

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



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
<hr/>		
024	Giancarlo De Carlo, Luigi Moretti. Dittici	
<hr/>		
082	Lo spazio interiore. Luigi Moretti e Roma	Gabriele Mastrigli
094	Progetto come processo. Giancarlo De Carlo e Urbino	Giulia Menzietti
<hr/>		
104	Strutture e sequenze di spazi	Luigi Moretti
118	Conversazione su Urbino	Giancarlo De Carlo Pierluigi Nicolini

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, cioè 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).

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.

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

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

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

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 palcoscenico 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.

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

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

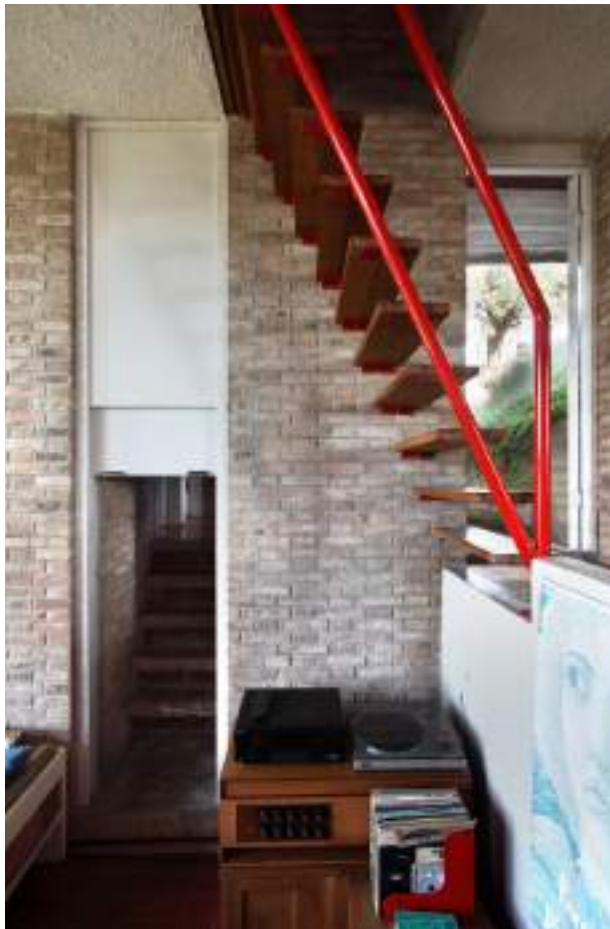
vacanze diedero l'idea per l'avvio di uno dei progetti più identitari della fondazione: le "24 ore a Ca' Romanino".

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 urbinata 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” + ptychê, “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)

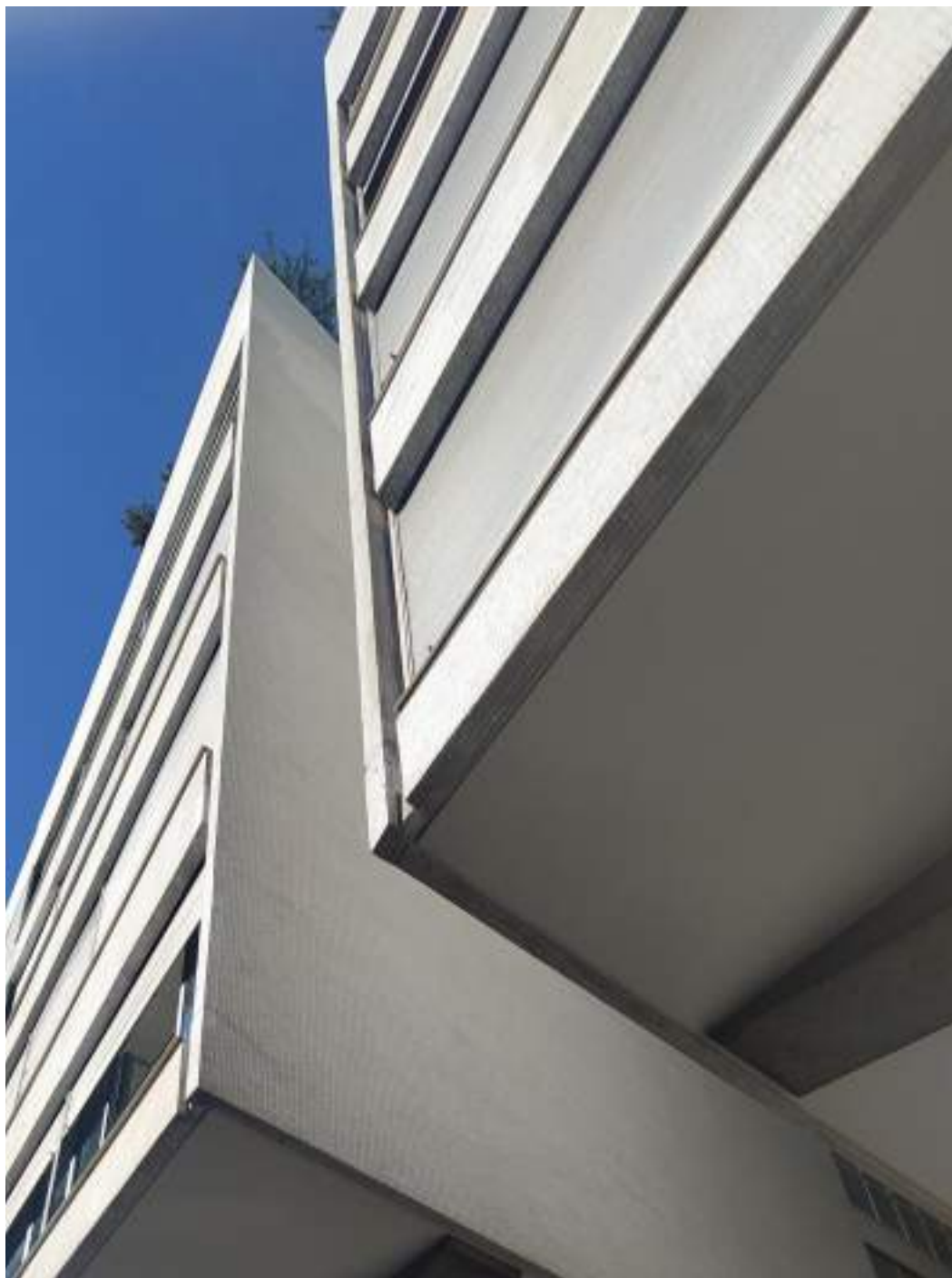


Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto K. Scalpelli)





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





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





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





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





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





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





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





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





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



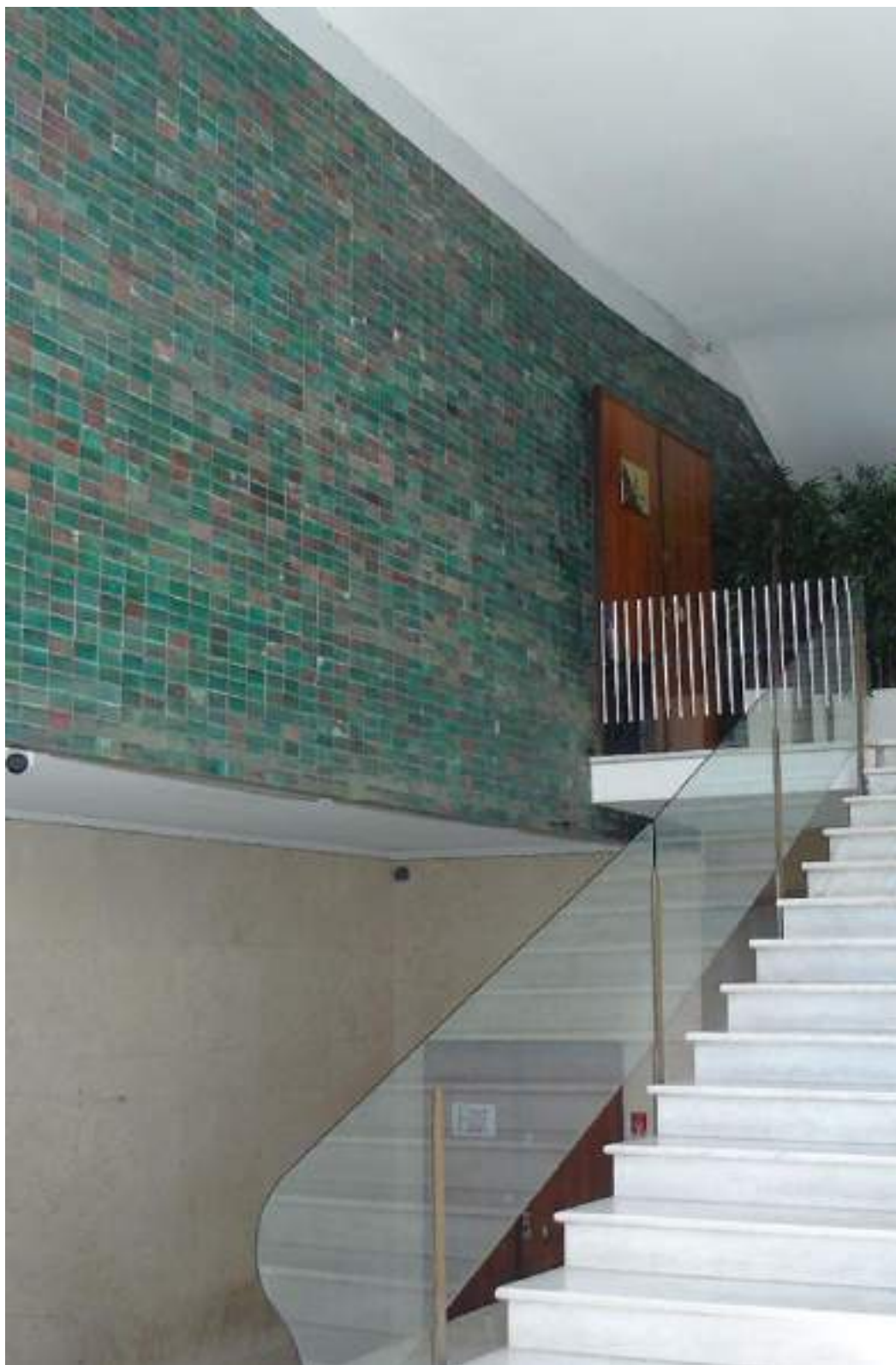


Giancarlo de Carlo, *Collegio Aquilone*, Urbino (foto S. Lepore)





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





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





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)





Francesco di Giorgio Martini, *Rampa elicoidale*, Palazzo Ducale, Urbino
(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)





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





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





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





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





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





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





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





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





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



Lo spazio interiore. Luigi Moretti e Roma

Gabriele Mastrigli

1) Federico Bucci, *Le parole dipinte*, in Federico Bucci, Marco Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, pp. 136-155.

2) Ivi, p. 136

«*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 romano¹. 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.



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 imprimevano 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 Ungaretti⁵, 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

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

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

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

11) 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.

12) 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.

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 generazione⁷. Nella sua visione, infatti, l'arte è letteralmente ciò che «regola» l'architettura: le dà il passo, ne stabilisce le logiche 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»¹. 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»⁸. La controversa vicenda di Luigi Moretti, solo di recente messa a fuoco nella complessità dei suoi registri⁹, 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 Pica¹⁰.

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.¹¹ 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 Anzio¹². 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

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»¹³ – ignorato da Casabella ma nemmeno

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

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

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 profilo¹⁴ – 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 vita¹⁵.

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

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

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»¹⁶. 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.



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,

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

18) 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*.

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

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

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»¹⁷. 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 michelangeliano 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 michelangeliani 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»¹⁸. Se il film, come ha confessato lo stesso Moretti, è «un atto di riconoscenza personale»¹⁹ 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, impietato, e sembra riconoscerlo inutile»²⁰.

21) 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»²¹. 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

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

23) Ivi, p. 59.

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

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

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»²². 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»²³. 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 nascita 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»²⁴. 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»²⁵. «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»²⁶. 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»²⁷. C'è qui tutto l'umanesimo di

26) Ivi, p. 18.

27) *Ibid.*

28) Ivi, p. 108.

Moretti che sente lo spazio come un'esperienza spirituale, in altre parole una forma d'arte.

«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»²⁸.

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.

Progetto come processo. Giancarlo De Carlo e Urbino

Giulia Menzietti

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.

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 società¹. 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.



Giancarlo De Carlo
Inaugurazione Palazzo Battiferri
Urbino, 1999

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.

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 domestichezza 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 urbinato 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 urbinato 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 Magra². 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 intellettuali³ 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

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 beneficiarie di fondi statali, che il Ministero dei Lavori Pubblici deve bandire ai sensi della legge urbanistica del 1942 (1.150 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

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.

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 desiderereste 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 oculute 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 urbinato 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.

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

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.

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

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

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 Nicolini, *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.

