torino si facevano concorsi. Il più cele-

bre, per i preamboli, le implicazioni e le polemiche scaturite, è quello per il secondo tratto di via Roma. Ma ve n'erano anche altri: per il palazzo della Provincia in piazza San Giovanni, quello della casa Littoria in piazza Albarello, la ricostruzione del Regio. Concorsi di architettura che, nominati i vincitori, distribuiti i premi, gratificati (o delusi) i concorrenti, rimanevano senza esito<sup>10</sup>. Se non per qualche articolo – più o meno dotto, più o meno esteso – sulle riviste del tempo. V'erano, poi, gli appalti concorso come per lo Stadio Mussolini, o per il mercato ortofrutticolo<sup>11</sup>. Questi venivano portati a compimento anche perché, ancor prima di bandirli, le spese erano inserite nei bilanci.

Il concorso del palazzo per l'Ente Nazionale della Moda e le esposizioni è un appalto concorso, procedura che ha una diversa tradizione legislativa e diverse finalità rispetto ai concorsi d'architettura. Mentre questi ultimi erano stati disciplinati dal sindacato in termini di composizioni delle giurie, di accessibilità di categorie professionali, di richiesta di elaborati, di documentazione preventiva, di adeguati compensi e richiesto – ma scarsamente ottenuto – che fossero «rispettate le basi morali e finanziarie del concorso, e dopo la vittoria, dell'esecuzione dei lavori»<sup>12</sup>. L'appalto concorso, introdotto nel 1917, era stato perfezionato legislativamente negli anni 1924-26, per dotare le PP.AA. di uno strumento predisposto all'affidamento di lavori in un settore, oramai, in costante, rapido e variegato aggiornamento tecnologico. Indicativo di attenzioni concrete sul piano esecutivo e contabile, ma anche delle connaturate difficoltà di un corrente adeguamento dei quadri professionali pubblici. Si perveniva, così, ad un iter nel quale le ditte invitate proponevano un progetto e un'offerta redatte in base a un piano di massima predisposto dall'ente banditore. Progetti-offerta giudicati, quindi, congiuntamente e inscindibilmente sia sul piano tecnico sia economico, nonché sulle garanzie di capacità e serietà dei concorrenti<sup>13</sup>. In seguito non sarebbero mancate le critiche e i timori, come nelle relazioni del XIII Congresso Internazionale degli Architetti che aveva posto, fra i temi di discussione, lo «studio dei mezzi che gli architetti possono impiegare per far comprendere al pubblico e alle Amministrazioni il vantaggio di ricorrere alla loro competenza e ai loro servizi diretti, senza passare attraverso inutili intermediari, quali le Società di costruzione»<sup>14</sup>.

È uso, dei concorsi, indagare sempre l'epilogo, qui tuttavia, conviene prolungare il prologo.

La Stampa, domenica, 31 maggio 1936: *Diamo vita e movimento a Torino - A problema complesso soluzione totalitaria - Necessità di un vasto piano civico - La vita si crea, ma occorre un'attrezzatura - Teatro Regio, Teatro di Stato, alberghi, Palazzo della Moda, Circolo turistico.*

Di moda e di città si parlava, e da tempo. La crisi del 29, tolto di scena Gualino, aveva innescato

una stagione di disagio, di disoccupazione, di difficoltà finanziarie per la popolazione e per Torino. Il podestà Paolo Thaon di Revel aveva nel 1932 annunciato il rinviamento del settore della moda. Un settore diffuso, comune e quotidiano (era il tentativo di corporativizzazione delle «sartine»), ma anche settore in parte – si affermava – dominato per gusto e prodotti dall'influsso straniero. Moda che si prestava ad essere propaganda e autarchica dopo la sanzioni del '35, ed proprio in quell'anno che l'Ente Autonomo per la Mostra permanente della Moda veniva trasformato in Nazionale, con apposito decreto e con fini ben precisi: «sfatare il mito della assoluta supremazia francese»<sup>15</sup>.

E di città. Le «opere del regime» andavano strutturando il territorio per punti aggregativi sparsi (i gruppi rionali), per un'operazione di risanamento del centro, dalle estese ripercussioni fondiari (via Roma), per infrastrutture (ponti, strade, regimazione delle acque), per acquisizioni demaniali (parchi della Pellerina e della Maddalena), per opere pubbliche di rappresentanza (talvolta ripiegate nel riadattamento di vecchi edifici) il tutto senza un vero disegno organico, ma seguendo le priorità delle disponibilità finanziarie (mediante cospicui prestiti), soprattutto, per creare attività di sollievo alla disoccupazione come bene documentano le lettere del Prefetto che invitano il Podestà «a prendere decisioni al riguardo»<sup>16</sup>.

Il concorso per il palazzo della Moda era stato bandito nel maggio del 1936, chiuso il 30 luglio, i risultati comunicati il 20 ottobre<sup>17</sup>. Significativamente, si annunciava una nuova opera una settimana prima della rituale inaugurazione annuale delle opere pubbliche<sup>18</sup>. Una scarna velina della giuria era riportata, con dovizia e poche modifiche, in quasi tutti gli articoli pubblicati<sup>19</sup>.

Laconicamente, si dava notizia della composizione della giuria: il federale (Piero Gazzotti), il direttore generale dell'ente (dott. Vladimiro Rossini), il podestà (ing. Ugo Sartirana), i rappresentanti dei sindacati architetti, ingegneri e belle arti.

Si comunicava di avere aggiudicato la gara all'impresa ingg. Ferraris & Bellardo su progetto dell'arch. Ettore Sottsass [senior]<sup>20</sup>.

Si indicavano, inoltre, le ditte (e i relativi progettisti) considerate idonee – quelle su cui si era soffermata l'attenzione – tra gli 11 progetti presentati: impresa ing. Del Duca e Miccone (archh. Dado Bonicelli e Alfio Guaitoli), impresa geom. P. Monateri (arch. Gino Levi Montalcini), impresa Italedile (archh. Ferruccio Grassi e Mario Passanti) e l'impresa F.L. Galdini (arch. Giorgio Rigotti). Si segnalavano, infine, quest'ultime escluse per un rimborso spese, circostanza eccezionale, per un appalto concorso, ma contemplata<sup>21</sup>.

Il bando – in effetti un capitolato d'oneri<sup>22</sup> –

richiedeva la progettazione e costruzione di un palazzo per la moda sul terreno del parco del Valentino dove preesisteva il Palazzo del Giornale. Questo era sorto in occasione dell'esposizione del 1911, rimaneggiato nel 1928, rivestito in stile razionalista da Umberto Cuzzi, per la I mostra della moda, nel 1933. Si lasciava libertà ai concorrenti sia di incorporarlo nella nuova costruzione sia di abbatterlo. Erano, poi, descritte le richieste, precise e minute, sulla consistenza dell'opera: il fabbisogno dei locali, le superfici, le funzioni, i collegamenti (esigenze di carattere distributivo e quantitativo usualmente dettagliate nella formulazione dei bandi coevi). Inoltre, era enunciato il criterio fondamentale dell'ambientazione e della flessibilità, ovvero la possibilità di essere utilizzato oltre che per l'ente moda – in fin dei conti ne avrebbe usufruito per soli due periodi quindicinali all'anno – anche per le altre attività del Comitato delle Manifestazioni torinesi. Si indicavano i tempi di realizzazione (18 mesi), il costo massimo (4.500.000 di lire), si richiamavano gli articoli di legge, le recenti disposizioni del capitolato speciale per le opere murarie ed affini<sup>23</sup>, le modalità di contratto, le varianti, le prescrizioni di cantiere.

Le scarse notizie giustificative della commissione rivelano l'anomalia di questo appalto concorso che, invece di essere la comune richiesta di un progetto-offerta di un problema tecnico, era, innanzitutto, la soluzione di un problema artistico e ambientale: l'inserimento della costruzione nella «impareggiabile cornice del parco e dello scenario delle colline degradanti al fiume che lo costeggia»<sup>24</sup>. Rendendo assai ardua la valutazione discrezionale e comparativa dei progetti. D'altronde, la commissione si era riservata il diritto di scegliere l'offerta «indipendentemente dal prezzo richiesto o di non sceglierne alcuna»<sup>25</sup>, e a ben ragione se, a conti fatti, la previsione lievitava a 14.000.000 di lire, e alla fine dei lavori qualcosa di più.

I progetti presentati si dividevano fra quelli che organizzavano la composizione ex-novo, allineandola verso il corso Massimo d'Azeglio (Sottsass e Rigotti) e quelli che recuperavano il Palazzo del Giornale, soprattutto come disposizione e orientamento (tutti gli altri). A influenzare la prima scelta è da notare che, durante il concorso, erano iniziati i lavori di allargamento della carreggiata a ponente del corso d'Azeglio, separandola con una banchina alberata, per il tratto fra corso Vittorio e corso Raffaello<sup>26</sup>. Al di là, del nuovo ruolo direttore di traffico che assumeva in tal modo il corso, la volontà politica ed economica di riplasmare la zona espositiva del parco, in maniera non effimera, già si era resa manifesta con il trasferimento, nel dicembre del 1935, del museo del Risorgimento, che, sgomberato dal palazzo del Giornale, sarebbe stato collocato dapprima nella Mole Antonelliana, poi a palazzo Carignano<sup>27</sup>.

La gara aveva fatto emergere che la conservazione del Palazzo del Giornale non era «consigliabile perché, essendo stato costruito con criteri di provvisorietà» si trovava «in cattive condizioni di stabilità, ed in ogni caso, anche con restauri costosissimi non si potrebbe renderlo adatto a sede delle importanti esposizioni e manifestazioni dell'Ente Moda»<sup>28</sup>.

Tra quelli che avevano ritenuto di riutilizzare il fabbricato, il progetto di Bonicelli e Guaitoli lo trasformava in teatro, raccordato con un fronte curvo ad un parallelo edificio per le mostre verso il corso Massimo d'Azeglio. Analogo quello di Levi Montalcini che, però, invertiva le destinazioni: il teatro posto perpendicolare al corso si raccordava, sempre in curva, al palazzo. A questo si sottraevano la galleria voltata e la cupola centrale (le connotazioni eclettiche), per lasciare posto a una corte, per di più veniva replicato, senza soluzione di continuità, verso la fontana dei Mesi. Diversa concezione guidava il progetto di Grassi e Passanti, la preesistenza – utilizzata sì a teatro ma conservandone ben poco – era accolta come principio ordinatore geometrico, contrapposto alla linea del corso, quasi a suggerire l'eccezionalità dell'evento ed il legame con il parco tagliato in diagonale dal viale Boiardo. Un cortile porticato (elemento presente in tutti i progetti) collegava il teatro all'edificio per le esposizioni.

Completamente opposta l'impostazione perseguita da Rigotti che negava il possibile riuso, proprio per considerazioni di tracciato (l'importanza del corso), di squilibrio (l'eccentricità delle masse rispetto al monumento del Duca d'Aosta), di funzionalità (lo smistamento ordinato del traffico), di carattere storico (l'inadeguatezza delle soluzioni «oblique» a partire dall'esposizione del 1890). Pertanto organizzava il progetto seguendo il reticolo urbano. In effetti, per Rigotti, la preoccupazione principale pare essere la relazione con la città. I volumi, per le mostre e gli uffici, erano attestati verso la zona a villini di via Petrarca. Il teatro disposto verso il monumento, ma distante. Una serie di corti assiali separavano i due elementi,

introducendo al parco ed alle manifestazioni. La cavea del teatro all'aperto era scavata nel terreno, permettendo, così, di contenere l'altezza della torre scenica in proporzioni confacenti all'intorno.

Se Rigotti si ritraeva in dimensioni racchiuse, Sottsass dilatava, anzi dilagava.

Il progetto era, in primo luogo, una *scomposizione*, la ricerca di una configurazione individuale degli elementi. Il cortile (lungo metri 100, largo 50) li univa verso l'interno. Le masse disposte a bilanciarsi. L'avancorpo dell'atrio delle mostre (un parallelepipedo alto 18 metri schermato da un telaio in vetrocemento) era giustapposto all'ingresso del teatro. La manica di uffici, sotto cui era ricavata la passeggiata coperta, li connetteva. A chiusura verso il parco, il basso fabbricato per le mostre. Un secondo salone era in diretta prosecuzione dell'atrio. Su questo s'innestava la rotonda del ristorante, un incastro inusuale che si protendeva verso il monumento. Verso il corso la facciata era ripartita con una tessitura di travertino. Ricerca, anche, di equilibri: il monumentale verso la città, il quotidiano verso il parco. Di risolte ambiguità: la separazione delle funzioni, la composizione omogenea.

I progetti segnalati sembrano esaurire la casistica delle modificazioni possibili, per scelte alternative, speculari e simmetriche.

Al concorso avevano partecipato, con serietà, impegno e realismo, alcuni tra i migliori professionisti torinesi. Stupisce, e non poco, la selezione di Sottsass, tra tutti i progetti (anche se le scelte compositive prevalevano su quelle linguistiche), era certo il più vicino alle aspirazioni della modernità. Elemento immediatamente colto da Giuseppe Pagano che, su Casabella, scriveva di «una bella gara tra colleghi di sperimentata capacità e di vecchia fede *razionalista*» e soprattutto sottolineava «un lato polemico della questione: l'affermazione della vitalità dell'architettura moderna italiana ed il suo riconoscimento da parte della massime autorità torinesi». Dopo le vicende del concorso di via Roma, che aveva visto i «novatori» scavalcati dalla «consulenza» di Marcello Piacentini (e il prevalere del cauto e ambiguo compromesso tra novità e tra-

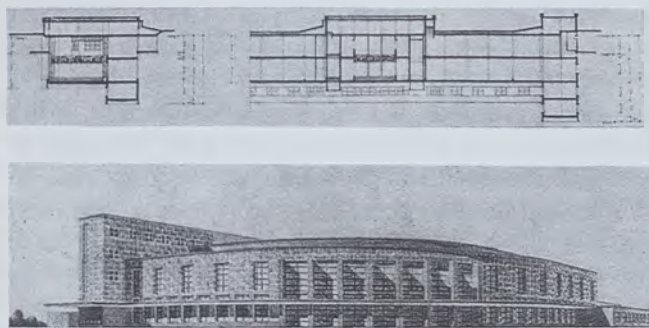


Fig. 2 - Vista del fronte di collegamento fra il teatro e la zona espositiva del progetto di Dado Bonicelli e Alfio Guaitoli.



Fig. 3 - Fotomontaggio della maquette del progetto di Gino Levi Montalcini

dizione, certamente più duttile ed efficiente nella negoziazione degli interessi fondiari) il successo di Sottsass risultava una «vittoria polemica»<sup>29</sup>.

Ma il luogo, gli interessi e le destinazioni erano profondamente diversi.

Il parco del Valentino era stato oggetto, con le esposizioni, di svariate sperimentazioni edilizie e formali: dall'eclettismo al liberty, dal neobarocco all'aggiornato linguaggio mitteleuropeo, dell'esposizione del 1928, dove compariva, pure, un padiglione futurista. Infine, c'era stato l'ultimo intervento di Cuzzi che, sebbene provvisorio (la nuova facciata era di legname rivestito di stuoie arricciate), era moderno e allineato secondo i profili del credo razionalista, tanto che, per Pagano, aveva compiuto «il miracolo di far dimenticare perfino il primo tratto della nuova via Roma»<sup>30</sup>. Mentre per Marziano Bernardi (tre anni dopo) era un «malaugurato baraccone odierno rabberciato da quella cieca facciata posticcia che solo l'abitudine riusciva a far sopportare»<sup>31</sup>.

Il progetto di Sottsass, pur rispettando tutti i vincoli posti dal bando, era il più originale, quello che meno rassomigliava a un palazzo, a dispetto della denominazione e del concorso. Mentre gli altri concorrenti rinserravano i volumi – ché intonarsi al parco doveva essere lasciarlo stare – Sottsass, subito, occupava tutto il terreno che poteva occupare. Memore d'un altro suo progetto a Bolzano<sup>32</sup>, si teneva basso ed esteso per estendere le parti attorno a una corte-patio. Questo grande giardino era piaciuto al podestà che già s'immaginava «mutamenti d'aspetti di anno in anno mediante allestimenti affidati a successivi architetti», cosa che sarebbe avvenuta, ma nei neutri saloni che ben si adattavano ad accogliere esposizioni tra loro punto diverse. Il giardino sarebbe stato allestito sempre da Sottsass per i concessionari dell'area, per metà organizzato per il ballo, il bar all'aperto, l'orchestra in mezzo a un laghetto, attraversato da un ponte, l'altra metà a prato<sup>33</sup>. Convergenza sia delle istanze di mediterraneità (e dei vaghi influssi igienico-sportivi), sia delle istanze turistiche e mondane, se si scriveva di «una ricostruzione bal-

neo-coloniale di un certo buon gusto»<sup>34</sup>. D'altronde il ricorso al buon gusto, alla mutevolezza della moda, alla «signorilità più alta della Città» tradiscono, in parte, i contenuti retorici del programma: le mostre servivano per *educare il pubblico*, l'arena all'aperto a *radunare gli spettatori*, le quinte trasparenti ad *esibire la vita elegante*. Attrezzatura, machine à propager, blandita dalla moda. Nella relazione, Sottsass accennava all'impressione «della massima monumentalità ed eleganza» delle masse in facciata, mentre il centro vuoto, di evasione, «luogo di sosta prediletto dei visitatori» doveva separare il «pulsare della vita della città» dai «trattenimenti serali e le feste». Ma, il disporsi degli elementi come un «piccolo villaggio» aveva il pregio di una migliore organizzazione di cantiere e di suddividere la realizzazione nel tempo. Inoltre, si distingueva per la semplicità e comprensibilità dell'impianto distributivo che, come richiesto, era facile al pubblico e riducibile in settori parziali, ma soprattutto lasciava spazio per prevedere possibili ampliamenti ed integrazioni.

Subito dopo la scelta del progetto si dava inizio alla demolizione della preesistenza, affidata sempre alla medesima impresa<sup>35</sup>.

Le formalità burocratiche del progetto (di un'opera pubblica) erano lunghe, piene di verifiche da parte degli organi competenti: il Consiglio Superiore dei LL.PP. per le parti contrattuali ed amministrative, il Genio civile per le parti esecutive e i calcoli del cemento armato. E prima ancora era intervenuto l'ufficio tecnico per i computi metrici, il preventivo dettagliato, gli scorpori, ed anche per modificare il progetto, con «piccoli ritocchi», in accordo con il progettista, perché nell'appalto concorso la ditta concorreva alla determinazione del contenuto del contratto.

E poi bisognava affidare la direzione lavori, se gli architetti premevano per i progetti, gli ingegneri reclamavano i loro conteggi e perizie e capacità d'organizzare. La richiesta era stata tanto insistente che si riteneva «nelle migliori condizioni per l'adempimento di tale mandato» l'ing. Amedeo China



Fig. 4 - Fronte principale della trasformazione del Palazzo del Giornale nel progetto di Ferruccio Grassi e Mario Passanti.

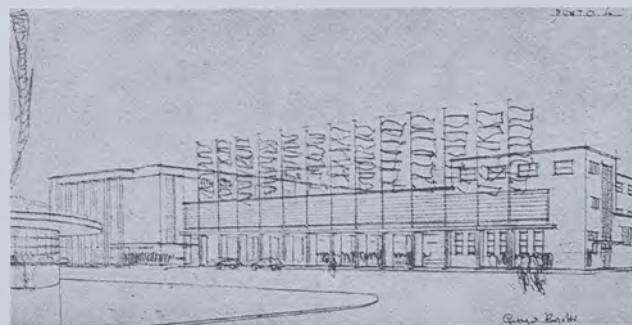


Fig. 5 - Prospettiva dall'angolo di via Petrarca e corso Massimo D'Azeglio del progetto di Giorgio Rigotti.

che aveva fatto parte della commissione giudicatrice come rappresentante della categoria<sup>36</sup>.

Il contributo di Sottsass non si fermava, comunque, alla prima variante dato che il contratto comprendeva una «consulenza artistica...in modo che l'opera risulti armonica e perfetta in ogni suo particolare». A lui si faceva riferimento, affidando pareri, per «evitare sollecitazioni di ditte e di artisti». Per cui aveva disegnato gli arredi (sedie, poltroncine, panche, panneggi, tende lampadari e specchi) e proposto qualche amico, come per i pannelli decorativi delle salette del teatro (Deabate, Menzio e Spazzapan), dei quali qualche traccia permane.

Il teatro sarebbe stato inaugurato, per la stagione lirica, nel luglio 1938. La parte espositiva avrebbe atteso, solennemente, ottobre per la prima rassegna «Torino e l'Autarchia».

Il complesso degli edifici di oltre 150.000 mc. aveva richiesto due anni e 150.000 giornate lavorative. Altre 2.890 erano servite per le sistemazioni delle zone stradali adiacenti<sup>37</sup>.

Se la storia insegna qualcosa, qualche considerazione, per certi versi, può essere valida ancora oggi.

Alla ottimistica fiducia nelle facoltà e poteri attribuiti ai concorsi, da Calza Bini (il quale riteneva che «solo per loro mezzo è possibile l'affermazione di sempre nuove e fresche energie destinate alla notorietà più lusinghiera»<sup>38</sup>) rispondeva con toni più riflessivi e dubbiosi, Pagano domandando: «Credete che i concorsi debbano mirare ad ottenere il prodotto migliore oppure a raggiungere una spartizione di lavoro tra gli architetti?»<sup>39</sup>. Tra queste due posizioni, la prima che alimenta facili illusioni di gloria (a cui si contrappone l'osservazione che dietro ogni affermazione c'è sempre una meticolosa paziente ricerca) e la seconda che pone un problema teorico fra disciplina e professione (di implicita insoddisfazione e di impraticabile risoluzione), si continua a dibattere.

Osservava Armando Melis: «ogni concorso pubblico può essere considerato come un particolare contratto di lavoro e come un esame»<sup>40</sup>. Come

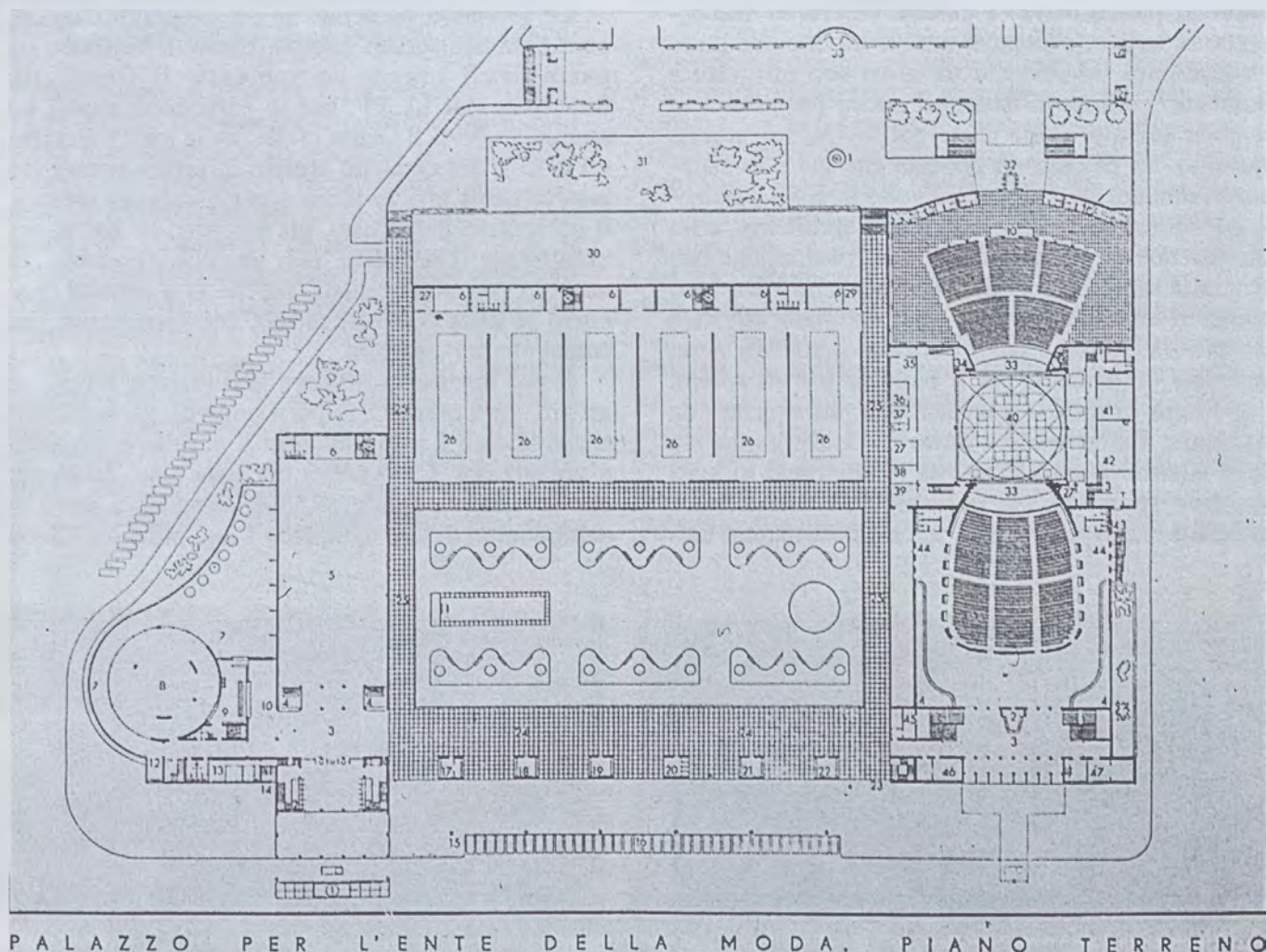
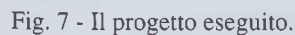


Fig. 6 - Planimetria generale del progetto di concorso di Ettore Sottsass.

