

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**

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.

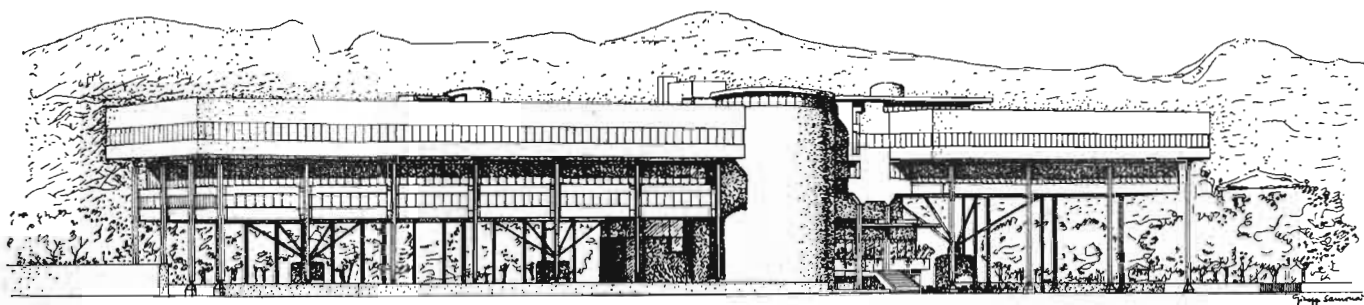
Pertanto, se

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.

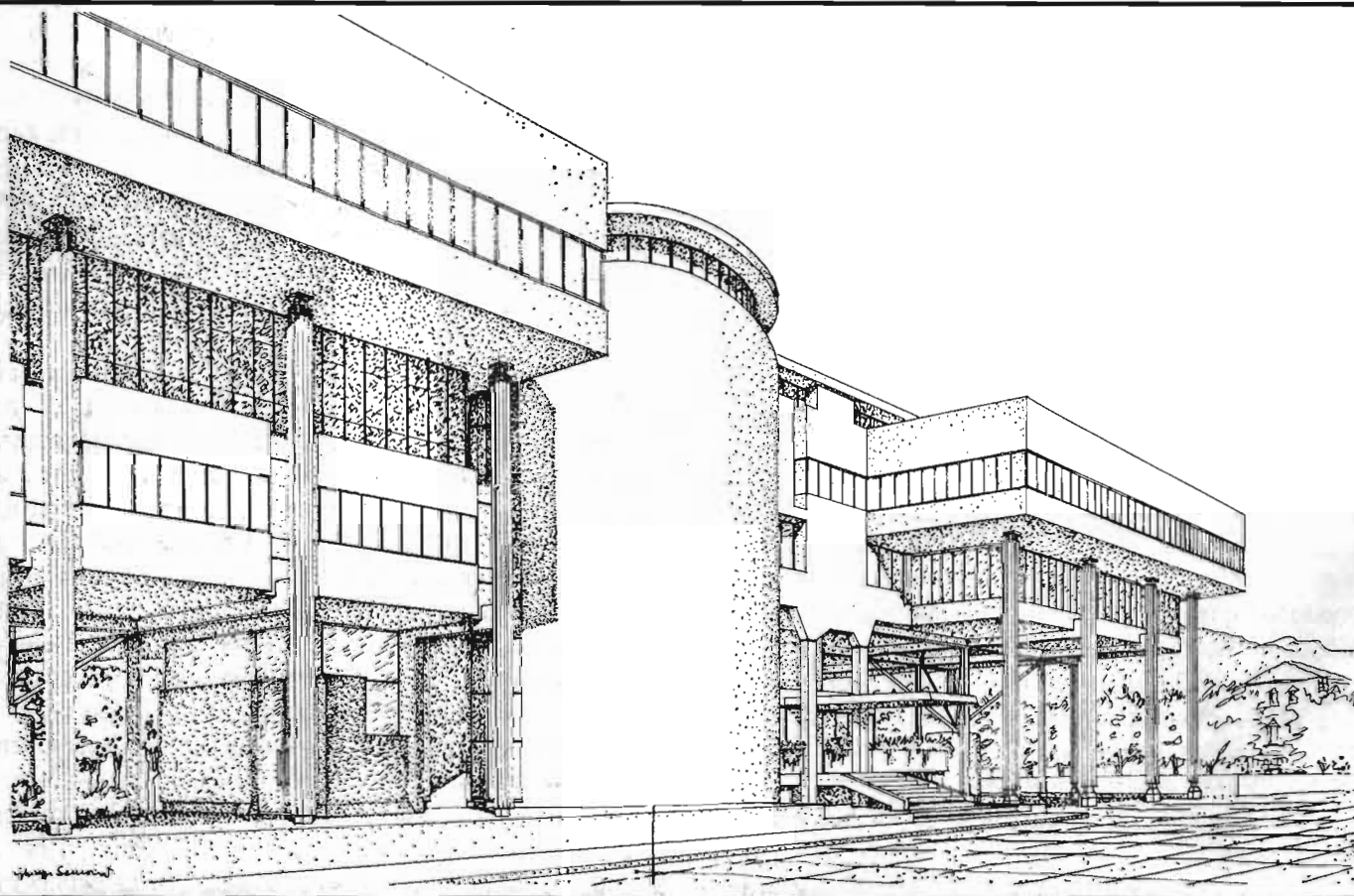
Avvertiamo subito che dei 64 progetti presentati ci sono finora noti solo quelli che pubblichiamo: più della metà e non tutti a causa sia della mancata mostra, promessa e non organizzata dalla Camera dei Deputati, che di alcuni rifiuti — per fortuna pochi — che alcuni concorrenti (anche fra i rimborsati)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

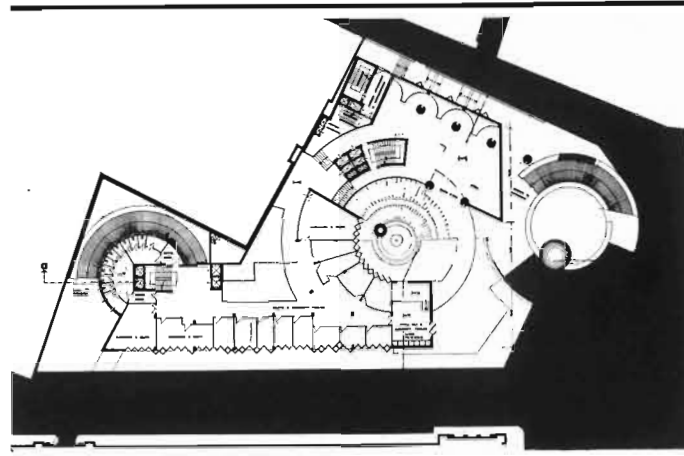


71

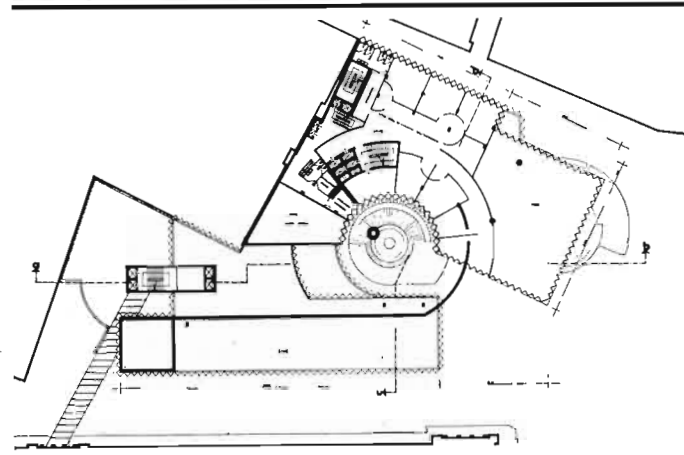


72

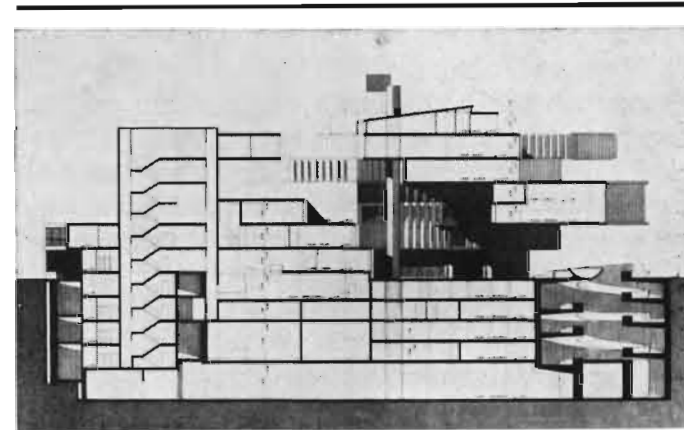
traducono all'interno dell'edificio una tessitura di tipo cittadino.



77

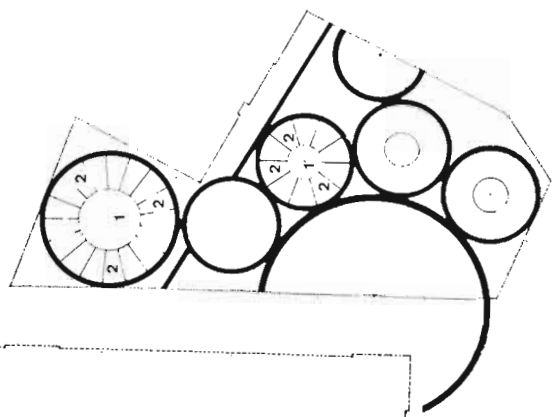


78

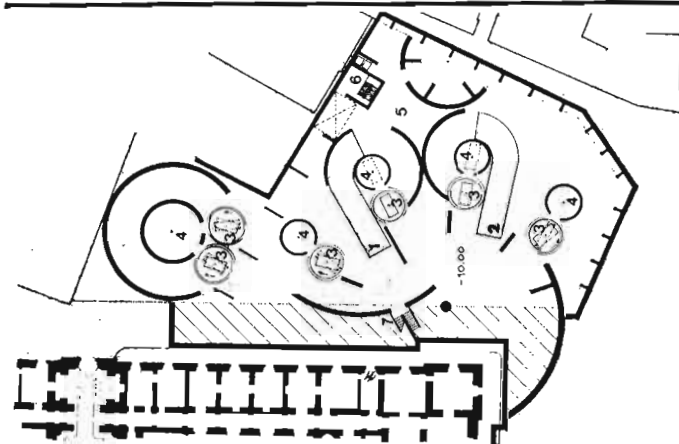


79

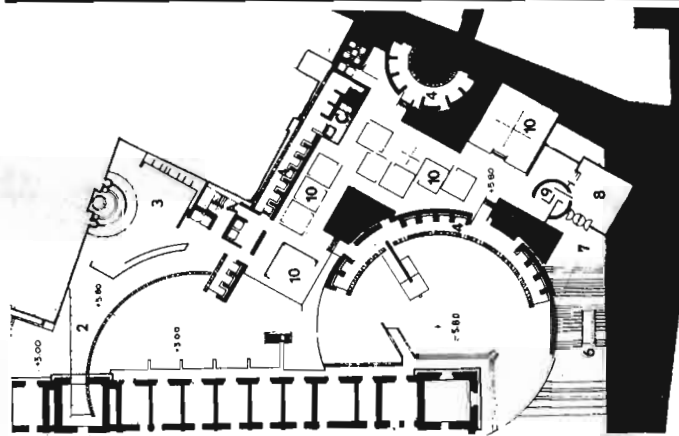
81



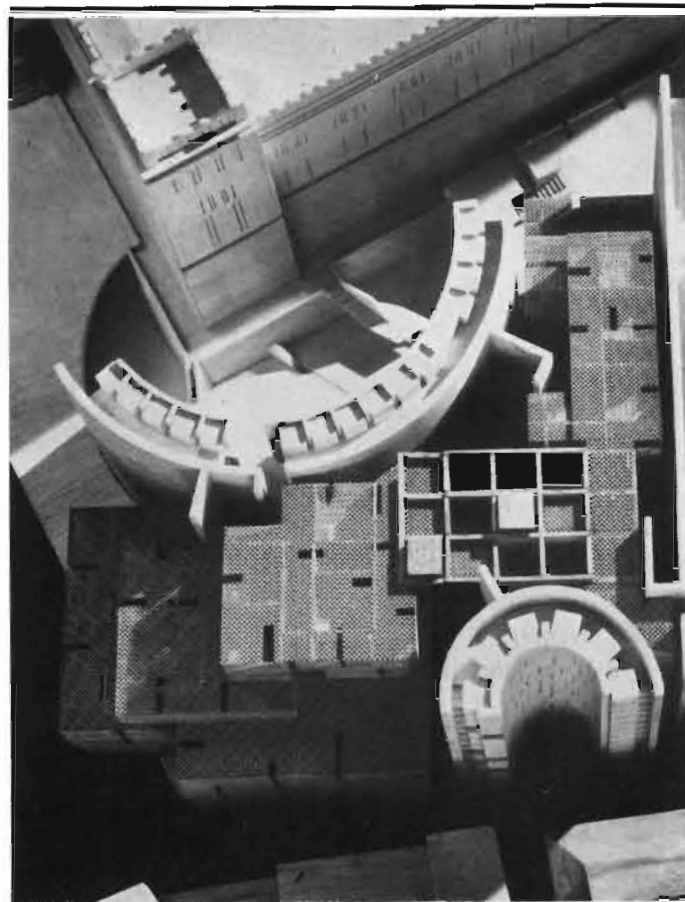
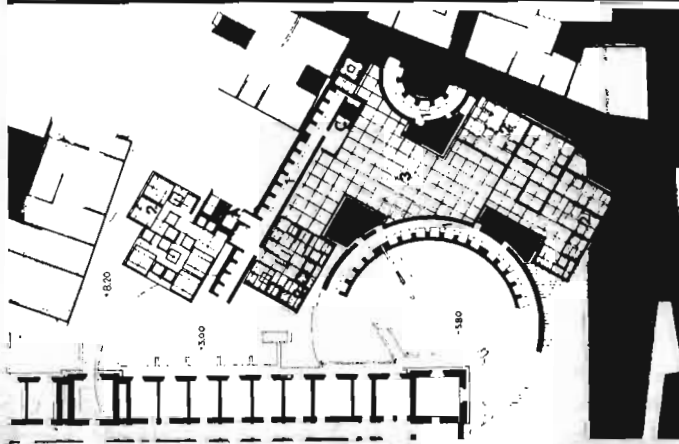
82

