FOTO DAL FINESTRINO
Giancarlo De Carlo e Urbino, Luigi Moretti e Roma

A cura di
Gabriele Mastrigli
Giulia Menzietti

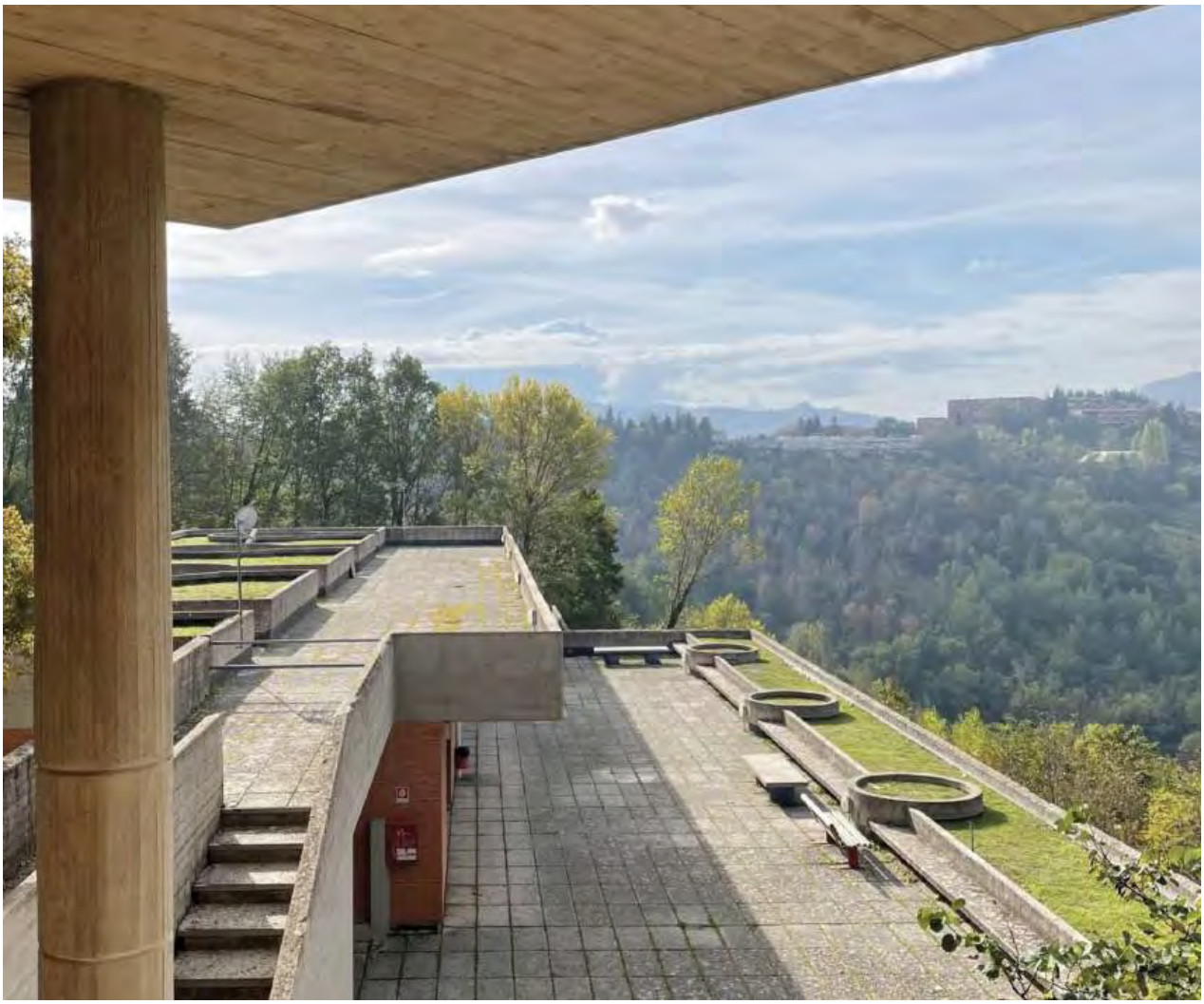


FOTO DAL FINESTRINO
Giancarlo De Carlo e Urbino, Luigi Moretti e Roma

A cura di
Gabriele Mastrigli
Giulia Menzietti

UNICAM
Università di Camerino
1336

Università di Camerino

Indice

006 **Foto dal finestrino. Giancarlo De Carlo e Urbino, Luigi Moretti e Roma** — Gabriele Mastrigli, Giulia Menzietti

012 **Luigi Moretti. Dalle strade di Roma alle gallerie del MAXXI** — Elena Tinacci

018 **Osservare, divulgare. Giancarlo De Carlo e la Fondazione Ca' Romanino** — Gianluca Annibali

---

024 **Giancarlo De Carlo, Luigi Moretti. Dittici**

---

082 **Lo spazio interiore. Luigi Moretti e Roma** — Gabriele Mastrigli

094 **Progetto come processo. Giancarlo De Carlo e Urbino** — Giulia Menzietti

---

104 **Strutture e sequenze di spazi** — Luigi Moretti

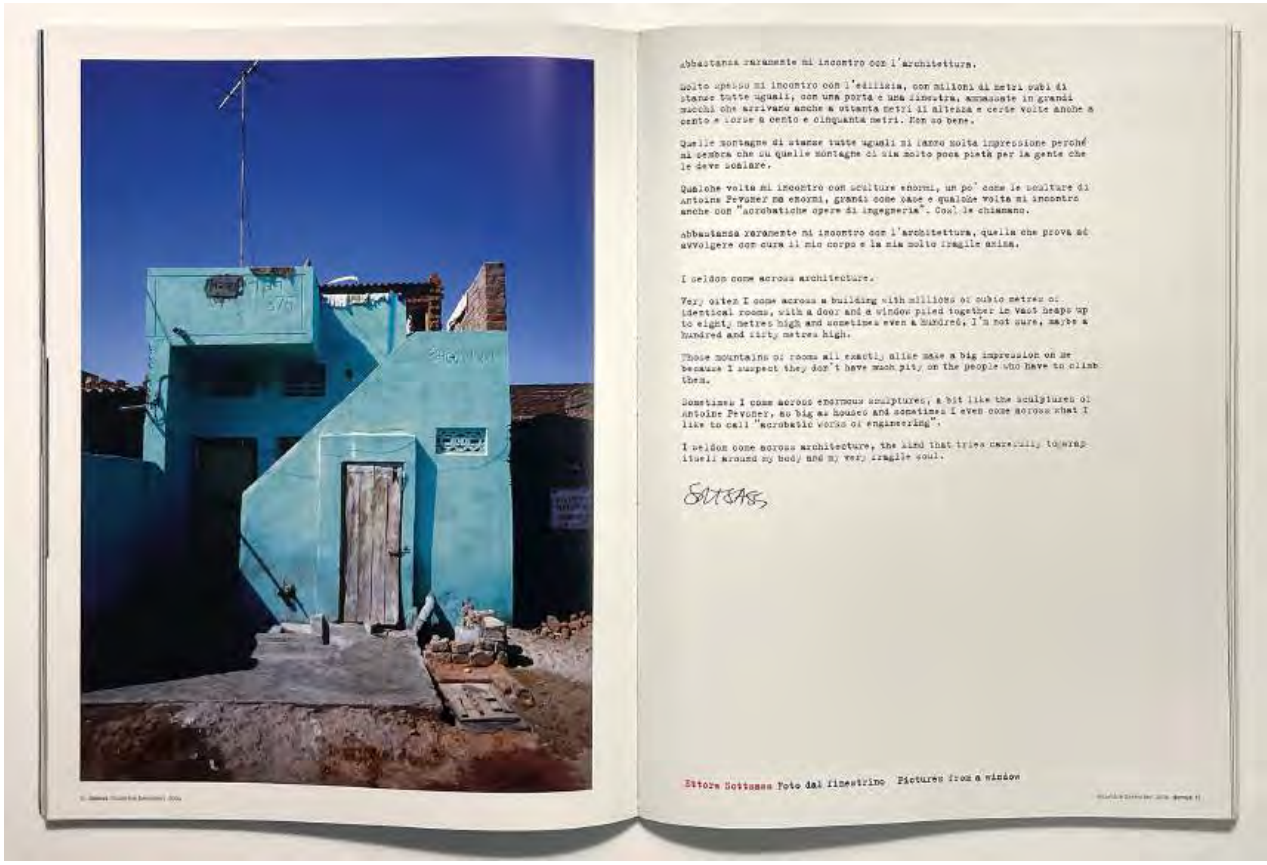
118 **Conversazione su Urbino** — Giancarlo De Carlo, Pierluigi Nicolin

Foto dal finestrino. Giancarlo De Carlo e Urbino, Luigi Moretti e Roma

Gabriele Mastrigli
Giulia Menzietti

In architettura la teoria è sempre una forma del fare. Un fare che, dall'epoca moderna in poi, è andato progressivamente scomponendosi in una infinita gamma di competenze e di attività: già con Leon Battista Alberti l'architetto è insieme un artista e un intellettuale, un tecnico e una figura di mediazione tra la committenza, le maestranze e il mondo della cultura. Attraverso il progetto, il fare architettonico assume i caratteri di un lavoro astratto, cioé svincolato dal suo immediato valore d'uso. Non un mero insieme di istruzioni per costruire un'opera, ma piuttosto una chiave di lettura e di comprensione della realtà capace di prefigurarne la trasformazione, il progetto è un'interpretazione dello stato delle cose in vista di un cambiamento.

Tra il 2004 e il 2006 Ettore Sottsass Jr. pubblica su «Domus» ventisei scatti fotografici associati ad altrettanti brevi testi all'interno della rubrica *Foto dal finestrino* ideata da Stefano Boeri, all'epoca direttore della rivista. Le immagini sono istantanee scattate da Sottsass nei suoi numerosi viaggi in giro per il mondo accompagnate da riflessioni che riguardano la progettazione, l'architettura, l'urbanistica, ma anche memorie di viaggio e pensieri sul presente. Le foto di Sottsass, insieme alle loro "didascalie", costituiscono un buon esempio di un modo originale di leggere la realtà – dell'architettura ma non solo – provando ad interpretarla. L'universo scientifico e il mondo dell'arte, i paesaggi antropizzati e il pensiero individuale, lo spazio, gli oggetti e il soggetto si incontrano e si dispiegano senza mai risolversi l'uno nell'altro.
Ispirato dal lavoro di Sottsass, *Foto dal finestrino* è un viaggio, di immagini e parole, tra le architetture di due celebri progettisti dell'Italia del dopoguerra: Luigi Moretti e Giancarlo De Carlo; un percorso ideale tra due ben distinte personalità che condividono lo stesso momento storico e culturale, e allo stesso tempo un viaggio reale svolto nelle città di Urbino e Roma con gli studenti dei corsi di Teorie della ricerca architettonica e contemporanea dell'Università di Camerino - Scuola di Architettura e Design "Eduardo Vittoria" di Ascoli Piceno (SAAD).



abbastanza raramente mi incontro con l'architettura.

Molto spesso mi incontro con l'edilizia, con milioni di metri cubi di stanze tutte uguali, con una porta e una finestra, ammassate in grandi macchi che arrivano anche a ottanta metri di altezza e certe volte anche a cento e forse a cento e cinquanta metri. Non so bene.

Quelle montagne di stanze tutte uguali mi fanno molta impressione perché mi sembra che di quelle montagne ci sia molto poca pietà per la gente che le deve abitare.

Qualche volta mi incontro con sculture enormi, un po' come le sculture di Antoine Pevsner ma enormi, grandi come case e qualche volta mi incontro anche con "acrobatiche opere di ingegneria". Così le chiamano.

abbastanza raramente mi incontro con l'architettura, quella che prova ad avvolgere con cura il mio corpo e la mia molto fragile anima.

I seldom come across architecture.

Very often I come across a building with millions of cubic metres of identical rooms, with a door and a window piled together in vast heaps up to eight, metres high and sometimes even a hundred, I'm not sure, maybe a hundred and sixty metres high.

Those mountains of rooms all exactly alike make a big impression on me because I suspect they don't have much pity on the people who have to climb them.

Sometimes I come across enormous sculptures, a bit like the sculptures of Antoine Pevsner, so big as houses and sometimes I even come across what I like to call "acrobatic works of engineering".

I seldom come across architecture, the kind that tries carefully to wrap itself around my body and my very fragile soul.

Sottsass

Ettore Sottsass Foto dal finestrino Pictures from a window

Ettore Sottsass
Foto dal finestrino in «Domus»,
876 Dicembre 2004

I corsi, che si svolgono al primo anno, si basano sull'esplorazione, guidata e orientata, di quel complesso paesaggio di maestri, architetture, libri, mostre che prende forma dai primi anni del Novecento e ancora oggi si mostra come un processo in fieri. In questo contesto, il viaggio diviene *strumento* – un mezzo messo in campo per fare esperienza dello spazio, dell'architettura, della città – e allo stesso tempo *progetto* – il disegno dell'orizzonte culturale all'interno del quale far orientare uno studente d'architettura al primo anno.
Il Museo MAXXI di Roma con il quale la nostra Scuola condivide eventi e collaborazioni già da tempo, e la Fondazione Cà Romanino di Urbino con la quale in occasione di questo viaggio è stato aperto un dialogo di scambio con la SAAD di Ascoli Piceno, hanno offerto importanti supporti e spunti per arricchire queste esperienze. I rispettivi contributi di Elena Tinacci e Gianluca Annibali spiegano bene la necessità di mantenere in vita e far conoscere opere e documenti originali, e di fare esperienza di spazi e architetture del passato recente, salvandoli dall'oblio e restituendoli alle comunità.

I Collegi e la Facoltà di Magistero dell'Università di Urbino, come la palazzina del Girasole e il Villaggio Olimpico a Roma, sono alcuni dei luoghi osservati con lo sguardo "distratto" degli smartphone: entusiasta, immediato e privo di alcuna pretesa di sintesi, eppure così preciso da lasciare una traccia nitida dell'esperienza vissuta. Ogni doppia pagina del libro propone un dittico con l'immagine di un'opera di De Carlo a sinistra e una di Moretti a destra: una sequenza ritmica continua che restituisce delle pause e si interrompe quando non ha più ragione d'essere; la selezione e l'accostamento delle foto, scattate in maniera spontanea senza filtri ideali o reali, segue logiche che gli autori hanno individuato ma non dichiarato, così da aprire a varie letture l'interpretazione del testo visivo. Il corpus delle immagini propone una duplice narrazione leggibile sia nella sequenza verticale con le architetture di uno stesso autore, sia nella sequenza orizzontale nei dittici con le opere di entrambi.



I corsi di Teorie della ricerca architettonica contemporanea in visita alla Facoltà di Magistero di Giancarlo De Carlo, Urbino, novembre 2022

Al racconto per immagini seguono due saggi su alcuni aspetti delle personalità e delle produzioni dei due architetti che, con linguaggi e modalità differenti, hanno dato un contributo fondamentale alla costruzione del patrimonio architettonico dell'Italia del dopoguerra. I saggi sono accompagnati da due scritti degli stessi architetti, riprodotti in versione anastatica: il saggio di Luigi Moretti "Strutture e sequenze di spazi", tratto dal n. 7 della rivista «Spazio» del 1957,

la lunga intervista di Pierluigi Nicolin a Giancarlo De Carlo, dedicata alla presentazione del progetto di Urbino, pubblicata sul n. 18 di «Lotus International» del 1978. Due testi che restituiscono lo spessore di personalità impegnate tanto nella professione quanto in un più ampio progetto intellettuale volto a riconfigurare gli orizzonti della disciplina e i profili di un dibattito critico che in quegli anni si riverberava nella politica, nella cultura e nella società.



I corsi di Teorie della ricerca architettonica contemporanea in visita al Villaggio Olimpico di Roma, gennaio 2023

Chiude il volume un racconto per immagini della mostra allestita nel 2023 presso la Scuola di Architettura e Design, con una prima selezione delle fotografie realizzate alla Urbino di De Carlo e alla Roma di Moretti. L'esposizione, più che una messa in bella conclusiva della ricerca, è stata ispirata dall'idea di una parete di appunti visuali attraverso i quali riflettere e stabilire confronti. Questa tavola di lavoro, se da un lato è stata lo strumento fondamentale per arrivare alla sequenza dei dittici presentata nel volume, dall'altra è stata essa stessa a rivelare la vera natura della ricerca.

1) Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 17

In questa opera aperta e collettiva, dove prevalgono inevitabilmente quantità, ripetizione e automatismo dello sguardo, risuona lo spirito di una investigazione che ci interroga in primis come osservatori, poco importa se studenti, docenti o esperti. *Foto dal finestrino* è un modo di usare l'architettura per rivolgere lo sguardo verso noi stessi e il tempo in cui viviamo. D'altronde, lo ricordava lo stesso Aldo Rossi nell'incipit della sua *Autobiografia scientifica*: "Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere e l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi. [...] Per capire l'architettura o spiegarla devo ripercorrere le cose e le impressioni, descrivere o cercare un modo di descrivere". In questo senso, *Foto dal finestrino* non si propone come un dispositivo di sintesi né come un atlante definitivo, ma come un esercizio di attenzione e di posizionamento critico. Attraverso la sovrapposizione di viaggio, didattica e ricerca, il progetto rivendica il valore conoscitivo dello sguardo parziale, mobile e situato, capace di cogliere relazioni più che definizioni, tensioni più che esiti compiuti. Urbino e Roma, De Carlo e Moretti, le immagini e i testi non si offrono come termini da confrontare secondo una logica oppositiva, ma come poli di un campo aperto entro cui l'architettura torna a essere un modo di interrogare il reale. È in questa apertura — nella disponibilità a lasciare le cose incompiute, attraversabili, discutibili — che risiede il senso ultimo dell'esperienza: non tanto nel costruire un sapere concluso, quanto nel mantenere vivo un atteggiamento di ricerca che continua a formare lo sguardo e il pensiero di chi osserva.

Luigi Moretti. Dalle strade di Roma alle gallerie del MAXXI

Elena Tinacci

Nel 2010 il MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo apriva al pubblico presentandosi come una realtà del tutto nuova, originale nelle forme - esito della ricerca parametrica ibridata con suggestioni del barocco romano portata avanti da Zaha Hadid - ma anche nei suoi contenuti, ossia nella programmazione espositiva, nell'articolazione organizzativa e nelle proprie collezioni. In seno a questa nuova istituzione faceva la sua comparsa il MAXXI Architettura, primo e ad oggi ancora unico museo univocamente ed espressamente dedicato alla disciplina architettonica in Italia.



Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale, MAXXI, Roma 2010

Tra le mostre inaugurali il Museo - ad apparente dispetto del proprio nome per esteso e della sua efficace restituzione nell'acronimo MAXXI - ospitava una densissima esposizione monografica dedicata a Luigi Moretti, un protagonista indiscusso delle arti del Novecento, secolo che l'architetto romano aveva

1) *Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale*, a cura di Bruno Reichlin e Maristella Casciato, 30 maggio – 28 novembre 2010, Museo MAXXI, Roma

attraversato quasi integralmente interpretandone fasi storiche e istanze estetiche attraverso le proprie costruzioni teoriche e materiali. Perché ad un autore del XX secolo si schiudessero le porte del nuovo, visionario, museo delle arti del XXI secolo è presto detto: il MAXXI Architettura ha sin da subito esplicitato - in questo senso facendo della mostra *Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale*[1] una sorta di dichiarazione di principio - come la propria attività di esplorazione delle più interessanti manifestazioni della contemporaneità in architettura avrebbe affondato le radici nel nostro passato recente, ossia nell'architettura italiana del secolo scorso, nella lezione dei maestri.



Luigi Moretti. Dal razionalismo all'informale, MAXXI, Roma 2010

Ne è un esempio proprio la modernità di Luigi Moretti, figura molto più vicina di quanto si possa immaginare, per interessi e passioni, ad un'icona del pensiero architettonico contemporaneo come la

stessa Zaha Hadid. Prima di lei, infatti, proprio Luigi Moretti ha abbracciato l'architettura parametrica, ha rivelato una passione moderna e originale verso il Barocco romano.
Oltre dieci anni dopo, coerentemente con quanto detto sin qui, il MAXXI ha avuto l'opportunità di acquisire un cospicuo nucleo documentario relativo all'attività di Luigi Moretti dal nipote dell'architetto, Tommaso Magnifico. Nelle collezioni del MAXXI Architettura infatti gli archivi rappresentano e hanno sempre rappresentato la parte più consistente delle collezioni del museo, nonchè la più impegnativa nella gestione, la più stimolante nella valorizzazione. Gli archivi raccontano infinite storie, progetti, idee, vicende personali oltre che professionali.



Architettura a regola d'arte. Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti,
MAXXI, Roma 2022-23

La prima occasione di valorizzazione del fondo Moretti è stata nel 2022 la mostra *Architetture a regola d'arte. Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti*[2], che metteva insieme quattro autori e quattro fondi di recente acquisizione da parte del museo, leggendoli sotto una chiave comune, ossia le relazioni che a vario titolo ciascuno di essi ha intessuto con il mondo dell'arte e degli artisti, di cui i rispettivi archivi rivelano evidenti tracce. Nel progetto di allestimento di Luca Galofaro, che ha affiancato il team del MAXXI anche nella curatela della mostra, quattro ambienti distinti ospitavano i focus dedicati a BBPR, Costantino Dardi, Monaco e Luccichenti e Moretti per l'appunto. Nella sala dedicata a quest'ultimo non compariva - sorprendentemente - nessuna delle sue architetture. La ricchezza dell'archivio ci ha consentito infatti di raccontare un'altra storia, più intima e complessa, legata alla dimensione culturale e intellettuale di un autore che si considerava non solo un architetto, ma un artista a tutto tondo, dal pensiero integrale e integrato rispetto alla storia, alla critica e alla pratica delle discipline artistiche.
Ma, abbandonando le carte d'archivio che consentono di svelare brani meno noti o comunque meno evidenti della storia personale e professionale dell'architetto, lasciando le gallerie del museo in cui trovano spazio racconti sempre originali in forma

2) *Architetture a regola d'arte. Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti* a cura di Luca Galofaro con Pippo Ciorra, Laura Felci, Elena Tinacci, 7 dicembre 2022 – 12 novembre 2023, Museo MAXXI, Roma

di mostre, è nella città, nei suoi quartieri, nelle sue strade che prende forma concreta l'attività dell'architetto.



Architettura a regola d'arte.
Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti,
MAXXI, Roma 2022-23

E Roma è la città che senz'altro più di tutte ha accolto l'opera di Moretti, dalle prime limpide realizzazioni degli anni Trenta - la GIL, la Casa delle Armi - ai capolavori del dopoguerra come la Palazzina Girasole, alla partecipazione a imprese collettive come il Villaggio Olimpico, fino alle operazioni immobiliari, a volte persino spregiudicate, compiute con la Società Generale Immobiliare. Roma è una sorta di palco su cui va in scena l'intera vita personale e professionale di Moretti, offrendosi come immagine di sintesi di una carriera lunga nel tempo e diffusa nello spazio. Moretti infatti è stato costantemente un uomo del suo tempo, nel corso di circa cinquant'anni di carriera ha recepito i caratteri di volta in volta più rappresentativi della disciplina, ma senza rinunciare mai all'elaborazione di contributi originali, partendo dalla sua Roma per arrivare ad una intensa azione progettuale anche a scala internazionale. Tuttavia, in questa iperbole rimane sempre *Aloisius Moretti Romanus*, come egli stesso ebbe a definirsi, con Roma negli occhi dalla nascita, nel Rione Esquilino o durante la frequentazione delle scuole in Piazza di Spagna e poi della Scuola Superiore di Architettura a Belle Arti, intriso di cultura classica e mosso da una passione successivamente maturata per Michelangelo, Borromini e le rispettive architetture romane a lungo studiate, disegnate da Moretti stesso, per poi in qualche modo riversarsi nel suo sperimentare con le linee curve e l'informale.
È possibile quindi, girando per la città, rendersi conto di quanta Roma sia opera di Luigi Moretti e di quanta Roma ci sia nelle opere di Luigi Moretti. Sfogliando le pagine di questa

pubblicazione se ne ha una dimostrazione sintetica: dalle immagini della Palazzina Girasole, con i suoi vibranti dettagli di travertino in facciata da cui si evince quanto introiettata sia la lezione della Roma antica, alle prospettive urbane che si aprono tra gli edifici del Villaggio Olimpico, si giunge fino al MAXXI con la già citata la mostra che consente di rileggere anche l'avventura critico-artistica di Moretti, esercitata sulle pagine della rivista «Spazio», oltre che nell'attività dell'omonima galleria. E ciclicamente il nostro percorso si chiude lì dove questo discorso è cominciato. Nel fare foto dal finestrino alla Roma di Luigi Moretti, ossia nel ripercorrere la sua romanità fatta di studi e ricerche, passioni e avventure culturali, progetti e realizzazioni, della sperimentazione di forme architettoniche concrete ma anche di originali media di racconto dell'architettura - come il film su Michelangelo presentato alla Biennale di Venezia del 1964 o i modelli spaziali in gesso, fino ai collage e ai menabò delle pubblicazioni - si ritrovano e si rileggono tutti quegli elementi che fanno di Moretti forse il più brillante architetto romano del XX secolo.



Architettura a regola d'arte.
Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti,
MAXXI, Roma 2022-23

Osservare, divulgare. Giancarlo De Carlo e la Fondazione Ca' Romanino

Gianluca Annibali

La trasformazione di Ca' Romanino da abitazione familiare - già, vedremo, *sui generis* - a sede dell'omonima fondazione, ovvero a centro di produzione di cultura, è stata ed è tutt'ora un percorso erratico, caratterizzato da incedere tentativo, per usare concetti cari all'architetto Giancarlo De Carlo che l'ha progettata, nel 1967, per i coniugi Sichirollo. La Fondazione è stata costituita nel febbraio del 2013 e ha ereditato le finalità dall'omonima Associazione.



Giancarlo De Carlo
Casa Ca' Romanino
Urbino, 1967-71

Il contesto in cui Ca' Romanino è sorta era caratterizzato dai forti legami che si andavano intrecciando a Urbino negli anni in cui il Rettore Carlo Bo rinnovava gli spazi universitari, per fare della città ducale una città di studi e di cultura. Un'inedita geografia di amicizie di cui facevano parte Livio Sichirollo, docente di filosofia impegnato nella politica locale, e Sonia Morra, insegnante nelle scuole medie sempre a Urbino.

La motivazione che ha spinto Sonia a donare Ca' Romanino a una fondazione è strettamente legata alla ragione che ha portato lei e il marito a diventare committenti dell'amico De Carlo: la condivisione. Negli anni '60, l'indicazione fu quella di realizzare un ritrovo per amici sul colle di Romanino, mentre cinquant'anni dopo l'obiettivo è quello di condividere questo luogo speciale con una comunità - ancora più ampia - di studiosi e appassionati.
Molti decenni più tardi, siamo nei primissimi anni 2000, in realtà Ca' Romanino era divenuta mera sede di un'associazione culturale promossa da Sonia per la divulgazione dell'opera di De Carlo. Era in fase di realizzazione il "progetto osservatorio" all'interno della DATA - le antiche stalle ducali - e la sua interruzione accompagnata da un'aspra campagna denigratoria portarono alla formazione di un gruppo, che si prefiggeva di invertire la narrazione e far conoscere ai visitatori quell'*unicum*



Giancarlo De Carlo
Casa Ca' Romanino
Urbino, 1967-71

architettonico-urbanistico-territoriale che la Città era diventata grazie agli interventi di De Carlo sul tessuto della città antica.
È solo dopo qualche anno che Sonia prendeva coscienza di come anche Ca' Romanino necessitasse, come le altre architetture della città, di azioni volte ad assicurarle i mezzi per la sua sopravvivenza e di come la stessa casa potesse divenire strumento di comunicazione e di diffusione del pensiero e dell'opera di De Carlo.
La donazione della casa per l'immensa generosità di Sonia e della sua famiglia - e l'istituzione della fondazione - erano state anticipate dall'uscita della monografia a essa dedicata: *Ca' Romanino. Una casa di Giancarlo De Carlo a Urbino*[1]. Un libro promosso dall'associazione, seguito poi da una serie di presentazioni nelle maggiori istituzioni culturali nazionali.
Il successo della pubblicazione accresceva la comunità di studiosi che domandava di poter far visita alla casa e la necessità di una sosta da parte di un vecchio scolaro di Sonia di rientro dalle

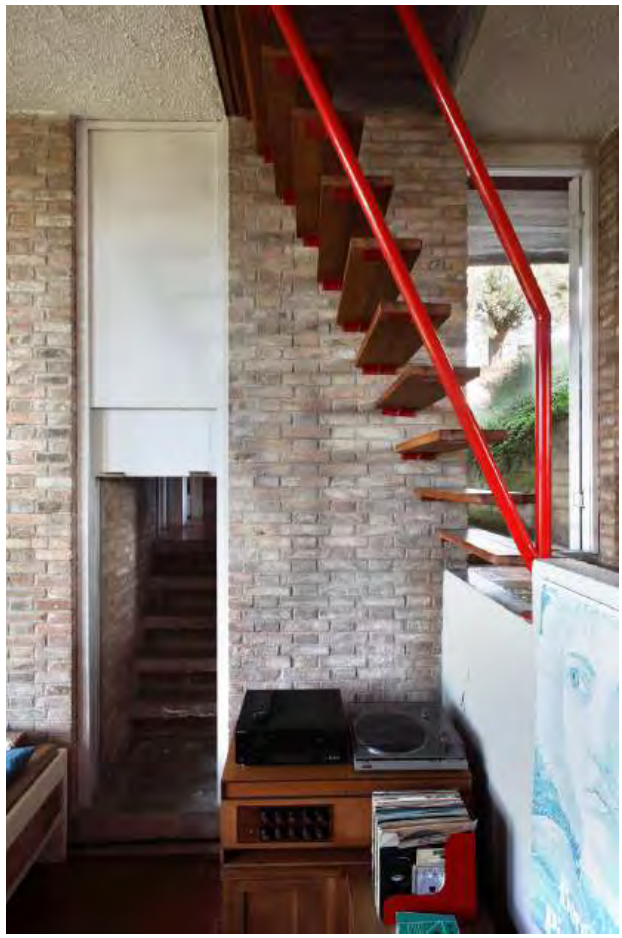
1) Associazione Culturale Ca' Romanino (a cura di), *Ca' Romanino. Una casa di Giancarlo De Carlo a Urbino*, Argalia, Urbino 2010.

vacanze diedero l'idea per l'avvio di uno dei progetti più identitari della fondazione: le "24 ore a Ca' Romanino".
Il progetto, ancora oggi attivo, consente a chi ne fa motivata domanda di soggiornare per almeno 24 ore nella casa, in cambio di una donazione. L'iniziativa ha attirato l'attenzione delle persone più diverse, accomunate dall'entusiasmo di poter vivere così a stretto contatto con un luogo speciale: da professionisti noti - anche internazionali - a gruppi di giovani studenti di architettura, fino ad appassionati provenienti da ogni dove. Le "24 ore", come si scriveva in *incipit*, hanno consentito e consentono tutt'ora a Ca' Romanino di essere costantemente vissuta e di essere divenuta luogo di ricordi condivisi di una grande e variegata comunità. De Carlo teneva spesso a ricordare che è l'esperienza delle persone a trasformare gli spazi in luoghi, in cui potersi riconoscere.
Oltre a permettere che la casa non smettesse mai di essere vissuta - anche dopo che l'età e gli acciacchi hanno di fatto impedito a Sonia di abitarci - ed a contribuire alle spese di conservazione, le "24 ore" hanno consentito alla fondazione di



Giancarlo De Carlo
Casa Ca' Romanino
Urbino, 1967-71

prendere consapevolezza di quello che oggi è un punto cardine: Ca' Romanino non dovrà mai divenire una casa-museo.
Negli ultimi anni, inoltre, la fondazione si è resa conto che mentre era viva l'attenzione di studiosi ed appassionati da ogni dove, Ca' Romanino rimaneva un luogo sconosciuto o comunque perlopiù inaccessibile alla comunità urbinate e del territorio. Negli anni erano infatti state organizzate alcune passeggiate dalla vicina località di Cavallino ma il coinvolgimento era stato sporadico.
Approfittando del recente rinnovo della propria *governance* e dell'istituzione dell'assemblea dei partecipanti, l'ente è riuscito a coinvolgere alcuni ragazzi che hanno deciso di spendersi per far conoscere Ca' Romanino, con l'idea di puntare ancora una volta sulla condivisione. L'occasione è stata data dai racconti di Sonia e di coloro che hanno avuto il piacere di frequentare la casa con lei. Come lei scrisse anche nel libro già citato: se Ca' Romanino è divenuta un luogo, se è stata vissuta, è stato grazie alla cucina e alla possibilità di riunire amici e ospiti intorno alla tavola.
La cucina come occasione per combinare incontri, la convivialità come pretesto per conoscersi, divertirsi e progettare insieme.
Con questo spirito, il prato della casa ha accolto diverse iniziative



Giancarlo De Carlo
Casa Ca' Romanino
Urbino, 1967-71

che hanno visto finalmente la partecipazione appassionata di molti urbinati.
Questo spirito libero e aperto ha fatto sì che Ca' Romanino sia sempre di più oggetto e soggetto di molti interessanti progetti, avviati non solo su iniziativa della fondazione e dei suoi partecipanti, che ne stanno facendo sempre più un piccolo ma prezioso motore culturale.
Alcuni esempi interessanti. Il centro teatrale universitario ha da alcuni anni scelto Ca' Romanino come luogo di residenza di scrittura durante il festival che organizza nella Città di Urbino. Sono stati "ri-suonati" - con *performance* musicali - i dischi degli anni '60 che fanno parte del patrimonio della casa. Utilizzando la vocazione di Urbino all'alta formazione, è stato organizzato un *workshop* residenziale sul tema corpo, casa e paesaggio in collaborazione con il locale Ordine degli Architetti. Alcune aziende hanno trovato in Ca' Romanino il "set" adatto alla promozione dei loro prodotti. Anche se era già avvenuto, la fondazione è ora spesso coinvolta in studi a scopo didattico che riguardano Ca' Romanino come caso-studio. Quest'anno - per la prima volta - tutte le principali scuole superiori hanno portato i loro studenti alla casa nell'ambito delle loro uscite didattiche.
In questo positivo contesto di crescente attenzione, la sfida della fondazione è oggi duplice: da un lato costruire una maggiore stabilità organizzativa, anche attraverso l'assunzione di una segreteria, dall'altro strutturare una programmazione delle attività con una previsione a medio e lungo termine.
Ciò sarà essenziale anche per poter pianificare e progettare gli interventi di ristrutturazione o di straordinaria manutenzione di cui la casa ha sempre più bisogno. Peraltro, appare ormai evidente come difficilmente le iniziative culturali e conviviali potranno - da sole - finanziare interventi molto costosi come, ad esempio, il rifacimento dei calcestruzzi ammalorati o degli impianti ormai allo stremo.
Sotto questo profilo, la fondazione ha recentemente vinto un bando del Ministero della Cultura per la digitalizzazione degli organismi culturali proponendo l'integrale catalogazione del patrimonio mobile della casa. Questo grande lavoro sarà inserito in una piattaforma innovativa che consentirà la redazione di un piano di conservazione dell'intero patrimonio contenuto nella casa, aiutando l'ente a comprendere le urgenze e a programmare modalità e tempi della manutenzione. Un tentativo di ottenere nuovi finanziamenti e potenziare la progettualità dell'intero ente.
La fondazione sta procedendo dunque con curiosità su quel percorso da cui abbiamo iniziato, consapevole e speranzosa di avere ancora tanto da camminare. Una postilla: non ci siamo dimenticati della vigna, vera custode dello spirito del luogo. Viva Ca' Romanino viva!

Giancarlo De Carlo, Luigi Moretti. Dittici

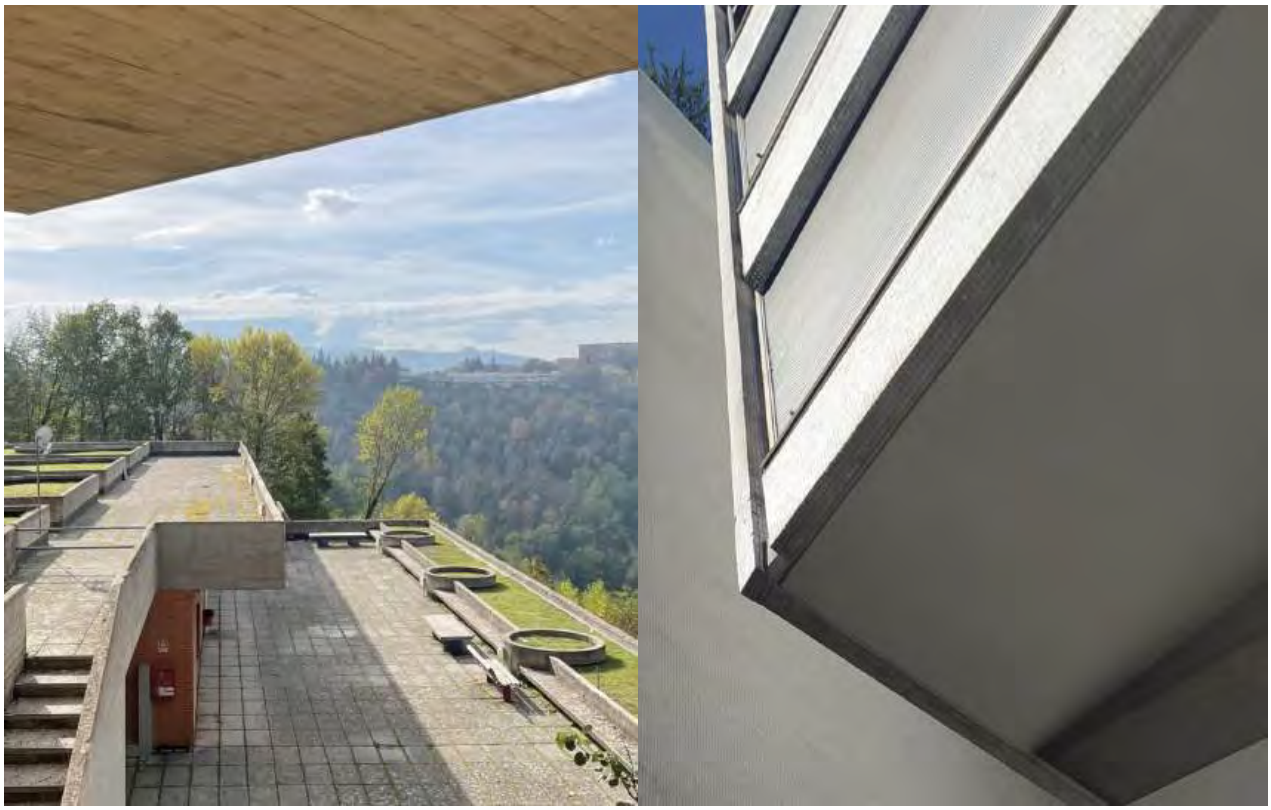
Il viaggio è un'esperienza nel tempo e nello spazio, certamente; ma anche nella memoria, cioè in quel mondo di tracce, allo stesso tempo reali e mentali, ricostruito ad immagine e somiglianza di noi stessi. Ricordare il viaggio significa legare insieme queste tracce, sapendo che sono state scelte deliberatamente tra le tante possibili, proprio per portarle con noi, fisicamente come nella memoria.



