

COLL. C XXI

Manfredo Tafuri

**IL CONCORSO
PER I NUOVI UFFICI
DELLA CAMERA
DEI DEPUTATI**

**un bilancio
dell'architettura
italiana**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
BIBLIOTECA
Inventario N. 13.116

edizioni universitarie italiane

copyright ©
cunicle 1968
roma - via palestro 11
tutti i diritti riservati

grafica
studio D.M.V. - venezia
stampa
officina tipografica vicentina g. stocchiero - vicenza
finito di stampare
11 marzo 1968

SOMMARIO

9	Premessa
10	Alcune considerazioni sulla giurta e sul bando di concorso
15	La struttura urbana di Montecitorio: storicità e squilibrio
24	Un tentativo di classificazione
25	Dalla « forma vuota » al « vuoto della forma »
33	Ordine e disordine
76	Un'alternativa urbanistica
77	Insolera: una proposta di ristrutturazione urbana
82	Alla ricerca di un bilancio
86	Note
89	Avvertenza
90	Gruppo Quaroni: l'impostazione del problema
98	Gruppo Samonà: il problema del centro storico
106	Gruppo Aymonino: l'edificio e il suo intorno
114	Gruppo Portoghesi: sul metodo di progettazione
118	Gruppo Sacripanti: la conquista del « vuoto »
124	Gruppo Manieri: architettura e struttura urbana
132	Dardi: la storicità del linguaggio
141	Appendici

**IL CONCORSO
PER I NUOVI UFFICI
DELLA CAMERA
DEI DEPUTATI**

**un bilancio
dell'architettura
italiana**



Quando qualcuno, in un prossimo o lontano futuro, tratterà la storia dei concorsi di architettura italiani, dal '45 in poi, non avrà, crediamo, molte difficoltà a leggervi una vicenda costante, caratterizzata dal naufragio delle proposte culturalmente preminenti, da risultati che vedono accomunate nei carrozzoni dei premi ex-aequo le più distanti soluzioni, e dallo sfociare, il più delle volte, in un nulla di fatto finale.

Dal concorso per il centro direzionale di Milano, a quelli per la ricostruzione di Por S. Maria a Firenze, per la stazione e per la Biblioteca Nazionale di Roma, per l'urbanizzazione delle Barene di S. Giuliano a Mestre, per il centro direzionale di Torino, per l'isola del Tronchetto a Venezia o per l'ospedale psichiatrico di Bolzano, per citare solo i casi più noti, la burocrazia e le giurie hanno rappresentato una vera e propria tragicommedia dell'incomprensione e dell'equivoco, con risultati paradossali.

Per ognuno di quei concorsi è esistito un vincitore morale ma non reale. Ne citiamo solo alcuni: Quaroni e Ridolfi per la Stazione di Roma, Samonà per la Biblioteca Nazionale, Quaroni per il CEP di S. Giuliano, Dardi per l'ospedale di Bolzano; mentre molti altri progetti, ancora discussi per il loro alto valore problematico e per i nuovi apporti recati al dibattito internazionale, non si sono visti spesso neppure menzionati nei verdeti finali.

La materia per chi volesse fare del moralismo è dunque amplissima. Per noi il problema è capire perché tutto questo avvenga e precisare le rispettive responsabilità della burocrazia e della cultura architettonica. Specie negli ultimi tempi, gli architetti hanno riversato nei loro progetti di concorso tutta la carica dei problemi che non è loro dato affrontare nel corso della professione comune, dando l'impressione — a giurie abituate ad analizzare **soluzioni** e non proposte facenti parte di un lungo **work in progress** — di un'assoluta astrattezza e di utopismo. D'altra parte l'utopia è una risposta, volta per volta polemica o evasiva, alla sordità delle istituzioni rispetto alle istanze del

dibattito architettonico e urbanistico: una risposta, comunque, da valutare come tale nei suoi intrinseci valori, non da scartare sdegnosamente a priori. Ma per far questo sono necessari parametri critici estremamente agguerriti, rari persino negli ambienti della cultura universitaria.

Se è vero che l'astinenza produce le più abbominevoli oscenità mentali, non si possono rimproverare troppo ad architetti spesso condannati ad una prolungata astinenza professionale (almeno nei confronti dei grandi temi della città moderna e della sua configurazione), gli aborti che si alternano alle ricerche più serie, impegnate a forzare una situazione disperatamente stagnante.

Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati a Roma si situa esattamente nel contesto che abbiamo ora delineato: sotto tutti i riguardi esso assume un valore sintomatico, sia per le vicende della sua formulazione, che per i dibattiti che ha originato, che per la sua conclusione, che per i risultati architettonici cui ha dato luogo.

Tre temi, fondamentali perché tipici dell'attuale condizione dell'architettura, emergono come problemi insoluti dalla vicenda di questo concorso:

- a) l'incapacità, da parte delle autorità pubbliche, di programmare in modo anche solo semplicemente « conveniente » i servizi di base della comunità;
- b) l'incertezza in cui si dibatte l'architettura degli anni '60 e gli ancora scarsi risultati della corsa all'aggiornamento culturale fatta in sede teorica;
- c) l'impegno che architetti tutt'altro che **indifferenti** hanno dedicato ad un tema disastrosamente affrontato da uno dei più agnostici ed assurdi bandi di concorso del dopoguerra; dimostrando, da un lato, la fiducia nelle possibilità di riscatto che l'architettura può trovare scavando nell'intimo di alcuni suoi problemi specifici; dando mostra, dall'altro, di un bisogno di esasperare le proprie tematiche, come se l'unico rifugio contro l'insicurezza fosse la ridondanza retorica.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA GIURIA E SUL BANDO DI CONCORSO

- 2 *Profilo E-F (cfr. la fig. 5) di via della Missione e di piazza Montecitorio.*
- 3 *Profilo longitudinale di piazza del Parlamento.*
- 4 *Fontana barocca già nel cortile del palazzo di Montecitorio. (cfr. l'art. 4, n. 14 del bando di concorso).*
- 5 *Planimetria della zona.*

Il modo di impostare un concorso da parte di un Ente così autorevole come la Camera dei Deputati dello Stato italiano, il procedimento della giuria nel corso dei suoi lavori, i risultati di essi, non sono **fatti** storici o semplicemente burocratici ed amministrativi: essi sono piuttosto — volenti o nolenti — **atti critici** che entrano a far parte di un bilancio culturale da valutare come tale.

Pertanto, se sono vere le notizie date da un quotidiano romano circa il modo di procedere della giuria nell'esame dei sessantaquattro progetti presentati, non possiamo che deplorare l'incredibile anacronismo che l'ha presieduto.¹

Dissociare l'unità architettonica in categorie tecnologiche, strutturali, distributive e formali, per valutarle separatamente e sommare in un secondo momento i punteggi così ottenuti, significa negare il carattere di totalità dell'atto di progettazione, ed avviarlo in un'addizione di soluzioni settoriali, degna della peggiore tradizione Beaux-Arts.

Ma non basta. Non solo le reciproche interazioni vengono in tal modo ignorate, ma ci si taglia bensì ogni possibilità di valutare, nel loro insieme, proposte e ricerche che, proprio per il loro carattere sperimentale, non possono, per definizione, presentare **soluzioni**, ma solo assaggi e tentativi, da giudicare con parametri assai più complessi, e, indubbiamente, con un taglio critico profondamente storicistico.

Ma, oggettivamente, come si poteva richiedere una così approfondita e complessa analisi ad una giuria composta da una pletera di vice Presidenti, Deputati, Questori, segretari di Presidenza, capi servizio, avvocati dello Stato, consulenti tecnici, funzionari vari, e via dicendo, nella quale solo sei membri appartenevano al mondo della cultura architettonica? Ed ancora: fino a che punto ha ancora un senso scegliere in modo indifferenziato architetti e tecnici basandosi sul loro valore professionale — o su altri criteri ancor meno inerenti alla disciplina architettonica — senza chiedersi se per caso valutare progetti di archi-

tettura, nel momento attuale, non richieda altre competenze, quali l'esercizio critico e storiografico?

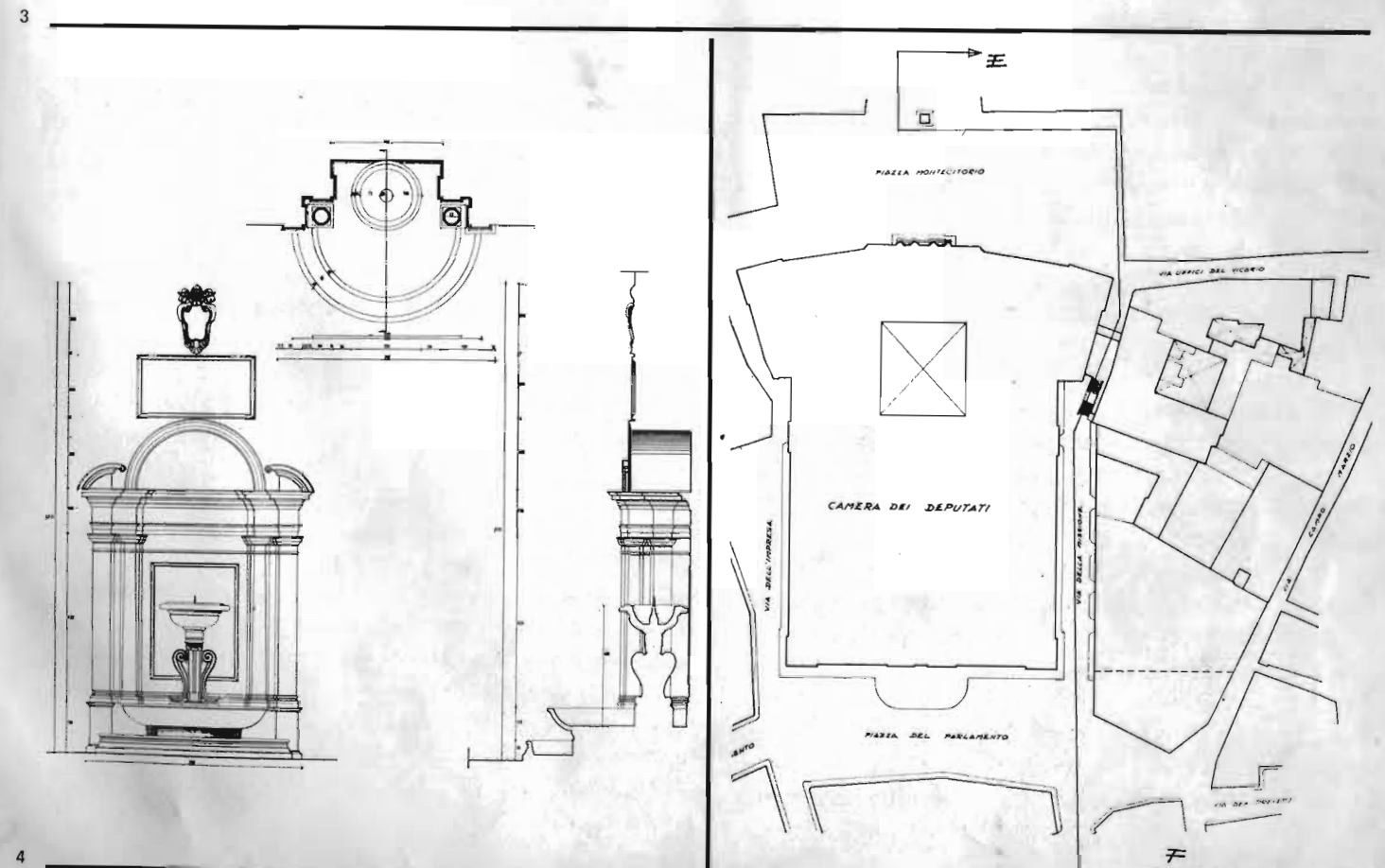
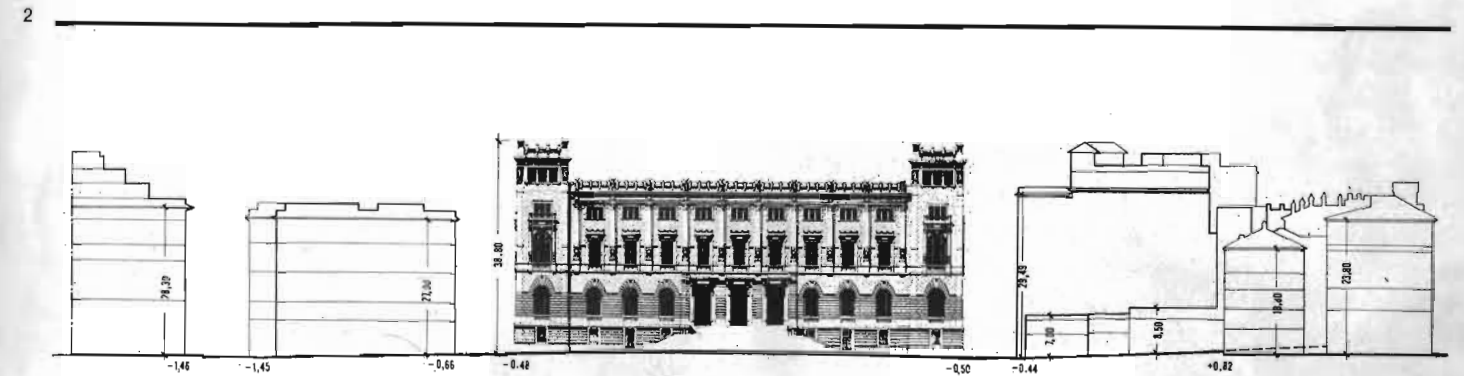
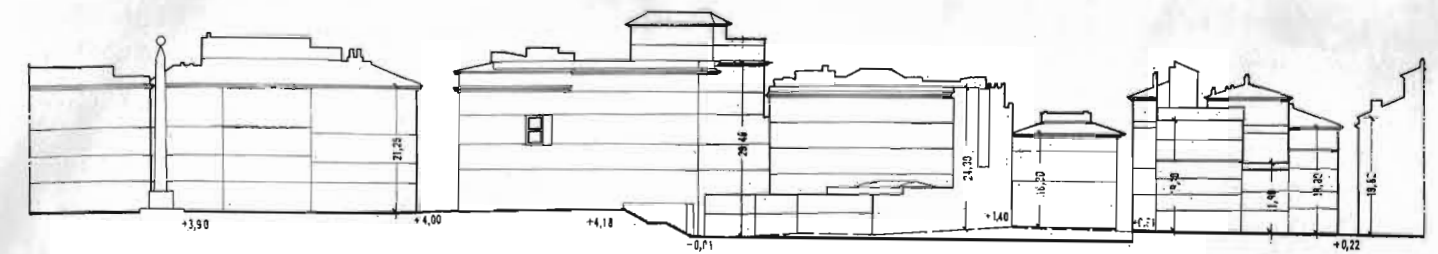
È un fatto che nell'esercito che componeva la giuria di questo concorso erano solo tre storici — Malajoli Salmi e De Angelis d'Ossat — e per giunta scarsamente interessati alle vicende dell'architettura contemporanea, almeno in quanto studiosi, ed un solo critico, Giovanni Klaus König, scarsamente interessato, questi, alla storia antecedente al movimento moderno.² La più completa settorializzazione, dunque. Una giuria come questa, lo ripetiamo, non poteva in alcun modo affrontare il difficilissimo compito di valutare progetti che presentano due livelli di complessità:

- a) un primo, inerente al tema in sé, dato che, malgrado l'accumularsi di convegni, di dibattiti e studi teorici, il problema dell'intervento all'interno dei centri storici rimane ancora ad uno stadio iniziale, e per giunta estremamente confuso da equivoci e mistificazioni varie;
- b) un secondo che trae la sua origine dalla situazione stessa dell'architettura internazionale dell'ultimo decennio, per la quale non è neppure possibile parlare di **crisi**, dato che in una crisi, per lo più, sono chiare ed evidenti le vie consumate e non più proponibili.

I risultati del concorso per gli uffici del Parlamento non sono sfuggiti ai limiti culturali tipici dell'attuale situazione.

Non c'è alcun dubbio infatti che la cultura architettonica italiana abbia, nel suo complesso, dato prova del profondo stato di incertezza che la agita. Ma, insieme, non v'è alcun dubbio che la giuria preposta all'esame del concorso abbia, dal canto suo, dato prova di una rara incapacità a leggere il dramma, le intenzioni inibite, le tensioni irrisolte, che si agitano in quella stessa cultura.

Si potrebbe rispondere che una giuria di concorso non



è obbligata a compiere una lettura tra le righe, a **comprendere** al di là di ciò che gli elaborati di per sé dicono, a storicizzare errori o incompletezze: un concorso è una competizione fra soluzioni diverse ad un problema comune e non un'occasione per l'invenzione di problemi nuovi quanto insolubili.

Un simile ragionamento sembra realistico, dettato dal « buon senso ». Eppure, spesso, il « buon senso » non è il senso buono, e, nel nostro caso, un simile realismo è segno di una pericolosa cecità di fronte ad una situazione storica.

Non abbiamo dubbi, infatti, che nell'attuale momento giudicare un concorso significhi pronunciare una diagnosi necessariamente complessa su di un contesto culturale non assestato, problematico, contraddittorio. La ricerca della situazione più rispondente al tema assegnato dovrà porsi **al di dentro** di tale diagnosi, dovrà tener conto di ciò che è la realtà: giudicare in modo irrealista significa premiare e permettere la realizzazione di soluzioni **neutre**, al di fuori del dibattito culturale.

Un esempio delle conseguenze di un concorso giudicato con mentalità tecnicistica ed acritica è del resto già visibile nel corpo di Roma: ci riferiamo alla Biblioteca Nazionale, che un noto intellettuale romano proponeva tempo fa di denunciare come « oggetto contrario al comune senso del gusto ».

È per tutto ciò che riteniamo indispensabile un profondo mutamento nel costume e nei regolamenti che dominano i concorsi di architettura (italiani come internazionali).

Una volta fatte tali critiche alla giuria è doveroso pronunciarsi sullo stesso bando di concorso.

Nei mesi successivi alla sua pubblicazione Istituti ed Associazioni, come l'INU e « Italia Nostra », si sono sentiti obbligati a pronunciare severe critiche riguardanti la nebulosità con cui un tema di così vitale importanza per la forma e le funzioni del centro storico veniva impostato dal bando, per la superficialità con cui prescrizioni e quantità erano state fissate, per la

manca di qualsiasi indagine preliminare sulla struttura del tessuto preesistente e, di conseguenza, di qualsiasi programma globale in merito.

Programma che, una volta delineato, anche come semplice ipotesi preliminare e di massima, avrebbe benissimo potuto consigliare una diversa impostazione per il tema in questione, come, ad esempio, la diluizione dei servizi per il Parlamento (o di una loro parte), nel tessuto storico: il che avrebbe fornito un'ottima occasione per un suo concreto e funzionale restauro conservativo.

In una situazione urbanistica quale quella romana, ancora dominata dall'improvvisazione, dalla timidezza nell'affrontare le iniziative culturalmente sane, dal coraggio dell'incoscienza nel dar vita a quelle dannose, in cui partiti e gruppi consiliari ignorano tranquillamente l'impegno preso dal Consiglio comunale nel lontano '62 di creare un qualificato Istituto scientifico per lo studio dei problemi della città nel suo territorio, mentre si accavallano in una maniera a dir poco confusa e contraddittoria le più svariate iniziative di programmazione settoriale, le carenze del bando di cui ci stiamo occupando sono senz'altro conseguenti alla prassi comune.

La difficoltà maggiore di fronte alla quale si sono trovati i concorrenti è stata quindi quella di dover **inventare** un programma meno angusto di quello proposto dal bando (che riportiamo nell'App. 1), con tutti gli squilibri che ciò può comportare nella progettazione di un singolo edificio: hanno dovuto, in altre parole, inventare un contesto che sarebbe stato loro diritto avere già a disposizione.

Si aggiunga a ciò l'incongruenza di molti articoli del bando stesso, che tutte o quasi le relazioni dei concorrenti hanno ampiamente denunciato: dall'incredibile quantità di uffici e servizi da stipare nell'area, al gigantesco autosilo richiesto.

Immettere un'autorimessa per 700-800 macchine in pieno centro storico, senza curarsi minimamente dell'assurdo intasamento che una simile quantità di au-



toveicoli provocherà inevitabilmente almeno quattro volte al giorno, prescrivere ben 540 sale di scrittura per i deputati, senza chiedersi se per caso queste — come molti altri uffici o servizi — non avrebbero potuto assai più convenientemente essere localizzate negli adiacenti edifici di proprietà della Camera, moltiplicare i locali più eterogenei senza tener conto né della realtà dell'effettiva vita parlamentare, né del problema della ristrutturazione dei locali esistenti, significa proporre agli architetti un tema assurdo, anacronistico, fondamentalmente errato sotto tutti gli aspetti.³

Come mai, allora, molti dei migliori architetti italiani hanno accettato, e con un certo entusiasmo, un simile programma, che lasciava ai concorrenti quasi nient'altro che un rivestimento delle facciate su di una struttura preconstituita in modo così carente?

Abbiamo già dato una prima risposta: la fiducia negli strumenti specifici dell'architettura ha certo condizionato l'accettazione — anche se polemica e critica — degli anacronismi e degli errori del programma. Ma vi è di più. Misurarsi con la città storica e con un tema così pregno di intrinseco valore istituzionale era chiaramente una tentazione per una cultura che insiste sempre più sul recupero di una dignità simbolica per i codici formali, e sullo studio della città come campo di significati intersoggettivi. A questo punto si fa per noi necessaria una breve analisi del luogo urbano proposto come sede dei nuovi uffici per il Parlamento, nella sua storicità e nelle domande che esso pone, come tale, all'architettura.

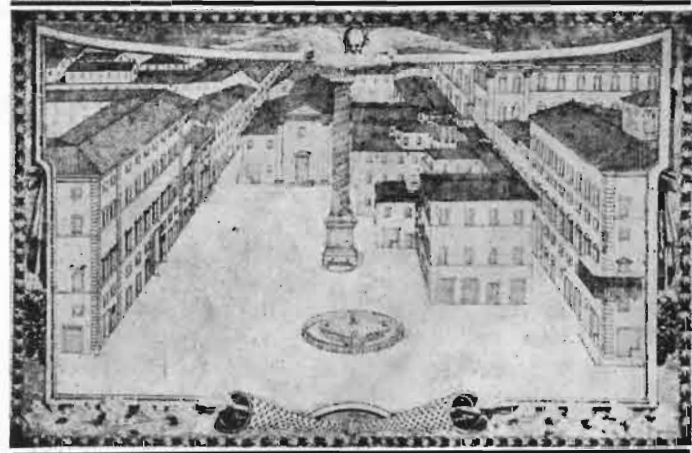
7 Piazza Colonna alla fine del '500 in un affresco della Biblioteca Vaticana.

8 Felice dalla Greca, veduta a volo d'uccello di piazza Colonna (1659 c.) Archivio Chigi. (Sullo sfondo è visibile il palazzo berniniano).

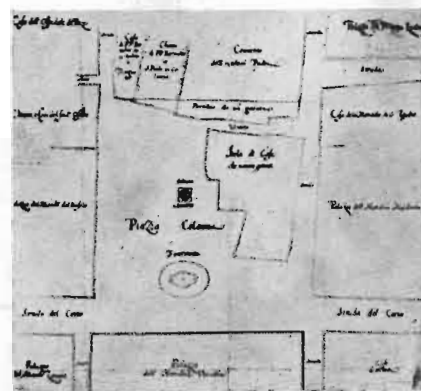
9 La piazza nel 1659. Archivio di Stato di Roma.



7



8



9

LA STRUTTURA URBANA DI MONTECITORIO: STORICITÀ E SQUILIBRIO

Il tessuto della zona compresa fra S. Lorenzo in Lucina, S. Maria in Campo Marzio, S. Maria in via e San Marcello al Corso, consolida la sua forma nel corso dei secoli XI-XIV sulla base della persistenza delle strutture viarie e delle *insulae* romane preesistenti.

In particolare il reticolo formato da quella che sarà poi la via Lata, dallo slargo di S. Lorenzo, dalla via della Missione e da Via dell'Impresa, può supporre già configurato nel XIV sec., insieme alla forma dell'isolato contenente la chiesetta di S. Biagio, poi trasformato dagli interventi berniniani e fontaniani.

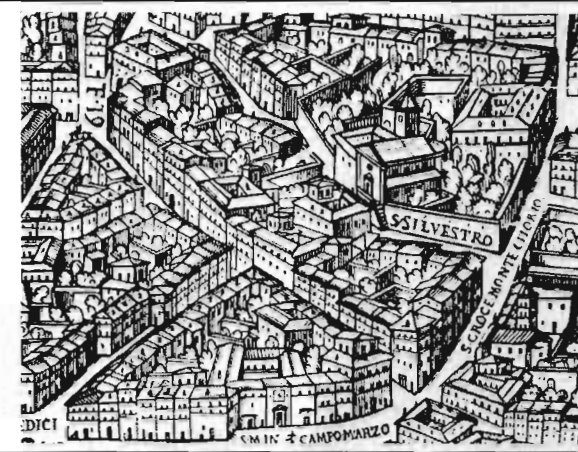
Quando il Bernini, dal 1650 in poi, inizia la costruzione del palazzo Pamphilj, la **Platea Columna** aveva iniziato ad assumere il ruolo di nuovo fulcro dell'organismo urbano con l'edificazione di palazzo Chigi (dal 1562 al 1630) da parte del Della Porta, del Maderno e di Vincenzo e Felice della Greca, con la sistemazione della vasca dell'aportiana (1576-'77), con la costruzione di palazzo del Bufalo (prima del Della Porta, poi del Peparelli), con l'edificazione di palazzo Giustini-Spada nell'area dell'attuale Galleria Colonna, da parte del Della Porta dal 1594 e di Carlo Lombardi dal 1602 in poi.

L'intervento berniniano introduce un primo squilibrio nella zona. Le piante di Roma del 1593 e del 1625 mostrano, nella loro approssimazione, un ambiente in qualche modo definito: il ruolo dominante di piazza Colonna è indiscusso.⁴

Il Bernini, dando una forma inedita al tipo del palazzo gentilizio, altera senza volerlo l'esistente gerarchia di valori: senza volerlo, dato che l'obiettivo che egli si prefiggeva, impostando la sua prospettiva centrale dilatata ai lati e slittata su superfici che si ritraggono aderendo alla figura preesistente del sito, era quello di rispettare, commentandola argutamente, la legge organizzativa del tessuto storico. Il solo fatto che il palazzo berniniano non si **chiuda** ai suoi estremi, bensì tenda a prolungare le sue direttrici nello spazio urbano metaforicamente considerato come **naturale** — e così si spiega l'introduzione ironica e smalzata

10 La zona di Montecitorio e Campo Marzio nella pianta di Roma di G. Maggi (1625).

11 La zona di Montecitorio nella pianta di A. Tempesta. (1693).



10



11

- 12 *Piazza Montecitorio e piazza Colonna nella pianta del Nolli (1718).*
- 13 *La zona dell'attuale piazza del Parlamento nella pianta della Direzione generale del censo (1829).*
- 14 *La facciata del progetto berniniano del palazzo Pamphilj in un quadro del 1650 (Palazzo Doria).*

dei frammenti rustico-naturalistici nella trama parietale — rende evidente la differenza fra gli intenti del Bernini e quelli del Della Porta e del Maderno.

Il Palazzo Pamphilj si immerge nel sito urbano e lo ricondina, lo ristruttura, lo investe di nuovi significati: eppure il suo programma partiva da una sincera esigenza di radicamento nelle preesistenze.

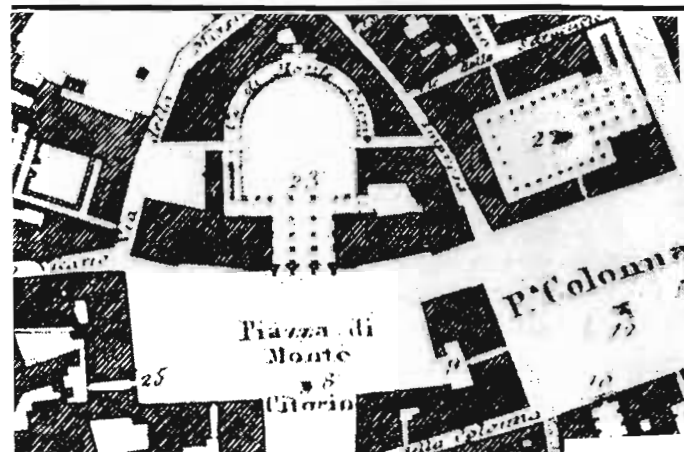
Il palazzo Chigi è estraneo allo spazio, chiuso nelle leggi della propria struttura: eppure non rimodella né qualifica sostanzialmente l'organismo cittadino.

Lo spazio antistante il palazzo Pamphilj diviene alternativo rispetto alla **Platea Columna**. Pietro da Cortona con il suo progetto di palazzo nel luogo dell'attuale palazzo Wedekind, punta sulla formazione di una vera e propria **corte chigiana**, facendo di piazza Colonna un organismo unitario: non casualmente il suo progetto sarà tanto ripreso negli ambienti della cultura architettonica mitteleuropea.

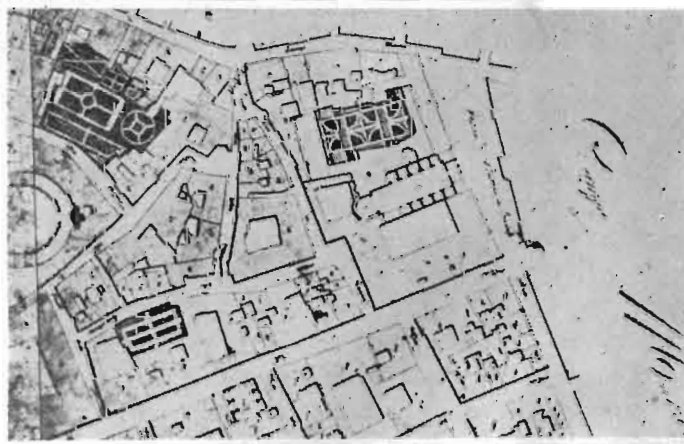
Il Bernini, al contrario, nella sua proposta di unificazione delle due piazze — Colonna e Montecitorio — cerca di saltare a piè pari la difficoltà della loro correlazione dialettica.⁵

Dal 1697 in poi Carlo Fontana termina, modificandolo in senso accademico, il palazzo berniniano, e sistema lo spazio retrostante creando l'«esedra interna» a servizio dei Tribunali: la **Curia Innocenziana** è inaugurata nel 1698, sotto il pontificato di Innocenzo XII (1691-1700).⁶

Ma ciò che il Fontana esegue non è che una riduzione dei programmi più vasti da lui proposti per la ristrutturazione dell'intero edificio e della zona circostante. Bernini aveva lasciato fluido il rapporto fra l'edificio ed il tessuto edilizio: il ventaglio della sua facciata si stendeva di fronte alla stretta strada che sfociava in piazza Colonna, ed era prospiciente al Monastero di S. Filippino, al giardino dei Capranica, ad un vicolo che inquadrava diagonalmente il centro del palazzo — condizione percettiva evidentemente fondamentale per la concezione prospettica del maestro —, ad un fie-



12



13



14

- 15 *C. Fontana, Ricostruzione ideale della zona del «Citatorio antico» (da: C. FONTANA, Discorso sopra l'antico Monte Citatorio, Roma, 1708).*
- 16, 17 *Piante del piano terreno e del piano tipo del progetto del Fontana per la sede della «nuova Curia» adattata nel palazzo berniniano (Dall'op. cit.).*
- 18 *C. Fontana, Progetto alternativo della Curia Apostolica e proposta di sistemazione urbanistica della piazza antistante (Ibidem).*

nile e ad un'edilizia minuta connessa al palazzo Baldinotti.

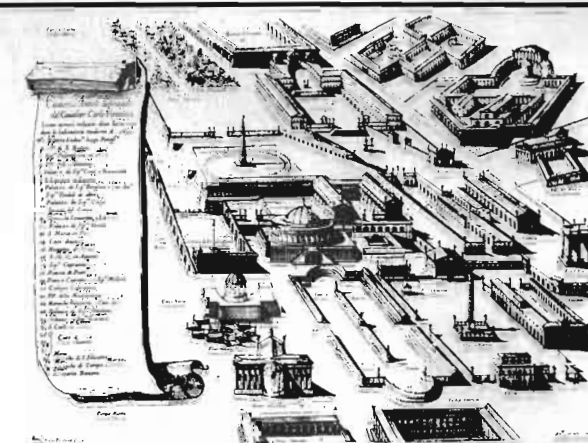
Carlo Fontana non può più accettare un simile controllo indiretto della spazialità cittadina.

Egli parte da un assunto opposto: palazzo, piazza e struttura urbana vanno legati insieme da un unico atto di progettazione. In base anche alle nuove funzioni civili dell'edificio, il controllo vuole ora essere diretto e totale.

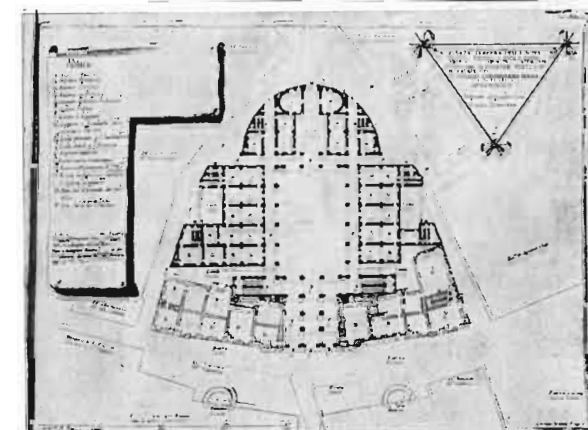
È in questo senso che la piazza semicircolare, studiata nelle sue soluzioni di dettaglio come arco scenico rispetto al fondale — si veda il taglio delle due testate, fatto per permettere la visione totale della facciata dall'imbocco dell'emiciclo secondo un angolo a 90° — comporta un nuovo disegno per lo spazio interno e per l'intero lotto già di proprietà Ludovisi. La configurazione rettangolare del cortile, e la forma semicircolare della parte posteriore dei Tribunali innocenziani rispondono quindi ad una nuova logica interna. L'emiciclo della piazza, la forma pura del cortile, la scalarità dei volumi laterali conclusi dall'ampia abside posteriore (quasi un **negativo** della **Piazza nuova**), si susseguono in una serie conclusa: **l'unità nella varietà**, cardine metodologico del Classicismo europeo cui il Fontana aderisce, si rivela capace di introdurre (anche se solo come proposta) una cerniera di dimensione inedita nel cuore di Roma.

Sia in questo progetto che nell'altro, meno ardito e deciso, il cui il Fontana si limita a rettificare la strada di imbocco all'ampliato slargo antistante il palazzo — la **sensiblerie** urbanistica del Bernini non è più di moda ormai — il problema del retroprospetto è affrontato in pieno.

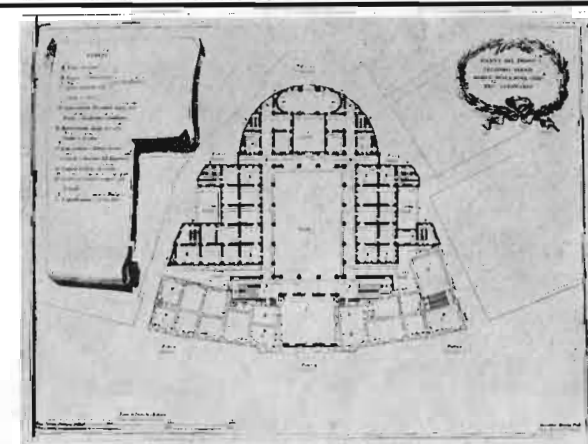
L'abside fontaniana sottolinea il carattere di **retro**, infatti, di questo settore dell'edificio, e permette un legame prospettico più indefinito con le irregolari vie circostanti: la forma semicircolare non permette una veduta centrale dominante, e fa slittare le immagini verso i due vicoli che costeggiano la **Curia Innocenziana**.



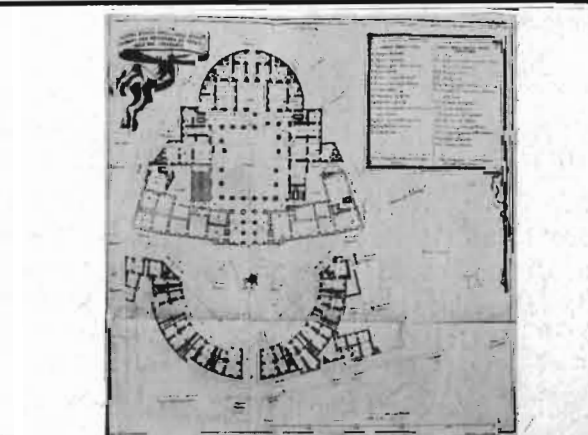
15



16



17



18

19, 20 I lati settentrionale e meridionale del cortile del palazzo della Curia Apostolica rimaneggiato dal Fontana, in due incisioni del 1724.

21 C. Fontana, *Il prospetto del palazzo e la planimetria della piazza semicircolare proposta, dal Discorso, ecc.*, cit.

22 Veduta dell'Aula sistemata dall'ing. Comotto nell'esedra del cortile (1871).

I progetti del Fontana non avranno seguito, ma la loro influenza si farà sentire nel tempo: nel 1732 si sistema la piazza Montecitorio con la demolizione del giardino Capranica e di molta edilizia minore addossata a palazzo Baldinotti, mentre quest'ultimo e il convento dei PP. Somaschi dietro l'esedra fontaniana assumono un nuovo aspetto; nel 1792 viene eretto nella piazza l'obelisco;⁷ nel 1838, infine, dopo un episodio di vita professionale pagato amaramente dal Valadier, il Camporesi costruisce l'attuale palazzo Wedekind.⁸ Nel frattempo, in via della Colonna Antonina e nelle zone prospicienti la piazza, un'interessante edilizia settecentesca sorge come residenza e studi di avvocati.

La zona urbana riceve quindi, in una serie di successivi interventi legati dialetticamente l'uno all'altro, un assetto formale e funzionale stabile, fino al 1870 almeno. Quando la sede del Parlamento viene trasportata a Palazzo Montecitorio tale equilibrio è spezzato. L'alterazione delle funzioni interne altera la struttura dell'intero contesto: alla stabilità della forma urbana non corrisponde più l'organicità raggiunta per successive stratificazioni in continuità fra loro.

Nel 1871 l'ingegner Comotto sistema nel cortile semicircolare del palazzo l'aula per la Camera dei Deputati: questa alterazione apparentemente limitata si riverbera, per la sua carica funzionalmente rivoluzionaria, sull'intera struttura cittadina.⁹

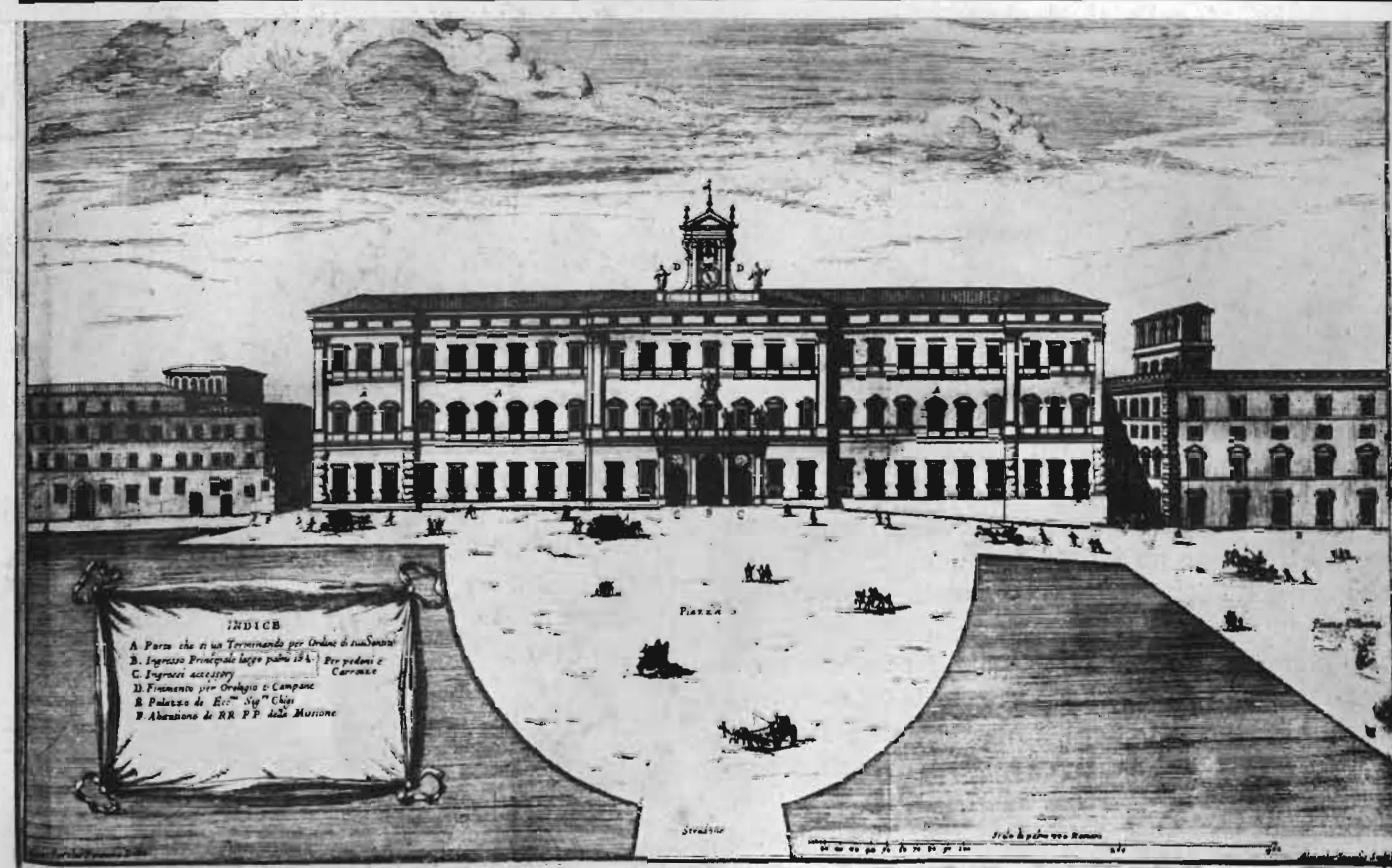
Il sito urbano chiede ora, infatti, una nuova configurazione, ha bisogno di un nuovo equilibrio, dato che quello precedente è stato distrutto: il piano regolatore del 1883 prevede tutta una serie di provvedimenti a grande scala per ridimensionare quello che è ormai il nuovo centro della città. L'allargamento di corso Umberto, con la successiva costruzione di palazzo Marignoli, della Rinascente (già magazzini Bocconi), e della Galleria Colonna, la creazione di via del Tritone, l'apertura dell'attuale via del Parlamento, la costruzione, poi, del Banco di Napoli, dell'attuale palazzo del Credito Italiano e della Banca d'Italia, sono portatori



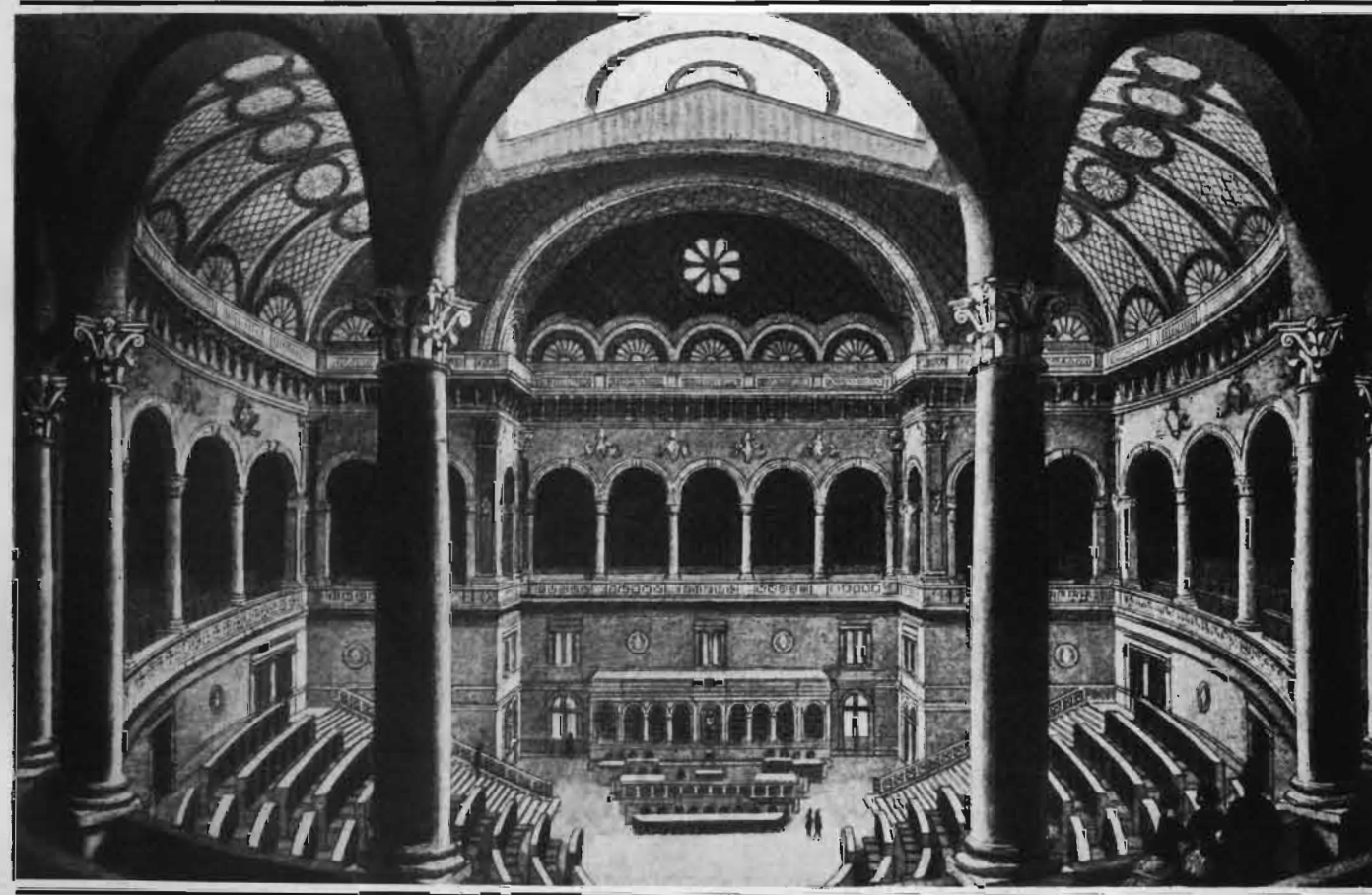
19



20



21



22

degli squilibri strutturali che corrispondono tutti ad altrettante domande senza risposta. Si gettavano le basi per una riconfigurazione di questo settore del centro storico, se ne fissava una dimensione funzionale: ma si lasciava tutto ciò allo stato puro, privo di programmi chiari e unitari.

Lo sfortunato concorso bandito nel 1880 per il completamento del Parlamento è, anche, la conseguenza di un disagio che si sentiva nei riguardi del centro storico, alterato nella sua organicità ma lasciato senza nuova struttura.¹⁰

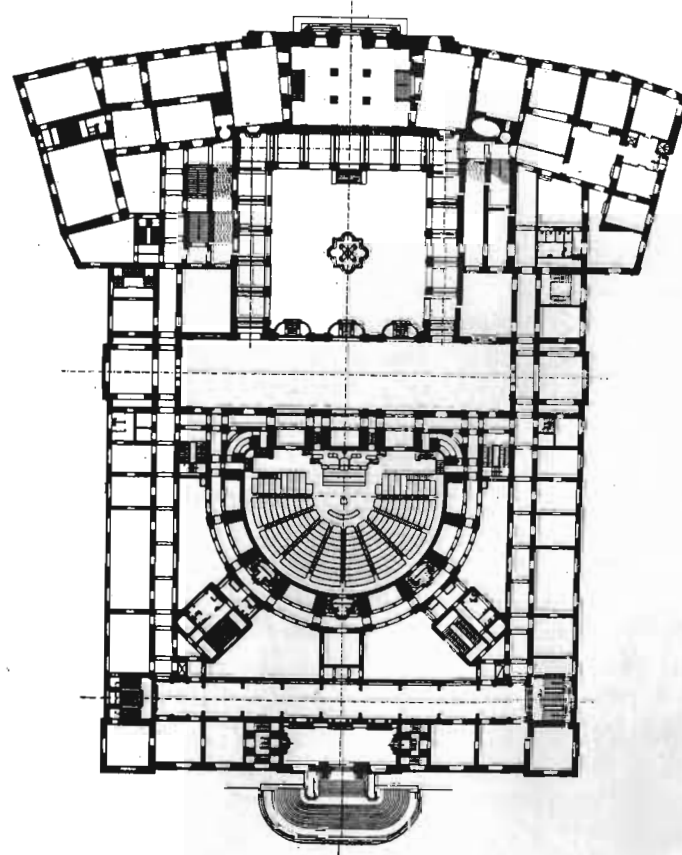
L'intervento del Basile, dal 1908 in poi, (ma l'incarico venne conferito nel 1902), conferma, invece di risolvere, questo stato di squilibrio. La demolizione degli isolati che fino ad allora avevano configurato il tessuto medievale e barocco poteva, forse, essere alla origine di un intervento di riorganizzazione della struttura cittadina, portatore, al limite, di nuovi significati. Ma allora la trasformazione avrebbe dovuto essere assai più radicale, affrontando in pieno anche l'intero problema funzionale.

Se ora abbiamo solo un'inconsulta lacerazione, in luogo di tale rimodellazione generale, la ragione ne è la più assoluta mancanza di coraggio: ci si limita alla scala tradizionale dell'edificio, incapaci anche di programmarlo in modo adeguato.

Architetto del compromesso e profondamente partecipe di un ambiente dedito al lassismo morale, Basile crea con il suo Parlamento il capolavoro emblematico dell'afono e corrotto mondo dell'Italietta giolittiana.

Rappresentatività, quindi, ma contenuta nei limiti di un borghese « decoro »; rinuncia all'autonomia del linguaggio ma nell'ambito di un'esibizione professionalistica ad alto livello; squarcio nel tessuto urbano, ma pretesa di impostare un colloquio con l'ambiente su tonalità enfaticizzate ed in **false** ad un tempo.

Si vedano ad esempio gli **ingredienti** linguistici usati dal Basile: esaltazione del volume-massa, ma sua svalorizzazione ad opera delle torri laterali e dell'impaginato graficistico delle facciate, collocazione di preci-



si assi di riferimento prospettico ma loro annullamento causato dall'emergere dei valori autonomi delle pareti, impiego di elementi fortemente caratterizzati — il bugnato di base, il succedersi dei forni, la bicromia e il contrasto dei materiali — e contemporanea sdrammatizzazione dei loro effetti emozionali: bugnati, portali e archeggiature di base si riducono a grafiche e tenui vibrazioni, prive di articolazioni interne di sufficiente rilevanza, l'intelaiatura verticale tende a riportarsi sul piano, l'introduzione del colore dà all'insieme un tono stupefacentemente irreali, sradicato, provvisorio.

Qualora si ponga a confronto l'edificio del Parlamento con gli altri progetti dell'ultima fase di attività del Basile per i quali l'autore ravvisa la necessità di un impegno formale di natura rappresentativa, ci si accorgerà che l'effetto di irrealtà del Parlamento è causato dall'incredibile spregiudicatezza con la quale l'architetto ha montato i « pezzi » della sua opera.

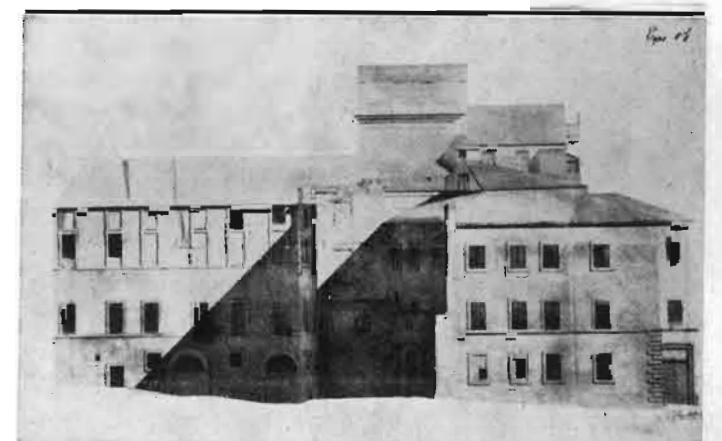
La Cassa di Risparmio di Palermo (1908-13), il palazzo Municipale di Reggio Calabria (1911 c.), il Parlamento romano, sono, nell'opera basiliana, nient'altro che pretesti per uno sfoggio di professionismo puro che richiede l'uso di un linguaggio riservato alle « grandi occasioni ».

Il ricorso a pacate deformazioni di modulazioni sintattiche classiciste — dall'organizzazione generale degli spazi, agli elementi lessicali più minuti, come i basamenti a bugnato, le archeggiature, la bicromia delle facciate, il taglio delle finestre e il loro succedersi lungo gli assi verticali — risponde precisamente all'intento di comunicare una monumentalità in sordina, un'aulicità borghese, antierica, ma insieme antiarcheologica e compromissoria.

Né serve a qualcosa, storicamente, tentare di salvare, di tali ciniche operazioni, il disegno di alcuni particolari o la solidità degli impianti, come qualcuno ha voluto fare.¹¹ Ché, anzi, proprio là dove la mano dell'autore delle opere « minori » — dalla villa Deliella a quelle Fassini e Basile, allo stand Florio — mostra la

24, 25 Progetti di rifacimento delle case in Largo dell'Impresa. Archivio Capitolino, fondo tit. 54. (Per gentile concessione dell'arch. Spagnesi).

26 A. Brasini, Progetto di sistemazione di piazza Colonna e delle zone adiacenti.



propria abilità grafica, il giudizio deve farsi necessariamente più pesante: come ogni qual volta ci si trova di fronte a chi coscientemente corrompe e dilapida un patrimonio di valori che egli stesso ha contribuito a creare.

Il fine della nostra analisi non è quello di dare un giudizio di tipo moralistico sul Parlamento di Basile. Ci interessa capire, più che altro, perché lo squarcio urbano della piazza antistante l'edificio si presenti come un vuoto che attende un proprio assestamento.

E possiamo ora aggiungere che il tessuto storico non ha tanto sofferto, in questo caso, di una semplice alterazione, bensì dell'introduzione, nella propria struttura, di una tipica non-struttura: l'effetto di provvisorietà causato dall'informe slargo è dovuto all'impossibilità di una fattiva relazione fra l'edificio del Basile, rarefatta operazione di svuotamento del significato storico di una istituzione, e la pregnante complessità della struttura del tessuto storico, pur nella disomogeneità dei suoi valori formali. Anzi, si fa ora evidente che è proprio la **de-storicizzazione** brutalmente introdotta dall'intervento dell'architetto siciliano, che rende incerta, labile, non finita, la spazialità del sito urbano da esso dominata, con effetti indotti più che notevoli su di un'area abbastanza estesa.

L'edificio di Basile, infatti, malgrado le sue dimensioni, appare come un **vuoto** piuttosto che come un **pieno**. Non risolve, cioè, il problema che in parte il De Angelis nei magazzini « Bocconi » era riuscito almeno ad impostare: la triangolazione di una dimensione urbana dilatata all'interno delle maglie preesistenti, risolta tramite nodi architettonici che sfruttino fino in fondo il loro carattere di eccezionalità.

La struttura urbana risultante dallo scontro fra le persistenze medioevali, le alterazioni barocche, gli interventi ottocenteschi e quello basiliano ha tutti gli aspetti di un colloquio interrotto, e per giunta fra sordi.

Più che di struttura, anzi, dovremmo parlare di **materiali urbani in attesa di strutturazione**, di frammenti



27



28



29

che non si compongono nel loro scontro: né si può dire che l'unificazione avvenga al livello funzionale, data l'eterogeneità degli organismi che si sovrappongono senza raggiungere un sia pur elementare grado di integrazione.

Il piano regolatore del 1931, che prevedeva lo sventramento del Campo Marzio per permettere la visibilità della cupola di S. Pietro dalla Piazza del Parlamento rettificata e allargata, non aveva solo come scopo l'ingenua e retorica riunificazione simbolica della sede delle principali istituzioni civili dello Stato con la sede della Cristianità: anche se mediante un volgare errore esso dimostrava l'incompletezza dell'ambiente che dal 1883 in poi aveva mutato forma spezzando un equilibrio esistente con un discorso architettonico equivoco e incompleto.

Di fronte ad un ambiente così privo di struttura, il tema si presentava dunque assai meno ambiguo di quanto normalmente non accada per interventi nel seno della città storica.

Il dibattito sui centri storici è entrato, in Italia, in una nuova fase: dalle generiche formulazioni iniziali dei conservatori ad oltranza, alle discussioni sull'incontro tra antico e nuovo, molte posizioni basate su valutazioni empiriche si sono ormai bruciate.

La considerazione della città come insieme strutturato per settori formalmente definiti, ed a più livelli formali interagenti ma distinti fra loro, va sempre più trovando conferme da parte dell'analisi storica e filologica. Il tema proposto dal bando di concorso suonava in questo modo: come intervenire su di una struttura squilibrata per **strutturarla**, per introdurre, cioè, una frase nuova capace di mutare il significato dell'intero contesto?

In tale ambito la polemica con il palazzo di Basile non si fa neppure necessaria: basta assumere come **zona vuota** la neutralità del Parlamento basiliano, e tenerne conto come **pausa** da sfruttare come tale nel nuovo assetto da proporre.



Senza volerlo abbiamo già enunciato un criterio di giudizio direttamente scaturito dall'analisi storica: bisogna ora individuarne altri, dopo una prima lettura dei progetti concorrenti.

Avvertiamo subito che dei 64 progetti presentati ci sono finora noti solo quelli che pubblichiamo: più della metà e non tutti a causa sia della mancata mostra, promessa e non organizzata dalla Camera dei Deputati, che di alcuni rifiuti — per fortuna pochi — che alcuni concorrenti (anche fra i rimborsati) hanno opposto alla pubblicazione.¹²

A prima vista, comunque, classificare in modo razionale i progetti presentati a questo concorso può sembrare impresa disperata: non solo è difficile rintracciare problemi linguistici comuni, ma persino le tematiche di fondo, che sottostanno ai vari esperimenti formali, appaiono eterogenee e frammentate in ricerche e tentativi fra cui non sembra plausibile scorgerne contatti o tangenze.

Ma non appena ci si libera dal velo di un'analisi tradizionale, appaiono delle costanti, che permettono un abbozzo di classificazione. Costanti, certo, che sembrano appartenere assai più ad inconsci processi agenti marginalmente e sotterraneamente, che al risultato di un serio ed aperto dibattito culturale. Ma in fondo il risultato non cambia; caso mai il fatto che esistano aree di problemi sondati secondo metodi diversi al di fuori di scambi coscienti e documentabili, è un elemento da porre nella giusta luce, assumendolo come un dato dell'attuale momento culturale.

Proviamoci a definire tali criteri di raggruppamento. Poiché il tema centrale proposto dal concorso era il rapporto fra una struttura architettonica funzionalmente definita, ed una struttura urbana pressoché del tutto incognita nelle sue funzioni, nel suo significato, nelle sue prospettive di insieme, il primo criterio da usare è quello del confronto fra i vari modi in cui i progettisti hanno risolto tale problema, lasciato interamente aperto alle loro scelte.

Prendendo in esame il significato attribuito di volta

in volta al centro storico in relazione al nuovo inserimento, si evidenziano tre diversi atteggiamenti:

- a) quello di chi ignora tranquillamente il problema, e situa il proprio progetto completamente al di fuori di ogni relazione con il contesto storico che non sia puramente funzionale: ciò, spesso, malgrado le affermazioni contenute nelle varie relazioni. Quasi tutti i progetti di questo genere si sono affidati ad un cliché **International Style**, più o meno vitalizzato e contaminato; essi si rifanno volutamente ad un **vuoto della forma**;
- b) quello di chi ha tentato di far scaturire dall'incontro-scontro del nuovo oggetto architettonico con gli antichi tessuti una relazione profondamente e drammaticamente dialettica, tentando di assorbire nel contesto del progetto tutta la complessità strutturale, le stratificazioni, l'emblematicità del centro storico. E non solo: anche le contraddizioni del centro storico vengono captate da questo gruppo di progetti. La mobilità contro la stabilità, il simbolismo contro la **percezione distratta**, la strutturalità degli organismi contro la strutturalità delle immagini che ne scaturiscono: tutte le coppie di opposti che rendono complesso il problema dell'atteggiamento dell'uomo moderno nei confronti della storia della città vengono assunte come materiale primo di costruzione formale; **il disordine** è da essi accettato come realtà da cui far scaturire valori nuovi;
- c) quello di chi, pur volendo impostare una dialettica non evasiva con il disordine urbano, preferisce opporre ad esso un **ordine**; anche se si tratta di un ordine ideale, fatto di speranze più che di realtà, non privo di compromessi e di compiacenze.

A questi tre gruppi va aggiunto il caso isolato del « rifiuto dell'architettura » di Italo Insolera.

Naturalmente tale traccia è arbitraria e, all'interno dei gruppi così costituiti sono compresi progetti assai distanti nei loro problemi linguistici e di impostazio-

ne. Ma adottare un criterio di analisi più ampio ci è sembrato opportuno perché in tal modo possono essere meglio messi in luce alcuni problemi che troppo velatamente stanno agitando inquietamente le coscienze degli architetti moderni.

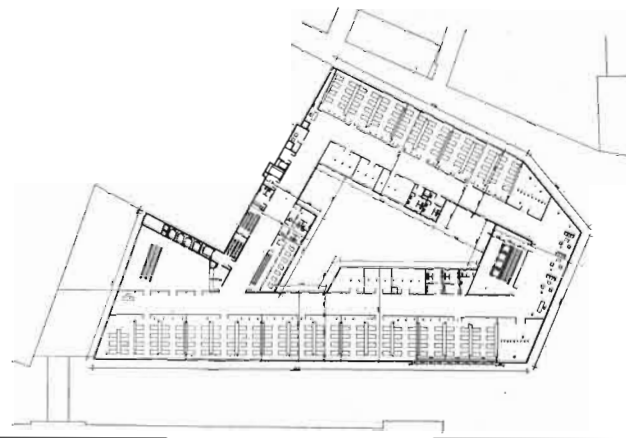
Accanto al tema della dialettica architettura-città si pone l'altro del significato intrinseco dell'organismo architettonico: anche questo vale come parametro di confronto, ma data la generale tendenza a risolvere il problema linguistico-funzionale all'interno di una ricerca orientata a gettare una sonda nel tormentato problema della città contemporanea, è apparso difficile e poco produttivo adottarlo come discriminante o come esclusivo parametro di giudizio.

Quando l'architettura contemporanea va alla ricerca di una propria nuova istituzionalità, lamentando la perdita di una **legalità** linguistica una volta posseduta, essa sembra dimenticare che nell'ambito della sua tradizione recente esistono più filoni esattamente riconoscibili come codificazioni linguistiche più che depositate. E qui si apre il problema: la tradizione più autentica dei movimenti moderni consiste nella loro permanente rivoluzione, nell'autocontestazione, nell'auto-superamento; né ha un senso lamentare, in tale ambito di valori, la rapidità del consumo delle immagini, dato che essa è già scontata da chi si immette nell'alveo di tale tradizione. Contemporaneamente, però, fedeltà alla tradizione moderna può significare anche radicamento nei suoi codici storici, può voler indicare una scelta fra le varie strade che si accavalano nella dialettica delle tendenze del nostro secolo, e un conseguente approfondimento critico all'interno della scelta fatta.

Anche l'**International Style**, in tale accezione è legittimo: va però sottolineato che si tratta di un'accezione storicistica e critica quella che consideriamo possedere dei residui di validità.

Che, però, tale storicizzazione dell'**International Style** sia estremamente difficile lo dimostra la scarsità dei tentativi fatti in questo senso. La **forma vuota**, aperta, disponibile, dei maestri mitteleuropei degli anni venti, si traduce ormai sempre più nel **vuoto della forma**: non più ricerca di tipi ideali e di modelli di processi, né riduzioni semantiche ad un utopistico « grado zero » dove il **tutto da capo** abbia un significato di generosa costruttività, ma uso spregiudicato di **standards** precostituiti al servizio di un realismo professionistico carico di retorica. Non è tanto la ridondanza delle immagini che la genera, quanto il riferimento a valori iconografici privi di aperture a nuovi significati, pedissequamente codificati e precostituiti, travisati, persino nella loro genesi storica.

Si guardino i progetti del gruppo Romano-Castellazzi, del gruppo Pascoletti, dell'ing. Lemmi o quello, tan-



to più formalmente completo ed abile, del gruppo Vaccaro-Valle.¹³

Con un maggiore o minore grado di complessità questi progetti si pongono in maniera del tutto neutra rispetto al tema e alle sue condizioni. Poiché il loro obiettivo è l'efficienza del manufatto edilizio, essi scelgono la via della minor resistenza per raggiungerlo: in tale ambito di idee, è logico che il ricorso al linguaggio più codificato e sperimentato della tradizione moderna divenga quasi d'obbligo.

Che, poi, quel linguaggio dia la mano ad un vieto accademismo è ancora logico. Caduta la tensione che legittimava la riduzione al « grado zero della forma », non v'è altro modo, per non scoprire totalmente le proprie carte, che rendere enfatici gli stilemi e i sintagmi figurativi prelevati dai linguaggi di comodo cui si ricorre: avremo allora l'enfasi del disegno sottostrutturale del progetto Pascoletti, l'incredibile contaminazione della facciata del progetto Romano-Castellazzi, la ridondante (ma ugualmente vuota) articolazione parietale del progetto Vaccaro-Valle-Vittelozzi.

Il bisogno di coprire il professionalismo puro è sintomatico, e tocca anche altri progetti, certo più complessi e meno immediatamente riconoscibili nei loro fini ultimi, ma che ugualmente si affidano a codici accolti senza la mediazione di elaborazioni critiche.

Il progetto del gruppo Lapadula¹⁴ e quello di Sara Rossi, che accostiamo proprio perché la loro diversità avvalorano il nostro discorso, esemplificano abbastanza bene la tendenza rivolta inconsapevolmente ad un riscatto della retorica.

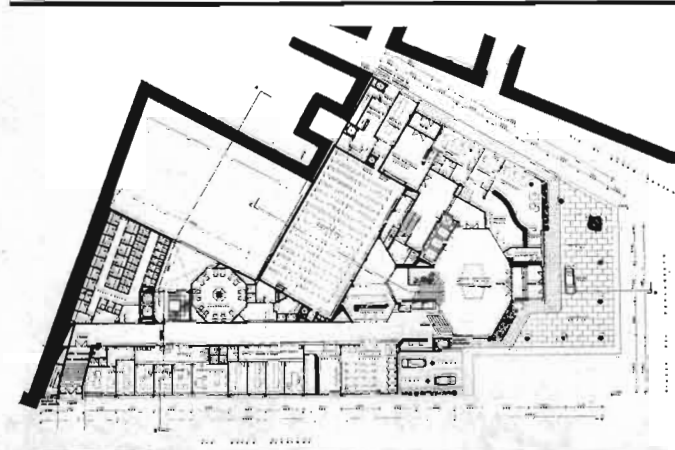
Fra la poetica del cerchio e quella dell'esagono, infatti, (almeno nelle accezioni dei due progetti in questione), le uniche differenze sono nei passaggi modulari propri alla meccanica combinatoria inerente alle diverse impostazioni geometriche. Invano cercheremo un senso proprio alla scelta di quei codici geometrici che non sia una pretesa tipicità del cerchio nell'architettura romana, come si legge nella relazione del gruppo Lapadula, o la generica ricerca di un « su-



31

32

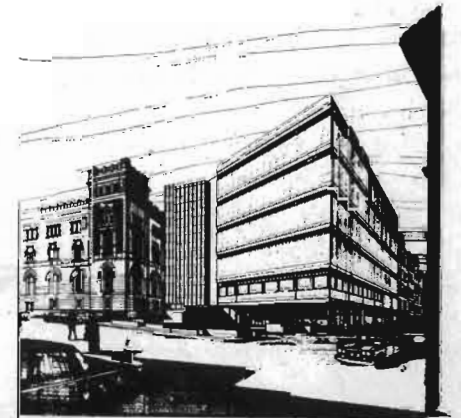
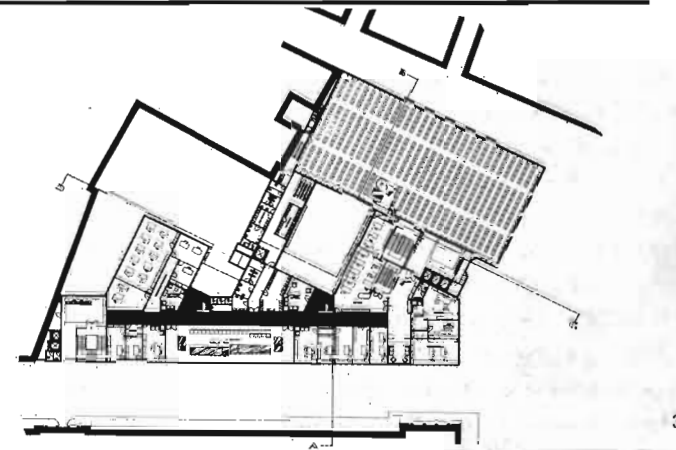
33



34

35

36



37

38

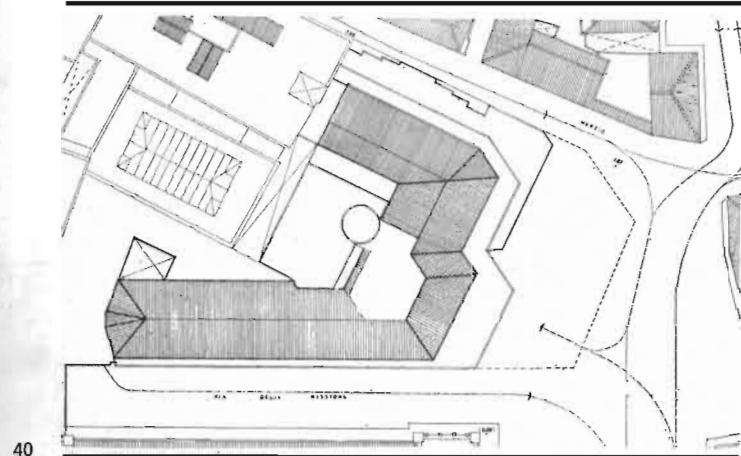
39

40, 41, 42 *Planimetria, prospetto laterale e prospettiva del gruppo Carbonara (Pasquale, Lucrezio e Vincenzo Carbonara e Maria Bilancini).*

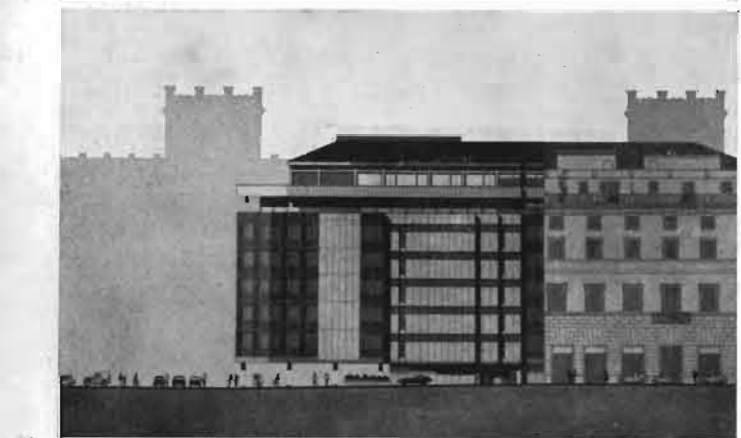
43, 44, 45 *Gian Antonio ed Emiliano Bernasconi, Pianta del quinto piano, prospetto sulla piazza e sezione trasversale, veduta del plastico.*

46, 47, 48, 49 *Leonardo Mosso (collab. Agostino Magnaghi e Paolo Maggi). Pianta del primo piano, prospetto laterale, prospettiva e veduta del plastico.*

50, 51, 52, 53 *Gruppo Vaccaro, Pianta del piano terreno e del piano delle sale di scrittura, prospetto laterale e prospettiva.*



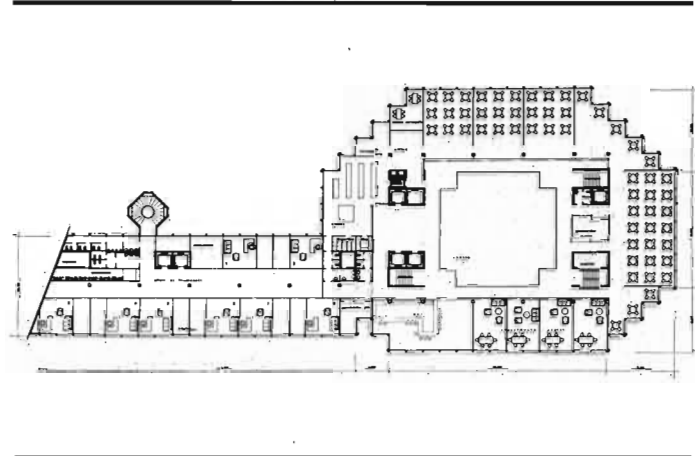
40



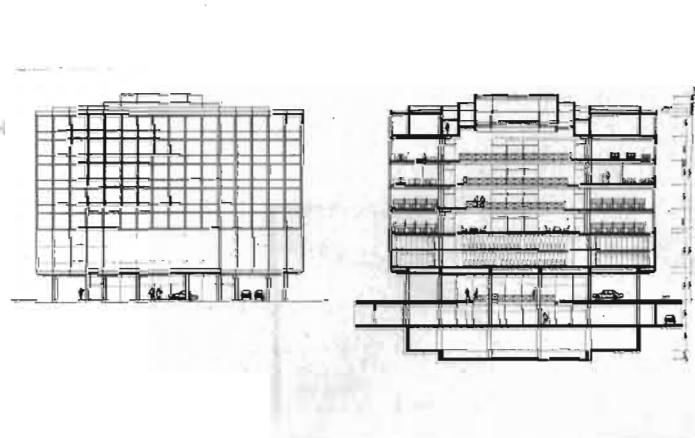
41



42



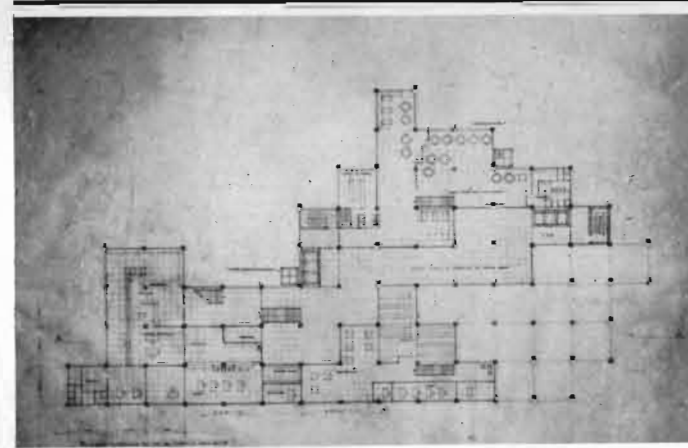
43



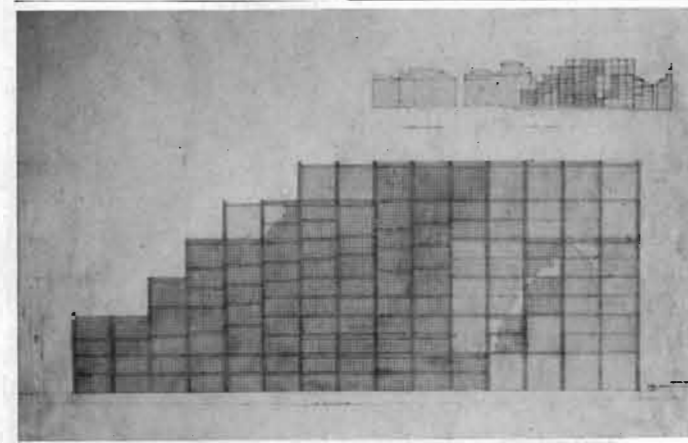
44



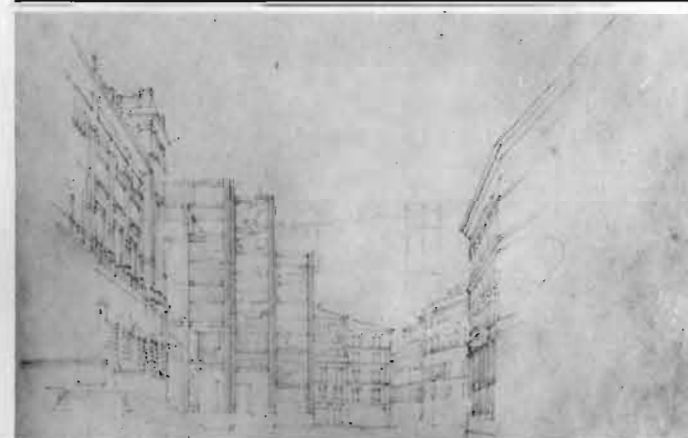
45



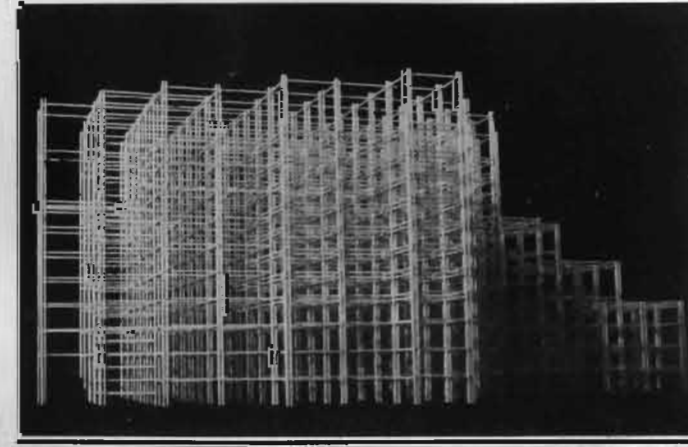
46



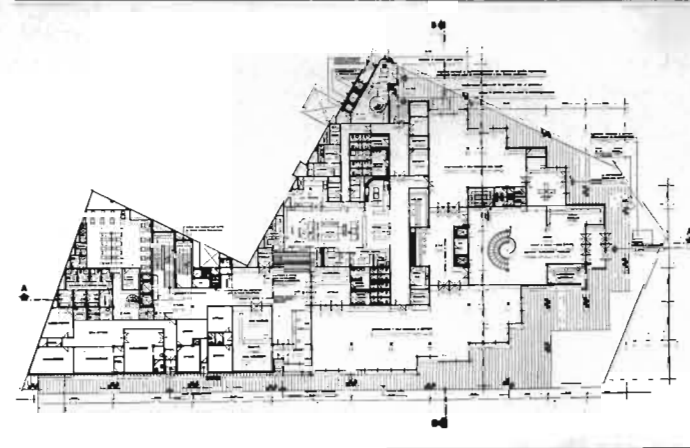
47



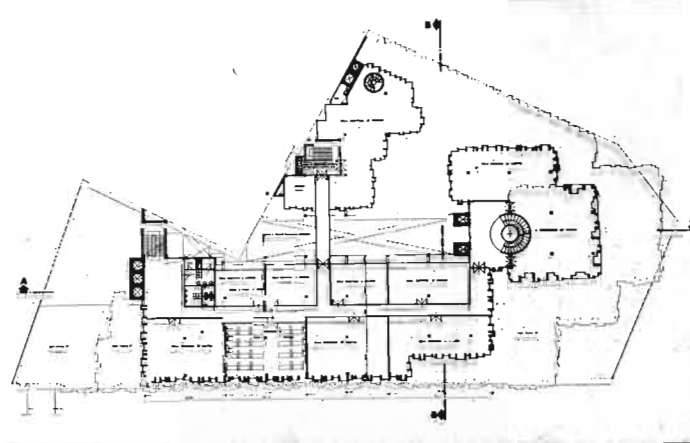
48



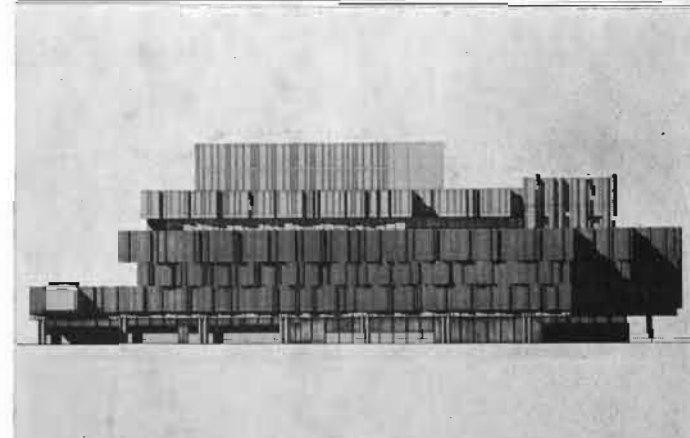
49



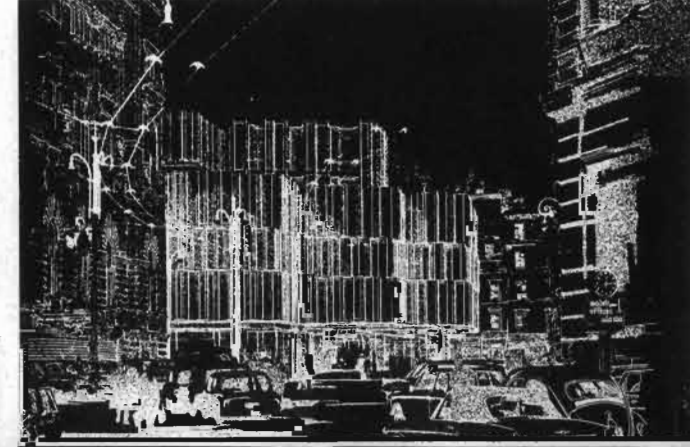
50



51



52



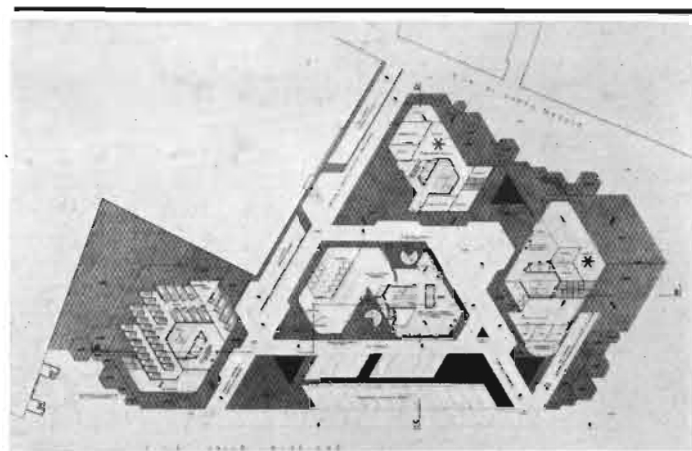
53

54, 55, 56 Gruppo Lapadula, Pianta a quota +25,50 (servizi e ristorante), prospetto su via della Missione, e prospettiva.

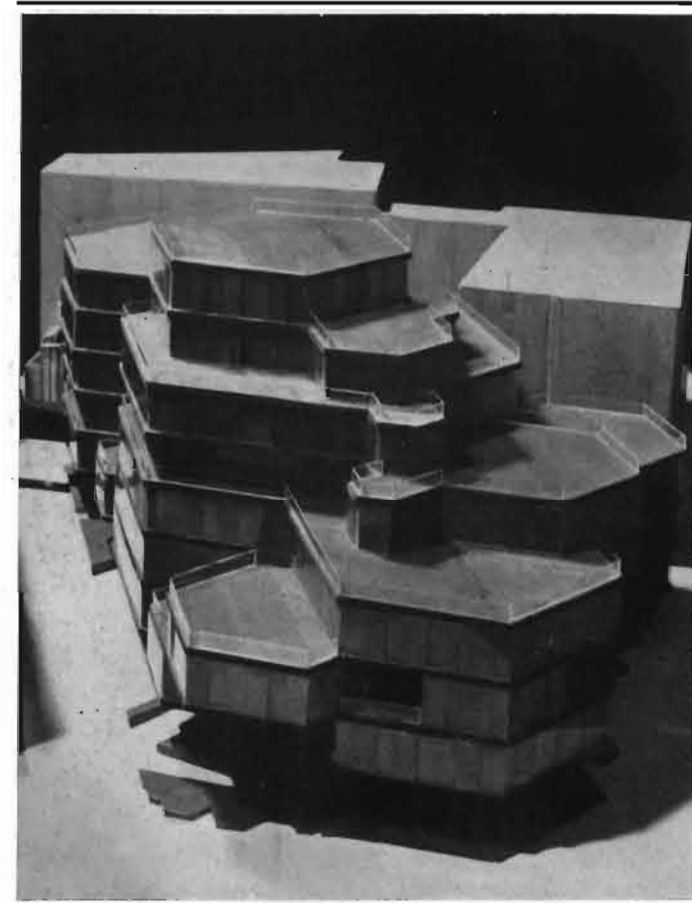
57, 58, 59 Sara Rossi, Pianta del piano terreno e due vedute del plastico.

60, 61, 62, 63 Gruppo COMARCH, Planimetria, pianta a quota +5.000 (servizi e ristorante), prospetto e prospettiva.

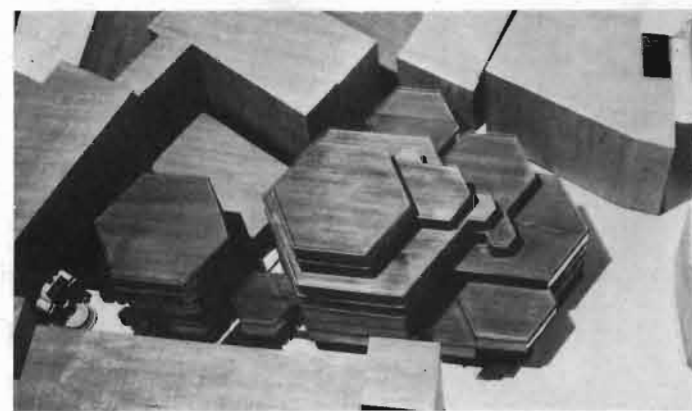
64, 65, 66 Cesare Ligini, collab. per il giardino: Alfio Castelli e Mario Pucciarelli, Pianta del piano dei servizi, prospetto principale e fianco verso palazzo Basile.