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 urbinato, schiacciato dalle montagne ed estremamente distante dall'attenzione globale, De Carlo sperimenta ciò che guarda e apprende altrove¹⁵; 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 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 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

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 urbinata 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

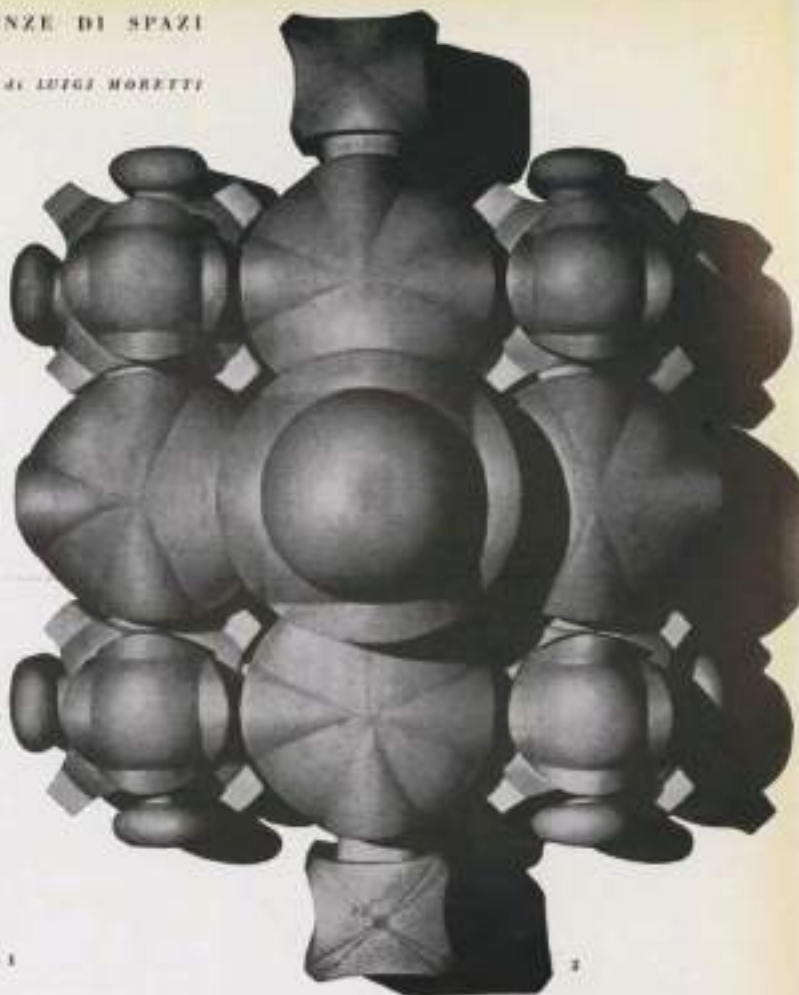
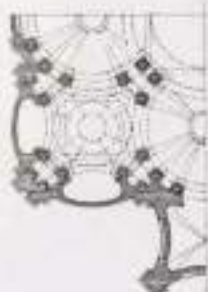
SPAZIO

Intervista a Luigi Moretti e all'architetto della casa di viale Mazzini

[illegible][illegible]

Indice dei nomi	XXIV
Versioni in lingue estere	XXV
Gioiello Carlo Argan	
Di alcune osservazioni di Roger Fry sulla scultura	1
Giovanni Bazetti	
Hermes di Olimpia: IV o II secolo?	2
Luigi Moretti	
Scrittura e sequenze di spazi	9
Charles Conrad	
Considerazioni sul l'esthetique spatiale virtuelle	23
Stanislaus Fumet	
Un nouveau concert, lui de l'abstraction	28
L. M.	
Galleria di Palazzo Bianco - Allestimento di Franco Albini	31
L. M.	
Tornati della Biennale	41
S.	
La Casa dell'«Astrea» - Architettura di Luigi Moretti	42
Antologia di Spicci: André Bloc di Leon Degand	
Agnoldomessio Pica	
Chiesa di Roccaro 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 Girotti	58
Mer	
Terracce sui platani - Architettura di Carlo Pagani e Vittoriano Viganò	61
Ugo D'Amore	
Albergo e appartamenti per vacanze ad Albisola Marina - Architettura di Carlo Bruno Negri	65
S.	
Casa unifamiliare - Architettura di Augusto Magnaghi e Mario Torreggiani	67
Sisto Villa	
Rifugio per vacanze, di Carlo Piacognoli ed Ernesto E. Bianchi	68
Sp.	
Scuola d'arte a Novara - Architettura di Gianni Monnet	70
Sp.	
Edicole tra i cipressi - Architettura di Agnoldomessio Pica e di Giuseppe Pizzigoni	72
Gabriele Pantuzzi	
Mastra d'arte forestale 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
Mer	
Rigia di un negozio - Arredamento di Carlo Pagani e Vittoriano Viganò	82
Asione Gasparetto	
Cinque secoli di vetreria muranese	86
Edizioni - Calendari - Bidoite	87
Merzato	89
Capertina di Charles Conrad	
Insanguinazione di L. Moretti	

di LUIGI MORETTI



Una architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, cioè nei termini coi quali si esprime: chiaroscuro, tecnica costruttiva, 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 risultanze. Ognuno dei tremoni ha una tal congiunzione con gli altri che difficilmente in quell'atto vivide, instabile, oscillante, mai identico, che è la vittima di un'architettura, è possibile quietarsi su uno solo di essi e quello solamente per un istante.

Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e sfiorano tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono: ciascuno recitando nel suo verbo, o di luce o di peso o di massa o di materia o di vuoto spinto, ora chiamando gli altri ora ripetendosi ora scomparendo, con una concettualizzazione 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.

Notwendigste se in un'architettura ogni lato espressivo, ogni aspetto della sua figura, è legato necessariamente 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 sovra-

I modelli degli spazi interni sono stati ridotti considerando ancora di forma le superfici interne delle architetture esistenti.

1. Gaeleul Gaeleul. Progetto per la chiesa di S. Filippo Neri in Cande Mac-Arre. Alleanza pluriennale. (Gaeleul Gaeleul e Architetto civile, Torino, 1931). 2. Feltini degli spazi interni della chiesa di S. Filippo Neri, modello costruito sul progetto (Gaeleul Gaeleul, opere edite). 3. Feltini Lloyd Wright. Casa McCord. Rappresentazione del volume interno del piano terreno.





zione dagli altri, come indice dell'opera stessa e, in conseguenza, su esso condurre ragionamenti validi per l'intera realtà architettonica. Scendes lecite 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 plastico o plastico e 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 plastico, ma soprattutto dall'aver 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.

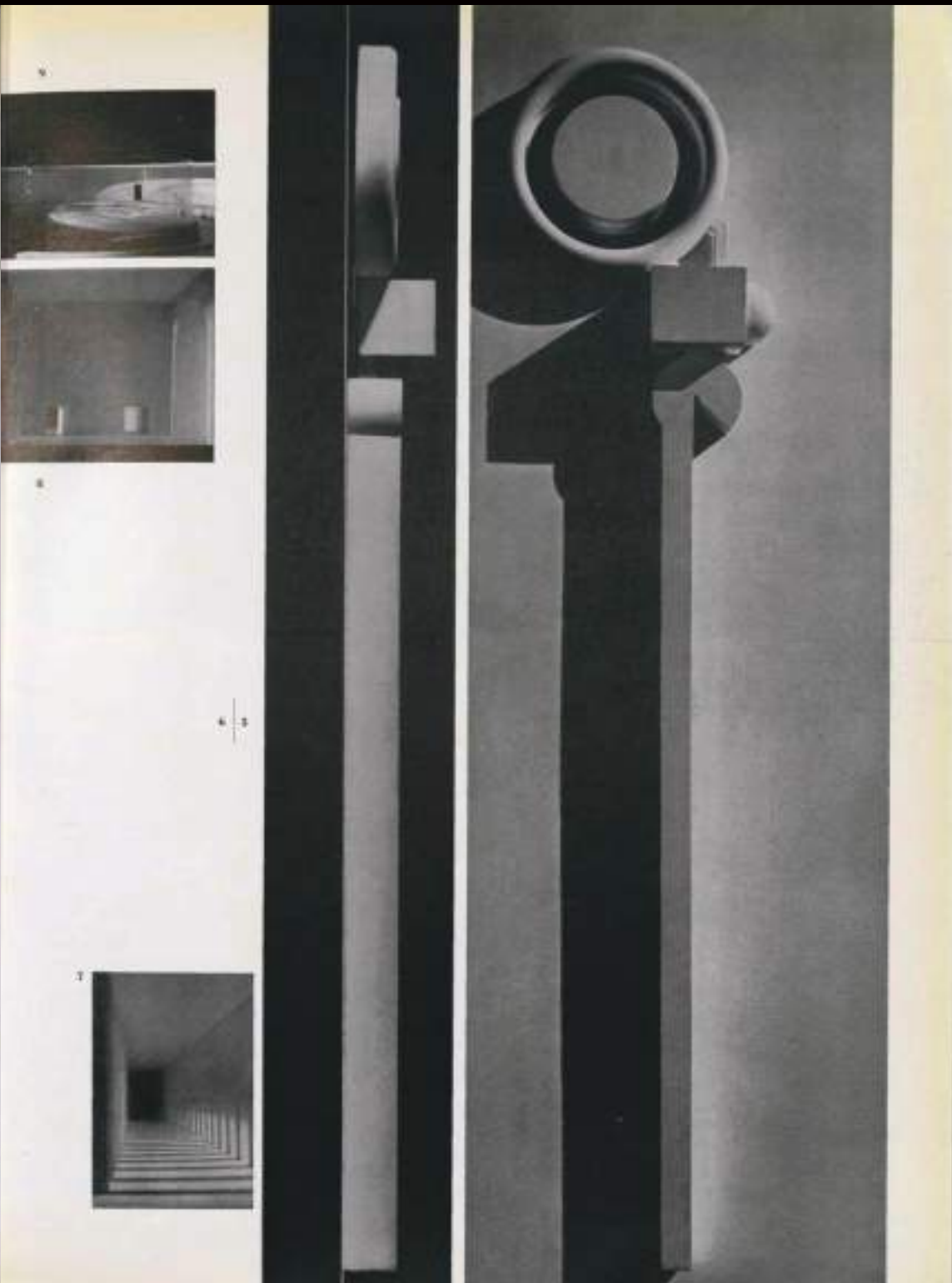
Vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi misurare, anche isolatamente, con maggior tranquillità degli altri: inteso osservando allo spazio interno e visto di una architettura. Infatti basti osservare che alcuni termini espressivi — chiarezza, plasticità, densità di materia, contrazione — 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 se stessi e i termini suoi aspetti. Specialmente con lo spazio interno è la ragione principale, o addirittura ragione di nasimento della fabbrica, come è per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica.

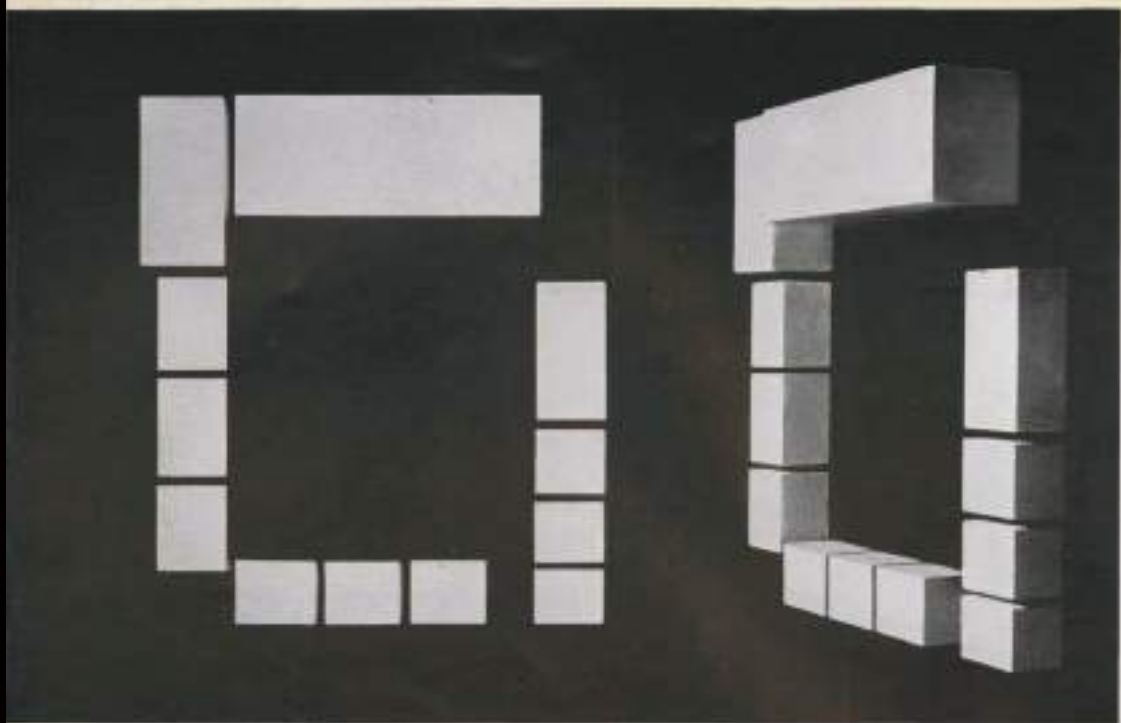
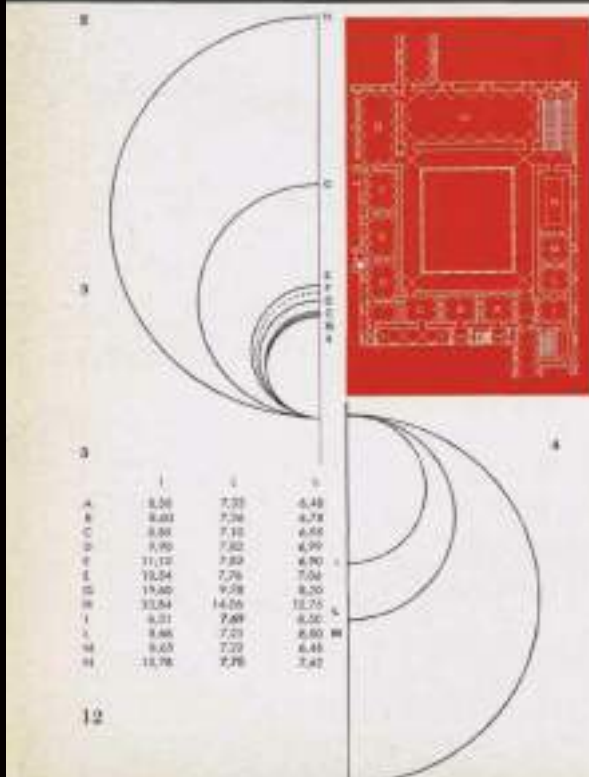
Ciò fu per gli antichi cristiani e per secoli, dai romani ai romani, dai gotici al Rinascimento, da Bramante al Guarini, la conquista e risoluzione degli spazi interni coincide con le conquiste e le risoluzioni degli spazi esterni: coincide con le conquiste e le risoluzioni dell'architettura. La critica moderna ha più volte puntato, direttamente o non, sulla spazialità interiore come aspetto determinante, riassuntivo, addirittura unico (« questa è un verso ») dell'architettura: basti qui ricordare Friedrich Schlegel, Heinrich Schlegel, il simpatico Brinkmann. Più recentemente, Bruno Zevi ha avuto il merito di dichiarare solennemente la questione, per la nobiltà della critica architettonica di questi ultimi anni, navigante incertissima fra i più opposti caposaldi. E anche veni però che le emancipazioni critiche sulle stereometrie 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 scena su cui si condensano e si leggono le energie e i fatti che lo compongono e lo formano e dei quali esso spazio a sua volta genera l'esistenza. Ma i volumi interni fanno una concreta presenza di per se stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li ricopre, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritenuto, se ne possono contare: la forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume misurato; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la « pressione » o « carica energetica », secondo la prossimità più o meno immediata, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive limitari, delle energie ideali che da esse sprigionano. Qualità, questa, comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, appolloni, restrizioni che incontra o anche al potenziale di una spinta 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. Fieschi, Villa Adriana. Piano del complesso. A: portico doppio del « Peristilio », B: sala quadrata detta del « Mito », probabilmente lastrice, C: santuario circolare (Elisei di Mammi e Flaminio). I tre altissimi costruiscono una curvatura insieme per differenza di forma. 2. 3. G. B. Piranesi, Villa Adriana. Dato questo e tutto il resto del doppio portico, soprattutto. 4. Villa Adriana. Sequenza degli spazi interni: portico, sala quadrata alabastro e marmo coperto dal portico portico, dalla piazza alabastro, dall'isola. Modelli. 5. 6. Fieschi, sequenza in piano e in sezione del volume dell'edificio. 7. 8. Piranesi, interi resti dei tre spazi della sequenza, modelli. Portico dell'ingresso, sala quadrata del portico di collegamento al portico, santuario





