

Sergio Giovanazzi

scritti
minori 2

1 9 9 3 - 2 0 1 4



note introduttive

1 Nelle 100 pagine seguenti si riportano alcuni saggi, scritti tra il 1993 e il 2014, mai pubblicati, ma che mi sembrano comunque utili per la comprensione del mondo culturale che fa da sfondo alle mie architetture.

Il tema che emerge, e che viene qui declinato in vari modi, è quello del *regionalismo*, del rapporto cioè dell'opera architettonica con il territorio - paesaggio e tradizione - in cui essa sorge: con una preferenza evidente per il concetto di "luogo", qualità dello spazio che "scaturisce dal processo del progetto e della edificazione intesi poeticamente" (UGO); in cui "la specifica cultura della regione, cioè la sua storia, viene iscritta nella forma e nella realizzazione dell'opera" (DE FAVERI); e quindi dove può "ricostituirsi l'armonia perduta tra il momento scientifico-tecnologico e il momento artistico espressivo" (FOUCAULT).

Con la convinzione che la Facciata del Teatro Sociale ne rappresenta la più convinta traduzione.

SERGIO GIOVATTAZZI



2

WILLY SCHWEIZER - MARIA GRAZIA PIAZZETTA, *Case a schiera*,
San Martino di Castrozza, 1992

*SERGIO GIOVANAZZI, *Relazione svolta il 17 dicembre 1994 al Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea, nella Biblioteca Provinciale Cappuccini di Trento.*

architetti trentini: convergenze possibili su 4 tendenze*

Sergio Giovanazzi: Prima di entrare nel merito vorrei ricordare che questo rapporto si basa su uno schema di questo tipo:

-all'inizio, alcuni possibili criteri di ordinamento entro lo sparso universo dell'architettura trentina;
-acquisiti i criteri, seguirà una proposta di lettura delle dichiarazioni e delle opere di ciascuno dei 24 architetti che hanno partecipato all'iniziativa, cercando di ordinarle secondo i criteri enunciati;

3

La lettura critica dell'ampio materiale raccolto negli incontri dello scorso anno si propone di individuare infatti le tendenze che emergono nell'architettura contemporanea trentina - anche se per ora limitatamente appunto a 26 architetti. Si tratta di formulare una prima ipotesi orientativa che si appoggi ad alcune generali categorie di classificazione, convergenti su due binari che sono sembrati sia indicativi rispetto alle "dichiarazioni" degli architetti in esame, che preparatori a successivi approfondimenti, come ad esempio il confronto con i temi del regionalismo.

Il primo riguarda il significato che ciascuno attribuisce all'architettura; il secondo l'atteggiamento verso la storia e la tradizione.

A. IL SIGNIFICATO ATTRIBUITO ALL'ARCHITETTURA.

I testi che, nel corso delle conferenze, hanno preceduto o accompagnato le immagini delle opere danno frequentemente indicazioni abbastanza precise sul "significato che ognuno attribuisce all'architettura", indicazioni che possono essere raggruppate attorno a tre paradigmi fondamentali di carattere generale, formati da proposizioni che presentano una certa analogia:

A.1. quello che propone l'architettura in primo luogo come razionalizzazione dell'esistente e funzionalità in rapporto ai bisogni.

Quindi "ordine" e "organicità", nel senso che l'architettura è considerata organismo ordinato, in cui le parti si rapportano al tutto, secondo certe "regole", tra le quali domina la geometria. L'opera è vista come "unità", sia in se stessa, che nella sua visione, e quindi tendente alla bellezza e armonia;

A.2. quello, opposto, che vede l'architettura come "espressione della vita".

Dall'individuo al cosmo, assume il disordine prima dell'"ordine", la molteplicità prima dell'unità, la tensione tra queste come tra due poli. L'unità è intravista solo al termine di una lotta concreta, che l'architettura deve inscenare, che non è mai conquista definitiva, ma moto perenne. Non bellezza quindi, ma - secondo Franco De Faveri - "sublime dinamico", cioè sublime in rapporto ai grandi fenomeni della vita e della natura.

SERGIO GIOVANAZZI, Museo dei Reti, Sanzeno, 1994



FRANCESCO COCCO, Centro Culturale, Trambileno, 1991

A.3. quello infine che vede l'architettura come "espressione della tensione tra realtà e pensiero", tra fenomeno e individuo. Architettura che opera sull'"ordine della stabilità" - come simbolo della universalità - per disaggregarlo in nuove articolazioni; in un equilibrio precario di forze contrastanti. Una tensione che nell'opera si manifesta però immota, cristallizzata, "fiamma congelata". Anche qui realizzantesi nell'inscenamento della lotta per l'unità, ma a partire dalle parti, il concreto verso il tutto, l'astratto irraggiungibile nella sua totalità. L'architettura che esprime "l'inesprimibile".

"Sublime matematico", che considera l'incommensurabile, l'illimitatezza del tempo e dello spazio.

B. IL RAPPORTO CON LA TRADIZIONE E LA STORIA

"L'atteggiamento degli architetti verso la tradizione e la storia" costituisce un'altra categoria classificatoria, utile in particolare nel nostro caso, visti i precedenti (Circolo Tridentino 1920, ecc.) e la situazione del luogo.

La lettura dei testi e delle opere sarà quindi sviluppata enucleando anche questa categoria, dove i diversi atteggiamenti riscontrati si potranno raggruppare in quattro enunciati:

B.1. il primo si fonda sulla "continuità" con la storia e quindi sull'attualità della tradizione. Spesso è un rapporto di mimesi, a volte diretta, a volte elaborata fino alla citazione. In ogni caso riguarda una particolare attenzione al contesto, che è considerato depositario della continuità culturale, del suo svolgersi nel tempo.

B.2. il secondo si colloca all'opposto. La storia è considerata come "altro", al di fuori della continuità temporale. Le opere del passato sono tutte "presente", passato e futuro sono presente: "Il tempo passato e il tempo futuro...tendono a un solo fine, che è sempre presente" (TSE). Un insieme di eventi che si è solidificato in ciò che rimane, e da lì è attivo verso il presente, con il quale stabilisce un fitto "dialogo", relazioni quasi empatiche, ma da posizioni ben distinte.

B.3. il terzo considera la storia, e con essa la tradizione, come "cose morte", congelate, nella necessità di un continuo rinnovarsi senza cercare raccordi e dialoghi diretti con il passato; l'antico e il nuovo sono quindi in opposizione, come i pianeti; ciascuno afferma le proprie ragioni; l'opera architettonica agisce nella coscienza di questa opposizione; ricerca invece frequente di relazioni con la natura.

B.4. il quarto infine non considera semplicemente il passato, tradizione e storia, come possibile "agente" del processo architettonico, passato che è quindi ritenuto muto, categoria senza voce.

Una formulazione più sintetica è maturata nel corso della discussione:

A.1. razionalizzazione e bellezza

A.2. sublime dinamico

A.3. sublime matematico

B.1. storia lineare e progressiva

B.2. storia come memoria, passato come traccia

B.3. storia come è vista dall'avanguardia, iconoclasta

B.4. storia come peso

La lettura delle "dichiarazioni" degli architetti mostra numerose variazioni rispetto a queste categorie. Spesso è necessario collegare addirittura concetti di due categorie contrapposte. Si cercherà dunque di individuare più aree di una certa omogeneità, che classi compatte, lasciando alla discussione il compito di dirimere eventuali questioni.

PAOLO E MICHELA BALDESSARI, *Complesso industriale
Metalsistem, Rovereto, 1994*

6



** I numeri tra parentesi alla fine di ogni intervento, rinviano alla discussione che lo ha seguito.*

1. Se nelle parole di **Roberto Ferrari** non si trovano esplicite dichiarazioni per un suo raccordo con le posizioni contemporanee, queste sono comunque individuate dalle sue preferenze:

“Innamoramento (iniziale) per l'architettura inglese, con capofila James Stirling”,

“La grande lezione dell'architettura svedese e finlandese” e quindi Khan, Botta, Meyer, Siza.

Ferrari riesce poi a rivelare tutto il suo rapporto con il contesto - e quindi a illuminare anche il significato che attribuisce al fare architettura - parlando di un solo elemento, il muro, cioè “un elemento costante, visibile in ogni parte delle nostre valli. Muro che si deforma, si adatta, addirittura domina a volte l'elemento naturale che lo sostiene ...diventa strada e poi casa”.

7

Empatia dunque con lo spazio creato dalla storia, con un evento - come osserviamo nella definizione iniziale - che si è solidificato ed è attivo con il presente, con il quale l'architetto stabilisce un fitto dialogo.

Dialogo che diventa poi nell'opera presentata - la Mensa Universitaria - il racconto affidato all'intero edificio, quindi elemento progettuale, che percorre l'intero spazio a disposizione attraverso “un muro cieco, che si spacca, si interrompe per far posto alla pianta esistente”. “Il muro è diventato il luogo su cui poggiano tutti gli altri elementi strutturali”.

L'edificio produce attraverso il muro cieco, una forte tensione tra interno ed esterno, tra l'edificio e la natura del parco. Il contesto è rivisitato attraverso un suo elemento, portato a simbolo, ma con cui non si stabilisce alcuna quiete, anzi si inscena - nell'apprendere la forma seguendo le parti - la stessa lotta per raggiungere l'unità.

Sembra dunque che la posizione rispetto all'architettura sia vicina a quella indicata dal terzo paradigma (A.3.) della nostra griglia, e rispetto alla storia e tradizione dal secondo enunciato (B.2.) (1).

2. Nell'architettura di **Fulvio Nardelli**, nei contenuti che risultano dalle sue dichiarazioni come dall'esame delle opere costruite, si possono individuare tutti i punti del primo paradigma (A.1.), anche in assenza di una sua presa di posizione sull'argomento.

Razionalizzazione dell'esistente e funzionalità in rapporto ai bisogni emergono fin dall'impostazione territoriale del suo edificio, quando ritiene che “il territorio deve essere preso in considerazione nella sua interezza, nel suo rapporto con il centro urbano” per cui a questa scala adegua i grandi percorsi e gli ingressi.

La tensione a produrre un edificio ordinato è presente ovunque, nelle parti nuove come negli interventi sull'esistente, in particolare nelle zone di contatto tra i due, dove “i corpi (nuovi) aderenti alle preesistenze sono stati... inseriti a 45° in modo che ... non andassero a confondere le linee ortogonali della Filanda”. L'unità palese dell'opera, in sé e nel rapporto con l'intorno, risulta ad esempio dalla cura con cui ha “cercato di contenere tutta la (nuova) volumetria che si accostava alla Filanda dentro l'andamento naturale del terreno”.

Più difficile, perché mai dichiarato apertamente, individuare il suo rapporto con storia e tradizione. Una certa luce viene da un suo intervento nella discussione quando ha ricordato che “l'industria era nata come involucro, all'interno del quale tutto era accaduto negli anni in rapporto alle lavorazioni... e che pertanto tutto l'interno era in continua evoluzione”. Quindi tutto l'interno poteva essere trasformato ancora una volta al mutare dei bisogni, mentre l'involucro rimaneva come segno degli eventi passati. Questo atteggiamento lo avvicina in qualche modo alla terza enunciazione (B.3.) (2)

3. Paolo Penasa definisce esattamente l'ambito che assegna all'architettura che "in tutti i suoi elementi - pilastri, soffitti, colonne - deve essere organizzata secondo precise gerarchie, in dipendenza delle funzioni".

Propone quindi una dimostrazione di questo nel primo progetto che ha presentato - una scuola materna - in cui assimila lo spazio centrale a una "piazza della città - luogo privilegiato per le relazioni sociali - verso cui convergono gli altri elementi architettonici per sottolineare la 'monumentalità' di questo spazio."

Il rapporto con il passato si evidenzia come rapporto con il contesto, considerato come fonte con il quale stabilire una dipendenza diretta:

"un progetto di architettura deve assolutamente tener conto del sito in cui si inserisce, capirne quali sono i problemi, le energie che da esso emanano".

Ma dal quale trarre anche le indicazioni formali come mimesi, riproponendo cioè i "tipi edilizi comuni al luogo, senza ricopiare in modo schematico le tipologie esistenti", ma tenendo conto dei "tipi dominanti dell'architettura locale, cosa questa fondamentale".

Le opere confermano questa schematizzazione.

Architettura come razionalizzazione dunque, funzionalità, ordine unitario; rapporto con il passato attraverso il contesto e la mimesi delle sue forme, in continuità.

Nella nostra griglia, Penasa si pone chiaramente entro il primo paradigma (A.1.) e, per quanto riguarda il rapporto con la storia, ancora al centro del primo enunciato (B.1.).

4. Mario Basso, nella sua articolata esposizione del dicembre scorso, offre un panorama del proprio operare architettonico assai problematico e articolato.

In un intervento di quest'anno - il commento alla Facoltà GAMA di Graz - chiarisce in un'efficace sintesi le sue posizioni, quando soprattutto afferma che "l'edificio deve essere messo insieme in accordo con certe regole: la legge di gravità e la geometria dettano queste cose, come le leggi del suono e della formazione della parola dettano certe vocali, consonanti...Queste forze imperative creano ciò che può essere definita la 'sintassi architettonica'".

Sembra chiaro il riferimento al primo paradigma (A.1), anche se, ad esempio in rapporto alla città, ammette che "si possono avere solo pensieri settoriali, parziali, frammentari" che però devono condurre a progettare fabbricati "capaci di stare insieme", cioè ordinati.

Il suo rapporto con la tradizione e la storia non è espresso direttamente, ma è possibile farsene un'idea dalla descrizione dei suoi edifici. Nella casa di Viale Trieste, ad esempio, "la geometria strutturale della pianta nasce in assonanza con il tessuto urbano lungo il viale e la regolarità del rettangolo di base è stata distorta per un'esigenza visiva...la vista della chiesa". Questo riguardo al contesto, dettato da preoccupazioni di carattere geometrico-visivo, più che da continuità storiche, è costante nella sua presentazione. Sembra quindi che possa essere richiamato il quarto enunciato (B.4).

La lettura delle opere rinvia, come riferimento di base, a L.C. (Sede dell'Ass. Artigiani), o a James Stirling nelle sue prime produzioni (4).

5. L'architettura di **Francesco Cocco** - in particolare i due casi più recenti - sembra sfuggire a definizioni e collocazioni, aiutata in questo dal suo stretto rapporto con la pittura e scultura, e dall'elaborazione teorica che Cocco svolge a partire dall'amalgama delle tre arti indistinte.

Ma almeno tre sue affermazioni - che sembrano essere alla base del suo operare - consentono di chiarire qualche idea. La prima riguarda l'arte "che è vita, ossia sviluppo, mutamento, non conclusione... realtà vivente, realtà in espansione".

La seconda illumina i suoi rapporti con la storia, che lui chiama sempre "passato". L'arte "non può rivolgersi a ciò che è immutabile... a una condizione di inamovibilità (il passato)". La terza chiude il ragionamento: "Se l'arte è vita, si deve accettare solo il tempo presente, quale dimensione che si annulla nel desiderio del futuro, come una pulsione in continua consumazione e rigenerazione".

Il passaggio più diretto all'architettura avviene in Cocco con l'affermarsi dell'architettura "empatica", cioè con l'immagine che si pone in relazione diretta con la natura.

Nel Centro Culturale di Trambileno "la natura si è benevolmente inserita nell'architettura: tutte le linee inclinate dei muri coincidono spaventosamente con i profili della montagna".

Questa corrispondenza inoltre - l'empatia del mondo naturale - "distende la forma architettonica, la dilata nello spazio e questo diventa percorso conoscitivo". In grado di "entrare nell'essenza delle cose", diventando "abitare" e quindi costruendo il "luogo".

L'architettura è dunque espressione unitaria di quattro momenti: vita-natura-conoscenza-abitare.

A questo punto entra in gioco un'ulteriore elaborazione, riferita alla "forma in estensione" - uno spazio che "contiene assieme la materialità e l'emozione" - e la "forma virtuale" cioè "quell'involucro spaziale, generato dalla forma ed appartenente alla forma, che provoca uno scambio di relazioni con il suo intorno". Francesco Cocco delinea dunque una visione personale dell'architettura, che trova comunque profonde affinità con i concetti espressi nel secondo paradigma (A.2.), di cui - in questo nostro panorama - è certo l'espressione più completa.

Il passato non entra in gioco se non dove ha modificato la natura, in quello spazio antropizzato che è stato capace - sedimentandosi - di diventare quasi una seconda natura, attivando una più antica empatia (B.3.) (5).

6. Sergio Giovanazzi: Alcune dichiarazioni sulla mia personale posizione .

Ritengo che ogni opera, ogni edificio, produca sempre un qualche processo interpretativo del mondo, nel quale si riflette un qualche rapporto con le griglie di visione della cultura storica. Concordo con chi argomenta che esse risultano quasi sempre "sintesi ereditate sovrainposte al reale", più in breve "universalità".

In quali figure, in architettura, può essere riconosciuta "l'universalità"? Si può tentare un'equazione che ponga l'universalità come termine della sedimentazione della cultura che l'ha prodotta, e questa a sua volta come rappresentata dal contesto.

Il contesto, nelle sue espressioni di spazio antropizzato, artificiale, denaturalizzato, viene quindi ad assumere le valenze dell'universalità.

Ora, se si riconosce come propria dello spirito del nostro tempo l'urgenza di rompere le "sintesi sovraimposte al reale", l'edificio deve mettere in discussione proprio l'universalità, espressa attraverso l'usuale, più facile lettura del contesto.

Sta qui il rapporto con la storia: se si nega il suo carattere di continuità e la si considera come "presente", un insieme di eventi che si è solidificato, si rompe il carattere dell'universalità.

L'edificio può farlo non accettando acriticamente le immagini del contesto, riconoscendole solo come griglie di visione particolare, mettendosi "contro" l'interpretazione dell'universalità e considerando la storia come un "presente" con il quale discutere, cioè inscenando una forte "tensione".

Prima di tutto creando tra sé e il contesto uno spazio di tensioni, di relazioni diversificate, anche di contrasto, mai mimetiche, non più relegate a ripeterlo e riconfermarlo.

In secondo luogo operando su se stesso, cioè mettendo in scena il proprio carattere artificiale, non proponendosi nella certezza di essere "organismo", in cui le parti esistano solo in quanto correlate al tutto, ma facendole risultare espressive già per se stesse.

Infine stabilendo tra le parti "altre" relazioni - di tipo comunicativo, ma non di assimilazione - in grado di assicurare un equilibrio precario di forze contrastanti, che interagiscano senza fusione. In grado altresì di promuovere - nell'esperienza estetica, attraverso l'immaginazione - una loro nuova unità, certo un'"unità difficile".

E' implicito in tutto questo il rifiuto dell'arte "bella", della tensione all'ordine e alla perfezione, quindi della bellezza "catartica", dell'arte come verità, e così via.

Un'estetica delle parti dunque, che si sostituisce all'estetica del tutto.

L'interno della sede dell' Autostrada a Trento e la filiale della Banca di Trento e Bolzano di Cavalese si pongono, nelle intenzioni come nei "gesti", tutte e due all'interno di queste riflessioni.

Mi autocolloco, per così dire, nella posizione A.3. e in quella B.2. per le relazioni con la storia e tradizione.

7. Fulvio Osti non ha presentato opere proprie, ma uno studio su alcuni edifici di Gio Ponti, in Trentino, inquadrandoli in un'ampia trattazione dell'architettura italiana della prima metà del secolo.

Sollecitato in questa occasione, presenta alcuni progetti relativi a fabbricati diversi dell'Università di Trento che, anche da soli, dichiarano apertamente, mi pare, il suo modo di intendere l'architettura.

Il riferimento alla capacità ordinatrice del progetto e ai valori della geometria, chiaramente avvertibile nelle immagini, lo portano in una posizione di partenza collocata sul versante estremo del primo paradigma A.1., nelle sue dichiarate intenzioni oscillante verso il secondo; mentre il suo rapporto con il passato, come si riflette nelle opere, è piuttosto di distinzione senza continuità formale, ma con dialogo diretto, anche se a distanza, e quindi posizioni B.2. o B.3.

8. Carlo Sevegnani centra il suo fare architettonico sull'assunzione dialettica delle preesistenze tradizionali, valutandole quindi nella loro possibile attualizzazione, verificando caso per caso la "possibilità di assumere...talvolta delle contrapposizioni" per far emergere con maggiore forza i tipi della tradizione. "Ho cercato - afferma infatti - di capire e utilizzare alcuni elementi della tradizione...e di introdurne altri in grado di creare delle differenze".

Questa sua posizione - che lo colloca certamente nel primo enunciato (B.1.) - prevale, anche nella definizione del significato attribuibile più in generale all'architettura, "prodotto culturale, espressione della società in un dato periodo".

Le opere, molto condizionate dunque dal rapporto con la tradizione, propongono ritmi ripetitivi, una certa simmetria, un ordine evidente, tanto da riportare l'autore vicino ai contenuti del primo paradigma (A.1.).

9. Manuela Baldracchi propone invece nelle sue parole un singolare "doppio paradigma". Da un lato afferma che "fare architettura non è solo un fatto estetico o concettuale, è anche una corrispondenza dell'anima", che entra in gioco "il simbolismo, la cui funzione è sì quella di radicarsi sulla terra, ma anche quella di elevarsi, innalzarsi verso l'alto". Il che farebbe pensare a una sua adesione al secondo paradigma piuttosto che al primo. Dall'altro si propone come riferimento Giorgio Grassi, quando "in termini razionali, vuole trovare gli strumenti per fondare l'azione architettonica su dei principi e definirne norme che li perpetuano...Dimensione scientifica dell'architettura."

L'atteggiamento verso la storia può forse orientare la riflessione. E' infatti molto forte il suo richiamo al "genius loci", alla necessità cioè di "individuare lo spirito del luogo in ogni posto dove si è chiamati a costruire", ma anche l'affermazione che attraverso "riferimenti culturali, citazioni (si imposta) un costante confronto dialettico con la storia, fino alla forma originale, che racchiude il significato dell'architettura, i principi, le norme".

La lettura dell'opera presentata conferma che il rapporto con la storia e la tradizione è nel segno della continuità - modulo di facciata che richiama altre facciate della tradizione - (B.1.), attraverso la razionalità e l'organicità delle forme - ritmo ripetitivo del modulo (A.1.) (9).

10. Anche **Mauro Santuari**, pur con personalità diversa, si colloca nel solco di chi considera l'architettura "espressione della vita".

Santuari specifica cosa intende per vita, attribuendole una forte valenza spirituale. Infatti afferma che "l'architettura è l'espressione della spiritualità dell'uomo, come insieme di sentimenti, intuizioni, sensazioni, esperienze, idee".

Un secondo concetto ben presente nella riflessione di Santuari è la "rivalutazione del 'disordine', cioè di una funzionalità che tiene conto di tutte le variabili coinvolte in un evento spaziale", in chiara opposizione dunque all'ordine del nostro primo paradigma.

Dis-ordine come a-simmetria, produttore

"di proporzioni umane anziché astratte proporzioni formali, di un'interpretazione creativa dei contenuti e delle funzioni, di un coinvolgimento degli elementi architettonici nel gioco strutturale". L'influsso di Zevi e delle sue "invarianti" è qui dichiarato. Tutto il discorso è dunque riconducibile al secondo paradigma (A.2.), come gli architetti precedenti.

L'esame dell'opera - la scuola elementare di Ravina - mette a fuoco anche altri concetti e, per negativo, il rapporto con la tradizione. Emerge qui in particolare il rapporto con la natura; una natura concentrata nella piccola vasca - stagno? biotopo? - che sta sull'ingresso, alla base dell'ascensore.

Natura che collega l'opera al contesto - considerato come lo spazio che contiene il naturale e l'artefatto - che sostituisce quindi in questa funzione il rapporto con la storia e la tradizione, per le quali non sembra leggersi invece alcun riferimento diretto (B.4.) (10).

11. Angelo Pallaoro e Danilo Balzan si collocano sul versante opposto, ma all'interno dello stesso paradigma (A.1.) rispetto a Nardelli e Baldessari.

La loro posizione si esplicita più chiaramente ponendo per prima l'attenzione sul loro rapporto con storia e tradizione.

Il contesto è considerato come il laboratorio in cui elaborare forme e immagini, infatti "il contesto viene analizzato nei suoi segni - forme, materiali, memorie - alla ricerca di quel "genius loci" da cui trarre gli stimoli di base, di quell'aura comunicativa che rende possibile il dialogo tra presente e passato". Dialogo che però è visto come "ricucitura tra architettura storica e di tradizione, da un lato, e il fare architettura nel contemporaneo dall'altro" in modo che "si saldino in unico tessuto".

Un progetto recente, l'edificio d'angolo in via Sanseverino, materializza queste asserzioni nella cura dedicata alla "composizione" della facciata come nell'uso di elementi architettonici in continuità con il passato quali "i torrini, i basamenti in pietra, la Serliana, le logge, i parapetti con cornici aggettanti, il tetto".

Vale dunque a pieno titolo il primo enunciato (B.1.).

Quanto sopra si riflette decisamente nella attribuzione del contenuto più significativo dell'architettura, che è tesa soprattutto "al raggiungimento di continuità spaziali e temporali", connotata costantemente "da un'intrinseca valenza sociale" che la porta ad essere "rappresentazione culturale dell'epoca".

Il senso della continuità, filtrata e tesa all'astratto, risulta anche dai riferimenti dichiarati a Natalini, Venezia, Grassi.

L'esame delle opere e soprattutto dei più recenti progetti conferma una loro possibile collocazione al bordo estremo del primo paradigma (A.1.) (11).

12. L'attenzione verso i problemi del territorio ha certamente influenzato le scelte di **Bruno Sandri**, che lo orientano a richiedere all'architettura "una razionale risposta a funzioni complesse, segni tangibili sul territorio".

La sua analisi dell'architettura lo porta quindi a indagare la città. La città moderna "necessita di edifici che siano anche 'monumenti', generatori ed articolanti l'organismo urbano come lo erano le cattedrali gotiche. Monumenti che rappresentino i valori ideali e simbolici della società e che, legati al territorio, siano in grado di diventare riferimento e identificazione del luogo".

La lettura del suo mondo teorico, come per Pallaoro e Balzan, per articolarsi sufficientemente, ha bisogno di individuare i nessi che stabilisce con il passato, ad esempio quando afferma che "il senso di angoscia che talvolta la città moderna trasmette non è paragonabile alla serena tranquillità dei luoghi antichi. Ricercare dunque un sentimento antico della città potrebbe essere una direzione in cui muoversi nella progettazione, al fine di risolvere contestualmente i problemi dell'architettura e della città".

Infine le opere. Sia quelle di più modesta dimensione, che i grandi interventi pubblici, indicano l'uso di citazioni abbastanza rarefatte, libere, dalle quali emerge spesso il riferimento ad esempio a Mario Botta piuttosto che ad Aldo Rossi.

Anche per Bruno Sandri, pur con connotazioni diverse, si può pensare a una collocazione sul bordo del primo paradigma (A.1.) e su un versante del primo enunciato (B.1.) (12)

13. Nella sua esposizione **Paolo Tomio** ha evitato accuratamente di definire esplicitamente a priori il proprio ambito teorico, "partendo dal presupposto di trarre dalla prassi una eventuale teoria", lasciando cioè all'edificio costruito il compito di indicare "i criteri e le speranze" dell'architetto. Con questa premessa, si può, in queste brevi note, solo tentare una definizione, operando per analogia.

Nei tre progetti presentati, il rapporto con l'esistente, con il passato, sembra sempre univoco. Il nuovo si pone come entità compiuta, si afferma elemento ordinatore, però cercando un rarefatto dialogo - spesso di opposizione - con quanto rimane del passato. E' il caso dell'Agenzia pubblicitaria, dove il corpo nuovo scandito dai serramenti a nastro e dalla copertura a volta si accosta naturalmente alla parte esistente, restaurata con cura; come del precedente intervento - con Roberto Ferrari - alla Filanda di Pergine. Un momento centrale risulta però l'intervento sul centro storico di Trento: le linee della pavimentazione, poste in diagonale rispetto agli assi stradali, scandiscono una trama "altra" rispetto alla città storica. L'antico e il nuovo sono in opposizione, non dialogano, ma affermano ciascuno le proprie ragioni in un nuovo, precario equilibrio.

Dalla griglia che si sta utilizzando, proponiamo quindi di riferirsi al terzo paradigma (A.3) e, per quanto riguarda il rapporto con il passato, al terzo enunciato (B.3.).

14. Riferire le categorie, i paradigmi, gli enunciati al restauro di realtà monumentali invece che a nuovi edifici, è certo inusuale, ma non per questo meno utile.

Nel caso di **Andrea Bonazza** - che si occupa in particolare di chiese - il diagramma che ne risulta è certo interessante e può essere costruito a partire dalle opzioni che propone. "L'architettura - afferma nella prima - fa riferimento a un sistema teorico ... di relazioni tra le dimensioni, legato da leggi ben precise." (A.1.)

"La tendenza nella cultura dominante è che l'architettura sia unitaria e invariabile", mentre il rapporto tra antico e nuovo è ricondotto alle modalità dell'intervento del nuovo nell'antico, a come cioè sia possibile produrre modificazioni dell'antico in modo "congruente".

La storia - storico per Bonazza è "tutto ciò che si è adeguato alle esigenze della vita" - è modificabile e quindi temporalmente continua (B.1.).

15. Per capire una probabile collocazione delle architetture di **Roberto Codroico** è necessario considerare almeno due sue posizioni:

Una prima riguarda il rapporto restauro/nuove architetture, quando afferma che "il restauro non è una particolare specializzazione dell'architettura; non esiste un limite di demarcazione tra l'architetto che si occupa di storia e restauro e l'architetto contemporaneo". Cioè a dire che il restauro è sempre un'operazione di architettura, dove tutto il passato è "presente" e dialoga su un piano di parità con quanto è costruito nel presente.

Posizione questa che è espressa in modo ancora più pregnante in quest'altra osservazione: "Credo che per apprezzare la scabrosità ed indeterminatezza di certe superfici di intonaco antico, per comprendere il valore di una determinata rottura o lesione di una scultura antica, non si possa che aver imparato ad amare i tagli di Lucio Fontana e le straordinarie superfici di sacco di Burri". Una seconda - dalla sua attività di pittore - è chiarita da Luigi Serravalli, nel testo del Catalogo della recente mostra: "Quando si mette a lavorare (a dipingere) sgombra la sua mente e si lascia condurre da una specie di istinto, dettato interiore, slancio vitale, pulsione freudiana, creatività subconscia o inconscia".

Le opere di architettura, soprattutto i lavori nella Rocca di Riva del Garda, materializzano queste posizioni in immagini tridimensionali, in spazi densi di relazioni estetiche tra il "passato/presente" e gli interventi di oggi, confermando sicuramente la coincidenza con alcuni punti del secondo enunciato della nostra griglia (B.2.).

D'altra parte, sia il suo percorso di artista che il lavoro di architetto si accostano alla generalità di quanto schematizzato nel terzo paradigma (A.3.). (15)

16. Anche **Paolo e Michela Baldessari** non dichiarano in modo esplicito e articolato il loro credo architettonico. Ma anche per loro è abbastanza facile ricostruirlo, almeno nei dati essenziali, a partire dalle opere.

A questo riguardo l'opera più significativa sembra l'Archivio del '900 e le motivazioni con le quali Baldessari la accompagna.

Ad esempio la "profonda capacità ordinatrice" che assegna ai segni architettonici attribuiti al ruolo urbano dell'edificio, come il pensare il progetto come "un'operazione di *total-design*, che affida al suo rigore disciplinare un aperto confronto con il tessuto circostante" capace di per se stessa di "tentare la strada di un riordino, di una necessaria chiarezza, prodotta da un reticolo modulare capace di ricondurre un panorama eterogeneo in uno spazio ordinato e scandito con precisione" ci sembrano la riformulazione del primo paradigma (A.1.).

Analogamente in un altro progetto - la riqualificazione di uno stabilimento a Rovereto - "la ricerca di un'immagine tecnicamente avanzata, funzionalmente perfetta, in cui architettura e design si incrociano più volte" l'architettura è integralmente ricondotta entro lo stesso paradigma.

Infine il rapporto con il passato è leggibile nel restauro, più recente, di Palazzo Todeschi, dove la storia è solidificata nelle preesistenze, che non ammettono alcun intervento, mentre l'attualità, il presente si esprime senza confusioni nelle sue forme proprie, con un atteggiamento che ci sembra riconducibile alla terza enunciazione (B.3.). (16)

17. Andrea Tomasi e Gianni Mattedi dichiarano apertamente il percorso che intendono seguire, mettendo l'accento sul soddisfacimento dei bisogni come condizione fondamentale del fare architettura.

"Pensiamo - osservano - che al di là delle capacità singole, un progetto di architettura deve avere un contenuto minimo dato dal fatto che l'organismo architettonico deve funzionare". Per raggiungere questo obiettivo concentrano ogni sforzo sulla qualità del prodotto, lasciando in disparte le più complesse ricerche formali. Infatti affermano che "artigianalmente abbiamo cercato di operare con la massima precisione...al di là della qualità architettonica".

Operando soprattutto nel settore industriale, lavorano dall'interno dell'organismo edilizio, piuttosto che dall'esterno. Nel caso della recente Cantina Cavit, ad esempio, dichiarano francamente che, trovandosi il nuovo edificio nel mezzo di un "edificato industriale molto disomogeneo...si è scelto di non dialogare con l'esterno" producendo quindi un edificio "massiccio, chiuso, senza aperture esterne, ad eccezione di 8 diedri". Funzionalità, precisione tecnologica, semplicità di impianto, autonomia dell'oggetto architettonico pongono i due progettisti al centro del primo paradigma (A.1.), mentre la cesura con il contesto e i non-riferimenti al passato li collegano con i contenuti del quarto enunciato (B.4.) (17).

18. Cristina Mayr, nel commento alla propria tesi di laurea - un progetto nel centro storico di Trento - lascia intravedere alcune possibili direttrici del suo programma architettonico. Il progetto si impianta infatti da una parte su un'accurata ricognizione storica del luogo e sulla ripresa di tutti gli elementi individuati, dall'altra sul recupero delle forme spaziali elaborate da Loos, a Vienna, nelle sue prime opere. Ne risulta una proposta che si ancora al luogo nel suo svolgersi esterno (B.1.), con elementi di razionalità essenziale nell'interno e nei dettagli, e quindi collocabile sul versante "purista" del primo paradigma (A.1.).

19. Renato Ruatti compie un percorso analogo, dove i rapporti mimetici sono forse più filtrati, ma per questo non meno evidenti. Trae dall'analisi del contesto e dai suggerimenti che ne ricava l'impianto dei suoi edifici, sui quali lavora con attenzione e abilità in alcuni punti, lungo determinati assi. Tutte le definizioni del primo paradigma (A.1.) sono applicabili alle sue opere, ma con un'accentuazione verso un particolare rigore formale che, in certi ritmi dei prospetti, nelle simmetrie dei fori, nel minimalismo dei materiali impiegati lo avvicina alla lezione di Grassi piuttosto che ad altre. Tuttavia le forme che trae dal contesto (B.1.) temperano un tale rigore: la combinazione che ne risulta, avvertibile solo dopo un certo tempo, è inaspettatamente ricca di valori formali.

20. La definizione del proprio ambito, **Maria Grazia Piazzetta e Willy Schweizer** la collocano quasi alla fine delle loro dichiarazioni, utilizzando un pensiero di Argan: "Lo spazio dell'architettura non deve essere lo spazio di una funzione meccanica, ma lo 'spazio della vita': una vita che non risulta certo da successive sezioni di tempo, che diano sempre l'assoluto presente, ma dal concatenarsi, dal fluire continuo del tempo". Proprio qui, in questo fluire del tempo, sta la profonda diversità rispetto a Francesco Cocco e ancora da qui si costruisce il successivo sviluppo della loro architettura, quando il "fluire del tempo" e quindi la storia, il passato, confluisce nel concetto di "ambiente", "la dimensione del possibile: aperta verso il passato, tramite la memoria, e verso il futuro, tramite l'immaginazione". Ambiente quindi come contesto. Contesto che diventa il territorio in cui operano - il Primiero - dove la cultura contadina "legata alla tradizione, ha prodotto innumerevoli testimonianze: segni minuti come graffiti, iscrizioni, affreschi, capitelli a secco, selciati e poi i segni più evidenti degli edifici rurali". Uno spazio antropizzato in simbiosi (empatia?) con la natura.