Maestro del dittico Sterbini
Dittico Sterbini
XIV sec.

Dittico è una parola che deriva dal greco δίπτυχον (Dis-, "due" + ptychē, "piega"). A lungo si è trattato di due pannelli uniti tra di loro tramite un laccio di cuoio o una cerniera. Ne fanno uso i romani, come quaderni o taccuini da portare con sé. Erano cosparsi di cera e vi si scriveva attraverso uno stilo, anche più volte. Col tempo appaiono le prime forme di immagini stabili, in avorio o in osso, come dono per celebrare eventi importanti come l'elezione di un console. Con il medioevo l'usanza si

trasferisce alle immagini religiose, dipinte su tavole collegate tra loro da cerniere e usate a scopo liturgico. Le tavole, facilmente trasportabili, garantivano infatti la necessaria decorazione dei cosiddetti altari da viaggio.
Le fotografie che scandiscono le pagine di questa sezione sono state selezionate dall'imponente reportage collettivo effettuato dagli studenti del Corso di Teorie della ricerca architettonica contemporanea, in occasione dei viaggi studio ad Urbino e a Roma, poi esposto nel chiostro della Scuola di Architettura di Ascoli Piceno. Le immagini delle architetture di De Carlo e di Moretti sono state ricomposte accoppiandole (le prime a sinistra le seconde a destra) secondo una logica puntuale ma non dichiarata che apre a più letture. Ogni doppia pagina è un dittico; allo stesso tempo le due sequenze corrono parallele offrendo un ulteriore livello di interpretazione. Oltre alle architetture dei due maestri, alcuni scatti si sono soffermati su alcune opere d'arte esposte nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, e su quelle allestite al Museo MAXXI di Roma nella mostra *Architetture a regola d'arte. Dagli archivi BBPR, Dardi, Monaco Luccichenti, Moretti*, visitate nei due viaggi.



a sinistra, Giancarlo de Carlo, *Collegio Le Serpentine*, Urbino; destra, Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma

D’altronde il viaggio architettonico non è solo nello spazio fisico ma anche nelle altre tracce di memoria (disegni, modelli, libri, film) che gli architetti ci lasciano.
A questo punto inizia un gioco infinito di relazioni e rimandi, letteralmente di riflessioni. Potremmo chiederci se lo spazio che traspare dalle immagini sia una trama viva di relazioni umane, oppure una costruzione intellettuale e sensibile che dà forma all’esperienza attraverso la geometria e la percezione.
Se la città che vediamo sia il teatro della vita collettiva, oppure un’opera d’arte autonoma e rigorosa. Se qui in gioco ci siano partecipazione e vita quotidiana, oppure forma, linguaggio e astrazione compositiva. Infine, se valga ancora oggi quella dicotomia novecentesca tra architettura come servizio e architettura come espressione, che De Carlo e Moretti hanno incarnato con coerenza e profondità.
Ma forse è anche vero che ci si mette veramente in viaggio solo sapendo, come afferma Borges, che il solo modo di trovare una cosa è non cercarla. Occorre che quella cosa cerchi noi e ci trovi.
(GM, GM)



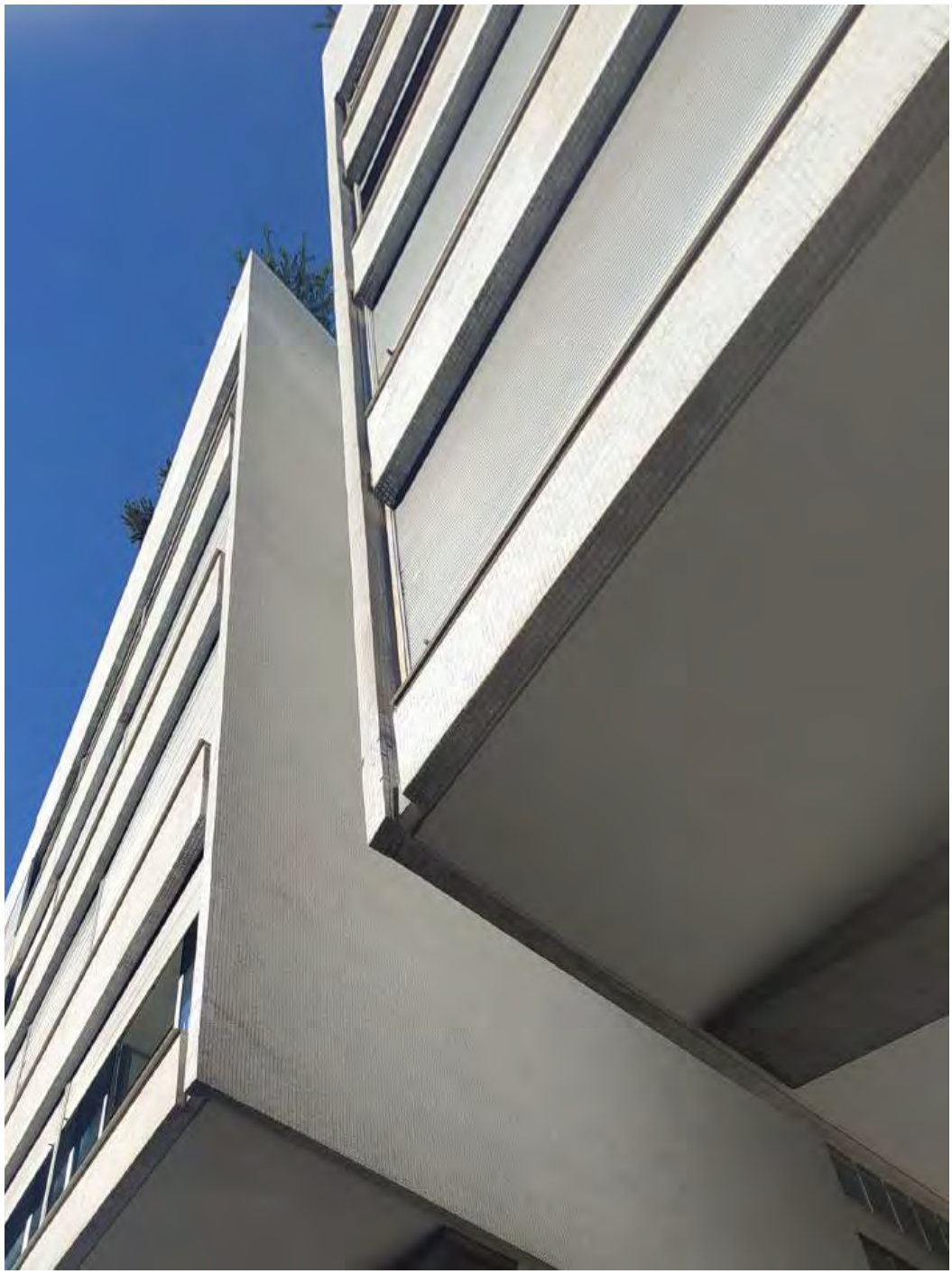
Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto K. Scalpelli)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto M. Mazza)



Giancarlo De Carlo, *Collegio Il Tridente*, Urbino (foto F. Melchiorre)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto M. Mazza)



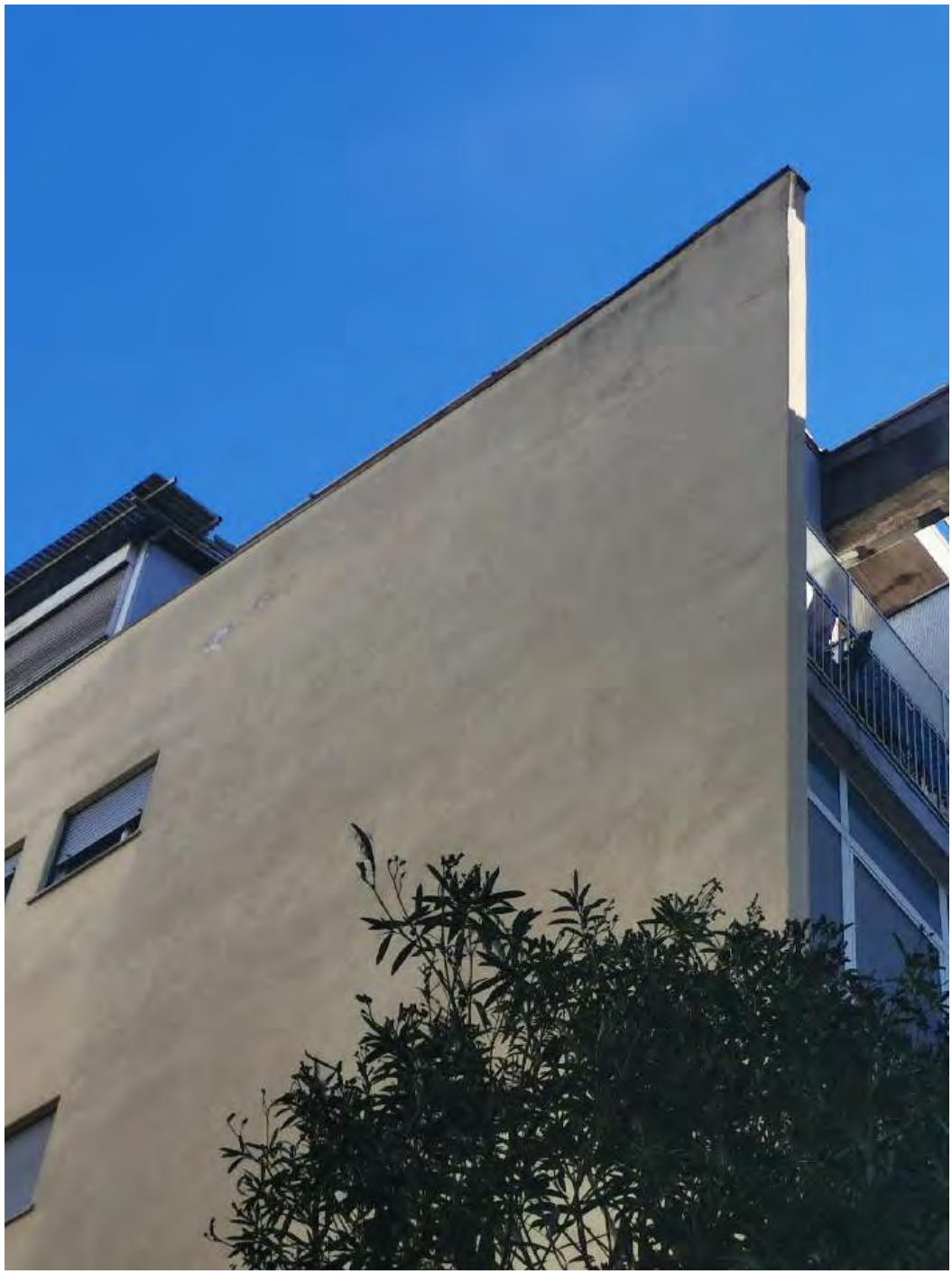
Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto G. Gadaleta)



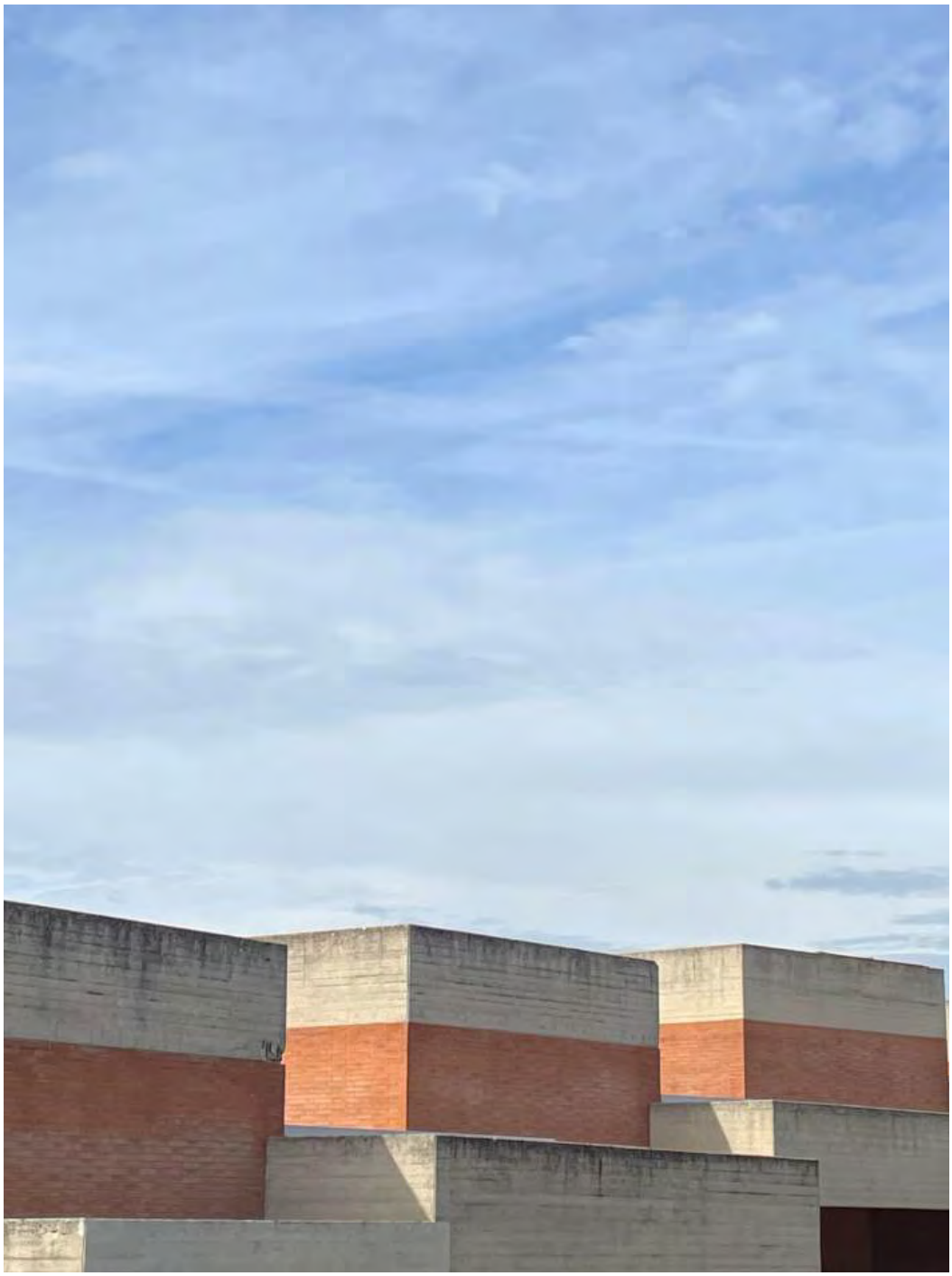
Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto M. Poeta)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto M. Beleggia)



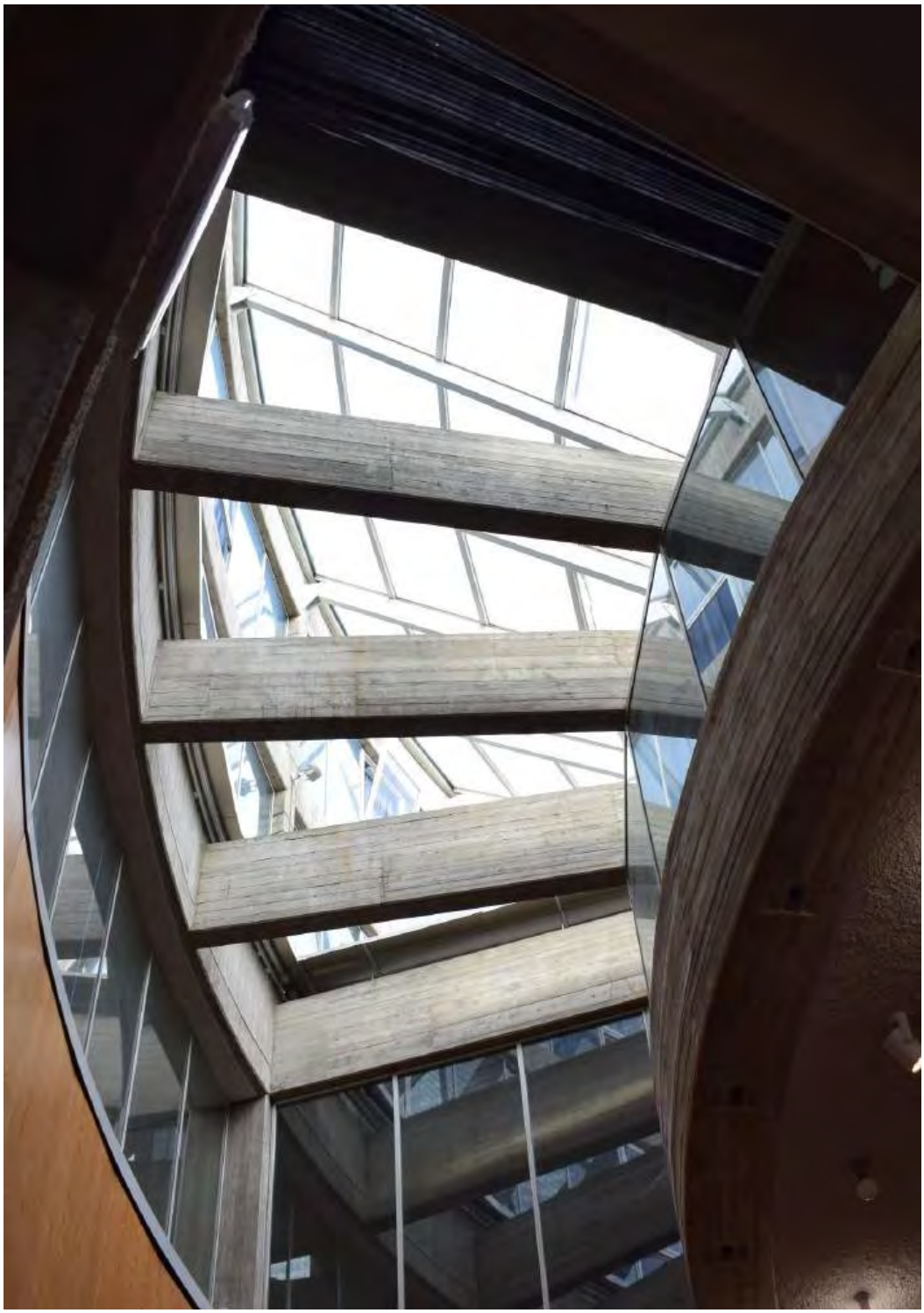
Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto G. Brandi)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto K. Scalpelli)



Giancarlo de Carlo, *Facoltà di Magistero*, Urbino (foto E. Evandri)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto N. Sanna)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto A. Menchi)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto T. Luchetta)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto K. Scalpelli)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto N. Sanna)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Il Tridente*, Urbino (foto M. Mazza)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto T. Luchetta)



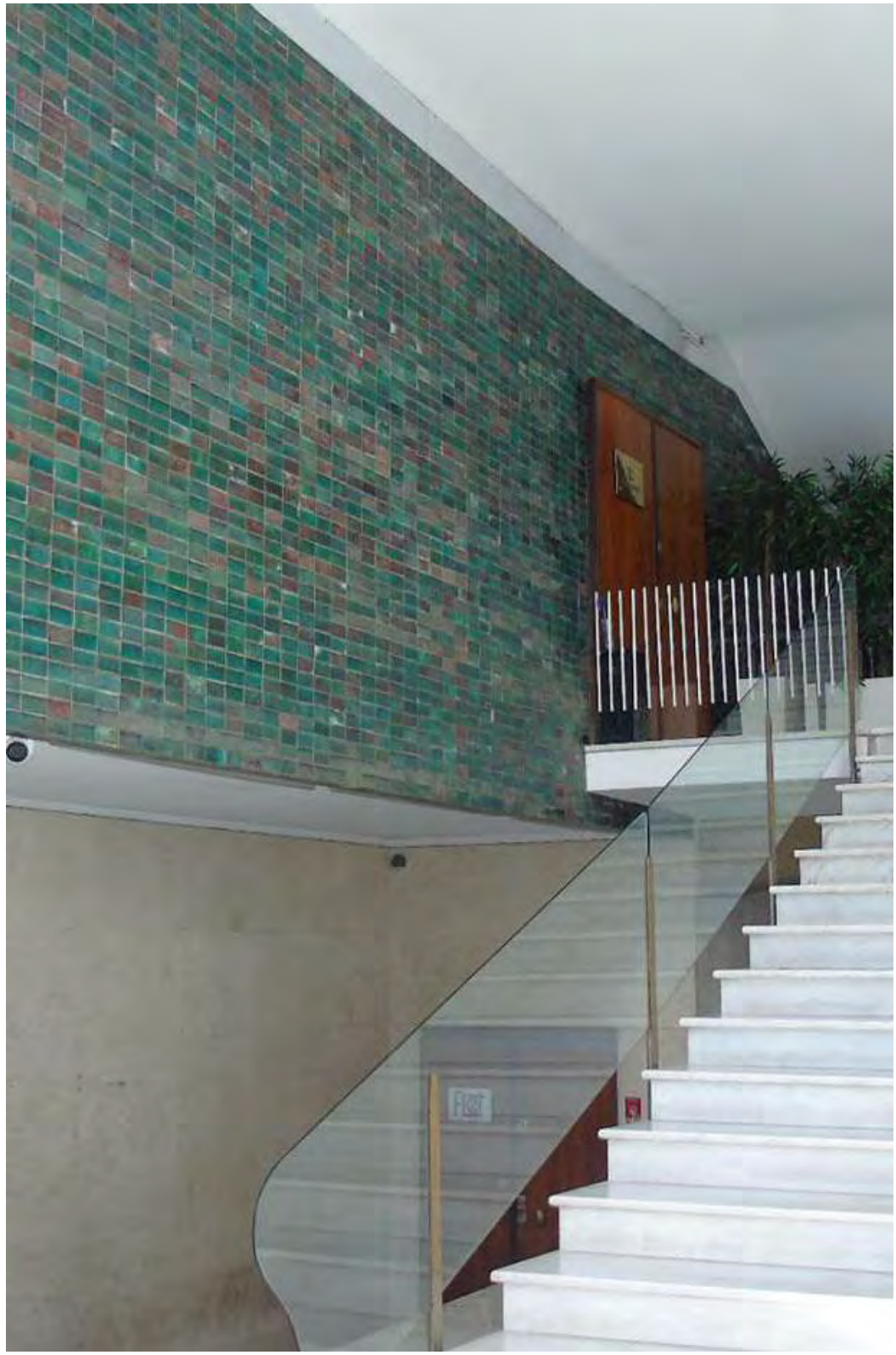
Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto S. Lepore)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto A. Ausili)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Il Tridente*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto L. Cecchini)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto A. Menchi)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto T. Luchetta)



Giuliano e Benedetto Da Maiano, *Studiolo del Duca*, Palazzo Ducale, Urbino
(foto L. Stuppini)



Copertine della rivista «Spazio», diretta da Luigi Moretti, all'interno della mostra *Architetture a regola d'arte.* MAXXI, Roma (foto K. Scalpelli)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto T. Luchetta)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto A. C. Teisanu)



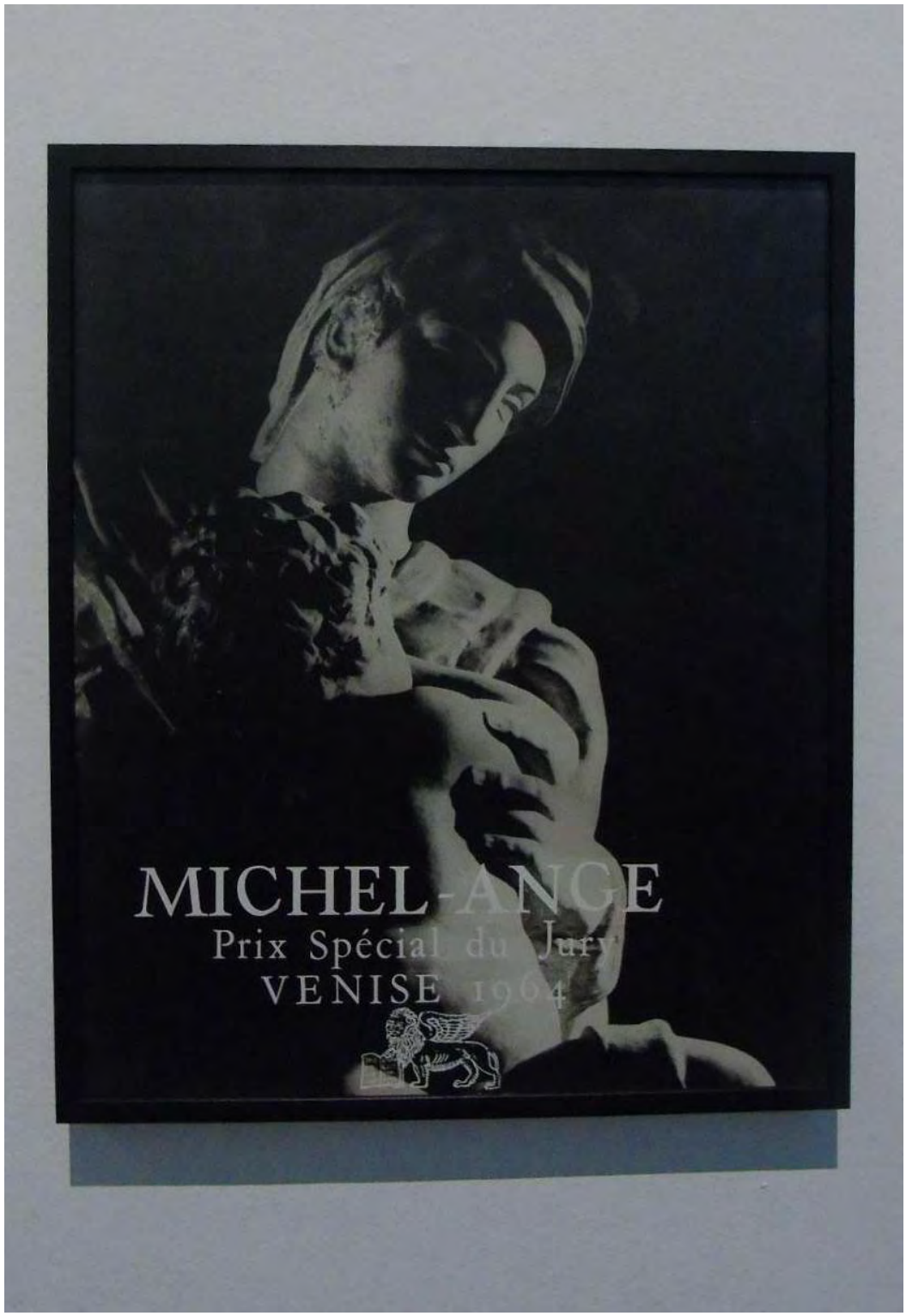
Francesco di Giorgio Martini, *Rampa elicoidale*, Palazzo Ducale, Urbino
(foto K. Scalpelli)



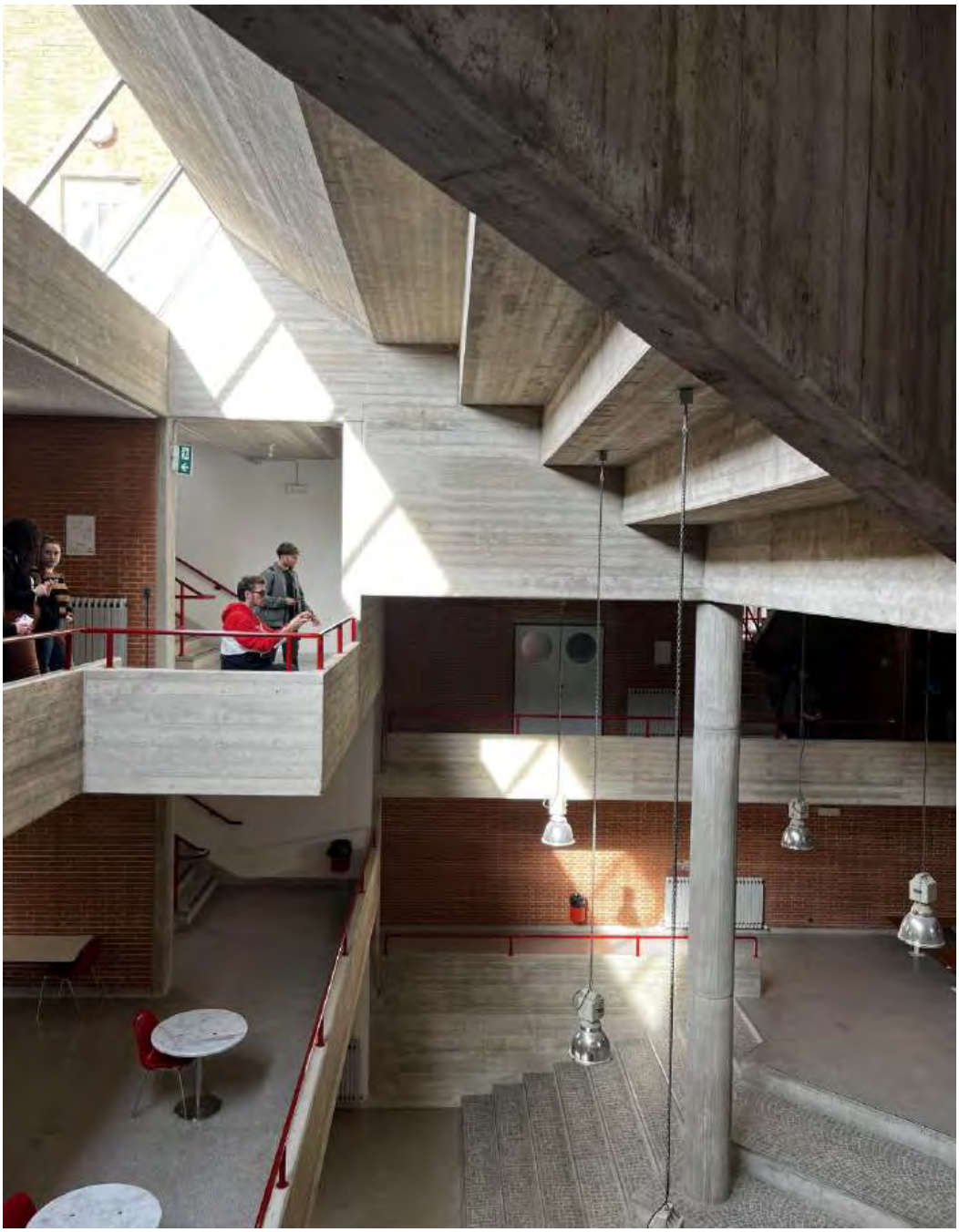
Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto K. Scalpelli)



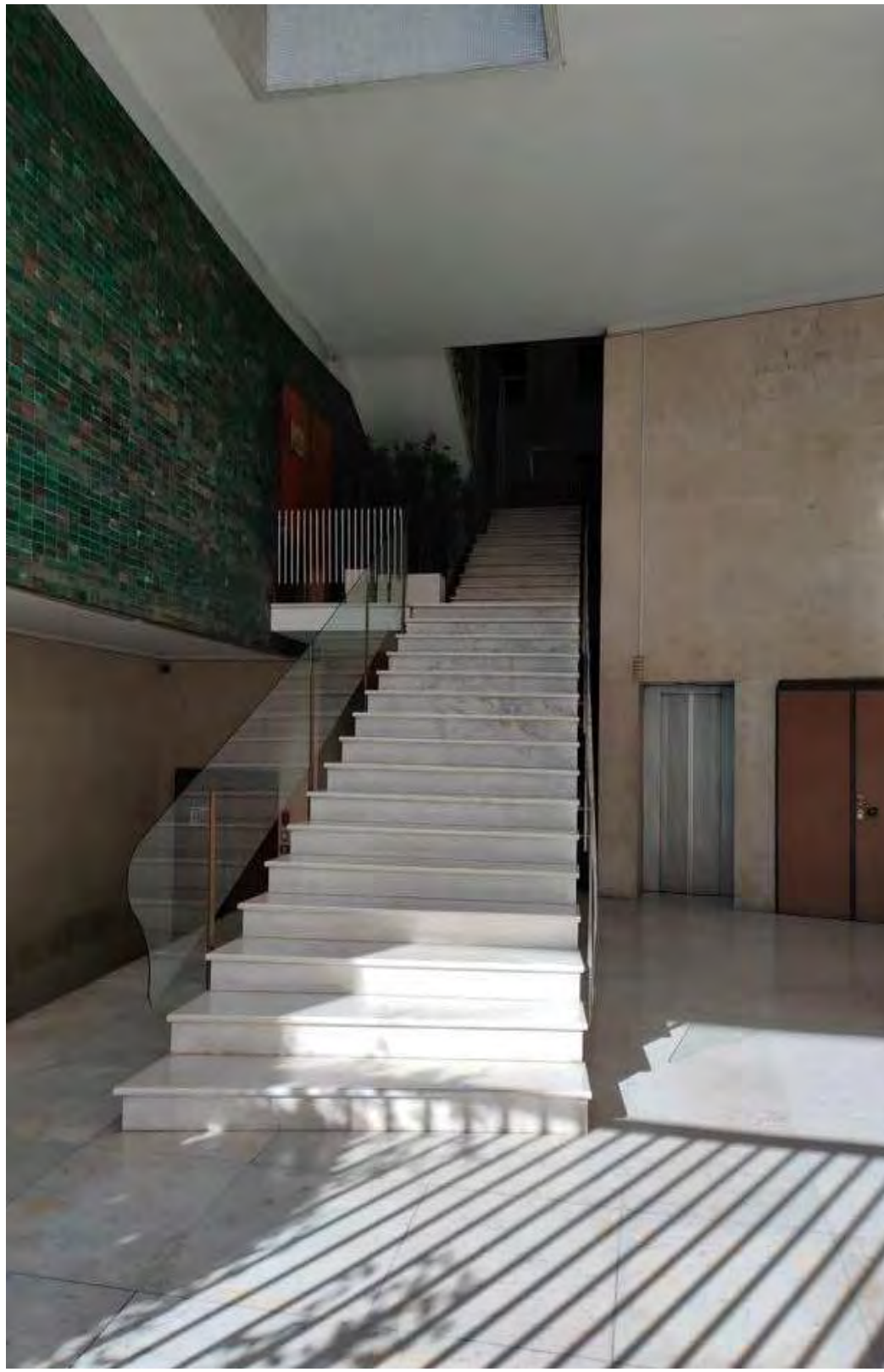
Piero Della Francesca, *Madonna col Bambino Benedicente e due Angeli (Madonna di Senigallia)*, Palazzo Ducale, Urbino (foto L. Carlinfante)



Locandina del film *Michelangelo*, diretto da Luigi Moretti e Charles Conrad, all'interno della mostra *Architetture a regola d'arte.*
MAXXI, Roma (foto L. Cecchini)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto S. Manetta)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto A. Portaluri)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Il Tridente*, Urbino (foto L. Evangelista)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto L. Frapiccini, F. Salvucci)



Giancarlo de Carlo, *Facoltà di Magistero*, Urbino (foto F. Palombini)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto M. Cavallone)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Di Filippo)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto L. Frapiccini)



Giancarlo de Carlo, *Collegio il Tridente*, Urbino (foto L. Di Filippo)



Luigi Moretti e altri, *Villaggio Olimpico*, Roma (foto M. Gazzella)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Di Filippo)



Luigi Moretti e altri, *Villaggio Olimpico*, Roma (foto S. Lepore)



Giancarlo de Carlo, *Facoltà di Magistero*, Urbino (foto E. Agatiello)



Luigi Moretti e altri, *Villaggio Olimpico*, Roma (foto G. Brandi)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Le Serpentine*, Urbino (foto M. Beleggia)



Luigi Moretti e altri, *Villaggio Olimpico*, Roma (foto M. Beleggia)



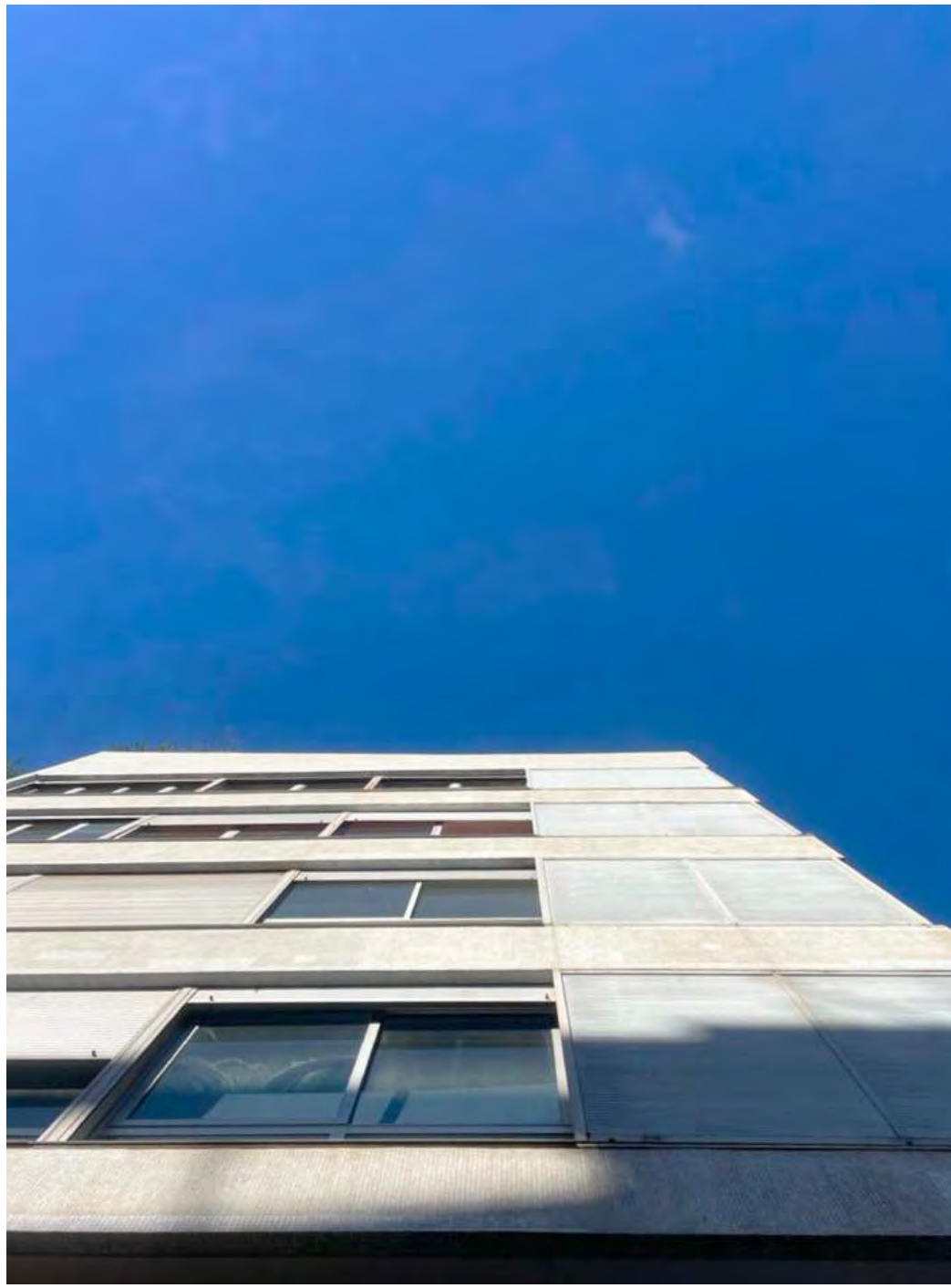
Giancarlo de Carlo, *Facoltà di Magistero*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti e altri, *Villaggio Olimpico*, Roma (foto E. Evandri)



Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto L. Loroni)



Luigi Moretti, *Palazzina del Girasole*, Roma (foto A. C. Teisanu)

Lo spazio interiore. Luigi Moretti e Roma

Gabriele Mastrigli

«*Raum* [spazio] e *Rom* [Roma] sono la stessa parola». È con questa folgorante intuizione del giurista e filosofo tedesco Carl Schmitt, che Federico Bucci, uno dei più lucidi interpreti di Luigi Moretti, purtroppo prematuramente scomparso, apriva il suo saggio *Le parole dipinte*, dedicato alle «forme della scrittura» dell'architetto romano[1]. A Bucci, che avevamo incontrato ad Ascoli Piceno durante la gestazione di questo volume, vogliamo dedicare questo testo riprendendo anche le prime, illuminanti considerazioni dello storico mantovano.