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

la casistica delle combinazioni possibili tra le quattro qualità enumerato, e tanto meno elementare, di queste combinazioni, le privilegiate per presunta eccellenza espressiva. Si rischierebbe di cadere in quella metafisica dei valori assoluti, cui non è da confidare molta consistenza, come non è a darsi 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 Melià, che accennano o precisano i rapporti geometrici più adatti 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, come



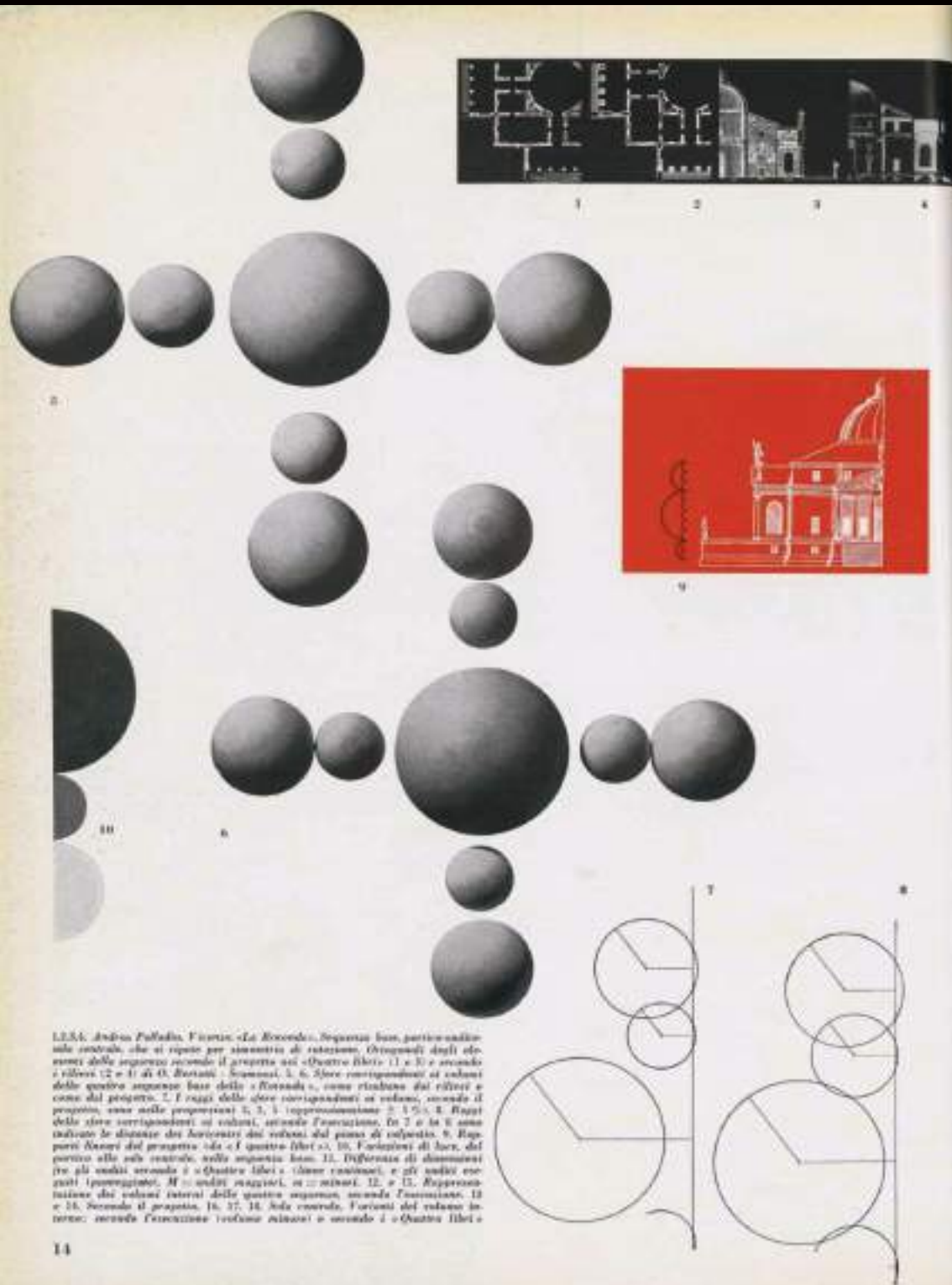
5

1. Andrea Palladio, Vicenza, Palazzo Thiene, Piano (da A. Palladio: «I quattro libri dell'architettura»). In colore è indicata una delle sequenze per diposizione di forme geometriche e di volumi. 2. Rappresentazione della sequenza indicata. 3. Altre sequenze di volumi della sequenza a partire dall'altare della sala consolare all'ingresso. 4. Sezione delle forme corrispondenti ai volumi della sala consolare (in alto), della mediana e delle ali. Le sezioni hanno due sezioni comuni che i volumi corrispondenti sono in proiezione prospettica. 5. A. Palladio e altri, Vicenza, La Rotonda, Capella della sala consolare.

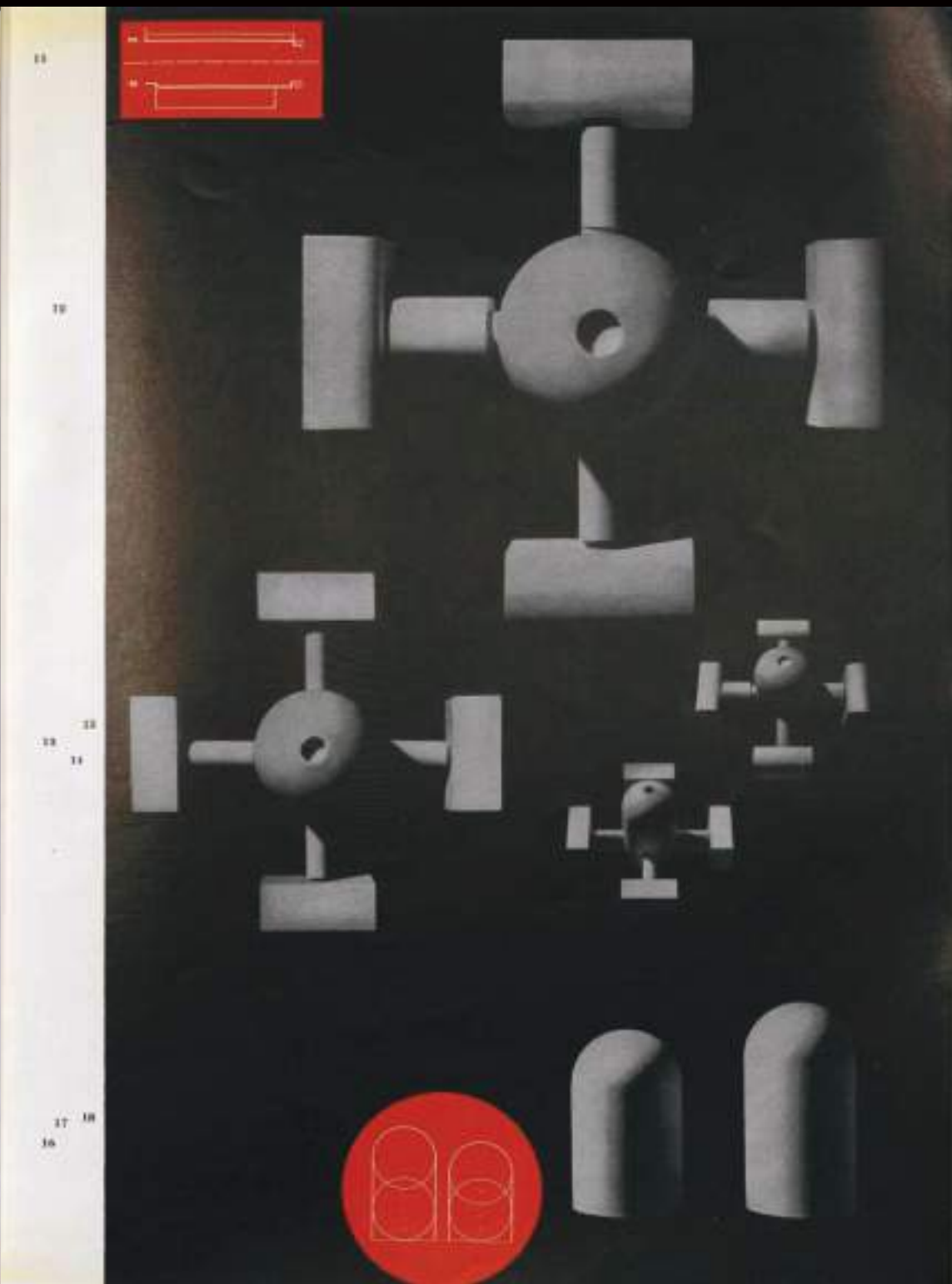
disegnati in scala, si intende chiarire le modalità del loro segnarsi e quindi la struttura della loro composizione, cioè tipo e ragione, delle differenze tra i volumi e del loro concatenamento. Questa ricerca « differenziale » è in sede logica pienamente giustificata poiché non discende da interpretazioni 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 varierà l'analisi. Esamineremo cioè le sequenze nelle differenze che, tra i volumi che li compongono, si rivelano per forma geometrica, quantità assoluta di volume, densità, e pressione energetica. Le prime due sono differenze avvertite per via intellettuale, le seconde due per un ordine intellettuale e psicologico.

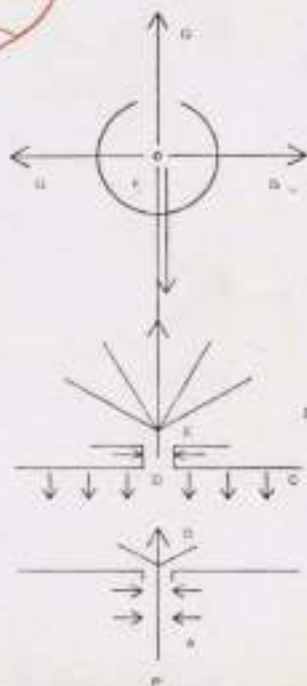
Se pensiamo alle terme di Diocleziano, al Santo Spirito del Brunelleschi, alla Basilica di S. Pietro, ad alcune chiese del Guarini, ci sembra chiaro che gli spazi interni di queste fabbriche in cui si asseconda il grande atto dell'architettura, atto destinato al più esteso numero di uomini, siano, per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



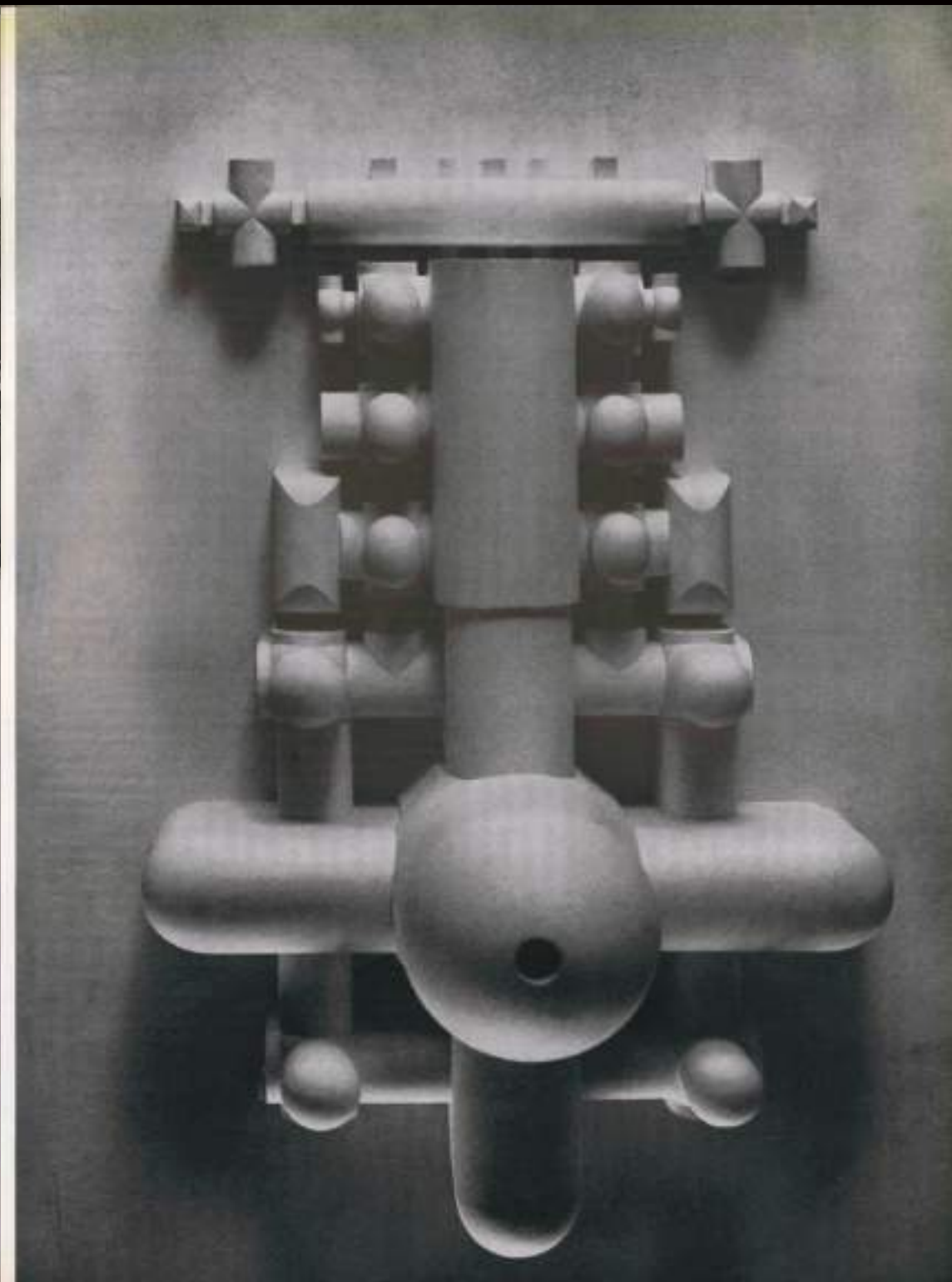


1.554. Andrea Palladio, Vicenza, «La Rotonda», sequenza bas. partec. radiale
 alla centrale, che si ripete per simmetria di rotazione. Originale degli ele-
 menti della sequenza secondo il progetto del «Quattro libri» (1 e 3) e secondo
 i rilievi (2 e 4) di G. Barozzi e Scamozzi. 5. 6. Alce corrispondenti ai volumi
 delle quattro aperture basali della «Rotonda», come risultano dai rilievi e
 come dal progetto. 7. I raggi della obice corrispondenti ai volumi, secondo il
 progetto, con nelle proporzioni 3, 3, 3 (approssimazione $\approx 3,33$). 8. Raggi
 delle alce corrispondenti ai volumi, secondo l'esecuzione. In 7 e 8 le
 indicate le distanze dei basamenti dei volumi dal piano di calpestio. 9. Rap-
 porti basali del progetto («I quattro libri»), 10. Facce di luce, dal
 portico alla sala centrale, nella sequenza bas. 11. Differenza di dimensioni
 tra gli ordini secondo i «Quattro libri» (linee continue), e gli ordini esi-
 stenti (punteggiate). M = ordini maggiori, m = minori. 12. e 13. Rappresen-
 tazione dei volumi interni delle quattro aperture, secondo l'esecuzione. 14
 e 15. Secondo il progetto. 16, 17, 18. Sala centrale. Fortoni del volume in-
 terno: secondo l'esecuzione (volume minori) e secondo i «Quattro libri»





1. Basilica di S. Pietro in Vaticano. Rappresentazione dei solai interni della sequenza muraria (atrio - basileica - tribuna - presbiterio). 2. Modello dei tre elementi iniziali della sequenza: atrio all'atrio, atrio, atrio alla tribuna; non leggibili la funzione di chiaroscuro della parte frontale dell'atrio e le dimensioni interne degli accessi. 3. Sezione della struttura della sequenza: A, pilastro; B, contrassesto (parte di accessi); C, espansione basale (atrio); D, contrassesto (parte di accessi); E, espansione (tribuna); F, G, espansione muraria (parte del sistema portante). 4. Distribuzione del potenziale in un campo, in funzione della curvatura elastica che lo influenza. 5.6. Basilica di S. Pietro in Vaticano. Fianco dell'atrio e dell'interno, disegni di F. Penoni, acqueri di D. Montagna e G. Fedi. 7. Rappresentazione dei solai interni





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 cioè spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come comuovere anche i più semplici spiriti che le guardano. Viene in mente, da ciò, che la necessità sovana 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 preferivano. Le colonne del tempio greco chiudono nei loro rettangoli luce d'ombra che sembrano nascere dalle viscere della terra o avvolgere e formare gli ineluttabili 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 estereverso, mirabile, che il pilone colonnato del tempio sorregge.