Da qui si definisce gradualmente la loro architettura, che evita l'uso di elementi scontati, citazioni dalla tradizione, "cercando invece quelli indicativi di quello 'spirito' che sempre accompagna questa gente di montagna...nel costruire".

Architettura come espressione di questo "spirito", dunque.

Ma anche dotata di un "rigoroso rispetto al dato funzionale" (riferimenti ad Albini, Belgioioso, Gardella, Samonà) e di un convinto "codice anticlassico del linguaggio dell'architettura moderna", con il diretto riferimento a Zevi, ma anche a Alvar Aalto, Gardella, Ralph Erskine.

Nella nostra griglia collocheremo le convinzioni di Maria Grazia Piazzetta e Willy Schweizer, come le loro opere strettamente conseguenti, nel secondo paradigma (A.2.), di cui danno un'altra interessante interpretazione, e, per quanto riguarda il rapporto con il passato, certo nel primo (B.1.).

21. Marco Giovanazzi ha presentato una tesi di laurea storica sugli architetti minori del Bauhaus. Essendo senza immagini, si possono riferire soltanto le sue "intenzioni" sull'architettura e la storia, chiaramente rilevabili qua e là nel testo prodotto.

Partendo dal cuore del movimento moderno, che tendeva alla "razionalizzazione dell'esperienza architettonica secondo canoni scientifici" con un procedimento che tende a ricostruire un ordine partendo dal disordine della realtà, afferma che nell'epoca contemporanea l'architettura attua il percorso inverso: scomponendo l'ordine, evidenziandone le dissonanze e relativizzandola. Si possono qui leggere alcuni fondamentali contenuti del terzo paradigma, A.3. Conseguentemente anche il rapporto con la storia non mantiene alcuna continuità, non ricerca alcun dialogo diretto, un rapporto anche conflittuale, ma comunque controllato: B.2. (21)

22. In simile modo è utile vedere subito il rapporto con il passato per **Arrigo Dalfovo**, anche qui nascosto, mai esplicito nelle dichiarazioni.

15 Le opere poi danno qualche argomento in più per una sua collocazione più accurata.

"L'architettura - afferma - nella sua forma più elevata crea dei pezzi da museo (leggi: monumenti), cui bisogna rifarsi per riadattarli a funzioni ed esigenze nuove. L'archetipo è già stato fatto".

Più avanti riflette sulla necessità di "creare un rapporto dialettico tra i viaggi della memoria e il controllo razionale necessario per riuscire a progettare...alla ricerca di una simbologia che recupera e rende continuo il filo dell'esperienza".

Si può quindi trarre una prima conclusione, che lo colloca nella stessa scia di Sandri, verso una considerazione del passato come immanenza nel presente, quindi come continuità (B.1.).

La prima opera presentata - la casa Ranzi - lo collega per sua stessa ammissione all'età matura del movimento moderno, con un citazione esplicita a De Stijl. Nei successivi interventi si differenzia verso un recupero della matericità (soprattutto nei negozi) e di un più eclettico, anche se controllato, uso delle forme sia della tradizione che della attualità.

Infine si può forse trovare un rapporto con il primo paradigma (A.1.), anche se parziale, nell'affermazione dell'"architettura al servizio dell'uomo" e nella proposta di razionalizzazione del metodo progettuale (22).

23. Una ridefinizione del primo paradigma (A.1.), soprattutto per la parte che più si radica nel movimento moderno, è chiaramente leggibile in **Sandro Boato**, in particolare nel primo dei 4 punti in cui articola la sua riflessione teorica.

"L'architettura - afferma - è in qualche misura un'arte astratta, che deve saper interpretare esigenze sociali e personali, limiti normativi, contesto ambientale ... riuscendo a dominarli in ogni momento, integrandoli nell' 'ordine' della geometria astratta (quello stesso della pittura e della scultura), del ritmo e della serialità (evocati dalla musica), dell'equilibrio dinamico e della asimmetria (propri della natura, ma anche dell'architettura spontanea)..."

Non sembra invece facilmente identificabile il suo rapporto con la storia e la tradizione, se non traducendolo dal suo modo di porre altri fatti. Ad esempio quando, nel punto 2, classifica i materiali e la loro funzione nell'espressione architettonica, o quando, nel punto 3, individua contrassegni di un contesto tradizionale, sembra che non vi sia dubbio sulla continuità con esse (B.1.)

In particolare rilievo è posto inoltre il valore degli spazi esterni, come luogo del rapporto tra natura e cultura: "Il trattamento, la cura, l'interesse per lo spazio esterno ...rappresenta l'apporto maggiore dell'architettura al vivere civile e al contesto ambientale.

Le opere presentate, distanti quasi 25 anni, testimoniano entrambe questo interesse, mentre rendono evidente un certo percorso formale, dalla geometria pura della prima alla maggior matericità della seconda.

24. Lorenza Cristofolini ha illustrato la sua tesi di laurea, un parco lungo l'Adige a Trento. Un progetto in cui si leggono posizioni generali vicine al primo nostro paradigma e verso la storia, considerata nella sua continuità formale. Posizioni che tuttavia sembrano a una certa distanza da quelle che emergono considerando invece i suoi numerosi interventi nei nostri dibattiti e che si riconducono piuttosto a A.2. e B.3.

25. Bruno Brunelli appartiene a quella categoria di architetti che sembra diffidare dalle formulazioni teoriche e che affida alle opere, anche valutate nel loro farsi concreto, il proprio messaggio.

La sua esposizione è stata quindi un "racconto" del suo operare e una "descrizione" dei principali edifici costruiti nell'arco di trent'anni. Il ricordo della sua giovanile esperienza nel campo del design e un certo aspetto "ingegneresco" della sua formazione, sviluppatosi poi nel senso della cura dei dettagli funzionali, aiuta a comprendere la sua posizione nel nostro panorama architettonico.

Sembra chiaro il suo proposito di assegnare ai nuovi interventi un compito di razionalizzazione, facendo leva sulla funzionalità in rapporto ai bisogni - quindi collocandosi su un versante del primo paradigma (A.1.) - mentre non si trovano elementi che lo colleghino al passato, come possibile agente del processo architettonico (B.4.).

26. Giulio Cristofolini ripete più volte quello che ritiene il filo conduttore, una costante della sua ormai lunga attività architettonica e cioè "trasgressione della rigida maglia razionalista" verso "suggestioni di temi quasi-espressionisti" e verso "valori plastici quasi scultorei".

L' esame delle opere - non facile data la loro quantità - deve discernere quelle in cui è più presente il senso e la dimensione di questa tendenza, da quello in cui prevale la routine. Tra le prime va certo ricordata la chiesa in cemento a vista degli anni '60, in cui le forme geometriche sono tutte in movimento, avvolte alla spirale della pianta e alcuni più recenti interventi, case d' abitazione e uffici, dove l'architetto opera soprattutto in alcune parti, tagli obliqui, lucernari inclinati, contrasto tra elementi ad alta leggerezza espressiva.

Non si ritrovano invece - nelle dichiarazioni come nelle opere - riferimenti diretti al contesto o alla tradizione.

Per quanto riguarda il significato attribuito all'architettura sembra di poterlo collocare nel secondo paradigma (A.2.), mentre il rapporto con la storia e tradizione non trova riscontri nel testo, come nelle opere presentate (B.4.)

Si può ora cercare, operando una certa sintesi delle diverse posizioni, di delineare le "tendenze" - il termine "linguaggi" sarebbe troppo preciso - che emergono nella realtà trentina di oggi con l'intendimento di sistemare i dati in un modo che, pur conservando l'individualità di ciascun architetto, permetta di riunirli adeguatamente.

Operazione che per ora non è molto di più di un diagramma, di uno schema di relazioni ancora piuttosto semplici, ma che costituisce una base su cui confrontare altri ragionamenti, primo tra tutti quello sul regionalismo.

Le tendenze sono in questo primo momento definite come combinazione dei fattori formanti le due generali categorie di classificazione.

Si individuano di seguito quattro raggruppamenti fondamentali del tipo:

1. A.1. + B.1., cioè architettura come *ordine e organicità e continuità con la storia e la tradizione*. Riconosciamo in questo Manuela Baldracchi, Pallaoro e Balzan, Sandri, Penasa, Dalfovo, Sevegnani, Ruatti, Bonazza e Cristina Mayr.

2. A.1. + (B.3./B.4.), ancora architettura come *ordine e organicità, razionalità e funzionalismo*, ma *rapporto con le forme del passato critico, interrotto*. Qui possono collocarsi Mario Basso, Boato, i Baldessari, Nardelli da un lato, Tomasi e Brunelli dall'altro.

3. A.2. + (B.3./B.4.), architettura come *espressione della vita e rapporto con la storia in qualche modo interrotto*: Francesco Cocco, Mauro Santuari, Lorenza Cristofolini e anche - almeno per quanto ha detto - Giulio Cristofolini; a Piazzetta e Schweizer va attribuito un diverso rapporto con la tradizione, mentre rimane analogo l'intento sull'architettura: A.2. + B.1.

4. A.3 + B.2., architettura come *espressione di una tensione e rapporto con la tradizione dialogico*: Roberto Ferrari, Codroico, Tomio, Marco e Sergio Giovanazzi.

Si potrebbe a questo punto anche dare un nome, tra quelli correnti nell'universo dell'architettura contemporanea, alle quattro tendenze.

Preferiamo non farlo per ora, appunto per sottolineare il carattere operativo che la classificazione proposta assume in questa fase del nostro lavoro.

Il confronto con altre categorie, tra poco con il regionalismo, produrrà certo un nuovo passo in avanti, un riassetto complessivo.

dibattito

17

Roberto Ferrari:...il dilemma di essere responsabili delle alterazioni che avvengono sul territorio, che abbiamo tutti la convinzione avere grande pregio, di mostrare una continuità incredibile nel tempo, fino alla rottura che è avvenuta dopo la seconda guerra mondiale. Un problema che dobbiamo avere tutti ben presente, un patrimonio cui riconosciamo valori estetici, di qualità. La nostra responsabilità è quella di decidere di rompere questo equilibrio. Credo in pochi casi, ma quando si ha la convinzione critica che quello che si ha di fronte è un caso eclatante e che quindi giustifica questa interruzione nella continuità. Sto pensando all' opera di Gian Leo Salvotti per Mesiano, significativa perché lui è intervenuto alterando un'immagine di un fabbricato inserito nella continuità ideale del territorio ed è riuscito con grande abilità a creare un oggetto che si metteva in antitesi con il paesaggio, creando però questo grande effetto di architettura".

Fulvio Nardelli: Vorrei soltanto ribadire quali sono i miei pensieri che cerco di tener presenti quando affronto la costruzione architettonica. Prima di tutto, il rapporto preciso con l'ambiente, all'interno del quale si intende far nascere la costruzione. Come secondo, l'osservanza precisa del concetto di staticità dell'architettura, in senso proprio di "firmitas". Il terzo è quello della "bellezza", fondamentale nell'espressione architettonica, da esaltare. Il quarto della funzionalità.

Però tutto quanto in rapporto a un filo conduttore che è quello della storia dell'architettura. Sono comunque fondamentalmente d'accordo con il tuo rapporto.

Mario Basso: Mi interessava solamente specificare un punto, riguardo alla settorialità dei pensieri. Nel senso che non credo che possa esistere oggi pensiero in grado di abbracciare la città, cioè di rifletterla globalmente. La qualità delle urbanizzazioni tabula-rasa è fallita e di questo siamo tutti consapevoli. Per quanto riguarda lo stile in architettura, credo che oggi non possa più essere l'oggetto di una codificazione, nel senso che dobbiamo accettare l'eterogeneità e dobbiamo trasformarla in valore positivo. Quello che è importante, credo, è che dobbiamo fare uno sforzo per cercare di far stare insieme fabbricati differenti. In questo senso dicevo "fabbricati che lavorano insieme", nel senso che sia lo spazio a diventare generatore di continuità; non è importante lo stile, quanto lo spazio ritagliato tra fabbricati differenti.

Francesco Cocco: Credo che la parte principale sia quella che fra poco inizieremo quando dovremo fare delle discussioni un po' più accese, nel senso di scontrarci sulla chiarificazione di alcuni concetti. Si parla di certi termini, però non si conosce esattamente il concetto. Riguardo a quello che hai presentato: molto bella tutta la tua fatica di concettualizzare le cose. Il momento sulla storia è però un po' più complesso; per me non è che la storia sia un fatto morto, a parte che per me anche la morte fa parte della vita, però il fatto stesso di questa estrema relazione con l'interno, che è ciò che si vede, ciò che si sente, ma c'è anche tutta la storia.

Sergio Giovanazzi: Mi sembra utile una precisazione. Quando parlo di rapporto con la storia e la tradizione, non è nel senso generale del termine, ma in quello specifico del rapporto con le forme. Un ambito molto più ristretto. Quindi vediamo sulle forme; è il contrario del rapporto mimetico, il tuo. Sono comunque convinto che hai toccato un punto fondamentale del nostro discorso, quando dovremo nei prossimi tempi "scontrarci" nella difesa delle diverse posizioni.

Se possiamo farlo non da 26 posizioni distinte, ma da 4 come cercheremo di definire, diventa più facile chiarire certi termini, averli presenti come dato. Quando avremo acquisito la convinzione sulle diverse aree, dovremo fare approfondimenti area per area, con un dibattito anche vivace.

Fulvio Osti: Non ho grande esperienza progettuale. Ho quindi qualche difficoltà a mettere a fuoco il mio lavoro. Sono molto lacerato dentro di me. Concordo quando hai messo in luce il bisogno di una geometria ordinatrice, che è una mia struttura di partenza, come è chiaro nel primo progetto. Sento però la necessità di uscirne, anche se segretamente ci ritorno. Tutto è giocato all'interno di rapporti geometrici segreti. Ho questa necessità. Per quanto riguarda la storia, è una grande maestra alla quale ricorrere sistematicamente, come necessità di indagine. Alla fine di questo processo critico, raccolgo tutto e pongo una sospensione, una distanza che mi permette liberamente di procedere nel progetto, non mimetico; un rapporto però diretto.

Manuela Baldracchi: Può sembrare dissonante prima partecipare a questo sentimento dell'architettura che si esprime soprattutto nell'adesione ad un'idea di creare dei "luoghi", prima che creare contenitori o spazi, quella di pensare al significato del luogo come a un nucleo interno che ha questo grande atomo, che è l'edificio, la costruzione. Quindi primo indirizzo, l'individuazione del nucleo. Poi sul modo di presentarsi all'esterno della costruzione, diverse sono le possibilità di espressione. Possono passare dalla forma geometrica, dal procedimento analitico oppure scostarsi passando alla disgregazione, al decostruttivismo. Però non c'è un distacco tra questi due modi di procedere, ma è un modo di esprimersi, partendo da un punto unitario con risultati anche molto diversi.

Mauro Santuari: E' ammirevole lo sforzo che fa Sergio per classificare, anche se mi fa una paura tremenda, mi sento in una cassa di legno.

Danilo Balzan: Sono molto confuso, le definizioni sono tante, molto raggruppate, quindi necessitano sicuramente di un'approfondita riflessione. Per quanto riguarda la collocazione specifica, mi trovo in una maniera relativamente imbarazzata. Da una parte credo che l'espressione architettonica nei progetti presentati denoti una forma in cui il geometrismo è assolutamente predominante, per contro mi sento molto ingabbiato in alcune delle definizioni, ad esempio per quanto riguarda il rapporto con la tradizione, che mi vede convinto, anche se non credo nel concetto di mimesi. Così come mi sentirei anche partecipante al gruppo A.2., perché non credo che nell'espressione della vita si deva necessariamente vedere solo il disordine, o il rapporto con la natura soltanto come espressione di rottura, di disordine. Anche la natura è connotata da forme di ordine. Credo che in queste gabbie ci siano delle difficoltà che sono parte integrante della discussione che si dovrà aprire.

Bruno Sandri: Mi sento anch'io abbastanza imbarazzato di fronte a questa classificazione, nel senso di voler dar significato e importanza a quelle cose che uno cerca di fare nel miglior modo possibile. Rispetto a quanto detto nel rapporto con la storia, mi pongo con rispetto verso le cose che sono state fatte dagli altri, però dal momento che cerco di progettare qualcosa, non tento mai di mimetizzarlo, di nascondere. L'architettura anche piccola, deve essere qualcosa che elabora alcune cose. Francamente sottolineo che è difficile riuscire ad accettare questo lavoro di dover per forza dare eccessivo carico di significati ad un lavoro che cerco solo di fare nel modo migliore.

Roberto Codroico: Se non fosse diventato quasi un rito il dover intervenire, direi che l'enorme lavoro fatto da Sergio per la classificazione e trovare un modo puntiglioso di esposizione, non ci sarebbe stato il bisogno di intervenire. Come molti altri, mi sento assai stretto nelle classificazioni in generale, e quindi anche in questa. Mi piacerebbe comunque qui sottolineare il punto dove si dice che la storia è un fatto della contemporaneità. Questo sì è vero, però senza che la storia perda il significato di progressione, di catalogazione.

Tutto quello che faccio ogni giorno, è il catalogare la storia secondo determinate attribuzioni. Questo potrebbe apparire una contraddizione, cioè il ritenere tutta la storia presente nella contemporaneità, quando in realtà faccio una classificazione della storia stessa.

Sergio Giovanazzi: Ribadisco a questo riguardo che il mio tentativo è quello di individuare posizioni non tanto rispetto alla storia in generale, ma rispetto alle forme della storia. Anche nella classificazione, le forme possono essere tutte presenti o no.

Paolo Baldessari: Innanzitutto volevo applaudire questo sforzo che tu hai fatto per cercare non voglio dire catalogare che è una parola brutta, ma di dare ordine, di stabilire una certa sequenza che è poi il fine, l'obiettivo che si è posto anche il Circolo per tentare una sorta di organicità di questi lavori. E' certamente una questione ancora tutta aperta, come rimane la nostra produzione architettonica e di design. Mi piacciono molto le quattro categorie, le quattro aree indicate nel contemporaneo e invece lasciare aperta la questione relativa alla storia, al restauro, e quindi alle quattro categorie B, forse perché proprio non sono affini a questo Circolo che si occupa di architettura contemporanea e quindi dovrà perfezionare in qualche maniera o per gli esempi che riusciremo ad apportare e a discutere, o anche per riflessioni più teoriche, più generali a tenere aperta ancora questa discussione, che non mi sembra ancora così chiara come è la prima codificazione.

Per quanto ci riguarda, devo dire che noi concepiamo questo lavoro, come un lavoro trasversale, contaminato da grandi questioni, differenti sensibilità, condizioni, stimoli, modi di agire. E quindi pur tendendo razionalmente a realizzare questo pensiero con un prodotto piuttosto razionale, scremato, forse dovuto anche alla casualità dei lavori commessi, partiamo però da una base di grande tensione interna, di grande pulsione, che è disposta a recepire ed aprirsi a tutte le condizioni che possono motivare poi l'esecuzione di un progetto. Quindi mi piace in termini generici e teorici, quella categoria A.2. a cui mi sentirei di partecipare almeno in termini di contaminazione. Nel senso che poi arrivi sì alla categoria A.1. in cui ci siamo individuati, però la partenza è fortemente

disordinata; anche nei nostri schizzi, si parte da gesti o da riflessioni molto più immediate, quasi espressioniste, che partono dalla volontà di segnare questo vuoto. Il problema che poi noi arriviamo a una definizione di questo tipo, è un lavoro di scrematura, di variazioni, di setacciatura, che porta a questa sintesi del progetto, che è forse ancora la più difficile da gestire, da controllare. Per quanto riguarda la storia, credo che essa sia perennemente presente nei nostri lavori ed anche nel nostro credo e che a questa si possa affiancarci, portare questa continuità nel moderno, negli opposti e nelle condizioni in cui si può verificare il massimo della sua contrapposizione. Per concludere direi: contaminazione.

Andrea Tomasi: Velocissimo: A.1. , B.4.: colpito, affondato!

Volevo precisare un paio di cose. La prima: noi siamo allineati a quanto precedentemente aveva esposto Tomio, cioè siamo convinti che, più che dichiarazione di principi iniziali, vale il giudizio che si può desumere dalle varie opere presentate. In quest'ottica abbiamo cercato essenzialmente di far capire il nostro modo di lavoro, al di là di quelle che potevano essere le nostre ricerche e intendimenti di ordine architettonico. "Non al di là della qualità architettonica" non vuol dire in totale....La seconda: le classificazioni. Le trovo corrette se le riferiamo a quell'opera, che è particolare. Lì il contesto non è solo disomogeneo, è deteriorato e indialogabile. Quindi in "quel" contesto abbiamo deciso di non tenerne conto: solo quest' opera è quindi un B.4. Se dovessi auto-dichiararmi, mi sentirei di più in B.3.

Maria Grazia Piazzetta:

Penso non ci sia molto da aggiungere, perché mi sembra tutto piuttosto azzeccato, al di là degli schematismi ovvii delle schematizzazioni. In quanto all'abbinamento delle due categorie, chiarisce i concetti già espressi. Cioè il rapporto con il passato, indubbiamente non solo di profondo rispetto, ma anche, specialmente per Willi che in questo luogo è nato, di conoscenza e di affinità psicologica, quella che si stabilisce con il luogo in cui si opera e vive. Quindi quel concetto espresso nella categoria B.1. di mimesi e citazione, possono anche esservi stati in noi, ma con questo spirito che è il

rivivere un metodo progettuale che deriva da una simbiosi con l'ambiente; più che essere fatto di archetipi o tecnologie, è proprio la simbiosi, spirito rigoroso e funzionale e nello stesso tempo libero. Continuità come libertà inventiva, in rapporto alle situazioni, alla conformazione del terreno, alle situazioni climatiche oltre che alla funzionalità, con una porzione di creatività che c'è sempre stata in questa gente.

Per cui ci sta bene l'essere inseriti nella A.2., dove si parla di "sublime dinamico", architettura di vita, in movimento e sublime, come architettura che "genera spavento". La nostra negazione del geometrico, dello statico a favore del dinamico ha portato a volte a racchiudere qualche sensazione di "sublime".

Sergio Giovanazzi: Vorrei sottolineare un'altra categoria, fin qui poco utilizzata, quella del "regionalismo". Mi sembra che nello sviluppo del loro pensiero si colga uno degli aspetti possibili del regionalismo, cioè questo rapporto con il luogo, non di mimesi diretta, ma in questa assunzione dello "spirito del luogo" - ricordo il saggio del prof. Ugo su Luoghi, dove era chiamato "Ortgeist" - si può trovare uno dei contenuti del regionalismo. Inviterei nella discussione a utilizzare una tale categoria anche in rapporto a tanti altri di noi.

Marco Giovanazzi. Non c'è molto da aggiungere, anche perché era una tesi di storia. Vista poi la mia giovane età, è difficile che un pensiero architettonico abbia un filo logico compiuto. Quello che è stato detto prima, costituisce le prime intenzioni su cui cominciare a lavorare.

Arrigo Dalfovo: Volevo ribadire il concetto di "identità". Non ci sono riuscito nella mia esposizione, ma dico che deve esserci identità dell'edificio, identità del luogo: quell'edificio in quel luogo, altrimenti mi sembra che sia un fallimento.

Sandro Boato: Sulla classificazione: penso che lo sforzo fatto sia encomiabile. Avverto però che ogni opera riuscita ha una classificazione sua. Per quanto riguarda la cancellazione della storia, vedo un sincretismo nella capacità di rapportarsi alla natura, al contesto, ai problemi, a seconda delle situazioni.

Anche nello stesso centro storico si possono avere situazioni molto diverse. Una riflessione apparentemente lontana: penso all'area Trento-nord e alle sue "grandi" (fisicamente) architetture. Cosa diremo nel Circolo se avessimo analizzato ciascuna di queste opere? Nell'insieme, l'ambiente è orrendo... Chiudo citando però contrapposto, senza esaltarlo, ma come un fatto che non possiamo dimenticare anche se la persona non c'è, che l'architetto che ha improntato la città di Trento più di tutti, è Marcello Armani e una cosa che ha fatto nel bene e nel male è Madonna Bianca. Lì l'insieme è vivibile e dà una sensazione relativamente armonica, almeno alla maggioranza di chi non è architetto. Questo ci dovrebbe far pensare anche alle nostre catalogazioni. Credo che ci sia una dimensione che parte dalla soggettività della persona troppa accentuata rispetto al contesto ambientale e generale, e anche a quello urbano.

Sergio Giovanazzi: Vorrei osservare che Sandro Boato è andato diritto al giudizio di valore, mentre nella nostra esposizione siamo stati ben lontani. Ma non per paura di comprometterci, per il semplice motivo, che è quello di fondo che giustifica il nostro tentativo di chiarire le cose, che se non siamo convinti della necessità di chiarire le cose in precedenza dal punto di vista "teorico", non riusciamo a fare una "critica". In caso contrario diventa una critica orientata da altri fattori. Se invece riusciamo pian piano, con fatica, anche scolasticamente, a mettere un po' di ordine e ad aggrapparci a questa parvenza ordinata come a una maglia strutturale per poter discutere, riusciremo poi anche a inoltrarci nei giudizi di valore in modo sensato.

Lorenza Cristofolini: La contraddizione tra quello che emerge dalla tesi e le mie idee attuali, dipende dal fatto che il percorso che sto facendo per diventare "architetto" è ancora lungo. Quindi anche queste dichiarazioni, hanno un valore relativo. Non mi interessa un'architettura rassicurante, in quanto facile e scontata. L'architettura per me è quell'idea forte che provoca nel fruitore-utente, curiosità, interesse, coinvolgimento. Oserei dire anche divertimento. Il rapporto architettura-storia deve essere dialettico e costruttivo; la conoscenza della tradizione

storica in architettura è strumento indispensabile del fare architettonico. Infatti quando la creatività architettonica diventa intuizione, racchiude al suo interno una potenzialità eccezionale che deve essere supportata e guidata da una meditata analisi della storia, che porti al superamento delle forme tradizionali, per ottenere un prodotto originale, coerente con lo spirito del suo architetto.

Questa la teoria, ora la pratica.

Vittorio Ugo

Chi accetta la classificazione vuol dire che dimostra una certa riconoscibilità che mi sembra chiara, importante: che poi la classificazione sia comunque una sorta di "tradimento" della individualità, questo va da sé.

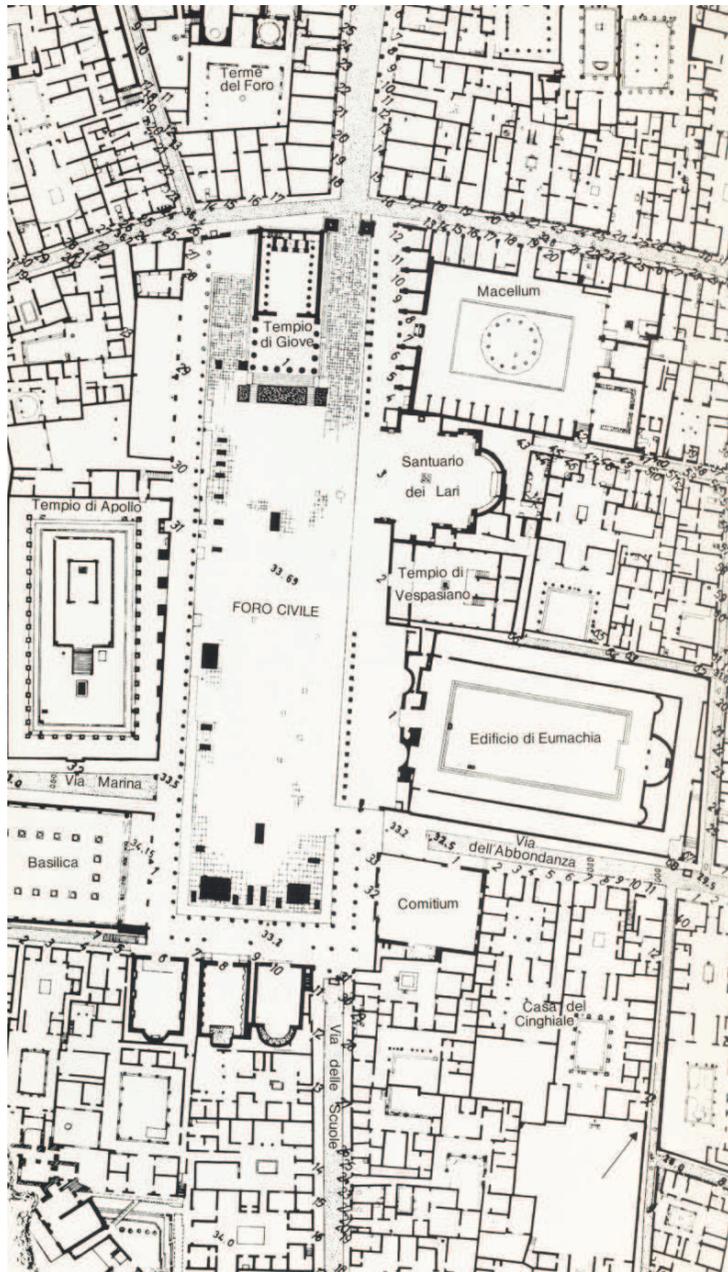
A proposito di classificazioni, mi veniva in mente Qudeau che nel momento di completare il grande apparato classificatorio del vivente negava l'esistenza delle specie e diceva: "alla fine c'è soltanto l'individuo, le specie sono invenzioni che noi costruiamo, ma sono necessarie per potersi orientare".

E quindi la crosta terrestre è un continuo, dove ci sono episodi che tentiamo di classificare: da qui viene fuori l'idea del regionalismo e della regione, come contrapposizione all'internazionalismo della progettazione architettonica. Sono gli anni Trenta e la famosa esposizione di Hitchkoch "International Style" Per passare appunto al tema del regionalismo mi sembra che si tratti anche qui di un problema di classificazione. Volevo premettere che non conosco il Trentino in maniera tanto approfondita da poter identificare dei parametri di specificità del Trentino. Nei prossimi incontri affronterò il tema del regionalismo architettonico nella sua generalità.

21



MAURO SANTUARI, Mensa aziendale a Trento nord



POMPEI, Pianta del foro e dintorni

* SERGIO GIOVANAZZI, *Intervento alla presentazione del concorso di Aldeno*, 7 giugno 1996

la piazza come specchio della società*

23

Il titolo scelto per questo intervento vuole portare all'attenzione due questioni:

- la prima riguarda appunto la corrispondenza tra società, nelle sue espressioni politiche, economiche, culturali, e lo spazio costruito, l'architettura, in questo caso l'architettura della piazza;

- la seconda si interroga invece sul significato attuale di questa struttura urbana, partendo dalla considerazione che oggi non sappiamo più costruire "piazze" nel senso che la nostra cultura attribuisce loro. Tutti gli architetti del mondo, oggi, pur cercando di realizzarne quante più possibile nei loro progetti, si trovano poi quasi sempre a dover constatare il fallimento del loro progetto.

La piazza infatti è una delle strutture urbane più complesse, in cui anche spostamenti apparentemente minimi degli elementi compositivi ne modificano sostanzialmente la percezione e quindi l'uso. Non solo, ma è anche la struttura urbana che ha più bisogno di sedimentazione: in genere solo le piazze antiche sono "animate", quelle nuove appaiono metafisicamente vuote.

Cosa che capita in genere anche a quelle rinnovate. E potrebbe essere il nostro caso.

Cosa fare, dunque?

Non è compito di questo intervento indicare concrete vie di uscita, ma è suo obiettivo rendere evidente alle persone che la utilizzeranno e anche ai progettisti che parteciperanno al concorso, che senza la comprensione profonda del rapporto tra piazza, appunto, e società che l'ha creata e che la usa, delle sue origini, delle sottili modificazioni che via via sono intervenute, nessun progetto sarà in grado di "rivitalizzarla" veramente.

E ancora: che "piazza" non è soltanto il suolo su cui si trova, ma che esiste un intimo ed essenziale legame con gli edifici che ne definiscono spazialmente l'involucro.

Non è inutile a questo punto affidarsi alle definizioni, magari utilizzando l'etimologia delle diverse parole che storicamente hanno significato questa struttura urbana.

E' noto a tutti che i greci la chiamavano *agorà*, termine che originariamente significava "adunanza": luogo dell'adunanza, dell'assemblea, dunque.

Eguale significato per il latino *forum*.

E' solo con il medioevo che nasce il termine "piazza", che deriva dal latino *platea*, a sua volta derivante dal greco *platus*, cioè largo, ampio.

Si può leggere in queste variazioni l'evolversi della funzione principale assegnata a questa struttura urbana:

- dapprima prevalentemente "luogo delle adunanze", luogo politico per eccellenza;

- poi semplice "allargamento" di una strada per accogliere comunque una certa quantità di persone, probabilmente per il mercato;

- infine specializzazione: un luogo per le adunanze, un altro per il mercato, un altro ancora per le funzioni religiose.

Il rapporto tra la piazza e la città si gioca tutto su queste variabili.

Il più noto esempio di *agorà* è certo quello di ATENE.

Di grande interesse risulta poi l'*agorà* di CORINTO, perfetto esempio di struttura ellenistico-romana.

Per quanto riguarda le città del periodo romano, è interessante considerare il *forum* di POMPEI; posto al bordo della cinta muraria, sulla porta verso il mare, e un *forum* particolare, a ERCOLANO, dato dall'allargamento del *decumanum*...

Nelle grandi città imperiali dell'Africa, il *forum* assume tutta la sua monumentalità. E' il caso di TIMGAD, in Algeria, a 400 chilometri dalla costa, verso il deserto.

Ma anche nelle città militari costruite sul *limes*, linea di fortificazioni che dal Reno al Danubio difendeva l'impero, il foro assume la sua importanza.

Una di queste è WEISSENBURG, in Baviera. La cito oggi perché nel suo museo si trova la pietra tombale di un trentino, morto durante un viaggio fatto come commerciante dei vini prodotti proprio nelle nostre vallate.

E infine TRENTO, l'antica Tridentum: non conosciamo ancora l'ubicazione e la consistenza del suo *forum*. Certo, considerando la monumentalità di quanto recentemente messo in luce sotto il Teatro Sociale, non doveva essere di poco conto.

I fori romani sono dunque l'espressione più evidente di una società complessa, articolata, dove però lo spazio che essi racchiudono è sempre staticamente pensato e grandiosamente limitato entro temi conclusi.

24

La piazza MEDIEVALE presenta invece caratteri assai diversi. Le piazze delle città-stato europee, dove pur si svolgevano tutte le grandi manifestazioni pubbliche e religiose: riunioni, feste, tornei, sacre rappresentazioni, rendono subito manifesto il loro carattere appartato, chiuso rispetto all'ordine urbano. Le grandi strade non le hanno come fondale. Una rapida sequenza di riferimenti ad alcune piante di piazze medievali, rende evidente questo loro carattere:

SAN GIMIGNANO con la Piazza della Cisterna e quella del Duomo e

la stessa PIAZZA DELLA SIGNORIA A FIRENZE

Alcuni casi escono però da questo schema: come PISA, dove la piazza della cattedrale è posta ai margini della città.

Nel RINASCIMENTO, in genere le nuove piazze si situano nell'orditura ancora medievale delle città, ma presentano un'impronta nuova, determinata soprattutto dalla preoccupazione di creare uno spazio unitario e ordinato.

Il caso forse più noto è dato dalla piazza di PIENZA, fondata da PIO II, architetto Bernardo Rossellino, verso il 1450, con la coscienza di aver costruito "cosa perfettissima", una corrispondenza perfetta delle diverse linee. A PAVIA, invece, il sistema delle piazze medievali è grandiosamente rinnovato. Di splendida evidenza la piazza centrale porticata, disegnata secondo l'interpretazione che di Vitruvio dà (1567) DANIELE BARBARO, maestro e amico di Palladio.

La piazza appare nei diversi TRATTATI rinascimentali, sempre come spazio unitario, organico: l'organicità essendo data dal rapporto con il corpo umano, termine di riferimento di ogni cosa perfetta. Vorrei solo citare alcune frasi del trattato di FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, l'architetto tra l'altro di Urbino, trattato che scritto verso il 1460, è stato pubblicato solo nel 1811.

Le piazze barocche sono numerosissime in Europa. Tra le più celebri PLACE VENDOME a Parigi e la piazza del DUOMO a Salisburgo, chiusa su tre lati.