1) Federico Bucci, *Le parole dipinte*, in Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 136-155. Cfr. anche il saggio di Renato Nicolini nel volume Antonella Greco, Gaia Remiddi (a cura di), *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Palombi editore, Roma 2006.

2) Ivi, p. 136



Luigi Moretti
nel suo studio di Piazza S. Apostoli
Roma, 1965

In effetti è vero che anche per Moretti «spazio» e «Roma» sono la stessa parola; parola tragica se letta nella biografia di un autore che a Roma ha attraversato, entrambe da protagonista, due stagioni diametralmente opposte della cultura architettonica italiana: prima il ventennio fascista, poi quello della ricostruzione e del boom economico. «Essere romano vuol dire qualcosa, come peraltro ogni luogo di nascita non casuale significa»[2], dice Moretti commemorando l'amico Mario De Renzi nel gennaio del 1968 in

3) *Ibid*.

4) *Ibid*.

Santa Maria in Montesanto a Piazza del Popolo, la cosiddetta chiesa degli artisti. Ed artista si sentiva anche lui, non perché passasse le mattinate dipingendo, *à la* Le Corbusier. Piuttosto perché secondo Moretti l'arte testimonia un modo di esistere, di essere al mondo.
E quale città più di Roma ti fa sentire al mondo? Essere romano, continua Moretti parlando di De Renzi in fondo come di se stesso, è «la malinconia di fondo e insopprimibile e una altrettanto istintiva ribellione ad essa; la possibilità di percepire solidamente il mondo esterno e l'ansia di qualcosa al di là di esso; il senso, acutissimo, della realtà, l'incontentabilità per sé e per gli altri e quindi quella posizione che ne discende, che sembra scettica ed è invece ansia di vita; quella angolazione di giudizio sulla vita che sembra miscredente e piena di un acre e umano humor e che non è che un modo di sorridere a un mondo che pure deve esserci da qualche parte»[3].
Essere romano, ribadisce ancora Moretti, significa appartenere a Roma, al «suo modo di esistere soltanto [come] spazio». «Spazio aggressivo nella luce – scrive Bucci – ma al tempo stesso morbido e sensuale nel caldo abbraccio delle sue ombre.
È una Roma, quella di Moretti, che si attraversa d'un fiato, anche "col sole a piombo, nei solstizi estivi". Non c'è distanza tra piazza del Popolo e i Fori, tra San Pietro e porta Pia, perché solo i monumenti scandiscono le *sequenze di spazi*.
Come in una pianta piranesiana allargata a *Michelangelo e i barocchi*. Le immagini della storia dell'architettura di Roma, vissute quotidianamente nel ritmo serrato dello spazio urbano, si imprimono in modo indelebile nel pensiero di Moretti e, ogni volta, alle prese con un progetto o con uno scritto, ricompaiono come fotogrammi, nel loro susseguirsi senza tempo, nell'intreccio di significati, di fascinazioni tattili e visive. Questo intenso rapporto con la storia, con una dimensione culturale d'alto profilo aperta a raccogliere contenuti diversi per provenienza geografica e d'ambito disciplinare, è forse uno dei primi motivi di quel modo coraggioso di opporsi al mondo che Moretti esalta nella vita e nel lavoro, anche chiamando in causa i suoi miti (il "greco" Borromini) e che ha reso la sua immagine di intellettuale-architetto preda di facili deformazioni»[4].
C'è dunque qualcosa di più di un approccio colto e sofisticato nell'opera di Moretti. Per comprenderlo bisogna osservare proprio il suo dispiegarsi nel tempo e nello spazio; anzi, il suo dispiegarsi *come* tempo e soprattutto *come* spazio. È in questa chiave che binomio vita-lavoro oltrepassa la pura dimensione biografica e professionale mostrandosi nella veste che le è più propria: quella dell'arte.

Nel 1968, anno in cui Moretti pubblica la sua celebre monografia – prima e unica realizzata quando è ancora in vita – composta da 50 fotografie di sue opere presentate da un lusinghiero testo di Giuseppe Ungaretti[5], l'architetto romano è al culmine tanto di una carriera professionale che lo consacra sin oltre oceano, quanto di un percorso che l'ha portato a confrontarsi in modo sempre più diretto con il mondo dell'arte. Lo dimostra il calligramma di

5) Giuseppe Ungaretti, *50 Immagini di architetture di Luigi Moretti*, con un disegno di Giuseppe Capogrossi, De Luca, Roma 1968.

6) Michel Tapié, *Luigi Moretti architetto* (29 maggio - 10 luglio 1969) in «Naviglio Incontri», n. 10, Edizioni del Naviglio, Milano 1969 – 1970, p. 30.

Giuseppe Capogrossi che completa l'illustrazione del volume nel quale la presenza contemporanea di architettura, pittura e poesia testimoniano come in Moretti l'«arte del costruire» di cui parla Ungaretti non restringe l'architettura nei suoi aspetti tecnici, ma al contrario la apre alla dimensione dell'arte *tout court*. Basti pensare all'avventura della Galleria di Spazio, attività gemella della più nota e omonima rivista, che Moretti apre a Roma nel 1952 insieme al critico d'arte francese Michel Tapié de Celeyleran, con il quale condividerà anche il progetto torinese dell'ICAR, International Center of Aesthetic Research, fondato nel 1960. Ben oltre lo statuto dell'appassionato, del mecenate e del collezionista (di cui pure dà ampia prova), il rapporto di Moretti con l'arte è complesso e sfaccettato. Esso si dipana in una serie di attività tutte diverse eppure sempre legate tra loro, nelle cui parole d'ordine («unità di linguaggio», «spazio», «struttura», «tempo», ecc.) il ruolo dell'arte si intreccia con i compiti e il senso stesso del fare architettura.



Giuseppe Ungaretti, *50 Immagini di architetture di Luigi Moretti*, De Luca, Roma 1968

Michel Tapié ha scritto che per Moretti «l'arte, come l'amore, è una questione di incantamento»[6]. Allora anticipiamolo subito: per Luigi Moretti progettare e realizzare architettura è un modo di essere artista. D'altronde «non esiste l'uomo architetto, esiste

l'uomo artista» aveva dichiarato alla rivista «Quadrivio» già nel 1936, appena sette anni dopo aver concluso i suoi studi ma già accreditato come uno dei più brillanti architetti della sua generazione[7]. Nella sua visione, infatti, l'arte è letteralmente ciò che «regola" l'architettura: le dà il passo, ne stabilisce le logica formale, ne fonda le premesse e ne illumina i compiti. Lo spazio, materia prima dell'architettura, non è un'entità misteriosa e metafisica ma sostanza concreta, visibile ed esperibile nelle modanature classiche come nella scultura barocca. Riprendendo le intuizioni di August Schmarsow per il quale «la storia dell'architettura è storia del senso dello spazio» – ma avendo sottomano il *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* di Viollet-Le-Duc e l'*Histoire de l'Architecture* di Choisy, oltre che l'edizione filologica de *Li Quindici Libri de li Elementi di Euclide* del 1680 – Moretti indaga lo spazio come materia solida, come solidi sono i modelli che realizza per dimostrare il valore degli interni della Rotonda palladiana o della Basilica di San Pietro, vere e proprie «strutture e sequenze di spazi»[8]. L'architettura ha bisogno della concretezza dell'arte proprio perché è per sua natura eminentemente astratta, come la musica e la politica, ricorda Moretti citando Aristotele: arti non rappresentative che non sono copia della natura ma «costruzioni ideali astratte su materiali elementari concreti»[9]. La controversa vicenda di Luigi Moretti, solo di recente messa a fuoco nella complessità dei suoi registri[10], segue dunque un doppio binario: arte e architettura. Se l'arte è l'istanza spirituale che incarna il modo di essere di Moretti, l'architettura è la sua culla e insieme il destino di non poter vantare le sue origini. Le note biografiche non vanno prese dunque come un semplice corredo conoscitivo dell'architetto, ma come tracce lungo le quali si dipana il farsi insieme artistico ed esistenziale di un «uomo di spregiudicata avanguardia eppure di antica sostanza», come acutamente lo ha descritto il suo amico Agnoldomenico Pica[11].

Luigi Moretti nasce a Roma il 22 novembre del 1906 – pur essendo registrato all'anagrafe solo il 2 gennaio 1907, forse perché nato settimino, da cui l'inesattezza che, come molti altri misteri, la sua biografia si porterà appresso sino alle più recenti e corrette ricostruzioni.[12] La madre è Maria Giuseppina Moretti, il padre l'ingegnere e architetto di famiglia belga Luigi Rolland, autore di numerosi edifici a Roma tra cui il Palazzo delle Casse di Risparmio Postali di piazza Dante e il Politeama Adriano. Questi, già sposato, potrà dargli solo il proprio nome di battesimo ma non mancò di educarlo alla cultura del disegno, ai primi discorsi sull'architettura, l'arte e la matematica, e più in generale ad una visione moderna del mondo – come quando per la promozione scolastica regala al figlio una gita sull'aeronave M1 da Ciampino in sorvolo su Roma, che verrà raccontato con orgoglio nel tema scolastico *Viaggio in dirigibile* in cui Moretti descriverà il passaggio su San Pietro, il Campidoglio e gli acquedotti fino al mare di Anzio[13]. La morte del padre, nel 1921, quando il giovane Luigi ha solo quattordici anni, segna l'ideale passaggio di consegne dall'educazione familiare a quella ufficiale. Si iscrive alla prestigiosa scuola cattolica San Giuseppe a piazza

7) *Propositi di artisti: Luigi Moretti architetto*, Intervista di Luigi Diemoz, in «Quadrivio», a.IV, n.3, 12 dicembre 1936, ripubblicata in Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 158-159.

8) Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spaz*i, in «Spazio» n. 7, 1952-53, pp. 09-18.

9) Luigi Moretti, *Trasfigurazioni di strutture murarie*, in «Spazio», n. 4, 1951, p. 5.

10) Cfr. in particolare Federico Bucci, Marco Mulazzani. *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit.; Antonella Greco, Gaia Remiddi (a cura di), *Luigi Moretti. Guida alle opere romane.* cit. Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti: 1907-1973*, Electa 2008; Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressivita tra barocco e informale*, Electa, Milano 2010; *Luigi Moretti, Forma, struttura, poetica della modernità,* numero monografico «AR Magazine» n. 125/126, 2021.

11) Agnoldomenico Pica, *Luigi Moretti*, 1960. Dattiloscritto. Citato in Federico Bucci, Marco Mulazzani. *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit. p. 210.

12) Su questo ed altri aspetti della biografia di Luigi Moretti cui si farà riferimento, vedi l'importante contributo di Tommaso Magnifico, nipote di Moretti e responsabile dell'archivio storico personale dell'architetto. Cfr. Tommaso Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in Reichlin, Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale.* cit. pp. 61-75.

13) Cfr. Andrea Soffitta e Silvia Nigro, *L'archivio come narrazione. Moretti oltre i progetti*, in *Luigi Moretti, Forma, struttura, poetica della modernità,* numero monografico «AR Magazine» n. 125/126, 2021, p. 115.

14) *Propositi di artisti. Luigi Moretti architetto*. Intervista di Luigi Diemoz. cit.

di Spagna, fondata da monsignor De Merode – belga come il padre – e con la madre rileva l'appartamento in via Napoleone III che fu abitato e poi mantenuto come una sorta di mausoleo per tutta la vita. Mentre con il supporto dell'ingegner Enrico Vallini, già socio dello studio Rolland, riprende alcuni progetti paterni, tra il 1925 e il 1930 frequenta la Regia Scuola di Architettura di Roma, all'epoca ancora ospite del Regio Istituto di Belle Arti nello storico edificio di via Ripetta. Il rapporto di vicinanza con Gustavo Giovannoni, di cui sarà per alcuni anni assistente al corso di Restauro dei monumenti, schiera ben presto Moretti dalla parte di quegli architetti che guardano al patrimonio storico come un immenso bagaglio di riferimenti e insieme di occasioni progettuali. Gli studi di questi anni gli valgono nel 1931 la Borsa Triennale per gli Studi Romani, collaborando con l'archeologo Corrado Ricci alla sistemazione dei Mercati Traianei nel quadro del progetto di ridefinizione dell'area dei Fori Imperiali: una porzione di quel paesaggio architettonico e urbano destinato a cambiare il volto della Capitale.

Nel frattempo Moretti inizia a lavorare per incarichi che spaziano da restauri di monumenti a progetti di palazzine, ville e interni di negozi, sino alla nomina nel 1933 a direttore dell'ufficio tecnico dell'Opera Nazionale Balilla, l'ente dedicato «all'educazione fisica e morale della gioventù» promosso dal regime all'interno del più largo progetto di «fascistizzare» la società italiana. Moretti arriva all'O.N.B. presentato al suo presidente e fondatore Renato Ricci dall'artista Angelo Canevari, che realizzerà i mosaici di diverse opere di Moretti oltre che le celebri copertine di «Spazio», e da Felicia Abbruzzese, capo dei fasci femminili romani, entrambi amici dell'architetto. Riceve subito incarichi significativi tra cui la Casa della gioventù a Trastevere, progettata nel 1933 (ma inaugurata solo nel 1937), prototipo di quella nuova tipologia edilizia che avrebbe incarnato lo spirito mussoliniano della «casa di vetro del fascismo» e che amplierà l'influenza di Moretti nell'O.N.B. sino a realizzare la Casa balilla sperimentale FM (poi rinominata Accademia Fascista della Scherma) al Foro Mussolini, ancora più classica nella compattezza dei volumi e nella continuità dei materiali e delle soluzioni spaziali. Da qui a scalzare Enrico Del Debbio come supervisore del piano del Foro, il passo sarà breve: lo trasformerà via via in una arcadica città di fondazione votata alla cultura «artistica» dello spirito e del corpo, con l'ambizioso titolo di *Forma ultima Fori*. Pensato come un progetto unitario di una sola mano (la sua), vi progetterà un gigantesco stadio per le adunate, una statua colossale di Mussolini da collocare sull'altura prospiciente e la nota Palestra del Duce che, all'opposto della «casa di vetro», celebra anch'essa il mito dell'antico *gymnasium* quale unione di corpo, mente e spirito, qui nella forma di un prezioso scrigno di marmo paonazzetto.
Nonostante i numerosi incarichi da parte del regime e la sua vicinanza ai nomi di spicco del partito fascista, in questi anni Moretti è una figura isolata: lontano dal razionalismo – che nel 1936 stigmatizza come architettura che «è nata sulla carta, vi è vissuta e vi morirà infallibilmente»[14] – ignorato da Casabella ma nemmeno

amato da Piacentini, è l'unico tra gli architetti più noti ad aderire dopo il 1943 alla Repubblica di Salò. Nel frattempo coltiva una rete più o meno sotterranea di contatti che gli varranno una nuova vita professionale nell'Italia post-bellica. Arrestato a Milano alla fine della guerra, in prigione Moretti conosce il conte Adolfo Fossataro con il quale fonda la Cofimprese, una società di costruzioni che, nonostante i trascorsi politici dei due, subito si inserisce nei piani di ricostruzione del Comune di Milano con un progetto di ventidue case-albergo, di cui se ne realizzeranno tre, e del complesso di edifici e abitazioni a Corso Italia, di iniziativa privata. Il denaro della Cofimprese servirà anche per far tornare Moretti a Roma e costruire il suo edificio più noto del dopoguerra: la palazzina del Girasole a viale Bruno Buozzi, completata nel 1950, di cui Fossataro abiterà il piano attico, arredato personalmente da Moretti.

Affrancato dall'obbligo di assecondare l'ideologia fascista, il Moretti del dopoguerra si divide tra una intensa attività professionale per conto di committenze di spicco (dal Vaticano, all'aristocrazia romana, alla potente Società Generale Immobiliare, di cui diventa il maggior architetto) e un rinnovato interesse nei rapporti tra arte e architettura, che lo porta ad una teoria ed un linguaggio sempre più variegati e complessi. Ma gli manca un vero e proprio contesto culturale con cui confrontarsi. Escluso dalla cultura architettonica italiana impegnata, Moretti ancora una volta è costretto a coltivare da solo il proprio discorso architettonico. L'accusa di «impadronirsi da destra dell'eredità avanguardista» (Tafuri) in effetti coglie nel segno: negli anni della «ritirata» italiana nel neorealismo, come scrive Reyner Banham – peraltro tra i primi a recensire la Casa del Girasole nel 1953 su «Architectural Review» – Moretti avvia una indagine ad ampio spettro sul significato dell'arte moderna e sui suoi rapporti genealogici con l'antico. Lo fa da artista a tutto tondo, che però sa di doversi esprimere attraverso l'architettura. Ed è una postura che manterrà, e anzi accentuerà, anche nel dopoguerra. Ne sono testimonianza le fotografie che lo ritraggono nello studio negli anni '50 e '60 – Moretti era ossessionato dalle riproduzioni fotografiche; aveva un archivio di stampe a contatto del suo lavoro e seguiva personalmente e maniacalmente il lavoro dei suoi fotografi sempre di altissimo profilo[15] – in cui dipinti seicenteschi, busti classici e opere d'avanguardia (da Burri a Capogrossi, da Fontana a Falkenstein) si affiancano a modelli di architettura come quello che ricostruisce un frammento michelangiolesco del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, che con tali opere sembra rivaleggiare. Ne emerge una figura d'altri tempi: sofisticato erudito più che intellettuale schierato ideologicamente, artista e uomo d'azione, navigato professionista a suo agio nei corridoi del potere che però vede nella poetica della sua architettura soprattutto la sublimazione di un inesauribile senso della vita[16].

Non è un caso che Moretti abbia eletto l'inquieta figura di Michelangelo come riferimento a cui viene fatta risalire *in toto* la sensibilità moderna: «Veramente si può dire che il mondo

15) Cfr. *Palazzo volante. Luigi Moretti, Milano, 1948-1954*, in Francesco Garofalo, *Cos'è successo all'architettura italiana*, Marsilio, Venezia 2016, p. 142-155.

16) Cfr. Renato Bonelli, *Luigi Moretti*, Editalia, Roma 1975.

espressivo moderno si inizia con il Barocco e questo da Michelangelo come rivelatore di quelle pure strutture che egli cavò, a sostegno della sua ansia, nell'esame delle infinite e finissime possibilità strutturali del corpo umano, dai leggendari notturni colloqui con gli scortecciati cadaveri»[17]. Il rapporto tra i due è una parabola assai significativa del percorso morettiano ed unisce i primi studi universitari ad una serie di investigazioni condotte fino alla metà degli anni '60.

17) Luigi Moretti, *Genesi di forme della figura umana*, in «Spazio», n. 2, 1950, p. 5.



Fotogramma dal film
Michelangelo
diretto da Luigi Moretti e Charles Conrad
1964

A Michelangelo Moretti dedica infatti i primissimi disegni quando frequenta il corso di Storia e stili dell'architettura di Vincenzo Fasolo, ponendo le premesse per una *liaison* che nel dopoguerra accompagnerà l'intero progetto della rivista «Spazio», nei cui editoriali la figura del Buonarroti compare praticamente sempre. Sviscerata tra il 1950 e il 1953 attraverso quella particolare forma narrativa di cui «Spazio», ideata, scritta, illustrata e impaginata dallo stesso Moretti, è stata un *unicum*, la poetica dello spazio michelangiolesco-morettiano culmina alla metà degli anni '60. È il 1964 e si celebra il quarto centenario della morte del maestro aretino con numerose iniziative tra cui la mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma curata da Bruno Zevi e dal giovane Paolo Portoghesi, con il celebre catalogo di oltre mille pagine. Moretti, che in quegli anni sta realizzando il progetto del Watergate di Washington, partecipa alla venticinquesima edizione del Festival del Cinema di Venezia con un medio-metraggio dal titolo *Michelangelo*, da lui stesso scritto e diretto insieme al regista Charles Conrad, ricevendo anche il premio della sezione Film d'Arte dalla giuria presieduta da Giulio Carlo Argan. In questo film vi è tutto il senso di un'arte scevra da qualsiasi ideologia,

scoperta, per così dire, guardando le figure piuttosto che leggendo i testi. Il primo scopo del film, spiega infatti Moretti «è la giusta lettura figurativa dell'opera soprattutto per scuotere dagli occhi quelle magre, astratte e ormai usurate immagini dei capolavori di Michelangelo; immagini già di per sé false poiché le fotografie con i grandi angolari hanno malamente fissato le opere secondo immagini che al vero è quasi sempre impossibile vedere»[18].
La narrazione del concetto di spazio moderno di cui Michelangelo secondo Moretti è precursore, è affidata ad una camera che indugia in inquadrature ravvicinate e sempre in movimento. Illuminato da luce radente e scandito dal commento musicale e dalla voce fuori campo dell'attore e doppiatore Carlo D'Angelo, lo spazio michelangiolesco è restituito come un'entità dinamica, teatrale e mai uguale a sé stessa. Il film sembra interpretare in altra forma i temi della relazione che Moretti aveva presentato poche settimane prima al Convegno di studi michelangioleschi presso l'Accademia di San Luca dal titolo *Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*: la nozione di tempo come sostanza e in ultima istanza destino dello spazio moderno che Michelangelo già «pre-sente e riassume»; ma ancor più l'architettura come «racconto della sua complessa inquietudine, della sua solitudine non comunicante, insoddisfatta e affamata di mondo e di non-mondo»[19]. Se il film, come ha confessato lo stesso Moretti, è «un atto di riconoscenza personale»[20] verso Michelangelo, la sua vera ragione è far comprendere lo spirito artistico e inquieto del suo autore.



Fotogramma dal film
Michelangelo
diretto da Luigi Moretti e Charles Conrad
1964

Come Peter Eisenman – che ha sempre annoverato Moretti tra le sue figure di riferimento – a conclusione delle sue conferenze sull'architetto comasco dichiarava «Terragni sono io!», così le parole che Moretti dedica a Michelangelo sembrano dirette a sé stesso: «storie di uno spirito che solo, come tutti, cerca continuamente una risposta, vuol capire secondo suoi fantasmi, e si prova e si riprova, e si stanca e lascia alla fine interrotto il suo dire, impietrato, e sembra riconoscerlo inutile»[21].

18) Cit. in Andrea Bentivegna, *Michelangelo. Regia di Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti, Forma, struttura, poetica della modernità*, cit. p.238.

19) Luigi Moretti, *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi*, in Orsina Simona Pierini (a cura di), *Luigi Moretti «Spazio». Gli editoriali e gli scritti*, Christian Marinotti, Milano 2019, p. 208. Questo sarà peraltro l'unico suo testo che vorrà inserire nella già citata monografia *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*.

20) Cit. in *Michelangelo. Regia di Luigi Moretti*, cit. p. 247.

21) *Le strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi*, cit. 208.

22) Tommaso Magnifico, *Testimonianza. Per la conoscenza di Luigi Moretti*, cit. p. 64.

E non v'è dubbio che Moretti abbia speso l'intera vita, umana e professionale, a «provare e riprovare». Lo dimostrano non solo le sue opere, ma gli stessi ambienti, tutti romani, in cui questo lavoro ha preso forma: luoghi, come ha scritto bene Tommaso Magnifico con particolare riferimento allo studio paterno di via Napoleone III, in cui «esercitare una disciplina interiore, una necessità biologica, quasi mistica, allo studio delle idee e alla loro concreta verifica»[22]. Se l'appartamento di via Napoleone III rimarrà sempre un luogo privilegiato dove Moretti tornerà regolarmente soprattutto per riflettere e scrivere, importanti saranno anche i successivi studi professionali. In questi «luoghi della rappresentazione» – forse proprio perché trasposizione sublimata dell'iniziale studio del padre – la vicenda dell'artista tenta di approssimare quella dell'uomo. E qui l'arte e lo spazio diventano i mezzi privilegiati per mettere in tensione l'architettura con i suoi significati: lo studio di via Panisperna, con la sua atmosfera aerea e sospesa come i tetti e i cortili verdi su cui si affacciava; poi quello a piazza Augusto Imperatore con la «presenza», tra le altre, delle opere di Afro, Capogrossi, Fontana, De Pisis, le sculture di De Laurentiis e i reticoli di Claire Falkenstein – autrice della celebre cancellata della villa Saracena; infine lo studio di palazzo Colonna a piazza SS. Apostoli, monumentale come i busti antichi e le opere caravaggesche e barocche che annoverava.



Fotogramma dal film
Michelangelo
diretto da Luigi Moretti e Charles Conrad
1964

Pensare Moretti nei suoi luoghi, dunque, significa pensarlo a Roma, letteralmente dentro i suoi spazi. Tutte le opere di Moretti rimandano a Roma come archetipo dello spazio, tanto in senso fisico che concettuale. «"Siamo debitori di Roma dell'assunzione artistica dello spazio nell'architettura", scrive Zaloziecky: la vera e propria architettura come linguaggio spaziale nasce a Roma.

Oggi, dopo duemila anni di esperienza architettonica compiuta nella scia di Roma, ci riesce facile affermare che lo *spazio* è il mezzo di espressione specifico dell'architettura e soltanto di essa»[23]. In questo noto passaggio di Sergio Bettini, Roma non è un semplice luogo, ma un modo di interpretare attraverso l'architettura la costruzione dello spazio come forma d'arte. «L'architettura romana è il primo linguaggio costruttivo propriamente spaziale che le civiltà antiche ci abbiano dato: è la prima architettura, nel suo vero senso. Forse taluno osserverà, che anche gli edifici egiziani o ellenici hanno spazio, giacché anche in essi si può entrare, camminare, stare. Ma qui è la radice d›un facile equivoco, quello che fa confondere lo spazio fisico, nel quale si agisce, con lo spazio artistico, lo spazio cioè divenuto forma d'una immagine artistica»[24]. Per Moretti, Roma rappresenta l'avvio di una genealogia di quello spazio interno che porta sino alla modernità. «Specialmente ove lo spazio interno è la ragione principale, o addirittura ragione di nascimento della fabbrica, come è per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell›intera realtà architettonica. Ciò fu per gli antichi chiarissimo e per secoli; dai romani ai romanici, dai gotici al Brunelleschi, da Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni coincise con le conquiste e la storia stessa dell›architettura»[25]. Architettura a Roma significa stratificazione di riferimenti che, dalle epigrafi ai bassorilievi sino al sistema degli ordini – le «modanature» di cui parla Moretti – definiscono un linguaggio. Per Moretti, come per Bettini, lo spazio non è una semplice estensione fisica: la sua formalizzazione implica una cultura, una sensibilità. Inoltre, la sua esperienza è dinamica: attraverso il movimento lo spazio si dipana nel tempo. L'architettura è una sorta di «musica congelata», per dirla con la nota definizione di Schelling e Goethe, in cui proprio il linguaggio consente al tempo di essere registrato, misurato, rappresentato. Ne sono un esempio i modelli di gesso che Moretti fa realizzare per illustrare il saggio su «Spazio» che idealmente chiude i sette numeri della rivista. Quei modelli mostrano chiaramente che il linguaggio, in architettura, non ha il compito di comunicare alcun messaggio, ma di unire spazio e tempo, articolandolo in «strutture» e «sequenze»[26]. «I grandi spazi dell'architettura nascono con Roma e ne sono la magnificenza», spiega Moretti, «le sequenze dei volumi nelle basiliche e specialmente nelle terme, di Tito, di Agrippa, di Diocleziano, di Caracalla, dovevano raggiungere per la varietà degli elementi che le componevano e dei percorsi possibili, effetti insuperati. Sulle rovine delle mura che segnavano questi volumi, dal Brunelleschi a Michelangelo, nacque lo spazio rinascimentale e barocco e il senso del grandioso nella nuova civiltà d'occidente»[27].
Nel paradosso della sua contemporanea concretezza e astrazione, lo spazio secondo Moretti «spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i più semplici spiriti che le guardano»[28]. C'è qui tutto l'umanesimo di Moretti che sente lo spazio come un'esperienza spirituale, in altre parole una forma d'arte.

23) Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo, Bari 1978, p. 57.

24) Ivi, p. 59.

25) Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, cit., p. 10.

26) Questo aspetto è ciò che avvicina Moretti più al lavoro di Peter Eisenman che a quello di Robert Venturi.

27) Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, cit., p. 21

28) *Ibid*.

«I moderni sembra abbiano dimenticato le leggi delle sequenze dei volumi interni. Essi debbono riconquistare lo spazio come elemento sensibile, vivo, e non per estrapolazione fiduciosa da simboli grafici. Quali errori l'architettura moderna abbia commesso ignorando gli spazi nella loro concretezza si può ormai giudicare dal vero; naturalmente ammesso che l'architettura moderna viva sul vero e non sia ormai trasferita come fatto di cultura sui suoi simboli bidimensionali, disegno e fotografia»[29].
In un'epoca in cui l'umanità sta consegnando le sue facoltà creative ad un esercito di piattaforme digitali che annullano l'esperienza spaziale sostituendola con quella, passiva, delle immagini bidimensionali, Luigi Moretti già settant'anni fa si ergeva profeticamente come un Mosè che cerca di aprire le acque del mare della modernizzazione per farvi passare un popolo di artisti in cerca di uno spazio promesso: uno spazio *interiore*, che altro non vuole essere che uno spazio di libertà.

29) Ivi, p. 108.

Progetto come processo. Giancarlo De Carlo e Urbino

Giulia Menzietti

A partire dal secondo dopoguerra emerge nel contesto italiano un processo di astrazione del pensiero architettonico, che investe negli aspetti teorici e ideologici del progetto, consolidandone i legami con la politica. La figura dell'architetto sembra allontanarsi da quella dell'uomo di mestiere, sempre più distante dal professionismo, sempre più vicina a quella di un intellettuale profondamente coinvolto nell'azione e nelle decisioni all'interno della società[1]. Giancarlo de Carlo si colloca in questo scenario, offrendo un contributo fondamentale a quel disegno culturale che intravede nel progetto della ricostruzione le possibilità di un radicale rinnovamento sociale e civile. La sua eredità oggi si misura in diversi ambiti e con varie consistenze, e si possono riconoscere i lasciti più importanti nel tema della partecipazione, nella lotta contro l'autonomia dell'architettura e nel rifiuto dell'autoritarismo monoculturale, e in quel virtuoso processo col quale trasforma la città di Urbino in un grande laboratorio sperimentale.

1) Il progettista, secondo Porta e Bonfanti, «(...) disdice gli abbonamenti alle riviste d'architettura, il suo livre de chevet diventa l'ultimo numero del "Journal of the A. I. P", diserta le mostre d'arte, il bollettino dell'ISTAT lo appassiona più di Gadda o Montale, ha poco tempo per usare la matita, i suoi interlocutori preferiti diventano gli amministratori, gli economisti, i politici. L'adesione ai partiti diviene per lui qualche cosa di veramente sostanzioso» in Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, Museo Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009, p. 177.



Giancarlo De Carlo
Inaugurazione Palazzo Battiferri
Urbino, 1999

Dagli anni Cinquanta fino ai primissimi anni Novanta questa città diventa per De Carlo un banco di prova nel quale riesce a mettere in campo molteplici strumenti. Tra questi emerge anzitutto l'interesse per la responsabilità del fare architettura, per un senso civile del progetto esplorato nei suoi contenuti astratti ma anche negli aspetti più concreti, tangibili nella dimestichezza nello stringere relazione e nell'abilità con linguaggi e meccanismi specifici degli ambienti della politica. Altro aspetto che si può cogliere è la gestione di una dimensione colta e globale del progetto, capace di superare orizzonti circoscritti e di applicare alla piccola realtà modelli internazionali, metodologie e ricerche imparate altrove. I progetti di questi anni per gli studenti dell'ateneo urbinate risultano inoltre paradigmatici per mettere in luce una caratteristica specifica dell'architettura di De Carlo, ovvero la sensibilità verso le questioni sociali, come il tema della partecipazione e l'elaborazione di un disegno architettonico sempre cucito sulle esigenze del fruitore, sempre teso alle relazioni con l'altro e con le comunità.

Ad Urbino De Carlo viene chiamato nel 1951 da Carlo Bo, allora rettore e artefice della trasformazione dell'ateneo urbinate in grande Università, che costruirà a partire dalla trasformazione degli spazi e delle strutture delle quali all'epoca disponevano docenti e studenti. A suggerirne il nome sarà l'amico comune Elio Vittorini, lo scrittore impegnato che l'architetto conosce durante la Resistenza e col quale condivide, insieme ad altri intellettuali, le vacanze estive in Liguria, a Bocca di Magra[2]. In questi anni De Carlo ha già conseguito due lauree, in ingegneria al Politecnico di Milano nel 1943 e nel 1949 in architettura presso lo IUAV di Venezia, ha partecipato alla Resistenza, ha da poco avviato la sua attività professionale ed è ben inserito nel gruppo di intellettuali[3] antifascisti di quella classe dirigente milanese attivamente impegnata nel processo di ricostruzione culturale e politica del paese. I temi dell'Università e in generale dell'educazione sono molto cari a De Carlo. Nel 1968 pubblica *La Piramide Rovesciata*[4], un pamphlet nel quale, a partire dalle rivolte studentesche di quegli anni, riflette sulla condizione delle università, impostate su un sordo autoritarismo, «dove tutto si regge sulla punta sottilissima di un corpo accademico non sostenuto dalle tensioni, dai suggerimenti, dalle esigenze provenienti dal basso, ma dal principio di autorità»[5]. Nel testo, la lettura dell'Università avviene tramite categorie ideologiche e implicazioni politiche, e diviene uno strumento d'indagine più ampio, rivolto globalmente alla società di massa. Negli stessi anni De Carlo scrive anche *Pianificazione e disegno delle Università*[6] che, a partire dal precedente testo, indaga gli aspetti più progettuali e concreti, completando l'indagine sull'Università come fosse un mosaico nel quale ricomporre i tasselli della dimensione politica, quelli della dimensione progettuale e quelli relativi all'organizzazione dell'insegnamento e della ricerca.