Durante la «stagione dei concorsi» il dibattito non era stato solo formale, ma aveva riguardato e registrato i mutamenti e gli assestamenti di una libera professione che, ancora, non separava pratica e ricerca. Si era riconosciuto un cambiamento degli investimenti immobiliari, altri orizzonti e dimensioni degli interventi edilizi (incidenti sui rapporti cliente-architetto), una diversa organizzazione del lavoro, dove «la cellula individuale tende a stati di aggregazione sempre più complessi»<sup>41</sup>, una necessaria «etica professionale» (a cui non era estraneo il problematico rapporto fra giudici e concorrenti e le relazioni con il settore imprenditoriale)<sup>42</sup>.

ni ricercate. Ma si ripete anche la necessità di credibilità delle competenze (allora nuove, oggi bisognose di riconferme), il piano formativo in fase di ridefinizione, il lavoro più che mai accentrato, la pressione dei giovani rinnovata.

Un atteggiamento che sarebbe pertinente e consona, anche in altre occasioni, di pratica ordinaria e quotidiana. Assieme all'applicazione e allo studio costante consentirebbe di considerare e foggare ogni progetto come una sfida. Una qualità più preziosa della stessa contesa.



**\*\* Il discorso dell'onorevole arch. Alberto Calza Bini per l'inaugurazione dell'anno accademico della Scuola Superiore di Architettura di Firenze ed i suoi rapporti con le recenti polemiche**, in «Architettura», marzo 1933, fasc. 3, pp. 196-99.

<sup>1</sup> Cfr. Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo, Architettura e città 1922-1944*, Torino, 1989, al quale si rimanda per la ricca bibliografia critica. Sul tema specifico dei concorsi cfr. Aldo Cuzzer, *I grandi concorsi*, in «La casa», 1960, n. 6, pp. 246-71, numero monografico su *L'architettura moderna in Italia*.

<sup>2</sup> Il R.D. 31 ottobre 1919 n. 2593 sanciva l'istituzione della Scuola Superiore di Architettura di Roma, la Convenzione del 26 ottobre 1933 ratificava ufficialmente quella di Milano. Per le complesse vicende comprese in quest'arco di tempo cfr. Loredana Compagnin, Maria Luisa Mazzola, *La nascita delle scuole superiori di architettura in Italia*, in Silvia Danesi, Luciano Patetta a cura di, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia 1976. Per una trattazione estesa a più ampi periodi cfr. Roberto Gabetti, Paolo Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, in «Controspazio», 1971, n. 3, mar.; n. 6, giu.; n. 9, sett.; n. 10-11, ott.-nov.. Per una ricerca recente e puntuale cfr. Lorenzo de Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Milano, 1992.

<sup>3</sup> La L. 24 giugno 1923, n. 1395 istituiva l'ordine e l'albo degli ingegneri e degli architetti; il R.D.L. 23 ottobre 1925, n. 2537 definiva i limiti professionali per ciascuna categoria; il R.D.L. 27 ottobre 1927, n. 2145 separava gli albi.

<sup>4</sup> Cfr. Roberto Gabetti, *Architettura Industria Piemonte negli ultimi cinquant'anni*, Torino, 1977.

<sup>5</sup> Cfr. Alessandro Pavolini, *I professionisti e artisti nel primo decennale della carta del lavoro*, in Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria, a cura della, *I dieci anni della carta del lavoro*, 1937, pp. 411-17.

<sup>6</sup> Alberto Calza Bini, *Relazione al consiglio nazionale del sindacato fascista architetti*, Milano, 15 settembre 1933, in «Architettura», ottobre 1933, fasc. 10, pp. 662-66.

<sup>7</sup> *Pagine di vita sindacale*, in «Architettura», marzo 1933, fasc. 3, p. 195.

<sup>8</sup> *Pagine di vita sindacale*, in «Architettura», marzo 1933, fasc. 3, p. 195.

<sup>9</sup> *Il discorso dell'onorevole arch. Alberto Calza Bini cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Eccezioni possono essere considerate: il concorso per la Casa del Goliardo in via Gallinari e il concorso per la Colonia elioterapica "3 gennaio", curiosamente, entrambi su ex proprietà di Riccardo Gualino. Il primo era vinto nel 1935 dall'arch. Ferruccio Grassi insieme agli studenti arch. Nello Renacco e Edoardo Verino e poi realizzato seppur con varie differenze dallo stesso Grassi nel 1938. Il secondo dagli archh. Ferruccio Grassi, Mario Passanti e dall'ing. Luigi Ferroglio.

<sup>12</sup> Gli appalti concorso mettevano in risalto i rapporti fra progettisti e ditte costruttrici e di queste le competenze tecniche e imprenditoriali. Per lo Stadio Mussolini, in base a uno schema di impianto redatto dal Servizio tecnico dei LL.PP. del municipio, nel giugno 1932, si deliberava l'affidamento delle opere mediante appalto concorso nazionale. Il 21 settembre si iniziavano i lavori, divisi, per accelerare i tempi, in tre lotti. Le ditte aggiudicatrici erano: per lo stadio, ditta Saverio Parisi su progetto degli ingg. Enrico Bianchini e Dagoberto Ortensi e dell'arch. Raffaele Fagnoni; per il campo di atletica, torre di Maratona e biglietterie, impresa ing. Vannacci e Lucherini su progetto dell'arch. Brenno del Giudice, prof. Gustavo Colonnetti e ing. Aldo Vannacci; per la piscina coperta, Società An. Imprese Edili ing. E. Faletti su progetto dell'arch. Dado Bonicelli e ing. Villanova. Per la preparazione dei campi e piste interveniva l'impresa ing. Guido De Bernardi. Lo stadio si inaugurava il 14 maggio 1933. Cfr. Luigi Lenzi, *Lo Stadio Mussolini a Torino*, in «Architettura», luglio 1933, fasc. 7, pp. 403-16; *Lo stadio Mussolini a Torino*, in «L'Architettura Italiana», settembre 1933, n. 9, pp. 189-94; *Lo Stadio Mussolini a Torino*, in «Casabella», dicembre 1933, n. 12, pp. 26-9.

Il concorso per il mercato di frutta e verdura di via Giordano Bruno

veniva, invece, bandito nel febbraio 1932 e aggiudicato, fra le 17 ditte invitate, all'impresa ing. Del Duca e Miccone su progetto dell'arch. Umberto Cuzzi; cfr. *Nuovo mercato in grosso di frutta e verdura a Torino*, in «La Casa Bella», gennaio 1933, n. 1, pp. 13-4 e *Mercato a Torino*, in «L'Architettura Italiana», giugno 1933, n. 6, pp. 117-24.

<sup>13</sup> Alberto Calza Bini, *Relazione cit.*

<sup>14</sup> Cfr. Antonio Cianflone, *L'appalto nelle opere pubbliche*, Milano 1981. «Il sistema dell'appalto-concorso fu introdotto nella prassi amministrativa del Ministero dei LL.PP. con la circolare del 21 maggio 1917, n. 586 e nella legislazione positiva con l'art. 3 del D.L. 6 febbraio 1919, n. 107. Con l'art. 4 del R.D. 18 novembre 1923, n. 2440, la possibilità della sua adozione è stata poi estesa a tutti i contratti che abbiano per oggetto speciali lavori o forniture o per lavori per la cui esecuzione l'amministrazione ritenga di giovare delle iniziative e dei progetti di provate competenze tecniche, artistiche o scientifiche (art. 40 R.D. 23 maggio 1924, n. 827, mod. dall'art. 1 del R.D. 28 agosto 1924, n. 1396, conv. in L. 27 maggio 1926, n. 1013).»

<sup>15</sup> *XIII Congresso Internazionale degli Architetti*, in «L'Architettura Italiana», maggio 1935, n. 5, pag. 183. Altro tema (il settimo) sarebbe stato: «Concorsi d'architettura e costruzioni di carattere pubblico». Cfr. anche Armando Melis, *I problemi del libero professionismo* in «L'Architettura Italiana», ottobre 1935, n. 10, pag. 343 e id. novembre 1935, n. 11, pag. 375. Sul medesimo tema cfr. Augusto Cavallari-Murat, *Impresari di ieri e di oggi*, in «Atti dei sindacati provinciali fascisti ingegneri del Piemonte», maggio 1940, n. 5, pp. 5-6 (speciale *L'ingegneria piemontese nelle sue industrie*). Dove si sottolinea che dietro «l'apparente comodità contabile dell'appalto-concorso» si possano celare non solo possibili malcostumi imprenditoriali, ma anche una perdita di peso delle specifiche competenze della libera professione.

<sup>16</sup> Cfr. Vladimiro Rossini, *Ente Nazionale della Moda*, in *Panorami di realizzazioni del fascismo*, vol. VIII, Roma 1938-42, pp. 259-64. Le misure adottate erano: la creazione di un albo delle modiste e figurinisti, l'istituzione della «Marca d'oro» garanzia di italianità del prodotto, il *Dizionario-commentario della Moda* di Cesare Meano per «la bonifica linguistica» del settore, nonché bollettini d'informazione, convegni, sfilate, cartelle colori, corsi (anche per fotografie) naturalmente per «fare un'ottima propaganda alla nostra industria dell'abbigliamento».

<sup>17</sup> Cfr. ASCT, *LL.PP.* (Miscellanea) 1936, n. 3123, cart. 755, fasc. 6. È presente una reiterata corrispondenza che sollecitava l'attuazione di opere pubbliche in grado di sollevare il disagio dell'occupazione operaia.

<sup>18</sup> Cfr. «La Stampa» e «La Gazzetta del Popolo» mercoledì, 21 ottobre 1936.

<sup>19</sup> ASCT, *LL.PP.* (Miscellanea) 1936, n. 3123, cart. 755, fasc. 5, pr. 173. Il mercoledì, 28 ottobre anno XV avevano luogo le seguenti inaugurazioni: sponda della Dora presso il ponte di via Bologna e c.so Firenze (tratto nel senso di c.so Regio Parco); inalveamento del torrente Dora in regione Pellerina; aerostazione civile di Mirafiori; il palazzo dei Servizi d'Igiene e Sanità in via della Consolata 10. Era consuetudine, dal 1926, inaugurare le opere pubbliche il 28 ottobre, in occasione dell'anniversario della «marcia su Roma».

<sup>20</sup> Oltre i due immediati articoli dei quotidiani torinesi cit., cfr. Carlo Merlini, *Il palazzo delle Esposizioni*, in «Torino», novembre 1936, n. 11, pp. 13-15; Giuseppe Pagano, *Il Palazzo della Moda a Torino*, in «Casabella», dicembre 1936, n. 108, pp. 20-25; Armando Melis, *Concorso per la nuova sede dell'Ente nazionale della Moda*, in «L'Architettura Italiana», gennaio 1937, n. 1, pp. 1-18; Francesco Fariello, *Il concorso per il Palazzo della Moda a Torino*, in «Architettura», marzo 1937, fasc. 3, pp. 172-76.

<sup>21</sup> Per recenti contributi sulla figura di Sottsass cfr. AA.VV., *Ettore Sottsass senior. Architetto*, mostra a Trento, catalogo della, Milano 1991 e Roberto Gabetti, *Ettore Sottsass senior intimo e puritano*, in «Casabella», dicembre 1991, n. 585, pp. 31-3 (recensione al catalogo).

<sup>22</sup> Art. 2 del R.D.L. 28 agosto 1924, n. 1396.

<sup>23</sup> ASCT, *Raccolta dei Capitolati*, 1936, n. 751. «Capitolato d'onori per l'esecuzione delle opere occorrenti alla costruzione di un palazzo per l'Ente Nazionale della Moda e le esposizioni».

<sup>23</sup> ASCT, *Raccolta dei capitolati*, 1934, n. 735. «Capitolato speciale per gli appalti delle opere murarie ed affini occorrenti nella costruzione di nuovi edifici e nelle sistemazioni di quelli esistenti», approvato dal podestà il 27 novembre 1934.

<sup>24</sup> ASCT, *Atti municipali*, 21 dicembre 1936, § 19, verb. 51.

<sup>25</sup> ASCT, *Raccolta dei Capitolati*, 1936, n. 751, cit.

<sup>26</sup> ASCT, *Atti municipali*, 4 aprile 1936, § 25, verb. 16. «Per ragioni di viabilità, ed allo scopo di sistemare il tratto del corso Massimo d'Azeglio compreso tra il corso Vittorio Emanuele II ed il corso Raffaello in modo razionale e definitivo, è necessario allargare la carreggiata laterale ponente da m. 6 a m. 10, restringendo opportunamente la banchina alberata. In tale modo il tratto di corso suddetto risulterà formato da due carreggiate, separate da una banchina alberata, sufficientemente larga per poter disciplinare il traffico in ciascuna di esse in un solo senso». Per il tratto da c.so Raffaello a c.so Dante si sarebbe provveduto nel 1937, durante la costruzione del palazzo.

<sup>27</sup> ASCT, *Atti municipali*, 30 novembre 1935, § 38, verb. 54. «...è necessario che la civica Amministrazione provveda all'Ente Autonomo per la Mostra permanente della Moda una sede stabile ed ha, all'uopo, ravvisato che il Palazzo del Giornale possa, con opportuni miglioramenti e sistemazioni, servire a tale uso, evitando la spesa di una nuova costruzione».

<sup>28</sup> ASCT, *Atti municipali*, 3 novembre 1936, § 49, verb. 45.

<sup>29</sup> Giuseppe Pagano, *Il Palazzo della Moda*, cit. Da notare che Pagano, diversamente da altri, cita solo Cuzzi (non segnalato) e Levi Montalcini (ex socio): un richiamo alla scuderia storica del MIAR.

<sup>30</sup> Giuseppe Pagano, *La mostra italiana della moda*, in «Casabella», maggio 1933, n. 65, pp. 4-23.

<sup>31</sup> Marziano Bernardi, *Il palazzo delle esposizioni come sorgerà al Valentino*, in «La Stampa» mercoledì, 21 ottobre 1936.

<sup>32</sup> Si fa riferimento allo stabilimento balneare di Bolzano, 1929-32, progettato da Willy Weyhenmeyer, cruciale svolta razionalista dell'A., cfr. G. Ciucci, in AA.VV., *Ettore Sottsass senior. Architetto*, cit.

<sup>33</sup> Cfr. *Architetto Ettore Sot-Sas: Il giardino delle danze nel palazzo della Moda a Torino*, in «Casabella», gennaio 1939, n. 133, pp. 26-27; ed inoltre cfr. ASCT, *Atti municipali*, 8 aprile 1938, § 11, verb. 15. «La sistemazione dell'area ad uso ballo con bar, che verrà effettuata con la

massima eleganza, apporterà una particolare attrattiva al Palazzo e darà vita al giardino nella stagione propizia».

<sup>34</sup> *Giro turistico della città*, in «Torino», agosto 1938, n. 8, pp. 14-18.

<sup>35</sup> ASCT, *Atti municipali*, 3 novembre 1936, § 49, verb. 45. «...mentre si vanno concretando con l'ente nazionale della Moda le modalità per dare corso alla nuova costruzione il più presto possibile, è opportuno eseguire subito la demolizione del vecchio palazzo».

<sup>36</sup> Cfr. ASCT, *LL.PP.* (Miscellanea) 1936, n. 3123, cart. 755, fasc. 5, prat. 49. «In seguito all'aggravarsi della situazione che colpisce la categoria degli ingegneri» si richiedeva per le opere di maggiore importanza eseguite dal Comune «di valersi di ingegneri esercenti la libera attività». 14 marzo 1936, lettera dell'ing. Attilio Caglini, segretario del sindacato provinciale ingegneri. Cfr. anche ASCT, *Atti municipali*, 21 dicembre 1936, cit. In seguito (delibera del 3 agosto 1938) tale mandato sarà revocato «per inadempienza» su lamentele sia dell'impresa che dell'ufficio tecnico.

<sup>37</sup> *Opere pubbliche eseguite dal comune nell'anno XVI*, in «Torino», ottobre 1938, n. 10, pp. 3-20.

<sup>38</sup> Alberto Calza Bini, *Relazione* cit.

<sup>39</sup> Giuseppe Pagano, *Il concorso per il palazzo del Littorio*, in «Casabella», ottobre 1934, n. 82, pp. 4-11.

<sup>40</sup> Armando Melis, *Concorsi a "due gradi" e proposta per la disciplina dei concorsi*, in «L'Architettura Italiana», luglio 1937, n. 7, pp. 187-88. Qui si evidenziavano le necessità di una «commissione permanente dei concorsi per l'edilizia» fra rappresentanti di categoria, enti pubblici, costruttori e proprietà edilizia; di criteri distributivi temporali e localizzativi «per evitare rarefazioni o accumuli»; di un'adeguata tempestiva informazione.

<sup>41</sup> Cfr. Armando Melis, *I problemi del libero professionismo* cit. e id. *Ancora della professione e dei giovani laureati*, in «L'Architettura Italiana», giugno 1937, n. 6, pp. 155-60, quest'ultimo riguardava l'organizzazione dei maggiori studi europei e rilevava «una collaborazione sempre più vasta e, sotto un certo aspetto, variatissima: disegnatori, ispettori di cantiere, specialisti tecnici, contabili, archivisti, segretari».

<sup>42</sup> Cfr. Armando Melis, *Etica professionale*, in «L'Architettura Italiana», ottobre 1937, n. 10, pp. 285-86. Viene discusso e riassunto il «Code of professional practice» contenuto nell'annuario del R.I.B.A., Melis si sofferma sulla «partecipazione ai concorsi: argomento inesauribile».

# La ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, 1964

## Un concorso per la città

Simona GABRIELLI, Aldo DANIELE (\*)

*In taluni momenti storici il concorso è stato luogo di acceso dibattito sulle questioni urbane e sulle loro soluzioni. A Parma quella del progetto di ricostruzione del Teatro Paganini in Piazzale della Pace è una storia che si ripete, con le sue proposte, i suoi dialoghi, il suo ridisegno della città. Lo scritto che segue racconta una parte, limitata ma importante, di quella storia. Gli Autori si sono laureati alla Facoltà di Architettura di Genova con una tesi sulla città di Parma.*

Sono passati trent'anni da quando, nel 1964, veniva bandito a Parma il Concorso ad inviti per la ricostruzione del Teatro Paganini, distrutto dai bombardamenti dell'ultima guerra. Un luogo tipico all'interno del tessuto storico della città, adiacente alla mole della fortezza Farnesina.

Il concorso, al di là delle specifiche richieste del bando, si faceva inconsapevolmente portatore di un tema di scottante attualità per allora: l'opportunità e le modalità di un intervento moderno in un'area fortemente connotata storicamente.

Il "dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali" occupa infatti a cavallo degli anni '50-'60 un posto di rilievo nelle pagine di "Casabella-Continuità" e vede la partecipazione dei più noti storici dell'arte, architetti, intellettuali.

Sono passati trent'anni ed il tema del "vuoto urbano" all'interno della città consolidata è ancora quanto mai attuale.

Piazzale della Pace può ancora essere incluso di fatto tra tali spazi irrisolti e il constatare come la proliferazione di incontri, polemiche e progetti per questo luogo non abbia portato ad alcuna soluzione concreta ma, al contrario, abbia forse contribuito a logorare il dibattito, ci invita a riconsiderare l'intera vicenda.

In tale ottica, forse proprio il primo atto di questa interminabile storia appare come il più interessante e degno di essere approfondito, non solo per la grande fecondità delle idee proposte ma soprattutto per il suo carattere paradigmatico: il concorso diviene espressione sia del generale interesse allora nascente nei confronti della problematica dei Centri Storici, sia delle diverse costruzioni teoriche elaborate dai progettisti convocati riguardo ai modi d'intervento nella città costruita.

Con opportuno margine di semplificazione è possibile riconoscere nell'Italia degli anni '60 due tendenze tra loro legate e contrapposte: da un lato la cultura degli architetti e degli urbanisti, sull'onda di una trasformazione urbana senza precedenti, si concentra sulla costruzione della città nuova, dall'altro un patrimonio storico monumentale senza eguali

pone in primo piano il problema della ricostruzione e del rapporto tra il "vecchio" e il "nuovo".

Malgrado il volto odierno dell'Italia sia stato, nel bene e nel male, sicuramente determinato dalla vittoria della prima tendenza, è più interessante ai fini del discorso soffermarsi sulla seconda.

Il dibattito sulla "questione del valore e della difesa della città storica, della conservazione dei tessuti e non solo dei monumenti isolati"<sup>2</sup> che aveva già informato l'VIII Congresso del CIAM di Hoddeston del 1951, prosegue, come già detto, durante tutto l'arco degli anni '50 sulle pagine di «Casabella» per poi confluire agli inizi degli anni '60 nella fondazione dell'Associazione Nazionale Centri Storici Artistici (A.N.C.S.A.).

Il centro storico, grazie alle polemiche sorte dopo il naufragio della proposta di Legge Sullo del 1962, sull'onda dei risultati della Commissione Franceschini e in seguito al fiorire di studi e traduzioni di testi fondamentali, è oramai considerato "bene culturale a tutti gli effetti"<sup>3</sup>.

In questo stimolante panorama, caratterizzato tra l'altro da un quadro politico in forte rinnovamento (è di quegli anni il primo governo di centro-sinistra), si inserisce il Concorso di Parma (significativo che nello stesso 1964 venga approvato il P.R.G. di Assisi di Astengo e adottato il P.R.G. di Urbino di De Carlo).

Le richieste del bando, condizionate dalle specifiche esigenze dei proprietari dell'area e influenzate dalla obsoleta impostazione dei P.R.G. precedenti incentrati sulla soluzione del problema viabilistico, risultano tuttavia totalmente estranee alla complessità del tema proposto.

La risposta fornita dai sette progettisti invitati (C. Aymonino, L. Caccia-Dominioni, R. Gabetti e A. Isola, L. Pellegrin, P. Portoghesi e A. Rossi) porterà necessariamente ad un mutamento di prospettiva: il Piazzale della Pace non sarà più "vuoto da colmare" ma piuttosto "spazio da valorizzare"<sup>4</sup>.