Mentre, per brevità, ricordiamo ancora, a ROMA, nel '600, Piazza San Pietro e Piazza Navona e, nel '700, Piazza del Popolo, a DRESDA la piazza dello Zwinger, a Parigi la Concorde,

Vorrei invece fermare l'attenzione su un altro trattato, pubblicato molti anni dopo, nel 1896, da un famoso architetto austriaco, CAMILLO SITTE, dal titolo "L'arte di costruire le città". In esso il tema delle piazze occupa la parte centrale e si pone come elemento costitutivo della stessa città. L'autore svolge una serie di osservazioni sulle piazze europee, che aveva visitate, con grande intuito; analizza la composizione dei loro elementi, ne valuta la posizione e i rapporti da un punto di vista artistico.

Un testo che suggerisco di leggere ai partecipanti al concorso.

Ma un testo che, possiamo dire, ha scatenato le ire delle avanguardie del Movimento Moderno, teso ad affermare il valore della funzionalità su ogni altro.

Un esempio a noi vicino di piazza che si colloca appunto nell'ambito del Movimento Moderno, o del razionalismo, è l'attuale

piazza Battisti a Trento, in origine PIAZZA DEL LITTORIO.

Presenta una curiosità: è infatti progettata verso il 1930 dagli arch. Gaffurri e Segalla in forme architettoniche che si richiamano all'ambientismo, ma è realizzata sei anni dopo dagli stessi architetti in un inconfondibile stile razionalista.

Delle molte piazze progettate e realizzate nel dopoguerra, quasi nessuna è riuscita nell'intento di costruire uno spazio urbano denso di relazioni. Capita spesso che visitando progetti a loro tempo molto celebrati, nei cui disegno la "piazza" piena di gente appariva l'elemento centrale, ci si ritrovi a passeggiare in luoghi desolatamente vuoti.

L'architettura contemporanea trova grandi difficoltà a creare "piazze", anche se con questo nome vengono spesso indicati spazi, la cui caratteristica principale è appunto di essere vuoti da costruzioni.

Perché una piazza viva, infatti, devono per così dire depositarsi in essa esperienze, sentimenti, idee di più generazioni. Molte volte ciò avviene quasi naturalmente nel corso dei decenni.

Ma solo in poche, rare occasioni l'architetto contemporaneo è riuscito a concentrare, con la ricchezza di concetti e di forme del suo lavoro, una densità culturale sufficiente a modificare uno spazio indeterminato in un luogo di relazioni, cioè in una piazza.

L'architettura contemporanea è invece riuscita in numerosi esempi a "interpretare" una piazza esistente, migliorandone i caratteri.

Significativo a questo riguardo è, ad esempio, il progetto di HANS HOLLEIN per il Kulturforum di Berlino, che collega con un lungo fronte due architetture opposte: la Filarmonica e la Biblioteca di Scharoun, espressioniste, alla continuazione della tradizione classicista di Berlino nel museo di Mies van der Rohe.

Su un diverso versante vorrei citare il progetto di Sandro ANSELMi per la piazza municipale di SOTTEVILLE LES ROUEN e il progetto di sistemazione della piazza RONCAS ad Aosta, sovraccarico di elementi architettonici

Un interessante concorso è stato svolto nel 1990 per la sistemazione di Piazza DANTE a Genova. Il progetto è degli architetti americani MACHADO e SILVETTI.

Anche in OLANDA il tema piazze ha avuto

molte sperimentazioni. Un semplice intervento di WIEL ARETS e del Gruppo MECANO a Maastricht crea di fatto un nuovo spazio, che vorrebbe essere una piazza

Molto misurato è anche l'intervento recente di BENI MEIER e SONIA GASPARIN a Klagenfurt, nella Heiligengeistplatz.

In questo ultimo progetto è riscontrabile l'influenza di BORIS PODRECCA, viennese di origine slovena, che vale la pena osservare, anche se di sfuggita, in almeno tre notevoli progetti:

Il primo riguarda la piazza XXIV maggio a CORMONS, tra Gorizia e Udine. Progettata nel 1989 e realizzata due anni dopo:

- ridefinizione del percorso stradale
- differente sua pavimentazione in funzione degli edifici

- fontana con statua

- segni archeologici

Il secondo Piazza Tartini, a PIRANO - 1986

- recupero, nella pavimentazione, del perimetro del vecchio porto

- elisse centrale

- interventi di connessione degli edifici prospicienti

Il terzo, la Piazza dell'Università, a SALISBURGO - 1986

- riordino del mercato

- cono prospettico tra la casa di Mozart e la chiesa di Fisher von Erlach

Dimostrano tutti e tre una profonda conoscenza della storia del luogo e un'estrema accuratezza dei dettagli

Secondo Antonio Angelillo, rivelano infatti "l'origine dello spazio, chiarendo il rapporto visivo con i monumenti, i fronti edilizi" mediante la pavimentazione e il disegno accurato, tattile degli oggetti posti nella piazza.

Da ultimo non possiamo non ricordare il progetto di CARLO DE CARLO per la Piazza della Mostra a Trento

Questa breve e molto incompleta rassegna dimostra senza ombra di dubbio che il tema "piazza" è un fatto complesso. Chi lo affronta, come nel caso del concorso, deve avere la coscienza di ciò:

non può cioè limitare il suo lavoro a un qualsiasi "abbellimento" grafico delle pavimentazioni, o a un fatto del così detto "arredo urbano". Non si tratta di mettere qua e là degli oggetti prefabbricati, panchine, tettoie, giochi bambini, ecc.

E' necessario invece che ognuno "costruisca" per così dire una sua visione della società, della sua storia e della sua cultura, qui in questo luogo e trovi il modo di darne espressione con i mezzi dell'architettura.

Legando cioè tra loro con relazioni profonde tutti gli elementi che compongono la piazza, chiesa, edifici, strade convergenti.

Trovi il modo di dilatare questo luogo verso la cultura universale, e di concentrarvi la stessa cultura universale.

Vorrei terminare con una frase dell'amico filosofo Franco De Faveri:

"senza l'energia che viene dal radicamento regionale, l'immersione nella società mondiale - immersione irrinunciabile - diventa mortale".

in margine alla mostra

TICINO E TRENINO*

Mio compito in questa tavola rotonda è dar conto sinteticamente di quanto si muove oggi, in Trentino, sotto l'etichetta di "regionalismo architettonico". Trattandosi di una tematica ancora tutta in movimento e allo stato iniziale come elaborazione critica, può essere compresa - mi pare - soltanto mettendo in successione i momenti decisivi che, a partire dagli anni '20, hanno caratterizzato l'architettura trentina e contribuito a deciderne le sorti.

E' quanto, con maggior spazio, si è fatto in vari saggi sulla rivista LUOGHI e che qui si può sintetizzare in alcuni punti.

1. Il primoriparadigma del decennio immediatamente seguente la prima guerra mondiale, e segnatamente la fase della ricostruzione post-bellica, quando giunge per così dire a maturazione una poetica architettonica condivisa da architetti e critici (Wenter Marini ne fu il portavoce, Giuseppe Gerola la coscienza critica). Laureati a Monaco o Vienna, i giovani architetti trentini animano un dibattito appassionato che, negli anni Venti, trova nel Circolo Artistico Tridentino, la sua naturale sede, dove maturano i primi elementi di quello che è stato chiamato uno "stile trentino tra ambientismo e modernità". I suoi caratteri oscillavano infatti tra la "modernità", intesa essenzialmente come

uso di regole non false, in quanto non tratte dagli stili del passato, cioè - secondo le parole di Gerola

"massima sincerità al materiale, allo scopo, alla tecnica, all'epoca: la moderna edilizia non deve copiare stili passati";
e l'"ambientamento", per il quale
"tutte le fabbriche che sorgono oggigiorno ...devono pure tener conto delle tradizioni architettoniche locali. Ogni edificio costituisce un insieme indissolubile coll'ambiente che lo circonda, e col quale tanto più intimamente si collega quanto maggiore si è - come avviene nel nostro Trentino - la originalità del paesaggio".

27



ETTORE SOTTASS, Chiesa della Madonna della Neve, Vaneze-Monte Bondone, 1928

* SERGIO GIOVANAZZI, Intervento all'inaugurazione della mostra TRENINO E TICINO, 26 aprile 1996

Numerosi edifici di Wenter Marini, di Sottsass, di Segalla, di Giuseppe Tomasi, di Tiella testimoniano ancor oggi eloquentemente queste intenzioni.

2. Ma si trattava di un movimento senza immediato futuro. Sul finire del decennio infatti, lo stesso concetto di identità regionale veniva bruscamente respinto dalle nuove ideologie fasciste che imponevano di "finirla, e categoricamente, con questa bella trovata dell'armonizzarsi alle linee locali" e, con più pregnanza, dall'improvvisa adesione di tutti gli architetti trentini al nuovo verbo del "razionalismo" e all'implicita prevalenza dell'universalità sulla particolarità.

Questo passaggio al razionalismo (1930-1932) vede impegnati gli stessi architetti, a cui si aggiungono ben presto Libera, Lorenzi, Ferrari, Masè e altri, che portano all'interno delle città trentine il nuovo verbo nazionale e internazionale

3. La frattura della seconda guerra mondiale è qualcosa di più di un momentaneo arresto. Nel dopoguerra si dissolvono rapidamente i valori messi in luce nei decenni precedenti, il razionalismo è identificato tout court con il regime fascista e quindi rifiutato, mentre i pochi tentativi di ripresa del discorso ambientista prima interrotto non hanno esito. Il tutto a favore di un' anonima edilizia, che ha nel mercato il suo massimo obiettivo. Questa si indirizza comunque su due strade ben individuabili:

a.- nel turismo, che comincia a invadere le valli, e nell'edilizia della residenza unifamiliare anche urbana, assume quasi sempre i moduli di una tradizione inventata e appagante, secondo gli schemi più convenzionali. Si verifica qui su larga scala quel passaggio che l'antropologo Bernard Creta acutamente definisce come la sostituzione della "bellezza" con il "joli", con il "carino".

b. nell'espansione delle città si afferma invece un'edilizia che trova nella schematicità internazionalista i moduli che le consentono interventi di larga scala. Il rapporto con il luogo cessa di essere una delle ragioni attive nel produrre la forma dell'edificio, sostituito da altri opposti paradigmi apertamente affermati, quale l'intercambiabilità dei siti, l'universalità dei costumi, ecc.

Ha agito lungamente sull'architettura trentina di questi decenni il tentativo politico-culturale promosso negli anni Sessanta da Bruno Kessler, presidente in quel tempo della Provincia Autonoma di Trento, di riorganizzare il territorio riequilibrandone le capacità di sviluppo. A dirigere urbanisticamente questa impresa fu chiamato Giuseppe Samonà, che terminò il suo compito nel 1967.

Il piano, che ne fu la conseguenza, accettò, definendone i parametri, la semplificazione internazionalista - e i risultati sono visibili in opere che si realizzano ancor oggi, ad esempio a Trento nord -, ma introdusse anche l'impegno e l'interesse culturale per il recupero della più minuta edilizia tradizionale delle città e dei paesi.

4. L'indicazione, che poteva sembrare marginale, si è rivelata invece importante, perché ha condotto gli architetti trentini ad occuparsi sempre più di interventi sugli edifici non solo antichi o tradizionali, ma anche storici e monumentali. Ed è proprio a partire da qui che si può delineare un quadro specifico, un punto di partenza per il regionalismo trentino.

Infatti accanto a interventi dove il monumento è stato portato allo stato per così dire "originario", se ne trovano numerosi altri nei quali si accetta la presenza di "tempi diversi" e anzi si ricerca la loro "apparizione". Mettendo in luce i diversi strati storici e il rapporto "estetico" che possono produrre, si "decostruisce" l'immagine prevalente che l'edificio ha assunto, offrendo all'interpretazione non solo la trionfalità dell'ultima immagine, ma la "sequenza delle immagini" che si sono succedute.

Si può leggere questa operazione con le categorie proposte nel suo celebre saggio da Kenneth Frampton, nel senso interpretativo datole da Franco De Faveri su LUOGHI. In questi interventi, infatti, le forme si realizzano a partire dai resti della storia, operando su essi. La forma costruita si configura allora nel gioco delle diverse parti che esprimono "la preistoria del luogo, il suo passato archeologico e la successiva elaborazione culturale di esso".

Con altre parole, si può dire che un tale modo di intervento sul monumento costituisce in realtà uno "svelare" il documento che prima vi era nascosto. Apparizione dunque, nell'opera, di una "storia locale" (nel senso di local history), storia cioè di uno specifico luogo, che rimane leggibile nel manufatto. Componendo le local histories di più opere, anche su binari diversi da quelli acquisiti, si va verso l'edizione di una nuova storia "urbana".

Trovare, nelle opere, le "ragioni" che danno consistenza a posizioni come questa, conduce a scoprire le "ragioni" anche delle forme architettoniche, come si sono costruite nella città. Conduce a ritrovare il "flusso comune che fa riconoscere il legame tra la forma di ieri e quella di oggi".

5. Prima di concludere, va detto che nel Trentino queste idee si confrontano con una posizione opposta, sostenuta anche recentemente in questa sala, ad esempio, da Gianleo Salvotti, con l'avallo, tra gli altri, di Robert Krier: Trento, affermano, è città rinascimentale, mediterranea, e deve quindi rinnovarsi realizzando un unico modello di simmetrie, di spazi, di riferimenti monumentali. La nostra posizione diverge profondamente, ma il confronto, che accettiamo, sarà comunque utile.

6. Confrontando il quadro così delineato con le indicazioni che ci stanno arrivando dall'esperienza del Ticino - che saranno approfondite anche nei prossimi giorni - mi sembra si stia chiarendo a questo punto il programma del Circolo, cioè:

- 1.- colmare il tempo vuoto tra l'"ambientismo" di quelli che potremo chiamare i nostri padri e la situazione di oggi;
- 2.- pensare "globalmente", ma agendo nel "luogo"; immersi cioè nella società mondiale, ma radicati nella cultura locale;
- 3.- ricreare quindi le condizioni perché il "flusso comune" di cui si è parlato possa di nuovo scorrere e orientare gli architetti trentini a produrre edifici unici, non intercambiabili.

Il problema che ora si pone riguarda anche il "come", come trasferire le idee nel "concreto", nel "fare", quali altre azioni intraprendere. Dalle manifestazioni di questi giorni cercheremo di trarre il maggior numero possibile di indicazioni.

(1996)



GIORGIO WENTER-MARINI, *Case Trentine*, 1929



architettura/urbanistica

e regionalismo*

31

La presentazione del piano di una città come Arco, in cui le caratteristiche dell'architettura sono così evidenti, induce, quasi naturalmente, a introdurre alcune riflessioni sul rapporto tra Architettura e Urbanistica, riflessioni che - tendo subito a precisare - non riguardano direttamente il PRG di Arco, che ancora non conosco direttamente.

Quanto segue percorre uno schema che considera l'opera architettonica come l'obiettivo del percorso progettuale e lo specchio su cui si misura la riuscita dell'intero processo di pianificazione.

Dunque, un punto di vista dichiaratamente di parte.

Vorrei poi restringere il campo delle considerazioni alla nostra esperienza trentina - ed eventualmente ad altre analoghe nelle regioni alpine -, esperienza che si pone in una situazione di particolarità rispetto, ad esempio, alle grandi aree urbane a nord e sud delle Alpi. E' evidente che i problemi sono diversi, ma non tanto per la scala, quanto per la differente qualità insediativa dei territori e la differente coscienza che essi inducono in chi vi abita.

Architettura e Urbanistica, due discipline che in altri tempi sarebbero state chiamate "arti" e che oggigiorno denunciano un diffuso disagio.

Come è avvertito questo malessere? Quali sono le più visibili manifestazioni dello stato di conflittualità che ne deriva? E infine, su quali concetti potrebbero fondarsi gli elementi di una profonda revisione delle inter-relazioni architettura/urbanistica?

Ritengo che, a differenza di quanto accadeva

qualche anno fa, il malessere si avverta non tanto nel cosiddetto "disordine edilizio" delle aree di nuova urbanizzazione, quanto in una direzione più sottile, e opposta, cioè nella "omologazione edilizia", che tende a riprodurre manufatti eguali zona per zona, dai blocchi edilizi circondati da pseudo-balconi dei quartieri urbani, alla casa isolata con tetto a due falde, possibilmente rivestita in legno.

Si creano così paesaggi urbani caratterizzati da un solo attributo: l'assoluta uniformità, in cui la dimensione estetica del nostro tempo - l'"espressione" cioè dello spirito del nostro tempo - è semplicemente assente.

Lo stato di conflittualità non è più registrabile, come ai tempi della grande speculazione, tra utenti e autorità, ma tra una tendenza pressoché generalizzata all'omologazione e, di contro, ad un rifiuto culturale che comincia a farsi sentire.

Ma ciò che va rilevato con maggior attenzione è il fatto che si sta producendo una specie di convergenza tra la "mentalità convenzionale" - che predilige un'edilizia "riposante", senza tensioni - e le istituzioni pubbliche, che ne registrano puntualmente le richieste.

Conflittualità quindi tra il "senso comune" e l'interpretazione "culturale" del mondo in cui viviamo, che invece, ovviamente, cerca di dissolvere il velo sovrainposto a ogni forma artistica, quindi anche all'architettura. Questa situazione sembrerebbe di fatto ridurre il divario tra architettura e urbanistica; ma a ben guardare è però la prima che viene gradualmente assorbita dalla seconda:

l'omologazione sociale, la convergenza tra mentalità convenzionale e istituzioni - bene espressa dalla organizzazione piramidale dei vari "piani" e dalle loro particolareggiate disposizioni, tutte determinate a priori - annulla di fatto lo spazio che dovrebbe essere dell'architettura.

Questa sensazione è propria di chi cerca di fare architettura oggi. Quasi ovunque infatti qui nel Trentino, il progetto non è che la trascrizione, nel sito, delle decisioni prese lontano da esso, degli schemi tipologici astratti e uniformizzanti, dei dati apparentemente scientifici con i quali la pianificazione si esprime, relegando la dimensione estetica negli "interni", comunque lontano dal fatto pubblico.

Vorrei citare a questo proposito un'acuta lettura del fenomeno:

"Oggi gli schemi tipologici (cioè i piani) tendono a coinvolgere la progettazione nella sfera di un modello tecnico che riduce il divario tra modello e progetto, attenuando le funzioni che la tipologia aveva nel secolo passato, cioè di "orientare" la progettazione prima che iniziasse il suo cammino autonomo per costruire nuove forme. Allora le indicazioni tipologiche erano accolte dalla progettazione solo per quelle parti che concordavano con le situazioni ritenute valide del luogo in cui la progettazione si sarebbe realizzata, sia attraverso l'interpretazione del progettista che del destinatario. Oggi il dominio della tipologia, rafforzato dalla necessità di normalizzare tutti i comportamenti umani, ha ridotto sempre più i margini di libertà del progettista nel trasformare il modello (urbanistico) in progetto architettonico corrispondente a ben determinate esigenze di uso e di luogo."

E' interessante osservare che questa interpretazione del rapporto architettura/urbanistica, che, mi sembra, ben definisce anche l'attuale situazione, è stata formulata da Giuseppe Samonà circa 25 anni fa: il fenomeno dunque ha origini lontane. Solo che ora si è giunti a un punto di rottura.

Inoltre il piano assomma oggi l'indicazione urbanistica a quella socio-economica, questa fornendo le grandi ragioni alla prima. A ben riflettere, finalità differenti e disomogenee, sono nella prassi ordinate da un unico strumento. Disomogenee, anche negli strumenti di analisi, che invano si tentano di accostare.

Quindi il nuovo rapporto architettura/urbanistica richiederebbe - contrariamente a quanto da molti sostenuto - il ritorno a una chiara distinzione, con due strumenti diversi per le due finalità.

E' questo un punto nodale.

Liberato dalla finalità socio-economica, il piano riporterebbe il rapporto architettura/urbanistica a un campo più dominabile, in cui sarebbe più facile ridefinire i compiti e le responsabilità.

D'altra parte, osservando che oggi l'urbanistica, con i suoi strumenti, tende a "uniformare" il prodotto edilizio, a "standardizzare", si dice, le risposte, e che l'architettura, al contrario, prende sempre più coscienza che è suo compito essenziale il "caratterizzare" lo spazio in cui opera, si può concludere che si riflettono qui i due termini estremi in cui si dibatte la società di oggi, il globale e il locale, l'universale e il particolare, e - come vedremo - la cultura e la tecnica. In altre parole, architettura e urbanistica, così come sono strutturate, riflettono gli aspetti più dicotomici della società attuale, che potrebbero però dar luogo a una nuova dialettica se si introducono due concetti fondamentali:

il concetto di "**luogo**" e quello di un "**regionalismo**" che potremmo chiamare "dinamico".

Per rendere chiari i due termini, luogo e regionalismo, non sarà inutile a questo punto richiamare alcuni passaggi dei ragionamenti che si sono sviluppati qui ad Arco, nell'ottobre scorso (1996), nella Prima Tornata delle "Giornate di Architettura di Arco".

1. il concetto di luogo

Il tema era centrato sui concetti di identità e di regione, nel loro confronto con la realtà europea e mondiale. Dell'interessante dibattito che le quattordici relazioni ufficiali hanno suscitato preme qui mettere in rilievo un paradigma interpretativo, che ha percorso trasversalmente, si può dire, tutti gli interventi, e cioè l'antitesi tra "luogo" e "non-luogo" e quindi le stesse, possibili definizioni di questi termini.

1. La prima, proposta da Franco De Faveri, giunge alla conclusione che:

Il "luogo" è lo spazio in cui si attua "il dialogo del sé con l'altro", mentre il "non-luogo" è la società, la tecnica, la scienza, "l'universale in terra".

2. Su un versante diverso, Erminio Gius ha fornito uno spaccato completo delle più recenti interpretazioni della psicologia contemporanea. Secondo questa: nel "luogo" si enfatizza l'attribuzione del senso e significato di vita; i "non-luoghi" al contrario sono quei posti dove la persona non si sente ancorata.

33

3. Vittorio Ugo, nella sua relazione "Regionalismo e regionalismi. La regione *"als Wille und Vorstellung"*", ha sostenuto heideggerianamente che il "luogo" è lo spazio reso architettonico dall'opera, secondo una trasformazione che si attua con due operazioni:

"La prima di esse consiste nel considerare lo spazio architettonico - e il suo carattere regionale - come qualità specifica dei luoghi, che scaturisce dal processo del progetto e della edificazione intesi "poeticamente", ovvero nel senso della produzione, della *póiesis*. A differenza dello "spazio" kantianamente concepito quale categoria sintetica a priori, che accoglie il costruire preesistendogli e conferendogli misurabilità metrica, il "luogo" si configura quale scopo ed esito del progetto architettonico stesso e della sua realizzazione fisica nell'opera.

La seconda è che il regionalismo architettonico è intimamente legato alla nozione di *arkhè* [la medesima che, assieme alla *tékhnè*, compone l'etimologia del termine "archi-tettura"], in quanto "principio originario" che ogni cultura costruisce a proprio fondamento e che le è propria come sorgente primaria delle sue "forme", ivi comprese quelle architettoniche, anche nel loro rapporto al territorio. Si tratta meno delle forme visibili, delle

"figure" tramite le quali l'architettura si offre alla percezione, che di quelle rappresentazioni che la critica ermeneutica riconosce quali modi d'esistenza e caratteristiche fondamentali dell'architettonicità dello spazio fisico e dei processi che lo strutturano rendendolo "cosa abitabile".

Il "principio archeologico" identifica un'epoca e una regionalità; esso esprime una doppia primazia - tanto nel senso spaziale, che in quello temporale - definendo una "temporalità" (piuttosto che una storia o una cronologia) e una "località" (piuttosto che uno spazio o un'estensione) proprie di una regione, che esse caratterizzano.

Nel "luogo" dunque si confrontano, perché resi evidenti, i caratteri della località (che altrove Ugo aveva chiamato *Ortgeist*) e della temporalità (cioè dello *Zeitgeist*).

Il non-luogo si definisce per contrapposizione a questi concetti e si assimila allo spazio continuo, geometrico.

2. il concetto di regionalismo dinamico

Franco De Faveri, sul numero 1 di LUOGHI, definiva i grandi contorni di una possibile operazione di recupero dei temi del regionalismo nella nostra regione, sintetizzandoli in due punti:

"1. Il Trentino si trova gettato dal "destino" proprio al valico tra il Nord e il Sud, cioè tra quella parte di Europa dove si sviluppò la "sublimità" romantica e quella della "bellezza" classica.

2. Il Trentino, che non è completamente di casa né nell'uno dei corni del dilemma né nell'altro, non ha altra strada che quella di afferrare questi corni e con essi il toro del proprio destino, contribuendo ad elaborare, da una posizione scomoda ma insieme privilegiata, quello che oggi è quanto mai necessario: la nuova identità europea."

Alcune indicazioni del percorso storico-critico che sta alla base del regionalismo sono essenziali per definire il concetto - troppo spesso frainteso e confuso, per esempio, con quello opposto di vernacolare - e per renderlo disponibile all'operazione di recupero del rapporto architettura/urbanistica.

Un percorso che, per brevità, può essere così schematizzato:

1. Nel Settecento Herder ritiene che l'arte sia la ricerca positiva delle "caratteristiche" culturali di ciascun popolo: si è così di fronte non a una sola "bellezza", ma a vari ideali di bellezza, mentre la molteplicità delle culture regionali trova la sua unificazione nell'idea dell'umanità come tutto.

2. Su queste basi nasce l'ecllettismo ottocentesco.

3. Più tardi, verso la fine del secolo, si comincia a sentire il bisogno di liberarsi dall'ecllettismo, considerato come una malattia mortale: quella dell'insincerità.

Si partì quindi alla ricerca di un nuovo stile, che doveva essere appunto, uno, cioè unico e quindi internazionale. Sarà, più tardi, il razionalismo, l'unità globale.

4. Nel nostro secolo, secondo Ricoeur, un'unità originaria si è biforcata in una "cultura" a carattere mitico-espressivo, particolare e local-regionale, e in una "civiltà" a carattere scientifico-tecnico, universalistica.

Nella modernità il legame tra i due poli si è allentato: si è creata la società di massa, utilitaristica, in cui le culture nazionali minacciano di naufragare.

5. Tra i due poli si è verificata una frattura, la civiltà strumentale è diventata fine a se stessa, quindi "l'utilità che si accampa come senso genera l'insensatezza".

Scopo utilitaristico come fine in sé.

6. Oggi poi, l'anima nascosta dell'Occidente, estesa a tutto il mondo, è diventata la cultura di un nuovo ecllettismo, più banale e ignorante del precedente - società dello spettacolo, generalizzazione della categoria dell'apparenza, che tende a vedere tutta la realtà sotto il segno del simulacro.

7. Dalla banalizzazione si esce con la riflessione, con il recupero critico (decostruito) di quanto di meglio comporta il passato della cultura cui apparteniamo.

Osservato da questo profilo, il regionalismo dinamico muove dalla speranza nella ricostituzione dell'armonia perduta tra il momento scientifico-tecnologico e il momento artistico-espressivo:

- "coltivando (secondo Kenneth Frampton) una cultura di resistenza, produttrice di identità, che, nello stesso tempo, fa ricorso alla tecnica universale".

- tentando di ritrovare (Giedion) il "flusso comune che fa riconoscere il legame tra la forma di ieri e quella di oggi"

Nell'opera contemporanea, regionalistica: "la specifica cultura della regione, cioè, la sua storia, nel senso geologico e agricolo, viene quindi iscritta nella forma e nella realizzazione dell'opera".

Il regionalismo dinamico, quindi, piega la tecnologia, costringendola ad esprimere, mentre lo desacralizza decostruttivamente, il linguaggio sacro della tradizione.

3. regionalismo e architettura trentina

Osservando più da vicino il mondo dell'architettura trentina, concetti di questo tipo si possono riconoscere, più che negli edifici di nuovo impianto, in alcuni interventi recenti sui monumenti.

E' significativo cioè che la nuova architettura si realizzi nel campo che è più lontano dall'urbanistica.

Questo avviene in quei progetti in cui si accetta la presenza di "tempi diversi" e anzi si tende al loro inscenamento

Mettendo in luce i diversi strati storici, si "decostruisce" l'immagine prevalente che l'edificio ha assunto, offrendo all'interpretazione non solo la trionfalità dell'ultima immagine, ma la sequenza delle immagini che si sono succedute in modo traumatico.

Alcuni esempi:

- La facciata composita che il restauro ha recentemente svelato nel Castello del Buonconsiglio (dove l'alzato imponente appare costruito per successive sovrapposizioni);

- il restauro della arcipretale di Arco,

- i primi interventi nella Rocca di Riva del Garda;

- gli elementi delle case gotiche ancora esistenti in Palazzo Tabarelli a Trento

- le stratificazioni esibite a Rovereto nel Palazzo Todeschi,

- e ancora a Trento nel Palazzo Wolkenstein-Festi e nel Teatro Sociale,

Questi interventi, "decostruendo" l'apparenza contemporanea dell'edificio, ne svelano le sequenze drammatiche, le origini nascoste e quindi una nuova storia, contrastante con quella che i costruttori finali volevano affermare come messaggio univoco, auto-celebrantesi.

L'unità architettonica, quella visiva, non si raggiunge qui immediatamente. E' necessario ricollegare i vari pezzi, accettare la conflittualità della storia che essi narrano, mettere in relazione lo strato del nuovo con i tempi precedenti: unità "difficile", dunque. Le forme si realizzano a partire dai resti della storia, operando su essi, mentre nell'edificio nuovo sono le stesse sue forme che attivano il rapporto, il ricordo indiretto e mediato, con la cultura del luogo, una dimensione estetica che già Ruskin ante-litteram aveva intuito.

Si può quindi leggere che "la forma e la realizzazione dell'opera [cioè il nuovo corpus architettonico derivante dall'intervento di conservazione e integrazione, si crea come espressione della] specifica cultura della regione, cioè la sua storia, nel senso geologico e artificiale". rivelata dalla conservazione delle sue vicende nelle pietre dell'edificio. Apparizione dunque, nell'opera, di una "storia locale" (nel senso di *local history*). Storia di uno specifico luogo, che rimane leggibile nel manufatto con un'estensione più o meno articolata a seconda che si tratti di restauro (un determinato tempo originario) o conservazione (le tracce di molti tempi).

Un secondo elemento si produce componendo le *local histories* di più opere, anche su binari diversi da quelli acquisiti, verso l'edizione di una nuova storia "urbana".

Il concetto di "luogo" e di "regionalismo dinamico" legano dunque profondamente l'opera architettonica al territorio, a un insieme cioè al quale si riferisce direttamente anche l'urbanistica e i suoi strumenti.

Sarebbe però utile trovare il modo di far qui convergere ambedue le discipline, oggi così distinte.

Per far questo è indubbiamente necessaria una consistente elaborazione teorica, accompagnata da una sperimentazione adeguata sul territorio.

Per ora, qui in Trentino, non sembra che qualcuno, mi riferisco alle istituzioni, sia interessato a produrla con continuità, al di là di episodiche manifestazioni.

Eppure non è difficile immaginare come il rapporto architettura/urbanistica potrebbe modificarsi positivamente, nel senso di orientare l'opera verso i valori architettonici, cioè verso la dimensione estetica.

4. regionalismo e pianificazione in 6 punti

A semplice titolo di esempio, proviamo a pensare come, adottando una serie di modifiche normative, potrebbe modificarsi l'intero percorso progettuale.

Mi permetto di elencarne alcune, senza pretesa di completezza.

Si tratterebbe di pensare i piani essenzialmente come strumenti atti a:

1. definire gli elementi fondanti essenziali dei nuovi spazi pubblici, intesi come spazi architettonicamente pensati,
2. orientare la progettazione degli edifici che realizzano questi spazi attraverso pochi parametri (allineamenti lungo le vie pubbliche, altezze di gronda, ecc.);
3. creare spazi di libertà per la progettazione degli edifici "dal loro interno", ad esempio valutando la densità edilizia solo in funzione della superficie utile (lasciando quindi libera la scelta della altezza dei locali) e non calcolando nella stessa densità edilizia gli spazi di rappresentanza, quali atri, scale, passaggi, ecc.
4. eliminare dai vincoli tutte le strutture necessarie per un'architettura bio-climatica, muri in materiali pesanti, serre, frangivento, ecc.
5. riconsiderare l'applicazione degli standards igienico-edilizi, in genere desunti da elaborazioni di dati statistici piuttosto elementari, in funzione della complessiva qualità di vita offerta dall'edificio.

GIORGIO WENTER-MARINI, *Casa Trentine*, 1929



GIORGIO WENTER-MARINI, *Immagini di Villa Stella*, 1924

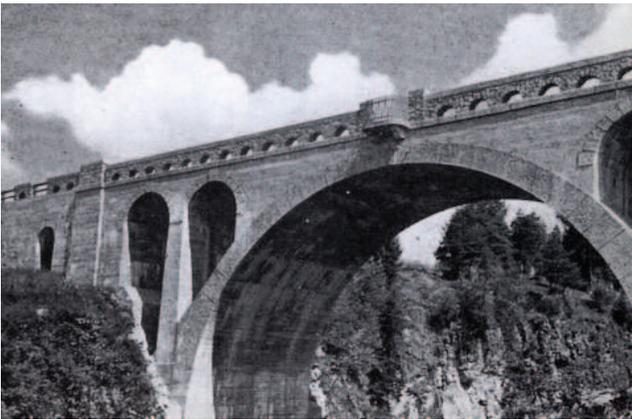
6. e infine, ovviamente a questo punto, eliminare ogni prescrizione impositiva di elementi architettonici.

Per contro, la qualità della progettazione dovrebbe aumentare:
trasformare uno spazio indistinto in "luogo" è un'operazione che richiede cultura e impegno. Il piano dovrebbe chiedere che il progetto dimostri di possederli ambedue, ricongiungendo in tal modo l'urbanistica all'architettura.

(1997)



GUALTIERO ADAMI, Strada del Passo delle Palade, Ponte sulla forra di San Felice (in alto) e Ponte sulla forra del rio Sasso a Fondo, 1935-1939



infrastrutture senza territorio*

*

39

Prima di svolgere alcune considerazioni sul tema, vorrei mettere in rilievo da un lato che poche volte la ricerca sul territorio ha modo di confrontarsi con un pubblico di amministratori e di politici, e quindi di "farsi sentire" - e di questa occasione ringrazio gli amici del Partito Popolare -; d'altro canto che il produrre incisive modifiche nella situazione di stallo in cui ci troviamo richiede - vorrei dire da osservatore esterno - un consenso allargato, una confluenza di interessi che solo il governo della materia può assicurare.

L'augurio è quindi che quanto emergerà da questo convegno non sia soltanto un approfondimento per un dibattito d'opposizione, ma possa servire a impostare nuove, immediate strategie di intervento in un settore di vitale importanza per il Trentino. Infatti le recenti polemiche sulle grandi infrastrutture viarie della provincia - dalle varie "bretelle" all'autostrada PIRUBI -, come i dibattiti, ad esempio, sulla diga di Valda, sembrano indicare che l'attuale quadro pianificatorio non è più in grado di orientare le scelte verso un meditato rapporto con il territorio.

Infatti ogni diversa soluzione pare avere le sue ragioni e contro-ragioni, che, a un osservatore distaccato, sembrano spesso equivalersi.

Ma, entrando un po' più in profondità nelle argomentazioni, ci si accorge che da una parte e dall'altra molti aspetti sono trascurati: prevale in genere l'aspetto della funzionalità specifica, ad esempio la massima velocità, il minor tempo di percorrenza, ecc.

Rimangono sullo sfondo - o non sono

nemmeno sfiorati - i rapporti con la rete stradale esistente, con le possibilità di sosta e quindi di parcheggio, con le strutture che si trovano in prossimità, ecc.

Ma ancor meno sono utilizzati come parametri di giudizio quelli che si riferiscono alla "percezione dinamica" dei nuovi spazi che le infrastrutture creano lungo il loro percorso. Si potrebbe continuare a lungo su questa via. Qui preme soltanto sottolineare che tutto questo provoca un accentuata "estraneità" dei nuovi interventi rispetto alla "regione" che essi attraversano.

Ed è proprio questa "estraneità" l'indice dello scollamento dell'indicazione infrastrutturale da quella somma di attività e spazi che usiamo chiamare territorio.

Il titolo di questo intervento, "Infrastrutture senza territorio", cerca di riassumere, nel suo intento provocatorio, questa situazione di crisi.