Negli anni in cui De Carlo viene chiamato a Urbino viene eletto sindaco Egidio Mascioli, partigiano, ex bracciante e minatore che

2) «Comunque Giuliana e io eravamo diventati molto amici di Elio e Ginetta. A un certo punto, verso l'inizio degli anni Cinquanta, Elio ci ha proposto di andare con loro a Bocca di Magra (...). Sulla riva di Fiumaretta c'era il gruppo della casa editrice Einaudi, con Giulio e Renata, Pavese, Fortini e tanti altri. Sull'altra riva c'erano Elio e Ginetta, Giovanni Pintori, Vittorio e Luisa Sereni e tanti altri». Franco Buncuga, *Conversazioni su architettura e libertà*, Eleuthera, Milano 2000, pp. 111, 112.

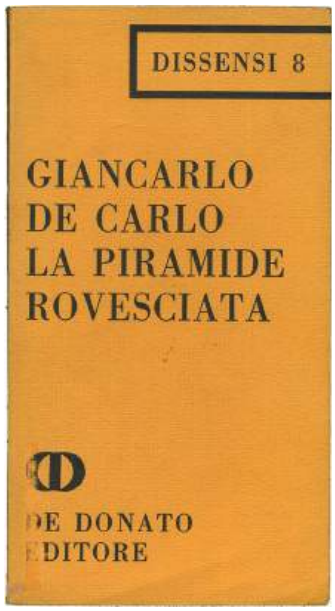
3) «In quel periodo Giuliana e io frequentavamo tanta gente. Non v'era bisogno di darsi appuntamento o di telefonarsi. Gli intellettuali milanesi che, più o meno, erano stati tutti contro il fascismo si ritrovavano quasi tutte le sere alla Casa della Cultura. (...). Oppure si incontravano per strada: nelle strade della città allora si camminava e ci si incontrava la sera, senza alcun programma (...). Si incontravano gli amici, e si discuteva poi ci si separava, e dopo l'angolo si incontrava un altro gruppo e si ricominciava a discutere». Ivi, pp. 72, 73.

4) Filippo De Pieri (a cura di), *La Piramide rovesciata. Architettura oltre il 68*, Quodlibet, Macerata 2018.

5) Ivi, p.14.

6) Giancarlo de Carlo (a cura di), *Pianificazione e disegno delle università*, Edizioni Universitarie italiane, Roma 1968.

condivide con Carlo Bo l'idea di affidare il rilancio del Comune alla ristrutturazione dell'Ateneo Urbinate. Per mettere in atto tale processo si rende necessario lo sviluppo di un Piano Regolatore, allora assente ad Urbino. Date le condizioni economiche, l'unica possibilità di redigere un PRG è che il Comune venga incluso in una lista di città beneficiare di fondi statali, che il Ministero dei Lavori Pubblici deve bandire ai sensi della legge urbanistica del 1942 (1.1.50 17 Agosto 1942). De Carlo capisce la situazione e la percepisce come una grossa opportunità, nella possibilità di mettere in campo una ristrutturazione del sistema universitario che funga da volano di un processo di trasformazione urbana, temi a lui molto cari.





(a sinistra)
Giancarlo De Carlo,
La piramide rovesciata,
De Donato, Bari 1968

(a destra)
Giancarlo De Carlo,
Pianificazione e disegno delle università,
Edizioni Universitarie Italiane
Roma 1968

Allo stesso tempo la figura di De Carlo, così vicina a personaggi come Elio Vittorini e come Giulio Einaudi, (figlio dell'allora presidente della Repubblica Luigi Einaudi), diventa particolarmente appetibile per un Comune introverso e isolato

come Urbino, che vede nell'architetto un possibile dialogo con Roma e col resto del mondo. Nel 1954 De Carlo scrive una lettera al sindaco Mascioli, autocandidandosi come progettista del futuro PRG: «(...) ho chiesto informazioni al Ministero dei LL. PP sulle modalità da svolgere per ottenere il finanziamento del Piano e sulle possibilità di ottenerne personalmente l'incarico per Urbino semprechè codesta amministrazione ne sia consenziente». De Carlo sottolinea la necessità di essere scelto: «è inutile che vi segnali quanto possa essere utile per voi indicare in tempo una persona qualificata di vostra fiducia, non solo per potere seguire fin da ora lo svolgimento della pratica presso il Ministero, ma soprattutto per evitare il rischio di trovarvi di fronte a un incarico imposto e non di vostro gradimento». Con grande sapienza e abilità dialettica mette in evidenza il suo ruolo chiave nel poter sbloccare i fondi, inizia ad allontanare l'eventuale pensiero che possa essere un altro l'architetto incaricato per la redazione del PRG, e chiude con la richiesta di una lettera, nella quale «fosse dichiarato che desidererete mi fosse affidato l'incarico di redigere lo studio del piano regolatore di Urbino. Essa mi servirebbe per poter prendere ufficialmente contatto col Ministero, per risolvere la questione dell'inclusione del vostro Comune tra quelli ai quali sarà accordato il finanziamento»[7]. Non contento De Carlo arriva addirittura a scrivere la lettera sotto dettatura all'incaricato nell'Ufficio tecnico.
Nel 1956 Urbino viene inserita nella lista dei comuni beneficiari dei finanziamenti ma, in merito all'affidamento dell'incarico, nel Consiglio Comunale emergono due posizioni: una maggioranza favorevole a designare De Carlo come progettista, e una minoranza orientata alla procedura concorsuale. L'architetto reagisce di nuovo con una lettera, inviata al sindaco Mascioli nel 1956, dove cerca di smontare la presunta obiettività del concorso, sottolineando come le procedure si sarebbero poi dimostrate dispendiose, in termini di soldi ma soprattutto di tempo, correndo dunque il rischio di andare oltre i due anni stabiliti da chi concedeva i fondi: «Ricorrono al concorso i Comuni che non hanno la volontà o la capacità di assumersi la responsabilità della scelta (...). I Comuni che hanno amministrazioni oculate e che conoscono bene la natura dei loro problemi si guardano bene dal demandare ad altri l'iniziativa e la responsabilità della scelta. (...) L'affermazione che il Concorso è la forma più democratica per scegliere il progettista è un'affermazione assolutamente demagogica (...). Il concorso è il risultato di un compromesso tra le diverse tendenze dei membri della giuria»[8].
Nel Consiglio Comunale del 1957, con votazione a maggioranza, a De Carlo viene finalmente assegnata la redazione del Piano; l'incarico però si limita soltanto alla fase preliminare, raccolta dati e rilievi, al termine dei quali si deciderà se bandire un concorso o meno. De Carlo costituisce all'interno del Comune urbinate l'Ufficio studi per il PRG, chiamando Paolo Ceccarelli e Carlo Carrozzi, due architetti laureati allo IUAV, e fa venire ad Urbino, per 15 giorni, dieci studenti del suo corso di rilievo dei monumenti allo IUAV.

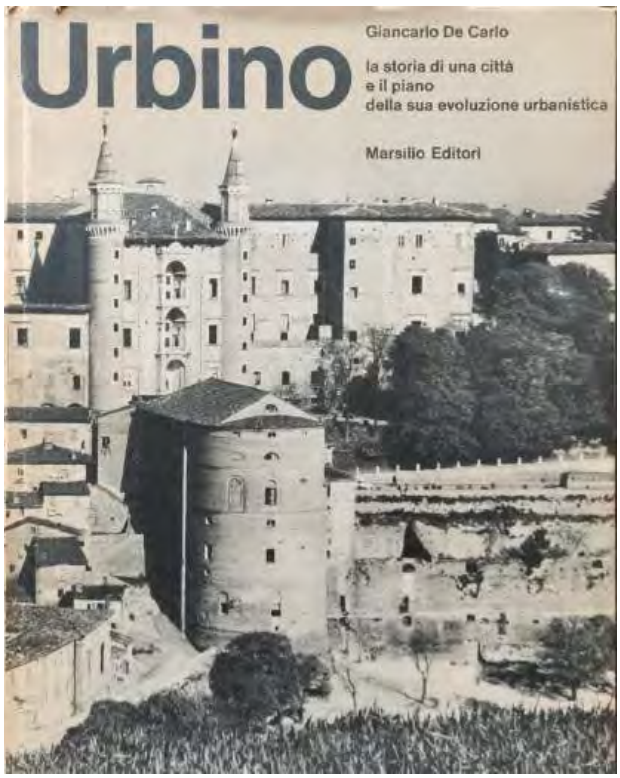
7) ASU, faldone n. 1856, lettera di Giancarlo De Carlo all'Amministrazione Comunale di Urbino, Milano, 16 Marzo 1954, in Lorenzo Mingardi, *Sono geloso di questa città,* Quodlibet, Macerata 2018, p. 25.

8) AP. De Carlo- atti/029, lettera di Giancarlo De Carlo a Egidio Mascioli, Milano 11 Novembre 1956, Ivi, p. 30.

9) Vittorio Emiliani, *Urbino: provincia eletta o area depressa?*, in «Comunità», n. 66, 13, 1959.

10) AP, De Carlo-atti/029, Norme tecniche di attuazione del PRG di Urbino, 1964, p. 18, in Mingardi, *Sono geloso di questa città*, cit., p. 50.

L'architetto mette in campo una campagna di rilievo degli edifici leggendo la città come un'architettura unica, ponendo molta attenzione anche all'aspetto sociale, con dei questionari relativi alle abitudini degli abitanti. L'operazione avviata viene posta sotto i riflettori nazionali da De Carlo, che la porta all'attenzione dello IUAV e che coinvolge in quest'esperienza i suoi amici scrittori Vittorini, Vittorio Sereni, Vittorio Emiliani etc.. i quali andranno a pubblicare le riflessioni su Urbino in testate nazionali del calibro de «Il Mondo», e «Comunità»[9]. In questo modo questo piccolo frammento dell'Italia centrale arriverà a Roma, e il Ministero dei Lavori Pubblici, nella Conferenza dei servizi del 1960, deciderà di affidarne il disegno a Giancarlo De Carlo, incaricato di proseguire la stesura del PRG.
Nel concretizzare questa sua visione di Urbino come città universitaria decide di inserire le nuove sedi dell'ateneo all'interno dei palazzi abbandonati del centro storico, e cataloga e suddivide queste antiche costruzioni in 4 gruppi: alcune da sottoporre a vincolo assoluto, altre a vincolo parziale, altre a demolizione e ricostruzione, altre alla sola demolizione; egli stabilisce inoltre che ogni intervento debba essere approvato dall'Amministrazione Comunale, previa verifica di De Carlo stesso, e che debba essere



Giancarlo De Carlo,
Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica,
Marsilio, Venezia 1966

affidato soltanto ad architetti di «chiara fama»[10].
È piuttosto evidente come in quest'ultima definizione l'architetto sembra far riferimento a lui stesso che «oltre a difendersi

dalla remota possibilità di chiamata di altri architetti e docenti universitari, doveva costantemente tenere alta la guardia nei confronti delle lobbies dei costruttori locali (...)»[11].
Il 16 Gennaio 1964 il Consiglio Comunale approva definitivamente il Piano Regolatore di De Carlo. In preparazione di questo evento l'architetto mette a punto una serie di indicazioni per gestire al meglio la presentazione pubblica di quanto svolto, e anche la reazione delle varie opposizioni. Per far questo dimostra un'abilità camaleontica nel saper indossare le vesti dei vari attori, giungendo non solo a suggerire, ma addirittura a scrivere le parti dei vari protagonisti, indicando come, quando e cosa dire:
«Caro Livio (...) ti ricordo le seguenti questioni:
1) Sondare separatamente le persone più serie della Minoranza per impegnarle ad atteggiamenti responsabili verso il Piano (...).
2) Convocare qualche giorno prima della nuova riunione del Consiglio i capigruppo per sondare i loro atteggiamenti e ricavarne elementi per preparare la nuova linea di azione (...)»[12].
Alcuni giorni prima della seduta del Consiglio, De Carlo arriva a scrivere il copione da recitare in sede: "(...) il Sindaco dovrebbe tenere un'introduzione che faccia il punto (...) e dovrebbe dire (...) (naturalmente, subito dopo, il Sindaco dovrà darmi la parola perché io esponga i risultati di questa mia ricerca). (...) Importantissimo: se questo discorso sarà scritto è necessario che Mascioli lo legga con voce tonante e scandita»[13].
Per inseguire il suo obiettivo De Carlo entra nell'Amministrazione di Urbino come una sorta di demiurgo, che muove i fili delle marionette secondo un preciso disegno, ben consapevole sia delle sue possibilità, sia di trovarsi in un contesto sicuramente meno avvezzo e meno allenato a queste strategie dialettiche e operative. Nel 1962 si decide di ripristinare la sede della Facoltà di Magistero, e a riguardo l'Ateneo acquista dal Comune il Convento di S. Maria della Bella. Nelle previsioni del PRG l'edificio è indicato come immobile da sottoporre a vincolo parziale, ovvero edificio di riconosciuto interesse passibile di trasformazioni che non ne alterino spazi interni e caratterizzazioni formali. Le indicazioni che De Carlo allega rispetto a queste classi di vincolo risultano piuttosto aperte: una vaghezza ricercata, probabilmente, dall'architetto che in questo modo può disporre di possibilità e margini d'azione nei futuri interventi su Urbino. In questo caso la sua intenzione è quella di demolire e ricostruire l'intero edificio. Questa volontà contrasta tuttavia con una Legge Speciale che, promulgata nel 1968, stanziava sei miliardi di lire per il risanamento igienico-strutturale di Urbino, considerando però, fondi per soli restauri e consolidamenti di edifici; e avversa risultava anche la Legge Ponte, che prevedeva che in casi come S. Maria della Bella, non vincolati ma di riconosciuto pregio, fossero consentite solo opere di consolidamento o restauro. Questo quadro normativo tuttavia non spaventa affatto De Carlo che, con Bo e l'Amministrazione, procedono per la strada della demolizione, giocando spesso sul non detto, o su una non totale chiarezza nelle dichiarazioni degli interventi, certi che le istituzioni centrali

11) Ivi, p. 52.

12) AP, De Carlo-atti0/29, lettera di Giancarlo De Carlo a Livio Sichirollo, Milano, 28 Ottobre 1963, Ivi p. 57.

13) AP, De Carlo-atti0/29, lettera di Giancarlo De Carlo a Livio Sichirollo, Milano, 04 Gennaio 1964, Ivi p. 58.

avrebbero delegato le decisioni alle istituzioni locali. Una volta ottenuto il parere della Soprintendenza, che in qualche modo di fronte alla firma De Carlo si sente autorizzata a scavalcare la norma, l'architetto avvia i lavori di demolizione, consapevole di quanto delicati e decisivi risultino nell'opinione pubblica, tra gli urbinati e i rappresentanti del Comune. In queste operazioni l'architetto cerca di intervenire subito, scovando nella rapidità delle azioni una possibile legittimazione della demolizione agli occhi degli urbinati: «(...) cerchi di non essere troppo pignolo poiché lo scopo che dobbiamo raggiungere è quello di fare presto e di iniziare subito i lavori neutralizzando tutte le manovre che finora ce lo hanno impedito»[14]. Nel 1970 il Consiglio Comunale approva i lavori per il Magistero e partono le demolizioni, che portano alla luce gli interventi previsti da De Carlo ma mai espressamente annunciati pubblicamente.

Per contenere eventuali polemiche, l'allora Soprintendente organizza una riunione ad Ancona, nel 1972, nella quale si richiede molta attenzione alla ricostruzione, da effettuare con colori e trame in continuità al costruito adiacente. Emerge anche in questo caso la potenza del progetto di De Carlo, non solo e non tanto nel disegno architettonico, quando nella gestione di persone, relazioni e dinamiche; è in questo che modo realizza il suo vero progetto, ovvero la costruzione di quell'impalcatura sociale e politica e di quella macchina operativa che gli consentiranno di trasformare in realtà le sue visioni.

Il concretizzarsi della sua idea di Urbino è il risultato di un accurato processo, che De Carlo orchestra usando il suo know-how in quel campo d'azione, all'epoca molto frequentato, nel quale si incontrava l'architettura e il potere, dove bisognava saper disegnare, tanto quanto saper parlare il linguaggio della politica, entrare in contatto con le amministrazioni, trovare i giusti interlocutori e le strategie per far succedere le cose. In questi anni emerge spesso uno sbilanciamento, nel progetto d'architettura, verso l'apparato teorico e ideologico, che sembra esprimersi in disegni perfetti, piuttosto che in realizzazioni concrete. Molte architetture costruite in Italia tra gli anni Sessanta e Ottanta da architetti di chiara fama riportano di uno scollamento tra progetto e realtà, tra le intenzioni di autori, più interessati a trasformare l'architettura nella comunicazione di un manifesto ideologico piuttosto che nel concreto trasformarsi di un'idea in cantiere, con questioni tecniche ed economiche da gestire. L'architetto sembra spesso compiaciuto da questa possibilità di assumere un prestigio intellettuale più che pratico, abbandonando il "mestiere" per entrare in questioni più autorevoli come la politica, l'insegnamento, la scrittura. De Carlo è una figura interessante perché borderline, appartenente in parte a questo contesto, ma allo stesso tempo capace poi di dare concretezza alle proprie visioni. Il processo realizzativo messo in atto ad Urbino rivela una grande attenzione e maestria posta in essere negli aspetti fattuali del progetto, dove il rapporto con la politica diventa di fatto anche un mestiere, mettendo in campo delle abilità che De Carlo

14) AP, De Carlo-atti0/34, lettera di Giancarlo De Carlo al geometra Lucio Seraghiti, Milano 27 febbraio 1970, Ivi p. 129.

probabilmente osserva in contesti più ampi.
Nel progetto per il Collegio del Colle De Carlo riprende l'idea del cluster, che impara da Peter e Alison Smithson in occasione del CIAM del 1959 ad Otterlo; in questo progetto si rifà, inoltre, all'impostazione spaziale della Scuola di Amsterdam di Van Eyck (1954-1956), che conosce sempre ad Otterlo e della quale riprende la visione libera e non impositiva dello spazio educativo, basata su percorsi aperti e aggregazione di cellule. Nell'insolito contesto urbinate, schiacciato dalle montagne ed estremamente distante dall'attenzione globale, De Carlo sperimenta ciò che guarda e apprende altrove[15]; questo intenso processo di trasposizione tra mondo e paese lo porterà poi a scegliere Urbino per ospitare l'ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design) lanciandola all'attenzione di architetti e progettisti internazionali.
De Carlo lavora per circa trent'anni ad Urbino, sviluppando un'affezione fortissima per questa città, senza tuttavia mai trasferirvisi: «la conosco tutta e partecipo di tutte le sue vicende. Però allo stesso tempo le sono straniero perchè giro il mondo, conosco molte altre città, partecipo di altre vicende. Questo doppio stato, di cittadino e di straniero, me la fa capire e amare di più. Posso vederla dall'interno del quadro e staccata dal quadro, stringerla in un colloquio privato e confrontarla con altre città con distacco»[16]. Probabilmente la possibilità di lavorare per così tanto tempo in un contesto d'adozione, che De Carlo riesce sempre a guardare con freschezza, conferisce all'esperienza una certa spregiudicatezza nel volerne sbloccare alcuni meccanismi, nel forzare delle situazioni e nell'applicare, con passione e audacia, la sua ricca esperienza di cittadino del mondo. «Sono geloso di questa città, al punto di non poter dormire se altri la guardano con speranze possessive, o peggio, se le mettono le mani addosso senza capire la sua natura»[17] scrive in occasione del conferimento di cittadinanza onoraria da parte del Consiglio Comunale nel 1989, in un colloquio che instaura con Francesco di Giorgio Martini; l'architetto del Quattrocento diviene l'interlocutore di tutta l'operazione messa in atto ad Urbino, e con lui sente di aver contribuito alla costruzione della sua «inesauribile magnificenza»[18], e di condividere il dubbio se «per celebrare con l'architettura sia meglio dilatare le dimensioni oppure densificare i significati»[19].
De Carlo riesce in entrambe le operazioni. Urbino viene proiettata su orizzonti molto dilatati, nota a scala globale come sede non solo dell'ILAUD, ma soprattutto di un laboratorio sperimentale capace di trasformare un borgo introverso in un faro per architetti, intellettuali, politici e cittadini; allo stesso tempo l'architetto densifica i significati specifici della realtà che trova, attivando processi di cambiamento sempre capaci di denunciare il punto di partenza, restii alla tabula rasa, sensibili ai dialoghi tra passato e presente. L'insieme di questi aspetti rende estremamente interessante il processo messo in atto ad Urbino dal progettista, con le sue opere che declinano perfettamente il tema del riciclo dell'esistente, che sembrano naturalmente generate dal contesto

15) «Ho portato a Urbino esperienze che avevo maturato a Los Angeles, idee che mi erano state suggerite dall'architettura della Scozia, appunti che avevo trovato in India o in Australia; e ho perfino portato a Urbino esperienze che avevo maturato a Urbino, ma come riproponendomela in una dimensione lontana. È così che mi sono occupato molto di Francesco di Giorgio e, sull'orizzonte opposto, è per questo che ho messo insieme l'ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design)», Giancarlo de Carlo, Pierluigi Nicolin, *Conversazione su Urbino*, in «Lotus International» n. 18, 1978, p. 11.

16) Ibidem.

17) Livio Sichirollo (a cura di), *Giancarlo De Carlo, Parole di risposta*, in *Un architetto e la città. Pagine raccolte in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Giancarlo De Carlo.* Urbino 12 dicembre 1989, Quattroventi, Urbino 1990, p. 33.

18) Ibidem.

19) Ibidem.

nel quale si collocano, e che nei materiali, nei colori e nelle relazioni con i paesaggi interpretano perfettamente il luogo e le sue stratificazioni.
L'esperienza urbinate risulta un testo estremamente efficiente nel rivelare alcune dinamiche del progetto in Italia in un preciso momento storico, e per approfondirne il ruolo dell'architetto e i suoi legami con la politica e la società. Allo stesso tempo alcuni temi oggi nevralgici nel dibattito contemporaneo sull'architettura, come il confronto con le preesistenze, il concetto di riuso e il disegno di spazi destinati a comunità specifiche emergono chiaramente nelle opere di De Carlo, a dimostrarne la lungimiranza della visione e la grande attualità del progetto Urbino, utile tanto nel leggere il passato, quanto nell'interpretare il presente.

Strutture e sequenze di spazi

Luigi Moretti


SPAZIO
SPAZIO
7

SPAZIO

Rassegna delle arti e dell'architettura diretta dall'architetto Luigi Moretti

SPAZIO N.° 7 / Dicembre 1952 - Aprile 1953
Direzione, Redazione, Amministrazione: Roma, Piazza Augusto Imperatore 22. Tel. 65.093 - Ufficio di Milano: Via F. D. Guerrazzi 14. Tel. 95.290 - Ufficio di Parigi: 1, Rue des Italiens, Paris (IX°). - Prezzo per copia: L. 650; Estero L. 1300 ($ 2). - Abbonamento a 5 numeri: L. 3900; Estero L. 5800 ($ 9); a L. 350 ($ —,50) per raccomandazione postale. - Abbonamento a 10 numeri: L. 7500; Estero L. 11.500 ($ 18); a L. 650 ($ 1) per racc. postale. - Conto corrente postale n. 1/14163, intestato a «Spazio». - Spedizione in abbonamento postale gruppo IV (in busta rigida). - «Non si concede la riproduzione totale ne parziale degli scritti e delle illustrazioni. - Manoscritti e fotografie anche non pubblicati non si restituiscono». La corrispondenza deve essere indirizzata impersonalmente alla Direzione. - Ogni numero è iscritto nel registro del copyright. - Per la pubblicità rivolgersi all'«Ufficio Pubblicità Spazio», Milano, Via F. D. Guerrazzi 14, Tel. 95.290.

SPAZIO No. 7 / December 1952 - April 1953
Editorial and Head Offices: 22, Piazza Augusto Imperatore, Rome, Tel. 65.093. - Milan Branch: 14, Via F. D. Guerrazzi, Tel. 95.290. - Paris Branch: 1, Rue des Italiens, Paris (IX°). - One copy: Italy, Lit. 650; Abroad $ 2. - Subscription rates for 5 issues: Italy Lit. 3900; Abroad $ 9 (plus $ —,50 for registry mail fees). - Subscription rates for 10 issues: Italy, Lit. 7500; Abroad $ 18 (plus $ 1 for registry mail fees). - Delivery stiff envelope. - Subscription rates can be paid through postal current account N. 1/14163 in favour of «Spazio», 22, Piazza Augusto Imperatore, Rome, or sent by postal money order or cheque to the same address. - Articles and illustrations are copyright; reproduction in whole or part is expressely forbidden. Manuscripts and photographs (even if unpublished) will not be returned. - Correspondence is be addressed to the «Direction», 22, Piazza Augusto Imperatore, Rome. - Advertising: please apply to «Spazio Advertising Bureau» 14, Via F. D. Guerrazzi, Milan.

7

Indice dei nomi XXIV
Versioni in lingue estere XXV

Giulio Carlo Argan
Di alcune osservazioni di Roger Fry sulla scultura 1

Giovanni Becatti
Hermes di Olimpia: IV o II secolo? 3

Luigi Moretti
Strutture e sequenze di spazi 9

Charles Conrad
Considérations sur l'esthétique spatiale virtuelle 21

Stanislaus Fumet
Un nouveau concret, but de l'abstraction 28

L. M.
Galleria di Palazzo Bianco - Allestimento di Franco Albini 31

L. M.
Termini della Biennale 41

S.
La Casa dell'«Astrea» - Architettura di Luigi Moretti 45

Antologia di Spazio: André Bloc di Léon Degand

Agnoldomenico Pica
Chiesa di Recoaro Terme - Architettura di Giuseppe Vaccaro 49

Giuseppe Vaccaro
Principi di armonia nell'architettura 54

Sp.
Atanasio Soldati 57

A. D. P.
Organismi pubblicitari - Architettura di Luciano Baldessari, collaborazione di Marcello Grisotti 58

Mor
Terrazze sui platani - Architettura di Carlo Pagani e Vittoriano Viganò 61

Ugo Diamare
Albergo e appartamenti per vacanze ad Albisola Marina - Architettura di Carlo Bruno Negri 65

S.
Casa unifamiliare - Architettura di Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi 67

Sisto Villa
Rifugio per vacanze, di Carlo Paccagnini ed Ernesto E. Bianchi 68

Sp.
Scuola d'arte a Novara - Architettura di Gianni Monnet 70

Sp.
Edicole tra i cipressi - Architetture di Agnoldomenico Pica e di Giuseppe Pizzigoni 72

Gabriele Fantuzzi
Mostra d'arte floreale a Zurigo 73

Luigi Moretti
Arte e Televisione 74

L. M.
Una scala di colore - Arredamento di Paolo A. Chessa 75

Dir.
Appartamento romano - Arredamento di Giulio Minoletti 78

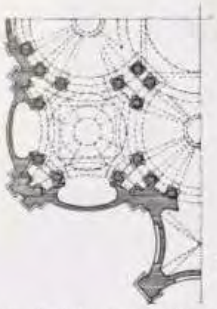
Mor.
Regia di un negozio - Arredamento di Carlo Pagani e Vittoriano Viganò 82

Astone Gasparetto
Cinque secoli di vetraria muranese 86
Edizioni - Calendari - Ridotto 87
Mercato 109

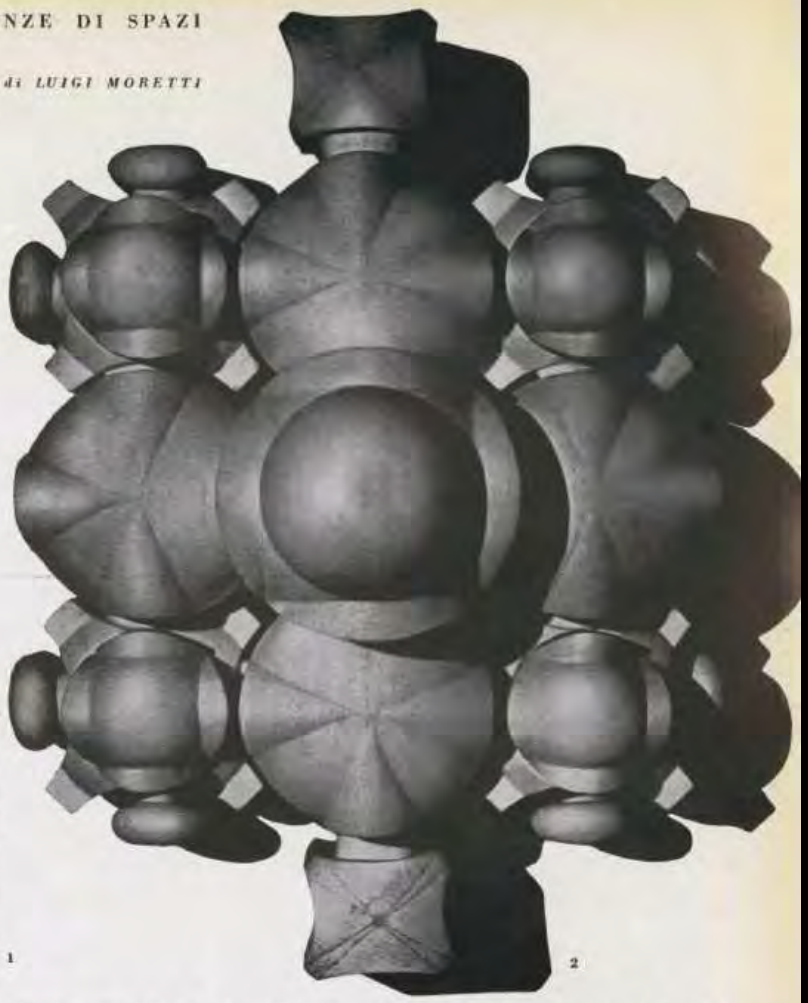
Copertina di Charles Conrad
Impaginazione di L. Moretti

STRUTTURE E SEQUENZE DI SPAZI

di LUIGI MORETTI



1



2

Una architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tessuto costruttivo, plasticità, struttura degli spazi interni, densità e qualità delle materie, rapporti geometrici delle superfici e altri più alieni, quali il colore, che di volta in volta possono affermarsi secondo le inafferrabili leggi delle risonanze. Ognuno dei termini ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivido, instabile, oscillante, mai identico, che è la visione di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente percorrere.

Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e diremmo tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono; ciascuno recitando nel suo verbo, o di luce o di peso o di misura o di materia o di vuoto spazio, ora chiamando gli altri ora ripetendosi ora scomparendo, con una concatenazione espressiva sempre mutevole, come la luce e gli uomini, ma con una congruenza finale, un destino immutabile, che è poi la creata ordinanza dei loro rapporti, la struttura dell'opera.

Naturalmente se in un'architettura ogni lato espressivo, ogni aspetto della sua figura, è legato coordinatamente agli altri, a esempio il tessuto del chiaroscuro all'organismo plastico o all'organismo apparente della costruzione, sembra lecito, in sede di analisi critica di un'opera, assumere uno di questi aspetti in astra-

I modelli degli spazi interni sono stati realizzati considerando matrici di forma le superfici interne delle architetture esaminate.

1. Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Filippo Neri in Casale Monferrato. Elemento planimetrico. (Guarino Guarini: «Architettura civile», Torino, 1737). 2. Volumi degli spazi interni della chiesa di S. Filippo Neri, modello costruito sul progetto. (G. Guarini, opera citata). 3. Frank Lloyd Wright. Casa McCord. Rappresentazione dei volumi interni del piano terreno



3



2





3 4



1

zione dagli altri, come indice dell'opera stessa e, in conseguenza, su esso condurre ragionamenti validi per l'intera realtà architettonica. Sembra lecito ma di fatto i risultati di un tale processo critico sono alcune volte eccellenti, come tante altre pessimi. Basti pensare a quali punti esatti e insieme a quali grossolani errori è pervenuta la critica che discetta sul linguaggio pittorico o plastico o anche sull'organismo costruttivo di un'opera. Dipendono gli uni e gli altri risultati certamente dalla finezza di analisi con cui è vagliato l'aspetto prescelto, ma soprattutto dall'avere o non coscienza che si opera su un simbolo di una realtà terribilmente più complessa. Comunque anche questi approfondimenti critici unilaterali, qualunque ne siano gli approdi, finiscono per giovare alla famosa lettura integrale delle opere.

Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio interno e vuoto di una architettura. Infatti basti osservare che alcuni termini espressivi — chiaroscuro, plasticità, densità di materia, costruzione — si palesano quali aspetti, formali o intellettivi, della « materia », nella sua fisica concretezza messa in gioco nell'architettura e formano perciò un gruppo di una certa omogeneità e nel suo complesso fortemente rappresentativo. Ora si noti che lo spazio vuoto degli interni di una architettura si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme sè stesso e i termini suoi opposti. Specialmente ove lo spazio interno è la ragione principale, o addirittura ragione di nascimento della fabbrica, come è per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica.

Ciò fu per gli antichi chiarissimo e per secoli; dai romani ai romanici, dai gotici al Brunelleschi, da Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni coincise con le conquiste e la storia stessa dell'architettura. La critica moderna ha più volte puntato, direttamente o non, sulla spazialità interiore come aspetto determinante, riassuntivo, addirittura unico (e questo è un errore) dell'architettura: basti qui ricordare Friedrich Ostendorf, lo Schmarsow, il limpido Brinkmann. Più recentemente, Bruno Zevi ha avuto il merito di dichiarare nitidamente la questione, pure nella nebulosità della critica architettonica di questi ultimi anni, navigante incertissima fra i più opposti caposaldi. È anche vero però che le enunciazioni critiche sulle stercometrie interne non furono mai approfondite in una vera ricerca analitica né come pura teoria né come analisi filologica su determinate opere di architettura.

I legamenti fra lo spazio interno e gli altri elementi di un'architettura sono infiniti e rigidissimi: basti pensare che uno spazio interno ha come superficie limite quella scorza su cui si condensano e si leggono le energie e i fatti che lo consentono e lo formano e dei quali esso spazio a sua volta genera l'esistenza. Ma i volumi interni hanno una concreta presenza di per se stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinserra, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la « pressione » o « carica energetica », secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano. Qualità, questa, comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra; o anche al potenziale di uno spazio in funzione delle masse elettriche che lo influenzano.