Analizzando le diverse proposte è possibile ritrovare in ognuna di esse tracce delle due linee di tendenza sopra individuate. L'obiettivo specifico dello scritto è però quello di indagare i rapporti tra i

(\*) Architetti, liberi professionisti, Genova.

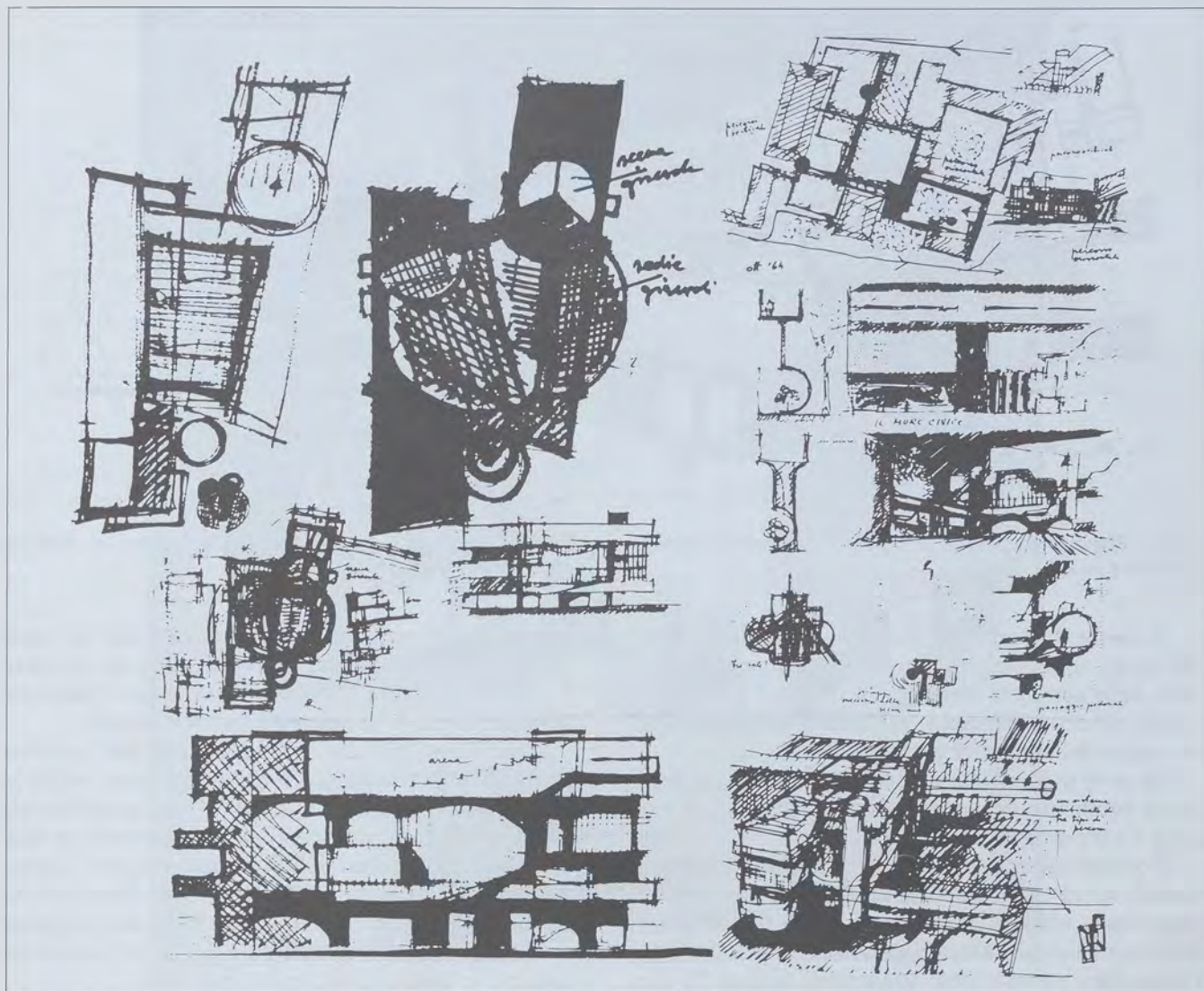


Fig. 1 - Schizzi di studio, da Claudia Conforti, *Carlo Aymonino l'architettura non è un mito*, Roma 1980.

presupposti teorici e la risposta progettuale e in tale ottica appaiono sicuramente più propri i soli progetti di Carlo Aymonino e Aldo Rossi, entrambi autori di vari testi sul tema dell'intervento nella città storica e sul rapporto Architettura-città.

Se però comune è il presupposto di attenzione al contesto storico urbano, tanto che i due autori saranno di lì a poco impegnati nella stessa ricerca teorica di analisi sulla forma della città e sui rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia<sup>5</sup>, molto diversa appare l'impostazione dei due progetti in esame.

Tra gli anni '50 e '60 Aymonino, proveniente dalla tradizione culturale romana, si avvicina al gruppo di "Casabella", stringe rapporti con Aldo Rossi e svolge attività didattica presso l'I.U.A.V.

Il progetto per il Teatro Paganini è contemporaneo al primo contributo di ricerca dell'autore<sup>6</sup> sul tema dell'analisi urbana nel quale egli esprime un "rinnovato interesse teorico per i problemi della città teso ad individuare delle leggi generali da veri-

ficare di volta in volta negli esempi concreti" e a mettere a punto un metodo d'analisi.

Consapevole però del fatto che una "buona" analisi non produce necessariamente una "buona" architettura, Aymonino la utilizza nel progetto semplicemente come strumento per fornire maggiori elementi di giudizio nelle scelte.

La piazza, luogo urbano per eccellenza, diviene l'occasione per porre in relazione analisi urbana e progettazione architettonica, città ed architettura.

Aymonino d'altro canto individua tra i motivi della "durata" attraverso i secoli di una serie di episodi urbani il loro essere architettonicamente risolti; essi si pongono quali punti di riferimento di un sistema costruito-costituito capace di sopportare nel tempo integrazioni, deformazioni, aggiunte nonché utilizzazioni diverse.

In quest'ottica il Piazzale potrà esprimere pienamente le sue potenzialità solo se si affronterà il tema della sua risoluzione.

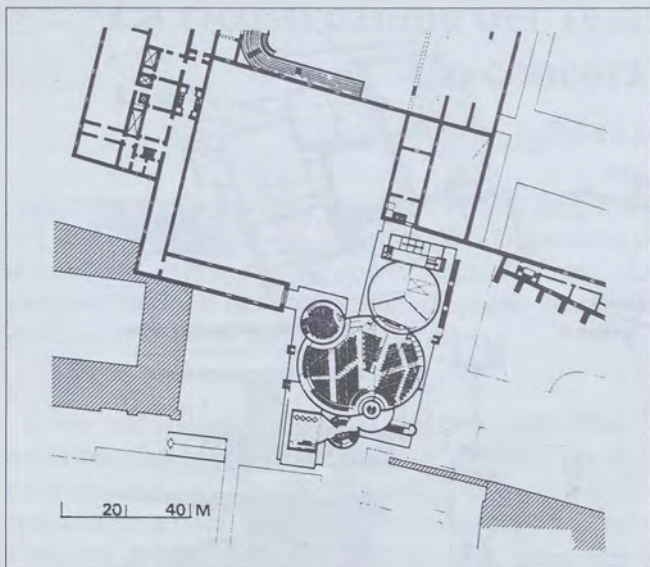


Fig. 2 - Planimetria di progetto, da Carlo Aymonino *l'architettura non è un mito*, op. cit.

Il modo di intervento punta al “completamento” del luogo urbano partendo dall’occasione del recupero delle sue parti storiche. La piazza è vista come spazio diverso, principio ordinatore del luogo stesso, segno del suo poter essere urbano.

Va però evidenziata una certa distanza e, al limite, un momento di incoerenza tra i presupposti teorici e l’idea progettuale.

È infatti ancora sicuramente possibile leggere in pianta, nella “frattura” del semplice rettangolo di partenza la volontà di denunciare e al tempo stesso risolvere l’innesto allo spigolo mancante del cortile Farnesiano, creando così due ambiti distinti fra loro collegati a livello terreno grazie alla permeabilità di percorsi e visuali.

Ma tale situazione planimetrica corrisponde in alzato ad un edificio che per le sue dimensioni e per le sue forti caratteristiche plastiche mira, per stessa ammissione del progettista, a dare “... ‘fastidio’ con la sua mole, le sue forme, il rapporto di confronto stringente con le grandi costruzioni preesistenti”<sup>7</sup>.

Nel progetto di Aldo Rossi è possibile riconoscere due chiavi di lettura dominanti e tra loro connesse: da un lato il ripensamento sulla natura e sul ruolo del monumento all’interno del contesto urbano; dall’altro il tema della “forma” concepita come unico elemento invariante dei fatti urbani, comprensivo di tutti gli altri valori (funzionale, simbolico, storico, ecc.).

Il monumento è per Rossi “espressione dei caratteri di permanenza di una collettività”, elemento primario della dinamica urbana da comprendere e da utilizzare pena la sua trasformazione in fattore patologico, sorta di necrosi all’interno della città<sup>8</sup>.

Proprio dallo studio delle potenzialità insite nel monumento e, più in generale, nel “locus” specifico dell’intervento, deve, secondo Rossi, partire ogni

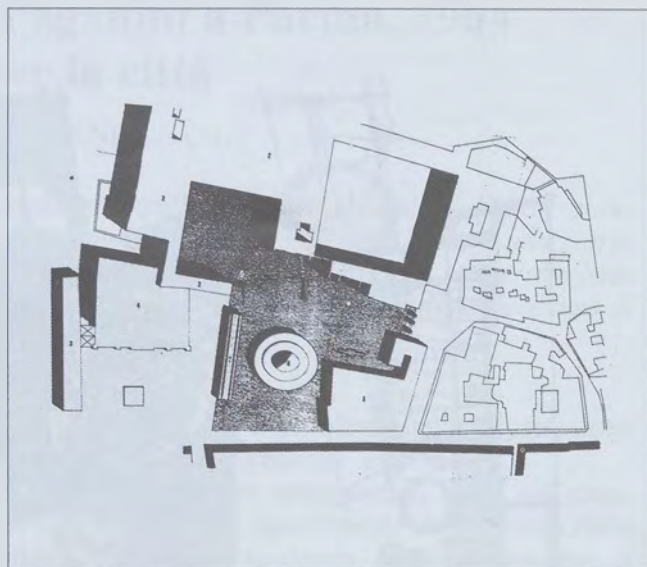


Fig. 3 - Planimetria di progetto, da Aldo Rossi *architetture 1959-1987*, Milano, 1987.

progetto di pianificazione urbana se non si vuole cadere nella costruzione di teorie artificiali ed inutili: “In Architettura dobbiamo localizzare i problemi generali. Ogni Architettura è un locus solus”<sup>9</sup>.

Qui Rossi rifiuta la “riduzione” del termine locus all’imprecisato concetto d’ambiente, molto in voga a quell’epoca; ad una salvaguardia ambientale intesa come “mummificazione”, conservazione anacronistica di una funzione oramai obsoleta rispetto all’evoluzione tecnico-sociale, egli contrappone infatti il valore del “locus” come rapporto singolare e al tempo stesso universale tra una certa situazione locale e le costruzioni che ivi insistono.

Forte di questi presupposti egli affronta il tema dell’intervento nel Piazzale della Pace riconoscendo in primis la natura del tessuto urbano parmense, caratterizzata da elementi isolati (il Battistero, il Duomo, il Teatro Regio, la stessa Pilotta), unici per forma e indipendenza dal tracciato stradale tanto da poter “essere posti come a Pisa, su un prato”<sup>10</sup>.

Solo opponendo a tali monumenti, intesi come fatti urbani singolari, altri fatti urbani è possibile stabilire un senso nell’architettura della città (esempio illuminato e illuminante è la Roma barocca di Sisto V).

In tale ottica il Teatro e l’edificio porticato si situano come elementi relativamente estranei ad un sistema urbano preciso, collocati fra gli altri su di una neutra superficie in cubetti di porfido, non finiti come non finita è la Piazza della Pilotta, un punto ed una linea la cui ideale crescita assoluta si ferma entrando in tensione con le altre architetture.

La tensione che si viene a creare tra le forme in gioco non si basa su una rete reale di percorsi ma è volutamente di tipo astratto, percettivo (quasi un richiamo agli spazi di De Chirico).

A questa “dichiarata” astrazione fa da contralt-

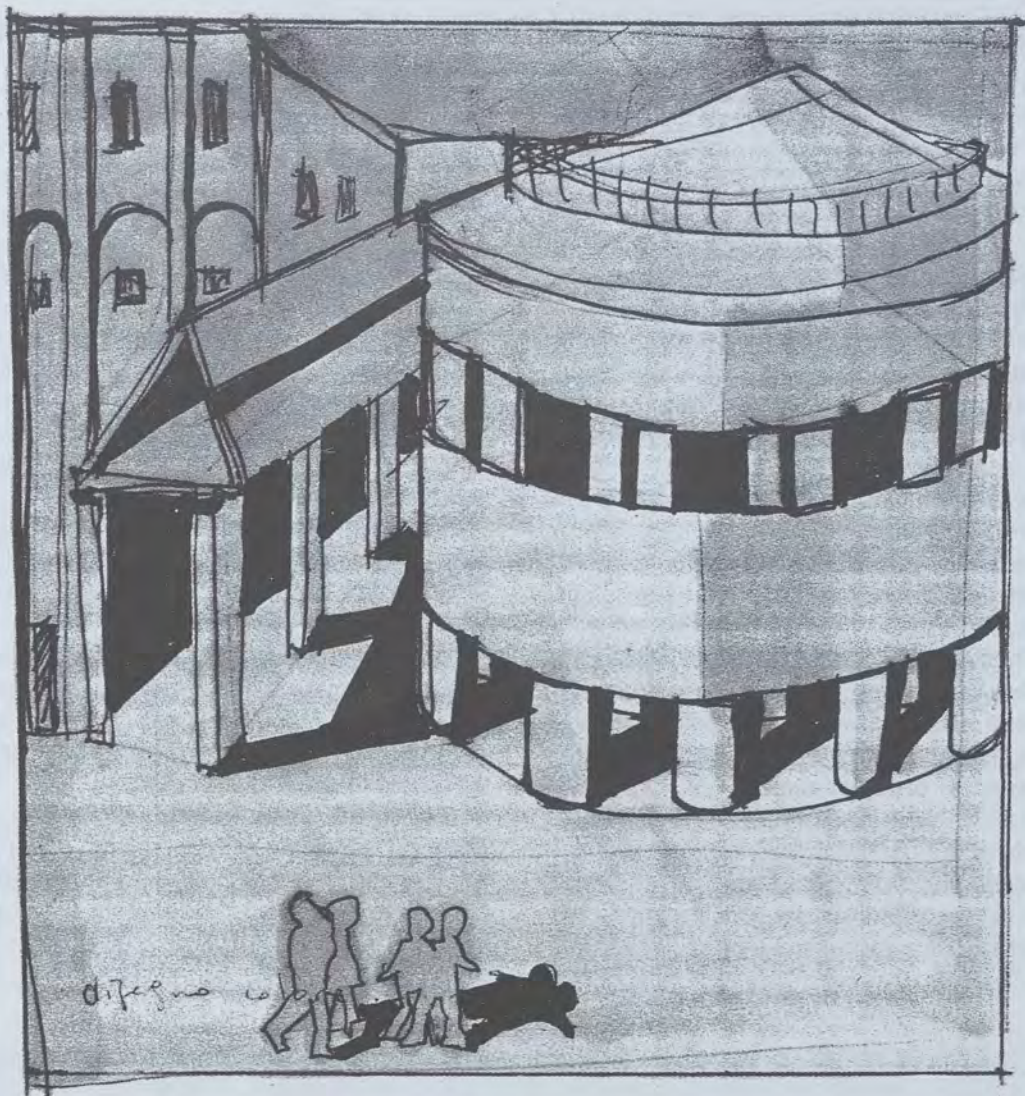


Fig. 4 - Schizzo di studio, da Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1959-1987*, op. cit.

re la volontà di rendere l'intervento concreto e fortemente legato al contesto mediante l'attento studio e calibratura delle dimensioni e la riproposizione di materiali e colori tipici del tessuto storico parmense.

Per quanto riguarda la forma, "valore supremo di ogni fatto urbano", la scelta non è ovviamente casuale: il triangolo, già pensato per il ponte della XIII Triennale di Milano, oltre a rivisitare il tema tipicamente parmense del "corridore", ha un riferimento diretto alla nostra immagine mentale delle

Piazze d'Italia; l'ovale è la concretizzazione dell'idea stessa di Teatro.

In pieno accordo con il suo rifiuto della funzione come unica generatrice della costituzione tipologica dei fatti urbani, Rossi riconosce alla funzione dello spettacolo un ruolo laterale, secondario: "gli artigiani possono sempre adattare un edificio. (...) Ma per l'Architettura è diverso; (...) essa riguarda l'essenza stessa del Teatro. Così la forma non muta"<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Roberto Pane, Ernesto N Rogers, in "Casabella", n. 214.

<sup>2</sup> Vittorio Gregotti, in "Rassegna", N. 52, dicembre 1992.

<sup>3</sup> Carolina Di Biase, *30 anni A.N.C.S.A. 1960-1990*.

<sup>4</sup> Stefano Storchi, *Parma-Piazzale della Pace. Il pendolo della storia*, Unità operativa del centro storico del Comune di Parma, Parma, 1990.

<sup>5</sup> AA.VV., *La città di Padova - Saggio di Analisi urbana*.

<sup>6</sup> Carlo Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Padova, 1965.

<sup>7</sup> Carlo Aymonino, *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano, 1988.

<sup>8</sup> Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

<sup>9</sup> Aldo Rossi, relazione al progetto in Gianugo Polesello, a cura di, *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*, Cluva, Venezia, 1966.

<sup>10</sup> Ibidem Aldo Rossi, relazione al progetto.

<sup>11</sup> Ibidem Aldo Rossi, relazione al progetto.

# Castellamonte - Concorso di idee per la riqualificazione della Rotonda Antonelliana

## A proposito di concorsi

Giovanni TORRETTA (\*)

A memoria del curioso che, forse, fra cinquant'anni o più, leggerà queste righe, serve segnalare che trova grandissime difficoltà chi voglia, oggi, individuare competenze qualificate al di fuori della stretta cerchia dei tecnici amici e conoscenti con cui ha già avuto esperienze di collaborazione: lo sterminato mare dei laureati è composto di vaste plaghe in cui è facile che affondino anche le più nobili e lodevoli intenzioni.

La selezione dell'offerta di prestazioni è quindi un problema reale e quotidiano.

I concorsi di architettura dovrebbero servire a segnalare architetti o ingegneri capaci di assumere, con competenza e responsabilità, compiti di progetto anche su temi non particolarmente estesi tuttavia complessi, come sono quasi sempre le opere pubbliche o le opere di rappresentanza o di immagine dei privati.

Un secondo scopo dei concorsi è quello di consentire a progettisti giovani, ma non solo, di avere l'opportunità di segnalare la propria presenza, di misurare e confrontare il proprio livello di matura-

zione, di sperimentare la sintesi progettuale delle capacità acquisite.

Un concorso è particolarmente utile quando vengono accoppiati tutti e due gli obiettivi; in altri termini quando viene bandito un concorso per individuare i progettisti di un'opera che si vuole effettivamente realizzare, quando i finanziamenti necessari sono già preventivati o disponibili.

La realizzazione dei progetti selezionati attraverso il concorso è infatti il solo modo che consente di verificarne l'effettiva bontà e rispondenza.

Solo attraverso la realizzazione si consolida il merito dei progettisti, si verifica la capacità di portare a compimento la proposta attraverso il complesso percorso della gestione dell'intervento e della traduzione della proposta originaria in sviluppo tecnologicamente coerente.

La vicina Francia, attraverso una politica dei concorsi di questo tipo, è riuscita a importare le più interessanti esperienze maturate in campo internazionale e a formare una schiera di progettisti francesi di grande valore; è riuscita a fare rinascere una

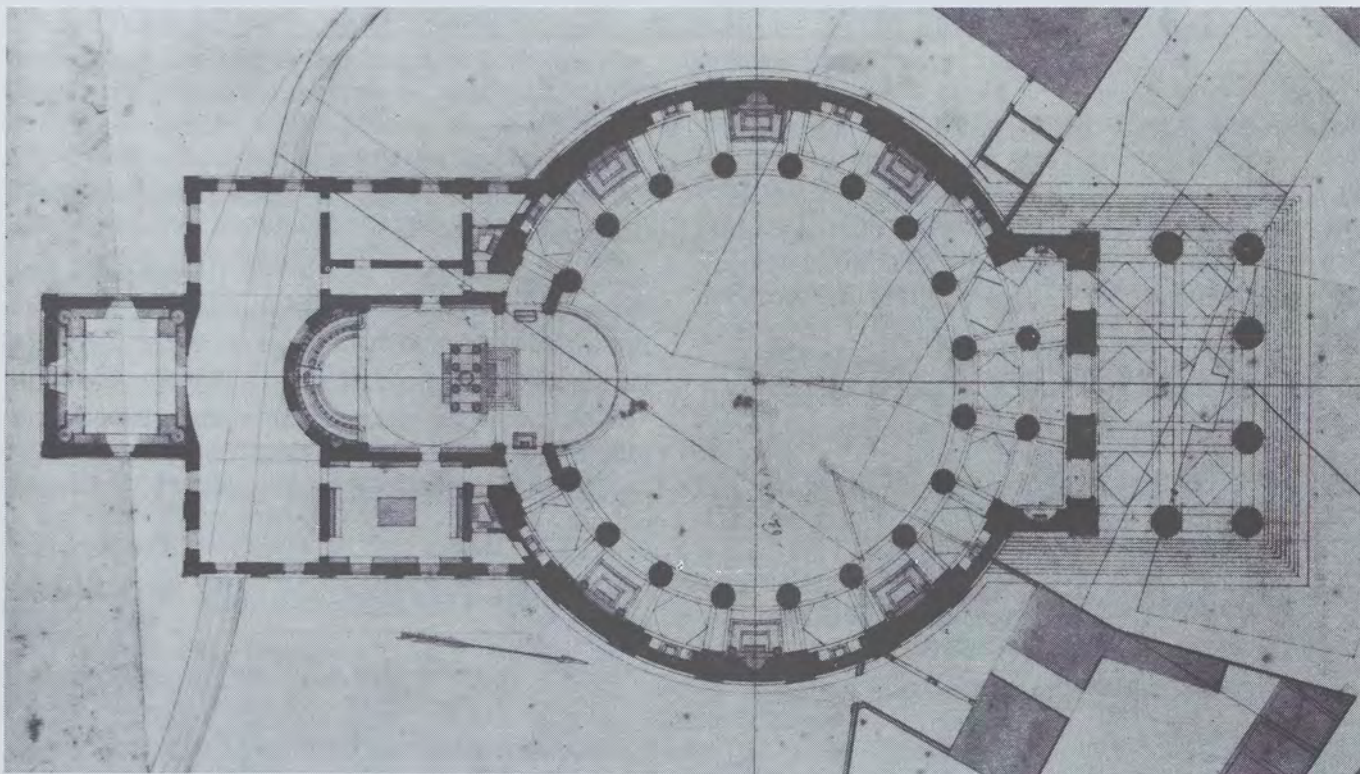


Fig. 1 - Alessandro Antonelli, Progetto di Chiesa parrocchiale, 1842.

(\*) Architetto, Professore di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

cultura del progetto che fino a venti anni fa sembrava condannata ad un progressivo declino.

Per potere praticare una politica del progetto basata sui concorsi di architettura occorrono amministrazioni determinate, relativamente stabili, con programmi che si sviluppino almeno sull'arco di qualche anno.

Tutto ciò a Castellamonte non esiste e quindi il "Concorso di idee attinente la riqualificazione di uno spazio collettivo urbano" riservato a giovani architetti e a studenti di architettura indetto dai Lions club Torino Castello e Alto Canavese non poteva avere nessun impegno alla realizzazione dei progetti premiati.