Per tracciare ora le linee di una possibile soluzione, sembra utile percorrere uno schema di ragionamento che consideri l'opera costruita, nella sua accezione più ampia di "manufatto" e di "architettura", come l'obiettivo del percorso progettuale e lo specchio su cui si misura la riuscita dell'intero processo di pianificazione.

Dunque, un punto di vista dichiaratamente di parte, ma che forse consente di vedere più a fondo nell'intera situazione dei rapporti tra infrastrutture e territorio.

.....

NB. La parte centrale dell'intervento riprende i contenuti del testo precedente in particolare sui concetti di "luogo" e "regionalismo": a questi si rinvia.

.....

Eppure, tenendo presenti i concetti di "luogo" e di "regionalismo" e abbandonando la pianificazione "a cascata", non sarebbe difficile immaginare come il rapporto architettura/urbanistica potrebbe modificarsi positivamente, nel senso di orientare l'opera verso i valori architettonici, cioè verso la dimensione estetica,

A semplice titolo di esempio, ricordando comunque che solo approfondite ricerche potranno indicare le vie più sicure per cambiare le cose, proviamo a pensare come, adottando una serie di modifiche normative, potrebbe migliorare l'intero percorso progettuale.

Mi limito ad elencarne alcune, senza pretesa di completezza.

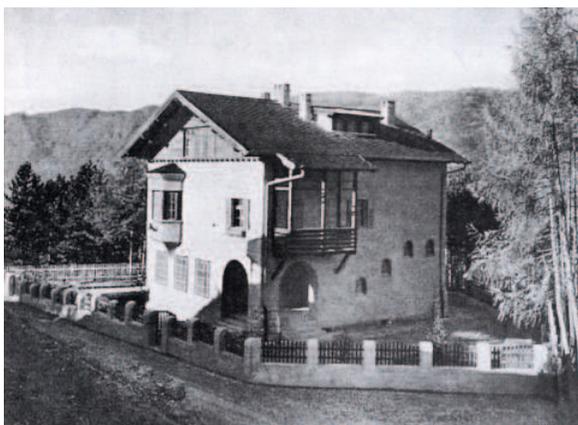
Per quanto riguarda la progettazione delle infrastrutture, i **6 punti** del testo precedente, richiamando la distinzione nodale fra sfera urbanistica e sfera socio-economica, potrebbero così esplicitarsi:

1. configurare le infrastrutture anche come "manufatti architettonici", "opere d'arte", come si diceva una volta, e quindi assegnare loro come fine, oltre a quello specifico della funzione, anche la necessità di creare sempre un "luogo". Solo così saranno "radicate" nel territorio.

2. correlare le infrastrutture, come elemento fondante, agli elementi essenziali dei nuovi spazi pubblici, intesi come spazi architettonicamente pensati, "radicati" nel territorio.

3. orientare la progettazione delle opere e degli edifici, che realizzano questi spazi, solo attraverso pochi parametri (allineamenti lungo le vie pubbliche, altezze di gronda, ecc);

4. creare invece spazi di libertà per la progettazione delle opere e degli edifici "dal loro interno", ad esempio per quanto riguarda questi, valutando la densità edilizia solo in funzione della superficie utile (lasciando quindi libera la scelta della altezza dei locali) e non calcolando nella stessa densità edilizia gli spazi di rappresentanza, quali atri, scale,



GUALTIERO ADAMI, Strada del Passo delle Palade, Casa cantoniera a Fondo, 1935-1939

5. eliminare dai vincoli tutte le strutture necessarie ad un'architettura bio-climatica, muri in materiali pesanti, serre, frangivento, ecc.

6. e infine, ovviamente a questo punto, eliminare ogni prescrizione impositiva di elementi architettonici.

Come concludemmo nel testo precedente: "Per contro, la qualità della progettazione dovrebbe ovunque aumentare: trasformare uno spazio indistinto in "luogo" è un'operazione che richiede cultura e impegno".

41

Il piano dovrebbe chiedere che il progetto dimostri di possederli ambedue, ricongiungendo in tal modo l'urbanistica all'architettura.

l'esempio del Ticino

Per dare infine un'idea concreta di come, nella pratica, operazioni di questo tipo potrebbero realizzarsi, vorrei concludere ricordando l'azione degli architetti del Ticino a proposito della realizzazione dell'Alp Transit, la ferrovia veloce che attraverserà il Cantone. Luigi Snozzi, uno dei più noti progettisti ticinesi, ci ha raccontato che la reazione degli architetti al progetto della ferrovia, redatto da quindici grossi studi di ingegneria, non è stata di aprioristico rifiuto. Si sono convinti invece che il Ticino doveva formare un suo specifico progetto, collegando la grande infrastruttura al territorio. Galfetti, Botta,

Vacchini prima, lo stesso Snozzi poi, hanno riformulato un progetto alternativo che, pur non mettendo in discussione le grandi scelte, modificava significativamente tutti gli snodi nei quali l'infrastruttura si collegava alle reti esistenti, allargando nel contempo lo stesso progetto alle aree contigue.

Anche il materiale di risulta degli scavi e gallerie ha trovato una sua collocazione progettuale, riuscendo in molti casi a fornire soluzioni migliorative da un punto di vista ambientale.

Le soluzioni progettuali non sono state univoche: l'intervento di riprogettazione ha fornito un ampio ventaglio di proposte sulle quali poteva formarsi un consenso cosciente. La grande infrastruttura della nuova ferrovia non sarà così estranea al Ticino, ma - realizzando "luoghi" di alta qualità - diventerà un elemento vitale del suo sviluppo.

Vorrei chiudere con una domanda forse un po' oziosa, ma che chiarisce bene i termini della questione:

"Nella situazione trentina, in un quadro pianificatorio così rigido, quale sorte sarebbe toccata a un progetto così articolato come questo del Ticino?"

Mi sembra inutile, a questo punto, formulare una risposta.

(1997)



THEODOR FISCHER, Chiesa della Guarnigione, Ulm, 1903



THEODOR FISCHER, Pfullinger Hallen, Pfullingen, 1904

ort und umgebung: materiali su Theodor Fischer

dal volume: WINFRIED NERDINGER, *Theodor Fischer, Architetto e urbanista 1862-1938, Electa, Milano 1990.*

NB: tra parentesi, il n. di pagina da cui è presa la citazione

Celebrato dai contemporanei per aver affrancato l'architettura dagli stili storici, è stato poi trascurato dalla generazione successiva, che ha operato una rottura radicale con la tradizione (9)

Per lui "costruire senza tener conto del luogo e dell'ambiente" (relazione del 11.5.1909 per il piano regolatore di Schweinfurt) equivaleva a fare una cattiva architettura (9)

43

Dalla madre, inclinazione alla musica: concezione "musicale" dell'architettura (9)

Dal 1902 a Stoccarda: incarico per le Pfullinger Hallen (12)
1904, concorso per Jena
Dal 1908 a Monaco

Theodor Fischer, urbanista

Fino al 1918 l'urbanistica si muove all'interno di tre strategie...che Gerhard Fehl ha ben definito come:

- strategia tecnico-sociale (Baumeister: piani del traffico)
- cultural-abitativa (Eberstadt: alloggi operai),
- estetico-educativa.(Sitte e Karl Hendrici)

Questa mirava a mettere in luce "le cause dell'effetto gradevole" creato dalle città storiche, che cercava di riprodurre nel presente...ricreando una vita pubblica nonché suscitando orgoglio e "sentimenti patriottici" tra i cittadini..."battaglia per l'essenza tedesca in urbanistica" di Hendrici. Allo sradicamento della metropoli e al "nomadismo" moderno viene contrapposta... la creazione della patria (22-23)

L'estetica empirica di Gustav Theodor Fechner e von Hildebrand...distingue tra immagine ravvicinata confusa e immagine distanziata precisa ...Essa servì a Karl Hocheder per esaminare l'adeguatezza dei piani di Monaco attuati da Fischer (cfr. nota 90) (23)

I primi piani urbani (1891) di Hocheder per Giesing e Sendling, introdussero a Monaco le idee di Sitte, e mostrarono chiaramente ai proprietari fondiari i vantaggi di un tracciato stradale flessibile, svincolato dalla geometria (27)

Fischer applicò con abilità una pianificazione, apparentemente artistica per ridurre al minimo gli attacchi alla proprietà privata (27).

Alla fine del 1894 Adolf Schwiening assunse la direzione dell'ufficio comunale, chiamando Karl Hocheder e Hans Graessel assieme a Fischer. Da questa esperienza F. trasse la convinzione che ogni creazione formale "deve avere il suo fondamento primo nella situazione economica, tecnica e paesaggistica" (28)

"I secoli hanno inciso sulla nostra terra linee e rughe di ogni genere, che devono venir rispettate. Che cosa ci racconta un vecchio percorso di campagna, che cosa ci racconta la linea di confine di un lotto o del territorio rurale di un comune...? Tutto questo va reso omogeneo, livellato. L'antico terreno che ha portato e sopportato i destini di tante generazioni deve forse ritornare di colpo nuovo e intatto...? Eliminateli e si aprirà la strada all'arbitrio, e all'arbitrio segue immancabilmente lo schema, la maniera" (nota 112) (31)

Quale prima regola formale, Fischer formulò il principio di una

-“articolazione delle masse in elementi dominanti e dominati” (cfr. conferenza di Stoccarda del 1903);

Quale seconda regola

-“l'esaltazione del caratteristico”, letto proprio a partire dalla pianta di una città;

Come terza, rifacendosi a Sitte, considerava la

-disposizione il più possibile curvilinea degli oggetti rispetto all'osservatore corrispondente alla forma arcuata del cono ottico, una legge urbanistica condizionata dalla stessa fisiologia...quindi piazze “concave” (34-35)

Tre elementi reali base dell'urbanistica:...

“il traffico, l'abitare e l'inserimento nella natura” (35)

Tutta la sua attività di architetto è segnata dall'approccio urbanistico. (37)

Scuole: pg 42.

Il diffuso storicismo dell'ambiente di vita, che fungeva da contrappeso alla tecnicizzazione... portava “cultura” contro “civiltà” (44)

La vita doveva essere riformata senza che si mettessero in discussione le strutture sociali e il sistema di proprietà:...privatizzazione della questione sociale (*Siedlungen* riformiste, Barkenhof o Monte Verità) (44)

Con lo *Heimatschutz* (movimento nazionalista per salvare la tradizione e il paesaggio tedeschi) si attuava una sorta di “esostismo nazionale”...Difronte al presente, meccanizzato e senza un'anima, (*Società*), si pone la *cultura* popolare, organica e animata. (45).

Fischer appoggia la *Jugendstil* (dalla rivista “Jugend”, pubblicata da Georg Hirt nel 1896).

Case del popolo (55): nel 1904 ottiene l'incarico per le Pfullinger Halle, inaugurate nel 1907. (55)

Sebbene Hildebrand e Fischer avessero posizioni opposte rispetto allo stile, - il neoclassicismo arcaizzante del primo era infatti estraneo a F. - la cosiddetta “teoria del rilievo” fornì a F. una base fondamentale per il suo pensiero artistico.

In *Das Problem der Form* - 1893 - H., partendo dalla fisiologia dell'occhio, formulò una distinzione tra immagine vicina, disomogenea, “afferrata” attraverso approcci successivi e immagine lontana, decantata.

L'occhio è in grado di cogliere oggetti vicini solo gradualmente, in una sequenza di movimenti, mentre da lontano le immagini, quasi fossero proiettate su un piano, possono essere “contemplate” da un unico sguardo. Poiché ciò che conta in arte è l'effetto complessivo, l'artista deve concepire le sue opere come “*immagini lontane.*”

Struttura chiara e contrasti di forme:

“Il rilievo è il recipiente in cui l'artista riversa e imbriglia la natura”(57-58)

Duomo di Munster: F. argomentava che la scelta di liberare la chiesa da ogni sovrastruttura corrispondeva a un'osservazione analitica per elementi isolati, come in un'immagine ravvicinata, mentre per un'immagine artistica lontana era necessaria una cornice.

Sitte, quando analizzava alcune piazze esemplari, sottolineava l'importanza delle loro pareti chiuse, che suscitavano nell'osservatore un'immagine gradevole; ora tale effetto trovava conferma nella teoria del rilievo di H. (58)

Nello stesso periodo la parete compatta costituiva un altro elemento innovatore (Berlage):

“L'arte del costruire consiste nel creare spazi, non nel progettare facciate. La chiusura di uno spazio si ottiene attraverso i muri”

Nell’“architettura del muro” Berlage, Hildebrand e Fischer vedevano il fattore determinante per il superamento dell'architettura in stile, poiché, di fronte agli elementi architettonici di base quali il muro, la massa, lo spazio i particolari stilistici diventano insignificanti. (58-59)

“Ciò che in un edificio, ancora indefinito alla vista, risulta efficace in quanto grande massa o elemento in forte contrasto - ad es. una parete chiusa contrapposta a una loggia, cioè il motivo conduttore in tutte le sue implicazioni - costituisce il nucleo centrale della soluzione architettonica e, come tale, è godibile senza che si riconosca in quale stile l'edificio si esprime” (59 - nota 216 - A. von H.: *Gesammelte Aufsätze*, 1909)

Si riscontra una rivalutazione della superficie (Da Marées fino a Holder), del rilievo (H.), e della parete liscia e compatta (59)

In contrapposizione all'immagine autonoma di un quadro, secondo Hoelzel, l'immagine murale (Giotto) deve integrarsi nell'architettura, assumendo la struttura dello spazio circostante...All'immagine lontana di H. corrisponde l'immagine integrata di Hoelzel. (60)

Analisi della facciata di Pfullinger Hallen (62)

Nelle opere d'arte totali dello *Jugendstil* tutti i generi sono riuniti in un'unica grande espressione floreale o geometrica (63)

ARCHITETTURA E "MEMORIA CULTURALE"
(*Kulturelles Gedächtnis*) (65)

Il costante confronto con la tradizione...è componente essenziale del suo tentativo di inserimento nel "luogo e nell'ambiente" (65)

Il ricorso a elementi architettonici tratti dalla storia locale serve a F. per creare un legame con la tradizione, consolidando la "memoria culturale" di un gruppo. (65)

45

Il tentativo di inglobare nei suoi edifici la storia di un luogo o di una regione corrisponde a quel "principio estetico di associazione" che Gustav Theodor Fechner aveva sviluppato nella *Vorschule der Aesthetik*, dichiarandola la più importante delle sei "leggi del piacere e del non piacere" (70)

Anche von H. pensava che dietro a un'immagine noi inseriamo contemporaneamente tutto il passato, cioè tutte le immagini precedenti che si rivelano al momento della osservazione (A. von H. nota 216)

Se doveva sostituire un edificio preesistente con uno nuovo, F. rievocava il profilo e la struttura edilizia di quello precedente...Nel caso del presidio di polizia sulla Ettstrasse, F. non solo si attenne alla forma di base e alla massa edilizia dell'abbatuto convento...ma riprese esattamente l'antica forma della piazza...per far risorgere questi spazi ormai fissati nella "memoria collettiva".

A Lana d'Adige combinò la casa d'abitazione tirolese con la tipica cappella locale.

I riferimenti sono per lo più creati secondo libere associazioni...(70)

Riferimento al passato, adeguamento al luogo e invenzione formale si fondono l'uno nell'altro (70)

Nell'opera più importante di F., l'università di Jena, tutte e tre le "forme di memoria":

- il legame con l'edificio precedente, - con l'architettura della regione e - con i modelli storici - sono fuse e amplificate (71)

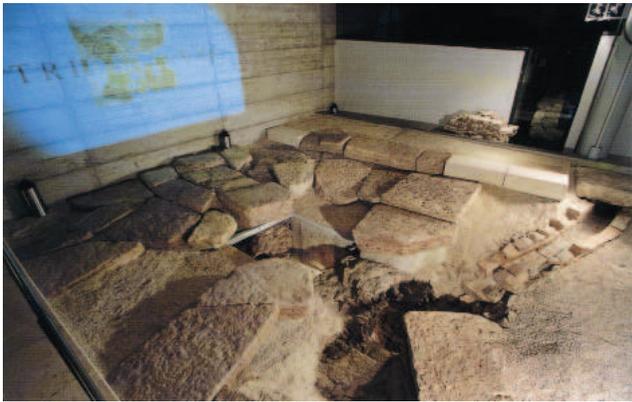
F. disegnò la pianta tenendo conto della vecchia chiesa, all'aula magna antepose una navata laterale, nell'angolo si trova la torre... (72)

"La tradizione non è quiete, ma movimento. Immutabile è il nucleo, l'essenza, lo spirito, mai la forma. Colui che vuol tramandare la forma immutata, coltiva una cattiva tradizione" (Th.F. nota 282) (73)

(1997)



THEODOR FISCHER, Chiesa della Guarnigione, Ulm, 1903



il teatro sociale di Trento, un recupero urbano*

Fra città e teatro si è sempre costruito un rapporto molto stretto, bivalente: il teatro "rappresentava", nel senso più letterale, la città: un luogo dove le sue diversità si incontravano e, oltre a divertirsi, si "mostravano" agli ospiti più illustri.

1. PLATEA

Circondato dalla compatta maglia del tessuto urbano, stretto tra vicoli,

2. FOTO AEREA TEATRO

3. IDEM CON PIAZZA DUOMO

4. IDEM CITTA'

47

Il Teatro non era visibile dall'esterno, almeno fino al 1936, quando, alle sue spalle, si aprì l'invaso della nuova piazza.

La sua presenza sulla scena urbana non è data da immagini segniche di particolare forza espressiva: quasi nulla annuncia che il teatro esiste.

Eppure, a Trento, il Teatro Sociale è uno dei simboli più vivi dell'appartenenza urbana: la memoria collettiva concentra in esso i caratteri più significativi dell'essere città.

Il progetto aveva davanti questa doppia constatazione:

un teatro che "rappresenta" la città, ma che è "nascosto", immerso nel suo tessuto, parte non differenziata di essa.

Questa conversazione - ripercorrendo i momenti del progetto - si dividerà quindi in tre parti:

1. due tracce parallele: storia della città' e storia del teatro

2. verso una storia del luogo: il progetto e l'esecuzione come strumenti di conoscenza

3. la nuova facciata del palcoscenico: un palinsesto della storia urbana.

Secondo questo schema, il segmento di storia che ci interessa sarà cioè ripercorso più volte: - stabilendo prima una certa cronologia della storia urbana, dall'800 ai nostri giorni e ripercorrendola quindi per così dire "all'indietro", sulla base dei dati relativi alla nostra zona;

-ricomponendopoi ancora cronologicamente le varie presenze che il progetto mette via via in luce;

- per riprendere infine un discorso unitario sulla nuova facciata del palcoscenico.

1. due tracce parallele: storia della città' e storia del teatro

1.1. da città' medievale-rinascimentale a città mitteleuropea, a città' moderna.

1800- 1820: fine del principato vescovile (dal 1000)

1816-1817: carestia

inizio di una modernizzazione delle strutture culturali e amministrative

5. PIANTA VAVASSORE

6. PIANTA DELLA CITTÀ' MURATA - 1823

7. VEDUTA DI TORRE VANGA

1820-1860: il rinnovamento neoclassico: l'aristocrazia illuminata

8. IL NUOVO CIMITERO - VISTA

9. IL COLONNATO

10. NUOVA FACCIATA DI PALAZZO THUN

11. PIANTA CAMINADA - 1850

1860-1900: la città borghese: taglio dell'Adige, ferrovia, progressiva demolizione delle mura

12. PIANTA DELLA CITTA' A INIZIO SECOLO

13. VEDUTE DELLA FERROVIA E DEL TAGLIO DELL'ADIGE

14. IL PALAZZO SCOLASTICO

15. IDEM

1900-1914: la città mitteleuropea: le tendenze architettoniche come specchio della nuova cultura urbana

16. NATALE TOMMASI: neo-rinascimento mitteleuropeo: N.S. di Sion

17. EMILIO PAOR: eclettismo nordico: Filarmonica

18. MARCO MARTINUZZI: eclettismo veneto-italico: Passaggio Dorigoni

19. MARIO SANDONA': scuola di Otto Wagner: Casa Sandonà

20. TOMMASO STOLCIS: Jugend Stil: Casa Pedroni

21. GIUSEPPE TOMASI: oltre lo storicismo, le teorie dell'ambientamento: Casa Modl

1919-1930: l'affermarsi dell'ambientamento: Giuseppe Gerola e Wenter Marini

22. ANTONIO RUSCONI: Villa Conci: una casa "trentina" (mostra 1924)

23. ETTORE SOTTASS: Casa per impiegati: muri, intonaci, lesene: ambientamento

24. GIORGIO WENTER MARINI: Casa per impiegati: assi sui balconi, muri, intonaci

25. GUIDO SEGALLA: Case popolari: Monaco, Vienna

1930-1940: il razionalismo

26. ANGELO MAZZONI: nuova stazione

27. GIOVANNI LORENZI: Grand Hotel

28. GUIDO SEGALLA: ingresso a piazza del Littorio.

L'ultima immagine, che corona lo sventramento del Sass e la costruzione della piazza del Littorio, ci riporta direttamente alle vicende del teatro.

1.2. storia del teatro, dall'oggi alla sua costruzione

Nel grande spazio aperto che le immagini mostrano,

1. FOTO AEREA

è ricavata una piazza, formata da una cortina di facciate razionaliste, su cui prospetta il retro del palcoscenico del teatro, per il quale lo stesso intervento prevedeva un consistente ampliamento.

Essa ha origine in un intervento di "risanamento" messo in cantiere nel 1929, in un anno cruciale per l'architettura trentina. Segna infatti il repentino trapasso dai temi dell'ambientamento, perseguiti dal Circolo Artistico Tridentino, da Giuseppe Gerola, da Wenter Marini, alla nuova poetica razionalista.

2. PIANTA PIAZZA

3. FOTO SASS

4. FOTO DEMOLIZIONI

5. PROSP. PROGETTO 1930

6. FACCIATA 1930

Le due versioni del progetto tuttavia rendono conto da un lato delle differenze, ma dall'altro della continuità che si può intravedere sovrapponendo le immagini.

7. PIAZZA ATTUALE

8. PALAZZO INCENDI

Il risanamento demolisce il cuore di un antico, anche se malandato, quartiere della città, il Sass, ancora visibile in alcune immagini del portico,

9. AFFRESCO

che serrava verso est il palcoscenico del teatro.

Il quartiere, attraversato da un ramo della "roggia grande"

10. PIANTA VAVASSORE - DETT.

su cui si attestavano numerosi opifici artigiani, aveva saturato nel tempo tutti gli spazi liberi, tanto che il sole ne era ormai escluso.

48

L'ultimo spazio aperto ad essere integralmente occupato era un tempo il giardino di un palazzo rinascimentale, rimasto tale fino ai primi giorni del febbraio 1818 quando gli operai di Felice Mazzurana, il costruttore del teatro, diedero inizio ai lavori

11 - TEATRO: PLATEA VERSO IL PALCOSCENICO

12 - TEATRO: DETTAGLIO DEI PALCHI

che, in 14 mesi, avrebbero consentito alla "Cenerentola" di Rossini di inaugurare il nuovo teatro di Trento.

La platea e il palcoscenico del nuovo teatro (1818-1819) si collocano nell'unico spazio rimasto libero all'interno del tessuto storico:

13. ASSON. TEATRO

14. IDEM

occupando l'orto del palazzo nobile. I lavori interessano solo lievemente le quote sotto terra e quindi non intaccano quanto restava dei reperti.

Il teatro, senza facciata, è stretto da ogni lato.

2. verso una storia del luogo: il progetto e l'esecuzione

Molte pagine di storia si stendono dunque su questo luogo.

I primi lavori di ricognizione sulle murature e nel sottosuolo (1987) hanno confermato che si sarebbe potuto sfogliare come in un libro la sequenza degli eventi che si sono succeduti nella città, fino a comprendere le diverse facce di quella "memoria. culturale" che costituisce la città di oggi.

Il palazzo rinascimentale, e il giardino acquistato dal Mazzurana, apparteneva ai baroni Festi, una famiglia aristocratica che aveva fondato le sue fortune sulle capacità militari di alcuni suoi rappresentanti, messe al servizio di principi del Sacro Romano Impero. Il palazzo ha una tipica pianta italiana, con corte interna, e tre elevazioni.

15 - PIANTA PALAZZO

La sua costruzione, nelle forme ancora visibili, risale alla metà del XVI secolo. Come spesso accadeva, non si demoliscono le strutture precedenti, ma si cerca di riutilizzarle creando una nuova unità.

49 Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento tutto il settore è saldamente inglobato nella città

16. ASSON. RINASCIM.

17. ASSON. RINASC. PART.

Rimane libera, come orto di un palazzo nobiliare situato nella parte occidentale (sopra la Domus 1 e conglobante le case altomedievali), la zona corrispondente all'edificio pubblico romano e alla parte centrale della strada. Il quartiere lungo le mura romane (Il Sass) si addensa di edifici, fino a comprenderle come muro di spina.

Il carattere nobiliare del palazzo è dimostrato dalle importanti tracce di affreschi

18. AFFRESCHI

19. IDEM: FIORI

Le case gotiche rimangono dunque inglobate nella nuova struttura, nascoste, ma ancora presenti.

Nascondono a loro volta altre tracce, di un medioevo più lontano: le case-torre del secolo XI, gli agglomerati lignei ancora precedenti,

20. PIANTA MEDIOEVO

che disegnano una trama "organica", cioè non geometrica.

Nella ricostruzione assonometrica dei reperti altomedievali

21. ASSON. MEDIOEVO

La strada A risulta scomparsa, come l'edificio pubblico: il loro sito diventa suolo agricolo. Le abitazioni, parte in legno e parte in pietra a torre, si concentrano nell'area occidentale o lungo le mura urbane.

Non ricordano cioè nulla della ortogonalità assoluta della città romana,

22. PIANTA ROMANA TSOC

che si stendeva a sud dell'Adige, e che nel secolo V mostrava ancora una grande vitalità, allargata ben al di fuori delle mura originarie,

23. PIANTA ROMANA CITTÀ'

24. ASSON. CITTÀ' ROMANA

costruite assieme all'impianto urbano nel I secolo avanti Cristo.

Il progetto di recupero, agendo sulle presenze storiche, utilizzate nella sequenza sommariamente indicata dalle assonometrie, non ha ricercato alcun tempo "originale", né quello della situazione rinascimentale, né quello della costruzione ottocentesca.

Ha cercato piuttosto di mettere in luce tutto quanto rimaneva dei diversi strati storici,

25. DIA FAGANELLO

"decostruendo" l'immagine prevalente, l'apparenza contemporanea che il complesso di edifici formanti il teatro aveva assunto, per proporre all'interpretazione tutte le tracce delle diverse immagini che si sono succedute nel tempo, le sue origini nascoste e quindi una nuova storia.

Trama che lega queste immagini alla contemporaneità è poi lo "strato del nuovo", gli interventi di connessione tra i diversi altri strati, realizzati generalmente in quelle che il linguaggio comune definisce ormai le "lacune".

1. Lo strato ROMANO si legge

26. PIANTA ROMANA

27-28. MOSAICO

29. STRADA CON NUOVA PLATEA

30. idem SOTTO VECCHIA PLATEA

31. FOGNATURA

32. POZZO

2. Lo strato MEDIEVALE:

33. PARETE TORRE

torre/ tracce case gotiche

3. Il RINASCIMENTO:

34. AFFRESCHI

4. L'OTTOCENTO e il NUOVO:

35. INSERIMENTO TEATRO: PIANTA
36. CAVEDIO PRIMA DEI LAV.
37. CAVEDIO DOPO I LAV.
38. VOLTA PRIMA
39. IDEM
40. DISEGNO CAPRIATA
41. CAPRIATA REST.
42. SOPPALCO REST.

3. la nuova facciata del palcoscenico: un palinsesto della storia urbana

L'ampliamento del palcoscenico, un lungo miraggio nella storia del Teatro e che ora - nella seconda fase dei lavori - diventa attuale, consente di operare un nuovo congiungimento con il tessuto architettonico della città, invertendo per così dire il flusso dei riferimenti semantici, dalla storia delle tracce al nuovo.

Una nuova facciata infatti, non però del fronte principale, ma del "retro", alle spalle dello spazio scenico.

1. FACCIATA ATTUALE
2. PLASTICO SITUAZ. ATTUALE
3. PROSPETTIVA 1989: DOPPIO PALC.
4. 1992: CONFRONTO SIT. ATTUALE / PROGETTO
5. 1992: PIANTA P.T.
6. 1992: SEZIONE
7. PLASTICO - GRIGLIA: ALTEZZA
8. PLASTICO - CURVE
9. PROSPETTIVA

Si è scelto di concentrare qui, in questo sottile diaframma dalla funzione così umile di semplice chiusura, di involucro dichiarato, la cui geometria sembra interrompere il continuo richiamo alla storia dell'edificio, i segni comunicativi più drammatici dell'intero progetto:

quelli che hanno il compito di svelare all'intero contesto urbano la narrazione che si svolge nei chiusi ed invisibili spazi interni. Questo compito interpretativo è sostenuto dai due leggeri gusci strutturali concavi già visti nei plastici:

- uno verticale sulla facciata

10. PLASTICO IN BASSO
11. PROSPETTIVA IN BASSO

- e l'altro orizzontale sulla copertura,

12. PLASTICO IN ALTO
13. PROSPETTIVA IN ALTO

che delimitano tutto lo spazio (in tal modo leggibile anche come boccascena gigante), estremizzando, per così dire, l'attualità di questa parte finale dello strato del nuovo.

Gli spazi di servizio per il palcoscenico sono stati cercati nel sottosuolo della piazza, dove si sono incontrati, ancora in buon stato di conservazione, gli avvolti delle cantine del vecchio quartiere del Sass

14. PROSPETTIVA INTERRATA
15. PIANTA

Un altro tassello, medievale, da aggiungere alla narrazione.

Per realizzare l'auspicato senso comunicativo, bisognava connettere alla nuova facciata il gioco dei rimandi tra gli strati storici interni. La sua ricerca è passata attraverso più fasi. In un primo momento, si pensava di agire integrando nel gioco la parte di piazza immediatamente antistante, aprendo il sottosuolo con una doppia scala ogivale, a cielo aperto, per giungere subito sulla strada romana e nei meandri medievali

16. PLASTICO SCALA OGIVALE

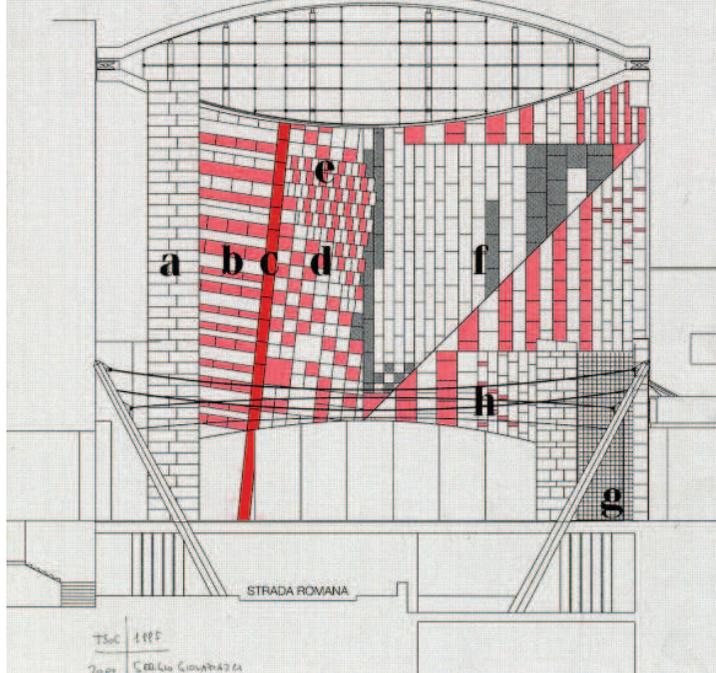
Un successivo approfondimento, riguardante le modalità di rivestimento del guscio verticale, richiama la concezione della facciata come "tessuto", e quindi mette in luce l'avvitamento delle lastre di pietra.

Si è poi voluto trasformare la trama del "tessuto" di rivestimento in una rarefatta ed essenziale narrazione, giocante sul rincorrersi delle linee e sulla diversità di trattamento delle superfici offerta dalle pietre di rivestimento.

17. 1995: FACCIATA A COLORI
18. FACCIATA IN b/n

- la partitura **a**, (vedi immagine a fianco) a grandi conci orizzontali (sostenuti però dalla tecnologia della parete ventilata) propone un riferimento lontano con le strutture murarie medievali, che del resto incrocia nel sottosuolo;

- la strada romana, e la sua crepidine settentrionale, si muovono con andamento angolato rispetto agli assi delle vie attuali, quasi a voler rimarcare - secondo il modello astronomico dell'asse terrestre - il divenire delle vicende urbane.



51

Dal punto in cui esse incrociano il guscio verticale della facciate, sono state come "rivoltate" verso l'alto, con uno scarto dal sottosuolo al cielo:

una proiezione verso l'alto di ciò che sembra irrimediabilmente in basso.

Il disegno è ottenuto con le partiture **b**, in pietra rossa di Trento a correre, e con quella **c**, ancora in pietra rossa, ma di più forte spessore;

- al di là della crepidine, l'alternarsi delle domus e degli altri edifici è simulato dal reticolo rosso e bianco in **d**;

- il suo frantumarsi progressivo nell'abitare medievale, senza ordine apparente se considerato dal punto di vista della geometria romana, è come richiamato dalla distesa di pietre, in **e**;

- pietre che però vengono per così dire assorbite nel nuovo ordine rinascimentale nascente dalle proporzioni, da quella aurea in particolare.

Il tessuto di pietre si taglia quindi secondo alcuni segmenti delle linee proporzionali, in **f**; essi terminano contro un baluardo di porfido viola, realizzato secondo i moduli razionalisti della piazza, quasi a voler ripristinare una continuità, in **g**.

19. PART. SOTTOSUOLO

20. PART. SOMMITA'

22. PART. CREPIDINE

23. FACCIATA INTERA

24. DETTAGLIO NORD

-Al nuovo portico, tensostruttura in acciaio e lastre di cristallo,

25. PORTICO

-alla doppia rampa di accesso al sottosuolo,

-alle travi di copertura, in acciaio con forma "a molla",

26. TRAVE COPERTURA

-all'ingresso nel sottosuolo

-elementi tutti che formano il primo piano della visione - è affidato il compito di portare "al presente" tutta la narrazione della facciata.

"Si è così voluto ottenere - come scrive Vittorio Ugo presentando il progetto sul n. 8 di Rectovero -

- una sorta di palinsesto in cui siano leggibili la crepidine della strada romana, il ritmico situarsi delle domus, l'abitare medievale, l'ordine proporzionale rinascimentale, i moduli razionalisti".

"La suggestività del tessuto urbano - continua FDF nello stesso numero della rivista - si materializza direttamente nella 'tessitura' che sarà la facciata del teatro. Essa diventa specchio di passate vicende che simbolicamente unifica ed esprime. L'unità totale dell'opera, così, appare come l'unità concreta di unità fantasma, di tutte le unità che furono le città trascorse, tutte la stessa città, ma ciascuna una città diversa, eppure sorgente dall'altra per un processo di distruzione creativa."

E ancora:

"L'attenzione al presente è attenzione al passato, e viceversa; l'attenzione al vicino è attenzione al lontano, e viceversa. Una poetica dell'attenzione, a ciò che siamo, a ciò che vogliamo essere: il regionalismo, qui, è regionalismo dinamico, che insieme mostra come costruisce se stesso: dalla riflessione, senza pregiudizi, sulla storia."

(1998)



SERGIO GIOVANAZZI, Comune di Rovereto: Concorso Follone 2, 1° premio, 1999

* Relazione svolta a Rovereto, Palazzo Martini, il 27 novembre 1998

urbanistica vs architettura*

53

L'innovazione introdotta nel processo formativo del piano dall'Amministrazione di Rovereto può aprire una stagione di nuove speranze per chi opera nell'architettura: infatti, intenzionalmente, il progetto di opere architettonicamente definite si pone come momento fondativo dello stesso piano.

E' assai facile comprendere che, se il processo potrà essere spinto fino in fondo, si aprirà una nuova era nei rapporti urbanistica/architettura.

"Spingere il processo fino in fondo" significa tra l'altro modificare profondamente l'attuale sistema piramidale di norme e piani.