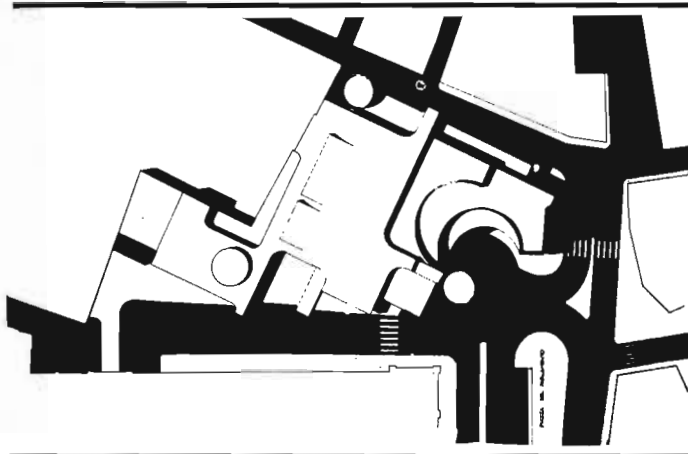


83

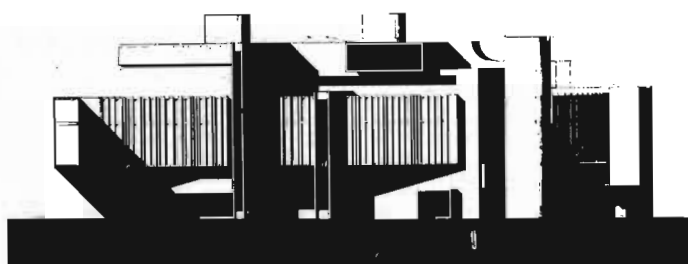
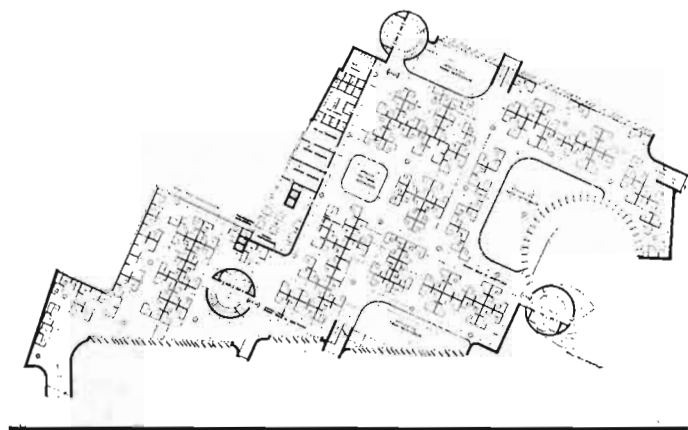


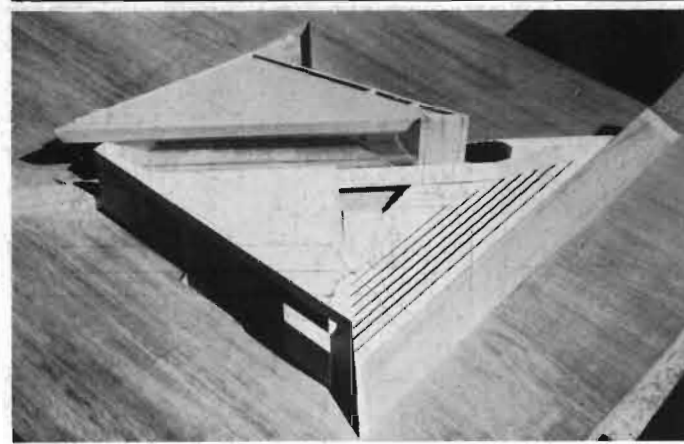
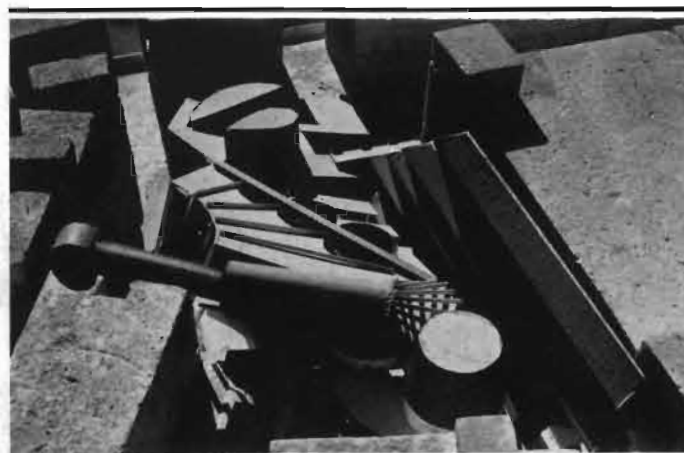
84





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.



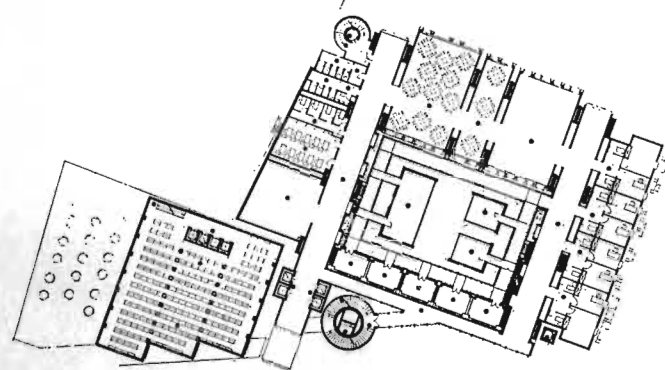


trama di percorsi, allude chiaramente alla struttura, ancora una volta mimata, di un'ermetica e surreale macchina.

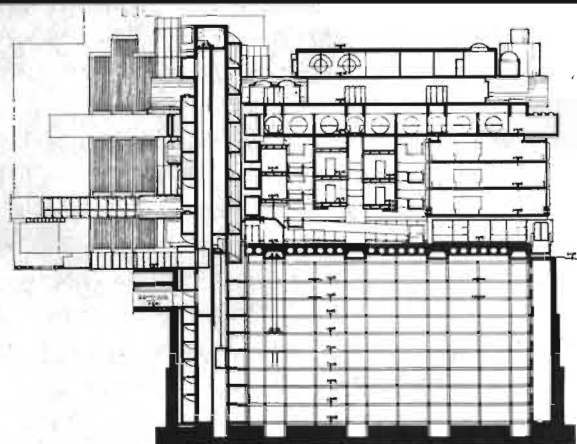
Le suggestioni del Costruttivismo sovietico si uniscono ad una volontà allegorica, tanto da far

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.

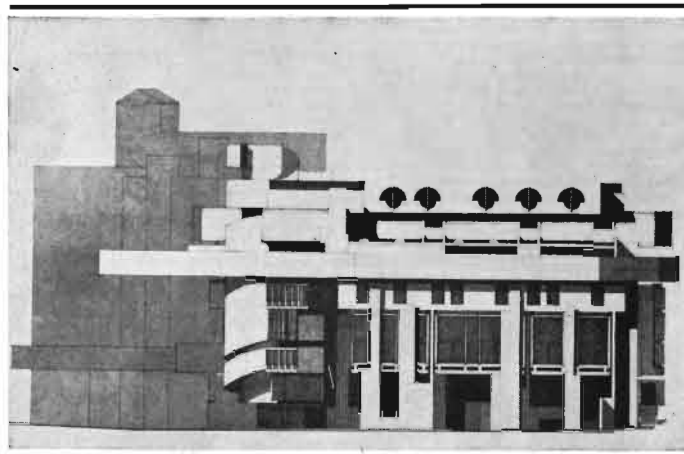
L'intento di far sprigionare da tale cerniera un plesso di forze energetiche, tali da investire direttamente e coinvolgere l'intero sistema cittadino, è confermato dall'innesto, in un corpo compatto e arretrato (contenente il centro elettronico, le sale di ricevimento del pubblico, il magazzino libri, 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, scar



135

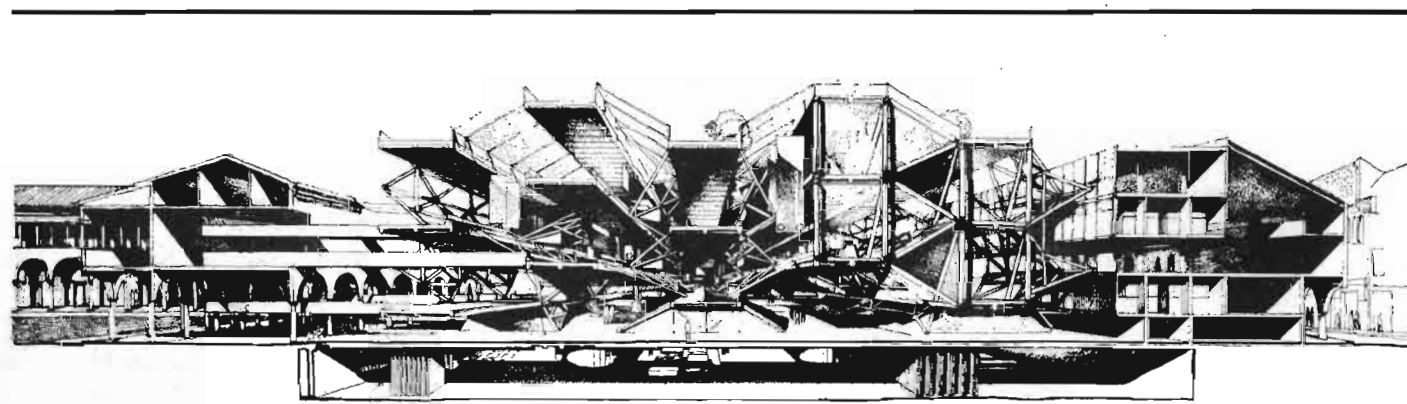


136

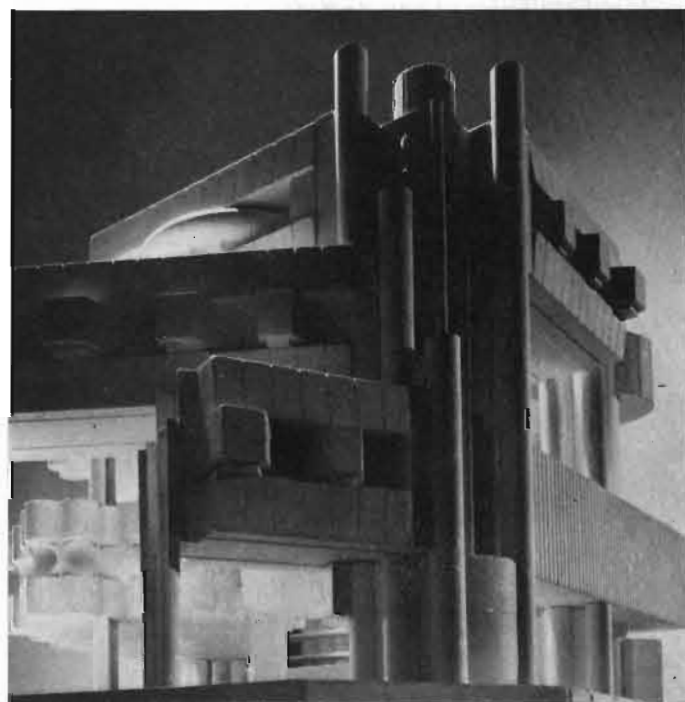


140 M. Sacripanti, A. Nonis, G. Perucchini, G. Pellegrineschi, Progetto di concorso per il nuovo museo civico di Padova.

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

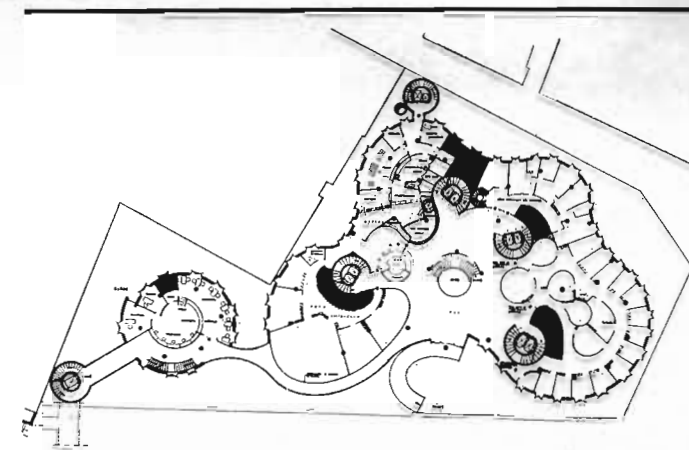


140

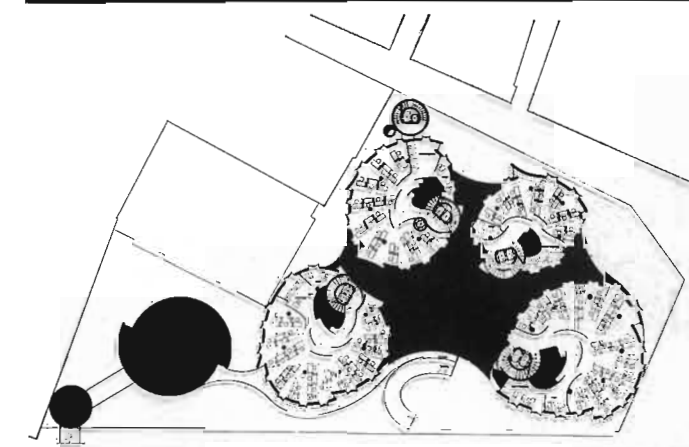


141

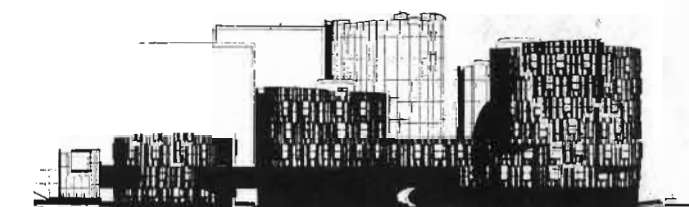
142-145 Vittorio Cafiero, G. Franco Cimbali Spagnesi, Carlo Fegiz, Marcello Natili, Roberto Pontecorvo, Pietro Quagliata, Pianta dei piani primo e terzo, e prospetti.