Chi scrive ha partecipato alla giuria del concorso come rappresentante della Società Ingegneri e Architetti.

Il bando chiedeva di indicare soluzioni progettuali per il miglior assetto architettonico, viario e ambientale della Rotonda Antonelliana di Castellamonte e la vicina piazza Martiri della Libertà.

La Rotonda Antonelliana, come molti sanno, è un cilindro di quasi sessanta metri di diametro iniziato nel 1842 quando Antonelli ha 46 anni; avrebbe dovuto contenere una cupola emisferica di circa 44 metri di diametro sostenuta da colonne; un pantheon, un edificio tardo illuminista il cui cantiere si fermò arrivato all'imposta della volta per l'eccessivo divario tra il programma finanziario dei promotori e le dimensioni dell'opera; si tratta di un progetto su cui Antonelli, nell'arco di venti anni, ritornò più volte proponendo coperture alternative con cupole complesse a catini sovrapposti.

La Rotonda oggi si presenta come un enorme invaso senza copertura a cui si accede attraverso uno squarcio in corrispondenza del pronao non costruito, sul lato opposto il fronte della chiesa progettata da Luigi Formento chiude l'imbocco previsto per il presbiterio; l'apparenza è quella di un sagrato di proporzioni smisurate, un reperto archeologico recente, privo della capacità evocativa dei reperti di civiltà morte; l'aspetto che viene comunemente colto da chi percorre lo spazio è quello di un monumento all'eccessiva ambizione, allo scollamento tra programmi edilizi concreti e realtà sognata, o sperata.

Il tema del concorso era quindi complesso; poneva problemi di rapporto con lo spazio incompiuto, di consolidamento o di modificazione della sua immagine, ma anche di uso, di rapporto con il resto del centro abitato.

I due progetti vincitori ex equo (Massimo Battaglio, Angelo Crivello; Laura Burzio, Elisabetta Faga, Antonio Rabino, Carlo Roasio)

hanno entrambi messo in evidenza che il fascino di questo spazio sta proprio nel suo essere vuoto, nell'essere un gesto grandioso senza eco. In particolare il progetto di Battaglio e Crivello ha previsto di costruire edifici ipogei all'esterno del grande invaso. Ciò permetterebbe di trasformare la rotonda, che oggi è in zona marginale rispetto al centro abitato, in una piazza viva, circondata da attività, senza che ciò comporti la rinuncia alla metafisica geometria del cilindro vuoto; il secondo gruppo ha preferito un intervento di minimo impatto volumetrico: pavimentazioni, parcheggi, accessi: una via che consentirebbe con modesti investimenti di ottenere apprezzabili miglioramenti non tanto dello spazio quanto delle possibilità d'uso.

Quattro progetti hanno ottenuto il rimborso spese.

Due di questi (Vincenzo Bruno, Daniela Giacomini, Beppe Giardino; Elena Belforte, Elisa Grosso Nicolin, Mirella Giacotto, Anna Maritano, Giusi Rivoira) hanno proposto di sistemare lo spazio incompiuto con elementi architettonici a tracciato geometrico legato a visuali, allineamenti, punti di vista; in sostanza hanno sentito l'esigenza di riempire, almeno in parte, il vuoto, per ridurre l'assurda dimensione; uno "riempimento" non sempre convincente, ottenuto con eccesso di elementi che sembrano scaricare sull'occasione un accumulo di aspettative compresse; da segnalare l'eleganza grafica, l'impaginazione, i rapporti proporzionali accurati, che sono presenti in tutti e due i progetti.

Degli altri due progetti con rimborso spese uno (Diego Bertotti, Bruno Bolatto, Giambattista Pomatto, Ivano Pomerio) inserisce nella piazza antistante la rotonda pochi elementi, qualche colonna, qualche muro, per ridurre lo stacco tra la astrattezza della Rotonda Antonelliana e la sobrietà e concretezza dell'architettura del municipio e delle case che lo circondano. L'altro progetto (Alessandro Benetazzo, Federico Bernini, Viviana Corna, Luca Pizzo, Marco Zerbinatti) si fa carico della esigenza di costruire un'attrezzatura permanente per le mostre che annualmente si tengono a Castellamonte, il progetto pertanto prevede una nuova costruzione lungo tutto il perimetro della rotonda: un'incrostazione con qualche analogia con quella delle mura dell'anfiteatro di Lucca.

Tra i progetti segnalati mi sembra sia da ricordare particolarmente quello di Antonio De Rossi, Giovanni Ferrero, Matteo Robiglio e Massimo Siracusa che con non comune padronanza del mezzo grafico propone uno schema evocativo ottenuto mediante la piantumazione di alti cipressi o pioppi cipressini là dove avrebbero dovuto sorgere le colonne; un cordolo a sezione di basamento di colonna rende leggibile anche al profano il richiamo a quello che avrebbe potuto essere e che non sarà mai.

A conclusione di questa mia esperienza di commissario mi sono sentito un po' confortato perché ho potuto constatare che la nostra scuola di Architettura, tante volte disprezzata, dimostra di essere in grado di preparare ottimi laureati. Sarà forse perché essi sono costretti, dalle condizioni della didattica, a scoprire in modo autonomo all'interno della facoltà i percorsi più formativi; è una sorta di autodidattismo nella ricerca di quello che può essere utile, che stimola i più capaci a gestire la propria preparazione (si tratta di considerazioni che valgono ormai soltanto più per i giovani che si sono laureati o si laureeranno ancora con il vecchio ordinamento; fra tre anni, quando cominceranno ad arrivare alla laurea gli allievi che hanno seguito il curriculum del nuovo ordinamento queste valutazioni saranno con ogni probabilità superate).

Se quindi l'esperienza è stata per me "edificante", d'altro canto mi ha lasciato una sensazione di disagio. Sollevati gli occhi dai fogli, dai disegni dei concorrenti, spesso pieni di impegno, di interesse per il proprio mestiere, quando in automobile tornavo a Torino e mi guardavo attorno, constatavo il grande distacco tra la realtà sperata che rivelavano le carte e lo squallore della realtà vera che mi circondava. Pensavo che se fosse stato dato incarico di progettare a uno qualunque dei gruppi segnalati una qualsiasi delle tante villette o un qualsiasi supermercato del mobile o della scarpa il risultato sareb-

be stato migliore di quello che avevo sotto gli occhi.

Ho rivissuto a pochi anni di distanza un'esperienza analoga a quella che ho avuto occasione di fare durante un concorso per professore associato di Composizione Architettonica in cui ero commissario; anche allora tra i titoli che presentavano i concorrenti molti erano progetti di concorso, mai realizzati, anche se avevano vinto.

C'era una assurda sproporzione tra lo sforzo, l'impegno intellettuale e la inconsistenza delle conseguenze pratiche. Uno spreco di intelligenza che faceva rabbrivire.

Tra le tante cose che dovrebbe fare un paese che si ponga il problema del proprio futuro c'è anche l'esigenza di utilizzare al meglio le capacità di cui può disporre; in edilizia e in urbanistica, in cui troppo spesso prevalgono considerazioni di miope convenienza, di opportunismo e di piatta burocrazia, una maggiore attenzione al merito si ripercuoterebbe in termini di beneficio collettivo oltre che direttamente, in modo positivo, sul promotore delle iniziative.

*(Una descrizione più dettagliata dei progetti è raccolta nel catalogo della mostra che si è tenuta a Castellamonte dal 5 agosto al 4 settembre 1994. Dal 3 al 9 Luglio 1995 i disegni già in mostra a Castellamonte saranno nuovamente esposti a cura del C.I.D.E.M. presso la Sala delle Colonne del Castello del Valentino).*

## Scena di rose non colte I premio ex aequo

Massimo BATTAGLIO, Anna CRIVELLO

Aree urbanizzate prive di confini reali, disegnate dall'alto ma compiute solo per brani, le nostre città esprimono spesso desideri di riqualificazione. Castellamonte è stato al centro di grandi dibattiti e proposizioni in tal senso. Nel tempo però, ha preferito discostarsene riconfermando una propria vocazione quasi di provincia.

Ci colpisce come, di fronte agli ambigui trionfi del moderno, abbia continuato a preferire i versi del vicino Gozzano: *"... non amo che le rose / che non colsi, non amo che le cose / che potevano essere e non sono state"*.

La rotonda rappresenta per noi l'emblema di questo sentimento.

Le sue mura, nella loro misteriosa presenza, sono forse più canavesane del tempio progettato in origine.

Per avvicinarsi ad una tale preesistenza non sono convenienti discorsi complementari, stretti rapporti filologici o gare tra eventuali forze opposte perché l'unica forza che vi promana è quella del silenzio: di una immensa e fragilissima quiete, pronta ad incrinarsi al minimo gesto, eppure così preziosa nel chiasso della realtà contemporanea.

Nel progetto abbiamo inteso distinguere chiaramente il corpo centrale del testo dai segni di progetto. L'uno deve potersi manifestare secondo la propria pienezza; gli altri vogliono mostrare alcune potenzialità che il sito esprime, la storia dei progetti che si sono avvicinati, l'interpretazione delle pur vaghe indicazioni di Piano Regolatore. Da una parte dunque, restauro conservativo, dall'altra, pro-

poste di nuovi edifici o sopraelevazione di antichi, sistemazioni urbane che aumentino la fruibilità del luogo.

La zona in questione si denota da sempre come area eminentemente pubblica; fatto eccezionale nel tessuto urbano, che merita di essere anche morfologicamente risolto, per presentarsi all'uso collettivo secondo un equilibrio di forze che lo renda animato; capace di dare risposta ad esigenze funzionali ma anche di esprimere il sentimento culturale che l'ha determinato.

Tre zone d'intervento: le prime due sono le prospicenze a sud della rotonda, la terza riguarda la piazza.

Ad ovest, con qualche libertà "sostitutiva", si prevede la costruzione di una doppia manica anulare coperta a terrazze verdi: funzioni collettive, sala conferenze, biblioteca...

Dall'altra parte della Parrocchiale, ridisegno delle aree sportive. Ci pare che il tema degli impianti da gioco possa oggi fornire spunti progettuali analoghi a quelli che furono dell'architettura dei giardini nell'Ottocento. Un gran verde attrezzato e progettato tange e si confonde coi cortili vicini. Un parcheggio interrato si insinua sotto, recuperando spazio prezioso. Sulla piazza la distribuzione viaria privilegerà il movimento, la sosta ed il libero gioco dei pedoni.

Se la Rotonda è il pretesto intorno al quale realizzare uno sviluppo di forme, gli edifici circostanti rappresentano il limite naturale del gesto stesso. Sarà poi la realtà delle dinamiche urbanistiche ed amministrative a fissare un ulteriore limite.

Il presente progetto è in realtà un elenco di possibilità aperte: alla discussione pubblica, allo sviluppo di alcuni nodi, alla collaborazione di artisti che ne definiscano particolari.

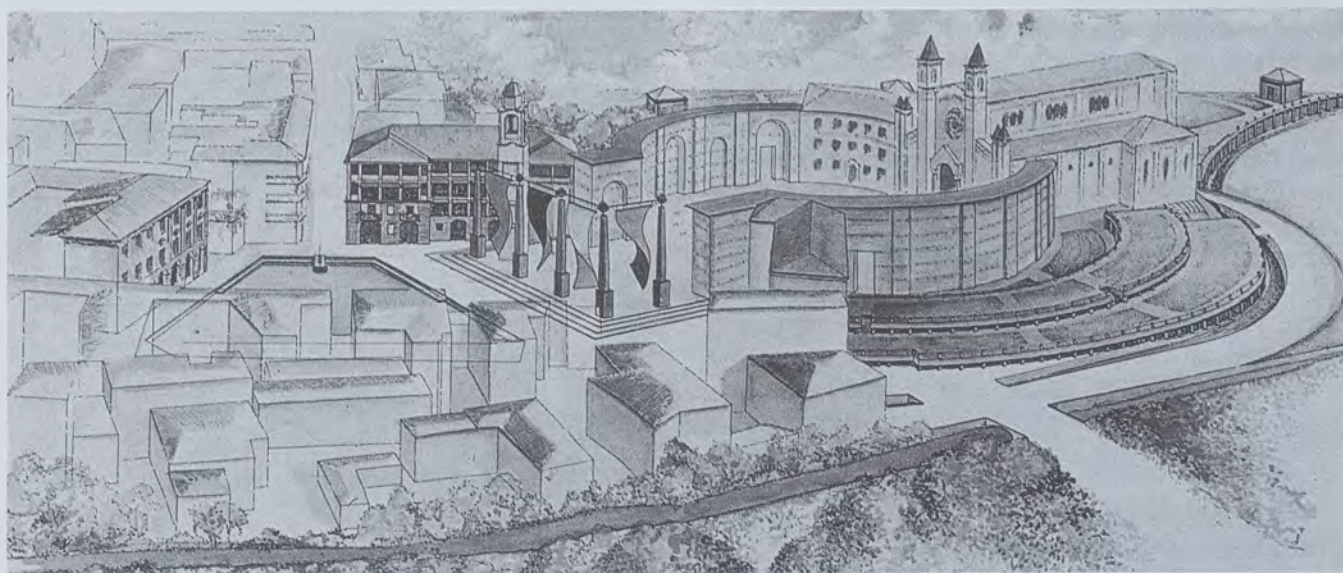


Fig. 2 - Veduta prospettica del progetto.

## Progetto 66

### I premio ex aequo

Laura BURZIO, Elisabetta FAGA  
Antonio RABINO, Carlo ROASIO

Progetto 66 si pone come obbiettivo il riassetto urbano di una porzione di Castellamonte fortemente degradata sebbene con una grande vocazione a crearsi un'identità.

Si è ritenuto opportuno non cancellare le preesistenze architettoniche che evidenziano la testimonianza del passato. La presenza del traffico veicolare disturba e segmenta la continuità spaziale delle due piazze.

Da queste considerazioni è nato un progetto che ha alla base la deviazione del traffico su altre arterie, la conseguente creazione di parcheggi esterni all'area in oggetto e lo spostamento degli attuali impianti sportivi in una porzione dell'adiacente area industriale in disuso, la cui totale rifunzionalizzazione sarà di competenza dell'Amministrazione Comunale con interventi pubblici o privati.

È prevista l'eliminazione di tutti gli elementi "di arredo" che non consentono una buona visione d'insieme dell'intero contesto architettonico.

Il progetto ha tenuto in massima considerazione la propria fattibilità anche modulare nel tempo: gli interventi possono essere realizzati a singoli lotti.

Lo spazio che si viene a creare si configura come un'unica ampia piazza con una pavimentazione policroma realizzata in ciottoli provenienti dal torrente Orco. Il perimetro di Piazza Martiri della Libertà è definito da un lastricato lungo i cui bordi sono previsti alberi *Prunus Serrulata* che, essendo di piccola dimensione, consentono sia la presenza di ombre sulle previste panchine sia una buona visione d'insieme.

Nella Rotonda Antonelliana si sono pensate piccole ma sufficienti infrastrutture per ospitare i manufatti esposti in occasione della Mostra della Ceramica e le manifestazioni di carattere culturale. Infatti a segnare le ipotizzate colonne dell'Antonelli sono previsti cipressi alloggiati in appositi contenitori di forma semicircolare i quali, nell'interspazio fra gli alberi, possono essere chiusi con tavolati per consentire l'esposizione delle ceramiche. Addossato ai contenitori vi è un gradino per accogliere la seduta, in occasione di manifestazioni e spettacoli, di circa 140 persone. Tutte le alzate dei gradini presenti sulle piazze sono decorati con ceramiche per esterni con appositi disegni. È previsto il restauro conservativo dei muri della Rotonda e del campanile.

Per garantire la continuità spaziale tra le piazze è stata scartata l'ipotesi di utilizzare punti luce su pali. Pertanto l'illuminazione è garantita da proiettori posti sotto le pantalere di Piazza Martiri della

Libertà e per la Rotonda Antonelliana sono previsti apparecchi di illuminazione installati sul colmo dei muri. Viene così garantito un buon illuminamento sia della pavimentazione sia della muratura degli edifici. Per il perimetro esterno della Rotonda sono previsti dei proiettori incassati a filo terra per l'illuminazione radente delle pareti in muratura. Nell'area è prevista un'illuminazione caratterizzata da luce bianca in grado di assicurare un buon indice di resa cromatica dei colori durante le esposizioni sulle piazze e delle aree verdi circostanti.

Nell'area verde a Ovest delle mura dell'Antonelli vi sono due percorsi pedonali attrezzati con indicatori per la spiegazione al pubblico dell'attività che caratterizza l'artigianato di Castellamonte: l'uno sfocia in Piazza Martiri della Libertà, l'altro nella Rotonda, ove il muro dell'Antonelli è adiacente alla chiesa. Nell'area verde a est è previsto un boschetto: filtro separatore fra i parcheggi e la chiesa; si trova poi la bocciofila. Lungo il canale che delimita l'area del progetto è prevista una "cortina" di salici piangenti che bene si adattano al corso d'acqua.

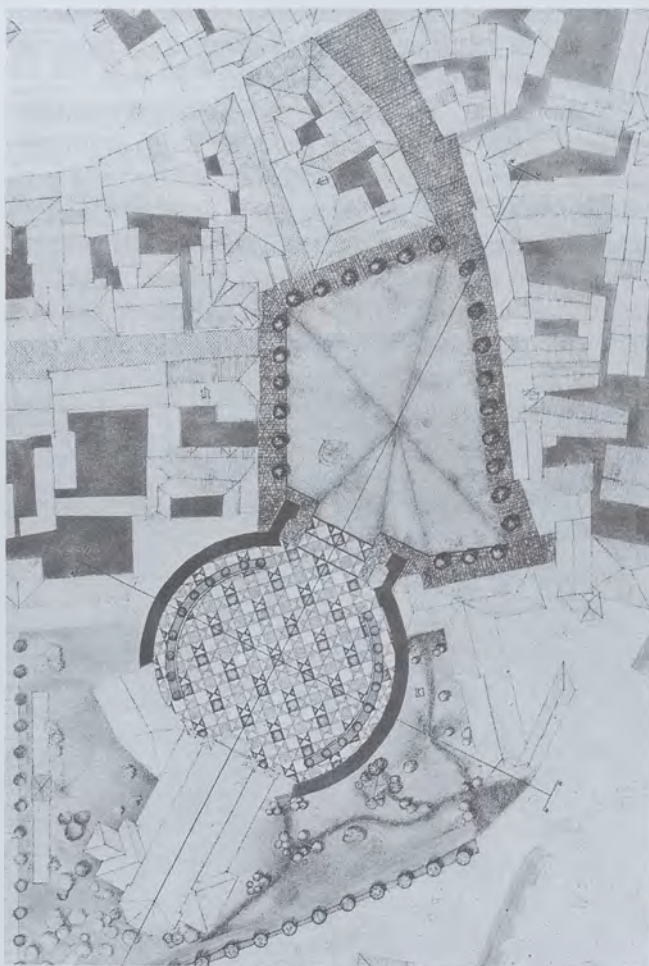


Fig. 3 - Disegno delle pavimentazioni.

## Ritagli

### III premio ex aequo

Alessandro BENETAZZO, Federico BERNINI,  
Viviana CORNA, Marco ZERBINATTI

A Castellamonte, la presenza imponente della Rotonda antonelliana conchiude lo spazio in cui si trova la Chiesa, isolandola dal contesto di Piazza Martiri. L'area della Parrocchia si contrappone a quella civica rappresentata dal Palazzo del Comune, posto a più stretto contatto con la frangia abitata: le due emergenze architettoniche si fronteggiano senza però riuscire a dialogare tra loro attraverso un disegno unificante e diventare così vero spazio urbano. "Ritagli" propone, attraverso la individuazione di precisi segni urbani, di correlare questi due poli: una striscia rettangolare delle dimensioni del fronte della Chiesa si protrae oltre la Rotonda fino ad intersecare l'altro grande segno rettangolare, ortogonale al Palazzo Civico.

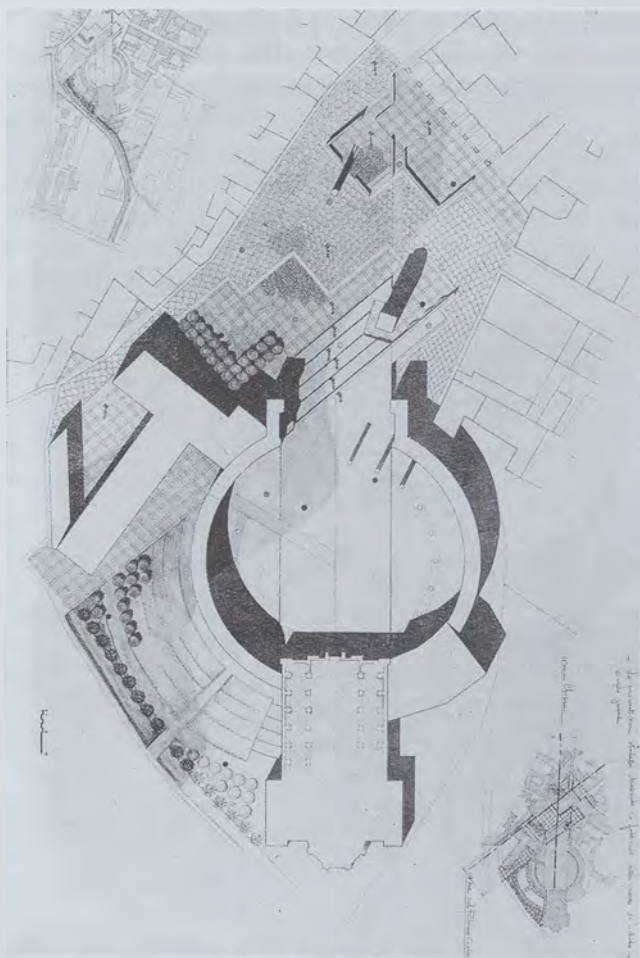


Fig. 4 - Planimetria generale.

Questo evento viene "ritagliato" secondo un modulo regolare e successivamente sfalsato, lasciando spazio al percorso viario a doppio senso di marcia. La cesura è evidenziata da pavimentazioni diverse. (...)

La Piazza della Chiesa, più alta di circa 70 cm rispetto a Piazza Martiri, è ad essa collegata attraverso quattro bassi gradoni larghi 3.00 m: il loro orientamento segna spazialmente l'affaccio dell'area della Rotonda su Piazza Martiri, cercando di valorizzare il prospetto posto ad ovest, comprendente gli edifici a carattere storico-monumentale. (...)

Un percorso visivo è stato basato sulla simmetria bipolare centrata da un lato sulla facciata della Chiesa e dall'altro sul punto di convergenza delle diverse strade in Piazza Martiri. Questo "fuoco" viene segnato facilmente da un totem a struttura in acciaio rivestita in rame, che riprende nella conformazione e nei materiali, gli elementi verticali sistemati nello spazio della Rotonda a memoria delle colonne antonelliane abbattute nel 1848. L'area retrostante le mura della Rotonda e prospiciente il canale è stata inserita nel progetto di riqualificazione, pur lasciandone una spiccata connotazione a verde, come nello stato attuale. Il segno circolare è richiamato dall'andamento dei percorsi pedonali e alla piantumazione al fine di reintegrare la zona retrostante nel segno progettuale. Anche qui continua il "reticolo" che scandisce Piazza Martiri, e in particolare esso va ad attestarsi su una strada secondaria, segnando un invito ad entrare nello spazio antonelliano da un ingresso alternativo rispetto a quello della gradonata principale. Lo spazio a verde viene attraversato da una striscia in cotto rustico, volutamente grezza per richiamare i caratteri estetici delle mura. Questo percorso attraversa il canale con un ponte realizzato con materiale di recupero proveniente dalla demolizione del basso muro di cinta dell'area stessa. Per alleggerire il carico veicolare da Piazza Martiri "Ritagli" propone lo spostamento in zone limitrofe degli spazi di sosta: ad esempio lungo il canale e la strada di nuovo tracciamento adesso paralleli e soprattutto negli spazi della Ex Conceria. (...)