Ma in questi brevi cenni non si intende né approfondire i legamenti e la loro ordinanza fra lo spazio interno e l'intera opera di architettura né analizzare in uno spazio isolatamente considerato,

1. Tivoli, Villa Adriana. Pianta del complesso: A portico doppio del « Pecile », B aula quadra detta dei filosofi, probabilmente basilica, C natatorio circolare (Rilievi di Blondel e Winnefeld). I tre elementi costituiscono una caratteristica sequenza per differenze di forma. 2. 3. G. B. Piranesi. Villa Adriana. Aula quadra e mura di spina del doppio portico, acqueforti. 4. Villa Adriana. Sequenza degli spazi interni: portico, aula quadra absidata e natatorio composto dal peribolo porticato, dalla piscina anulare, dall'isola. Modello. 5. 6. Vedute ortogonali in pianta e in alzata dei volumi della sequenza. 7. 8. 9. Presumibili valori reali dei tre spazi della sequenza, modelli. Portico dall'ingresso ovest, aula quadra dal passaggio di congiunzione col portico, natatorio

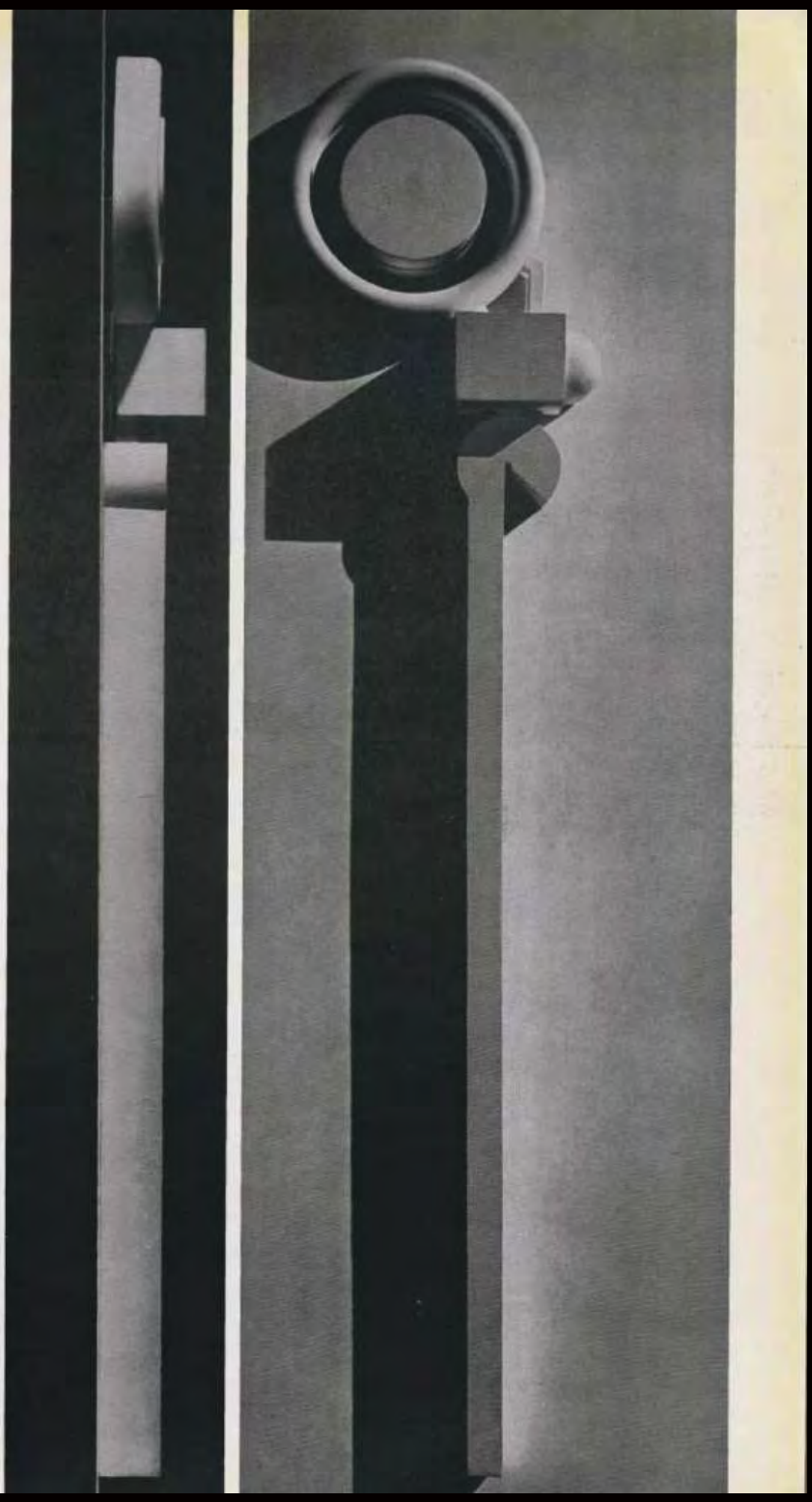
9





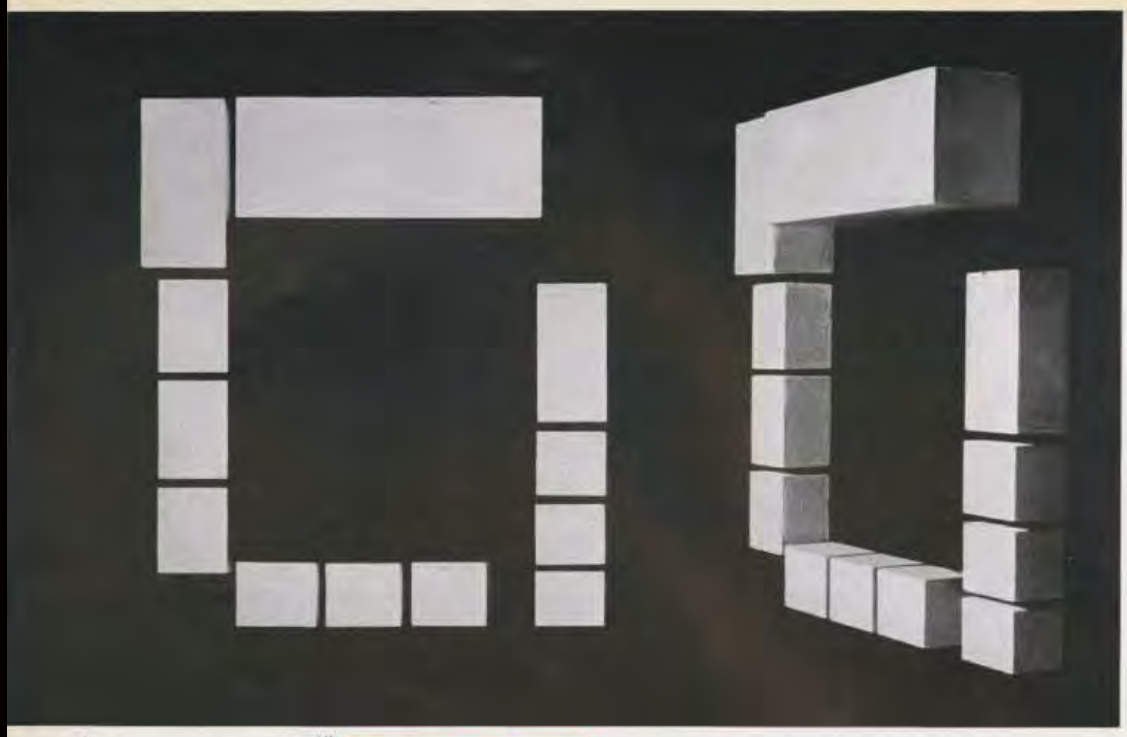
8

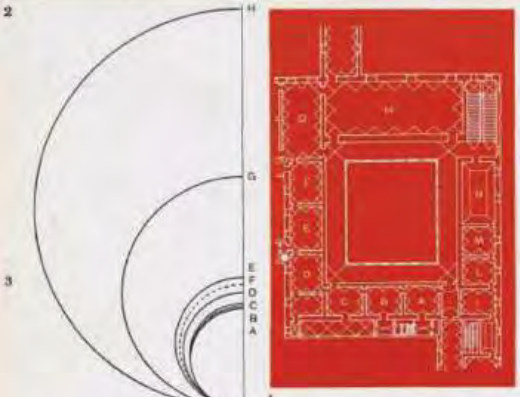
6 | 5



7









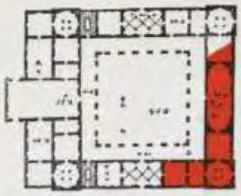
	l	L	h
A	8,50	7,33	6,40
B	8,60	7,36	6,78
C	8,85	7,10	6,95
D	9,90	7,82	6,99
E	11,10	7,82	6,90
F	10,54	7,76	7,06
G	19,60	9,78	8,20
H	33,84	14,06	12,75
I	6,31	7,69	6,50
L	8,66	7,21	6,50
M	8,65	7,22	6,48
N	15,78	7,70	7,62



1. Luciano Laurana e Francesco di Giorgio, Palazzo Ducale di Urbino. Particolare delle piante. L'appartamento degli ospiti e la sala del trono (gruppo A-H) e l'appartamento della Jole (gruppo I-N) costituiscono due sequenze articolate per differenze di quantità di volume. 2. Rappresentazione schematica delle due sequenze di volumi. 3-4. Grafici dell'allungamento progressivo delle sale nelle due serie A-H e I-N. Le sale F e M non seguono il ritmo crescente delle altre. 5. Valori metrici delle due serie di sale: l = lunghezza, L = larghezza, h = altezza. 6. Palazzo Ducale di Urbino. Sala del trono

la casistica delle combinazioni possibili tra le quattro qualità enunciate, e tanto meno ricercare, di queste combinazioni, le privilegiate per presunta eccellenza espressiva. Si rischierebbe di cadere in quella metafisica dei valori assoluti, cui non è da conferire molta consistenza, come non è a darne ai discorsi intorno a una superficie più o meno bella di per sé, a seconda delle sue proporzioni. Benché proprio al riguardo dei volumi interni questa affermazione sembri contraddetta da una lunga serie di notazioni di trattatisti, da Vitruvio all'Alberti, al Palladio, al Serlio, al Viola, al Guarini, al Milizia, che accennarono o precisarono i rapporti geometrici più acconci alla venustà di un ambiente. Ma a ben guardare, queste notazioni non escono da quell'ambito didattico nel quale erano formulate, e giustamente, per guidare gli architetti meno avveduti verso soluzioni mediamente sicure nell'ordine formale ed equilibrate come strutture.

Pertanto, tralasciando questo campo di ricerche, si vuol limitare l'indagine sulle unità spaziali formate da volumi interni che si compongono in una certa ordinanza e che nel loro seguirsi, costituiscono col mutare delle prospettive, in relazione ai percorsi e ai tempi necessari e possibili per la loro visione, una vera sequenza nel significato attuale della voce. Di questi volumi, coor-



1



5

2

3

4

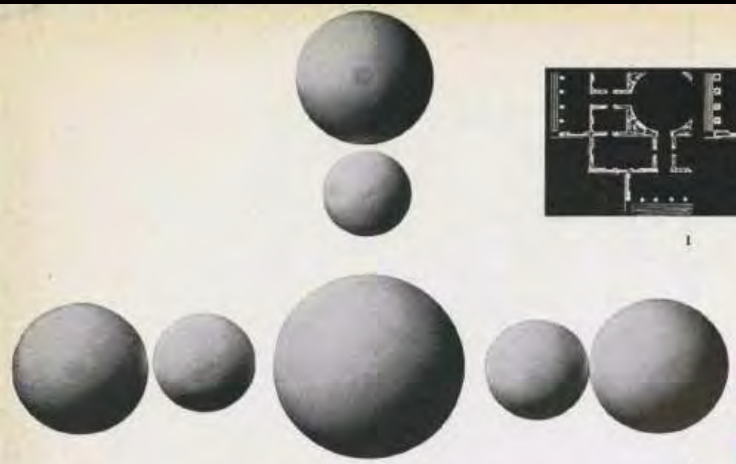
1. Andrea Palladio. Vicenza, Palazzo Thiene. Pianta (da A. Palladio: « I quattro libri dell'architettura »). In colore è indicata una delle sequenze per differenze di forma geometrica e di volume. 2. Rappresentazione della sequenza indicata. 3. Sfere equivalenti ai volumi della sequenza a partire (dall'alto) dalla sala successiva all'ingresso. 4. Sezioni delle sfere corrispondenti ai volumi della sala absidata (in alto), della mediana e della ottagona. Le sezioni hanno due tangenti comuni cioè i volumi corrispondenti sono in proiezione prospettica. 5. A. Palladio e aiuti. Vicenza. « La Rotonda ». Cupola della sala centrale

dinati in unità, si intende chiarire le modalità del loro seguirsi e quindi la struttura della loro composizione, cioè tipo e ragione, delle differenze tra i volumi e del loro concatenamento. Questa ricerca « differenziale » è in sede logica pienamente giustificata poiché non discende da interpretazioni assolute degli spazi ma dal paragone di essi mediante parametri che una volta assunti permangono, esatti o meno che siano, sempre uguali. Pertanto fissate le quattro qualità, o parametri, dei volumi interni su esse soltanto verterà l'analisi. Esamineremo cioè le sequenze nelle differenze che, tra i volumi che le compongono, si rivelano per forma geometrica, quantità assoluta di volume, densità, « pressione » energetica. Le prime due sono differenze avvertite per via intellettiva, le seconde due per un ordine intellettivo e psicologico.

Se pensiamo alle terme di Diocleziano, al Santo Spirito del Brunelleschi, alla Basilica di S. Pietro, ad alcune chiese del Guarini, ci sembra chiaro che gli spazi interni di queste fabbriche in cui si assomma il grande atto dell'architettura, atto destinato al più esteso numero di uomini, siano, per questa loro premessa universalità, tagliati sul vivo dello spirito umano in quanto ha di più elementare e costitutivo. E allora uno studio sulla composizione



1 2 3 4



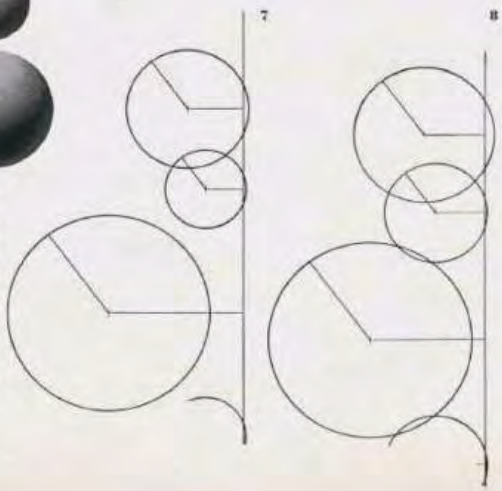
5



9

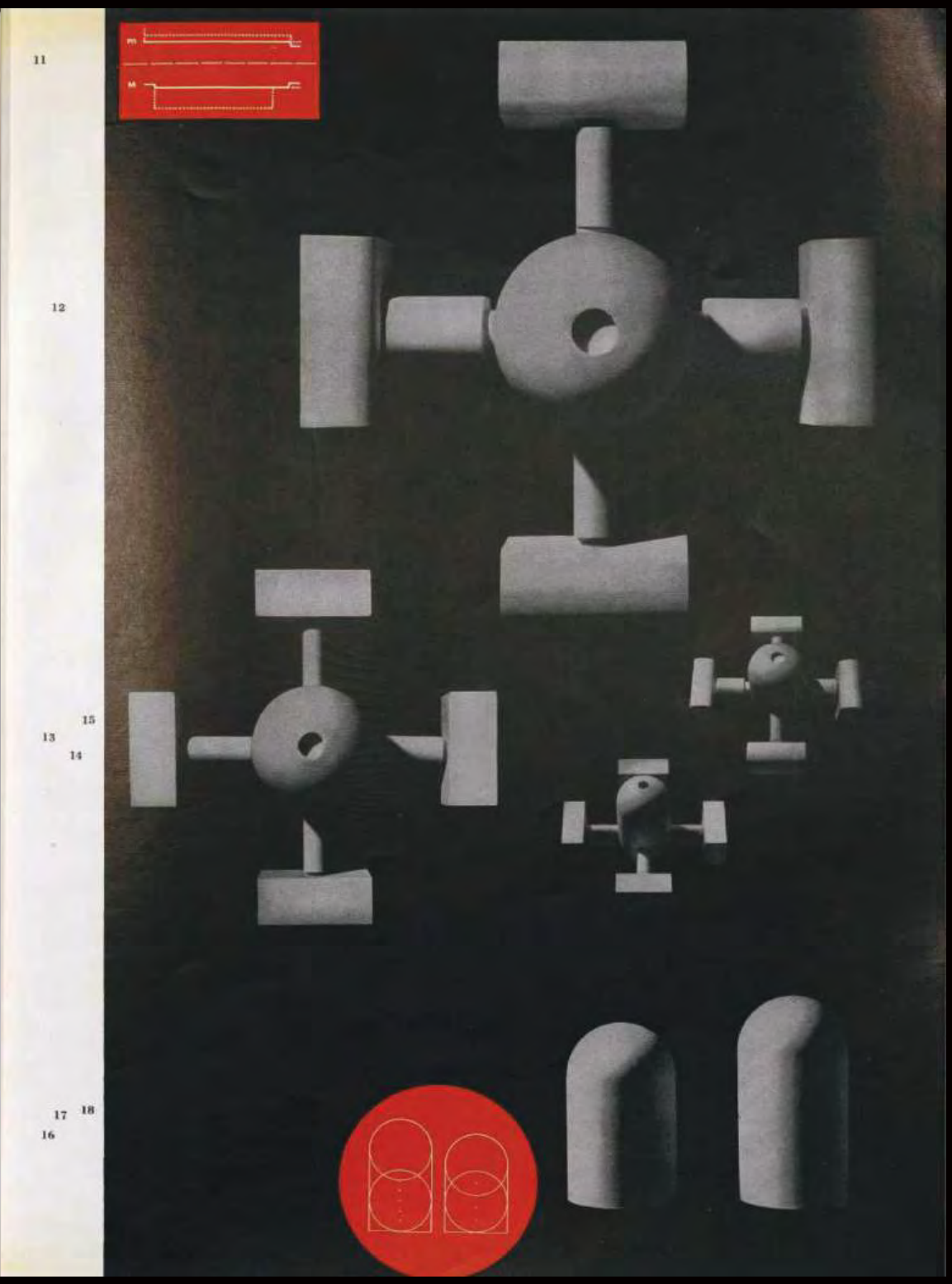


10 6



7 8

1.2.3.4. Andrea Palladio, Vicenza. «La Rotonda». Sequenza base, portico-andito-sala centrale, che si ripete per simmetria di rotazione. Ortogonali degli elementi della sequenza secondo il progetto nei «Quattro libri» (1 e 3) e secondo i rilievi (2 e 4) di O. Bertotti - Scamozzi. 5. 6. Sfere corrispondenti ai volumi delle quattro sequenze base della «Rotonda», come risultano dai rilievi e come dal progetto. 7. I raggi delle sfere corrispondenti ai volumi, secondo il progetto, sono nelle proporzioni 3, 2, 5 (approssimazione ± 5 %). 8. Raggi delle sfere corrispondenti ai volumi, secondo l'esecuzione. In 7 e in 8 sono indicate le distanze dei baricentri dei volumi dal piano di calpestio. 9. Rapporti lineari del prospetto (da «I quattro libri»). 10. Variazioni di luce, dal portico alla sala centrale, nella sequenza base. 11. Differenze di dimensioni fra gli anditi secondo i «Quattro libri» (linee continue), e gli anditi eseguiti (punteggiate). M = anditi maggiori, m = minori. 12. e 15. Rappresentazione dei volumi interni delle quattro sequenze, secondo l'esecuzione. 13 e 14. Secondo il progetto. 16. 17. 18. Sala centrale. Varianti del volume interno: secondo l'esecuzione (volume minore) e secondo i «Quattro libri»

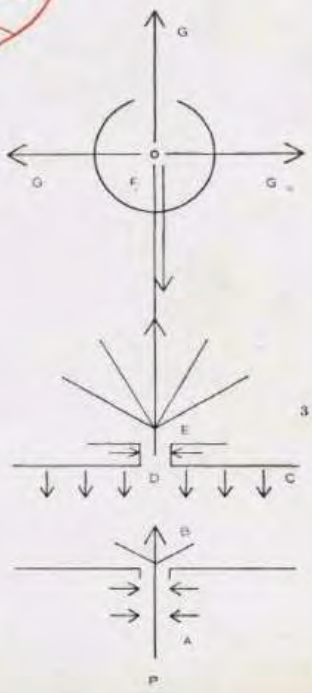

11
12
15
13
14
17
18
16



1



2



3



4

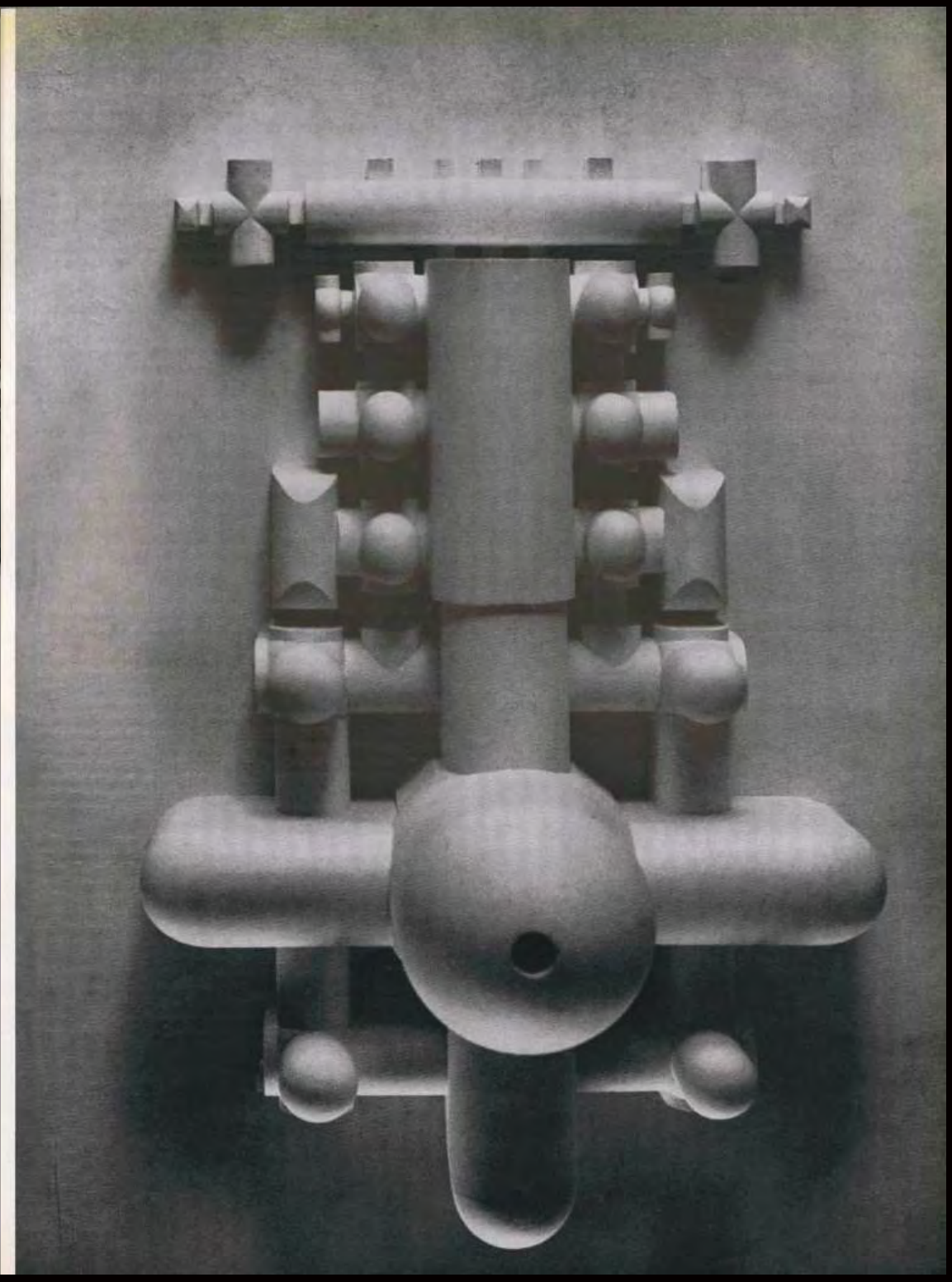


5

6

7

1. Basilica di S. Pietro in Vaticano. Rappresentazione dei volumi interni della sequenza maestra (atrio - navata - tribuna - presbiterio). 2. Modello dei tre elementi iniziali della sequenza: accesso all'atrio, atrio, accesso alla navata; sono leggibili la funzione di sbarramento della parete frontale dell'atrio e le dimensioni costrette degli accessi. 3. Schema della struttura della sequenza: P, piazza; A, costrizione (porta di accesso); B, espansione limitata (atrio); C, costrizione (muro trasverso dell'atrio); D, costrizione limitata (porta di accesso alla navata); E, espansione (navata); F, G, espansione massima (spazio del sistema centrale). 4. Distribuzione del potenziale in un campo, in funzione delle cariche elettriche che lo influenzano. 5-6. Basilica di S. Pietro in Vaticano. Vista dell'atrio e dell'interno, disegni di F. Panini, incisioni di D. Montaigu e G. Vasi. 7. Rappresentazione dei volumi interni

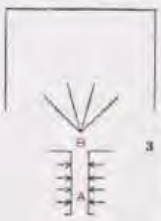




1



2



3



4



5



6

di questi spazi e sugli andamenti emotivi che le loro sequenze ci suscitano, può forse far balenare alcuni capi dell'oscura legge che guida universalmente lo spirito umano, che così spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i più semplici spiriti che le guardano. Viene in mente, da ciò, che la moralità sovrana dell'architettura, l'unica sua autentica istanza sociale, anzi umana, è quella di comunicare egualmente con tutti, umili e potenti.

La Grecia non ebbe nelle sue architetture spazi interni della misura e del significato che i romani promossero. Le colonne del tempio greco chiudono nei loro rettangoli lame d'ombra che sembrano nascere dalle viscere della terra a involgere e formare gli invalicabili sacelli. L'architettura greca fu algoritmo di strutture battute dal sole, fu una logica della luce e insieme ombra di ignote forme ove albergavano gli dei. L'altipiano, la luminosa volta del cielo sono lo spazio estroverso, mirabile, che il pilone colonnato del tempio sorregge.

La casa ellenica, sulla trama elementare del riparo e dell'ombra per l'uomo, distribuendo nei domestici ambienti densità di luce diverse, dagli oscuri *oeci* alla penombra del peristilio, al brillio del viridario, scandì quel metro su cui si distese per secoli il verso romano e rinascimentale della casa non meno di quello barocco e ottocentesco, ovunque cioè un andito grigio si aprisse su una chiara corte. Nella penombra della casa greca, splendono a ogni riflesso o raggio, i domestici oggetti o le criniere degli elmi, le clamidi i bronzi di Alceo, come i cristalli i rossi parati gli scacchi bianchi e neri dei pavimenti nelle case fiamminghe di Vermeer.

I grandi spazi dell'architettura nascono con Roma e ne sono la magnificenza. In uno con le sovrumane volte e con le mura, d'incredibile forza, con un respiro istintivo di inabbattibili opere militari, che le reggevano, sono l'espressione della cosciente potenza di una comunità. Questi spazi si aprono sovrani e si legano in teorie orgogliose in cui il misurato ordine sembra far sensibile la chiarezza di mente e la coscienza di questa chiarezza, cioè la maestà, del popolo romano. Le sequenze dei volumi nelle basiliche e specialmente nelle terme, di Tito di Agrippa di Diocleziano di Caracalla, dovevano raggiungere per la varietà degli elementi che le componevano e dei percorsi possibili, effetti insuperati. Sulle rovine delle mura che segnavano questi volumi, dal Brunelleschi a Michelangelo, nacque lo spazio rinascimentale e barocco e il senso del grandioso nella nuova civiltà d'occidente.

Per valutare nella loro complessità le sequenze dei volumi nelle terme è opportuno iniziare le osservazioni su quelle sequenze più elementari che possono riscontrarsi in alcuni esempi della stessa architettura romana e in alcune costruzioni rinascimentali. Tra le fabbriche di Villa Adriana, specchio argentatissimo di tutte le inflessioni dell'ecclettismo imperiale, si possono individuare interessanti modelli di sequenze dalle più semplici alle più elaborate. Il gruppo ternario del portico del Pecile, dell'aula quadra detta dei Filosofi e del « natatorio » circolare, può assumersi come esempio di una sequenza di volumi la cui vivezza e solennità è poggiata esclusivamente sulla differenza delle forme geometriche fra gli elementi del gruppo.

I tre volumi, nell'ordine naturale di percorso, portico — aula — natatorio, si segnono con le loro diverse figure geometriche: prisma ad asse dominante longitudinale, cubo e cilindro. Il volume del portico, vera galleria con fuga lontana inderogabile, si frange al suo termine su una parete leggermente arcuata e rifluisce per un vano di passaggio di limitate dimensioni nell'aula quadra e altissima, la cui cubicità al contrappunto della sottile freccia del portico e del suo percorso lunghissimo e umano, si alza a una misura empirea, astratta, solennissima. Dalla maestà e dignità dell'aula, per due stretti passaggi, scavati nello spessore delle mura, uno dei quali oscuro e non breve, vera chiusura di iride improvvisa, si prosegue in un aereo portico circolare di limitata altezza ma vastissimo, che abbraccia una grande piazza di cielo e circonda un bacino di acqua entro cui, isolata, nasce una fragile isola rotonda, incantata di nicchie di colonne di fregi.

1. *Antonio da Sangallo il g. e Michelangelo. Palazzo Farnese. Roma. Rappresentazione dei volumi interni della sequenza vestibolo - portico - cortile.* 2. *Pompei. Casa del poeta tragico (A B C D, fauces, atrium, andron, peristilium).* 3. *Schema della sequenza vestibolo-cortile propria all'architettura classica (fauci e atrio) e all'architettura patrizia, dal Rinascimento all'Ottocento.* 4, 5. *Fotogrammi dalla sequenza finale del film « Variété » di E. A. Dupont: liberazione e apertura della porta della prigione.* 6. *Spazio naturale, disegno di L. F. Cassas, inciso da Levée, 1802 (dalla Civica raccolta delle stampe A. Bertarelli, Milano).* 7, 8. *Guarino Guarini. Progetto per la chiesa di S. Maria della Divina Provvidenza in Lisbona, pianta (da G. Guarini: « Architettura civile ») e rappresentazione volumetrica degli spazi interni.*

Conversazione su Urbino

Giancarlo De Carlo,
Pierluigi Nicolin



Conversazione su Urbino

Conversation on Urbino

Giancarlo De Carlo e Pierluigi Nicolin

Rispetto ad altre attuali esperienze di intervento in centri storici, ci si accorge di una caratteristica: a Urbino si è operato una sorta di impatto tra l'idea di una città moderna razionalista e lo sviluppo di una piccola città storica. Aspetto originale e problematico per riflettere sui CIAM, ai quali dobbiamo ricondurre — del resto — molti aspetti negativi dei nostri quartieri di espansione. Basta pensare a Toulouse Le Mirail in Francia.

Come connettere questo aspetto di Urbino con la tradizione CIAM? Sarebbe interessante, ad esempio, verificare come ad Urbino siano state adottate le quattro funzioni della Carta di Atene.

Oggi si tende a pensare ai CIAM come se fossero stati una grande organizzazione monolitica, una specie di partito politico unitario. Invece i CIAM erano una associazione internazionale di architetti dove coesistevano molte componenti. Ne facevano parte Le Corbusier, Van Eesteren e la Helena Sirkus, tanto per dire in breve delle diversità che c'erano dentro, e poi Giedion, Victor Bourgeois e, all'inizio, perfino Van De Velde. Tante componenti dunque e molte linee differenti: convergenti, divergenti. La convergenza che le univa tutte era l'opposizione all'atteggiamento accademico che sbarrava la strada, con eguale ostinazione in ogni paese del mondo, al rinnovamento dell'architettura. Ma al di là di questo accordo le divergenze erano numerose anche se spesso attutite dall'impegno di confrontarsi e, soprattutto nei primi anni, da un grande piacere di scambiarsi idee.

C'era la linea di Le Corbusier, fenomenologica, e poi c'era quella di Van Eesteren, burocratica, e poi quella di Giedion, tutta rivolta a descrivere una storia dell'architettura «per personaggi», come quella precedente. E poi, verso gli ultimi anni, quella degli esegeti di Le Corbusier — Ernesto Rogers, Vogensky, Alfred Roth, ecc. — preoccupati di evangelizzare il Maestro, quando ormai il suo interesse per i CIAM era quasi svanito del tutto.

Prendiamo per esempio le quattro funzioni — abitare, lavorare, circolare, divertirsi (usare il tempo libero, ritemprarsi, giocare? non si è mai saputo di che cosa precisamente si trattasse). Ebbene, da ciascuna delle varie linee dei CIAM le quattro funzioni sono state interpretate in modi del tutto diversi. Basta guardare i piani di città presentati sul piroscafo dei CIAM di Atene per rendersene conto. Del resto basta leggere la Carta di Atene, andando oltre l'introduzione, che essendo stata scritta da Le Corbusier non lascia trasparire le contraddizioni che vengono più avanti.

Non voglio dire che i CIAM non siano stati importanti per il fatto che contenevano molte componenti; al contrario, credo siano stati importanti proprio per questo. Gli architetti che ne facevano parte avevano costruito nei CIAM l'ambiente più adatto a provare la completezza di una loro ipotesi affascinante: che i cambiamenti avvenuti nel mondo sul piano tecnologico, economico e del comportamento, avevano creato le condizioni per fondare una nuova architettura dotata di unità metodologica e linguistica.

Potremmo discutere a lungo, e mi interesserebbe molto farlo, delle verità e degli errori di questa ipotesi che ancora continua a tentare molti architetti (lì ha sempre tentato di fare del resto, la strada della palingenesi sovrastrutturale ogni volta che la struttura politica della società maturava crisi profonde) ma non mi sembra questo il senso della tua domanda.

Perciò ti dirò che io ho cominciato a formarmi come architetto quando i CIAM erano un punto di riferimento importante; quindi ne ho subito l'influenza. Poi sono entrato a farne parte; ma erano già gli anni intorno al congresso di Dubrovnik, le contraddizioni cominciavano a rivelarsi frenanti e la mia posizione è stata subito consonante con quella dei «giovani turchi» che, dopo l'ultimo congresso di Otterlo, avrebbero fondato il Team X.

Ecco, se debbo proprio dire che cosa ha inciso sul mio sviluppo di architetto, molto più che ai CIAM dovrei riferirmi al Team X. Anche il Team X è solcato di contraddizioni, ma il tessuto che ne risulta le ammette; si può dire perfino che non potrebbe farne a meno. Il Team X infatti non si è mai proposto alcuna sorta di unità, né di metodo né di linguaggio; al contrario ha sempre sostenuto che ai diversi contesti debbono corrispondere espressioni architettoniche diverse, ed è stato interessato soltanto alla definizione di sistemi di coerenza, dove problema, soluzione, contesto, metodologia, espressione, tecnologia, uso, ecc. si compongano attraverso un confronto alla pari (vogliamo dire dialettico?).

Ma veniamo ad Urbino. È certo che studiando la ristrutturazione della città ho avuto nella mente le quattro funzioni. Ma non credo di averle mai intese e manipolate — diciamo, per esempio — «alla Van Eeste-

By comparison with other current experiences of architectural work in historic centres, one realizes that a characteristic of Urbino is that there has been a sort of impact between the idea of a rationalist modern city and the development of a small historic town. This is an original and problematical point for reflection on the CIAMs, to which many of the negative aspects of our developing urban areas must in any case be traced back. One only has to consider Toulouse Le Mirail in France.

How is this aspect of Urbino to be connected with the CIAM tradition? It would be interesting, for example, to find out more about how an effort has been made at Urbino to work on the four functions of the Athens Charter.

The tendency today is to think of the CIAMs as though they had been a large monolithic organization, a kind of unitary political party. Whereas, in point of fact, the CIAMs were an international association of architects where many different philosophies existed together. Le Corbusier, Van Eesteren and Helena Sirkus were a part of them (to give a brief idea of just how different they were); and then Giedion, Victor Bourgeois and, at the outset, even Van De Velde were members. So there were a large number of different people and many different approaches, convergent and divergent. The converging factor that united them all was their common opposition to the academic attitude which barred the way, in the same obstinate manner all over the world, to the renewal of architecture. But beyond this basic agreement the differences of opinion were also numerous, though often absorbed by the pledge to a mutual confrontation and, particularly during the early years, by a great pleasure in the exchange of ideas.

There was the phenomenological line adopted by Le Corbusier, and there was Van Eesteren's, which was bureaucratic, and then Giedion's, which was all aimed at describing a story of architecture "for characters", like the earlier kind. And then, towards the last years, came the line pursued by the exegetes of Le Corbusier—Ernesto Rogers, Vogensky, Alfred Roth, etc.—who were concerned with spreading the gospel of the Master although his interest in the CIAMs had by then almost completely waned.

Take, for example, the four functions — living, working, circulation, and leisure (using free time, restoring one's strength, playing? It has never been known just what this last function really meant). Well, the four functions were interpreted in completely different ways by each of the various CIAM philosophies. One need only look at the town plans presented on the CIAM steamer in Athens to realize this. For that matter, you only have to read the Athens Charter and go beyond the introduction through which, having been written by Le Corbusier, the contradictions that follow later do not show.

I don't mean that the CIAMs were not important because they contained so many different approaches. On the contrary, I believe that they were important for that very reason. The architects that belonged to them had built up in the CIAMs the best atmosphere for the full attainment of one of their fascinating theories, which was that the changes that had occurred in the world technologically, economically and behaviourally had set the conditions for the foundation of a new architecture endowed with a methodological and linguistic unity.

We could go on for a long time—and I am very interested in doing so—about the truths and errors of this hypothesis, which continues to tempt many architects (for that matter, they have always been tempted by the road of superstructural palingenesis whenever the political structure of society had produced profound crises), but I don't think this is the meaning of your question.

So I shall tell you that I began to take shape as an architect when the CIAMs were an important reference point; and I accordingly underwent their influence. Later, I joined them myself. But that was the period of the Dubrovnik congress, the contradictions were beginning to cave in and my position immediately fell in with that of the "young Turks" who, after the last Otterloo congress, founded Team X.

So you see, if I must really say what affected my development as an architect much more than the CIAMs, I should refer to Team X. Team X, too, was furrowed with contradictions but the resulting tissue admitted them; you could even say that it couldn't do without them. Team X in fact never proposed to go after any kind of unity, either of method or of language. On the contrary, it always maintained that the different contexts must be matched by different architectural expressions; and it was concerned only with the definition of systems of coherency where problem, solution, context, methodology, expression, technology, use

1. *Veduta del paesaggio nei pressi di Urbino agli inizi del secolo (Foto Alinari).*

1. *View of the landscape near Urbino at the beginning of the century (Photo Alinari).*



1



2



3

2, 3. *Vedute aeree.*

4. *Distribuzione degli interventi realizzati o in corso di realizzazione a Urbino:*
1. Istituto d'Arte; 2. Nucleo residenziale La Pineta; 3. Stazione delle autocorriere; 4. Autorimessa sotterranea; 5. Rampa e teatro; 6. Orto dell'Abbondanza; 7. Sede centrale dell'università; 8. Facoltà di Magistero; 9. Facoltà di Legge; 10. Collegio universitario esistente; 11. Espansione del collegio universitario.

2, 3. *Aerial views.*

4. *Location of works completed or under completion at Urbino:*
1. The School of Art; 2. The Pineta housing estate; 3. The bus station; 4. The underground garage; 5. Ramp and theatre; 6. Orto dell'Abbondanza; 7. Central university building; 8. Education School; 9. The Law School; 10. Existing university college; 11. Expansion of the university college.

ren ». Non credo di avere diviso la città in parti, per meglio comprenderla e meglio organizzarla; per il semplice fatto che non credo che la città possa essere in alcun modo divisa. Dividendo la città si ha subito la non città: 150 anni di pratica dello zoning — la teoria della divisione urbana per eccellenza — ce lo dimostrano attraverso la disgregazione che è stata prodotta in quasi tutte le città contemporanee.

Se a Urbino mi sono riferito alle quattro funzioni, l'ho fatto solo per poterle poi considerare nelle loro reciproche relazioni; e forse non ho fatto neppure questo perché credo davvero che le funzioni siano in se stesse delle entità statiche, mentre le relazioni non possono essere colte se non nella loro realtà dinamica.

Per chi osservi la città il nucleo centrale — con la sua unità morfologica — non è il solo aspetto preminente. Urbino si presenta come una piccola metropoli con all'interno una città vecchia. A Urbino si mette in mostra una dimensione territoriale proprio in virtù della distinzione delle varie parti della città e della introduzione di nuove relazioni tra queste. In che modo questo risultato è da collegare al tuo piano regolatore?

Urbino ha molte dimensioni e per questo pur essendo piccola — poco più di 7.000 abitanti — è anche una città molto grande. Ha una dimensione storica tra le più profonde perché non solo esiste da quasi sempre ma anche perché in ogni epoca ha accolto nuovi cambiamenti sempre significanti. Ha una ampia dimensione geografica perché naturalmente « continua » su tutta la regione del Montefeltro. Ha una intensa dimensione culturale perché ospita molte scuole tecniche e artistiche di alto livello e una grande università: esercita forte attrazione sui giovani non solo di lontane regioni italiane ma anche su un orizzonte internazionale. Ha una dimensione turistica qualificata perché attrae poco turismo di passaggio ma molto turismo colto, ecc. ecc. Il riflesso di questa multidimensionalità agisce sull'espansione fisica della città, ma agisce soprattutto nell'ingigantire l'articolazione della sua struttura spaziale.