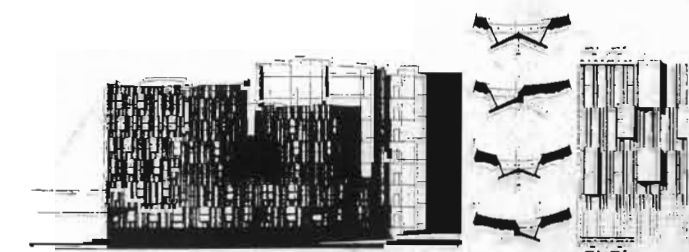
142



143



144



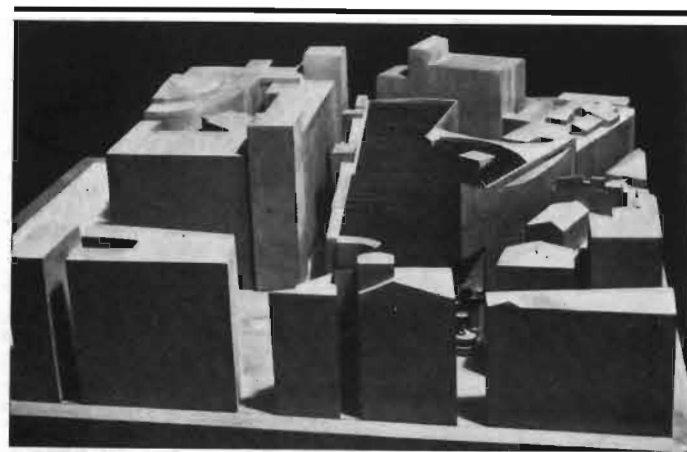
145

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**.

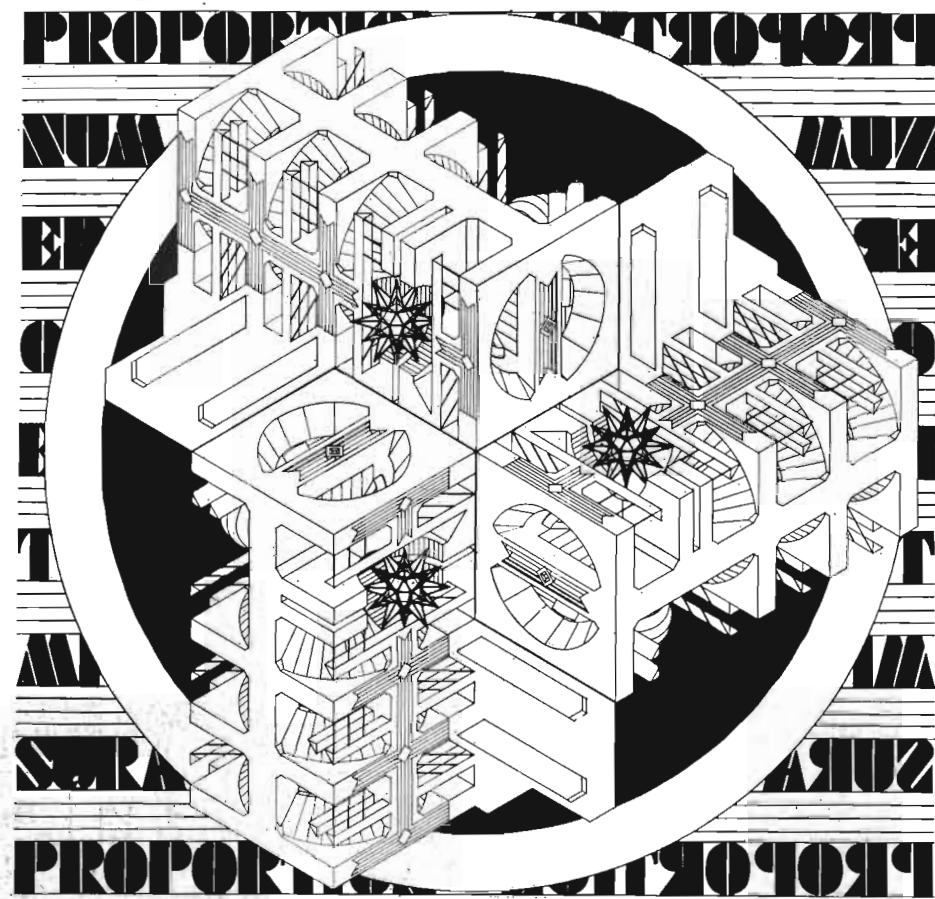


di **nuovo ordine**, di una forma che si opponga al caos quotidiano e a quello ideale in cui siamo imm

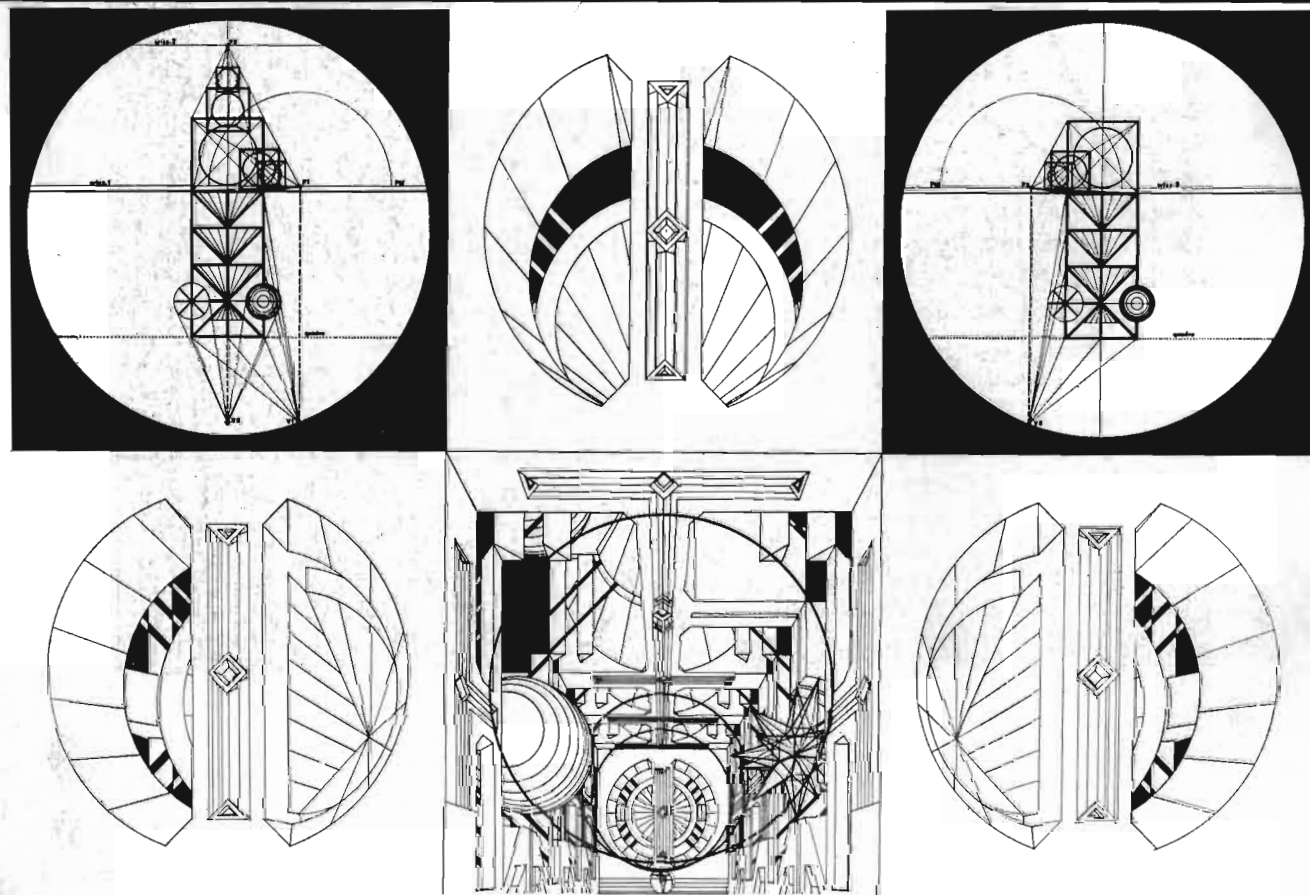
Contro la città come percezione di **immagini** (significanti, dice Lynch, ma il suo concetto di **immagine significativa** è ambigua allo stesso modo della **significant form** di un Clive Bell o di un Roger Fry), la **città come struttura**, dunque. Al limite, l'**architettura della città**: è l'ipotesi 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 civ



159



160



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:

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

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.