La filosofia del progetto è comunque saldamente fondata sul rispetto delle preesistenze monumentali e delle infrastrutture viarie di uso quotidiano, nell'ottica di una riqualificazione di insieme che non ne comporti necessariamente lo stravolgimento. Nonostante la "libertà" progettuale insita nello spirito di un concorso per idee. "Ritagli" si propone anche come un intervento attento all'aspetto economico finanziario legato ad un possibile momento esecutivo di un'opera di questa portata.

## Nuovi frammenti sporgenti su antichi resti

### III premio ex aequo

Vincenzo BRUNO, Daniela GIACOMIN  
Beppe GIARDINO

L'approccio progettuale non è stato condizionato da una "soggezione" preventiva verso la scala gigantesca della Rotonda Antonelliana, rifiutando a priori un atteggiamento passivo nei confronti delle opere esistenti che si limitasse ad una mera operazione di arredo urbano.

I nuovi elementi architettonici, interpretabili come frammenti scultorei metafisici, sono stati perciò concepiti allo scopo di poter dialogare con la monumentalità sovrastante del complesso.

Le torri in lamiera e struttura di acciaio hanno la funzione quasi "pubblicistica" di richiamare i passanti, ma, allo stesso tempo, sono opere di completamento della scenografia urbana dettata dagli antichi resti.

I muri seguono anch'essi la poetica dell'incompiuto: partendo da una conformazione abbastanza definita approdano ad una frammentarietà costruttiva simboleggiata dall'uso metaforico dei diversi materiali (mattoni, intonaco, acciaio).

Le direzioni principali di percorso sono corrispondenti agli assi visivi dei monumenti caratterizzanti la piazza: la Torre, il Municipio, la Rotonda. Il centro della composizione è posto di fronte alla torre romanica alla convergenza delle tre direttrici.

La staticità e la simmetria delle mura antonelliane viene messa in discussione dalle quinte murarie rettilinee, collocate in modo apparentemente casuale, che spesso tagliano la cortina muraria circolare. Da questo gioco di "muri entro le mura" si ricavano gli spazi cercati (per concerti, esposizioni, riunioni, passeggio, ecc.), che tuttavia non sono definiti in maniera univoca ma possono essere interpretati a seconda delle esigenze. Lo spicchio di anfiteatro contribuisce infine ad immaginare questo insieme architettonico come un "teatro di posa".

La viabilità automobilistica rimane praticamente invariata, mentre si crea un percorso pedonale alternativo di accesso alla Rotonda per evitare il restringimento di via Caneva. Tale soluzione implica però la sistemazione della zona posta lungo la roggia fra la Chiesa e il vecchio ospedale che dovrebbe essere recuperato ad uso pubblico per attività museali ed espositive permanenti.

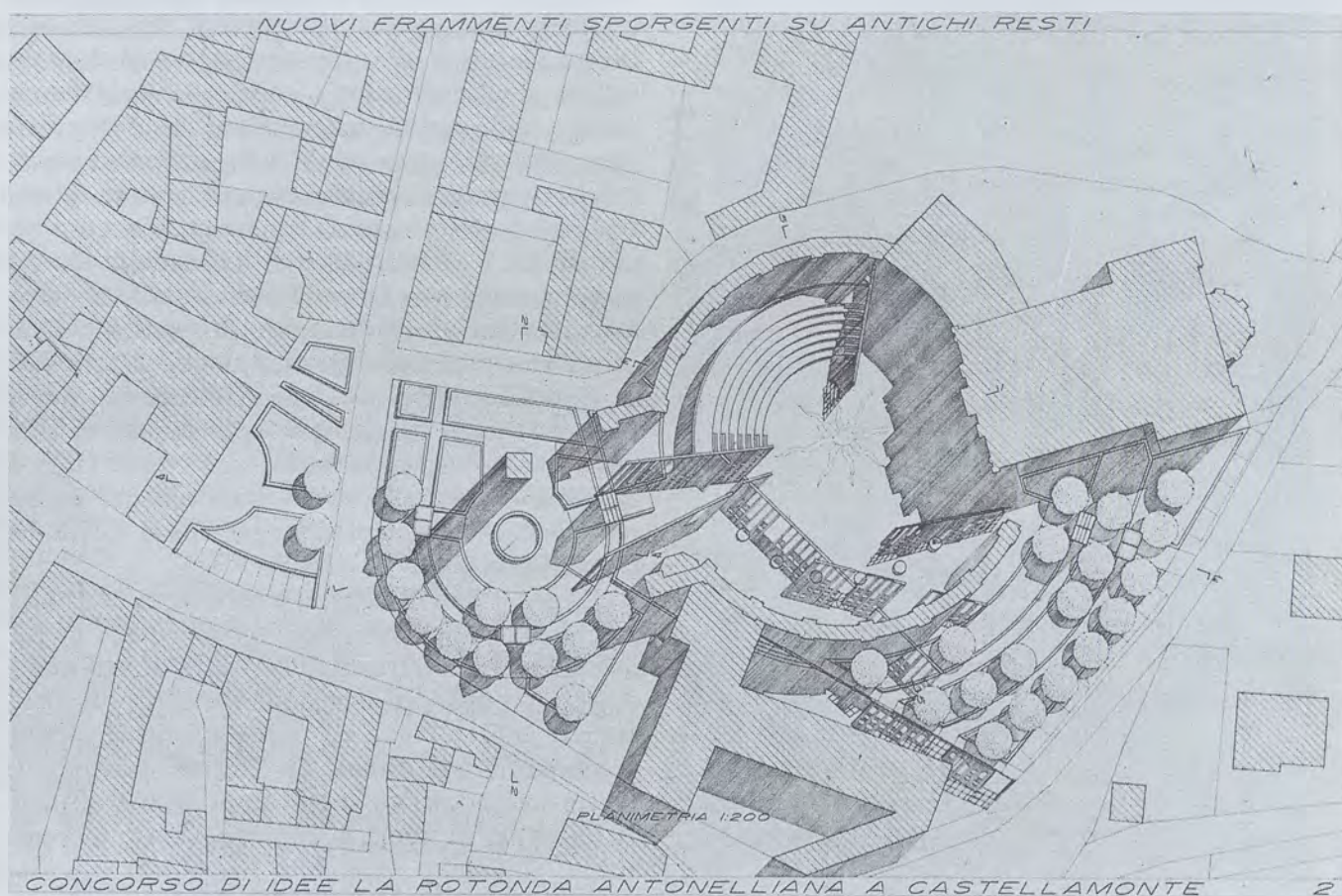


Fig. 5 - Planimetria generale.

## La Rotonda: propagazione di un segno V premio ex aequo

Diego BERTOTTI, Bruno BOLATTO  
Gianbattista POMATTO, Ivano POMERO

Il progetto si pone come problema fondamentale la scelta della tipologia di intervento in quanto il bando di concorso non specifica se si tratta di progettazione urbana o di riqualificazione funzionale a scala edilizia di un monumento storico e del suo intorno.

L'interpretazione che ne è scaturita ha privilegiato la riqualificazione funzionale della Rotonda, edificio non più considerato come attore passivo posto ai margini della piazza, bensì come segno importante nel tessuto urbano, capace, una volta qualificato, di migliorare anche l'ambiente urbano dell'immediato intorno.

Dopo aver analizzato il progetto di Antonelli riteniamo che sia giusto mettere in evidenza come la Rotonda non sia più il punto di partenza per un edificio religioso ma bensì il punto di arrivo per la riqualificazione del luogo urbano della piazza antistante.

Per questo motivo la Rotonda diviene matrice del disegno di un percorso espositivo interno per le creazioni della locale scuola d'arte della ceramica.

A questo proposito il progetto di Antonelli ritorna attuale nell'uso della corona di colonne che nelle intenzioni del progettista torinese dovevano sostenere il tamburo.

Tali colonne assumono ora la funzione di nicchie espositive circolari sia al piano terreno che al primo piano; il percorso espositivo suddetto si avvale di spazi aperti al piano terra e di spazi chiusi ai livelli superiori.

Il volume costruito all'interno della Rotonda si presenterà agli occhi del visitatore in modo discreto con una struttura in ferro e vetro che non impedirà la vista del muro retrostante, questo nuovo costruito apparirà come una cristallizzazione del muro nel suo interno, una teca di vetro per contenere le opere in ceramica e luogo privilegiato per vivere lo spazio della Rotonda.

Per contro la piazza interna alla rotonda risulterà organizzata su due livelli diversi: il livello a quota 0.00 che corrisponde al piano attuale della piazza, ed il livello a quota +1.20 che definisce uno dei due nuovi assi di collegamento con le aree esterne e si espande nella Piazza Martiri creando un cuneo costruito all'interno di essa; la copertura in struttura metallica degli spazi espositivi assume anche la funzione di protezione della cortina muraria esistente.

La Rotonda antonelliana viene così ad assumere, oltre alla innegabile valenza monumentale e storica, anche una nuova e più ampia dimensione di fruibilità che valica i limiti strettamente artistici.

Il tentativo di migliorare il rapporto tra lo spazio della piazza della Rotonda e le aree circostanti ha suggerito la creazione di un luogo urbano sostanzialmente nuovo tra la Rotonda e l'edificio municipale.

È proprio l'andamento della costruzione antonelliana a determinare per trasposizione la configurazione circolare della piazza Martiri.

L'allontanamento totale di ogni parcheggio in superficie attraverso la creazione di due piani di autorimesse interrati, ha favorito la realizzazione di uno spazio per manifestazioni all'aperto che ingloba e contemporaneamente mette in evidenza l'importante campanile esistente.

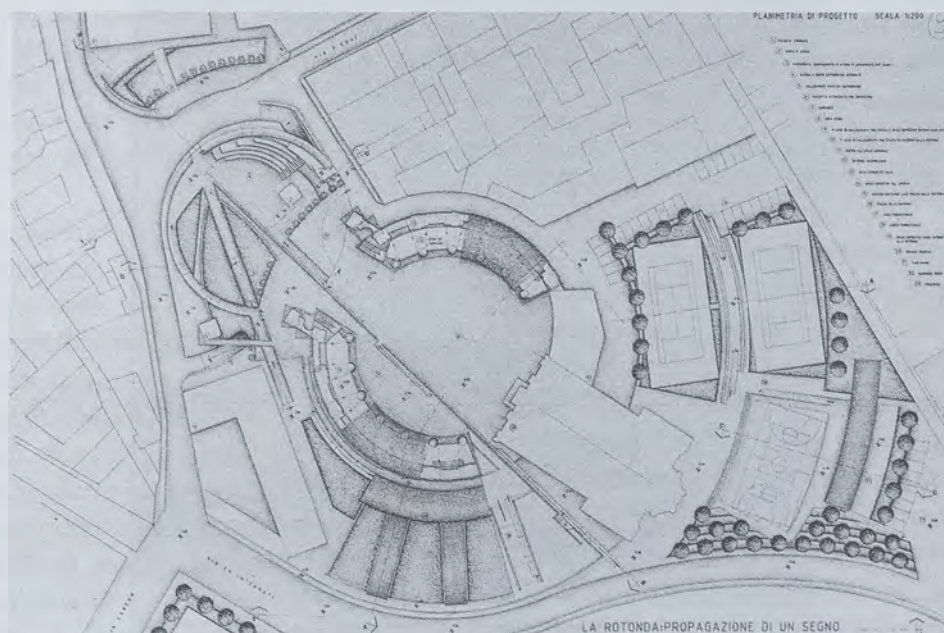


Fig. 6 - Planimetria generale.

## Lo spazio della città e il luogo dello spettacolo V premio ex aequo

Elena BELFORTE, Elisa GROSSO NICOLIN  
Mirella GIACOTTO, Anna MARITANO  
Giusi RIVOIRA

Piazza Martiri della Libertà è una piazza irregolare e danneggiata da interventi inadeguati: un tempo più piccola e raccolta, rappresentava, con l'antica chiesa parrocchiale e il campanile, il cuore religioso, autentico e riconosciuto della città.

Antonelli chiarì e potenziò le caratteristiche di questo spazio con il progetto di una nuova chiesa e del palazzo del Municipio. Egli diede a questa piazza una forza e un'unità straordinarie, sottolineandone il ruolo centrale: punto di scambio della vita pubblica e civile della città, nuovo centro generatore dell'espansione urbana.

Nel progetto il portico definisce lo spazio della

piazza, ne riproporziona i rapporti, ricreando quel senso di raccolta, di limite caratteristico di ogni ambiente urbano. L'edificio a doppio ordine, alto dieci metri, è chiuso all'estremità da una serie di botteghe che affacciano sulla piazza e sulla via nuova; sopra si accede ad un giardino pensile, una passeggiata protetta da tende e dal pergolato di glicine.

Il problema della Rotonda è diverso: i possenti ruderi murari delimitano quello che in origine era uno spazio interno. La chiesa del Formento ha poi trasformato l'area in un sagrato, travisandone il significato e il ruolo che le era proprio.

La chiusura dell'ingresso con due alte torri, costruite in corrispondenza degli originari muri antonelliani, e il ridisegno dello spazio occupato dal pronao della Chiesa, vogliono ricondurre l'edificio al suo originario rapporto con la città; il teatro in legno è l'elemento che restituisce l'idea perduta dello spazio interno.

Il progetto vuole avvicinarsi a quell'antica idea di piazza, in cui le tradizionali funzioni si svolgono simultaneamente trasmettendo un senso civile al progetto architettonico.

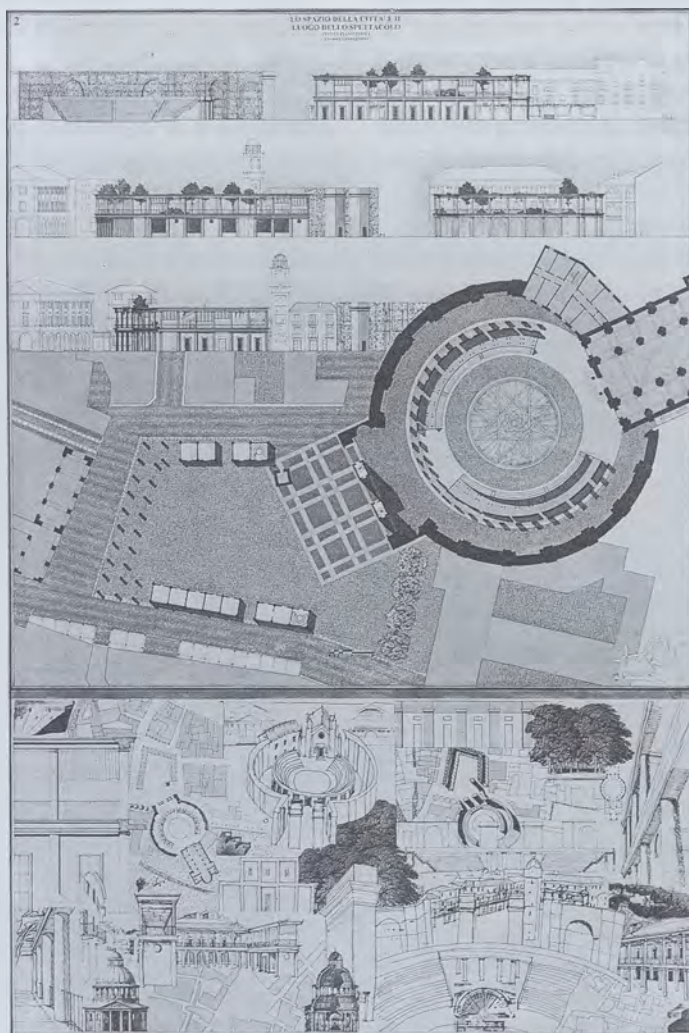


Fig. 7 - Pianta piano terra, prospetti, sezioni e studi.

# Premio Schindler 1994

## Risalire la città: la città di San Marino

### Progetto 1° classificato

#### “Risalire: il viale, le mura, le cave”

*Gruppo di progettazione:* Guido ROSSI (capogruppo, “GRANMA & NEGOZIO BLU” dei Negozi Associati: Gustavo AMBROSINI, Marco BOSIO, Cristiana CATINO, Alessandra COSCIA, Rocco DI SAVINO, Paola GATTI, Andrea GEJA, Carlo GROMETTO, Marco PEIRETTI, Mauro PENNA, Natalia ROSSO, e con Sergio CASADEI, Marino VOLPINARI. *Consulenti:* Roberto GABETTI, Aimaro OREGLIA D'ISOLA, Franco FUSARI, Mario CARRARA.

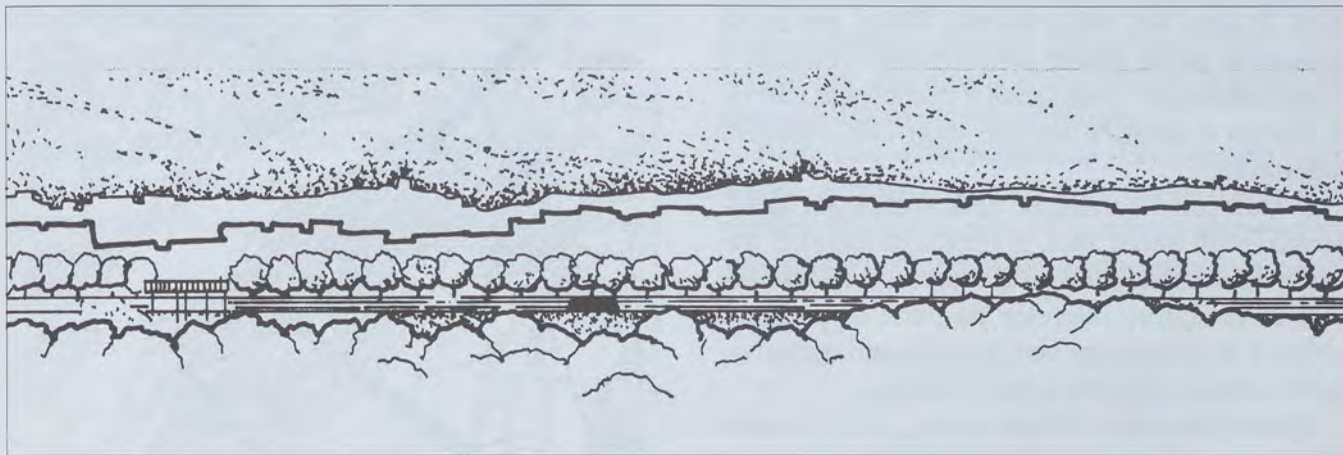


Fig. 1

#### Progettare per un concorso

Più di mille progettisti, riuniti in 150 gruppi di progettazione, partecipano al concorso “Premio Schindler 1994. Risalire la città: la Città di San Marino” che ha come oggetto la proposta di risalite meccanizzate per migliorare il collegamento tra il centro antico di San Marino e la città bassa.

Il concorso, aperto ad architetti e ingegneri italiani e sanmarinesi, richiede “... la progettazione di sistemi a realizzazione e gestione pubblica, o di uso pubblico, per il collegamento razionale tra il nucleo storico della Città di San Marino e le pendici del Monte Titano ... questi sistemi dovranno tenere conto delle caratteristiche storiche e ambientali della città e far riferimento alle più avanzate tecniche di micro-trasporto incluso le nuove tecniche di gestione computerizzata ...”. La giuria è composta da Giancarlo De Carlo, Pierluigi Nicolini, Attilio Gobbi, da rappresentanti degli Ordini professionali nazionali e dell'ammini-

strazione di San Marino, e dal presidente della Schindler.

La prima fase termina nel giugno 1994; dieci progetti vengono selezionati per partecipare alla seconda fase del concorso, che si conclude il 12 settembre. Il 16 settembre a San Marino avviene la premiazione, che si svolge “dal vivo” (non vi è nessuna anticipazione sui risultati, la giuria si è riunita fino a pochi minuti prima).

Una partecipazione così numerosa ad un concorso considerato “difficile” (per la complessità delle questioni tecniche, per la presenza di nomi “importanti”) è naturalmente da imputare alle note condizioni della situazione professionale dell'architetto in Italia, alla carenza di concorsi di architettura e alla scarsità di reali occasioni di confronto. Ma è anche il segno che tematiche apparentemente ai margini della disciplina, come quelle delle risalite meccanizzate ai centri storici, stanno invece riscuotendo un crescente interesse (e curiosità, anche nei non addetti ai lavori) per la loro capacità di rimette-

re in discussione alcuni aspetti legati alla mobilità e alla fruizione dello spazio della città; più in generale, nel mettere a fuoco alcune nuove "questioni urbane".

## Le condizioni

*Antefatto.* Come è noto lo sviluppo della motorizzazione privata ha progressivamente messo in crisi la mobilità, sempre in aumento nelle grandi e medie città. In particolare il problema dell'accessibilità ai centri storici mette in luce la necessità di intervenire con nuovi elementi tecnici per migliorare la mobilità residenziale e turistica; il tema del collegamento fisico, ma anche simbolico, tra le grandi infrastrutture veicolari e le aree urbane più consolidate e di rilevante interesse storico e artistico assume oggi una crescente importanza.

D'altra parte lo sviluppo della tecnologia ha stimolato, negli ultimi anni, la ricerca di mezzi di trasporto non tradizionali, che sembrano riscontrare oggi un maggiore interesse da parte di politiche urbane e di un mercato non più orientato esclusivamente verso il trasporto automobilistico.

Questo fenomeno riflette anche, più in generale, una maggiore attenzione rivolta ai caratteri specifici di ciascuna parte della città e al differenziarsi delle pratiche sociali e dei modi di vita. La realizzazione di alcuni interventi (Perugia, Orvieto, Potenza, ...) e una serie di studi e iniziative di ricerca (ad esempio il convegno internazionale "Risalire la città" che si svolge nel novembre 1993 a Milano) segna infatti l'avvio di un dibattito che sta investendo le discipline progettuali, aprendo filoni di ricerca ancora poco esplorati (dalla compatibilità dei moderni sistemi tecnologici con le parti urbane di più antica formazione, ai diversi modi di fruizione e percezione dello spazio urbano legati al movimento, ...).

Nel 1992 si svolge a Bergamo la prima edizione del concorso "Risalire la città" (bandito dalla società Schindler): il tema era la progettazione di un sistema di risalite meccanizzate per collegare il centro storico con l'espansione moderna della città. Il concorso, che vede la partecipazione di 88 gruppi, viene vinto da Pierluigi Nicolini.

Nel 1994 si svolge la seconda edizione del premio Schindler: "Risalire la città: la Città di San Marino".

*I temi del concorso.* Il bando di concorso mette in luce come la realizzazione di un sistema di risalite meccanizzate per collegare la

parte alta di San Marino con il resto della città sia da porre in relazione con alcune questioni fondamentali.

In primo luogo il turismo, che costituisce oggi una delle risorse principali di San Marino (si calcolano circa 3 milioni di visitatori all'anno): il forte afflusso turistico, di tipo giornaliero e concentrato in gran parte nella stagione esti-

Fig. 2 - Le aree del concorso



A) Area di Borgo Maggiore-Santa Mustiola  
L'abitato di Borgo Maggiore (sede dell'antico Mercatale) è posto al termine della superstrada per Rimini e costituisce una delle principali zone di accesso alla città di San Marino.

B) Area verso Murata  
La zona di prima espansione al di fuori delle mura storiche ospita alcuni servizi e attrezzature urbane; quest'area è inoltre soggetta a un rilevante afflusso di traffico turistico per la presenza della stazione delle autocorriere.

C) Area del centro storico  
La zona intorno alla Porta di San Francesco è uno dei luoghi privilegiati di ingresso al centro storico, dal quale si diramano i principali percorsi turistici.

va, richiede proposte che riorganizzino il sistema della mobilità, ma induce anche a una riflessione sulle possibilità di diversificazione del turismo stesso. L'intenso sfruttamento turistico-commerciale ha prodotto un progressivo allontanamento delle attività residenziali dal centro storico: la costruzione di nuove risalite meccanizzate può essere l'occasione per ripensare usi e immagini all'interno della città antica. Più in generale si richiede la progettazione dei percorsi di avvicinamento alla città alta, e quindi anche uno studio sulle modalità di percezione dell'intera struttura urbana.