La casa ellenica, sulla trama elementare del riparo e dell'ombra per fuoco, distribuendo nei domestic ambienti densità di luce diverse, dagli interni così alla penombra del peristilio, al brillio del viridario, secondo quel metro su cui si distese per secoli il verso romano e rinascimentale della casa non meno di quello barocco e ottocentesco; neppure cioè un anfitrione grigio si aprì su una chiara corte. Nella penombra della casa greca, pendevano a ogni riflessa o raggio, i domestic oggetti o le ciminiere degli chi, le damidi i boschi di Aleso, come i cristalli i mos parati gli scacchi bianchi e neri dei giardini nelle case flamminghe di Venezia. I grandi spazi dell'architettura nascono con Roma e ne sono la magnificenza. In uno con le sovrane volte e con le aule, d'incalcolabile forza, con un respiro istintivo di inabissabili spere militari, che le reggono, sono l'espressione della coerente potenza di una comunità. Questi spazi si aprono sovrani e si legano in tonerie orgogliose in cui il alturato 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 Costantino, dovevano raggiungere per la varietà degli elementi che le componevano e dei percorsi possibili, effetti insonorati. Nelle rovine della muria che seguitano questi volumi, dal Brunelleschi a Michelangelo, nasce 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'occidente imperiale, si possono individuare interessanti modelli di sequenze dalle più semplici alle più elaborate. Il gruppo termale del portico del Piccolo, 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 seguono con le loro diverse figure geometriche: prima al asse dominante longitudinale, cubo e cilindro. Il volume del portico, vera galleria con fuga costante inderogabile, si frange al suo termine su una parete leggermente ornata e rifiugge 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 longitudinalmente umano, si alza a una minore empietà, 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 aerea portico circolare di limitata altezza ma castissimo, che abilita una grande piazza di cielo e circonda un bacino di acqua entro cui, badata, nasce una fragile isola rotonda, frangente di ninfe di colonne di fregi.

1. Antonio de Sena il g. e Michelangelo, Palazzo Farnese, Roma. Rappresentazione dei volumi interni della sequenza vestibolo - portico - cortile. 2. Pompei. Con del ponte tragico (A B C D, fucine, strisci, cadute, portici). 3. Schema della sequenza vestibolo-cortile propria all'architettura classica (luce e ombra) e all'architettura gotica. Del Rinascimento affluente. 4. 5. Prospettive della sequenza Scale del filo « Farnese » di E. A. Dapunt. 6. Prospettiva e apertura della porta della prigione. 7. Spazio sovrano, disegno di L. F. Casati. 8. Inizio da Levis, 1893 della Chiesa racchiusa dalle stupre A. Bertoldi, Milano. 9. 10. Guardia Garibaldi. Prospetto per la chiesa di S. Maria della Divina Provvidenza (a Lissone, piano del G. Garibaldi) e Architettura civile e a rappresentazione volumetrica degli spazi interni.

Conversazione su Urbino

Giancarlo De Carlo,
Pierluigi Nicolin



Giancarlo De Carli e Pierluigi Nicotri

Rispetto ad altre città, certamente di interesse in questi tempi, si è sempre di una caratteristica: a Urbino si è operato una sorta di impulso tra l'idea di una città moderna razionalista e lo sviluppo di una piccola città storica. Aspetti originali e problematici per riflettere sul CIAM ai quali dobbiamo rimandare — da noi — molti aspetti maggiori dei nostri quartieri di espansione. Non potremo a Urbino: La Mole di Fronte.

Certo, qualcuno quasi ripete di Urbino che la tradizione CIAM l'abbia inventata, ed è esatto, perché come ad Urbino sono state adottate le quattro funzioni della Carta di Atene.

Oggi si tende a pensare al CIAM come se fossero stati una grande organizzazione internazionale, una specie di partito politico storico, la voce di CIAM erano una associazione internazionale di architetti dove risuonavano molte componenti. Se fissiamo pure Le Corbusier, Van Eesteren e la Helena Sirén, tutti per due o tre leve delle diverse che c'erano dentro, e poi Giulio, Victor Bourgeois e, all'epoca, poi Van De Velde. Tutti componenti dunque e tutte cose differenti, convergenti, divergenti. La convergenza che la univa tutte era l'opposizione all'arricchimento accademico che strariera la scuola, con quella intenzione in ogni parte del mondo, al rinnovamento dell'architettura. Ma al di là di questo accordo le divergenze erano notevoli anche se spesso attive nell'impiego di non, fossero o, soprattutto nei punti suoi, da un grande piacere di scambiarsi idee.

C'era la linea di Le Corbusier, funzionalistica, e poi c'era quella di Van Eesteren, burocratica, e poi quella di Giulio, tutta rivolta a descrivere una vera dell'architettura e per personaggi e, come quella precedente. E poi, verso gli ultimi anni, quella degli esordi di Le Corbusier — Enrico Rogers, Vogesky, Alfred Roth, ecc. — preoccupati di sviluppare il Movimento, quando ormai il suo interesse per i CIAM era quasi estinto del tutto.

Possiamo per esempio le quattro funzioni — abitare, lavorare, circolare, divertirsi (sono le parole libere, ricominciando, giocare) non si è mai saputo di che cosa presagissero al terreno, libere, da cui sono delle vere linee del CIAM le quattro funzioni sono state interpretate in modi del tutto diversi. Basta guardare i piani di città presentati al primo del CIAM di Atene per rendersene conto. Del resto basta leggere la Carta di Atene,

sentendo altre l'introduzione, che questo non scaturiva da Le Corbusier non aveva trasposto le intenzioni dei suoi quattro più vicini.

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

Però non discorde a lungo, e mi interesserebbe molto fare, delle verità e degli errori di questo tipo (perché che ancora continua a usare molti architetti) li ha sempre sentiti del resto, la scuola della politica, politica sovversiva, tutti senza che la verità politica della società moderna (non politica) ma non mi sembra questo il senso della sua domanda.

Perché si dire che si ha cominciato a formarsi come architetti quando i CIAM sono in pieno di affermazione importante; quindi ne ho subito l'illusione. Poi sono venuti a fare parte, ma erano già all'anno scorso al congresso di Dubrovnik, le contraddizioni cominciarono a rivelarsi frantumate e la mia posizione è stata molto contrastata con quella dei "giovani" perché, che, dopo l'ultimo congresso di Dubrovnik, avrebbero fondato il Team X.

Ecco, si debbo proprio dire che cosa ha fatto nel mio sviluppo di architetti, molto più che al CIAM dovei riflettere al Team X. Anche il Team X è pieno di contraddizioni, ma il fatto che si è subito le annette; si può dire perché che non potrebbe fare a meno, il Team X infatti non si è mai proposto altro sorta di intenti, né di metodo né di linguaggio, al contrario ha sempre sostenuto che in diversi momenti dell'anno cominciarono a esprimersi contraddizioni diverse, ed è stato ammesso soltanto alla definizione di alcuni di coerenza, dove perfino una schizofrenia, cronica, metodologica, epistemologica, tecnologia, un, ecc. si comportano attraverso un continuo alla pari (vogliamo dire dialettico).

Ma, esistendo ad Urbino. E sono che studiando le costituzioni della città ho avuto nella mente le quattro funzioni. Ma non modo di quelle mai intese e miscolate — lavoro, per esempio — e alla Van Eesteren

By comparing with other current movements of architectural work in Europe, Urbino, we realize that a characteristic of Urbino is that there has been a sort of impact between the idea of a rationalized modern city and the development of a small historic town. This is an original and problematic point for reflection on the CIAM, in which most of its negative aspects of our development which were not in any way to be traced back. One has to consider Urbino: La Mole di Fronte.

That is the aspect of Urbino to be considered 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 Sirén were a part of them (to give a brief idea of just how different they were); and then Giulio, Victor Bourgeois and, at the same time, 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 bore the way, in the same obvious manner all over the world, to the survival of architecture. But beyond this basic agreement the differences of opinion were also numerous, though often absorbed by the pledge to a rational construction 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 Giulio's, which was all aimed at describing a way of architecture "for character", like the earlier kind. And then, towards the last years, came the line pursued by the exponents of Le Corbusier — Enrico Rogers, Vogesky, Alfred Roth, etc. — who were concerned with spreading the gospel of the Charter although for interest in the CIAMs had by then almost completely waned.

Take, for example, the four functions — living, working, circulating, and leisure (using time, strengthening 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 philosophers. One need only look at the river plans presented at the CIAM meeting 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 continued to 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 logical basis.

We could go on for a long time — and I am very interested in doing so — about the merits and errors of this hypothesis, which continues to tempt many architects (for that matter, they have always been tempted by the road of superimposed political structure 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 in important subsequent 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 rise in and my position immediately fell in with that of the "young Turks" who, after the last Otterloo Congress, founded the 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 founded with contradictions, but the resulting tension sublimated 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 opinions must be matched by different architectural responses, and it was concerned only with the definition of systems of technology whose problems, solution, research, methodology, experiment, 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).



L. A. Cardozo *et al.*

4. *Chlorobacterium* sp. nov.

1. Istituto d'Arte; 2. Museo nazionale La Pinacoteca; 3. Museo delle sculture; 4. Antico teatro romano; 5. Roma; 6. Musei; 7. Uffizi; 8. Palazzo di Giustizia; 9. Palazzo di Giustizia; 10. Palazzo di Giustizia; 11. Palazzo di Giustizia; 12. Palazzo di Giustizia.

1. **1. Aerial view**

4. Location of works completed or under completion at Ustina:

- a. The School of Arts; b. The Studio.

1. The School of Art; 2. The Physics building (scale); 3. The law library; 4. The underground garage; 5. Ramp and theatre; 6. Oris dell'Abbondanza; 7. Central university building; 8. Education School; 9. The Law school; 10. Existing university college; 11. Expansion of the university centre.

una «Non-rivista di avere diviso la città in parti, per meglio compendiarla e meglio organizzarla; per il semplice fatto che noi credo che la città possa, anche in alcuni modi diversi, diventare la città in se stessa, la città che ha intorno le sue città: 150 anni di pratica dell'architettura — la tecnica della divisione urbana per eccellenza — e la disincantazione attraverso la riorganizzazione che è stata prodotta in questi anni, la città contemporanea».

Se c'è l'attimo in cui sono rifiniti gli quattro flammelli, l'ho fatto solo perché poi potersi considerare nella loro reciproca relazione; e forse non ho fatto neppure questo perché consideravo che le quattro anime in se stesse delle quattro sensiche, mentre le flammelle sono presentate essere unite in una sola loro reale identità.

Per chi cerca la città di nome normale — con la sua antica morfologia — non è più difficile prevederla. L'idea si presenta come una piccola metropoli nel suo insieme, una città rurale. A tutto il resto si mette in mostra un'alternanza fortissima: proprio in virtù della diversità delle zone portate dalla città e dalla interazione di questi relazioni tra questi. Le due metà quindi tendono a un collegamento di tipo regolare?

L'architettura della città, dunque, si è sviluppata pur essendo piccola e poco più di 7.000 abitanti, e anche una città molto grande. Ha una dimensione storica tra le più profonde perché non solo nasce da quasi seicce ma anche perché su ogni epoca ha lasciato tracce evidenti, ben riconoscibili. Ha una semplice dimensione geografica perché naturalmente « continua » su tutta la regione del Monfalcone. Ha una intensa dimensione culturale perché opera molto secondo iniziative e attività di alto livello e una grande universalità: esercita forte attrazione sui giovani non solo di Istria ma anche di tutto il mondo. Ha una dimensione politica qualificata perché ha svolto un ruolo di ponte tra i molti paesi della cultura. Il valore di questa multidisciplinarietà agisce nell'espansione fisica della città, nel suo sviluppo, nell'attuazione dell'ordinamento della sua struttura sociale.

Credo che la tua impressione sia corretta. Ufforio appare in maniera diversa a seconda che la si consideri dal suo interno, in rapporto, dall'esterno e viceversa e dall'osservo lontano, e questa differenza di percezione che presenta la molteplicità, la ripropone in una molteplicità di aspetti che finalmente ci diventano un'unica immagine di grande armonia.

Nel piano ho scritto conto di questo fenomeno singolare: fatto è vero che uno degli studi-chiave, che è servito di base alla comprensione e all'intervento, è stato quello sulla struttura psicologica di tutta l'area che include il centro storico e il suo

sappia categorico sull'esistente per averla dal niente niente. Lo studio nasceva di decifrare il sistema di soluzioni attuali e primordiali che coesistono al sistema e il naturale; prendendosi cura, in tutti i casi, come di fatto sono; perché anche il naturale è interamente costruito, secondo gli stessi modelli e norme che caratterizzano il sistema della città.

Un poiere dell'antidote si diceva che quando coinvolge l'ultimo suo periodo aveva avuto difficoltà a individuare la cura perché non riusciva a domare dal dogma qualche cosa di complesso e del tutto simile del suo momento economico.