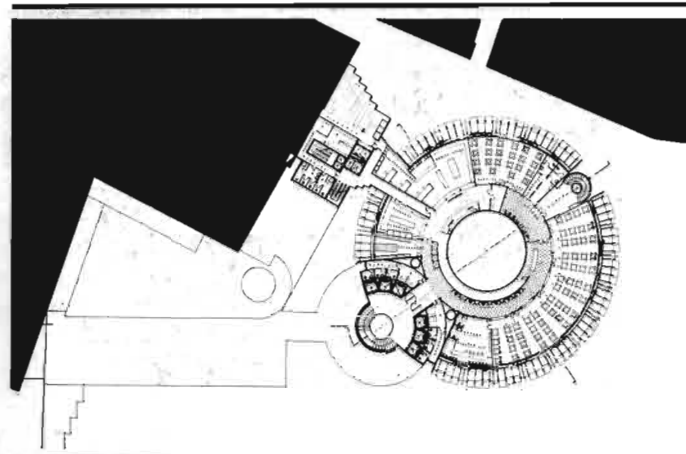
57



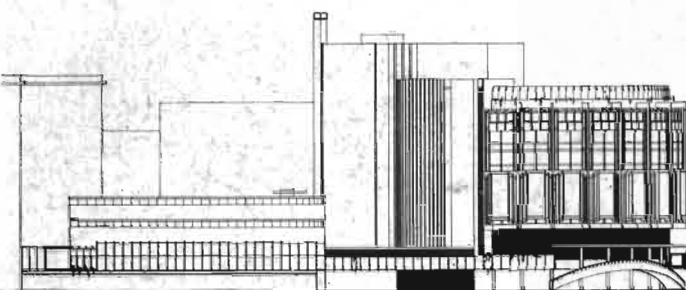
58



59



54



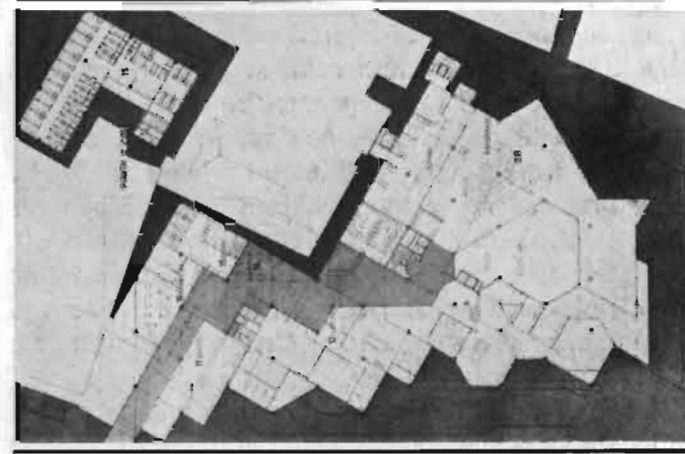
55



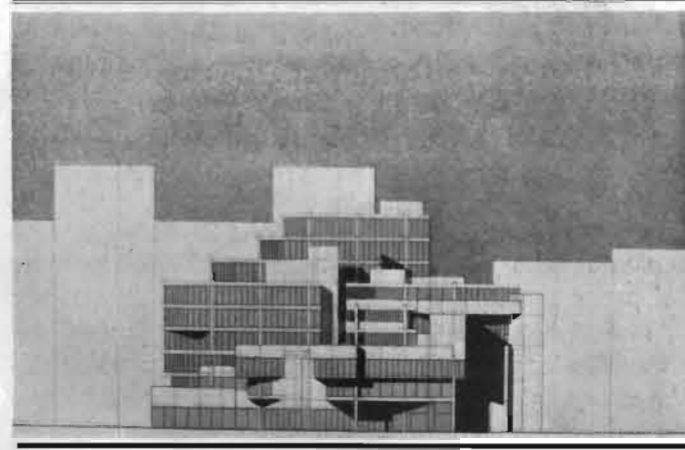
56



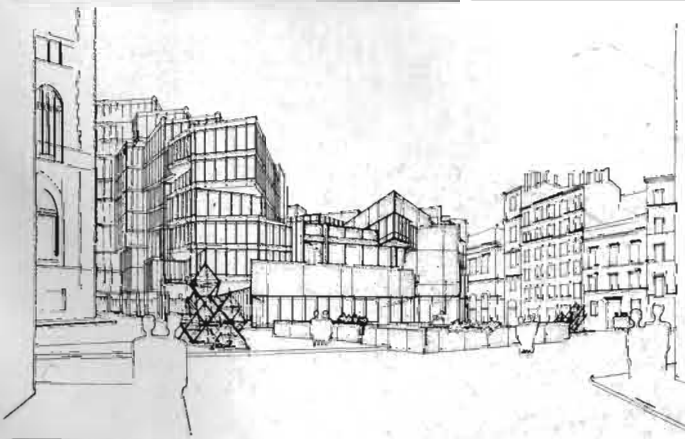
60



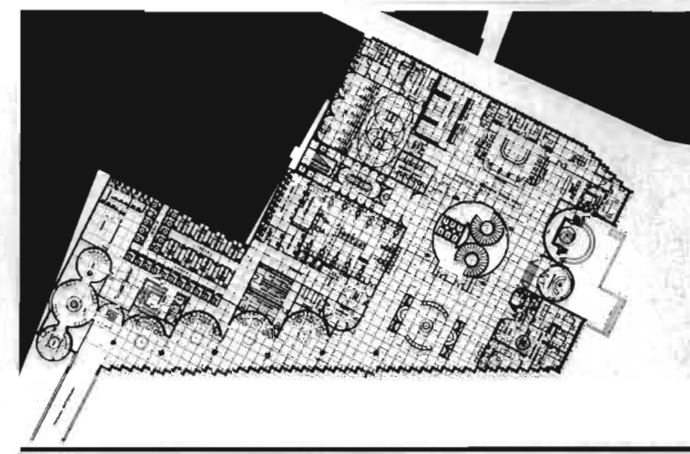
61



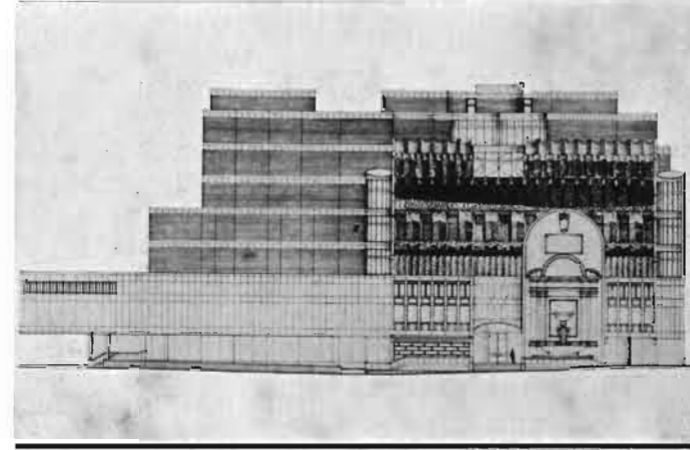
62



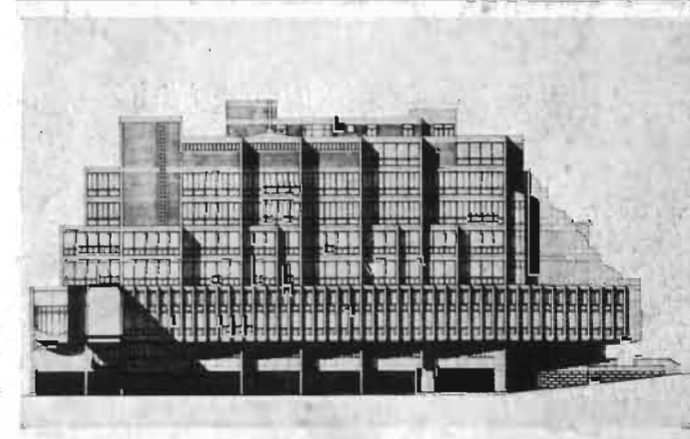
63



64

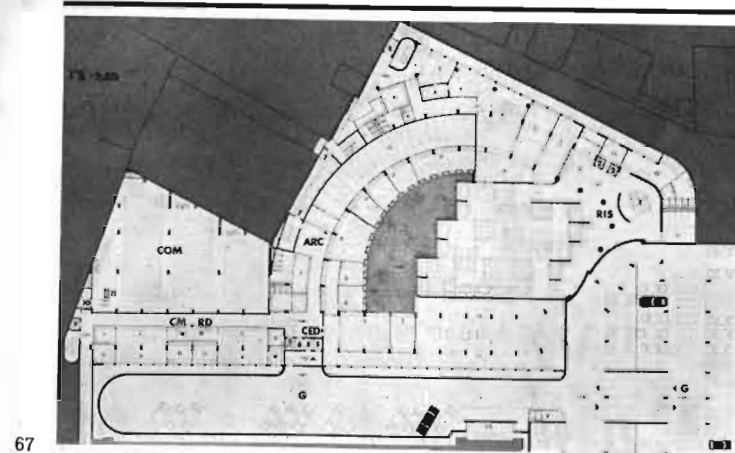


65

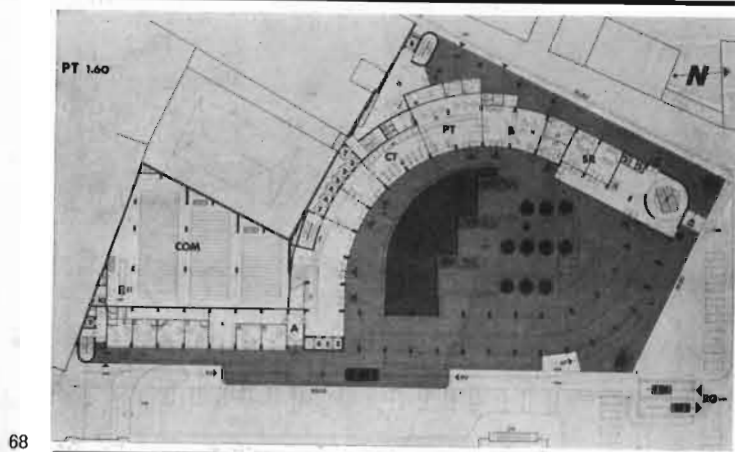


66

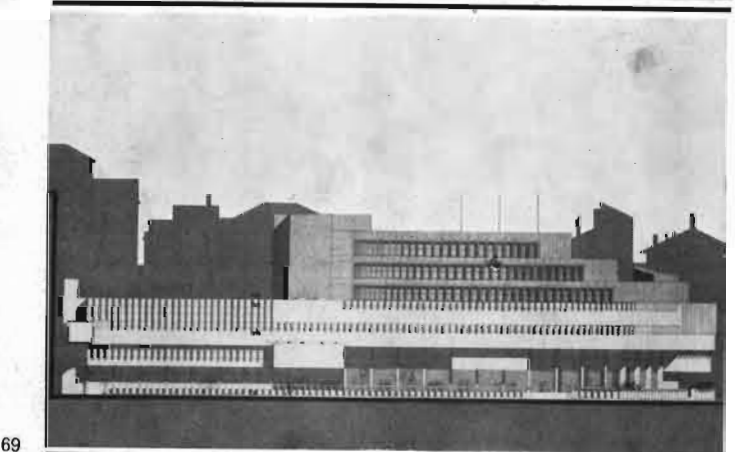
67, 68, 69, 70 Gruppo Muzio, Pianta a quota —2,80 e del piano terreno, fianco verso palazzo Basile e veduta del plastico.



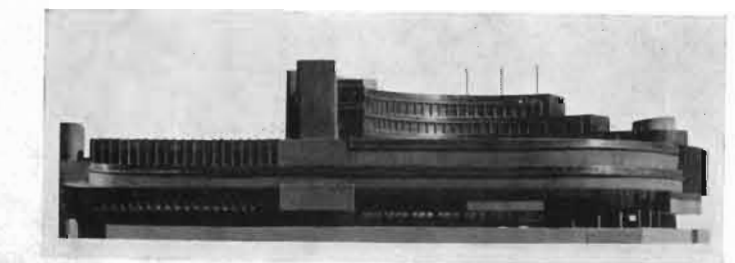
67



68



69



70

peramento dello spazio tridimensionale » attraverso « una scelta che sia di ispirazione popolare e poi si concretizzi in **architettura colta** in grado di sfuggire alla sterilità delle forme generalmente in uso », per il secondo progetto: dove non sappiamo se apprezzare di più l'ingenuità degli intenti o l'ingenuità della loro formulazione architettonica. Né sfugge alle critiche sinora fatte il progetto del gruppo COMARCH¹⁵, che partiva da una dialettica fra forme fisse e forme mobili (in corrispondenza di funzioni stabilizzate e di altre in divenire) e da un'interessante idea strutturale a maglia triangolare.

Qui l'equivoco si rivela nell'interruzione della ricerca al livello della sua enunciazione programmatica, e nel salto, in sede di progetto, verso strutture semanticamente neutre; malgrado l'insofferenza di cui i progettisti danno segno nella disarticolazione che immettono — in una sorta di autocritica purtroppo incompleta — nell'organizzazione dei volumi digradanti verso la piazza.

Ed ancora frutto di un equivoco ci sembra — se non abbiamo letto male — la ricerca pseudo-storicista del progetto Muzio-Mazzucchelli, che nel dare forma ad una planimetria bloccata, impostata su due volumi ad anello incernierati agli estremi, sembra voler riecheggiare un'aura « novecentista », memore di alcune equivocate modulazioni di un Bonatz o di un Fahrenkamp.

ORDINE E DISORDINE



Se i progetti considerati fino ad ora si accomunano per una loro voluta riduzione di carica semantica — anche se, come si è visto, lo strumento che realizza tale riduzione è la ridondanza retorica della neutralità — la maggioranza dei progetti presentati al concorso si caratterizzano per una loro ridondanza nel senso opposto; nel senso, vale a dire, di un'amplificazione della complessità semantica.

Ordine e disordine, abbiamo detto: e non v'è dubbio che si può essere ridondanti nel rumore come nel silenzio.

Ma si può anche tentare di mediare rumore e silenzio.

Mentre i progettisti più giovani — con l'eccezione di Dardi — hanno compiuto una scelta precisa fra rumore e silenzio, due maestri come Quaroni e Samonà, sono approdati per vie opposte a tale mediazione.

« È possibile, e necessario — ha scritto Quaroni nel commentare il proprio progetto¹⁶ — considerare un edificio come una delle unità costituenti l'architettura più grande del contesto urbano cui appartiene, e dovrà quindi occupare nell'ambiente quel posto che gli permetta di creare, con esso, un'altra struttura, un'altra entità di dipendenze interne, autonoma e insieme correlata con altre più lontane strutture simili, in un'architettura, in un disegno di ordine superiore ».

Per quanto solo per accenni, troviamo in queste parole la precisa intuizione del compito di chiarificazione dei valori delle preesistenze storiche, specifico di un'architettura che voglia porsi come contributo alla conoscenza dell'ambiente nel quale viviamo, e non solo come muto e transeunte evento.

Il problema delle relazioni con la storia urbana è risolto quindi mediante quella **simpatia per la storia**, quel riconoscersi in essa, che è tipico del migliore Quaroni. Per chi, dopo aver visto l'esercitazione in « stile kahniano », compiuta da Quaroni nel progetto per la Casbah di Tunisi, si meravigliasse eccessivamente di fronte al suo progetto per gli uffici del Bar

lamento, non c'è che da ricordare l'ellitticità del processo culturale quaroniano, procedente per scarti continui e per sperimentazioni di vie opposte subito consumate ed asservite all'elaborazione di più complesse sintesi.¹⁷

Di fronte ad un tema che coinvolge il significato della storia edilizia di Roma. Quaroni sceglie di esaltare e riproporre il più tipico carattere di quella storia: la contraddittorietà e la dialettica fra la permanenza dei valori e il loro consumo.

È per questo che il progetto vuol raggiungere l'epifania della forma attraverso il faticoso e vario accumularsi di episodi e frammenti informali: tanto da rendere determinante la ricerca delle leggi strutturali capaci di rendere comunicativa tale opposizione di valori.

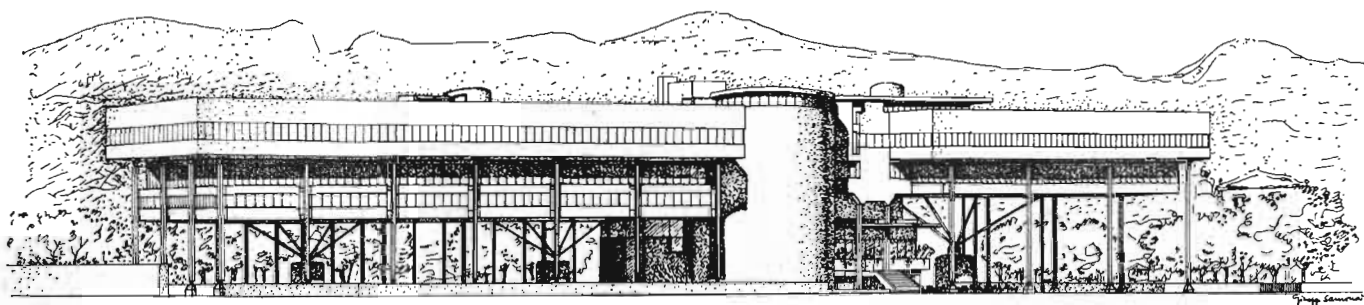
Dato inoltre che quel sovrapporsi di figure, direzioni e spazi non è fine a se stesso, ma assume il proprio più autentico significato dal suo situarsi nel contesto urbano, ne deriva la necessità di un legame fra la struttura figurativa e i modi di allaccio al tessuto cittadino.

È per questo che l'informalità della figura planimetrica si costruisce sul rigoroso supporto geometrico individuato dai quattro assi, posti, l'uno rispetto all'altro, a novanta e a quarantacinque gradi, che dividono lo spazio in otto parti uguali. L'intero telaio geometrico si rende quindi visibile nell'alzato, dato che l'uscita degli assi dalla massa dell'edificio si traduce in profondi squarci di varia forma e grandezza, che raggiungono il cuore della composizione.

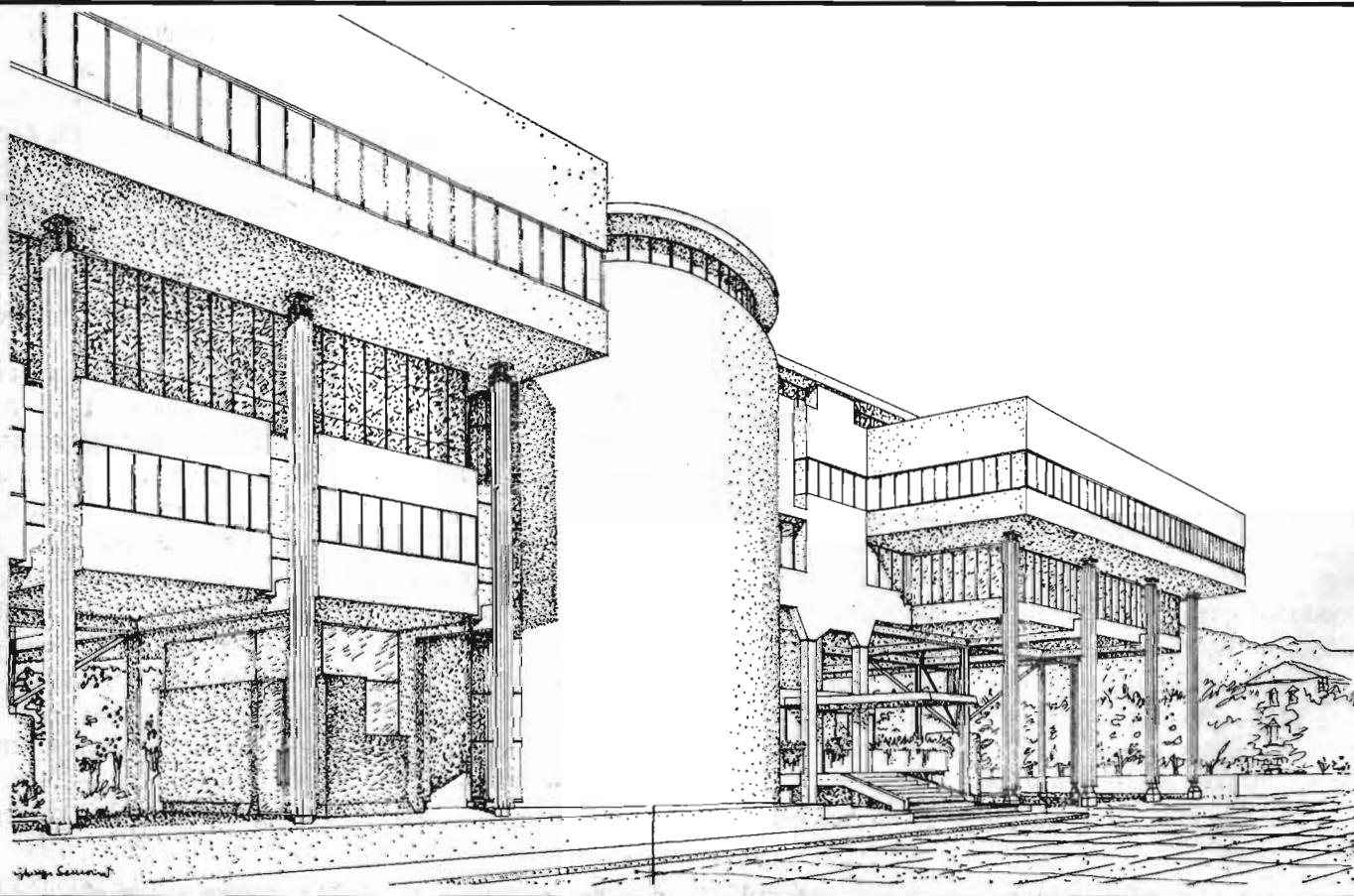
Nel suo stesso costruirsi quindi, la struttura architettonica tende ad assorbire in sé una tipica condizione urbana: tende, in altre parole, a porsi come riassunto e come epico commento della qualità del sito urbano nel quale si immerge, e del quale forza contemporaneamente il senso e le connessioni.

Gli squarci che infrangono la compattezza dell'involuppo, che delle contratte articolazioni viarie che in-





71



72

traducono all'interno dell'edificio una tessitura di tipo cittadino.

L'esibizione dell'organizzazione strutturale risponde quindi ad un'esigenza di organicità. Come la qualità del contesto barocco nel quale si immerge il nuovo intervento agisce sulla determinazione della sua forma, così l'intervento stesso, proprio perché concepito come polivalente cerniera in cui siano compresenti qualità architettoniche e qualità urbane, reagisce a quel contesto, lo organizza trasformandone i significati, ne illumina e ne chiarisce le strutture.

Si veda ad esempio in quale modo sono stati tracciati gli assi generatori della composizione.

La coppia principale dei quattro assi geometrici è condizionata dall'allineamento fra l'incrocio di via dei Prefetti, via Di Campo Marzio, piazza del Parlamento, e il punto terminale del nuovo edificio da cui si stacca il cavalcavia che conduce al salone dei « passi perduti » della Camera, e dalla linea ortogonale a questa, che unisce il centro della piazza con il nocciolo funzionale del progetto. L'altra coppia di assi, a quarantacinque gradi rispetto alla prima, individua la bisettrice dello slargo con il quale via in Lucina sbocca sulla piazza del Parlamento, ed una sorta di strada coperta fra via della Missione e via di Campo Marzio. In tal modo si realizza una fusione fra la struttura dell'intervento e gli assi del tessuto preesistente. Si potrebbe anche individuare nel contraddittorio aprirsi alle direttrici urbane elevate a generatrici di ordine formale e al contemporaneo chiudersi dell'edificio in una propria dimensione di scontroso simbolo, una instabilità figurativa, un'ambiguità semantica, un sovrapporsi di intenzioni.

Ma è proprio tale ambiguità che il progetto del gruppo Quaroni vuole raggiungere come fine espressivo. Prima di valutare tale scelta dovremo però scavare ulteriormente nella struttura del progetto.

I sei tagli che frazionano la compatta massa dell'edificio convergono nel suo cuore funzionale: il sistema delle comunicazioni verticali e dei grandi disimpegni

centrali riunifica le divergenti direzioni suggerite dalle « vie artificiali », ostentando l'emblematico valore di nucleo di riorganizzazione e coordinamento. Contemporaneamente quel « cuore » funzionale agisce in direzione centrifuga. Presentandosi come un groviglio di forme geometriche composte da cerchi di differente diametro e di diversa destinazione (scale, ascensori, condotti tecnologici, fioriere, disegni di pavimentazione, vasche, piccoli uffici per i commessi) il nodo centrale fa esplodere, più che non organizzarsi, la struttura spaziale del complesso. L'effetto dirompente creato dall'affannoso compenetrarsi dei cilindri è evidente all'esterno, ed in particolare dalla piazza del Parlamento. Fra l'ostentato chiudersi del volume-massa all'ambiente e i volumi emergenti alla sommità, si crea un'opposizione di valori che rende più esplicito il senso dei profondi squarci che incidono, legandolo suo malgrado allo spazio urbano, l'ermetico involucro della complessa **macchina**.

La « monumentalità » raggiunta da Quaroni non è comprensibile senza ripercorrere il suo viaggio attraverso la disgregazione delle immagini: ordine e disordine sono complementari, una scelta fra gli opposti sembra improbabile.

Se il progetto Quaroni si radica nel tessuto urbano in una sorta di spasmodico tentativo di assorbirne l'intera carica di storicità — un progetto **grondante storia**, veramente — quello di Giuseppe e Alberto Samonà si pone il problema di una sottile e riflessa dialettica con quella stessa dimensione storica.

Già in recenti scritti ed interventi, del resto, Giuseppe Samonà aveva fissato la sua teoria a proposito degli interventi nei centri storici. Dopo aver genialmente allargato il problema ad una dimensione figurativa che investa i problemi della forma al livello territoriale, nella prima edizione del suo **L'urbanistica e l'avvenire delle città europee**, del '59, Samonà cerca, da qualche tempo, un concreto metodo di progettazione ed intervento in merito alle città antiche.¹⁸

E non v'è dubbio che la sua ipotesi sia assai vicina

a quella espressa da Le Corbusier nel suo **Plan Voisin** del 1925.¹⁹

L'antica struttura, per Le Corbusier, è qualcosa che vive e deve vivere al di fuori della mutevole e metamorfica struttura della città moderna, non foss'altro che per salvaguardare una dialettica differenziazione fra le due diverse strutture, che egli riconosce come unico modo di possibile e non dannosa coesistenza.

La vita moderna, immessa negli antichi tessuti, non compromette tanto questi ultimi, ma si trova essa stessa in una posizione precaria: è l'**antico** a costituire un pericolo per il **nuovo**, e non viceversa. (E si può intendere tale proposizione sia letteralmente che metaforicamente).

Samonà, nel richiamarsi a Le Corbusier — la **mano aperta** collocata « come omaggio al maestro » sul terrazzo del progetto di concorso è veramente significativa — vuol sottolineare il carattere **figurativo** e simbolico che il centro storico assume proprio nei confronti della città contemporanea.

« Il progetto per il centro storico — scrive Samonà,²⁰ — diviene un fatto del tutto autonomo dalla forma totale della città e si arricchisce di contenuti specifici che mirano agli aspetti creativi e soltanto ad essi. Il progetto diviene così anche una tesi di dibattito culturale inserita in un processo dialettico, fra conservazione e creazione. In esso l'edilizia antica viene impegnata come espressione altamente figurativa dei valori spaziali della compiutezza di un passato in cui tutto si è veramente compiuto, con il quale la truculenta vitalità di questo presente non può aver alcun rapporto, almeno figurativo ». Tale impostazione deve sfociare in « soluzioni architettoniche aperte, rispettose delle edificazioni preesistenti, quasi levitate sul tessuto attorno. Una espressione figurativa legata alla classicità dei lavori simbolici che l'edificio rappresenterà come oggetto della contemplazione umana nell'insieme dell'antico centro e non come soggetto per i suoi contingenti contenuti ».²¹

Si può riconoscere anche nel progetto Samonà il ten-

tativo di accordare fra loro due opposti: da un lato il caos quotidiano, la relatività del contingente, dall'altro il bisogno di una immagine simbolica, di una rappresentazione almeno (dato che non ne è concessa la realizzazione), di valori permanenti.

Come per il progetto Quaroni — ma in un altro contesto linguistico e, di conseguenza, con altri contenuti — anche per la proposta dei Samonà si può parlare di un tentativo di integrazione fra **ordine** e **disordine**. Con altri contenuti, si è detto; e si potrebbe aggiungere con altri riferimenti culturali. Se il progetto Quaroni ha le sue più lontane premesse nell'Espressionismo di un Poelzig o nel progetto di Mies per una casa alta sulla Friedrichstrasse a Berlino (1922), quello di Samonà ha un lontano precedente nel **Musée de la Ville et de l'Etat** a Parigi, di Le Corbusier (1935). Il progetto Samonà, infatti, ha come obbiettivo quello di ristabilire un contatto con una realtà quotidianamente fagocitata più che veramente esperita, con la storicità della struttura urbana alienata dall'**esperienza** distratta che si ha della città, con un sistema di valori ambiguo.

Il progetto diviene quindi un atto critico che deve aiutare ad estrarre un senso dalla multiforme struttura del centro storico. Come molti altri progetti presentati al concorso, ma in misura maggiore di ogni altro, esso è una sorta di sondaggio, di esperimento coraggioso, di ricerca critica concretata in immagine, il cui tema è l'invenzione di un nuovo codice di lettura delle presenze storiche intese come unitaria struttura. Per questo il progetto sembra ricorrere ad una sottile ironia per sostanziare i propri valori linguistici: la trama aerea dei sostegni in ferro, la dosata variabilità della volumetria, l'inversione paradossale delle funzioni fra pesi e sostegni, sono tutti espedienti per sovrapporre in trasparenza la trama del nuovo edificio al tessuto antico, ma anche per permettere di leggere contemporaneamente i valori storici e le moderne proposizioni. L'ironia è nello scoperto gioco di questo sistema di trasparenze: un gioco nel quale i

73, 74, 75, 76 Pianta a quota + 3,60 e + 12,90. Veduta prospettica e spaccato prospettico del progetto di Luigi Pellegrin e Ciro Cicconcelli (Collaboratori: Paolo Bettini, Giorgio Carini, Carlo Cesana, Piero Daneo, Marta Daretti, Andrea Simoncelli).

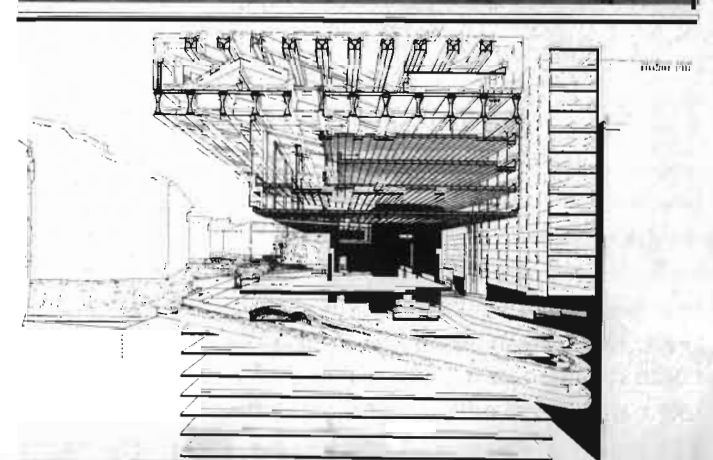
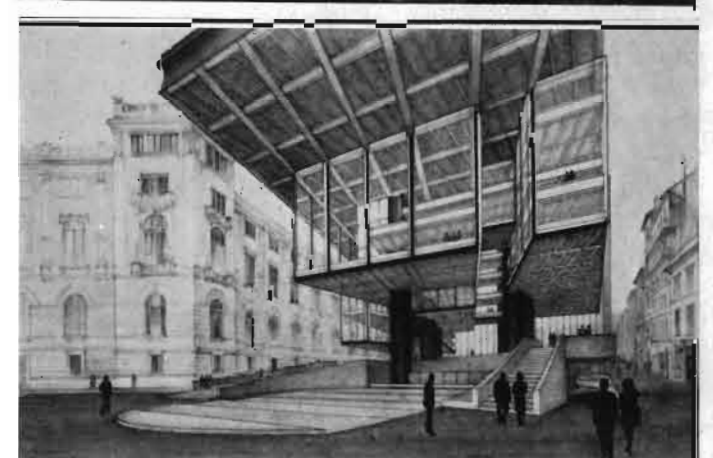
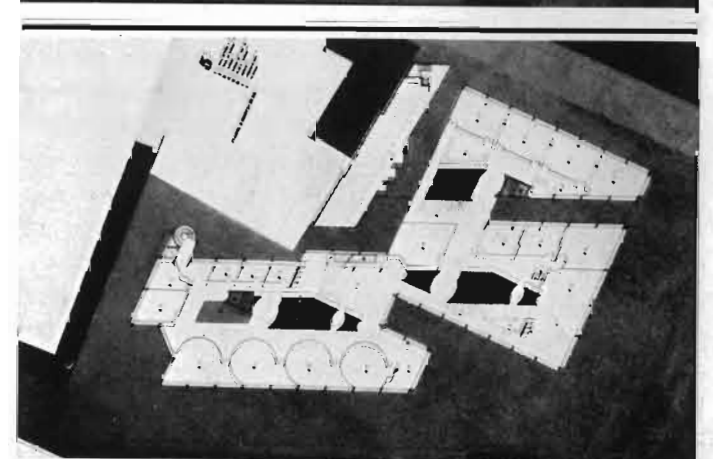
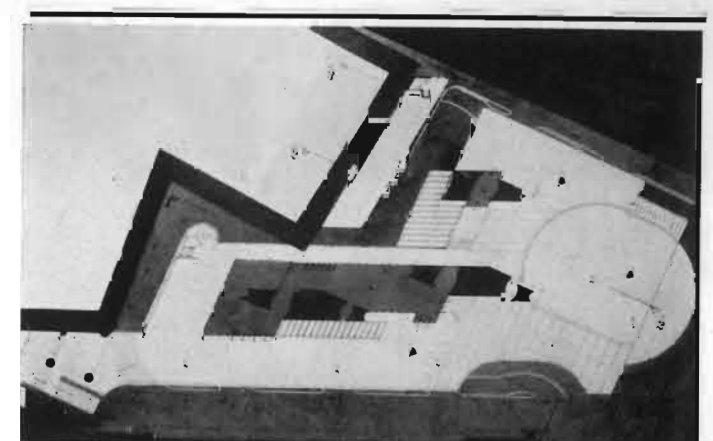
due protagonisti — centro storico e nuovo intervento — colloquiano impersonando ognuno la propria parte fino in fondo, come a voler dimostrare le possibilità di incontro dell'architettura moderna con la storia, solo qualora venga compiuto un profondo scavo critico all'interno del processo configurativo dell'oggetto.²²

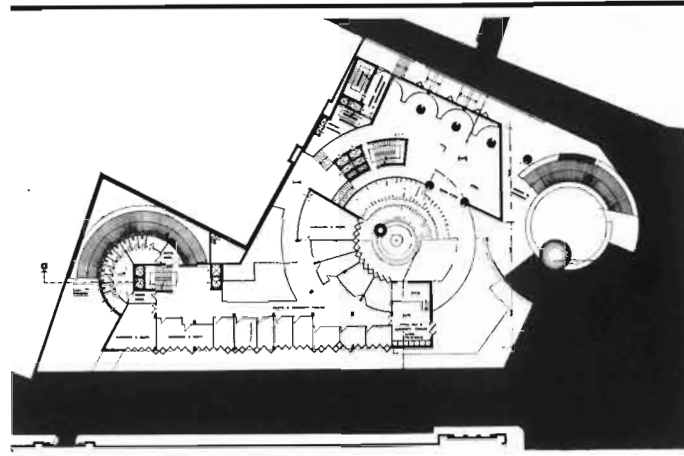
La dinamica dei volumi che si scaglionano secondo leggi complesse su direttrici rigorosamente prefissate, fissa l'antitesi relativa alla tesi enunciata dall'aereo tessuto dei sostegni: il valore delle forme in continua metamorfosi, slittate l'una rispetto all'altra ma sapientemente incernierate fra loro, mutevoli e allusive, specie quando esse lasciano trasparire la particolarità delle funzioni, è nel dominio dello squilibrio, della mobilità, della variabilità.

L'accentuazione del **disordine** conduce, nel progetto Samonà, ad un **ordine** nuovo, ad una monumentalità tanto più efficace quanto più i valori di permanenza e di organicità non vengono esibiti allo stato puro, non vengono **nominati** dal progetto: essi vengono raggiunti tramite un complesso percorso che parte dalla enunciazione di tutte le componenti del teorema da dimostrare, e giunge ad una sintesi solo dopo una loro complessa verifica.

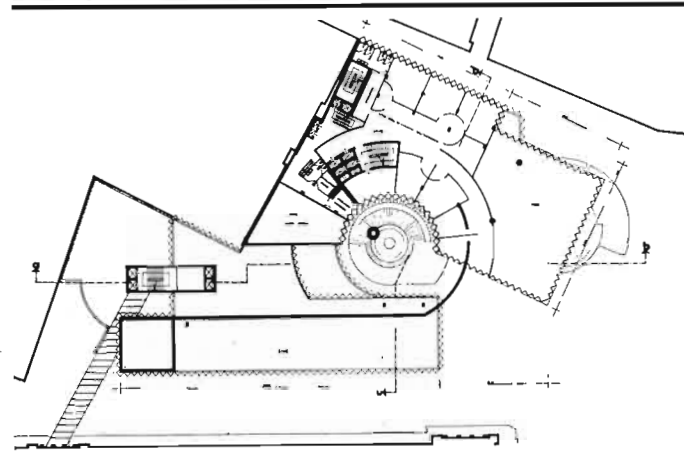
Rispetto al progetto di Quaroni, si può dire che quello dei Samonà penetra con più profondità critica — anche se con minore immediatezza espressiva — nella drammatica condizione del movimento moderno: anch'esso rifiuta la parzializzazione degli opposti (forma o immagine, ordine o disordine, struttura o articolazione, rumore o silenzio), ma a favore di un equilibrio memore della lezione dell'ultimo Le Corbusier, criticamente e analiticamente ripercorsa.

Vicino all'impostazione del progetto Samonà è l'organismo progettato da Luigi Pellegrin e Ciro Cicconcelli. In luogo della fitta trama dei sostegni troviamo qui un percorso variato che prolunga all'interno del-

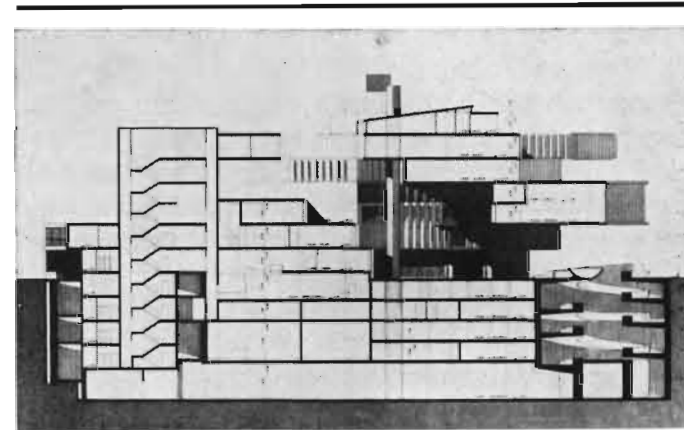




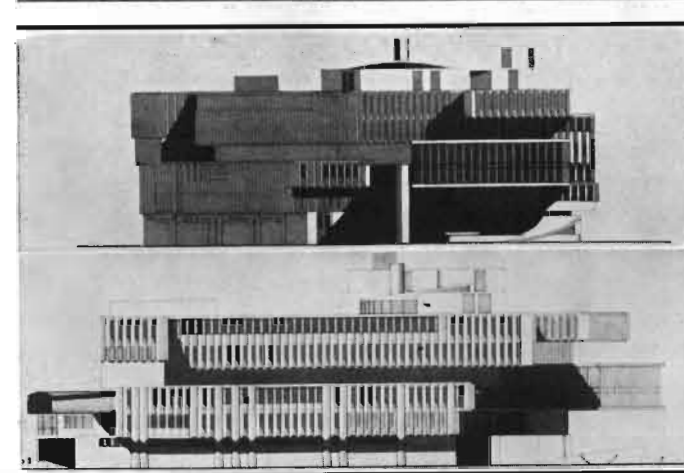
77



78



79



80

l'edificio lo spazio della piazza, e invece di una moltiplicazione di vettori, nelle volumetrie aggettanti, una solida definizione geometrica rigorosamente ancorata al supporto strutturale.

Un « progetto professionale » definisce Pellegrin questo suo **ex-tempore** nel quale è da leggere nient'altro che l'enunciazione di un'idea allo stato puro. Ci sarebbe da fare, a questo punto, un lungo discorso che dovrebbe investire l'intera figura di Pellegrin architetto, ma non è questo il luogo per farlo. Si può solo accennare al fatto che proprio uno dei pochi architetti dell'ambiente romano che negli anni '50 viveva un impegno progettuale tutto calato nel ripercorrimiento critico del curriculum linguistico wrightiano, mostri oggi una crisi di fiducia nelle possibilità catartiche della forma, e senta il bisogno di ancorarsi — come dimostra anche questo suo pregevole abbozzo di progetto — a motivazioni estranee al processo vero e proprio di configurazione.

Ancora come semplice idea va letto il progetto presentato da Fabrizio Cocchia e Vittoria Girardi, i quali, partiti da un'interessante tentativo di svuotamento dell'organismo tramite un complesso digradare dei volumi verso una piazza interna semicircolare, non hanno saputo subordinare ad esso l'organizzazione dei volumi e la loro impaginazione.

Sempre nel quadro di una ricerca di un equilibrio tra valori permanenti e mobilità della forma, si situano altri due progetti, fra loro molto distanti per profondità culturale ed impegno professionale: quello del gruppo Passarelli,²³ e quello del gruppo Aymonino.²⁴

Il primo dei due progetti è un ulteriore esempio di quel professionismo ad alto livello, pronto ad assorbire ogni istanza valida scaturita dal dibattito culturale per tradurlo in realistiche « cose », cui ci ha abituati la produzione dello studio Passarelli. Per chi, come noi, non crede nei grandi valori che si sono voluti vedere nell'edificio di via Romagna a Roma, questo nuovo progetto conferma l'idea che le ultime ar-

chitetture di questo studio avevano dato circa i meriti e i demeriti del suo **standard** progettuale: da un lato un abile e spregiudicato approccio ai temi meno caduchi del momento, dall'altro l'arresto della ricerca alle soglie dei problemi, quando questi si fanno troppo complessi.

Lo **sperimentalismo** moderato dei Passarelli dà buona prova di sé, nel progetto in questione, nell'impostazione della vasta piattaforma sopraelevata e pedonale che crea un'**isola parlamentare** al di sotto della quale trovano posto parcheggi e svincoli viari. L'idea di far galleggiare su questo **piatto** sollevato il palazzo del Parlamento, alcuni edifici adiacenti, palazzo Chigi e il nuovo intervento, ci sembra una soluzione assai interessante anche per ciò che riguarda la ridefinizione e la rimodellazione del settore urbano come definita ed assestata forma ambientale. Dove non seguiamo più il metodo adottato è nell'indifferenza che l'edificio di progetto mostra nei confronti di palazzo Basile e del tessuto del Campo Marzio.

Il semicerchio in cui sono localizzati gli ambienti individuali di lavoro e le salette dei deputati si ritrae, infatti, dinanzi alla spinta dell'angolo destro del palazzo Basile, mentre la cascata dei volumi stretti fra questo emiciclo e l'altro, più piccolo e meno giustificato nella sua forma, che si apre su via della Missione, traduce in un **idioletto** contemporaneo la trama dell'antica struttura urbana.

È questa indifferenza nei confronti della storicità dei siti urbani che pensiamo sia la nota più carente del progetto Passarelli, ancor più degli altri squilibri presenti nella loro proposta: la mancata integrazione dei vari moduli geometrici tra loro, o la ridondante volumetria dei corpi centrali, determinata dall'accettazione delle quantità richieste dal bando di concorso.

Il progetto del gruppo Aymonino, al contrario, va considerato, insieme a quello di Samonà, come uno dei più criticamente impostati, tanto da divenire esemplificazione di un ragionamento fatto in sede di storia urbana.

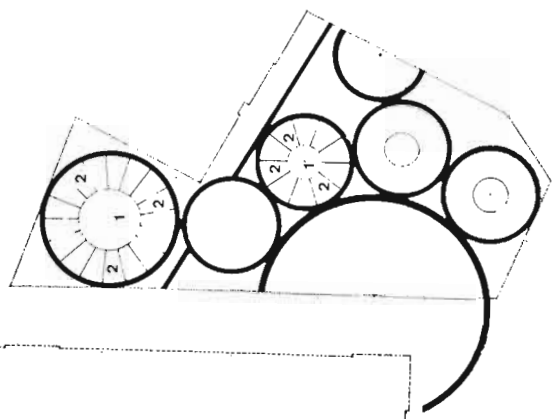
Aymonino riconosce con esattezza il problema posto dal sito: la piazza del Parlamento è vista come potenziale **ambiente** in se chiuso, ma tale definizione formale viene fatta dipendere dalle qualità configuratrici del nuovo intervento.

« È nostra convinzione — scrivono i progettisti,²⁵ — che non si possa parlare di "centro storico" in modo acritico. Il centro storico è divenuto "l'ambiente" come categoria, di cui si è venuto precisando in questi anni solo uno dei due termini del problema: quello conservativo e, raramente, di restauro. L'ambiente non esiste in sé, esistono invece, come strumenti di analisi e premesse di un giudizio, la storia dell'architettura e la scienza urbana... In questo senso il centro storico va progettato nel suo insieme, nella sua forma giudicata al livello della città contemporanea. Sotto tale profilo il problema dell'inserimento non esiste. Esiste il problema di organismi architettonici e di settori urbani compiuti formalmente o no ».

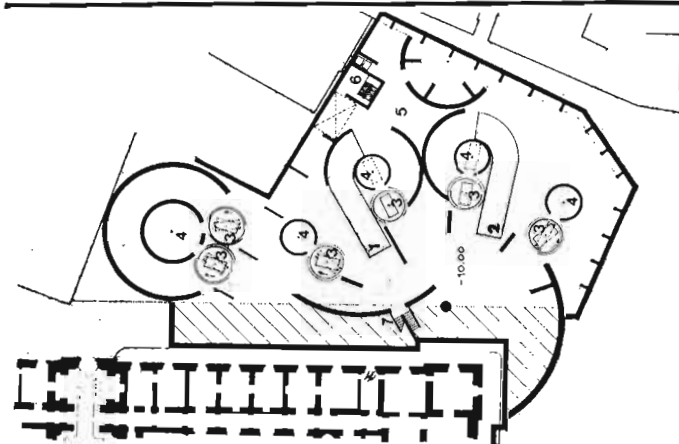
Partendo da queste premesse più che condivisibili, il progetto si pone il problema di strutturarsi come « sistemazione urbana » in senso proprio. Una complessa trama di percorsi pedonali e meccanizzati si articola a differenti livelli, riducendo lo strappo del tessuto urbano e il **vuoto** creato dal Basile con uno spazio dominato da un calcolato imprevisto, da molteplici e polivalenti terrazze percorribili, da un polifonico avvicinarsi di volumi astratti e percorsi in piano e ascendenti. Tema che si lega ad una critica al programma imposto dal bando di concorso, dato che per realizzarlo il progetto prevede la dislocazione di molte funzioni di servizio e di rappresentanza nel tessuto circostante opportunamente restaurato.

Il riferimento, fatto dai progettisti nella loro relazione, agli spazi terrazzati dei giardini romani barocchi ha un significato preciso. Come i giardini di palazzo Colonna o di palazzo Borghese, nel progetto del gruppo Aymonino il succedersi dei giardini e dei percorsi coperti, l'improvviso aprirsi di questi ultimi a ricostruire l'unità fra edifici ed ambienti preesistenti, il mol-

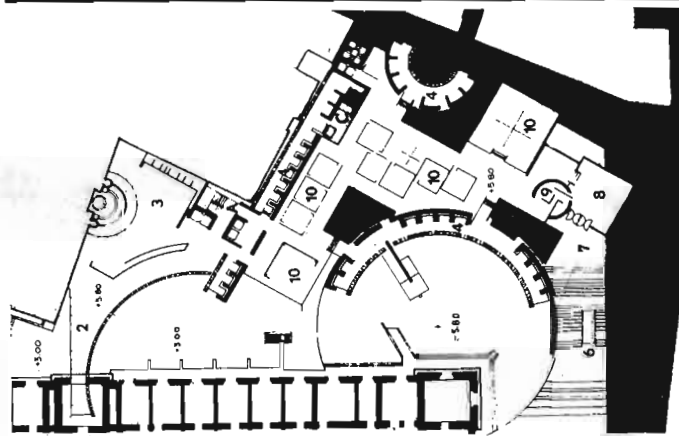
81



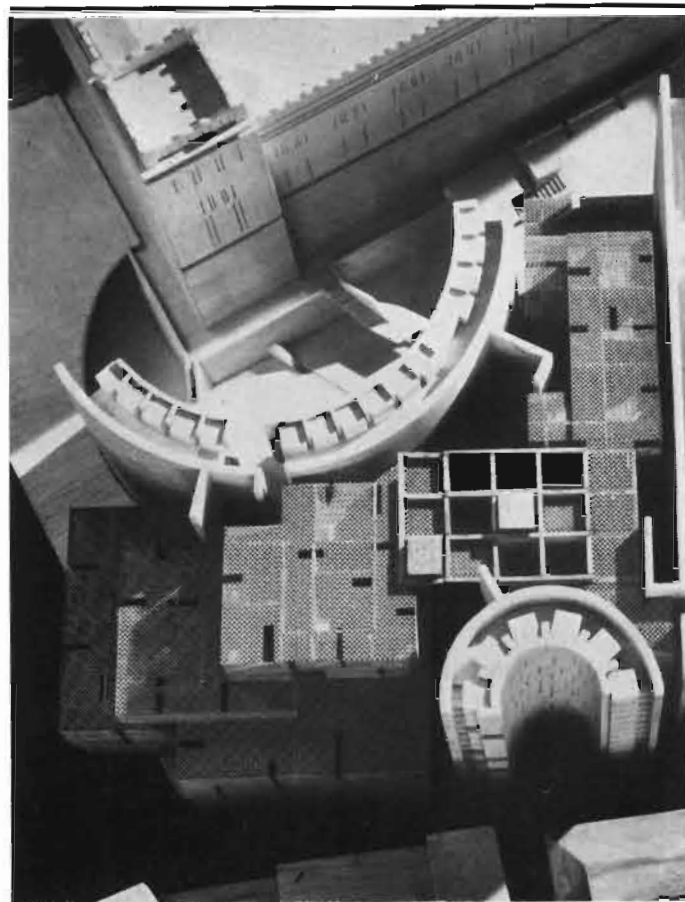
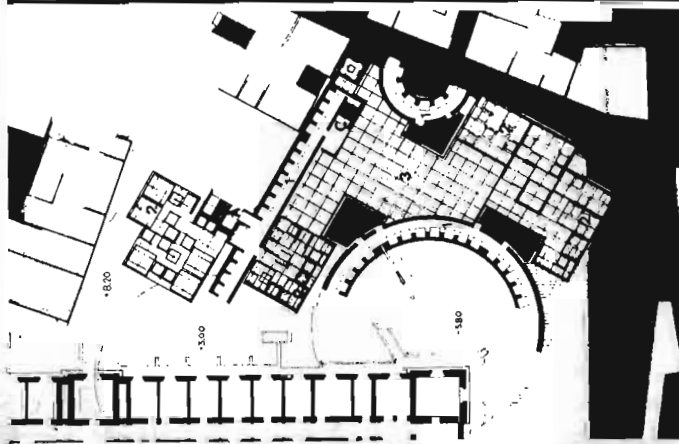
82



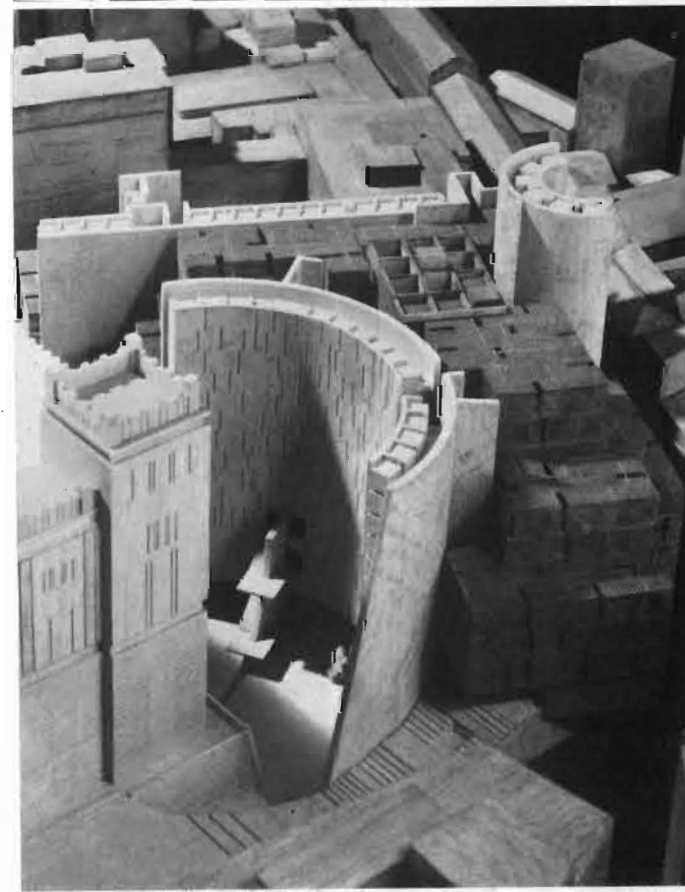
83



84



85



86

81-86 Gruppo Passarelli, Pianta delle fondazioni e parcheggi, dei parcheggi meccanizzati, del livello delle sale di ricevimento e del piano tipo, e due vedute del plastico.

87, 88 Gruppo Aymonino, Schizzi preparatori.

tiplicarsi delle visuali, le variate relazioni dei percorsi con i volumi emergenti, tendono a creare un **divertissement** urbano, uno spazio di vita **en plein air**, al limite un gioco architettonico.

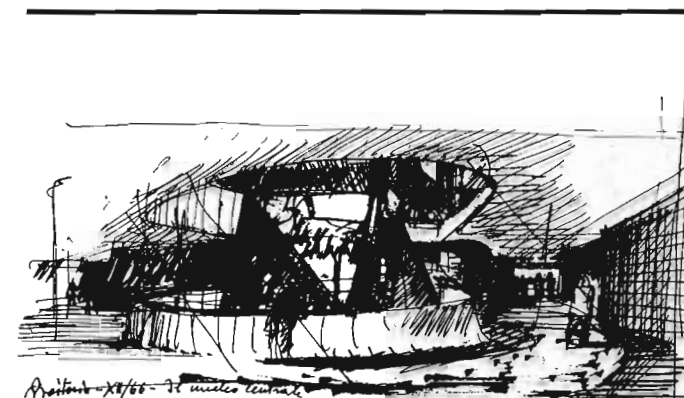
Argan, nel corso del recente convegno dell'A.I.C.A., a Rimini (settembre '67), si chiedeva se un **comico urbano** fosse rinvenibile al di fuori dell'interpretazione che il cinema dà della città.

Il progetto del gruppo Aymonino sembra dare una risposta a questa domanda. Il volume prismatico a pianta triangolare intersecato dai corpi cilindrici superiori, il compenetrarsi dei volumi cilindrici con gli spazi avvolgenti in cui essi si inseriscono, il continuo mutare delle leggi geometriche generatrici, lo slittare delle forme in opposizione fra loro, sono gli elementi di un discorso volutamente **divertente**. L'equivoco in cui cadono tante esperienze scandinave — citiamo per tutte il centro di Farsta — di creare a freddo, cioè, la varietà dell'esperienza urbana, è evitato sia dall'accentuazione del carattere di sistemazione scultorea e percorribile dell'organismo, che dalla sua polivalenza funzionale.

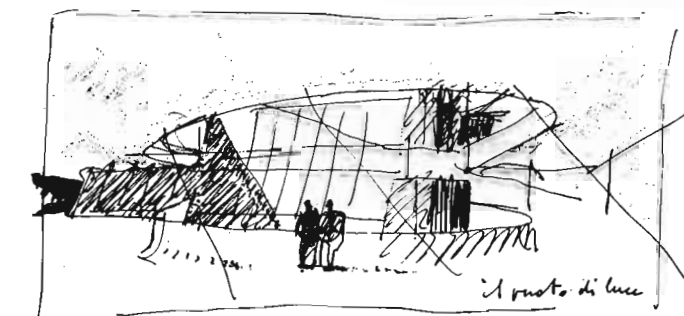
Rimane un dubbio sulle specifiche forme scelte per ottenere tali risultati: lo scarso controllo delle forme emergenti ci fa chiedere se per caso l'eliminazione di tutti o quasi gli edifici di questa « sistemazione », non gioverebbe molto alla chiarezza della proposta. (Con la qual cosa rimandiamo di nuovo alle incongruenze del bando di concorso).

Abbiamo altrove parlato di **espressionismo moderato** a proposito delle opere di Aymonino.²⁶ Nel progetto in questione l'espressionismo si muta in gioco. A questo punto non possiamo che proporre la domanda che scaturisce da questo contrasto ai progettisti stessi: la risposta l'attendiamo dalle loro future opere.

Nell'ambito di un espressionismo paradossale si situa invece il progetto di Claudio Dall'Olio: anche se non voluti, i riferimenti alle opere più esasperate di un Poelzig si fanno evidenti nelle sovrapposte imma-



87



88

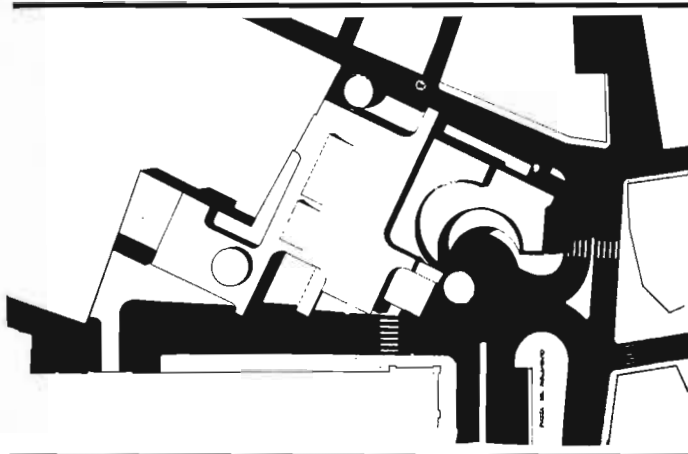
89, 90, 91, 92 Cl. Dall'Olio, piante a quota + 8,95 (ristorante e sale di ricevimento), e delle sale di consultazione, prospetto su via della Missione, veduta dall'alto del plastico.

gini che pullulano in esso. È un caso, forse, questo del progetto di Dall'Olio, in cui più che parlare un linguaggio l'architetto è **parlato da esso**. O, meglio, è parlato da **essi**: dato che la commistione linguistico-tecnologica è la matrice di questa ricerca. Eppure Dall'Olio non sembra eccessivamente interessato alle poetiche espressioniste: visti tutti insieme i suoi ultimi progetti documentano una crisi personale che si esprime attraverso dei saggi in linguaggi diversi. Nessuna meraviglia, quindi, che il linguaggio sfugga a chi lo usa, che prenda a parlare autonomamente.²⁷ Ci sembra anche importante, a proposito del progetto Dall'Olio, osservare che le deformazioni dei suoi volumi, la combinazione bizantineggiante dei corpi cilindrici centrali, il parodistico succedersi delle finestre in materiale plastico si appoggiano ad una struttura tecnologica da cui tutti questi elementi attendono un controllo che, al contrario, non si trasmette alla struttura formale. La tecnologia, per Dall'Olio come per il progetto di Franco Palpacelli, indica dimensioni di estrema apertura formale, ma si disperde, subito dopo, in un'ambigua arbitrarietà.

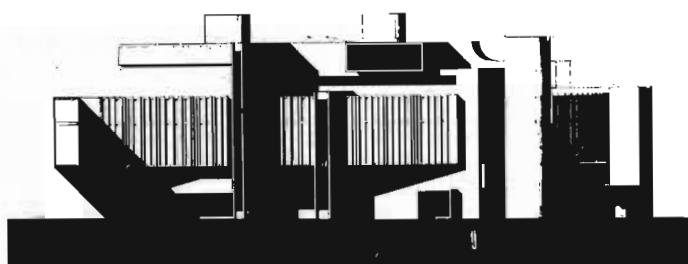
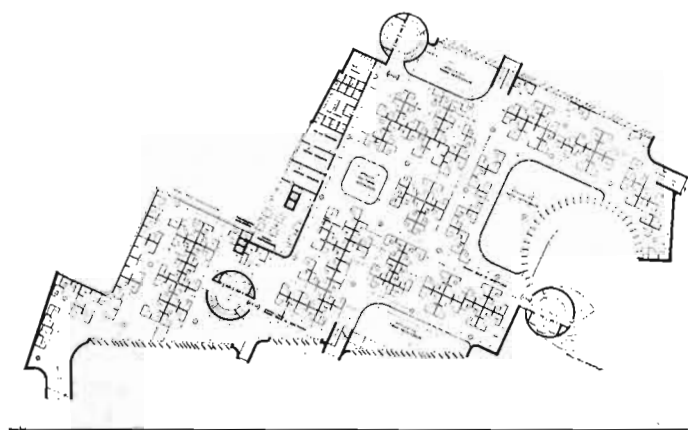
Il problema del controllo dell'immagine ci introduce ad uno dei progetti che si è esplicitamente posto all'interno di un sistema di controllo indiretto del processo di progettazione: quello del gruppo Portoghesi.²⁸

Ciò è tanto più significativo quanto più questo progetto si allontana dalla pura enunciazione delle proprie leggi formali. Da tempo, del resto, Portoghesi va teorizzando la necessità di una rigorosa struttura programmata di tipo geometrico, al cui interno sia possibile recuperare l'irrazionalità e la sensibilità alla morfologia del sito.²⁹ Nel progetto di concorso, il reticolo modulare e la spirale che genera la contrazione del volume vitreo e digradante verso l'alto, si confermano e si contestano a vicenda, come a voler dimostrare che l'unica ed autentica libertà risiede nel rigore con cui ne vengono fissati i limiti. (Uguale discorso può essere fatto per gli **strappi** che le pareti

93-98 Franco Palpacelli (collab.: ing. Sergio Musmeci), Pianta a quota + 2,50 e + 21,40 (piazza interna e uffici ex-presidenti), sezioni e prospetti.



99, 100, 101, 102 Roberto de Rubertis, Luciano Sapor, Letterio Savoia, Fabrizio Vescovo, Planimetria generale, pianta del terzo piano (sale di scrittura), prospetto su via della Missione e prospettiva.



esterne provocano nel volume, per la distribuzione dei tagli verticali, per l'alternarsi delle superfici vetrare alle superfici **artificiali**).

L'intero progetto appare estremamente studiato per tutto ciò che riguarda la successione delle immagini nei possibili percorsi dell'osservatore, in stretta relazione alle immagini degli ambienti in cui il nuovo edificio si immerge.

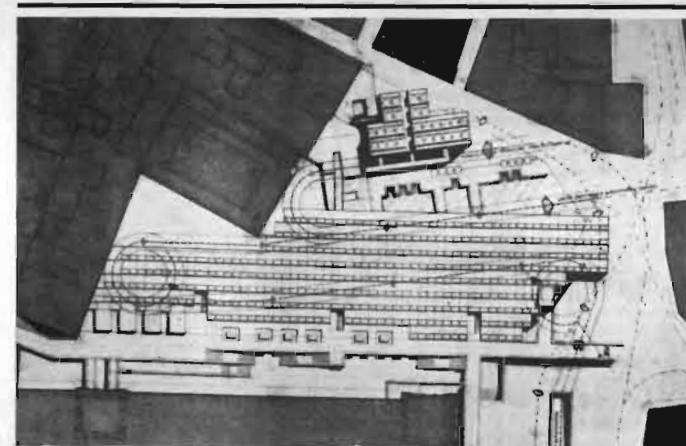
Ciò che vien fatto di chiedersi è come mai non si sia posta uguale attenzione alla configurazione dell'organismo nella complessità del suo programma: rimane cioè il dubbio che il controllo geometrico elaborato dal gruppo Portoghesi sia solo un pretesto per avvalorare una **maniera** indipendentemente accolta, e per superare la quale sarebbe stato opportuno riconsiderare l'intero problema della struttura architettonica come non smembrabile sistema.

Per ora il progetto Portoghesi conferma scelte stilistiche certo controllate ma ambiguamente formate: l'ondeggiamento fra razionalità e irrazionalità — accentuato dal mendelshonismo di alcune modulazioni — si stempera nella ridondanza delle immagini e dei riferimenti, e nell'abilità delle combinazioni sintattiche.

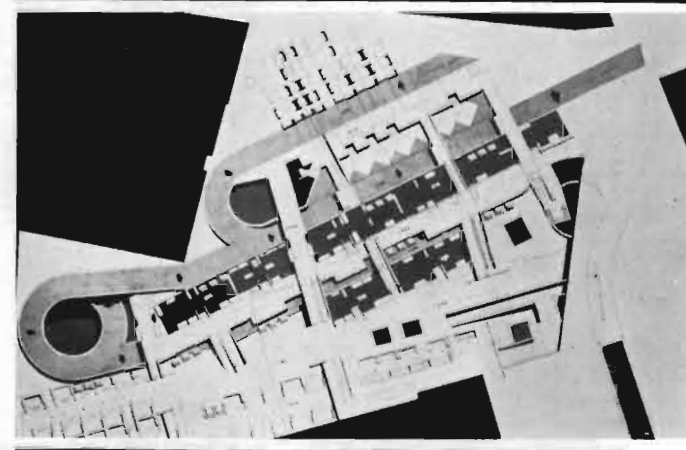
Tutti i progetti finora esaminati — a parte, forse, quello del gruppo Aymonino — non contestano radicalmente la situazione urbana nella quale essi si immettono. La criticano, ne forzano le dimensioni, ne rimodellano la struttura anche, ma lo spazio urbano è per essi ancora un parametro valido come tale.

Altri progetti, invece, danno per scontato l'annullamento del concetto di spazio nella città contemporanea; ed è interessante notare che tale negazione passa attraverso un'esaltazione delle **cose**: nel caso specifico delle **cose** tecnologiche nel più ampio senso del termine.

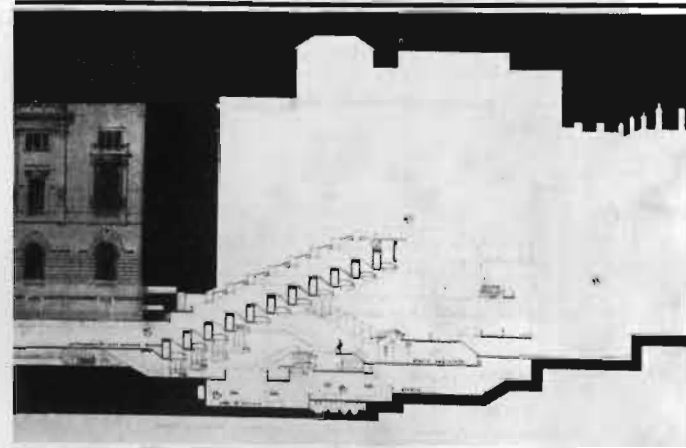
La tendenza a coinvolgere nell'architettura la disintegrazione dello spazio proprio della città attuale può



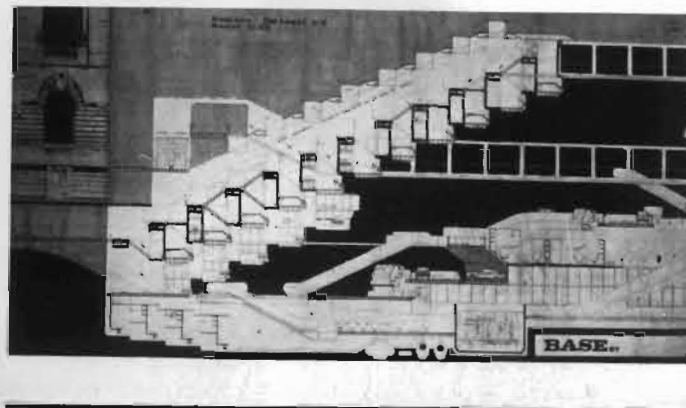
103



104



105



106

103-106 Gruppo Cappai, Planimetria generale, pianta al livello degli spazi comuni, sezioni.

anche arrivare all'eccesso. Può proporre una relazione architettura-città basata sulla distruzione dei due termini dell'equazione: ma non per approdare ad una nuova struttura, bensì per annullare il concetto stesso di struttura.

Siamo nell'ambito di una esasperazione della poetica del frammento; al limite ci si avvicina, con questi progetti, all'identificazione del rumore più assordante con il puro silenzio, del più gremito pullulare di immagini con il vuoto formale, dell'eccesso tecnologico con una sorta di arcaico ermetismo.

È il caso della proposta avanzata dal gruppo Cappai-Chiodini, che esplicitamente sceglie di far affondare l'intervento architettonico nella dispersione delle relazioni puramente topologiche della città attuale.

Per i giovani architetti veneziani « una nuova idea di ambiente sposta l'interesse... più sulle direzioni delle comunicazioni che sui manufatti edilizi; più sulle relazioni dinamiche che sulla visione statica ».

Dall'involucro lacerato dell'**edificio-macchina-strada** da loro sospeso su quell'informe ammasso di immagini consumate che è il **vuoto** urbano — la stessa rappresentazione **pop** del progetto è indicativa — « esplodono i servizi per la circolazione, per le comunicazioni, per gli impianti, per le innumerevoli relazioni, e si propagano in tutte le principali direzioni, sopra e sotto le strade e attraverso i muri: sorda epidermide di vuoti a basso livello d'uso e di efficienza urbana ».³⁰

Il progetto architettonico non vuole quindi costruirsi come valore permanente, preferisce piuttosto dissolversi nel flusso continuo della metamorfosi urbana, esasperandola, rendendola paradossale.

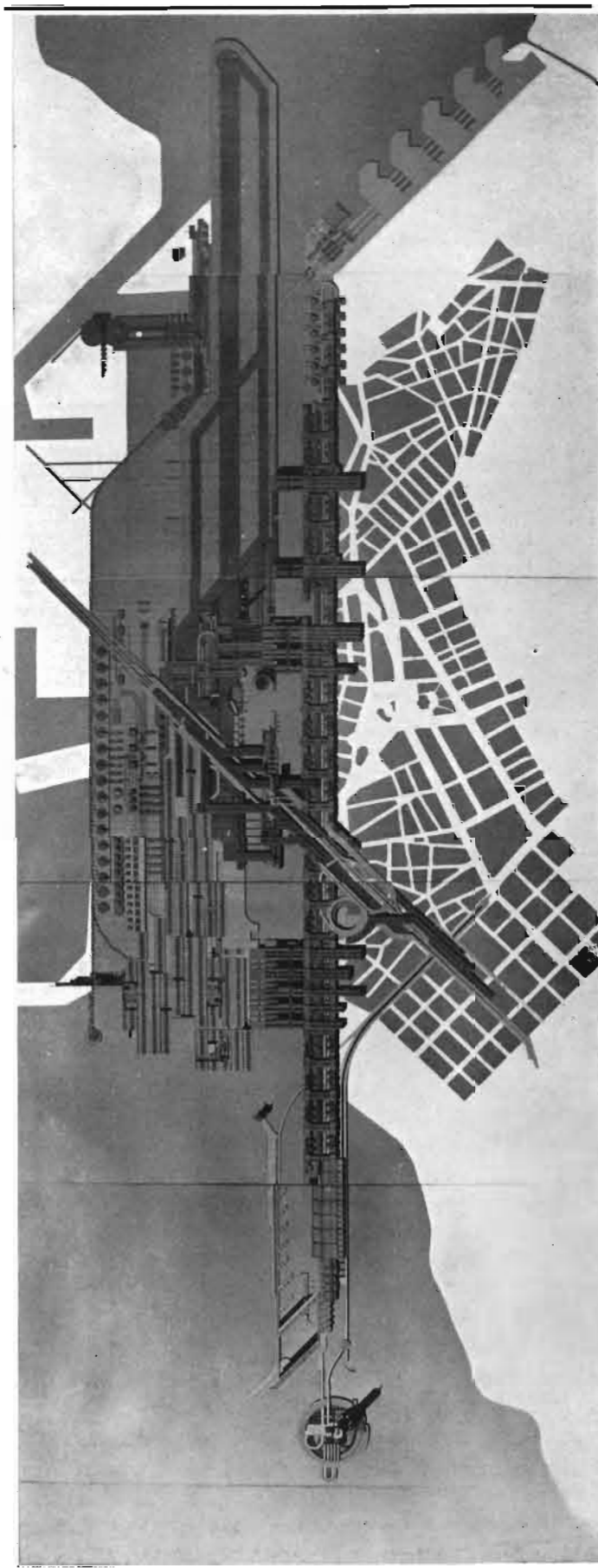
Come nei progetti del gruppo **Archigram** — sicuramente presenti ai progettisti — l'architettura diviene una specie di macchina in perpetuo movimento, o, meglio, la mimesi di quell'enorme ed informe macchina che è la città moderna. Si potrebbe affermare, per paradossale, che questo tipo di architettura, a prima vista fantascientifica, è in realtà naturalistica: il mito metropolitano, l'informalità della vita quotidiana, il

107 Gruppo Cappai, Veduta prospettica.

108 Gruppo Cappai e Antonio Foscari, Progetto per la ristrutturazione del centro di Varna in Bulgaria (Progetto di concorso).



107



108

109, 110, 111, 112 Gruppo Angeletti-Pazzaglini, Planimetria generale, pianta a quota +13,70 (incontri pubblico-deputati), prospetto su via di Campo Marzio e sezione.

gioco macchinista, i silenziosi oggetti programmati e l'orgia pop, sono la **nuova natura** da mimare. Da mimare solamente, però, non da trasformare, contestare o tradurre in valore nuovo.

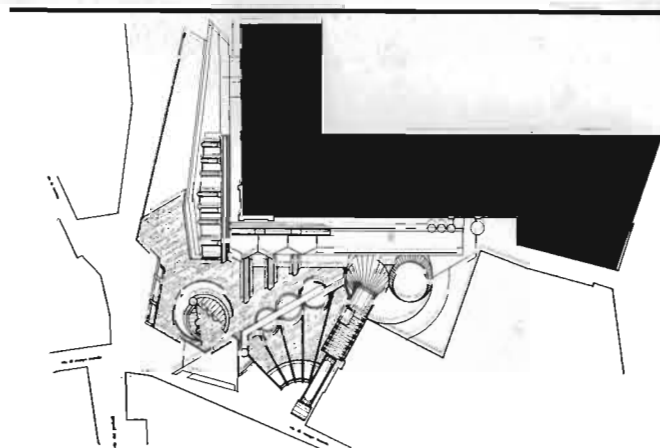
C'è anche da chiedersi perché fingere che Roma sia equiparabile a New York o a Caracas, per poi assumere nei suoi confronti un atteggiamento in fondo inibito: dato che scegliere un atteggiamento così antiarchitetonico esprime abbastanza chiaramente una notevole paura delle forze esplosive della città contemporanea. (Si fugge un mito terrificante lasciandovisi annegare masochisticamente).

Se i giovani del gruppo Cappai avevano saputo con ben altro equilibrio impostare il problema di un **town-design** aperto e configurato ad un tempo, nel loro progetto di concorso per la ristrutturazione di una porzione della città di Varna, in Bulgaria,³¹ il progetto di Paolo Angeletti e Marcello Pazzaglini sembra invece abbracciare una tematica non troppo dissimile da quella del gruppo precedente, ma senza, o con scarse, vie di uscita.

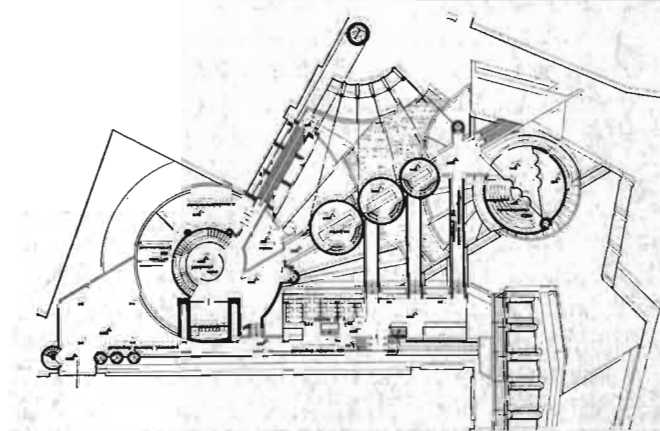
Il che meraviglia, dato che altre prove architettoniche di Angeletti lasciano intravedere un interesse per differenti problemi.³² Anche questo è sintomatico: i giovani neolaureati che escono dalle facoltà di architettura italiane non possono che registrarne tutti gli squilibri e le interne ambiguità.

Lo spirito di ricerca incontrollata, ansiosa e generosa quanto ingenua e velleitaria, non è che l'indice di una situazione di immobilismo — culturale e strutturale — da cui si cerca di uscire con una impazienza pari al peso dei processi negativi che si sentono oscuramente incombere sopra di sé.

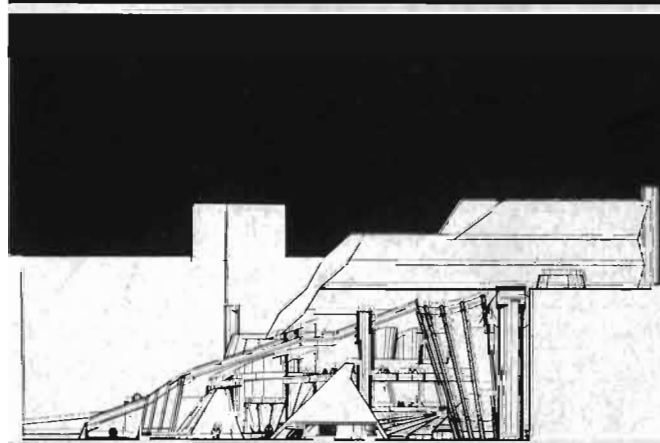
Non c'è quindi da meravigliarsi se anche nel progetto Angeletti-Pazzaglini troviamo un sincero desiderio di sconvolgere un codice linguistico esistente ricorrendo (non sappiamo quanto consciamente), ad un codice riesumato dal gran mare della tradizione moderna. Il gioco dei blocchi edilizi deformati e violentati nella loro geometricità, e ricollegati da una disarticolata



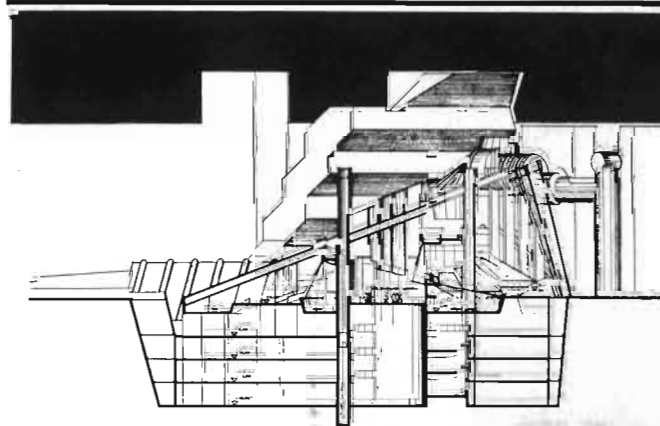
109



110

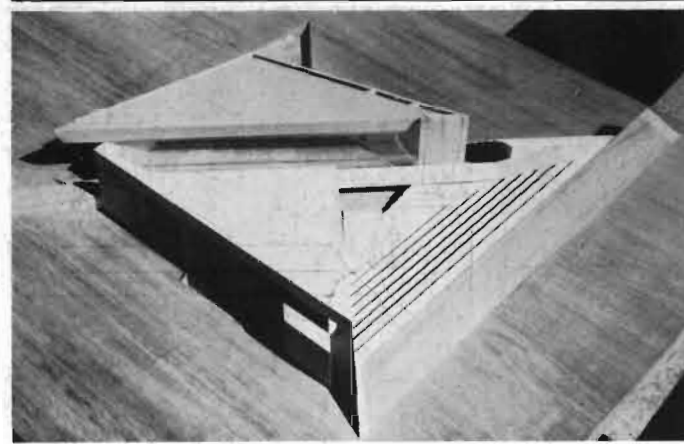
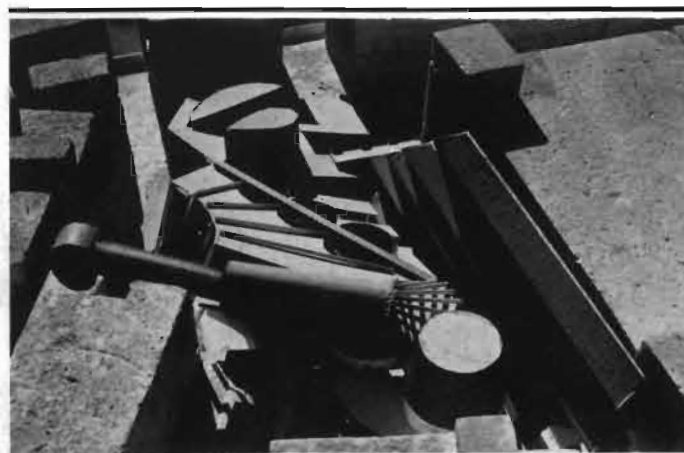


111



sezione S-S

112



trama di percorsi, allude chiaramente alla struttura, ancora una volta mimata, di un'ermetica e surreale macchina.

Le suggestioni del Costruttivismo sovietico si uniscono ad una volontà allegorica, tanto da far divenire la immagine che risulta dal pur smalzato **oggetto** formale così enfaticamente scomposto, qualcosa di assai simile alle **macchine inutili** di un Marcel Duchamp o di un Francis Picabia.

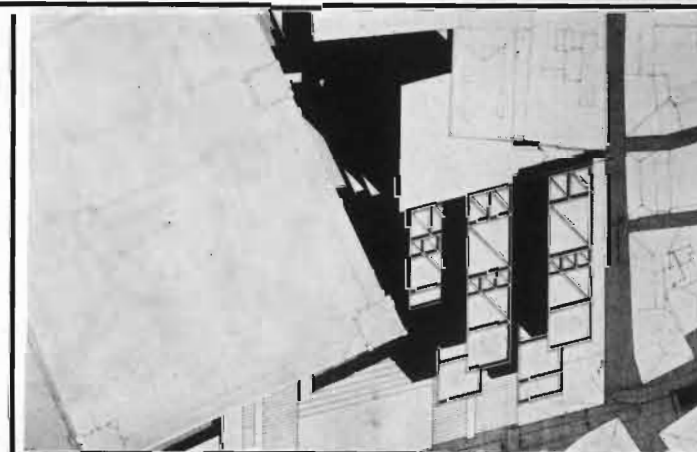
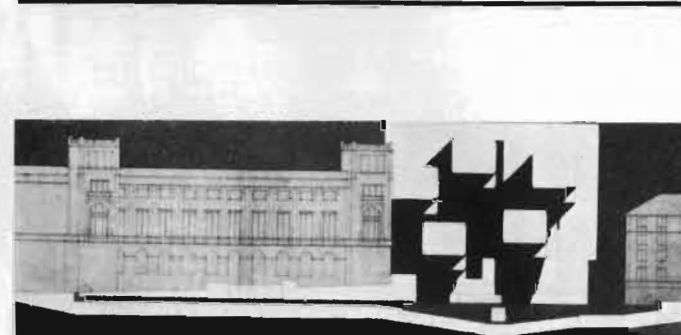
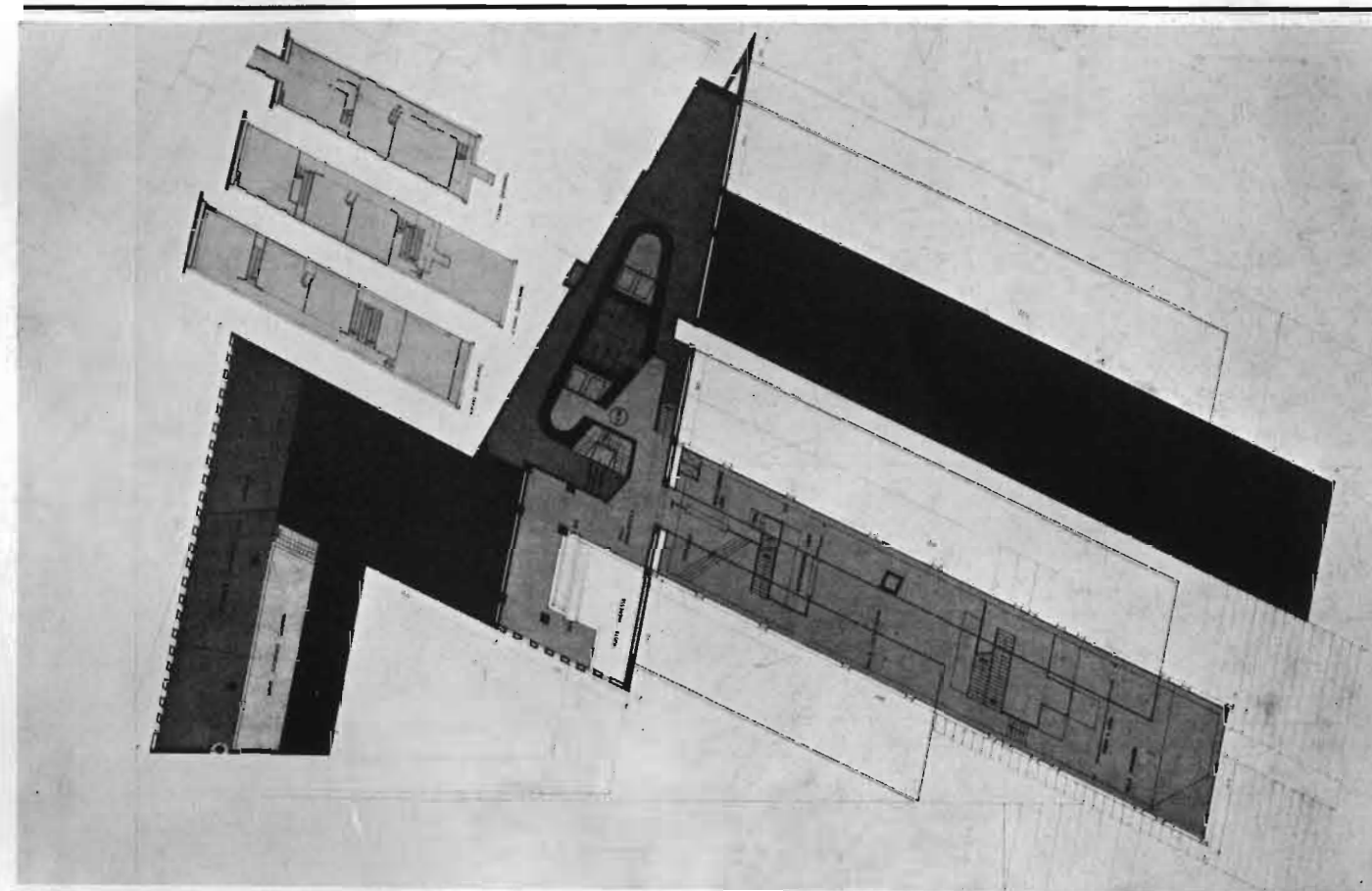
Ma **Dada** non costruiva valori, distruggeva piuttosto miti inoperanti perché incancreniti.