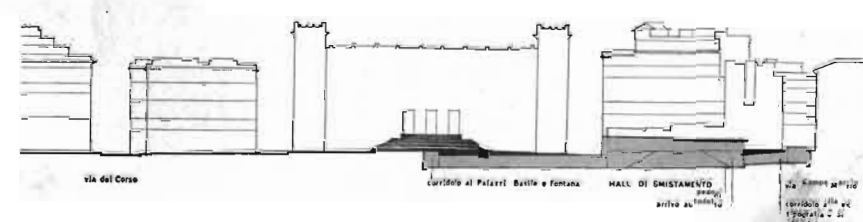
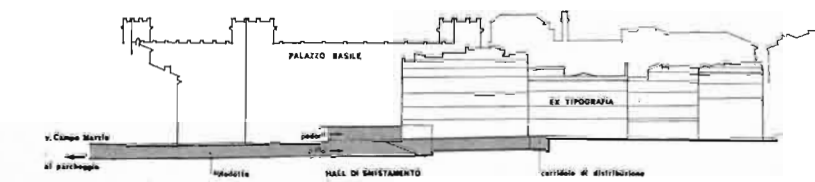
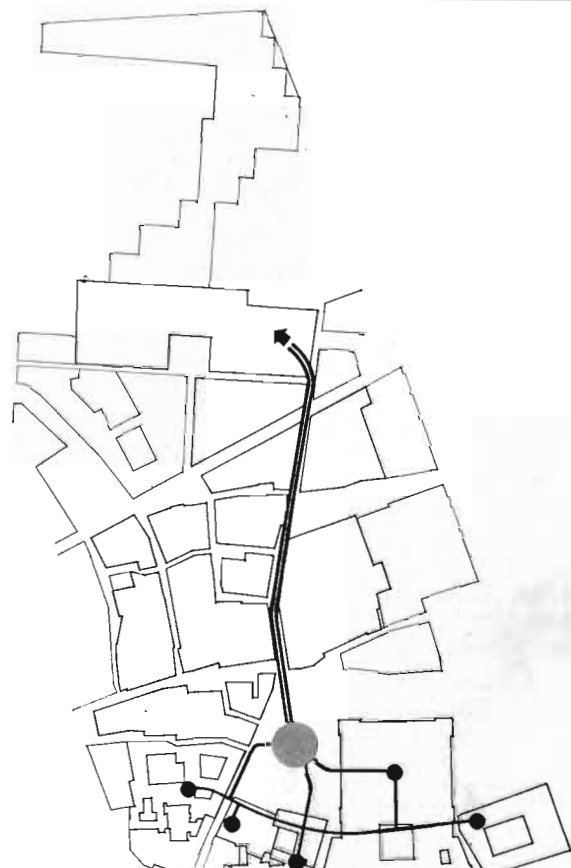
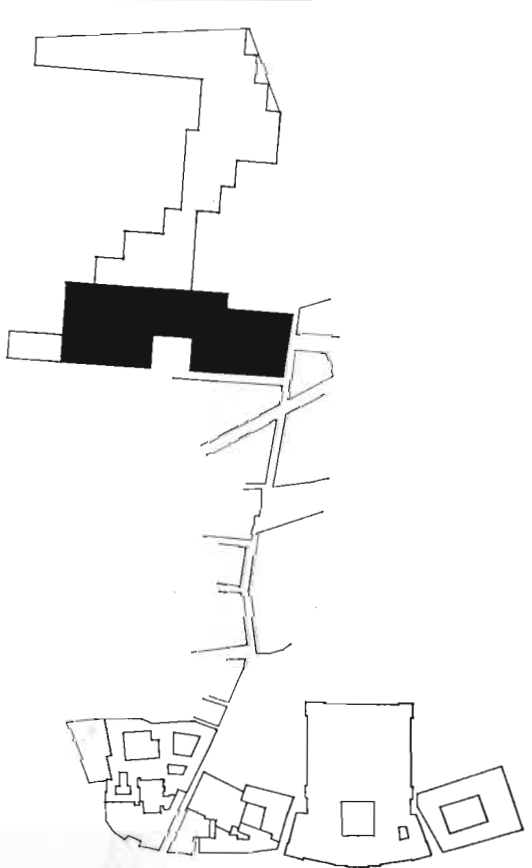
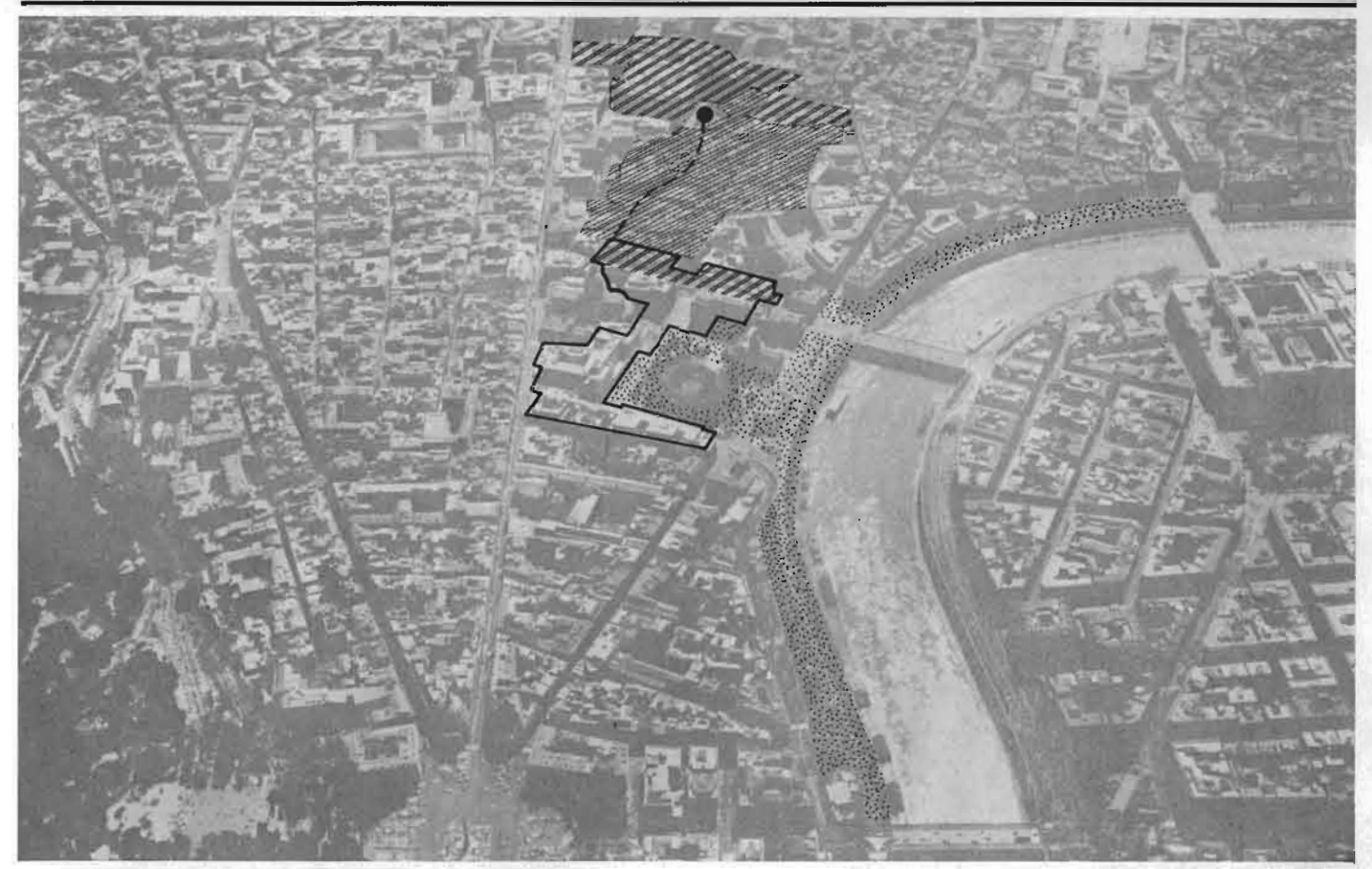
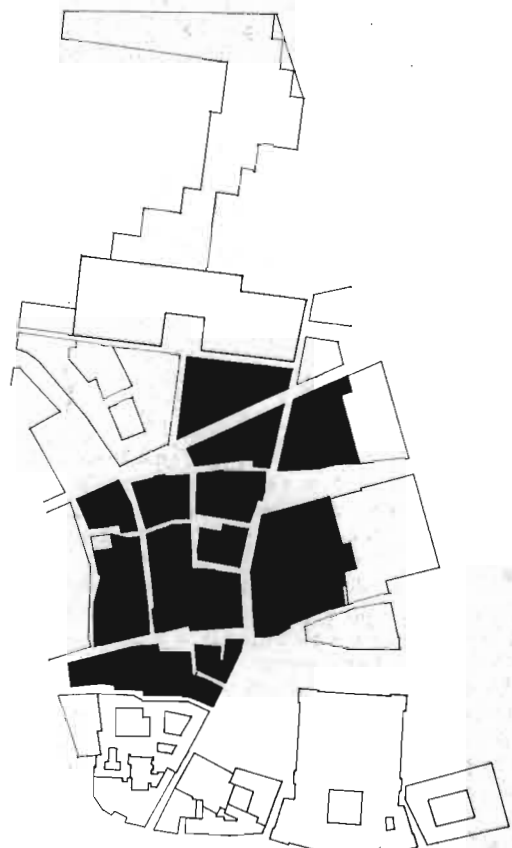
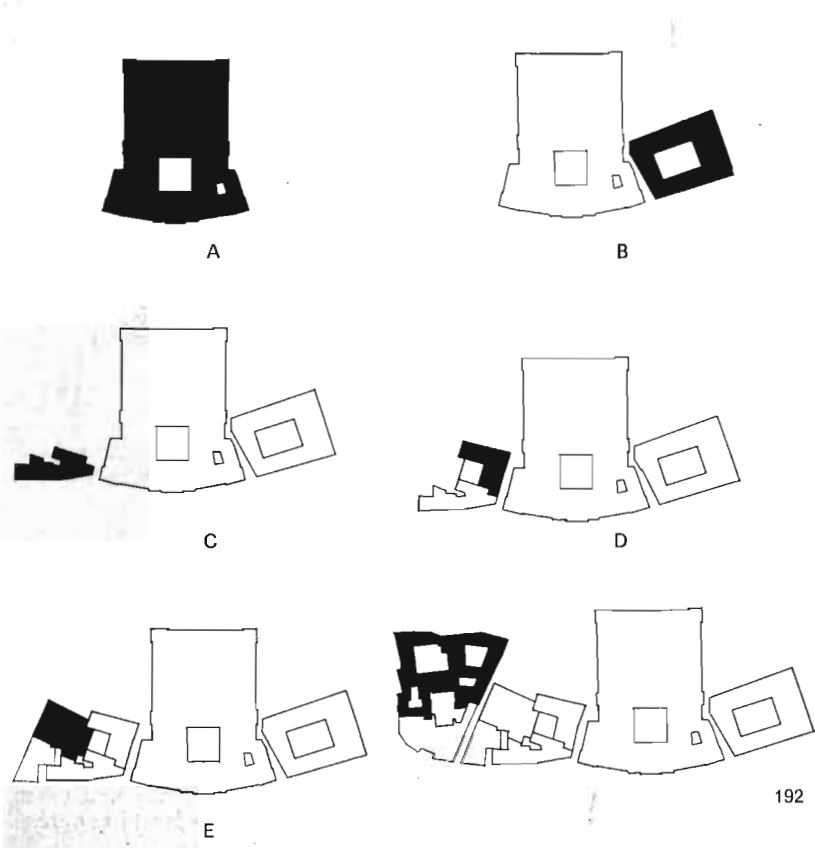
INSOLERA

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:



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.

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 dilettantesco, 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.

- 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 scriveva ⁴⁹ — 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.

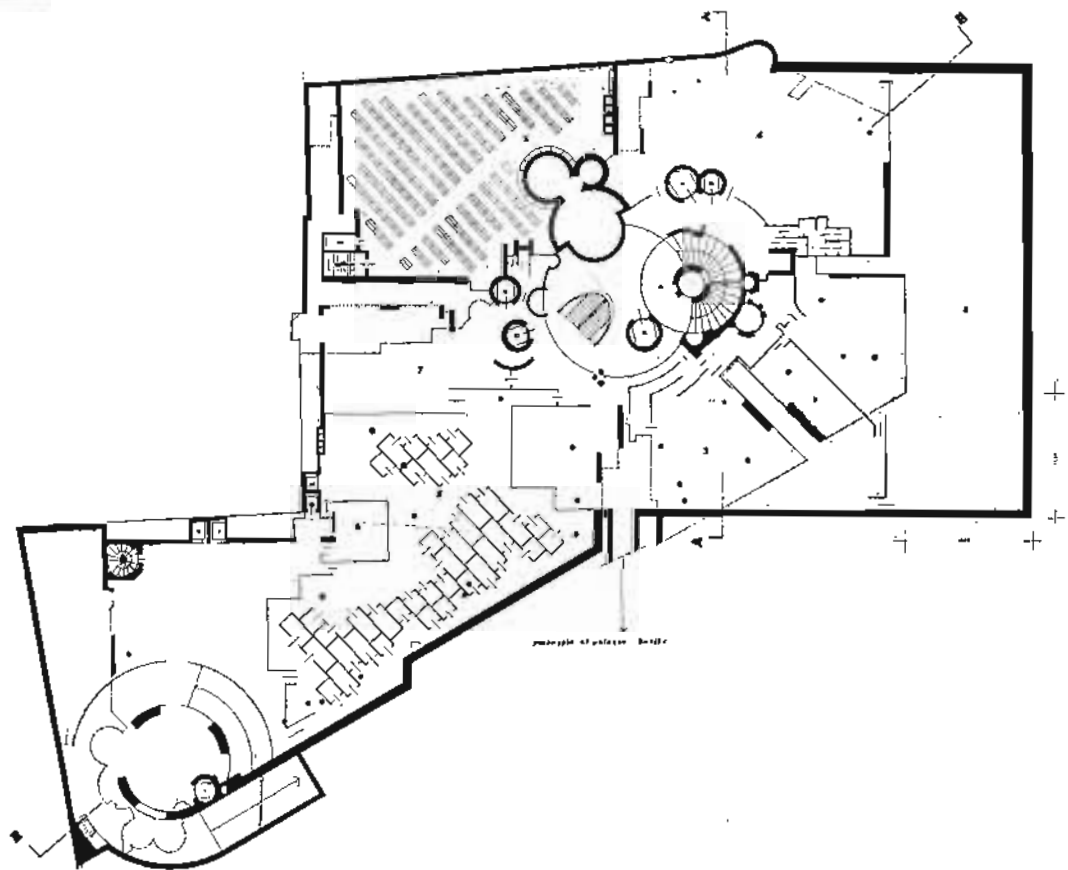
Caos e geometria: le due vie dell'arte moderna si presentano di nuovo scisse fra loro, in tensione, alla ricerca di una complementarietà. A Berlino esse si

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

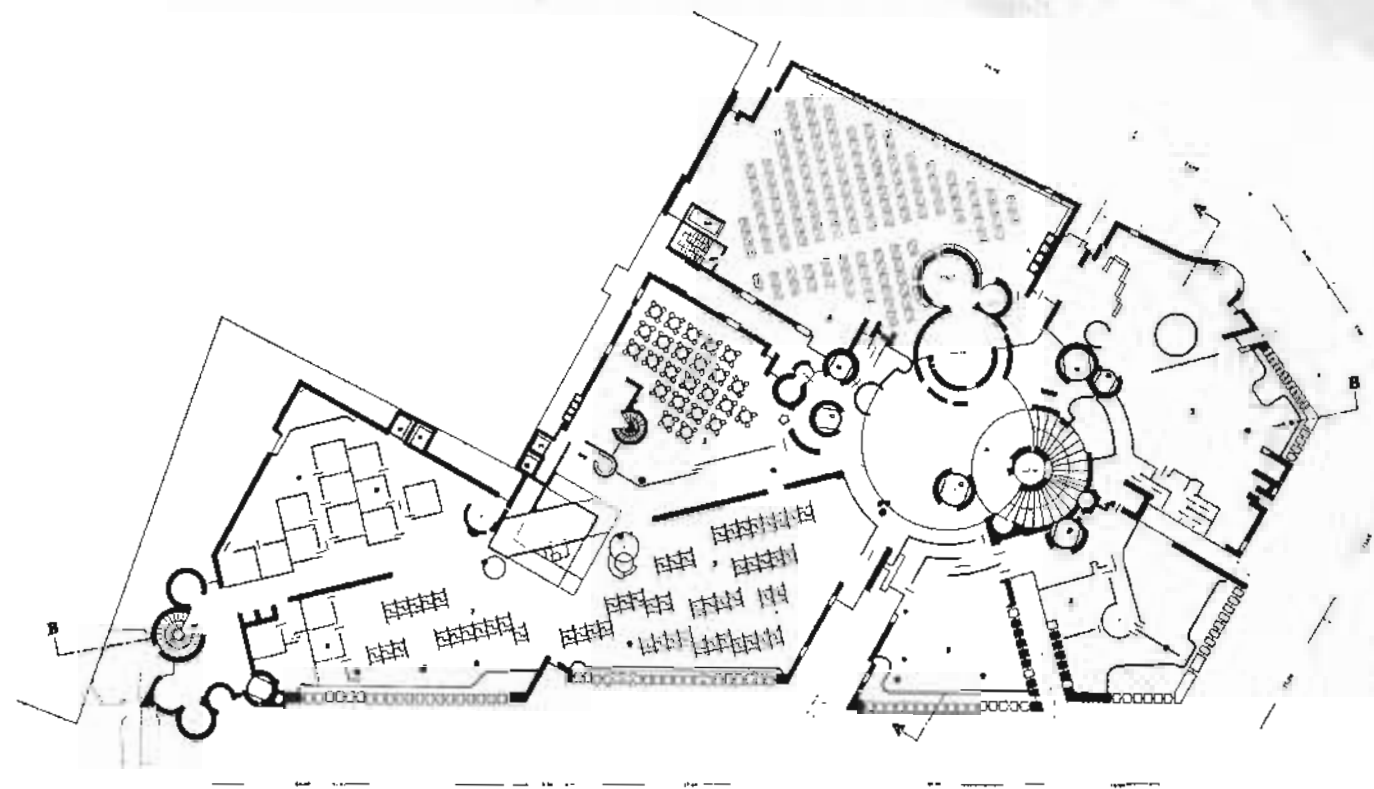
- ¹ Cfr. GIULIO TIRINCANTI, *Senza vincitori né vinti il concorso per il nuovo palazzo della Camera*, in « Il Messaggero », 4, giugno 1967.
- ² G. KLAUS KÖNIG ha preso il posto di BRUNO ZEVI, dimissionario per motivi di opposizione all'impostazione del concorso.
- ³ Non possiamo, quindi, che concordare 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*

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.