Negli ultimi anni questo mirino, così espositivo, ha subito diverse perdite: innanzitutto perché allo sviluppo reale si è contrapposto uno sviluppo virtuale. La grandezza della città, trascurata della sua mal-urbanizzazione, è stata ricostruita da uno sviluppo a una sola dimensione generato prevalentemente dalle discrasie che permettono variati spostamenti edilizi accidentali, e in particolare quella sistemazione in un modo o nell'altro. Si tratta di uno sviluppo ancora prevalentemente nella forma di punto, perché il piano progettuale è l'elemento dei tessuti urbani e contemporaneamente una struttura che si fonde con valle disinnata data da un insieme di spazi di incrocio progettati. Si ritrova in fondo dello stesso modo che era stato adottato dagli architetti del caso Fendler per introvare la città medievale 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 urbano continuava all'interno nell'ultima direzione dove l'espansione che il trasugamento del centro storico avrebbe dovuto limitare era topologicamente legittima. Un esempio di questo sistema è quello dei collegi universitari ad olio del Capriccio fittivo il modo implicava la formazione di una città, cioè solo viciosa. Un altro è quello del nucleo di edifici modernisti della Piazza, che insieme alla piazza Scalo d'Arco, danno il segno di Urbino e che arrivava dalla nuova strada di Urbino; il modo analogo a come i turisti del palazzo d'Arco lo dicono a chi arrivava dalla vecchia strada di Roma.

Quanto al risarcimento dei centesimi sottratti dai crediti di lavoro nel passato, come una operazione di riciclaggio: «è un vincolo sotto al quale, quindi riparamoli e poi utilizziamoli a pieno regime. Quanto meno di pensare, realizzando le apparenze e le dichiarazioni, e ancora nella luce di pericolo che concepisco la città come strumento di produzione-mercato». C'è ben altro in una città come Torino, e ai nostri rischi del mondo, da considerare. Anche il problema del disarmo non può essere affrontato rischiando così il tutto.

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

But let's get back to Urbino. There is no doubt that in studying the planning of a city I had in mind the four functions. But I don't believe that I have ever created or imagined them—shall we say, for example, "in the Van Goghian manner." I don't believe I have divided the city into parts in order better to understand it and hence 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 in some way get a new city, 190 years of living—the theory of urban division *per se*—are proof of this through the disintegration that has caused 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 technical solution; and perhaps I have not even done this because indeed I believe that the functions are in themselves static entities and the relations can only be acted in their dynamic reality.

For anyone sharing the city, the street plan—with its morphological organization and the urban movement system—looks like a small organism with an old town inside it. Urbino defines a territorial dimension precisely in terms of the distribution of its town's various parts and of the articulation of their relations between them.

How does this result connect with your basic planning scheme?

Urbino has many dimensions and this is why, although it is small—there are just over 7,000 inhabitants—it is still a "big" town. It has an historic dimension of the very deepest sort only because it has always existed but because throughout history it has welcomed new and always meaningful changes. It has a formal geographical dimension because it is "continuous" naturally throughout the Montefeltro region. It has a true 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 domestic parts of Italy but internationally too. Its main dimension is distinguished because it attracts very little of the mass package tours but a great deal of the better-educated visitors. 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, to presenting it to the individual in a multiplicity of aspects that eventually become a single image of great breadth.

Is the plan I have taken this remarkable factor into account? In the end one of the key studies, which served as a basis for my understanding and work, was that of the morphological structure of the urban area which includes the historic centre and the landscape as far as the horizon extends from the historic centre. The study aimed to describe the system of sources and potential relations concerning 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 symbols, myths and model points that characterize the fabric of the city itself. A process of selection 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 connect it from the equally complex and absolutely similar pattern of its surrounding landscape.

In the past years, this tremendous equilibrium has been subjected to some dangerous infections, since the new development has been overlapped by an artificial development. The growth of the city, the result of its multi-dimensionality, has been carried away by development which is one-dimensional only, generated mainly by the dimensions that govern the present housing production system and in particular, the kind established in one year of another. This development is prevalently anchored to dimensions from the plan, because the plan envisaged the substitution of the town's historic centre and, at the same time, an extension to be spread over a direction indicated by a set of entirely designed landmarks. It was really the same method point adopted by the architects of Duke Federico to embed the medieval town and transform it into a Renaissance capital. No qualitative dimensions were made in the plan between historic centre and expansion area. The total system of the ancient town continued outside in the only direction in which the expansion (which the concentration of the historic centre ought to have limited) was topologically legitimate. An example of this system is that of the university colleges on the Capponi hill (where the axis implied the formation of an exclusively closed direction line). Another is that of the nucleus of residential buildings in the Piazza, which, together with the new art school, were a sign of Urbino to anybody arriving from the new Riserva road. Similarly, the towers on the dual palace pointed out the way to travellers approaching from the old Rome road. As for the nomination of the historic centre, I don't think I ever thought of it as a



non pochi tenti a portata di mano, ma sconcerto aggraviato in tutta la sua storia.

Nel suo libro su Urbino c'è un'interpretazione della tipologia molto diversa da quella corrente: «... non è possibile prevedere il passaggio dalle funzioni alle forme senza avere una struttura di riferimento come la tipologia». In che modo questa realtà è diventata operativa nella definizione dei rapporti? Infatti a me pare che nella sua definizione dei rapporti urbani sia prevalso la nozione di unità morfologica. Questo ruolo, avendo io, molto dentro il suo approccio al centro storico di quella città, a Bologna che ha un posto chiave nell'analisi tipologica, posso come storico dell'arte, mettere in guardia in quei casi delle leggi del fatto storico.

Infatti mi pare di aver detto nel libro su Urbino che secondo me la forma è la manifestazione in termini fisici tendenzialmente di una struttura, e cioè di un tipo organizzativo attraverso il quale una o più funzioni diventano attuali. Con questo intendo dire che rifiuto l'idea che si possa avere una forma in modo diretto e automatico partendo dalle funzioni. Voglio anche dire che il parametro 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 che che la funzione generata automaticamente la forma può avere, avuto importanza alcuni decenni fa come atto di disingeneramento architettonico; lo stesso però sulla sua natura infantile. Da allora alla funzione dell'architettura che sembra averlo fatto proprio, si potrebbe oggi dire che la forma generata automaticamente le funzioni è sarebbe facile dimostrare che la gente ha cominciato a sedersi in modo diverso — a guidare a marciare — dopo l'introduzione della sedia di Eames. Ma anche questo sarebbe un assunto infantile perché la generazione della forma, e il loro modo di mutarsi in relazione con le attività, sono molto più complessi.

Quanto alla tipologia, mi pare che la tendenza attuale a considerarla elemento direttamente e determinativo (al punto che non occorre neppure intermedia perché, come tutti gli elementi determinati e determinanti è già stata codificata nei cataloghi) mi pare un po' un po' infantile. In senso che lo spazio fisico perviene alla sua consistenza architettonica attraverso un movimento: movimento sospeso dalle attività e dalle operazioni quotidiane di attività, funzioni, tipi, modi d'uso, tecnologie, forme, nel movimento in cui si confrontano e si vedono in relazione. Nessuno tra le varie componenti del processo è isolabile, né esercita un ruolo de-

terminante. Tornando alla tipologia, è chiaro che deve essere subito ai modi d'uso, ma dovrebbe essere altrettanto chiaro che anche i modi d'uso sono suscettibili di cambiamento, e lo sono di fatto le molte spesse — quando si prende la scortesia della priorità della tipologia — anche troppo.

Infatti, così così in cui però l'alternanza del modo d'uso alla tipologia è legittimo: quando si si trova di fronte alla necessità di riorganizzare uno spazio organizzativo che si giudica di dover mutare perché ha «valori». Ma in questi casi prima di tutto non si dovrebbe parlare di tipologia, ma di nuovo processo; in secondo luogo l'alternanza non può essere considerata passiva perché deve passare attraverso un'azione di trasformazione che coinvolge alle stesso tempo l'edificio e l'utente.

Voglio dire che non si può ridurre uno spazio esistente in un «sottoprogramma» e che questo si giustifica piuttosto 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'edificio che l'utente; e il suo punto di arrivo non può essere che il successo: raggiungimento di equilibri, all'interno di una nuova equazione, creatura.

Se si prende in questo modo il problema del resto, mi pare che finiscono col cadere molti luoghi comuni che oggi fanno tanta circolazione. Come quello che una tipologia medievale, va già bene perché è funzionale: basta sottoporlo al mutamento conservativo. Oppure quello che una tipologia barocca non può essere rivista come moderna perché «la» «regia di» «regia», troppo grandi: si può solo dare all'architettura pubblica, all'assistenza, o a sedi di rappresentanza. Oppure quello che una tipologia ottocentesca basta appoggiare i servizi moderni, mentre il resto andrà di una tipologia del primo Novecento e l'ufficio di media generalista. Tutte queste tipologie — spazi esistenti dotati di valori, elementi meglio decodificati — per essere usati debbono essere destrutturati e ricostruiti, depurati dai loro significati originali e introdotti in un contesto di significati contemporanei; il che implica qualche cosa anche interventi forti (diversi), si pensi, di un lavoro complesso che richiede molta competenza; molto di più di quanto la funzione architettonica oggi consista in questa. A Urbino, ho cercato di mettere in atto queste mie considerazioni e mi sono della definizione dei rapporti non mi sono certo riflettuto alla immediate applicabilità della tipologia, né alle loro conseguenze scampali o organizzative.

Mi sono riferito ai risultati di una lettura delle relazioni che intrecciano tra attività, funzioni, tipologie, modi d'uso attuali e potenziali,

recalling operations: there is a volume that has been understood, and so let us repair it and then put it to full use. This way of thinking, despite the appearances and admitted declarations, will comply with the view that the type is "a production-commodity tool", whereas in a sense 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 written north, but rather by deeply feeling out the whole keyboard.

Se non fosse in Urbino che c'è una vera different incorporation of its typology is the current use. You say: "It is not possible to consider the passage from function to form without using a reference structure like typology." In what way has this choice become operative in the definition of contemporary? In fact, it seems to me that in your definition of building conservation, the idea of morphological unity is present. But, in my opinion, what you approach in the history were very different: in that regard in Bologna which has in Urbino is the typological analysis as the result for a systematic study, generated in this case by the fact of public administration.

In fact, I think I said in my book about Urbino that to my mind there is a re-orientation, in three-dimensional physical terms, of a structure, that is, of an organizational type through which one or more functions become operative. What I meant was that the means which leads to the definition of form 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 begin form may have had its importance some decades ago as an act of architectural depoliticization. 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 began to manifest new behaviours—after the invention of the Eames chair. But this, too, would be a childish assumption because the appearance 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 (in the sense that it is not even necessary to invent it because, like all dominant and determinant elements, it has already been coded in categories) is a direct result of both these childish assumptions. I think that physical space attains to its architectural consistency through inevitable movements sustained by the

actions and interactions manifested by activities, functions, types, modes of use, technologies and forms at the time in which they originate 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 stated in the way it is used that it ought to be equally clear that one also is liable to adaptation (and this is actually what happens and indeed it is often—when the attention 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 defined mostly of preservation because it has a "value". But in such cases one might 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, most in fact inevitably involves both the artifact and the user, and its point of arrival can only be the required adjustment of both, within a new creative response.

Looking at the problem of re-use in this way, it seems to me that many of the assumptions that are based 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 conservationist restoration. Or the one whereby a baroque typology cannot be re-used for residential purposes because its space are too large: 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 minor version added to it while the ideal ones of an early 20th typology is the appropriate 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 uses; 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 comparisons, I have certainly not inferred other vi-



diologia più appropriata alla soluzione di un particolare problema, dovendo porre il riferimento per alcuni aspetti, e, soprattutto, la configurazione formale più significativa per una particolare circostanza. Invece, ritardando la generazione di configurazioni altrettanto significative nell'ordine cronologico.

Bisogna dire però che il progetto non è la sola norma che possa essere data per indirizzare il processo di organizzazione della qualità. Ci sono altre norme — sono anzi le più frequenti — che si possono definire norme «naturalistiche» del progetto e perciò non violabili a meno del progetto stesso.

A Urbino sono intervenute naturalmente sia con i progetti che con i loro indicatori e, nel secondo caso, sono dovuti a indicatori sia materiali che relazionali. Oggi, si devono considerare, agli inizi del progetto e con indicatori relazionali e debbono essere gli indicatori materiali. Ma credo che difficilmente potrà farlo perché ormai gli indicatori materiali sono gli stessi, per la considerazione della loro qualità e architettonica o delle strutture ingegneristiche degli edifici e dei particolari tecnologici. Su questi punti, non si può fare alcuna osservazione che mi sembra importante.

La norma materiale si riferisce sempre ai rapporti fisici che costituiscono una cosa o una componente del processo; quindi studia la volumetria e quindi taglia fuori la qualità architettonica o relazionale di un rapporto quantitativo in termini di volume, non, il che è — scusa, sono debole — superficiale e debole.

La norma relazionale si riferisce invece a rapporti complessi che tengono nel gioco tutte le componenti del processo. Non può essere pensata perché la sua definizione risulta in un campo di variazione che lascia margine all'approssimazione e quindi all'incertezza. La sua manifestazione non è mai esente da se stessa e perciò deve essere considerata di tipo di applicazione; e questo, dovendo essere disgiunti e stabiliscono un immediato legame di necessità col progetto.

Le norme materiali — secondo quelli, schematizzati, deprezzabilissimi — sono diventate l'unico e il più potente strumento della burocrazia architettonica e urbanistica. La quale, essendo carente della loro invenzione incapace di fornire indicazioni qualitative al progetto, sta tornando ora di eliminare la qualità dal progetto come fosse un accanito artefante. Le ultime normative materiali prodotte in Germania, in Francia e anche in Italia, e persino la legge, prevedono tutti tre o quattro dei paragrafi e dei titoli. Con viene spesso uno sguardo impressionabile e nessuno può più capire se la qualità è stata data: in stato coatto, oppure la-

scia fuori e portata per sempre.

Qual è stato l'impatto che l'arrivo della spartizione di paesi e di trasformazioni architettoniche ha avuto nella struttura politica e amministrativa della città?

A Urbino c'è una sola struttura politica (che tende a essere dipendente da Perugia, perché, anche se la provincia è ufficialmente «Pisano-Urbino»), e a Perugia che riunisce gli organi di governo e quindi anche le federazioni di partiti 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 competenze di tutto particolari e può essere difficilmente decodificata). Il fatto che la struttura amministrativa dell'università sia importante — se non al pari di quella del comune — non significa che la città — non appena per essere stato 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 alcuni vicende: ma in genere, all'inizio di ogni partito, le «decisioni» che riguardano il problema di Urbino dell'arrivo sono state sempre a favore, mentre invece sono stati pianificati sempre quelli che tendevano ad aumentare il partito di voti di Perugia. Uno degli uomini del partito con che Urbino, secondo più «grande» di Perugia, doveva essere un «desiderio indispensabile»; e questo politico perseguitava l'arrivo nel partito soppresso.

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

L'università è libera — che non vuol dire privata, ma neppure esente — 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 mutare in atto quanto decide è relativamente più flessibile e rapido. Invece l'entrata, povera di risorse. Il fatto poi che l'università di decidere e la flessibilità di attuazione sono state limitate con un collegio 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» e contemporaneo 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 Urbino era ancora agli inizi di un governo, non mostrava ancora segni di logorismo burocratico e tendeva a scegliere attraverso il referendum agenti gli organi del potere.