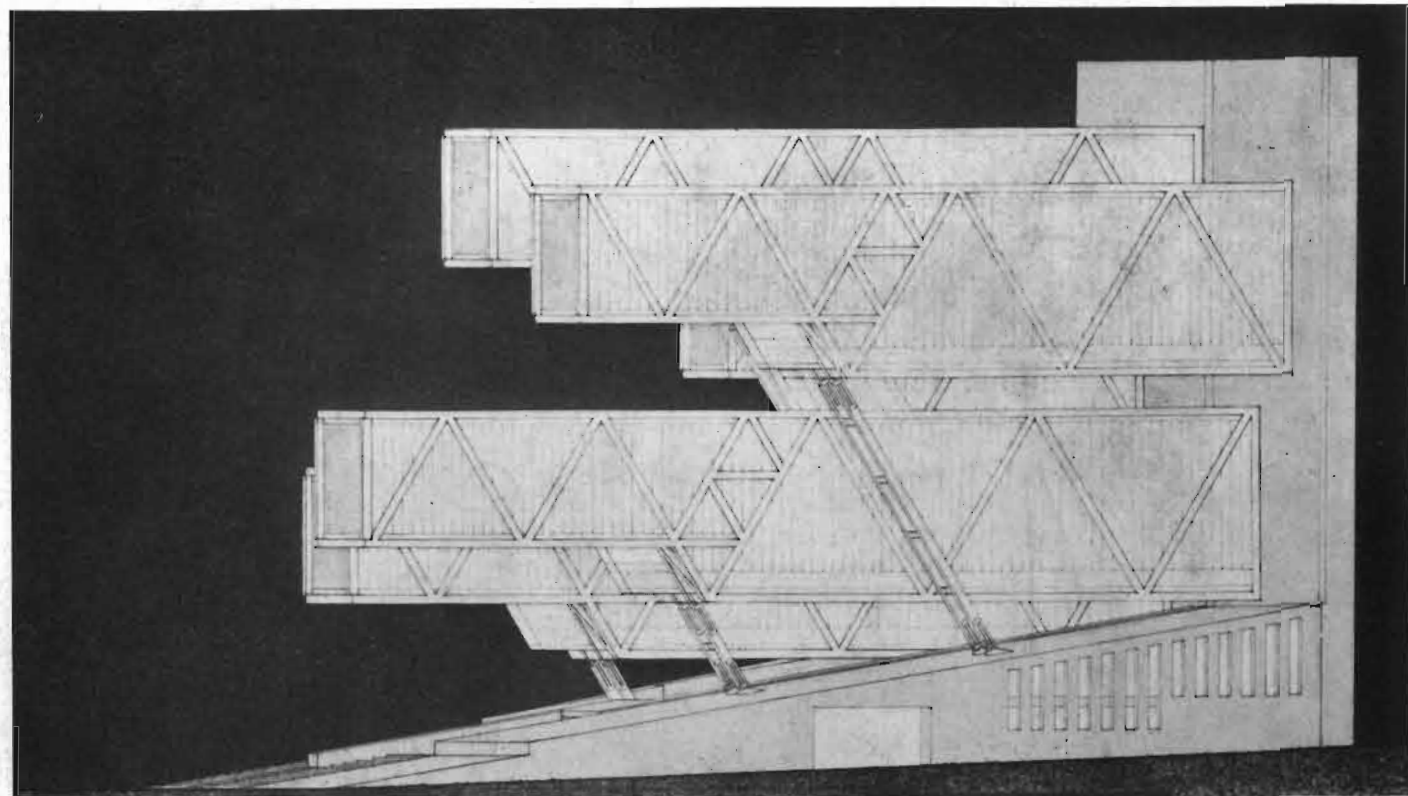
Viene così il sospetto che anche questo tipo di architettura non voglia in fondo che distruggere convenzioni, senza saper ricostruire: ma per l'architettura non è concesso un atteggiamento unicamente distruttivo.

Come si accordano, poi, le memorie **costruttivistiche** con una polemica anticostruttiva? In effetti, questo modo di cercare una forma **fin**ge la gestualità, non la adotta: e d'altronde non cade nell'equivoca illusione della possibilità di un immediato trasferimento nell'architettura di una poetica informale. Rimane una nostalgia per l'**art autre**, ma questa si esprime in una meccanica combinatoria di « pezzi », come se l'edificio fosse concepito come un'enorme macchina teatrale, pronta a danzare un caustico **ballet mécanique**.

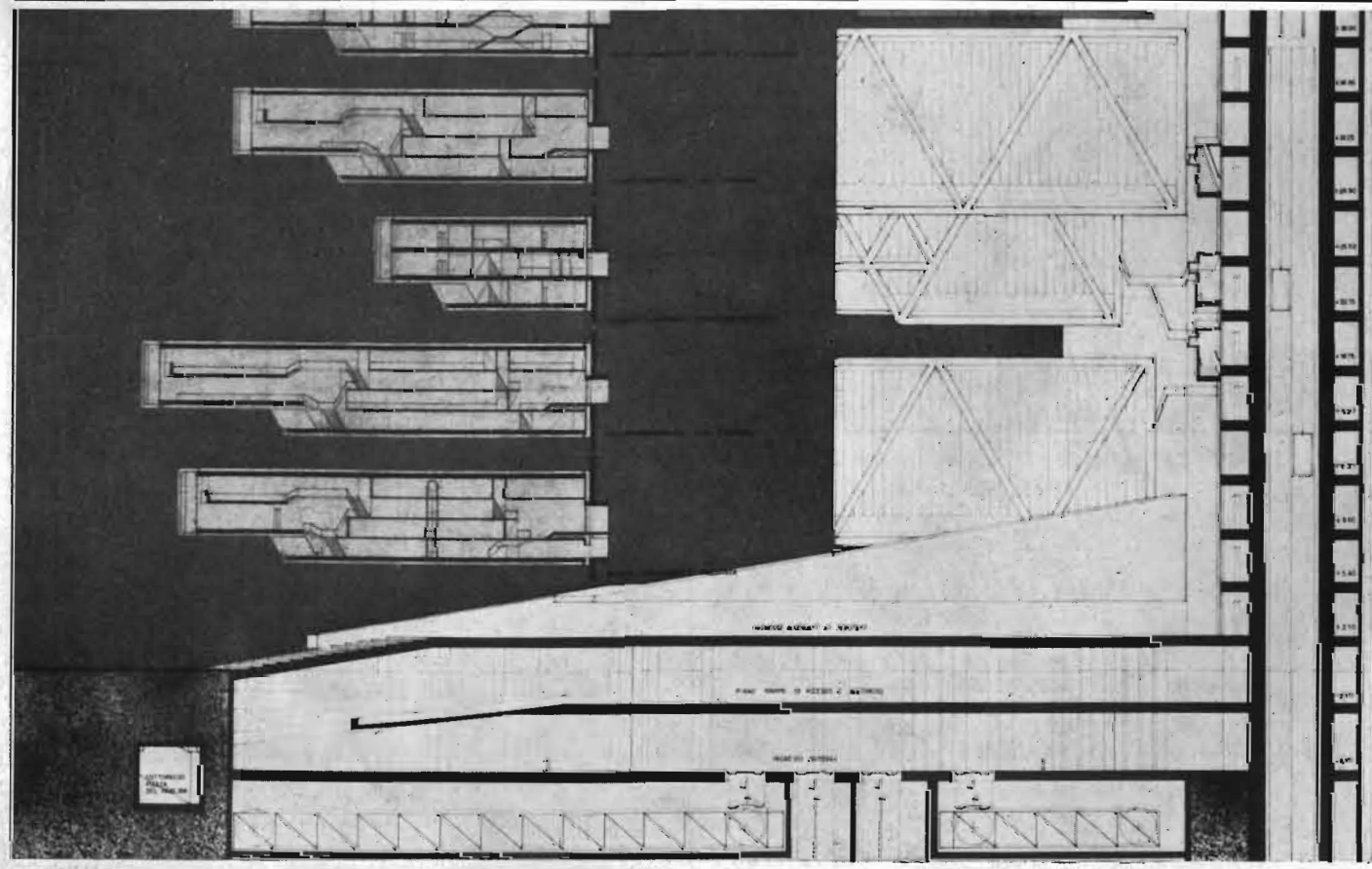
Architettura come **scena**, quindi. È questo in fondo, che anima altri due progetti di giovanissimi architetti, nei quali il riferimento al Costruttivismo sovietico è palese, e non contaminato da suggestioni ad esso antitetiche.

Le proposte del gruppo Macchi-Porta-Bonfanti,³³ e di Antonio Foscari agiscono nell'ambito di una ricerca assai meno impaziente, più radicata nella « tradizione » del movimento moderno, e con preoccupazioni rivolte quasi unicamente a salvaguardare una coerenza interna all'organismo architettonico. Pur tuttavia il fatto di dimostrare una totale disinibizione di fronte al palazzo Basile, porta i due progetti a legarsi senza compromessi ad un problema di **scala** dell'intervento

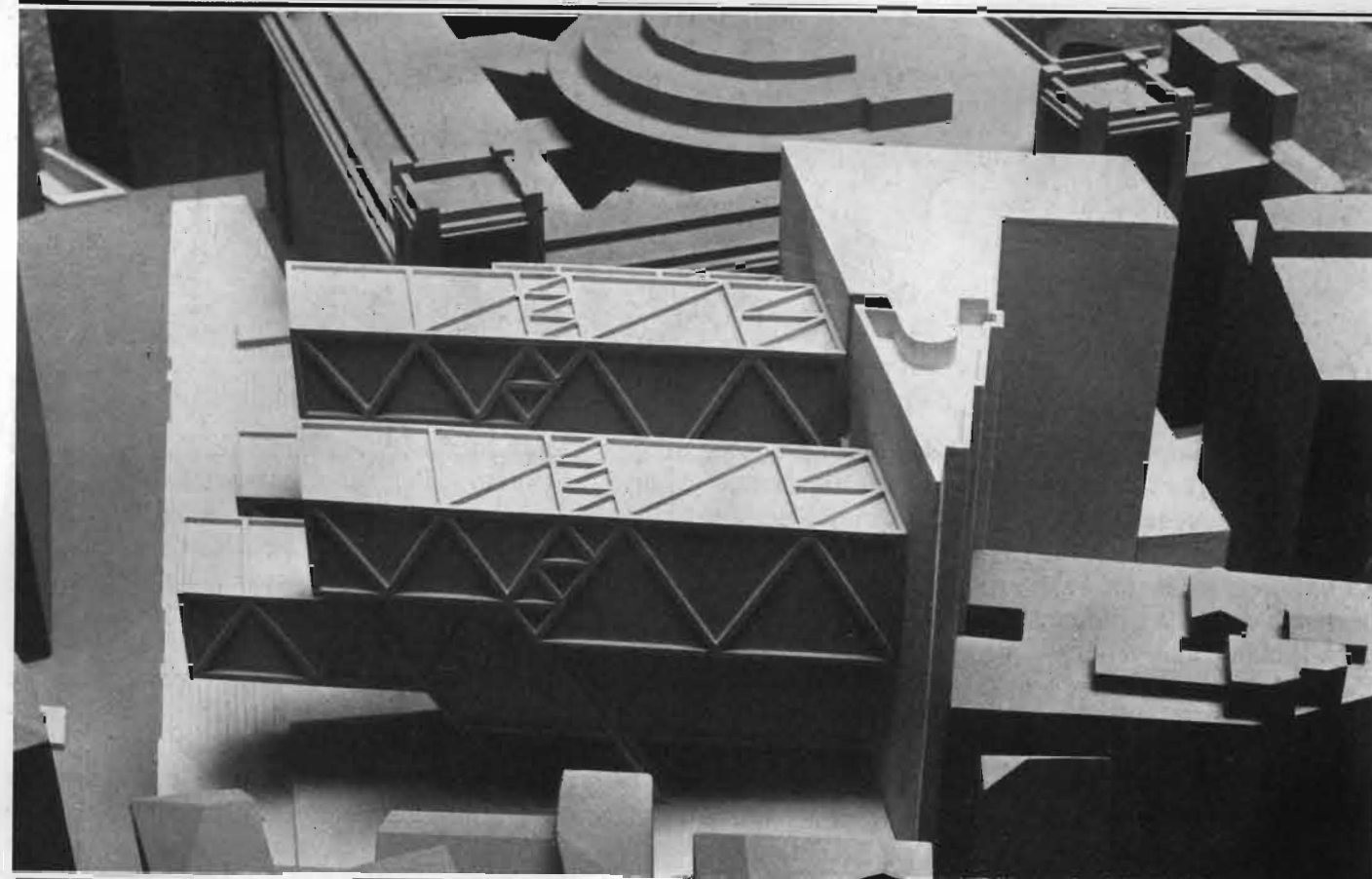




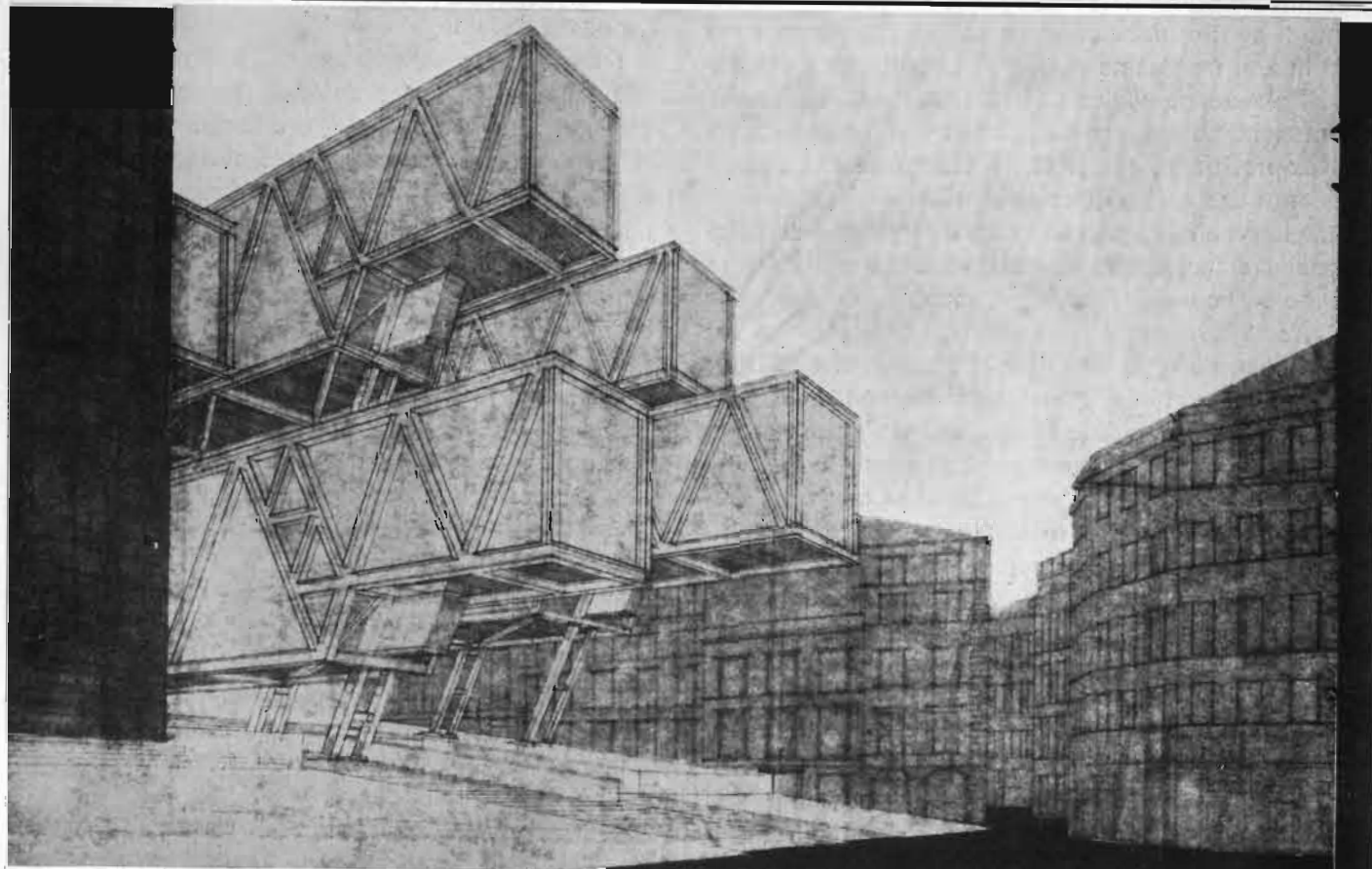
117



118



119



120

che non è facile ritrovare in molti degli altri progetti. Il progetto Porta-Bonfanti si imposta proponendosi come oggetto esclusivo nello spazio urbano, e correggendo, di conseguenza, l'ambigua relazione fra il fronte basiliano e l'incerto slargo antistante: una piastra inclinata continua e percorribile isola il palazzo Basile, lega il nuovo intervento — che spicca sul basamento della piastra stessa — allo spazio così riconfigurato e arricchito, rende dinamica ed articolata la cerniera urbana.

L'intento di far sprigionare da tale cerniera un plesso di forze energetiche, tali da investire direttamente e coinvolgere l'intero sistema cittadino, è confermato dall'innesto, in un corpo compatto e arretrato (contenente il centro elettronico, le sale di ricevimento del pubblico, il magazzino libri, il ristorante per i deputati) di cinque parallelepipedi sospesi a varie altezze (contenenti sale di scrittura, uffici vari, biblioteca, uffici ex-presidenti, ecc.), che proiettano nello spazio ambiente una carica dinamica fortemente aggressiva. I cinque parallelepipedi in vetro e ferro, che si differenziano quindi anche nei materiali dalla piastra in marmo bianco e dal nucleo compatto in cemento a vista, scaricano sulla piazza la carica energetica del corpo posteriore, in una moltiplicazione di direttrici: l'obliquità rispetto al Parlamento assume un sapore polemico. Lo spazio che si contesta è l'intero spazio cittadino: i cinque **cannoni** puntati contro di esso — sembra di ritrovare qui una memoria della **città che si difende** di Sant'Elia — la piastra che devia e riporta sul terreno la loro esplosione dinamica, il blocco compatto che si proietta, con la sua figura a cuneo, verso il Campomarzio, sono gli elementi-cardine di questa proposta che assume senza reticenze una precisa matrice linguistica.

Abbiamo accentuato i lati che ci sembrano positivi del progetto, ma non ci sfuggono le sue molte incongruenze: l'equivoco strutturalista, lo storicismo ingenuo, la convenzionalità dei dettagli, la rigidità e la scarsa articolazione degli elementi.

Il progetto di Antonio Foscari, invece, è assai più elaborato e « finito ». Pur nello stesso stato di elaborazione di massima nel quale si trova, mostra una meccanica compositiva, nel senso classico del termine, di notevole eleganza. Ma con questo riconoscimento abbiamo già indicato uno dei suoi maggiori limiti.

La ricerca formale di Foscari va valutata dal di dentro del suo ambito di interessi: anche in essa, come nel progetto dei giovani milanesi, è il tentativo di configurare un luogo architettonico la cui funzione nella città sia quella di esplodere come plesso di forze energetiche, di introdurre nella statica o lenta stratificazione urbana un valore di velocità: la diagonale non conclusa del blocco degli uffici degli ex-presidenti che si innesta nel lungo e articolato parallelepipedo di base ha lo stesso significato di memoria costruttivistica dei bracci avanzati del progetto precedente.

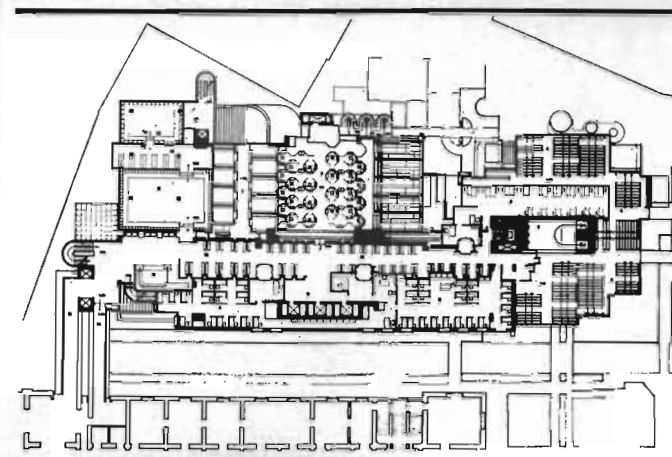
Il riferimento ad El Lissitzkij o a Tschernikov da parte del gruppo milanese è esplicito; quello di Foscari è più coperto, ma ugualmente presente.

Come lo stesso Foscari ha riconosciuto nel corso di un recente seminario di studi,³⁴ i tre elementi in cui è scomposto l'edificio — il blocco orizzontale allungato destinato prevalentemente al ricevimento del pubblico, l'articolato e « monumentale » volume della biblioteca rivestita in **cor-ten** e insistente sulla piazza, e il braccio inclinato a 45° — esibiscono alla lettura del cittadino una narrazione figurativo-funzionale, in cui viene esaltato il valore istituzionale e pubblico del nuovo edificio al servizio della principale attività parlamentare.

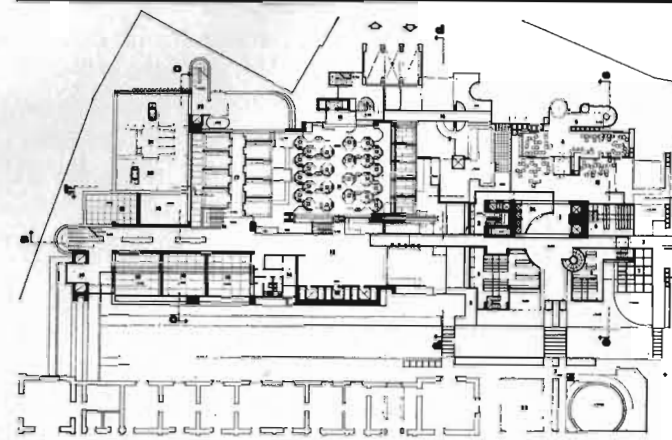
Ci interessa poco contestare tale via di approccio alla forma: ci importa maggiormente rilevare il grado di interna coerenza del processo di configurazione. È qui che l'eleganza e la chiarezza dell'impostazione divengono limiti oggettivi: la stessa proiezione del volume inclinato verso il fondo della piazza, e l'avanzare della massa della biblioteca resa leziosa — quando l'intento era chiaramente quello di limitarne l'enfasi monumentale — dalle **unghiate** di sapore scarpiano che

121-126 Antonio Foscari (collaboratori: stud. arch. Leonardo Fasolo, Claudio Malfitano, Giordano Seno, Giuseppe Zamboni). Pianta del piano terreno e a quota + 6,00, sezioni trasversali e prospetti.

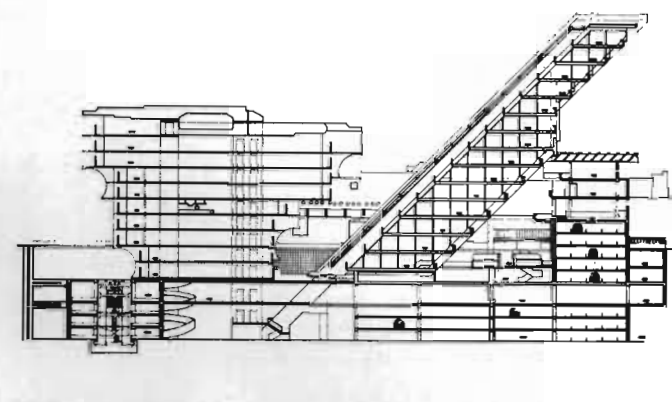
121



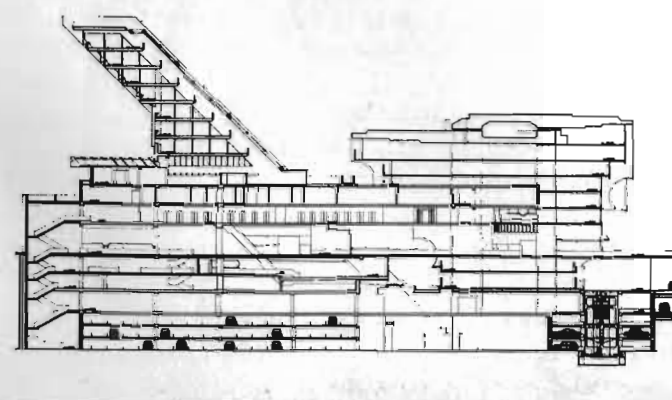
122



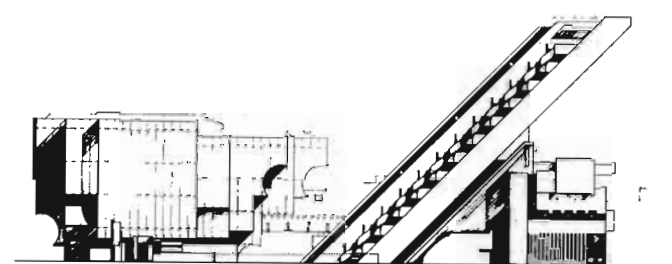
124



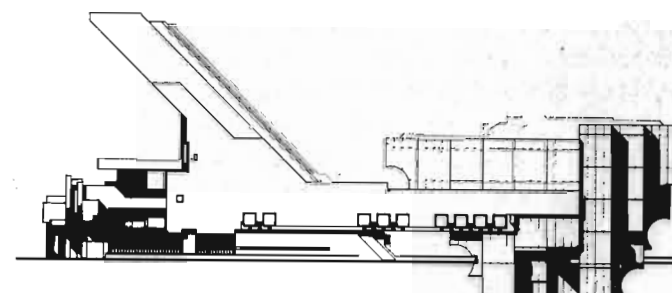
126

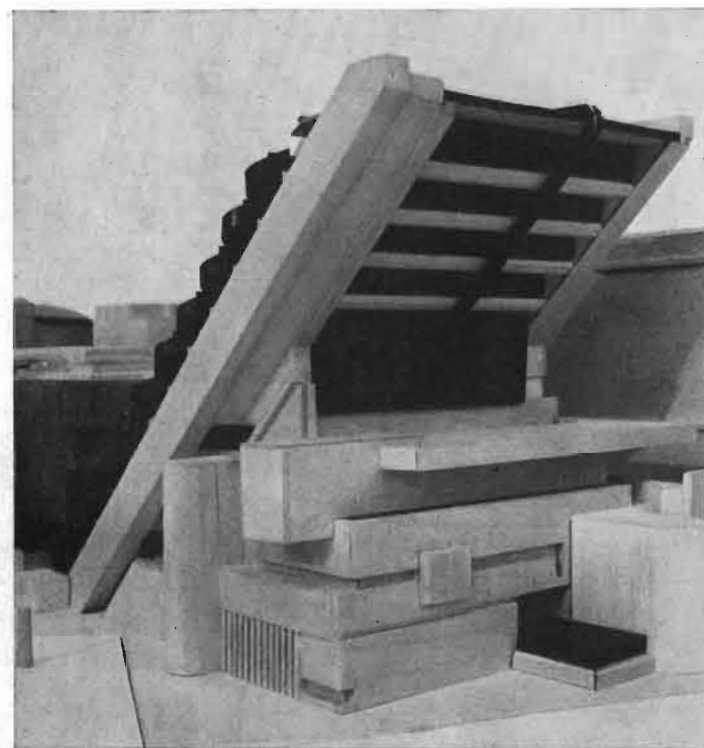


123

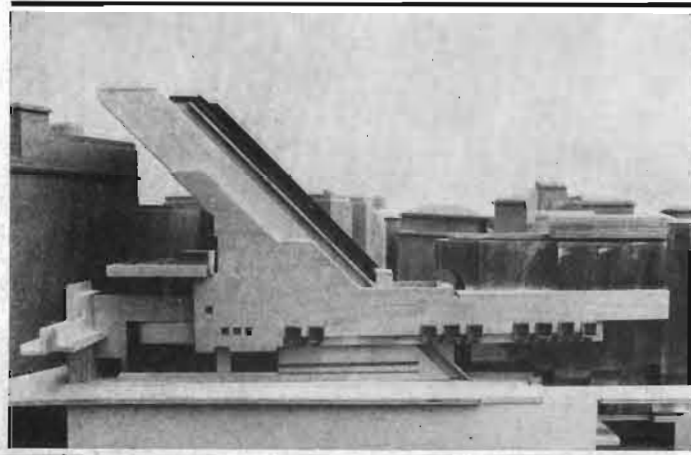


125





127



128

si incidono in essa, creano un equilibrio di forme là dove la loro dinamica sembrava perseguire un obiettivo del tutto diverso.

Non è un'esplosione di forze squilibrate che investe l'invaso urbano, ma la **rappresentazione** di una dinamica energetica; viene il sospetto che ruotando di 180° la disposizione dei volumi rispetto all'asse verticale, l'intero organismo acquisterebbe un significato assai più compiuto.

La piacevolezza, del resto, è un limite comune a molte esperienze che, partendo da uno scavo critico all'interno del processo formale, si arrestano di fronte al carattere ludico che la meccanica combinatoria, il comporre e lo scomporre, il deformare, possono assumere.

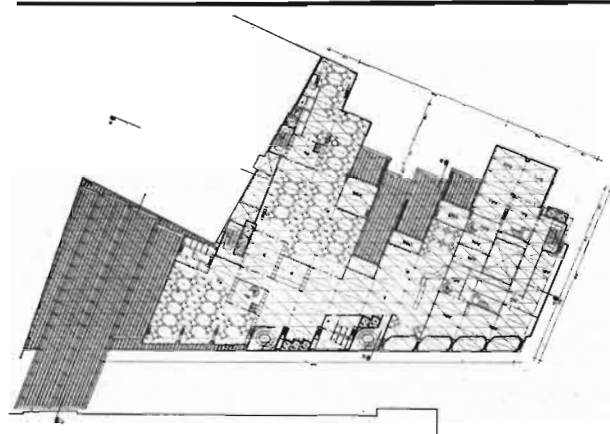
L'esperienza critica si muta allora in gioco, il dramma in compiacimento, la sapienza compositiva in una successione di arabeschi figurativi dominati da una preoccupante retorica.

« Bravura » ed evasione formale si danno quindi la mano, in particolar modo quando un errato programma architettonico spinge a ridurre l'architettura a scenografia. Se questo vale, in parte, per il progetto di Foscari, un simile discorso può essere fatto per molti altri progetti, come quelli del gruppo Franchetti-Nonis, e del gruppo Piroddi.³⁵

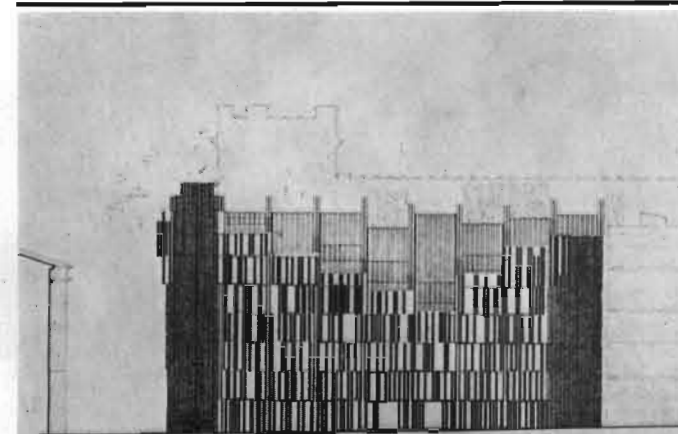
Ciò che vizia la soluzione del primo dei due progetti è la sovrapposizione di due opposti principi organizzativi che non si chiudono in loro stessi abbastanza da creare un conflitto, né tentano un colloquio.

L'idea di sospendere le sale di scrittura come oggetti surreali in uno spazio fortemente strutturato è senza dubbio originale e avrebbe potuto divenire da sola la generatrice dell'ossatura complessiva: i quattro volumi che galleggiano nell'invaso centrale definito saldamente dall'impianto strutturale — dei setti cementizi che sorreggono il sistema struttivo in cui si inserisce la biblioteca e cui si appendono le sale di scrittura — vengono riconnessi allo spazio da una rampa continua, periferica ai limiti del rettangolo planimetrico, che

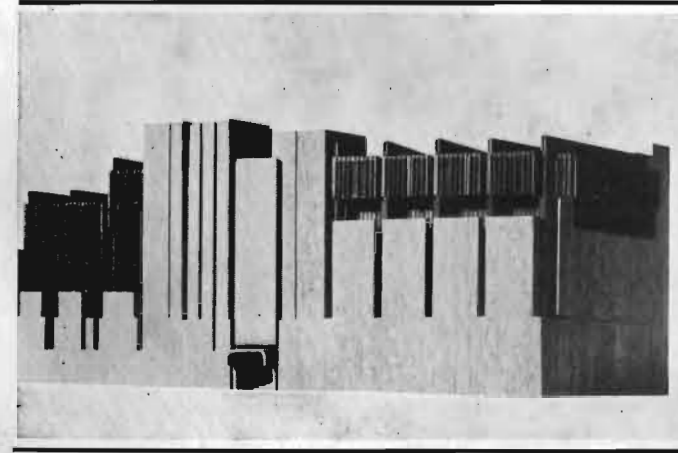
129



130

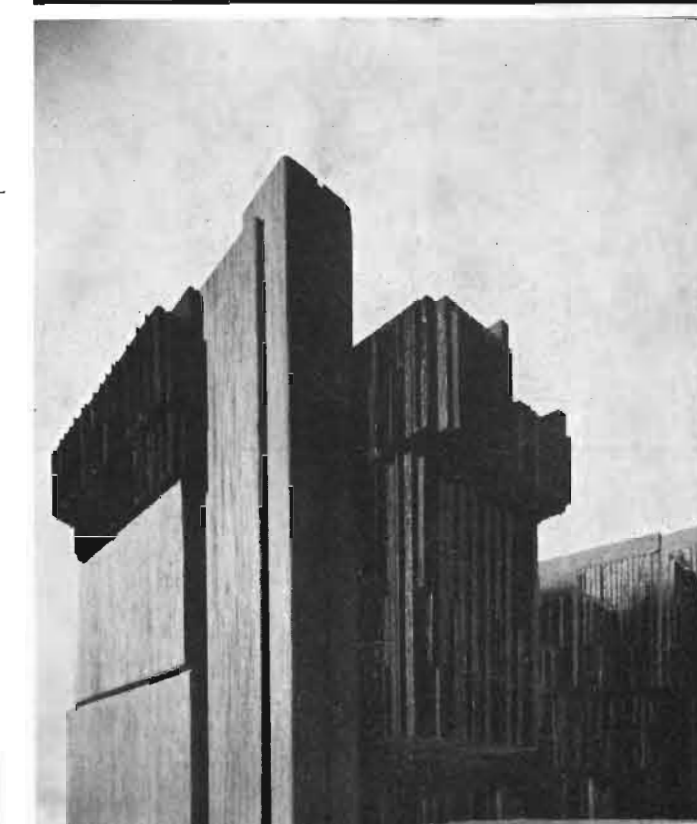


131

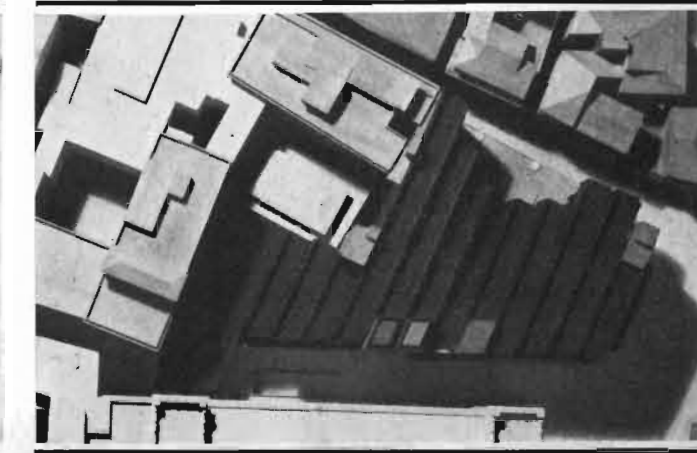


132

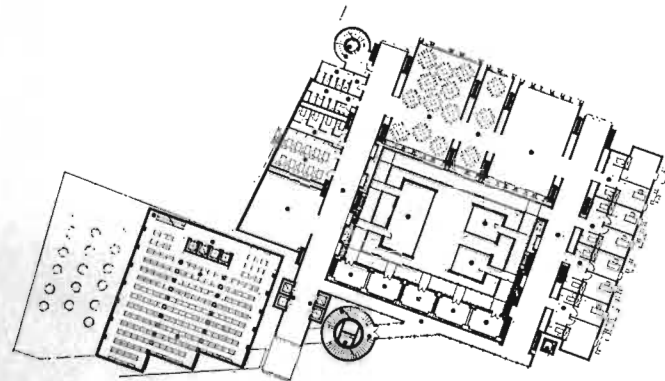
129-134 Gruppo Piroddi, Pianta del terzo e quinto piano (sale scrittura e uffici ex-presidenti, ristorante e appartamenti), prospetto su via della Missione e vedute del plastico.



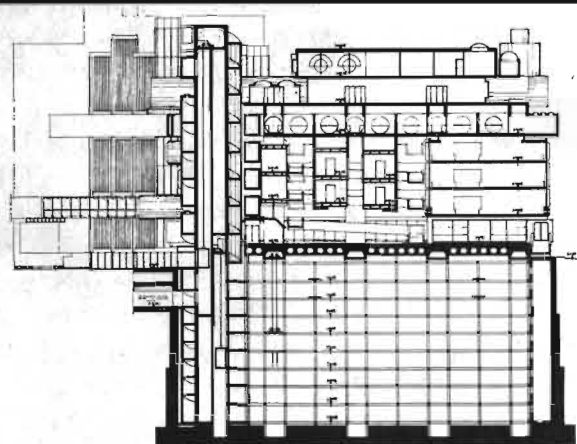
133



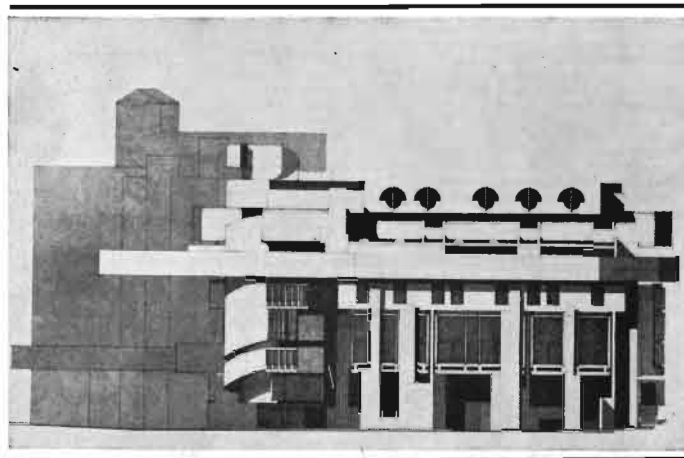
134



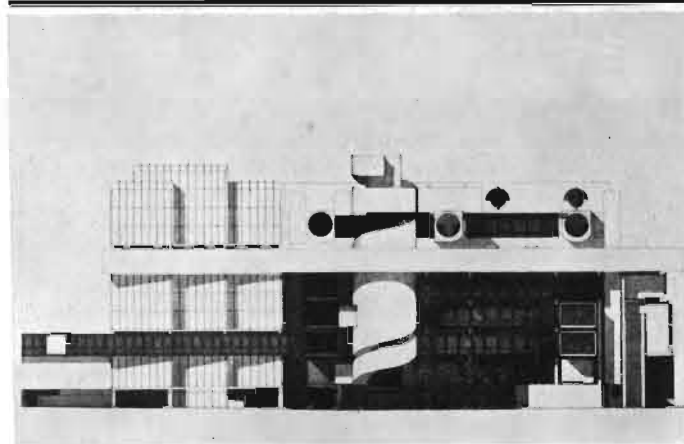
135



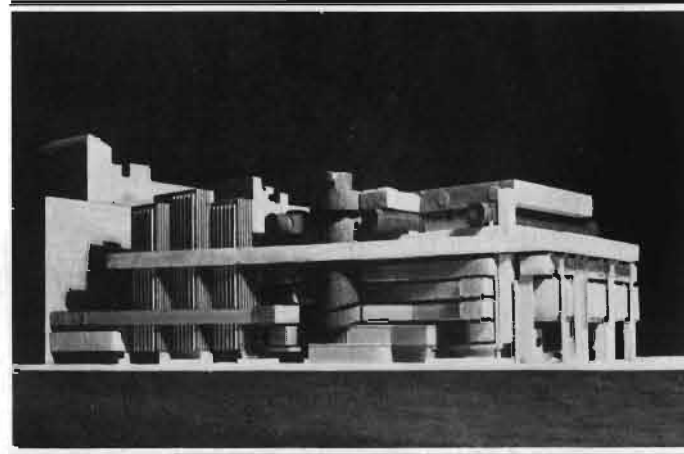
136



137



138



139

media la casualità e la paradossalità del gioco volumetrico delle sale, e la solidità formale dell'organismo che le contiene.

La suggestione di alcune strutture wrightiane del **first golden age**, si compone quindi con un **surrealismo dell'oggetto** parallelo ad esperienze figurative recenti (si pensi alla mostra di palazzo Trinci a Foligno, dell'estate '67). Ciò che è del tutto incoerente, e che purtroppo finisce per condizionare l'intero progetto, è una velleità formale rivolta a rendere assurdamente enfatico il dato tecnologico. Il cilindro verticale della scala, le tre travi tubolari che costituiscono la struttura del ristorante posto al di sopra della biblioteca, i parallelepipedi terminali degli appartamenti di rappresentanza, l'accentuata disarticolazione e l'artificialità delle superfici esterne, mostrano assai chiaramente l'equivoco simbolistico in cui sono incorsi i progettisti. Dovremmo anzi dire piuttosto allegorico che simbolistico, dato il modo esplicito ed univoco in cui si struttura il messaggio emesso da questo assemblaggio meccanicistico di forme: scoperta allusione ad un mondo di immagini che subisce il fascino-ossessione dell'**universo della precisione**, traducendolo in un atteggiamento anacronisticamente romantico.

Il progetto di Donato e Piroddi è, sotto questo aspetto, più smalzato, ma meno ricco di proposte organizzative.

Pur riversando in modo del tutto tradizionale le funzioni previste dal bando nel loro organismo, i progettisti tentano la strada di una cauta disintegrazione del volume, rendendolo episodico e narrativo, aggettivandolo nei punti salienti.

È un linguaggio aggiornato, quello di Donato e Piroddi, che sfrutta le invenzioni formali delle scuole statunitensi accentrate fra Giurgola e Rudolph: ma è anche un linguaggio che si cala sull'organismo rivestendolo più che informandolo. Come modello di forma disaggregata esso è troppo moderato, come proposizione di un ordine nuovo è troppo indeciso.

Purtuttavia questo progetto ci sembra il risultato di

un incontro fra professionismo e cultura da non sottovalutare: se esso esprimesse lo standard medio della professione italiana potremmo avere già molte ragioni per gioire.

Un progetto che, al contrario, sceglie la via della più totale eversione, e senza mezzi termini, è quello del gruppo Sacripanti.³⁶

Il motto con cui questo progetto è stato presentato al concorso è « **Omaggio a Mafai** »; ma un motto assai più appropriato sarebbe stato « **Omaggio a Rauschenberg** » con il sottotitolo: « **ed un fiore per Sant'Elia** ». Nel panorama dell'architettura internazionale non si era ancora presentato un tentativo di avvicinamento all'arte di **reportage**, esplicito come questo di Sacripanti.

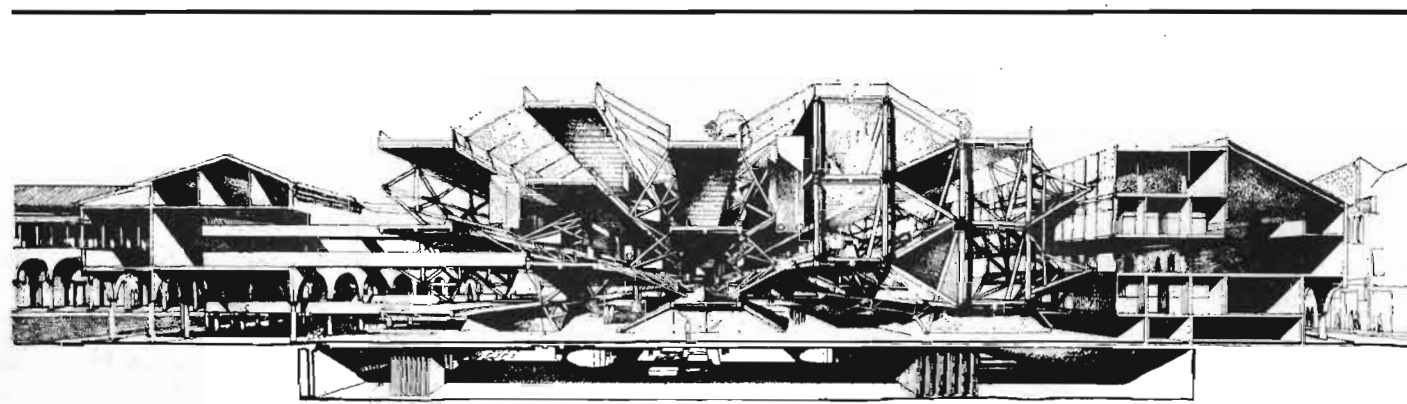
La distruzione della **forma** è totale. L'osservatore è immerso violentemente in un'orgia di spazi esplosi, di oggetti ammassati e violentati, di **vuoti** allucinati. Più che un'ossessione psichedelica il progetto — ma è ancora usabile tale parola per queste immagini distruttive, più che costruttive? — è la rappresentazione di uno sfacelo, di uno sfasciume che ha del morboso, di una nausea che esibisce gli osceni oggetti che l'hanno provocata.

Su questa aggressione dello spazio si innesta un'esaltazione del mito macchinista: Sant'Elia si ricongiunge a Rauschenberg.

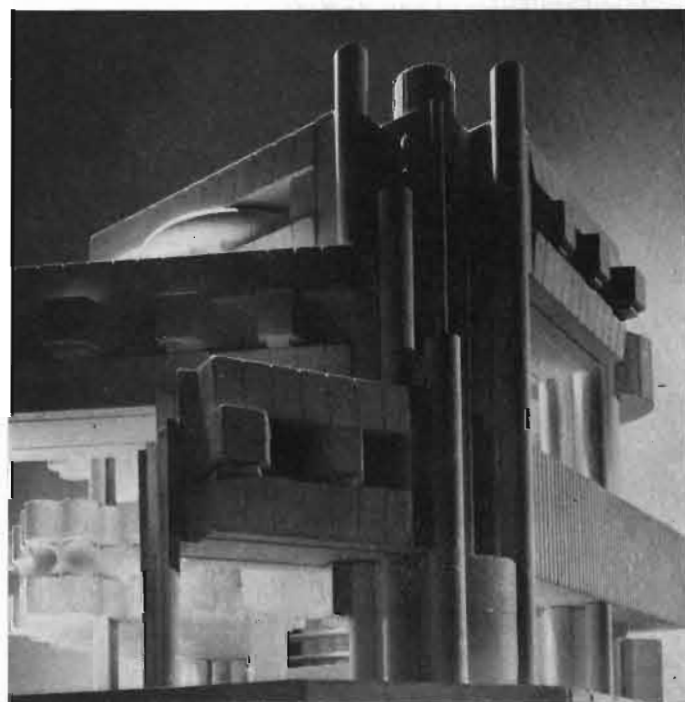
« Come sempre, conquistando un'immagine aperta, tesa e aggiornata, si recupera l'eredità fondamentale del passato. Applicando in pieno prefabbricazione, automazione, aggressione e connessione, abbiamo ritrovato l'energia e la tessitura spregiudicata e risonante di Roma... Il problema non era di realizzare un pieno, ma di conquistare un vuoto. Una volta isolate, necessariamente le funzioni diventano un fascio di vettori, dotati di una propria logica... Da questo istante, le componenti energetiche coincidevano con un'espressione aggressiva, erano concezioni dello spazio, salde,

140 M. Sacripanti, A. Nonis, G. Perucchini, G. Pellegrineschi, Progetto di concorso per il nuovo museo civico di Padova.

141 M. Sacripanti, Veduta del plastico del progetto per gli uffici del Parlamento.

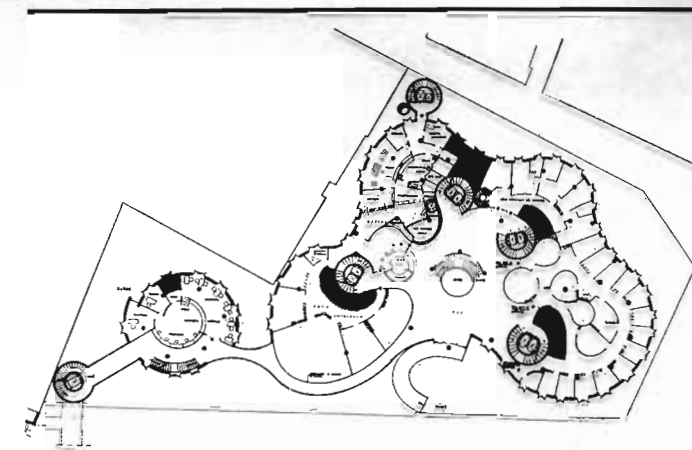


140

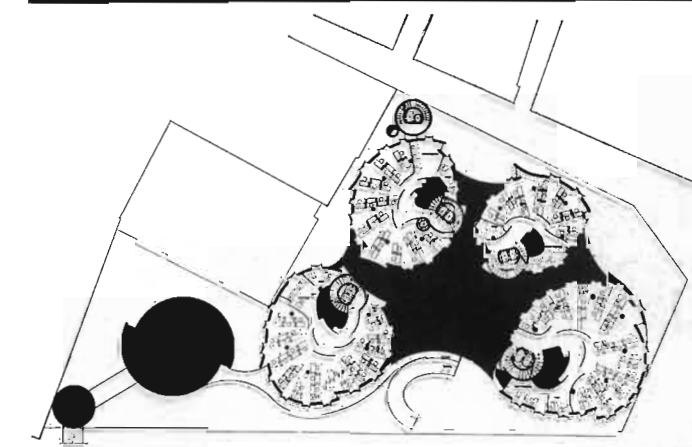


141

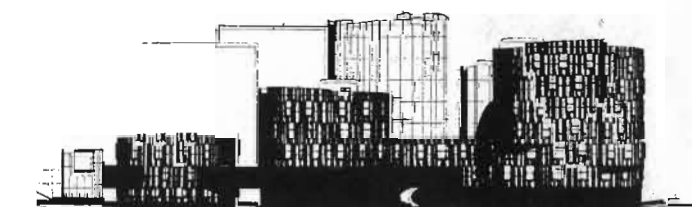
142-145 Vittorio Cafiero, G. Franco Cimbali Spagnesi, Carlo Fegiz, Marcello Natili, Roberto Pontecorvo, Pietro Quagliata, Pianta dei piani primo e terzo, e prospetti.



142



143



144



145

cromatiche, dense e intrinsecamente tridimensionali. Ma questo appunto, anche, è Roma ».

Se dalle intenzioni passiamo al risultato non è difficile accorgersi che l'emozione per le nuove tecnologie, considerate come terra promessa dell'imprevedibile, provoca qui reazioni contrarie a quelle concretate nei progetti dei gruppi Cappai o Bonfanti.

La tecnologia enfatizzata da Sacripanti è il prodotto di una mistura venefica, non di una balsamica distillazione. Essa penetra la forma architettonica sconvolgendola, riducendola ad un ammasso di cose private di ordine, e lasciando l'architetto di fronte ad un'ossessiva montagna di rifiuti che, malgrado tutto, egli tenta di organizzare.

Di fronte a questo **ritratto antigrazioso** dell'angoscia contemporanea è dubbio se l'analisi debba vertere sul suo residuo di architettonicità o non debba piuttosto vertere sui suoi aspetti scultorei: sul suo carattere, cioè, di gigantesca **junk sculpture**.

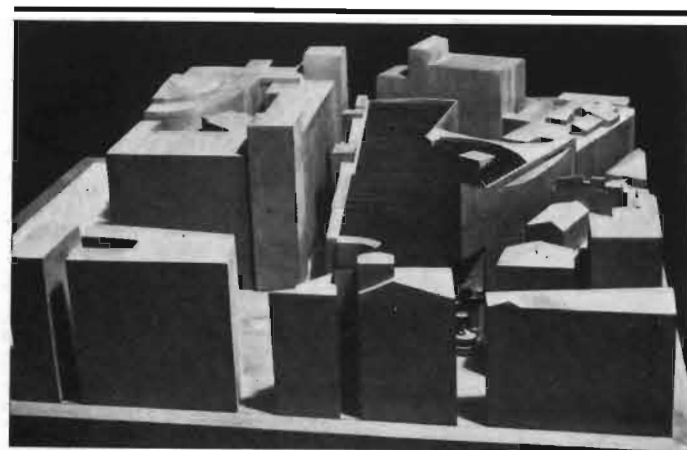
Sotto tale aspetto va rilevato che Sacripanti, a differenza di quanto ha fatto in altri suoi recenti progetti — e segnaliamo, come uno dei più coerenti nell'ambito della sua ricerca, quello elaborato per il concorso per il nuovo museo civico di Padova,³⁷ — appare qui più ossessionato dall'universo tecnologico che suo amico, più preoccupato di esaltarne gli aspetti emozionanti che di approfondirne i possibili nuovi significati: si vedano, per esempio, le torri-silos per le auto, completamente meccanizzate e trasparenti.

Se Sacripanti vorrà proseguire su questa strada dovrà tener presente il pericolo di saturazione emotiva che il rumore assoluto provoca, e la necessità, anche, di rendere strutturali i suoi **collages**: di passare, in altre parole, dal **reportage** emotivo ad una nuova compiutezza.

Per ora questo progetto va letto come un **pendant** del suo opposto: quello del gruppo GRAU.

Come avevamo già notato, all'estremo del disordine corrisponde l'assoluto dell'ordine.

Quattro progetti si situano nell'ambito di una ricerca



di **nuovo ordine**, di una forma che si opponga al caos quotidiano e a quello ideale in cui siamo immersi. Li nominiamo in una successione che tiene conto della crescente apodittività delle loro strutture formali: si tratta dei progetti di Dardi, del gruppo Manieri, di Polesello, del gruppo GRAU.

Quando la norma è confusione, l'ordine diviene anti-conformismo. Il Classicismo è rivoluzionario rispetto ad ogni situazione di dispersione e dilapidazione: si misuri questa affermazione con l'opera di un Brunelleschi e con quella degli architetti del primo neoclassicismo.

Il pericolo, specie oggi, è quello di trasformare l'atteggiamento di opposizione in nuova moda, consumabile come le altre, **à la page** come ciò contro cui ci si oppone: è un pericolo che i quattro progetti in questione non ci sembra abbiano del tutto sventato.

Il progetto di Nino Dardi è un esempio di coraggiosa verifica compiuta da un giovane architetto nei confronti delle proprie stesse scelte linguistiche. Contro l'accettazione di una dinamica squilibrata di forme, che caratterizza le prime ricerche di Dardi, abbiamo ora il colloquio fra una figura fortemente accentrata e la sua contestazione da parte di eloquenti **oggetti** disaggregati che la commentano e la violentano.

L'organismo, sollevato su di una piazza pedonale coperta, gravita su di un vuoto a forma sferica, sul quale si affacciano le sale di ricevimento, di scrittura, la biblioteca, il ristorante, gli uffici di documentazione.

Nel profilo della calotta esterna della sfera, l'edificio si confronta direttamente con l'emblema principe dell'**ordine** architettonico: il Pantheon; nella sua cavità allude sin troppo scopertamente al simbolismo laico dei Boullée, dei Ledoux, dei Sobre, dei Vaudoyer.

Questo voler radicare con precisione il progetto in un ben riconoscibile contesto storico, dove il riferimento a modelli che esaltino il potere ordinatore della Ragione sia struttura per una nuova configurazione, è il lato nuovo del progetto di Dardi. Il dislocarsi dei volumi orizzontali in una successione di forme che si

scardinano proprio nei punti di cerniera, è invece l'elemento di continuità con le precedenti ricerche: le brillanti soluzioni di queste cerniere, realizzate per mezzo di cilindri tronchi in opposizione fra loro, letteralmente **assaliti** da un pullulare di prese di luce scattolari e articolate, ironicamente incastrate tra loro, è un pezzo di bravura degno di un'indipendente considerazione.

Il limite dell'intero progetto è nella non completa fusione tra le due proposizioni enunciate: la stabilità della forma cozza contro le surreali accumulazioni geometriche che la commentano.

L'aver assunto un principio formale rigorosamente determinato, all'interno di un'**invenzione** antitradizionale dell'organismo, permette invece al progetto del gruppo Manieri di porsi come un'immagine-oggetto, come struttura pregnante di valori di permanenza, come aggettivazione autonoma di spazio urbano.³⁸

Come gli stessi progettisti tengono a sottolineare, l'edificio, visto da un luogo prossimo al vertice della conica « si riduce ad una curva senza spessore, che perde ogni nesso rigido con la struttura edilizia circostante », mantenendo nel contempo la propria carica di immagine densa di attributi simbolici.

Recupero dell'oggetto, quindi, e sua compromissione con leggi empiriche; evidenziazione di una struttura geometrica e superamento della sua pura enunciazione; esclusione di ogni tentazione scenografica ed impostazione di una dialettica fra nuovo intervento e valori storici, esattamente ricondotta al problema logico del colloquio fra due diverse strutture, quella del tessuto storico e quella del nuovo inserimento: sono questi i poli fra i quali si muove la ricerca di questo progetto.

Nella decisione di proporre nel cuore di Roma un **objet-trouvé** ad immagini variabili, continue, flessibili, rigorosamente ricondotte ad una radice formalmente **costruita**, è da vedere una scelta coraggiosa, dato che

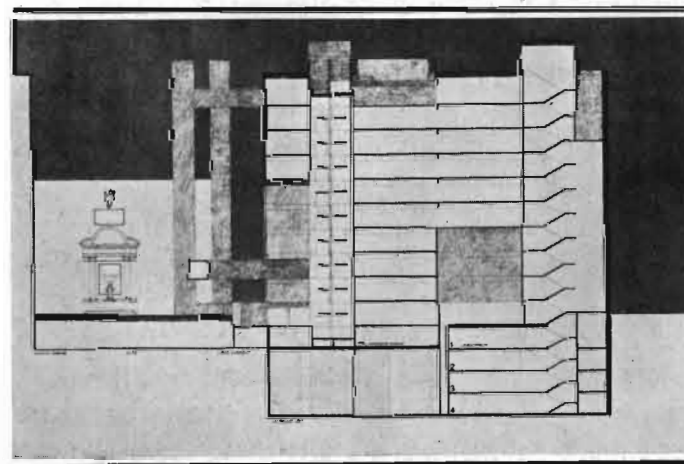
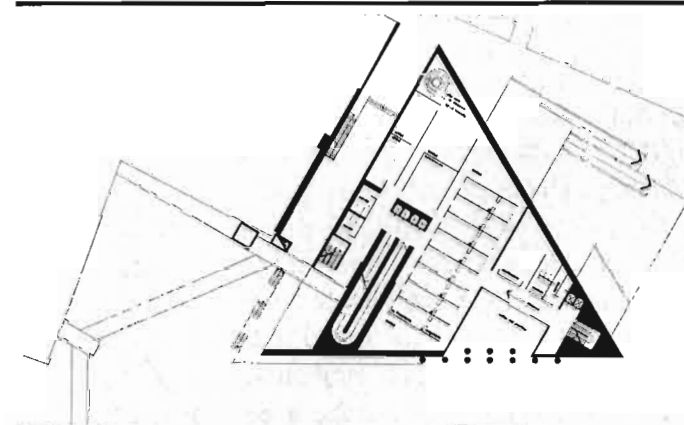
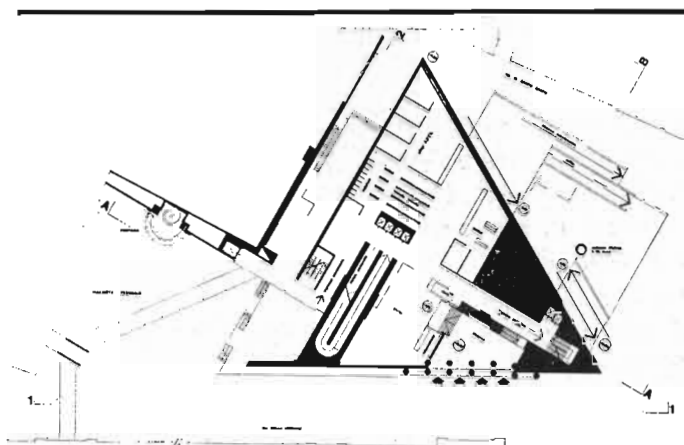
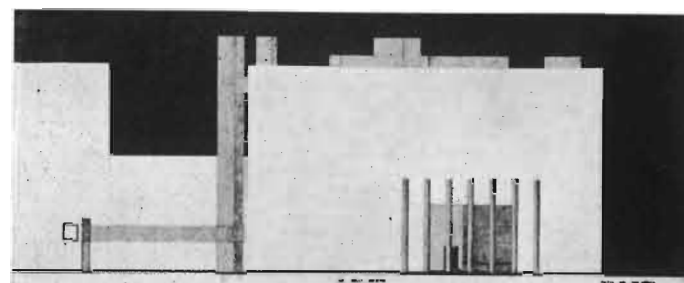
implica una lettura spregiudicata e motivata della situazione attuale dell'architettura.

La volontà di rendere emblematica la deformazione delle leggi geometriche su cui si imposta l'edificio permette al progetto del gruppo Manieri di realizzare un colloquio con il sito storico in cui si immerge. Né il richiamo all'aula magna dell'Università pedagogica di Otaniemi di Aalto, cui si potrebbe far risalire la matrice figurativa dell'organismo, appare valido: nell'opera aaltiana la proiezione dell'involucro-massa nello spazio esterno è il diapason di una narrazione continua che non può prescindere dal tessuto edilizio che su di esso converge; nel progetto Manieri siamo in presenza di un **evento** assoluto, il cui carattere anti-narrativo è sottolineato dalla scelta dei materiali: il bianco del marmo delle superfici verticali contro il rosso ruggine delle lamine di **cor-ten** nella superficie concava che scende verso la piazza.

Se si vogliono individuare delle fonti per questo progetto, bisognerà ricorrere piuttosto alla scuola del **rigorismo** statunitense, all'opera di un Lundy, più che di un Kahn, e a quella di un Johansen, su cui Manieri e D'Alessandro hanno scritto pagine assai acute. Né va sottovalutato il significato del geometrismo deformato di un Lundy, il suo apparire come **evento** ambigualmente ironico: un significato che Calvesi, con l'assenso di Manieri, mette in relazione con il congelamento in ermetici solidi geometrici dell'oggettualità **Pop**, da parte delle **Strutture primarie**.³⁹

Ma se gli oggetti geometrici esposti da **strutture primarie** nella galleria di Leo Castelli a New York hanno potuto assumere ogni settimana una collocazione differente — segno della pura relazione topologica che li legava fra loro — l'**oggetto** progettato dal gruppo Manieri è in equilibrio fra una completa autosufficienza e una stretta correlazione al tessuto urbano.

Un equilibrio che si giustifica con l'ambiguità stessa del **luogo** nel quale si deve calare l'intervento. Da un lato uno scontro fra organismi estranei fra loro — palazzo Basile, palazzo Marignoli, galleria Colonna, piaz-



za del Parlamento — dall'altro l'articolata continuità del tessuto medioevale-barocco che si stende alle spalle di via della Missione.

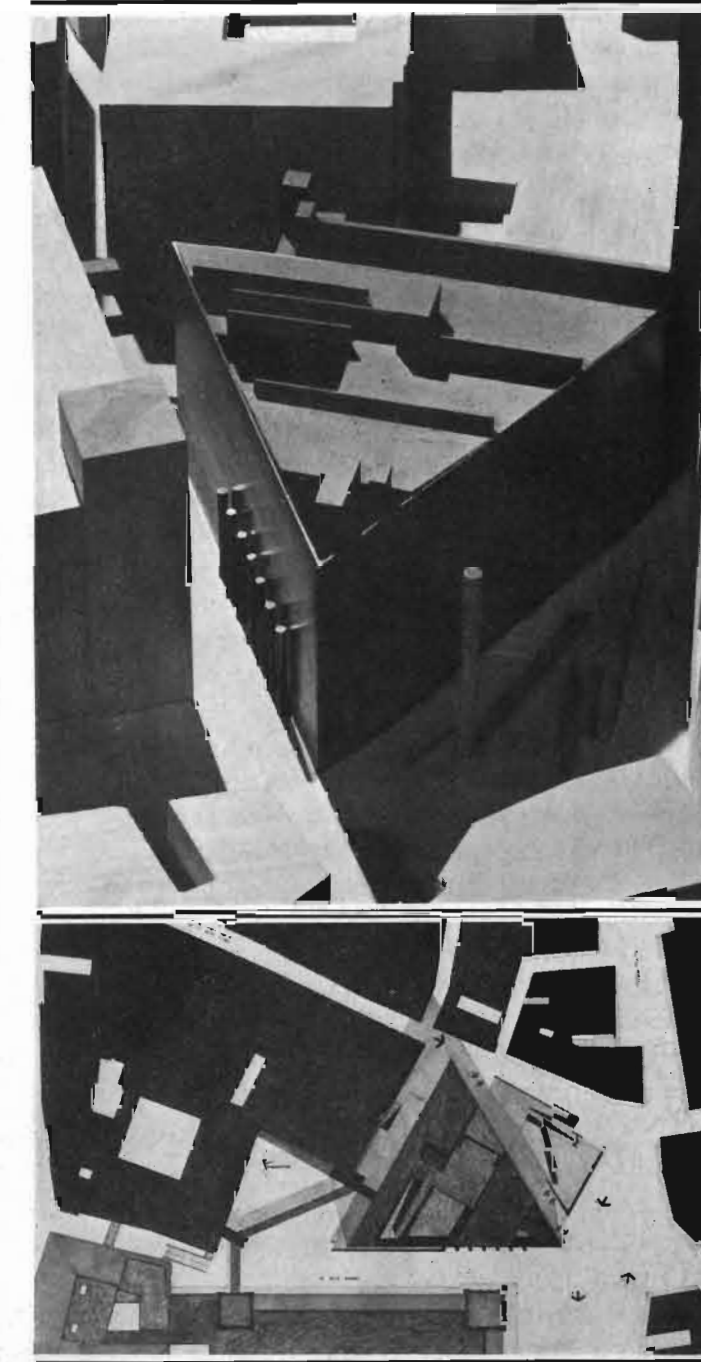
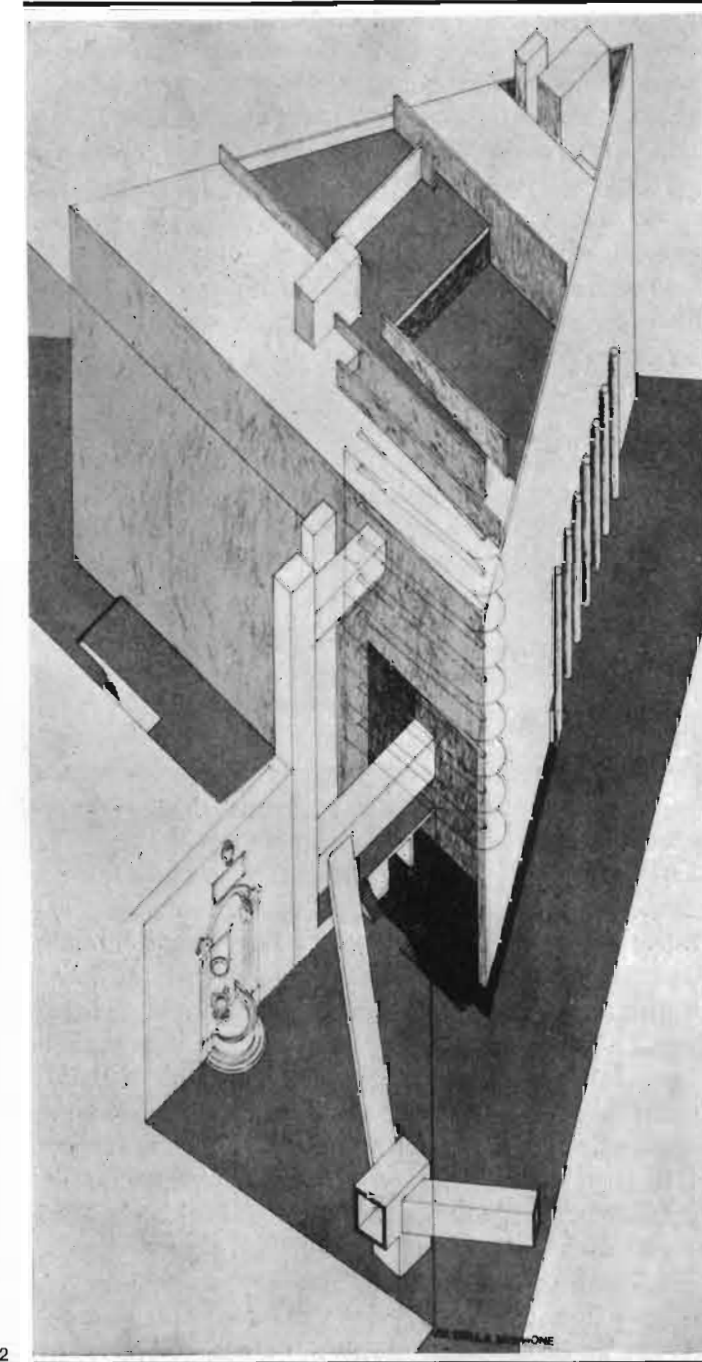
Meno giustificata è la tradizionalità delle facce del solido geometrico e di molti particolari, primo fra tutti l'irrisolto ingresso principale, palesemente fuori scala rispetto alla compattezza dell'insieme.

Se il progetto del gruppo Manieri, comunque, intende aderire alle compresenti suggestioni del sito, articolando di conseguenza la propria struttura, la proposta di Gian Ugo Polesello procede sulla strada dell'astrazione geometrica in modo assai più radicale.

L'ipotesi di partenza di Polesello è chiara nella sua apoditticità: « il progetto... nega ogni funzione mediatrice fra forma della **fabbrica** e della **città**, e ribadisce invece la funzione dell'edificio nel contesto urbano come parte di esso. Ogni riferimento a pretesi ambienti come inserimenti dell'edificio nella città interpretata... come scena urbana, è respinto. In questo senso... si ritiene che il problema della ristrutturazione dei centri urbani non debba condizionare la possibilità della progettazione architettonica, ma che viceversa l'architettura deve proporsi come modificazione della struttura fisica della città mostrando queste modificazioni non solo in un contesto largo (la città) ma anche in un contesto limitato (la fabbrica) riuscendo a stabilire una congruenza tra i due contesti ».⁴⁰

Non sfuggirà ad un lettore attento l'analogia fra quest'ultima frase del Polesello e l'assunto centrale del progetto Manieri. È un'analogia marginale, ma importante per stabilire una comune area di problemi. Ciò che Polesello vuole raggiungere, con la sua proposta, è un assoluto della forma architettonica, come riscatto estremo della pura struttura nel suo valore di chiusa e complessa organizzazione tipologico-figurale, contro la dispersione e il consumo delle **immagini della città**, specie se lette con parametri **à la page** che, con le parole di Polesello, possiamo definire mutuati da una concezione meramente scenografica.

148-154 Gian Ugo Polesello, Prospetto su via della Missione, pianta del piano rialzato e del secondo piano (uffici ex-presidenti), sezione A-A, assonometria, veduta del plastico e planimetria generale.



Contro la città come percezione di **immagini** (significanti, dice Lynch, ma il suo concetto di **immagine significativa** è ambigua allo stesso modo della **significant form** di un Clive Bell o di un Roger Fry), la **città come struttura**, dunque. Al limite, l'**architettura della città**: è l'ipotesi di Aldo Rossi, come è noto, che ci sembra aver notevolmente influito sulle scelte del progetto che stiamo esaminando.⁴¹

Per contestare il consumo delle immagini nulla v'è di meglio che operare una crudele depurazione della struttura formale, fino a ridurla al suo « **grado zero** », al suo scheletro figurativo, ad una pura determinazione geometrica.

È per questo che Polesello non deforma, come Manieri, la figura da lui scelta come supporto strutturale: il triangolo isoscele che genera il suo solido prismatico tenta un dialogo con elementi spuri ed a lui antitetici — l'intera **macchina** a bracci snodati che collega l'edificio di progetto alla sala dei passi perduti — ma più per una sorta di civetteria figurativa che per intima necessità.

Il prisma è in realtà un monoblocco assoluto, solidamente organizzato, che ostenta la propria coerenza: non solo le sue pareti sono cieche — illuminazione ed aereazione sono assicurate mediante speciali impianti — ma si presentano anche come strutture tecnologiche vere e proprie; fra la pellicola esterna in granito bianco sabbiato e la muratura interna in cemento armato irrigidito, passano i condotti d'aria, quasi a sottolineare l'artificiosità dell'impianto formale e la sua indipendenza da ogni naturalismo urbanistico.

Tale organismo rigorosamente configurato non si plasma su di un'invenzione organizzativa degli spazi interni. Le funzioni si scaglionano ai vari piani in modo indifferente: l'incontro delle superfici piane con gli angoli del triangolo non costituiscono occasioni per avventure figurative, ma solo nodi particolari da risolvere. La retorica formale è evitata, ma insieme è evitata la verifica della forma al livello della rispondenza

e dell'interazione delle strutture che la compongono. E c'è un perché. Polesello vuole evidentemente compiere, con questo progetto, un esperimento linguistico parziale, vuol verificare la coerenza interna di un metodo, le sue possibilità comunicative nello scontro con la struttura urbana. È così che si possono giustificare elementi che altrimenti potrebbero sembrare simboli surreali ed ambigui: primi fra tutti i cilindri che si allineano a configurare il luogo dell'ingresso principale, dissimulando la propria funzionalità tecnologica — essi sono in realtà canali verticali di impianti — con una sorta di disincantata allusione a valori rappresentativi.

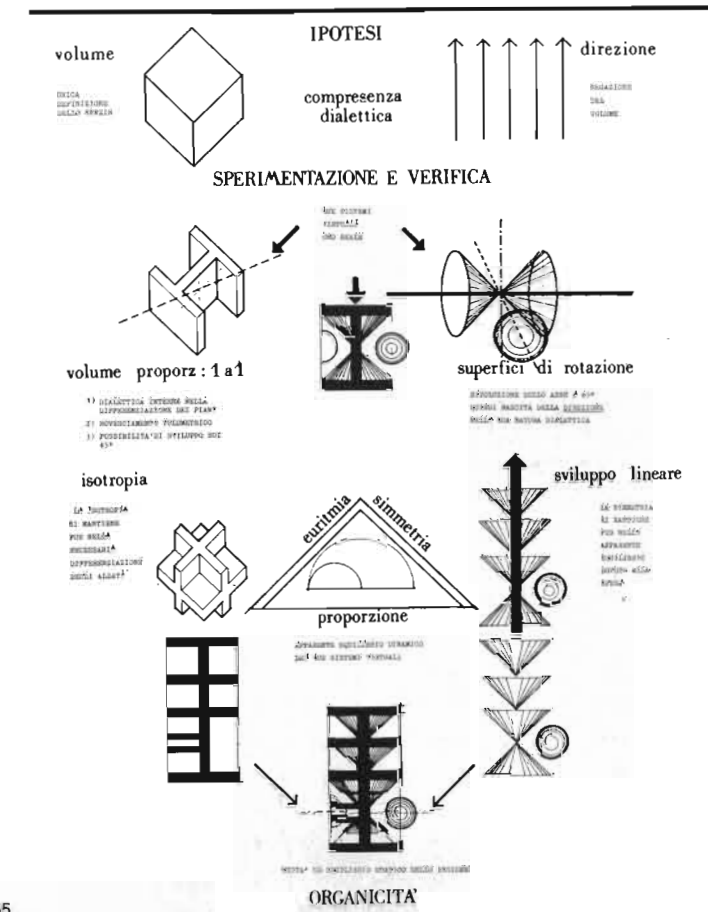
C'è un'incertezza, dietro questo voluto sperimentare. Ed è un'incertezza tanto più significativa in quanto insiste non su di un'area di valori e codici stabilizzati, bensì su valori e codici che vorrebbero essere nuovi, o per lo meno di contestazione rispetto a quelli usuali.

La permanenza della forma come volontà di creare un punto fermo, un'oasi di stabilità nell'incerto fluire dei miti quotidiani, si sporca e si compromette, come per una incontrollabile e superiore condanna, con ciò che essa intende combattere: anche la pura forma tende a tradursi in immediata immagine.

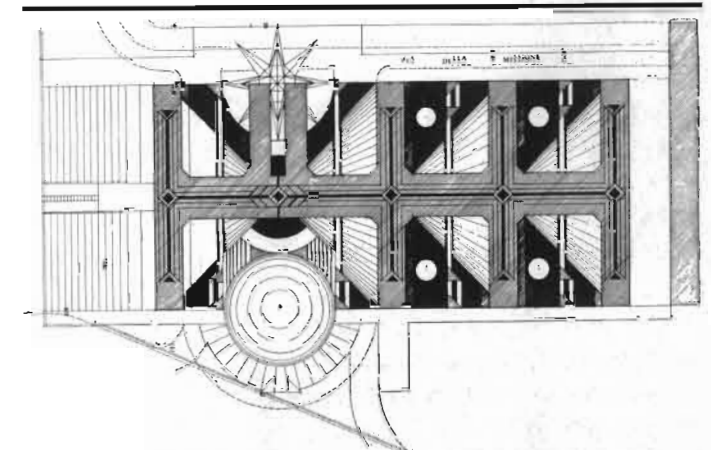
Come si può evitare tale compromissione? Non è per caso, essa, qualcosa di inevitabile, da scontare sin dall'inizio nell'opera di progettazione? L'assoluto formale, per essere recepito come tale, non deve forse fare i conti, comunque, con un codice già intersoggettivamente assimilato che è — per la natura stessa della storia dell'arte moderna — antitetico ad ogni valore di assolutezza e permanenza? O esistono aree, all'interno della **tradizione del nuovo**, che possano fungere da supporto a tale ricerca? A tale complesso di domande Dardi e Manieri rispondono giustificando storicamente e formalmente i loro equilibri figurativi, mentre Polesello tenta di evitare una risposta, e i giovani del GRAU, autori di una delle più singolari ricerche presentate al concorso, rispondono negando risoluta-

155 Gruppo GRAU, L'impostazione metodologica della ricerca geometrica.

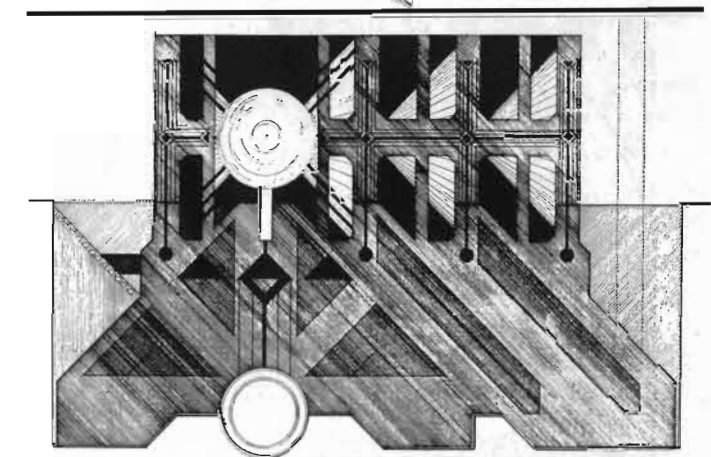
156, 157, 158 Gruppo GRAU, Planimetria, prospetto-sezione su via di Campo Marzio, e sezione particolareggiata.



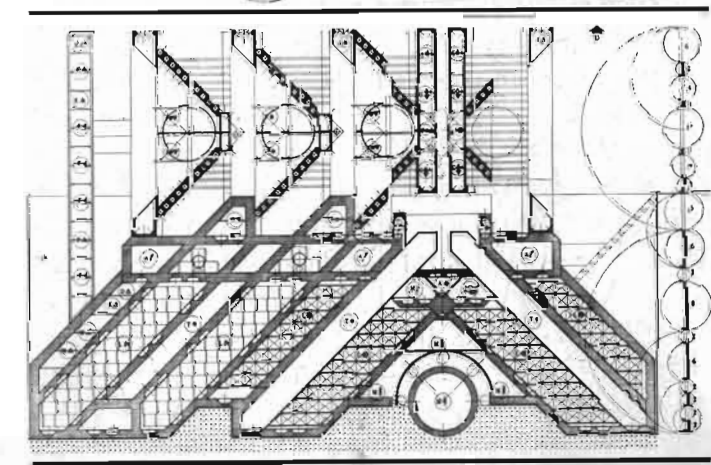
155



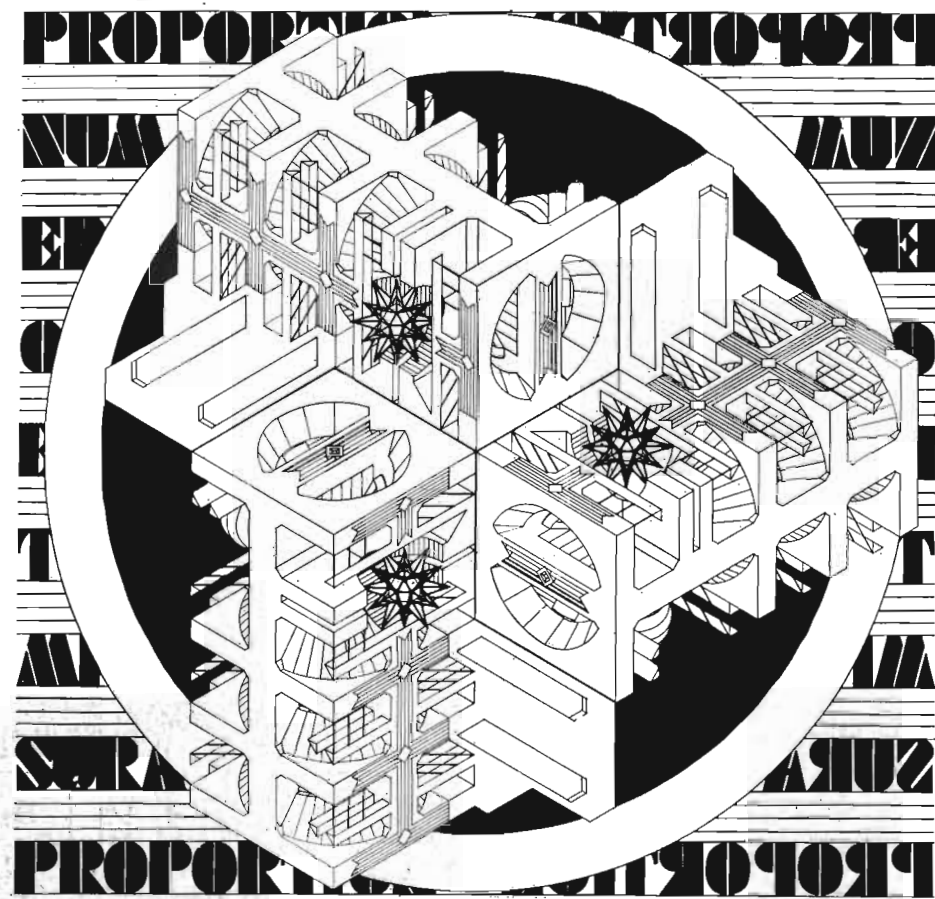
156



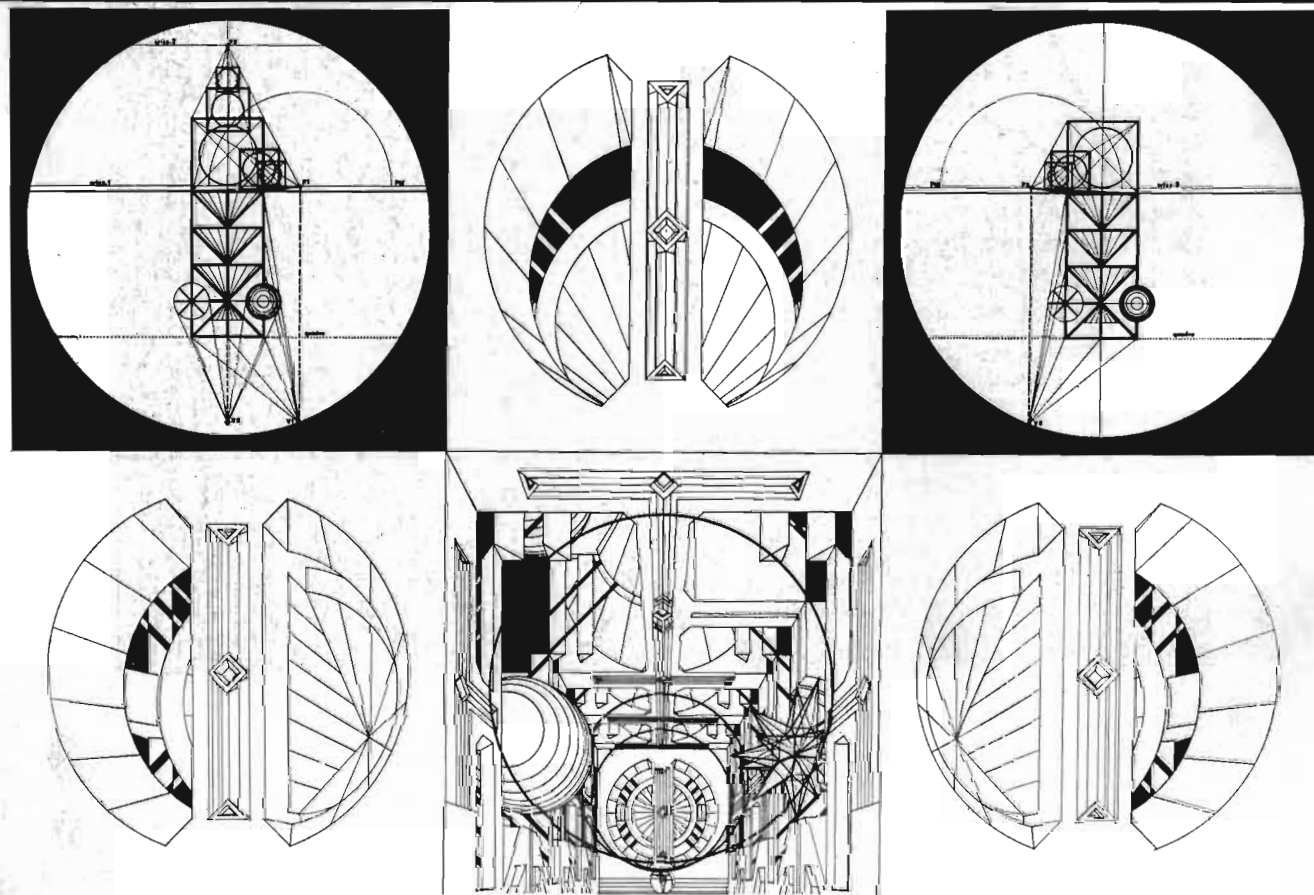
157



158



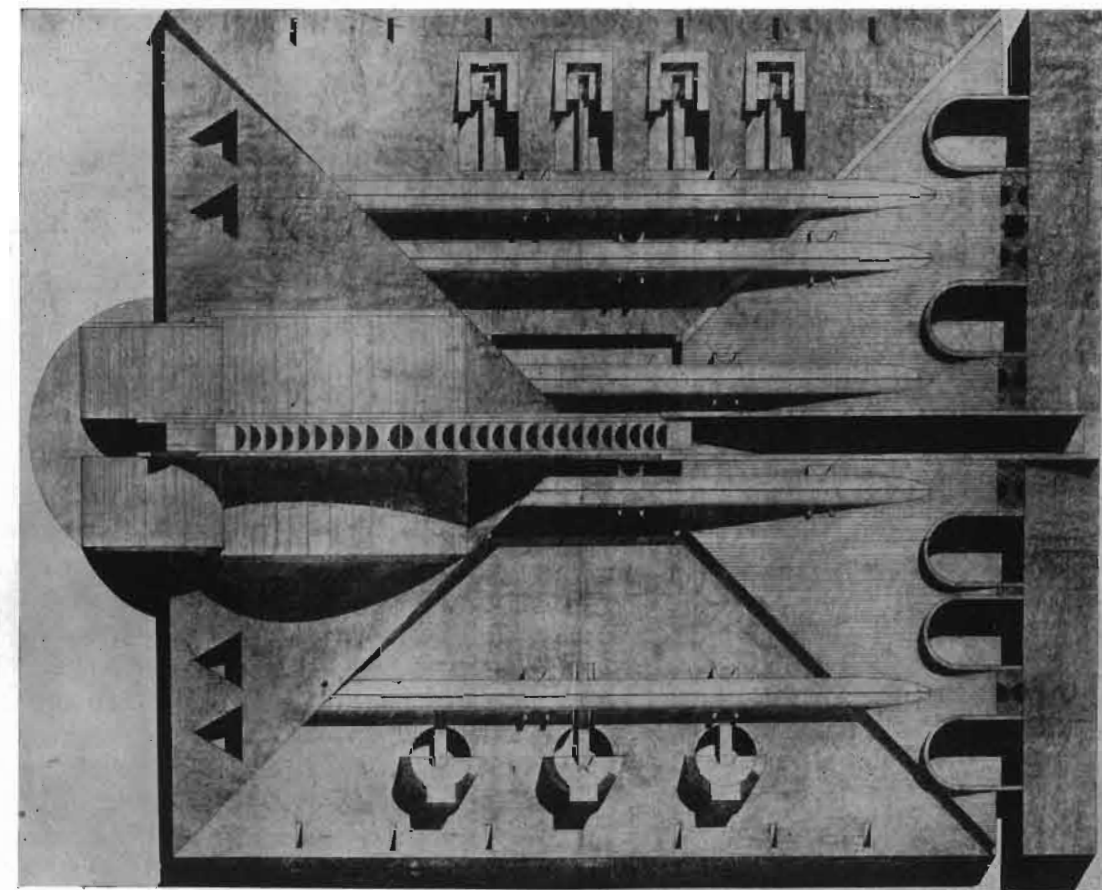
159



160

159, 160 Gruppo GRAU, Montaggio astratto di costruzioni assonometriche, e sequenza di letture prospettiche a visuali multiple.