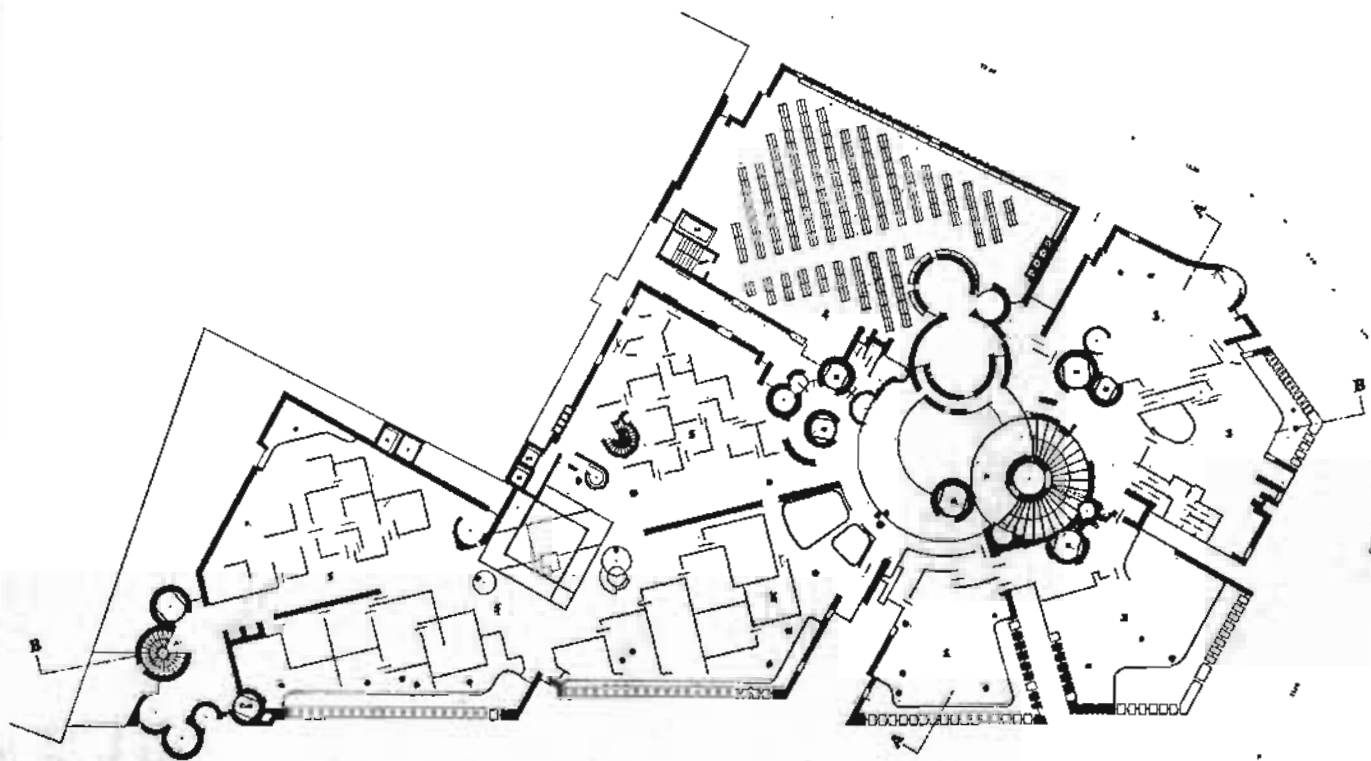
Un giudizio, caso mai, all'interno della selezione fatta, (a parte le osservazioni contenute nel testo) può essere cercato nella diversa ampiezza che abbiamo dato alla documentazione dei singoli progetti. La successione dei progetti rispetta l'ordine seguito nel testo.