Significa, per cominciare, percorrere uno schema di ragionamento che consideri l'opera costruita, la sua qualità, nell'accezione più ampia di "manufatto" e di "architettura", come l'obiettivo del percorso pianificatorio e lo specchio su cui si misura la riuscita dell'intero processo .

Dunque, un punto di vista dichiaratamente di parte, ma che forse consente di vedere più a fondo nell'intera situazione

Per far questo è però necessario allargare brevemente il campo a un confronto che individui e precisi la reale portata dei processi di pianificazione del territorio, come oggi sono in essere: enunciare cioè una tesi di questo tipo:

l'urbanistica, nella situazione odierna, si contrappone (contrasta, spesso rende impossibile) all'architettura.

Come tutte le tesi, l'enunciato è schematico e radicalizza la contrapposizione dei due termini usati. Questo è utile come partenza. Infatti i ragionamenti chi si possono svolgere

per dimostrare tale tesi porteranno a identificare con maggior precisione anche la reale portata della situazione di conflitto oggi esistente e le possibili vie di conciliazione.

[NB. la relazione riporta di seguito la parte centrale del precedente rapporto "Architettura/urbanistica"]

Mi sembra a questo punto che i concorsi di Rovereto possano costituire il campo sperimentale per superare il procedere della città per narrazioni interrotte, per episodi staccati; dove si recitano soltanto epigrammi; quindi non "città", ma "periferie".

E' quindi più che mai necessaria una nuova unità del rapporto architettura/urbanistica, da fondarsi – e qui ritorna il riferimento a questo specifica esperienza pianificatoria - sul riconoscimento che, almeno nell'Occidente, la città storica svolge un ruolo essenziale.

La sua narrazione si svolge però su pagine già fittamente scritte, con righe cancellate e riscritte più volte, sulle quali i nuovi edifici scriveranno nuove parole.

Ma che anche i territori aperti (la campagna, fuori della città, come le aree vuote al suo interno) sono in una situazione analoga: "I secoli – scriveva cento anni fa Theodor Fischer – hanno inciso sulla nostra terra linee e rughe di ogni genere che devono venir rispettate". Ogni intervento nella città ha dunque davanti a sé il compito di:

- *decifrare* queste scritte;
- di *collegarne* i significati;
- di *aggiungere altro senso*.

E, nel progetto:

- le pagine stanno per il *territorio* (come ambiente);
- le righe scritte su di esse, per la *memoria culturale* (come storia);
- il significato, per la *cultura di oggi* (come attualità);
- il nuovo senso, per l'*interpretazione* (come previsione di un possibile futuro).

E come in ogni racconto le parole possono organizzarsi in differenti linguaggi, così nel progetto linguaggi differenti possono esprimere una pluralità di proposte pur situate nella unità-continuità del discorso.

Il progetto di oggi deve comunque esprimere alcuni evidenti aspetti della cultura di oggi, quali ad esempio:

- l'assenza di "centro";
- la frantumazione;
- ma anche la contestuale, seppur difficile, tensione all'unità degli orizzonti di senso.

Così inteso, il progetto produce, nell'opera costruita, un palinsesto che, raccordando metaforicamente passato e futuro, mostra unitariamente la continuità, le sue rotture, l'evolversi della vita in quel posto, il radicarsi nel luogo e l'aprirsi al mondo.

Solo l'opera costruita, l'edificio, è capace di creare questo palinsesto;

- soltanto la trama, cioè il succedersi degli spazi pubblici come razionale risposta ai bisogni, dunque l'urbanistica, assicura il collegamento tra le diverse letture;
- solo il profondo rapporto con il luogo dà unità ai due momenti.

E' cioè indispensabile trovare il modo di far convergere su questi concetti ambedue le discipline, oggi così distinte. Per farlo, è indubbiamente necessaria una consistente elaborazione teorica, accompagnata da una sperimentazione adeguata sul territorio. Per ora, qui in Trentino, salvo il caso di Rovereto, non sembra che qualcuno (mi riferisco alle istituzioni) sia interessato a produrla con continuità, al di là di episodiche manifestazioni. A una prima lettura, le stesse modifiche in corso alla L.P. 22 producono solo aggiustamenti contingenti alla piramidalità della pianificazione in essere, congelando ancora una volta ogni possibilità evolutiva. Eppure, tenendo presenti i concetti di "luogo" e di "regionalismo" e abbandonando la pianificazione "a cascata", non sarebbe

difficile immaginare come il rapporto architettura/urbanistica potrebbe modificarsi positivamente, nel senso di orientare l'opera verso i valori architettonici, cioè verso la dimensione estetica,

A semplice titolo di esempio, ricordando comunque che solo approfondite ricerche potranno indicare le vie più sicure per cambiare le cose, proviamo a pensare come, adottando una serie di modifiche normative, potrebbe migliorare l'intero percorso progettuale.

Il nuovo piano di Rovereto e i concorsi da questo promossi mi sembrano indicare una via certamente interessante.

Per questo si è accettato entusiasticamente di partecipare al concorso nell'area del Follone e i ragionamenti svolti in quest'occasione sembrano particolarmente utili per esemplificare una proposta più generale.

Ritenendo che "città sia sinonimo di pluralità" - in altre parole che soltanto se esiste una chiara unità di molteplici espressioni, la città, come fenomeno complesso, ma unitario, possa esistere - la nostra proposta cerca di individuare un sistema strutturale capace di assicurare appunto unità alla diversità, voluta e perseguita, degli esiti architettonici.

Qui viene in soccorso la stessa via seguita per definire l'obiettivo: cioè ancorare l'intervento nelle sue strutture più strumentali - viabilità automobilistica / scansione dei volumi edilizi - allo stesso schema urbano che ha determinato l'espansione ottocentesca di Rovereto: vie rettilinee alberate, accenno a una maglia ortogonale, traffico automobilistico solo su queste.

La riflessione critica però da un lato limita questo campo alla parte sud-ovest dell'intervento, dall'altra riconduce nell'ambito progettuale altre trame urbane, quelle più antiche - un insieme di percorsi pedonali e spazi pubblici - destinandole solo al libero movimento delle persone.

Si produce dunque un doppio collegamento alle caratteristiche specifiche di Rovereto. L'attenta scelta della dimensioni fisiche dei due sistemi, come della successione spaziale che essi determinano, risulta essenziale per il raggiungimento dell'obiettivo.

Altrettanto essenziale è la definizione dell'esatto ruolo delle diverse fasi di intervento. La fase del piano di dettaglio, questa, deve fissare con esattezza la trama che guida la forma, ma deve lasciare notevoli gradi di libertà al progetto esecutivo, e quindi all'architettura.

Per attuare l'obiettivo secondo i criteri sopra esposti, il piano dovrebbe orientare il sistema vincolistico tenendo presenti i seguenti punti essenziali:

1. infrastrutture, pensate come "manufatti architettonici" - "opere d'arte", come si diceva una volta - e quindi assegnando loro come fine, oltre a quello specifico della funzione, la necessità di creare sempre un "luogo";

2. architettura dei singoli edifici configurata tenendo soprattutto conto della loro funzione definitoria degli spazi pubblici antistanti (utilizzando cioè i concetti, pur antichi, di *Platzwand*)

3. individuazione di "spazi di libertà" per la progettazione delle opere e degli edifici "dal loro interno", ad esempio:

- valutando la densità edilizia solo in funzione della "superficie utile" (lasciando quindi libera - entro certi limiti - la scelta della altezza dei locali);

- non calcolando nella stessa densità edilizia gli "spazi di rappresentanza", quali atri, scale, passaggi, ecc.

- eliminando dal calcolo dei parametri urbanistici le strutture necessarie ad un'architettura bio-climatica, muri in materiali pesanti, serre, frangivento, ecc.

4. Per contro, la qualità della progettazione dovrà aumentare: trasformare uno spazio in "luogo" è un'operazione che richiede cultura e impegno.

Il piano dovrebbe chiedere, attraverso specificazioni opportune, che il progetto dimostri di possederli ambedue, ricongiungendo in tal modo l'urbanistica all'architettura.

i giardini di Arco*

Relativamente al tema, il nostro intervento non può che essere una "voce esterna"
- non entra quindi nel dettaglio dell'operazione,
- bensì tenta di inquadrarla nelle problematiche più generali del nostro tempo.

Costruzione quindi di "alcuni "schemi interpretativi" a cui riferire le riflessioni sul caso completo:

1. - il primo deriva dalla considerazione che il giardino è per sua definizione un'opera in cui si incontra il fatto naturale con l'operare umano, quindi luogo specifico del rapporto "natura/artificio": cioè, per dirla con Sebastian Serlio:

"mescolar col Rustico non pur il Dorico, ma il Ionico...si farà una mescolanza...parte opera di natura, parte opera di artefice" (p. 164 del Libro IV).

- prima difficoltà critica: la natura, per se stessa, sfugge a ragionamenti di carattere estetico e quindi critico
- occorre dunque trovare qualche cosa che legghi i due momenti

56

2. - può aiutare il riferimento a una elaborazione estetica che sta alla base della cultura moderna: mi riferisco alla celebre distinzione di Kant tra due tipi di bellezza, della sua percezione:

- la bellezza vaga
- la bellezza aderente.

la prima è riferibile certamente ai fatti naturali: il fiore

la seconda all'architettura.

Applicata al nostro caso, la distinzione kantiana ci fa capire che il problema non è risolvibile nella sua totalità:

- potremo infatti argomentare su quanto attiene alla bellezza aderente cioè l'artificialità del giardino, che, essendo esprimibile attraverso concetti, accetta un'analisi derivante dalla logica,

- l'altro termine, quello naturale, invece ci sfugge.

* Appunti dell'intervento per la presentazione del progetto di restauro dei Giardini di Arco, Palazzo dei Panni, dicembre 1999.

3. ragionando dunque sull'artificialità, potremo osservare che la sua espressione più pertinente è l'architettura, anche nel caso del giardino: architettura dei giardini.

-oggi, nell'azione pubblica, si tende a dimenticare che solo l'architettura costruisce, -si privilegia invece la pianificazione, l'urbanistica,

-l'urbanistica, con i suoi strumenti, tende a "uniformare", a "standardizzare" le risposte, -l'architettura, al contrario, prende sempre più coscienza che è suo compito essenziale il "caratterizzare" lo spazio in cui opera

-
Si può concludere che si riflettono qui i due termini estremi in cui si dibatte la società di oggi, il globale e il locale, l'universale e il particolare, e - come vedremo - la cultura e la tecnica.

In altre parole, architettura e urbanistica, così come sono strutturate, riflettono gli aspetti più dicotomici della società attuale.

4. -si deve anche registrare che oggi si è acuitizzato lo stato di conflittualità tra una tendenza pressoché generalizzata all'omologazione e, di contro, un rifiuto culturale che comincia a farsi sentire.

-conflittualità quindi tra il "senso comune" e l'interpretazione "culturale" del mondo in cui viviamo (che invece, ovviamente, cerca di dissolvere il velo sovrainposto a ogni forma artistica, quindi anche all'architettura)

Tale conflittualità si sviluppa tra due poli:

- chi vorrebbe ricostruire la continuità lineare con il passato, riproducendone le forme, - tradizionalismo, vernacolare, ecc.

- e chi invece sente di avere a disposizione quanto elaborato dalle nuove tendenze architettoniche (dal post-moderno alla decostruzione).

In altre parole queste posizioni, così come sono strutturate, riflettono gli aspetti più dicotomici della società attuale,

- aspetti che potrebbero però dar luogo a una nuova dialettica se si introducono, come più volte affermato altrove, due concetti fondamentali: il concetto di "luogo" e quello di un "regionalismo" che potremmo chiamare "dinamico".

Riassumendo, si hanno a disposizione per l'analisi del problema di oggi almeno 4 schemi interpretativi:

a. il rapporto tra natura e artificio

b. l'elaborazione kantiana dei due tipi di bellezza, libera e concettuale

c. la concezione dell'architettura come fatto che tende a "caratterizzare" gli spazi

d. la constatazione della conflittualità tra "senso comune" e "interpretazione culturale".

Tenendo presente questo apparato critico, pur sommario, si possono sottolineare i corrispondenti aspetti del progetto che si sta esaminando:

- qui l'elemento naturale, pur prevalente, si equilibra con quello artificiale, in un certo senso si fonde

- agendo secondo la distinzione kantiana, ognuno può liberamente godere dell'elemento naturale, mentre quello artificiale costringe a una riflessione più ragionata

- i nuovi elementi architettonici introdotti dal progetto, caratterizzano - a mio giudizio - lo spazio in modo convincente:

maggior collegamento tra la nuova città ottocentesca e il centro antico

prolungamento del viale delle magnolie

la città (chiesa) "si riflette" per così dire nello spazio del giardino

alcune rotture di ritmo, alcuni tagli diagonali, rapportano l'intervento alla cultura contemporanea, a un suo ambito ben definito, quello decostruttivista.



equilibrio territoriale e agricoltura alpina

Bruno Kessler e la nascita della pianificazione in Trentino*

59

Non è certo male introdurre il discorso sui ruoli e le prospettive legate alla zootecnia alpina – il che vuol dire interrogare in un certo senso il futuro del territorio – non è male, dicevo, gettare prima uno sguardo sulle vicende di un passato appena trascorso. Riportare alla memoria quanto è avvenuto serve infatti per costruire una solida base per quello che deve ancora avvenire.

L'angolatura dalla quale vorrei svolgere alcuni pensieri in questa direzione è già indicata, nel programma dell'incontro di oggi, dalla qualifica che mi presenta: cioè il primo PUP. E questo non per un caso, ma perché il primo PUP – 1961/1967 – è fortemente collegato ai problemi dell'agricoltura e della zootecnia, si può anzi dire che tutto il suo impianto si muove dalla situazione – allora drammatica – del mondo agricolo:

l'abbandono della terra, delle valli, delle periferie aveva assunto ritmi così impetuosi che sembravano inarrestabili, tanto che, come vedremo, gran parte del mondo politico e scientifico riteneva indiscutibile accettare il fenomeno, cercando al più di dare ad esso ordine, non certo di contrastarlo. In Trentino però questa operazione fu tentata e con successo. Bruno Kessler – con pochissimi altri – innestò su tale sfida la sua politica e da politico mise a punto programmi “forti” e ne attuò le strategie.

Mi rendo conto che, nel breve tempo di questa relazione, risulterà difficile ricostruire la situazione culturale e socio-economica di quel tempo. In questi quarant'anni le cose sono talmente mutate da rendere irriconoscibili appunto situazioni e territori.

Però, cercando di individuare nelle vicende del PUP più che i risultati, soprattutto un metodo e una linea politica, cioè l'indicazione di obiettivi e strategie, saremo in grado di verificare se oggi non manchi proprio un metodo per agire sull'evolversi delle cose in connessione con il territorio.

Mi chiedo cioè se la lezione da trarre dall'attualizzazione di questo scorcio della nostra storia – e anche dai problemi di oggi – non riguardi la necessità di ripensare ruoli e prospettive di ogni settore, nel nostro caso della zootecnia alpina, sulla base di una stretta connessione con l'uomo e con il territorio. Necessità di immaginare quanto il futuro della zootecnia alpina vada pensato assieme all'ambiente – cioè alla natura, alla storia, al paesaggio – e a chi di questo ha sempre più bisogno, l'abitante delle zone urbane

Il primo PUP potrebbe indicarci come pensarlo in maniera organizzata e unitaria.

Quale era lo scenario entro cui il PUP e quindi l'azione politico-urbanistica di Kessler muoveva i primi passi?

La ricostruzione del dopoguerra e il successivo rapido sviluppo economico – si parlava di miracolo italiano – avevano provocato nel paese fortissime correnti migratorie interne e quindi un'espansione edilizia tumultuosa, che procedeva con ritmi molto più accelerati delle capacità di coordinamento e di guida dell'apparato politico, obbedendo solo alle leggi di mercato, sotto la spinta di uomini tesi soprattutto all'affrancamento dai secolari problemi della miseria.

“Percorrendo il paese – sono parole del prof. Giovanni Astengo, insigne urbanista – si trova ovunque il segno di un modo disinvolto di operare: ovunque incontriamo espansioni enormi e caotiche, che hanno travolto i piani regolatori con risultati deprimenti.”

Nel Trentino tutto questo è giunto in ritardo, forse con minore intensità, ma nelle città, dove si concentrava lo sviluppo economico spesso a danno delle periferie, in modo altrettanto caotico e tumultuoso.

E dalle valli, dalle periferie, dal loro stato di depressione era costantemente alimentato un flusso migratorio che, in un secolo, era stato grosso modo pari in valore numerico all'attuale popolazione della provincia.

Verso il 1960, circa 11.000 persone – vale a dire il 10% della popolazione attiva – emigravano stagionalmente dalla provincia, mentre permaneva una forte aliquota di emigrazioni stabili.

Accanto a questi vistosi movimenti verso l'estero o il resto del paese, si registrava un forte movimento pendolare convergente verso Trento, Rovereto e, per la Val di Sole, anche Bolzano.

L'esodo agricolo alimentava in gran parte questo processo, producendo un preoccupante invecchiamento della popolazione rurale.

Le città letteralmente “scoppiavano”, le valli si impoverivano. Spesse volte, nel tentativo di ridurre in ogni modo l'impoverimento, larghe fette di territorio erano vendute a favore delle “seconde case”.

Come si reagiva a tutto questo?

Nel paese prendeva sempre più corpo l'idea che la “programmazione”, una guida cioè per questi fenomeni immani, fosse l'unico rimedio all'impoverimento definitivo delle zone periferiche e alla eccessiva concentrazione delle aree di sviluppo.

Tuttavia l'idea rimaneva quasi sempre sulla carta, utile slogan politico, ma nient'altro. Al più si tentava di razionalizzare questo fenomeno complesso accettando la sua inevitabilità. La situazione del Trentino, meglio di tutta la nostra Regione, verso la fine degli anni '50 è emblematica al riguardo.

In quegli anni si produsse in Trentino, come in altre aree marginali rispetto ai grandi poli dello sviluppo economico, uno sforzo considerevole per creare nell'industria nuovi

posti di lavoro in grado di frenare l'emigrazione e rispondere all'esodo agricolo. Le prime dislocazioni, promosse con un forte intervento di incentivi pubblici, furono localizzate in aree quasi sempre non idonee. Valga per tutti l'esempio della fabbrica di siliciuri di Mezzocorona, che non solo occupò un'area agricola pregiata, ma per molto tempo produsse un notevole degrado, anche in zone lontane, per i fumi molesti, e la costruzione del cementificio della Sarche, poco discosto dal lago di Toblino.

L'assessorato regionale all'industria – bisogna ricordare che allora la Regione esercitava tutte le competenze economiche - cercò di razionalizzare il fenomeno, predisponendo, tramite ampie consulenze, un quadro di sviluppo, un vero e proprio piano generale di sviluppo, che sostanzialmente prevedeva di concentrare lungo l'asta Rovereto-Trento-Bolzano la maggior parte delle nuove attività industriali, riservando a modesti “poli” all'interno di alcune valli, il compito di attenuare la drasticità della proposta.

E' ovvio che questo avrebbe comportato un forte accentramento della popolazione lungo l'asta centrale, con conseguente forte emigrazione interna, deterioramento della tradizionale tipologia urbana, aumento dei costi di insediamento.

Entro questo schema, in alcuni casi i termini del problema si ponevano in modo drammatico. Esistevano infatti alcune sacche di particolare depressione nelle vallate laterali dell'Adige – Vallarsa, Terragnolo, alta Val di Cembra – e nei comuni più lontani, nelle quali le caratteristiche geografiche sembravano impedire qualsiasi plausibile previsione di sviluppo. Nello stesso tempo la difficoltà di costruire una nuova rete viabile con un accettabile grado di scorrimento sembrava impedire movimenti pendolari tollerabili verso la Valle dell'Adige. In più occasioni si ipotizzò un progressivo e completo abbandono di questi territori montani, con il graduale trasferimento di tutta la popolazione nella valle principale.

Un'idea precisa delle conseguenze di tali decisioni può formarsi osservando le proposte del PRG di Trento, che verso il 1960 – aderendo all'idea di concentrazione - configurava sul proprio territorio una prospettiva di crescita della popolazione fin oltre i 250.000 abitanti (a partire dagli 80.000 allora residenti) e un totale accentramento di servizi e di zone produttive.

Basti pensare che tutte le fertili zone di pianura a sud della città, fin verso Aldeno, sarebbero state occupate da nuove zone industriali e da poli residenziali, letteralmente distruggendo ogni parvenza di continuità storica.

"Trento ha perduto gran parte della sua mirabile unità - affermava il prof. Samonà qualche tempo dopo - e si è venuta sbriciolando in un'edilizia frammentaria e periferica dilagante...L'ipertrofia generata da tale sviluppo ha strozzato il libero fluire della grande circolazione e con la sua invadenza promiscua di strutture residenziali, di magazzini, di complessi industriali alternati a fasci di binari e strade di circolazione di ogni grado, non è riuscita più a trovare un coordinamento logico delle varie funzioni".

L'idea dell'accentramento dello sviluppo sull'asta dell'Adige e dell'abbandono a un turismo non qualificato delle valli periferiche stava comunque ottenendo, all'inizio degli anni '60, consensi sempre più vasti nell'opinione pubblica delle città, nei gruppi economici, nella dirigenza dei partiti al potere.

Tuttavia in alcune forze politiche, nelle più innovative, si stava prendendo coscienza dei pericoli e delle insidie di tale modello di sviluppo.

61

Bruno Kessler, appena eletto presidente della Provincia, già nel discorso di insediamento, il 26 aprile 1961, preparò, per così dire, il campo all'azione futura, senza rivelarne subito le strategie attuative, ma ponendone le premesse. Infatti affermò il valore del metodo della programmazione, assegnando però ad essa obiettivi ben differenti dal quadro prima descritto:

"Il movente e insieme la giustificazione - affermava Kessler - di questo impegno di pianificazione vengono individuati in due ordini di fattori, che richiamo qui in sintesi, anche se, per la loro appartenenza alla nostra formazione politico-culturale, potrebbero essere dati per scontati.

-il primo è di ordine culturale: nello studio e nel lavoro si ha di mira l'uomo e non la struttura o il fenomeno economico. [...] In questa azione non si vuole imporsi all'uomo, ma, interpretandolo, tentare di favorirne in tutte le direzioni una completa e libera espansione. Ci sembra nostro dovere l'assistere in questo momento di evoluzione sociale in modo da non compromettere quei valori spirituali che, nel tempo, hanno costituito la forza morale della società trentina.

- Il secondo fattore è di natura economica. Come l'industria milanese, nella prima e seconda rivoluzione industriale, spezzò anche nel Trentino la piccola industria locale portando la nostra terra

al margine dello sviluppo industriale, così oggi, in periodo di terza rivoluzione industriale, occorre proporsi precisi obiettivi [...] per non vedere accentuata [con i progetti di accentramento] nella nostra provincia la depressione".

L'obiettivo dell'equilibrio territoriale prese rapidamente consistenza strumentale nei mesi successivi.

Quando, il 31 luglio 1961 sotto la direzione del prof. Samonà iniziarono i lavori per la predisposizione del PUP, fu subito chiaro che lo scontro con il piano di sviluppo della Regione sarebbe stato aperto. Si propose infatti, attraverso attente verifiche, di esplorare altre possibilità, forse meno ovvie, ma più coerenti con la storia e la struttura sociale del territorio trentino. Il convincimento, maturato sugli obiettivi indicati da Kessler, che fosse possibile operare altrimenti orientò le prime indagini verso una ricerca conoscitiva sul territorio che partiva non dai dati astratti della statistica, ma dai fenomeni più direttamente legati alla vita dell'uomo e al suo ambiente.

Tra questi emerse presto come fondamentale l'insediamento umano, in tutte le sue dimensioni, materializzate nei numerosi borghi e villaggi che popolavano le valli trentine. Certo anche le città, Trento, Rovereto, Riva, ma soprattutto i più piccoli, e allora dimenticati, centri antichi della campagna, furono oggetto di una ricognizione a tappeto. Probabilmente per la prima volta in un piano territoriale, gli sparsi insediamenti antichi di un'intera provincia assumevano un ruolo fondativo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il mondo culturale italiano ed europeo era mobilitato in difesa degli insediamenti storici, nello studio di un loro possibile e congruente restauro, ma si trattava generalmente di città monumentali, ricche di episodi straordinari in un tessuto di altissimo livello d'arte. Gubbio, Assisi, Urbino in Italia, come Varsavia, Santiago de Compostela, Lubeca, Chartres in Europa, costituivano banchi di prova per esperimenti altrettanto rigorosi su cui si incentrava l'attenzione del mondo.

Nel Trentino, con questa indagine, l'edilizia tradizionale entra di diritto nelle scelte urbanistiche, mentre i piccoli gruppi di edifici variamente articolati e gli insediamenti più grandi, ricchi di qualche edificio di pregio architettonico, assumono di fatto il ruolo centrale del "monumento", in cui si coagulano i simboli delle comunità e il loro processo storico.

E' infatti nei nuclei sparsi delle vallate che il piano trova la "legge" dell'equilibrio, nel loro passato, quando "si precisava con esattezza costante il triplice rapporto: gruppo sociale-struttura-ambiente, che adeguava con continuità le caratteristiche proprie alle caratteristiche nuove: il gruppo sociale agiva - a seconda della sua forza interna - sulle strutture per caratterizzare l'ambiente in cui viveva e, d'altra parte, l'ambiente stesso condizionava le strutture e il gruppo sociale".

Le "storie locali" che essi raccontano formano poco alla volta la storia complessiva del territorio, innervata sul rapporto dei diversi tessuti edilizi con le vie di comunicazione, con i fiumi e torrenti, con le culture agricole, con i centri di potere dei castelli o con quelli religiosi delle pievi. I nuclei antichi si pongono come assi centrali per determinare il "nuovo equilibrio di tutte le strutture più significative che operano sul territorio", quando il piano "interviene per definire giusti rapporti tra nuclei antichi e nuove strutture, ma anche per suggerire una nuova vitalità all'interno dei nuclei stessi, un dinamismo di convergenze che riporti a un significato sostanziale la tradizione e la cultura che essi rappresentano".

Un secondo, fondamentale campo di indagini e di decisioni riguardava l'agricoltura. Fu infatti di sostanziale aiuto nella definizione del PUP l'indagine svolta dal prof. Ercole Calcaterra e dal prof. Pietro Nervi e rivolta alla identificazione dell'assetto ottimale dell'azienda agricola in Trentino. Un'azienda agricola rivitalizzata non solo in funzione delle economie di produzione, ma soprattutto in grado di assicurare al nucleo familiare contadino la stessa capacità di reddito delle altre attività.

Poter contare su un reddito dell'azienda agricola "comparabile a quello ottenibile dagli altri settori" diventava un obiettivo di fondo del Piano, una condizione necessaria perché si potesse attuare l'intera trama dell'equilibrio territoriale.

I numeri e i dati statistici che, nel Piano, accompagnano questa indicazione possono oggi farci sorridere. Ma per comprenderne la carica dirompente, bisogna riportarsi alla situazione generale di allora quando, ad esempio, una stalla di 20 capi adulti era ritenuta non solo ottimale da un punto di vista produttivo, ma anche capace di dare al

nucleo familiare di 4 persone - e ai 2 addetti in esso considerati "attivi" - un reddito paragonabile se non superiore a quello dell'industria.

I numeri e i dati del Piano vanno quindi letti non come valori assoluti, ma, astruendo dalla rapidissima evoluzione degli ultimi decenni, come indicazioni "di tendenza" rapportate a un orizzonte temporale limitato.

Infatti le elaborazioni statistiche - di cui più sotto si darà qualche esempio - completate attorno al 1965, si proponevano di individuare una situazione ottimale da raggiungere entro 10 anni, cioè verso il 1975.

Un quarto di secolo è trascorso da quella data.

Con queste premesse, si può comprendere perché il Piano individuava la dimensione ottimale dell'azienda in relazione al tipo di indirizzo colturale, attuale o previsto, e perché deduceva conseguentemente il loro numero e la quantità degli addetti che potevano trovare nell'agricoltura un'adeguata fonte di reddito.

Per quanto riguarda, ad esempio, la Val di Sole, lo studio individuava due sub-aree:

- in quella a indirizzo esclusivamente zootecnico, da Commezzadura in poi compresa la Val di Rabbi, il quadro riassuntivo dell'indagine prevedeva - dopo la riorganizzazione del piano e quindi al 1975 - una superficie a prato di Ha 1.280, con 106 aziende agricole e 2.120 capi grossi; in queste avrebbero trovato un giusto reddito 212 addetti diretti.

- nella sub-area a indirizzo prevalentemente frutticolo (comunque integrato da una minima attività zootecnica), comprendente i comuni fino a Croviana, la superficie a frutteto sarebbe stata di 670 Ha, le aziende 223, gli addetti diretti 446.

Il totale degli addetti all'agricoltura si sarebbe portato quindi a 658 persone, a cui si sarebbero aggiunti 99 addetti alle infrastrutture e altri 224 alle foreste, per un totale di 981.

Nel 1961, quando l'indagine prese forma, gli addetti all'agricoltura erano ancora più di 2.200, nonostante il crollo subito nel decennio precedente che registrava una diminuzione nel settore di oltre 1.300 unità.

Il cosiddetto esubero - nella Val di Sole - poteva dunque essere valutato, all'inizio degli anni '60, in oltre 1.200 unità.

Invito a questo punto ad astrarre dagli aridi numeri le concrete situazioni umane che essi denunciano. Pensate a cosa vuol dire emigrare non per scelta, ma per necessità, cosa vuol dire dover abbandonare la propria terra per mancanza di reddito, trovare posti lavoro incerti e distanti, magari a Bolzano, con movimenti giornalieri lunghissimi. Già dall'organizzazione della ricerca, dalla sequenza con cui questi dati erano esposti, emerge subito quale compito di fondo era assegnato al PUP:

- individuare le modalità, cioè dove e come si sarebbero potuti creare i posti-lavoro necessari a far fronte all'esodo agricolo previsto

- e, dalla parte opposta, creare le condizioni perché l'esodo agricolo si arrestasse a quelle dimensioni, ottimizzando il reddito delle aziende agricole in funzione del nucleo familiare.

Ma per giungere a questo era necessario ancora un certo percorso.

I risultati delle indagini, di queste e di tutte le altre condotte contemporaneamente, le problematiche da esse sollevate, le conclusioni settoriali a cui erano giunte, furono discussi e confrontati in diversi incontri con amministratori e sindaci a partire dal dicembre 1961. Queste riunioni si infittivano mano a mano che il piano prendeva corpo e divennero metodo di confronto, di verifica, di raccolta di consenso.

Nella primavera del 1962 i concetti di fondo del piano, ormai sistematizzati in un ampio spettro di possibilità, erano in grado di essere confrontati con le opposte previsioni del piano di sviluppo economico della Regione. Questa operazione si attuò materialmente durante un importante convegno, svoltosi a Torbole nel maggio dello stesso anno. Si può dire che da un punto di vista scientifico il PUP trova qui la sua data di nascita e nell'idea di "campagna urbanizzata" l'asse portante di tutta la sua impostazione.

Al convegno parteciparono studiosi che erano le punte più avanzate, e riconosciute, della cultura socio-economica del momento. Kessler, Samonà, i suoi collaboratori, i dirigenti della Provincia (tra tutti, ricordo Giampaolo Andreatta) sottoposero al vaglio critico – e all'approvazione - di Nino Andreatta, di Siro Lombardini, di Romano Prodi, di Bernardo Secchi, di Ercole Calcaterra, di Rivolta e

Braga, un modello urbanistico opposto alla concentrazione dello sviluppo orientato prevalentemente sull'asta dell'Adige.

La relazione centrale, materialmente presentata da Samonà, mette in rilievo le profonde differenze, si potrebbe dire ideologiche, con le proposte regionali, contrapponendovi la ricchezza di indicazioni che stavano emergendo dalle indagini territoriali e dagli incontri con gli amministratori locali.

In essa gli obiettivi centrali dell'attività di pianificazione sono individuati in un equilibrio territoriale capace di formare "città senza concentrazione", un equilibrio che si realizza con un esodo graduale dall'agricoltura all'industria, senza impoverimento di alcune zone e arricchimento di altre, in modo accettato, lento, sedimentato; con uno sviluppo turistico che fa perno sull'ambiente come spazio naturale e agricolo, sull'edilizia tradizionale, sulla storia, con localizzazioni industriali distribuite sul territorio e integrate a questo.

La "campagna che diventa città senza concentrazione" – "senza concentrazione", questo è il senso profondo del termine "urbanizzata", l'esatto opposto di "cementificazione" - deve però fondarsi su alcune grandi strutture, organizzata cioè in alcune, grandi unità di decentramento, formate con il consenso dei comuni e delle popolazioni: è, in embrione, la prima formulazione dell'idea di comprensorio.

Durante i mesi successivi, il piano si precisò a tal punto che, nella primavera del 1963, Kessler assunse la decisione politica di fondo, così comunicandola al Consiglio provinciale:

"La scelta politica della Giunta è stata orientata nel senso di non abbandonare la periferia, ma di cercare fra periferia e città un nuovo equilibrio, per il conseguimento del quale occorre in primo luogo assicurare alla periferia stessa il mantenimento in loco del potenziale umano, indispensabile per la conservazione e il mantenimento del territorio. Ovviamente – continua Kessler – non si propone un antistorico discorso contro l'urbanesimo, si tratta di affermare l'idea di avviarsi a creare nelle valli "unità comprensoriali", le quali, per consistenza di popolazione, per dotazione infrastrutturale, per nuove occasioni di reddito, abbiano quel respiro che consenta una maggior intensità di rapporti sociali, economici e culturali, in un ambiente probabilmente migliore della città."

LA MONTAGNA

uno spazio per il tempo libero

Sergio Giovanazzi



Marsilio Editori

E' possibile intendere meglio il senso profondo e l'ampiezza di queste decisioni rileggendo alcuni brani della presentazione del piano, che, tre anni più tardi, Kessler volle premettere agli elaborati tecnici, riassumendo l'intero dibattito con queste righe.

"Di fronte a questi interrogativi, stante il movente complesso che si accompagna alle decisioni in ordine all'emigrazione, attesa l'impossibilità di una concentrazione urbana in pratica sull'asta dell'Adige, è parso di non poter agire in altra maniera per il conseguimento di una "situazione di libertà", che creare altre "città", trasformando la campagna stessa in costellazioni di "città". La "campagna urbanizzata" è quindi la risposta più realistica a un obiettivo di equilibrio visto in funzione della massima mobilità sociale presupponendo un tipo di urbanizzazione che restituisca alle campagne [...] quella gamma di scelte di base prossime a quelle che oggi sono peculiari del fenomeno cittadino tradizionale. Per il raggiungimento di questo obiettivo il piano ha diviso tutto il territorio in dieci comprensori [...] L'urbanizzazione della campagna poggia sulla volontà e la capacità dell'uomo [...]. L'ampliamento di orizzonti, l'integrazione fra centri, una sufficiente consistenza demografica sono presupposti [...] entro i quali le élites intellettuali del lavoro, della produzione, della politica potranno convergere per accentuare il processo di trasformazione".

65

Vorrei concludere con queste significative parole di Kessler la rievocazione, per così dire, storica del PUP, trascurandone quasi tutti gli altri contenuti, salvo una particolare previsione che, a mio parere, potrebbe ancora essere utilizzata per il futuro e non solo a livello di metodo.

Come tale, la sottopongo all'attenzione del Convegno.

Infatti, nel definire le strutture urbanistiche che avrebbero costruito la "campagna urbanizzata", ben individuate soprattutto dalla edizione finale del PUP, un peso di notevole rilievo assumono i "parchi attrezzati". Si trattava di ampie zone del territorio provinciale nelle quali "la grandiosità, la qualità e la singolarità delle configurazioni dello spazio naturale assumono particolari caratteri formali che ne rendono assai gradevole l'insieme".

Il perimetro di tali zone circoscriveva spesso boschi, prati, frutteti, vigneti, paesi, zone cioè che "pur continuando a mantenere la loro utilizzazione agricola" possano recepire interventi turistici ben equilibrati. I parchi attrezzati diventavano

"in tal modo elementi preziosi per creare il legame di sottofondo di ben definite unità [...] in gran

parte da destinarsi al tempo libero, con una loro unitaria configurazione, equilibrata in grandezza e carattere a quella degli antichi centri e all'unità grandiosa ed immobile del paesaggio alpino".