161 Gruppo GRAU, Progetto di concorso per il nuovo palazzo dello sport di Firenze, planimetria generale.



161



mente la possibilità stessa di un compromesso o di un equilibrio.⁴²

Fedele alle promesse che lo guidano già da tempo in diversi progetti di grande interesse, il GRAU si oppone recisamente al **disordine**. La sua ricerca pretende di potersi autoverificare fino in fondo, e dato che lo strumento principe della verifica architettonica è la geometria, il suo progetto diviene parafrasi di un processo globale di geometrizzazione della forma.

Tale coinvolgimento dell'architettura in una dimensione di assoluta astrazione è totale, non lascia alcun margine naturalistico, al limite asservisce a sé, e nel modo più spietato, ogni tematica funzionale e costruttiva; una ribollente polemica soggiace all'apparente pacificazione della forma. Una polemica portata tanto avanti da informare di sé la stessa stesura grafica del progetto, che sembra volutamente disegnato per essere escluso dalla giuria a prima vista.

Del resto pensiamo che non pochi, nello sfogliare le tavole relative al progetto del GRAU, avranno pensato di trovarsi di fronte ad un ermetico scherzo, inspiegabilmente presentato in tutta la sua estensione.

Se questo progetto è uno scherzo è certamente fatto da qualcuno del tutto privo di ogni senso dell'umorismo. O è uno scherzo davanti al quale chi ride è perduto.

Ciò che appare fra le righe del progetto Dardi, che prende maggior consistenza in quello di Manieri, che in altro modo Polesello sembra perseguire, esplode negli elaborati del GRAU: è la ricerca di una forma totale, logica fino al limite dell'astrazione più assoluta, chiusa nel suo sforzo di autoverifica geometrica, allusiva — ma solo come risultato del suo rifiuto di ogni simbolicità — ad un recupero umanistico.

La geometria controlla se stessa, senza volerlo si carica di assunti metafisici, esplora la propria razionalità e se ne compiace: poco importa se questo apocalittico bagno nell'assoluto della ragione sfocia in un paradosso. Non concorderemmo però con chi volesse sottovalutare la ricerca del GRAU.

L'insistere, da parte di questi giovani architetti romani, sulla specificità della strutturazione architettonica sfocia in esperimenti di laboratorio, la loro ricerca di nuovo rigore si conclude, nel progetto in questione, con l'inverificabilità, la loro attenzione per il problema semantico si traduce in un apodittico silenzio. Ma essi hanno anche il merito di portare fino in fondo il loro problema, comune a tanta parte della cultura architettonica attuale. La ricerca di una nuova istituzionalità linguistica e il controllo del processo di configurazione, scissi dal processo totale di formazione dell'immagine e dalle sue coordinate a monte, conduce direttamente ai risultati raggiunti dal GRAU per questo concorso: risultati da confrontare con quelli di Sacripanti, si diceva, perché del tutto opposti ad essi.

Inutile gridare allo scandalo: il GRAU esibisce ciò che è negli inibiti sogni di molti architetti. La polemicità delle sue posizioni è la conseguenza di un atteggiamento sperimentale da giudicare nel suo insieme: molti altri progetti elaborati dal medesimo gruppo indicano dimensioni formali fra le più interessanti e nuove del clima romano.

Altri due progetti, completamente estranei alle tematiche dei precedenti, si configurano come ricerche di un ordine ideale: quelli del gruppo Caniggia e del gruppo Bollati.⁴³

Chi valutasse affrettatamente gli elaborati di queste proposte fermandosi al foschinismo delle facciate o alle suggestioni stilistiche che gli impianti certamente offrono, si impedirebbe la comprensione delle ragioni prime di tali stupefacenti ricerche **fuori moda**: e si impedirebbe, anche, l'individuazione degli opportuni parametri critici atti a contestarne gli eventuali equivoci.

I due progetti vanno inseriti nell'ambito delle ricerche, didattiche e professionali, che da molto tempo Savio Muratori va conducendo, e sulle quali sono ben noti i termini della polemica: anche se ancora non si è condotta una seria contestazione ad esse, basata su

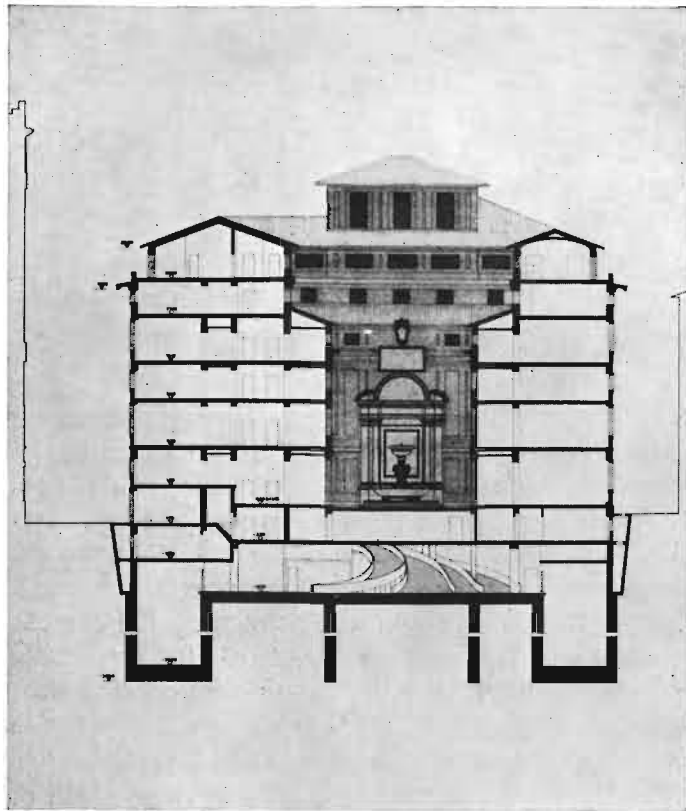
e analisi metodologiche. Non possiamo qui affrontare in pieno tale tema. Possiamo solo fare alcuni rilevamenti di ordine generale. Anche i progetti in questione si oppongono al caos, ed anche essi, come quello del GRAU, vanno fino in fondo, in perfetta coerenza con le proprie premesse. Quando i progettisti parlano di « **radicamento non astraente** » nel tessuto di Roma essi si rifanno ad una analisi diacronica delle strutture tipologiche, lette nel loro divenire organico: seguirne la legge diviene per loro garanzia di storicità del nuovo prodotto.

Recentemente, a proposito del **Verlust der Mitte** di Sedlmayr e delle recenti opere di Mac-Luhan, Eco ha parlato di **cogito interruptus**.⁴⁴ Siamo qui in un caso simile. Il prelevamento dalla dinamica formativa delle strutture edilizie di un **Idealtypus** (usiamo volutamente la terminologia weberiana) può essere legittimo in sede di elaborazione di modelli analitici: il salto da questi alla progettazione non solo non è logico, ma è metodologicamente scorretto (da una astrazione funzionale non si può approdare alla configurazione di un fenomeno senza passaggi intermedi). Ed ancora: è certo giusto opporsi alla cesura fra centro storico e interventi attuali, ma in luogo del salto storico compiuto da tanta parte della cultura contemporanea abbiamo qui un **vuoto storico**, corrispondente alla arbitraria sottovalutazione dell'eredità metodologica delle avanguardie del nostro secolo e della loro presenza nei codici di lettura attuali.

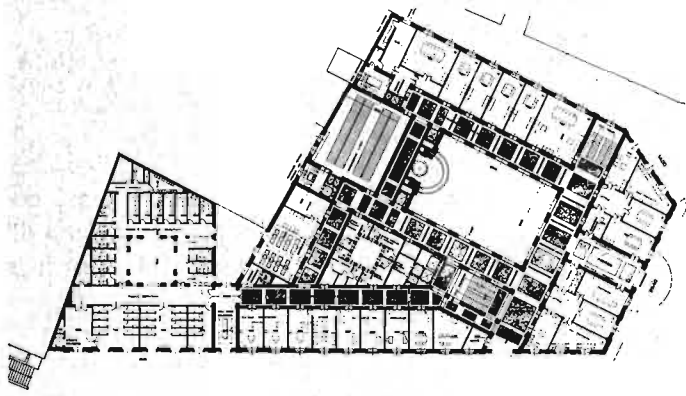
Affidarsi a codici arbitrari è sempre possibile: ma meno lecito è giustificare con analisi storiciste una scelta che vorrebbe **radicare** in un contesto solidamente strutturato un'architettura che legga quel contesto come **natura**, e che scelga di seguirne le pretese leggi come se calassero sul mondo dei fenomeni con una autorità che con la storia ha ben poco a che fare. L'inserimento nel **continuum** urbano parte quindi da una sua lettura inoperante: ciò che dovrebbe far riflettere molto i progettisti è la inammissibile incoerenza di una egual copia, almeno, di elementi documentari

163-167 Gruppo Caniggia, Sezione trasversale, piante a quota 0,00 e + 5,30, prospettiva da piazza del Parlamento e particolare.

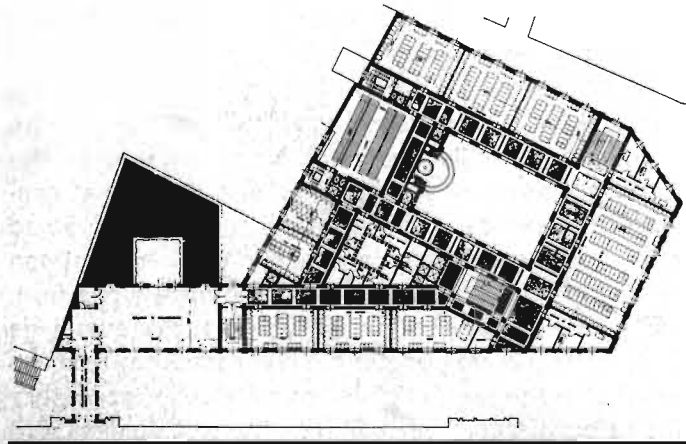
163



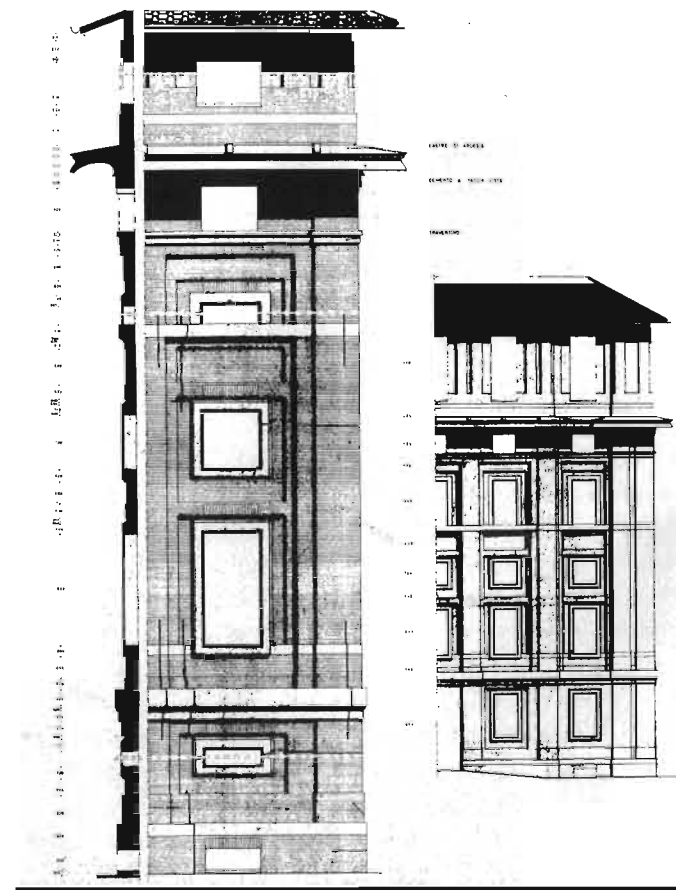
164



165



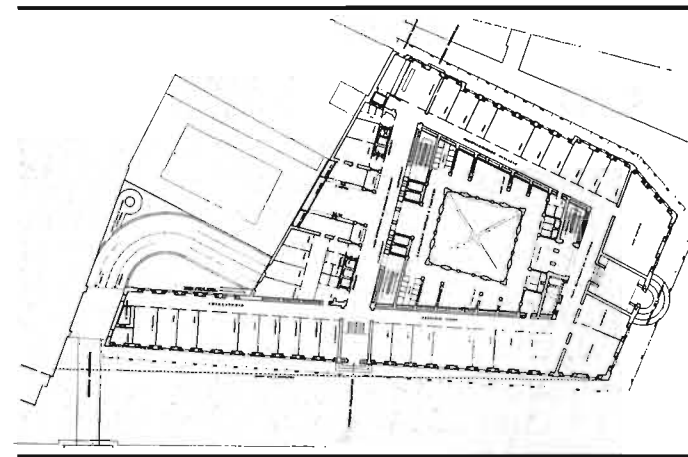
166



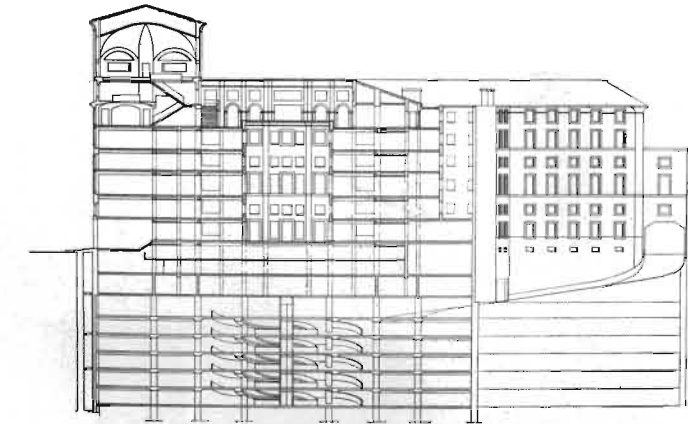
167

168-172 Gruppo Bollati, Pianta del piano terreno, sezione longitudinale, prospettiva e due vedute del plastico.

168



169



170



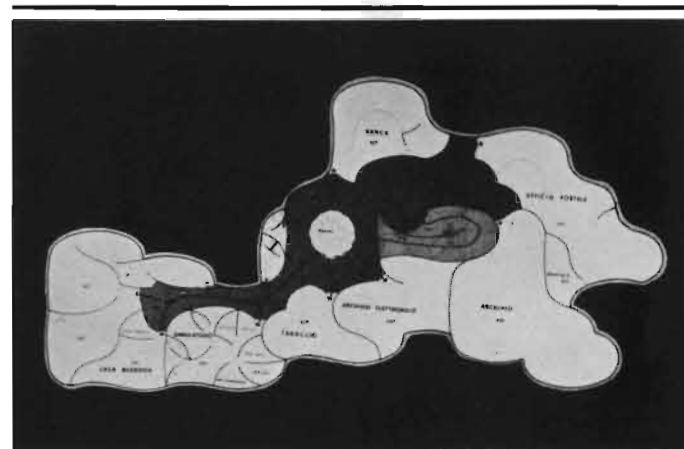
171



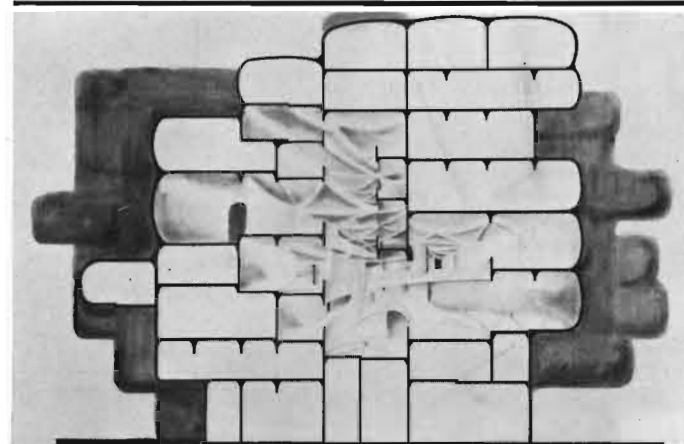
172

dei loro autosili posti al disotto di un « restauro urbano » alla Viollet-le-Duc, che sembra ammettere solo delle scuderie, come servizio inerente al problema del traffico. Tale osservazione non è affatto scherzosa: pensiamo non sia il caso di scherzare con sintomi così evidenti della sfiducia nel movimento moderno — il riferimento al Sedlmayr, fatta sopra, calza perfettamente al proposito — prodotti da persone che posseggono un loro rigore. Ciò che meraviglia è che simili apocalittici si fermino alle soglie di una eversione totale, in un compromesso fra l'accettazione e la ripulsa dell'attuale condizione umana.

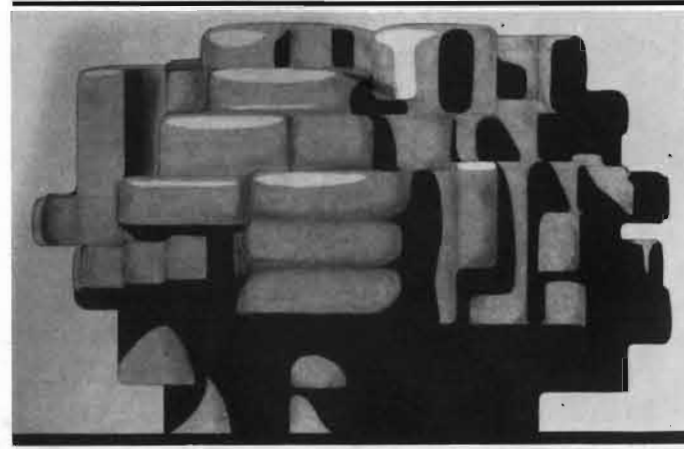
Quasi in appendice ai progetti esaminati riteniamo opportuno pubblicare alcuni tentativi falliti, sia per il loro carattere sintomatico che come termometro di alcune tendenze di falsa avanguardia che dominano le facoltà di architettura italiane da qualche anno. Il progetto del gruppo Romoli-Stefani,⁴⁵ è sotto questo riguardo esemplare. L'impazienza con cui la domanda di una nuova forma viene avanzata, il complesso di inferiorità nei confronti della tecnologia, il fascino irrazionale che promana dai nuovi materiali, l'insofferenza per ogni processo controllabile di configurazione, l'ambizione linguistica, l'ermetismo espositivo: tutti i difetti in cui si involgono le punte avanzate delle nuove generazioni sono portati all'eccesso in questo progetto di neo-laureati e studenti della facoltà di Roma. Siamo certo di fronte ad un fantasma ossessivo, più che a un progetto. Ma non se ne coglie il significato sintomatico se non si tiene presente che questo affondare nella notte della ragione parte da una mitizzazione tecnologica: l'uso — attentamente studiato, del resto, nelle sue possibilità di impiego, dal professor Carlo Ortaggi — di un materiale sino ad ora usato nella missilistica, il poliestere Vibrin 136-a. Anche il progetto di Angelini e Orlandi parte da un equivoco tecnologico rimanendovi impigliato, anche se si tratta di un equivoco assai meno fantascientifico. La loro proposta — influenzata da alcune proposizio-



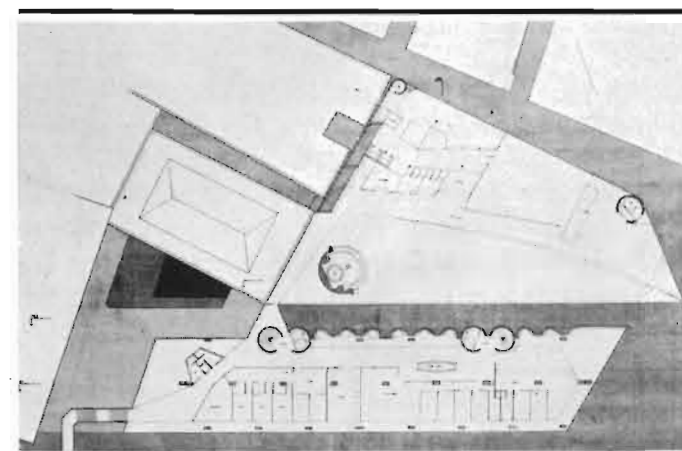
173



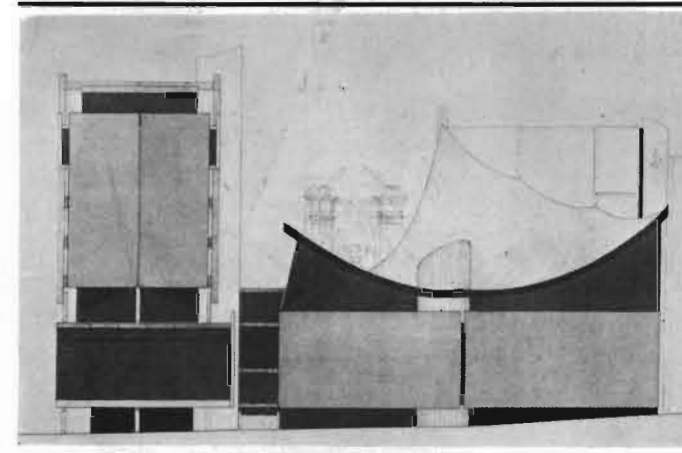
174



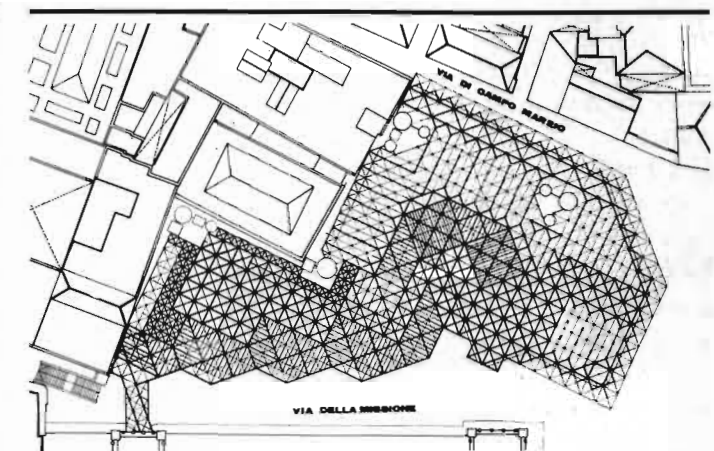
175



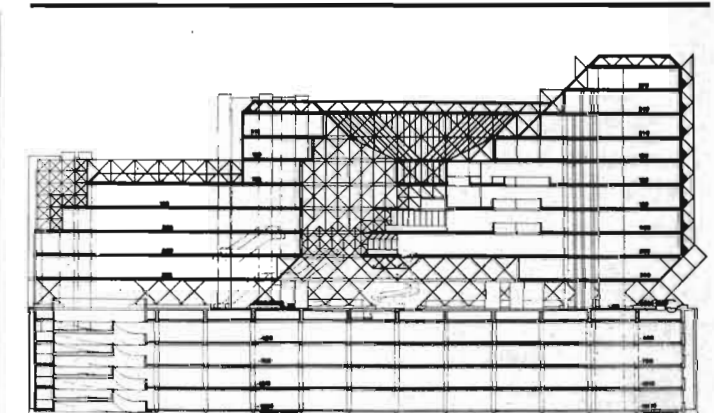
176



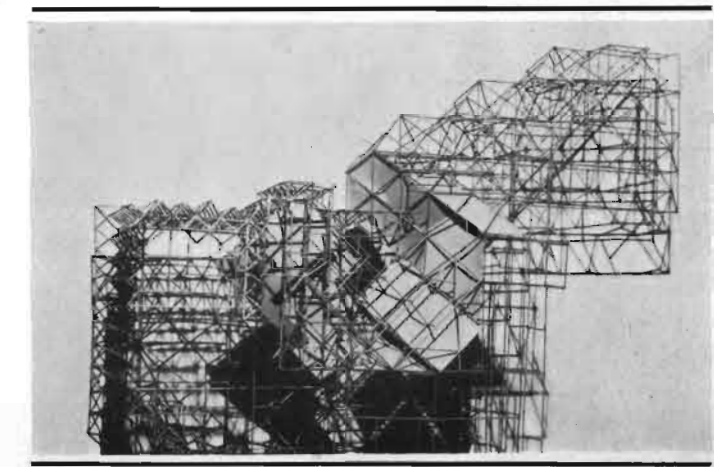
177



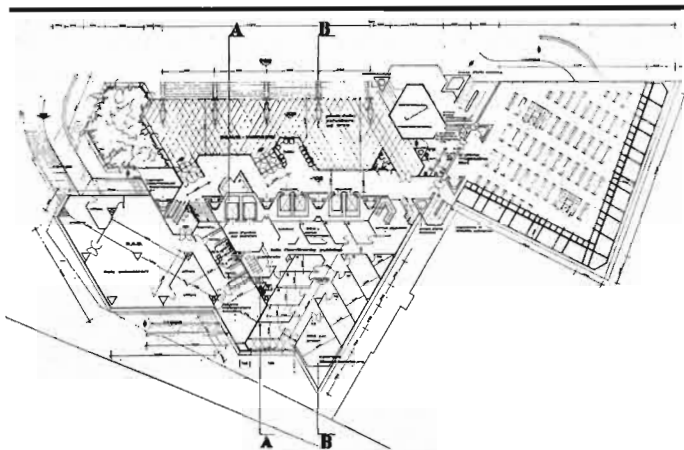
178



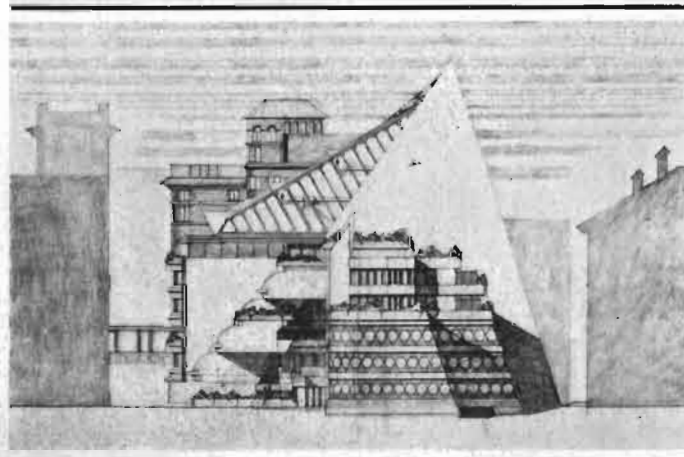
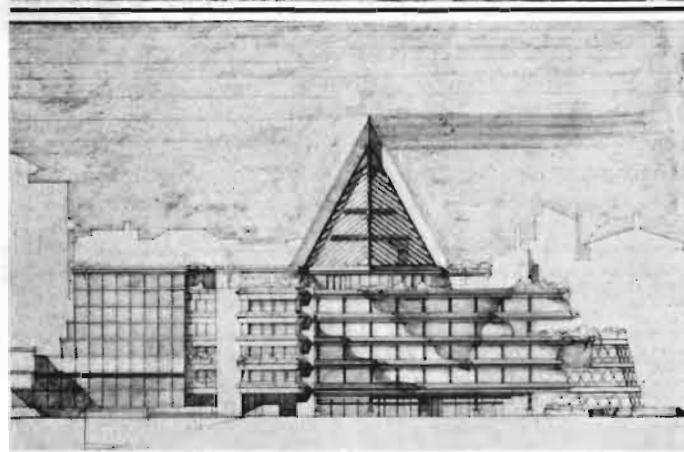
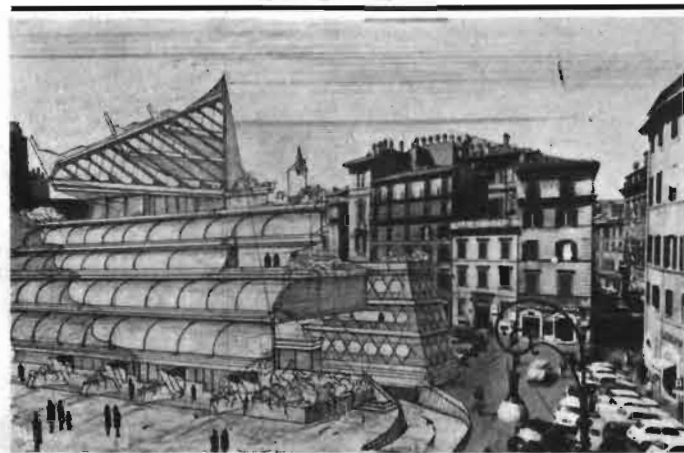
179



180



181, 182, 183, 184 Paolo Cuccioletta, Pianta del piano terreno, veduta prospettica dalla piazza, prospetto su via della Missione, prospetto su piazza del Parlamento.



ni agitate da Quaroni in sede di corso universitario — vuol saggiare le possibilità di un uso articolato di un reticolo spaziale in ferro; più come ricerca di un'ideale modulazione del tessuto urbano che come esperimento limitato ad un singolo pezzo architettonico. La contraddizione fondamentale che i progettisti non sono riusciti a superare è nel contrasto fra l'ipotesi di partenza e una evidente volontà di configurare una immagine emergente dal contesto urbano: anche tenendo presente l'incongruenza dell'ipotesi stessa rispetto al particolare tema affrontato.

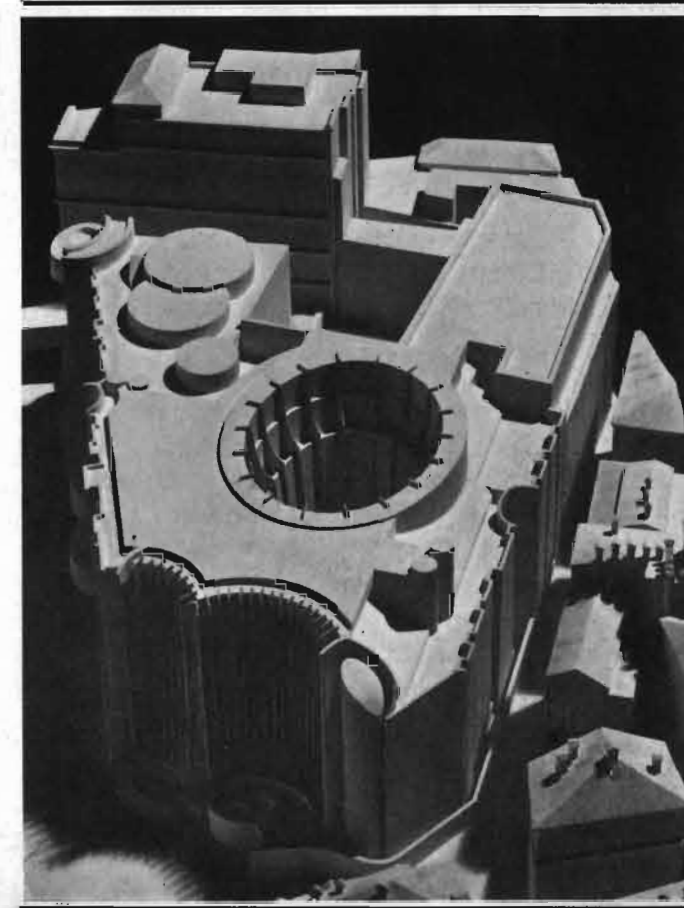
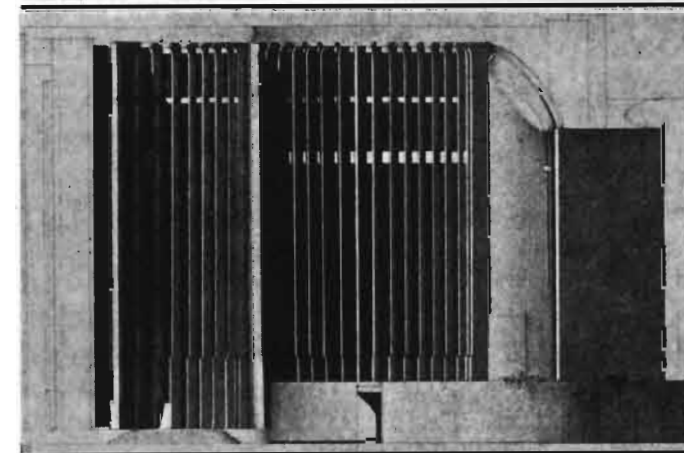
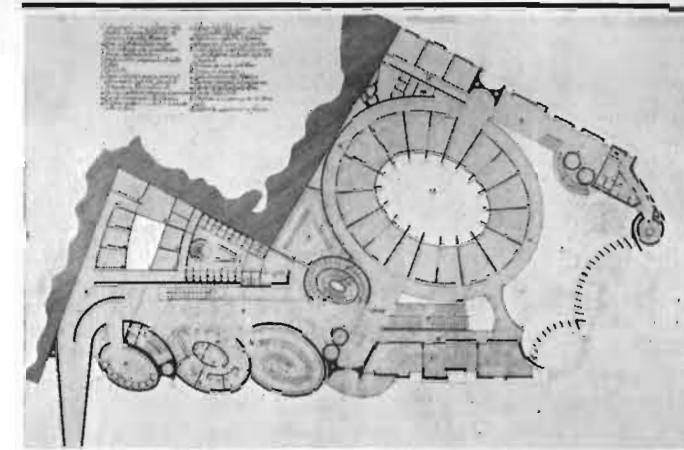
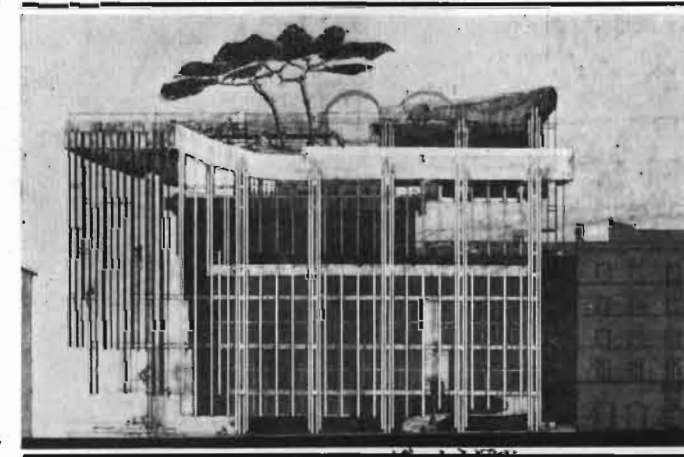
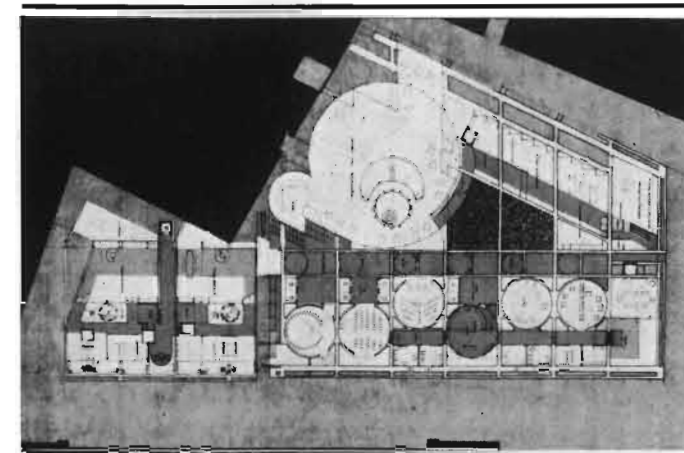
Un'obiezione simile può essere mossa al progetto di Paolo Cuccioletta, malgrado il diverso stato di raffinatezza progettuale cui egli spinge la propria elaborazione. Esibizione tecnologica, commistione di maniere wrightiane con **japonismes** e memorie diverse, si accavallano dimostrando a cosa possono approdare un sincero spirito di ricerca ed una notevole bravura potenziale, se lasciate a se stesse, prive di un severo vaglio didattico.

Né il discorso — fatti i debiti conti con le qualità particolari dei vari progetti — è diverso per le proposte del gruppo Roncoroni⁴⁶ e di Giorgio Santoro: il primo tutto teso a risolvere un problema mal posto (la configurazione di una surreale parata di **imageries** plastico-naturalistiche sulla copertura di un volume che ne annulla i significati); il secondo stranamente impegnato a proteggere un'idea di organismo forse non priva di possibilità di sviluppo, dietro il velo di un'autorità che risulta, alla fine, distruttiva.⁴⁷

Lo spreco dell'intelligenza, della cultura, delle oneste ansie sperimentali, pone un problema la cui soluzione non può più essere procrastinata, e che è compito delle scuole di architettura iniziare ad impostare smettendo di agitare (come sino ad ora sembrano fare), il dannoso vessillo del caos, da cui si attende, malgrado i continui fallimenti, un'impossibile catarsi.

185, 186, 187 Gruppo Roncoroni, pianta del sesto piano (ricevimento del pubblico e ristorante), foto del plastico, prospetto su via Campo Marzio.

188, 189, 190 Giorgio Santoro, Pianta alla quota + 5,00 (ricevimento del pubblico e uffici), prospetto su piazza del Parlamento, veduta del plastico.



Un diverso ordine di valutazione va adottato per leggere l'unico progetto che contesti radicalmente l'assurdità del bando di concorso.

Gli elaborati di Italo Insolera non affrontano il tema architettonico ma spostano il problema alla scala urbanistica riallacciandosi ad un metodo di analisi funzionale e di progettazione di natura rigorosamente « razionalista ».

« La disgregazione dei volumi conseguente all'analisi funzionale — scrive Insolera — lascia aperta la possibilità di ampliamenti secondo esigenze future, oggi imprevedibili... perciò non un nuovo "palazzo" chiuso e definitivo, [ma] ... un Parlamento aperto nel centro storico di Roma ».

Di conseguenza Insolera prevede nell'area del concorso solo una **hall** di smistamento generale cui facciano capo i collegamenti interrati con : a) la biblioteca, l'archivio, il centro elettronico e di microfilms, la autorimessa, posti in un complesso articolato da sostituire all'attuale piazza Augusto Imperatore; b) gli uffici dei deputati e degli ex-presidenti, i ristoranti, i servizi, gli appartamenti di rappresentanza, posti negli antichi edifici della zona di Campomarzio, opportunamente restaurati.

Come si vede è un semplice programma quello proposto da Insolera, ma già connesso ad una forma nuova del centro storico o di una sua porzione.

A questo atto di coraggio, che è sin troppo semplice accusare di moralismo, vorremmo muovere alcuni appunti.

In primo luogo lo studio compiuto da Insolera rischia di apparire sostitutivo di quello che andrebbe fatto con ben altri mezzi e strumenti di quelli a disposizione di un privato: l'**ex-tempore** urbanistico può essere polemico ma si può anche rivelare un'arma a doppio taglio. In secondo luogo non riteniamo lecito separare il tema programmatico da un'impostazione architettonica in senso specifico. Insolera, proprio estendendo le dimensioni del problema, avrebbe potuto individuare una scala dell'immagine assai stimolante; avervi

rinunciato è, a nostro parere, un errore, perché mentre si enuncia un nuovo tema, la sua configurazione non è **un di più**, ma è parte integrante della formulazione. Il recupero del **razionalismo** rivela, in tale carenza, i suoi limiti.

INSOLERA

Una proposta di ristrutturazione urbana

Un principio fondamentale dell'architettura moderna è l'analisi funzionale e la conseguente organizzazione degli spazi da costruire: al contrario dell'architettura accademica che progetta uno spazio dato e fatto, e lo usa come scatola in cui stipare le funzioni.

All'analisi funzionale consegue l'aggregazione o la disaggregazione dei volumi architettonici: ciò consente la progettazione di edifici inseriti nella continuità storica tra passato e futuro. Perciò non un nuovo palazzo, chiuso e definitivo, ma sicuramente, a breve scadenza, già insufficiente ed invecchiato come il Parlamento del Fontana, il Parlamento del Basile. Un Parlamento aperto: aperto nel centro storico di Roma.

Le funzioni del Parlamento, disaggregate, si dividono in due grandi categorie:

- a) le funzioni che si accordano col restauro conservativo degli antichi edifici di questa zona di Roma;
- b) le funzioni che richiedono un livello di efficienza tecnica che si accorda solo con un'architettura integralmente moderna.

Disaggregando le funzioni del Parlamento nei 9 gruppi seguenti è possibile individuare le corrispondenze cercate.

1 - La Presidenza, l'Assemblea generale, le Commissioni, il Segretario, l'Amministrazione, il Provveditorato, i servizi resoconti, stampa, ecc. hanno la loro sede nel Palazzo Fontana e nel Palazzo Basile.

2 - Il complesso dei servizi costituenti i rapporti col Governo ha la sua sede nel Palazzo Chigi.

3 - I gruppi parlamentari hanno la loro sede nel palazzo proprietà della Camera in via Uffici del Vicario.

4 - La Segreteria, l'Ufficio Personale, la Tesoreria e l'Ufficio tecnico hanno la loro sede nel palazzo proprietà della Camera in via della Missione.

5 - Aule minori di riunione saranno alloggiate nella ex-tipografia di via Campo Marzio, già acquistata dalla Camera.

6 - Il primo gruppo di funzioni da inserire nel progetto è costituito da altre aule di riunione per gruppi e sale di ricevimento; al loro soddisfacimento si prestano benissimo gli edifici intorno ai chiostri di San Gregorio Nazianzeno, proprietà demaniale attualmente in rovina e abbandono.

7 - Il secondo gruppo di funzioni da inserire nel progetto è costituito dalla biblioteca, dal servizio studi, dall'archivio, dal centro elettronico e di microfilmatura, dall'autorimessa (svincolata dal traffico del centro: condizione indispensabile per il suo funzionamento). Per questi servizi bisogna abbandonare le possibilità offerte dal restauro di antichi edifici e trovare una zona libera: piazza Augusto Imperatore, ridemolita e ristrutturata.

8 - Il terzo gruppo di funzioni da inserire nel progetto è costituito dagli uffici dei singoli deputati, dagli ex-presidenti, dagli

191 a, b, c, d, e *Italo Insolera, schemi dei progressivi ampliamenti dei servizi della Camera nelle aree circostanti.*

192 *Proposta di utilizzazione dei chiostri di S. Gregorio Nazianzeno.*

193, 194, 195 *Proposta di restauro del Campo Marzio, la ristrutturazione di piazza Augusto Imperatore e schema dei traffici.*

196 *Fotomontaggio dello schema del progetto sul centro storico.*

197, 198 *Profili della sistemazione prevista per la piazza del Parlamento.*

199 *Schema generale del primo sotterraneo con i posteggi del Parlamento (PD) e i capolinea dei servizi pubblici: le frecce indicano le uscite pedonali.*

200 *Schema generale della circolazione al suolo con gli accessi dalle vie di rapido transito.*

201 *Planimetria generale.*

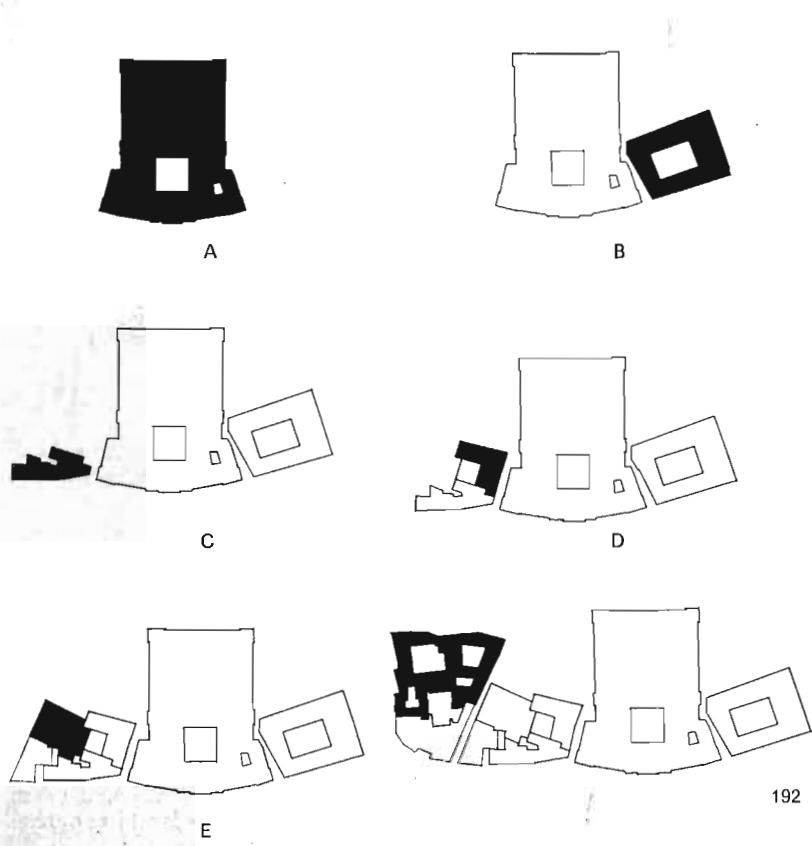
202, 203 *Piazza Augusto Imperatore: stato attuale (sopra) e proposta di sostituzione (sotto).*

appartamenti di rappresentanza, ecc. Questi si adattano benissimo ad un restauro capillare del Campo Marzio.

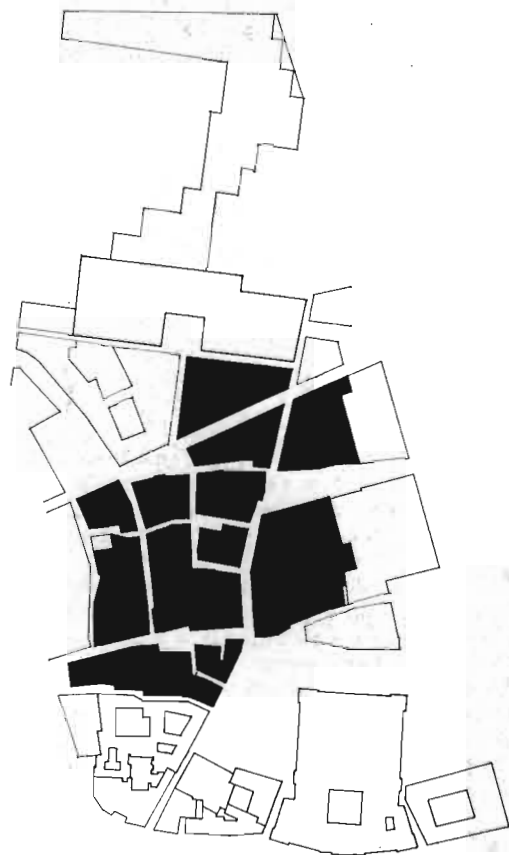
9 - Le comunicazioni fra il Parlamento e il centro di Roma avverranno pedonalmente attraverso le vie di Campo Marzio: per le auto si costruirà un autodotto sotterraneo tra il parcheggio (sotto piazza Augusto Imperatore) e una **hall** di smistamento nell'area assegnata dal concorso. La massima distanza da percorrere, a piedi o in autodotto, è di 250 metri: 5 minuti a piedi, 30 secondi in auto.

Per piazza Augusto Imperatore non ha senso parlare di conservazione. Al contrario la sua « sostituzione urbanistica » può essere la valvola di sicurezza per salvare il resto del centro storico eliminando uno dei più gravi errori della moderna urbanistica romana. Demolendo piazza Augusto Imperatore e sostituendola con una edilizia bassa, otteniamo:

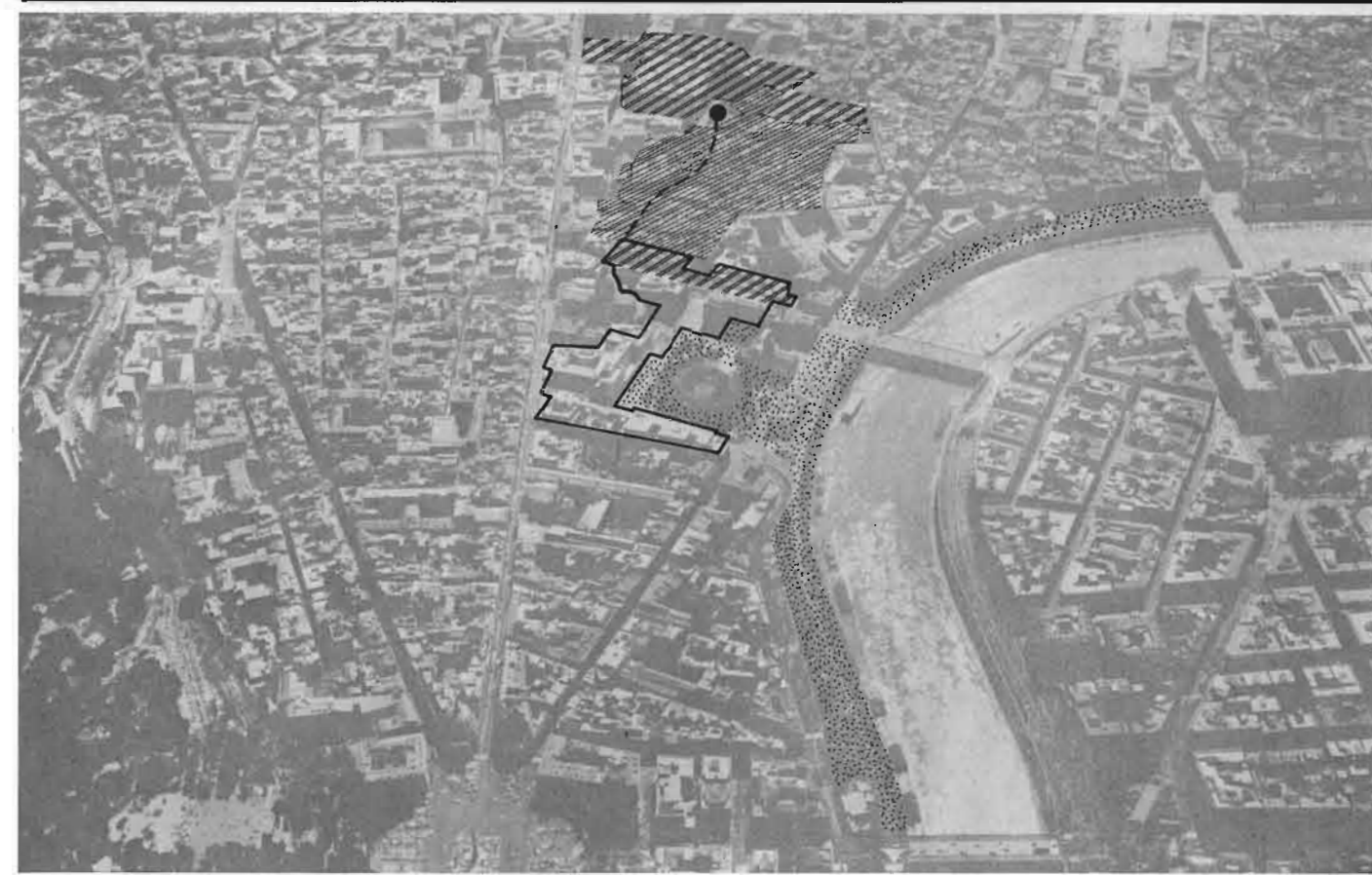
- la restituzione ai Lungotevere della loro funzione di passeggiata e del loro naturale panorama verso il Pincio e Trinità dei Monti;
- una migliore sistemazione della zona del Mausoleo di Augusto;
- la demolizione di fabbricati anacronistici e la loro sostituzione con edifici funzionali ed efficienti;
- la concentrazione nei sotterranei di nuova realizzazione dei capolinea dei mezzi pubblici diretti al centro e la concentrazione dei parcheggi; ne consegue la facile pedonalizzazione del triangolo piazza del Popolo, piazza di Spagna, piazza Colonna;
- la sistemazione dei servizi del Parlamento elencati nel gruppo 7 e la disponibilità di altri fabbricati per contenere funzioni incompatibili con l'edilizia barocca, ma indispensabili nel centro urbano.



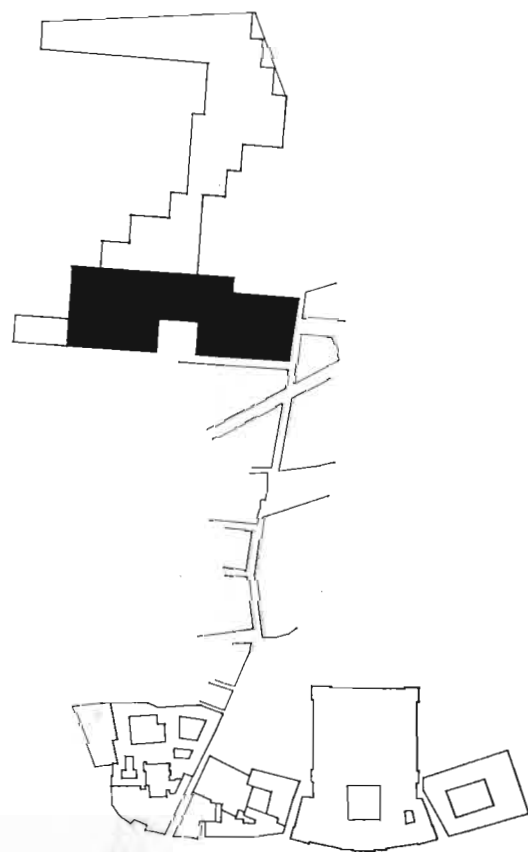
192



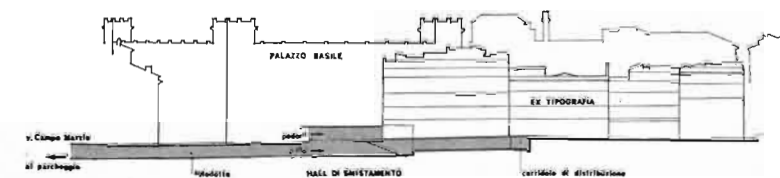
193



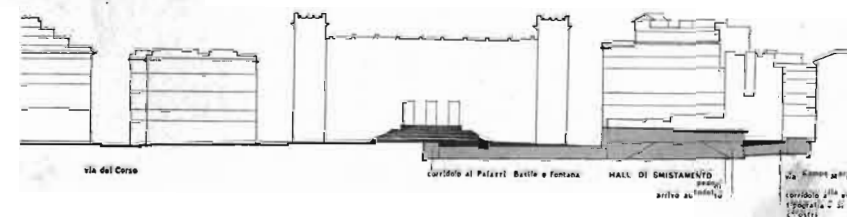
196



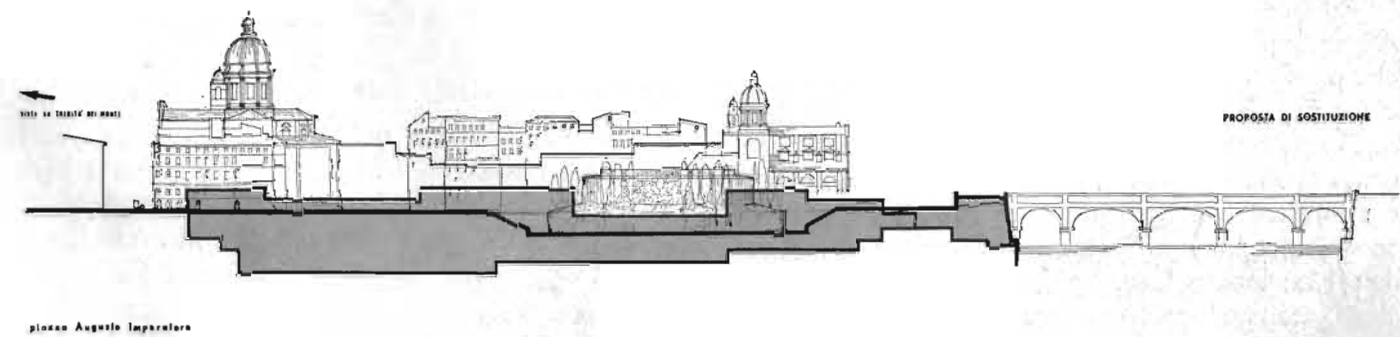
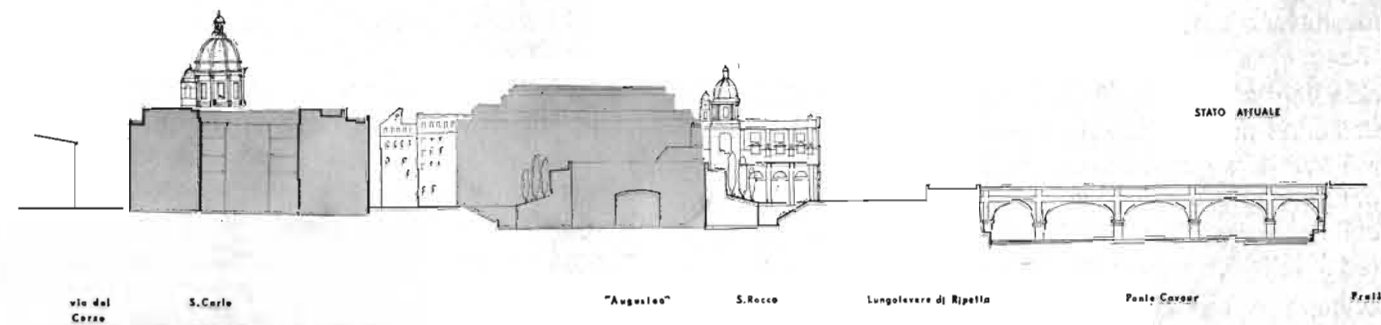
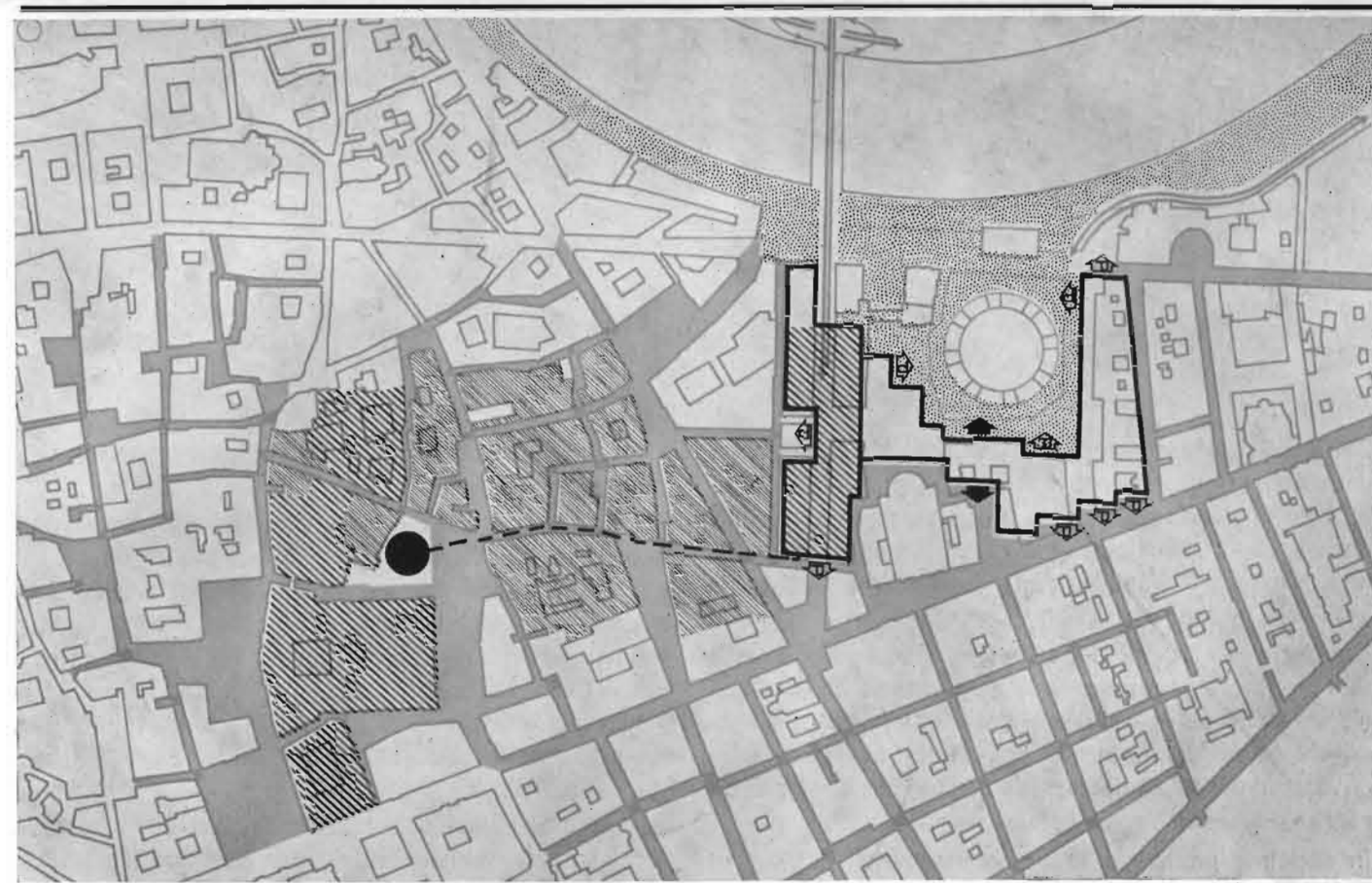
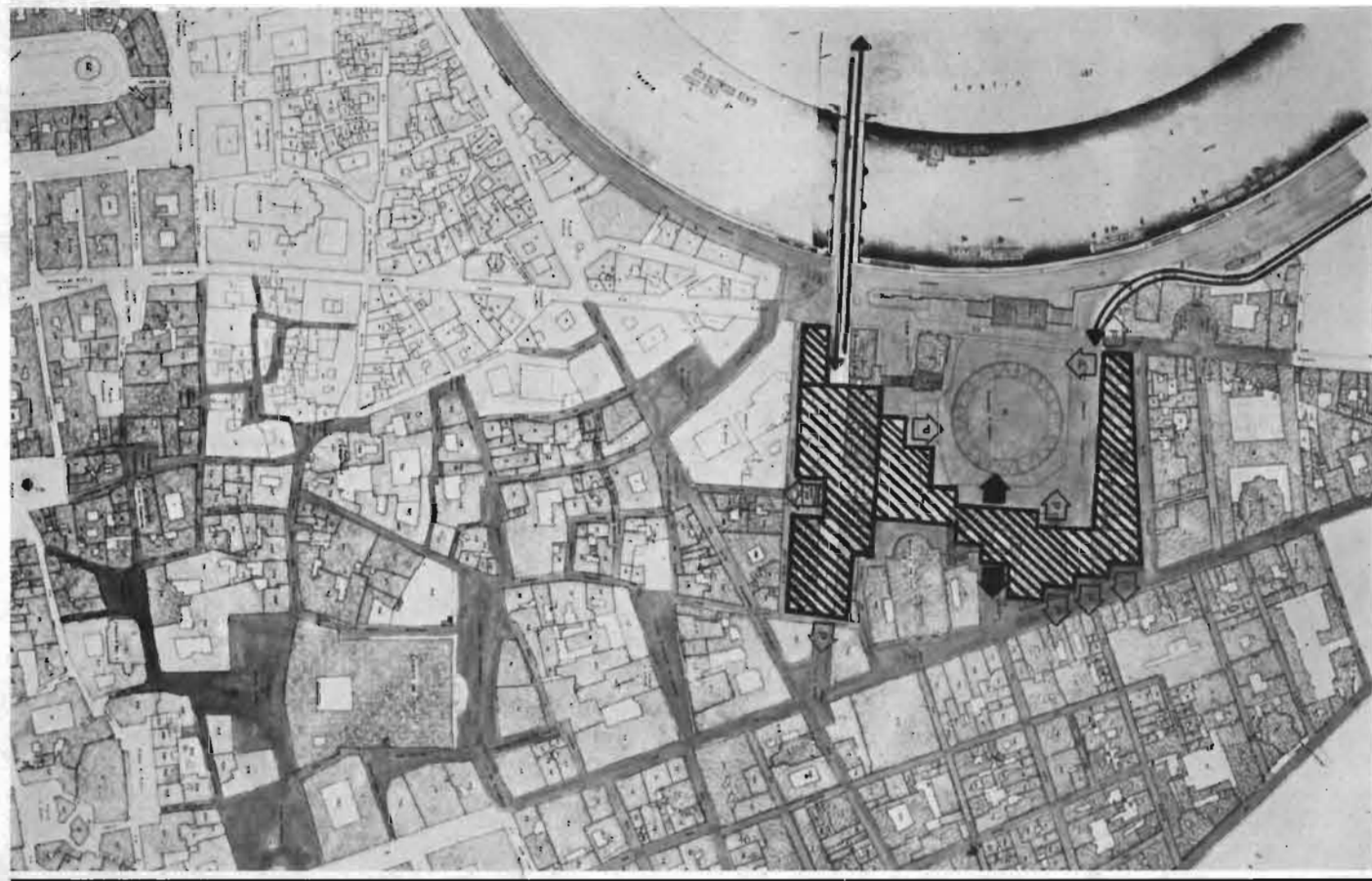
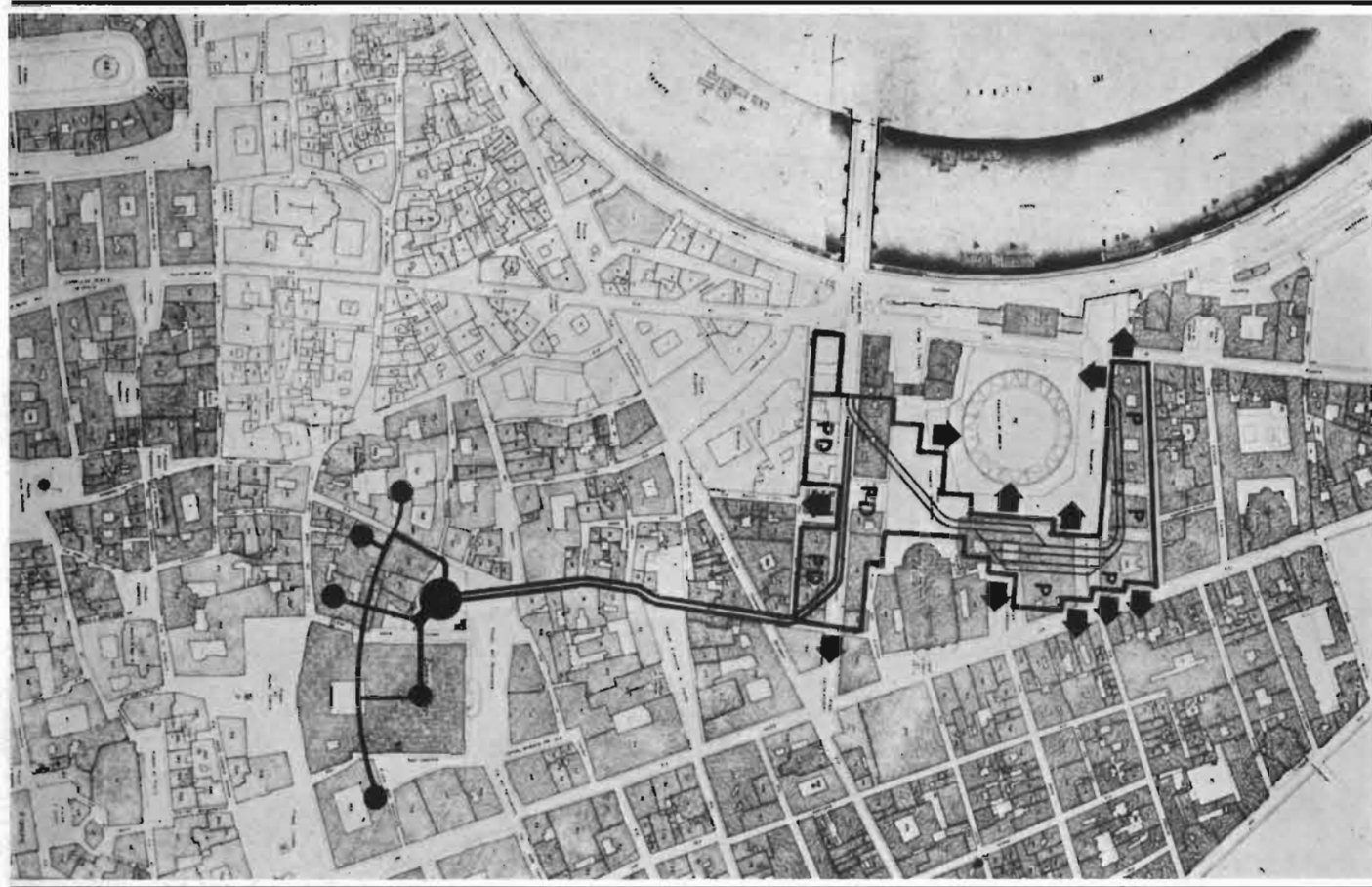
195



197



198



Dall'analisi finora compiuta riteniamo sia emerso un dato abbastanza sicuro. Il concorso, pur in tutti i limiti della sua formulazione, ha prodotto due progetti che non esitiamo a catalogare fra i più importanti della produzione italiana (e non) degli ultimi dieci anni: quelli dei gruppi Samonà e Quaroni.

Con tutte le critiche che si possono avanzare, queste due proposte rappresentano due sintesi delle esperienze della cultura italiana del dopoguerra, e valgono sia come bilanci autobiografici che come ricerche autonomamente collocate all'interno dell'attuale dibattito.

In seconda posizione ci sembrano venire i progetti dei gruppi Aymonino, Manieri e di Nino Dardi; mentre le proposte su cui ci siamo maggiormente soffermati meritavano certo un riconoscimento attentamente motivato.

Non vogliamo ora delineare una nuova classifica: giudicando i progetti con il metro di una critica storica la più obiettiva possibile, era però tutt'altro che difficile, per la giuria, esprimere un verdetto preciso, basato sulla coerenza interna alle varie proposte presentate, lette nella loro globalità di strutture formali.

Si confrontino ora le nostre valutazioni con il verdetto finale della commissione giudicatrice. (Cfr. App. 2): di fronte allo sforzo di 64 gruppi di progettisti, uno scheletrico elenco di 18 rimborsi spese, citati con il semplice motto.

A questo punto non ci interessa nemmeno sapere perché progetti del livello di quelli di Quaroni o Samonà siano posti indifferentemente accanto a quelli di Castellazzi-Romano, o di Pascoletti, né perché proposte come quelle di Manieri, Dardi o Polesello siano state scartate. Ci interessa piuttosto sapere come mai la commissione non abbia sentito il bisogno di motivare dettagliatamente i suoi giudizi, come mai essa non abbia ritenuto degni di una valutazione criticamente espressa gli elaborati di un concorso fra i più importanti fra quelli banditi nel dopoguerra, e certo fra i

più sintomatici dello stato della cultura architettonica italiana.

Ciò che dicevamo all'inizio rimane confermato. Fra cultura e ufficialità la scissione è profondissima.

Ma, per fare anche un discorso interno alla cultura, sarebbe veramente dannoso che gli architetti migliori perché più problematici, tentassero di fare da soli un salto al di là della barricata, gettandosi in braccio alla burocrazia o al professionalismo: le tentazioni, certo, non mancano. Il clima di scetticismo rinunciatario che ha prodotto l'E '42 è cosa attuale.

Fatti questi rilievi dobbiamo chiederci cosa accadrà ora. Una sola soluzione, dato per scontato il risultato del concorso, è quella esatta: l'impostazione di uno studio rigoroso, di alto livello scientifico, della struttura del centro storico di Roma nel quadro delle prospettive di sviluppo territoriale della città, da cui discenda, come caso particolare, un programma organico per i nuovi uffici del Parlamento. Ed è chiaro che uno studio siffatto non si imposta dilettantesamente, non si affida a gruppi di « specialisti » improvvisati, non si affida nemmeno ad Istituti Universitari, data la loro crisi culturale (che speriamo del tutto contingente): l'esigenza di un Istituto di studi per la pianificazione della capitale ne esce, ancora una volta, confermata.

Sappiamo bene di star sognando castelli in aria: ma la cultura ha il dovere di ribadire ciò che è esatto fare. Le responsabilità dell'errore e dell'inazione sono di altri.

Tre soluzioni sono invece del tutto squalificate:

- affidare l'incarico del progetto definitivo ai 18 gruppi rimborsati o a parte di loro, con o senza interventi esterni; una collaborazione di questo tipo sarebbe avvilente per tutti, oltre che improduttiva;
- bandire un concorso di secondo grado sulla base di un giudizio così immotivato, ribadendo un programma così carente;

- bandire un nuovo concorso nazionaleaggiustando alla bell'e meglio il programma o anche estendendo le richieste ad un programma globale del centro storico; nel primo caso le carenze sono ovvie, nel secondo si darebbe crisma di ufficialità alla superficialità e all'improvvisazione.⁴⁸

Attendiamo quindi, con scarsa fiducia ma con curiosità, la soluzione di questa assurda vicenda.

Passiamo ora ad alcune considerazioni finali sul quadro, che questo concorso ci ha offerto, del mondo della cultura architettonica.

Abbiamo parlato di una preminenza dei progetti di Samonà e di Quaroni: ma al concorso avevano partecipato molti giovani allievi, discepoli stretti, assistenti, di questi due maestri. Se confrontiamo le proposte di un Quaroni, ad esempio, con quelle dei gruppi COMARCH, Angelini-Orlandi, Romoli, siamo colpiti da differenze di impostazione veramente abissali. Qual'è il rapporto fra la produzione dei maestri e la loro didattica? Da ciò che emerge è leggibile una scissione: molte follie presentate a questo concorso sono le conseguenze di una didattica talmente lanciata sulla strada dell'utopia da far perdere qualsiasi senso della realtà.

Non avremmo nulla da obiettare se il fine fosse quello di provocare una repulsione, un distacco ribelle, da qualcosa che è troppo misero per essere accettato come reale.

Il sogno dell'impossibile come protesta, anche se questo deve costare la morte dell'architettura.

Ma se si esaminano a fondo gli atteggiamenti dei nostri giovani utopisti è abbastanza raro trovare un simile, e più che accettabile, impulso morale. L'utopia più smaccata è spesso la valvola di sicurezza di una rinuncia più che di una ribellione, è la via di minima resistenza per superare un disagio più che una profonda crisi.

Una cosa è certa: fra sperimentalismo — positivo o

negativo che esso sia — e professionalismo non sono più possibili mediazioni.

Una seconda osservazione riguarda le dimensioni della progettazione. Sotto tale luce i due progetti che abbiamo salutato come vincitori morali lasciano molti dubbi, appaiono in qualche modo tradizionali.

La domanda che scaturisce da alcune proposte, ed anche da alcune tutt'altro che positive, riguarda l'inserimento dell'oggetto singolo in una catena produttiva con tutte le deformazioni che l'immagine emergente può indurre in essa.

È questa una domanda molto poco chiara, ancora, ma che ha un suo senso: a loro modo alcuni progettisti hanno dato una risposta, anche se attendiamo maggiori precisazioni e maggior rigore.

In terzo luogo va notato un fenomeno di costume. Mentre per alcuni l'occasione del concorso non è stata che uno dei capitoli di un'attività di ricerca con una propria continuità, per molti altri essa è stata il pretesto per vestire l'abito della festa e dare sfogo a velleità inibite da una deludente attività professionale: con tutte le conseguenze che ciò può portare nel corso di una progettazione volutamente sperimentale.

Per passare ad un bilancio architettonico in senso specifico può esser notato che i risultati del concorso rivelano un vero e proprio riscatto del simbolismo. **Ordine e disordine** sono già due **dimensioni simboliche**. Entrambe si riferiscono ad una dialettica tra razionalità ed irrazionalità che non riesce né a comporre i due opposti, né a far esplodere dal loro contrasto un ordine nuovo.

L'avvolgersi nel silenzio e il tuffo nel luna-park si fronteggiano ermetici, disincantati, astratti.

Il recupero simbolico avviene anche mediante l'adozione di stilemi, allitterazioni, sintagmi comuni. Ciò che è singolare è l'uso di elementi simili da parte di progettisti che si affidano a linguaggi opposti: ma anche questo si può spiegare.

Preleviamo solo tre di tali elementi compositivi:

Dall'analisi finora compiuta riteniamo sia emerso un dato abbastanza sicuro. Il concorso, pur in tutti i limiti della sua formulazione, ha prodotto due progetti che non esitiamo a catalogare fra i più importanti della produzione italiana (e non) degli ultimi dieci anni: quelli dei gruppi Samonà e Quaroni.

Con tutte le critiche che si possono avanzare, queste due proposte rappresentano due sintesi delle esperienze della cultura italiana del dopoguerra, e valgono sia come bilanci autobiografici che come ricerche autonomamente collocate all'interno dell'attuale dibattito.

In seconda posizione ci sembrano venire i progetti dei gruppi Aymonino, Manieri e di Nino Dardi; mentre le proposte su cui ci siamo maggiormente soffermati meritavano certo un riconoscimento attentamente motivato.

Non vogliamo ora delineare una nuova classifica: giudicando i progetti con il metro di una critica storica la più obiettiva possibile, era però tutt'altro che difficile, per la giuria, esprimere un verdetto preciso, basato sulla coerenza interna alle varie proposte presentate, lette nella loro globalità di strutture formali.

Si confrontino ora le nostre valutazioni con il verdetto finale della commissione giudicatrice. (Cfr. App. 2): di fronte allo sforzo di 64 gruppi di progettisti, uno scheletrico elenco di 18 rimborsi spese, citati con il semplice motto.

A questo punto non ci interessa nemmeno sapere perché progetti del livello di quelli di Quaroni o Samonà siano posti indifferentemente accanto a quelli di Castellazzi-Romano, o di Pascoletti, né perché proposte come quelle di Manieri, Dardi o Polesello siano state scartate. Ci interessa piuttosto sapere come mai la commissione non abbia sentito il bisogno di motivare dettagliatamente i suoi giudizi, come mai essa non abbia ritenuto degni di una valutazione criticamente espressa gli elaborati di un concorso fra i più importanti fra quelli banditi nel dopoguerra, e certo fra i

più sintomatici dello stato della cultura architettonica italiana.

Ciò che dicevamo all'inizio rimane confermato. Fra cultura e ufficialità la scissione è profondissima.

Ma, per fare anche un discorso interno alla cultura, sarebbe veramente dannoso che gli architetti migliori perché più problematici, tentassero di fare da soli un salto al di là della barricata, gettandosi in braccio alla burocrazia o al professionalismo: le tentazioni, certo, non mancano. Il clima di scetticismo rinunciatario che ha prodotto l'E '42 è cosa attuale.

Fatti questi rilievi dobbiamo chiederci cosa accadrà ora. Una sola soluzione, dato per scontato il risultato del concorso, è quella esatta: l'impostazione di uno studio rigoroso, di alto livello scientifico, della struttura del centro storico di Roma nel quadro delle prospettive di sviluppo territoriale della città, da cui discenda, come caso particolare, un programma organico per i nuovi uffici del Parlamento. Ed è chiaro che uno studio siffatto non si imposta dilettantesamente, non si affida a gruppi di « specialisti » improvvisati, non si affida nemmeno ad Istituti Universitari, data la loro crisi culturale (che speriamo del tutto contingente): l'esigenza di un Istituto di studi per la pianificazione della capitale ne esce, ancora una volta, confermata.

Sappiamo bene di star sognando castelli in aria: ma la cultura ha il dovere di ribadire ciò che è esatto fare. Le responsabilità dell'errore e dell'inazione sono di altri.

Tre soluzioni sono invece del tutto squalificate:

- affidare l'incarico del progetto definitivo ai 18 gruppi rimborsati o a parte di loro, con o senza interventi esterni; una collaborazione di questo tipo sarebbe avvilente per tutti, oltre che improduttiva;
- bandire un concorso di secondo grado sulla base di un giudizio così immotivato, ribadendo un programma così carente;

- bandire un nuovo concorso nazionaleaggiustando alla bell'e meglio il programma o anche estendendo le richieste ad un programma globale del centro storico; nel primo caso le carenze sono ovvie, nel secondo si darebbe crisma di ufficialità alla superficialità e all'improvvisazione.⁴⁸

Attendiamo quindi, con scarsa fiducia ma con curiosità, la soluzione di questa assurda vicenda.

Passiamo ora ad alcune considerazioni finali sul quadro, che questo concorso ci ha offerto, del mondo della cultura architettonica.

Abbiamo parlato di una preminenza dei progetti di Samonà e di Quaroni: ma al concorso avevano partecipato molti giovani allievi, discepoli stretti, assistenti, di questi due maestri. Se confrontiamo le proposte di un Quaroni, ad esempio, con quelle dei gruppi COMARCH, Angelini-Orlandi, Romoli, siamo colpiti da differenze di impostazione veramente abissali. Qual'è il rapporto fra la produzione dei maestri e la loro didattica? Da ciò che emerge è leggibile una scissione: molte follie presentate a questo concorso sono le conseguenze di una didattica talmente lanciata sulla strada dell'utopia da far perdere qualsiasi senso della realtà.

Non avremmo nulla da obiettare se il fine fosse quello di provocare una repulsione, un distacco ribelle, da qualcosa che è troppo misero per essere accettato come reale.

Il sogno dell'impossibile come protesta, anche se questo deve costare la morte dell'architettura.

Ma se si esaminano a fondo gli atteggiamenti dei nostri giovani utopisti è abbastanza raro trovare un simile, e più che accettabile, impulso morale. L'utopia più smaccata è spesso la valvola di sicurezza di una rinuncia più che di una ribellione, è la via di minima resistenza per superare un disagio più che una profonda crisi.

Una cosa è certa: fra sperimentalismo — positivo o

negativo che esso sia — e professionalismo non sono più possibili mediazioni.

Una seconda osservazione riguarda le dimensioni della progettazione. Sotto tale luce i due progetti che abbiamo salutato come vincitori morali lasciano molti dubbi, appaiono in qualche modo tradizionali.

La domanda che scaturisce da alcune proposte, ed anche da alcune tutt'altro che positive, riguarda l'inserimento dell'oggetto singolo in una catena produttiva con tutte le deformazioni che l'immagine emergente può indurre in essa.

È questa una domanda molto poco chiara, ancora, ma che ha un suo senso: a loro modo alcuni progettisti hanno dato una risposta, anche se attendiamo maggiori precisazioni e maggior rigore.

In terzo luogo va notato un fenomeno di costume. Mentre per alcuni l'occasione del concorso non è stata che uno dei capitoli di un'attività di ricerca con una propria continuità, per molti altri essa è stata il pretesto per vestire l'abito della festa e dare sfogo a velleità inibite da una deludente attività professionale: con tutte le conseguenze che ciò può portare nel corso di una progettazione volutamente sperimentale.

Per passare ad un bilancio architettonico in senso specifico può esser notato che i risultati del concorso rivelano un vero e proprio riscatto del simbolismo. **Ordine e disordine** sono già due **dimensioni simboliche**. Entrambe si riferiscono ad una dialettica tra razionalità ed irrazionalità che non riesce né a comporre i due opposti, né a far esplodere dal loro contrasto un ordine nuovo.