The duration of the response really matters less than its accuracy; does the way it goes across indicate a disappointment and hence, in the third part of your question you asked me whether in my opinion the project can become a work and, if so, how. Well then, let me reply by saying that I am not in the project the capacity to act as a work when it becomes the synthetic revelation of a complex reality; it develops the more 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 point that can be given to direct the process of organization of space-time; there are other norms, and indeed there are the ones most frequently adopted—which may be defined as "indications" of the project and can accordingly be directed upstream of the project itself.

At Urbino I have acted in a normative way both with the project and with the indicators, and, in the latter case, I have had recourse both to formal and to relativistic indicators. Today, if I were to start again, I would work only with projects and relativistic indicators and would abandon formal indicators. But I think I would have difficulty in doing so because by now formal 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 find are important.

The natural norm always refers to the linear relations connecting one component of the process to another. Thus it elides the complexity and then substitutes the quality, by substituting in the consideration of a quantitative relation the capacity to solve everything, which—without any doubt—is superficial and misleading.

The relativistic norm refers instead to complex relations which bring all the components of the process into play. It cannot be potentially because its definition oscillates in a field of variation which leaves a margin for approximation and hence for interpretation. Its consideration 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 natural norm, being one, dogmatic and deconstructing, have become the rule and the most powerful instrument of architectural and urban planning bureaucracy. Which, being aware of its infinite incapacity to provide qualitative an-

swers, is now attempting to strike quality off the project as if it were an irrelevant accessory. The latest municipal regulations produced in Germany, France and Italy, too, and even in Britain, are concerned with everything, right down to the column to be used for roofs and gutters. And so an impenetrable fence is erected and nobody can understand any more whether the quality is closed inside and reserved, 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 movement at Urbino (which tends to be dependent on Pesaro since, although the province is officially "Pesaro-Urbino"), the provincial "bodies" have three headquarters in Pesaro and so also do the political parties and at least two important administrative institutions, namely the provincial council and the university (this is also that of the church which, however, as we know, has a very particular behavior and is therefore difficult to decipher). The fact that the university administrative structure is important—not perhaps as a head 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, while the resident population is only just over 7,000.

The impact of my work on the political structure has had in up and down. But generally speaking, within each party, those who look at the problem of Urbino from within have always been in favour, while those who tended towards the Pesaro point of view have always been rather suspicious. One of the shortcomings of my master plan was that Urbino, being in fact "bigger" than Pesaro, should have constituted an irrefragable datum for itself. This is something the Pesaro politicians have always hesitated.

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" unit— 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 remains that the autonomy of decision-making and the flexibility of action have been put intelligently to use despite very large on the circumstances whereby the university is directed, or has been directed, for almost thirty years, by Carlo Bo, a man of great learning



1. Piazza Rinascimento.

2. La Vigna seen from the garden of the ducal palace.

3. The Vigna seen from the hanging garden of the ducal palace.

4. Francesco di Giorgio's drawing illustrating the plan of the tower of the Vigna.

5. Urbino seen from the north.

6. Urbino seen from the south.

7. Piazza Rinascimento.

8. The Vigna seen from the hanging garden of the ducal palace.

9. Francesco di Giorgio's drawing illustrating the plan of the tower of the Vigna.

10. Urbino seen from the north.

11. Urbino seen from the south.

prevedere. Il periodo della elaborazione del piano è stato ricco di dibattiti, di incontri e di male trasmissioni collettive. Ma le proposte erano tante, forse troppo numerose per quell'epoca. L'orientamento, insomma, un'idea, un'idea prima e l'architettura seconda, come sempre, sempre deboli. Gli errori di interpretazione, i grandi procedimenti e l'impossibilità di recitare forte ad ogni cosa, hanno emerso — nella fase di attuazione — a produrre, disordinando, che poi hanno generato disastri e infine si sono conclusi in una vittoria. L'analisi dei motivi di questa vittoria potrebbe essere un discorso lungo che mi verrebbe difficile fare adesso. Basta aggiungere che in questa circostanza, per la prima volta, la circolazione non ha parteciper alle vicende del piano, perché non aveva avuto modo di conoscerlo, e anche, che nelle ultime vicende hanno messo alcune relazioni che agivano dall'esterno con un peso ben più determinante di quelle che operano all'interno.

Indipendentemente dalla circolazione della operazione tecnica, il piano è stato per il momento attuale della città una grande occasione di acculturazione, la stessa in tutto di un processo di consapevolezza dello spazio urbano che comincia a essere ormai. Ormai è difficile far credere a Urbino lungo tempo, sulla città e l'architettura, che ancora aveva pensato: grande spazio che qualcosa però a fare, in secondo luogo la città, complessa e poliglotta. E questo non è tutto dovuto al glorioso passato quanto all'appartenenza del passato; almeno in qualche modo il passato è stato di nuovo capito e superato. Con gli urbanisti attuali non c'è l'architettura moderna e la leggenda con lo stesso spirito con quale leggono Francesco di Giorgio, Urbino e forse Firenze come centri italiani dove il « camuffamento » non ha avuto spazio, dove in ogni epoca l'architettura ha lasciato segni evidenti.

A proposito del Laboratorio Internazionale una sua possibile interpretazione è quella del ritorno. Dal resto forse Urbino stessa è come un laboratorio per lavorare nel campo. La relazione c'è tra gli edifici di Urbino come una città fuori del tempo e la presenza di questa città. Poi il Laboratorio internazionale per rendere altre città?

Harvard la pensa diversamente per designare via la città che la nuova scuola. Non so se lo ha fatto di proposito, ma di certo lui ed io sul serio: si è fatto il Laboratorio Internazionale di Architettura. A Urbino perché Urbino è un laboratorio di architettura.

Di fatto una repubblicana storia di questo avvenimento perché mi sembra possa avere un certo senso.

Ho cominciato a pensare di orga-

nizzare un laboratorio internazionale di architettura e disegno urbano mobili. Perché internazionale? Perché studio che sono sparsi per l'architettura, possono venire adatti dall'interno tra persone e società che lavorano in problemi analoghi in contesti diversi. Il confronto di questa di una scuola da un lato nel polivalenziale e dall'altro nel contemporaneo, infine confronto profondo in problemi che si affrontano a stralzo: la guerra di spionaggio e immagini stralzo le quali si può muovere.

Perché ho pensato di portare il Laboratorio a Urbino? Perché Urbino si trova nella circostanza quasi miracolosa di rimanere in se stessa, a una scala dimensionale internazionale, come la situazione che si muoveva in ogni città del secolo. Prima di tutto a una scala alta, nel senso che contiene tutte le condizioni proprie della civiltà moderna urbana. Poi ha una scala umana, e anche internazionale, perché ogni epoca le ha lasciato segni chiaramente riconoscibili, significativi, esemplari.

Poi partenza dello sviluppo contemporaneo economico delle sue contraddizioni e necessità di aggiustamenti, alcuni dei quali emergenti e chiari come quelli del passato. Infine si trova nel mezzo di una — grande, naturale, visuale — dove lo sviluppo produce conseguenze e paradosso che l'industria e le tecnologie industriali in un circuito complesso di forze in conflitto.

A Urbino dunque anche in architettura, provengono da dentro radicalmente diversi, può trovare materiale per una ricerca che ipotizza allo stesso tempo il luogo dove si trova e il suo luogo di origine. La contemporaneità diventa un'occasione per la persona che si muove, ma anche tra loro e la città che li ospita, il colloquio diventa rapidamente e ad ogni epoca 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 facile di architettura e perciò partecipa con studenti e docenti di Milano, Roma e Venezia. L'arrivo del Laboratorio si attarda per due diversi piani: quello delle attività permanenti e quello dei corsi residenziali. Le attività permanenti in futuro saranno credite anche a livello internazionale da gruppi di ricercatori di varie università che lavorano in Italia; per ora, per mancanza di risorse economiche, si svolge in maniera unitaria, 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, tecnici

and also of great vision, a variable "designer", who is aware that every contemporary proposal involves an activity 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 not come into government, was not yet showing signs of bureaucracy, war and trait, and needed to solve through open confrontation the exigencies of the previous powers. The period in which the master plan was drafted was full of debate, discussion, and not collective participation. Nevertheless the proposals that emerged were perhaps more important for the time, the international too students and the council's technical assignment too work. Forms of interpretation, procedural delays and the impossibility of recruiting adequate technical forces, began — in the realization stage — on these dimensions 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 said only that in this circumstance, for the first time, the population did not participate in the finalization of the plan, because it had not been able to know enough about things, 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 contribution to the technical operation, the plan was a great opportunity for a cultural improvement of the town's social context, for making awareness of the quality of physical space — which keeps on growing. It has become difficult to get our contemporaries in Urbino, about the town and its architecture, which elsewhere would get by. Whenever anybody does have a try, competent and yet critical is immediately spoken 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 surpassed. Thus the Urbino know what students 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 more for centuries 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 cultural education. For that matter, Urbino is perhaps still like a laboratory for working in the field. What relation is there between the development of Urbino as they have been decided factors, and the existence of this laboratory? In what sense does it function as a relation and support in the sense of experiment? Can the Labora-

tory be of interest to other cities, too, as a means of cultural education?

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 contemporary guarantees that these will be no backsliding on the one hand, into provincialism, and into cosmopolitanism 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, in a directly perceptible sense, all the conditions 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 components of the urban condition. Next, it has an ancient and also an striking history, because each period has left its clearly noticeable, 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, coastal and industrial areas whose chaotic development reflects on it and plunges it into an historic 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 home, 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 arrival 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

piaggio italiani, ospiti italiani e stranieri a forse, convengono su problemi che intossicano il tema: «a starting point» ispirando, tra gli altri, José Bakema, Peter Smithson e Ludovico Quaroni per partecipare ai seminari e al lavoro di progettazione per un paio di settimane.

I seminari prendono la spinta dalla presentazione fatta all'inizio da ogni gruppo nazionale: un lavoro svolto durante l'anno in termini di attività caratteristiche. Per i paesi tre anni del Laboratorio, considerati sperimentali, le ricerche nelle loro «a partecipazione» e il «voto» e le azioni territoriali degli gruppi nazionali ha portato al corso nazionale i risultati delle sue ricerche, in forma di elaborazione teorica o di analisi di casi studio oppure di ipotesi di progetto. Da questi materiali presentati sono stati estratti gli argomenti che meritano approfondimento e che sono stati elaborati nei seminari attraverso ad alcune prime conclusioni di grande interesse.

Il lavoro di progettazione si applica a spaziosi schemi nel corso: focus della città — nel centro storico e nel suo immediato intorno — che possono essere affrontati sfociando alla stessa tematica data ai seminari: perché elaborazione teorica e progettazione non si discingano una dall'altra. Progettare in modo «partecipativo» — e cioè facendo partecipare gli abitanti — sarebbe impossibile se non poco tempo e a causa delle difficoltà linguistiche (la lingua che si parla e si scrive al Laboratorio è solo l'inglese) del tema, secondo punto della architettura di cui si carica il lavoro di progettazione per una domanda semplice, anche molto velleitaria e mistificante. Perciò è costante dritto con l'utente viene mostrato dalla lettura critica dell'ambiente fisico sul quale si opera. L'ipotesi è che, attraverso l'interpretazione critica del tipo organizzativo, dagli aspetti morfologici, del modo in cui sono variati nel passato tendono a variare nel presente, sia possibile percepire i bisogni reali, le aspettative, le tensioni, i conflitti, del nostro mondo. Sembra una ipotesi troppo semplice e invece ha dato risultati sorprendenti. La popolazione della città, che è interconnessa molto raramente all'esperienza finale dei progetti, ha momenti di ritrovare subito immagini che le erano già familiari e di cui era le azioni.

Dobbiamo aggiungere che il Laboratorio è strettamente unitario. Ogni università invia verso una sorta di sottocentro e l'interazione di tutti viene a dipendere il luogo di lavoro, i suoi servizi, le forme di studio più gli studenti italiani. La ricerca che si risulterà l'unico a metà per poter avere il corso e non si rischierà a sostenere le spese per la pubblicità, il rapporto sociale e dei bollettini che sono tre o quattro

volte l'anno se non al potere comune in un modello ma provvidenziale contributo offerto dal CNR. Perciò si stanno mostrando nuovi istituzioni internazionali, punti di frangimento che metterebbero in evidenza il numero delle università partecipanti, di essere progettare di addossare per architetti di paesi in via di sviluppo, di mettere le altre in prospettiva di ricerca in Italia con la partecipazione di ricercatori di ogni paese.

Credo di aver detto tutto, ma mi resta ancora da rispondere alla quale centrale della tua domanda quale risposta abbia il Laboratorio sulla città e quali rivoluzioni potrebbe avere sull'architettura culturale, urbana, sulla città. L'entusiasmo del Laboratorio è immediatamente percepibile. È una vecchia persuasione dei cittadini urbani che la loro civiltà non può essere una scuola pensabile degli eventi, e invece deve diventare una scuola permanente degli eventi; altrimenti la città non può sopravvivere al caos. Per questo si sono questi trasformazioni occorre che le forme di insegnamento e di ricerca che si svolgono siano fortemente qualificate. Ora, il Laboratorio — insieme ad altre iniziative che l'Istituto ha messo in atto — è stato creato in proposito in questa direzione. Ma c'è anche un altro aspetto che è piuttosto importante ed è che gli architetti interpretano il Laboratorio come un'occasione di ricerca, autonomia, collaborazione e profilo diffuso, del loro movimento urbanistico e urbanistico.

Quanto alla considerazione sull'ambiente urbano, se affidi alle possibilità che altre città italiane si sentano ispirate da questo esempio e prendere iniziative analoghe, debbo dire che considero questa iniziativa come essere e nel suo proprio effetto.

Se invece affidi ai centri che il Laboratorio può avere nelle scuole di architettura, allora debbo dire che si comincia a vedere segni di interesse soprattutto tra gli studenti.

Il Laboratorio non pretende di competere con le scuole di architettura internazionali proponendo una loro alternativa: dal loro non ne avrebbe né il peso né lo spirito; si propone invece — non solo nei confronti delle scuole di architettura italiane, ma anche di quelle straniere — come momento di un'espansione della qualità architettonica che oggi sembra particolarmente necessaria. Le scuole di architettura esistono anche quando — come nei casi italiani — non sono sufficienti da una maniera diretta, sono fortemente condizionati dalle domande di un ambiente esterno sempre più dominato dal profitto che non meglio, sempre più i problemi quantitativi quanto più si allontana dagli imperativi economici con la



10. Lo studio del Laboratorio Internazionale di Architettura e Urbanistica - I.L.A.U.D.

11. Peter Smithson e Giancarlo De Carlo all'I.L.A.U.D.

12. The study room at the Laboratorio Internazionale di Architettura e Urbanistica - I.L.A.U.D.

13. Peter Smithson and Giancarlo De Carlo at the I.L.A.U.D.

simi, 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 rimpatriatazione pubblica della sede antica, che era rimasta sostanzialmente come l'antico ospedale dopo la proclamazione dell'unità d'Italia. Poi il comune fu costretto a lavorare al piano della città nel 1954 e così ho avuto incarichi di architettura finché non è stato definitivamente adottato.