Il bando proponeva tre aree privilegiate d'intervento, che si estendevano dalla sommità del monte fino alla parte bassa della città; ai partecipanti era concessa la facoltà di localizzare la propria proposta in una o più aree, o anche di proporre altre zone alternative.

## La costruzione del progetto

Ci sono ovviamente molti modi per fare un concorso. Tuttavia all'interno dei differenti atteggiamenti che appaiono nei progetti presentati, è possibile riconoscere, almeno nelle proposte più operabili, due diversi approcci al problema, che rappresentano due possibili modalità di lavoro per affrontare un concorso così complesso. Una prima strategia, riscontrabile in molti lavori, si basa su una rapida definizione del quadro d'insieme per concentrare l'attenzione sulla progettazione dettagliata di alcune aree privilegiate di risalita; un secondo tipo di approccio è rappresentato da progetti che propongono soluzioni relative all'accessibilità e alla costruzione dei luoghi allargando lo sguardo alla scala dell'intero organismo urbano.

Nella fase di impostazione del concorso viene avviata un'analisi su tutto il territorio, con la convinzione iniziale di poterne in seguito approfondire solo alcune parti. E tuttavia ci si rende conto via via



Fig. 3

che la proposizione di forme per alcune risalite meccanizzate non avrebbe probabilmente risolto il problema, che il tema non richiedesse tanto la creazione di nuovi "oggetti" di architettura o di grandi strutture ipertecnologiche, quanto piuttosto un lavoro attento sui modi di fruizione della città, per cercare di arricchire il tessuto di relazioni che caratterizza la realtà urbana nel suo complesso.

La costituzione di un gruppo per partecipare al "grande" concorso muove dalla consapevolezza di dover svolgere un lavoro naturalmente rilevante dal punto di vista quantitativo, ma anche difficilmente circoscrivibile entro i termini "canonici" di concorso di architettura. Il gruppo operativo del progetto è costituito da due studi di giovani progettisti ("Granma" e "Negozio blu"): in tutto undici persone. La formazione professionale è quantomai variegata e rappresenta un po' un panorama sulle mutevoli occasioni dei giovani architetti: stages all'estero, lavori presso studi professionali e imprese, collaborazioni all'università, primi lavori in proprio. Sullo sfondo vi è l'esperienza dei "Negozzi Associati": tre studi, i due citati e il gruppo "Cliostraat", i cui spazi di lavoro sono ricavati in alcuni negozi del centro storico; la vicinanza è il pretesto che permette, pur mantenendo fortemente singole specificità, un continuo scambio di esperienze e informazioni, e una certa attitudine ad avviare collaborazioni con l'esterno. Lo svolgimento del concorso si configura allora sempre di più come un lavoro di gruppo che fa leva sul coordinamento e sull'integrazione di competenze e ruoli differenti, su un confronto continuo condotto a livelli diversi.

Fondamentale è stata in questo senso la collaborazione con alcuni ingegneri e architetti sanmarinesi, che mette a disposizione un patrimonio rilevante di esperienze, informazioni e materiale sulla realtà di San Marino e permette di ricalibrare ogni volta le proposte avanzate. Lo studio di una nuova accessibilità (meccanizzata e non) al centro storico di San Marino rende necessario avanzare ipotesi che coinvolgono il funzionamento dell'intero sistema della mobilità: sulle problematiche del traffico viene avviata una collaborazione con l'ingegnere M. Carrara che diviene centrale nell'inquadrare e approfondire gli aspetti organizzativi e gestionali che riguardano la realizzazione delle proposte. Parallelamente viene condotta una ricerca presso alcune società che producono mezzi di trasporto pubblico innovativi, che consente di formulare ipotesi tecniche operabili sul mercato.

Nell'elaborazione del progetto la collaborazione e l'accordo tra molti progettisti, se talvolta tarpa le ali a qualche slancio poetico, permette però di affrontare con maggiore realismo un ampio spettro di problemi. L'organizzazione non gerarchica del gruppo vede un avvio lento del progetto (si discute per molto tempo, in modo anche acceso, su una planimetria in scala 1:2000 di tutta San Marino e su alcune sezioni trasversali principali), ma il lungo e a volte anche faticoso lavoro comune, accompagnato da una continua verifica sui luoghi, consente di fissare correttamente i termini per un approfondimento delle diverse tematiche e per una suddivisione successiva dei ruoli.

La realizzazione del concorso vede diverse occasioni di confronto con gli architetti Gabetti e Isola, che assumono il ruolo di consulenti del progetto. Il dialogo avviene a livello di definizione dei problemi della riqualificazione urbana, sulla coerenza delle soluzioni proposte e sul funzionamento dei singoli pezzi, evitando il più possibile i riferimenti a suggestioni stilistiche "autonome". E però, parallelamente, si fa pervasivo lo stimolo a lavorare sulle immagini e sui materiali che costruiscono i nuovi ambienti della mobilità come anche della sosta; a ricercare insomma dei modi per realizzare un sistema di riferimenti che caratterizzi l'architettura dei percorsi, nell'ambito dei "nuovi" modi di muoversi nella città.

La complessità dei temi affrontati rende necessario, all'interno di un concorso, trovare dei modi per individuare e rendere facilmente comprensibili alcune priorità di lettura. I disegni alle diverse scale (da 1:5000 a 1:20) vengono riprodotti in negativo su carta blu (per unificare i tratti delle differenti mani) e riportati sulle tavole per mezzo di passepartout. Questo permette di sperimentare forme di rappresentazione al limite tra il disegno e il modello: alcuni disegni sono in rilievo per facilitare la lettura dei dislivelli, e vengono talvolta inseriti come collage alcuni materiali (legno, carta da pacchi) per sottolineare l'aspetto tattile delle immagini proposte; col risultato di attirarsi la critica da parte degli urbanisti più seri (per il carattere allusivo e ammiccante) e l'entusiasmo di molti non addetti ai lavori (magari non tanto per il contenuto quanto per l'oggetto in sé). Lo studio dei percorsi di risalita suggerisce di costruire il modello attraverso una sequenza di sezioni trasversali (la sezione è infatti il disegno più immediato per lavorare sulle risalite) intersecate dalle connessioni longitudinali.

## Il progetto

### *Una strategia urbana articolata*

La realizzazione di un nuovo sistema di risalite meccanizzate alla città alta di San Marino modifica il rapporto tra questa e la più vasta realtà territoriale: l'integrazione delle risalite nella rete dei percorsi esistenti costituisce l'occasione per arricchire la struttura di relazioni dell'intero organismo urbano e favorire un nuovo approccio percettivo alla città.

Ci sembra allora necessario lavorare all'interno di una strategia urbana più generale che permetta di riconfigurare la città nel suo insieme, proponendo un sistema di accessibilità articolato e non limitato a singole aree.

### *Formulazione di linee guida per la realizzazione degli interventi*

Appare prioritario ipotizzare una proposta che possa essere realizzata anche per momenti successivi: il sistema dei percorsi e delle risalite meccaniz-

zate viene quindi articolato intorno ad alcuni interventi principali, a partire dai quali si sviluppa il progetto di accessibilità e il disegno di nuovi luoghi pubblici. Questo pone l'esigenza di individuare un sistema sufficientemente flessibile ma in grado di permettere un controllo delle diverse fasi.

Dal progetto emerge quindi una serie di indicazioni normative che costituiscono un insieme di linee-guida per la costruzione di una qualità e riconoscibilità dei luoghi: queste indicazioni vengono illustrate attraverso la formazione di abachi che definiscono gli elementi per la realizzazione dei nuovi ambienti (la componibilità degli elementi architettonici, la luce artificiale, il verde ...).

### *Una differenziazione dei flussi di traffico turistico-residenti*

[...] Per migliorare la fruizione del centro storico da parte dei residenti e di chi vi lavora viene proposto un sistema di risalite che ne faciliti l'accessibilità quotidiana; appare inoltre prioritario un ridise-



Fig. 4

gno del sistema della mobilità che consenta un allontanamento graduale del traffico veicolare turistico dalla parte più alta della città, differenziando da esso i flussi di traffico e le possibilità di sosta per i residenti.

*I margini come riferimento per una nuova percezione della città*

[...] Lo sviluppo della città, avvenuto per stratificazioni successive, ha prodotto momenti di discontinuità tra diverse parti del tessuto urbano: le diverse fasi di espansione sono testimoniare da strade che assumono carattere di margini.

Il progetto propone di rafforzare l'identità di alcune aree di confine tra differenti parti di città come supporto per una nuova percezione della città: alcuni "margini" (viale Bonaparte, il viale sotto le mura, l'area delle cave) sono stati assunti quali riferimenti per strutturare un nuovo sistema di accessibilità.

Viene allora prevista una linea di trasporto pubblico che favorisca un approccio percettivo alla città alta in senso longitudinale rispetto al rilievo, integrando le risalite trasversali: il collegamento tra i diversi sistemi sviluppa un percorso di accesso graduale al centro storico.

*I nodi di interscambio come nuovi luoghi pubblici*

Le stazioni di interscambio tra la linea di trasporto pubblico proposto (mini-treno) e le risalite meccanizzate costituiscono i nodi di una nuova rete di luoghi pubblici. Nella progettazione di questi nodi viene ricercata una riconoscibilità nelle forme e nei materiali che permetta di non costruire una serie di singoli oggetti separati. Vengono quindi formulati alcuni principi di componibilità degli elementi che costituiscono le diverse "architetture" (le stazioni ma anche le tettoie, i chioschi, ecc.): queste variano e si complessificano a seconda dei luoghi e delle attività ma mantengono un'immagine omogenea nei materiali e nelle tecniche costruttive.

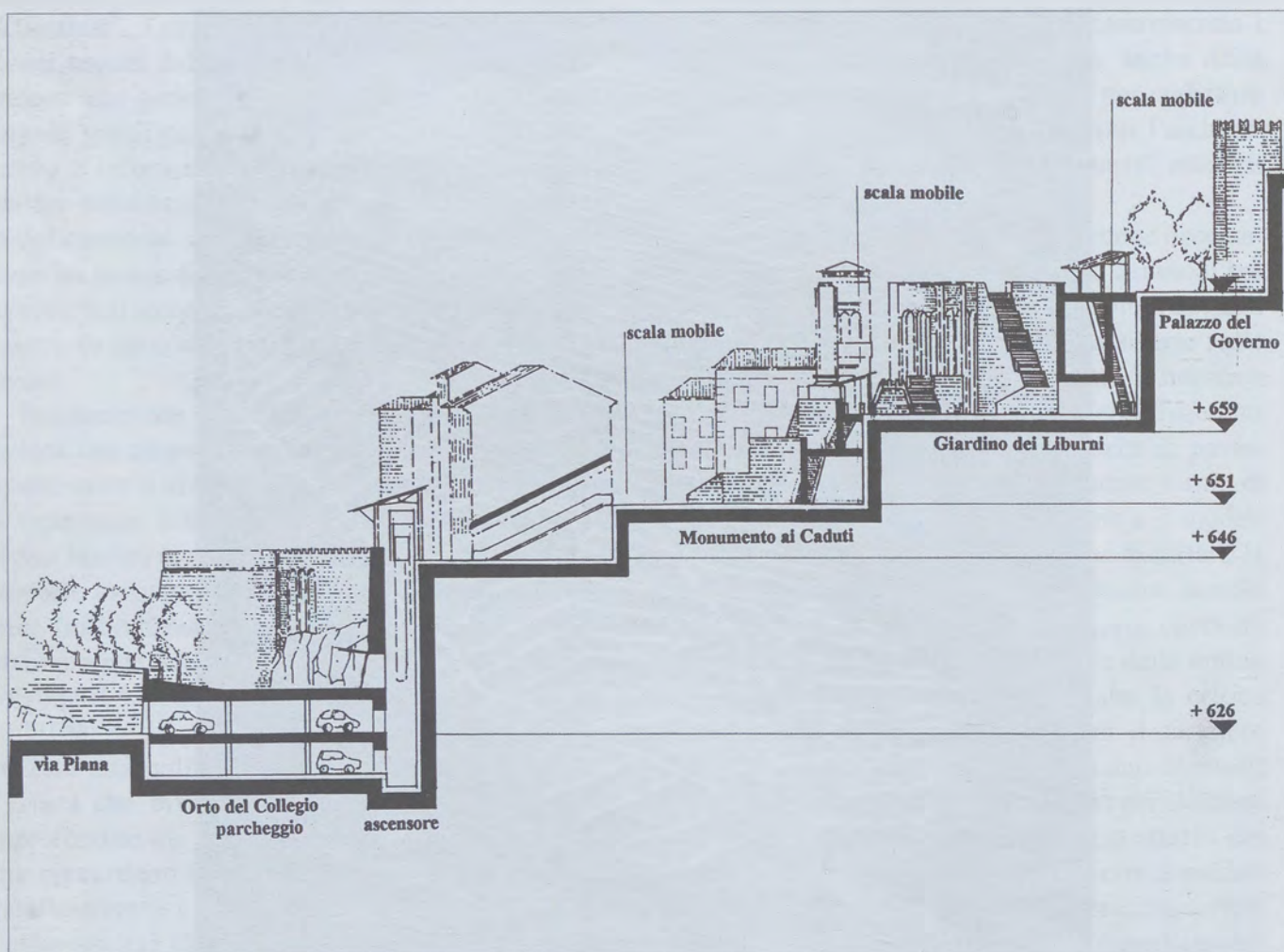
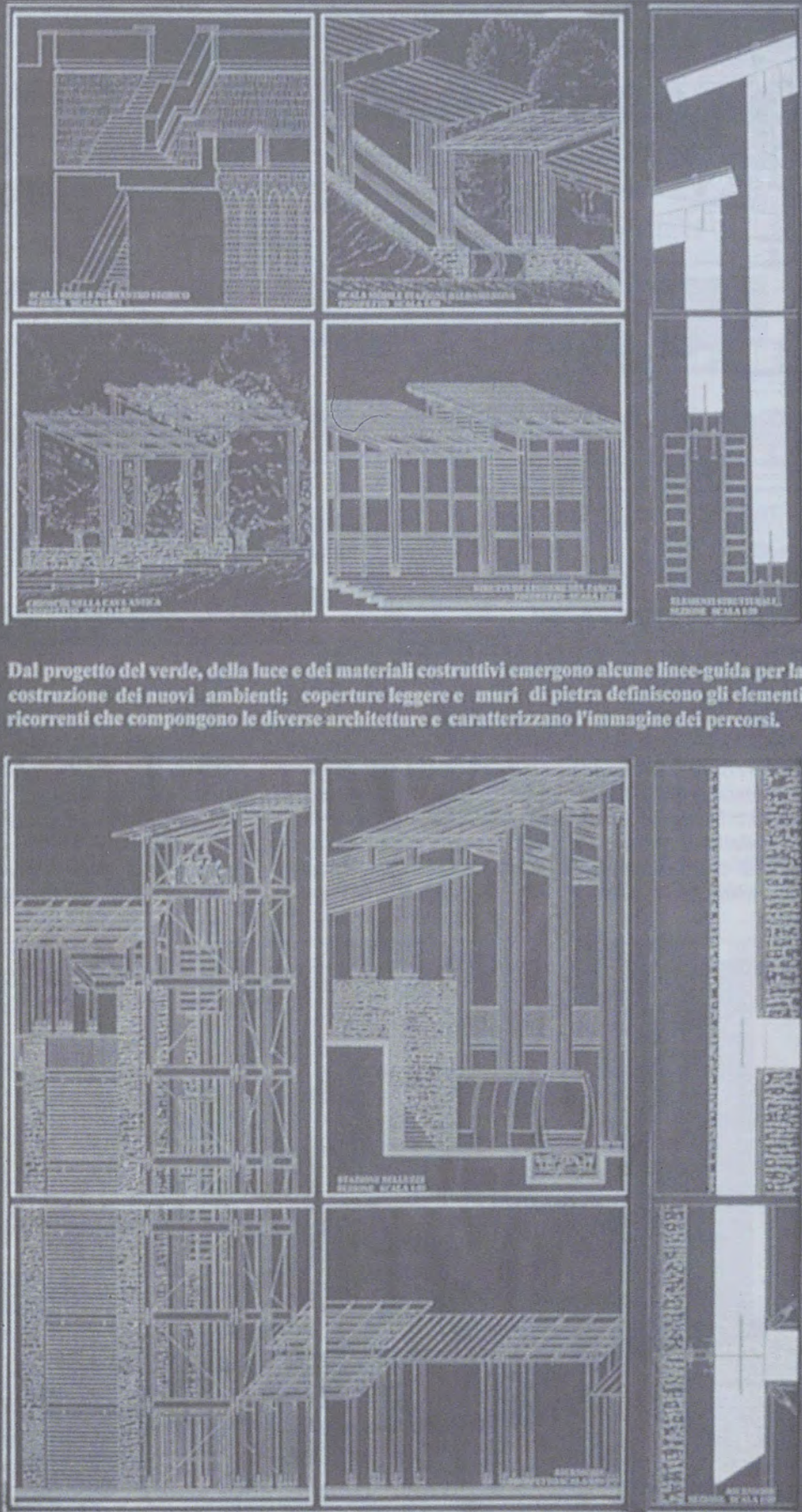


Fig. 5



67

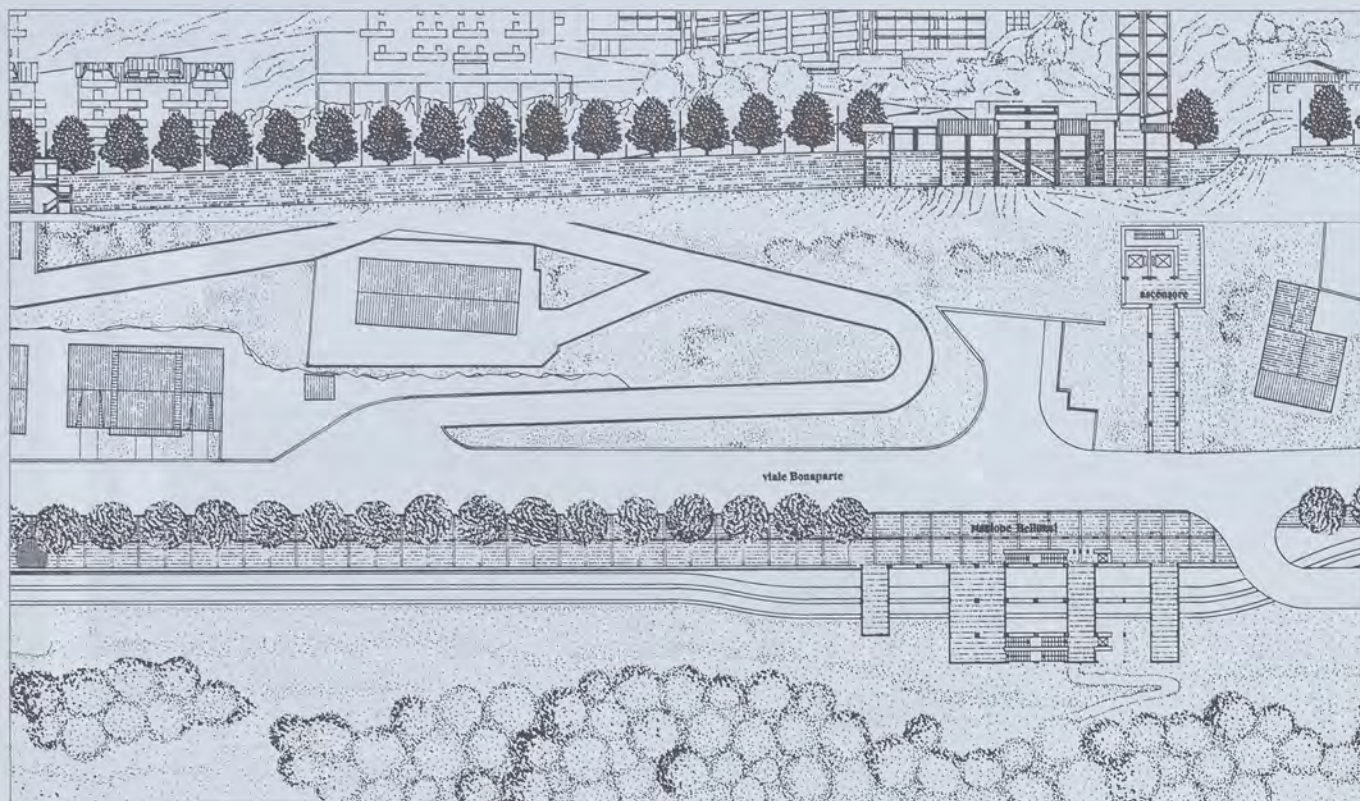


Fig. 7

#### *Il viale*

*Il progetto propone di intervenire sull'area di viale Bonaparte per sottolinearne il carattere di margine tra la città e l'area verde; si vuole con ciò consolidare l'affaccio della città verso il parco, attraverso la realizzazione di zone di accesso e una riqualificazione dei percorsi esistenti.*

*Il viale assume il carattere di promenade urbana (affiancata, ad un livello inferiore, dalla linea di mini-treno) e costituisce il primo tratto del percorso longitudinale di accesso alla città alta. Un sistema di ascensori panoramici collega la stazione del mini-treno con il piazzale Belluzzi e il piazzale Calcigni, fino alle mura.*

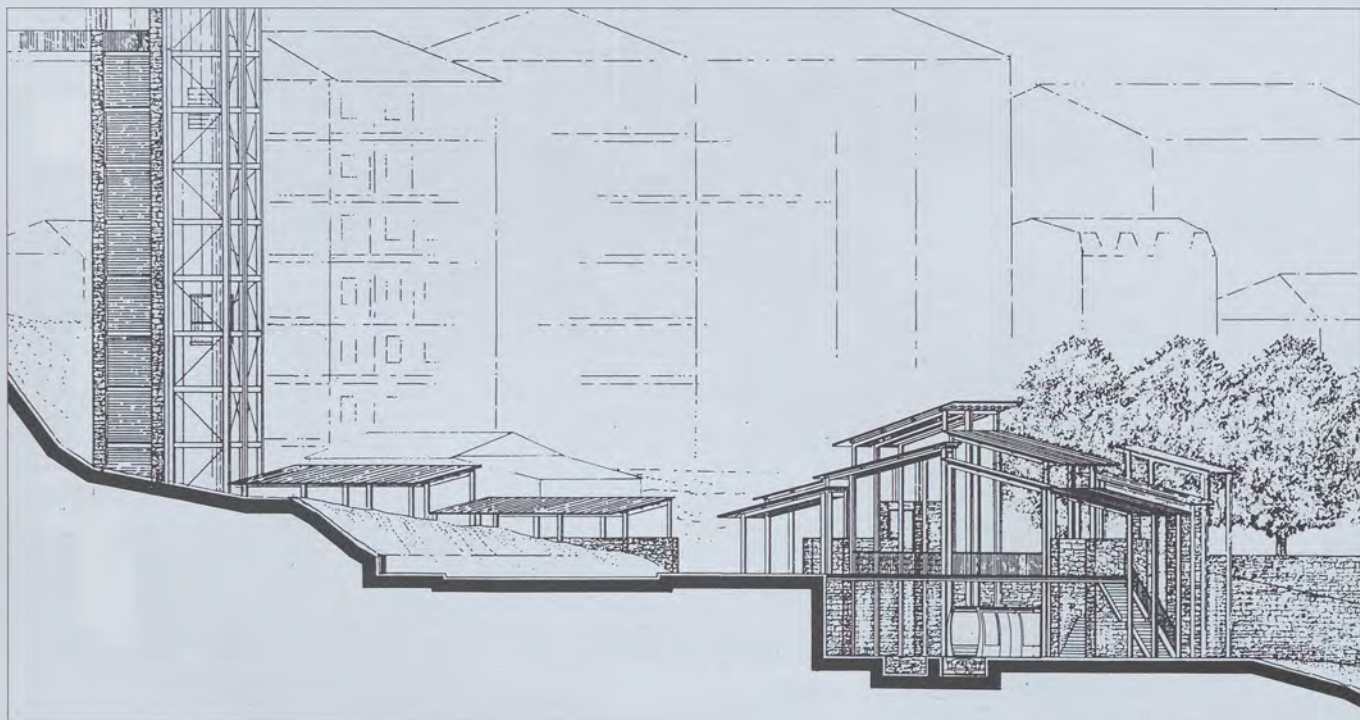


Fig. 8



Fig. 9

#### *Le mura*

*Alcuni collegamenti meccanizzati all'interno del centro storico si sviluppano a partire dalla strada sotto le mura, riorganizzata come nuovo percorso pubblico. Si ipotizza la realizzazione di un parcheggio interrato sotto l'Orto del Collegio, collegato da un ascensore alla strada sopra le mura; da qui alcuni tratti di scale mobili*