Credo che la tua impressione sia corretta: Urbino appare in maniera diversa a seconda che la si osservi dal suo interno, in tangenza, dall'esterno vicino e dall'esterno lontano; e questa differenza di percettibilità che presenta la moltiplica, la ripropone in una molteplicità di aspetti che finiscono col diventare un'unica immagine di grande ampiezza.

Nel piano ho tenuto conto di questo fenomeno singolare; tanto è vero che uno degli studi chiave, che è servito di base alla comprensione e all'intervento, è stato quello sulla struttura morfologica di tutta l'area che include il centro storico e il paesaggio compreso sull'orizzonte percettibile dal centro storico. Lo studio cercava di decifrare il sistema di relazioni attuali e potenziali che connettono il costruito e il naturale; prendendoli come un tutt'uno, come di fatto sono: perché anche il naturale è interamente costruito, secondo gli stessi moduli e ritmi che caratterizzano il tessuto della città.

Un pioniere dell'avvazione mi diceva che quando sorvolava Urbino col suo piccolo aereo aveva difficoltà a individuare la città perché non riusciva a distaccarla dal disegno egualmente complesso e del tutto simile del suo paesaggio circostante.

Negli ultimi anni questo miracoloso equilibrio ha subito alcune pericolose incrinature perché allo sviluppo reale si è sovrapposto uno sviluppo artificiale. La grandezza della città, risultato della sua multidimensionalità, è stata raccorciata da uno sviluppo a una sola dimensione generato prevalentemente dalle distorsioni che governano l'attuale produzione edilizia residenziale, e in particolare quella sovvenzionata in un modo e nell'altro. Si tratta di uno sviluppo ancorato prevalentemente sulle deroghe al piano, perché il piano proponeva il risanamento dei tessuti storici e contemporaneamente una espansione che si distendesse sulle direttrici date da un insieme di capisaldi interamente progettati. Si trattava in fondo dello stesso metodo che era stato adottato dagli architetti del duca Federico per ristrutturare la città medioevale e trasformarla in una capitale rinascimentale. Nel piano non si faceva distinzione qualitativa tra centro storico e area di espansione. Il sistema nodale del tessuto antico continuava all'esterno nell'unica direzione dove l'espansione (che il risanamento del centro storico avrebbe dovuto limitare) era topologicamente legittima. Un esempio di questo sistema è quello dei collegi universitari sul colle dei Cappuccini (dove il nodo implicava la formazione di una direttrice solo visiva). Un altro è quello del nucleo di edifici residenziali della Pineta, che, insieme alla nuova Scuola d'Arte, davano il segno di Urbino a chi arrivava dalla nuova strada di Rimini; in modo analogo a come i torticini del palazzo ducale lo davano a chi arrivava dalla vecchia strada di Roma.

Quanto al risanamento del centro storico non credo di averlo mai pensato come una operazione di riciclaggio: c'è un volume sotto utilizzato quindi ripariamolo e poi utilizziamolo a pieno regime. Questo modo di pensare, malgrado le apparenze e le dichiarazioni, è ancora nella linea di pensiero che concepisce la città come « strumento di produzione-merce ». C'è ben altro in una città come Urbino, e in ogni città del mondo, da considerare. Anche il problema del risanamento non può essere affrontato picchiando col dito

and so forth, are composed through an equal (or shall we say dialectic?) comparison.

But let's get back to Urbino. There is no doubt that in studying the replanning of a city I had in mind the four functions. But I don't believe that I have ever treated or manipulated them—shall we say, for example, "in the Van Eesteren manner". I don't believe I have divided the city into parts in order better to understand it and better to organize it, for the simple reason that I don't believe that the city can be divided up at all. By dividing the city you at once get a non-city. 150 years of zoning—the theory of urban division *par excellence*—are proof of this through the disgregation that has ensued in almost all contemporary cities.

If at Urbino I have referred to the four functions, I did so only in order to be able to consider them later in their reciprocal relations; and perhaps I have not even done this because indeed I believe that the functions are in themselves static entities whilst the relations can only be seized in their dynamic reality.

For anybody observing the city, the central core—with its morphological unity—is not the only preeminent aspect. Urbino looks like a small metropolis with an old town inside it. Urbino displays a territorial dimention precisely by virtue of the distinction of the town's various parts and of the introduction of new relations between them.

How does this result connect with your town planning scheme?

Urbino has many dimensions and this is why, although it is small—with just over 7,000 inhabitants—it is still a "big" town. It has an historic dimension of the very deepest not only because it has always existed but because throughout history it has welcomed new and always meaningful changes. It has a broad geographical dimension because it "continues" naturally throughout the Montelfeltro region. It has a busy cultural dimension because it is the seat of numerous technical and art schools of a high level, and of a large university. It exercises a strong attraction on the young not only in distant parts of Italy but internationally too. Its tourist dimension is distinguished because it attracts very little of the mass package tours but a great deal of the better-educated tourism. And so on and so forth.

This multidimensionality reflects upon the city's physical expansion, but, primarily, it very much enlarges the articulation of its spatial structure.

I believe your impression is right. Urbino does look different according to whether you observe it from within, in a tangency, from outside nearby or from outside at a distance; and this difference in the town's perceptibility multiplies it, re-presenting it to the beholder in a multiplicity of aspects that eventually become a single image of great breadth.

In the plan I have taken this remarkable factor into account. Indeed one of the key studies, which served as a basis for my understanding and work, was that of the morphological structure of the whole area which includes the historic centre and the landscape as far as the horizon visible from the historic centre. The study tried to decipher the system of present and potential relations connecting the built and the natural landscape, taking them as a single whole, as in fact they are. For the natural landscape, too, is entirely constructed according to the same modules, rhythms and nodal points that characterize the fabric of the city itself. A pioneer of aviation once told me that when he flew over Urbino in his small aircraft he had difficulty in picking out the town because he couldn't extricate it from the equally complex and absolutely similar pattern of its surrounding landscape.

In the past years, this miraculous equilibrium has been subjected to some dangerous influences, since the real development has been overlapped by an artificial development. The greatness of the city, the result of its multi-dimensionality, has been carried away by development which is one-dimensional only, generated mainly by the distortions that govern the present housing production output and in particular, the kind subsidized in one way or another. This development is prevalently anchored to departures from the plan, because the plan envisaged the rehabilitation of the town's historic tissues and, at the same time, an expansion to be spread over a direction indicated by a set of entirely designed landmarks. It was really the same method once adopted by the architects of duke Frederick to replan the medieval town and transform it into a Renaissance capital. No qualitative distinction was made in the plan between historic centre and expansion area. The nodal system of the ancient tissue continued outside in the only direction in which the expansion (which the restoration of the historic centre ought to have limited) was topologically legitimate. An example of this system is that of the university colleges on the Cappuccini hill (where the node implied the formation of an exclusively visual direction line). Another is that of the nucleus of residential buildings in the Pineta, which, together with the new art school, were a sign of Urbino to anybody arriving from the new Rimini road. Similarly, the turrets on the ducal palace pointed out the city to travellers approaching from the old Rome road. As for the restoration of the historic centre I don't think I ever thought of it as a



sui pochi tasti a portata di mano, ma scorrendo agilmente su tutta la tastiera.

Nel tuo libro su Urbino c'è un'interpretazione della tipologia molto diversa da quella corrente: « ... non è possibile pensare il passaggio dalle funzioni alla forma senza usare una struttura di riferimento come la tipologia ». In che modo questa scelta è diventata operativa nella definizione dei comparti? Infatti a me pare che nella tua definizione dei comparti edilizi sia prevalente la nozione di unità morfologica. Questo rende, secondo me, molto diverso il tuo approccio al centro storico da quello intrapreso a Bologna che ha un punto chiave nell'analisi tipologica intesa come ricerca dell'unità minima regolata in quel caso dalle leggi del lotto gotico.

Infatti mi pare di aver detto nel libro su Urbino che secondo me la forma è la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, e cioè di un tipo organizzativo attraverso il quale una o più funzioni divengano attuali. Con questo volevo dire che rifiuto l'idea che si possa generare forma in modo diretto e univoco partendo dalle funzioni. Volevo anche dire che il percorso che porta alla definizione della forma è complesso e mediato, e che uno degli elementi fondamentali di mediazione è la struttura; intendendo per struttura il modo in cui le attività si organizzano nello spazio.

Il dire che le funzioni generano automaticamente la forma può avere avuto importanza alcuni decenni fa come atto di disinquinamento architettonico; lo stesso però resta un assunto infantile. Di fronte alla burocrazia dell'architettura che sembra averlo fatto proprio, si potrebbe oggi dire che le forme generano automaticamente le funzioni e sarebbe facile dimostrare che la gente ha cominciato a sedersi in modo diverso — e quindi a manifestare i nuovi comportamenti — dopo l'invenzione della sedia di Eames. Ma anche questo sarebbe un assunto infantile perché la generazione delle forme, e il loro modo di mettersi in relazione con le attività, sono molto più complessi.

Quanto alla tipologia, mi pare che la tendenza attuale a considerarla elemento dominante e determinante (al punto che non occorre neppure inventarla perché, come tutti gli elementi dominanti e determinanti è già stata codificata nei cataloghi) mi pare un portato diretto dell'uno e dell'altro assunto infantile. Io penso che lo spazio fisico perviene alla sua consistenza architettonica attraverso un movimento itinerante sospinto dalle azioni e dalle retroazioni generate da attività, funzioni, tipi, modi d'uso, tecnologie, forme, nel momento in cui si confrontano e si mettono in relazione. Nessuna tra le varie componenti del processo è prioritaria, né esercita un ruolo determinante. Tornando alla tipologia, è chiaro che deve essere adatta ai modi d'uso, ma dovrebbe essere altrettanto chiaro che anche i modi d'uso sono suscettibili di adattamento; e lo sono di fatto (e molto spesso — quando si prende la scorciatoia della priorità delle tipologie — anche troppo).

Esistono così casi in cui però l'adattamento del modo d'uso alla tipologia è legittimo: quando ci si trova di fronte alla necessità di riusare uno spazio organizzato che si giudica di dover conservare perché ha « valore ». Ma in questi casi prima di tutto non si dovrebbe parlare di tipologia, ma di spazio esistente, in secondo luogo l'adattamento non può essere considerato passivo perché deve passare attraverso un'azione di trasformazione che coinvolge allo stesso tempo l'artefatto e l'utente.

Voglio dire che non si può riusare uno spazio esistente se non « riprogettandolo » e che questo significa passare attraverso una operazione che lo destruttura dal suo contesto precedente e lo ristruttura nel nuovo contesto — questa operazione non può non coinvolgere, appunto, sia l'artefatto che l'utente; e il suo punto di arrivo non può essere che il reciproco aggiustamento di entrambi, all'interno di una nuova esperienza creativa.

Se si guarda in questo modo al problema del riuso, mi pare che finiscano col cadere molti luoghi comuni che oggi hanno larga circolazione. Come quello che una tipologia medioevale va già bene perché è funzionale: basta sottoporla al risanamento conservativo. Oppure quella che una tipologia barocca non può essere riusata come residenza perché ha tagli di spazio troppo grandi: si può solo darla all'amministrazione pubblica, all'università o a sedi di rappresentanza. Oppure quella che a una tipologia ottocentesca basta aggiungere i servizi sanitari, mentre il riuso ideale di una tipologia del primo Novecento è l'ufficio di media grandezza. Tutte queste tipologie — spazi esistenti dotati di valore; altrimenti meglio demolirli — per essere riusati debbono essere destrutturati e ristrutturati, depurati dai loro significati originali e introdotti in un circuito di significati contemporanei; il che implica qualche volta anche interventi fisici rilevanti. Si tratta di un lavoro complesso che richiede molta competenza; molta di più di quanto la burocrazia architettonica oggi considera necessaria. A Urbino ho cercato di mettere in atto queste mie convinzioni e nel caso della definizione dei comparti non mi sono certo riferito né alla immediata utilizzabilità delle tipologie, né alle loro consonanze temporali o organizzative.

Mi sono riferito ai risultati di una lettura sulle relazioni che intercorrono tra attività, funzioni, tipologie, modi d'uso attuali e potenziali, recycling operation: there is a volume that has been underused, and so let us repair it and then put it to full use. This way of thinking, despite the appearances and admitted declarations, still complies with the view that the town is "a production-commodity tool", whereas in a town like Urbino and in any city in the world, there are quite different matters to be considered. Even the problem of rehabilitation cannot be dealt with simply by tapping the few keys within reach, but rather, by deftly feeling out the whole keyboard.

In your book on Urbino there is a very different interpretation of its typology to the current one. You say: "It is not possible to consider the passage from functions to form without using a reference structure like typology." In what way has this choice become operative in the definition of compartments? In fact, it seems to me that in your definition of building compartments the idea of morphological unity is prevalent. This, in my opinion, makes your approach to the historic centre very different to that adopted in Bologna which has its keystone in the typological analysis as the search for a minimum unity, governed in this case by the laws of gothic allotment.

In fact, I think I said in my book about Urbino that to my mind form is the materialization, in three-dimensional physical terms, of a structure, that is, of an organizational type through which one or more functions become effective. What I meant was that the route which leads to the definition of forms is complex and mediated, and that one of the fundamental elements of mediation is structure; meaning the way activities find their organization in space.

To say that functions automatically beget form may have had its importance some decades ago as an act of architectural de-pollution. However, this is nonetheless a childish assumption. Faced with the bureaucracy which architecture seems to have adopted, it could be said that forms automatically generate functions; and it would be easy to demonstrate that people began to sit differently—and hence to manifest new behaviours—after the invention of the Eames chair. But this, too, would be a childish assumption because the generation of forms, and their way of relating to activities, are much more complex.

As for typology, it seems to me that the present tendency to consider it a dominant and determinant element (to the extent that it is not even necessary to invent it because, like all dominant and determinant elements, it has already been coded in catalogues) is a direct result of both these childish assumptions. I think that physical space attains to its architectural consistency through itinerant movements sustained by the actions and retroactions engendered by activities, functions, types, modes of use, technologies and forms at the time in which they confront and relate to one another. None of these various components of the process takes priority or exercises a determinant role. To go back to the typology, this must clearly be suited to the way it is used but it ought to be equally clear that use also is liable to adaptation (and this is actually what happens and indeed all too often—when the shortcut of the priority of typologies is taken). There are cases, however, in which the adaptation of the use to the typology is legitimate: for instance, when faced with the necessity to re-use an organized space which is deemed worthy of preservation because it has a "value". But in such cases one ought first of all not to speak of typology but of existing space. Secondly, the adaptation cannot be regarded as passive because it has to go through a transformation which involves both artifact and user at the same time.

I mean, you can't re-use an existing space except by "re-designing" it, and that means going through an operation which "de-structures" it from its previous context and "re-structures" it in the new one. This operation must in fact inevitably implicate both the artifact and the user; and its point of arrival can only be the reciprocal adjustment of both, within a new creative experience.

Looking at the problem of re-use in this way, it seems to me that many of the commonplaces that are bandied about nowadays must fall through eventually. Such as the one whereby a medieval typology is already usable because it is functional: all you have to do is subject it to a conservational restoration. Or the one whereby a baroque typology cannot be re-used for residential purposes because its spaces are too large: so it can only be given to public administration, to a university or to the headquarters of bureaucracy etc. Or again, the theory that a 19th century typology only has to have sanitary services added to it whilst the ideal re-use of an early 20th typology is the averagesize office. All these typologies—existing spaces having value; otherwise better demolish them—if they are to be re-used, must be "de-structured" and then "re-structured," purged of their original meanings and introduced into a circuit of contemporary ones; which sometimes also implies considerable changes. This is complicated and calls for a great deal of competence; much more than today's architectural bureaucracy considers necessary. At Urbino, I have tried to put into effect these convictions of mine and, in the case of the definition of town-compartments, I have certainly not referred either to

tecnologie, forme. Debbo dire però che spesso tra tutte queste componenti ho tenuto particolarmente d'occhio le forme, perché credo che le forme abbiano una forte intrinseca capacità rivelante e quindi possano essere utilmente prese come parametro di riferimento per la lettura dell'intera rete di relazione. Naturalmente le forme bisogna saperle leggere per quel che dicono al di là della loro specifica consistenza. Quando lo si sa fare si può arrivare a configurare i comparti sulla base di una omogeneità concreta, non immaginaria, non aprioristica, non schematica, non burocratica.

Per esaurire la tua domanda dovrei aggiungere che mentre a Urbino definivo i comparti avevo già in mente come avrebbero dovuto essere trasformati. Infatti l'analisi non connaturata al progetto mi sembra destinata a dare risultati insignificanti.

Quanto impegno personale ha comportato il tuo lavoro a Urbino? Vorrei che ti mettessi in luce i seguenti due aspetti. Primo: se dalla tua lunga esperienza si può concludere che per ottenere risultati come i tuoi nel processo di trasformazione della città, l'architetto urbanista debba alla fine considerarsi parte della città stessa. In questo caso che rapporto ci sarebbe tra la continuità dell'impegno e la tua mobilità? Secondo: nella evoluzione soggettiva dell'opera di un architetto qual è la condizione posta da un simile impegno in ordine ai problemi del cambiamento e della continuità del proprio metodo e del proprio linguaggio?

Qual è la base concettuale o teorica che consente di dare continuità nel tempo e nello spazio ai vari interventi? In che termini una espressione progettuale diventa norma?

Il lavoro di Urbino ha richiesto un forte impegno personale. Dura da 25 anni e mi ha impegnato in modo costante da quando l'ho cominciato. E non tanto in termini di giorni di lavoro e di presenza sul posto, quanto di impegno mentale...

...Urbino è quasi un luogo nella tua mappa mentale...

...L'esperienza di Urbino è per me una mappa alla quale continuamente mi riferisco per capire il mio itinerario passato e futuro.

Più di venticinque anni di frequentazioni hanno finito col farmi appartenere alla città: la conosco tutta e partecipo di tutte le sue vicende. Però allo stesso tempo le sono straniero perché giro il mondo, conosco molte altre città, partecipo di altre vicende. Questo doppio stato, di cittadino e di straniero, me la fa capire — e amare — di più. Posso vederla dall'interno del quadro e staccata dal quadro, stringerla in un colloquio privato e confrontarla ad altre città con distacco. Insomma io non sono stato a Urbino un architetto condotto e sono molto contento di non esserlo stato. So che molti auspicano l'avvento di architetti condotti capaci di rimettere in salute le città; ma io invece credo che la salute portata dagli architetti condotti finirebbe presto con lo sprigionare il virus del provincialismo e perciò si tratterebbe di una salute precaria.

Mi sono molto occupato di Urbino e molta parte della mia ricerca è confluita su Urbino, ma non sono mai stato il suo architetto condotto.

Ho portato a Urbino esperienze che avevo maturato a Los Angeles, idee che mi erano state suggerite dalle architetture della Scozia, spunti che avevo trovato in India o in Australia; e ho perfino portato a Urbino esperienze che avevo maturato a Urbino, ma come riproponendomela in una sua dimensione lontana. E così che mi sono occupato molto di Francesco di Giorgio e, sull'orizzonte opposto, è per questo che ho messo insieme l'ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design).

Mi chiedi anche, mi pare, quale sia stato il rapporto che corre tra la mia storia personale e l'esperienza alla quale ho partecipato. La trovo una domanda difficile perché è di quelle che rischia di aprire il baratro dell'autoanalisi. Per evitare di prenderla di fronte, ti dirò che spesso la gente che vede i miei lavori a Urbino trova difficoltà a datarli o comunque a metterli in ordine cronologico. Cosa può significare questo fatto: che io a Urbino non ho scritto una mia storia personale? Che non ne sono stato capace o che non me ne sono per niente preoccupato?

Al di là di ogni possibile significato, debbo riconoscere che la circostanza mi lusinga perché mi sembra che si possa staccare la propria storia personale da una esperienza solo quando la si esperisce da visitatori o da ospiti. Quando invece si cresce nell'esperienza, l'esperienza include il descriverla e il descriverla include il tracciare la propria storia personale; ma insieme alla storia di molte altre vicende, in un inviluppo dal quale è difficile districarla. Capita perfino che, essendo parte di un inviluppo, il tracciato personale si riavvolga; e allora lo si smarrisce anche per se stessi.

Altri architetti sono passati per situazioni di questo tipo. Penso a Dudok e alla sua esperienza di Hilversum; o a Le Corbusier e alla sua esperienza di Chandigarh, per quanto strano possa sembrarti.

In fondo la durata dell'esperienza conta meno della sua intensità, del modo in cui interseca le proprie delusioni e speranze. La terza parte della tua domanda mi chiedeva se secondo me il progetto possa diventare norma e, nel caso lo diventi, come. E allora ti rispondo che attribuisco al progetto capacità di agire come norma quando: diventa rivelazione sintetica di una realtà complessa; mette a punto la metodologia o le tipologie per il loro immediato uso temporale e organizzativo consonanti. Ho fatto riferimento ai risultati di uno studio di relazioni esistenti tra attività, funzioni, tipologie, contemporanei e potenziali usi, tecnologie e forme. Debbo dire, però, che tra tutte queste componenti ho tenuto particolarmente d'occhio le forme, perché credo che le forme abbiano una forte intrinseca capacità rivelante e quindi possano essere utilmente prese come parametro di riferimento per la lettura dell'intera rete di relazione. Naturalmente le forme bisogna saperle leggere per quel che dicono al di là della loro specifica consistenza. Quando lo si sa fare si può arrivare a configurare i comparti sulla base di una omogeneità concreta, non immaginaria, non aprioristica, non schematica, non burocratica.

Per esaurire la tua domanda dovrei aggiungere che mentre a Urbino definivo i comparti avevo già in mente come avrebbero dovuto essere trasformati. Infatti l'analisi non connaturata al progetto mi sembra destinata a dare risultati insignificanti.

What personal dedication did your work in Urbino involve you in? I would like you to throw light on the following two aspects. First: whether from your long experience it may be concluded that to obtain results like yours in the process of transformation of a city, the architect planner must eventually consider himself a part of the city itself. In this case, what connection would there be between the continuity of your commitment and your own mobility? Second: in the subjective evolution of an architect's work what condition is posed by this kind of pledge in terms of the changing and continuity of his method and idiom? What conceptual or theoretic basis makes it possible to give continuity in time and space to the various actions? In what terms does a design expression become a norm?

The Urbino work demanded a strong personal committment. It has lasted for 25 years and has kept me constantly engaged since I started. And not so much in terms of working days or actually being on the spot, as in terms of mental committment...

...Urbino is almost a place on your mental map...

...The Urbino experience is for me a map which I keep referring to in order to understand my past and future itinerary.

More than 25 years of familiarity with Urbino have ended up by making me belong to it. I know the town completely and take part in all its vicissitudes. At the same time, however, I am a stranger to it because I travel round the world, know many other cities and take part in other stories. This double status of being both a citizen and a stranger makes me understand—and love—Urbino more. I can see it from inside the picture and from outside it. I can engage it in a private conversation and compare it with other places in a detached frame of mind. In short, I have not been a "general practitioner" at Urbino and I am very pleased not to have been. I know many people would like to call in such general practitioner architects to bring the town back to health, but I believe instead that the health brought by these family architects would quickly let loose the virus of provincialism and would therefore only be precarious. I have concerned myself very much with Urbino and a large part of my research work has flowed into Urbino, but I have never been its general family architect. I have brought experiences to Urbino which I gained in Los Angeles, ideas that were suggested to me by the architectures of Scotland, and points of departure which I found in India or in Australia. I even brought experiences to Urbino which I had gained in Urbino itself, but as if to repropose the town to myself in a distant dimension of its own. And so I have been much concerned with Francesco di Giorgio and, on the opposite horizon, it is for this reason that I started up ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design).

You also asked me, I think, what relationship there has been between my personal story and the experience I have taken part in. I find this a difficult question because it is the kind that risks opening the chasm of self-analysis. To avoid taking it head-on, I can tell you that often people who see my works at Urbino have difficulty in dating them or any rate in putting them in chronological order. What can this mean, that in Urbino I have not written a story of my own? Or that I have not been capable of doing so, or that I have simply not bothered to?

Apart from any possible signification, I must admit that the circumstance flatters me because I feel that one can only detach one's own story from an experience when it is also experienced as a visitor or as a guest. When, on the other hand, one grows up in the experience, the experience includes describing it, and describing it includes the outline of one's personal story; together, however, with the story of numerous other events, in a tangle which it is hard to extricate it from. There are even times when, being part of a tangle, the personal track is wound back again; and then it gets confused even to oneself. Other architects have been through situations of this sort. I am thinking of Dudok and of his experience with Hilversum; or of Le Corbusier and his Chandigarh experience, though this may sound strange to you.



5



6



7

dologia più appropriata alla soluzione di un particolare problema, diventando punto di riferimento per situazioni analoghe; esprime la configurazione formale più significativa per una particolare circostanza fisico-spaziale, stimolando la generazione di configurazioni altrettanto significative nell'ambiente circostante.

Bisogna dire però che il progetto non è la sola norma che possa essere data per indirizzare il processo di organizzazione dello spazio. Ci sono altre norme — sono anzi le più frequenti — che si possono definire come «indicatori» del progetto e perciò sono collocate a monte del progetto stesso.

A Urbino sono intervenuto normativamente sia con i progetti che con i loro indicatori e, nel secondo caso, sono ricorso a indicatori sia numerali che relazionistici. Oggi, se dovessi ricominciare, agirei solo con progetti e con indicatori relazionistici e abbandonerei gli indicatori numerali. Ma credo che difficilmente potrei farlo perché ormai gli indicatori numerali sono gli unici presi in considerazione dalla burocrazia edilizia e urbanistica (e dalla stragrande maggioranza degli architetti e dei pianificatori territoriali). Su questo punto vorrei fare alcune osservazioni che mi sembrano importanti.

La norma numerale si riferisce sempre ai rapporti lineari che connettono una con un'altra componente del processo; perciò elude la complessità e quindi taglia fuori la qualità: attribuisce alla commisurazione di un rapporto quantitativo la capacità di risolvere tutto, il che è — senza alcun dubbio — superficiale e deviante.

La norma relazionistica si riferisce invece a rapporti complessi che tengono nel gioco tutte le componenti del processo. Non può essere perentoria perché la sua definizione oscilla in un campo di variazione che lascia margine all'apprezzamento e quindi all'interpretazione. La sua enunciazione non è mai esaustiva in se stessa e perciò deve essere corredata di ipotesi di applicazione; e queste, dovendo essere «disegnate», stabiliscono un immediato legame di necessità col progetto.

Le norme numerali — essendo facili, schematiche, deresponsabilizzanti — sono diventate l'unico e il più potente strumento della burocrazia architettonica e urbanistica. La quale, essendo conscia della loro intrinseca incapacità di fornire indicazioni qualitative al progetto, sta tentando ora di eliminare la qualità dal progetto come fosse un accessorio irrilevante. Le ultime normative numerali prodotte in Germania, in Francia e anche in Italia, e perfino in Inghilterra, prevedono tutto: fino ai colori dei parapetti e dei tetti. Così viene eretto uno steccato impenetrabile e nessuno può più capire se la qualità è chiusa dentro in stato coatto, oppure lasciata fuori e perduta per sempre.

Qual è stato l'impatto che l'insieme della operazione di piano e di trasformazione architettonica ha avuto sulla struttura politica e amministrativa della città?

A Urbino c'è una sola struttura politica (che tende a essere dipendente da Pesaro, perché, anche se la provincia è ufficialmente «Pesaro-Urbino», è a Pesaro che risiedono gli organi di governo e quindi anche le federazioni di partito) e almeno due strutture amministrative importanti: quella del comune e quella dell'università (c'è anche quella della chiesa che però, com'è noto, ha comportamenti del tutto particolari e perciò difficilmente decifrabili). Il fatto che la struttura amministrativa dell'università sia importante — se non al pari di quella del comune certo seguendola da vicino — non appare per niente strano se si pensa che la popolazione universitaria è di circa 10.000 studenti mentre quella residente supera appena 7.000 abitanti.

L'impatto del mio lavoro sulla struttura politica ha avuto alterne vicende; ma in genere, all'interno di ogni partito, le componenti che guardano il problema di Urbino dall'interno sono state sempre a favore, mentre invece sono state piuttosto sospettose quelle che tendevano ad assumere il punto di vista di Pesaro. Uno degli assunti del piano era che Urbino, essendo più «grande» di Pesaro, doveva ricostruirsi un destino indipendente; e questo i politici pesaresi non l'hanno mai potuto sopportare.

L'impatto sull'università credo sia stato rilevante; del resto i miei interventi realizzati sono per la maggior parte organismi universitari.

L'università è libera — che non vuol dire privata, ma neppure statale — i suoi regolamenti sono analoghi a quelli delle università statali ma la sua autonomia di decisione è molto più ampia e il suo modo di mettere in atto quanto decide è infinitamente più flessibile e rapido malgrado l'estrema povertà di risorse. Il fatto poi che l'autonomia di decisione e la flessibilità di attuazione siano state utilizzate con intelligenza dipende in gran parte dalla circostanza che l'università è diretta da quasi trent'anni da Carlo Bo, un uomo di ricca cultura e anche di grande visione: un vero e proprio «progettista» consapevole che ogni proposta complessiva prova la sua novità e la sua qualità soprattutto sul piano dell'organizzazione dello spazio fisico.

L'impatto del mio lavoro sul comune ha avuto molto effetto soprattutto all'inizio, quando l'amministrazione di sinistra era fresca di governo, non mostrava ancora segni di logoramento burocratico e tendeva a sciogliere attraverso il confronto aperto gli enigmi del potere

The duration of the experience really matters less than its intensity, than the way it goes across one's own disappointments and hopes. In the third part of your question you asked me whether in my opinion the project can become a norm and, if so, how. Well then, let me reply by saying that I attribute to the project the capacity to act as a norm when it becomes the synthetic revelation of a complex reality; it develops the most appropriate methodology for the solution of a particular problem and therefore becomes a point of reference for similar situations; it expresses the most meaningful formal configuration for a particular physical-spatial circumstance, helping to generate equally significant configurations in its surroundings.

It must be said, however, that the project is not the only norm that can be given to direct the process of organization of space—for there are other norms, and indeed they are the ones most frequently adopted—which may be defined as "indicators" of the project and can accordingly be situated upstream of the project itself.

At Urbino I have acted in a normative way both with the projects and with their indicators, and, in the latter case, I have had recourse both to numeral and to relationistic indicators. Today, if I were to start again, I would work only with projects and relationistic indicators and would abandon numeral indicators. But I think I would have difficulty in doing so because by now numeral indicators are the only ones taken into consideration by the bureaucracy of building and planning (and by the vast majority of architects and regional planners). I should like to make a few observations on this point which I feel are important.

The numeral norm always refers to the linear relations connecting one component of the process to another. Thus it eludes the complexity and then cuts out the quality, by attributing to the commensuration of a quantitative relation the capacity to solve everything; which—without any doubt—is superficial and misleading.

The relationistic norm refers instead to complex relations which bring all the components of the process into play. It cannot be peremptory because its definition oscillates in a field of variation which leaves a margin for appreciation and hence for interpretation. Its enunciation is never exhaustive in itself and must therefore be backed by hypotheses and these, since they ought to be "designed", establish an immediate bond of necessity with the project.

The numeral norms, being easy, diagramatic and de-responsibilizing, have become the sole and the most powerful instrument of architectural and urban planning bureaucracy. Which, being aware of its intrinsic incapacity to provide qualitative indications, is now attempting to strike quality off the project as if it were an irrelevant accessory. The latest numeral regulations produced in Germany, France and Italy, too, and even in Britain, are concerned with everything, right down to the colours to be used for roofs and guardrails. And so an impenetrable fence is erected and nobody can understand any more whether the quality is closed inside and coerced, or left outside and lost forever.

What impact did the combination of planning and the architectural transformation have on the town's political and administrative framework?

There is only one political structure at Urbino (which tends to be dependent on Pesaro since, although the province is officially "Pesaro-Urbino", the government bodies have their headquarters in Pesaro and so also do the political parties) and at least two important administrative structures, namely the municipal council and the university (there is also that of the church which, however, as we know, has a very particular behaviour and is therefore difficult to decipher). The fact that the university administrative structure is important—not perhaps on a level with that of the town council, though certainly not far below—is by no means odd if one remembers that the university population amounts to about 10,000 students, whilst the resident population is only just over 7,000.

The impact of my work on the political structure has had its ups and downs. But generally speaking, within each party, those who look at the problem of Urbino from within have always been in favour, whilst those who tended towards the Pesaro point of view have always been rather suspicious. One of the assumptions of my master plan was that Urbino, being in fact "bigger" than Pesaro, should have reconstructed an independent destiny for itself. This is something the Pesaro politicians have always begrudged.

I believe the impact of my work on the university has been relevant; and after all the projects I have built in Urbino are for the most part university buildings.

The university is a "free" one—which means neither "private," nor "state." Its regulations are similar to those of state universities but its autonomy of decision-making is much wider and its way of bringing into effect what it decides is infinitely more flexible and rapid despite its scarcity of resources. The fact moreover that the autonomy of decision-making and the flexibility of action have been put intelligently to use depends very largely on the circumstances whereby the university is directed, or has been directed, for almost thirty years, by Carlo Bo, a man of great learning



6



9

5. *Piazza Rinascimento.*
6. *Le Vigne viste dal giardino pensile del palazzo ducale.*
7. *Il torrione di Francesco di Giorgio con sovrapposte il volume del teatro di Vincenzo Ghinelli; a destra le stalle ducali, ora Orto dell'Abbondanza.*
8. *Urbino vista da sud ovest.*
9. *Urbino vista da sud.*

5. *Piazza Rinascimento.*
6. *The Vigne seen from the hanging garden of the ducal palace.*
7. *Francesco di Giorgio's Torrione with Vincenzo Ghinelli's theatre superimposed upon it; to the right, the ducal stables, now Orto dell'Abbondanza.*
8. *Urbino from the south-west.*
9. *Urbino from the south.*

precedente. Il periodo della elaborazione del piano è stato ricco di dibattiti, di scoperte e di reale partecipazione collettiva. Ma le proposte emerse erano forse troppo complesse per quell'epoca, l'ostruzionismo ministeriale un'insidia troppo pesante e l'attrezzatura tecnica comunale troppo debole. Gli errori di interpretazione, i ritardi procedurali e l'impossibilità di reclutare forze adeguate, hanno cominciato — nella fase di attuazione — a produrre sbandamenti, che poi hanno generato dissensi e infine si sono conclusi in una rottura. L'analisi dei motivi di questa rottura porterebbe a un discorso lungo che mi sembra inutile fare adesso. Basta aggiungere che in questa circostanza, per la prima volta, la cittadinanza non ha partecipato alle vicende del piano perché non aveva avuto modo di conoscerle; e anche, che sulle ultime vicende hanno inciso alcune volontà che agivano dall'esterno con un peso ben più determinante di quelle che operavano all'interno.

Indipendentemente dalla conclusione della operazione tecnica, il piano è stato per il contesto sociale della città una grande occasione di acculturazione, la messa in moto di un processo di consapevolezza dello spazio fisico che continua a andare avanti. Ormai è difficile far circolare a Urbino luoghi comuni, sulla città e l'architettura, che altrove invece passano: quando capita che qualcuno provi a farlo, si accende subito la critica, competente e puntigliosa. E questo non è tanto dovuto al glorioso passato quanto all'esperienza del presente; attraverso la quale anche il passato è stato di nuovo capito e recuperato. Così gli urbinati sanno cos'è l'architettura moderna e la leggono con lo stesso spirito col quale leggono Francesco di Giorgio. Urbino è forse l'unica città storica italiana dove il «camouflage» non ha avuto spazio, dove in ogni epoca l'architettura ha lasciato segni autentici.

A proposito del Laboratorio Internazionale una sua possibile interpretazione è quella del riverbero. Del resto forse Urbino stessa è come un laboratorio per lavorare sul campo. Che relazione c'è tra gli sviluppi di Urbino come sono stati finora descritti e la presenza di questa iniziativa? Può il Laboratorio interessare per riverbero anche altre città?

Hai usato la parola laboratorio per designare sia la città che la nuova scuola. Non so se lo hai fatto di proposito, ma di certo hai colto nel segno: si è fatto il Laboratorio Internazionale di Architettura a Urbino perché Urbino è un laboratorio di architettura.

Ti faccio una rapidissima storia di questo avvenimento perché mi sembra possa avere un certo interesse.

Ho cominciato a pensare di organizzare un laboratorio internazionale di architettura e disegno urbano molti anni fa. Perché internazionale? Perché credo che nuovi spunti per l'architettura possano venire soltanto dall'incontro tra persone e scuole che lavorano su problemi analoghi in contesti diversi. Il confronto dà garanzia di non scivolare da un lato nel provincialismo e dall'altro nel cosmopolitismo; inoltre conferisce profondità ai problemi che si affrontano e arricchisce la gamma di ipotesi e immagini attraverso le quali li si può risolvere.

Perché ho pensato di portare il Laboratorio a Urbino? Perché Urbino si trova nella circostanza quasi miracolosa di contenere in se stessa, a una scala direttamente percettibile, tutte le situazioni che si manifestano in ogni città del mondo. Prima di tutto è una vera città, nel senso che contiene tutte le connotazioni proprie della condizione urbana. Poi ha una storia antica, e anche ininterrotta; perché ogni epoca le ha lasciato segni chiaramente rintracciabili, significativi, esemplari.

Poi partecipa dello sviluppo contemporaneo risentendo delle sue contraddizioni e ricevendone altri segni, alcuni dei quali emergenti e chiari come quelli del passato. Infine si trova nel mezzo di aree — agricole, turistiche, industriali — dove lo sviluppo produce conseguenze parossistiche che indirettamente la coinvolgono immettendola in un circuito complesso di forze in conflitto.