L'avvolgersi nel silenzio e il tuffo nel luna-park si fronteggiano ermetici, disincantati, astratti.

Il recupero simbolico avviene anche mediante l'adozione di stilemi, allitterazioni, sintagmi comuni. Ciò che è singolare è l'uso di elementi simili da parte di progettisti che si affidano a linguaggi opposti: ma anche questo si può spiegare.

Preleviamo solo tre di tali elementi compositivi:

- a) la legge della diagonale (progetti Samonà, Pellegrini, Dardi, Bonfanti, Foscari, Manleri, ecc.);
- b) la soluzione delle cerniere formali tramite l'accumulazione di spazi o volumi cilindrici (progetti Quaroni, Dall'Olio, Dardi, Aymonino, Lapadula, Sacripanti, ecc.);
- c) l'uso del **cor-ten** come materiale di copertura o rivestimento (progetti Quaroni, Manieri, Foscari, Dall'Olio, ecc.).

Le strutture basate sulla diagonale hanno già di per sé un valore semantico fissato: la diagonale esprime un taglio rigorosamente tracciato su di una figura geometrica assoluta, che perde così la sua apoditticità pur rimanendo riconoscibile. In tal modo si viene a creare un espediente per articolare una forma totalizzante, per declinare un archetipo, per modellare un oggetto asemantico.

Simile significato ha l'accumulazione di spazi circolari o di volumi cilindrici: anche qui la più assoluta delle forme, il cerchio, si modula, si compone, tenta di dissimularsi nella meccanica combinatoria; ma non riesce che a confermare se stessa.

Il **cor-ten** è invece un materiale tipicamente **moderno**: è la quintessenza della tecnologia. Ma è anche un materiale che invecchia, che accumula il tempo su di sé, che reagisce allo spazio-ambiente.

E si potrebbe continuare a lungo: i simbolismi sono latenti ma ben riconoscibili. Ciò che permane è la volontà di rendere istituzionale il linguaggio architettonico, di ricaricarlo di significati comuni, di dargli un maggior spessore. In tal modo si sondano le possibilità di recupero di assoluti formali, anche se essi si nascondono dietro estranee giustificazioni o si dissimulano pudicamente.

È a questo punto che si introduce una difficoltà insormontabile. Non è ancora possibile superare, con una nuova rivoluzione architettonica, la **tradizione del nuovo** così come essa ci è stata consegnata dal complesso e contraddittorio insieme di esperienze, ormai

storiche, che ci hanno preceduto: anche chi ritiene, con tutta sincerità, di poter prescindere da essa, fa i conti, bene o male, con quella tradizione.

Ma è anche, questa, una tradizione che ha come sua legge fondamentale l'eversione continua. Chi cerca un ordine nuovo si trova a dover lottare con essa. Lo si potrà fare con la tensione propria dell'ultimo Le Corbusier, o si potrà giocare alla lotta come fa oggi un Johnson; ma non si sfugge alla tensione fra la volontà di tracciare segni permanenti e autonomamente significanti, ed il peso di una **rivoluzione permanente** dei segni e dei significati, di una condanna al consumo delle forme, di un condizionamento da parte di contesti labili e informi, di una progettazione che dà luogo a **processi** formali e non a **cose** formate.

Il bisogno di sicurezza, il richiamo ad assoluti razionali, la ricerca di un sistema linguistico intersoggettivo, che traspaiono di continuo dai progetti che abbiamo pubblicato, ci fanno venire in mente alcune riflessioni di Elio Vittorini recentemente edite. « L'idea di sicurezza — egli scriveva⁴⁹ — è un fatto irrazionale su cui però tanto della nostra struttura razionale è fondato / ma dobbiamo convincerci che è irrazionale che dobbiamo rinunciare a considerarla determinante di razionalità... per la nostra idea di sicurezza la materia è compatta — scoprire ch'essa invece è piena di vuoto può dare le vertigini — ma questo orrore del vuoto, dell'insicurezza che si accompagna al vuoto, è così irrazionale da costringerci a chiudere gli occhi sulla realtà com'è col suo vuoto e a fingercela invece come siamo abituati a concepirla: piena, compatta / ciò che ci impedisce di concepire le infinite possibilità per l'uomo che quel vuoto della materia rappresenta ».

L'accettazione del **vuoto** conduce però al caos, la finzione della **compattezza** alla falsa sicurezza dell'astrazione.

Caos e geometria: le due vie dell'arte moderna si presentano di nuovo scisse fra loro, in tensione, alla ricerca di una complementarietà. A Berlino esse si

fronteggiano simbolicamente: la **Philharmonie** di Scharon e il puro prisma di Mies van der Rohe sembrano chiudere, nella loro opposta assolutezza, la dialettica aperta dalle avanguardie tedesche nei primi decenni del nostro secolo.

Nei progetti per gli uffici del Parlamento romano quella dialettica è presente con tanta forza da rendere evidente a tutti lo stato di ansia in cui vive oggi la cultura architettonica. L'architettura come « oggetto ansioso » imposta, per ora, domande sempre nuove e a ritmo frenetico, impedendosi risposte anche parziali. Come specchio della nostra situazione umana l'architettura è certo assai fedele.

A questa stregua i risultati del nostro concorso si ricollegano ai problemi centrali del dibattito Internazionale: in tale ambito essi formano un capitolo della lunga ed estenuante **attesa** che la cultura moderna sta vivendo, fra i risultati di tendenze agonizzanti, l'annasparsi delle pattuglie che si avventurano al di là delle colonne d'Ercole incontrando tenebrose procelle, e i labirintici percorsi intellettuali di generosi Ulissi che allontanano volutamente il momento del ritorno alla tranquillità delle quieti domestiche.

- ¹ Cfr. GIULIO TIRINCANTI, *Senza vincitori né vinti il concorso per il nuovo palazzo della Camera*, in « Il Messaggero », 4, giugno 1967.
- ² G. KLAUS KÖNIG ha preso il posto di BRUNO ZEVI, dimissionario per motivi di opposizione all'impostazione del concorso.
- ³ Non possiamo, quindi, che concordare in pieno con le motivate critiche allo svolgimento del concorso mosse da Zevi. Cfr. BRUNO ZEVI, *Dodici Parlamenti per una Repubblica*, in « L'Espresso colore », 19 novembre 1967, n. 33, pp. 29 e ss.
- ⁴ Sul palazzo per i Pamphilj si vedano le monografie sul Bernini del Pane (1953), dello Hibbard (1965), dei Fagiolo (1966), e inoltre: E. COUDENHOVE-ERTAL, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarock*, Wien, 1930; PAOLO PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bestetti ed., Roma, 1966. Lo CHANTELOU (25 giugno, 19 ottobre) cita il pensiero del Bernini per il collegamento di piazza Montecitorio e piazza Colonna. Fra le colonne Traiana ed Antonina, campeggianti nel grande spazio svuotato, Bernini avrebbe collocato due fontane: la demolizione di palazzo Ludovisi (oggi Wedekind) sarebbe stata permessa dall'acquisto dello stesso da parte dei Chigi. Una incisione dello Specchi dà la demolizione come avvenuta. La Capasso, in una tesi di laurea, ha studiato in particolare la vicenda: Cfr. O. CAPASSO, *L'urbanistica di piazza Colonna dall'antichità ad Alessandro VII*, Roma, 1966.
- ⁵ Il Fraschetti pubblicò, nel 1900, un dipinto riprodotto il progetto originario del Bernini per la facciata di palazzo Pamphilj. (Cfr. S. FRASCHETTI, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900). Dal confronto con l'edificio eseguito risulta che il Fontana sopprime il portale a cariatidi erculee — tanto ripreso, poi, nell'edilizia civile dell'Europa barocca — modificò il disegno delle finestre, ed aggiunse la cella campanaria alla sommità: tutte queste modifiche vanno lette con il metro del nuovo eclettismo classicista fontaniano, e in relazione alle nuove idee di architettura urbana da questi propugnate. Cfr. anche: COUDENHOVE-ERTAL, *Carlo Fontana*, ecc., cit., e P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit.
- ⁶ Cfr. CARLO FONTANA, *Discorso sopra l'antico Monte Citorio*, Roma, 1708. « Essendo dunque parte dell'edificio del Palazzo ch'era già fatto, e l'isola, dove in essa sarebbe eretto l'eroico edificio di figura trapeziale, giunti l'irregolarità d'essa, ambi figure viziose, mi hanno precluso quelle forme geniali più proprie, cioè Quadrato, o Parallelogramma, che convengono alla buona dispensazione... ».
- ⁷ Sulla vicenda dell'erezione dell'obelisco in piazza Montecitorio, sui progetti dell'Antolini e del D'Azara, e sulle relative polemiche, si veda: CESARE D'ONOFRIO, *Gli obelischisti di Roma*, Bulzoni ed., Roma, 1967, pp. 280 e ss.
- ⁸ Cfr. PAOLO MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Officina ed., Roma, 1964.
- ⁹ In tale occasione venne rimossa la mediocre fontana barocca prima al centro dell'edera, di cui il bando di concorso chiedeva l'inserimento nel nuovo edificio.
- ¹⁰ Nel 1880, resasi non più agibile l'aula Comotto, viene bandito un concorso nazionale, cui partecipano tredici concorrenti,

fra i quali la giuria non ritiene di poter individuare nessuno meritevole di un primo premio. Nel 1884 si riesamina la questione ma di nuovo si scarta l'idea di eseguire uno dei tredici progetti del concorso dell'80: nel frattempo si propone come nuova ubicazione Magnanapoli, per la sede di un nuovo edificio per la Camera dei Deputati. Nel 1888 un volume dei fratelli Bocci si oppone allo spostamento: i due Ingegneri individuano nella struttura della zona tutte le qualità per un ridimensionamento atto a configurare il nuovo centro urbano. Le loro proposte, per quanto assai poco prese in considerazione, anticipano la linea che verrà seguita negli anni successivi.

Nel 1904 il Parlamento stanziò finalmente sei milioni di lire per la costruzione della nuova ala e della risistemazione interna; nel 1906 il progetto viene affidato al Basile, sollevando molte proteste parlamentari per la scelta arbitraria di un architetto estraneo al concorso del 1880.

Nel 1908 iniziano i lavori per la nuova Aula, ma solo nel 1926 l'opera viene conclusa.

Sull'intera vicenda si veda: *Atti Parlamentari*, 1895-97, doc. XXIX (per le discussioni fra il '79 e l'88); P. CARNEVALE *I progetti del palazzo del Parlamento*, Roma, 1884; D. e I. BOCCI, *Il nuovo palazzo del Parlamento*, Roma, 1888; DIEGO ANGELI, *Il palazzo di Montecitorio*, Roma, 1926; *Piccola guida artistica del palazzo di Montecitorio*, Roma, 1939; FRANCO BORSI, *L'architettura dell'unità d'Italia*, Le Monnier, Firenze, 1966 (che riassume ordinatamente la complessa storia alle pp. 211 e ss., pubblicando alcuni disegni inediti del Basile conservati negli archivi del Parlamento); C. E. MEEKS, *Italian architecture, 1750-1915*, Yale Univ., 1967.

¹¹ Cfr. F. BORSI, op. cit., pp. 222-228. Anche GIUSEPPE PIRRO-NE, in *Basile designer*, in « Comunità », 1965, aprile, e in *L'architettura liberty a Palermo*, in « Architetti di Sicilia », 1967, n. 15, ci sembra troppo condiscendente rispetto all'ambiguo dualismo basiliano. Del tutto oggettivo, invece C. E. MEEKS, *Italian architecture 1750-1915*, cit.

¹² Ci riferiamo in particolare al gruppo Vagnetti-De Fiore.

¹³ I tre gruppi erano così formati: a) arch. Marlo Romano, Massimo Castellazzi, Tullio Dall'Anese, Ing. Aldo Arcangeli; b) arch. Cesare Pascoletti, collab.: arch. Antonio Bearzotti e Remo Turchi; c) arch. Giuseppe Vaccaro, Gilberto e Tommaso Valle, Annibale Vitellozzi.

¹⁴ Arch. Attilio ed Emilio Lapadula, Alfio Marchini, Fabio Massimo Poggolini.

¹⁵ La COMARCH (Comune-architetti di Roma) è formata dagli arch. Riccardo Magagnoli, Leonardo Poma, Paolo Greco, Antonio Jatta, Giancarlo Pediconi, Francesco Rocca.

¹⁶ Dalla relazione del gruppo Quaroni, p. 2. Il gruppo era così formato: L. Quaroni, Gabriella Esposito, Marta Lonzi, Antonio Quistelli.

¹⁷ Cfr.: *Edilizia Moderna*, 1967, dedicato all'architettura in Africa e: FRANCESCO TENTORI, *Nuovi indirizzi dell'urbanistica*, in « SIPRA uno », 1966, n. 6, pp. 17 e 19. Il progetto per la sistemazione del Forum della Casbah di Tunisi è di L. Quaroni, Adolfo De Carlo e F. Berardi.

¹⁸ Cfr., fra l'altro: GIUSEPPE SAMONÀ, *Il problema urbanistico dell'intervento nei centri storici*, in « SIPRA uno », cit., pp. 72 e ss.

¹⁹ Cfr.: LE CORBUSIER, *Urbanisme*, ed. Vincent et Fréal, Paris, 1925. Trad. It.: *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

²⁰ Dalla relazione al progetto, p. 6.

²¹ Ibidem, p. 8.

²² I Samonà avevano già sperimentato una simile struttura formale nel progetto per la nuova sede compartimentale dell'ANAS a Palermo, elaborato in collaborazione con gli ingegneri Francesco Cappelloni e Umberto di Cristina.

²³ Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli (capogruppo: Lucio Passarelli), Paolo Cercato, Franco Ceschi, Maurizio Costantini.

²⁴ Architetti Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Nicola di Cagno, Piero Moroni, Ingg. Baldo De Rossi e Marcello Vittorini; collaboratori: Arch. Bernardo Rossi-Doria, Maurizio Moretti, e Ing. Arrigo Caré.

²⁵ Dalla relazione al progetto, p. 1. Si veda anche C. AYMONINO, *Il significato delle città*, in « SIPRA uno », cit., e *L'edificio e l'ambiente: premesse alla progettazione*, in pubblicazione.

²⁶ Cfr. MANFREDO TAFURI, *Recente attività dello studio romano « Architetti e Ingegneri »*, in « Architettura, cronache e storia », 1963, n. 93.

²⁷ Ci riferiamo, ad esempio, al progetto presentato da Claudio Dall'Olio al recente concorso per quattro nuove chiese a Roma.

²⁸ Arch. Paolo Portoghesi, Ingg. Augusto Biraghi e Vittorio Gliotti; collab.: arch. Enrico Guidoni e Giorgio Stockel. Consulente per le strutture: Ing. Marlo Palmieri.

²⁹ Cfr.: PAOLO PORTOGHESI, *Arte e architettura programmata*, in « Oul arte contemporanea », 1967, n. 3, pp. 39-40, ed il suo secondo intervento al dibattito sul neoliberty in « Casabella », 1967, n. 318, pp. 18 e 19.

³⁰ Dalla relazione al progetto, p. 3. Il gruppo era così composto: Igino Cappai, Graziano Chiodini, Giuseppe Gambirasio, Piero Mainardi, Maurizio Meo, Sergio Prado, Franz Prati, Luciano Rossi, Gianni Valentini.

³¹ Il progetto per Varna è stato elaborato dal medesimo gruppo insieme all'arch. Antonio Foscari.

³² Ci riferiamo, in particolare, al progetto presentato al concorso per nuove chiese a Roma, già citato, elaborato da Paolo Angelletti, Massimo Bilò, Walter Bordini, Giorgio Santoro, Giorgio Testa.

³³ Arch. Emilio Battisti, Ezio Bonfanti, Cesari Macchi Cassia, Marco Porta. Ingegnere consulente per le strutture: Piotr Wertenstein.

³⁴ Ci riferiamo al seminario tenuto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel novembre '67, nell'ambito del corso di composizione (Prof. Carlo Aymonino); il tema assegnato agli studenti era appunto il progetto dei nuovi uffici del Parlamento.

³⁵ a) Arch. Vittorio Franchetti, Andrea Nonis; impianti: studio Stif. b) Ing. Elio Piroddi, art. Franco Donato; collab.: Prof. Pietro Strini e arch. Fausto Donato; consulenti per le strutture, gli

impianti e i problemi del traffico: ingegneri Antonio Michetti, Vittorio Mascia, Claudio Podestà.

³⁶ M. Sacripanti, capogruppo; collab.: ingg. Fabrizio Frigerio, Giovanni Pellegrineschi e Giulio Perucchini.

³⁷ Il progetto, vincitore del primo premio, è stato elaborato da M. Sacripanti, in collaborazione con Andrea Nonis, Giulio Perucchini e Giovanni Pellegrineschi.

³⁸ Arch. del gruppo STASS (Studio Architetti Urbanisti Associati): Giorgio Ciucci, Massimo D'Alessandro, Paolo Jacobelli, Marlo Manieri-Elia, Maurizio Morandi; e Ing. Vittorio De Feo. Collab.: Giorgio Bertolini, Marina Ferraro, Anna Leone e, per le strutture, Sergio Musmecl.

³⁹ Cfr. MAURIZIO CALVESI, *Da Giorgione alla pittura al neon*, in « Quindici », 1967, n. 4 (Relazione presentata al convegno della giovane critica).

⁴⁰ Dalla relazione al progetto, p. 2.

⁴¹ Del resto Polesello e Rossi hanno collaborato per la redazione di diversi progetti, fra i quali ricordiamo il progetto di concorso per il nuovo centro direzionale di Torino. (Cfr.: « Casabella-continuità », 1963, n. 178).

⁴² Arch. Alessandro Anselmi, Paola Chiatante, Gabriella Colucci, Anna Di Noto, Pier Luigi Erolì, Federico Genovese, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Francesco Montuori, Giampiero Patrizi, Franco Pierluigi, Corrado Placidi. Con il GRAU ha collaborato, per il progetto di concorso, l'arch. Giovanna De Sanctis Ricciardone.

⁴³ a) Arch. Gianfranco Caniggia, Adelaide Regazzoni-Caniggia, Italo Cilento, Maurizio Gasparri, Leonardo Gramazio, Romano Greco, Gaetano Imperato; b) Renato e Sergio Bollati, Guido Flgus, Enzo Flamini, Guido Marinucci.

Il metodo usato dai due gruppi parte dalle analisi urbane di S. Muratori per Venezia (Cfr.: SAVERIO MURATORI, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Ist. Pol. di Stato, Roma, 1960), e per Roma Cfr.: S. MURATORI, RENATO e SERGIO BOLLATI, GUIDO MARINUCCI, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, C.N.R., Roma, 1963. Si veda più specificatamente: G. F. CANIGGIA, *Lettura di una città: Como*, Roma, 1963.

⁴⁴ UMBERTO ECO, *Il « Cogito interruptus »*, in « Quindici », 1967, n. 5.

⁴⁵ Arch. Giorgio Romoli, Pier Giorgio Stefanì, Maria Salvaggio; stud. arch. Marlo Lodovico, Flora Lulli; consulente chimico: prof. G. Carlo Ortaggi.

⁴⁶ Ing. Daniele Roncoroni, arch. Faustino Roncoroni; collab.: architetto Sara Roncoroni.

⁴⁷ Facciamo notare che Giorgio Santoro è co-autore del progetto per una chiesa a Roma di cui alla nota 32.

⁴⁸ Escludiamo a priori, logicamente, che replicando la vicenda che ha portato al progetto di Basile, si possa ora affidare l'incarico ad un solo gruppo o ad un solo progettista, fra i diciotto rimborsati o estraneo al concorso, anche se questi fosse (vedi il caso del centro direzionale di Bologna) un Kenzo Tange.

⁴⁹ ELIO VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 171.

Nelle pagine che seguono pubblichiamo in una maggiore estensione sei progetti (gruppi Quaroni, Samonà, Aymonino, Portoghesi, Sacripanti, Dardi), insieme ad alcuni stralci delle relative relazioni. La scelta dei sei progetti non indica certo una **tendenza**. La valutazione che ci ha condotto a selezionare queste proposte è basata unicamente sulla verifica della coerenza interna dei processi di progettazione: indipendentemente quindi dal giudizio di valore circa la storicità delle poetiche e dei metodi seguiti dai vari gruppi di architetti.

Un giudizio, caso mai, all'interno della selezione fatta, (a parte le osservazioni contenute nel testo) può essere cercato nella diversa ampiezza che abbiamo dato alla documentazione dei singoli progetti. La successione dei progetti rispetta l'ordine seguito nel testo.

« 1 - Nell'attuale periodo di « congiuntura » culturale, gli interessi degli architetti oscillano paurosamente fra l'eccesso del realismo scettico di chi non riesce a vedere nell'architettura moderna capacità concreta di realizzazioni nuove e valide, e l'eccesso opposto di chi, nel tentativo di portare avanti una ricerca d'avanguardia che ristabilisca, su basi completamente nuove, i valori dell'opera architettonica e della città come fatti figurativi, confina e sconfina continuamente nei territori affascinanti dell'utopia, verso l'affermazione di nuove inusitate dimensioni, e verso le aggressive seduzioni d'una metropoli del futuro organizzata dal solo disegno.

Questo stato di cose viene naturalmente a privare la costruzione della città di fatti architettonici culturalmente aggiornati, di quella continuità di sperimentazione concreta che, unica, potrebbe in qualche modo aiutare l'utopia ad agganciare la realtà, per trascinarla e per diventare poi realtà essa stessa...

2 - Il Concorso per la progettazione del Nuovo Edificio per gli uffici della Camera dei Deputati in Piazza del Parlamento ci si presenta quindi come una delle poche occasioni di sperimentazione progettuale verso la realizzazione, nella città di Roma, di un esempio aggiornato di architettura. Gli stessi contenuti di vita e la dinamica dell'istituzione parlamentare sono elementi capaci di aiutare l'operazione e saggiare, nella concretezza delle scelte culturali, il livello di maturità raggiunto dalla Nazione.

Anche se la dimensione e la forma dell'area messa a disposizione non sono le più adatte a sviluppare soluzioni spaziali quali le qualità della cultura architettonica italiana d'oggi potrebbe raggiungere, il tentativo di inserire un edificio moderno nel cuore della Roma storica, e di inserirlo legato ai contenuti dell'Italia d'oggi, è di per se stesso un'operazione positiva, capace di scuotere da scetticismi e da artificiose fughe nell'astrazione, sufficiente a riavvicinarci al disegno della città e alla risoluzione vera di problemi di spa-

zio, di linguaggio, di tecnologia, di organizzazione della forma-funzione.

204, 205 *Planimetria generale e pianta al livello dell'autosilo.*
206-211 *Piante alla quota — 3,10 (magazzino libri, microfilmatura, centro elettronico), + 4,40 (sale ricevimento pubblico, servizio bibliografico, magazzino libri), + 18,00 (sale scrittura, ristorante, uffici), + 21,40 (idem), + 24,80 (sale lettura, servizio studi, ecc.), + 28,20 (appartamenti rappresentanza, sale riunioni, sale ricevimenti, ecc.).*

212, 213 *Sezioni trasversale e longitudinale.*

214, 215, 216 *Prospetti su via della Missione, sulla piazza, su via di Campo Marzio.*

217, 218 *Prospettive esterne.*

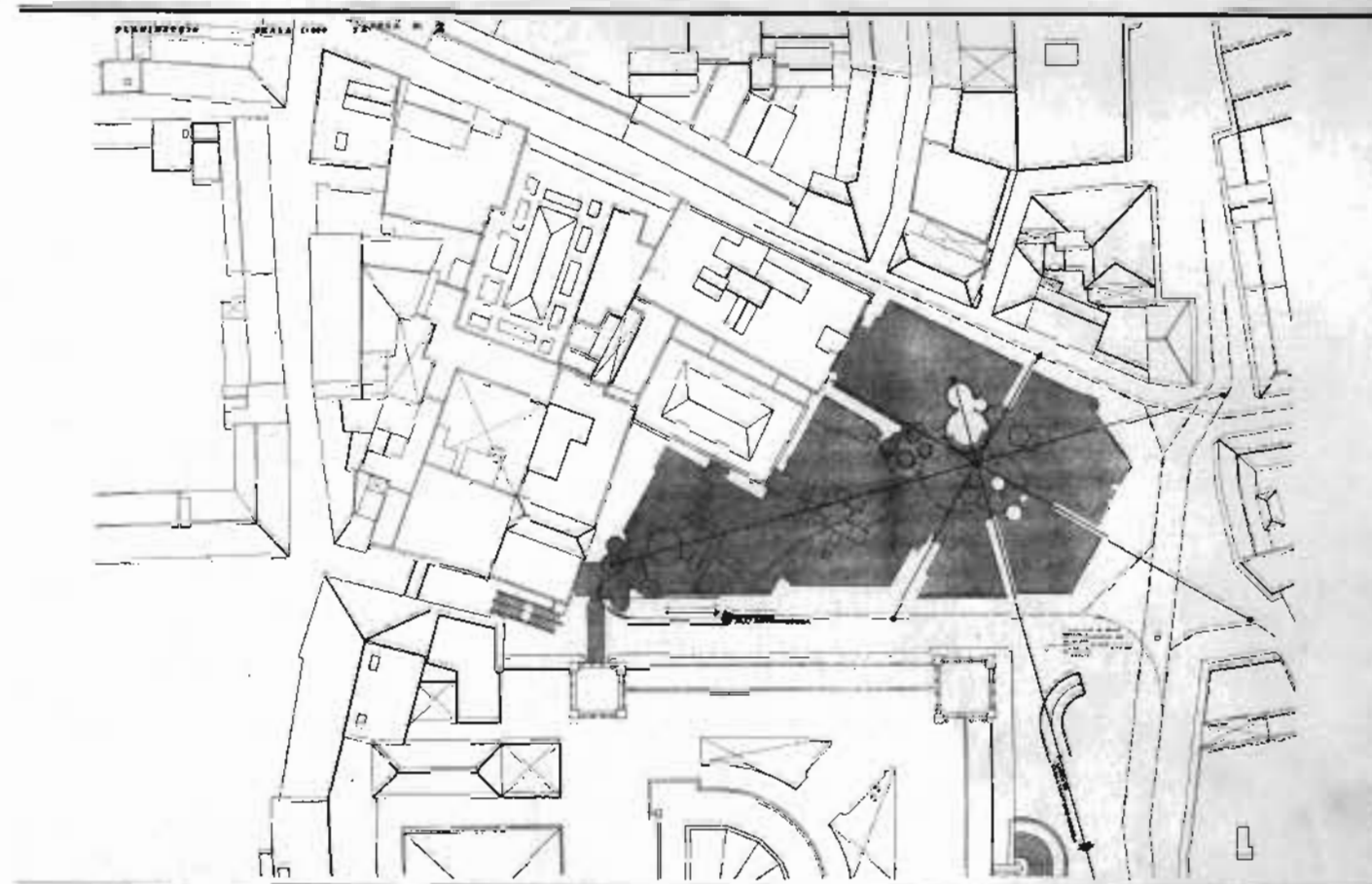
219 *Prospettiva interna del nucleo centrale.*

zio, di linguaggio, di tecnologia, di organizzazione della forma-funzione.

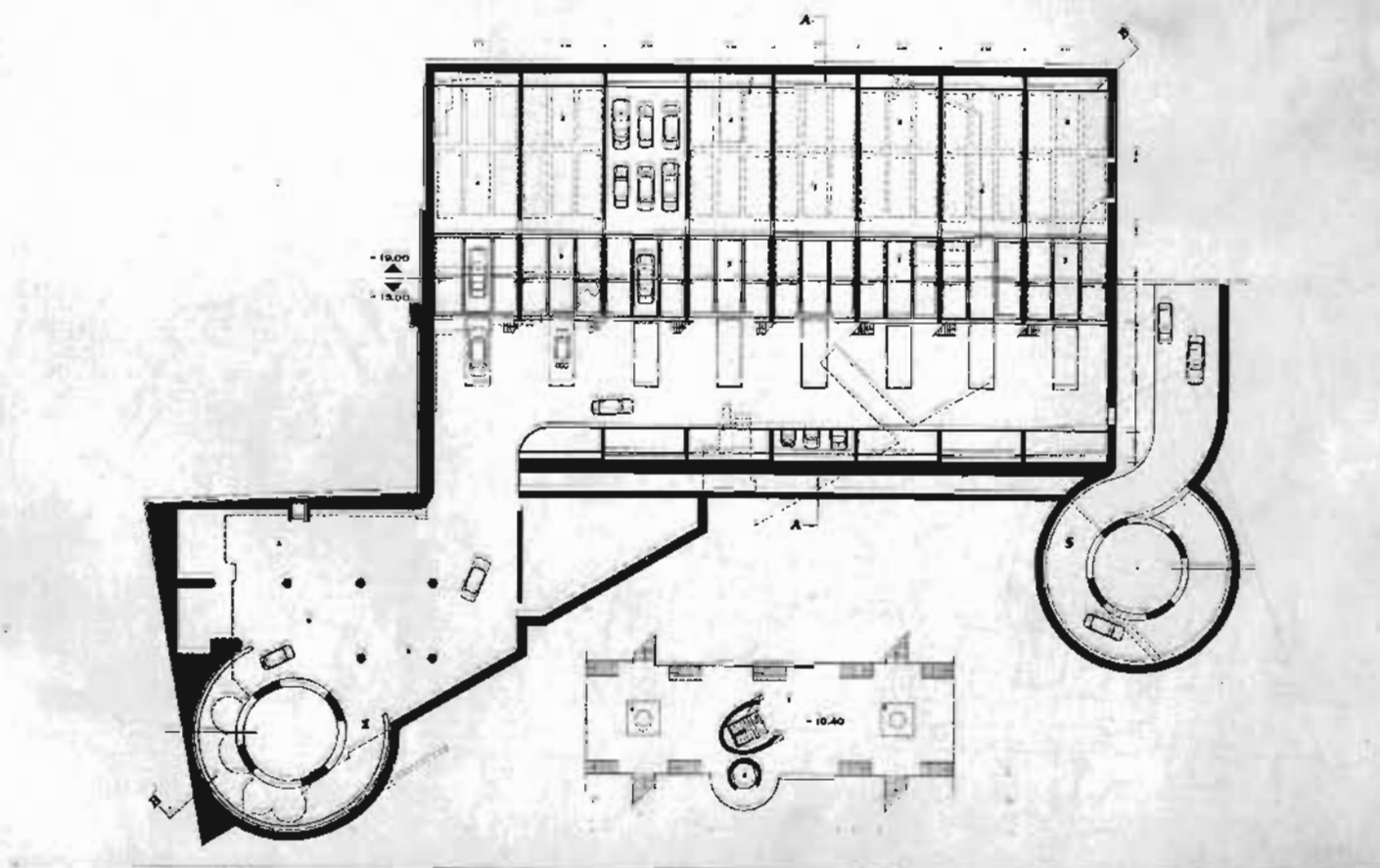
3 - Non è lecito quindi rifiutare quest'esperienza, per timore dei rischi inevitabili, e tanto meno è accettabile l'idea di cogliere l'occasione d'un ampliamento degli uffici della Camera per attuare, ampliando quanto già fatto agli Uffici del Vicario, una grande operazione di risanamento del rione Campo Marzio. Se sono lodevoli le preoccupazioni per la conservazione delle preesistenze ambientali, non è però possibile accogliere la proposta di avvilire ogni ulteriore presenza architettonica della istituzione parlamentare nascondendone gli uffici dietro la mediocrità paesana delle vecchie abitazioni sei-ottocentesche.

Del pari non è accettabile, perché contro ogni concreta attuazione, un'altra posizione possibile, che sarebbe quella di chi volesse considerare l'ampliamento del sistema edilizio delle Camere come un'occasione per offrire una soluzione sperimentale estrema: quella della trasformazione del cuore della Roma barocca in un lembo di Megalopoli, magari lasciando accanto, dentro alle nuove macrostrutture fantascientifiche, il tessuto e le emergenze della città antica.

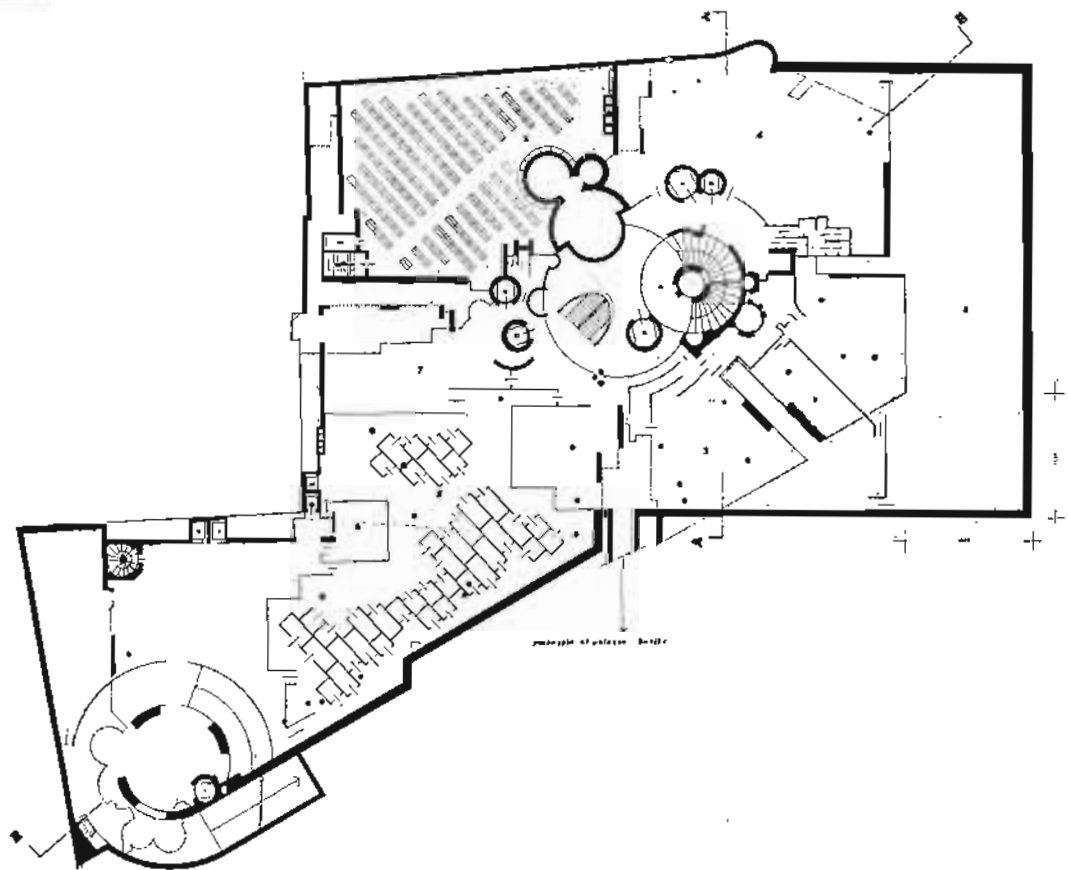
E per la stessa ragione si deve escludere una terza posizione, quella cioè di chi volesse trasportare tutto in un ambiente nuovo, e costruirlo nuovo, completamente... »



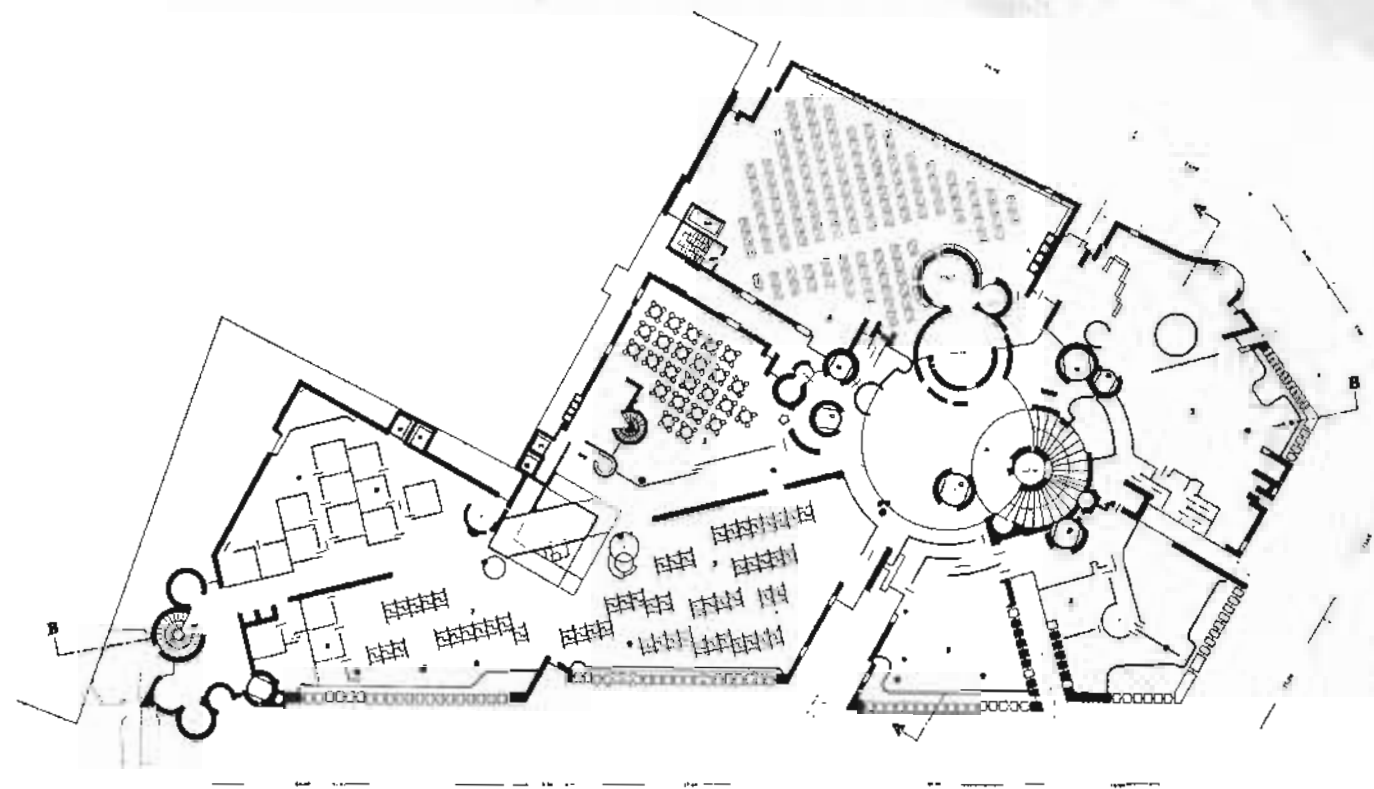
204



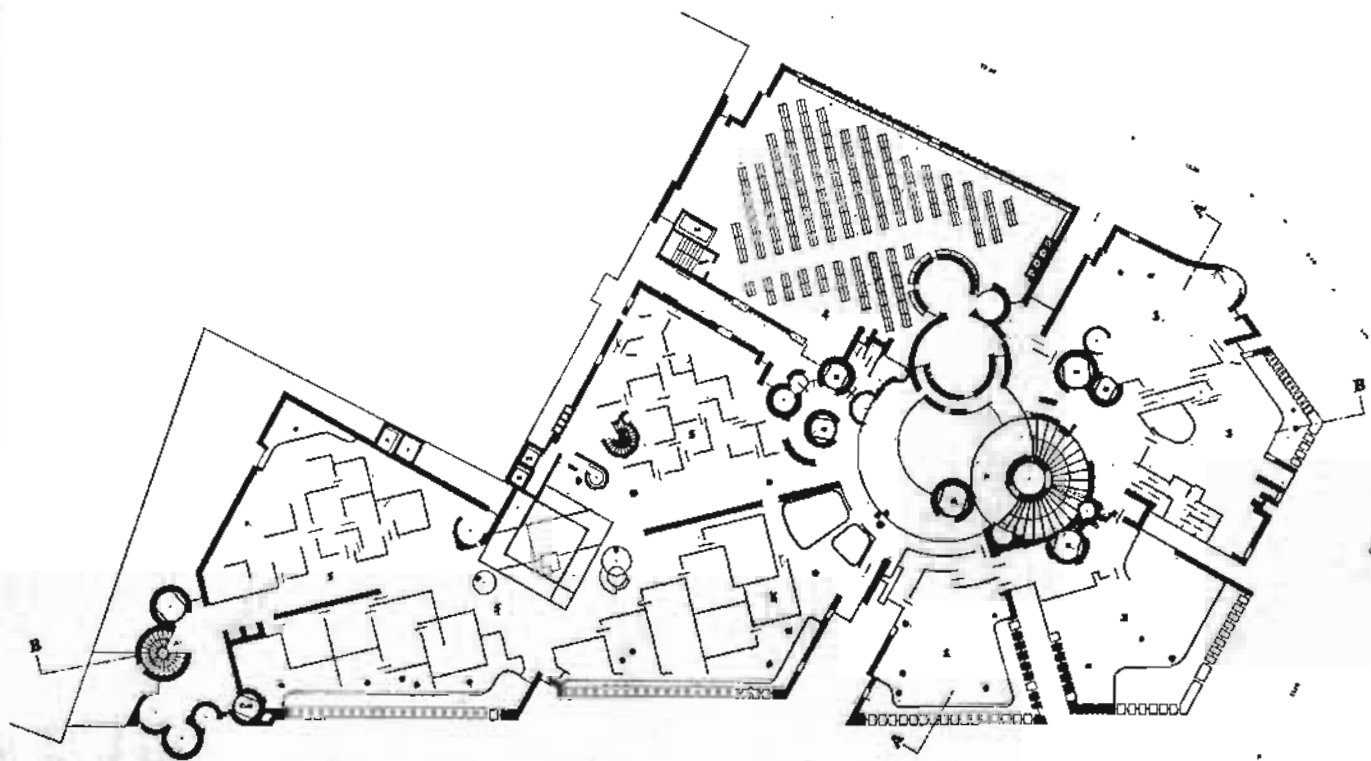
205



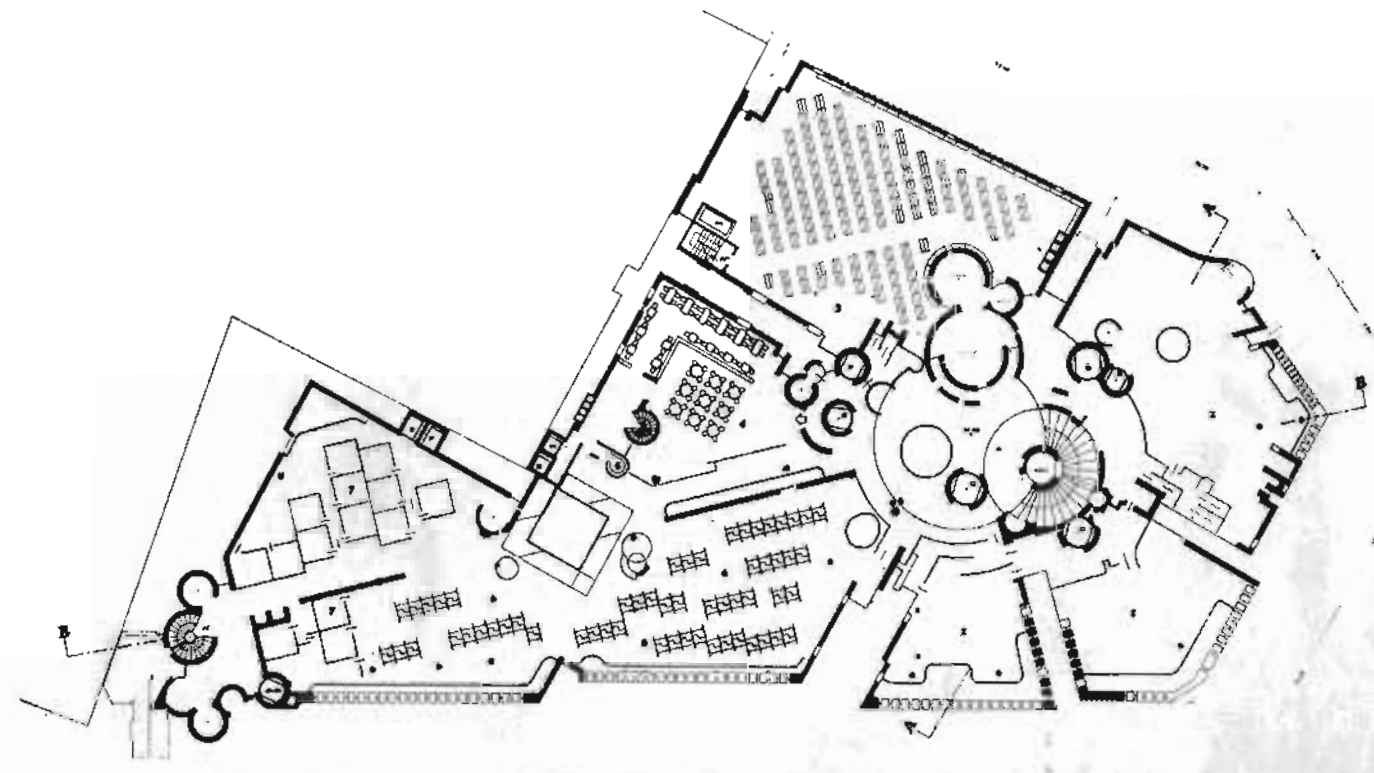
206



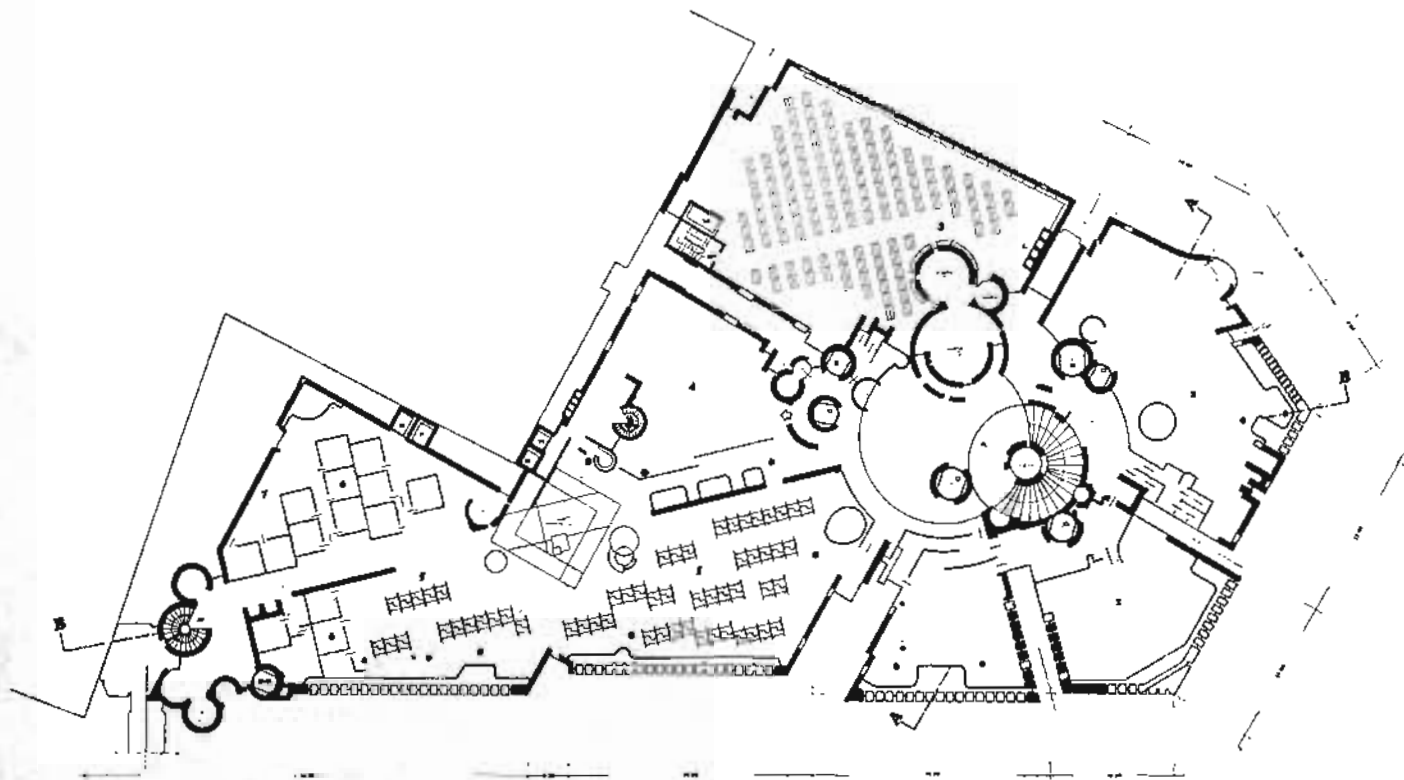
208



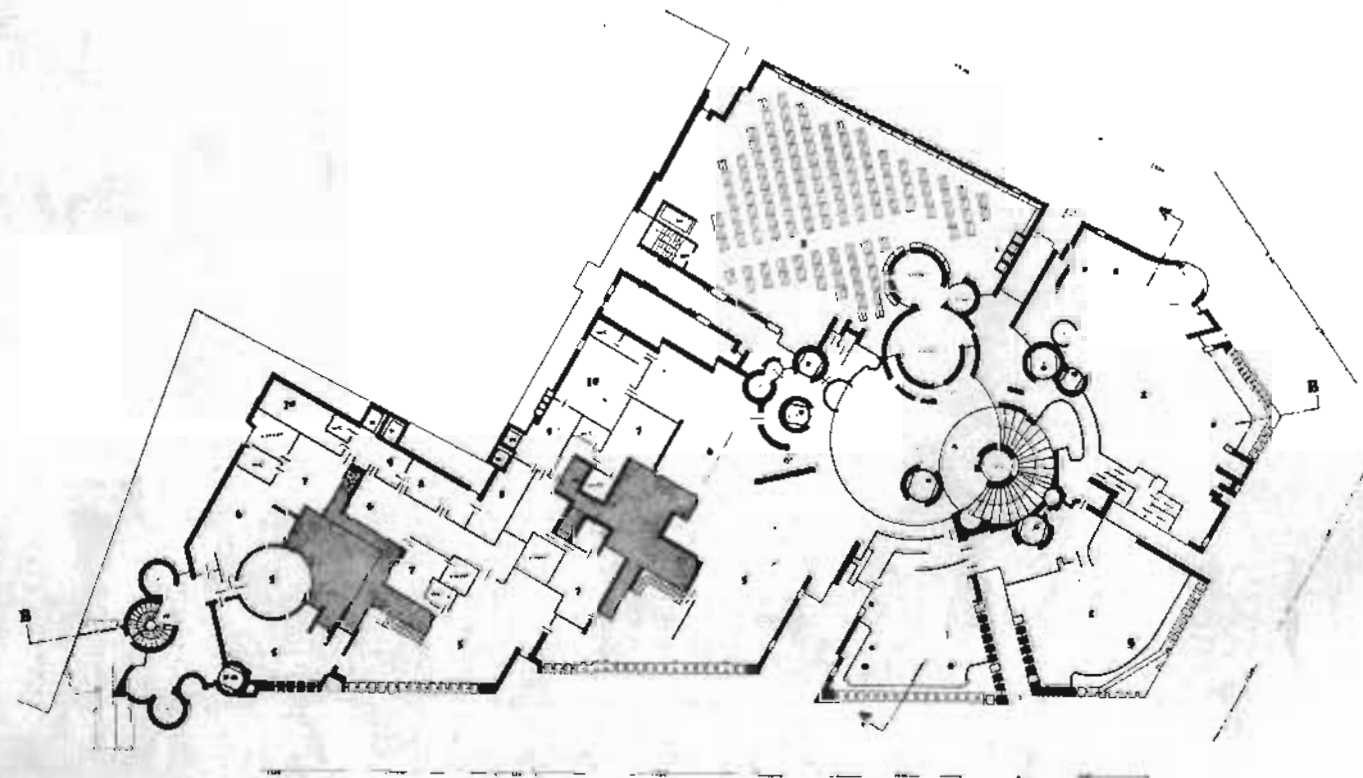
207



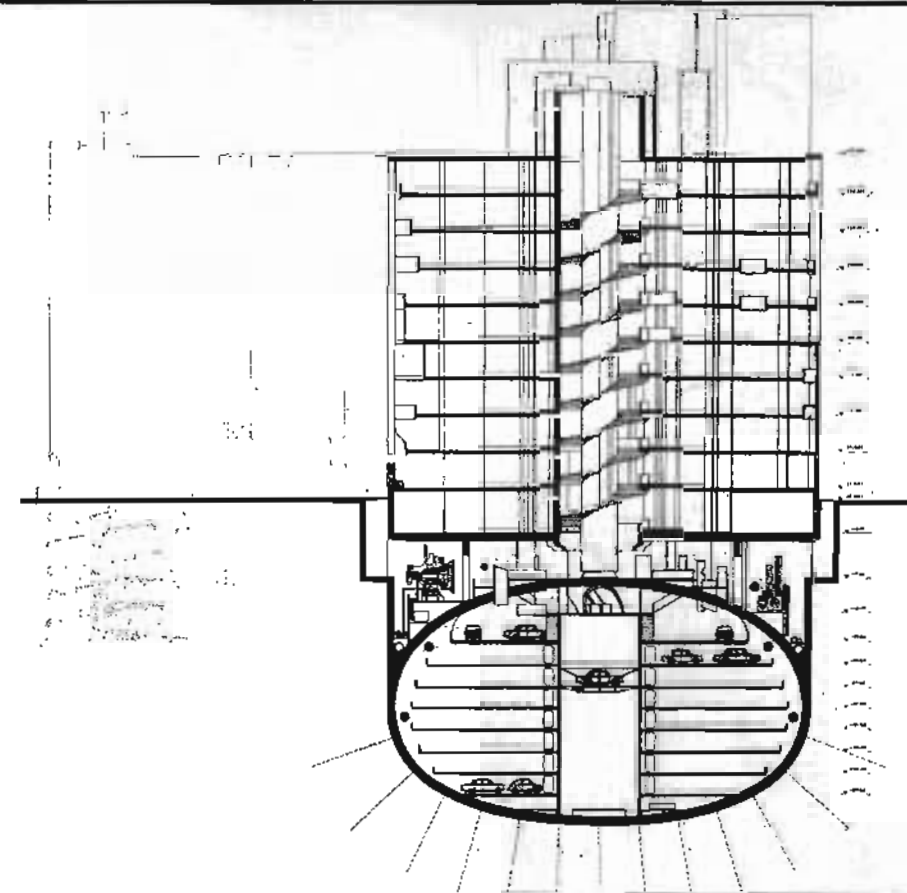
209



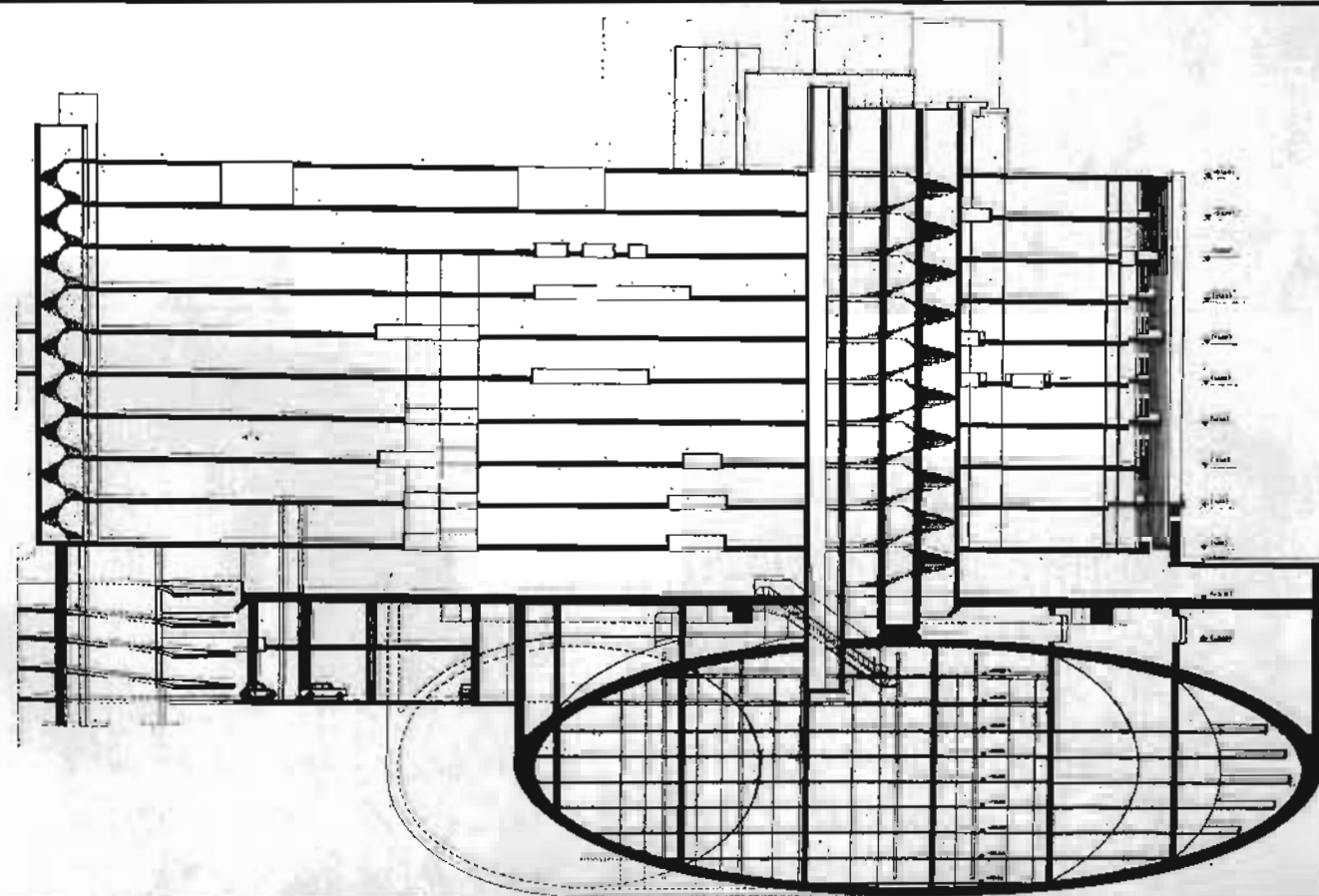
210



211

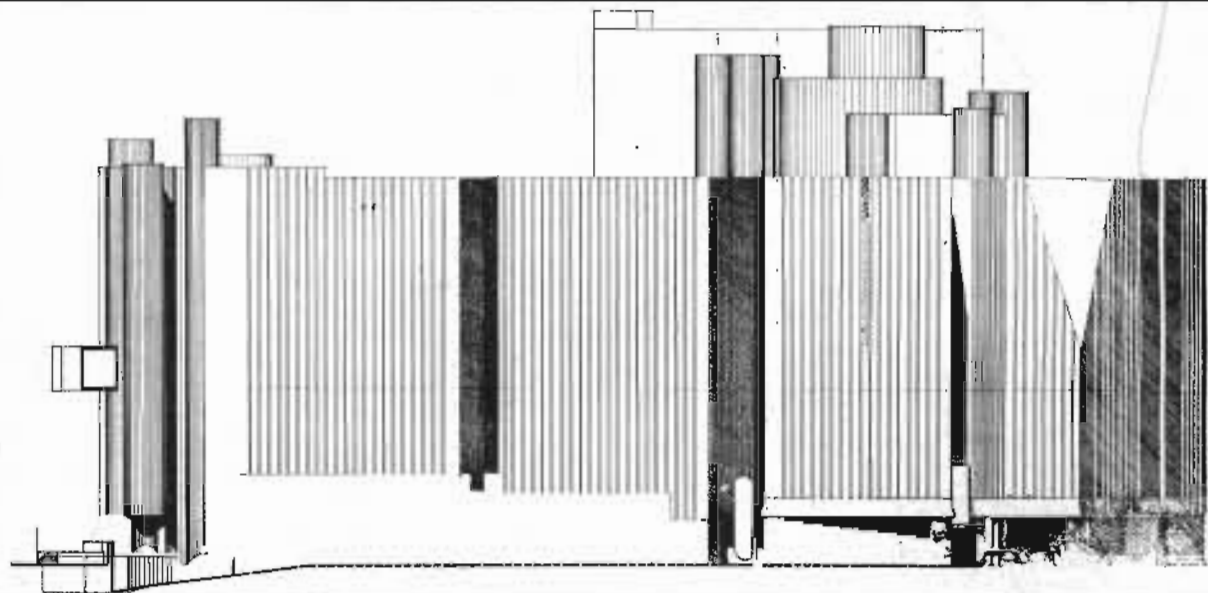


212

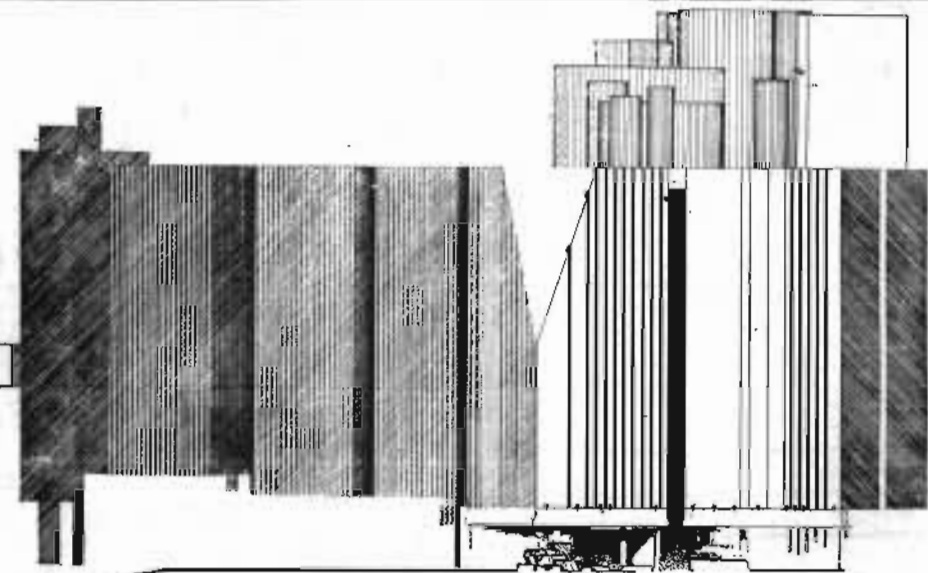


213

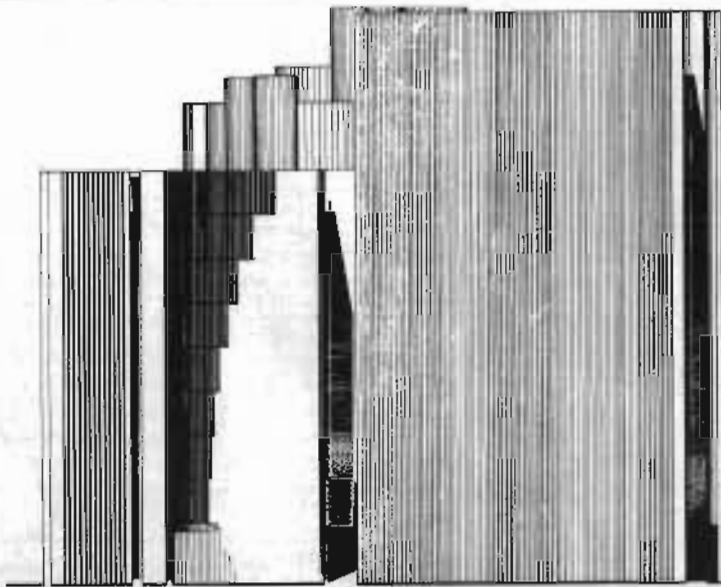
214



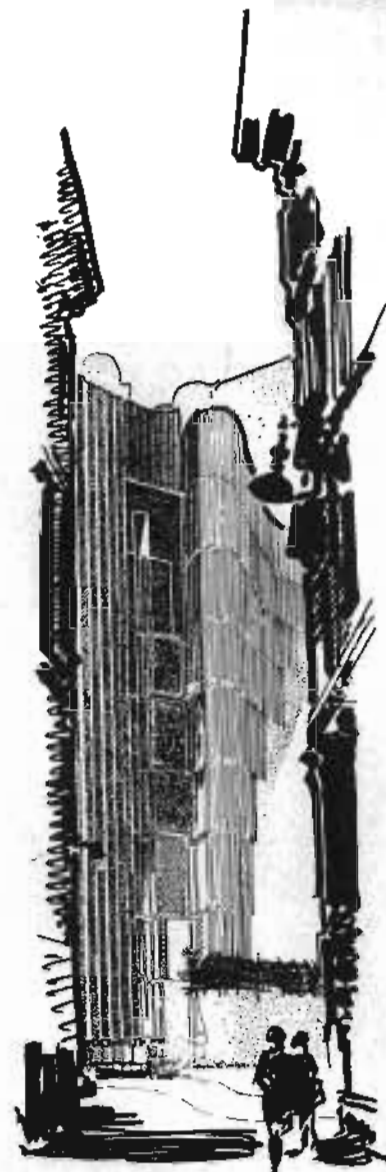
215



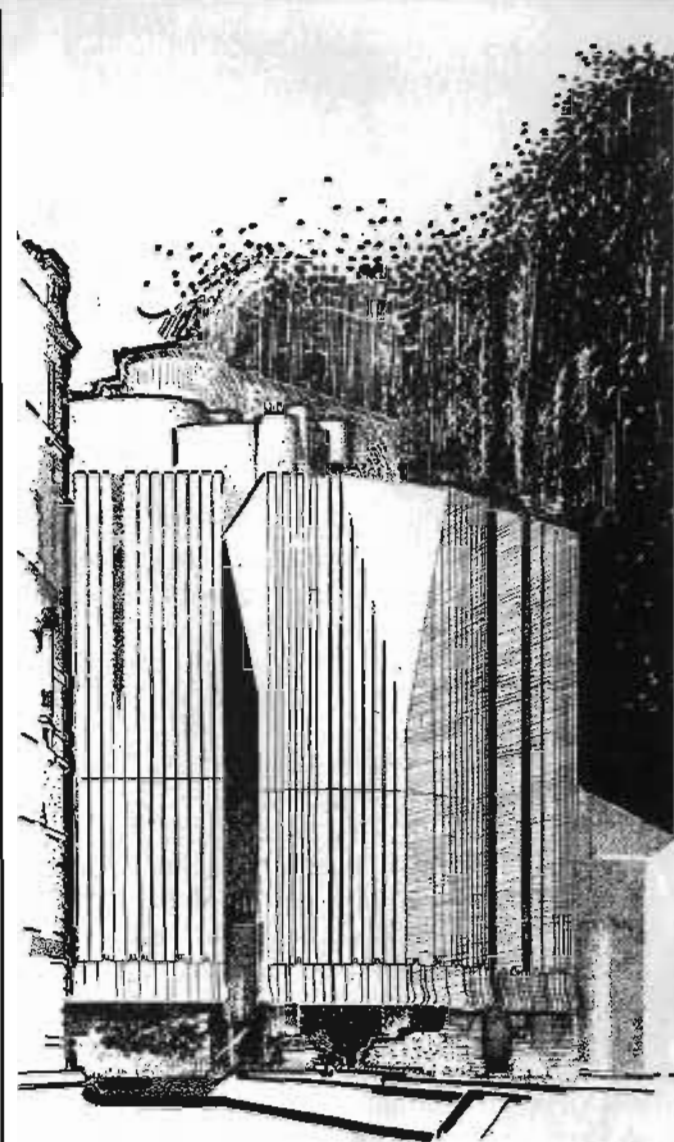
216



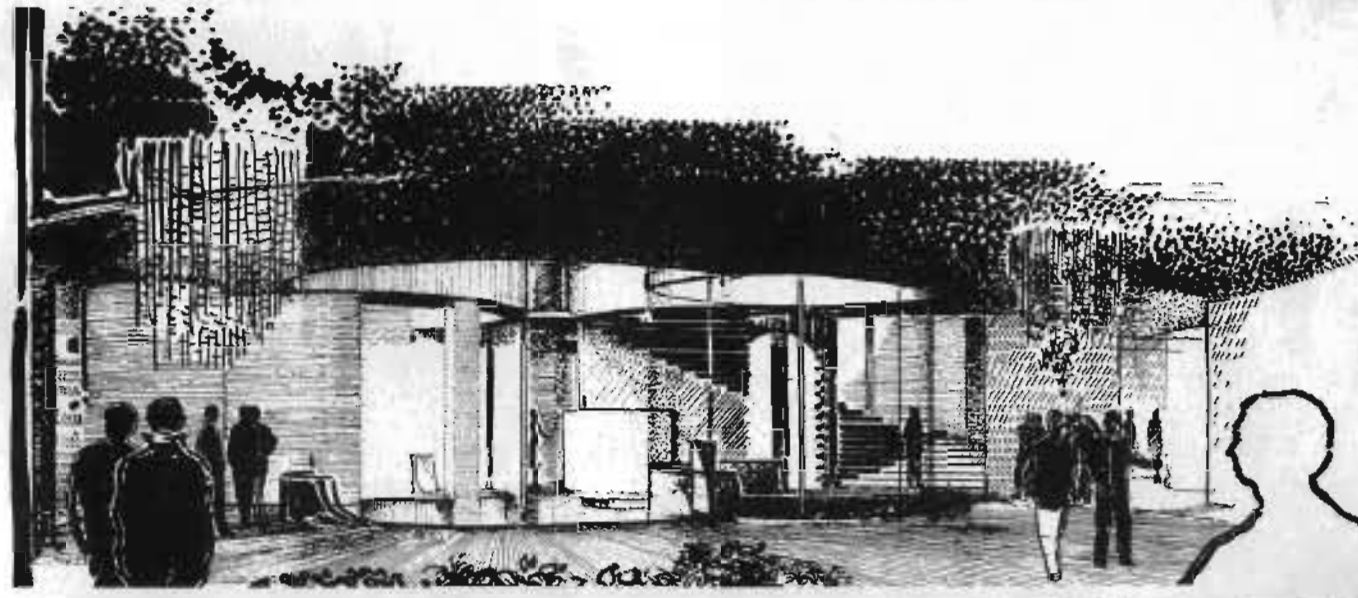
217



218



219



Il problema del centro storico

«...L'unico modo possibile di progettare nel centro storico, per il centro storico, è quello che può derivare dalla scoperta di tutte le relazioni interne alla sua configurazione fisica: esse sono ragioni fondanti per definirne i caratteri e organizzarne il restauro secondo un progetto di stabilizzazione futura del tutto indipendente da avvenimenti estranei al centro stesso. Distaccare la visione della città antica dalle vicissitudini attuali significherebbe conferirle una finitezza che tragga il massimo di espressività dagli elementi formali e dalla loro coerenza secondo una figurabilità da scoprire.

In sostanza la formidabile unità del centro storico risulta, alla nostra ricerca, da una intima aggregazione di parti, non più dominate da considerazioni di carattere funzionale ma figurativo, come segno di un processo storico da individuare nel tempo. I fatti funzionali sono invece derivazione aberrante, delle disponibilità che si ritiene abbiano (o possano avere) gli antichi edifici per utilizzazioni della vita d'oggi che ne deformano, più o meno rapidamente e sostanzialmente, le strutture e che hanno fatto sorgere la pericolosa convinzione che sia lecito sostituire all'antico edificio ormai fatiscente, un edificio nuovo purché con lo stesso volume, o peggio un edificio nuovo entro le vecchie fronti tenute su alla meglio.

Improntare criteri e vincoli per la conservazione dei centri storici ai soli fatti figurativi significa, invece, agire secondo gli indirizzi ideali che attribuiscono ai centri storici valori nuovi, stabili e primari, nell'avvenire delle agglomerazioni umane.

I fatti figurativi, infatti, non sono soltanto « formali » ma sono permeati di valori permanenti, di forme che qualificano in senso preciso la figurabilità dei monumenti e delle loro strutture come istanza profonda e costante degli aspetti celebrativi, associativi e definitivi della vita sociale dell'uomo... »

220 Planimetria generale.

221 Pianta al livello della piazza pedonale.

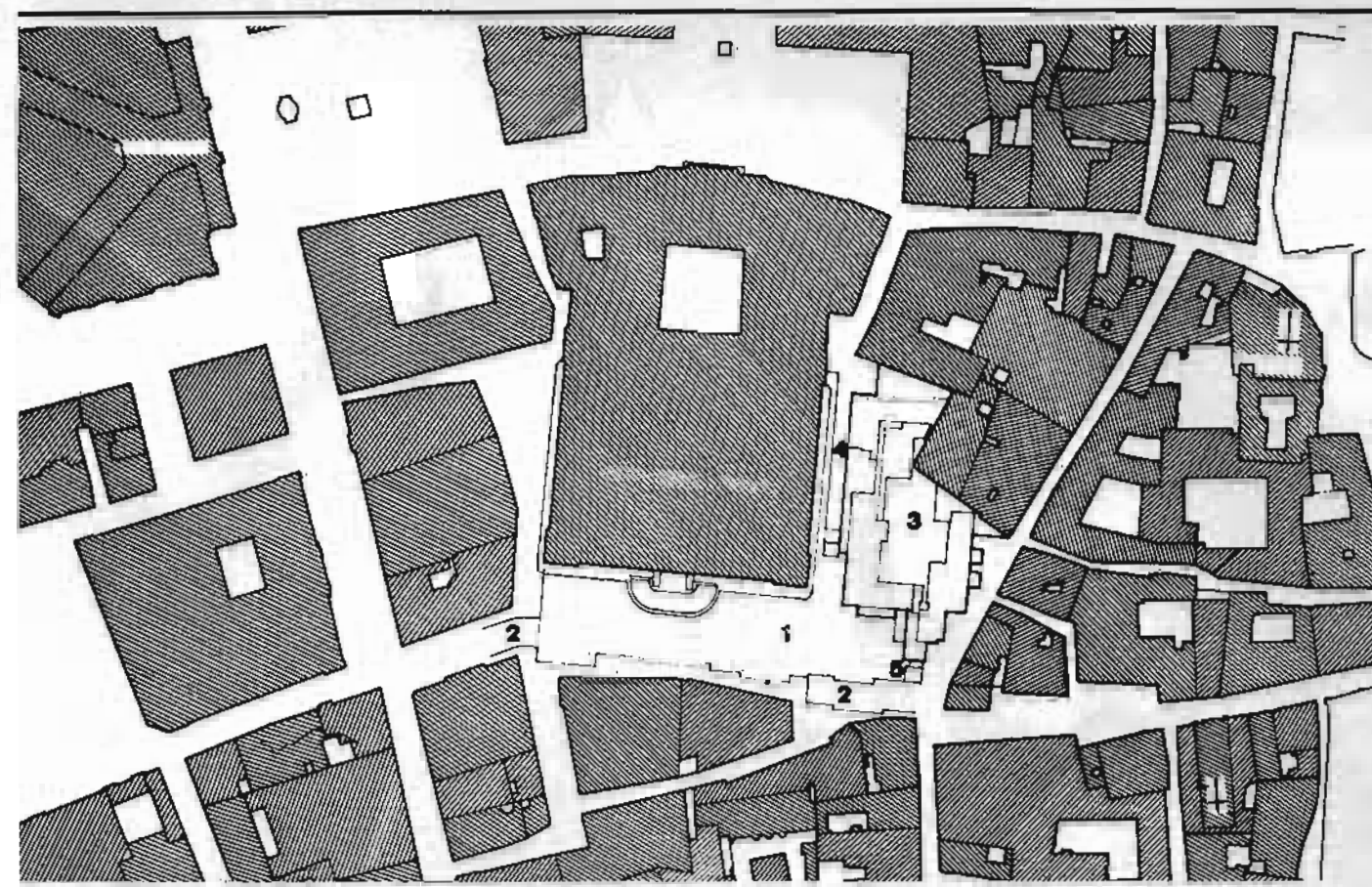
222-227 Pianta alle quote 0,00, + 3,40, + 7,60, + 17,60, + 19,10, + 23,00.

228 Prospetto su piazza del Parlamento.

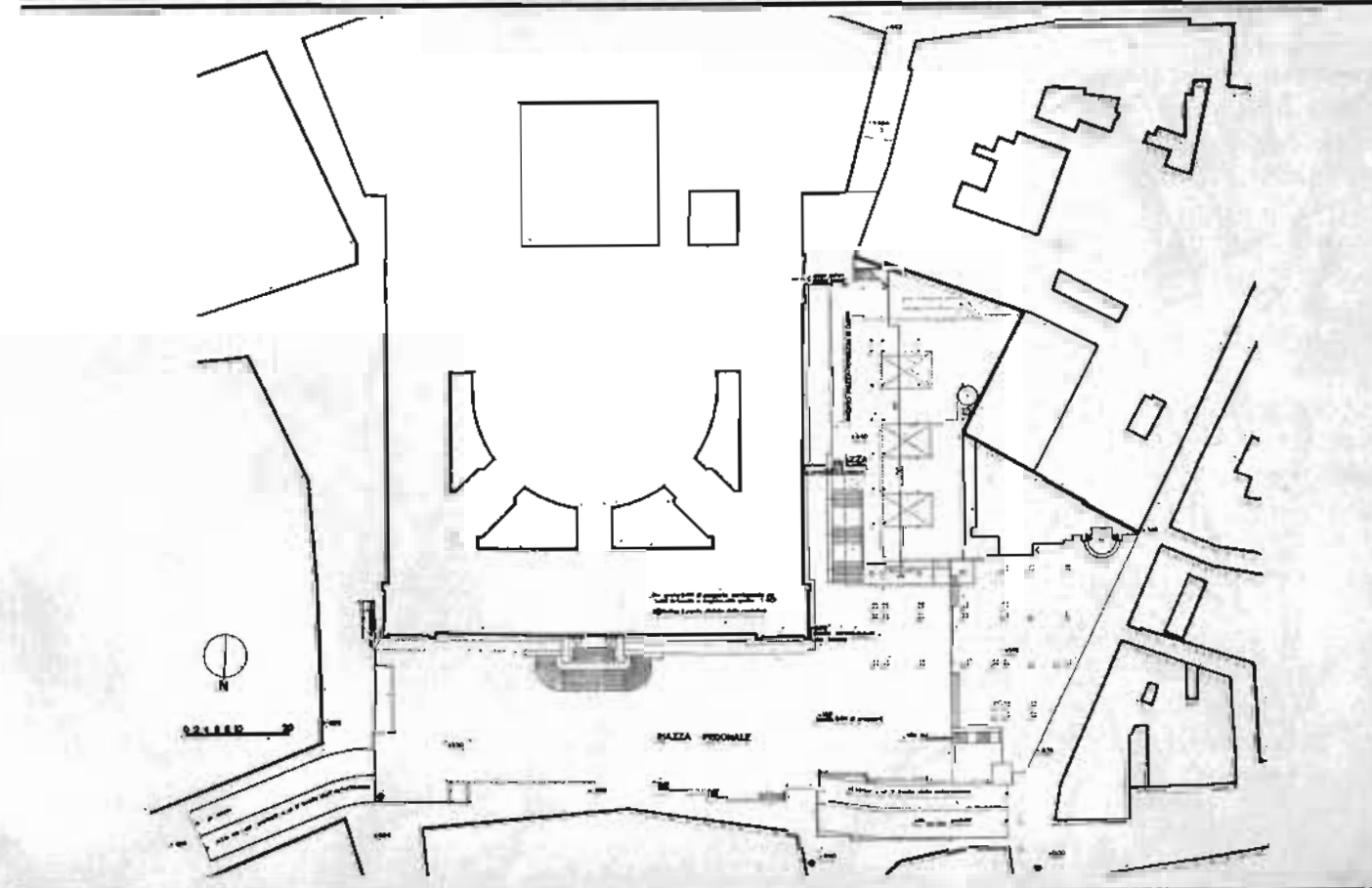
229, 230 Prospetti su via di Campo Marzio e via della Missione.

231, 232 Sezioni trasversale e longitudinale.