*inserite tra gli edifici esistenti conducono fino al Palazzo del Governo.*

*Il progetto prevede inoltre la possibilità di recuperare e inserire alcuni edifici storici all'interno dei percorsi pedonali, per realizzare diversi itinerari a carattere culturale: il Convento di Santa Chiara, il palazzo Pergami-Belluzzi, le antiche cisterne poste sotto la piazza principale.*

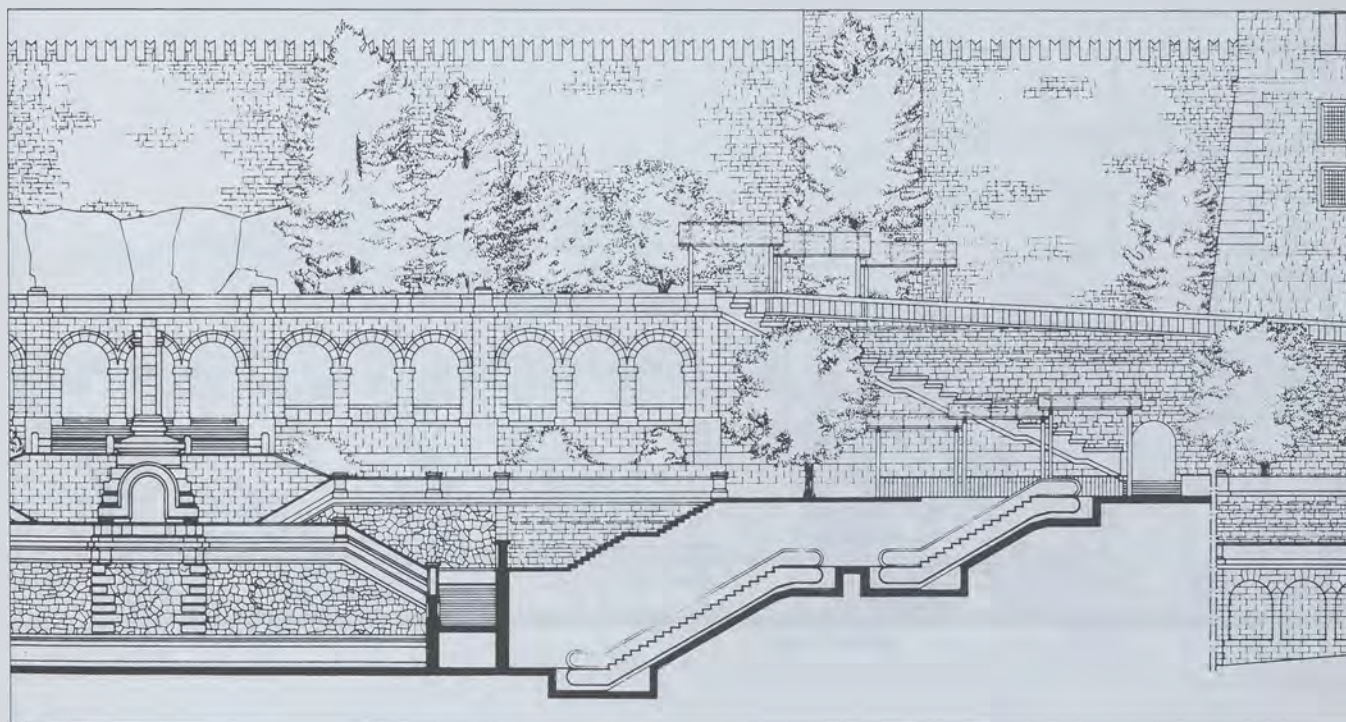


Fig. 10

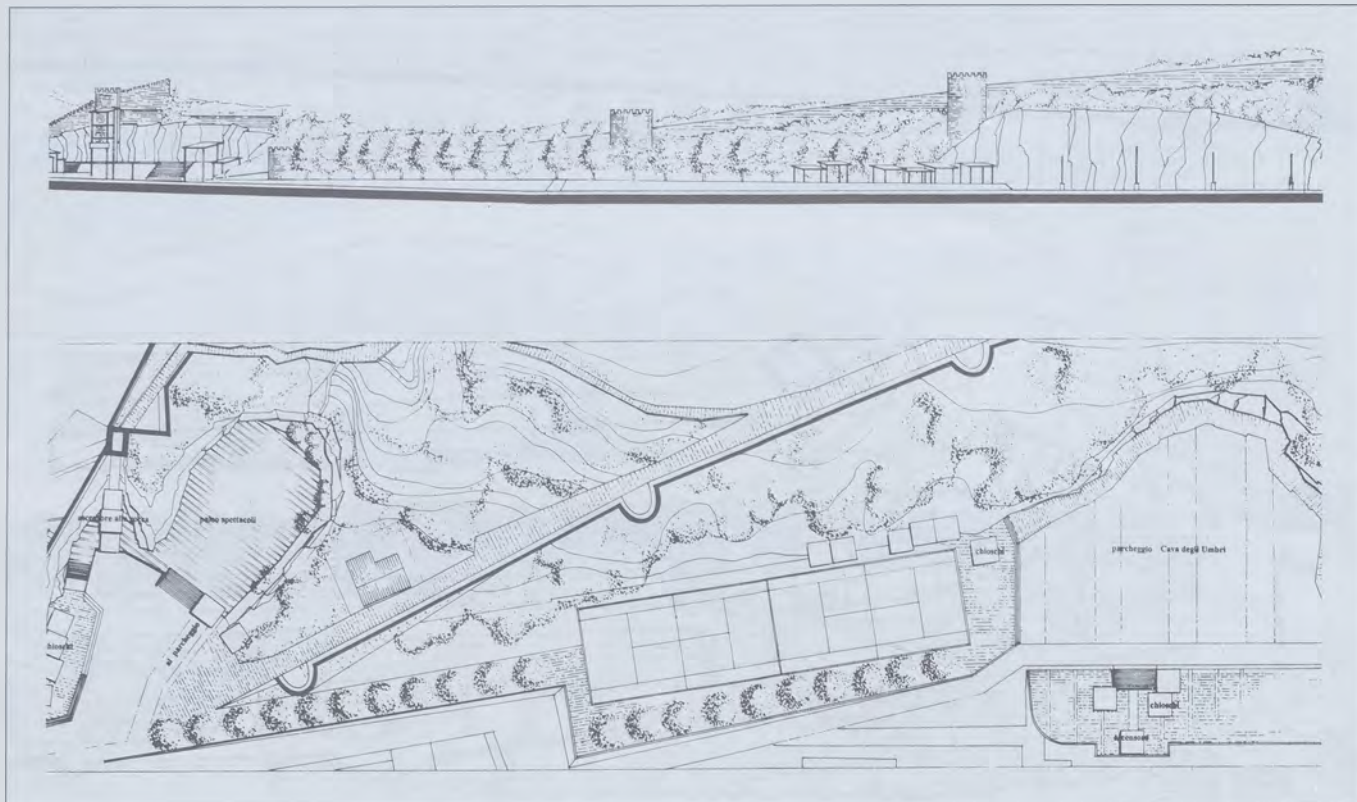


Fig. 11

#### Le cave

Si propone un recupero dell'area delle cave come spazio per servizi e spettacolo, valorizzandone la grande valenza paesaggistico-spettacolare. Tale intervento permette di rivitalizzare il centro storico agendo "dall'esterno", realizzando una zona di cerniera tra il centro antico, la "città moderna" e il parco.

Due ascensori panoramici conducono dal livello della stazione del mini-treno alle cave; da qui un ulteriore ascensore permette di raggiungere la Rocca della Guaita e il percorso di cresta. Nella Cava Antica una struttura leggera costituisce un basamento che ospita spazi per servizi e spettacoli; al di sotto viene mantenuta una parte del parcheggio esistente riservato ai residenti.

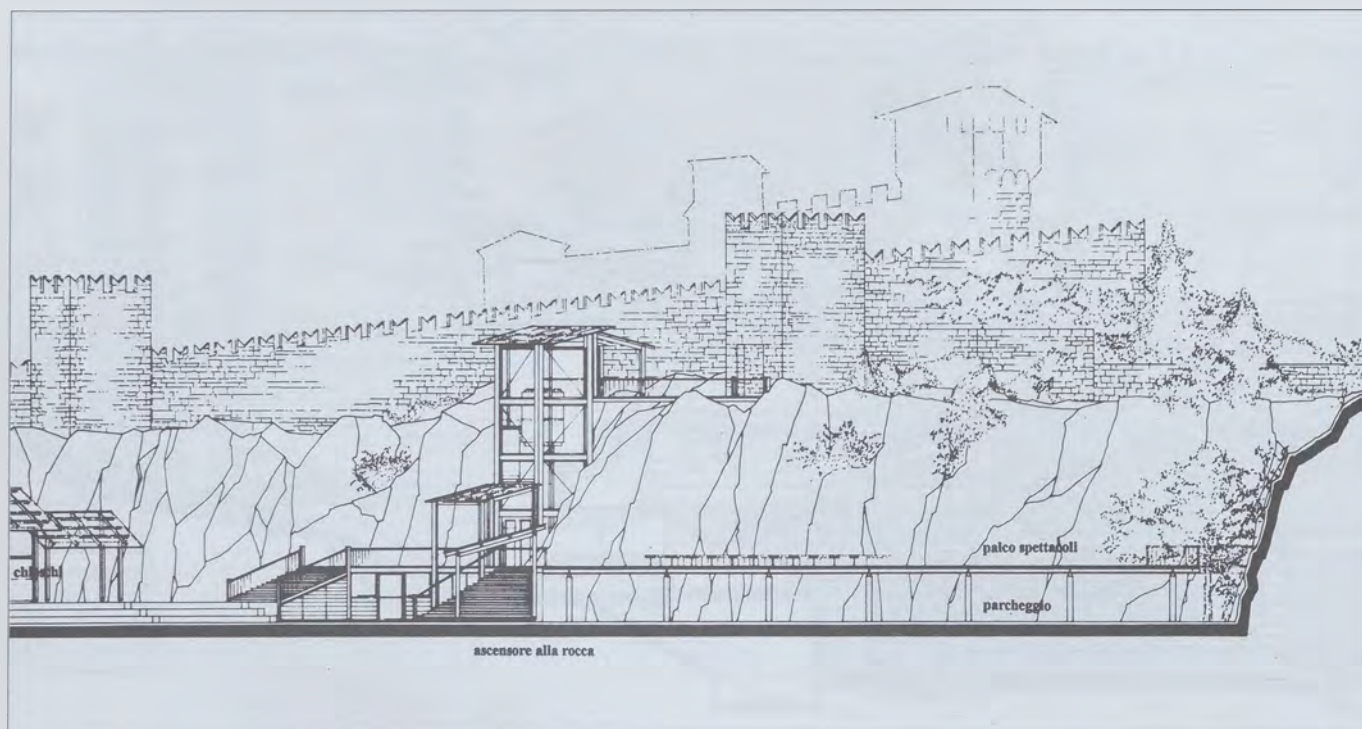


Fig. 12

## European 3, Luglio-Ottobre 1993

### Progetto per l'area adiacente piazza Sofia a Torino

Andrea SANZIN (\*)

Abbiamo partecipato ad European, Alberto Maffei, Alberto Pomaro ed io<sup>1</sup>, principalmente, credo, perché ci piaceva l'idea di tornare a progettare insieme dopo qualche anno. Questo significava, infatti, dimenticare per un po' il lavoro di tutti i giorni in cui c'è il rischio, specie se si è agli inizi, di farsi condizionare troppo dall'impresario, dall'architetto per cui si lavora o dalla volontà di compiacere il cliente, anche solo per gratitudine.

Partecipando ad European, quindi, ci è sembrato importante, soprattutto, dire quello che avevamo da dire con parole nostre (a rischio di commettere qualche ingenuità), non solo per verificare se ne eravamo ancora capaci, ma anche perché mi sembra che lo spirito del concorso favorisse quest'atteggiamento. Progettare liberamente è più facile nei grandi concorsi che nei piccoli concorsi locali, dove si conosce, più o meno, che cosa faranno gli altri partecipanti o che cosa si aspetta la giuria; ad European, invece, con 754 gruppi iscritti e con De Carlo e Purini in giuria che per la loro fama ci sembravano lontani ed estranei, non ci restava altro che essere noi stessi.

Trattandosi di un concorso per giovani architetti di tutt'Europa, abbiamo pensato che la giuria avrebbe avuto interesse non tanto per quei progetti che si muovono già sicuri nel solco tracciato dalle varie

scuole nazionali (in fondo se ne vedono già tanti sulle riviste), ma per quei progetti che, senza esibire la loro appartenenza ad una scuola, cercano più semplicemente di capire il tema e di farlo capire.

Certo, l'appartenenza ad una scuola è un fatto importante, e lo si è visto nei risultati; è giusto che in un concorso internazionale si riconoscano i progetti di scuola milanese, romana, spagnola, olandese, francese, finlandese, ed è bello persino che ci siano state varie commistioni (italiani che fanno gli olandesi, una tedesca un po' alderossiana e così via), ma ci sembra importante, e mi pare sia stato riconosciuto dalla giuria, che l'appartenenza ad una scuola emerga dal progetto, quasi fosse una conseguenza del processo progettuale e non una causa.

Con i propositi di mantenerci fedeli al tema ed all'area e di essere noi stessi ecco, dunque, che cosa abbiamo fatto.

Innanzitutto abbiamo scelto un'area che conoscevamo, a Torino (vicino a piazza Sofia, alla confluenza tra il Po e la Stura), così potevamo tornare a vederla quando volevamo. Ci è spiaciuto, potendo scegliere in alternativa una delle aree all'estero, di non averlo fatto ma ci ha frenato la difficoltà oggettiva di conoscerla bene.

Questo mi sembra sia anche un po' il limite del concorso. Un progettista italiano che sceglie un'a-

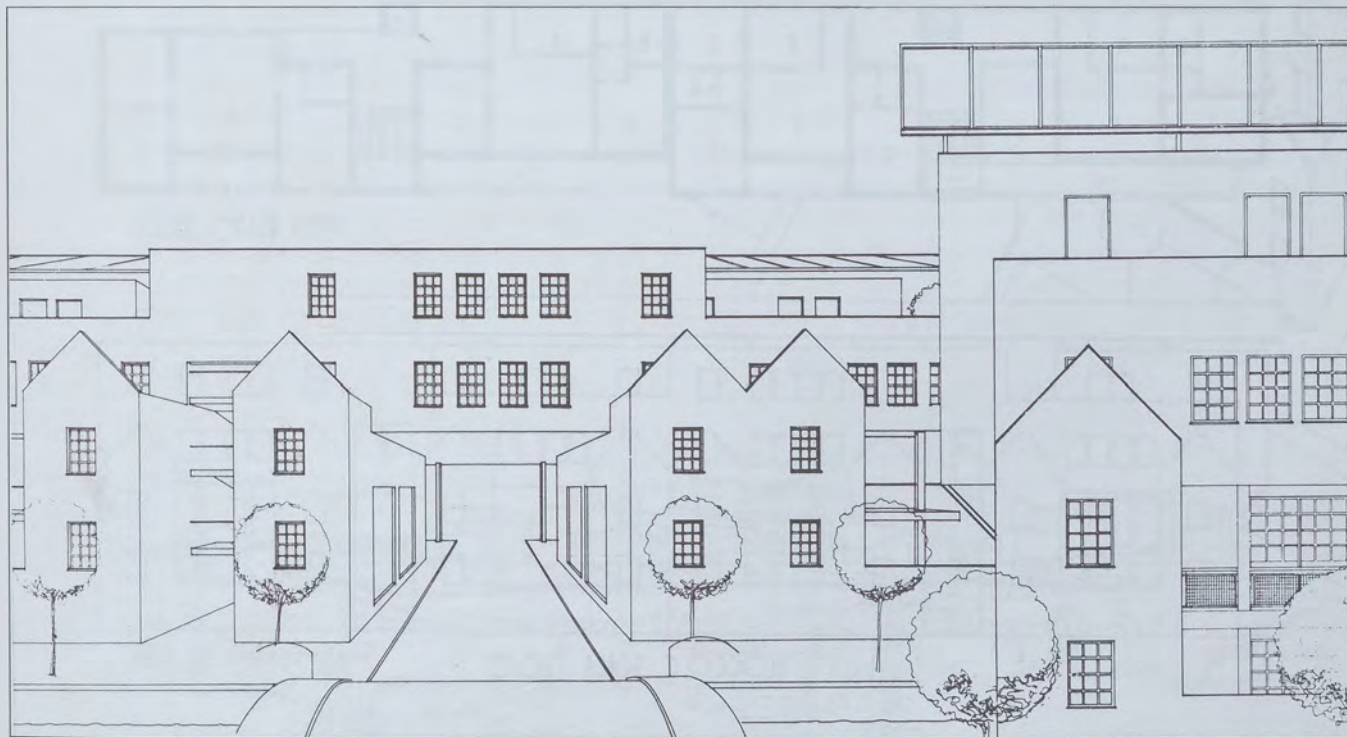


Fig. 1 - Prospetto di uno dei blocchi

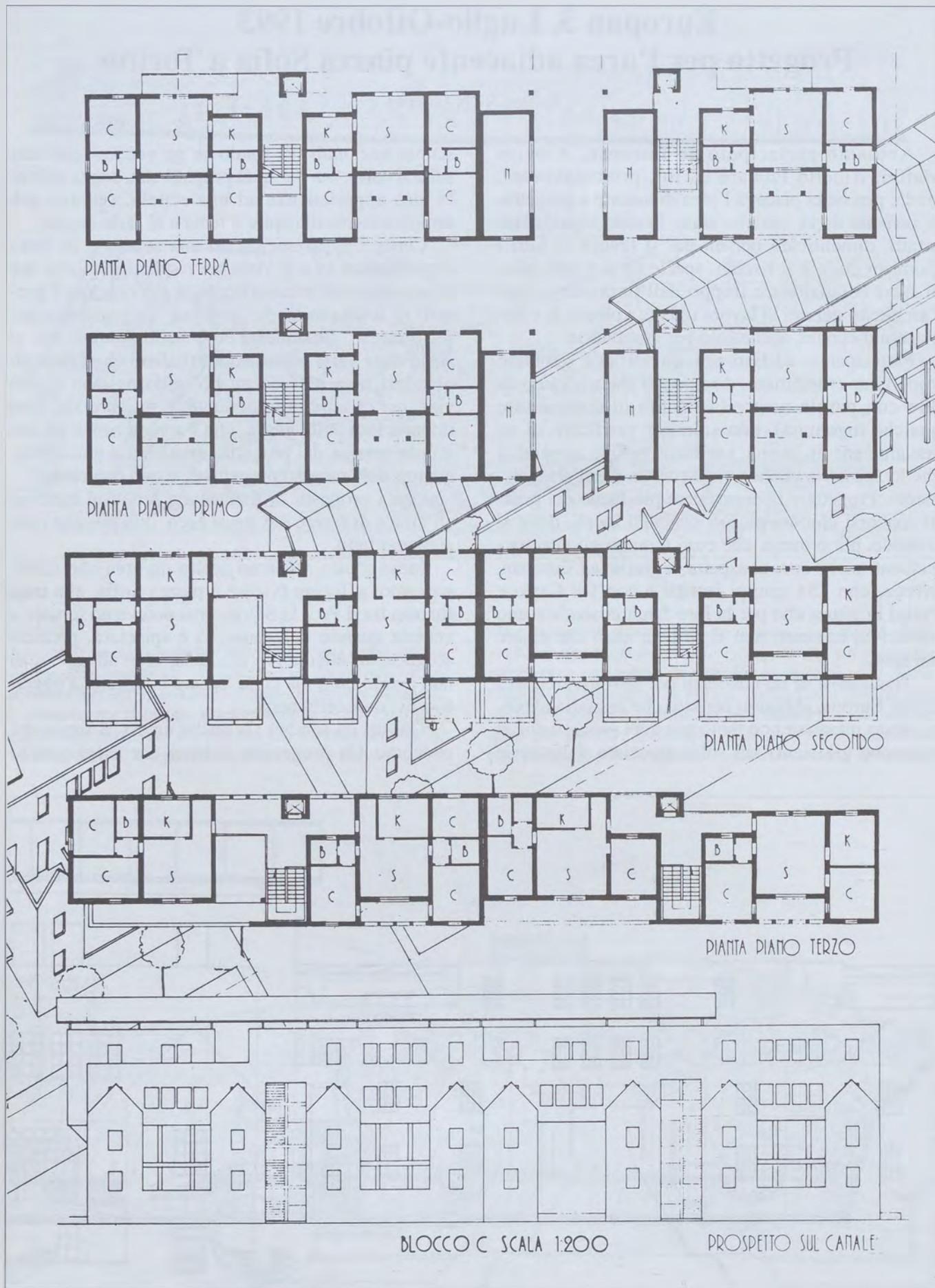


Fig. 2 - Studi tipologici.

rea all'estero (o uno straniero che ne sceglie una in Italia), corre il rischio di non interpretare bene l'area e di farsi sedurre dal vigente international style (in fondo la maniera spagnola o olandese si vede un po' in tutt'Europa), per farsi capire dalla giuria. Se è lecito il paragone, anche Le Corbusier, andando a Chandigarh ha dovuto affrontare questi problemi.

L'idea di scambio, implicita in un concorso internazionale, l'abbiamo interpretata, in chiave progettuale, alludendo all'immagine delle case affiancate nordeuropee. Le facciate dei due lunghi edifici residenziali in progetto, posti ai bordi del tessuto edilizio esistente, sono state pensate per apparire, specie se viste da lontano, dalla campagna, come una serie di case unifamiliari affiancate che delimitano l'esistente senza isolarlo troppo. È stata prevista, poi, una nuova rete di canali, derivati dal canale Regio Parco, che dividono il costruito dal verde, avvicinando l'acqua alla città, cosa secondo noi opportuna, poiché attualmente, pur essendo l'area vicina alla confluenza tra due fiumi, la presenza dell'acqua quasi non si avverte. L'immagine dei canali, legata alla memoria industriale delle manifatture, ma anche alla memoria agricola dei canali di irrigazione, ci è sembrata in carattere con la natura dialettica dell'area, in cui la città con le sue industrie convive con il verde circostante seppure restando ad esso quasi indifferente. Possiamo dire di aver voluto rafforzare, nel progetto, il rapporto che lega la città al verde, pur mantenendo la sostanziale ambiguità di cui si è detto.

Abbiamo cercato di pervadere di questa dialettica molti aspetti dell'intervento proposto, dal gioco delle facciate, che circoscrivono senza essere impe-

netrabili, alla tipologia edilizia, che cerca una mediazione tra le case affiancate e l'edificio continuo e finisce per alludere all'architettura industriale, ma anche alle tipologie rurali della pianura. Il tema del concorso, la transizione, non è, dunque, presente soltanto laddove è affrontato direttamente come transizione tra pubblico e privato, negli spazi verdi, nei balconi, nelle logge, ma si riflette ad un livello più ampio nell'aspetto dialettico del progetto, essendo ogni dialettica, se non proprio una transizione, una mediazione.