A Urbino dunque anche un architetto straniero, proveniente da contesti radicalmente diversi, può trovare materiale per una ricerca che interessi allo stesso tempo il luogo dove si trova e il suo luogo di origine. La comunicazione diventa immediata tra le persone che si riuniscono, ma anche tra loro e la città che li ospita, il colloquio circola rapidamente e ad ogni spira si arricchisce.

Il Laboratorio per ora accoglie sei università: Barcellona, Lovanio, il MIT di Cambridge, USA, Oslo, Zurigo e Urbino. L'università di Urbino non ha facoltà di architettura e perciò partecipa con studenti e docenti di Milano, Roma e Venezia. L'azione del Laboratorio si articola per due diversi piani: quello delle attività permanenti e quello dei corsi residenziali. Le attività permanenti in futuro saranno svolte anche a livello internazionale da gruppi di ricercatori di varie università che lavoreranno in Italia; per ora, per mancanza di risorse economiche, si svolgono in ciascuna università, dove gruppi di studenti e docenti lavorano durante l'anno accademico sui temi indicati dal Laboratorio. I corsi residenziali si tengono ogni anno dalla fine di agosto alla fine di ottobre, a Urbino — ogni università è rappresentata da sette studenti, un docente a pieno tempo e uno per periodi più brevi; inoltre

and also of great vision, a veritable "designer" who is aware that every comprehensive proposal proves its novelty and quality above all in terms of the organization of physical space.

The impact of my work on the town council had a strong effect, especially at the beginning, when the left wing administration had just come into government, was not yet showing signs of bureaucratic wear and tear, and tended to solve through open confrontation the enigmas of the previous powers. The period in which the master plan was drafted was full of debates, discoveries and real collective participation. Nevertheless the proposals that emerged were perhaps too complicated for the time; the obstructionism too insidious and the council's technical equipment too weak. Errors of interpretation, procedural delays and the impossibility of recruiting adequate technical forces, began — in the realization stage — to cause deviations which then led to disagreements and eventually to a rift. To analyse the reasons for this break would involve a lengthy discussion which I do not feel is worth while going into now. I need only add that in this circumstance, for the first time, the population did not participate in the vicissitudes of the plan, because it had not been able to know enough about them; and also, that the final events were affected by pressures from outside, which ended by having much more influence than those from within.

Quite apart from the conclusion to the technical operation, the plan was a great opportunity for a cultural improvement of the town's social context, for raising awareness of the quality of physical space—which keeps on growing. It has become difficult to put out commonplaces in Urbino, about the town and its architecture, which elsewhere would get by. Whenever anybody does have a try, competent and apt criticism is immediately sparked off. This is due not so much to the glorious past as to present experience, through which the past, too, has once again been understood and regained. Thus the Urbinese know what modern architecture is and can appreciate it in the same spirit in which they understand Francesco di Giorgio. Urbino is perhaps the only historic town where there has been no room for camouflage and where the architecture of each epoch has left its genuine mark.

Concerning the International Laboratory, a possible interpretation of it might be that of indirect reflection. For that matter, Urbino is perhaps itself like a laboratory for working in the field. What relation is there between the developments of Urbino as they have been described hitherto, and the existence of this initiative? In what terms does it function as a dilation and support to this series of experiments? Can the Laboratory be of interest to other cities, too, by a process of indirect reflection?

You have used the word "laboratory" to designate both the town and the new school. I don't know whether you did this intentionally, but certainly you have hit the nail on the head, for the International Laboratory of Architecture was created at Urbino because Urbino is an architectural laboratory. Let me tell you a very quick story of this event, as I think it can be of some interest.

I began thinking about organizing an international architectural and urban design workshop many years ago. Why international? Because I believe that fresh points of departure for architecture can spring only from the meeting of people and schools working together on similar problems in different contexts. The confrontation guarantees that there will be no backsliding on the one hand, into provincialism, and into cosmopolitism on the other. Furthermore, it gives depth to the problems faced and enriches the range of hypotheses and images through which they can be resolved. Why did I think of bringing the Laboratory to Urbino? Because Urbino happens almost miraculously to contain in itself, on a directly perceptible scale, all the situations that arise in any other city in the world. First of all, it is a true city, in the sense that it has all the connotations of the urban condition. Next, it has an ancient and also an unbroken history; because each period has left its clearly retraceable, meaningful and exemplary signs upon it. And then, it participates in contemporary development, suffers its contradictions and records its marks, some of which are emergent and clear like those of the past. Finally, it lies in the middle of agricultural, tourist and industrial areas whose chaotic development reflects on it and plunges it into an intricate circuit of conflicting forces.

In Urbino, therefore, even a foreign architect from a different background can find material for research that will concern the place he finds himself in as well as the place he actually comes from. Communication becomes immediate among the people that gather there, but also between them and the town that is their host, with the result that contact is quick and enriched each time.

At present, the Laboratory is attended by seven universities: Barcelona, Lovanio, MIT of Cambridge, U.S.A., Oslo, Zurich and Urbino. The University of Urbino has no department of architecture and so it participates with students and teachers from Milan, Rome and Venice. The action of the Laboratory is spread over two different planes, i.e. permanent activities and residential courses. The permanent activities will in the future also be

vengono invitati ospiti italiani e stranieri a tenere conversazioni su problemi che interessano il corso e « visiting critics » (quest'anno, tra gli altri, Jaap Bakema, Peter Smithson e Ludovico Quaroni) per partecipare ai seminari e al lavoro di progettazione per un paio di settimane.

I seminari prendono lo spunto dalla presentazione fatta all'inizio, da ogni gruppo nazionale, sul lavoro svolto durante l'anno in termini di attività permanenti. Per i primi tre anni del Laboratorio, considerati sperimentali, le tematiche scelte sono la « partecipazione » e il « riuso »; e su queste tematiche ogni gruppo nazionale ha portato al corso residenziale i risultati delle sue ricerche, in forma di elaborazione teorica o di analisi di casi-studio oppure di ipotesi di progetto. Dai materiali presentati sono stati estratti gli argomenti che meritavano approfondimento e che sono stati esplorati nei seminari arrivando ad alcune prime conclusioni di grande interesse.

Il lavoro di progettazione si applica a situazioni identificate nel contesto fisico della città — nel centro storico e nel suo immediato intorno — che possano essere affrontate riferendosi alla stessa tematica data ai seminari: perché elaborazione teorica e progettazione non si distacchino una dall'altra. Progettare in modo « partecipatorio » — e cioè facendo partecipare gli abitanti — sarebbe impossibile in così poco tempo e a causa delle difficoltà linguistiche (la lingua che si parla e si scrive al Laboratorio è solo l'inglese); del resto, tenendo conto della ambiguità di cui si carica il lavoro di progettazione per una domanda simulata, sarebbe anche velleitario e mistificante. Perciò il contatto diretto con l'utente viene sostituito dalla lettura critica dell'ambiente fisico sul quale si opera. L'ipotesi è che, attraverso l'interpretazione orientata dei tipi organizzativi, degli impianti morfologici, del modo in cui sono variati nel passato e tendono a variare nel presente, sia possibile percepire i bisogni reali, le aspettative, le tensioni, i conflitti, del contesto sociale. Sembra una ipotesi troppo azzardata e invece ha dato risultati sorprendenti. La popolazione della città, che è intervenuta molto numerosa all'esposizione finale dei progetti, ha mostrato di ritrovare subito immagini che le erano già familiari o di cui era in attesa.

Debbo solo aggiungere che il Laboratorio è economicamente autonomo. Ogni università straniera versa una quota di sottoscrizioni e l'università di Urbino mette a disposizione il luogo di lavoro, i suoi servizi, le borse di studio per gli studenti italiani. Le risorse che ne risultano bastano a mala pena per portare avanti il corso e non si riuscirebbe a sostenere le spese per la pubblicazione del rapporto annuale e dei bollettini che escono tre o quattro volte l'anno se non si potesse contare su un modesto ma provvidenziale contributo offerto dal CNR. Perciò si stanno ricercando presso istituzioni internazionali altri punti di finanziamento che metterebbero in condizioni il Laboratorio di aumentare il numero delle università partecipanti, di tenere programmi di addestramento per architetti di paesi in via di sviluppo, di mettere in atto un programma di ricerca in Italia con la partecipazione di ricercatori di vari paesi.

Credo di aver detto tutto, ma mi resta ancora da rispondere alla parte centrale della tua domanda: quale influenza abbia il Laboratorio sulla città e quali riverberazioni potrebbe avere sull'ambiente culturale esterno. Ebbene, sulla città l'influenza del Laboratorio è immediatamente percepibile. È una vecchia persuasione dei cittadini urbinati che la loro università non può essere una « scuola pendolare degli esami », e invece deve diventare una « scuola residenziale degli studi »; altrimenti la città non può sopportarne il carico. Per mettere in atto questa trasformazione occorre che le linee di insegnamento e di ricerca che si scelgono siano fortemente qualificate. Ora, il Laboratorio — insieme ad altre iniziative che l'università ha messo in atto — è visto come un progresso in questa direzione. Ma c'è anche un altro aspetto che è piuttosto importante ed è che gli urbinati interpretano il Laboratorio come un'occasione di interesse, conoscenza, valorizzazione e perfino difesa, del loro patrimonio architettonico e urbanistico.

Quanto alla riverberazione sull'ambiente esterno, se alludi alla possibilità che altre città italiane si sentano stimolate da questo esempio e prendano iniziative analoghe, debbo dire che potenzialmente questa riverberazione esiste e mi auguro produca effetti.

Se invece alludi ai riflessi che il Laboratorio può avere nelle scuole di architettura, allora debbo dirti che si cominciano a vedere segni di interesse soprattutto tra gli studenti.

Il Laboratorio non pretende di competere con le scuole di architettura istituzionali proponendosi come loro alternativa: del resto non ne avrebbe né il peso né lo spazio. Si propone invece — non solo nei confronti delle scuole di architettura italiane, ma anche di quelle straniere — come avamposto di una esplorazione della qualità architettonica che oggi sembra particolarmente necessaria. Le scuole di architettura esistenti anche quando — come nel caso italiano — non sono soffocate da una mostruosa crescita, sono fortemente condizionate dalla domanda di un ambiente esterno sempre più dominato dal preconcetto che tanto meglio verranno risolti i problemi quantitativi quanto più ci si libererà dagli imprevisti connaturati con la



10



11

10. *Lo studio del Laboratorio Internazionale di Architettura e Urbanistica - ILAUD.*

11. *Peter Smithson e Giancarlo De Carlo all'ILAUD.*

10. *The study room at the Laboratorio Internazionale di Architettura e Urbanistica - ILAUD.*

11. *Peter Smithson and Giancarlo De Carlo at the ILAUD.*

ricerca di qualità. Ebbene il Laboratorio crede di avere il giusto peso e il giusto spazio per dimostrare che la ricerca di qualità è essenziale, che nessun problema quantitativo può essere risolto passando attraverso la scorciatoia della dequalificazione dell'ambiente fisico, che il corretto esercizio dell'architettura richiede competenza complessiva e dominio degli strumenti che le sono specifici.

Negli ultimi tempi si fa spesso uso di un nuovo vocabolario quando si parla dei centri storici: riuso, riciclaggio, rivitalizzazione, ecc. Sembra quasi di assistere a un trionfo della borghesia che si sarebbe impadronita anche dei cosiddetti aspetti qualitativi. In questa visione spesso capita di far corrispondere l'idea di riciclaggio alla prima fascia urbana esterna di espansione ottocentesca e l'idea di restauro al centro storico vero e proprio che ormai si fa corrispondere alla eredità costruita prima dell'avvento dell'industrializzazione.

A me pare che il tuo lavoro a Urbino non sia affatto derivato da classificazioni di questo tipo ma che invece tu sia partito, con un atteggiamento progettuale, da occasioni di intervento molto diverse tra loro. Io credo che sarebbe interessante, questa volta, fare lo sforzo di arrivare alle generalizzazioni partendo dai problemi particolari che ciascuno dei tuoi interventi ha posto. Sono interventi nella città esterna come i collegi o l'Istituto d'Arte o la Pineta, interventi a cavallo tra l'interno e l'esterno come il sistema Mercatale-rampa; interventi nel nucleo antico come la Facoltà di Legge o di Magistero. In questo ultimo progetto in particolare mi sembra di trovare alcuni concetti che permettono di riguardare gli altri interventi da un nuovo punto di vista. Infatti la Facoltà di Magistero si presenta, per chi percorre la città dall'interno, come una sorta di scatola a sorpresa. Il suo fronte esterno non rivela particolare che lo distanzino dalla continuità dei muri che definiscono i vicoli intorno mentre l'interno è rivolto attraverso una complessa articolazione degli spazi. Mi sembra di vedere qui la assunzione che interno ed esterno dell'edificio non siano da considerarsi come fatti deducibili l'uno dall'altro. È cioè che tu assumi questa ambiguità come una condizione dell'fare architettura. Ma possiamo trovare questo stesso criterio anche negli interventi esterni?

Come, inoltre, interferiscono tra loro, sul piano formale gli interventi nella città esterna con quelli operati dentro le mura? A questo proposito la grande vetrata della Facoltà di Magistero fatta per essere vista solo da lontano e nascosta per chi sta all'interno del centro storico presenta un carattere ristretto dalla scala percettiva a media distanza che mi sembra uno degli elementi caratteristici della «nuova» Urbino. Perciò se da un certo punto di vista si nota una forza di isolamento nel non voler sottolineare la presenza di questo edificio universitario dall'interno della città dall'altra l'intervento assume un ruolo evocativo alla scala del paesaggio e diventa un punto di riferimento per il territorio.

Ti ho già detto che a Urbino ho lavorato, e ancora lavoro, sia per il comune che per l'università. I progetti che ho attuato sono collocati nel centro storico e nell'area di espan-

conducted at an international level by groups of researchers from various universities that will be working in Italy. For the time being, owing to the shortage of money, these activities are carried out in each university, where groups of students and teachers work during the academic year on themes indicated by the Laboratory. The residential courses are held each year from the end of August to the end of October, in Urbino. Each university is represented by seven students, one full time teacher and one for shorter periods. In addition, Italian and foreign guests are invited to lecture on subjects of interest to the course, along with "visiting critics" (who this year include Jaap Bakema, Peter Smithson and Ludovico Quaroni) to take part in the seminars and in the design work for a couple of weeks.

The seminars take their point of departure from the presentation made at the beginning by each national group, on work carried out during the year in terms of permanent activities. For the first three years of the Laboratory, which were treated as experimental, the basic themes chosen were "participation" and "reuse"; and for these themes each national group brought to the residential course the results of its research work in the form either of theoretic elaboration or of study-cases analysis, or of project hypotheses. From the subjects presented those contents that deserved further investigation were picked out and then explored in greater depth at these seminars. Some preliminary conclusions of great interest were thus drawn.

The design work is applied to some specific topics picked up within the city's physical context—in the historic centre and its immediate surroundings—which can be tackled by referring to the same basic theme discussed during the seminars, so as to prevent theory and design from drifting too far apart.

To design in a "participatory" way, that is, by getting the inhabitants to take part, would be impossible in such a short time and also because of the language problems (the only language spoken and written at the Laboratory is English). Moreover, in view of the inevitable ambiguity contained in the design work done for a simulated demand, it would also be mystifying. So direct contact with the user is substituted by a critical appreciation of the physical environment to be worked on. The hypothesis is that, through the orientated interpretation of organizational types, of morphological systems and of the way they varied in the past and tend to vary in the present, it is possible to perceive the real needs, expectations, tensions and conflicts of the social background. This may sound a rash theory, but it has nevertheless produced some surprising results. The people of Urbino, who came in large numbers to see the final exhibition of projects, showed that they could immediately find images that were already familiar to them or which they had been expecting.



sione: ciascuno ha rappresentato una esperienza diversa anche se tutti sono legati dallo stesso filo conduttore. Per l'università ho cominciato a progettare nel 1951 sulla ristrutturazione parziale della sede antica, che era rimasta esattamente come l'avevano manipolata dopo la proclamazione dell'unità d'Italia. Per il comune ho cominciato a lavorare al piano della città nel 1958 e non ho avuto incarichi di architettura finché non è stato definitivamente adottato.

Procedendo nelle due linee ti farò un elenco rapido degli edifici che ho costruito e poi ti darò qualche informazione più particolareggiata sui tre che, mi sembra di aver capito, pubblicherai sulla rivista con più ampiezza.

Dunque, dopo la parziale ristrutturazione dell'antica sede ho costruito nella zona di espansione le case per i dipendenti dell'università; e si tratta di un progetto al quale sono molto affezionato perché segna l'inizio della ricerca che ho successivamente sviluppato. Poi ho studiato il piano di espansione dell'università, dove si prevedeva uno sviluppo localizzato non solo nel centro storico — come di solito si fa quando le università si trovano in città dotate di centro storico — ma anche nel territorio circostante. C'erano buone ragioni per fare questa scelta, che confermo ancora adesso; in particolare quella di non concentrare tutto l'enorme peso universitario sul cuore della città producendo espulsione della popolazione residente, e quello di scongiurare il più possibile il fenomeno di cariocinesi tra periferia e centro. Poi ho costruito i collegi universitari sul colle dei Cappuccini e subito dopo ho ristrutturato un vecchio convento (che era stato trasformato in caserma dei Carabinieri sulla fine dell'Ottocento) per sistemare la nuova Facoltà di Legge. Quasi contemporaneamente ho fatto il progetto esecutivo per l'insieme residenziale della Pineta e l'ho regalato al comune perché lo prescrivesse a una impresa edilizia che intendeva costruire sull'area dove il piano prevedeva l'edificazione di un evento architettonico emergente: punto di riferimento dello sviluppo lungo la direttrice nord e segno della presenza di Urbino a chi arrivava dalla nuova strada di Rimini. L'insieme è stato costruito quasi come era stato progettato, per quanto riguarda l'esterno. Funziona come segno emergente, ma come punto di riferimento è stato travolto da una mitragliata di deroghe cadute nelle aree circostanti. Poi ho cominciato a realizzare i progetti dell'Istituto d'Arte, della nuova Facoltà di Magistero e dell'area del Mercatale. Il primo è in costruzione e va avanti con grande lentezza, in balia dei sempre incerti finanziamenti statali. Il secondo è quasi concluso. Il terzo è compiuto solo in parte ed è in attesa delle risorse necessarie per andare avanti. Mentre la realizzazione di questi tre progetti era già avviata, ho cominciato a lavorare all'espansione del collegio universitario, i cui lavori sono attualmente in corso.

Questa è la lista; che esclude una serie di interventi minori progettati per il comune o per l'università al di fuori di ogni rapporto professionale: ciascuno ha rappresentato una esperienza diversa anche se tutti sono legati dallo stesso filo conduttore. Per l'università ho cominciato a progettare nel 1951 sulla ristrutturazione parziale della sede antica, che era rimasta esattamente come l'avevano manipolata dopo la proclamazione dell'unità d'Italia. Per il comune ho cominciato a lavorare al piano della città nel 1958 e non ho avuto incarichi di architettura finché non è stato definitivamente adottato.

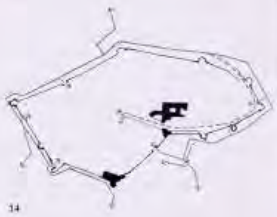
Procedendo nelle due linee ti farò un elenco rapido degli edifici che ho costruito e poi ti darò qualche informazione più particolareggiata sui tre che, mi sembra di aver capito, pubblicherai sulla rivista con più ampiezza.

Dunque, dopo la parziale ristrutturazione dell'antica sede ho costruito nella zona di espansione le case per i dipendenti dell'università; e si tratta di un progetto al quale sono molto affezionato perché segna l'inizio della ricerca che ho successivamente sviluppato. Poi ho studiato il piano di espansione dell'università, dove si prevedeva uno sviluppo localizzato non solo nel centro storico — come di solito si fa quando le università si trovano in città dotate di centro storico — ma anche nel territorio circostante. C'erano buone ragioni per fare questa scelta, che confermo ancora adesso; in particolare quella di non concentrare tutto l'enorme peso universitario sul cuore della città producendo espulsione della popolazione residente, e quello di scongiurare il più possibile il fenomeno di cariocinesi tra periferia e centro. Poi ho costruito i collegi universitari sul colle dei Cappuccini e subito dopo ho ristrutturato un vecchio convento (che era stato trasformato in caserma dei Carabinieri sulla fine dell'Ottocento) per sistemare la nuova Facoltà di Legge. Quasi contemporaneamente ho fatto il progetto esecutivo per l'insieme residenziale della Pineta e l'ho regalato al comune perché lo prescrivesse a una impresa edilizia che intendeva costruire sull'area dove il piano prevedeva l'edificazione di un evento architettonico emergente: punto di riferimento dello sviluppo lungo la direttrice nord e segno della presenza di Urbino a chi arrivava dalla nuova strada di Rimini. L'insieme è stato costruito quasi come era stato progettato, per quanto riguarda l'esterno. Funziona come segno emergente, ma come punto di riferimento è stato travolto da una mitragliata di deroghe cadute nelle aree circostanti. Poi ho cominciato a realizzare i progetti dell'Istituto d'Arte, della nuova Facoltà di Magistero e dell'area del Mercatale. Il primo è in costruzione e va avanti con grande lentezza, in balia dei sempre incerti finanziamenti statali. Il secondo è quasi concluso. Il terzo è compiuto solo in parte ed è in attesa delle risorse necessarie per andare avanti. Mentre la realizzazione di questi tre progetti era già avviata, ho cominciato a lavorare all'espansione del collegio universitario, i cui lavori sono attualmente in corso.

Questa è la lista; che esclude una serie di interventi minori progettati per il comune o per l'università al di fuori di ogni rapporto professio-



13



14

12. *Veduta di Urbino con indicati alcuni interventi di Giancarlo De Carlo.*

13, 14. *Schema degli accessi alla città nel secolo XVII e dopo l'intervento neoclassico.*

12. *View of Urbino, showing works by Giancarlo De Carlo.*

13, 14. *Diagrams of entrances to the town in the 17th century and after the Neoclassical operations.*

I must only add that the Laboratory is economically self-supporting. Each foreign university pays a subscription fee and the University of Urbino makes available the work place, its services and its scholarships for Italian students. These resources are barely enough to keep the residential course going, and it would not be possible, in fact, to sustain the cost of publication of the annual report and of the bulletins that come out three or four times a year, without being able to count on a modest but providential contribution from the Italian Research Council (CNR). Efforts are therefore being made among international institutions to seek other sources of finance which would enable the Laboratory to raise the number of its university participants, to run training programmes for architects from developing countries and to carry out a research programme in Italy with the participation of researchers from various countries.

I think I have said everything, but I've still got to answer the central part of your question, i.e., what influence the Laboratory has on the town and what reverberating effects it might have on its outside cultural environment. Well, the Laboratory's influence on the town is immediately perceptible. The people of Urbino have long been persuaded that their University cannot be a "commuter school of examinations" and that it must instead become a "residential school of studies", otherwise the town cannot take the strain. In order to make this transformation viable the teaching and research policies chosen must be really sound ones. Now, the Laboratory, together with other enterprises that the university has put into effect—is seen as a progress in this direction. But there is also another aspect which is rather important, and it is that the Urbinese see the Laboratory as an opportunity for interest in, knowledge of, enhancement and even defence, of their architectural and urban heritage.

As for indirect reflections on other circles, if you are alluding to the possibility that other Italian cities may feel encouraged by this example to take similar initiatives, then I must say that potentially this reverberation does exist and, I hope, will produce the desired effects.

If, on the other hand, you are alluding to the reflections which the Laboratory may have among architectural schools, then I must tell you that signs of interest are beginning to be seen particularly among students. The Laboratory does not claim to compete with the institutional schools of architecture by setting itself up as an alternative to them; and in any case it would have neither their influence nor their strength. What it does instead set out to do—and not only by comparison with the Italian schools of architecture but also with foreign ones—is to create an outpost for the exploration of that architectural quality which today seems to be particularly necessary. The training architectural schools, even when, as in the case of Italy, they are not suffocated by a monstrous growth, are nevertheless heavily conditioned by the expectations of an outside environment which is ever increasingly dominated by the preconception that the problems of quantity can be resolved all the better if they can be rid of the unexpected spectre of quality research. Well then, the Laboratory believes that it does have the right weight and the right space for proving that the search for quality is essential, and that no quantitative problem can be solved by simply taking the short cut of disqualifying the physical environment, and that the correct exercise of architecture requires a comprehensive competence and mastery of the tools that are specific to it.

In recent times use has often been made of a new vocabulary when talking about historic centres: re-use, recycling, reanimation, etc. It is almost like witnessing a triumph of bureaucracy which would appear to have taken possession even of the so-called qualitative aspects. Within this outlook one often comes across the idea of recyclage being made to correspond to the first external urban belt of nineteenth century expansion and the idea of restoration with the historic centre proper, which by now is generally related to the constructed heritage before the advent of industrialization.

It seems to me that your work at Urbino is not by any means derived from classifications of this type but that you set out instead, with a designer's approach, from opportunities for action that were very different from each other. I believe that it would be interesting, this time, to make the effort to reach some generalizations by starting with the peculiar problems posed by each of your works. These have been designs in the external city and also for colleges or for the School of Art or work done between the interior and the exterior such as the Mercatale ramp system; and work done in the ancient core of the city such as the Law Faculty or the Education School. The latter project in particular, it seems to me, provides some key concepts that may enable us to reconsider the other works from a new point of view. In fact, the Education School is presented, for those going through the city from the outside, as a sort of surprise box. Its external front reveals no details to separate it from the continuity of walls which define the alleys around it, whilst the interior is resolved through a complex articulation of the spaces. I seem to see here the assumption that the interior and exterior of the building are not to be regarded as facts deducible from one another. And, in other words, that you take this ambiguity to be a condition of the production of architec-



15



16

15. *I portici del corso Garibaldi.*
16. *La fronte del teatro a livello del corso Garibaldi.*

15. *Porticoes in Corso Garibaldi.*
16. *The front of the theatre in Corso Garibaldi.*

nale. E adesso cercherò di dirti qualcosa di più su quegli interventi ai quali ti riferivi nella tua domanda.

Comincerò dall'operazione sul Mercatale, che è al margine meridionale del centro storico, appena fuori dalla porta di Valbona costruita dal duca Federico per accogliere la moglie Batista Sforza. Da un lato le mura si inerpicano, lungo il confine tra le vigne e l'orto degli Scalzi, fino a raggiungere la fortezza dell'Albornoz. Dall'altro lato c'è l'orto dell'Abbondanza, il torrione sormontato dal grande volume del teatro Sanzio e più in alto ancora l'affaccio del palazzo ducale con le fronti dei torticini e del giardino pensile. Il Mercatale è un grande piano artificiale apprestato da Francesco di Giorgio attraverso il riempimento di una valle, per terminare la strada che proveniva da Roma, per mettere a disposizione della città un'area di mercato e, soprattutto, per stabilire un piano di riferimento concreto alla fabbrica concatenazione di volumi che culmina nei torricini del palazzo. Ne è risultata una cerniera formale e organizzativa in mirabile sintesi: punto di incontro di visuali incrociate e di intersezioni di linee di movimento. Sul Mercatale calavano la ripida discesa di Valbona, il camminamento per la fortezza dell'Albornoz, e la rampa che animava il torrione, raggiungeva le stalle ducali (orto dell'Abbondanza) e saliva fino al piede del palazzo.

L'operazione si proponeva di restituire al Mercatale la sua funzione di origine, con nuovi strumenti organizzativi e formali, ristrutturandolo nel contesto attuale dopo averlo destrutturato dal contesto che lo aveva generato.

Inutile descriverti le varie componenti dell'operazione perché possono essere desunte dalle rappresentazioni dei progetti e delle parti già eseguite. Ti dirò invece della rampa perché mi sembra un caso quasi esemplare.

Francesco di Giorgio nei suoi trattati non dice nulla del palazzo ducale e invece racconta gloriandosi di questa rampa, che aveva costruito perché il duca Federico potesse salire a cavallo fino al palazzo e, a mezza strada, dare un'occhiata alle stalle per vedere — senza esser visto — se gli stallieri lavoravano a dovere. La rampa è stata utilizzata anche dopo il duca e in alcuni quadri del '700 si vedono le stalle dell'orto dell'Abbondanza ancora coperte e la lanterna in cima al torrione, dove il percorso terminava. Ma dopo la metà dell'Ottocento sotto il dominio pontificio è stato costruito il teatro lirico che era auspicato a Urbino fin dall'occupazione delle truppe di Napoleone. L'architetto Vincenzo Ghinelli ha preso partito dalla circostanza per compiere un intervento urbanistico di grande interesse che ha sovvertito tutto l'impianto urbano e, quanto al teatro, con incredibile disinvoltura, lo ha collocato in cima al torrione, sbarrando la rampa e imbottendo la sua cavità di detriti per poterla usare come fondazione.

Da allora della rampa si era perduta la memoria — quando ho cominciato a frequentare Urbino, alcuni discutevano di demolire il teatro per liberare la visuale del palazzo; ma nessuno parlava della rampa, perché la sua esistenza nascosta era del tutto ignota.

È capitato a me di riscoprirla quasi per caso un giorno che mi trovavo da un falegname nella sua bottega ficcata tra la sottostruttura del teatro. C'era una botola nel pavimento, gli ho chiesto di aprirla e così mi è apparso l'arrivo della « lumaca » malamente troncata. Allora sono andato al piede del torrione dove era il laboratorio di un fabbro incastrato nelle brecce della muratura; spostando cumuli di ferraglia sono arrivato dove la « lumaca » partiva.

Cosicché ho cercato conferme nei trattati di Francesco di Giorgio e ho trovato la descrizione del « Torrione » e della « Scala a lumaca ». Ci sono voluti molti anni di persuasione, ma adesso la rampa è riaperta. Il progetto mi ha divertito molto: da un lato un vero e proprio dialogo architettonico con Francesco di Giorgio e dall'altro col suo abile aggressore Vincenzo Ghinelli — e mi ha posto anche molti problemi interessanti. Volevo riaprire l'elica ma anche conservare il teatro perché è un segno importante nella scena di Urbino. Ora, riaprire l'elica senza rimetterla in un circuito di interessi urbani analogo a quello originale, non avrebbe avuto alcun senso; così ho lavorato nelle sovrastrutture del teatro e ho costruito un nuovo collegamento per mettere in comunicazione la rampa con la strada porticata che arriva fino alla piazza più centrale. Ho previsto d'altra parte di restaurare il teatro (i lavori sono già molto avanti e basterebbero pochi soldi per poterli finire), di ristrutturare le vecchie stalle dell'orto dell'Abbondanza per convertirle a un uso collettivo, di rimettere in funzione il camminamento per la fortezza che ora riacquisterebbe importanza come via di comunicazione pedonale fra la zona di Valbona e l'area di espansione. L'autorimessa sotterranea sotto il piano del Mercatale è già in funzione ed è pronto il progetto per la costruzione, al margine inferiore delle Vigne, di una stazione di transito per le autocorriere interrata, che permetterebbe di sgombrare l'area dai mostri in parcheggio che attualmente la affollano rendendola inutilizzabile.

Non so se quanto resta da fare per compiere l'intera operazione verrà davvero portato a termine. Non è facile far capire che si tratta di un evento architettonico in cui ogni parte è essenziale e, d'altra parte, quando si tratta di ottenere risorse economiche dai pubblici poteri, Urbino ridiventa « piccola »; e lo è di fatto, sul piano elettorale.

Ma tornando alla rampa e al fatto che se ne era perduta la memoria, bisogna registrare un fatto singolare: era appena avvenuta la sua riapertura e già i cittadini di Urbino la percorrevano con naturalezza, come se non avesse mai smesso di esistere. Forse la memoria di una architettura non si perde mai; quando sembra smarrita continua invece ad agire allo stato sublimale.

Ho parlato così tanto dell'operazione Mercatale che non sarebbe ragionevole dilungarmi sugli altri due progetti. Perciò mi limiterò a rispondere alle tue osservazioni.

A proposito del Magistero hai detto di una voluta non congruenza tra esterno e interno e di una mia sorta di snobismo — recidivo — nel non mettere in evidenza sulla strada le singolarità di un'articolazione spaziale che invece si rivela all'interno e nel paesaggio.

Debbo riconoscere che anche questa volta hai colpito nel segno. Infatti io non credo che la congruenza tra esterno e interno, data come una specie di principio etico nel fare architettura, abbia portato a niente di più che a rivelare a chi passa per la strada dove sono stati collocati i gabinetti in un edificio residenziale. Il problema del rapporto tra esterno e interno è, secondo me, molto più complesso e non può esaurirsi nella logica « privata » dell'organismo architettonico perché invece deve penetrare nella logica complessiva del contesto fisico; e anche sociale. Tra le molte dimensioni di Urbino c'è anche quella della unità materica e della introversione delle strade (lunghi canali di tessiture di mattoni e improvvisi squarci sul paesaggio circostante); e anche quella del mistero degli spazi interni (sequenze ritmiche concatenate, o « scatole cinesi » — come tu hai detto); e anche quella delle incastonature smaglianti sul perimetro delle mura (segnali significanti tra la fine della città e l'inizio della campagna). Di queste dimensioni gli architetti rinascimentali del duca Federico ne hanno tenuto conto. Si potrebbe dire che sono proprio loro che le hanno introdotte, interpretando — come direbbe il nostro amico Norberg-Schulz — il « genius loci ». Basta pensare al convento di Santa Chiara, al palazzo Passionei e soprattutto al palazzo ducale. Chi potrebbe pensare, guardando da piazza Rinascimento, che dietro le laconiche fronti si svilupperà una congerie di volumi di straordinaria eloquenza? E come si potrebbe immaginare che, dal lato opposto affacciato al paesaggio, si ergeranno come due stendardi — un'iperbolica smorfia fallica lanciata bonariamente ai messaggeri papali — i torricini?

Nel torrione del Mercatale capita lo stesso — quale dichiarazione esterna denuncia l'esistenza della rampa? — e lo stesso capita a San Bernardino, che dal di fuori gioca sapiente-

ture. But can we also find this same criterion in your external designs?

Furthermore, how do your operations in the external part of the town relate in formal terms, to the ones you did inside its walls? In this regard the large window for the Education School made only to be seen from a distance and concealed from the view of those within the historic centre, shows a characteristic change in the perceptive scale at a middle distance which seems to me to be one of the distinctive features of the "new" Urbino. Therefore, if from a certain point of view one notices a sort of snobbery in not wishing to underline the presence of this university building from within the town, on the other hand, the operation performs an evocative role in the scale of the landscape and becomes a landmark for the whole countryside.

As I told you, I have worked in Urbino, and still do, both for the Urbino Council and for the University. The designs which I have carried out are situated in the historic centre and in the development area. Each has represented a different experience although they are all tied together by the same main thread. For the university I began designing in 1951 for the partial rebuilding of the former building, which had remained exactly as it had been manipulated after the proclamation of the Unity of Italy. For the Urbino Council I began working on the town planning scheme in 1958 and I had no architectural appointments until the scheme was permanently adopted.

Proceeding along these two lines I will draw up a rapid list for you of the buildings that I have built and then I will give you some more detailed information about the three, which, if I have understood correctly, you are going to publish most extensively in the magazine.

Well then, after the partial rebuilding of the original university seat I built in the expansion zone the houses for university employees. And this is a design to which I am very attached because it marks the beginning of the research which I subsequently developed. Next came my study for the expansion scheme for the university, where a system of spots was devised not only in the historic centre—as usually occurs when the universities are in cities that have an historic centre—but also in the surrounding region. There were good reasons for making this choice, which I can still confirm today. In particular, there was that of not concentrating the whole enormous weight of the university in the heart of the town, thereby giving rise to an exodus of the resident population, and that of discouraging as far as possible the phenomenon of kariokinesis between the outskirts and the centre. Then I designed the university college on the Cappuccini hill and immediately after that, I worked on the rehabilitation of an old convent (which had been transformed into a Carabinieri barracks towards the end of the 19th century), to accommodate the new School of Law. Almost simultaneously I did the project for the Pineta housing estate, and I made a present of this to the Urbino council on condition that they prescribed it to a promoter that intended to build on the area where the plan had provided for the erection of an emerging architectural event: a landmark along the northern expansion line and a sign of the presence of Urbino to those arriving from the new Rimini road. The compound has been built almost as it had been designed as far as the outside is concerned. It functions as an emerging sign, but as a landmark it has been overrun by a machine-gun burst of departures from the master plan in the surrounding areas. Next, I began completing my projects for the School of Art, for the School of Education and for the Mercatale area. The first of these is under construction and is going ahead very slowly in today's Italy of constantly uncertain government financial aid. The second is almost finished. The third is only partly complete and is waiting for the necessary resources to arrive before it can be continued. Whilst the realisation of these three projects had already started, I began working on the expansion of the university college, which is currently in progress.

This then, is the list, which excludes a series of minor projects for the town council or for the university that were outside any professional connection. And now I shall try to tell you something more about those works which you were referring to in your question.

Let me begin with the operation on the Mercatale which lies on the southern edge of the historic centre, just ouside the Valbona gate built by duke Frederick to welcome his wife Batista Sforza. On one side the walls rise up along the boundary between the Vigne and the Scalzi orchard, until they come to the Albornoz fortress. On the other side lies the Orto dell'Abbondanza and the Torrione surmounted by the large volume of the Sanzio theatre and higher still, the ducal palace with its turrets and its hanging garden. The Mercatale is a large artificial plane made up by Francesco di Giorgio with the filling of a valley, so as to terminate the road from Rome and to make available to the city a market area and, primarily, to establish a concrete plane of reference to the fairy-tale concatenation of volumes which culminates in the turrets of the palace. The result was an admirable formal and organizational hinge providing a meeting point of crossed views and intersection of lines of movement. Sloping rapidly down towards the Mercatale was the steep road of Valbona, with the walk towards the Albornoz fortress and the ramp which skimmed the Torrione, and went as far as the ducal stables (the Abbondanza gardens) and climbed up as far as the foot of the palace.

The object of the operation was to restore to the Mercatale its original purpose, using new organizational and formal tools, and restructuring it in the present context after first destructuring it from the context that had given rise to it.