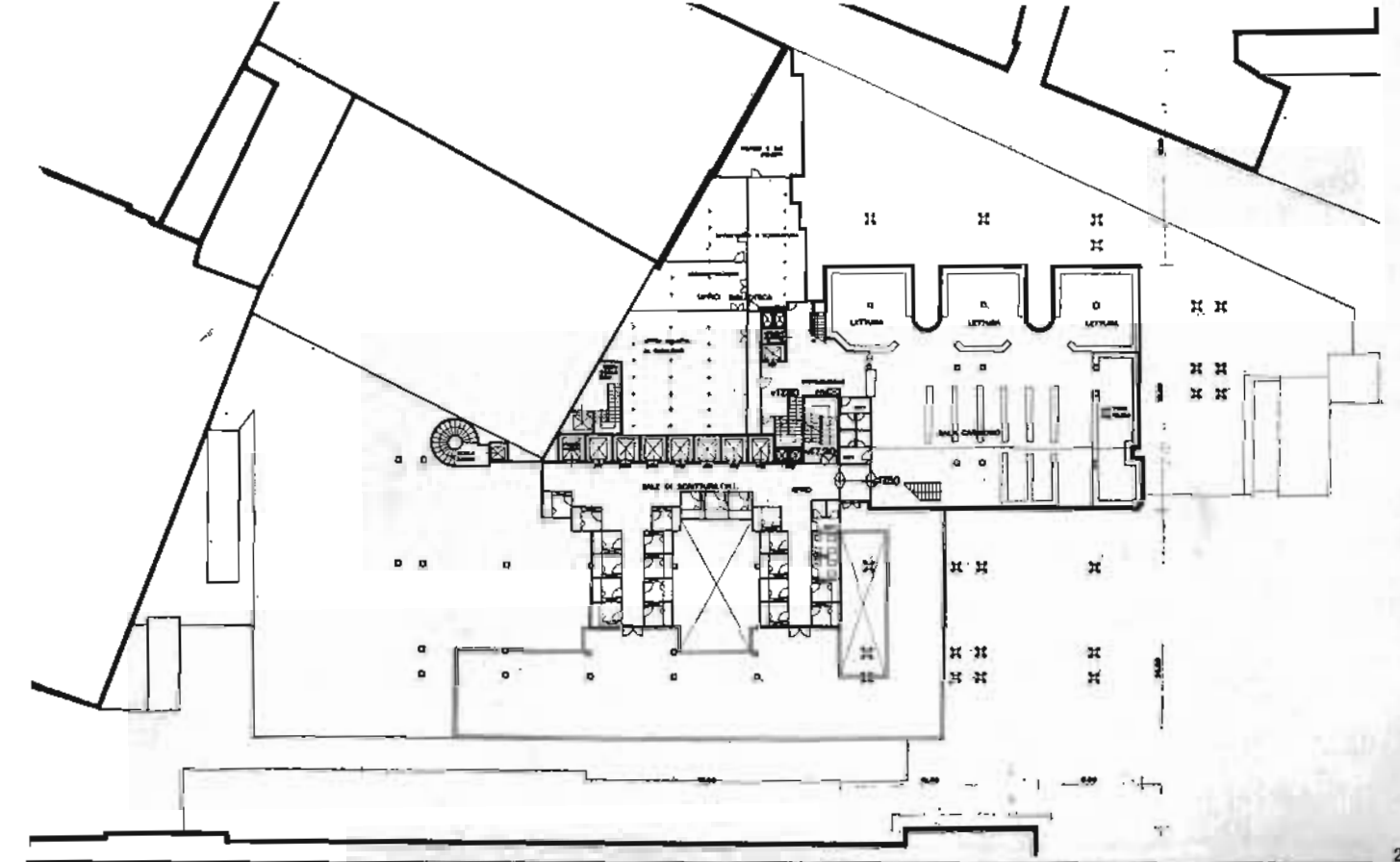
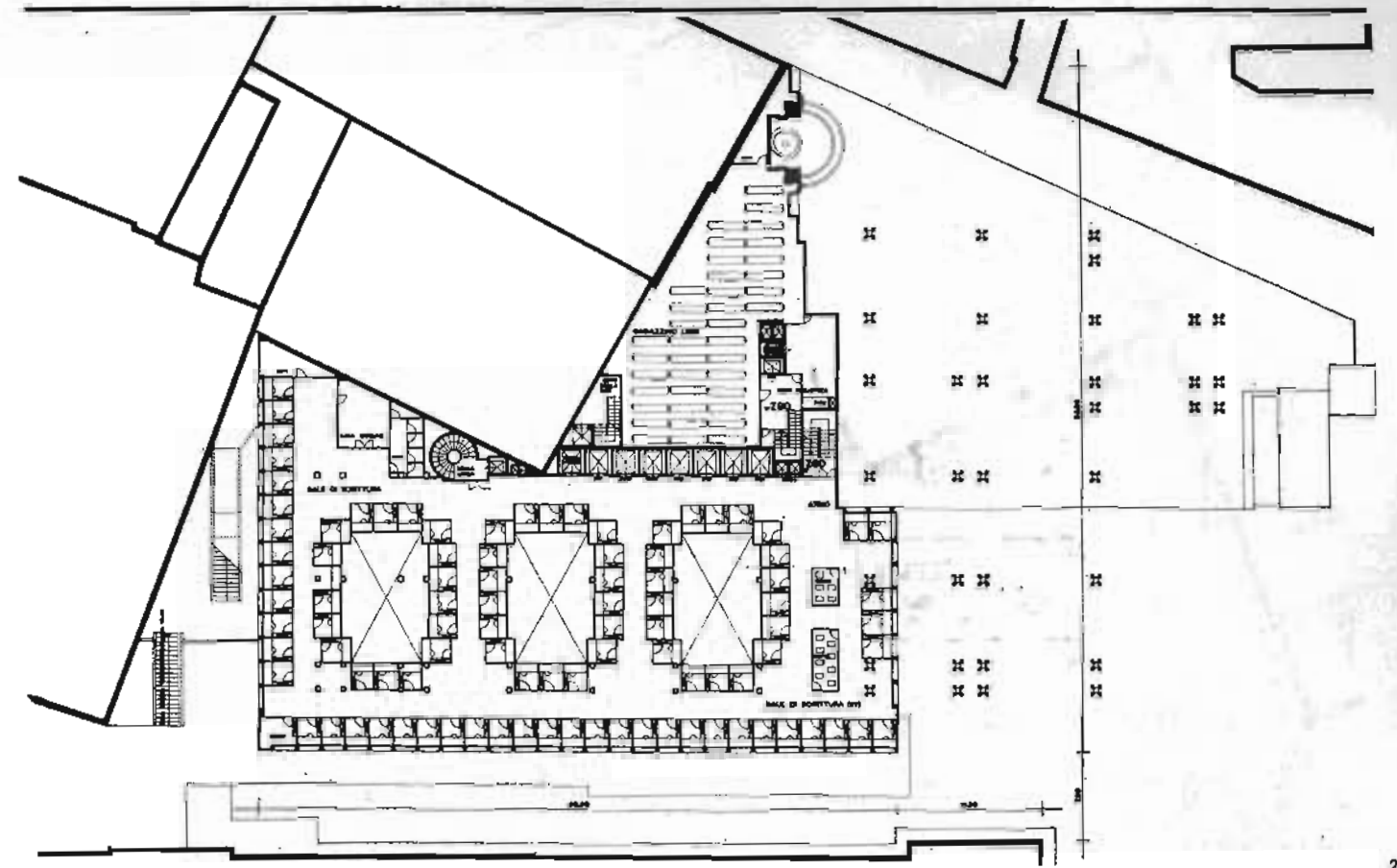
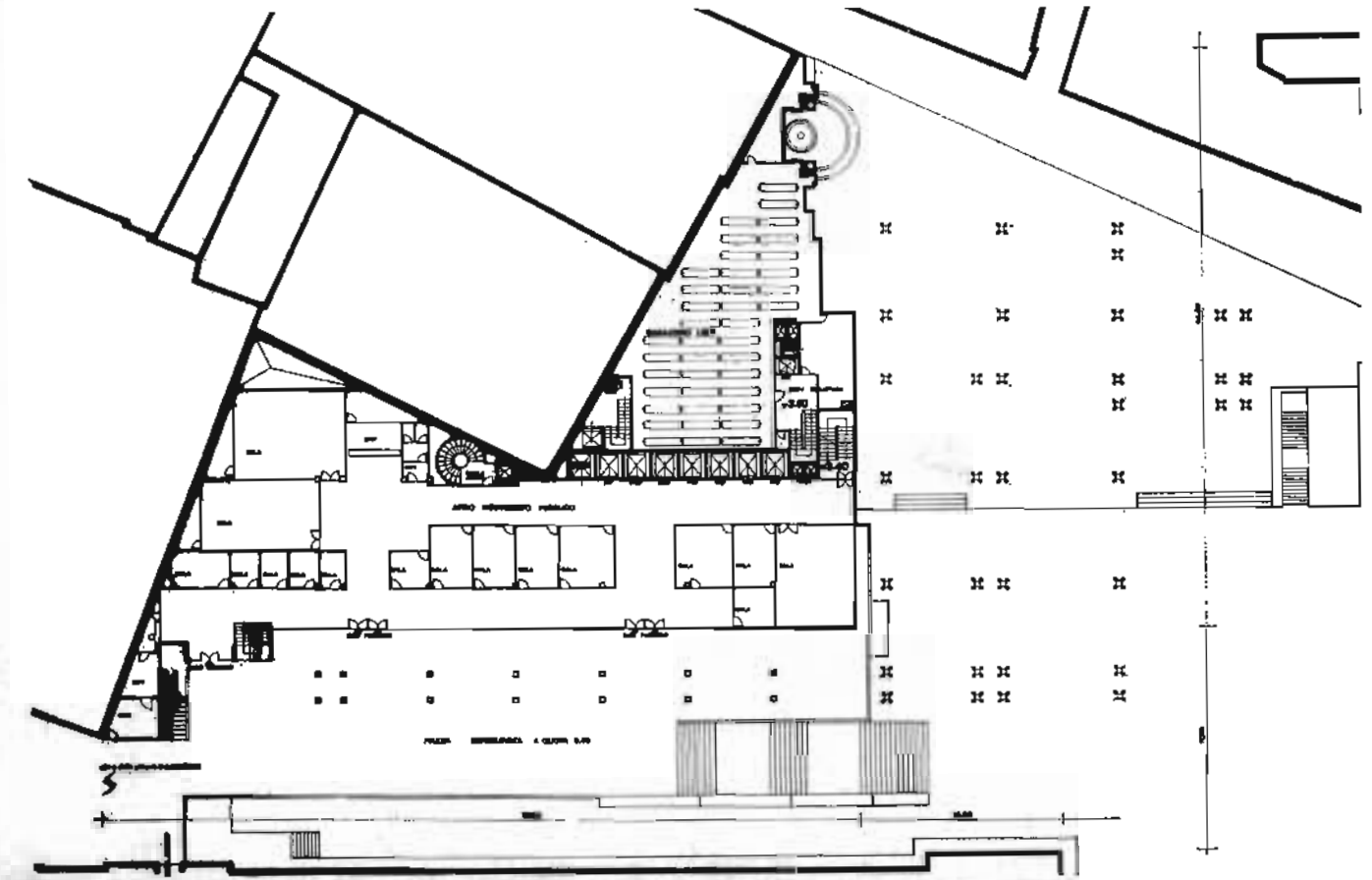
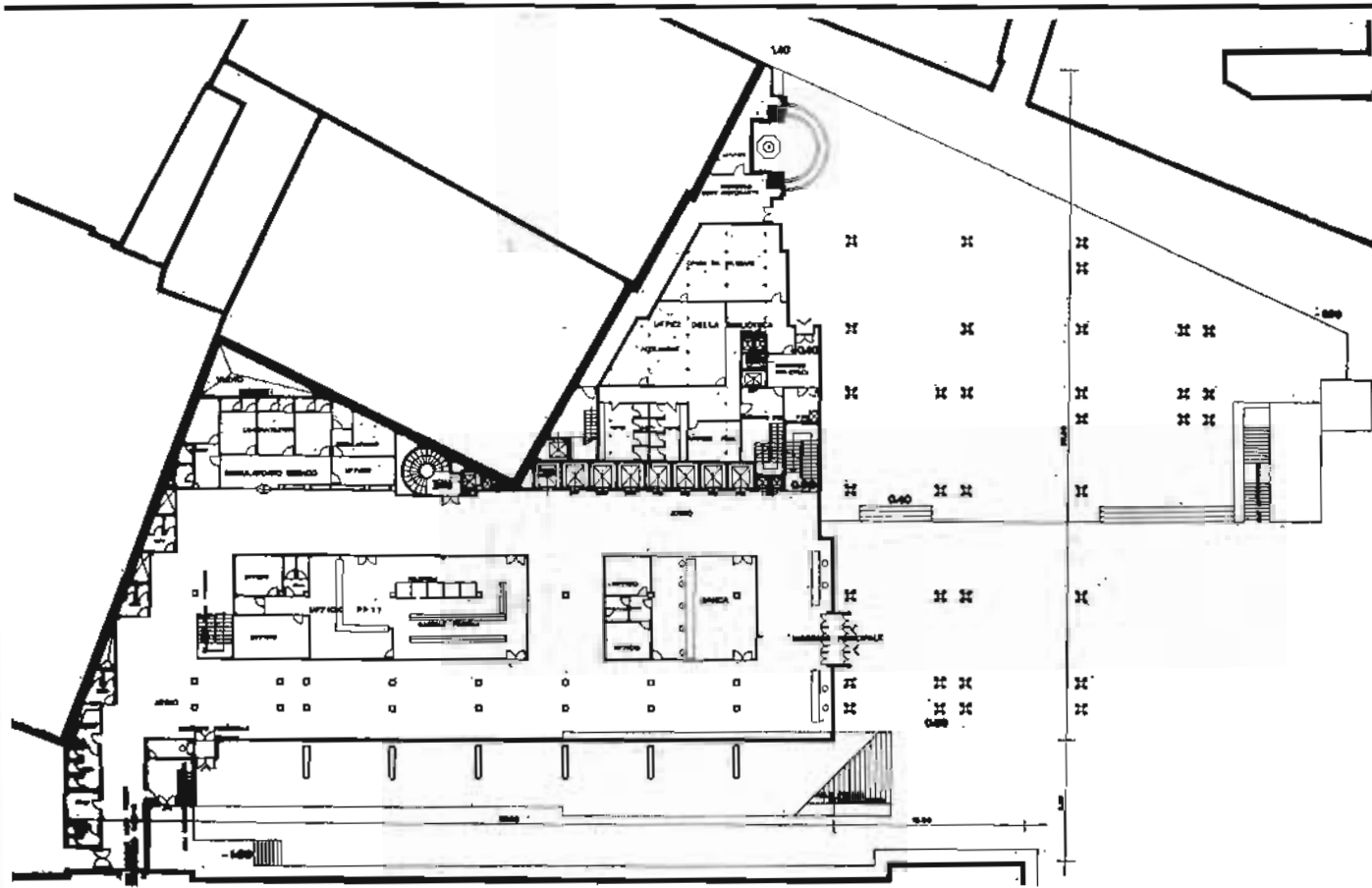
233-236 Vedute prospettiche e del plastico.

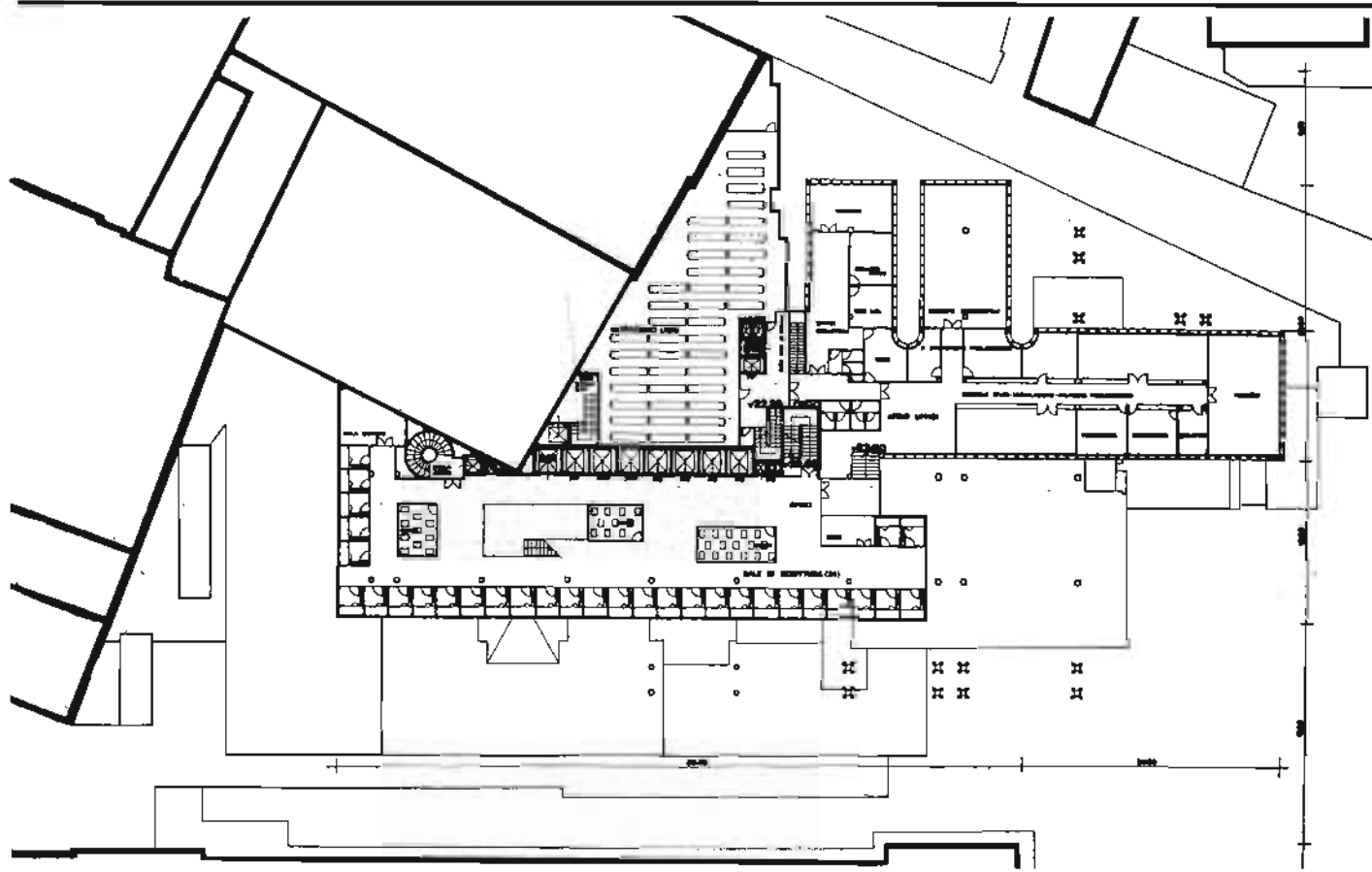


220

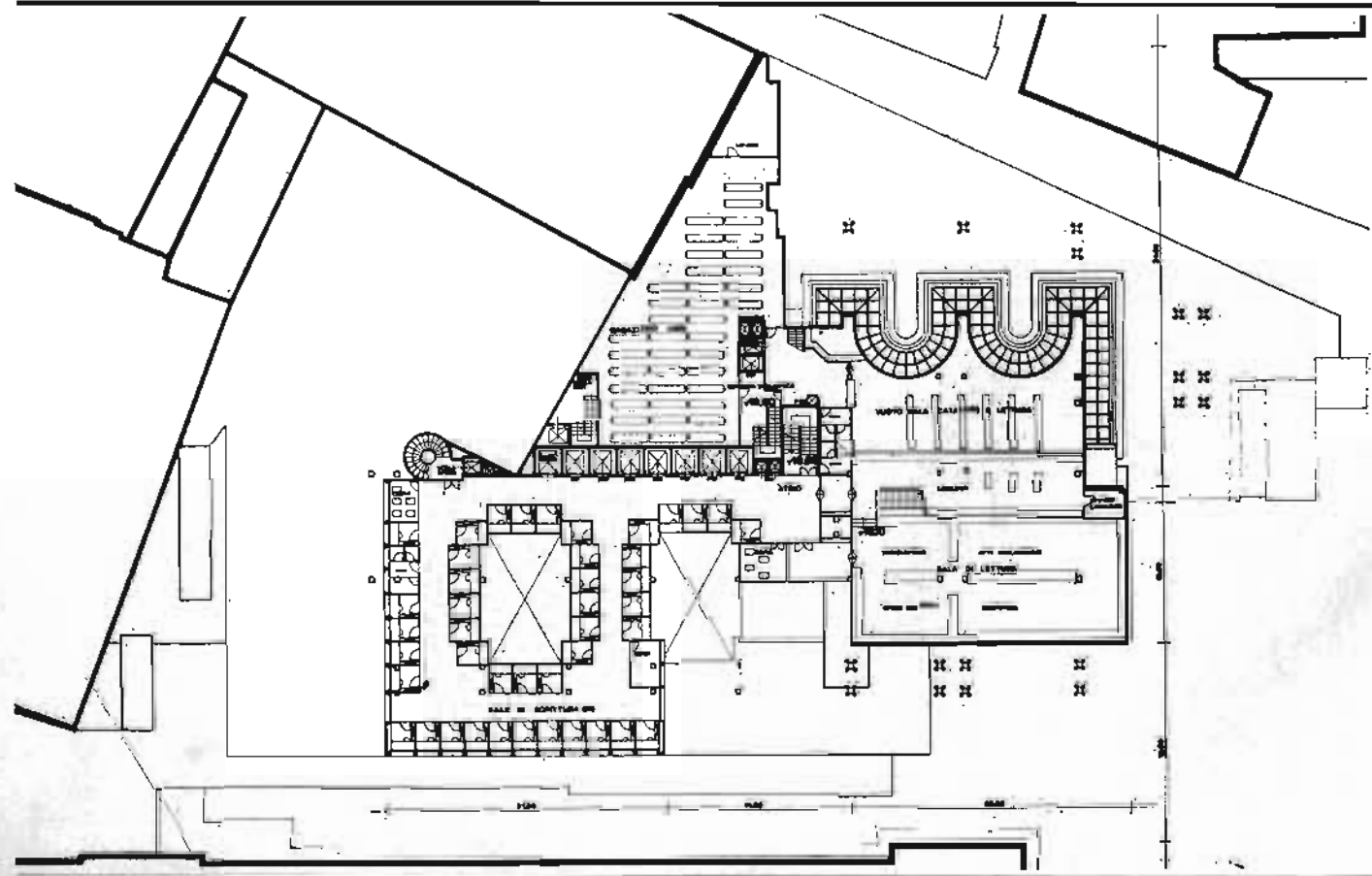


221

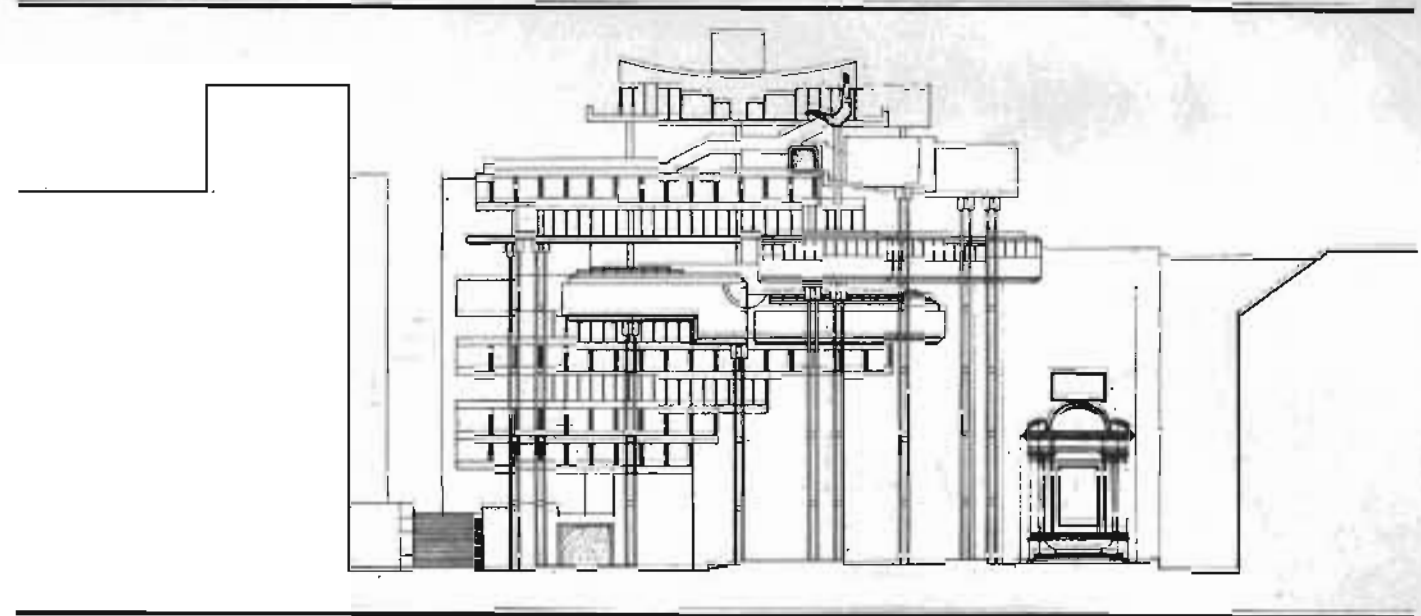




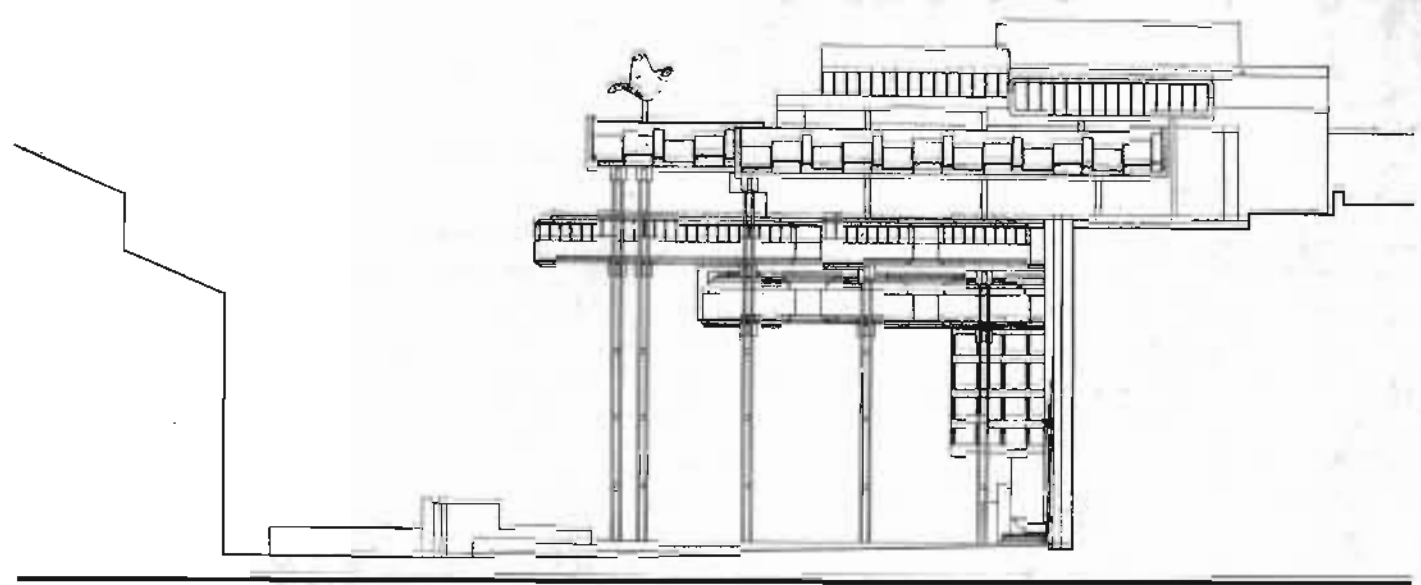
226



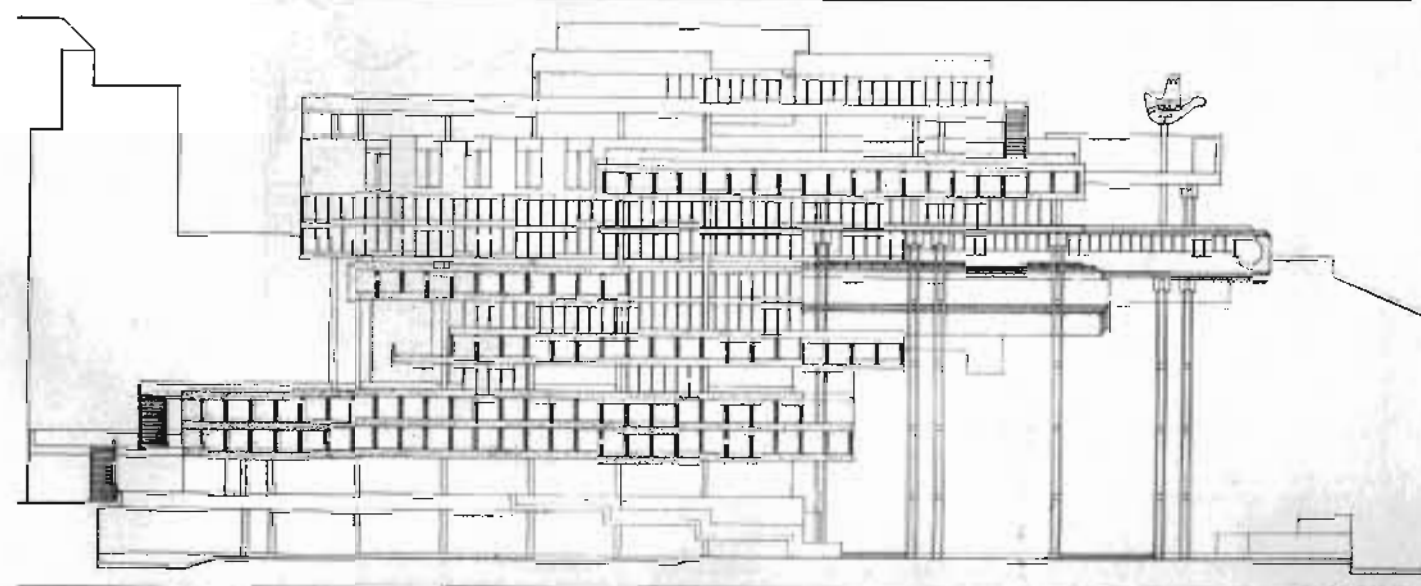
227



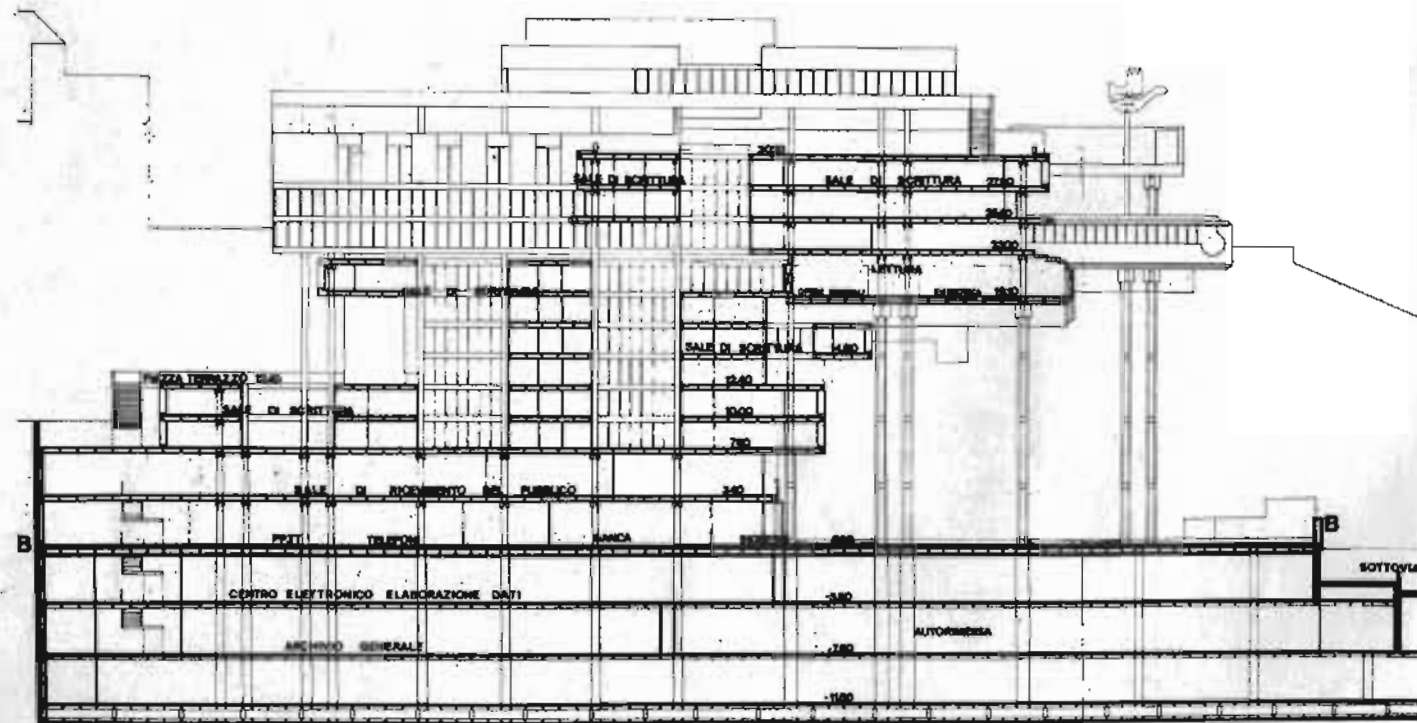
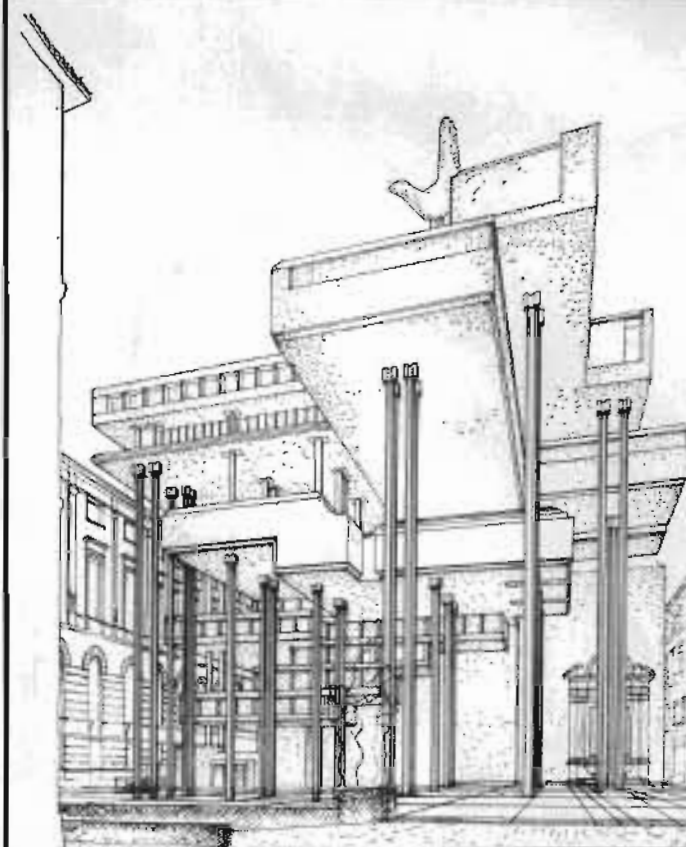
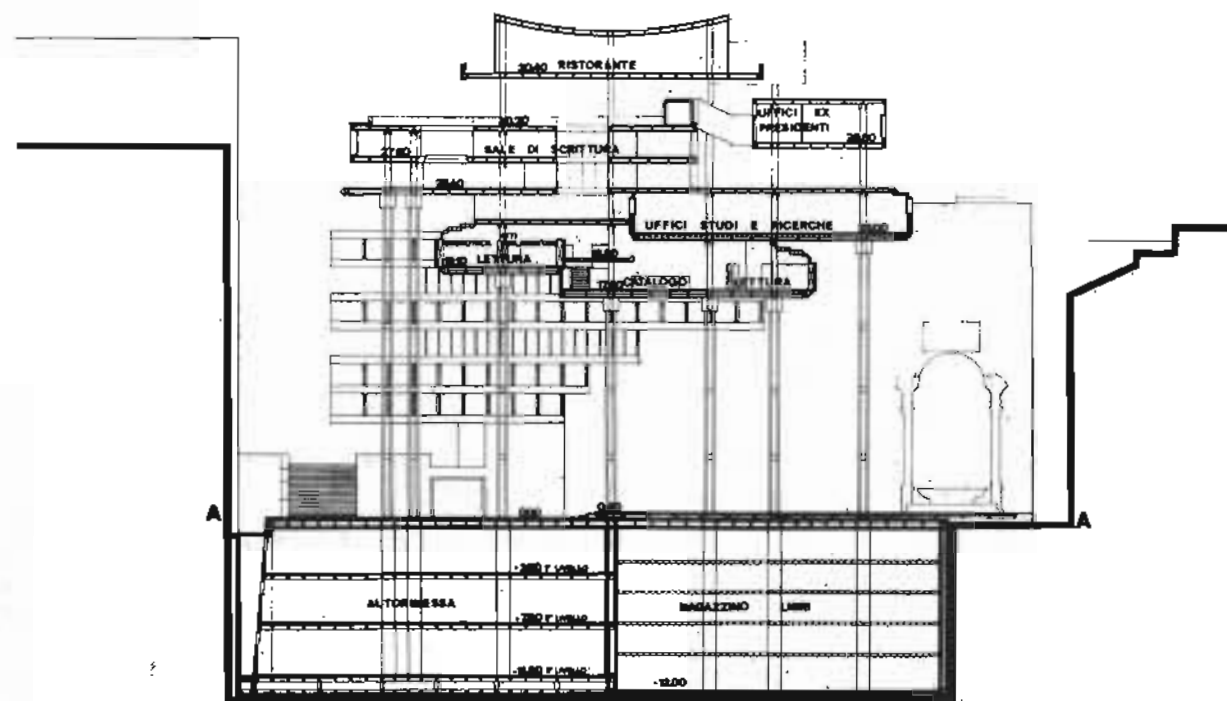
228



229



230



« Dalla premessa che la Camera dei Deputati è assieme alle altre rappresentanze democratiche nazionali e locali, una delle funzioni che è necessario mantenere nelle sedi tradizionalmente rappresentative, deriva la adesione al tema, interpretandolo non solo alla scala delle esigenze immediate, ma estendendo la proposta a una soluzione più compiuta di tutto l'insieme, sia rispetto all'isolato (gli edifici tuttora di proprietà privata), sia rispetto al settore del centro investito dal Parlamento nel suo insieme.

È nostra convinzione infatti che non sia possa genericamente parlare di « centro storico » in modo acritico. Il centro storico è divenuto « l'ambiente » come categoria, di cui si è venuta precisando in questi anni solo uno dei due termini del problema: quello conservativo e, raramente, di restauro. L'ambiente non esiste in sé, esistono invece, come strumenti di analisi e premesse di un giudizio, la storia dell'architettura e la scienza urbana. Tali strumenti sono necessari per interpretare e giudicare tutta la quantità edificata di una città sotto l'aspetto morfologico e tipologico.

Usando la storia dell'architettura e la scienza urbana il cosiddetto « centro storico » è uno degli elementi, tra i più importanti, della città contemporanea. Con essa deve essere strettamente correlato non solo nelle destinazioni d'uso ma anche nei rapporti spaziali e architettonici. In questo senso il centro storico va « progettato » nel suo insieme, nella sua forma giudicata al livello della città contemporanea.

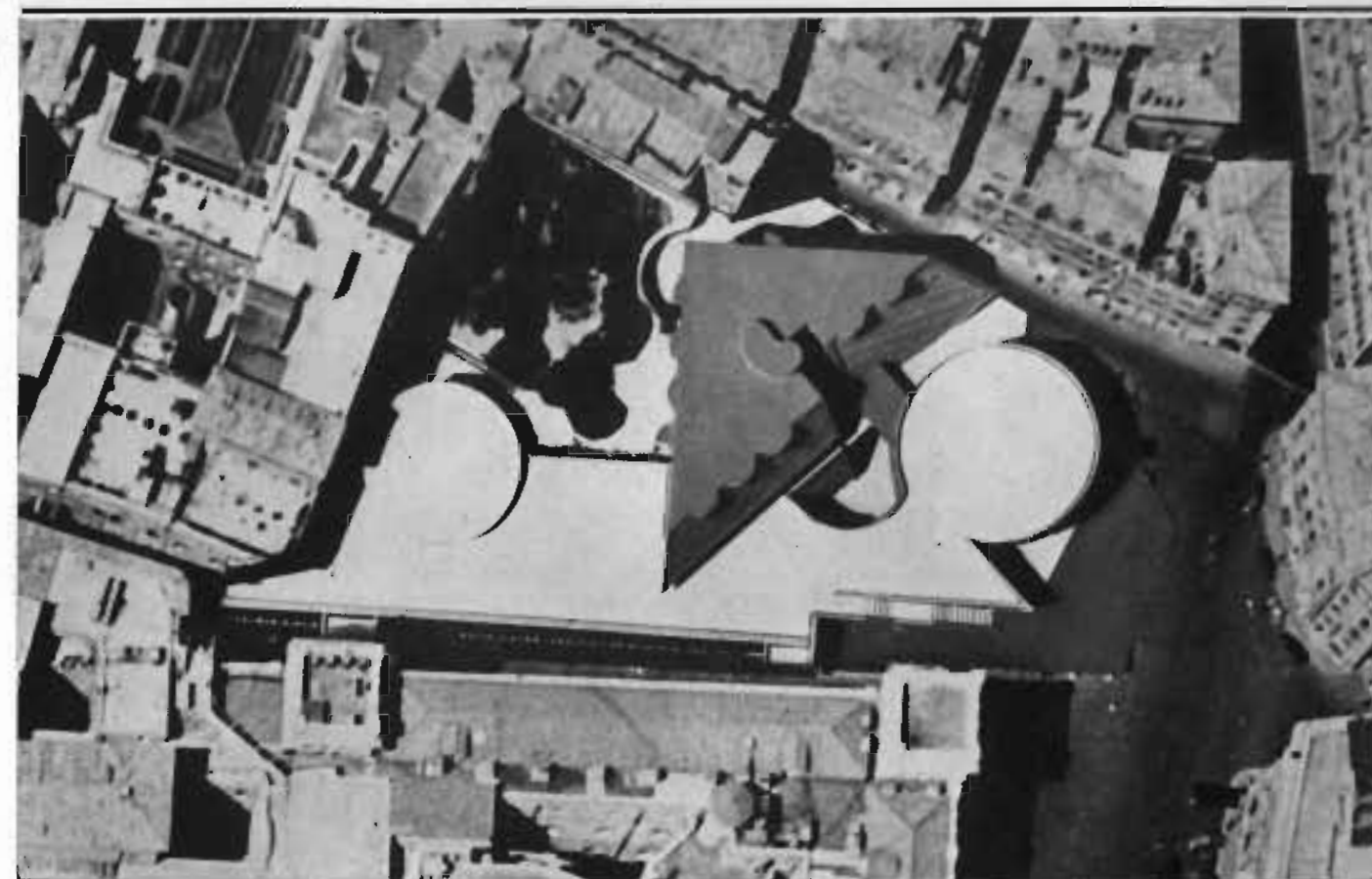
Sotto tale profilo il problema dell'« inserimento » non esiste egualmente. Esiste il problema di organismi architettonici e di settori urbani compiuti formalmente o no.

Da queste premesse consideriamo l'area oggetto del presente concorso per quello che è: un'area di risulta delle trasformazioni operate dall'inserimento dell'edificio progettato dal Basile nella struttura urbana preesistente; e la piazza del Parlamento un insieme che proprio in quel luogo può essere in qualche modo concluso.

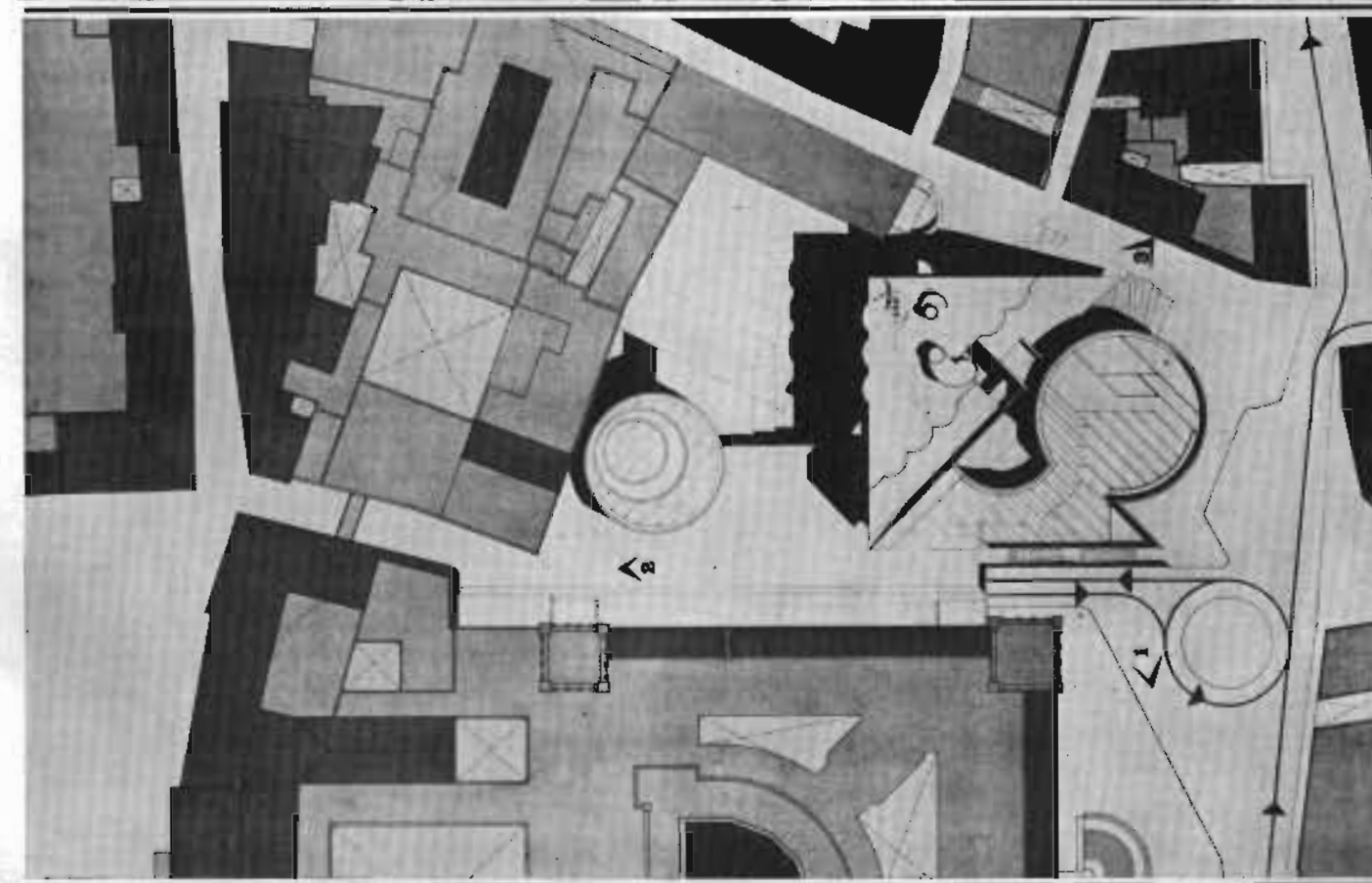
237 *Plastico generale.*238 *Planimetria generale.*239-243 *Piante dei magazzini e depositi auto, del piano terreno, alle quote + 3,40, + 9,80 e + 22,60.*244 *Sezione sul volume tronco-piramidale (sulla diagonale dell'angolo retto).*245-248 *Prospetti.*249, 250 *Vedute prospettiche.*251 *Veduta del plastico dall'alto.*252, 253 *Studi preparatori.*

Il « qualche modo » che proponiamo è, evidentemente, il progetto. Questo non viene proposto come un ulteriore, piccolo monumento da collocare accanto agli esistenti; ma la sua caratteristica principale è costituita dall'essere prima di tutto una sistemazione urbana: di percorsi a livelli diversi, di relazioni tra due piazze e alcune strade, di visuali continuamente mutevoli come passaggio tra spazi così diversi architettonicamente.

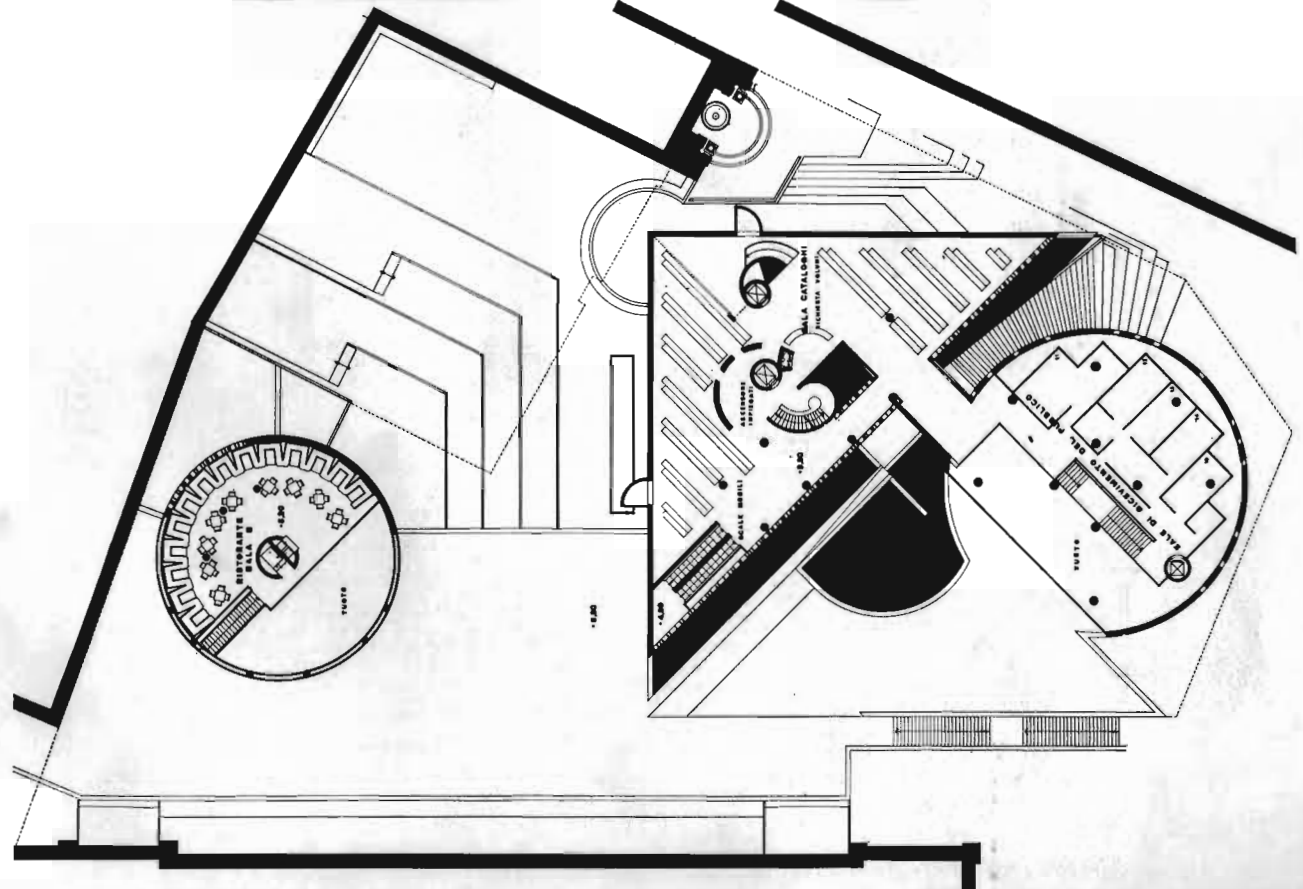
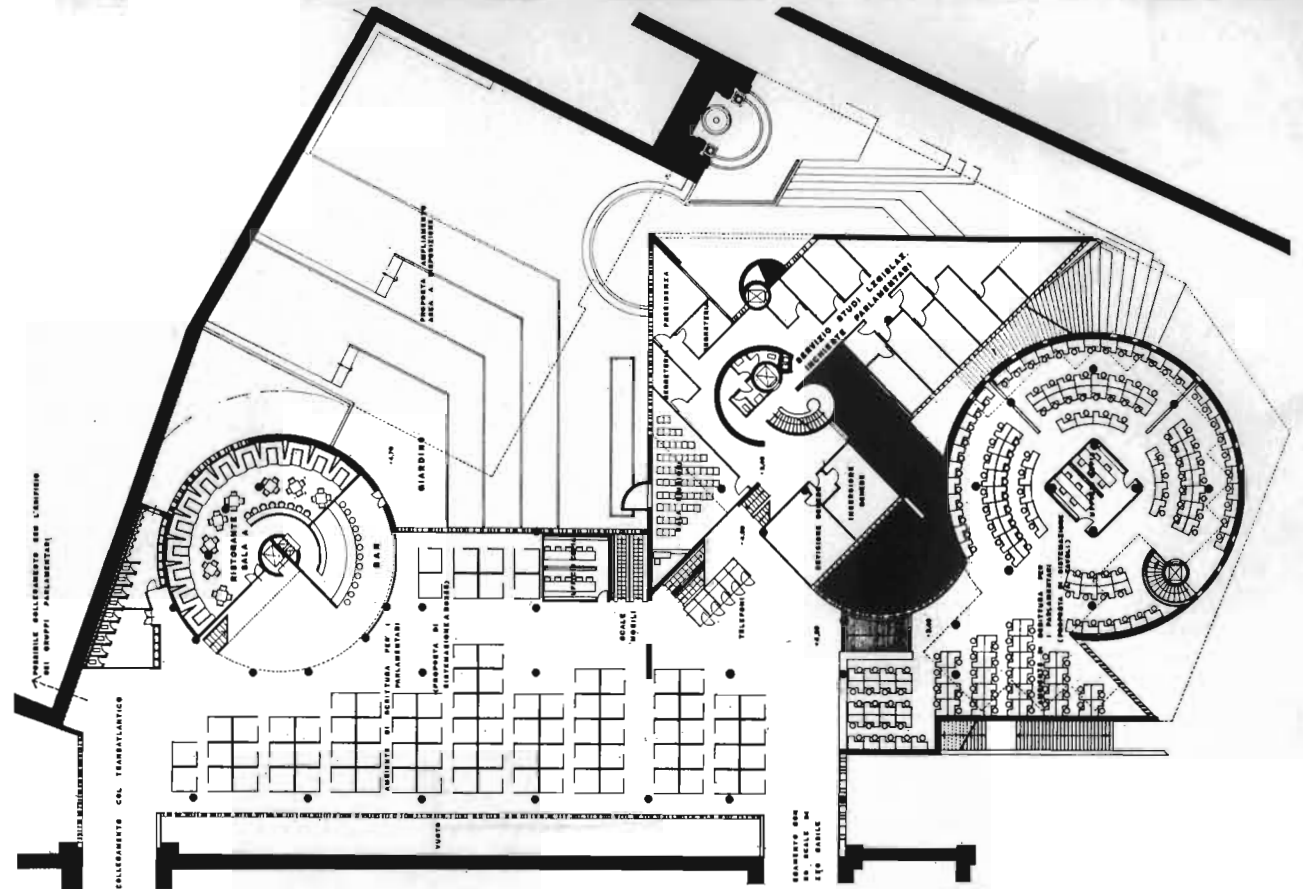
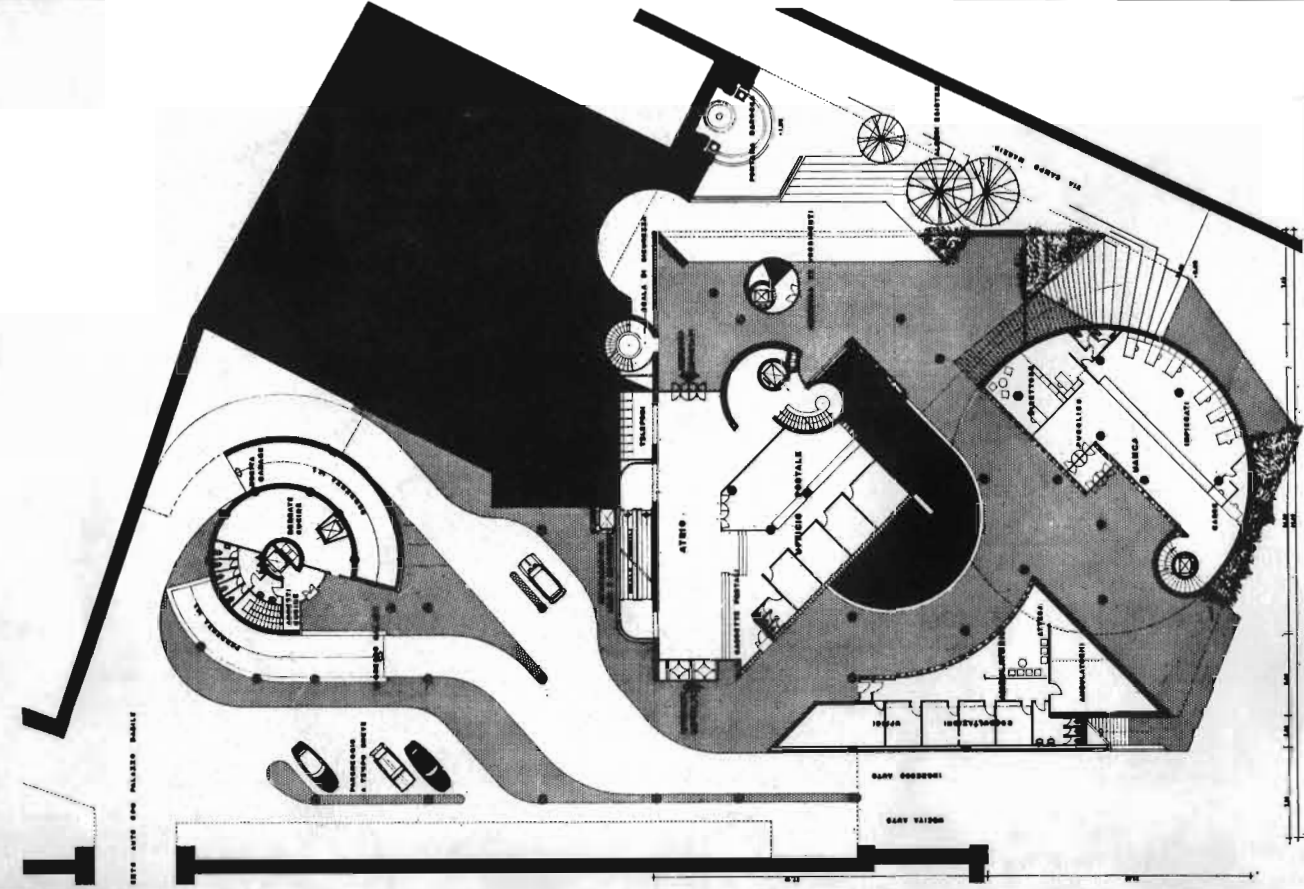
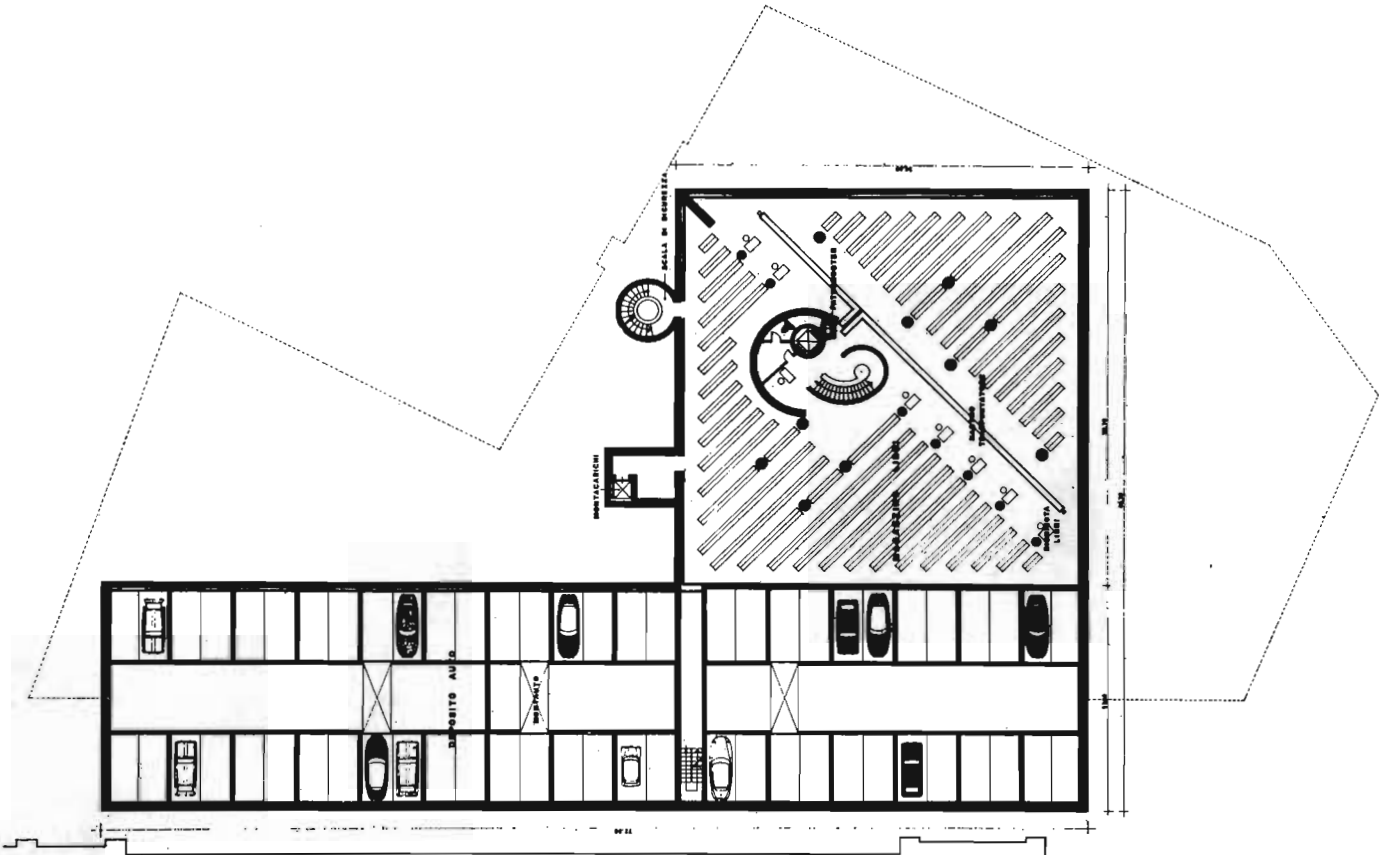
Il tutto senza rinunciare alle richieste del committente ma avvalorandole con una destinazione in più, tale da integrare il nuovo edificio al suo insieme. »

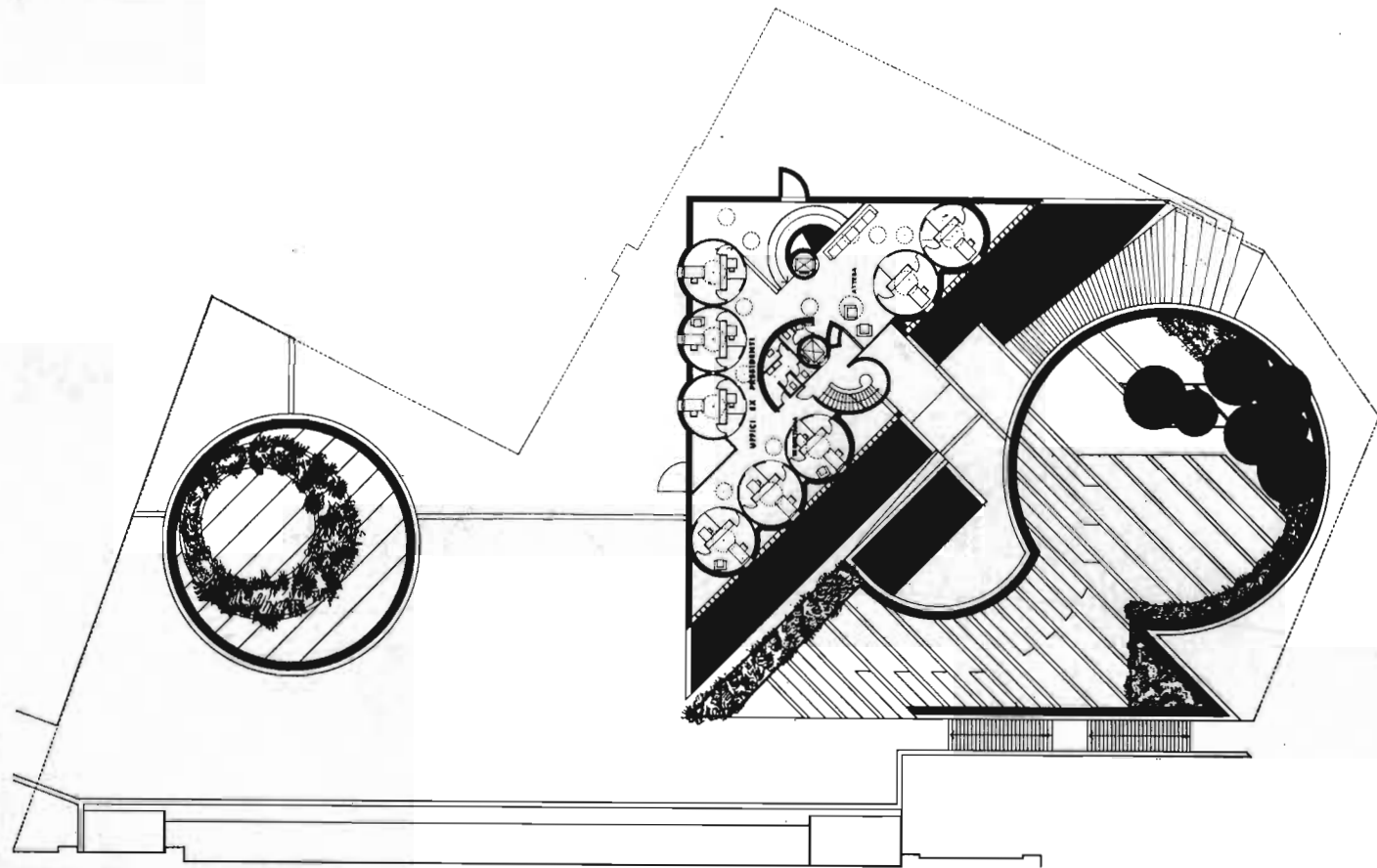


237

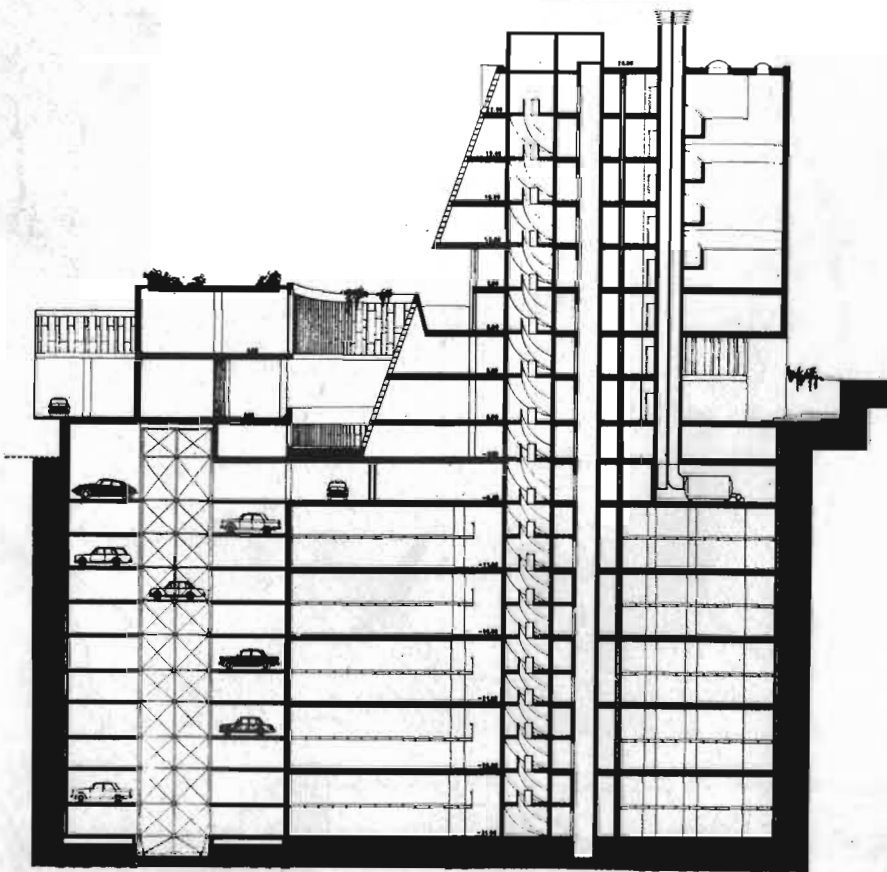


238

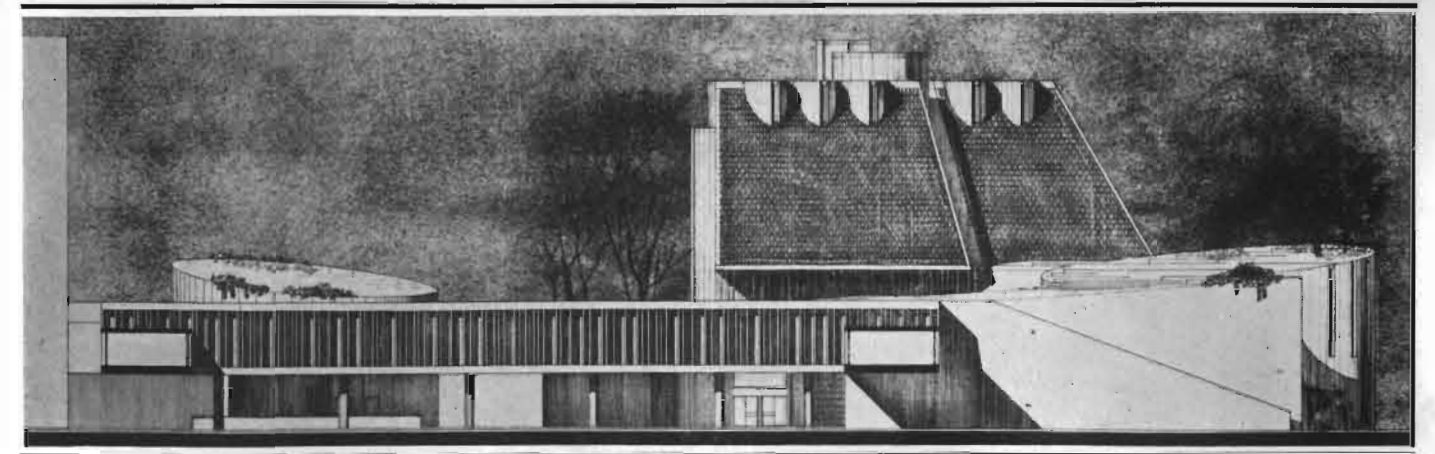




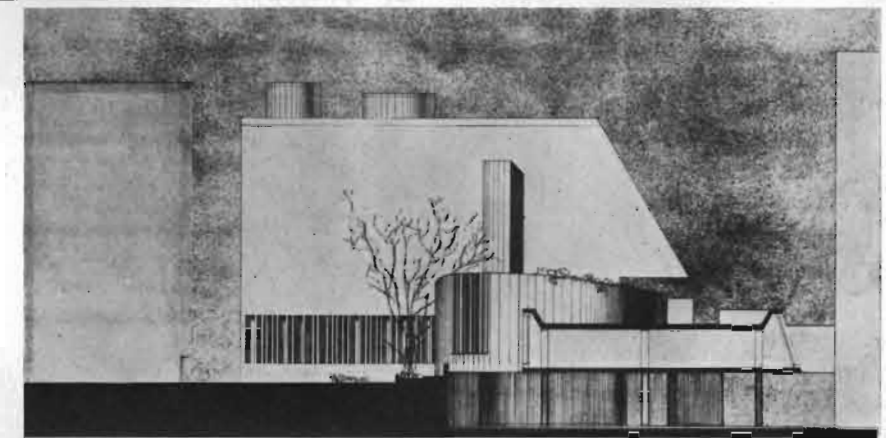
243



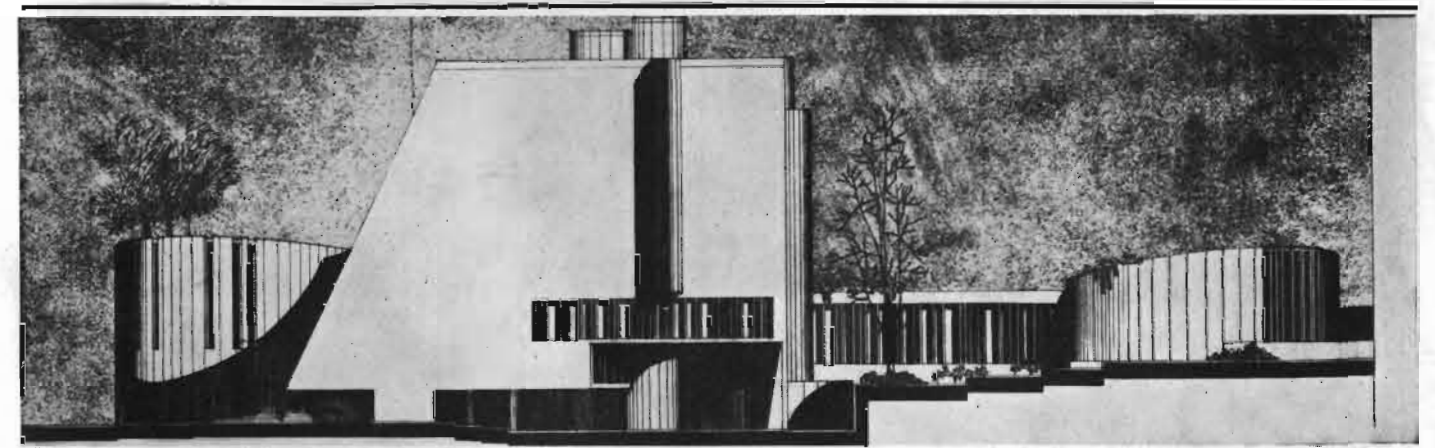
244



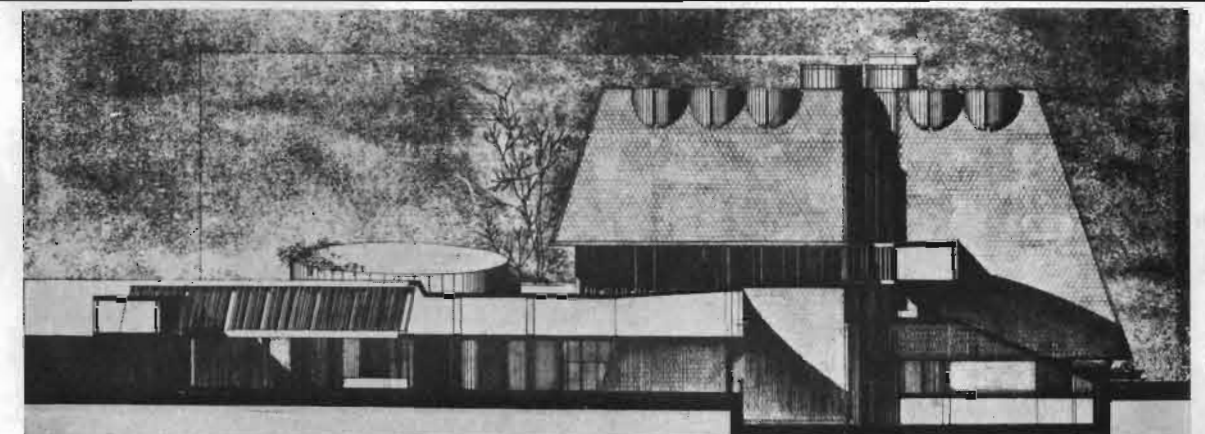
245



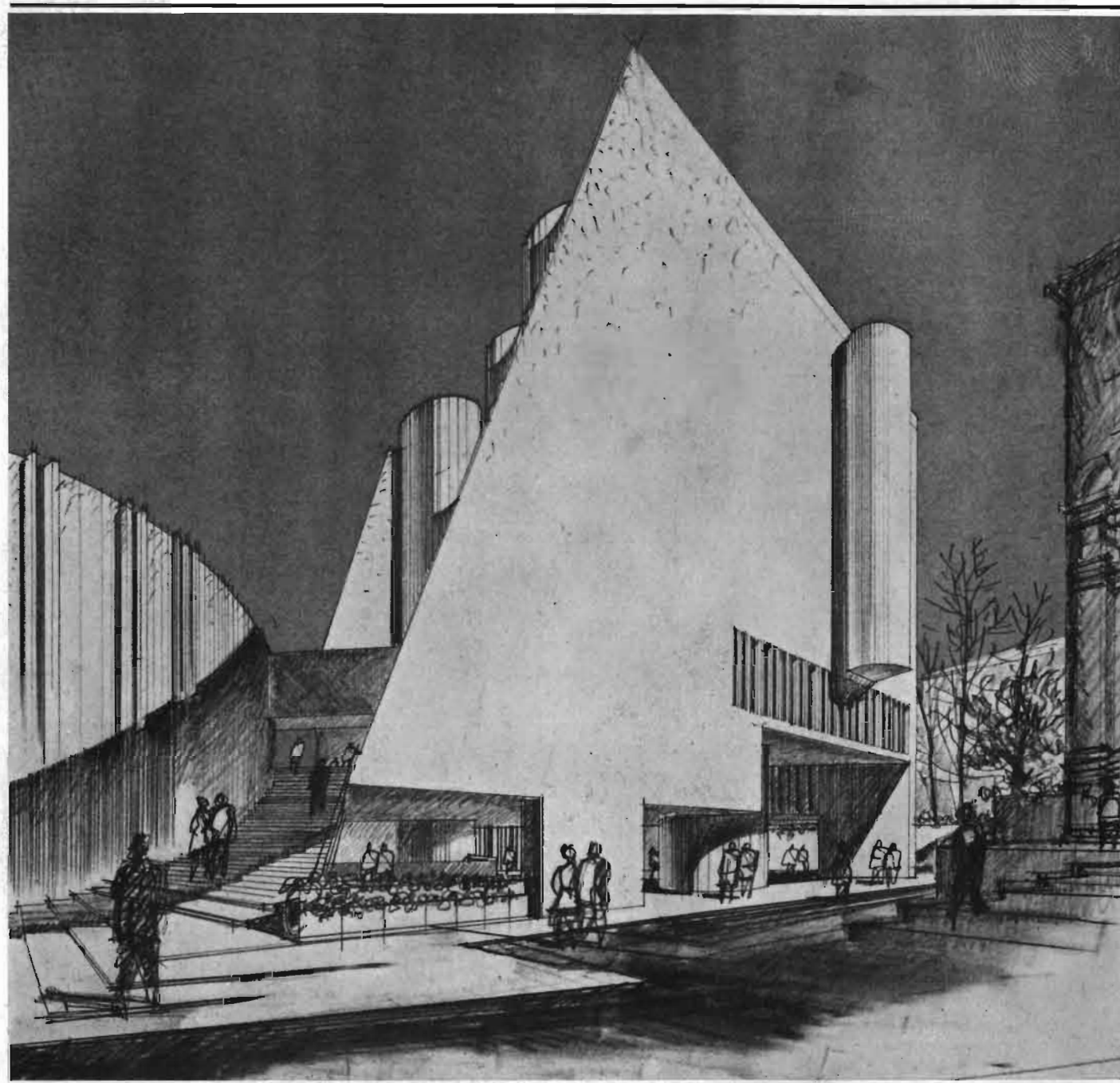
246



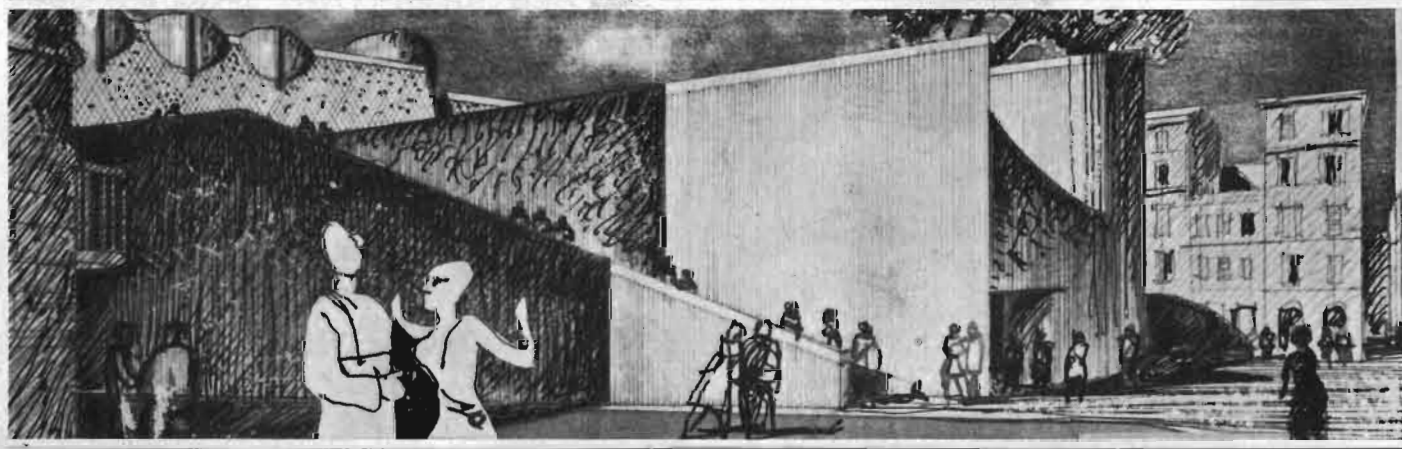
247



248



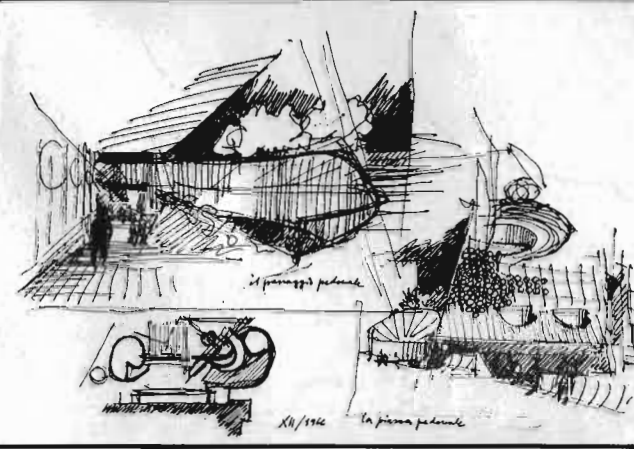
249



250



251



252



253

254, 255, 257, 258 e 260 *Vedute del plastico.*256 *Planimetria generale.*259 *Pianta o quota + 11,00 (Biblioteca, cataloghi, sale lettura, sale ricevimento pubblico).*261 *Prospetto.*262 *Pianta piano secondo.*

«...Da tutte queste esigenze derivava da un lato la necessità di una metodologia progettuale che possedesse la necessaria duttilità e adattabilità, dall'altro la non meno pressante necessità di un controllo razionale continuo che potesse unificare sia la modulazione strutturale interna quanto le operazioni di adattamento all'ambiente esterno. Si è quindi trovato necessario servirsi di un reticolo modulare, che permettesse un avvicinamento al processo di prefabbricazione già nell'ambito dello schema geometrico, della matrice proporzionale e morfologica dell'organismo: il reticolo migliore per semplicità e duttilità è apparso quello quadrato.

Tuttavia, un progetto concepito nella sua doppia polarità interna (strutturale) ed esterna (ambientale), doveva poter crescere secondo una gamma di possibilità estremamente varia che si adeguasse con spontaneità a tutte le possibili situazioni di compromesso e di imperfezione tra i due concetti opposti: rappresentati in particolare da quella dialettica tra forma curvilinea e rettilinea che è già stata precedentemente chiarita. Per questo scopo una sola direzione obbligata da un reticolo semplicemente modulare non sarebbe stata sufficiente alle esigenze della suddivisione interna e della stessa natura organica dell'edificio. Il reticolo è stato quindi concepito non come una rigida matrice, ma come l'indice estremamente rigoroso di una strutturazione dello spazio; capace di accogliere nella sua stessa legge costitutiva tanto le variazioni direzionali quanto la serie di curve che costituiscono i tagli imposti dall'ambiente. Una legge razionale e semplicissima regola entrambe le operazioni.

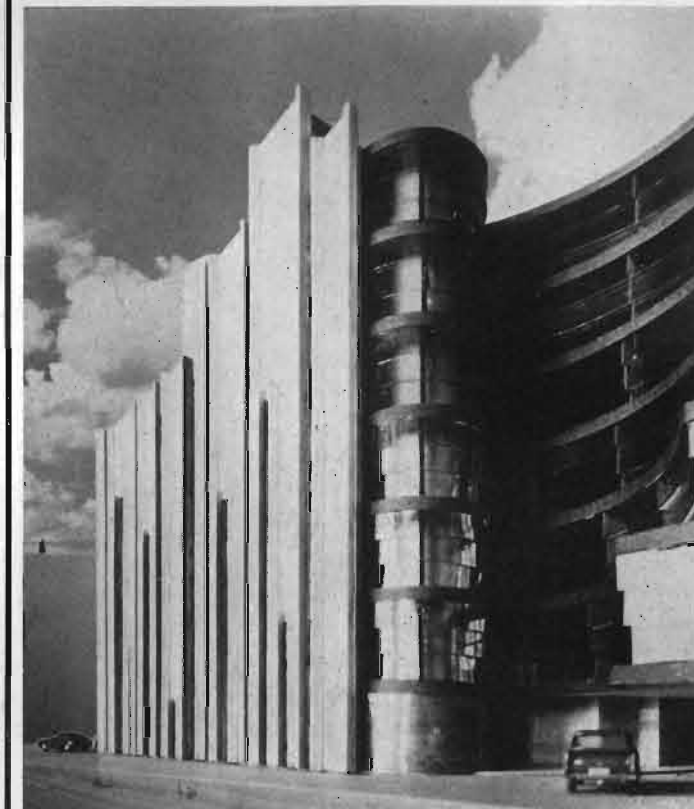
...La variazione delle dimensioni segue la legge della proporzione tra il quadrato e la sua diagonale. Ma ad ogni scatto il reticolo ruota di 45° permettendo così un'estrema duttilità secondo le otto direzioni fondamentali del piano. Inoltre si hanno due differenti famiglie di dimensioni, nelle due direzioni ortogonali,

all'interno di ognuna delle quali si opera per raddoppio progressivo...

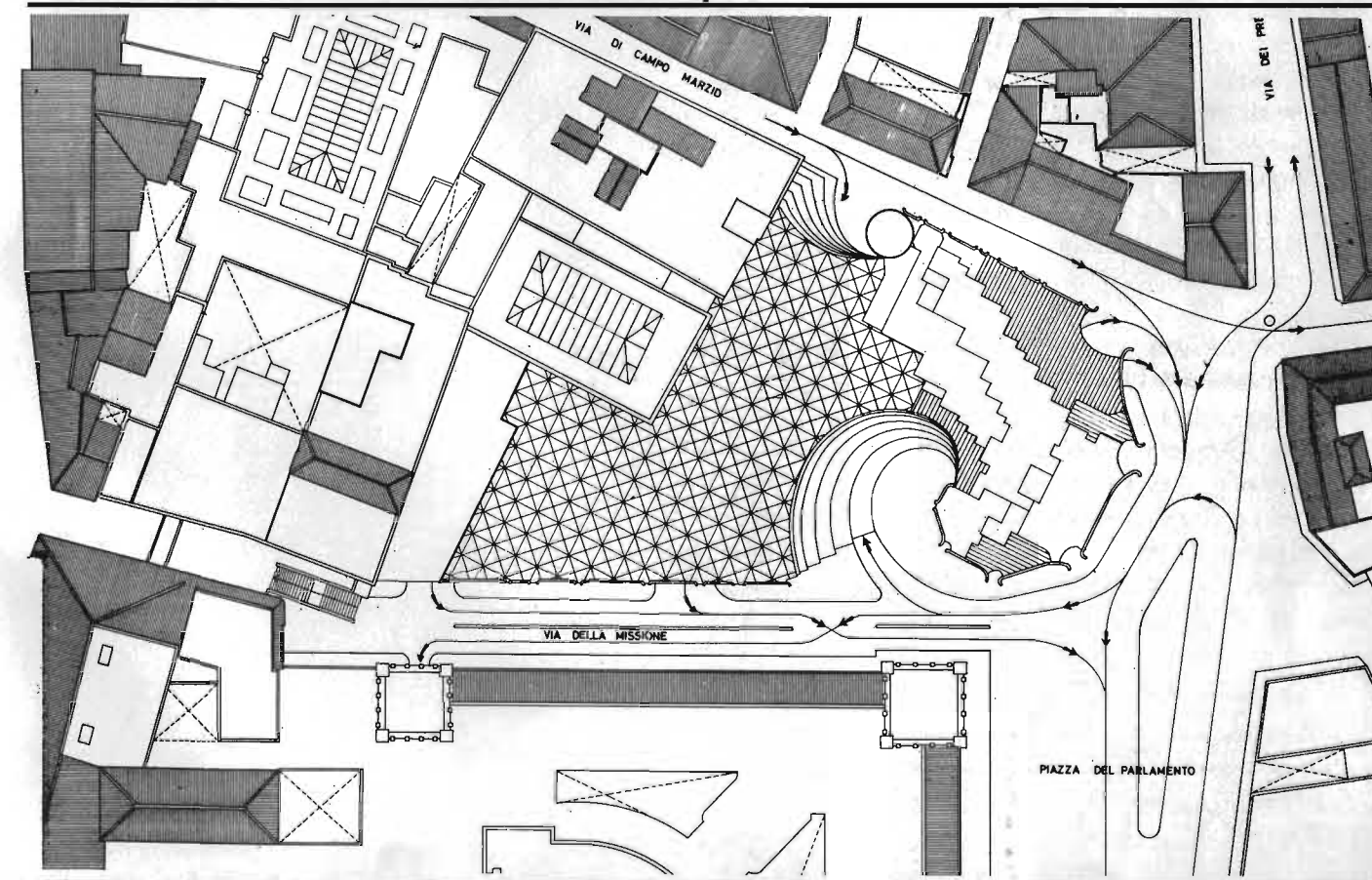
...L'importanza di questo metodo va naturalmente al di là della stessa determinazione morfologica di un progetto, investendo un problema, quello del coordinamento tra diversi livelli di operazioni spaziali, che ci sembra esemplarmente rappresentato dalla dialettica continua tra l'assoluta irrazionalità dell'impianto e la più sentita aderenza all'ambiente volta a dare peso e risonanza fino ai suoi più sottili suggerimenti.»