Procedendo sulle due linee si fece un elenco rapido degli edifici che ho costruito e poi si diede qualche informazione più particolareggiata su tre che, nel mondo di aver capito, pubblicati nella rivista non più semplice.

Dunque, dopo la parziale ristrutturazione dell'antico sede ho cominciato a fare una serie di esposizioni di casa per i dipendenti dell'università, e si tratta di un progetto al quale sono molto affascinato perché segna l'inizio della ricerca che ho successivamente sviluppato. Poi ho studiato il piano di espansione dell'università, dove si prevedeva uno sviluppo lo edificio non solo nel centro storico — come di solito si fa quando le università si trovano in città d'ordine di centro storico — ma anche nel territorio circostante. C'erano buone ragioni per fare questa scelta, che sono finiti ancora adesso; in particolare quella di non rinunciare tutto l'ordine però, soprattutto sul piano della città, per lasciare esplicitamente la popolazione esistente, e quella di accogliere il più possibile il fenomeno di carismatici tra politica e centro.

Poi ho contratto 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 abitare la nuova Facoltà di Legge. Quasi contemporaneamente ho fatto il progetto esecutivo per l'istituto matematico della Piazza e l'ho mandato al comune perché lo presentasse a una propria edilizia che intendeva costruire sull'area dove il piano prevedeva l'edificazione di un centro architettonico, assegnando parte di abitazioni dallo sviluppo lungo la direttrice nord-sud verso della presenza di Urbino a chi arriva dalla nuova strada di Rimini. L'istituto è stato costruito quasi come era stato progettato, per questo si guarda l'edificio. Pensavo come avrei impiegato, ma sono partiti di affidamento è stato travolto da una serie di problemi di carattere culturale nelle sue circostanze. Poi ho cominciato a realizzare i progetti dell'Istituto d'Arte, della nuova Facoltà di Magistero e dell'anno del Mediceo. Il primo è in costruzione e va avanti una grande fortuna, in Italia che sempre hanno finanziamenti statali. Il secondo è quasi concluso. Il terzo è completo 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 miei lavori sono attualmente in corso.

Quora è la lotta che richiede una serie di interventi mirati progettati per il comune o per l'università al di fuori di ogni rapporto pubblico.

I must only add that the Laboratory is financially self-supporting. Each design university pays a subscription fee and the University of Urbino makes available the work plans, its services and its scholarships for Italian students. These resources are barely enough to keep the residential center going, and it would not be possible, in fact, to sustain the cost of publication of the annual report and of the bulletin that come out three or four times a year, without being able to count on a modest but consistent 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 grant training programmes for architects, to develop research projects 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 still got to answer the central part of your question, i.e., what influence the Laboratory has on the town and what architectural efforts it might have in its cultural environment. Well, the Laboratory's influence on the town is immediately perceptible. The people of Urbino have long been proud that their University center be a "European school of architecture" and that it must become a "universal 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 ideas. Now, the Laboratory, together with other attempts that the university has put into effect — is seen as a guarantee in this direction. But there is also another aspect which is rather important, and it is that the Laboratory, as an opportunity for interest in, knowledge of, architectural and urban heritage of their architectural and urban heritage.

As for indirect influences on other studies, if you are alluding to the possibility that other Italian cities may take similar initiatives, then I must say that personally this tendency does exist and, I hope, will produce the desired effect.

If, on the other hand, you are alluding to the reflection 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 traditional 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 intend to do is to do — and not only by comparison

with the Italian schools of architecture but also with foreign ones — to create an impulse for the exploration of the architectural quality which today seems to be particularly necessary. The existing architectural schools, even when, as in the case of Italy, they are not influenced by a continuous growth, are nevertheless heavily conditioned by the experience of an outside environment, which is ever increasingly threatened by the preoccupation that the problems of quantity can be solved at all the moment if they can be rid of the ungrateful aspects of quality research. With them, 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 the architectural problem can be solved by simply taking the short cut of disqualifying the physical environment, and that the current practice of architecture requires a comprehensive conception and measure of the work that are specific to it.

In recent times we have also been made of a new vocabulary when talking about historic centers: *image, recognition, reputation, etc.* It is almost like referring a handful of historical which would allow to have taken possession of the essential qualitative aspects. When the school we often come across the idea of heritage being made is compared to the first colonial urban idea of material urban expansion and the idea of recognition with the latter urban policy, which by now is generally related to the constructed heritage before the advent of modernization.

It seems to me that your work at Urbino is not to any extent derived from characteristics of the city but that you are not involved, with a designer's approach, from architectural for action that are very different from each other. I believe that it would be interesting, therefore, to make the effort to reach some generalization by starting with the particular problems posed by each of your works. There have been major in the external city and also for colleges in the school of that work done between the center and the exterior such as the Mercatino-via system, and work done in the ancient core of the city such as the *Laus Francie* or the *Education School*. The latter project is, in particular, it seems to me, particularly interesting because it was made in a new piece of town. In fact, the *Education School* is possible, for then going through the city from the south, as a sort of urban base. Its external front reveals an attitude in apparent to the continuity of walls which define the urban structure, while the interior is reached through a complex articulation of the space. I seem to me here the assumption that the interior and exterior of the building are not to be regarded as facts isolated from one another. And, in other words, that you take this integrity to be a condition of the production of architecture.



13



14

13. View of Urbino, showing the layout of the University of Urbino and the Palazzo Ducale.

14. View of Urbino, showing the layout of the University of Urbino and the Palazzo Ducale.

15. View of Urbino, showing the layout of the University of Urbino and the Palazzo Ducale.

16. View of Urbino, showing the layout of the University of Urbino and the Palazzo Ducale.

here, did not see also find the same attention in your external design?

Forster: *One of your operations in the external part of this town relate to formal issues. In the way you did build its walls? In this regard the large window for the Education School made only to be seen from a distance and concealed from the site of this within the historic centre, there is a characteristic change in the perceptual scale at a readily distance which seems to me to be one of the distinctive features of the "new" Urbino. Therefore, it from a certain point of view one notices a sort of continuity in our wishing to maintain the process of this university building from within the town, on the other hand, the operation performs an innovative role in the scale of the landscape and seems a landmark for the whole countryside.*

At 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 Urban 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 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 was I built in the expansion zone the house for university employees. And this is a design in 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 urban use 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 economic weight of the university in the heart of the town, thereby giving rise to an influx of the transient population, and that of absorbing, at far as possible the phenomenon of historicism between the visitors and the town. Then I designed the university college on the Caporocci hill and immediately after that, I worked on the rehabilitation of an old convent (which had been

transformed into a Catholicist barracks towards the end of the 19th century), to accommodate the new School of Law. Almost simultaneously I did the project for the Piazza housing estate, and I made a present of this to the Urbino council, in confidence 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 in those arriving from the new Rimini road. The complex has been built also 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 overtaken by a machine-gun lane of departure from the matter plan in the surrounding area. Next, I began completing my project for the School of Art, for the School of Education and for the Musicale area. The first of these is under construction and going ahead very slowly in today's Italy of economically 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 completed. While the realisation of these three projects had already started, I began working on the expansion of the university village, which is currently in progress.

Then, in the list, which includes a series of minor projects for the town council or for the university that were mainly my professional occupation. 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 Mercade which lies on the southern edge of the historic centre, just outside the Valbona gate built by Duke Frederick to welcome his wife Isabella Sforza. On one side the walls run up along the boundary between the Vigna and the Scala orchard, until they come to the Albion fortification. On the other side lies the Orto dell'Almodana and the Torrione surrounded by the large volume of the Sarcophagus and higher still, the dual palace with its towers and its hanging garden. The Mercade is a large architectural plate 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 constant place of reference to the fair-like concentration of volumes which radiates in the corners of the palace. The result was an admirable formal and vegetational kings providing a sweeping view of crossed streets and lanes, and of lines of movement, rising rapidly down towards the Mercade, was the main road of Valbona, with the walk towards the Albion

fortress and the ramp which articulated the Torrione, and went as far as the dual stairs (the Albion stairs) and climbed up as far as the foot of the palace.

The object of the operation was to restore to the Mercade its original purpose, using new vegetational and formal tools, and maintaining it in the present manner after that disintegrating it from the manner 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 design and of the work 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 time the ramp nothing about the dual palace had gone on glorifying itself above 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 palace in order to see, without being seen, whether the slaves-bands were doing their work properly. The ramp was refined even after the duke's day and in some paintings from the 18th century the statue in the Orto dell'Almodana can be seen still standing, and the lantern at the top of the Torrione where the path ended. But after the mid-18th century, under papal rule, the Torre Lincea was built and had been hoped in Urbino ever since the occupation of Napoleon's troops. The architect Vincenzo Giusti 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 solemnity, he placed it at the top of the Torrione, leaving the ramp and adding its quality with visible 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 reclaim 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 "ramp". I then went to the foot of the Torrione where the workshop of a bricklayer was wedged in between the benches of the monument by moving heaps of waste iron. I finally got to where the "ramp" began.

And so I looked for confirmation in Francesco di Giorgio's map and I found there a description of the "Torrione" and of the "wall



16. The lower part of the ramp leading to the Torrione.

17. The view of the urban fabric of Urbino.



FIG. 1. Models of the various residential complexes, La Piazza delle Scienze di Medicina e dei collegi universitari.

FIG. 2. Models of the Piazza housing estate, the Educational School, and of the university college.

staircase." It took many years of persistence, but now the ramp has been completed. This project advanced 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 Ghisolfi—and it posed many interesting problems for me. I wanted to reopen the spiral but also to preserve the structure as an important sign in the Urbino scene. Now, to reopen the spiral without referring to a ritual of ascent identical to the original one would have been senseless, and so I worked on the foundation of the ramp and built a new connection to bring two extremely distant parts of the town with the stepped ascent which runs as far as the great central square. I also retained, but that matter, to remove the theme (the work is already well ahead and it would only add a little money to finish it, so rebuild the old walls of the Duomo dell'Abbondante and convert them for collective use, to bring back into operation the walk to the fortress which would once again impregnate as a pedestrian communication between the Palazzo and the development area. The underground passage beneath the Murales is already in operation and the project for the reconstruction on the lower edge of the Via, for an underground transit has started, is now ready; and this would make it possible to clear the area from the parked mopeds which today crowd it and make it unusable.

I don't know whether what will have to be done to finish the operation as a whole will really be considerable. It is not easy to make people realize 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 immediately ask: why? 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 refound it carries on, instead, acting at a subliminal level.

I have talked so much about the Murales 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 prima the School of Education, you mentioned a deliberate lack of congruency between the outside and the inside, and a kind

of relaxing motherly 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 no doubts 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 relaxing to anybody passing along the street where the buildings 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 "artistic" logic of the architectural response, 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 immovability of its street (long canals of brick pavements and solid glazings of the surrounding landings); and also that of the mystery of the material space (commensurate rhythm, sequence, or "chronic bones"—as you have said); and again, that of the sharing means on the perimeter of the boundary walls (significant signals between the rim of the town and the beginning of the countryside). The Renaissance architects under Duke Federico took these dimensions into account. It might be said that it is precisely they who introduced them by interpreting—or over-reading—their Urbino. But would they not see—the "grimace" of the town? One need only consider the economy of Santa Maria, or the Palazzo Pubblico, and above all, the Ducal Palace. Who would ever think, looking from Piazza Brambilla, that behind those laurel-lined facades there would develop a sequence of such continuously rising, great volumes? And how could one imagine that, from the opposite side facing towards the landscape, would rise up like two daggers—a phallic, hypochondric granite bearded grandeur? In the Torre del Mercurio we get the same thing again: what external statement does the entrance of the Banca make? And the same happens with San Bernardino, which from outside skillfully plays with a sober camp-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 interior of any significant building—or that that there is a congruency but a very complicated kind which adds, to the multi-dimensionality of the town and to the solidity of the relations which it establishes with its surroundings.

In the School of Education I find

alla loro forma, categoriali di conseguenza nei collegi universitari?

Ma sembra che i « dati della complessità » siano sempre fondamentalmente perché delimitano la circoscrizione che genera la necessità di che luogo si progetta. Per esempio, se nel caso del collegio si fosse dimostrato che si parla di alloggiare 1.000 studenti, il progetto sarebbe rimasto senza motivazione e sarebbe pervenuto a disastrose conseguenze. Ma accettare i « dati della complessità » non significa farla diventare una soluzione universale che trova subito la sua topologia già pronta. Soltanto nel caso dei collegi, la domanda di alloggiare studenti non porta automaticamente alla risposta dell'albergo, dettata da una delle sue tipologie canoniche, a meretriciosa, a schiava o a padiglione che sia. Il « dato della complessità » indica, nel caso specifico, che deve essere determinata una certa quantità di spazio alle attività individuali e private e un'altra certa quantità di spazio alle attività collettive e pubbliche, stante il più, anche se si tratta di un'indicazione dicotomica. 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 distribuiti, perché, non necessariamente, debbono essere divisi come schematizzano indica il programma, ma possono ibridarsi, compenetrare, generare categorie intermedie; inoltre i numeri quantitativi nel momento in cui vengono inglobati 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 trasformazione in tipi e forme entrano in gioco anche le variabili proprie del contesto: topologiche, storiche, economiche, sociali, culturali, ecc.

Debbi aggiungere che le tabelle descritte (e ce ne sono molte altre) non pervennero nel progetto in considerazione che ho agitato nell'elaborazione procedimenti in modo intenzionalmente parimenti a tutti in cui è impossibile durare a lungo, magari? Allora avrei potuto molto più brevemente dire che il progetto genera una struttura, nella quale — come è proprio della struttura — ha significato solo l'interno che risulta dalle relazioni delle diverse parti. Non si può leggere — come del resto non si può generarla — sommando significati di parti che, una volta isolate, vanificano senso.

Nella via sinistra il progetto mostra consistenza e si tratta di una consistenza che non è anche invisibile, come la città di Julio Calvo: resta a raggiungere i suoi scopi intermedii, ma anche li sceglie se l'intervento ha la forza di passare oltre le necessità.

It seems to me that the "later existence" data are always fundamental since they define the circumstances, 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 "later existence" datum does not mean to adopt a universal 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 designed by one of its canonic single-block, service or pavilion or whatever, typologies. This "later 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 dicotomous indication. There still remains, therefore, an infinite field in variants with which the design has to compete. The spaces are given in quantitative terms and are moreover distributable because they do not necessarily have to be distinct in the programme schematically suggests, but can be disintegrable and can penetrate one another, or generate intermediate categories. Furthermore the quantitative terms, when they are organized in types and forms, undergo a radical transformation which makes them acquire a relativistic significance which is quite different to the numerical 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 maps 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 intricate way until they reach results in which it is impossible to recognize the different source. And so I might have done better to say more briefly that the project gives rise to a structure, which — as is typical of structure — has a significance 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 stability but also forcible consistency, like the cities described by Julio Calvo. It aims to accomplish its immediate purposes but it also passes them over if the "force" has the strength to go beyond the contingent occurrence.