There is no point in describing to you the various components of the operation because they can be inferred from the representation of the designs and of the parts already carried out. I can tell you on the other hand about the ramp because it seems to me to be an almost exemplary case.

Francesco di Giorgio in his treatise says nothing about the ducal palace but goes on glorifying himself about this ramp which he had constructed so that duke Frederick could go up as far as the palace on horseback and, by road, to the stables in order to see, without being seen, whether the stable-hands were doing their work properly. The ramp was utilised even after the duke's day and in some paintings from the 18th century the stables in the Orto dell'Abbondanza can be seen still covered, and the lantern at the top of the Torrione where the path ended. But after the mid-19th century, under pontifical rule, the Teatro Lirico was built as had been hoped in Urbino ever since the occupation of Napoleon's troops. The architect Vincenzo Ghinelli took advantage of this circumstance to carry out a town planning operation of great interest which overthrew the entire urban arrangement; and, as for the theatre, with incredible aplomb, he placed it at the top of the Torrione, barring the ramp and padding its cavity with rubble so that it could be used as a foundation.

After that all memory of the ramp had been lost. When I began to come to Urbino there was talk of demolishing the theatre in order to release the view from the palace. But nobody mentioned the ramp, because its hidden existence was absolutely unknown.

I had the good fortune to rediscover it through a carpenter whose workshop was wedged in between the foundations of the theatre. There was a trapdoor in the floor and I asked him to open it and thus it was that I found myself looking at a badly blocked-up "snail". I then went to the foot of the Torrione where the workshop of a blacksmith was wedged in between the breaches of the masonry; by moving heaps of scrap iron I finally got to where the "snail" began.

And so I looked for confirmations in Francesco di Giorgio's treatise and I found there a description of the "Torrione" and of the "snail



17



18

17, 18. *Scorci del tessuto edilizio di Urbino.*

17, 18. *Views of the urban texture of Urbino.*



19



20



21

19-21. *I modelli del nucleo residenziale La Pineta, della Facoltà di Magistero e dei collegi universitari.*

19-21. *Models of the Pineta housing estate, the Education School, and of the university colleges.*

staircase." It took many years of persuasion, but now the ramp has been reopened. This project amused me a great deal. On the one hand it engaged me in a veritable architectural dialogue with Francesco di Giorgio and on the other, with his clever adversary, Vincenzo Ghinelli—and it posed many interesting problems for me. I wanted to reopen the spiral but also to preserve the theatre as an important sign in the Urbino scene. Now, to reopen the spiral without referring to a circuit of urban interests similar to the original one would have been senseless, and so I worked on the foundation of the theatre and built a new connection to bring into communication the ramp with the arcaded street which runs as far as the most central square. I also planned, for that matter, to restore the theatre (the work is already well ahead and it would only need a little money to finish it), to rebuild the old stables of the Orto dell'Abbondanza and convert them for collective use, to bring back into operation the walk to the fortress which would now gain importance as a pedestrian communication between the Valbona zone and the development area. The underground garage beneath the Mercatale is already in operation and the project for the construction on the lower edge of the Vigne, for an underground transit bus station, is now ready, and this would make it possible to clear the area from the parked monsters which today crowd it and make it unusable.

I don't know whether what still has to be done to finish the operation as a whole will really be concluded. It is not easy to make people realise that this is an architectural event in which each part is essential and, on the other hand, when it is a question of obtaining economic resources from public powers, Urbino once more shrinks to "small" and indeed, in electoral terms, it is small.

But to go back to the ramp and to the fact that all memory of it had been lost, one should record a remarkable fact. It had only just been reopened when already the people of Urbino were walking along it in the most natural way as though it had never even ceased to exist. Perhaps the memory of a piece of architecture is never really lost. When it seems to have been mislaid it carries on, instead, acting at a subliminal level.

I have talked so much about the Mercatale operation that it would not be reasonable to spend too much time on the other two projects. And so I shall confine myself to replying to your remarks.

A propos the School of Education, you mentioned a deliberate lack of congruency between the outside and the inside, and a kind of relapsing snobbery on my part in not showing along the street the peculiar qualities of a spatial articulation which is instead revealed within and in the landscape.

I have to confess that this time again you have hit the nail on the head. In fact, I do not believe that the congruency between external and internal, given as a kind of ethic principle in making architecture, has led to anything more than revealing to anybody passing along the street where the lavatories have been placed in a residential building. The problem of the relation between exterior and interior is, in my view, much more complex and cannot be solved simply by the "private" logic of the architectural organism, because it must instead penetrate into the comprehensive logic of the physical and social context. Among Urbino's many dimensions there is also that of the material unity and of the introversion of its streets (long canals of brick weavings and sudden glimpses of the surrounding landscape); and also that of the mystery of the internal spaces (concatenated rhythmic sequences, or "chinese boxes"—as you have said); and again, that of the shining mounts on the perimeter of the boundary walls (significant signals between the end of the town and the beginning of the countryside). The Renaissance architects under duke Frederick took these dimensions into account. It might be said that it is precisely they who introduced them by interpreting—as our mutual friend Norberg-Schulz would say—the "genius loci". One need only consider the convent of Santa Chiara, or the Palazzo Passionei and above all, the ducal palace. Who would ever think, looking from Piazza Rinascimento, that behind those laconic facades there would develop a sequence of such extraordinarily eloquent volumes? And how could one imagine that, from the opposite side facing towards the landscape, would rise up like two flagpoles—a phallic hyperbolic grimace launched good-naturedly at the papal messengers—the turrets? In the Torrione del Mercatale we get the same thing again: what external statement does the existence of the Rampa make? And the same happens with San Bernardino, which from outside skilfully plays with a sober country-vocabulary of the countryside and inside bursts into a sumptuous street of the "ideal town".

It can therefore be said that never at Urbino is there any congruency between exterior and the interior of any significant building—or else that there is a congruency but a very complicated kind which refers, to the multi-dimensionality of the town and to the subtlety of the relations which it establishes with its surroundings.

In the School of Education I dis-

mente con un sobrio vocabolario di campagna e dentro esplode in una sontuosa strada della « città ideale ».

Si può dire dunque che mai a Urbino tra esterno e interno di un edificio significativo c'è congruenza — oppure che c'è una congruenza ma molto complessa che si riferisce alla multidimensionalità della città e alla sottigliezza di rapporti che stabilisce col suo intorno.

Nel Magistero ho scartato la congruenza semplicistica e ho ricercato la congruenza complessa. Dalla strada non si ritrova nessun tipo di annuncio di quanto accade dietro la facciata; che invece risulta esplicitamente, perfino con enfasi, se si guarda la città da sud, dalle alture circostanti. Alcuni mi hanno rimproverato di aver fatto un edificio universitario che non sia tutto visibile subito a tutti quelli che gli passano accanto; e hanno detto che sono caduto in contraddizione col mio sostenere la necessità di avere una università aperta. Ma io credo che l'osservazione sia piuttosto inaccurata perché secondo me chi passa, se ha udito architettonico, sente tensioni premere su un involucro che è volutamente teso per poter vibrare meglio; e la sua curiosità a oltrepassare la soglia è molto più stimolata che se attraverso grandi buchi vedesse cosa c'è dentro.

Del resto nell'Istituto d'Arte ho messo in atto lo stesso processo: non si vedono — ma forse si sentono — dall'esterno i cortili, i giardini, l'intrico di percorsi, gli spazi che si affacciano lungo la spina che è all'interno. E lo stesso ho fatto nella ristrutturazione della rampa dove non ho messo gli ascensori nell'anima centrale dell'elica che in origine pare fosse destinata a stivare il foraggio per i cavalli, perché sembrava troppo ovvio; era un vuoto già pronto in attesa di riuso — si sarebbe detto — ma il non usarlo praticamente dava spazio a un uso contemplativo infinitamente più istigativo e stimolante.

Mi resta da dire qualcosa sul progetto di espansione dei collegi universitari. Il primo intervento per 150 posti-studente è del 1965. Probabilmente lo conosci, e allora forse ricordi che era costituito da un nucleo di servizi generali — posto sulla corda del colle dei Cappuccini, all'estremo opposto dell'antico convento — e da un insieme di ramificazioni digradanti verso valle che contengono le stanze.

Quando era stato pubblicato, il progetto aveva prodotto una certa risonanza e alcuni critici l'avevano preso come esempio calzante di « sistema aperto ». Se si dovesse ampliare — dicevano — basta continuare nella logica dell'attuale impianto: e volevano dire, credo, che bastava aggiungere altre ramificazioni sui lati o verso valle.

Ma è capitato che alcuni anni fa, avendo trovato il modo di ottenere un finanziamento, l'università decideva di portare i posti-studente a quasi 1.000 e di costruire l'espansione nello stesso luogo, in contiguità con i collegi già esistenti.

Ebbene, al contrario di come era stato previsto, ho finito col progettare un nuovo impianto che non continua affatto il precedente, ma invece cambia anche quello radicalmente. Perché?

Prima di tutto perché nei dieci anni trascorsi si sono modificate le circostanze, e io stesso. Poi perché erano state registrate le retroazioni emesse dal primo progetto e se ne è tenuto conto — infine — e questo è il punto più importante perché il salto di quantità era così forte da richiedere una qualità diversa.

In breve, mentre il primo intervento aveva generato un organismo « in forma di città », il secondo si propone di generare « un pezzo di città » congruente con il tessuto complessivo — costruito naturale — di Urbino.

Il sistema organizzativo e compositivo è fondato sugli stessi criteri di cui ho detto descrivendo le operazioni che ho progettato nel centro e nel suo intorno. I nuclei sono diventati cinque, includendo l'antico convento che prima agiva come polo autonomo in un rapporto di contrapposizione e adesso invece assume un ruolo attivo nel sistema di cui entra a far parte. I nuclei seguono le direttrici lungo le quali si distribuiscono i tessuti che hanno una vera e propria destinazione residenziale. Perché i nuclei non sono residenziali, contengono attrezzature collettive e servizi; secondo un dosaggio diverso in ogni nucleo per stimolare nell'insieme quel tipo di mobilità — opzionale, vagante — che si ha in ogni vera città e in particolare ad Urbino. La tessitura complessiva, come a Urbino, ha una trama costante: i materiali, le tecnologie, il rapporto di scala, la grana volumetrica. E, come a Urbino, ha un ordito variabile: i tipi organizzativi e le configurazioni formali degli spazi e quindi anche i modi d'uso e i movimenti che i tipi e le forme indurranno.

Il progetto, che ora è in corso di attuazione, mi interessa molto. So che cavalca alcune metafore e mi rendo conto dei rischi che corre. Ma uno dei miei propositi, tra i molti altri, era che il « pezzo di città » fosse omologo alla città stessa e non avesse altro modo per simularne la crescita.

Ultimo quesito a proposito dei collegi. Fino a che punto la strutturazione delle singole parti è determinata dalle scelte delle varie formule di convivenza? Parte che funziona come albergo, parte che funziona come insieme di piccole unità, ecc. Si vuole oppure no esprimere nell'architettura queste formule? In che termini queste scelte per i collegi sono dettate da un complesso rapporto tra morfologia urbana e tipologia edilizia o sono vincolate

carded the over-simplified congruency in favour of more a complex one. From the street there is no kind of announcement of what is happening behind the facade, which is on the other hand explicitly and even emphatically stated if you look at the town from the south, from the surrounding heights. Some people have reproached me for having made a university building which is not quite immediately visible to all those going past it; and I have been told that I have fallen into a contradiction of my own upholding of the necessity to have an open university. But I believe that this observation is rather inaccurate, because to my mind, those going past, if they have an ear for architecture, will feel the tensions pressing on an outer casing which is deliberately tensed so as to be able to vibrate better and their curiosity is much more aroused than it would be if they were to see what there is inside through large holes.

For that matter, in the School of Art I carried out the same process. The courtyards, the gardens, the knot of pathways and the spaces overlooking the backbone which is inside the complex, cannot be seen though perhaps they can be felt. And I have done the same thing in my rebuilding of the Rampa where I did not put the lifts in the central core of the spiral which was, it seems, originally designed to hold the fodder for the horses, because this seemed too obvious to me. It was an empty space already waiting to be re-used, one might have said. But not using it virtually gave me space for an infinitely more instigative and stimulating contemplative use.

It remains for me to say something about the project for the expansion of the university colleges.

The first job designed for 150 students dates from 1965. You probably know it, and you will perhaps therefore remember that it was constituted by a core of general services —placed on the curve of the Cappuccini hill at the opposite end to the former convent—and by a group of ramifications sloping downhill and containing the bedrooms.

When it was published, the project produced a fairly wide echo and a number of critics took it as a fitting example of an "open system." If it should be enlarged, they said: all we need to do is to carry on in the logic of the present arrangement; and they meant, I believe, that it would suffice to add other ramifications on the sides or on the lower parts.

But as it happened, a few years ago, having found a way of procuring financial support, the university decided to raise its number of student places to almost 1,000 and to build the enlargement in the same place, adjacent to the existing colleges.

And so, contrary to what had

been planned, I ended up by designing a new complex which does not by any means continue the previous one but even changes it quite radically. Why? First of all, because in the ten years that had elapsed the circumstances changed and so did I. And then, because the retro-actions produced by the earlier project had been recorded and taken duly into account. Lastly, and this is the most important point, because the quantity increase was so big that it called for a different quality. In short, whilst the first design had generated an organism "in the form of a town," the second sets out to generate "a piece of town" to congruity with the overall built and natural tissue of Urbino.

The organizational and compositive system is founded on the same criteria which I have mentioned when describing the operations that I designed in the centre and around the centre. The nuclei have become five, including the former convent which had originally acted as an independent pole in a relationship of counterposition and now instead performs an active role in the system which it has become a part of. The nuclei draw the direction lines along which is distributed the fabric that has a proper residential destination.

Since the nuclei are not residential, they contain facilities and services. These come in different measures for each nucleus so as to stimulate, as a whole, that type of optional, wandering, mobility which occurs in every true city or town and particularly at Urbino. The overall interweaving, as at Urbino, has a constant warp, made up of materials, technologies, the scale and the volumetric grain. And, as at Urbino, it also has a variable weft, consisting of the organizational types and the formal configurations of the spaces and hence also the usages and the movements which the types and forms will bring about. The project, which is now under construction, interest me very much. I know that it rides on a number of metaphors and I realize the risks that it runs. But one of my intentions, among the many others, was that this "piece of town" should be homologous to the town itself and I had no other way of simulating its growth.

One last query about the colleges. To what extent is the arrangement of the individual parts determined by the choices of the various formulas for "joint existence"? with a part acting as a hotel, a part acting as a combination of small units, etc. Is it or isn't it intended to express these formulas in the architecture? In what terms are these decisions for the colleges dictated by a complicated connection between urban morphology and building typology, and are they limited by the various institutional formulas for living together in the university colleges?

alle varie formule istituzionali di convivenza nei collegi universitari?

Mi sembra che i «dati della convivenza» siano sempre fondamentali perché definiscono la circostanza che genera la necessità di dar luogo al progetto. Per esempio, se nel caso dei collegi si fosse dimenticato che si tratta di alloggiare 1.000 studenti, il progetto sarebbe rimasto senza motivazione e sarebbe pervenuto a disastrose conseguenze. Ma accettare i «dati della convivenza» non significa farne discendere una soluzione univoca che trova subito la sua tipologia già pronta. Sempre nel caso dei collegi, la domanda di alloggiare studenti non porta automaticamente alla risposta dell'albergo, definito da una delle sue tipologie canoniche, a monoblocco, a schiera o a padiglione che sia. Il «dato della convivenza» indica, nel caso specifico, che deve essere destinata una certa quantità di spazio alle attività individuali e private e un'altra certa quantità di spazio alle attività collettive e pubbliche: niente di più, anche se si tratta di un'indicazione determinante. Resta perciò un infinito campo di variabili con le quali il progetto deve misurarsi. Gli spazi sono dati in termini quantitativi e del resto sono discutibili perché non necessariamente debbono essere distinti come schematicamente indica il programma, ma possono disaggregarsi, compenetrarsi, generare categorie intermedie; inoltre i termini quantitativi nel momento in cui vengono organizzati in tipi e forme, subiscono una radicale trasformazione che fa loro assumere significato relativistico del tutto diverso da quello numerale che avevano all'inizio; infine, attraverso la trasformazioone in tipi e forme entrano in gioco anche le variabili proprie del contesto: topologiche, storiche, economiche, sociali, culturali, ecc.

Debbo aggiungere che le tappe descritte (e ce ne sono molte altre) non percorrono nel progetto la consecuzione che ho seguito nell'elencarle e invece procedono in modo itinerante pervenendo a esiti in cui è impossibile districare i diversi passaggi? Allora avrei potuto molto più brevemente dire che il progetto genera una struttura, nella quale — come è proprio delle strutture — ha significato solo l'insieme che risulta dalle relazioni delle diverse parti. Non si può leggerla — come del resto non si può generarla — sommando significati di parti che, una volta isolate, cambiano senso.

Nella sua struttura il progetto trova consistenza e si tratta di una consistenza visibile ma anche invisibile, come le città di Italo Calvino: mira a raggiungere i suoi scopi immediati, ma anche li scavalca se l'immagine ha la forza di passare oltre le contingenze.

It seems to me that the "joint existence" data are always fundamental since they define the circumstance, which necessitates the project in the first place. For example, in the case of the colleges, if we had forgotten that there are 1,000 students to be housed, the plan would have remained without motivation and would have produced disastrous consequences. But to accept the "joint existence" datum does not mean to adopt a univocal solution which finds its ready-made typology straight away. Again in the case of the colleges, the demand to accommodate students does not automatically lead to the answer of a hotel defined by one of its canonic single-block, terrace or pavilion or whatever typologies. This "joint existence" datum indicates, in the specific case that a certain amount of space must be allocated to individual and private activities, and another particular quantity of space to collective and public activities; and nothing more, even if this is a determinant indication. There still remains, therefore, an infinite field of variants with which the design has to compete. The spaces are given in quantitative terms and are moreover debatable because they do not necessarily have to be distinct as the programme schematically suggests, but can be disaggregated and can penetrate one another, or generate intermediate categories. Furthermore the quantitative terms, since they are organized in types and forms, undergo a radical transformation which makes them acquire a relativistic signification which is quite different to the numeral one which they had at the outset. Finally, through the transformation into types and forms the typical variables of the context —topological; historical, economic, social, cultural, etc.—also come into play.

I must add that the stages described (and there are many others) do not in the project follow in the order in which I have listed them here but proceed instead in an itinerant way until they reach results in which it is impossible to untangle the different routes. And so I might have done better to say more briefly that the project gives rise to a structure which—as is typical of structures—has a signification only from the whole which results from the relations between the different parts. It cannot be read—as indeed it cannot be generated—by adding together the meanings of parts which, once they have been isolated, change their meaning.

In its structure the project finds its consistency and this is a visible but also invisible consistency, like the cities described by Italo Calvino. It aims to accomplish its immediate purposes but it also passes them over if the "image" has the strength to go beyond the contingent occurrence.

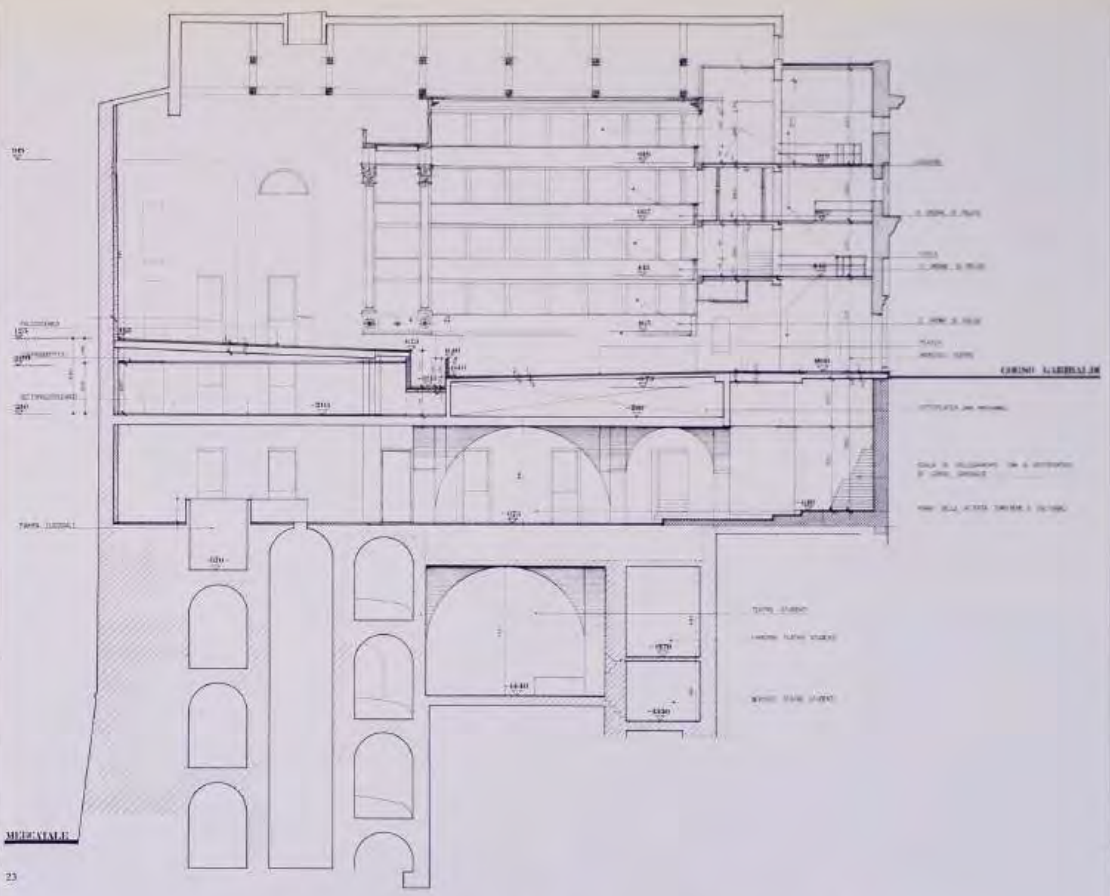
La rampa

La rampa di Francesco di Giorgio è stata restaurata e riaperta all'uso pubblico come via di collegamento pedonale tra il centro della città e il piano aerai più basso del Mercatale. Contemporaneamente è stato restaurato il teatro neoclassico di Vincenzo Ghinelli conservandogli il carattere originale e ritamando le sue strutture murarie pericolanti. Il punto più difficile dell'operazione consisteva nella apertura di un collegamento fra la rampa e il corso Garibaldi passando attraverso le sottostrutture del teatro. Il problema è stato risolto rielaborando l'articolazione dei volumi a volta definiti dalle sottostrutture del teatro e passando sotto l'atrio di quest'ultimo con una scala che sbocca sul corso Garibaldi. Anche il volume, aggiunto dal Ghinelli sul fianco del torrione per sistemarvi i camerini e i servizi di scena, sono stati rimaneggiati internamente ricavandone una torre per due ascensori idraulici che realizzano un collegamento rapido tra il piano del Mercatale e il corso Garibaldi. A metà del percorso della rampa di Francesco di Giorgio è stato riaperto un collegamento con l'Orto dell'Abbondanza.

The ramp

The ramp by Francesco di Giorgio has been restored and reopened to the public as a pedestrian link between the town centre and the very much lower level of the Mercatale. At the same time Vincenzo Ghinelli's neoclassical theatre has also been restored, retaining its original character and rebuilding its dangerous wall structures. The most difficult part of the operation was the opening of a connection between the ramp and Corso Garibaldi, passing through the foundations of the theatre. The problem was solved by re-designing the articulation of vault volumes defined by the theatre's substructures and passing underneath the main entrance of the theatre with a stairway that leads into Corso Garibaldi. The volume added by Ghinelli at the side of the Torrione to accommodate dressing-rooms and stage services, has also been altered internally to make a shaft for two hydraulic lifts which provide a rapid connection between the Mercatale and Corso Garibaldi. Half way along the Francesco di Giorgio's ramp a connection with the Orto dell'Abbondanza has been reopened.





23



24



25

22. *L'Orto dell'Abbondanza.*
23. *Sezione generale.*
24. *Una veduta della rampa.*
25. *Veduta interna del teatro.*

22. *Orto dell'Abbondanza.*
23. *General section.*
24. *A view of the ramp.*
25. *Internal view of the theatre.*

Urbino
Conversazione su Urbino
Progetti e realizzazioni di Giancarlo De Carlo
Conversation on Urbino
Projects and completed works by Giancarlo De Carlo

Marburg
Relativizzazione dell'architettura moderna
Progetti di J. Stirling e C. Moore
Relativization of modern architecture
Projects by J. Stirling and C. Moore

Zwolle-Dordrecht
Inversione di tendenza dell'architettura olandese
Progetti di A. van Eyck, T. Bosch e C. Weeber
Reversal of tendency in Dutch architecture
Projects by A. van Eyck, T. Bosch and C. Weeber

Porto
L'esperienza dei S.A.A.L.
Interventi a S. Victor, Bouça, Lapa, Antas, Miragaia, Barredo, Lada
The S.A.A.L. experience
Building at S. Victor, Bouça, Lapa, Antas, Miragaia, Barredo, Lada

Riyadh
Dall'architettura dei petroldollari all'architettura dell'uomo nuovo
Progetto per il centro della città dello studio F. Albini, F. Helg, A. Piva, M. Albini
From the architecture of petroldollars to the architecture of new man
Projects for town centre by Studio F. Albini, F. Helg, A. Piva, M. Albini

Kuwait
Studio per la trasformazione della città antica di Alison & Peter Smithson
Urban form studies for the old city of Kuwait by Alison & Peter Smithson



Ex-post


DA
F
N
E
FOTO DAL FINESTRINO
Giancarlo De Carlo e Urbino,
Luigi Moretti e Roma


ALLARME
INCENDIO



FOTO DAL FINESTRINO

FOTO DAL FINESTRINO

GIANCARLO DE CARLO

LUIGI MORETTI

















Giancarlo De Carlo, Collegio Aquilone, 1373-1981

Un altro episodio ti voglio raccontare, accaduto una volta che Italo Calvino era venuto a Urbino e aveva dormito al Collegio del Colle. Gli avevo chiesto, la mattina dopo, come si era trovato in quell'ambiente un po' particolare. E lui mi aveva detto che tutto gli era molto piaciuto, ma quello che gli era piaciuto di più era stato che in quel Collegio uno potrebbe uscire al mattino perché deve incontrare una ragazza che gli piace. E allora comincia a seguire un percorso; però, a un certo punto, il percorso si dirama e poi si dirama ancora, e sale e scende e va in obliquo e offre sempre più scelte; finché arrivi a un ultimo incrocio dove incontri un'altra ragazza che ti piace ancora di più e ti dimentichi della prima: la tua vita cambia e la causa è l'architettura.

(Franco Buncuga, Conversazioni Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà. 2000)



Giancarlo De Carlo, Collegio l'Aquilone, Urbino, 1981

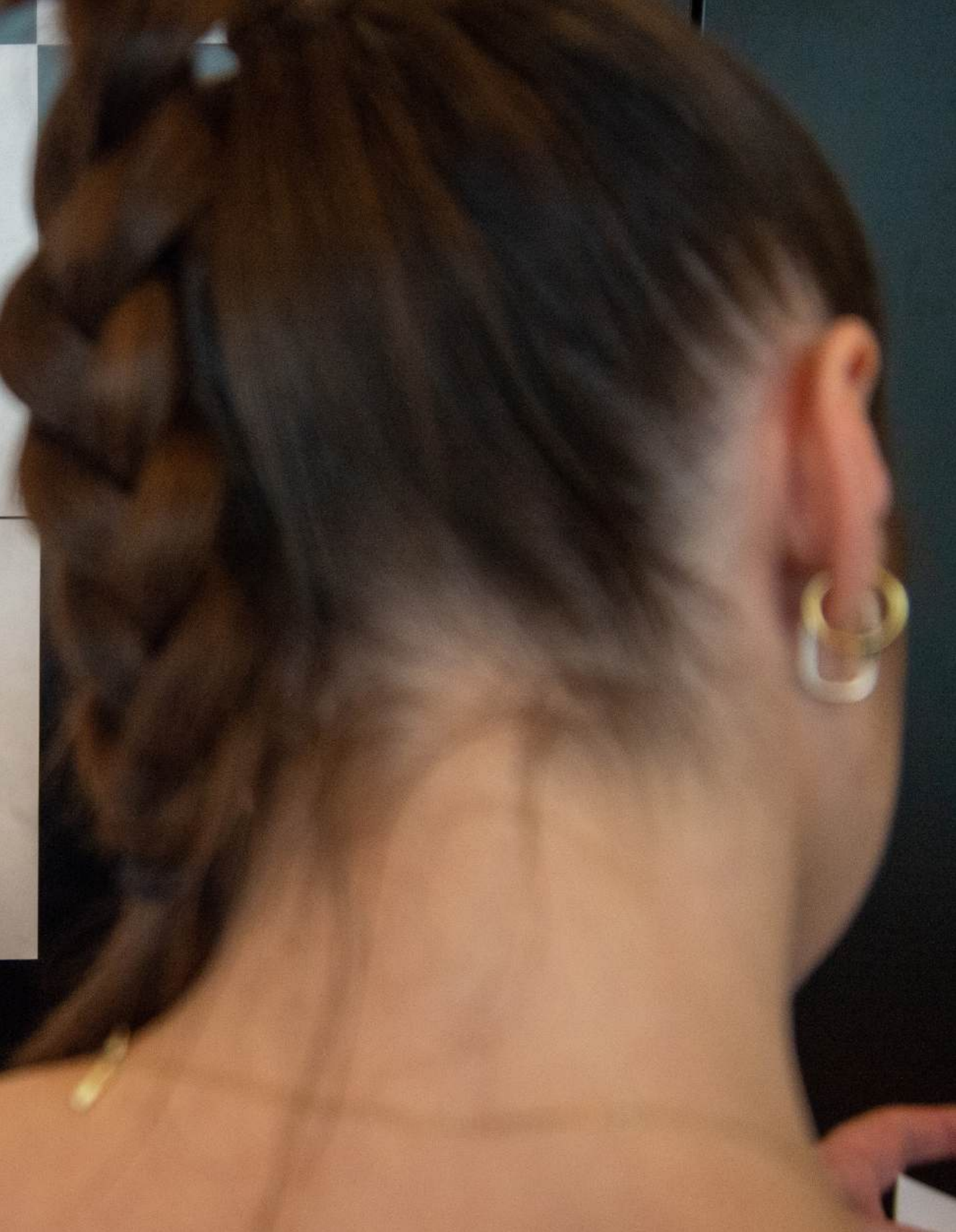


FOTO DAL FINESTRINO
Giancarlo De Carlo e Urbino,
Luigi Moretti e Roma

Università di Camerino
Scuola di Architettura e Design
"E. Vittoria" Ascoli Piceno
Corsi di Teorie della ricerca architettonica contemporanea
Prof. Gabriele Mastrigli,
Prof.ssa Giulia Menzietti.

Testi di
Gabriele Mastrigli
Giulia Menzietti
Gialuca Annibali
Elena Tinacci

Foto dal finestrino
Giulia Acquaticci, Elisa Agatiello, Giulia Angrilli, Alessio Ausili, Ilaria Barnabei, Michele Beleggia, Sara Belvederesi, Luca Bonasorte, Camilla Bonifazi, Giulia Brandi, Daniela Bruni, Marta Ariel Caioni, Matteo Camacci, Federica Canali, Lilla Carlinfante, Michele Cavallone, Loris Cecchini, Elena Clementoni, Alessandro Coccia, Simone Cosenza, Margherita Crocenzi, Giammarco Di Buò, Lorenzo Di Filippo, Gabriele Di Salvatore, Elia Evandri, Luca Evangelista, Livia Frapiccini, Rebecca Frascarelli, Giacomo Gadaleta, Manuel Gazzella, Martina Gentile, Margherita Giacobetti Travaglini, Martin Giostra, Massimiliano Grandoni, Yi Guo, Samuele Lepore, Leonardo Loroni, Tommaso Luchetta, Fabio Maggi, Tanya Maltoni, Sara Manetta, Giancarlo Mariani, Michele Marinelli, Valeria Marinucci, Martina Mazza, Giada Medici, Federico Melchiorre, Alice Menchi, Matteo Monti, Andrea Muca, Rània Naanaa, Lorenzo Napolitano, Federica Palombini, Lorenzo Manuel Pecorari, Matteo Poeta, Asia Portaluri, Vincenzo Rossi, Filippo Sablone, Greta Salusti, Federico Salvucci, Nicola Sanna, Kevin Scalpelli, Mara Sciamanna, Adan Shibly, Vanessa Skrijelj, Alessia Sonaglioni, Sergio Storoni, Luca Andrea Stuppini, Elena Tamantini, Alessandra Cristina Teisanu, Francesca Vaduva, Francesco Maria Valentini, Giada Vallorani, Filomena Vigilante, Maria Chiara Zaccagnini, Eleonora Zarroli.

Fonti
• Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio» n. 7, Dicembre 1952 - Aprile 1953, pp. 09-18.
• Giancarlo De Carlo, Pierluigi Nicolin, *Conversazione su Urbino*, in «Lotus International» n. 18, 1978 pp. 6-23.

Mostra
A cura di Gabriele Mastrigli, Giulia Menzietti Con Gessica Luciani - Scuola di Architettura e Design “E. Vittoria” Chiostro dell’Annunziata, Ascoli Piceno, 16 marzo - 16 aprile 2023.

Progetto grafico
Antonella Troiani

Fotografie allestimento
Raniero Carloni

Crediti immagini
• p. 13-17 e p. 83-91: Courtesy Fondazione Maxxi.
• pp. 19-23: ©Silvano Bacciardi, Fondazione Cà Romanino.
• p. 95: Archivio Fotografico Università degli studi di Urbino Carlo Bo.

Si ringraziano
MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Archivio Fotografico dell’Università di Urbino Carlo Bo,
Fondazione Ca’ Romanino,
Tommaso Magnifico

© 2026
Università degli Studi di Camerino
Piazza Cavour 19/f 62032 Camerino MC

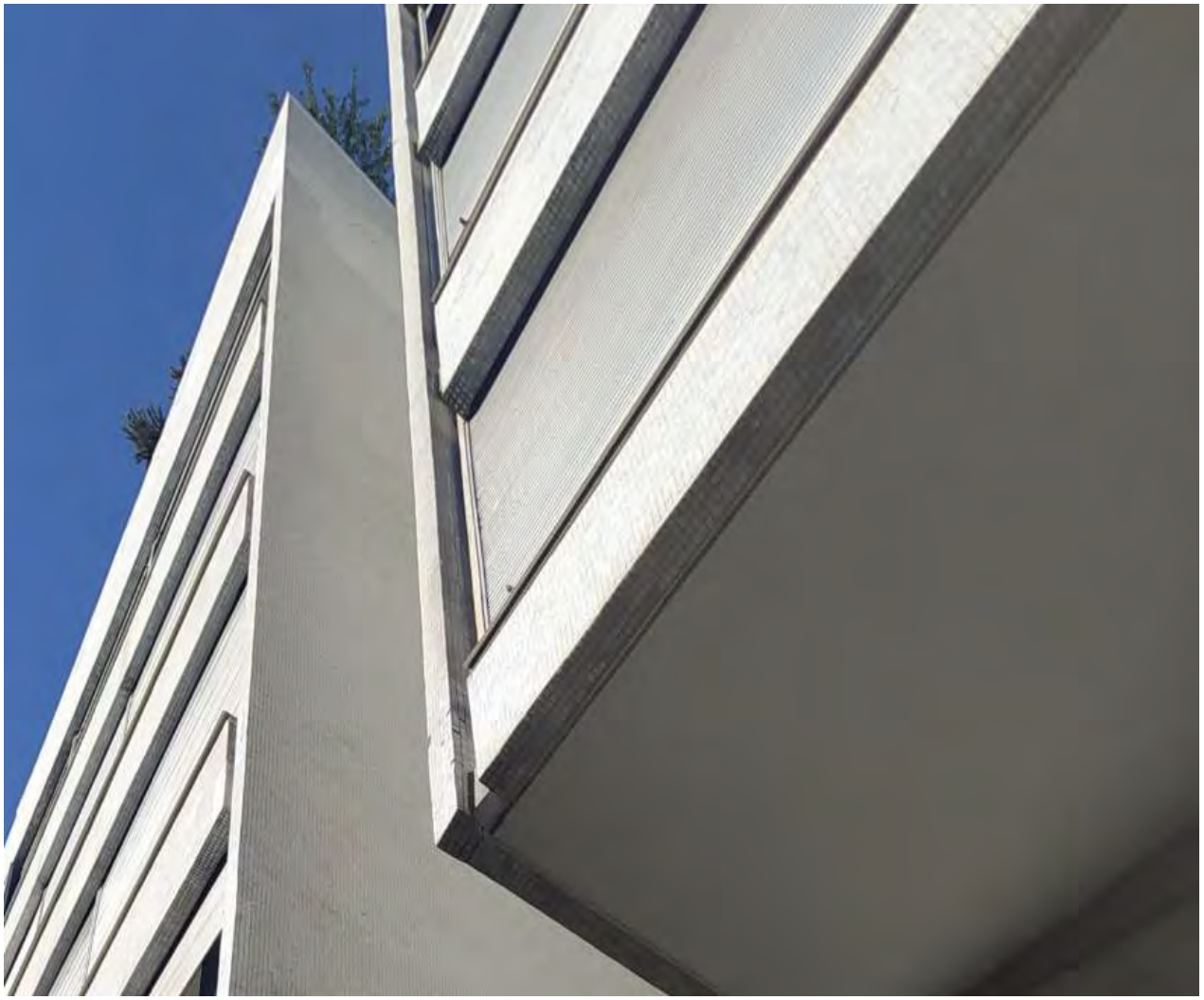
© Gli autori per i loro testi

Università degli Studi di Camerino
Piazza Cavour 19/f 62032
Camerino MC

ISBN 9788867680764

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione

- Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale Per leggere una copia della licenza: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it



9 788867 680764