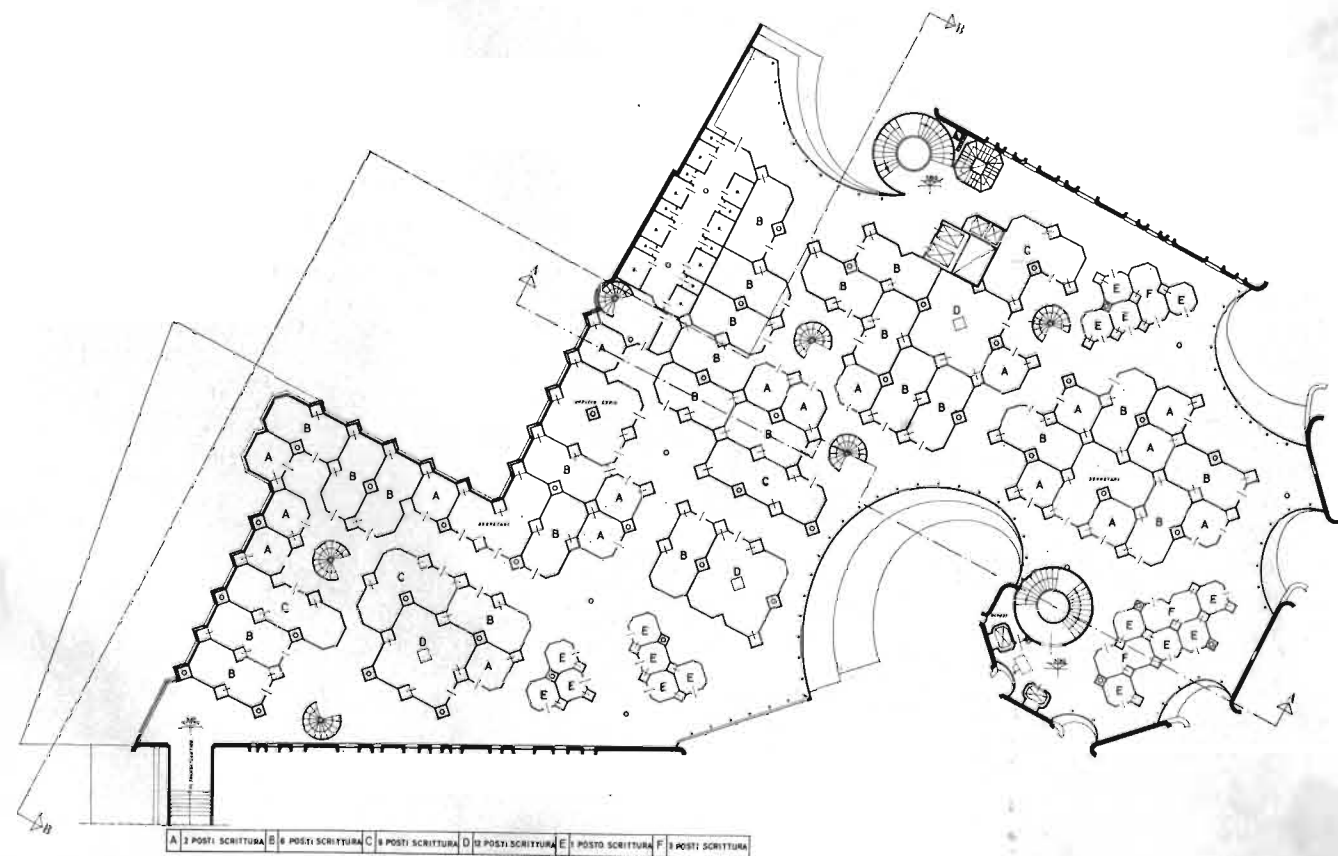
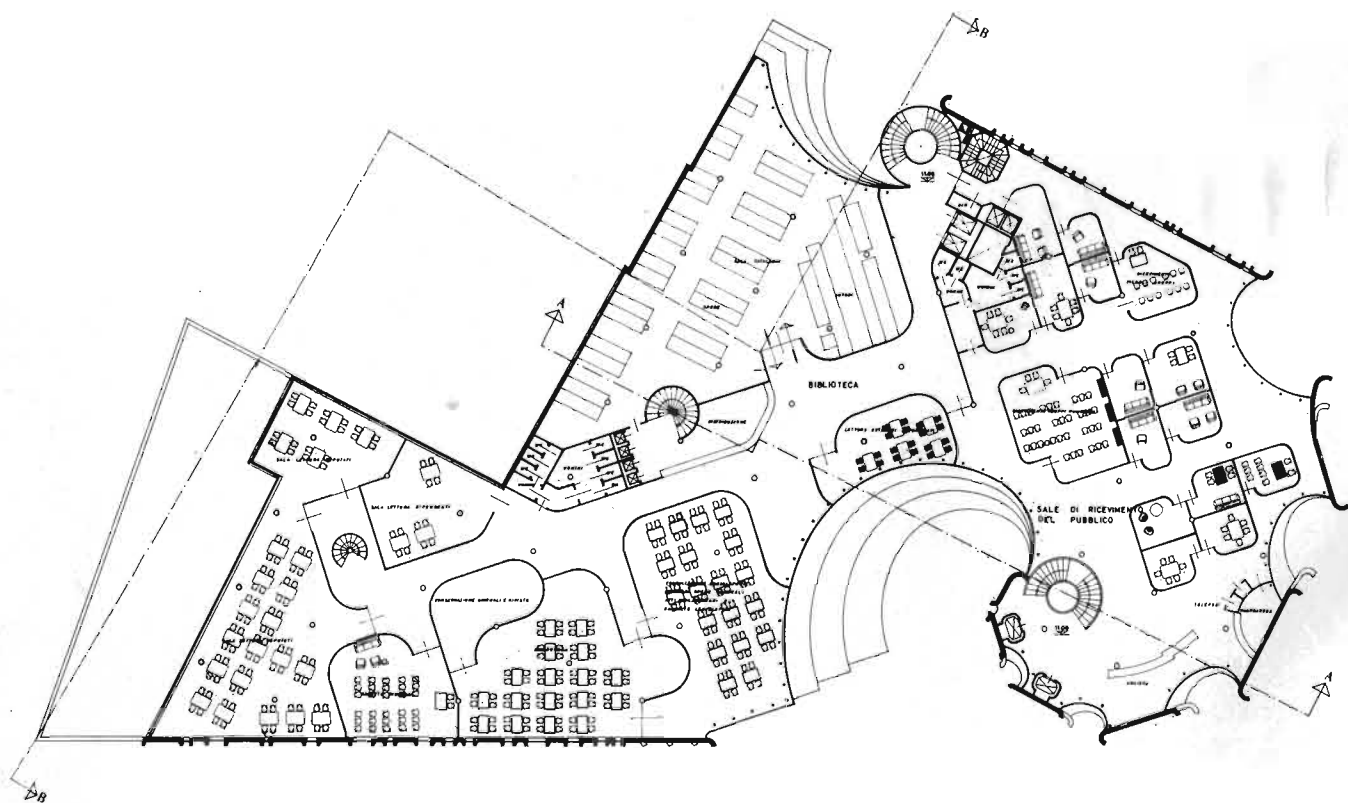
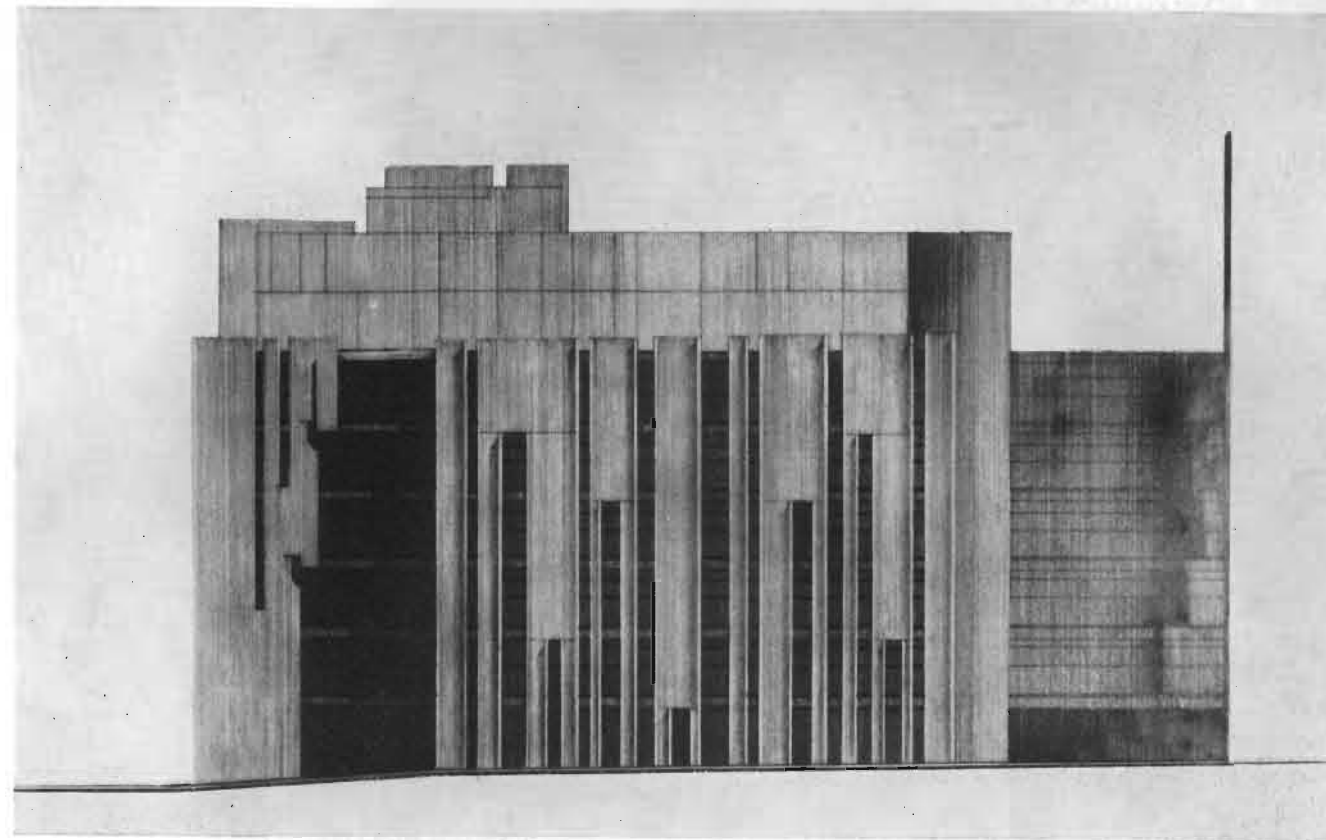
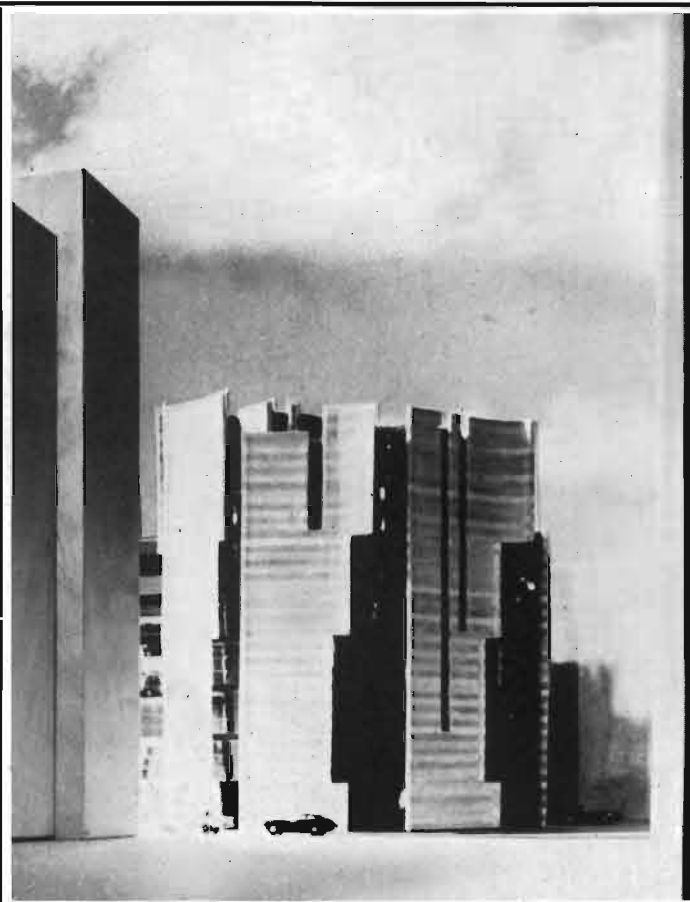
254



255



256



La conquista del « vuoto »

« Il progetto vuole aderire alle tensioni di una realtà evolvente, dinamica, funzionale e meccanica. Propone nuove strutture, materie e figurazioni nel senso che sono implicite, spesso attive nella nostra vita e cultura.

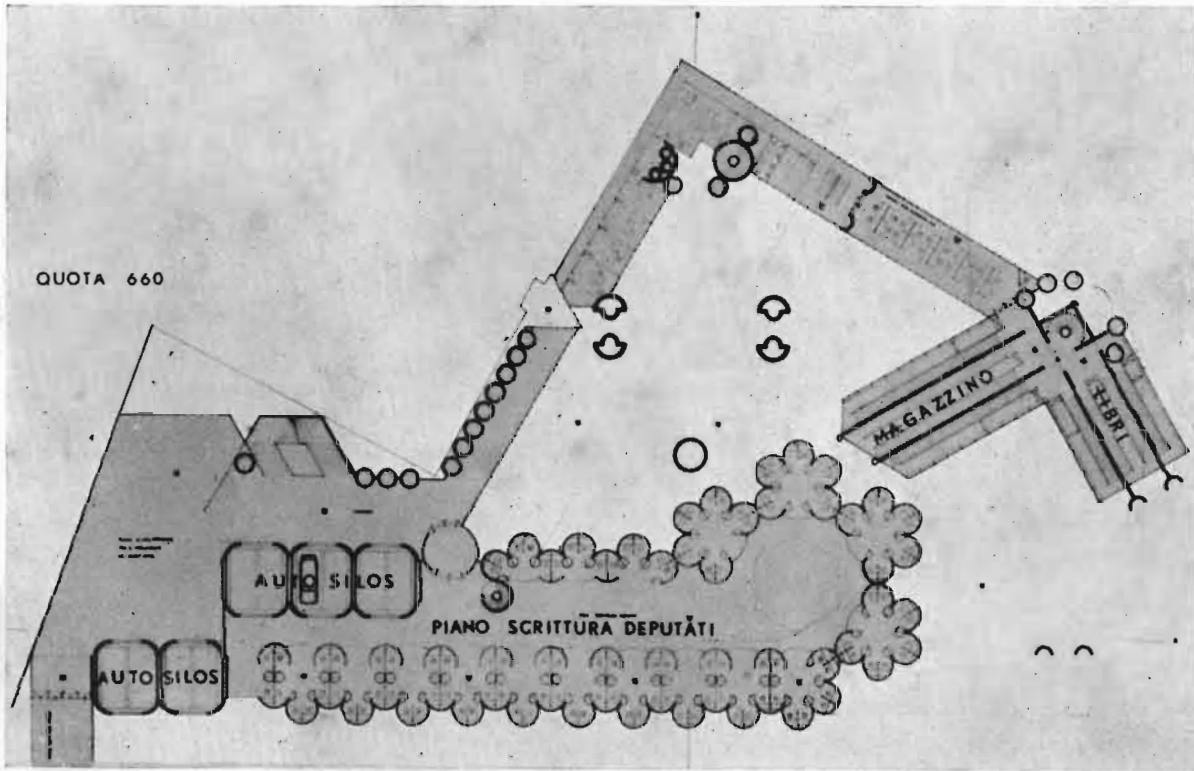
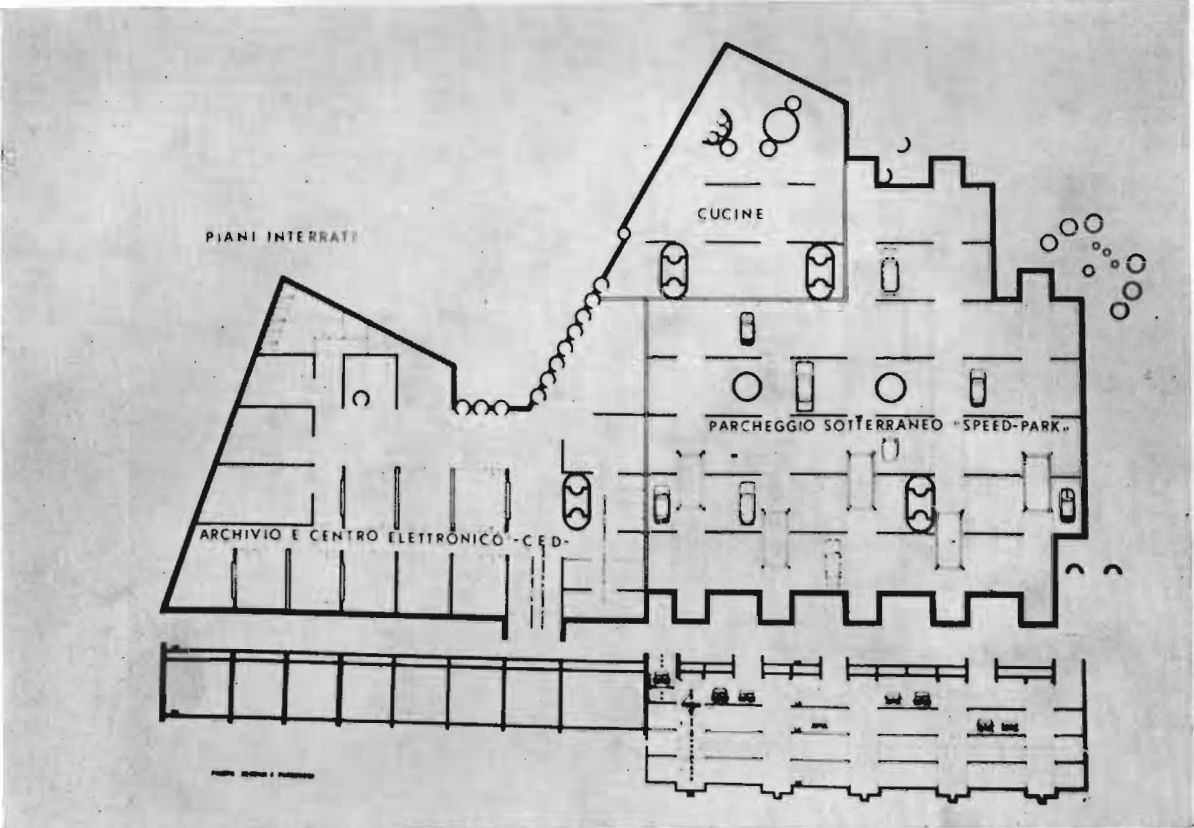
Non seppellisce le funzioni del tema in un involucro anonimo: le distingue nettamente nell'impianto e nella veste, fedeli a se stesse. Poi le collega, le modifica in funzione dei percorsi; e così non solo riprende e connette un discorso linguistico, ma riscopre e rilancia alcuni accenti e direttrici essenziali della trama urbana.

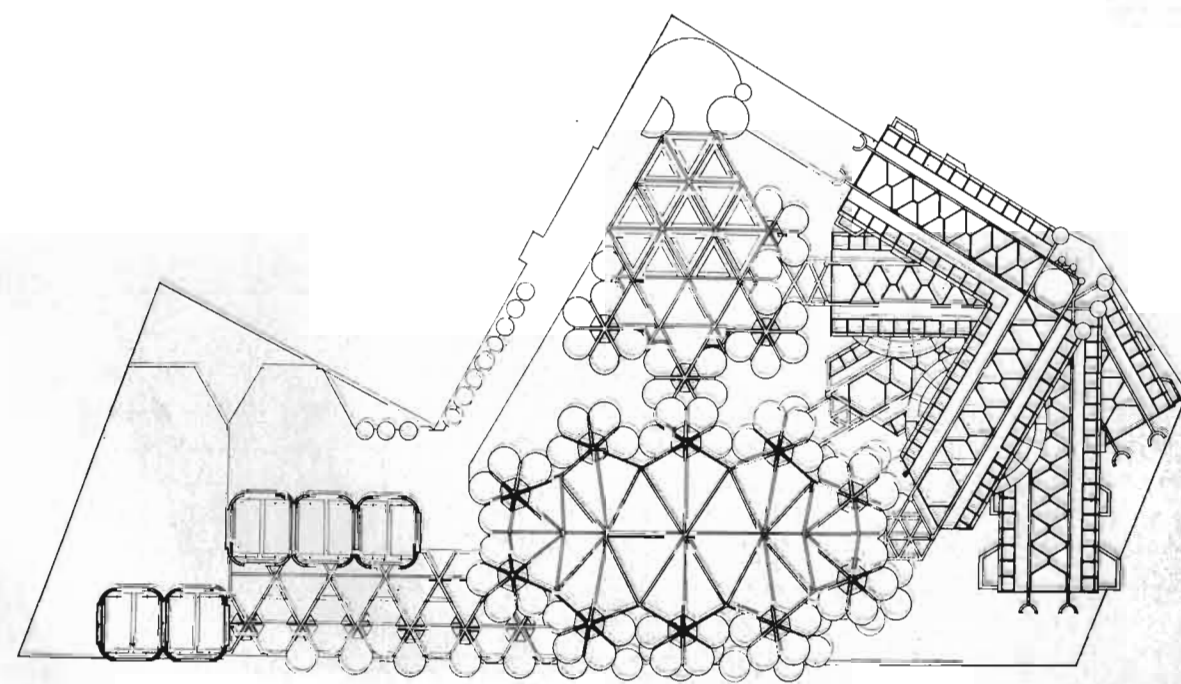
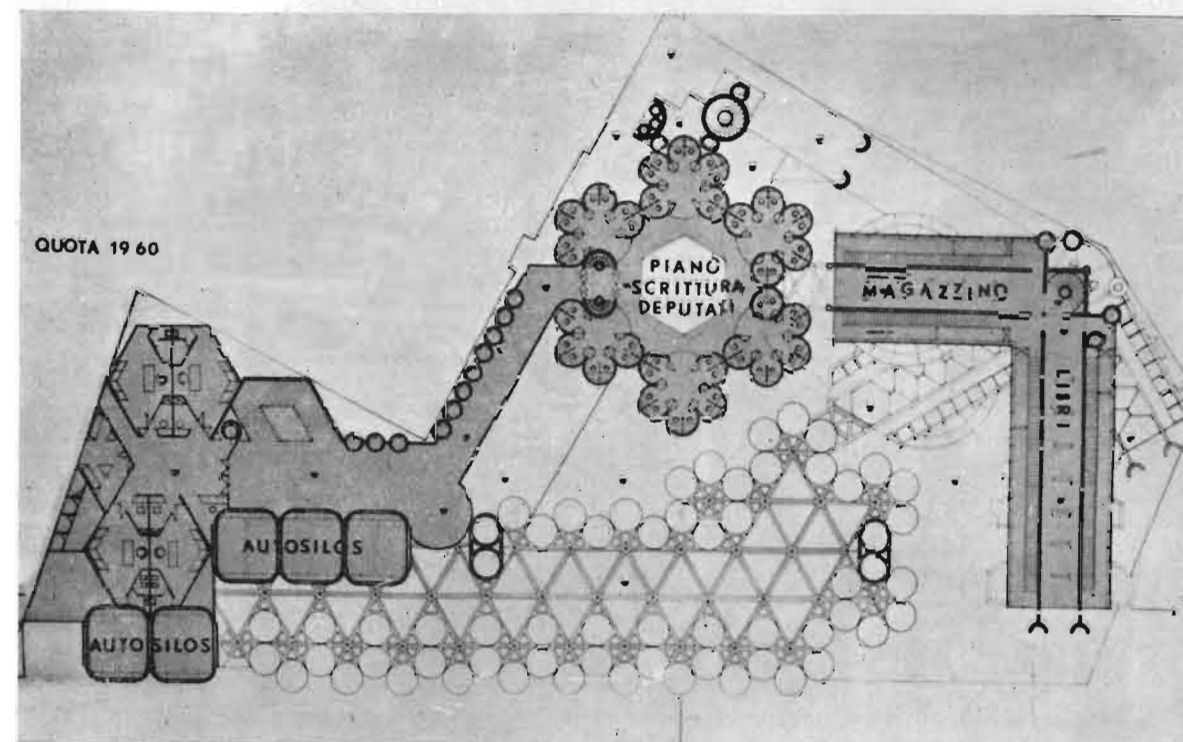
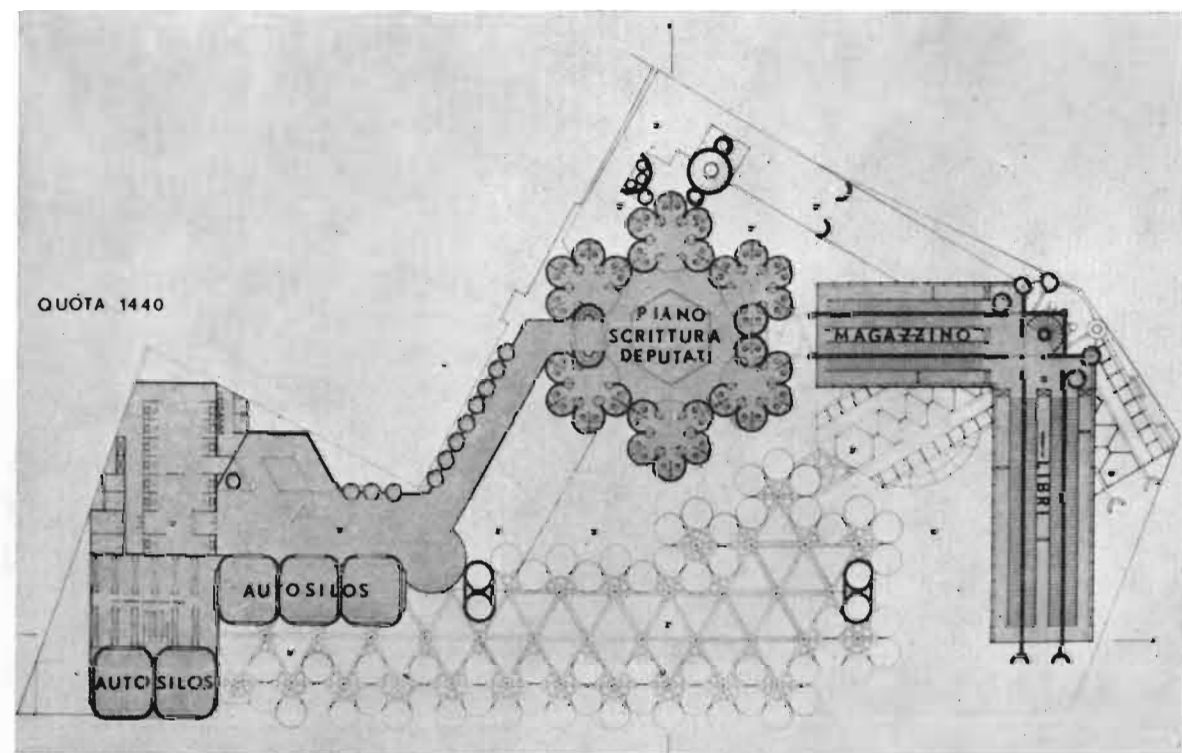
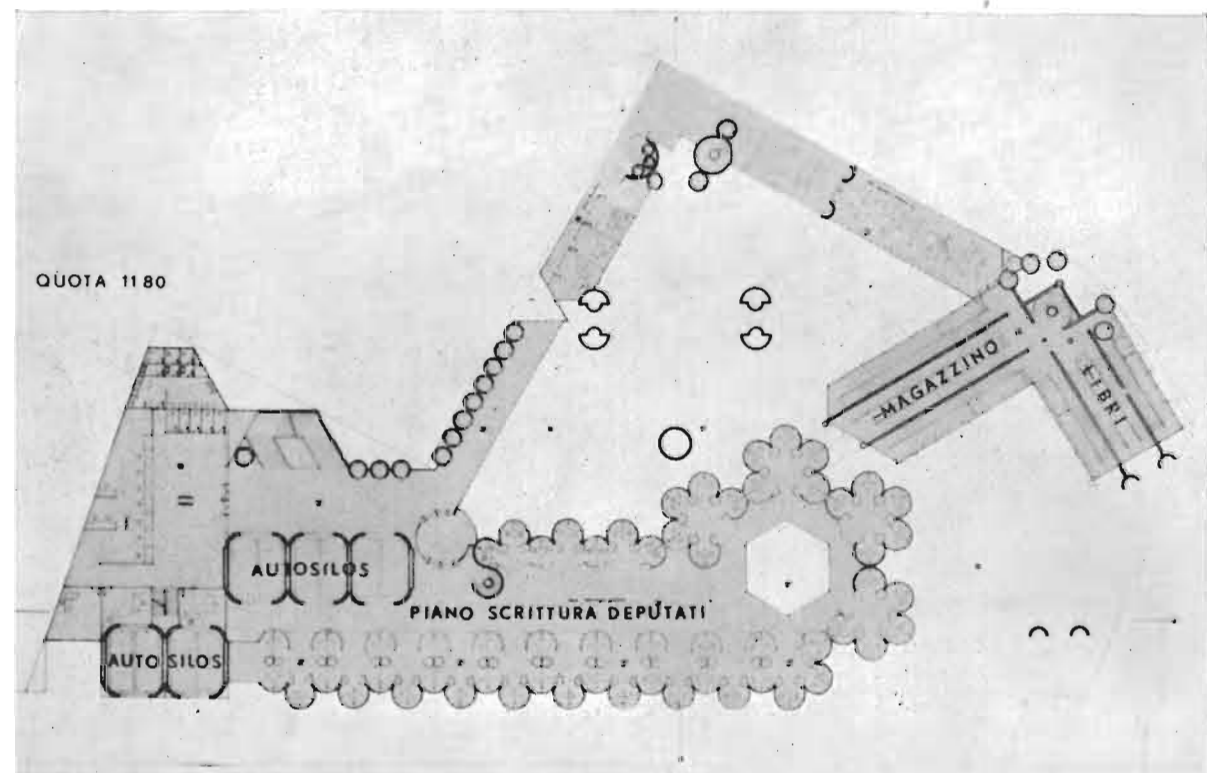
Come sempre, conquistando un'immagine aperta, tesa e aggiornata, si recupera l'eredità fondamentale del passato. Applicando in pieno prefabbricazione, automazione, aggregazione, e connessione, abbiamo ritrovato l'energia e la tessitura spregiudicata e risonante di Roma... Perciò la piazza si dilata sotto l'edificio; perciò gli studi dei deputati e la biblioteca sono i brani di un unico sistema di ponti, di attestazioni librate tra cui s'ingolfa l'atmosfera della città; perciò la struttura non è solo una proposta di prefabbricazione economica e montaggio veloce, ma la sede stessa di valori plastici e in sé figurali; perciò la trasparenza delle zone appese è un metodo per far vibrare ulteriormente la consistenza materica, lavorata e necessaria degli elementi portanti; perciò infine il movimento meccanizzato, sia dei libri, sia delle auto nelle torri di parcheggio, sia degli ascensori, appare e serve all'esterno, si « scrive » nell'aria esibendo il fascino attualissimo del proprio meccanismo al servizio dell'uomo.

Scavare, tirare a lucido un blocco statico non è più possibile. Il problema non era di realizzare un pieno, ma di conquistare un vuoto. Una volta isolate, necessariamente le funzioni divenivano un fascio di vettori, dotato di una propria logica, condizionante l'immagine, imperativo rispetto alla struttura. Era il rovescio esatto, il negativo corrispondente preciso del blocco

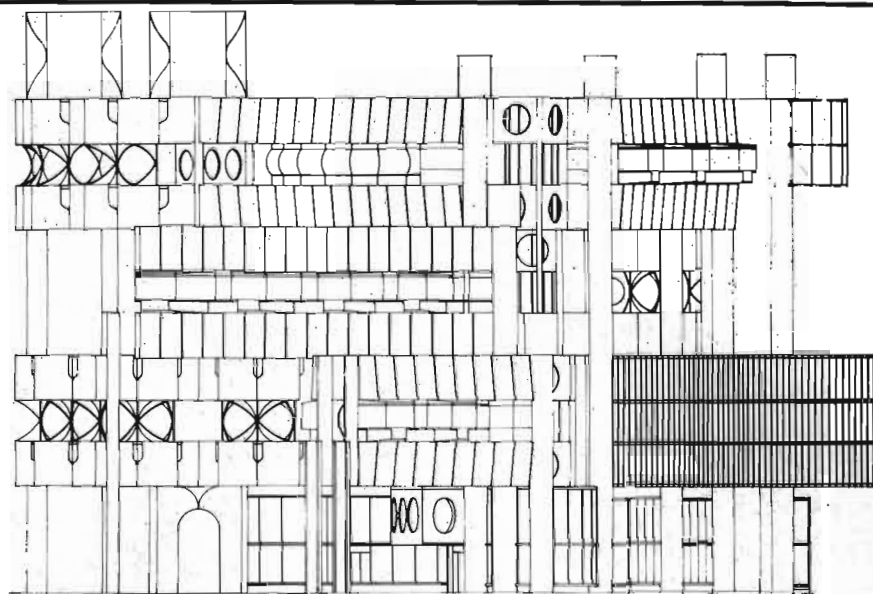
- 262-266 Pianta dei piani interrati e alle quote + 6,60, + 11,80, + 14,40, + 19,60.
- 267 Planimetria generale.
- 268, 269 Prospetti sulla piazza e su via della Missione.
- 270 Sezione longitudinale A-A.
- 271-276 Vedute del plastico.

di Basile. Da questo istante, le componenti energetiche coincidevano con un'espressione aggressiva, erano concrezioni dello spazio, salde, cromatiche, dense e intrinsecamente tridimensionali. Ma questo appunto, anche, è Roma. »

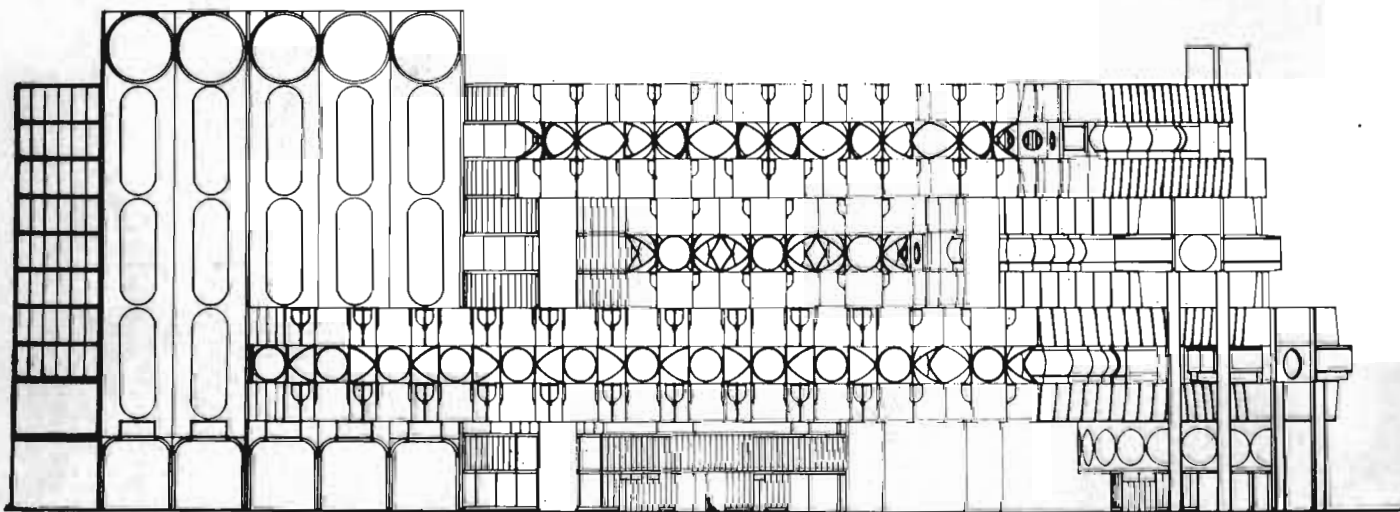




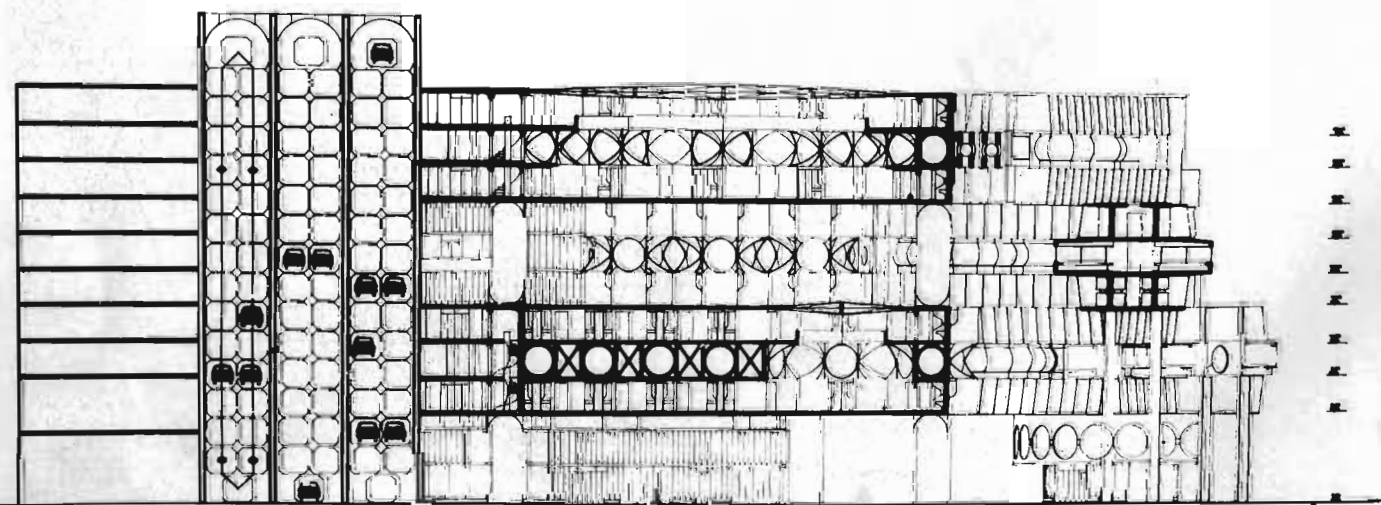
268



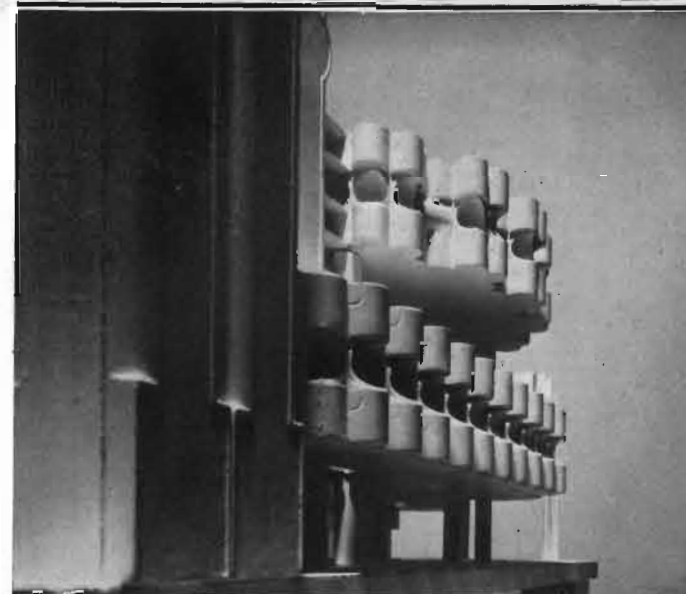
269



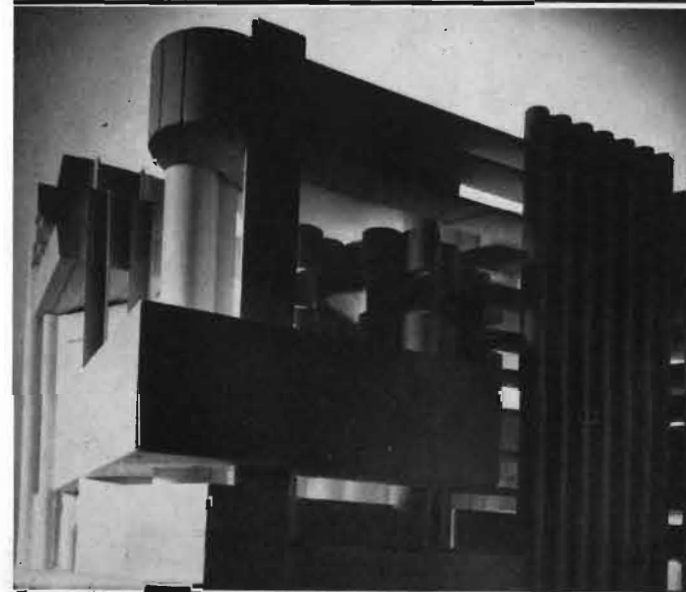
270



271



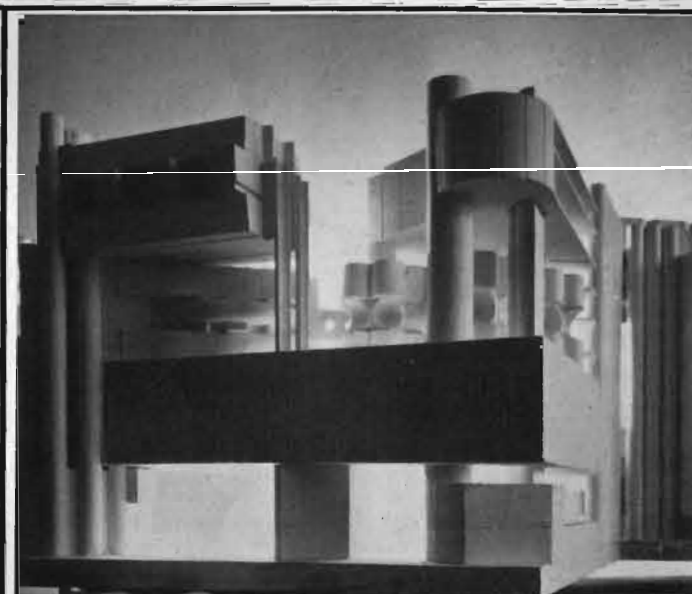
273



275



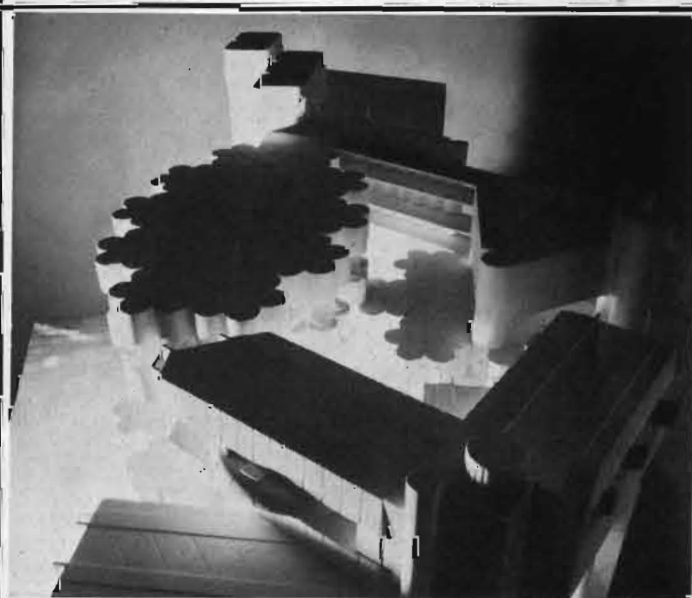
272



274



276



Architettura e struttura urbana

«COME PUÒ ESSERE AFFRONTATO LOGICAMENTE IL PROBLEMA GENERALE DI UN NUOVO INTERVENTO ARCHITETTONICO IN UN COMPLESSO URBANO QUALIFICATO?»

È riportabile al problema logico dell'inserimento di una **struttura B** in un'altra **struttura A**; che significa, brevemente, leggere la prima in funzione della seconda:

È NECESSARIO TROVARE UNA COINCIDENZA TRA LE FINALITÀ DELLA **STRUTTURA A** E DELLA **STRUTTURA B**.

QUALE È LA FINALITÀ, NEL SENSO PIÙ GENERALE DELL'EDILIZIA NEL CENTRO STORICO?

È ravvisabile nella integrazione di valori stratificati nel tempo: una somma di **permanenze** oggettuali e di **strutture formali** alle quali riconosciamo una qualità infrequente nell'edilizia attuale e quindi da salvaguardare. Leggendo la struttura del centro storico (A) in funzione della città attuale, per la quale si effettuano gli interventi (struttura B), troviamo che di tutte le finalità di volta in volta avute dal centro storico, nel tempo, solo una parte è tuttora viva e attiva.

Il centro storico non esprime, cioè, tutti gli aspetti della cultura attuale. Esprime una parte di essa, ma in modo pressoché insostituibile.

LA FINALITÀ DEL CENTRO STORICO È ESSENZIALMENTE RAPPRESENTATIVA, DI ARRICCHIMENTO DELLA PROBLEMATICHE FORMALE, DI MATURAZIONE DELLA COSCIENZA STORICA, DI RESPONSABILIZZAZIONE NEI CONFRONTI DEL PATRIMONIO TRADIZIONALE...

È POSSIBILE L'ACCOSTAMENTO FORMALE TRA L'EDILIZIA DEL CENTRO STORICO (STRUTTURA A) E L'EDILIZIA CONTEMPORANEA (STRUTTURA B)? E QUALI NE SONO LE CONDIZIONI?

a. La finalità particolare tuttora valida per il centro storico non si realizza nel singolo edificio: l'immagine del centro storico è globale e non analitica, in quanto è essenzialmente integrazione di valori storici, dialettica di permanenze, complementarietà di schemi formali.

PRIMA CONDIZIONE È QUINDI QUELLA DELL'INTERVENTO COMPENSATORIO CON ESCLUSIONE, DI REGOLA, DELL'INSERIMENTO DI SINGOLI EDIFICI.

b. La finalità particolare del centro storico, che si realizza nel valore sintetico d'immagine e nella dimensione **qualitativa**, può trovare una omogeneità solo con architetture di analogo valore. Quindi:

SECONDA CONDIZIONE È IL PERSEGUIMENTO DI UNA ARCHITETTURA D'IMMAGINE.

è il rifiuto di quella edilizia che si basa piuttosto sulla **quantità**, sulla ripetitività, sulla manifestazione pedissequa della funzionalità.

c. Le due condizioni che precedono inducono, in pratica, al rifiuto dell'edificio convenzionale basato sulla chiusura di un lotto con quattro facciate e una copertura, in base a vincoli e condizioni estrinseche.

TERZA CONDIZIONE: RIFIUTO DELLA TIPOLOGIA TRADIZIONALE E RICERCA DI UNA TIPOLOGIA RAPPRESENTATIVA DI FINALITÀ OMOGENEE O COMPLEMENTARI A QUELLE PROPRIE DEL CENTRO STORICO NELLA CITTÀ CONTEMPORANEA ».

277, 291 *Vedute del plastico.*

278, 279, 280 *Piante a quota + 5,00 (hall, ristorante, biblioteca), + 10,00 (uffici ex-presidenti, sale di lettura, magazzino libri, sale scrittura), e delle sale di scrittura intermedie (da quota + 8,75 a quota + 20,75).*

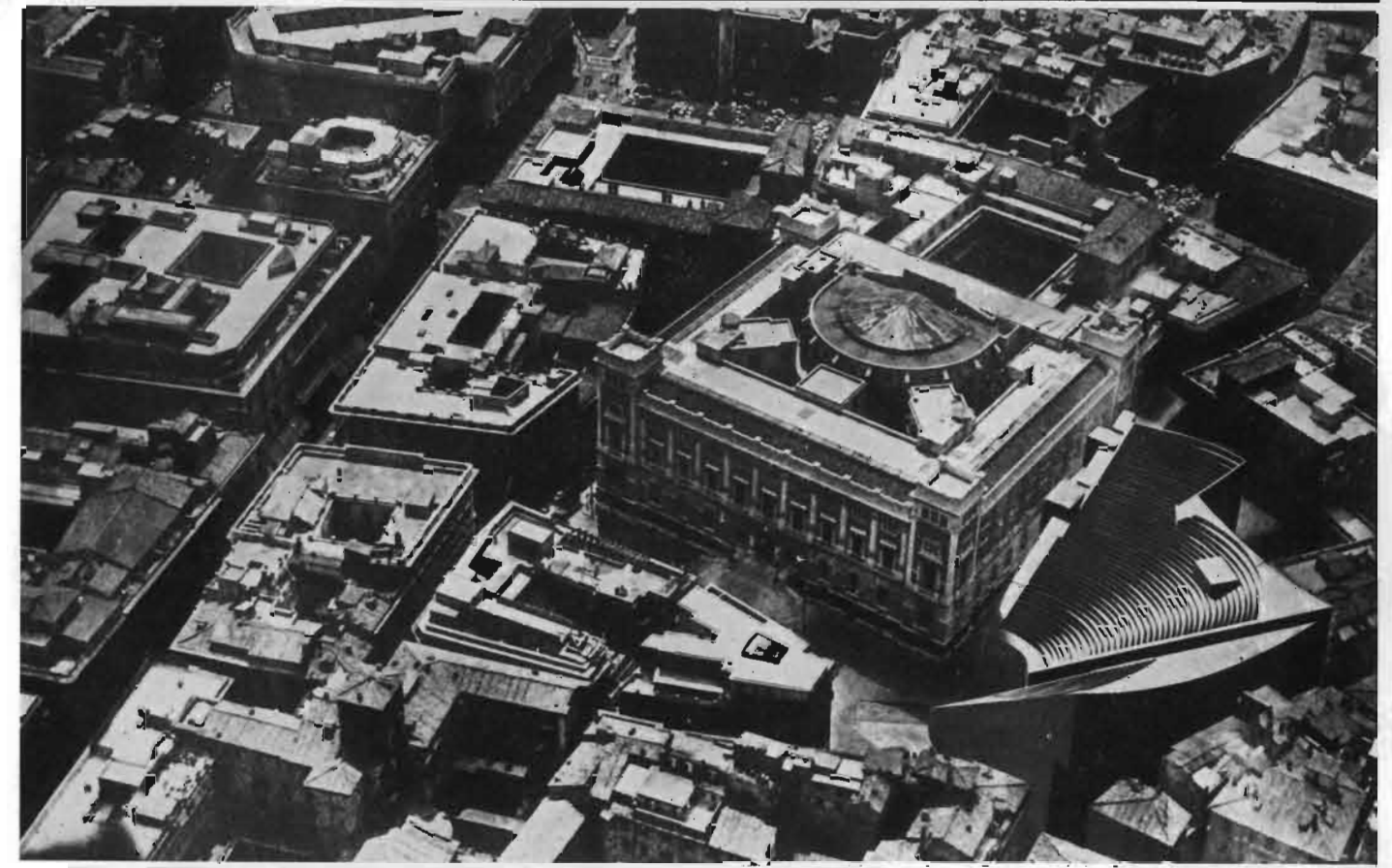
281, 282, 283, 284, 285 *Prospetti su via della Missione sulla nuova strada padonale, su via di Campo Marzio e sulla piazza.*

286 *Spaccato prospettico.*

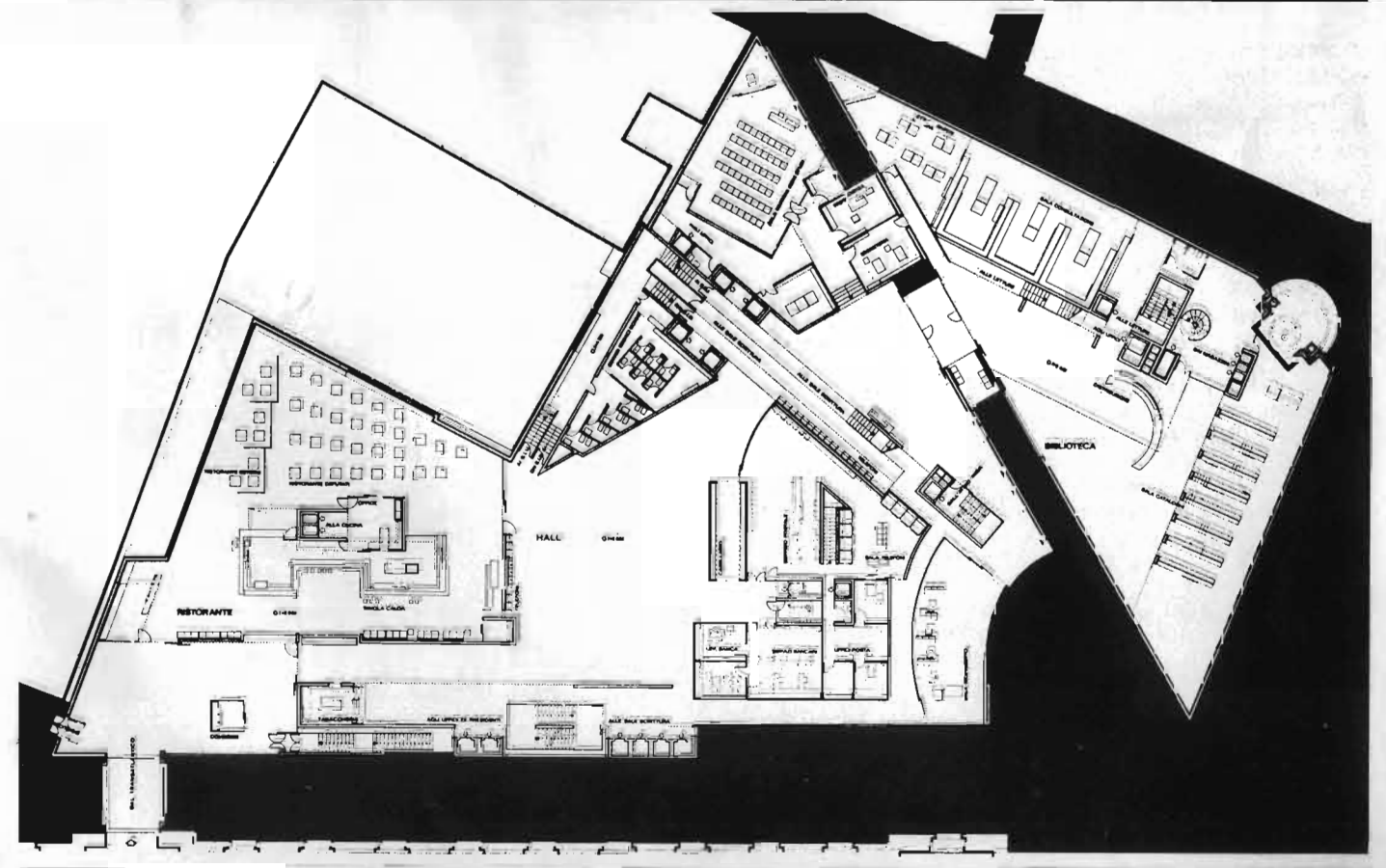
287 *Particolari.*

288, 290 *Prospettive esterne.*

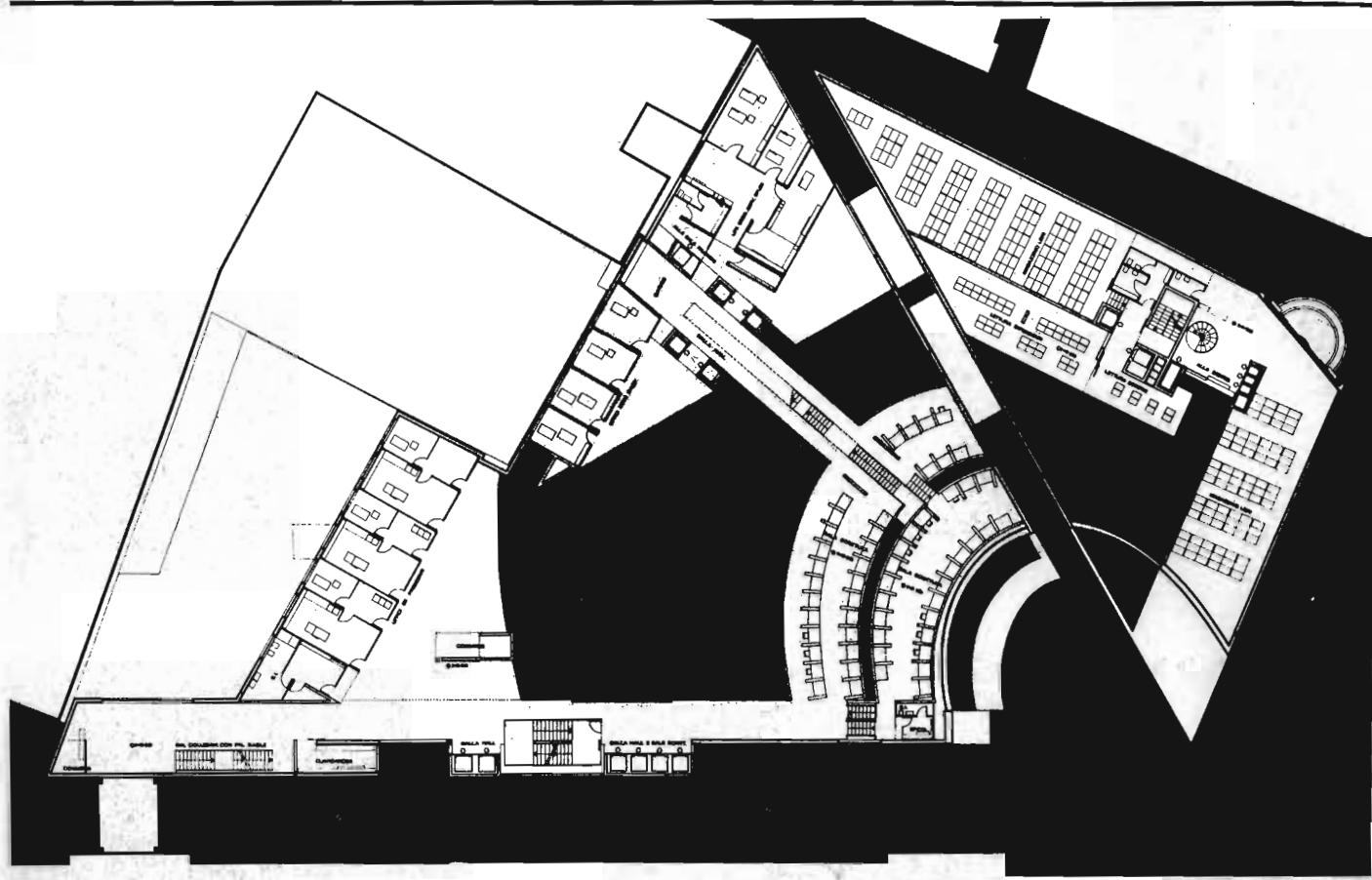
289 *Prospettiva della hall interna.*



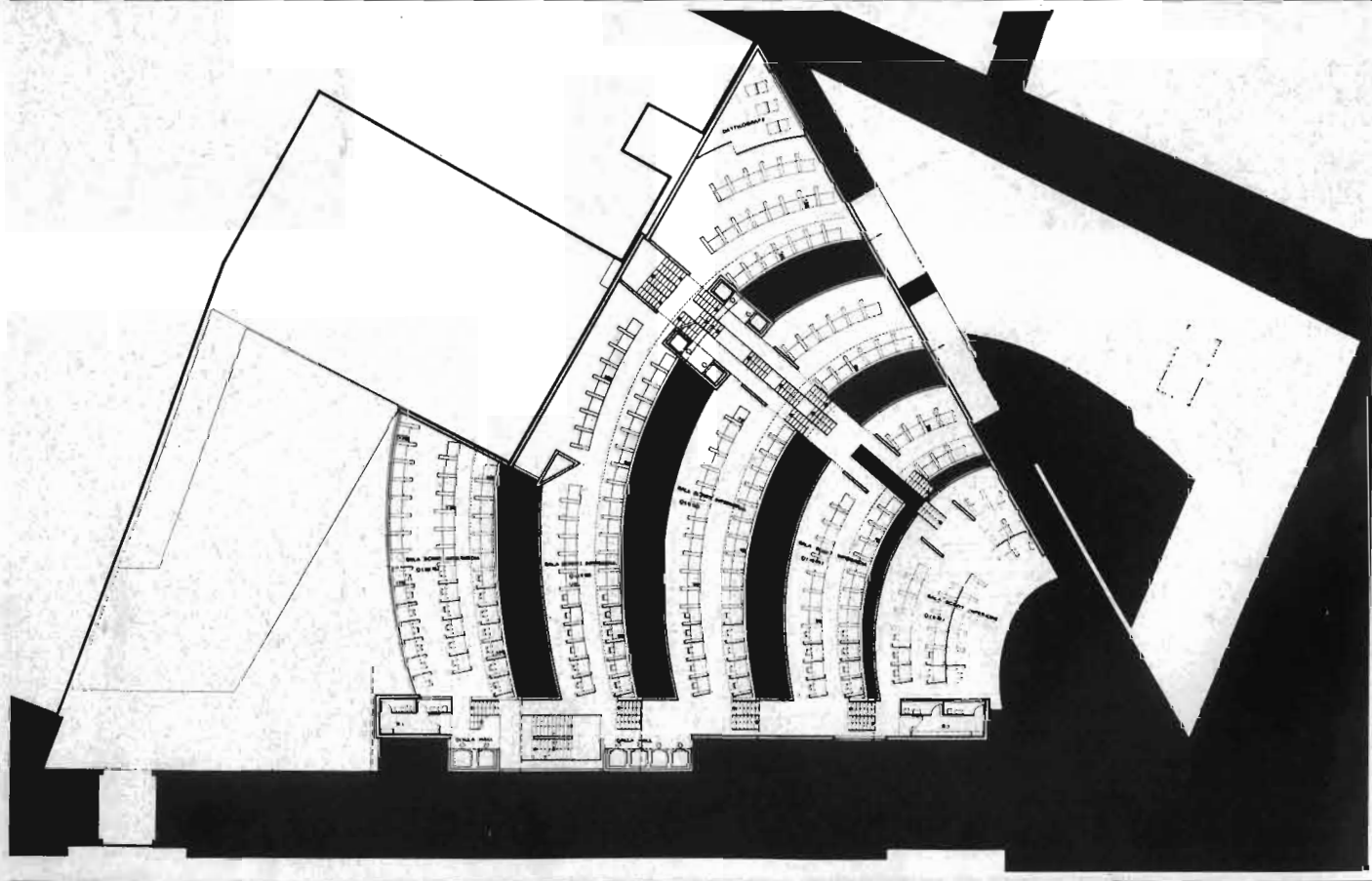
277



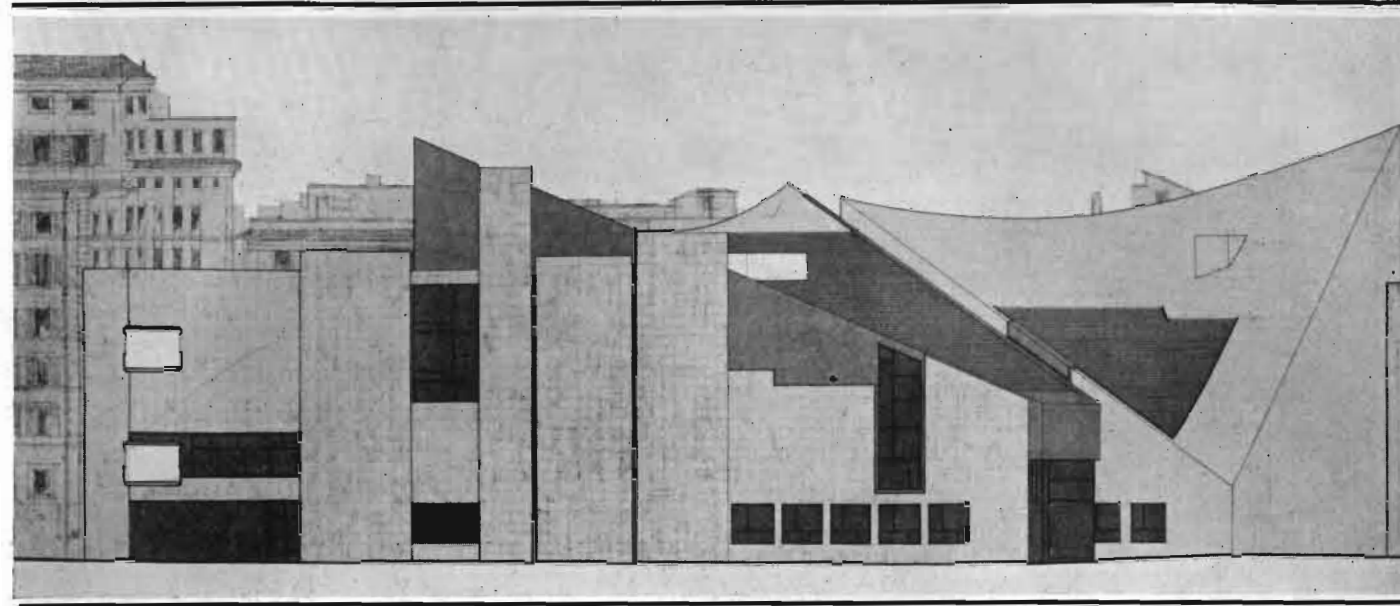
278



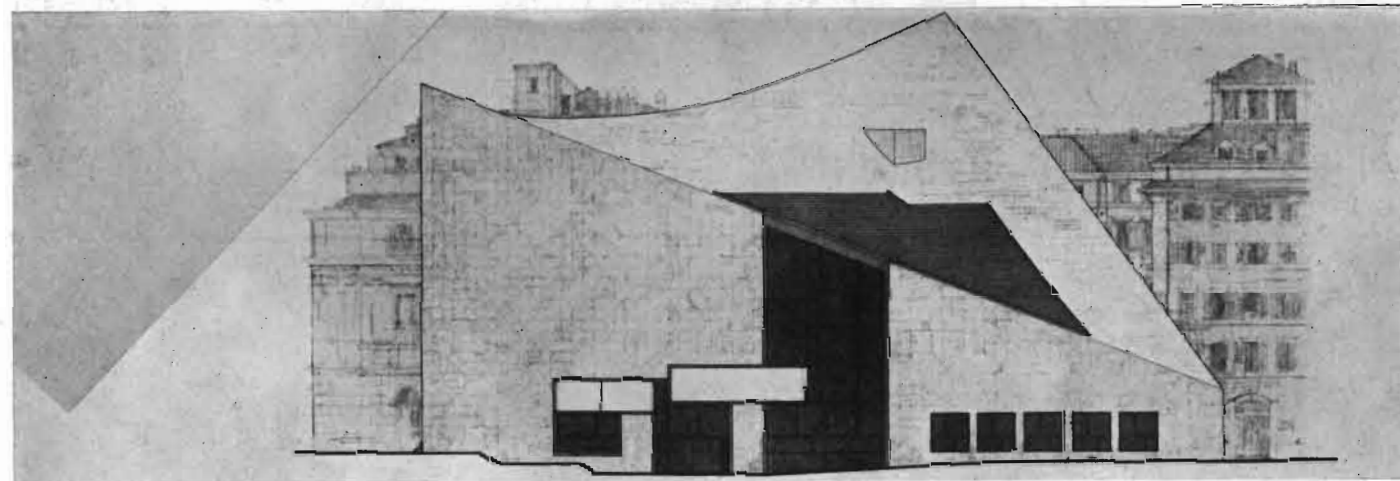
279



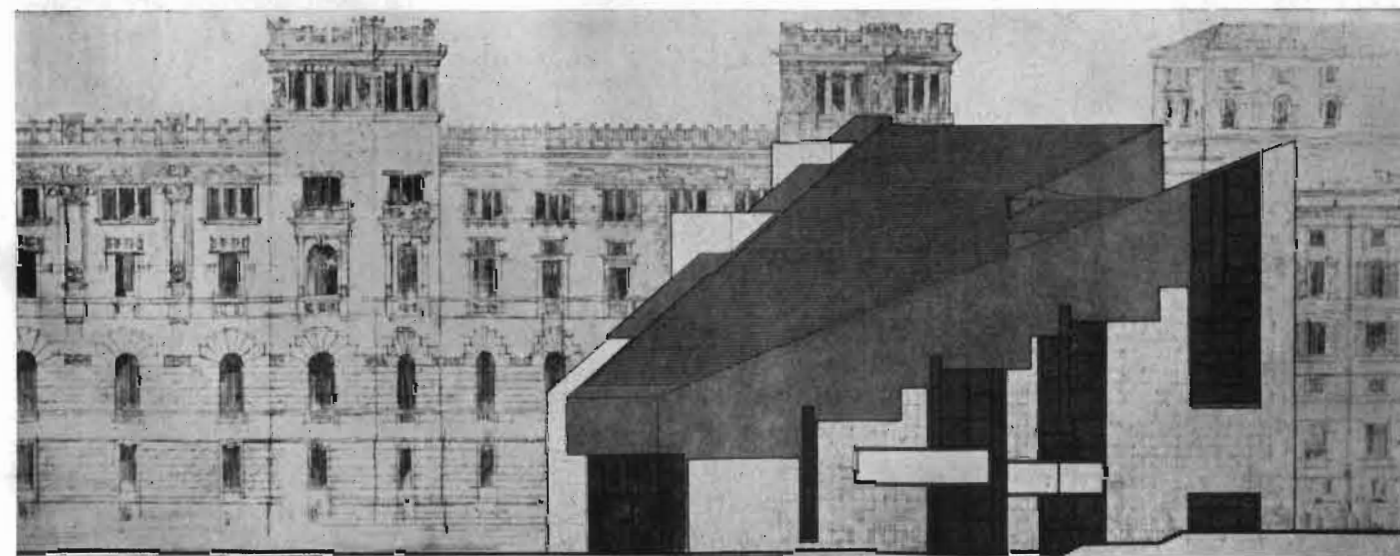
280



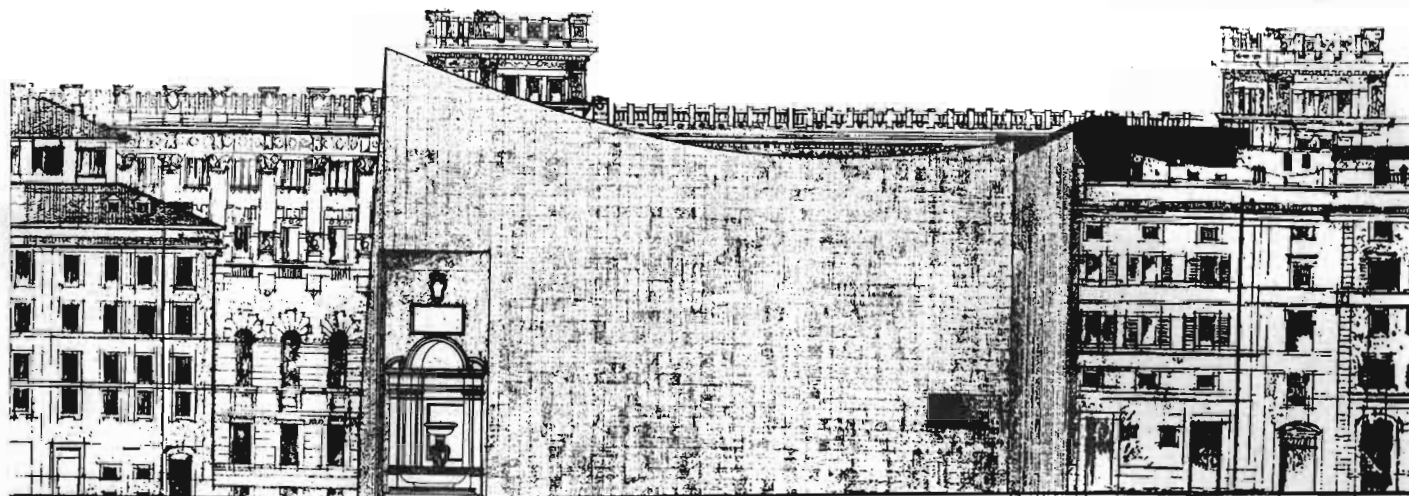
281



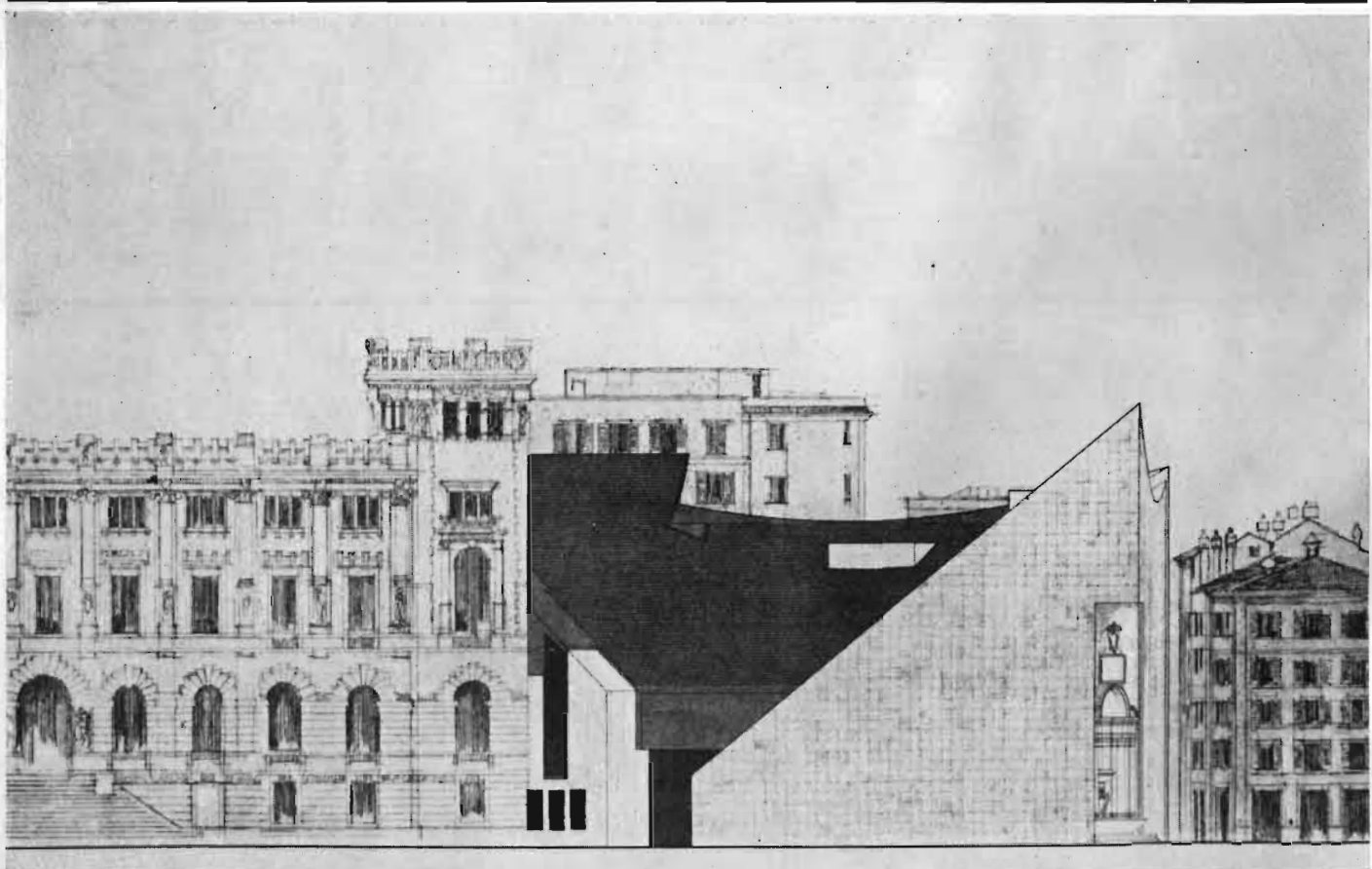
282



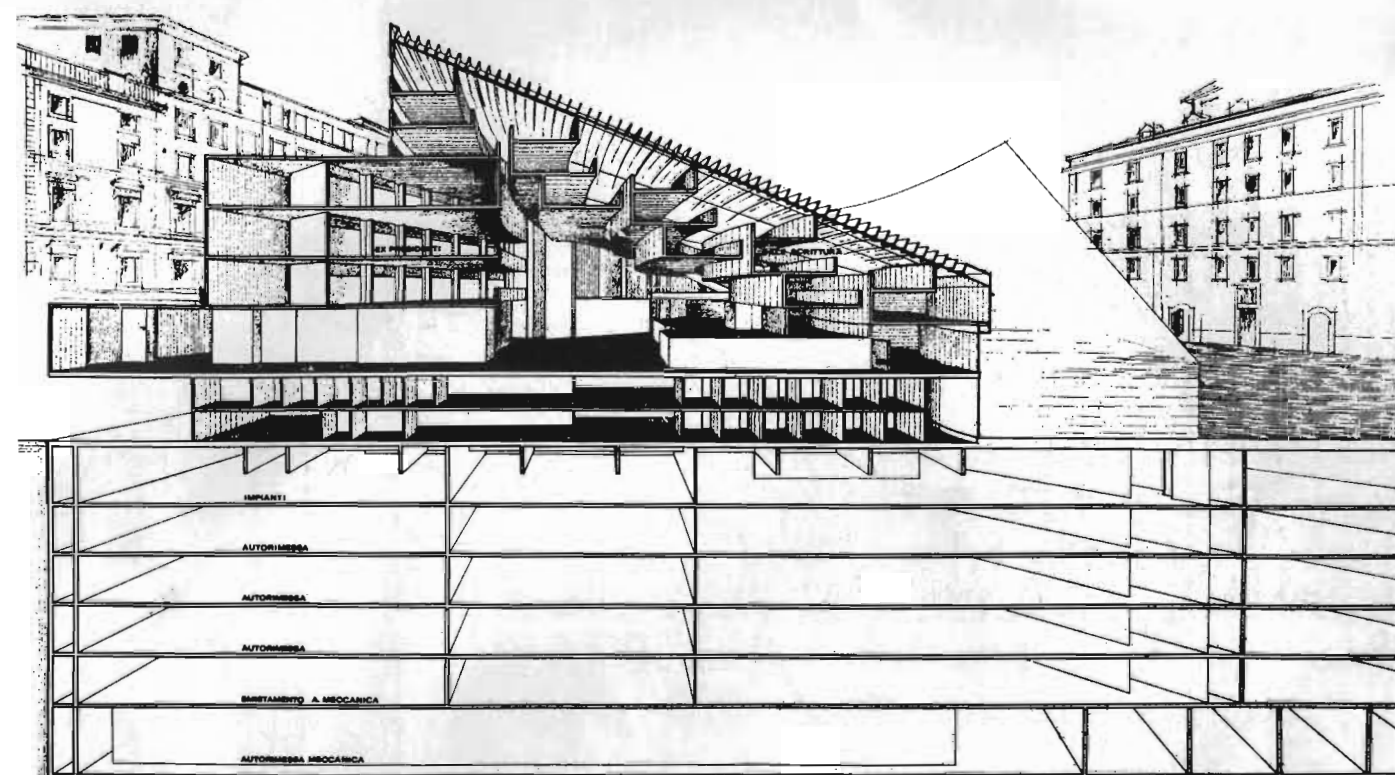
283



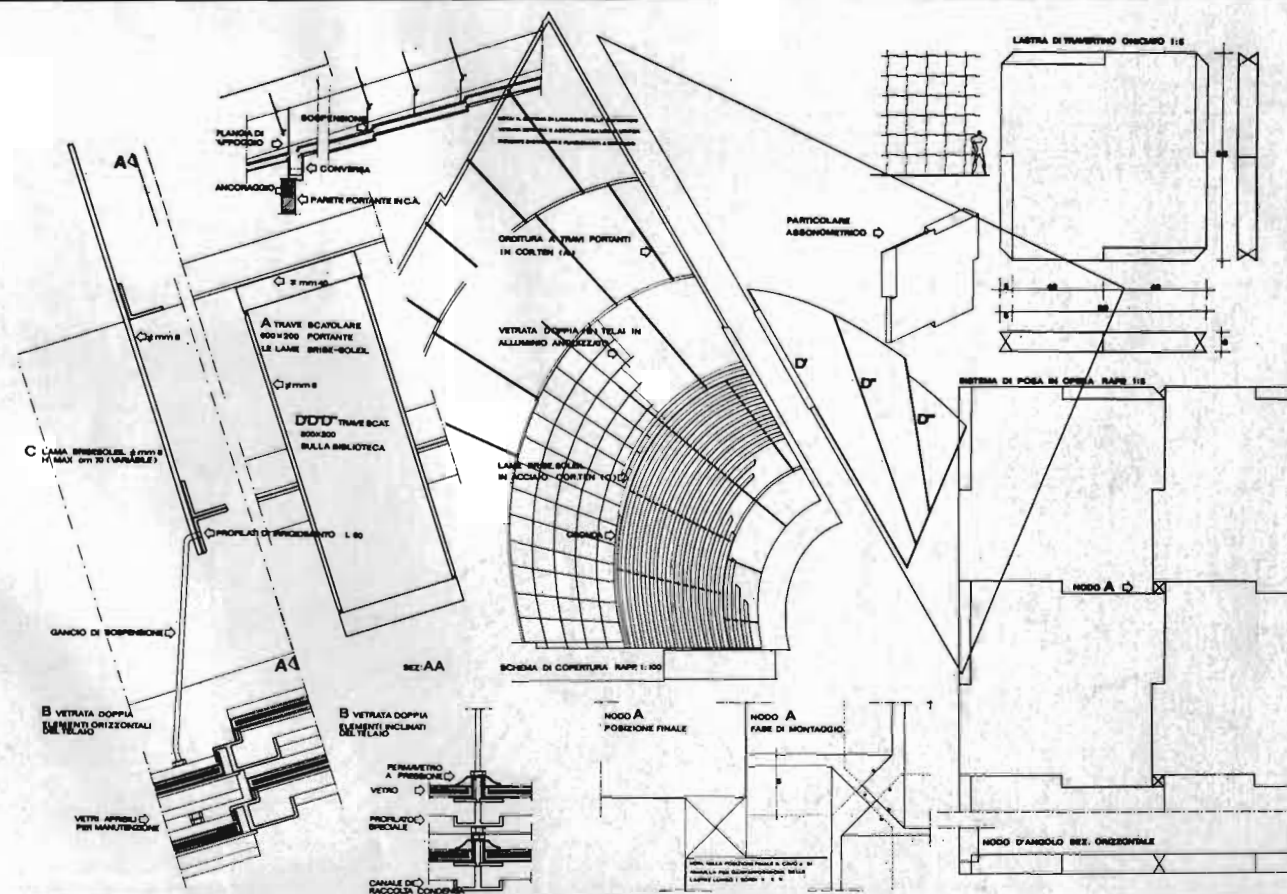
284



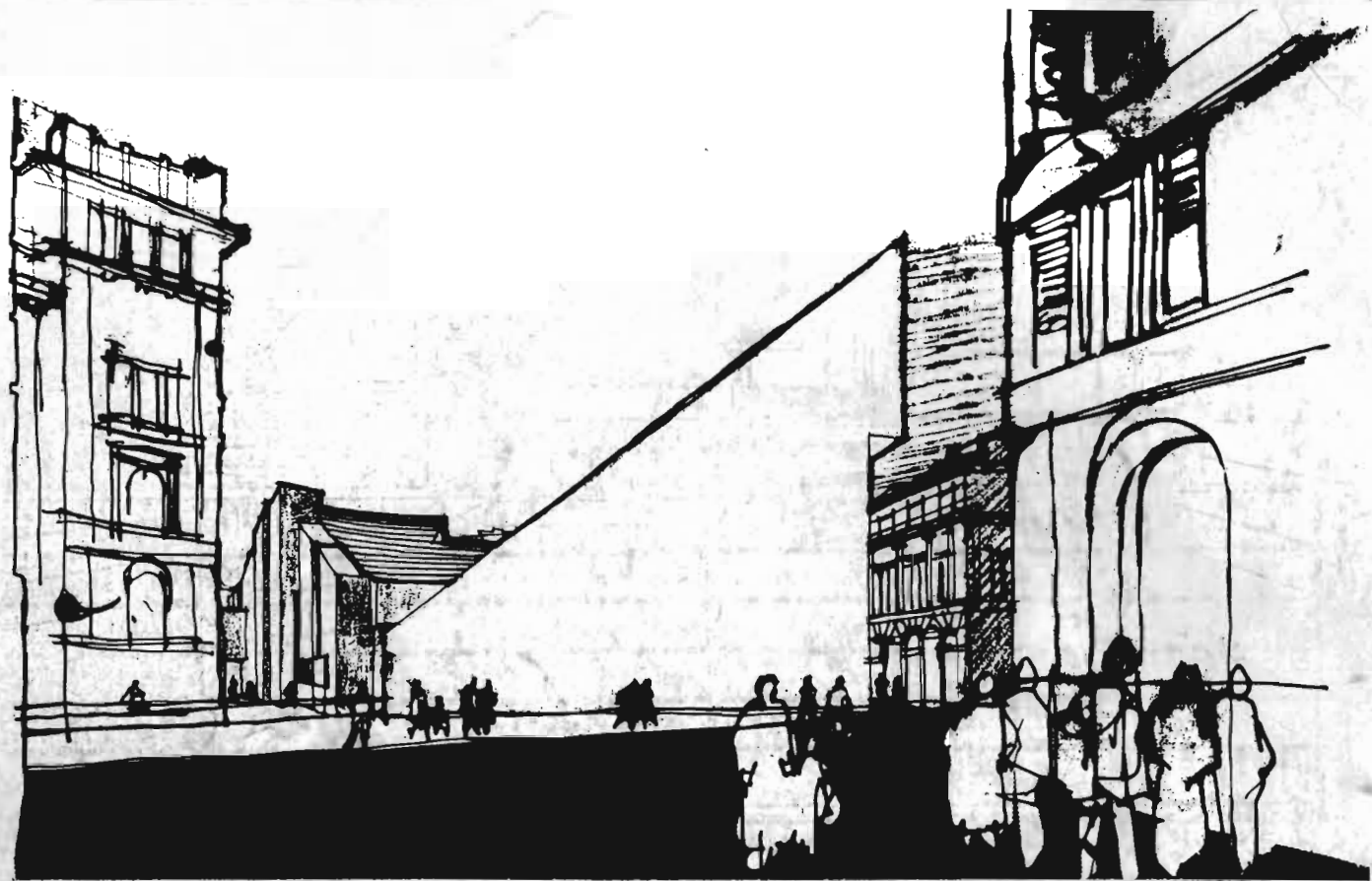
285



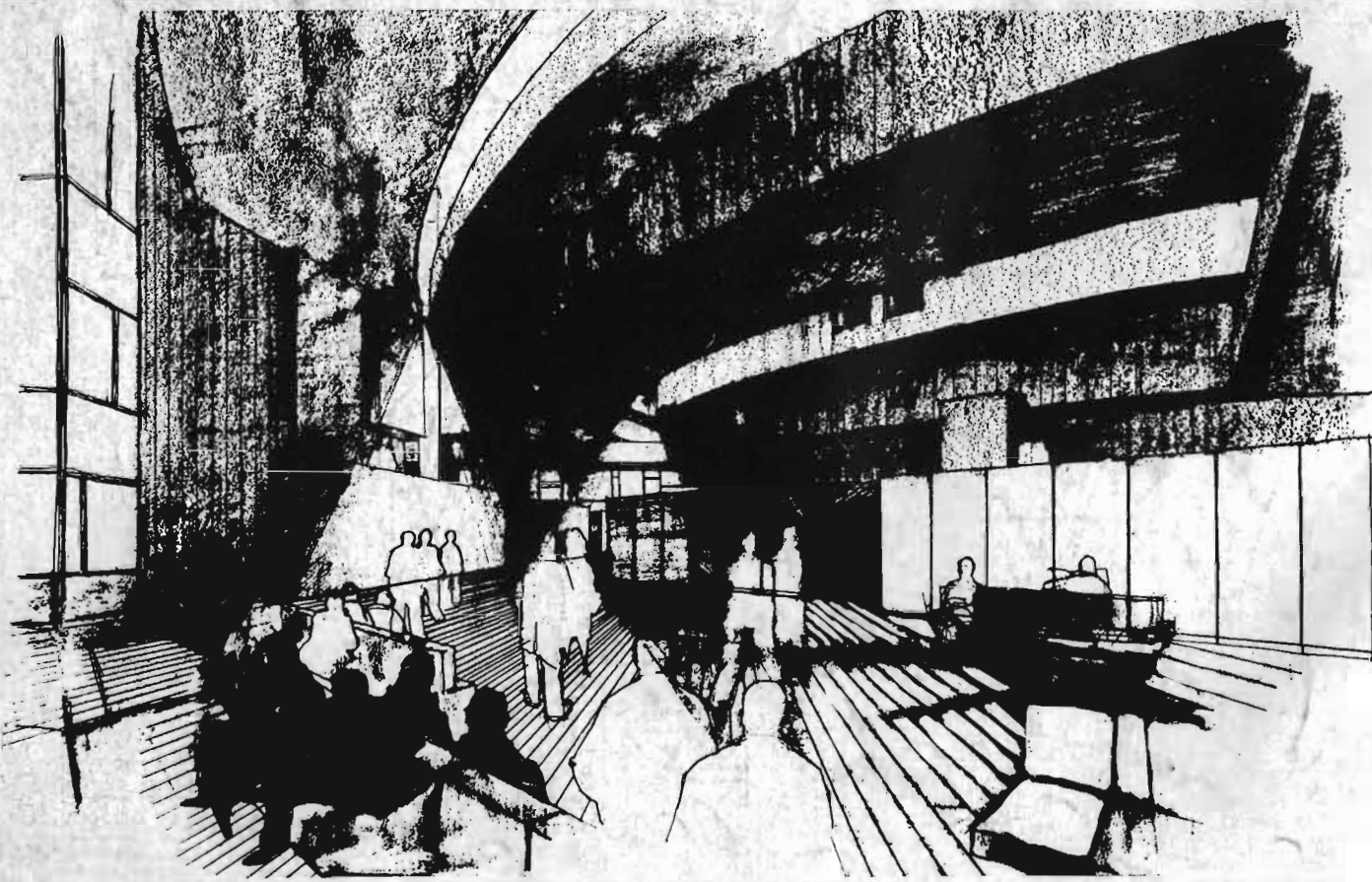
286



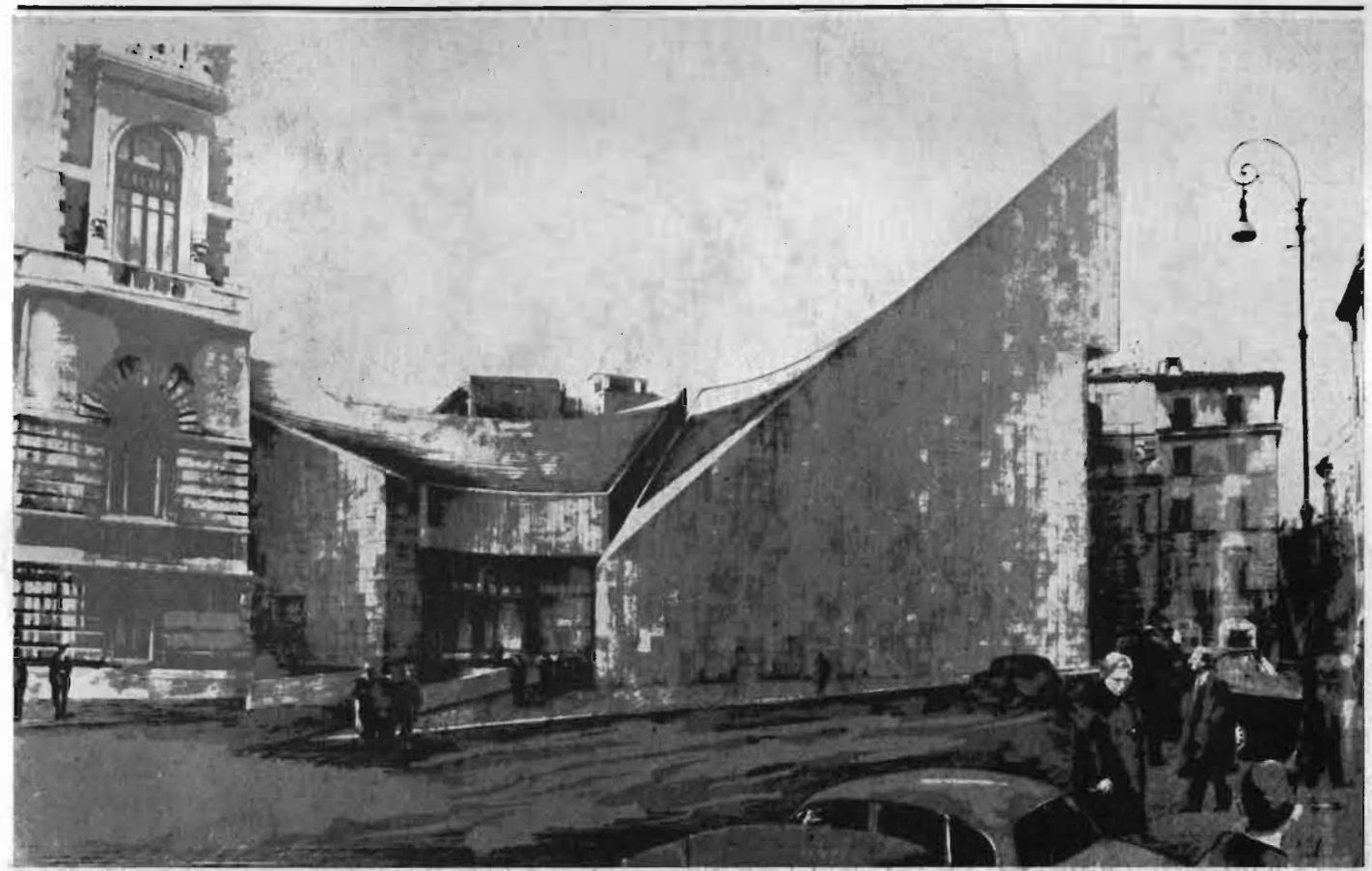
287



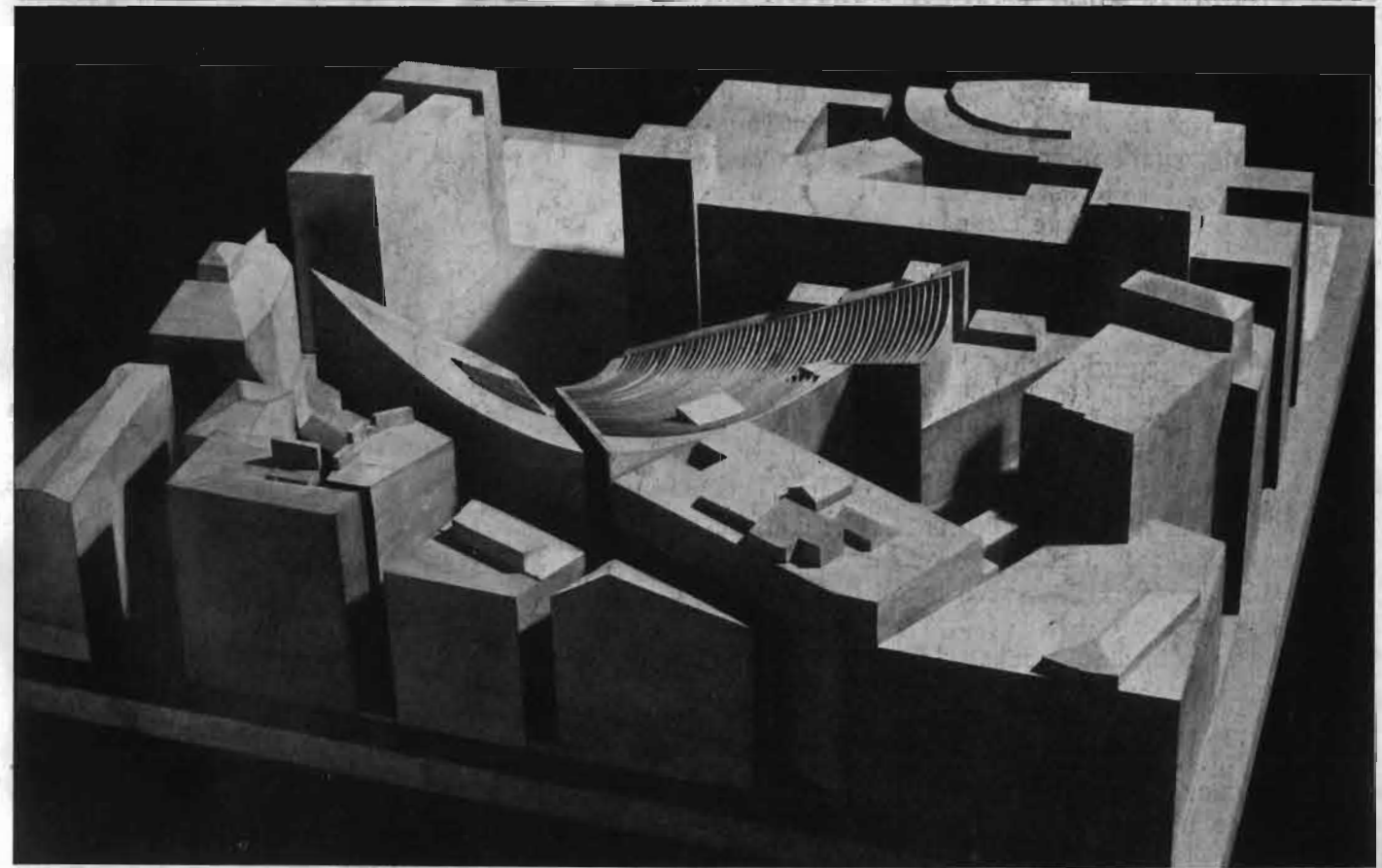
288



289



290



291

DARDI

La storicità del linguaggio

«...La proposta del motto "Aldebaran" si muove su queste idee-guida:

- accettazione (eccezionalmente) dei confini del lotto per innestare figurativamente il nuovo edificio sulle strade, sulle linee di profilo, sui cannocchiali visuali e prospettici esistenti fino a scaricare su Piazza del Parlamento un fatto figurativo emergente che ne risolva la piatta situazione spaziale esistente da questo lato, che chiuda questa situazione di non-architettura;
- riconoscimento dell'invaso esistente come condizione preconstituita: la volumetria di progetto si attiene a tali limiti dimensionali, rimanendo sotto le linee e i fili di gronda per esplodere poi con gli episodi della cupola sferica e delle torri cilindriche;
- riconoscimento e verifica di alcuni elementi della struttura figurativa della città (ad es. il configurarsi e l'articolarsi dei grandi spazi pubblici romani), senza equivoci ma anche senza deformazioni indotte da erronee letture critiche;
- formazione di uno spazio interno unitario, articolato e fluente a vari livelli, suggerito e definito dalle lame di luce che piovono dall'alto e dalle balconate digradanti a formare un'unica grande piazza a più piani, uno spazio interno a dimensioni urbane, aperto all'esterno alla vita della città ma nello stesso tempo configurato in modo da garantire tranquillità e protezione.