Nei parchi attrezzati cioè secondo il PUP, agricoltura e strutture per il tempo libero si sarebbero dovute integrare, non solo, ma la loro percezione da parte dell'utente sarebbe stata appunto unitaria: luoghi in cui ambiente, agricoltura, turismo si potevano vedere, gustare, apprezzare entro una stessa cornice.

Una previsione, questa, che non ha avuto seguito. Nello sviluppo di questi decenni, purtroppo, il turismo è stato considerato solo turismo, la zootecnia al più un'attività da far vedere in occasione delle gite alle malghe, appartenente al folklore. E' significativo che troppo spesso all'ospite, al turista, che pur cerca la specificità del territorio, si offra solo il paesaggio, come fosse un quadro, una fotografia, e solo raramente si cerchi di far entrare nella cosiddetta offerta turistica i diversi aspetti che il territorio può offrire. Quanti ristoranti trentini offrono come elemento distintivo, ad esempio, il "plateau de fromage", il "piatto dei formaggi trentini"? Una selezione accertata e sicura cioè di quanto producono quei prati tanto ammirati nelle oleografie dei dépliant?

Mi chiedo dunque se proprio da qui non potrebbe essere tratta un'utile indicazione per ruoli più integrati della zootecnia alpina, in particolare di zootecnia e territorio.

Se non si potrebbero individuare cioè – sull'esempio dei parchi attrezzati del primo PUP - unità territoriali unitariamente organizzate sulle quali si innestino boschi, insediamenti, strutture per il tempo libero, zootecnia – e questa non solo per gli aspetti più appariscenti, per i prati e le malghe, ma anche e soprattutto per i modi, articolati fra natura e tradizione, con i quali essa produce. Partendo dunque dalla previsione urbanistica, quanto il territorio offre dovrebbe essere organizzato in modo interdipendente e poi proposto come fatto unitario, come insieme di cose e di processi, di natura e di meditato e sedimentato artificio, quindi in una parola come "espressione della cultura del territorio", come "segno della sua identità".

(2000)

indice del testo seguente

premessa	p. 67
parte prima. LA CITTÀ DEL MODERNO	p. 68
1.1 la città contemporanea	p. 68
1.2. il rinnovamento neoclassico. 1816-1848	p. 69
1.3. il rinnovamento della borghesia. 1872-1900	p. 71
1.4. l'onda mitteleuropea	p. 73
1.5. il razionalismo	p. 74
1.6. il secondo dopoguerra	p. 74
parte seconda. DAL BAROCCO AL RINASCIMENTO	p. 75
2.1. la forma urbana nel primo '800	p. 76
2.2. il periodo barocco	p. 77
2.3. rinascimento maturo ('500)	p. 79
2.4. primo rinascimento ('400)	p. 82
2.5. tardo medioevo (fine '300)	p. 82
parte terza. LA CITTA' ROMANA E LA CITTA' MEDIEVALE	p. 83
3.1. il progetto e la storia: Il Teatro Sociale come palinsesto della storia urbana	p. 83
3.2. la storia dai documenti	p. 84
3.3. la storia dall'edificio	p. 87
3.4. il teatro e l'unità delle parti	p. 90

la città e il linguaggio dello spazio costruito*

premessa

67 La prima immagine (fig. 1) mostra una figura nota a tutti: Trento vista dall'alto. Si può osservare un insieme di case, un fiume, una ferrovia che attraversa l'agglomerato urbano, strade e piazze: un'immagine indifferenziata, abbastanza comune. Se però si guarda con un po' più d'attenzione, questa stessa immagine rivela molti altri fatti, ai quali associare idee più complesse. La città contemporanea, la città di oggi, infatti, è prodotta da uno stratificarsi continuo di fenomeni: culturali, economici, sociali e politici. Un'indagine che individui questi strati e che ragioni su essi può rivelare molti processi, svolgimenti di atti, di attività di pensiero, altrimenti non apparenti..

Quello che tenteremo di fare in questi incontri è leggere la città non attraverso il linguaggio dei documenti storici che ci sono pervenuti tramite gli archivi, la storia tradizionale, ma di leggerla attraverso il linguaggio dello spazio "costruito" che costituisce la città, degli "episodi" che lo definiscono ossia attraverso il linguaggio degli edifici, delle strade, delle infrastrutture, di tutti gli elementi fisici e materiali che la compongono. Allora anche la confusione apparente di una Trento vista dall'alto diventerà invece complessità, si articolerà in vari momenti e sarà produttiva di idee.

Abbiamo suddiviso con il prof. Scaglia questa ricerca in tre momenti: con particolare attenzione alla città moderna oggi, alla città rinascimentale il prossimo giovedì e alla città medioevale e romana l'ultimo incontro.

Il procedimento di "andare indietro" nella storia è connotato con la metodologia che cercheremo di seguire: noi abbiamo di fronte la città di oggi ed è su questa che ci confrontiamo. A partire da qui cercheremo di vedere quali tracce delle città passate rimangono nella città di oggi, di scoprire le "città fantasma" che sono dentro e sotto la città attuale, per cercare di comprendere meglio la città odierna. Quindi non sarà una lettura di tipo storico-cronologico, ma quasi al contrario: andremo per così dire "all'indietro". Tutti e tre gli incontri avranno un primo momento di riflessione assieme e poi una visita attraverso la città per leggere materialmente, nella città stessa, i temi che avremo individuato durante la riflessione.

parte prima

la città del moderno

1.1. la città contemporanea

Appare chiaro che al centro della figura 1) si condensa un agglomerarsi di edifici con una determinata forma d'insieme: finisce quasi ad arco verso nord e ha un certo andamento semicircolare verso gli altri punti cardinali. E' il centro storico. Cosa vi si individua di caratteristico? Una compattezza di edifici che formano un tessuto. Il termine "tessuto" è quello più adatto, perché assieme agli edifici si vede anche lo svolgersi dei percorsi, che rappresentano la "trama" delle strade. Quindi questi due concetti - tessuto costituito dagli edifici e trama delle strade - caratterizzano il centro storico, ovvero la città più antica.

Ai suoi margini si vedono, immediatamente, alcune linee rette che sono quella dell'Adige, quella della ferrovia, ma non abbiamo difficoltà ad immaginarne altre sulla via Brennero, sulla via Rosmini. Quindi un sistema di innervamento sul territorio ben diverso dalla trama che abbiamo osservato prima e che ha la caratteristica principale di essere "geometrico". Sono linee rette e incroci di linee soprattutto ad angolo retto. Quindi la trama da una parte e la geometria dall'altra. E, per quanto riguarda il mettersi assieme degli edifici, di fronte alla trama del centro storico si nota immediatamente che al suo esterno si elevano edifici isolati, autonomi.

A questo punto della lettura possono già definirsi i due concetti estremi:

- "trama e tessuto" nella parte antica della città;

- "geometria e edificio isolato" nella città moderna.

Questi caratterizzano l'ultima grande rivoluzione che la città ha subito nel XIX secolo: la trasformazione della città medioevale/rinascimentale in città moderna.

La tesi che si vorrebbe dimostrare oggi è che tutto si compie, concettualmente ed anche territorialmente, nel corso dell'800. All'inizio dell'800 ci si trova infatti di fronte a una città che è ancora medioevale/rinascimentale completa e nel volgere di pochi decenni si passa ad una città che ha tutte le caratteristiche della città moderna.

E, dicendo moderna, si intende anche contemporanea. Si passa dalla trama e dal tessuto alla geometria e all'edificio isolato: una profondissima mutazione. Dall'800 in poi non si fa altro che, pur aggiungendo altri contenuti, proseguire su questa strada.

La città di oggi appare, nella sua geometria e autonomia, troppo spesso disarticolata. È chiaro: la trama ed il tessuto formano un tutto organico, nel senso letterale del termine: la foglia si innerva lungo certi percorsi e ha la compattezza del tessuto vegetale attorno. Mentre la geometria, con i suoi assi ortogonali, con i suoi edifici isolati, provoca soprattutto ripetizione ed indifferenziazione. Da una parte c'è un rapporto gerarchico continuamente variabile, c'è molteplicità e varietà che, però, si fonde in un tutto organico, dall'altra c'è ripetizione ed uniformità.

Occorre però avvertire che lo svolgersi dei fenomeni non è stato, fortunatamente, così schematico. Si vedrà quali correttivi gli stessi architetti trentini e dell'area mitteleuropea, in particolare alla fine del secolo scorso e all'inizio di questo, hanno posto in atto appena si sono resi conto che la geometria e l'edificio isolato disarticolavano il rapporto con la tradizione, con la storia e con il proprio essere. L'evolversi dell'architettura infatti sta tutto nel cercare di correggere i fenomeni estremi, non per raccordarli, ma per renderli accettabili.

Alcune altre immagini (fig. 2 e 3) rendono evidente l'indifferenziazione degli spazi della città contemporanea e sullo sfondo il tessuto organico della città antica.

Le strade, ora, hanno una dimensione che non è più in rapporto con l'edificio, in esse il traffico meccanico prevale su ogni presenza umana. Gli stessi ponti una volta (fig. 4) erano elementi non solo funzionali: ai loro estremi - qualche volta addirittura sopra l'impiantito - si concentrava un'intensa vita urbana (Heidegger interpreta il discorso del ponte come elemento fondativo del nostro abitare), mentre nella città moderna tutto tende a specializzarsi: il ponte diventa un ponte solo per il traffico, interrompendo i rapporti vitali con la città, con il tessuto costruito.

Trento ha avuto almeno quattro momenti cruciali nella sua storia. Il primo che si incontra, sempre percorrendo "all'indietro" le sue vicende urbane, è il passaggio dalla città medioevale/rinascimentale alla città moderna avvenuto nell'800. Il secondo, risalente a qualche secolo prima, è l'intervento del rinascimento all'interno della città antica. Un altro passaggio cruciale è quello del medio/medioevo, conclusosi con il Vanga, quando avviene una vera e propria rifondazione gotica della città. Il quarto ed ultimo passaggio, il primo in termini cronologici, è il momento fondativo avvenuto in epoca romana.

Il momento più vicino a noi ruota attorno a due elementi di fondo: il fiume e la città.

La compattezza del tessuto urbano è ancora resa evidente dalla fotografia aerea (fig. 5); è una compattezza in cui gli spazi sono gerarchicamente definiti: Piazza del Duomo, via Belenzani e via Roma (i due assi rinascimentali), e anche le altre strade legano gli edifici e li inseriscono in un rapporto avvertibile e unitario.

1.2. il rinnovamento neoclassico. 1816-1848

69

La mappa di Trento del 1821 (fig. 6) mostra una città ben chiusa all'interno delle mura, con una chiara nervatura medioevale, sulla quale sono inseriti gli interventi rinascimentali del Clesio, che hanno rappresentato non un ampliamento, ma un ricostruire la città su se stessa, senza uscire dal perimetro delle mura. Le mura del Vanga, costruite nella prima metà del 1200, rappresentano ancora, in questa immagine, il margine estremo della città.

Fuori c'è la campagna, la collina; la città è "altro" rispetto alla campagna.

Essa è antecedente alle grandi trasformazioni urbane che si sono verificate subito dopo. L'Adige passa attraverso la città, il ponte in legno a Torre Vanga, il Castello sullo sfondo e tutti gli edifici che si affacciano sul fiume.

La mappa della fig. 6) rappresenta il momento di partenza del nostro discorso. È una mappa disegnata nel 1822 da Ph. Miller, quando Trento è diventata Provinzial Kreis Stadt, ossia una delle città più importanti e organizzate della provincia del Tirolo, completamente inserita nell'orbita dell'Impero Austroungarico, con la Dieta che aveva sede ad Innsbruck.

Il dato fondamentale è che, con questa nuova organizzazione statale, la città può inserirsi molto più di prima nei circuiti economici e culturali dell'Europa. Il fatto di essere stata una piccola capitale chiusa su se stessa – il Principato Vescovile iniziato nel 1027 era tramontato solo nel 1800 - aveva spesso impedito negli ultimi decenni di allargare rapporti economici a uno spazio più ampio. Da qui comincia la sua trasformazione e il suo sviluppo.

Lo si vede immediatamente per così dire dall'interno della città, dove nasce un primo rinnovamento urbano per opera di un podestà, il conte Benedetto Giovanelli, che rimane in carica dal 1820 fino al 1848, un nobile, che provoca, assieme ad altri personaggi, un cambiamento che, però, di fatto avviene ancora quasi tutto all'interno dell'impianto medioevale/rinascimentale. La città viene accettata nella sua dimensione fisica e trasformata soprattutto nella sua capacità rappresentativa. Lo stile di riferimento, l'apparato concettuale che usa il Giovanelli per rinnovare la città è quello del Neoclassicismo.

Tra la fine del '700 e l'inizio dell'800 in Europa il movimento dominante, l'Illuminismo, si riflette con un certo ritardo nell'architettura. Quando, nell'urbanistica e nell'architettura, si abbandona completamente il Barocco, e nasce, tramite questo nuovo fervore dell'idea della ragione, un riferimento più diretto ed uno stile molto più semplice, da dinamico a statico, da pittorico a lineare, appare il Neoclassicismo. Il Neoclassicismo nasce e si sviluppa soprattutto in Francia e Germania, è uno stile che semplifica estremamente le linee e fa riferimento alla cultura greca piuttosto che a quella romana. Quindi nascono edifici quasi spogli di decorazioni, impostati essenzialmente sull'ordine dorico, molto scarni e matematicamente precisi. Comincia un nuovo rapporto con la geometria. Le prospettive che si creano con questi edifici sono prospettive statiche, non più dinamiche come erano quelle del Barocco, non organiche ma geometriche.

Il Giovanelli chiama a raccolta un gruppo di ingegneri (nomi come il Dal Bosco, il Bassi, ecc.), che riescono a produrre a Trento questo nuovo fenomeno. Attuano questo nuovo stile trasformando, ad esempio, edifici gotici in edifici neoclassici.

L'esempio più evidente è il vecchio municipio in via Belenzani, di fronte alla chiesa dell'Annunziata: era una casa gotica, tra il veneziano ed il tedesco, nella quale vengono trasformati la facciata ed il cortile. L'operazione è decisamente importante anche perché la scala degli edifici neoclassici è più grande e monumentale. Altri interventi sono ancora più evidenti: il liceo Prati, costruito dal Bassi, è un chiaro esempio di edificio neoclassico.

Ma ciò che rappresenta meglio il neoclassicismo a Trento è il Nuovo cimitero (fig. 7), soprattutto il quadrato nord. Nel 18320-1830 si progetta e si realizza un cimitero monumentale che è una grande stoà, in perfetto ordine dorico greco, in cui tutto è legato da un ordine assoluto e preciso. In aperta campagna, dopo il Palazzo delle Albere è il primo esempio di espansione extra moenia, si costruisce questo elemento geometrico-concettuale, che prescinde dalla forma della città e che viene trasferito sul territorio come elemento a priori: sia come forma che come elemento stilistico.

Dalla visione prospettica della fig. 8, disegnata dallo stesso Dal Bosco, si riesce a capire l'essenza del neoclassicismo: la perseguita unità dell'insieme, quest'assenza dell'elemento umano (L'idea vive per se stessa).

Un monumento stilistico di questo tipo, essendo così raffinato, è un elemento che appartiene soprattutto alle élites. Gli edifici di quel tempo ci raccontano che sono stati costruiti o dal Municipio, guidato dal conte Giovanelli, o dai conti Thun, o da altri nobili. Quindi la borghesia, l'altro grande fenomeno emergente dell'Ottocento, non è ancora capace almeno a Trento, in questa prima metà del secolo, di definire un propria immagine della città.

Nella fig. 9 si vede un altro progetto del Dal Bosco, mai realizzato, per costruire un grande viale di accesso al Palazzo delle Albere. Un altro suo progetto, portato invece a compimento, è la costruzione di corso III Novembre, che allora si chiamava "viale di passeggio". Trento, essendo chiusa tra le mura, mancava di un luogo dove, la sera o il pomeriggio, si potesse passeggiare con la carrozza, come si faceva nelle grandi città mitteleuropee. Quindi viene introdotto un altro elemento, quello del passeggio, che avrà seguito nei grandi viali europei.

Anche i nobili e la società civile agiscono: ad esempio i Conti Thun affidano al più importante architetto neoclassico bresciano – il Vantini - la riorganizzazione di una parte del loro complesso in via Belenzani negli anni tra il 1830 - 1840. Viene trasformata completamente solo una parte del palazzo: la facciata su via Belenzani rimane rinascimentale, ma il cortile interno, la facciata su via delle Orne e soprattutto gli interni vengono ristrutturati. La fig. 10 mostra la facciata del palazzo Thun in via Belenzani come avrebbe dovuto essere secondo il progetto neoclassico appunto del Vantini.

Quasi sempre il neoclassicismo predilige l'ordine gigante, che racchiude due piani, semplificando nella chiarezza l'intera composizione architettonica.

Accanto a queste iniziative della nobiltà comincia ad inserirsi la borghesia più attiva, e uno dei più capaci uomini d'affari del tempo, nato dal niente e poi divenuto uno dei più grandi dell'Impero austroungarico, era Felice Mazzurana, "caffettiere", come si firma nei primi atti, nato a Rovereto e trapiantato a Trento. Nel 1816 progetta il primo teatro della città. La fig. 11 mostra il suo primo progetto, pensato nel cortile di Palazzo Galasso, che il Mazzurana, sulla base di un compromesso d'acquisto, voleva trasformare in ristoranti, bar, sale da fumo e costruire nel cortile il teatro. Non essendo però riuscito a perfezionare il compromesso, trasferì il teatro dove è adesso: l'attuale teatro Sociale. Il teatro all'italiana nella sua triplice strutturazione: palchi/platea/loggione – fig. 12-13-14 - serviva a mettere in stretto contatto la borghesia, come classe sociale emergente, con la nobiltà; mentre il "contadiname", durante le rappresentazioni teatrali, non poteva entrare materialmente in contatto con le altre due classi perché aveva un suo ingresso al loggione, completamente separato e non c'era possibilità di comunicazione tra le due strutture.

1.3. il rinnovamento della borghesia. 1872-1900

Finito il neoclassicismo, alla metà dell'800, si realizzano le tre trasformazioni urbane che rompono completamente con la città antica e creano lo spazio per la città moderna.

Un interessante paradigma dell'entità di tali trasformazioni è rappresentato da quanto avviene della zona tra Piedicastello e la città, che sintetizzeremo in 4 immagini.

Riprendiamo per un momento la veduta dell'Adige e del suo ponte (fig. 15) con le caratteristiche già viste e confrontiamola con la successiva (fig. 16) che indica la stessa veduta (Torre Vanga e l'Adige) come appariva, 25 anni dopo, nell'1870. Apparentemente è molto simile, invece le differenze sono rilevanti.

Per prima cosa si deve notare che il corso del fiume è interrotto da un terrapieno, mentre c'è un treno che lo attraversa: la ferrovia Bolzano – Verona è stata, infatti, inaugurata nel 1859. L'Adige è interrotto da due barriere: il fiume è stato raddrizzato in quegli anni e trasferito nel suo letto attuale. Per cui si crea un nuovo ponte in pietra tra Piedicastello e la città, e il fiume pian piano viene prosciugato. Quindi i due fondamentali interventi, costruzione della ferrovia e raddrizzamento del fiume, sono qui già rappresentati. Ma c'è un altro elemento qui rappresentato: la rottura delle mura.

Come conseguenza logica dei primi due interventi, i margini della città vengono distrutti. Tra tessuto storico della città antica e terreni nuovi di sviluppo non c'è più soluzione di continuità: tutto si spiana. E' l'immagine emblematica dell'inizio della grande trasformazione della città moderna. Tutto nasce da qui: si passa dalla città medievale/rinascimentale a quella mitteleuropea moderna attraverso questi giganteschi interventi territoriali.

La successiva veduta (fig. 17), di pochi anni più recente di quella che precede, mostra chiaramente che verso la città il vecchio letto del fiume è quasi colmato e che ormai lo sviluppo urbano dilaga sulla collina e nella pianura. In questo luogo la forma antica della città, rimasta inalterata per almeno sei secoli, ormai non esiste più (fig. 18).

Quindi non c'è molta differenza tra questa immagine e quella che vediamo subito dopo (fig. 19), che risale al 1890 e che mostra in

maniera più evidente l'espandersi della città nella valle dell'Adige e sulla collina.

La successiva veduta della fig. 20 – che allarga il campo visivo – non è molto diversa, pur essendo passati oltre cento anni, dall'immagine della città attuale che abbiamo visto all'inizio. Centodieci anni di storia mostrano una città che non è molto cambiata: è ancora evidente il tessuto del centro storico con la sua trama viaria, mentre al suo esterno il nuovo sviluppo si colloca sugli assi geometrici del fiume, della ferrovia e delle nuove strade e sul concetto di edificio autonomo, isolato. Tutti gli elementi che caratterizzano anche la città contemporanea si ritrovano in quest'immagine del 1890.

Questo passaggio è denso di situazioni e significati anche per le nostre città contemporanee: chi si lamenta di Trento nord, formata da edifici isolati e sviluppata su di una trama viaria geometrica, dovrebbe capire che era praticamente impossibile agire in maniera diversa. Nel senso che il movimento della cultura urbana dall'800 ad oggi è andato sempre in una sola direzione. Vedremo che tutti i tentativi fatti per correggere questa tendenza si sono persi nel corso degli anni. Per cui andare contro il flusso della cultura significa porsi fuori dalla storia..

Si parlava all'inizio della contrapposizione tra tessuto urbano ed edificio isolato, vediamo di capire meglio cosa significa. Abbiamo esaminato alcuni esempi risalenti al rinnovamento neoclassico del Giovanelli, quasi tutti costruiti nella prima metà del secolo, ben "inseriti" nel tessuto urbano, di indubbio valore architettonico.

Quando, tra il 1885 e il 1900, il figlio adottivo di Felice Mazzurana, Paolo Oss Mazzurana, è eletto Podestà, la borghesia urbana, ormai di cultura europea, si impone come classe dominante. Se infatti il primo rinnovamento moderno della città è merito "dell'aristocrazia", alla fine del secolo i nuovi edifici si connotano con i valori della "borghesia", dal neoclassicismo cioè, lo stile dell'aristocrazia, allo storicismo eclettico appunto della borghesia.

Quali sono le differenze caratterizzanti? Spostiamo l'attenzione su uno di questi edifici. L'edificio che più rappresenta questo tipo di società, i problemi connessi e le potenzialità di quell'epoca è sicuramente il "Palazzo

Scolastico" per eccellenza, l'edificio che ora ospita la Facoltà di Sociologia (fi. 21 e 22). Questo palazzo nasce da un'idea del Mazzurana, appena eletto podestà nel 1885: costruire un edificio che unificasse le varie scuole obbligatorie della città. Fu istituita una commissione per studiare il problema e per emanare il bando di concorso. La costruzione doveva ospitare ben 2000 allievi, contenere sia le sezioni maschili che femminili, numerose aule della capienza ciascuna di circa 60 persone, le docce e i servizi igienici; durante la settimana funzionava come Volksschule (Scuola elementare), mentre la domenica si tenevano le lezioni della Bürgerschule (Scuola professionale). Era quindi un notevole centro di trasmissione della cultura. Esempio anche la sua cronistoria: già nel 1887 il Municipio provvede ai finanziamenti, tutti con fondi propri e della Cassa di Risparmio, un mutuo a lunghissima scadenza che si è estinto non molti anni fa. Il bando di concorso per la progettazione viene divulgato sui giornali di tutta Europa. Si iscrivono 145 architetti provenienti dalla Turchia all'Irlanda, dalla Svezia alla Spagna. In quattro mesi sono consegnati i progetti, da questi ne vengono selezionati dieci e già nel febbraio del 1888 la commissione termina i lavori. Vince il concorso un progetto (fig. 23) con il motto "pro patria", nelle forme che ancora si vedono. L'architetto vincitore è Carl Hinträger, studioso di problemi scolastici, direttore della rivista *Civil Techniker* (fig. 24), appartenente al circolo degli architetti storicisti di Vienna e che all'epoca lavorava alla costruzione della Ringstraße attorno al nucleo storico di Vienna, sul modello di Parigi dove, rotta la cerchia delle mura, si era rinnovata la città e costruito i boulevard. Anche a Vienna il modello è quello degli edifici isolati collocati su una trama geometrica, ma, da un punto di vista formale, il circolo degli architetti storicisti si sentiva il continuatore di una ininterrotta tradizione, non c'era la coscienza di una rottura con la storia. Si manteneva il rapporto con la storia riproponendo nei nuovi edifici uno degli stili del passato, in genere o il gotico o il rinascimentale.

Hinträger, architetto molto giovane (aveva 28 anni) e amante della cultura italiana, riteneva che uno stile vagamente toscano potesse esprimere al meglio le situazioni funzionali e culturali della città.

Perché un elemento di cui non ho parlato prima, ma che è fondamentale nella differenziazione tra gli edifici antichi e quelli dell'800, è l'attenzione assoluta alla funzionalità. Già gli edifici neoclassici pongono il problema di rispondere con esattezza a determinate funzioni come loro punto di partenza: se l'edificio non risponde perfettamente alla funzione a cui è chiamato, non può avere nemmeno potenzialità estetiche. Questo elemento fondativo degli edifici del XIX secolo li differenzia molto, ad esempio, dai palazzi rinascimentali, nei quali prevalevano gli aspetti rappresentativi. Nel palazzo ottocentesco la funzione e l'estetica devono essere ben fuse, anche l'elemento stilistico deve dar conto di questa funzionalità. Quindi Hinträger organizza perfettamente le cose: nel suo progetto ci sono, ad esempio, disegni di dettaglio che illustrano perfettamente il sistema di riscaldamento ad aria calda con i forni nelle cantine.

Dal punto di vista architettonico, ogni parte dell'edificio è ben correlata al tutto (fig. 25-26): tutti i rapporti proporzionali sono rispettati, c'è simmetria, il tutto è più della somma delle parti. L'edificio si pone già su un sistema viario preciso, ad angolo retto: l'attuale via Verdi, allora via Alessandro Vittoria, e via Rosmini. Per poter costruire questo palazzo si è dovuta modificare radicalmente la struttura urbana di questa parte della città: in effetti sotto le fondazioni di questo edificio, situate in diagonale, passano le antiche mura della città. Il Duomo, poi, era chiuso dalle case in corrispondenza dell'attuale Filarmonica: la facciata della chiesa non si apriva su di una prospettiva indifferenziata come è quella di via Verdi; ma era chiusa tra le case e la sua mole emergeva non su un unico asse direzionale, ma si innalzava su tutte le altre costruzioni. In questa occasione si è realizzato un altro elemento rappresentativo della società borghese, tipico della città moderna e meccanica, che è quello degli assi. Avere la visuale della facciata ovest del Duomo (ritenuta la principale) interrotta da un gruppetto di povere case disturbava moltissimo. Con unanime consenso si è creata quindi la nuova prospettiva di via Verdi. In via Verdi avviene, in piccolo, quello che è successo in tutta la città: il tessuto antico si frantuma per dar spazio alla nuova geometria.

Il "modo antico" è rappresentato soprattutto da via Belenzani, asse urbano per eccellenza, ricostruito nel XVI secolo dal Clesio, non rettilineo, leggermente curvo, in quanto voleva portare più dolcemente verso il Duomo i cortei che dal Castello scendevano in città. Qui, come tutti gli spazi della Trento antica (questa è una caratteristica specifica di Trento), le prospettive sono sempre chiuse, gli spazi sono sempre ben definiti.

Il "modo nuovo", le strade della fine del secolo scorso, invece, non hanno più le prospettive interrotte, sono indifferenziate, rettili che vanno all'infinito, il punto di fuga è in fondo e quindi tutto continua. La concezione architettonica – spaziale è radicalmente opposta. Questo cambiamento sembra facile ed immediato, ma il processo per passare da una concezione all'altra e, auspicabilmente, per ritornare alla vecchia prospettiva è molto difficile. L'immagine seguente (fig. 27) ricorda uno di questi tentativi, le proposte di riorganizzazione urbana di Wenter Marini, sulle quali torneremo più avanti.

1.4. l'onda mitteleuropea

73

Gli architetti che hanno progettato, negli ultimi decenni dell'800, le trasformazioni urbane di Trento sono ancora, all'inizio del '900, molto attivi. Tuttavia è solo l'apparire di una nuova generazione che dà luogo a una produzione architettonica più complessa, quando anche a Trento comincia a incrinarsi il predominio dell'architettura "aulica", eclettica, storicista e si avvertono tutti i segni dell'architettura nuova.

All'inizio del '900 sono così presenti nella città tutte le grandi correnti dell'architettura internazionale: da quella storicista di matrice mitteleuropea, ben esemplificata nell'edificio delle Dame di Sion (1903 - fig. 28) di Natale Tommasi, a quella eclettica della Filarmonica (1903 – fig. 29) di Emilio Paor, a quella ancora storicista però di matrice chiaramente italiana del Passaggio Dorigoni (1910 – fig. 30) di Marco Martinuzzi. L'architettura nuova è presente nel chiaro Jugendstil della Casa Pedroni (1907 – fig. 31) di Tommaso Stolcis e nelle opere, di ispirazione bavarese, di Giuseppe Tomasi, tra cui la Casa Rossi-Alimonta (fig. 32) costruita nel 1909 e la successiva Villa Moedl del 1913. (fig. 33). Va anche ricordata l'opera di Mario Sandonà, allievo a Vienna di Otto Wagner, a Trento nella casa di via Buonarroti (fig. 34).

I rapporti con Vienna sono simbolizzati dalla figura di Luigi Bonazza, collaboratore per 16 anni di Klimt, che, tornato a Trento nel 1912 costruisce e affresca la sua casa in via Bolghera (fig. 35 e 36) e fonda il Circolo Artistico Trentino.

Gli anni '20 ci trasmettono numerose testimonianze della vivacità del mondo artistico trentino, ma soprattutto il rapido affermarsi – durerà poco meno di un decennio – di una tendenza architettonica specifica della Scuola trentina: la teoria dell'ambientismo, che sembra contrastare, con la proposta di costruire nella città "effetti pittoreschi e suggestivi", il rigido geometrismo dell'urbanistica ufficiale.

Alcuni esempi di architetture di questo tipo tra i molti ancora presenti nella città moderna: Giorgio Wenter Marini – di cui riportiamo nella fig. 37 uno degli studi per il riordino di Trento storica - l'edificio per il Consorzio edilizio del pubblico impiego (1923) in via Rosmini (fig. 38) e l'analogo edificio costruito da Ettore Sottsass nel 1922 (fig. 39). Di Sottsass si vuole anche ricordare la chiesetta di Vanezze (fig. 40). Non a caso, comunque, due edifici "isolati".

Va inoltre ricordata l'opera di Guido Segalla, vincitore del 2° e 3° concorso per le case popolari di Via Veneto (1924-27) (fig. 41)

Un progetto emblematico della situazione dell'architettura trentina sul finire degli anni '20 e sul suo repentino capovolgimento, è il piano di risanamento del quartiere del Sass a Trento. Guido Segalla aveva proposto nella prima versione del 1930 (fig. 42-43-44-45) un'elegante piazza accuratamente modulata nelle prospettive, mai simmetriche, e nei giochi dei volumi, chiara trascrizione dell'ambientismo trentino nella versione di Giuseppe Gerola e dei principi di Camillo Sitte e Theodor Fischer.

1.5. il razionalismo

I nuovi edifici che cominciano a sorgere, delineando il volto della piazza, qualche anno dopo, verso il 1934, dove poco prima si rinserrava il vecchio quartiere del Sass attorno al grande vuoto lasciato dalle demolizioni, si presentano assai diversi da quelli illustrati nelle prospettive del primo progetto di Segalla. Le loro linee, i materiali, i dettagli (fig. 46-47) parlano un nuovo linguaggio, il razionalismo, che risuona talmente nuovo e diverso, da

annunciare la fine di un'epoca, di un mondo, che invece pareva essere giunto fino a questi anni in continuità con i decenni precedenti. Al di là del fatto politico, è un evento che affermando la nascita del nuovo "stile" dei tempi moderni, il razionalismo appunto, determina di fatto la morte immediata della pluralità estetica dei decenni precedenti.

Le prime costruzioni razionaliste a Trento sono datate 1932. Giungono improvvise, dopo una stagione, nel decennio precedente, determinata, con risultati formali convincenti, dai moduli mitteleuropei, ma spesso posta in discussione perché di pericolosa derivazione "tedesca". Tutti gli architetti aderiscono: tra gli altri Adalberto Libera nel 1930 costruisce le Scuole Sanzio (fig. 48), Angiolo Mazzoni nel 1936 la nuova Stazione Ferroviaria (fig. 49), Giovanni Lorenzi nel 1939 il Grand Hotel Trento (fig. 50). I grandi edifici rafforzano in modo definitivo l'affermazione del nuovo stile e contribuiscono a far sbiadire l'immagine della Trento mitteleuropea.

1.6. il secondo dopoguerra

La frattura della seconda guerra mondiale è qualcosa di più di un momentaneo arresto. La ricostruzione di quanto distrutto dissolve rapidamente i valori acquisiti nei decenni precedenti, a favore di un'anonima edilizia che ha nel mercato il massimo obiettivo, mentre il turismo di massa urbanizza poco dopo le valli con una miriade di piccoli interventi, assumendo quasi sempre i moduli di una "tradizione" inventata e appagante, secondo gli schemi più convenzionali. Questa situazione è tuttavia lo specchio di una realtà socio-economica difficile e potenzialmente molto conflittuale.

Nei primi due decenni del dopoguerra si assiste anche in Trentino all'abbandono delle vallate e delle zone periferiche con un esodo spesso imponente verso l'estero o verso le città, al sorgere di impianti industriali nelle zone di minor costo, senza riguardo per l'ambiente, al sovraccarico delle infrastrutture rapidamente deteriorate.

La popolazione della città, stimabile in poco meno di 60.000 persone alla fine della guerra, comincia a crescere ad alto tasso e con ritmo costante, portandosi a quasi 78.000 abitanti nel 1961 e verso i 100.000 alla fine del periodo considerato, il 1980.

Non sono necessarie solo abitazioni, ma nuove industrie, spazi per il terziario, edifici pubblici che inglobano nella città tutte le aree disponibili a nord e sud.

È inevitabile che la cultura architettonica precedente, bloccata dagli eventi bellici e politici nella sua evoluzione, venga emarginata, non essendo più in grado di dominare i fenomeni, di filtrarne lo sviluppo ormai troppo tumultuoso.

Alle notevoli distruzioni operate dai bombardamenti nei settori produttivi come nel centro storico si risponde ricostruendo i volumi precedenti con moduli architettonici semplificati, secondo un'anonima edilizia che sembra aver dimenticato le esperienze dei decenni precedenti.

Con l'affermazione dei canoni del Movimento Moderno, verso la fine degli anni '50, si ripete a Trento la situazione rilevata all'inizio del secolo: gli architetti importano su questo territorio le forme architettoniche maturate in campo internazionale ed elaborate nelle varie scuole. La mediazione con il luogo, nel senso della sua temporalità, è quasi sempre apertamente negata. Da una parte risuona ancora (non certo in senso politico) la condanna del 1929 contro l'ambientamento, dall'altra si propagano con fervore le idee di universalizzazione che considerano l'uomo come soggetto dell'architettura soltanto attraverso la sua componente biologica. La purezza dell'opera architettonica è dunque sostenuta dalla 'pulizia' rispetto ad ogni contaminazione esterna. Ogni riferimento alla tradizione è quindi condannato come 'eresia'.

Due episodi illustrano con sufficiente chiarezza l'evolversi della situazione.

Il quartiere di Madonna Bianca comincia a sorgere nel 1972 per concludersi due anni dopo, sulla collina a sud di Trento. Le partiture architettoniche degli edifici, tutti rigorosamente eguali e largamente prefabbricati, sono semplificate sull'orizzontalità dei balconi a tutto campo nelle torri, del modulo-base nelle case a schiera e nell'uso generalizzato del cemento a vista. Il rapporto con il contesto è semplicemente negato. Sono qui dunque presenti tutti gli elementi tipologici del Movimento Moderno nella sua versione più accreditata,

Circa dieci anni dopo, le stesse motivazioni saranno alla base del piano di Trento Nord, promosso questa volta dall'iniziativa privata, che va letto come diretta ramificazione dell'intervento di Madonna Bianca.