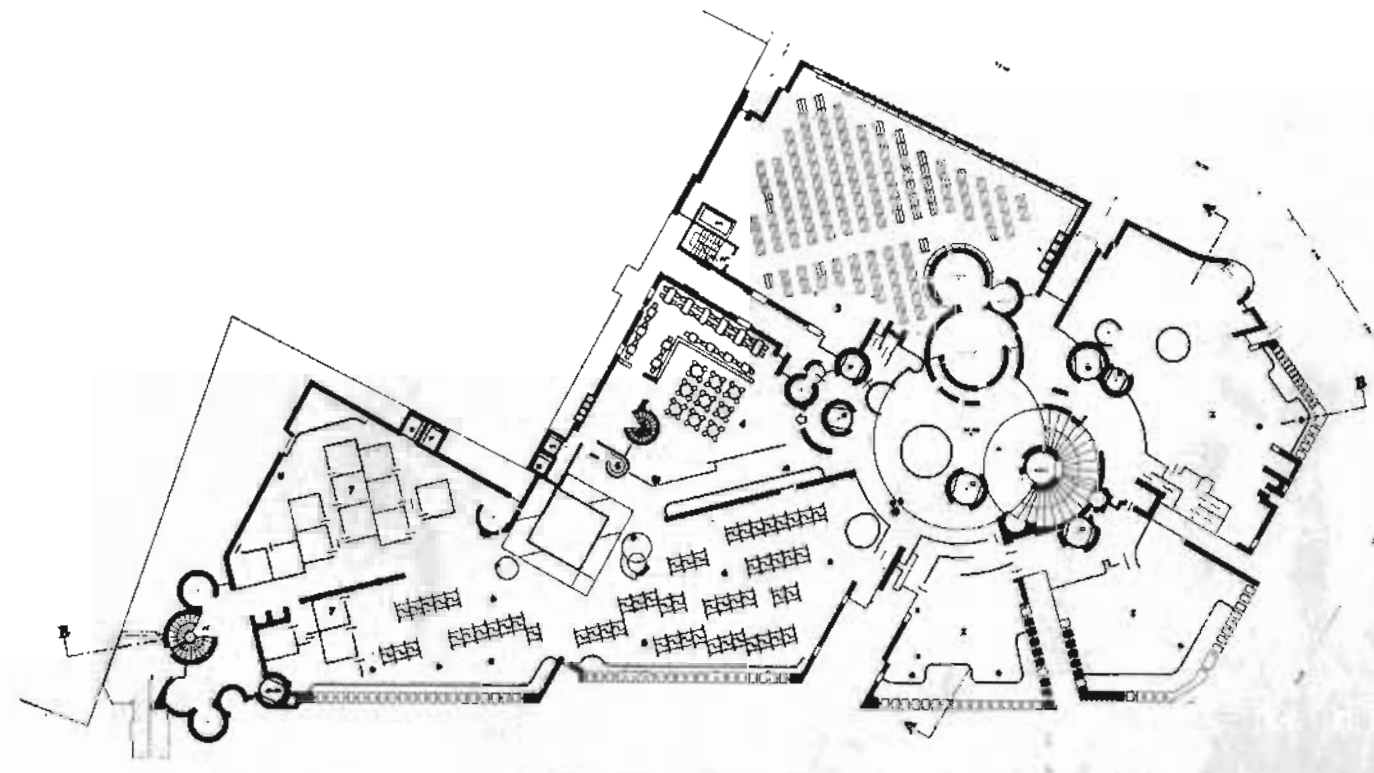
206



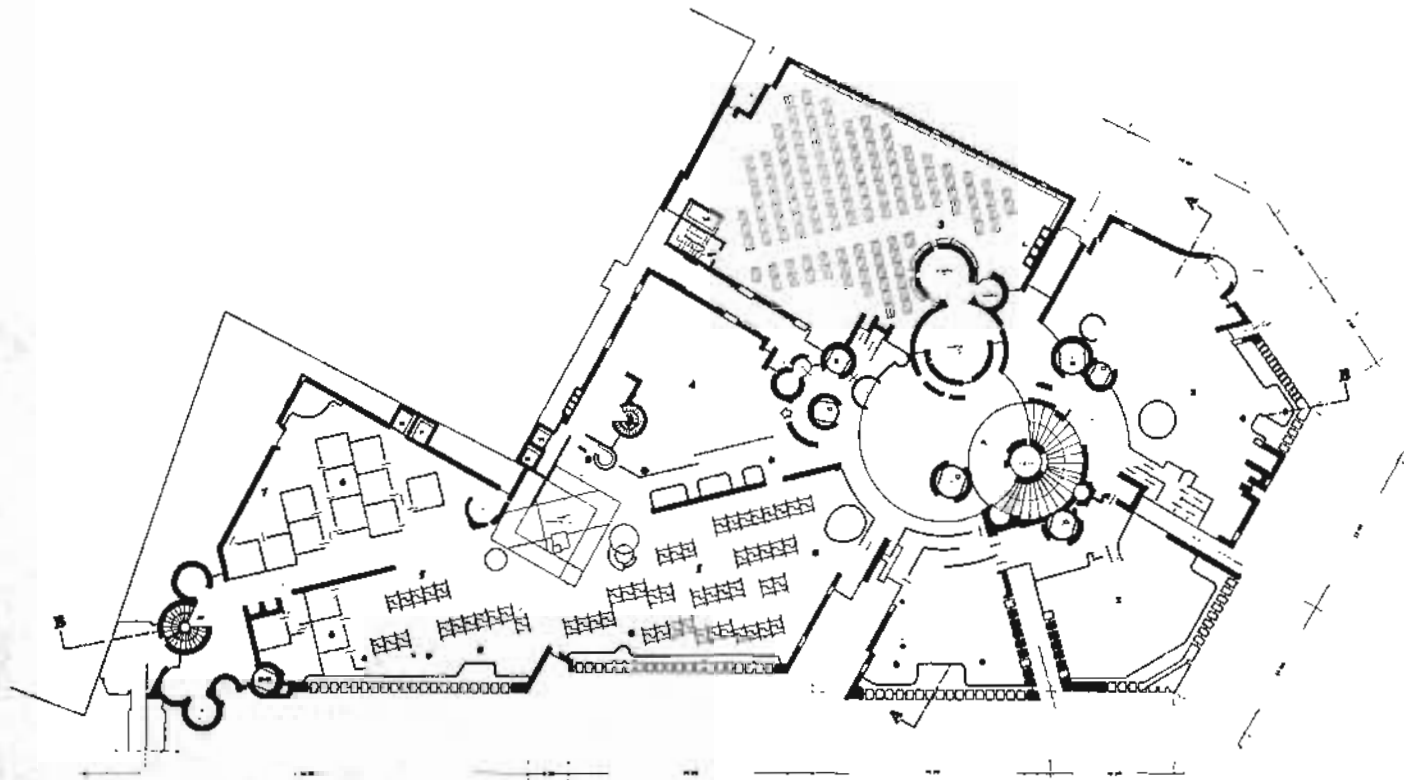
208



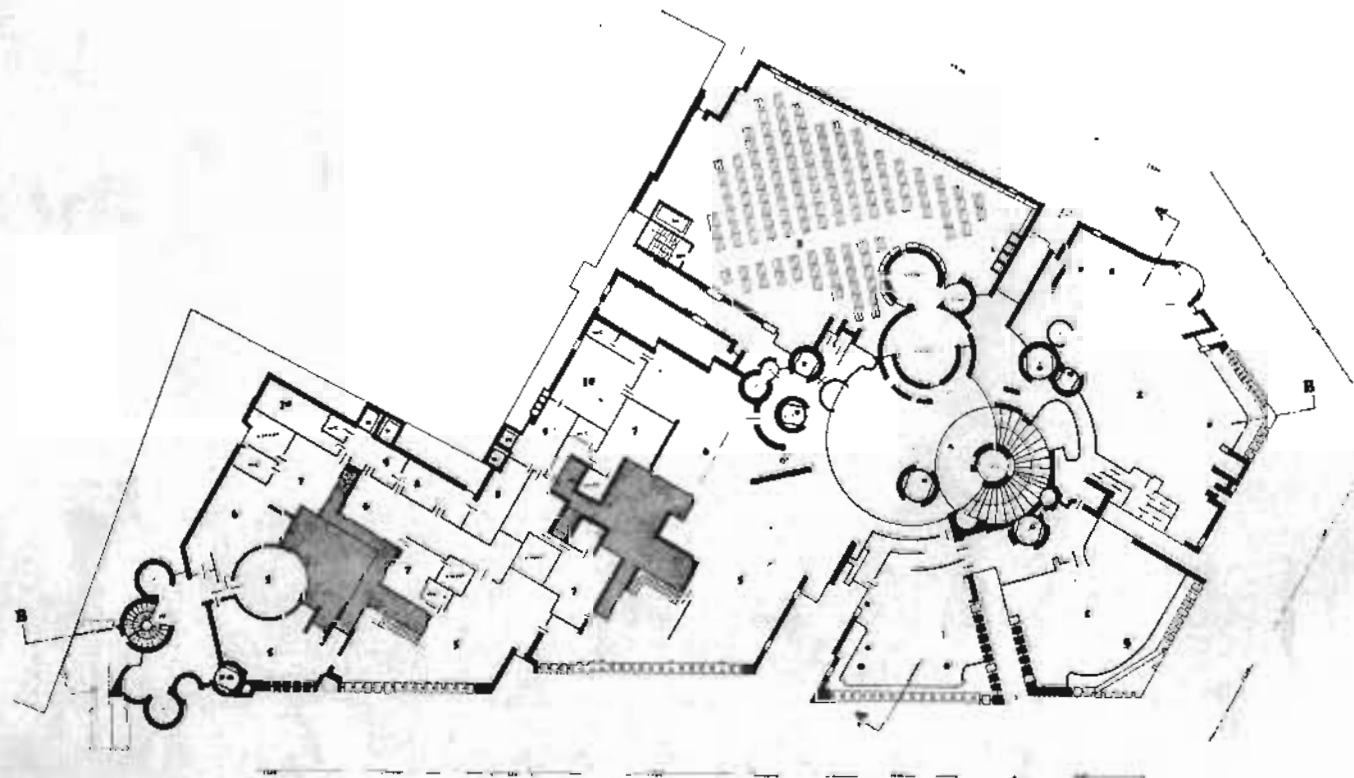
207



209



210

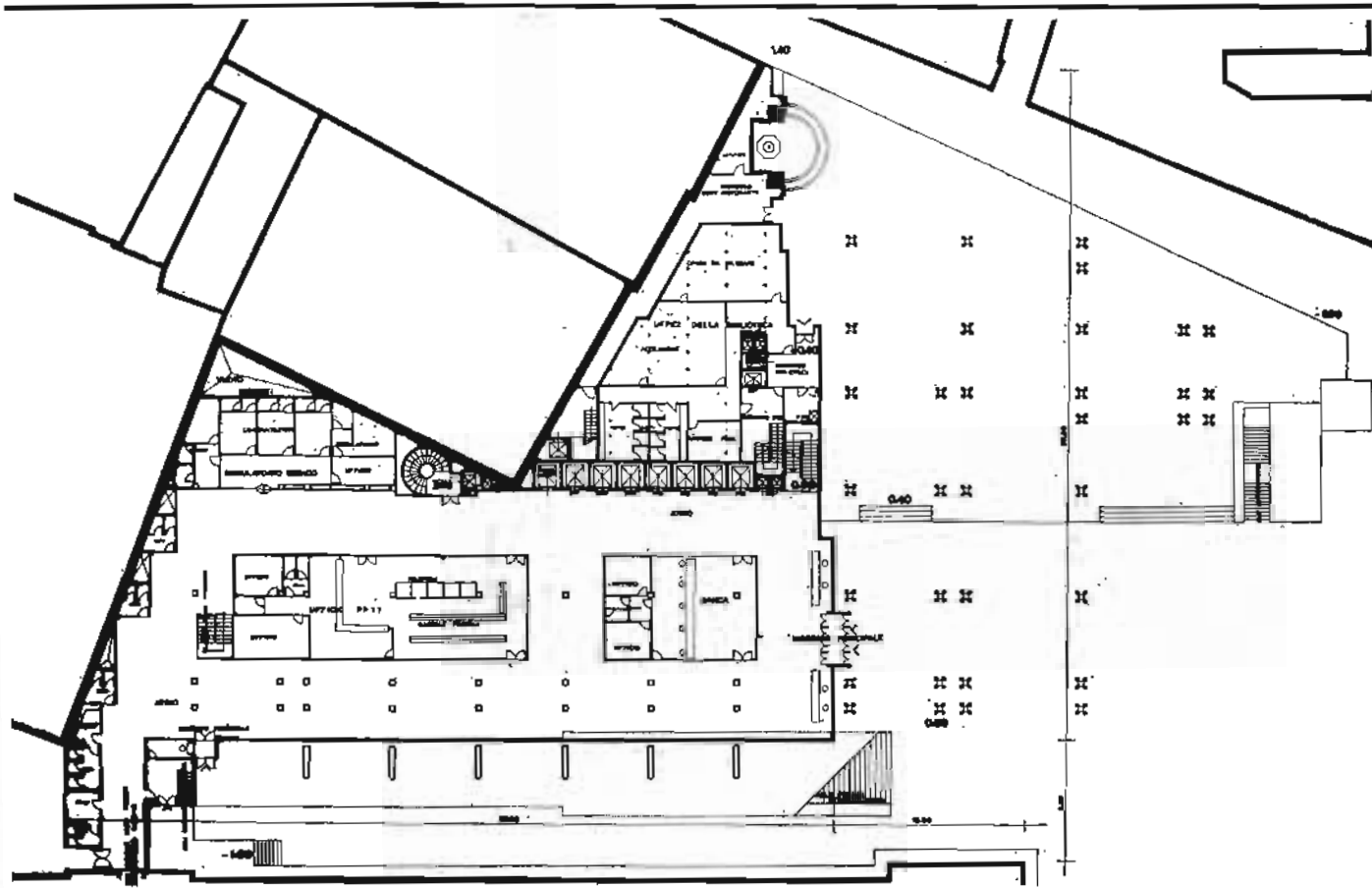


211

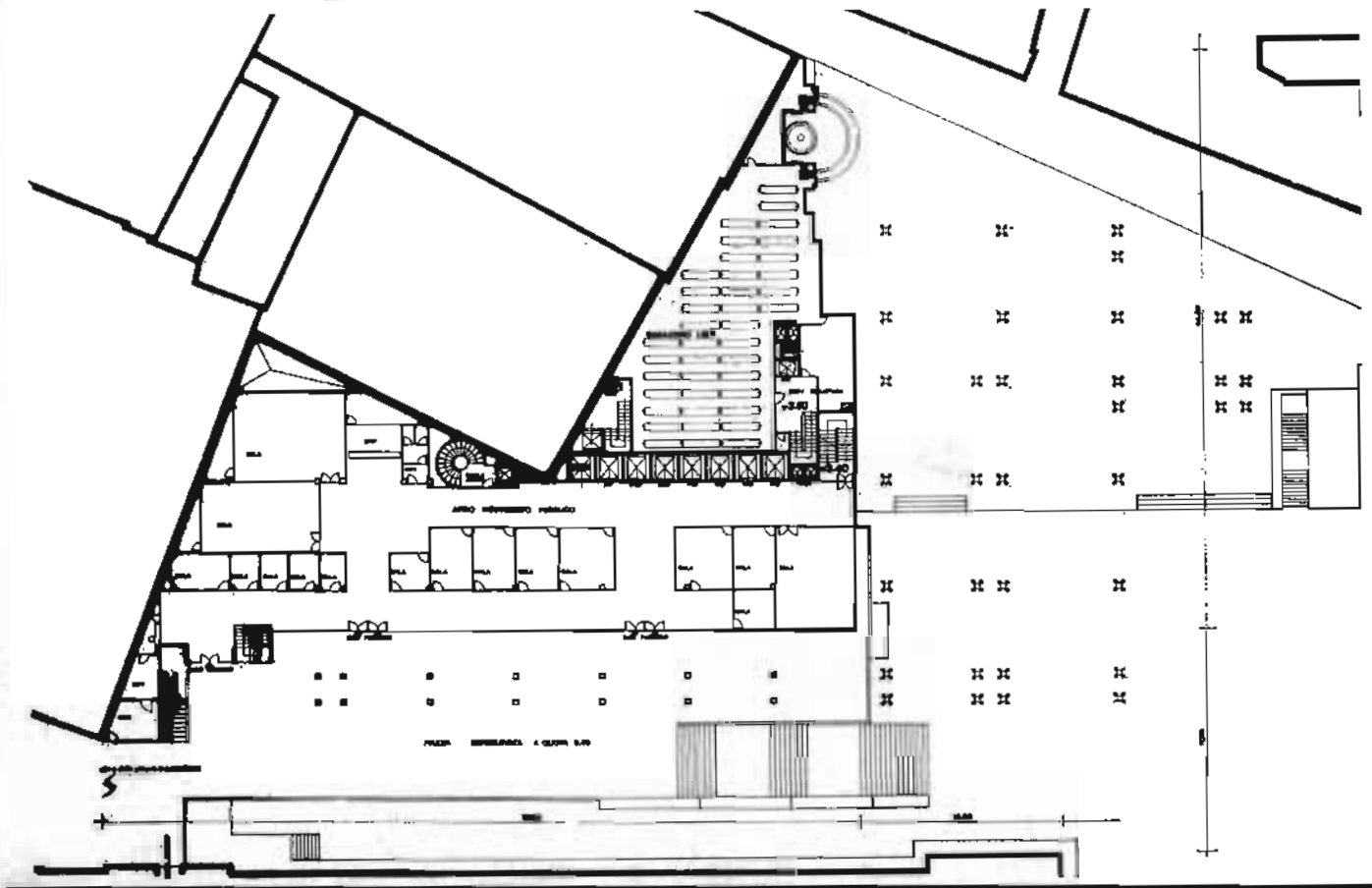
Il problema del centro storico

«...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.

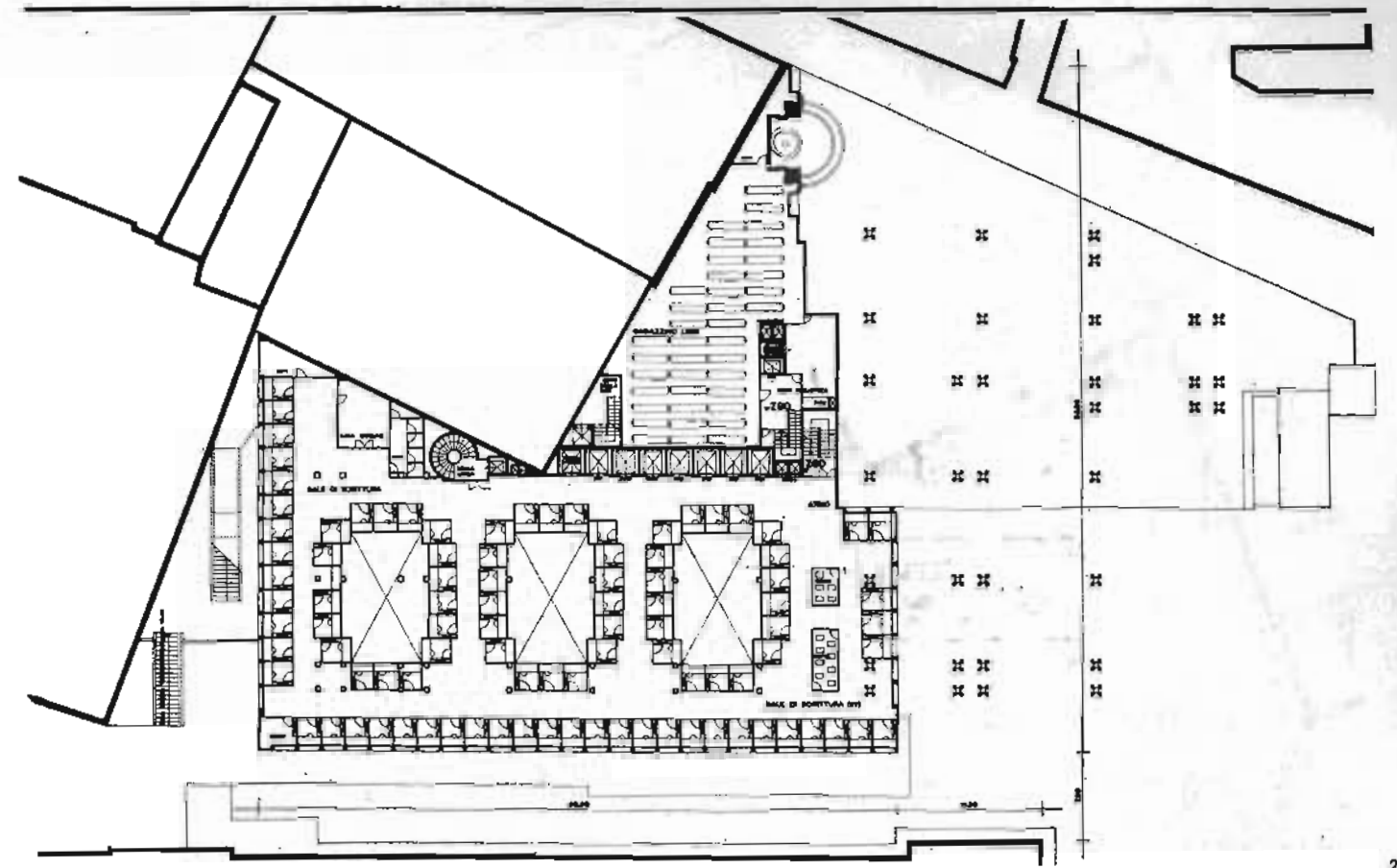
In sostanza la formidabile unità del centro storico risulta, alla nostra ricerca, da una intima aggregazione di parti, non più dominate da considerazioni di carattere funzionale ma figurativo, come segno di un processo storico da individuare nel tempo. I fatti funzionali sono invece derivazione aberrante, 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