La cupola luminosa e le pareti tutte bianche unificheranno ulteriormente gli episodi di questa architettura che si è voluta non frazionata e intimistica ma unitaria ed aperta...

«...All'esterno le fasce digradanti, le torri cilindriche, la cupola e le aggettivazioni costituite dai prismi di cemento che fuoriescono dal volume sono gli elementi costitutivi di un'architettura che vuole affrontare la crisi semantica inventando uno spazio architettonico, o forse solo ripercorrendo criticamente il filo invisibile che va da Ledoux fino a Wright.»

292, 293, 294, 295, 296, 297 *Piante alla quota - 9,00, 0,00, + 4,50, + 8,40, + 12,30 e + 16,20.*

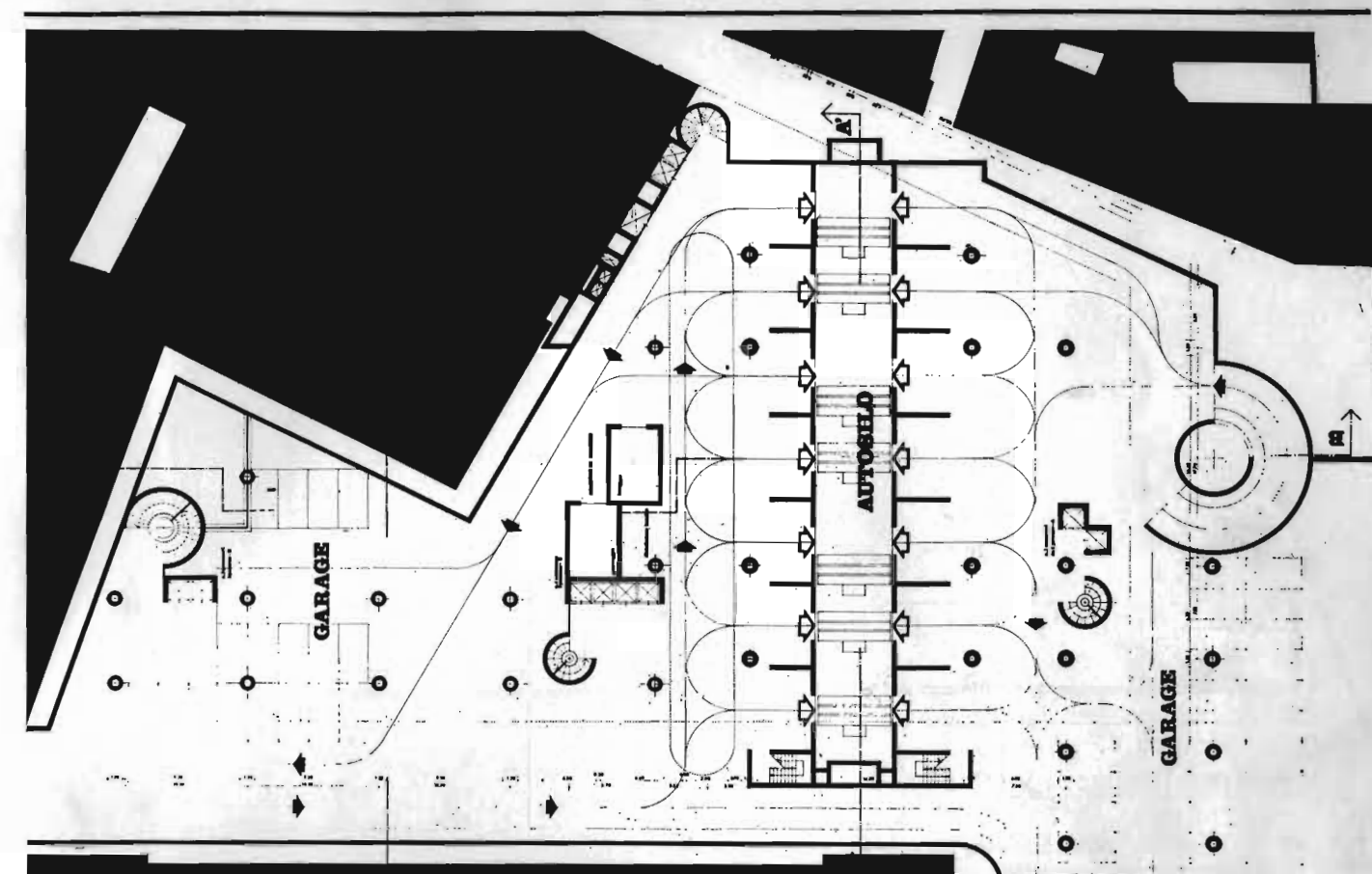
398-303 *Prospetti.*

304 *Sezione longitudinale B-B.*

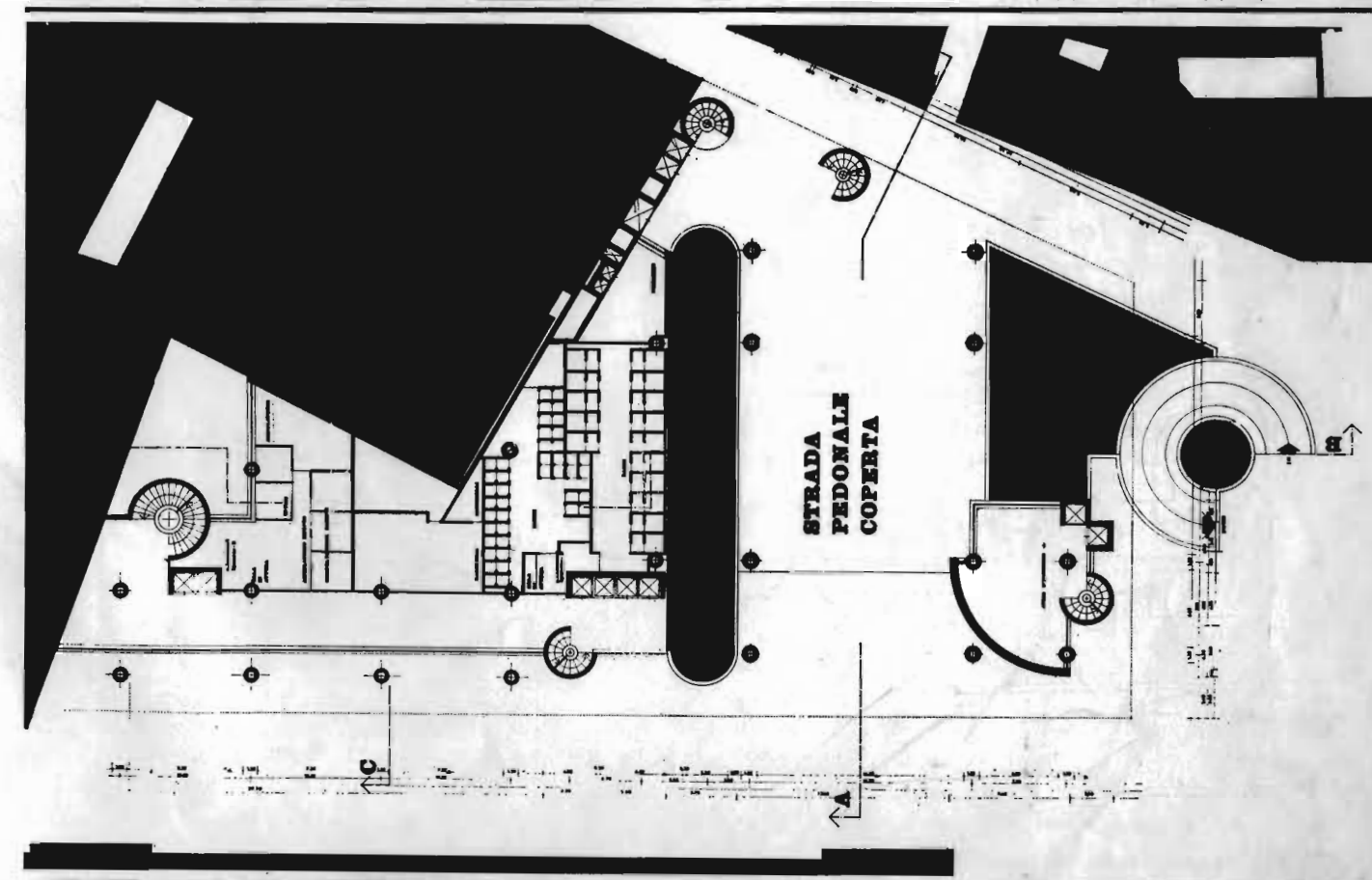
305 *Prospettiva da piazza del Parlamento.*

306, 307 *Vedute del plastico.*

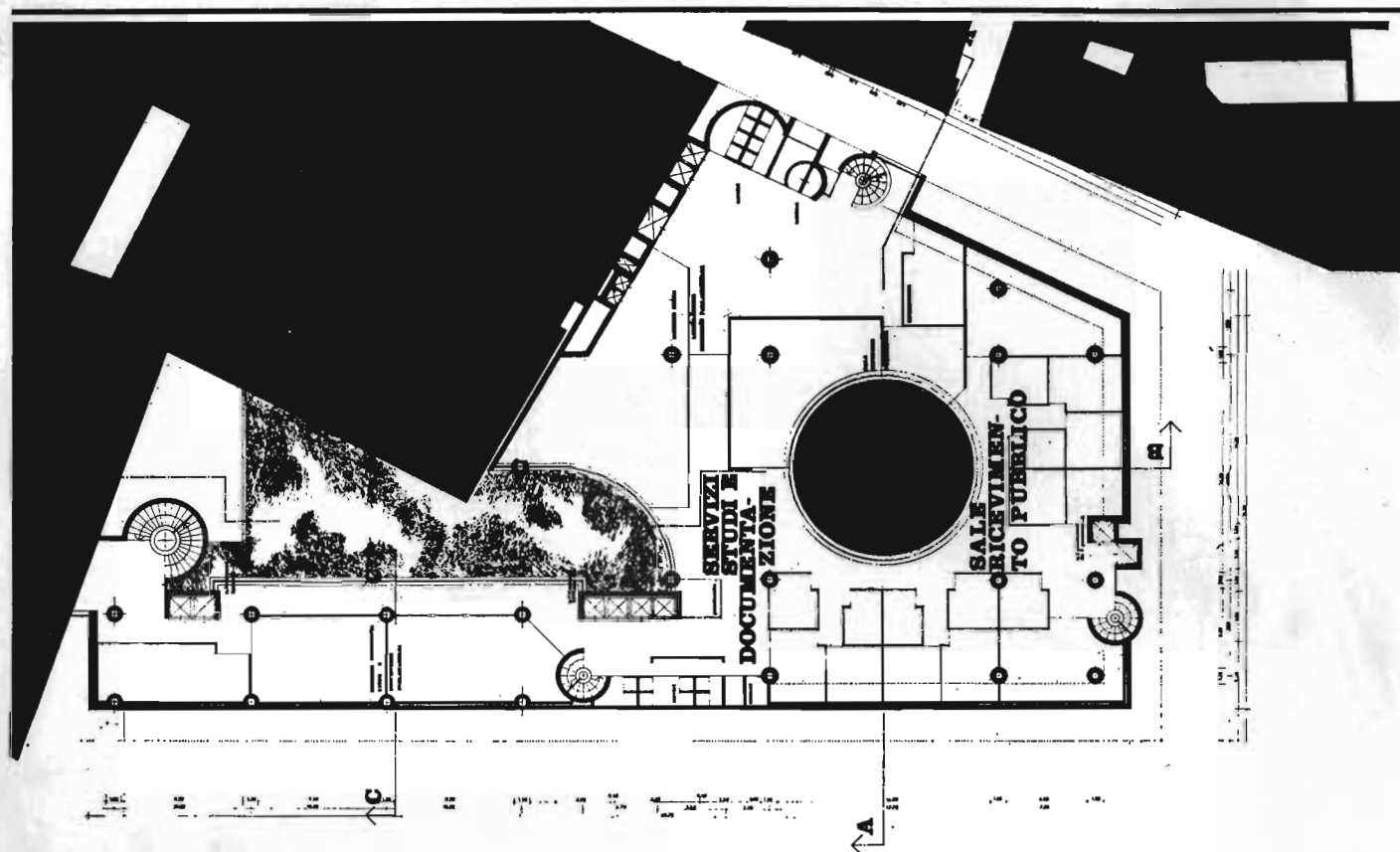
308-312 *Studi preparatori.*



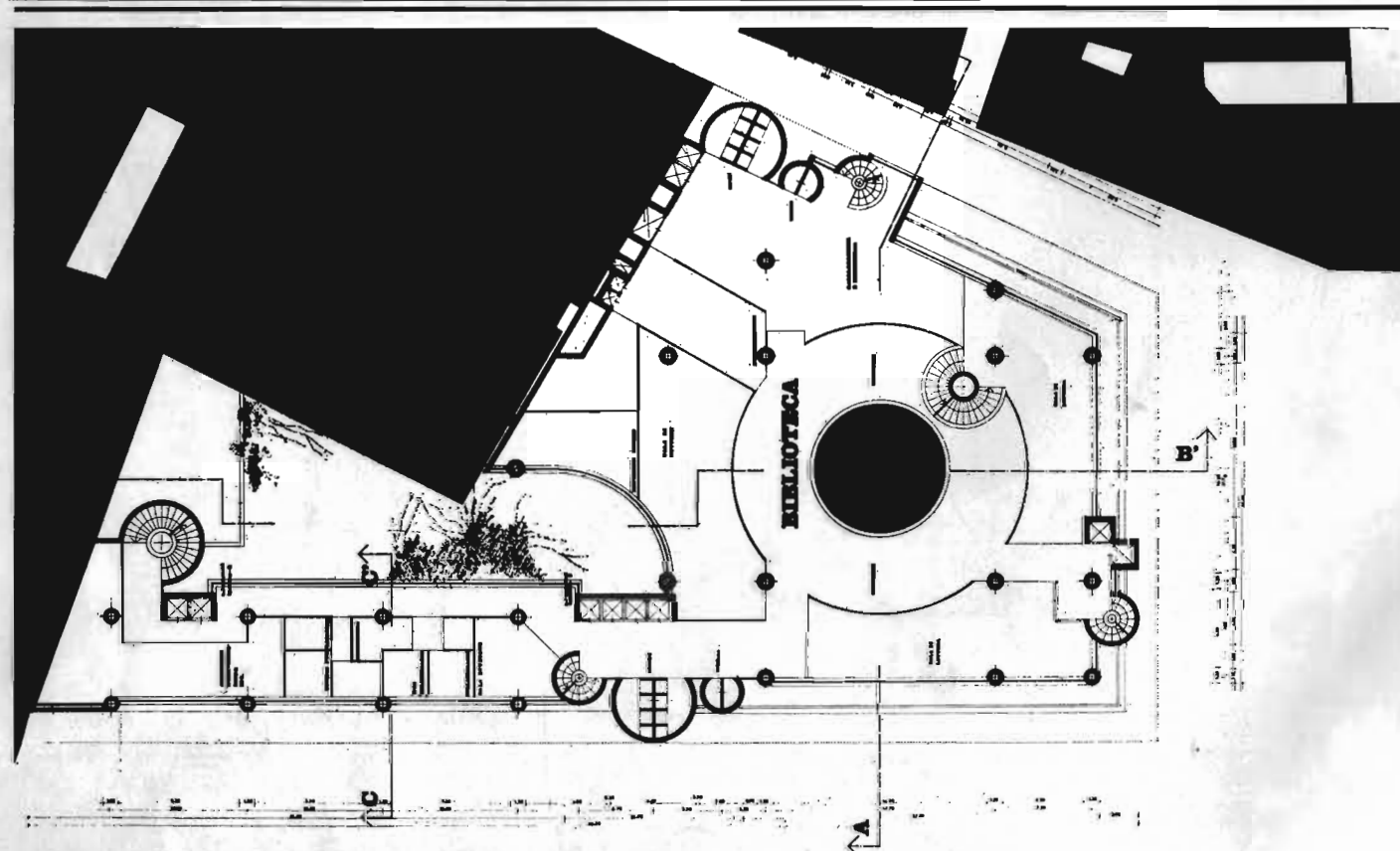
292



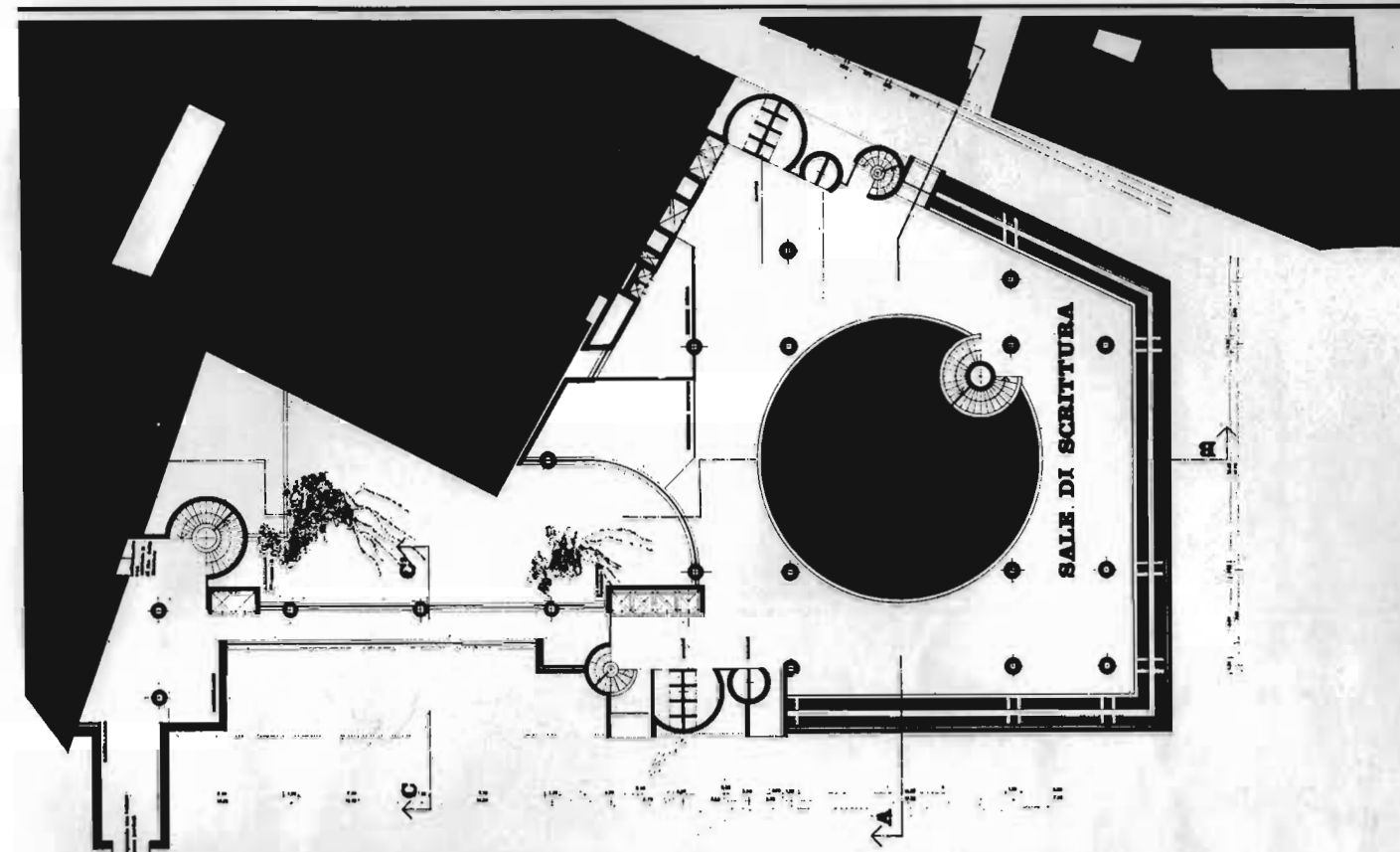
293



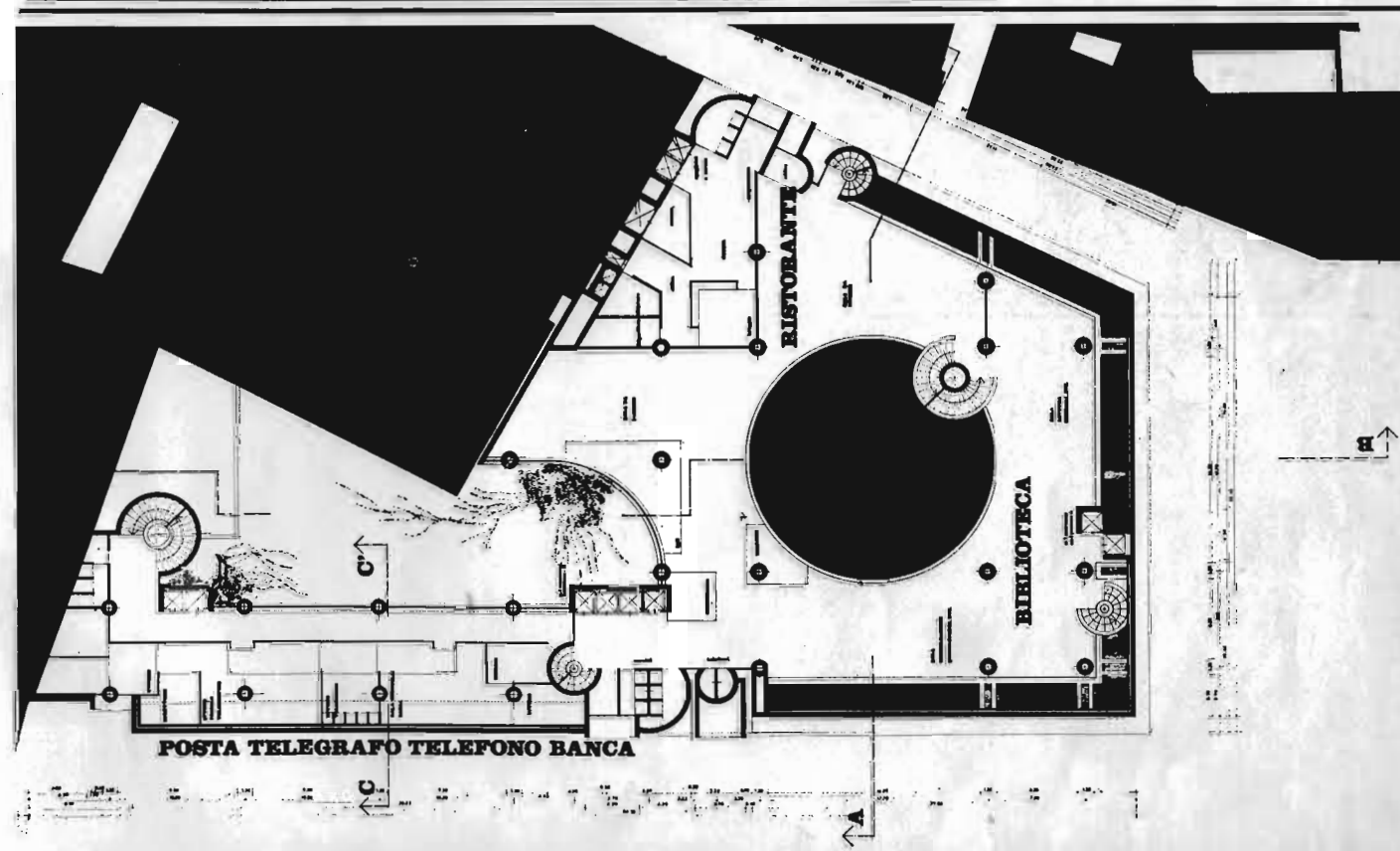
294



295



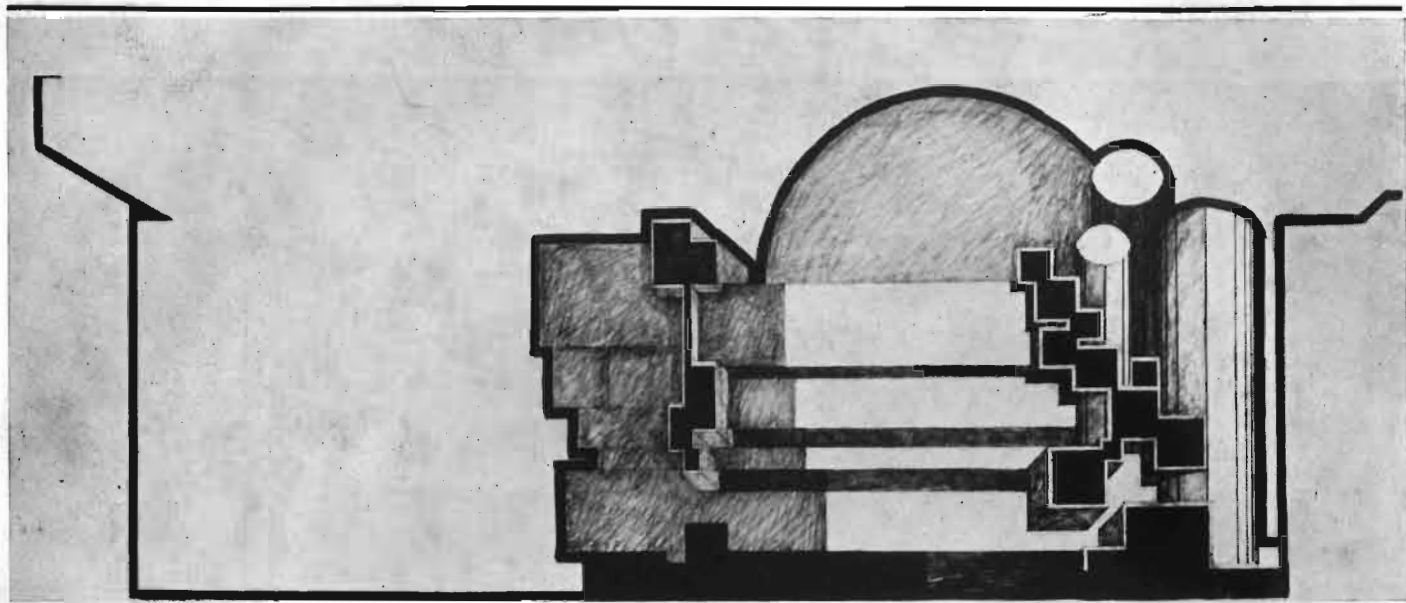
296



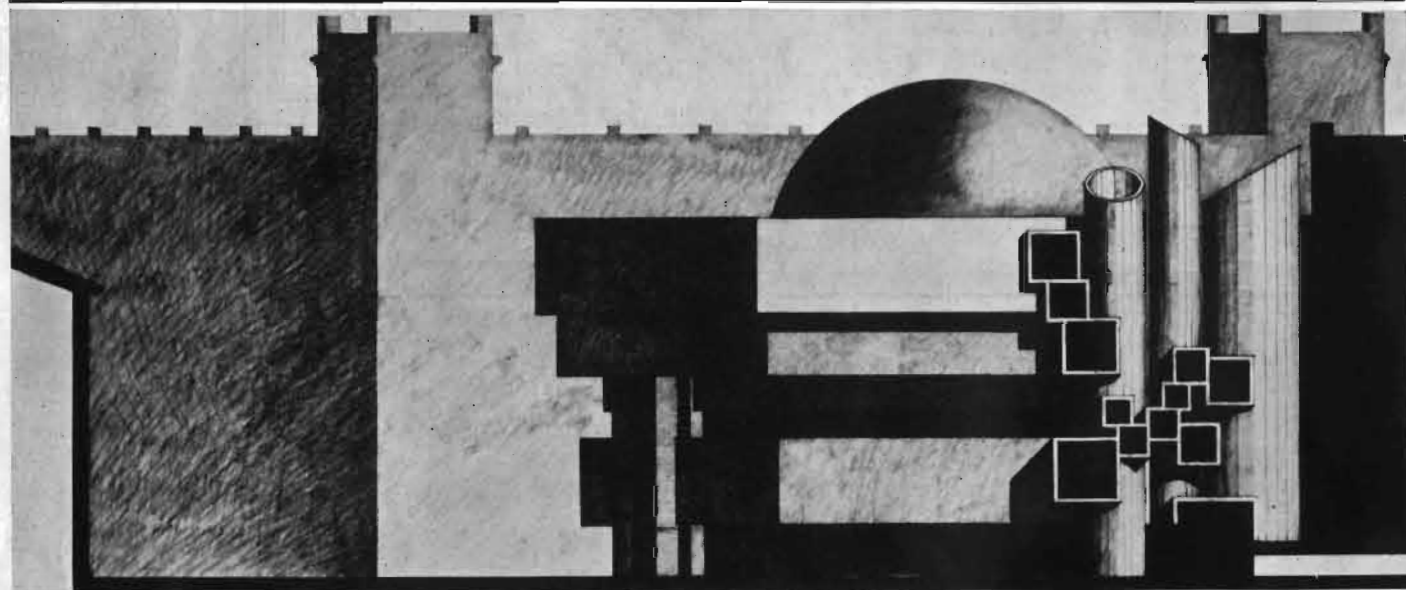
297

POSTA TELEGRAFO TELEFONO BANCA

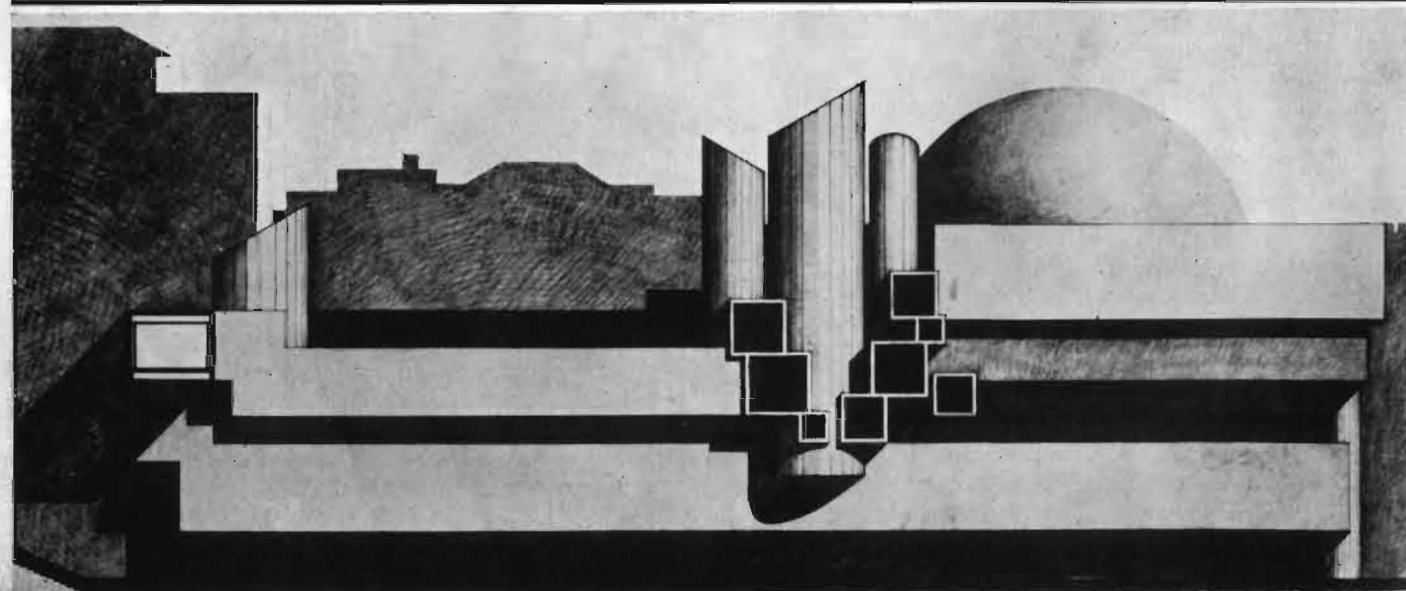
298



299

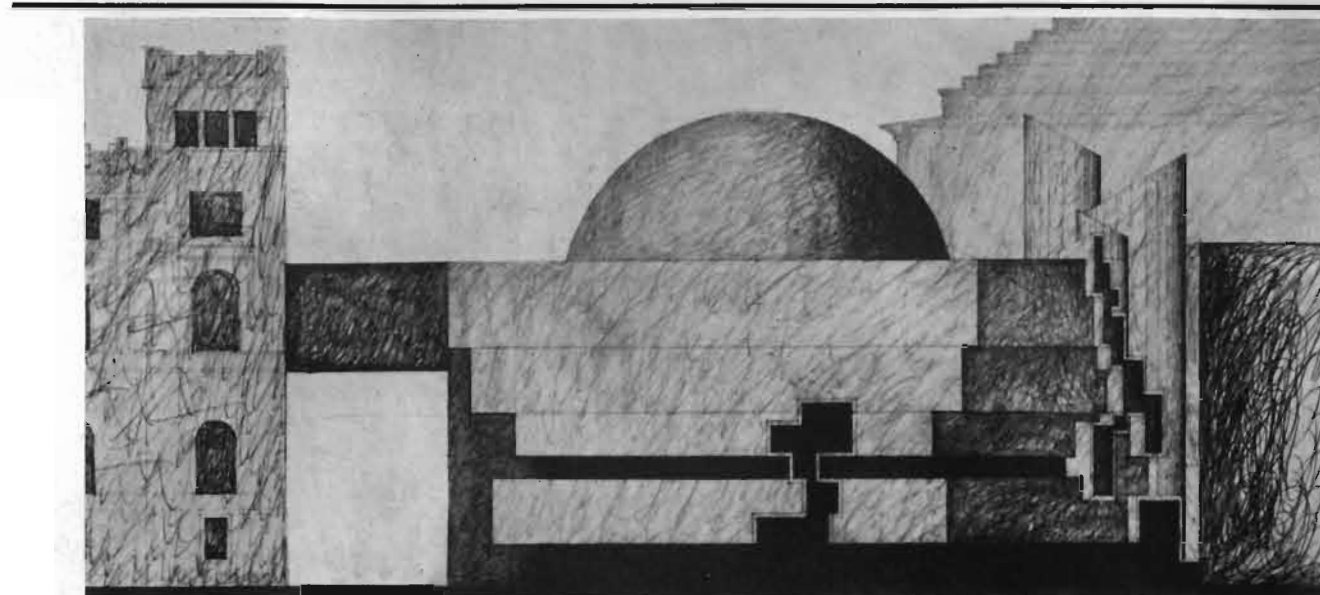


300

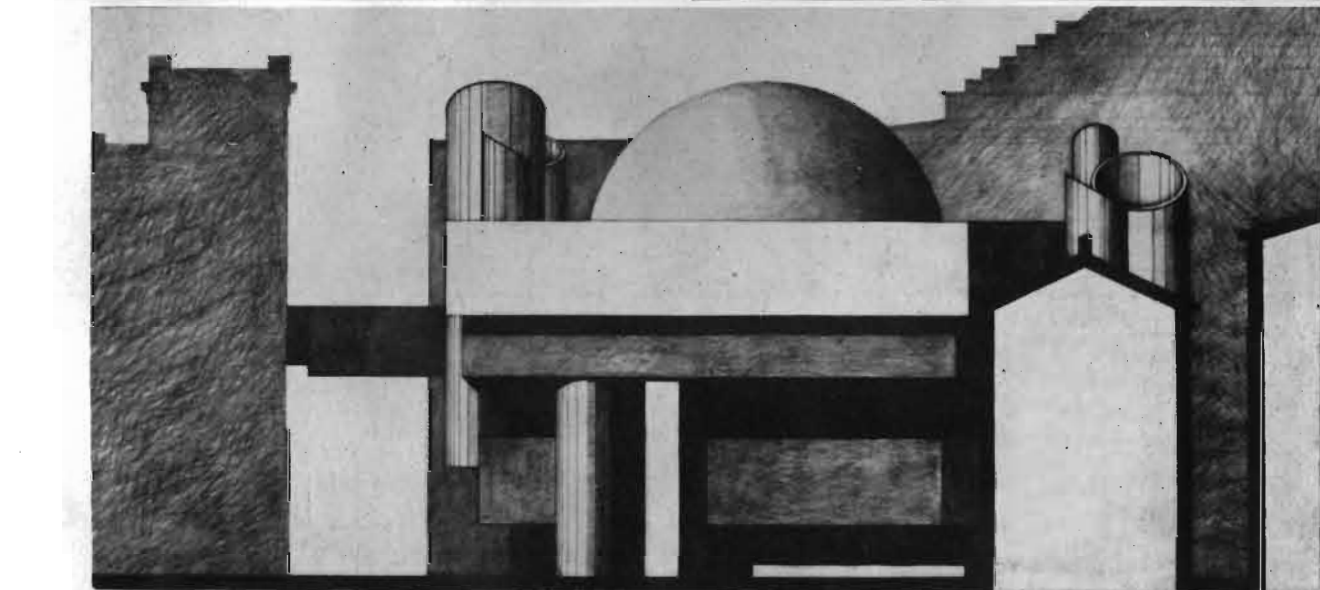


136

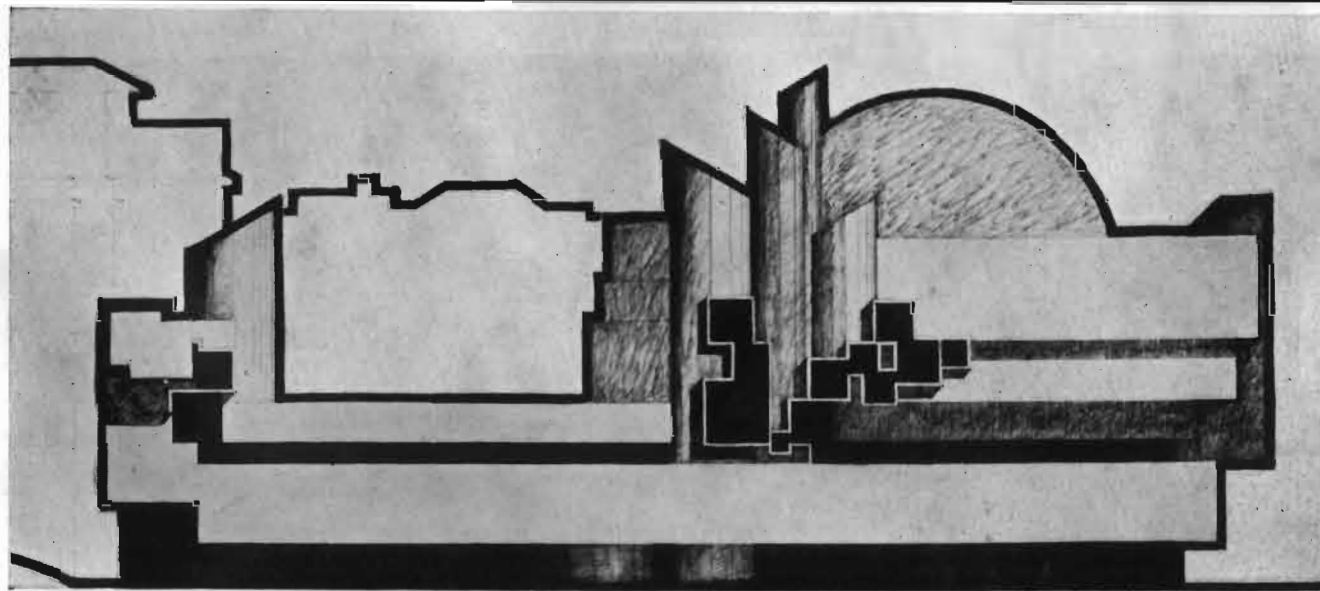
301



302

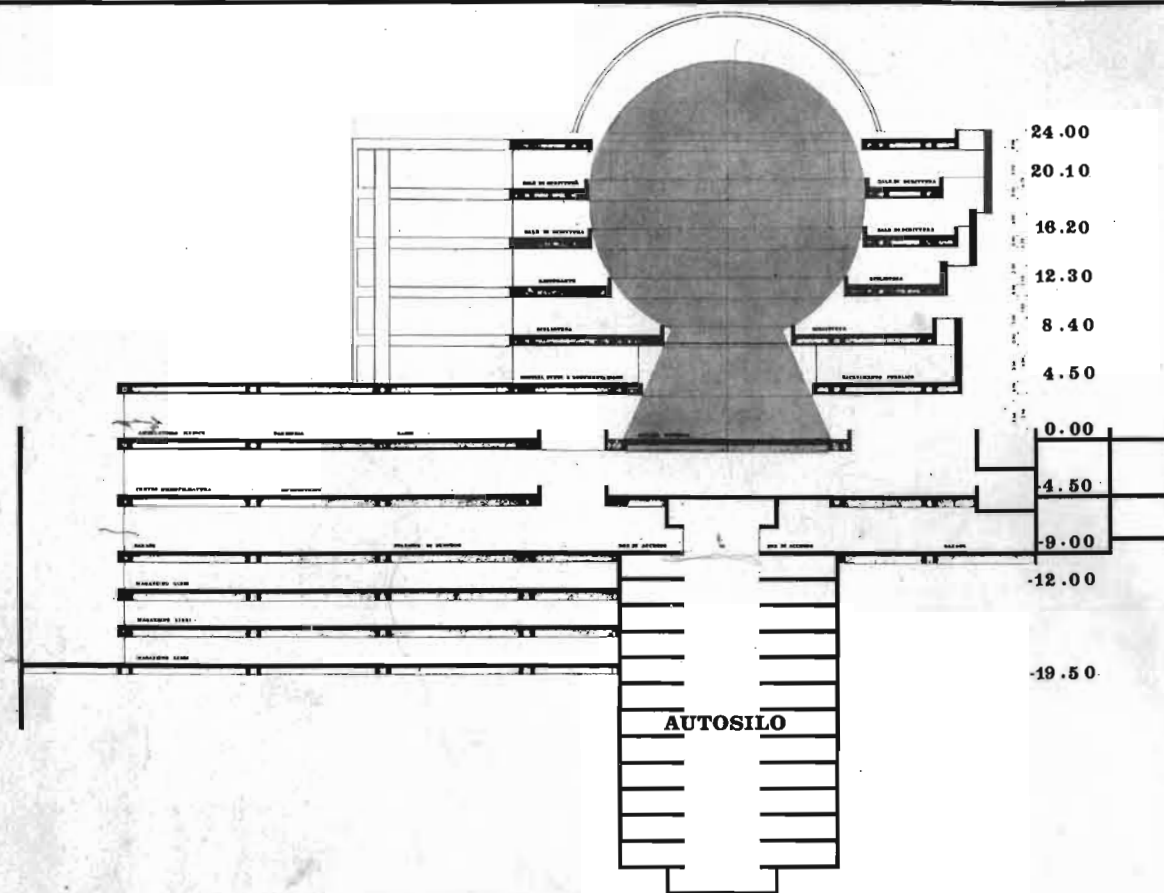


303

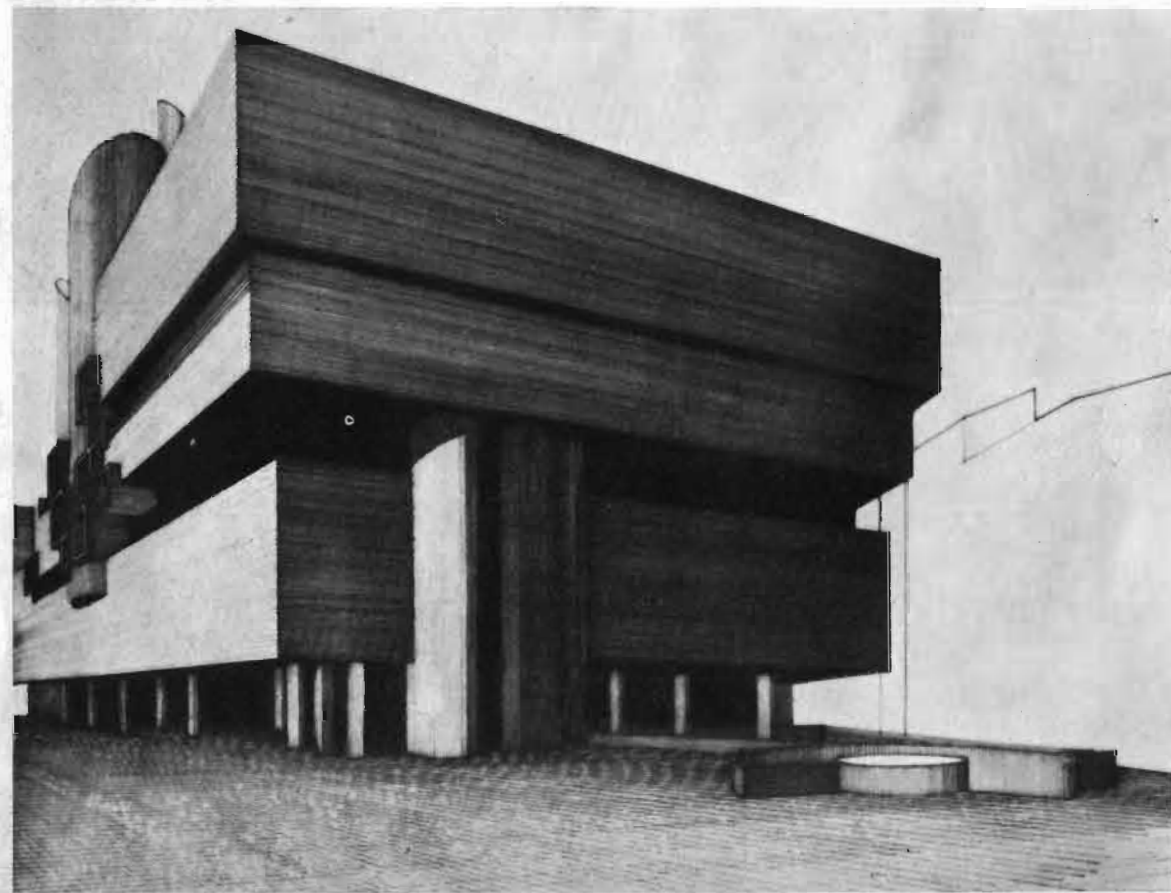


137

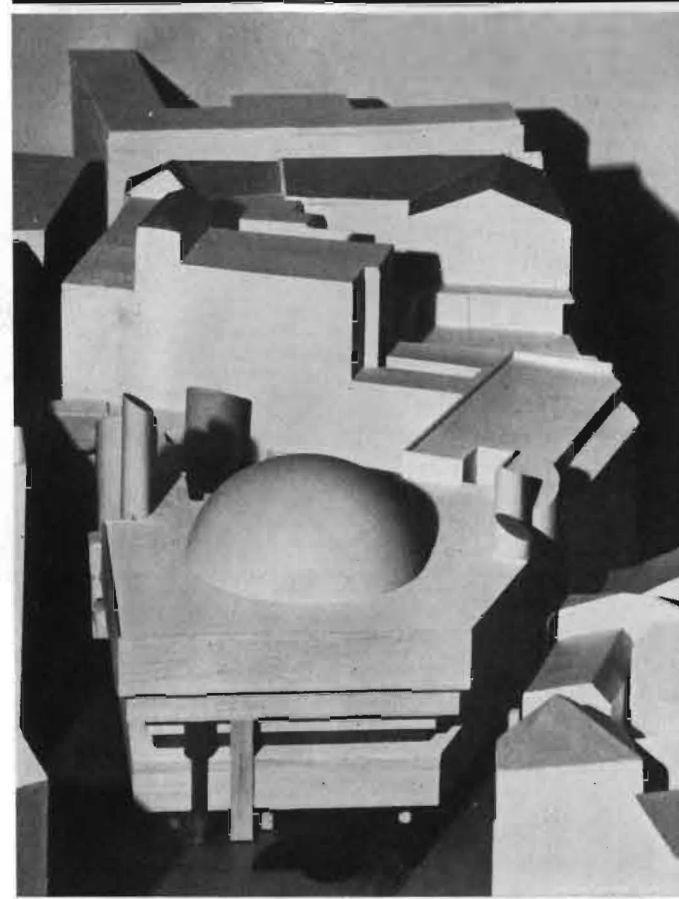
304



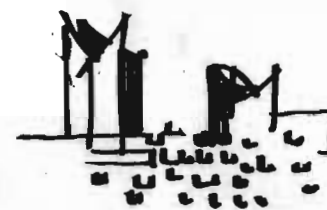
305



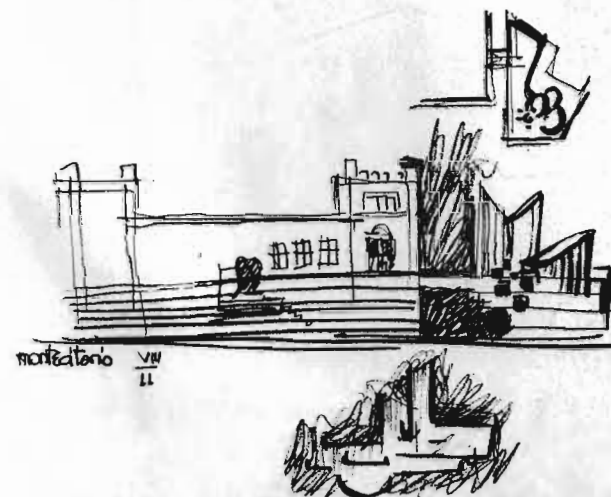
306



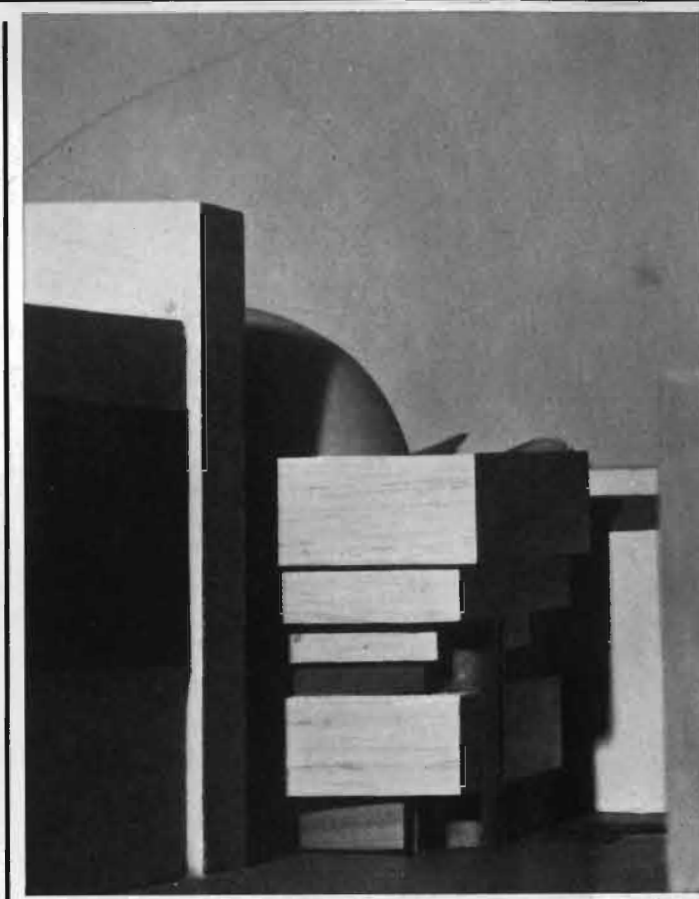
308



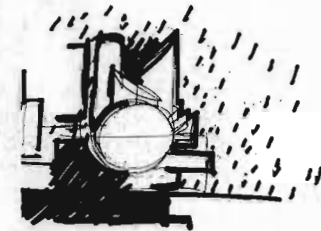
311



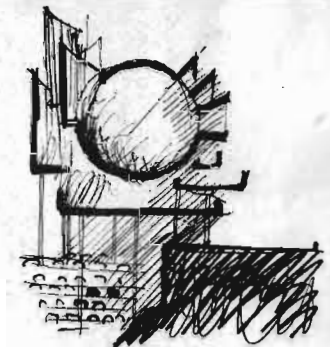
307



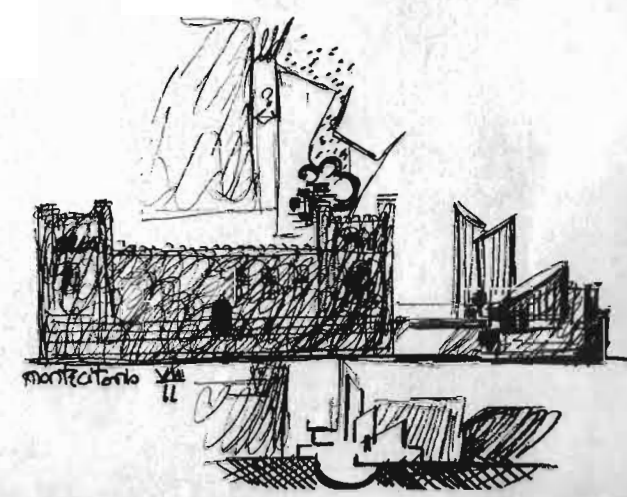
309



310



312



BANDO DI CONCORSO NAZIONALE PER UN PROGETTO DI MASSIMA DEL NUOVO PALAZZO PER UFFICI DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

IL PRESIDENTE DELLA CAMERA DEI DEPUTATI

Viste le deliberazioni adottate dall'Ufficio di Presidenza in data 20 gennaio 1966 e 28 aprile 1966;
Visto il D.P.R. 16 dicembre 1965, che approva il Piano regolatore generale del comune di Roma;
Visto il Regolamento di Amministrazione e Contabilità della Camera dei Deputati;
Visti gli articoli 2 e 4 del Regolamento dei Servizi e del personale della Camera dei Deputati;

DECRETA

Art. 1

È indetto un pubblico concorso fra gli ingegneri e gli architetti italiani iscritti negli Albi per la redazione di un progetto di massima relativo alla costruzione di un edificio da destinare ad uffici e servizi della Camera dei deputati e di una autorimessa interrata sottostante l'edificio.
Il fabbricato dovrà sorgere sull'area delimitata da via della Missione, Piazza del Parlamento (entro i limiti planimetrici esistenti all'atto delle demolizioni effettuate per la costruzione del Palazzo Basile), via di Campo Marzio e, nel rimanente lato, da proprietà dell'Amministrazione e di terzi.

Art. 2

Nella redazione del progetto il concorrente dovrà:

- tener conto che il nuovo fabbricato è destinato ad integrare il complesso degli edifici attualmente a disposizione della Camera dei deputati e che esso dovrà collegarsi con il Palazzo di Montecitorio mediante passaggi sotterranei e un cavalcavia. Il cavalcavia dovrà essere previsto in corrispondenza dell'ingresso del n. 8 di via della Missione in asse con il Salone dei « passi perduti »;
- assicurare un armonico inserimento del nuovo edificio nell'ambiente circostante, sia dal punto di vista urbanistico sia da quello architettonico, tenendo soprattutto conto della particolare importanza della zona. L'altezza dell'edificio dovrà adeguarsi alle quote di gronda degli edifici della piazza, escluso il Palazzo Basile;
- prevedere accessi e svincoli per l'autorimessa sotterranea, tenuto conto delle attuali direttrici di traffico.

Art. 3

Nella redazione del progetto il concorrente dovrà tener presente che gli uffici ed i servizi saranno utilizzati dai parlamentari, dal personale, dagli estranei secondo le seguenti indicazioni:

- uffici e servizi utilizzati dai parlamentari, dal personale e dagli estranei:
 - biblioteca e relativi uffici;
 - uffici destinati ai Servizi Studi, legislazione e inchieste parlamentari, e Documentazioni e statistiche parlamentari;
 - autorimessa sotterranea;
 - ristorante;
 - sale di ricevimento per il pubblico.
- uffici e servizi utilizzati dai parlamentari e dal personale:
 - archivio centrale (locali per macchinari ed uffici);
 - centro elettronico di elaborazione dati;
 - centro microfilmatura e riproduzione documenti;
 - sale di scrittura per i deputati;
 - uffici degli ex Presidenti dell'Assemblea;
 - due appartamenti di rappresentanza;
 - servizi vari: ambulatorio medico, banca, ufficio postale, telegrafico e telefonico, tabaccheria, impianti igienico-sanitari e barbiere.

Il concorrente dovrà prevedere anticamera per commessi, spogliatoi e servizi nonché locali accessori ed attrezzature (ingressi, atri, scale, disimpegni, ascensori e montacarichi) per gli uffici ed i servizi, di cui ai punti A) e B) del presente articolo, tenendo conto che quelli destinati ai parlamentari ed al personale dipendente dovranno essere separati da quelli destinati agli estranei.

Art. 4

Le indicazioni ed i dati necessari alla impostazione del progetto sono i seguenti:

- Biblioteca:** per la biblioteca, accessibile ai parlamentari ed ai dipendenti della Camera nonché ad estranei autorizzati, dovranno essere previsti i seguenti ambienti:
 - magazzino con ricettività di 1.000.000 di volumi;
 - sala cataloghi (mq. 350) con servizio di distribuzione dei volumi comune alle tre categorie di utenti suindicate e sale di lettura separate, con una capacità ricettiva globale di circa 100 posti, tenendo presente che il numero degli estranei sarà limitato. Il servizio di distribuzione dovrà essere direttamente collegato con il magazzino libri mediante sistemi di trasporto meccanici per i volumi e per le schede di richiesta (montacarichi, nastri trasportatori, posta pneumatica);
 - sala di consultazione di enciclopedie, dizionari, opere generali, atti parlamentari e raccolte legislative, e altre sale per la conservazione e la lettura di giornali e riviste;

- ufficio del bibliotecario, ufficio del vice bibliotecario e n. 2 locali per le segreterie;
- accensione, amministrazione, scambi e diritto di stampa (mq. 150-200);
- catalogazione, copia schede, segnatura, inventario e cartellinatura (mq. 200);
- revisione ed inserzione schede nei cataloghi (n. 2 locali per mq. 50 complessivi);
- preparazione, consegna e controllo delle opere da rilegare (n. 2 locali);
- sala di riunione per quindici persone circa;
- ambienti per l'ufficio pubblicazioni della biblioteca (n. 3 locali);
- ambienti da destinare a spogliatoi e servizi igienici del personale per 50 persone e servizi igienici per deputati ed estranei.

- Uffici per il Servizio Studi, legislazione e inchieste parlamentari.** Il concorrente dovrà prevedere ambienti per 20 funzionari ed impiegati, una sala riunione, con una ricettività di 50 posti, ed uffici contigui per la Presidenza e la segreteria. Tali uffici dovranno essere adiacenti alla biblioteca e direttamente collegati con essa.
- Uffici per il Servizio documentazione e statistiche parlamentari.** Il concorrente dovrà prevedere ambienti direttamente collegati con il Servizio Studi, per sedici funzionari ed impiegati.
- Autorimessa sotterranea.** L'autorimessa, riservata ai parlamentari ed al personale, dovrà avere la capacità totale di 700-800 autovetture. Il concorrente dovrà predisporre la soluzione più idonea, sia sotto il profilo del costo sia sotto quello della massima ricettività, nell'osservanza delle disposizioni vigenti con particolare riguardo ai sistemi di ventilazione e di prevenzione degli incendi. Qualunque sia la soluzione di discesa e salita degli autoveicoli (a rampa o meccanizzata), gli accessi dovranno essere ubicati considerando che l'afflusso e l'uscita delle vetture, nel limite di circa 200 unità, deve avvenire quattro volte al giorno entro il più breve tempo possibile.
- Ristorante.** Il ristorante, con una capacità di almeno 250 servizi contemporanei, dovrà essere accessibile anche ad ospiti provenienti dall'esterno. A tal fine potranno essere previste due sale, di cui una riservata agli onorevoli deputati. Collegati con il ristorante dovranno essere previsti ambienti di disimpegno e di attesa, un piccolo bar, un guardaroba nonché tutti gli impianti accessori (cucina, frigoriferi, dispensa, toilettes) dimensionati tenendo presente il presumibile numero degli utenti e la necessità di un rapido avviamento degli stessi.
- Sale di ricevimento del pubblico.** Il concorrente dovrà prevedere da 15 a 20 sale, delle quali alcune più piccole, per il ricevimento di singole persone e altre sale più grandi per il ricevimento di gruppi. L'accesso per gli estranei deve es-

sere previsto direttamente dall'esterno; quello per i deputati anche dall'interno. Dovranno essere altresì previsti guardaroba, servizi igienici e telefoni a disposizione del pubblico.

- Archivio centrale.** Il concorrente dovrà prevedere da dieci a dodici locali destinati ad archivio, nei quali saranno installati macchinari ed uffici, che potrebbero trovare ubicazione anche al primo piano interrato, in collegamento, comunque, con il centro elettronico e con l'archivio legislativo sito nel Palazzo Basile.
- Centro elettronico di elaborazione dati (C.E.D.).** Il concorrente dovrà prevedere locali destinati al Centro elettronico di elaborazione dati e relativi uffici per un totale di 600-700 mq. di superficie utile. Nei locali destinati al C.E.D. saranno impiantati i sistemi elettronici meccanografici, e saranno sistemati, inoltre, gli uffici per il personale, gli spogliatoi per gli operatori, l'archivio elettronico e il reparto manutenzione delle macchine. Il Centro, che potrebbe trovare ubicazione anche al primo piano interrato, dovrà essere, comunque, collegato con l'archivio centrale.
- Centro microfilmatura e riproduzione documenti.** Il concorrente dovrà prevedere locali destinati ai reparti microfilmatura e riproduzione documenti nonché agli uffici relativi per un totale di 200-250 mq. di superficie utile. Nei locali destinati alla microfilmatura saranno sistemati: macchine microriproduttrici e fotoriproduttrici a contatto, microfilmoteca, camera oscura, apparecchi per il controllo e la confezione, laboratorio chimico e magazzino materiali. Nei locali destinati alla riproduzione di documenti saranno sistemati: macchine stampatrici e composatrici, gabinetto tecnofotografico, apparecchi xerografici, attrezzature per l'allestimento e la confezione degli stampati, magazzino materiali.
- Sale di scrittura.** Il concorrente dovrà prevedere sale di scrittura per un complessiva ricettività di 540 deputati. Gli ambienti dovranno consentire che a ciascun parlamentare possa essere riservato un posto di lavoro singolo costituito da un ampio scrittoio e da un complesso scaffale-stipetto. Attigui alle predette sale dovranno essere previsti ambienti per installare un ufficio copia per 20 dattilografe ed alcuni locali per i segretari dei deputati.
- Uffici degli ex Presidenti dell'Assemblea.** Il concorrente dovrà prevedere otto ambienti, ciascuno preceduto da un locale da destinare a segreteria, disimpegnati tutti da un'anticamera comune o, al massimo, da due.
- Due appartamenti di rappresentanza.** Saranno previsti nel fabbricato due appartamenti per complessivi mq. 700 circa, che potrebbero essere ubicati all'ultimo piano dell'edificio. I due appartamenti potranno sorgere in corpo sopraelevato arretrato, senza pregiudizio delle visuali prospettiche e panoramiche.
- Servizi vari:** Il concorrente dovrà prevedere locali destinati a:

- a) **banca:** saranno previsti una sala sportelli per tutti i servizi bancari e due locali destinati a uffici. I locali destinati al servizio bancario potranno essere ubicati al piano terra in collegamento con l'atrio di accesso;
 - b) **ufficio postale, telegrafico e telefonico:** dovranno essere previsti una sala casellario per n. 750 caselle postali, ciascuna raggiungibile direttamente e contemporaneamente dai parlamentari, una sala sportelli per tutti i servizi postelegrafonici, un ufficio destinato al direttore, tre uffici per il personale, una sala per cabine telefoniche, uno spogliatoio per il personale e i relativi servizi igienici;
 - c) **ambulatorio medico:** per tale servizio, che provvederà anche alla preparazione e all'aggiornamento delle schede sanitarie degli utenti, saranno previste 3 sale destinate alla consultazione, un ambulatorio, una sala di attesa e due locali destinati ad uffici, possibilmente da ubicare al pianterreno;
 - d) **tabaccheria:** saranno previsti uno o due locali;
 - e) **bagni:** saranno previsti tutti i servizi igienico-sanitari (bagni, docce e spogliatoi) occorrenti ai deputati, ritenendo sufficienti 20 impianti a doccia e 15 bagni;
 - f) **barbieria:** sarà prevista una sala con una ricettività di 15 utenti contemporaneamente nonché ripostigli per gli spogliatoi del personale e depositi di materiale;
 - g) servizi necessari e locali adeguati per gli impianti tecnici, di condizionamento d'aria, igienici, elettrici, ecc.
- 14) Il concorrente potrà prevedere l'inserimento dell'antica fontana barocca di cui all'art. 5, n. 7.

Art. 5

Costituiscono documenti integrativi del presente bando:

- 1) breve relazione descrittiva sul funzionamento dei Servizi della Camera dei deputati con riferimento alla sede attuale ed al costruendo edificio;
 - 2) la planimetria generale della zona circostante l'area con la indicazione delle direttrici di traffico attuali (scala 1:1000);
 - 3) n. 4 profili quotati degli edifici circostanti (scala 1:500);
 - 4) le indicazioni di massima della stratigrafia del terreno;
 - 5) il rilievo quotato dell'area (scala 1:200);
 - 6) schema delle canalizzazioni interessanti l'area e le strade confinanti (scala 1:500);
 - 7) i rilievi della fontana barocca, di cui all'art. 4 n. 14 (scala 1:100);
 - 8) n. 10 fotografie dell'ambiente circostante.
- Copia di tali documenti integrativi dovrà essere ritirata presso il Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati, via della Missione n. 8.

Art. 6

Ciascun concorrente o gruppo di concorrenti potrà partecipare al concorso con un solo progetto.

Qualora al concorso partecipino più concorrenti riuniti in gruppo, uno di essi deve assumere la rappresentanza dell'intero gruppo nei rapporti con la Camera dei deputati. Il conferimento della rappresentanza deve risultare da apposito atto rogato in forma pubblica. Ad ogni effetto del presente concorso il gruppo di concorrenti avrà la medesima posizione giuridica del concorrente singolo.

Art. 7

Il rapporto dovrà comprendere i seguenti elaborati.

- 1) una relazione con l'indicazione dei criteri generali di progetto, dei materiali previsti, delle soluzioni adottate per le fondazioni, le strutture e gli impianti, e corredata dai relativi schemi di massima. Nella stessa relazione dovrà essere fatto cenno degli intendimenti del concorrente per l'applicazione della legge 29 luglio 1949, n. 717, modificata con la legge 3 marzo 1960, n. 237;
- 2) la planimetria generale del nuovo edificio nella quale siano riportati i fabbricati e le strade esistenti come risultano dal documento n. 2 dell'art. 5;
- 3) la planimetria particolareggiata come risulta dal documento n. 5 dell'art. 5 con indicazione degli svincoli del traffico relativi all'autorimessa (scala 1:200);
- 4) le piante quotate dei vari piani dell'edificio (scala 1:100);
- 5) le sezioni quotate (scala 1:100);
- 6) i prospetti (scala 1:100);
- 7) particolari e dettagli architettonici in scala opportuna (al massimo n. 2 tavole) con l'indicazione a colori dei materiali prescelti);
- 8) tre prospettive eseguite con qualsiasi tecnica con punto di vista reale documentato nelle planimetrie;
- 9) il plastico dell'edificio (scala 1:200);
- 10) il computo metrico del volume dell'edificio tenendo distinta la parte fuori terra dalla parte interrata.

Gli elaborati di cui ai nn. 2, 3, 4 e 5 saranno presentati in copia eliografica in nero, senza colorazione. Tutti gli elaborati grafici saranno montati su supporto rigido nelle misure costanti 0,85 x 1,10. Non sono ammessi altri elaborati, modelli o plastici oltre quelli sopra indicati, a pena di esclusione dal concorso.

Art. 8

Gli elaborati del progetto non dovranno essere firmati dai concorrenti, ma soltanto contraddistinti con un motto. Il nome, cognome e indirizzo del concorrente ed il motto prescelto saranno scritti su di un foglio, chiuso in una busta opaca sigillata, contenente inoltre il certificato di iscrizione all'albo professionale, nonché, per i concorrenti in gruppo, l'atto di conferimento della rappresentanza ed i certificati di iscrizione all'albo professionale di ciascuno di essi.

La busta sigillata deve essere distinta esternamente con lo stesso motto apposto sugli elaborati e deve recare l'indicazione dell'oggetto del concorso nella precisa dizione riportata nel presente bando.

Art. 9

Gli elaborati del progetto, unitamente alle buste sigillate di cui al precedente articolo, dovranno pervenire, a cura e spese dei concorrenti, chiusi in plichi sigillati, sui quali saranno ripetuti il motto e l'indicazione dell'oggetto del concorso nella precisa dizione riportata nel presente bando, al Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati, via della Missione 8, che ne curerà l'accettazione entro il termine improrogabile delle ore 12 del 15 ottobre 1966, rilasciando ricevuta con l'indicazione del giorno e dell'ora della ricezione. Subito dopo la scadenza del termine di cui al comma precedente, il Servizio di Amministrazione e Provveditorato redigerà il verbale delle operazioni svolte.

Non saranno accettati elaborati di progetto pervenuti dopo la scadenza del termine indicato per qualsiasi causa anche non imputabile al concorrente.

Art. 10

La Commissione giudicatrice del concorso che sarà nominata con successivo decreto del Presidente della Camera, è così composta:

- a) **Presidenza:** il Presidente della Camera dei deputati;
- b) **Membri:** due Vice Presidenti, i deputati Questori, due Segretari di Presidenza, il Segretario Generale, il Capo del Servizio di Amministrazione e Provveditorato e due Consiglieri esperti dei Servizi, l'Avvocato dello Stato consulente legale e i tre consulenti tecnici della Camera dei deputati, l'Assessore all'Urbanistica del Comune di Roma, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della pubblica istruzione, il Presidente della III Sezione del Consiglio superiore delle Antichità e Belle arti, il Presidente della I Sezione del Consiglio superiore dei lavori pubblici, il Direttore Generale dell'Urbanistica presso il Ministero dei lavori pubblici, il Direttore Generale dell'Edilizia statale e sovvenzionata del Ministero dei lavori pubblici, il Provveditore alle Opere Pubbliche per il Lazio, un funzionario tecnico direttivo dell'Ufficio Speciale Piano regolatore del Comune di Roma designato dal Sindaco di Roma, un funzionario tecnico designato dal Direttore Generale dei Servizi Antincendi del Ministero dell'interno, due membri scelti ciascuno da una terna di professionisti proposta rispettivamente dal Consiglio Nazionale dell'Ordine degli Ingegneri e dal Consiglio Nazionale dell'Ordine degli Architetti, un membro scelto da una terna proposta dall'Istituto Nazionale di Urbanistica, quattro membri scelti tra critici d'arte ed esperti di architettura e di urbanistica, ed un esperto in scienze e tecnologia delle costruzioni, prescelti dal Presidente della Camera dei deputati.

In caso di impedimento permanente o di dimissioni di componenti della Commissione giudicatrice, il Presidente della Camera provvede alla sostituzione; se si tratta di componente chiamato per ragioni di carica ricoperta, provvede con altro funzionario designato dall'Amministrazione interessata.

Nel caso in cui le designazioni richieste non siano effettuate nel termine fissato, il Presidente provvede d'ufficio.

Le deliberazioni della Commissione giudicatrice sono valide con la presenza della maggioranza dei componenti e sono adottate a maggioranza dei voti espressi. In caso di parità prevale il voto del Presidente.

La Segreteria della Commissione è curata da un funzionario del Servizio di Amministrazione e Provveditorato.

Art. 11

La Commissione giudicatrice forma, entro sessanta giorni dal termine di scadenza per la presentazione degli elaborati, la graduatoria dei progetti, distinguendo quelli meritevoli di premio dagli altri.

Il progetto meritevole del primo premio sarà dichiarato vincitore del concorso.

Al primo classificato è assegnata la somma di Lire 25.000.000. La Commissione giudicatrice disporrà della somma di lire 30 milioni per la formazione di altri tre premi da assegnare a progetti ritenuti meritevoli e potrà, nei limiti di un'ulteriore somma di lire 30.000.000, disporre l'assegnazione di contributi, a titolo di parziale rimborso delle spese, agli autori di quei progetti che, all'infuori dei premiati, saranno ritenuti meritevoli.

Non è ammessa l'assegnazione di premi ex-aequo.

Con l'assegnazione dei premi il concorrente primo classificato e gli altri concorrenti premiati rimangono completamente soddisfatti per ogni e qualsiasi eventuale pretesa in relazione alla partecipazione al concorso ed al trasferimento della proprietà dei progetti alla Camera dei deputati.

Art. 12

La Commissione giudicatrice procederà all'apertura delle buste di cui al precedente art. 8 limitatamente ai progetti dichiarati meritevoli di premio e a quelli ai quali riterrà di assegnare un contributo per parziale rimborso spese.

I progetti non premiati rimarranno di proprietà dei rispettivi autori e dovranno essere ritirati, entro il termine di 30 giorni dalla data di pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale della Repubblica dell'esito del concorso, su esibizione della ricevuta rilasciata all'atto della consegna.

Trascorso tale termine l'Amministrazione della Camera dei deputati non risponderà dei progetti non ritirati.

I progetti premiati passeranno in esclusiva proprietà della Camera dei deputati, che potrà farne oggetto di esposizione.

Art. 13

La Camera dei deputati si riserva la facoltà di dare esecuzione al progetto primo classificato.

Nel caso che venga deciso di dare esecuzione al progetto dichiarato vincitore, la redazione del progetto esecutivo è curata da un gruppo di progettazione di cui fanno parte il concorrente vincitore, la speciale Sezione dell'Ufficio Tecnico del Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati ed eventuali consulenti specialisti e uno o più fra i progettisti premiati ai quali siano da attribuire soluzioni particolari di interesse tale da renderne opportuno il recepimento nel progetto esecutivo. Con convenzione da stipularsi con il concorrente vincitore, verranno stabiliti i termini della collaborazione e l'importo dei compensi da corrispondere sulla base delle tariffe professionali vigenti.

Al concorrente vincitore sarà affidata la consulenza artistica, in relazione alla direzione dei lavori, la quale spetta alla speciale Sezione dell'Ufficio Tecnico del Servizio di Amministrazione e Provveditorato della Camera dei deputati. Il compenso per la consulenza artistica sarà stabilito dalla predetta convenzione con riferimento alle tariffe professionali vigenti.

Qualora il concorrente primo classificato si identifichi in uno dei gruppi di concorrenti, la convenzione di cui al presente articolo è stipulata dall'Amministrazione con il rappresentante del gruppo o con altro soggetto designato dal gruppo stesso, tra i propri componenti, con atto rogato in forma pubblica.

Art. 14

I concorrenti non potranno pubblicare, anche parzialmente, gli elaborati fino a che non sia data notizia dell'esito del concorso nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica.

La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata di tutte le norme contenute nel presente bando ed i concorrenti non potranno vantare alcuna pretesa per la redazione dei progetti.

Art. 15

Il presente bando sarà pubblicato nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana.

IL PRESIDENTE
Brunetto Bucciarelli Ducci

IL SEGRETARIO GENERALE
Francesco Cosentino

Indice dei documenti integrativi

- 1) Breve relazione descrittiva sul funzionamento dei Servizi della Camera dei deputati con riferimento alla sede attuale ed al costruendo edificio.
- 2) Planimetria generale della zona circostante l'area con l'indicazione delle direttrici di traffico attuali (scala 1:1000).
- 3) N. 4 profili quotati degli edifici circostanti (scala 1:500).
- 4) Indicazioni di massima della stratigrafia del terreno.
- 5) Rilievo quotato dell'area (scala 1:200).
- 6) Schema delle canalizzazioni interessanti l'area e le strade confinanti (scala 1:500).
- 7) Rilievi della fontana barocca, di cui all'art. 4, n. 14 (scala 1:100).
- 8) N. 10 fotografie dell'ambiente circostante.

I progetti rimborsati (Lit. 1.500.000 cadauno) sono i seguenti: AGORA' 70 (Ing. Lucio Lemmi); ARCHITOPIA (gruppo Girardi); BOOMERANG (gruppo Muzio); BULEUTERION (gruppo Quaroni); CALYCANTHUS (arch. Sara Rossi); CURIA INNOGENZIANA (gruppo Vagnetti); ESSE 61 (gruppo Magagnini); FONTANAGRANDE (gruppo Caniggia); IL PIENO E' IL VUOTO, IL VUOTO E' IL PIENO (gruppo Romano); LA MACCHINA PARLAMENTARE (gruppo Franchetti); L'ECO DA LONTANO (gruppo Portoghesi); MAC 3 (gruppo Aymonino); MARTEDI' (gruppo Samonà); OMAGGIO A MAFAI (M. Sacripanti); PBT (gruppo Pascoletti); PIERINO E IL LUPO (gruppo Piroddi); WW (gruppo Vaccaro); 3P 3C (gruppo Passarelli).