Dopo il 1980 comincia a rendersi evidente la dimensione del cambiamento intervenuto nell'area urbana a partire dal dopoguerra. Fisicamente, la città è "esplosa" verso l'esterno, coinvolgendo i sobborghi e portando verso di essi molte delle attività che prima agivano al suo interno. In questo processo l'uso della pianificazione, inteso soprattutto come creazione di aree specializzate e diversificate per le singole attività del vivere umano - abitazione, lavoro, commercio, servizi, cultura, tempo libero - ha provocato la specializzazione delle singole parti della città, eliminando quella sovrapposizione di attività e momenti del vivere che era caratteristica della città di ieri.

Anche il centro storico non è sfuggito alla semplificazione. La sua razionalizzazione infatti, ad esempio l'eliminazione del traffico veicolare, ha richiesto l'espulsione di molte attività produttive ed anche delle grandi strutture direzionali, mentre l'obiettivo di far coincidere nuove esigenze abitative e antiche strutture ha ridotto la sua capacità residenziale.

75

Le architetture del periodo, più nelle opere che nelle intenzioni, avvertono chiaramente una diversa relazione con il luogo e molte cercano di "ricreare" un centro al loro interno, non riuscendo a stabilire un rapporto continuo con quello antico.

Il caso più evidente è rappresentato da Trento Nord, ma la stessa Università, nella sua espansione collinare, ricostruisce una forte centralità all'interno delle sue strutture, autonome, se non per sottili legami, con il tessuto urbano.

Conseguentemente si sta rapidamente modificando la percezione della città e il senso di appartenenza dei suoi abitanti, la stessa "perdita del centro" come premessa per la nascita della "città diffusa".

Il processo si verifica mentre gli antichi edifici del centro storico, le sue vie e le sue piazze sono rinnovati, i palazzi riappaiono nel loro splendore, la storia della città si manifesta per la prima volta dalle sue origini, accompagnando la sostituzione dei "traffici e dei commerci" con una quantità di turisti mai prima notata.

seconda parte

dal barocco al rinascimento

Nella precedente ricognizione del disegno urbano di Trento ci eravamo trovati di fronte a un'immagine della città che, dall'ammasso apparentemente uniforme dell'oggi, si era man mano articolata in componenti specifiche appartenenti a tutti i tempi passati. Si era inoltre osservato come la città attuale sia essenzialmente la somma da una parte della città antica - che si caratterizza con due attributi: trama, costituita dall'innervatura delle strade e degli altri percorsi, e tessuto edilizio, compatto e unificante - e dall'altra della città moderna, formata da una maglia invece geometrica caratterizzata da edifici a blocco o ad isolato.

Ci siamo accorti che questa città moderna era nata a partire dalla metà del '800 con le grandi trasformazioni allora avvenute, e che queste trasformazioni corrispondevano ad una certa evoluzione della società trentina nel corso del secolo. Ricordo solo un fatto politico, nell'anno 1800, cioè la fine del Principato di Trento e la sua confluenza a tutti gli effetti nella organizzazione amministrativa dell'Impero Austro-Ungarico.

L'attenzione oggi si fermerà su quattro momenti, esemplificati da altrettanti personaggi e altrettanti edifici:

- il periodo barocco ('600/'700) che leggeremo attraverso l'opera del principe-vescovo Francesco Alberti Poia e la sua più significativa realizzazione, cioè la cosiddetta Giunta Albertiana;

- il rinascimento maturo ('500), rappresentato ovviamente da Bernardo Clesio e dal suo Magno Palazzo;

- il primo rinascimento ('400), visto attraverso l'opera di Giovanni Hinderbach e il Castelvecchio;

- il tardo medioevo (fine '300), ricordato dal principe vescovo Giorgio di Liechtenstein e la Torre dell'Aquila.

Attraverso questi cercheremo di stabilire alcuni punti fermi nella costruzione della "trama e del tessuto" della città.

2.1. la forma urbana nel primo '800

In quest'analisi ci troviamo nel cuore della città antica, abbandoniamo per un momento la città moderna, la città fuori le mura, ci troviamo ora all'interno della città, cerchiamo di capire gli elementi costitutivi di questa trama, non a livello descrittivo, ma a un livello più profondo tale da fornirci gli elementi per verificare la validità di ciò che si intuisce da tempo e che però non ha ancora sufficienti studi ed approfondimenti: quale cioè può essere la specificità di fondo della cultura trentina, che si esprime proprio nella trama e nel tessuto della città antica.

Ricominceremo la lettura della città partendo dal punto dove il nostro percorso "all'indietro" era arrivato la volta scorsa, dalla città della prima metà dell'800. Ragioneremo innanzitutto su una mappa di allora (fig. 1-1869), una mappa catastale ridisegnata dall'imprenditore Francesco Ranzi, figura interessante, quasi un nostro predecessore nel senso che leggeva la città attraverso i suoi manufatti, un maestro muratore che in tutti i suoi lavori cercava gli elementi storici della città, misurandoli, definendoli, concentrando su di essi l'attenzione, poi ricongiungendoli in un discorso unitario che possiamo conoscere attraverso un suo libretto, riedito in edizione anastatica nel 1975. Per prima cosa, si può osservare molto evidente la traccia di un momento cruciale delle trasformazioni urbane di metà secolo: accanto al nuovo letto dell'Adige, situato dove scorre ancor oggi, si vede nettamente, incassato tra le case, il vecchio alveo, posto tra il borgo di San Martino, il Castello e la Torre Vanga, con la ferrovia che taglia l'ultimo becco occidentale delle mura..

Va ricordato che comunque il fiume e la ferrovia non avevano staccato del tutto Piedicastello dalla città, perché un nuovo rettilineo asse viario, ben visibile sulla mappa, partendo dalla "Portela", in fondo all'attuale via Roma, convogliava immediatamente tutti i traffici dalla città al borgo.

La mappa segna chiaramente la ferrovia ed il fiume, queste due grandi infrastrutture. Al di fuori della cerchia delle mura si trova il nuovo cimitero, a forma perfettamente quadrata, il più importante intervento in stile neoclassico della prima metà dell'800. La mappa descrive minutamente una città dall'aspetto medievale-rinascimentale, dove

le mura sono intatte, al di fuori crescono i borghi, dentro il tessuto è compatto, le zone sotto il duomo a sud e ovest sono libere e piene di orti.

Oggi su questa mappa cercheremo di mettere in rilievo alcuni tempi, così dopo diventa più chiaro il quadro di riferimento. Oltre il castello, sull'angolo nord-est delle mura, è significativo il percorso che congiunge direttamente le due strutture fondamentali della città, il Castello appunto e il duomo. Passando di qui si possono vedere di scorcio altre parti importanti e significative come il Convento degli Agostiniani, la Via Suffragio e la Via San Pietro, i vari Palazzi lungo questo percorso. Il nostro ragionamento sulla città rinascimentale si potrà concludere in Duomo, in particolare sul portale aperto verso la piazza, attualmente chiuso.

Vorrei leggervi due righe di come appariva al viaggiatore la città nei primi decenni dell'800. Al di là delle mappe e delle vedute pittoriche, sempre un po' troppo pulite - ci sono infatti molte immagini della città disegnate nella prima metà dell'800 - i vedutisti in Europa dilagavano durante l'epoca del Gran Tour, quando in molti dai paesi del nord passavano attraverso l'Italia, e quindi ci sono molte edizioni in Germania, Dresda, Lipsia, qualcuna anche in Olanda, di libri che illustrano attraverso immagini, disegni, acquaforti, acquarelli, il percorso d'obbligo e quindi Trento, che in questo percorso aveva una parte importante - la realtà urbana era spesso contraddittoria e cadente

Nel 1828 così appariva ad un viaggiatore arrivato a Trento il 20 luglio:

"la città è estrosamente costruita e uno straordinario effetto fa la vista delle antichissime case dagli affreschi sbiaditi, dalle figure di Santi mutilati, con quelle torrette, logge, finestrelle e i frontoni sporgenti che, a guisa di palchi, i grigi pilastri indeboliti dagli anni, bisognosi anch'essi di se viti e viticci non abbracciassero con tenerezza i dolci pilastri cadenti come la gioventù la sostegno, puntellano. Spettacolo triste, se la natura non rianimasse di nuova vita quelle pietre morte, vecchiaia, se dalle sue finestre ad arco non echeggiassero i volti ancor più dolci di fanciulle, sorridenti al viaggiatore tedesco che vaga come in un sogno tra le rovine fiorite".

Certo una visione romantica, d'altro canto il suo autore, Johann Heinrich Heine, non poteva che vederla in questo modo.

Vorrei mettere in rilievo che la città era veramente una complicata stratificazione di interventi, con circa 18.000 abitanti in non più di venti ettari, quindi con una densità abitativa notevolissima. Il suo aspetto non appariva certo quello di adesso, l'immagine di una città pulita e curata. Una serie di strutture accastellate, molte di legno - ricordo che fino ad alcuni anni fa si vedevano parecchie di queste strutture lignee, spesso vecchie e cadenti, il legno dura poco tempo all'aperto - allora davano il senso figurativo più immediato a tutta la città.

Ancora Heine ci presenta una visione del castello come gli appariva, quasi un'istantanea, quando, caduto il Principato nel 1800, era stato abbandonato dai Vescovi non più principi, bombardato dai Francesi nel 1808, preso dai Bavaresi e trasformato in caserma:

"vecchia e fradicia le sta accanto la rocca che un tempo dominò la città, estrosa costruzione di tempi estrosi, con pinnacoli, sporgenze, merli, e un'ampia torre rotonda dove non abitavano ormai che guffi ed invalidi di guerra austriaci".

Dentro questa lettura di una persona pur attenta - Heine si era fermato parecchi giorni a Trento - non si trova più nulla dello splendore che noi attribuiamo al Rinascimento. Heine non poteva più scorgere, al di là della decadenza dell'edificio, la struttura rinascimentale. D'altro canto alcuni anni prima, nel 1797, nemmeno Goethe l'aveva vista. Quando nel suo viaggio in Italia è passato per Trento e si è fermato una sera e una notte, l'unico edificio da lui apprezzato è stato Palazzo Galasso, struttura classicamente unitaria. I tempi avevano cioè trasformato gli edifici del castello in qualcosa di difficilmente decifrabile.

Ma come si è costituito questo insieme di fabbricati, di edifici che vediamo nella fig. 2 (rilievo di Natale Tommasi - 1875 ca) e che allora apparivano così fatiscanti, ma che hanno comunque resistito alla decadenza fisica di decenni e che si ripropongono adesso di nuovo nella loro magnificenza?

Il castello rappresenta una sintesi dell'intera città medievale-rinascimentale e non a caso i quattro momenti di analisi che si sono scelti si trovano tutti all'interno di quest'opera

. Il Magno Palazzo del Clesio - vedremo tra poco le sue fasi costruttive - si innesta su una struttura che ha avuto secoli di gestazione e della quale cercheremo di individuare i tempi.

L'attuale aspetto del castello è opera del nostro secolo, quello che vediamo adesso è il Rinascimento come è stato visto nel nostro secolo, quando viene restaurato e pulito dalle cosiddette con orrenda parola "superfetazioni", quando la struttura è riportata ad unità, ripresi alcuni dei disegni del sottogronda, i giardini rifatti, da uno spirito illuminato come Giuseppe Gerola, il soprintendente del primo dopo guerra, grande critico e anche accompagnatore nell'architettura di quell'ambientismo trentino di cui si è parlato nella prima conversazione. Noi ora però lo vediamo attraverso certi occhi, che sono appunto quelli del nostro secolo. Il castello è stato riportato - certo con restauri attenti che sono durati fino ai nostri giorni e che durano tuttora - non alla sua veste magnifica che aveva perso, ma a una nuova che, pur vicina a quella originale, è pur sempre diversa.

2.2. il periodo barocco ('600/'700)

Nel 1686 c'è l'ultimo grande intervento di ampliamento. La parte più grigia del Magno Palazzo, che giustamente il recente restauro lascia un po' differente rispetto alla più vasta di destra e che presenta un partito architettonico molto simile, è la cosiddetta Giunta Albertiana, una addizione che ha collegato il Palazzo Clesiano al Castelvecchio, costruita nel 1686 dal principe-vescovo Francesco Alberti Poia (fig. 3) appunto per saldare i due edifici.

Una profonda modifica che ci costringe a leggere la forma rinascimentale del castello in tutta la sua articolazione soltanto attraverso le storiche "vedute" cinque-seicentesche. Collegando i due corpi, si saldano due forme che nella concezione clesiana non erano saldabili, se non attraverso un passaggio, un semplice ponte. L'addizione aumenta la massa del Magno Palazzo rispetto al Castelvecchio, rompendo l'equilibrio tra i due corpi e fondendo le parti che prima erano divise.

Un'operazione del genere è però significativa della cultura del tempo in cui è avvenuta: il Barocco non ama lasciare le parti distinte, preferisce fondere piuttosto che suddividere, vuole sovrapporre sempre la sua immagine a quelle precedenti, come nel ciborio dell'altare maggiore del Duomo (1733-43), come in via Larga (ora via Belenzani). Due secoli, un periodo talmente effervescente, che non riesce a vivere al di fuori di un ambiente formato a sua immagine.

Per sottolineare le caratteristiche di questo tempo osserviamo alcuni dettagli architettonici interni della Giunta, in particolare il soffitto della prima sala (fig. 4) e quello della successiva (fig. 5 e fig. 6), dove gli elementi decorativi straripano letteralmente dalle loro cornici invadendo lo spazio circostante. Per capire le differenze con il periodo precedente, il Rinascimento, Vi invito a ricordare queste immagini quando osserveremo i soffitti del Magno Palazzo clesiano, ben definiti nelle loro parti, ognuna compiuta nel suo proprio disegno.

E' significativo che Andrea Pozzo (fig. 7) , il grande architetto del barocco, fratello gesuita, autore dell'ultimo grande trattato sulla prospettiva e di splendidi partiti architettonici in molte chiese del tempo – ricordo solo le chiese di San Francesco Saverio a Mondovì (1665-1674), gli altari e gli apparati scenografici della chiesa del Gesù (1700) di S. Ignazio (1697) a Roma (fig. 8-9-10) e della Franziskanerkirche (706) a Vienna (fig. 11) - avesse come precipuo suo compito quello di riconfigurare in forme barocche attraverso scenografie di carta-pesta, arazzi, disegni - durante il periodo pasquale o periodi di festa particolare - le chiese principali dell'Impero (gotiche o romaniche). Osservate questa "macchina d'altare" (fig. 12) nella chiesa dei Gesuiti di Mondovì. Con questo tipo di operazioni la chiesa veniva trasformata attraverso una scenografia temporanea in chiesa barocca (in tanti casi dopo la trasformavano anche nella realtà). Il bisogno del barocco di vivere in un proprio ambiente, che è quello delle prospettive suadenti, delle parti che confluiscono una nell'altra, delle masse curve che prevalgono sulle linee rette, del contrasto tra ombra e luce, era talmente forte che si ricorreva sempre più frequentemente a questa pratica costosa, durante la Passione, il periodo di Pasqua o Pentecoste o il periodo del Santo Patrono.

In generale i due secoli del barocco trentino – '600 e '700 – non hanno prodotto rivoluzioni urbane, ma hanno pur lasciato molte testimonianze architettoniche per così dire puntiformi. Osserviamo ad esempio la fontana del Nettuno in piazza del Duomo, costruita nel 1768. Essa interrompe volutamente l'asse visuale tra il portale nord del Duomo, clesiano, e la via Larga, costruendo un nuovo "centro" di forze visive all'interno della Piazza, in un certo senso allontanando la percezione del "percorso" tra duomo e castello.

Sul lato opposto, tra il 1708 e il 1711, Andrea Pozzo e i Gesuiti costruiscono la chiesa e la facciata di San Francesco Saverio, impostata questa su un ordine gigante a due piani. Anche la fontana è caratterizzata da un suo ordine gigante.

Analoga situazione per la contemporanea chiesa della Annunziata, costruita tra il 1712 e il 1715 all'inizio meridionale della via Larga,, dall'architetto Antonio Brusinelli.

Con sole tre opere i committenti e gli architetti barocchi hanno qui radicalmente modificato, nel senso della loro specifica cultura, la percezione dello spazio urbano. Obiettivo raggiunto utilizzando per esse una nuova "scala" , un rapporto cioè tra il visitatore e l'opera stessa, doppia rispetto a quella dei monumenti e degli edifici rinascimentali-clesiani che pur costituiscono la maggior parte delle cortine edilizie di via Larga.

Ma altre opere barocche devono essere segnalate come puntiformi ed essenziali quinte architettoniche del panorama urbano di Trento. Tra queste la Cappella del Crocefisso , costruita nel 1682 sul fianco meridionale del Duomo, avendo come committente il principe-vescovo Alberti-Poia, che quattro anni dopo metterà mano all'ampliamento del castello.

Inoltre il palazzo Sardagna in via Calepina, il palazzo Trentini in via Lunga (ora via Roma), verso il 1759, il palazzo Larcher (metà del '700) in via Mazzini, e infine il completamento del secondo piano di Palazzo Tabarelli, nel 1791.

2.3. rinascimento maturo ('500)

Prima dell'intervento del principe-vescovo Alberti-Poia, alla fine del 1600, il castello era rimasto per 150 anni come il Clesio l'aveva voluto (fig. 13- dettaglio della mappa del Vavassore).

Bernardo Clesio (fig. 14-ritratto di G. Romanino), principe-vescovo, cardinale, cancelliere supremo di Ferdinando II, ha prodotto il grande intervento che qui vediamo, una rivisitazione di tutto il castello e della stessa città. La grande operazione urbana è appunto chiamata Rinascimento Clesiano, cronologicamente la terza rivoluzione urbana, dopo quella, forse ancor più sostanziale, gotico-medievale e dopo la fondazione romana. Si tratta di capire come s'impone questa trasformazione della città rispetto alla cultura del tempo.

Parlando di Rinascimento immaginiamo subito Roma, Firenze, i grandi interventi, un certo tipo di città, di arte, di pittura, dove la prospettiva domina sovrana. La prospettiva è infatti la base, l'elemento più significativo dell'umanesimo e del rinascimento. I primi artisti che l'hanno riutilizzata come strumento espressivo del proprio tempo - non si è mai perso il concetto matematico, geometrico della prospettiva, però essa è diventata di nuovo espressione del tempo solo all'inizio del '400 - sono, come noto, il Brunelleschi nell'architettura, e uno o due anni prima il Masaccio nella pittura, l'affresco della Crocifissione di Firenze.

Quindi rappresentare prospetticamente il mondo si rivela per la prima volta il modo più efficace per rappresentare la propria cultura. Nel '300, nel '200, nel medioevo non si utilizzava la prospettiva, ma si usavano segni più che altro simbolici e astratti - il Cristo è molto sproporzionato rispetto alla Madonna, la Madonna è altissima in trono, i Santi sono piuttosto piccoli (nelle pale d'altare). Non c'era bisogno di collocare esattamente le cose nel mondo, l'ordine era appunto simbolico, il bisogno di rappresentare un'idea., mentre la prospettiva deriva dal fatto che nel rinascimento si sente la natura ormai come un elemento di fondo, un elemento di riferimento. Trasferire la natura nella propria rappresentazione con le sue esatte dimensioni diventava essenziale.

Alla luce di queste differenze fra Rinascimento e Medioevo, fra Rinascimento e Gotico, si

avverte presto che a Trento il Rinascimento non si presenta nella sua compiutezza. Le viste prospettiche complessive non caratterizzano infatti il Rinascimento trentino, in quanto la complessità e l'articolazione del periodo precedente rimane a base anche delle nuove trasformazioni. Nel Rinascimento Clesiano non si trovano vie, assi, prospettive completamente nuove, ma si utilizza la trama precedente innestandovi espressioni linguistiche, espressioni architettoniche più elevate.

Questo è sempre stato visto, ed è ancora visto, da tanti critici come un segno di arcaicità o di incompiutezza, di mancanza di capacità della cultura locale ad esprimere compiutamente lo stile di un'epoca.

Credo invece che sia di estremo interesse capire come ogni territorio ha interpretato gli elementi generali che caratterizzano la cultura di un'epoca, e questa interpretazione non è mai riduttiva ma è specifica e significativa di quel luogo, diventa costitutiva di quel luogo.

Le grandi trasformazioni culturali, questi grandi fenomeni, qui sono letti in un modo, a Bolzano in un altro, a Verona, Venezia, Firenze in un altro ancora. Le differenti letture non sono un elemento diminutivo, ma sono di grandissimo interesse perché ci permettono di capire, di avvicinarci alla specificità del luogo, di quel sito, e quindi a capire quel sito come luogo.

Il Clesio porta a compimento un grande processo di rinnovamento urbano (fig. 15) e di adeguamento della cultura locale ai nuovi fermenti della cultura universale - anche qui certa critica tende a dire che fece tutto il Clesio, che al di fuori non c'era niente, che partì da zero, perché si esalta il personaggio, invece che indagare lo svolgersi delle cose - dove la personalità del Clesio è stato certo il motore che ha accelerato la trasformazione. Però se guardiamo più attentamente i fatti, cioè gli edifici costruiti, ci accorgiamo che molto era stato iniziato prima di lui: ad esempio in questo castello, questa cinta muraria, e il Castelvecchio, coi cortili che erano stati costruiti da Giovanni II Hinderbach, nel 1475 - 1480;

i bastioni, qui ancora presenti, nel 1450 da Giorgio di Hack, la Torre dell'Aquila, in particolare la stanza con il Ciclo dei Mesi, è opera del Vescovo Giorgio di Liechtenstein dal 1400 al 1405.

Il Rinascimento Clesiano ha dunque radici già nel medioevo, da cui si è evoluto continuamente, e che si è portato a compimento con il Clesio. Ciò è testimoniato nella città da diversi edifici che non sono opera del Clesio, ma gli sono precedenti: il Palazzo Pedrotti lungo la Via Roma, iniziato nel 1513, lo stesso Palazzo Tabarelli, in Via Oss Mazzurana, impostato nel 1512 – 1513 dal canonico Donato Tabarelli quando il Clesio era a Verona come Vicedomino dell'Imperatore - Verona era stata conquistata da Massimiliano in quel periodo, Palazzo Geremia (1513) in via Larga. Anche la stessa Chiesa di Sant'Anna è antecedente.

Se si guarda la cronologia degli edifici, si vede infatti che la città ha un percorso molto complesso, solo che mancano su questa evoluzione studi approfonditi. Non mancano tanto studi sulla parte politica, abbastanza nota. Ma lo studio sulla città prima del Clesio praticamente è inesistente, ed è inesistente soprattutto per quanto riguarda il '300 e la prima parte del '400. Gli edifici del '300-'400, che erano in parte in legno, sono stati molto trasformati, però i restauri e gli interventi di oggi trovano ovunque loro tracce, e dimostrano quanto imponente sia stato, nell'evoluzione urbana, quell'ignorato periodo.

Per definire meglio il ruolo del Clesio nella costruzione del Magno Palazzo occorre riflettere che nell'antichità la figura dell'architetto - come progettista - non è quasi mai distinta dal maestro muratore - il costruttore dell'opera - mentre la concezione generale è spesso compito dei committenti. Solo a partire da Leon Battista Alberti - umanista, latinista, scrittore del famoso trattato - si progettano edifici da chi non è maestro muratore. L'Alberti è infatti uno dei primi che progettano partendo dalla letteratura e distinguendosi tanto dal costruttore che dal committente. Gli altri erano prima di tutto maestri muratori; alcuni di loro, come Vignard de Villancourt, un noto maestro gotico francese del 1280, avevano scritto piccoli trattati, libri di appunti sul come costruire l'architettura.

Se si guarda la cronologia degli edifici, si vede infatti che la città ha un percorso molto complesso, solo che mancano su questa evoluzione studi approfonditi. Non mancano tanto studi sulla parte politica, abbastanza nota.

Ma lo studio sulla città prima del Clesio praticamente è inesistente, ed è inesistente soprattutto per quanto riguarda il '300 e la prima parte del '400. Gli edifici del '300-'400, che erano in parte in legno, sono stati molto trasformati, però i restauri e gli interventi di oggi trovano ovunque loro tracce, e dimostrano quanto imponente sia stato, nell'evoluzione urbana, quell'ignorato periodo.

Per definire meglio il ruolo del Clesio nella costruzione del Magno Palazzo occorre riflettere che nell'antichità la figura dell'architetto - come progettista - non è quasi mai distinta dal maestro muratore - il costruttore dell'opera - mentre la concezione generale è spesso compito dei committenti. Solo a partire da Leon Battista Alberti - umanista, latinista, scrittore del famoso trattato - si progettano edifici da chi non è maestro muratore. L'Alberti è infatti uno dei primi che progettano partendo dalla letteratura e distinguendosi tanto dal costruttore che dal committente. Gli altri erano prima di tutto maestri muratori; alcuni di loro, come Vignard de Villancourt, un noto maestro gotico francese del 1280, avevano scritto piccoli trattati, libri di appunti sul come costruire l'architettura.

Nel nostro caso l'ideazione del Magno Palazzo è dovuta sicuramente al Principe Vescovo con il probabile aiuto dei più colti tra i suoi funzionari, su questo non c'è dubbio, mentre il disegno delle parti e la loro esecuzione è demandata a maestri muratori che, per tradizione iniziata alla fine del IX secolo, arrivavano qui prevalentemente dal Lago di Como, i famosi Maestri Comacini. Una tradizione che è arrivata fino al XIX secolo, quando alcuni di loro, Decaminada per esempio, operavano ancora in città e nelle vallate. Di tanti si conosce il nome, arrivavano in febbraio e tornavano alle loro case a dicembre, con tutto il loro sapere, come tagliare la pietra, ad esempio, gli scalpelli avevano molti segreti, i segreti del mestiere mai rivelati ad alcuno. Il più noto è certamente Adamo d'Arogno che, con l'intera famiglia, ha iniziato la cattedrale.

Un'altra famiglia di maestri costruttori, che ha realizzato per il Clesio una parte del castello, è quella di Alessio Longhi "Taiapreda".

Alessio, all'inizio del suo lavoro a Trento, verso il 1513, avendo sottoscritto un contratto con il Capitolo della cattedrale per la ultimazione del campanile entro una certa data e non avendo terminato i lavori, è finito in carcere fino a che i suoi operai non hanno finito l'opera. Uscito dal carcere, ha cominciato Palazzo Tabarelli un anno prima dell'investitura del Clesio a principe vescovo. Il Clesio, quando nel 1528 ha dato inizio al castello, lo ha chiamato ad eseguire parte dei lavori del Magno Palazzo, mentre per soprintendere alla costruzione invitava da Mantova Ludovico Zaffran, "Inzegnero de Mantua", rimasto qui un anno solo. Ludovico era ingegnere militare, molti progettisti del '500 erano tali dovendo costruire fortificazioni capaci di resistere all'artiglieria. Andatosene lo Zaffran, ha preso la guida di tutte le maestranze Andrea Crivelli, di Pergine, che ha costruito tra l'altro la sede della Magnifica Comunità a Cavalese e, morto già il Clesio, la Hofkirche di Innsbruck, dove si trovano le tombe dei Conti del Tirolo, dei Re d'Austria e di altri nobili.

Nonostante questi nomi, si può dire che l'artefice del castello è sicuramente il Clesio, e questo è documentato dalle sue numerosissime lettere. Il Clesio, cancelliere supremo di Ferdinando, cioè capo del Governo asburgico, risiedeva quasi sempre a Vienna o a Praga e veniva nel Trentino non più di una volta l'anno. Manteneva però una corrispondenza fittissima con il Trentino - allora la politica si faceva soprattutto per lettera (ci sono volumi di lettere sue, solo parzialmente pubblicate), scriveva ad esempio allo Sforza, ai reggitori di mezza Europa. Gran parte della sua azione politica era concentrata contro il pericolo turco e il Concilio di Trento è nato in gran parte per iniziativa sua, anche se è morto prima dell'inizio, per mantenere l'unità della cultura europea, perché sentiva molto il senso dell'Europa. Ha avuto una bella corrispondenza con Erasmo da Rotterdam, nei suoi ultimi anni. Era certamente uno spirito colto che credeva nella necessità di un'Europa unita, ma capace di riconoscere le differenze. Da qui la sua prima idea del Concilio, come momento per conciliare le idee. Certo che l'idea del Concilio è stata anche il nobile pretesto per la ripulitura e la trasformazione della città secondo l'estetica rinascimentale.

I lavori per la costruzione del Magno Palazzo sono dunque iniziati nel 1528, estendendosi a sud del palazzo hinderbachiano e quindi conglobando varie costruzioni, tra le quali la torre rotonda visibile sulla facciata principale, una delle torri dell'Hinderbach, ulteriore fortificazione del castello, costruita almeno 50 anni prima dell'intervento del Clesio. Il nuovo era dunque costruito appropriandosi del vecchio. Ma questo significava anche mettersi in continuità con la cultura precedente. Il nuovo non era elemento di rottura totale, ma di aggiunta, di progresso vero, sulla base di una continuità. Noi siamo troppo abituati - vi metto in guardia su ciò - a considerare un procedere della storia a balzi, per interventi di grandi uomini, di grandi idee, mentre la storia va avanti quasi "rotolando su se stessa", secondo un processo che in architettura è sicuramente ben visibile.

Negli edifici rinascimentali, ma anche in quelli precedenti, l'apparato decorativo è fondamentale per esprimere e per comunicare la propria cultura, quindi sono fondamentali gli affreschi, le sculture, gli stucchi, sullo stesso piano, e forse più, dell'architettura.

Come scultore appare ancora Alessio Longhi (fig. 16-loggia) che tra l'altro ha fatto i ritratti dei medaglioni (fig. 17), la scala di accesso alla Sala grande (fig. 18) e la statua di San Vigilio sul portale di ingresso;

poi Zaccaria Zacchi, senese, che ha fatto le terracotte dipinte ad imitazione del bronzo (fig. 19-20-21)

quindi i cugini Grandi, Vincenzo e Maria Grandi, vicentini, scultori raffinatissimi, che nel castello hanno realizzato il camino della Sala Grande e, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, la cantoria dell'organo sopra l'altare maggiore (fig. 22-23-24), uno dei più bei esempi di scultura ad altorilievo nell'orizzonte italiano.

Tra i pittori, Gerolamo Romanino da Brescia (fig. 25-26-27-loggia) e (fig. 28-29-soffitto della Sala delle Udienze).

I fratelli Dosso e Battista Dossi venivano dall'Emilia (fig. 30-31-32-andito della cappella) e (fig. 33 - Camera del camin nero), (fig. 34-ingresso alla Sala Grande), (fig. 35-soffitto della Libreria).

Marcello Fogolino, veneziano che in città ha affrescato molti edifici tra cui quelli di piazza del Duomo, aveva una sua bottega, condotta con il fratello e il cugino.

Fogolino era venuto a Trento, si dice, perché avendo assassinato una persona nella Repubblica Veneta, trovava rifugio a Trento dove chi fuggiva dalla Repubblica Veneta era spesso bene accetto (fig. 36-soffitto della Camera del torrion da basso) e (fig. 37-Castelvecchio).

(Trento aveva molti rapporti con Mantova e Bologna, anche con Venezia sebbene Venezia fosse spesso considerata come il nemico. Nel '400/'500, Venezia – nella sua politica di espansione in terraferma combattuta anche contro l'Impero - tentava di prendersi parti del Trentino o anche tutto il Trentino, tanto che nella guerra alla fine del 1400 i Trentini hanno combattuto contro i Veneziani nella famosa battaglia di Calliano, li hanno vinti, li hanno ricacciati, si sono ripresi Rovereto che era veneziana da 50 anni).

Alle maestranze tedesche, ai cosiddetti "tisleri" – tra questi si ricordano il m.o Zuan Raiff, il m.o Hoernle, il m.o Sebold, erano infatti affidate la gran parte delle opere in legno, i soffitti a cassettoni (fig. 38-soffitto della sala grande/ fig. 39-sala degli specchi), i mobili, le grandi stufe "ad olle", le sculture in legno. Basti citare solo un nome, Bartolomeo Dill, figlio del celebre scultore tedesco Til Riemenschneider, che ha costruito la bella stufa della "Stua grande".

Anche nel rinascimentale Magno Palazzo si trova la confluenza di due elementi, nord e sud, una caratteristica che troveremo in tutto il nostro percorso di oggi, ed è una delle caratteristiche sostanziali della "specificità" di Trento: questo permanere, non scontrarsi, questo fondersi di due culture, il nord e il sud, per cui il gotico nel Rinascimento Trentino non è il permanere di forme arcaiche o tarde, ma è l'evolversi nella cultura trentina di una componente nordica insieme a una più italica. Da questo incontro si generano nuove forme, nasce quello che è il rinascimento trentino, in una dialettica continua che si perpetua fino ai nostri giorni.

2.4. primo rinascimento ('400)

Per approfondire queste convergenze, dobbiamo quindi indagare la città che ha preparato il rinascimento. Giovanni Hinderbach, principe-vescovo tra il 1465 e il 1486), nato nel Palatinato, laureato a Padova, ammiratore della cultura umanistica italiana, umanista lui stesso, non solo costruì notevoli edifici in tutto il principato, ma formò il primo nucleo di una cospicua biblioteca, confluita poi in quella clesiana.

Continuando la tradizione, chiamò maestranze lombarde per riconfigurare tutto il Castelvecchio. Un famoso acquirello del Duerer (1496-fig. 40-41) fornisce una chiara visione del complesso edilizio prima dell'intervento clesiano. Di grande respiro risultano i cortili (fig. 42) e la loggia veneziana (fig. 43). Non meno interessanti gli spartiti interni, in particolare della cappella, con dipinti di scuola tedesca (fig. 44).

Gli affreschi della Torre del Falco (fig. 45), anche questi di scuola tedesca, forse dello stesso Dill Riemenschneider, seppur posteriori, illustrano sequenze di vita urbana tra le più interessanti.

2.5. tardo medioevo (fine '300) 82

Ma anche un secolo prima nella Torre dell'Aquila (fig. 46) - posta all'estremità meridionale del castello - il Ciclo dei Mesi, opera probabile del boemo Venceslao, illustra eloquentemente una società evoluta, certo idealizzata (fig. 47-48.).

La Torre dell'Aquila, già edificata come torre della cinta muraria, tipo quella di Santa Margherita dall'altra parte della città, venne trasformata dal principe-vescovo Giorgio di Liechtenstein, tra 1395 e il 1400, in sua residenza, mentre Giorgio di Hack, nel 1450, ha costruito i bastioni - erano appena stati introdotti i cannoni e la polvere da sparo - per difendere il castello dalla città, non certo dall'esterno: fatto piuttosto indicativo.

La società trentina del tardo medioevo è descritta in modo altrettanto eloquente anche in una contemporanea lettera inviata nel 1406 da Rodolfo Belenzani al suo amico Tomasi, studente universitario di Padova, con l'invito a passare un periodo di ferie a Trento.

Belenzani descrive quali erano gli svaghi di qui - molto poeticamente, in latino - e cosa si poteva utilizzare nella città:

“Noi amici ci sentiamo rapiti dalla posizione di queste terre, belle, amabili e tranquille per la serenità del cielo, abbiamo a nostra disposizione una varietà di veloci cavalli per scorrizzare di qua e di là, le nostre mense sono fatte ricche dai cacciatori di uccelli e dalle pescose rive dell'Adige, abbiamo parchi e foreste per seguire l'agile Dea della caccia, ora visitiamo le pianure racchiuse dai monti, ora scendiamo gli alti rupi, e stanchi godiamo le ombre di frondeggianti boschi, poi parlando della città abbiamo qui un'eccellente armeria per coloro che si dilettono delle armi e libere biblioteche per chi si diletta dello studio dei libri”

Tutto questo ci fa capire quanto viva era la città, che non sembrava passare affatto un periodo di decadenza, pur in mezzo a un vistoso turbinio politico, a lotte con i Veneziani e con i Conti del Tirolo. La convulsa storia politica ha oscurato le ricerche su quella che era la linfa, la vita della città che scorreva quotidianamente. Analizzare, e quasi mettere in fila, le poche notizie di cui possiamo disporre aiuterà certamente a mettere nel giusto rilievo quella grande rivoluzione urbana – forse la più decisiva, paragonabile a quella più recente dell'800, più incidente sull'immagine urbana dello stesso rinascimento, che è stata la nascita della città gotica (fig. 49) verso l'anno mille.