Il carattere aperto del progetto ha anche una valenza programmatica. Ad esempio, abbiamo scelto di non costruire verso la Stura perpendicolarmente alla strada per Settimo, sentendo piuttosto l'esigenza di operare, in futuro nella direzione opposta, lungo il perimetro di piazza Sofia, per collegare meglio l'intervento con la città.

Guidato da queste riflessioni il progetto si è concretizzato principalmente in due lunghe stecche di residenza, suddivise, ai primi due piani, in unità abitative con pianta a "C" e soggiorno centrale, che in prospetto appaiono, come si è detto, come una serie di case unifamiliari affiancate, scandita da logge e balconi. Ci siamo concentrati molto sul fatto che le stecche, per quanto lunghe, avessero un ritmo, e che si capisse che i prospetti, anche se sono un po' accademici a prima vista, sono il frutto di una riflessione sincera, che sono allusivi senza citare troppo e che vi sono dei riferimenti non solo a maestri recenti ma anche ad alcuni, amatissimi, del passato.

<sup>1</sup> Il progetto Maffei-Pomaro-Sanzin è stato insignito della menzione speciale dalla giuria di European.



Fig. 3 - Vista prospettica dalla campagna.

# Musica in concorso

Gilberto BOSCO (\*)

L'otto giugno 1781 il conte Carlo Arco, primo maestro di cucina dell'arcivescovo di Salisburgo, cacciando in malo modo - la tradizione vuole con una pedata - Wolfgang Amadeus Mozart, credeva soltanto di licenziare un dipendente: entrava invece nella storia. Perlomeno in quella della musica, poiché i compositori scelsero quel momento e quel gesto come simboli del passaggio da una condizione di servi allo *status* di borghesi, dalla certezza di un (magro) salario alla speranza (ahimè, quanto incerta!) di un ragionevole destino da liberi professionisti. Rivendicazione orgogliosa, di cui già Mozart era probabilmente consapevole; al padre, spaventato da questo contrasto con un esponente della nobiltà, Wolfgang replicava "è il cuore che nobilita l'uomo, e anche se non sono un conte, ho forse più onore in corpo di molti conti; e poi, servo o conte, chi mi insulta è una canaglia": righe che sembrano tolte di peso da una *pièce* di Beaumarchais.

Ma vivere in una condizione affrancata sì, ma anche priva di sicurezze, entrare nel mondo delle "libertà" borghesi presenta molti problemi, come di lì a pochi anni si sarebbe accorta la Francia e poi l'Europa.

E per i compositori avrebbe significato accettare una sfida quotidiana per dimostrare la propria bravura, la superiorità sugli altri, alla ricerca di una fetta un poco più grande di un "mercato" assai ristretto.

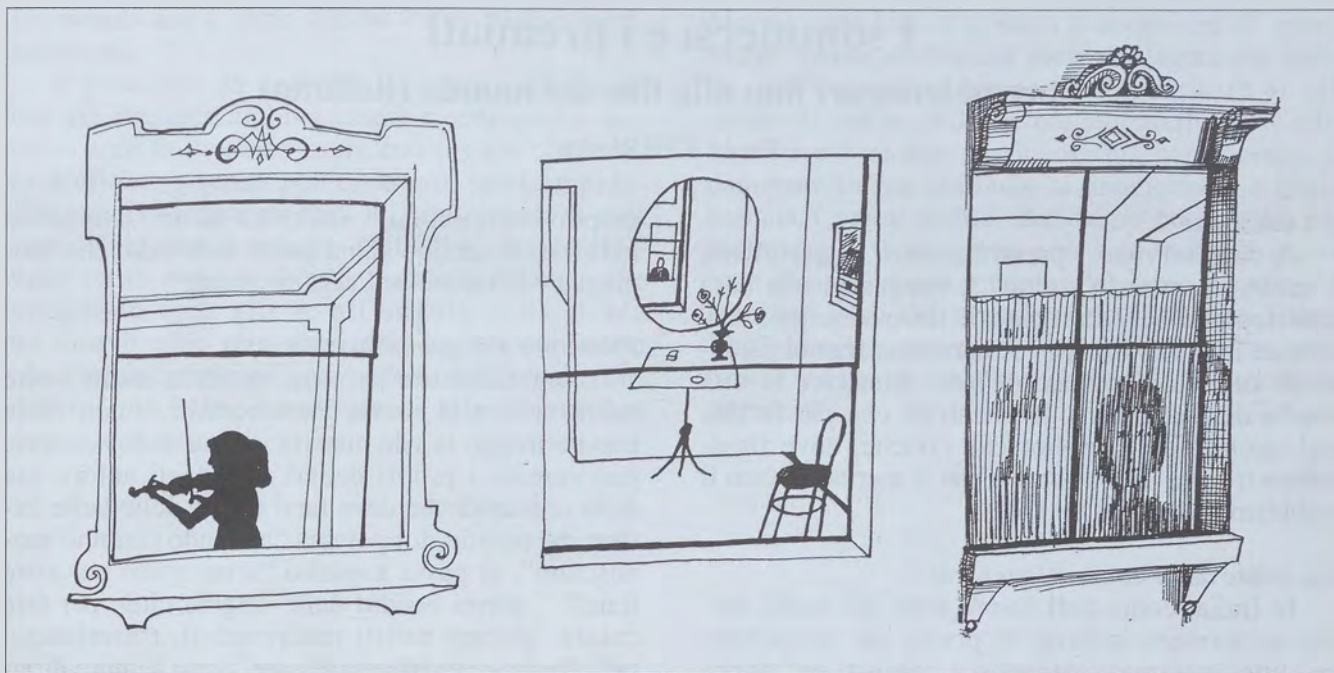
Dimostrare di saper suonare meglio degli altri, di improvvisare con più facilità su un'aria famosa, di saper scrivere brani tali da costringere tutti a parlarne, erano i mezzi per ottenere lucrose lezioni da impartire ai figli delle classi agiate, per strappare qualcuno dei "contratti" che i teatri d'opera e le nascenti grandi istituzioni musicali distribuivano: in una parola, per sopravvivere. Si apriva quindi uno spazio, più grande che nel passato, per gare e confronti di ogni tipo; uno dei casi più famosi doveva avvenire il 24 dicembre 1781 (guarda un poco la vicinanza delle date!), a Vienna di fronte all'imperatore, con il solito Mozart e Muzio Clementi in gara al fortepiano (non si sa se ci fu un "vincitore", ma Mozart fu premiato con 50 ducati: molto più di quello che l'odiato arcivescovo gli dava come salario per un mese). Certo questo, e molti altri tra i confronti, le gare ed i concorsi di quell'epoca hanno, per occhi moderni, qualcosa del gioco dei saltibanchi, assomigliano in tutto o in parte a numeri da circo: ma in mezzo a procedimenti cui non

siamo più avvezzi si riesce a distinguere l'emergere di una nuova idea di professionismo, di un modo nuovo di affermare il proprio magistero artistico.

La musica è troppo *performing art* perché l'idea del "concorso" nasca soltanto nell'età delle grandi rivoluzioni borghesi. Sappiamo che nel mondo antico i giochi olimpici e altre manifestazioni (a Sparta, Atene, Delfi, e poi nella Roma imperiale) prevedevano gare di musica, e di alcuni tra i vincitori sappiamo il nome e abbiamo qualche notizia: ma tutto ciò è avvolto da un'aura quasi mitica, complice anche la totale indisponibilità di testimonianze dirette. Sappiamo che i bardi hanno "concorso" in varie località del Galles, tra il VII e il XVI secolo, a cadenze fisse; e conosciamo gare e concorsi di trovatori, di *Minnesänger* e di *Meistersinger* (per questi ultimi due casi rivolgersi a Wagner, che nel *Tannhäuser* e nei *Maestri cantori di Norimberga* ne ha dato due rievocazioni, probabilmente poco filologiche, ma piene di entusiasmo romantico la prima, e di un certo senso dell'umorismo tipicamente tedesco la seconda). Ma anche il semplice elenco di questi, ed altri, casi di "concorso" rivela le differenze del contesto, la lontananza, cortese o gentilizia, di quei modelli, l'improponibilità di un raffronto.

È con l'Ottocento che possiamo vedere precisarsi la funzione sociale e culturale dei "concorsi" per la musica. Nel 1803 la Francia riorganizza il *Prix de Rome* (che esisteva dal Seicento, riservato a pittori e architetti) allargandolo ai giovani compositori; il premio prevedeva (e prevede tuttora, poiché è ancora operante!) un soggiorno pluriennale a Roma a spese dello stato francese, in cambio dell'invio annuale di una partitura significativa. Il modello del *Prix de Rome* sarà imitato da altre nazioni, ma molti altri concorsi, per l'esecuzione o per la composizione, sorgeranno nel corso del secolo; i vincitori erano generalmente premiati con una somma in danaro e, per i compositori, anche con la pubblica esecuzione e l'edizione a stampa del loro lavoro. Gli editori di musica patrocinavano spesso concorsi; un editore italiano, Sonzogno, istituisce un concorso per operisti esordienti che, nell'edizione 1888-89, vede vincitore Mascagni con la *Cavalleria rusticana*. Proprio questo caso ci può spiegare qualcosa sul meccanismo e la funzione del concorso all'interno del mondo della musica: l'opera di Mascagni fu eseguita, ottenendo un tale successo da proiettarla su tutti i palcoscenici del mondo, creando così la fama del suo autore. Ma talvolta il con-

(\*) Compositore, Docente di Composizione al Conservatorio G. Verdi di Torino.



Saul Steinberg, da *The Labyrinth*, New York 1954-1960.

corso ha una funzione per così dire “rovesciata”: uno dei primi lavori di Schoenberg, *Verklärte Nacht*, presentato e respinto ad un importante concorso viennese nel 1903, vede legato il suo successo anche a questa esclusione: il parere - negativo - di uno dei membri della commissione è stato spesso citato, rovesciandone il senso, come una delle più notevoli intuizioni critiche circa il giovane Schoenberg. E lo scandalo parigino che accompagnerà l'esclusione di Ravel dal *Prix de Rome*, tra il 1901 e il 1905, provocherà una campagna di stampa tale da lanciare il giovane compositore, probabilmente con un effetto ancora maggiore di quello che avrebbe avuto una sua vittoria al concorso stesso.

Nel campo della composizione questa funzione dei concorsi si allargherà per tutto il Novecento; anche l'aumento progressivo dei premi in denaro - favorito da interventi di autentico “mecenatismo” attuati da ricche fondazioni o da privati - spingerà molti compositori già affermati a cimentarsi nei concorsi. È il caso, ad esempio, del *Premio Coolidge* di Filadelfia, che nel 1928 premia Béla Bartók (per il *Terzo Quartetto*) e Alfredo Casella (per la *Serenata*): nomi in quel momento non certo sconosciuti. Ma continuerà la tradizionale funzione di “lancio” di giovani compositori, come nel caso di Goffredo Petrassi (rivelatosi con la *Partita* per orchestra, premiata nel 1933 sia in un concorso in Italia che in un concorso internazionale), o, per avvicinarci ai nostri giorni, di Krzysztof Penderecki, proiettato nel mondo della musica da una triplice e contemporanea vittoria: tre sue diverse partiture sono state premiate, in tre categorie diverse, dal concorso dell'Associazione dei Compositori Polacchi nel 1959.

A partire dal 1950 i concorsi di composizione si sono distribuiti in una serie di tipologie che hanno influenzato la stessa creatività artistica.

A diversi livelli di importanza e di prestigio (e anche di remunerazione economica) molti concorsi prevedono l'esecuzione di un numero, talvolta abbastanza ampio, di lavori “finalisti”, costituendo così una sorta di mostra o rassegna di idee realizzate. La maggioranza dei concorsi prevede, spesso anche in modo molto minuzioso, la definizione degli strumenti utilizzabili, accetta o esclude la presenza di solisti o di mezzi tecnologici particolari, fissa dei limiti di durata delle opere: costituisce insomma una sorta di “commissione” astratta, un esempio di quanto un compositore, una volta affermato, troverà sul suo tavolo come richiesta del committente. È ovvia la valenza per così dire “didattica” che assume il concorso; e contemporaneamente costituisce la premessa, in caso di vittoria o comunque di una realizzazione dei lavori, all'avviarsi di una carriera professionale. Ma l'aspetto forse più affascinante rimane la possibilità di raffrontare i lavori nelle esecuzioni pubbliche: poiché l'organico e altre caratteristiche formali sono comuni, le differenze - talvolta macroscopiche - dei risultati ci rivelano le idee guida dei compositori, ci raccontano qualcosa sullo stato attuale e sull'evoluzione della musica. Certo le idee dei premiati saranno filtrate dalle opinioni dei membri delle commissioni: ma la storia della musica ci ha insegnato che questo non costituisce, da solo, un fattore negativo; possiamo augurarci che la creatività e l'originalità inventiva dei compositori possano, ancora per lungo tempo, sfruttare le possibilità insite nel meccanismo dei “concorsi”.

# I sommersi e i premiati

## I premi letterari fino alla fine del mondo (italiano)

Paolo VERRI (\*)

### *La questione*

A cosa servono i premi letterari? A gratificare l'autore di un testo scritto? A concedere alla casa editrice che ha pubblicato il libro vincitore una chance in più in libreria? A dare ad entrambi patente di autenticità, di valore? Ad allungare la vita media del volume? A farlo entrare con più facilità nel circuito delle biblioteche civiche, dove finalmente troverà la controparte che si merita, ovvero il pubblico assetato di lettura?

### *La salute della nazione letteraria*

In Italia, come tutti hanno sotto gli occhi, esiste un numero infinito di premi che dovrebbero, tutti insieme svolgendo i compiti qui sopra grossolanamente esposti, costruire una solida nazione di lettori; che invece ristagnano abbondantemente sotto la soglia del 50% della popolazione. Ma non è questa l'occasione per giaculatorie inutili: il libro vive vita florida, se ne pubblicano centocinquanta al dì, e il premio letterario è in realtà uno degli elementi di contorno più necessari al funzionamento della gran macchina editoriale; macchina che produce un indotto eccellente, e che non si cura delle sue perdite dirette, perché il più delle volte i soci di capitale di case editrici piccole, medie o grandi sono i primi ad utilizzare la pubblicazione come punto di partenza/terminale di una serie di interessi altri che pure dal libro partono e ritornano.

Non tutti i premi nascono per nuocere; tuttavia, almeno di due casi marrani va narrata la struttura, al fine di levarcela di torno *quam primum*.

### *Premi a delinquere*

Quasi ogni giorno, sulle pagine dei maggiori quotidiani nazionali, appare la pubblicità di una casa editrice che bandisce periodicamente (non si sa con quali scadenze e con quali esiti di stampa) un premio intitolato "L'autore".

Chi vi sia incappato, sa che i risultati di tale competizione sono quasi nulli per i partecipanti (che devono inviare copie e denari per parteciparvi) e probabilmente anche per il patrimonio culturale nazionale: il livello di una gara, come tutti sanno, è dato dalla qualità dei suoi partecipanti e dalla diffusione della notizia che quella gara si svolge in quella data e con quei giudici. In questo caso né conoscendosi né trovando infine citata l'opera vincitrice in qualche grande giornale i partecipanti non potranno mai capire se il gesto di spedire parte del

proprio cuore scritto a macchina ad un fantomatico indirizzo fiorentino abbia avuto altro esito che rimpiangere le tasche dell'organizzatore.

### *Premi per signora (d'alta società)*

L'organizzatore peraltro, essendo molte volte ben avveduto, si merita tale successo. Se non vuole trattare troppo la vile materia umana dello scrittore, può cercare i propri denari non dagli autori, ma dalla comunità che deve farsi carico delle belle lettere: dal premio di tipologia "ballando con uno sconosciuto", si passa a quello "sette spose per sette fratelli": premi banditi dalle singole città, per fare colore, attirare turisti malavveduti, trasmissioni radiofonico-televisive ingessate, quasi sempre dirette da un Daniele Piombi in splendido smoking. Premi e trasmissioni sempre in cerca del ragazzo prodigio (mirabili i premi di poesia per gli studenti delle medie superiori, con inchiesta sociologica sulla famiglia e le letture giovanili, titolo alla Saint Exupery e insegnante dedicata da più di quarant'anni alla divulgazione del patrimonio culturale e civile italiano), dell'ottuagenario con il mare chiuso nel cassetto, la signora moglie dello studioso illustre che ha raccolto anni buttati dal marito nelle ricerche sulla prospettiva in Masolino da Panicale narrando alle amiche lettrici il ratto delle Sabine. Premi che abbinano al nome del premiato la grazia di chi conferisce il premio "in nome della città di", quasi un matrimonio (non di rado, il premio è celebrato nella sala del consiglio comunale), sempre creando un collegamento tra il passato del premio e il futuro del medesimo, con la precisa volontà di cooptare in giuria il premiato di quell'anno trasformandolo in giudicante i concorrenti dell'anno successivo. Già vi immaginate le file che si ingrossano, con la vita media che si allunga...

### *In praemio veritas*

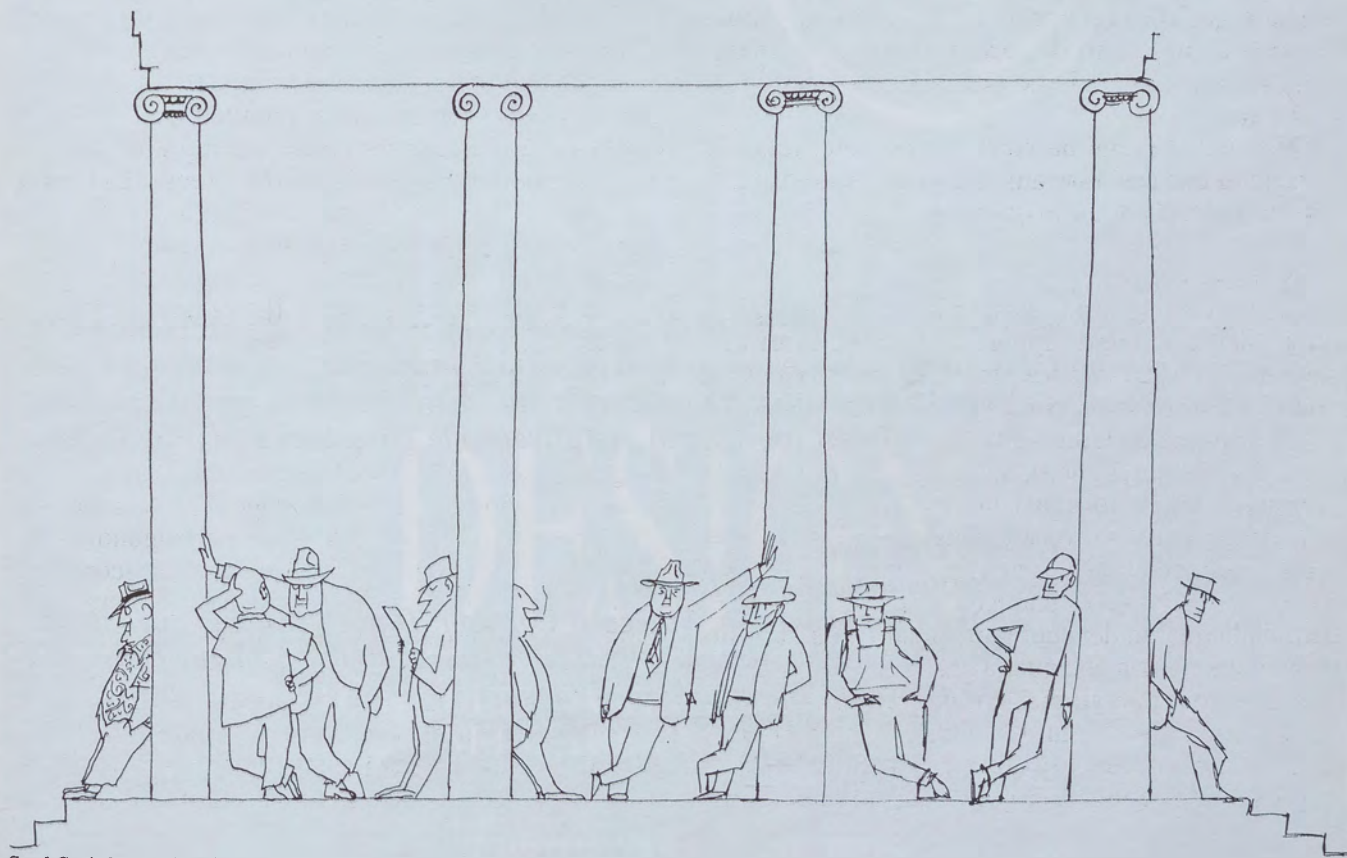
Perché dunque non indire una novella inquisizione, allora? Perché le lamentazioni devono avere un terreno, cibarsi di oggetti mendaci e veritieri insieme, e i premi letterari pertengono a buon diritto a questa categoria. Senza voler scomodare lo stratagemma trentasei dell'*Arte di ottenere ragione* di Schopenhauer (a tutt'oggi non premiato in quanto libro, benché il suo autore sia stato fin dalla gioventù un filosofo laureato), i premi hanno tuttavia un'anima: servono a gettare esche, e se qualche volta si raccolgono rifiuti, beh, è perché dai rifiuti - come racconta in un altro libro da premiare,

(\*) Coordinatore attività del Salone del Libro di Torino.

*Un mondo usa e getta*, Guido Viale - siamo ormai sommersi.

Il premiato da autorità supreme - quelle da cui già Petrarca ambiva essere riconosciuto, seicento anni fa, volendo salire con il capo circondato d'alloro, e senza *par condicio*, sul Campidoglio - merita infine un solo, infinito plauso: di aver sopportato che il meglio delle sue viscere ridiventasse pasto per avvoltoi di frontiera. I lettori che attendono ogni giorno all'angolo della strada un nuovo cibo non sono diversi dai contadini che ciondolavano all'arrivo delle biblioteche circolanti, di Parnasi ambulanti alla Christopher

Morley: per loro il premio è occasione di intrufolare il naso, di diventar parte dell'agorà che decide, per esprimere assenso o dimenticare al più presto la spesa. Alla tavola imbandita dell'editoria si muore non per inedia ma per eccesso, il dannene troppa attribuito ai nuovi media è storia lontana. I premi ambiti, che danno pochi soldi ma molte copie, sono prassi non solo in Italia ma in tutta Europa, e non potremo più farne a meno. Ci liberino però dal nostro concorso quotidiano. Vogliamo leggere con il gusto di scoprire se il nostro vicino di casa aveva un talento letterario sommerso.



Saul Steinberg, da *The Labyrinth*, op. cit.

A&RT è in vendita presso le seguenti librerie:

*Celid Architettura*, Viale Mattioli 39, Torino  
*Celid Ingegneria*, C.so Duca degli Abruzzi 24, Torino  
*Bloomsbury Book and Arts*, Via dei Mille 20, Torino  
*Campus*, Via Rattazzi 4, Torino  
*Città del sole*, Via Po 57, Torino  
*Cortina*, C.so Marconi 34/A, Torino  
*Druetto*, Piazza C.L.N. 223, Torino  
*Oolp*, Via P. Amedeo 29, Torino  
*Zanaboni*, C.so Vittorio Emanuele 41, Torino

*L'Ippogrifo*, Piazza Europa 3, Cuneo

*Città Studi Libreria Clup*, Piazza Leonardo da Vinci 32, Milano

Le inserzioni pubblicitarie sono selezionate dalla Redazione. Ai Soci SIAT saranno praticate particolari condizioni.

*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.*

**Consiglio Direttivo**

**Presidente:** *Giorgio De Ferrari*

**Vice Presidente:** *Franco Pennella, Laura Riccetti*

**Consiglieri:** *Giuliana Chiappo Jorio, Vincenzo Corrado, Dario Costamagna, Vittorio Jacomussi, Vittorio Marchis, Franco Mellano, Roberto Piatti, Emanuela Recchi, Giovanni Torretta, Sergio Vitagliani*

Direttore responsabile **GIORGIO DE FERRARI**

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

Spedizione in abbonamento postale pubbl. inf. 50 %

**CELID - VIA LODI, 27 - TORINO**