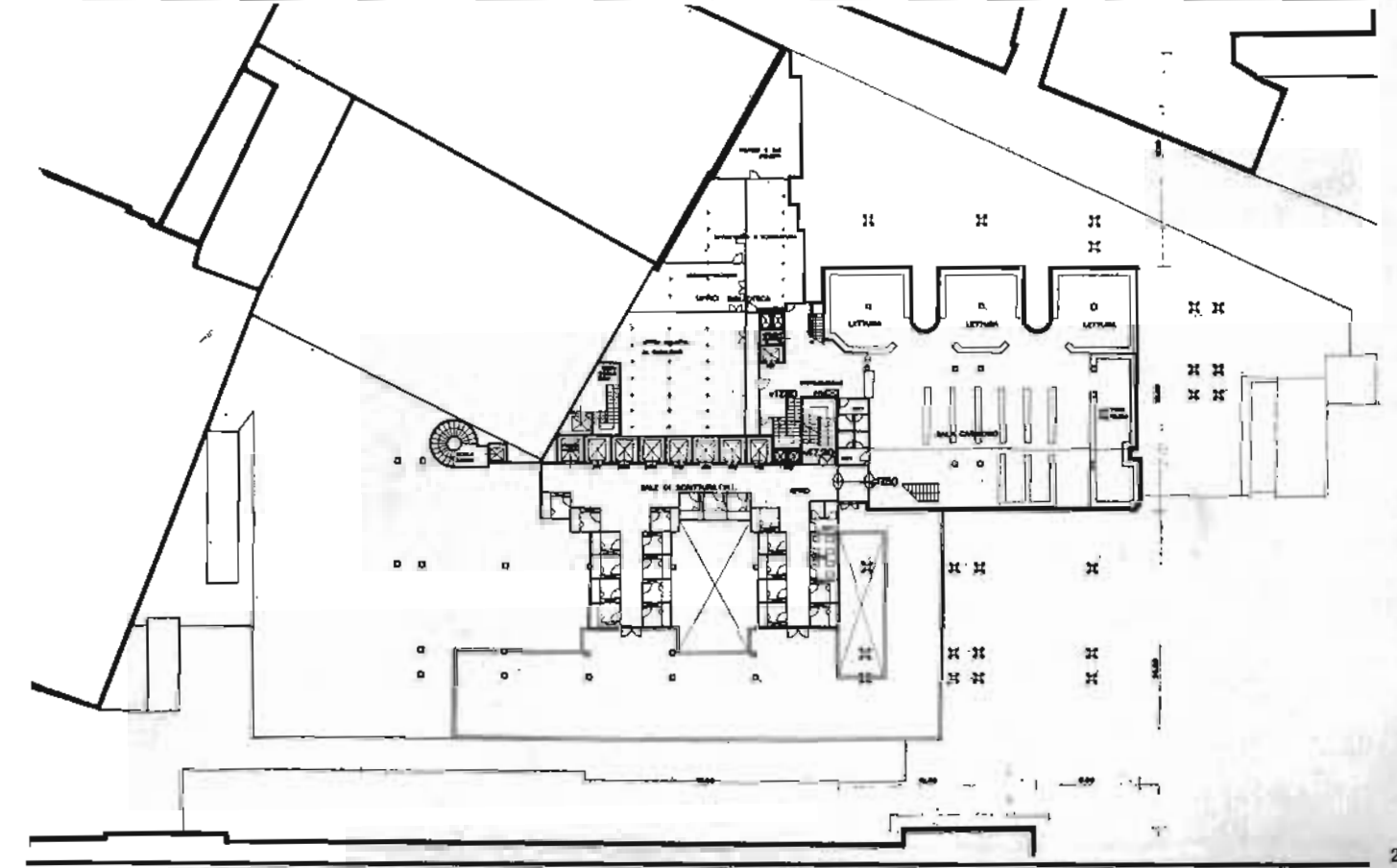
222



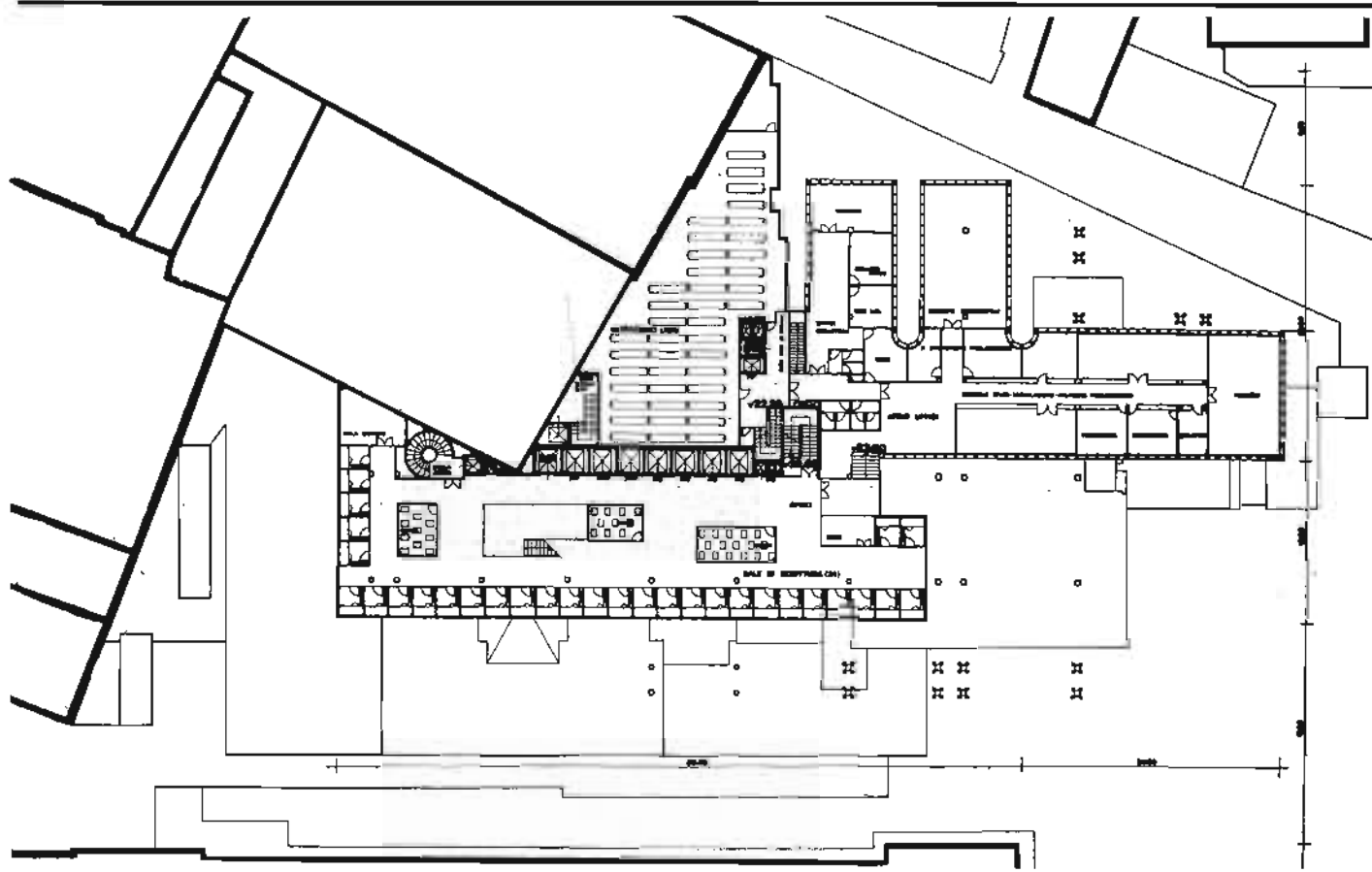
223



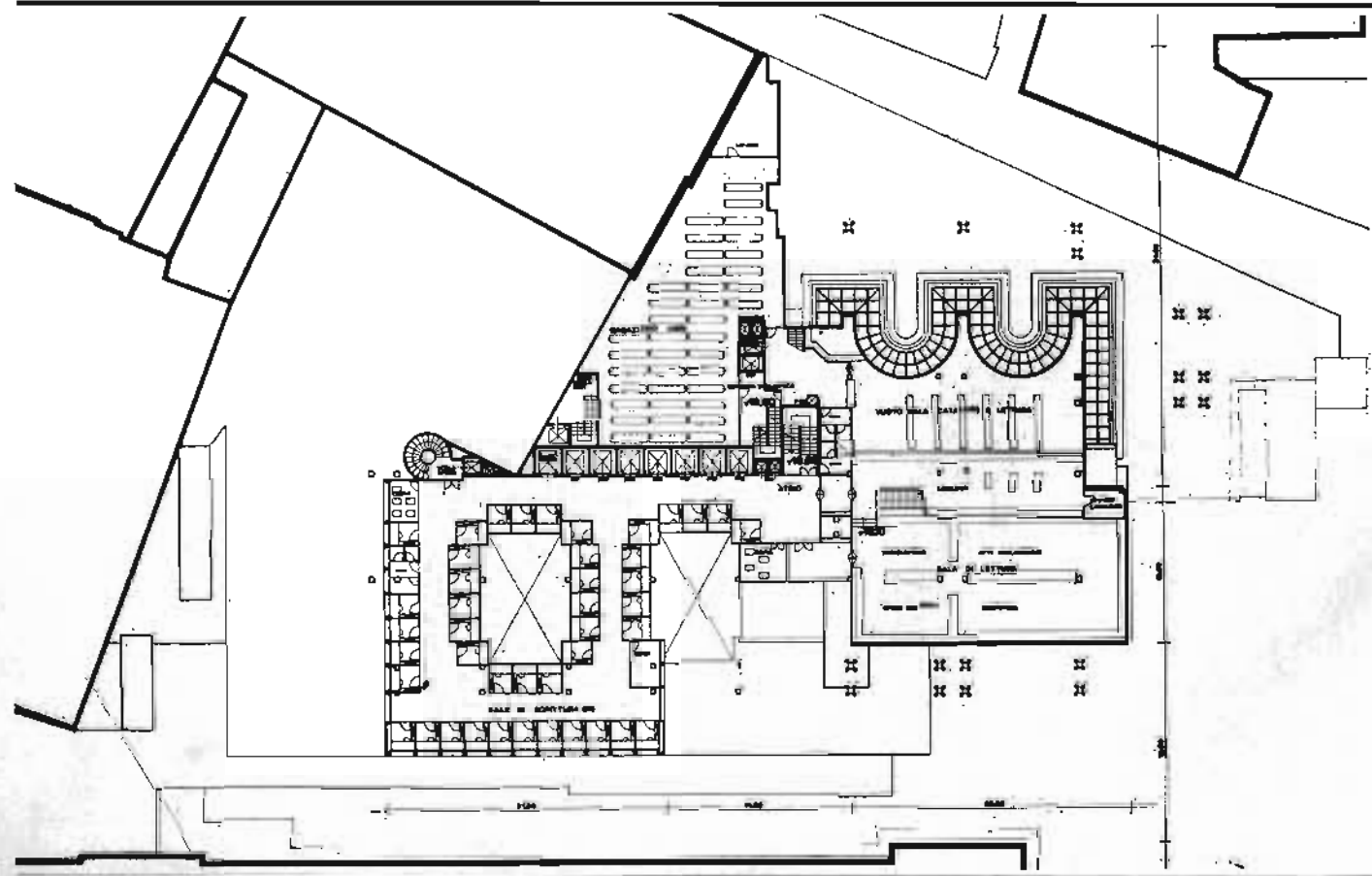
224



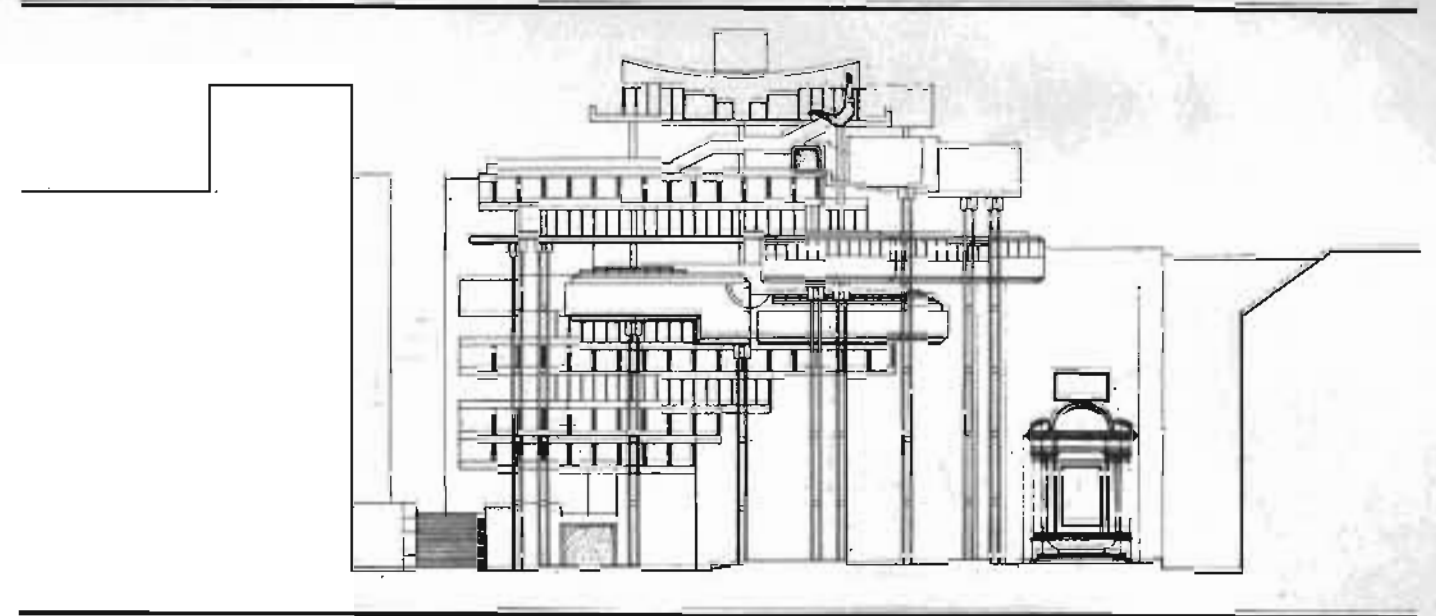
225



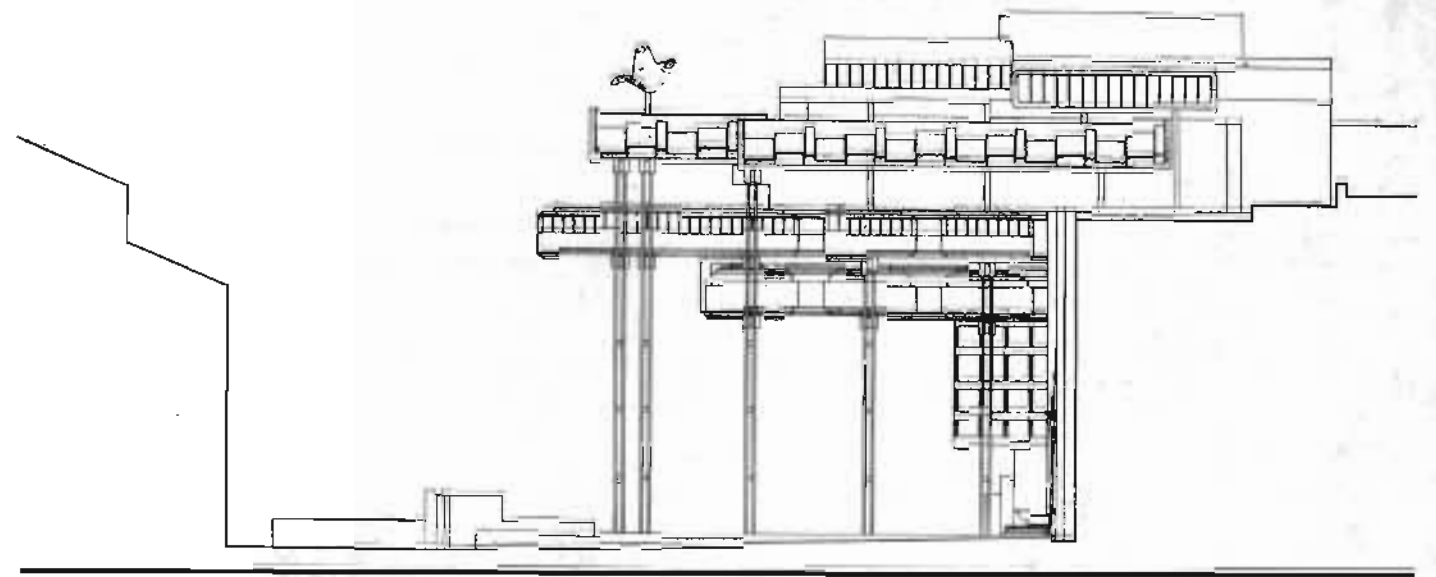