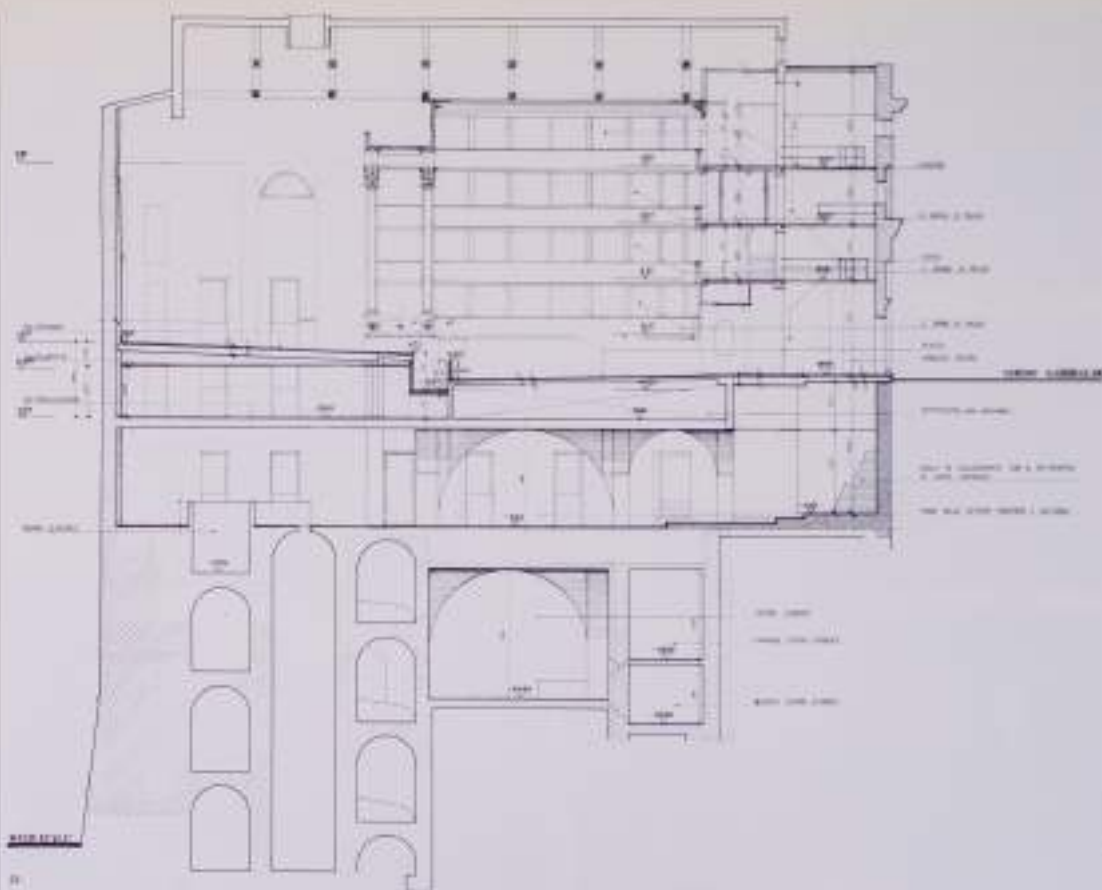
La rampa

La rampa di Francisco di Giorgio è stata restaurata e riaperta all'uso pubblico come via di collegamento pedonale tra il centro della città e il piano-aviso più basso del Marittale. Contemporaneamente è stato restaurato il tratto stradale di V. Morozzi. Gli studi conservano il carattere originale e rinnovano la sua struttura interna portante. Il punto più difficile dell'operazione consisteva nella apertura di un collegamento tra la rampa e il corso Garibaldi passando attraverso le costruzioni del teatro. Il problema è stato risolto restaurando l'articolazione del volume a sala definita dalla costruzione del teatro e passando sopra l'area di quest'ultimo con una sala che diventa un corso Garibaldi. Anche il volume, opera del Ghiselli nel pieno del barocco per accogliere i conventi e i conventi di corso, non solo rimangono intenzionalmente riconoscibili una torre per due conventi abbasili che realizza un collegamento rapido tra il piano del Marittale e il corso Garibaldi. A metà del percorso della rampa di Francisco di Giorgio è stato creato un collegamento con l'Orto dell'Abbondanza.

The ramp

The ramp by Francisco 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 Marittale. At the same time V. Morozzi's residential block has also been restored, retaining its original character and rebuilding its structural wall structure. 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 the volume defined by the theatre's construction and passing underneath the main entrance of the theatre with a stairway that leads into Corso Garibaldi. The volume added by Ghiselli at the end of the Baroque to accommodate convent rooms and shops, has also been altered internally to make a shaft for two hydraulic lifts which provide a rapid connection between the Marittale and Corso Garibaldi. Half way along the Francisco di Giorgio's ramp a connection with the Orto dell'Abbondanza has been restored.





- 1. Odeon dell'Abudonia.
- 2. Sezione generale.
- 3. Una veduta della rampa.
- 4. Vista interna del teatro.



24



25

- 22. Odeon dell'Abudonia.
- 23. General section.
- 24. A view of the ramp.
- 25. Internal view of the theatre.

Urban

Conversations in Urban

Progetti e realizzazioni di Giovanni De Carlo

Conversations in Urban

Projects and completed works by Giovanni De Carlo

Marburg

Reinterpretation of architecture modern

Progetti di J. Mölting e C. Moos

Reinterpretation of modern architecture

Projects by J. Mölting and C. Moos

Zwolle-Dordrecht

Inversion of tendency in architecture modern

Progetti di A. van Eyck, T. Bosch e

C. Wier

Reversal of tendency in Dutch architecture

Projects by A. van Eyck, T. Bosch and

C. Wier

Pono

Extension of S.A.A.L.

Interventi a S. Victor, Borgo, Lago, Anzio,

Miragata, Barrolo, Lodi

The S.A.A.L. experience

Building at S. Victor, Borgo, Lago, Anzio,

Miragata, Barrolo, Lodi

Riyadh

Dual architecture of petrodollars

all architecture of modern man

Progetti per il centro della città dello studio

F. Alotaibi, F. Holz, A. Pina, M. Alotaibi

From the architecture of petrodollars to the

architecture of new man

Projects for new center by Studio F. Alotaibi,

F. Holz, A. Pina, M. Alotaibi

Kuwait

Study for the transformation of the old city

di Alotaibi & Peter Smithson

Urban form studies for the old city of Kuwait

by Alotaibi & Peter Smithson



Ex-post

















Giuseppe De Carlo, Collegio-museo, 1971-1977

Un altro episodio ti voglio raccontare, accaduto una volta che Italo Calvino era venuto a Urbino e aveva dormito al Collegio del Colle. Gli aveva 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 usare 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 disegna e poi si disarma ancora, si sale e scende e va in qualche e offre sempre più scorte, perché arriva 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.

Francesco Carrozzini, Conversazioni con Italo Calvino, architettura e letteratura, 2000



Giuseppe De Carlo, Collegio-museo, 1971-1977

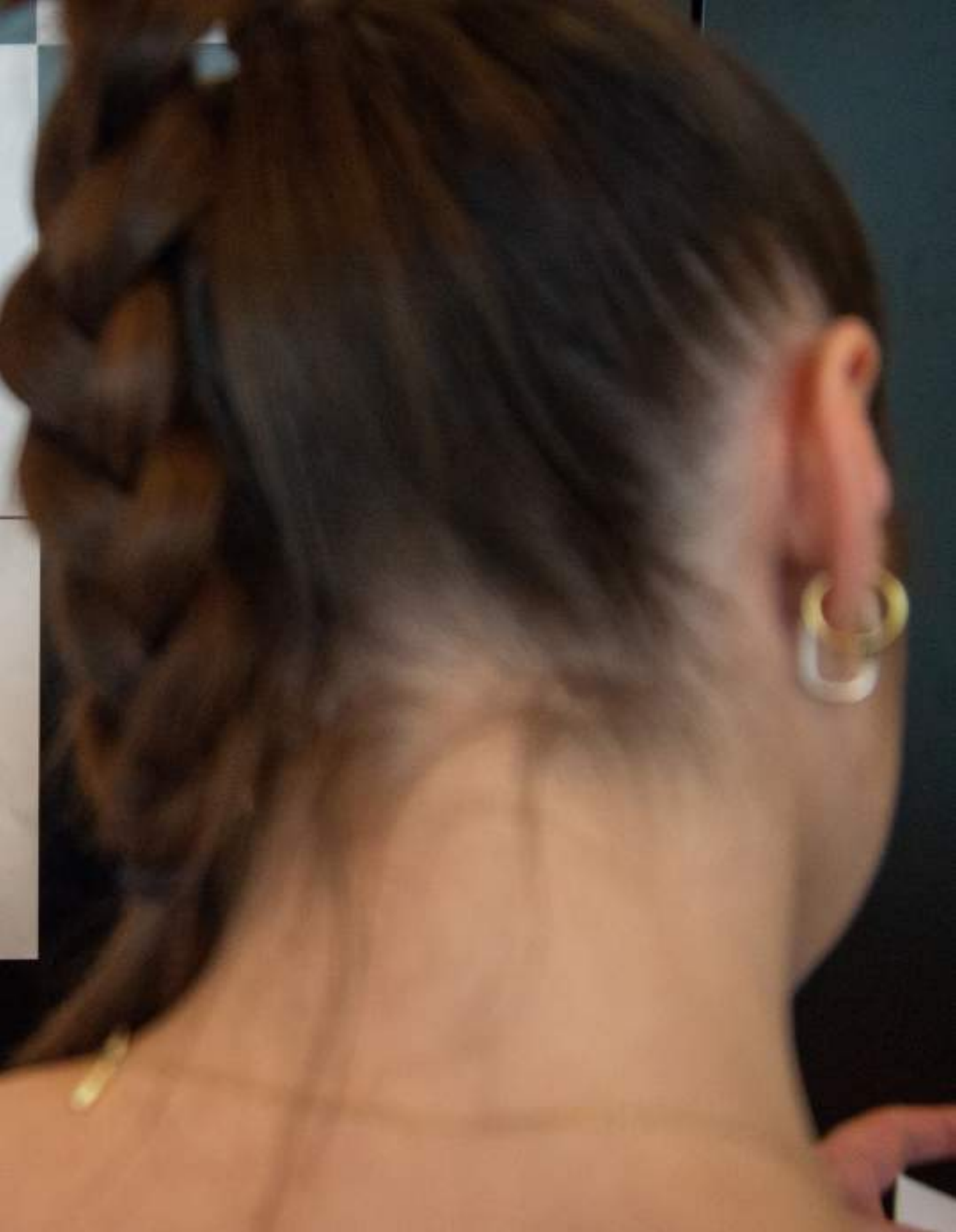


FOTO DAL FINESTRINO

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, Iliara 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 Leroni, 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 Nicolini, *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 il loro testi

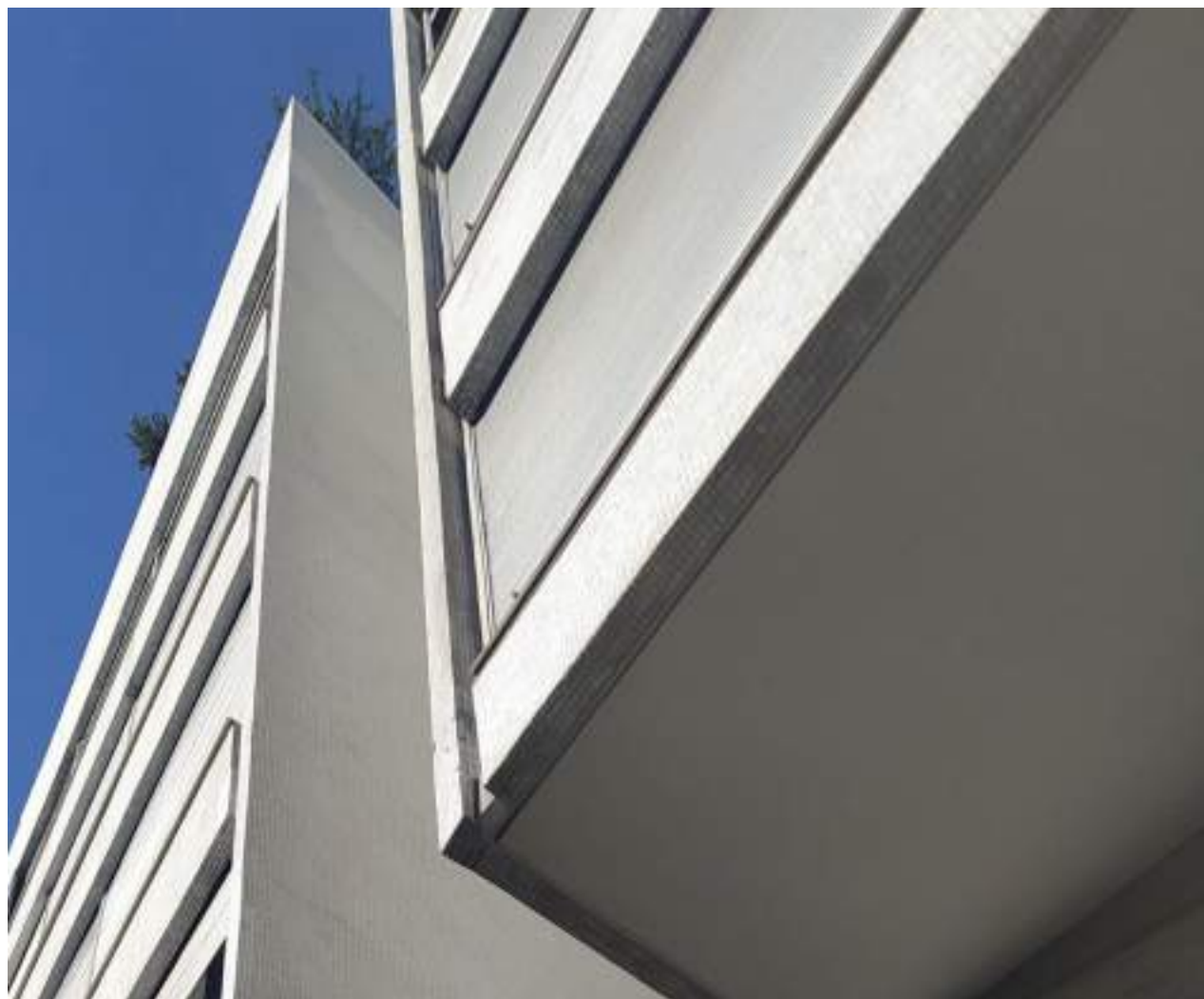
Università degli Studi di Camerino
Piazza Cavour 19/f 62032
Camerino MC

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