226



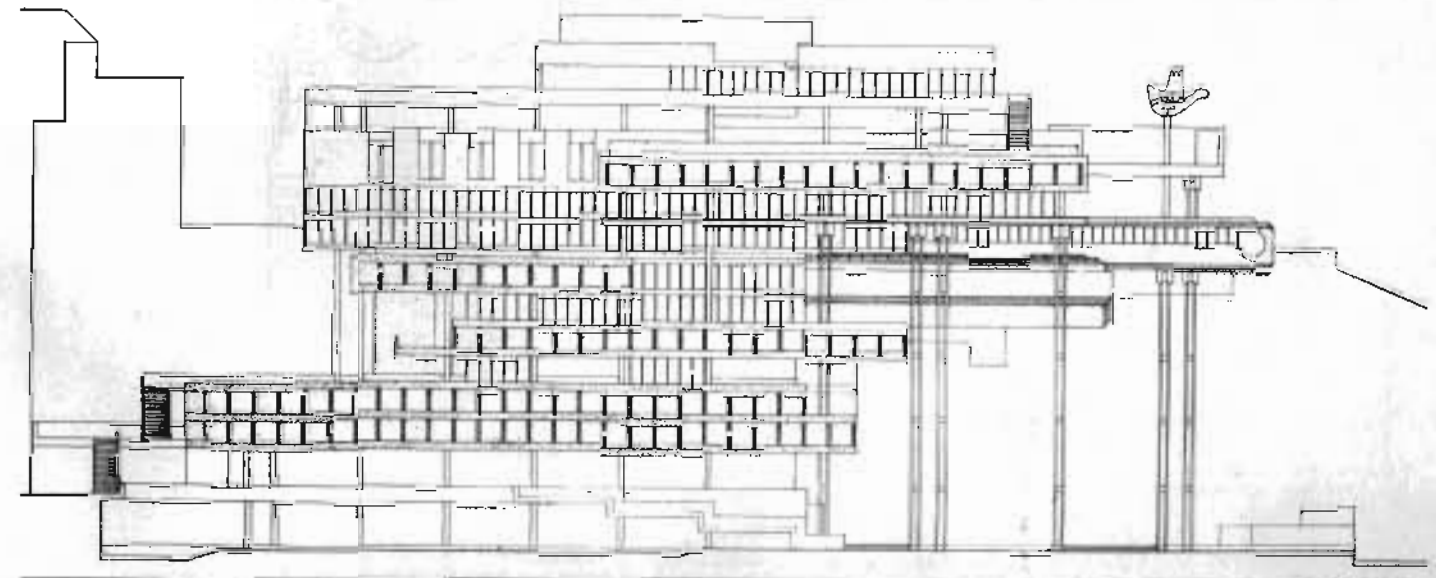
227



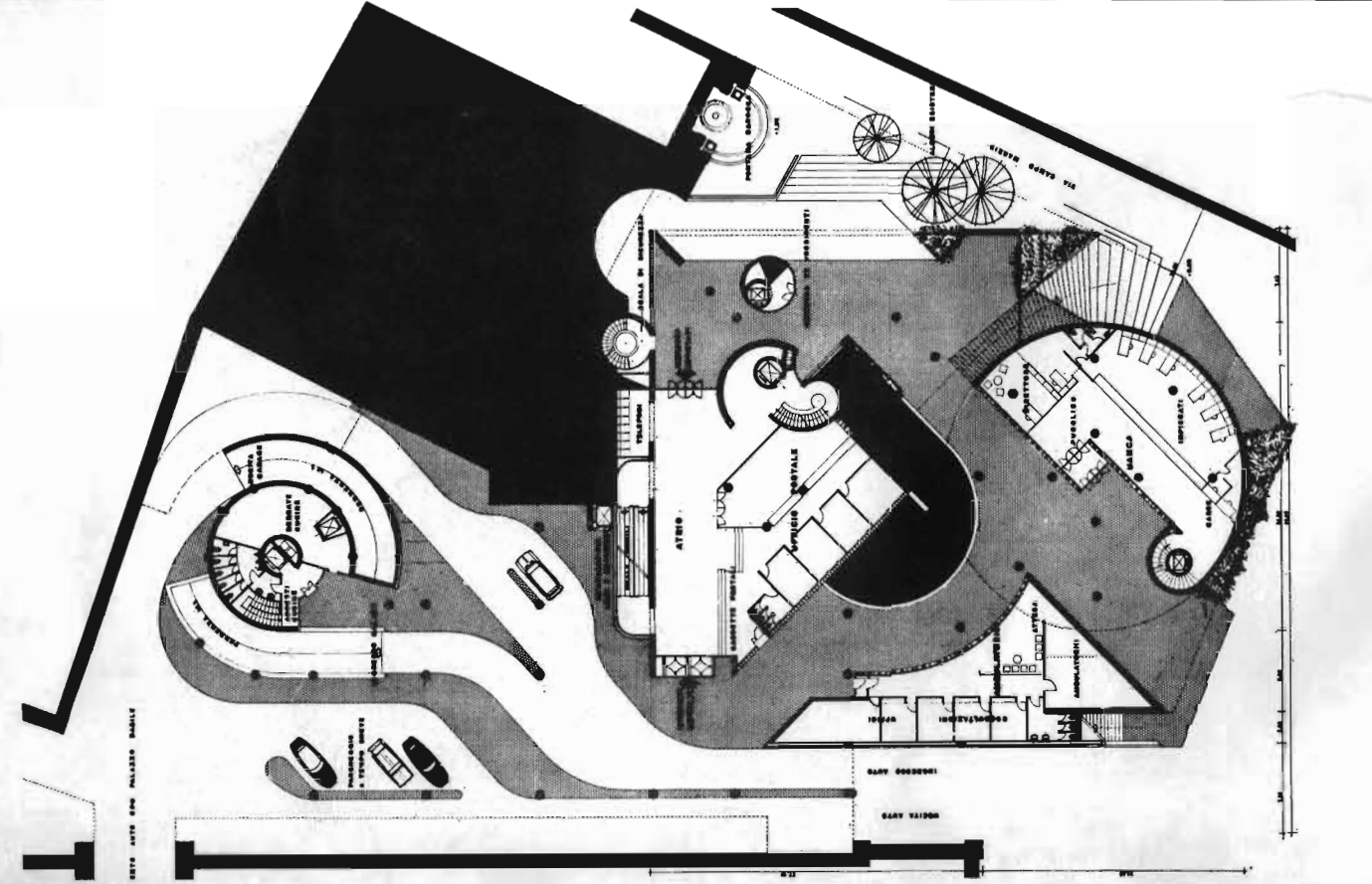
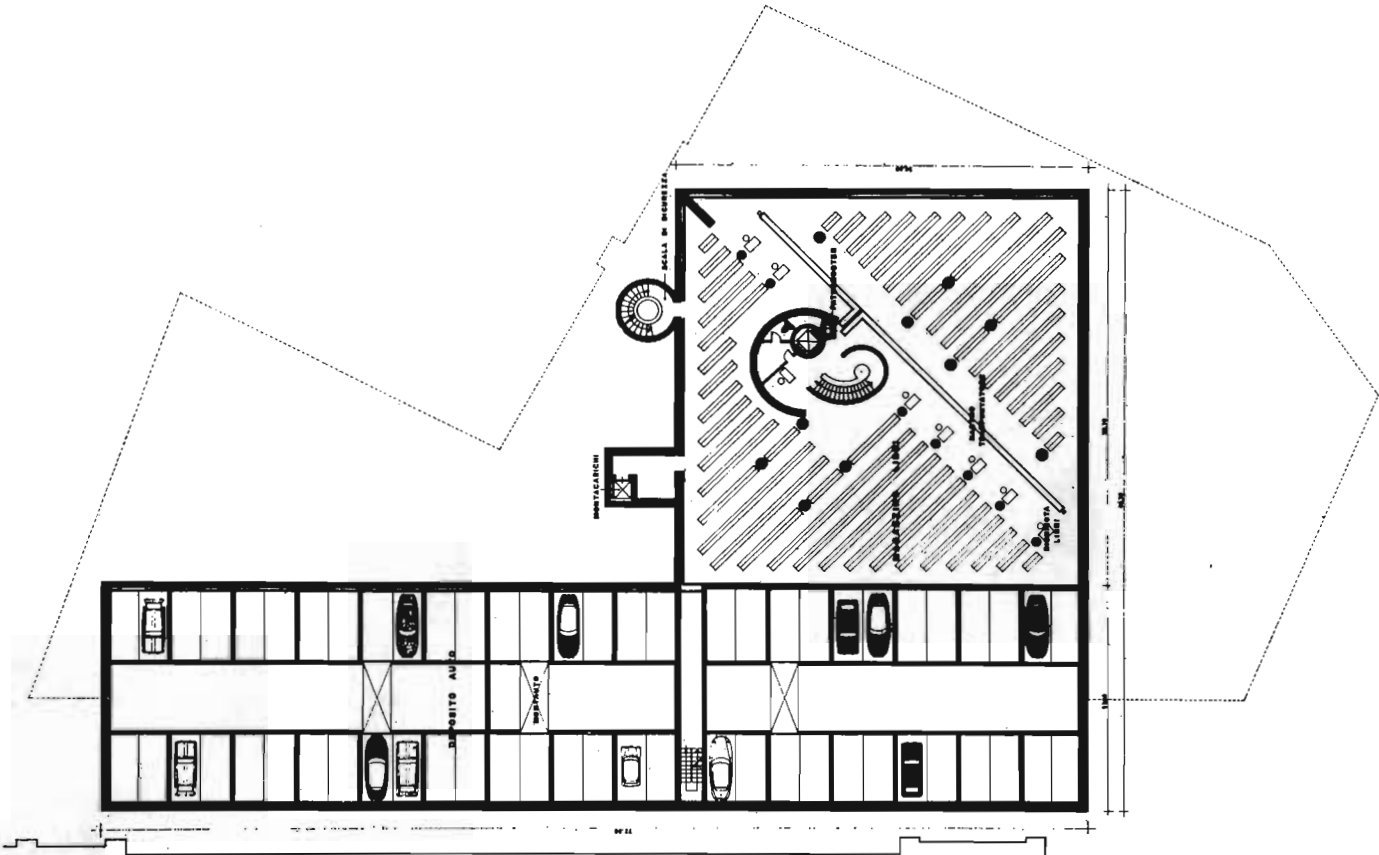
228



229



230



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 dil