83

Per concludere questi discorsi, dobbiamo dire che un primo nucleo del castello è costruito nel 1237 come fortificazione urbana dal podestà Sodegerio da Tito, falsamente esaltato da una certa storiografia nazionalista come espressione del libero Comune di Trento, mentre era un proconsole di Romano d'Ezzelino. Infatti Federico II di Svevia, esautorato il potere vescovile, aveva legato il principato trentino alla marca trevigiana guidata appunto da Romano d'Ezzelino. Sicuramente Sodegerio da Tito non si sentiva tranquillo nella residenza vescovile, legata al Duomo, il Castelletto come è ancora chiamato, e quindi decise di portarsi sul margine della città, in posizione più marginale a cavallo delle nuove mura urbane, sul dosso chiamato del Malconsiglio, dove ha riedificato la torre rotonda, detta falsamente Torre di Augusto, e un primo nucleo di castello con il primo nucleo dei cortili.

Andatosene Sodegerio dopo pochi anni e reimpadronitosi il vescovo del potere, il Vescovo Egnone ha pensato bene di seguire la stessa traiettoria confermando la residenza dei Principi Vescovi nel castello.

Con l'ultima immagine in nostro possesso (fig 50 – verso il 1390), una vista del castello descritta dai ricami vigilianti del Museo Diocesano, possiamo chiudere questa ricognizione della città rinascimentale e introdurre la prossima conversazione che ci porterà a leggere la città medievale e romana.

parte terza

la città romana e la città medievale

3.1. il progetto e la storia

Se guardiamo più indietro, verso il 1100, la costruzione della città gotica (fig. 1) stabilisce una struttura urbana talmente forte, che rimane in tante parti inalterata nel tempo, fino ai nostri giorni. La struttura fisica della città gotica – la trama delle strade, i lotti di terreno, le dimensioni degli spazi pubblici - permanendo fino a noi costituisce ancora l'elemento di fondo (e questa è la mia tesi) dal quale si genera la specificità dell'architettura e dell'urbanistica trentina, cioè questa fusione del nord e del sud non epidermica, che sta proprio nel Grund, nelle fondamenta, nel terreno (in via del Suffragio, per esempio, come ovunque nella città storica, il “lotto gotico”, lungo e stretto, è chiaramente avvertibile). Il permanere di questa trama, di questo tessuto è quello che caratterizza la città, le conferisce la sua specificità e costruisce proprio, da quella griglia, che mantiene inalterata nel tempo questa sua specificità tanto che il rapporto nord-sud non è solo nella fantasia, non è solo un fatto letterario, ma sta proprio nelle pietre, nel terreno, nelle divisioni delle proprietà quindi nel diritto, nei rapporti fra i cittadini.

Purtroppo negli ultimi anni si è spesso dimenticato. La città moderna, con la sua tendenza all'uniformità, ne ha cancellato la memoria. Ma per costruire una città nuova e vitale è necessario riconquistare la specifica "spazialità" delle città che nel tempo si sono sovrapposte e che non possono essere considerate "città fantasma". Sono infatti ben visibili, per chi ha la capacità di guardare, nelle pietre, nella trama delle strade, nei ritmi spaziali della città attuale.

La terza parte di questa lettura della città mostrerà come i quattro tempi di riferimento che caratterizzano la storia di Trento – città moderna, rinascimentale, medievale e romana - si compenetrino l'uno nell'altro utilizzando come palinsesto un luogo urbano che non solo condensa la sua storia, ma dove essa è resa "visibile": il **Teatro Sociale** di Trento (fig. 2).

In questi tre incontri, abbiamo intrapreso un percorso a ritroso, per individuare, attraverso la lettura di quanto è ancora oggi visibile, appunto i quattro momenti fondativi della città. Qui nel Teatro Sociale molti elementi delle loro architetture sono presenti, quasi l'uno dentro l'altro. Riconoscendoli, saremo in grado di sintetizzare gli elementi specifici di ogni tempo, mentre – spero – l'unità architettonica dell'insieme, facendoci ritornare per così dire ai nostri giorni, aiuterà a ricomporre il quadro complessivo.

L'intero progetto è stato un'avventura alla ricerca di questi momenti, volto alla messa a fuoco di quel qualcosa che potesse unificare la molteplicità degli aspetti, data proprio dalle situazioni storiche che l'edificio rivela. La molteplicità da sola, però, non crea mai un'opera di architettura. Abbiamo quindi cercato, con il progetto di recupero e con la sua concreta realizzazione, di creare un'unità delle diverse molteplicità rivelatesi giorno dopo giorno dagli scavi e dal lavoro sull'edificio.

Lo stesso tessuto della città antica, pur costituito da "parti", è sempre sentito come "tutto". Ad esempio via Belenzani è percepita come un fatto unico, immediato e nessuno si sentirebbe di dire che è fatta di parti, mentre l'analisi mostra che non c'è neppure una sola facciata eguale, che tutto si articola in modo diverso; non c'è perciò un'unità meccanica, ma c'è un'unità concettuale che si raggiunge facilmente.

Nel recupero del Teatro Sociale si doveva esplorare la molteplicità dell'edificio, capirne il senso, per poi cercare di darle un'unità, con la consapevolezza che la cultura del nostro tempo sente proprio solo un processo di "unità difficile" dove tutto va ricercato e messo in relazione con una certa fatica: si è cercato quindi, nel progetto, di indagare i processi concettuali e storici che costituivano la molteplicità per poi trovare le possibili relazioni che potessero ricrearne l'unità.

Il teatro infatti si presenta come una sintesi di tutti i percorsi storici che attraversano e costellano la città; la sua vera importanza è accresciuta dal fatto che i muri e le pietre che qui si trovano affondano le loro radici proprio alle origini storiche dell'insediamento urbano. Rifaremo ancora una volta un percorso "all'indietro", per fermarci con più attenzione a due momenti fondativi della città: la città medioevale e la città romana.

3.2. la storia dai documenti

Abbiamo parlato di notizie e informazioni elaborate su quelli che chiamiamo "documenti esterni", cioè testi e immagini d'archivio; questi ci hanno raccontato

- come riferiamo nella prima parte di questa relazione - la storia del teatro e di questo brano di città, a partire dalla mappa del Vavassore del 1562 fino all'intervento del Mazzurana nel 1818-19, e quindi allo smembramento del quartiere del Sass attraverso la costruzione di Piazza Battisti (Piazza Littoria).

Nessun documento però ci racconta quello che era "prima".

Per andare oltre, non è rimasto altro da fare che interrogare l'edificio stesso, leggerne le varie parti, collegare gli indizi raccolti: percorso questo che sarà sviluppato nella seconda parte.

L'analisi dei documenti ci fa quindi risalire fino alla seconda metà del Cinquecento, quando si può leggere la prima testimonianza planimetrica completa della città di Trento. Si tratta della mappa del Vavassore (fig. 3) edita a Venezia nel 1562; su questa, ci interessa osservare il gruppo di case che costituiranno poi il Teatro Sociale.

L'attuale via Oss Mazzurana era chiamata contrada San Benedetto, con la chiesa omonima, tassello importante della città

medioevale; nel punto dove si trova il teatro c'era la contrada della Morte, perché era la contrada della Confraternita della Buona Morte (le città medioevali erano caratterizzate dalle confraternite che, con le loro chiese e quartieri, definivano spesso la città). La fila di case appare divisa in due o tre lotti gotici, seguiti da altri due già unificati in un solo palazzo. Dietro a questo palazzo è visibile un grande orto, molto importante in quanto, escludendo il prospiciente gruppo di case di proprietà dei Conti Thun, era l'unico spazio verde del centro urbano (I Thun di Castel Bragher e i Thun di Castel Thun vivevano nei palazzi di via Belenzani, mentre i Thun di Boemia vivevano a Palazzo Galasso: una famiglia storica della città, dal Quattrocento rinomata non solo in Trentino, ma in tutto l'Impero).

Il giardino si trovava vicino a un altro nucleo storico della città, sul quale dobbiamo porre molta attenzione; alle sue spalle, verso est, si nota un insieme di case molto compatte e strette, separate da un vicioletto non più largo di due metri; il vecchio quartiere del Sass, che oggi non esiste più.

Nella mappa del 1850 (fig. 4) la presenza del vecchio quartiere è ancora confermata, mentre il giardino non c'è più: al suo posto si trova la struttura del teatro. Il tessuto compatto della città stringe il teatro, la fila di case che lo circonda è ancora continua e non bruscamente interrotta da un intervento più recente e che ha rappresentato una profonda ferita nella città: Piazza Cesare Battisti.

Nel 1929 infatti il Comune di Trento decise di intraprendere un piano di risanamento del centro storico secondo una politica urbana in uso allora in altre città italiane, per cui, come a Brescia e Bergamo, i centri storici densamente abitati venivano "sventrati". Il progetto di revisione del centro, ovvero la creazione di una nuova piazza (fig. 5), fu redatto dall'architetto Guido Segalla e, appena liberate le case dagli abitanti, si procedette alla sua realizzazione.

La giustificazione ufficiale per procedere a questo drastico intervento fu di carattere igienico; negli ultimi cinque anni infatti si erano verificati, all'interno di questo perimetro, 165 casi di tubercolosi, di cui molti mortali. La procedura avveniva in questo modo: il medico comunale seguito da un tecnico e da altri due membri del consiglio

comunale, visitavano l'appartamento e, se non c'era aria e non c'era sole, lo dichiaravano inabitabile, quindi veniva immediatamente espropriato pagando un indennizzo molto basso. Il Comune però aveva già risolto il problema del trasferimento delle famiglie, che andavano a occupare, se non possedevano nient'altro, gli appartamenti di edilizia pubblica di Via Vittorio Veneto. Lo sventramento della città è stato veramente drammatico in quanto in pochi mesi si è distrutto un accumulo di secoli e di memorie lasciando un vero e proprio vuoto che solo negli ultimi anni ha cominciato a rivivere.

Il progetto ebbe due soluzioni. Guido Segalla - un architetto sensibile, faceva parte del Circolo artistico trentino che aveva le sue radici nella scuola di Monaco e Vienna - si rendeva ben conto che non poteva trapiantare nel cuore di una città antica uno stile completamente nuovo. Il suo primo progetto era quindi riferito alla città, con l'idea di base di far diventare la piazza una specie di museo all'aria aperta, in cui si ritrovassero elementi architettonici della città medioevale e della città rinascimentale. Tutte le forme delle finestre da lui proposte riprendono così quelle degli antichi palazzi, o del castello in un progetto di ampio respiro. La soluzione esecutiva però introdusse uno stile completamente diverso: il razionalismo. Per capire meglio le ragioni della ubicazione del teatro dobbiamo fare qualche passo indietro fino ai primi anni dell'Ottocento, quando Trento, ormai parte dell'Impero Austro-ungarico, aveva cominciato ad ampliare i traffici economici, in particolare l'esportazione di vino e di seta, e incrementato tutte le relazioni sociali. Felice Mazzurana, uomo d'affari di Rovereto, qualche anno prima della costruzione del teatro, aveva trasformato le case sull'angolo delle attuali via Oss Mazzurana e via Roma (fig. 6) nel Grand Hotel dell'Europa; una struttura notevole per l'epoca, che contava 200 letti. Per ampliarne le possibilità economiche si doveva creare a Trento qualche nuova attrattiva. Tenuto conto che in città c'erano diversi altri alberghi soprattutto nella Contrada Tedesca (l'attuale Via del Suffragio), nacque così l'idea di creare un nuovo teatro, con la struttura economico-organizzativa propria del teatro all'italiana.

Dapprima il Mazzurana aveva stretto un accordo con i Conti Thun di Boemia per l'acquisto di Palazzo Galasso.

Il progetto, redatto dall'ingegnere Ducati, ingegnere comunale, prevedeva che la sala, la platea e il palcoscenico sarebbero stati costruiti nel cortile a ridosso dell'Adige, mentre tutto il palazzo sarebbe servito come appoggio; nei disegni – visibili presso l'archivio comunale - sono chiaramente indicate le sale da fumo, le sale da tè, i ristoranti e le birrerie; il tutto sarebbe diventato il centro turistico per eccellenza della città di Trento. Era un progetto veramente eccezionale per l'epoca che si sarebbe pure realizzato se i Conti Thun non avessero venduto il palazzo, per un miglior prezzo, ad un'altra famiglia. Felice Mazzurana, però, aveva già raccolto le prenotazioni dei palchi in un numero considerevole, seguendo la prassi comunemente usata nella costruzione dei teatri italiani, dove il promotore metteva in vendita i palchi prima della loro costruzione e, con il ricavato della vendita, finanziava quasi tutto l'intervento, rimanendo nella sua disponibilità il palcoscenico, la platea e il loggione dai quali ricavava un certo reddito che andava a coprire l'altra parte della spesa.

Nel 1816 Mazzurana raccolse circa 160 prenotazioni per il teatro di Palazzo Galasso, ma rimasto improvvisamente senza la sua disponibilità, mise gli occhi sull'unico spazio libero nel centro di Trento, il giardino che apparteneva ai baroni Festi.

Il complesso edilizio che si è chiamato appunto palazzo Festi durante l'elaborazione del primo progetto (1987) deve in realtà il suo impianto a un'altra famiglia nobile trentina, i Chiusole, che verso la metà del '500 assemblano tre edifici medievali, occupanti altrettanti lotti chiamati "gotici". Alla metà del '600 i Chiusole cedono l'immobile alla famiglia von Wolkenstein, da un secolo Capitani del principato tridentino. Famiglia tra le più notabili dello stesso principato nei secoli XVII e XVIII, proprietari di altri palazzi a Trento e di vari castelli e feudi nelle valli. Verso l'anno 1800 il palazzo è ceduto ai Festi i quali nel corso del secolo lo cedono a loro volta per parti: il giardino nel 1817 al Mazzurana, parte dell'androne di accesso, verso il 1864, alla Società del Teatro e infine, nel 1885, tutto l'immobile alla stessa Società, nelle intenzioni della quale dovrebbe diventare la Casa Sociale. La Società però non riesce a pagare il mutuo acceso per l'acquisto e quindi lo rivende a privati (diventa la Casa Bonfioli) qualche anno dopo.

Solo nel 1987 la Provincia Autonoma di Trento collega definitivamente l'immobile al teatro. Va posto in rilievo un fatto molto interessante, tra il primo e il secondo progetto, che sospese ancora per un qualche mese la costruzione del teatro, su Trento si abbatté una terribile carestia, descritta benissimo nel manoscritto del conte Graziadei, che durò per più di un anno. Tra la fine del 1815 e l'inizio del 1817; nella sola città di Trento morirono di fame e di stenti oltre 2000 persone, per di più la città stessa fu invasa da tutti gli abitanti delle valli vicine, che non avevano più nulla da mangiare. Probabilmente la carestia fu conseguenza delle guerre napoleoniche, ma anche di due anni di raccolti andati a male a causa di inverni particolarmente rigidi e di estati asciutte. Per venire incontro ai bisogni degli abitanti il Municipio creò un ricovero per i poveri, nel convento degli Agostiniani annesso alla chiesa di San Lorenzo, dove distribuiva ogni giorno oltre tremila zuppe cosiddette di Rumford; nome di un inglese che, per gli schiavi degli Stati Uniti, aveva studiato una zuppa di poco costo con un numero di calorie sufficiente per mantenerli in vita. Non si sa chi suggerì questa ricetta, a base di acqua, rape e grassi vari, che tuttavia permise di salvare la popolazione. In questi due anni non si parlò più del teatro, ma nel 1818 Felice Mazzurana (fig. 7) iniziò i lavori. Il palazzo continuò ad essere abitato dai baroni, mentre il teatro occupava tutto il cortile. Questa nuova soluzione portò ad un nuovo progetto per il teatro, meno imponente del primo, che non aveva più un ingresso centrale proprio, si accontentava di un ingresso laterale dal Vicolo del Teatro. Il Mazzurana aveva poi bisogno del maggior numero di palchi possibile, e ingrandì quindi la platea a sfavore del palcoscenico, mentre, secondo i canoni del teatro all'italiana, il palcoscenico doveva essere una volta e mezzo la platea. Questo, invece, non è neppure la metà e sarà sempre un guaio per il teatro. L'inaugurazione del teatro seguì nel giorno di Pentecoste del 1819, con uno spettacolo in onore degli artisti che avevano decorato il teatro, e la domenica successiva quando iniziò la stagione teatrale con la Cenerentola di Rossini e con un balletto (fig. 8).

Nel restauro è stato eliminato l'abbassamento nella platea, realizzato nel 1922 quando

la Società del Teatro, riflettendo la crisi economica conseguente la guerra, affidò il teatro alla Società Cinematografica Veneta la quale, essendo cinematografica, trasformò in cinema il teatro e per avere più posti sfondò la platea di mezzo metro ampliando così la sala, provocando però un grave danno all'acustica della sala con la modifica delle regole geometriche tipiche del teatro all'italiana.

Anche palazzo Festi si è trasformato nel corso dell'ultimo secolo, disappearing perfino come tale dalla memoria collettiva, finché nel 1987 la Provincia Autonoma lo comprò unendolo al teatro. Il teatro era già stato chiuso nel 1985.

3.3. la storia dall'edificio

Per andare oltre nella nostra ricognizione della città, per sapere qualcosa cioè delle città medievale e romana, dobbiamo dunque "interrogare" l'edificio.

Consapevoli di questo, i lavori sono cominciati con molta attenzione, scrostando lentamente gli intonaci, scavando sotto la platea, e facendo una serie di prove tecniche ad ampio respiro. Piano a piano, l'edificio ha cominciato a pulsare e a rivivere di nuovo e si è dimostrato un gran palinsesto di fatti e di storie che, dalla prima lettura dei documenti, non era avvertibile.

Già dai primi sondaggi si è capito che nei tre miseri appartamenti del palazzo Festi, ad esempio, sotto lo strato di intonaco recente, c'era qualcosa d'altro, che si ripeteva in ognuno. Si è perciò dedotto che quelli non erano ambienti separati, ma probabilmente un ambiente unico, formante una diversa unità architettonica. Ripetendo l'operazione su tutta l'estensione del fabbricato, ha cominciato a configurarsi il vero palazzo storico (fig. 9-10-11-scoprimiento affreschi).

Il ciclo di affreschi della sala delle feste, ora integralmente visibile, si è rivelato attraverso un dettaglio, un vaso con fiori sulla parete sud: la capacità tecnica di dipingere il vaso in quel modo ha fatto capire che si trattava di un pittore di notevole rilievo, non italiano, ma che probabilmente veniva dalla Francia, chiamato dai Wolkenstein, famiglia di Capitani tridentini.

Nella sala attigua, sulla parete nord, è apparsa invece una campitura di pietra rossa di Trento, ben connessa (fig. 12-13).

Analizzata la tipologia del lavoro e i tipi di malta utilizzati, con una certa sorpresa è risultato che questa struttura in origine era una torre medioevale, costruita probabilmente tra il 1000 e il 1100. La tipologia di lavorazione delle pietre ha molte similitudini con altre strutture della città; infatti si trattava di una delle famose case-torri che costellavano la città pre-vanghiana, cioè la Trento alto-medioevale, fino al 1000-1050.

Un esempio di casa-torre medioevale, ancora visibile, è la torre del Massarello, in Vicolo della Storta vicino al Liceo Classico (fig. 14), che i rilievi al carbonio 14 eseguiti su alcune strutture lignee hanno datata verso il Mille.

Questo tipo di residenze fortificate è stato costruito fino al 1200 e ha avuto un'ultima espressione nel Castelletto del Duomo, nel 1204 circa. Immaginiamo un panorama urbano costellato da questo tipo di edifici: bassi, larghi e prevalentemente residenziali - sono state contate fino ad ora almeno 14 all'interno del recinto storico della città, mentre nella sola zona del teatro si ritrovano le fondamenta di altre due torri medioevali - con gli spazi intermedi coperti da costruzioni lignee costituite da semplici pali conficcati nel terreno. All'interno di queste costruzioni lignee si sono trovati anche dei focolari, sul pavimento circondati da argilla e sassi e senza camino: strutture abitative primordiali, poste però pochi centimetri sopra i ricchi mosaici della città romana. Una città profondamente diversa da quella attuale e da quella medioevale che avevamo fino ad oggi immaginato. L'edificio aveva cominciato a rivelare un'immagine della città a noi ignota, quella alto-medioevale.

Gli scavi sono proseguiti e nell'agosto del 1989 è stato rimosso il pavimento della platea, il livello costruito nel 1922. Si sapeva della probabile esistenza di reperti romani ma non di tale estensione; proseguendo gli scavi, si è infatti delineata la parte più antica di Tridentum (fig. 15-16-strada), in una dimensione architettonica fino ad oggi sconosciuta.

Nel cortile di palazzo Festi è venuta alla luce una prima struttura romana con due mosaici importanti (fig. 17-18) che risalgono alla fine del I sec. a.C.; uno di questi è policromo (fig. 19) e reca al centro la testa di Nettuno, ovvero il simbolo della città di Trento.

Buona parte dei reperti è arrivata fino ai giorni nostri in buone condizioni, in quanto la struttura alto-medioevale si è poggiata su un terreno di livellamento (ottenuto spianando i crolli degli edifici romani) e non direttamente sul piano del mosaico. Questo vuol dire che la città medioevale aveva già dimenticato la città romana.

Si è trovato un canale che percorre tutta la strada, probabilmente costruito nella prima metà del I sec. a.C. dal genio militare di Giulio Cesare, un cunicolo ben costruito e pavimentato, profondo 1,65 e largo 70 cm, dove scorreva la fognatura principale dei due lotti affacciati sulla stessa strada..

Il pozzo romano, contemporaneo alla fognatura, è rimasto in funzione solo per 200 anni, ma poi fu completamente chiuso e coperto con lastre di pietra: questa data corrisponde, infatti, con la costruzione dell'acquedotto urbano, nel II sec. d.C., costituito da tubi di terracotta all'esterno e da tubi di piombo all'interno. Numerosi tubi sono stati trovati sia sotto i marciapiedi che all'interno delle domus, il che significa che la città era ben dotata di acqua corrente.

La strada romana è intatta e conserva il suo autentico basolato di pietra rossa; si supponeva che terminasse in corrispondenza delle mura romane e ignoravamo l'ipotesi dell'esistenza di una porta, che conducesse all'anfiteatro romano, in quanto pensavamo che ce ne fosse già una in corrispondenza del decumano massimo (corrispondente all'attuale via Mancini).

Sotto il teatro sono state trovate anche tracce del IV-V sec. d.C., una serie di laboratori artigianali romani, tra cui una vetreria (fig. 20). Si sono trovati infatti resti di forni per la fusione del vetro e numerosi frammenti dei cosiddetti "vetri di Trento". Vicino a questi edifici e in tutta la zona sono state raccolte oltre 1500 monete di epoca romana, provenienti dalla Persia, dalla Siria e dal Nord-Europa.

E' così che il grande anfiteatro, che si pensa potesse contenere ben 10.000 persone, sorse all'esterno della cinta muraria. La grandezza dell'anfiteatro può darci un'idea delle dimensioni di Trento e dei suoi dintorni: una città con un numero consistente di abitanti. Simile messaggio è trasmesso dalla strada (fig. 21-22) che, pur essendo secondaria, misura ben 8,50 metri di larghezza, da facciata a facciata: 2 metri di marciapiede sopraelevato per parte, e 4,50 metri di strada. Il sistema idrico era perfetto, gli acquedotti

passavano sotto i due marciapiedi e la fognatura in mezzo alla strada, mentre i numerosi canali di scolo dalle case, confluendo nell'unico collettore centrale, assicuravano un rapido smaltimento dei liquami.

Tutte queste testimonianze fanno pensare ad una città (fig. 23) che, verso il IV-V sec. d.C., era ancora in pieno sviluppo, con un mercato molto vivace, probabilmente già famosa per il vino. Ampliando però gli scavi è stata confermata la sua esistenza. Consolidato l'Impero, la città di Adriano e di Marco Aurelio, molto più ampia di quella di Giulio Cesare, non aveva bisogno di mura difensive, e quindi si produsse una forte espansione al di fuori di esse.

Le mura romane, verso il II sec. d.C. all'epoca di Antonino, furono monumentalizzate. Non servivano per il momento come cinta difensiva, e così venivano "abbellite" in modo tale da essere rappresentative per la città.

Nell'alto-medioevo, invece, sono servite principalmente come muro di spina per costruire case da una parte e dall'altra; un muro alto 8 metri e largo 1,50, servito dapprima come appoggio a strutture di legno e poi per edifici più consistenti. In questo modo le mura sono state inglobate all'interno del tessuto urbano stesso.

La città romana è vissuta per parecchi secoli. Dove ora c'è il duomo, si trovava la basilica cimiteriale, il centro cattolico della città era marginale, collocato dove oggi c'è la chiesa di Santa Maria Maggiore, questa era la cattedrale di Trento. La sede della comunità cristiana risultava così ubicata ai margini della città, lungo il lato occidentale delle mura romane.

Soltanto verso la fine del V sec. - la tradizione dice che gli Unni (gli Avari) abbiano distrutto Trento nel 451 d.C, ma non se ne ha alcuna conferma - si verifica "un vuoto storico" che non spiega l'abbandono della città. A proposito di invasioni barbariche non abbiamo trovato molto, non appaiono neppure tracce di forti incendi né di forti inondazioni, le case sembrano essenzialmente crollate su se stesse. Sotto questi crolli non abbiamo trovato oggetti o mobili che potessero far almeno presupporre una fuga, come a Ercolano. Sembra che gli antichi abitanti abbiano "fatto le valigie" e se ne siano andati di loro spontanea volontà.

Ma i nuovi scavi sotto la piazza Battisti, hanno rivelato, databile all'inizio del VI sec., una traccia evidente di rinforzo delle difese urbane, quando sono stati usati i materiali di crollo delle case per rinforzare internamente le mura con un terrapieno.

Un altro accenno a una probabile invasione barbarica lo si ha qualche anno prima, quando, nel 490, Teodorico da Verona manda un suo generale a fortificare il Doss Trento, del quale dice: "baluardo quasi unico al mondo, chiave della provincia". Il Doss Trento diventa così un importante punto fortificato, tanto che nel 536 il vescovo Eugippio vi costruisce una basilica, ancora visibile nella sua pianta.

Qualche anno dopo, nel 577/591, rassicurato forse dalla fine delle incursioni barbariche dopo l'avvento dei Longobardi, il vescovo Agnello, costruisce la prima basilica sull'area dell'attuale duomo. E' la basilica paleocristiana che possiamo vedere oggi nei nuovi scavi, la cui notevole dimensione, 50x14 metri, può essere rappresentativa di una società non del tutto decaduta, anzi.

Verso l'VIII, nella zona di via S. Trinità, si aggiunge un pezzo di città di circa 6 ettari, la città continua a svilupparsi e l'area sacra del cimitero e della basilica vengono inglobati nella città.

Nell'870, per opera del vescovo Hildegard, si ricostruisce la basilica paleocristiana che aveva subito danni, si rinforzano le mura e la sede vescovile viene spostata da Santa Maria Maggiore all'attuale duomo.

Questo ha provocato una grossa trasformazione del tessuto urbano, l'asse con Verona diventò preminente per cui il duomo e l'abitazione del vescovo si posero su quest'asse e solo verso il 1250 la sede vescovile fu trasferita ne Castello del Buonconsiglio.

Tutti questi fatti ci aiutano a capire che la città romana ha avuto un periodo drammatico tra il 450 e il 500 d. C., non totalmente distruttivo però, se dopo qualche anno il vescovo costruisce una basilica sul Doss Trento e, qualche decennio dopo, ne viene costruita una nel centro urbano.

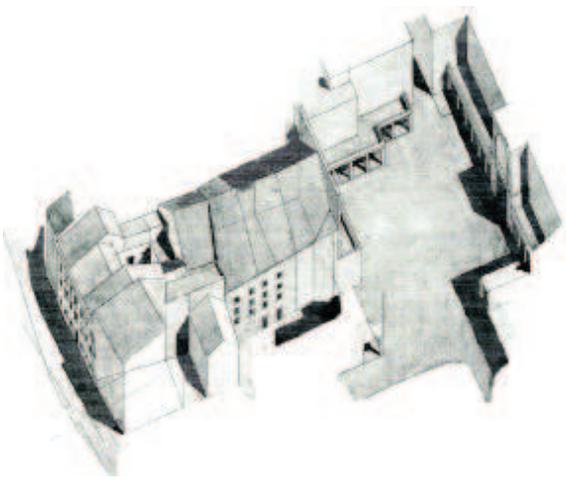
Ci rimangono ben poche notizie su quel periodo, solo con gli scavi sotto il teatro abbiamo trovato una forma della città medioevale e della città romana tale da aiutarci a ricostruire parti della storia di Trento a noi ignota. Queste notizie, rese per così dire "visibili" dall'architettura, hanno aiutato a

dare unità a quel molteplice di cui si parlava all'inizio.

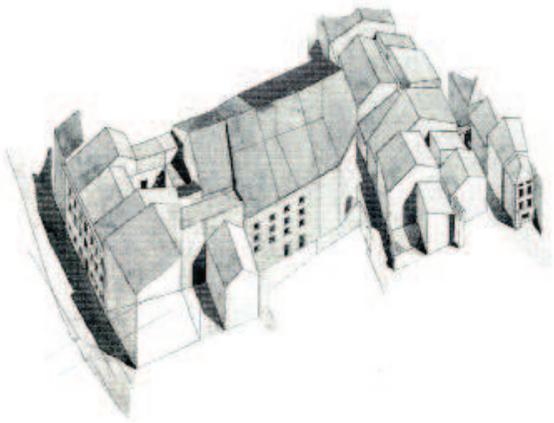
Frammenti e tracce hanno permesso di capire il tipo di città che avevamo di fronte. Della città romana (fig. 24) appaiono segni evidenti e sicure tracce; fondamenta e muri che definiscono un quartiere urbano; una domus a due piani, con una scala interna, composta da un cortiletto, di cui rimane il mosaico e un probabile negozio affacciato sulla via. Dell'altra domus si è trovato solo l'ingresso e in un angolo la centrale termica che scaldava l'intero edificio; accanto vi è poi un edificio commerciale.

Quando il vescovo Hildegard porta la sede vescovile da Santa Maria all'attuale duomo (870 d.C.), non c'è già più traccia della città romana (fig. 25), il livello del suolo si è alzato e probabilmente gli edifici crollati sono stati spianati per far posto ad una nuova città. Nella parte interna, sulla strada romana, su quello che sarà il cortile dei Wolkenstein, si comincia già a coltivare orti e, grazie all'analisi dei pollini, si è calcolato che qui l'intervallo di tempo tra l'abbandono della via romana e l'inizio della coltivazione non è superiore al secolo e mezzo. Quindi, a cavallo del 500 d.C., è iniziato l'oblio della città precedente: la città romana è abbandonata, gli edifici hanno cominciato a crollare e in poco più di un secolo è nata una nuova città completamente diversa, nella quale si è dimenticato il corso della strada romana, mentre i nuovi passaggi si sono ruotati di 5 gradi. La città alto-medioevale ha cominciato a svilupparsi, si sono configurate così anche le sue case-torre che non hanno niente a che fare, da un punto di vista figurativo, con la città medioevale-rinascimentale che siamo abituati a vedere oggi.

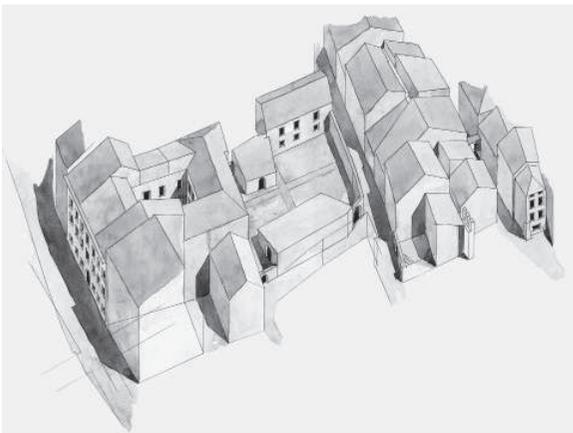
Su tutta l'area oggetto di indagine, le case medievali (fig. 26) si assestano in una configurazione che rimarrà sostanzialmente eguale anche nel rinascimento e nel barocco: le antiche mura urbane diventano il muro di spina della parte centrale del Sass. La città si presenta, ora, in un modo diverso; del reticolo romano non rimane più nulla, tutto è compatto e più stretto. Dodici secoli, nel 1818-19, più tardi il teatro (fig. 27) è costruito proprio sopra l'edificio commerciale romano, mentre l'ultima grossa innovazione è la città moderna che si impone sul tessuto antico con il grande spazio di Piazza Littoria del 1936 (Piazza C. Battisti); delle mura romane



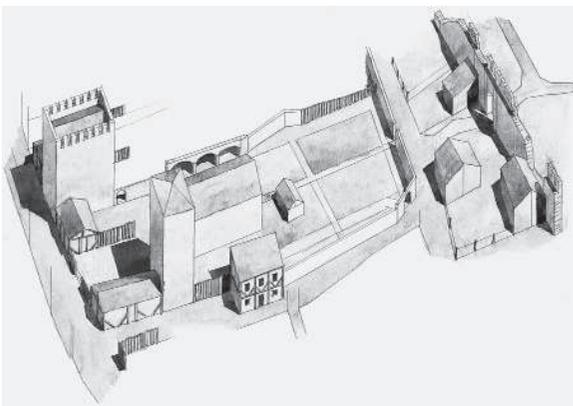
1



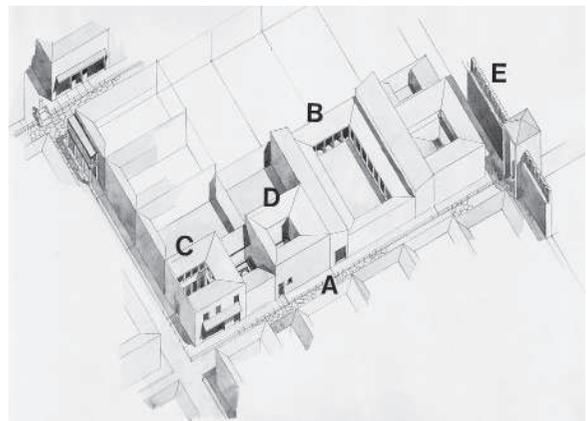
2



3



4



5

1. situazione nel 1936
2. situazione nel 1819
3. nel rinascimento/medioevo
4. nell'alto-medioevo
5. in epoca romana (II sec. d.C.)

non c'è più traccia fuori terra in quanto è stato demolito quel gruppo di case che si era appoggiato ad esse durante i secoli, il quartiere del Sass (fig. 28).

3.4. il teatro e l'unità delle parti

In questa molteplicità di informazioni e di suggestioni, come si è raggiunta l'unità del progetto?

Il progetto di recupero, agendo sulle presenze storiche che si sono sedimentate nella sequenza sommariamente indicata, non ha ricercato alcun tempo "originale", né quello della situazione rinascimentale, né quello della costruzione ottocentesca. Ha cercato piuttosto di mettere in luce tutto quanto rimaneva dei diversi strati storici, "decostruendo" l'immagine prevalente, l'apparenza contemporanea che il complesso di edifici formanti il teatro aveva assunto, per proporre all'interpretazione tutte le tracce delle diverse immagini che si sono succedute anche drammaticamente, le sue origini nascoste e quindi una nuova storia. Trama che lega queste immagini alla contemporaneità è poi lo "strato del nuovo", gli interventi di connessione tra i diversi altri strati, realizzati generalmente in quelle che il linguaggio comune definisce ormai le "lacune".

Per raggiungere questo obiettivo, prima di tutto si sono isolati i disegni specifici, evidenziando i reperti romani, i reperti alto-medioevali, poi quelli medioevali e rinascimentali, infine quelli ottocenteschi; tutti questi ritrovamenti sono stati sovrapposti in modo tale da mostrarci sempre lo stesso lotto, dai diversi punti di vista storici.

Il lavoro è quindi consistito in un intervento di ricucitura degli strati precedenti, ma innovando con il restauro di palazzo Festi (le scale, i soffitti e i locali) e con la nuova facciata; e proprio dal gioco del rapporto tra tutte queste parti nasce l'unità complessiva. Oggi l'interno di Palazzo Festi si presenta con una serie di sale riunioni, sale stampa, e sale da conversazione, dove potranno essere allestite pure delle mostre. Il teatro è destinato prevalentemente alla musica classica, alla prosa e all'opera lirica.

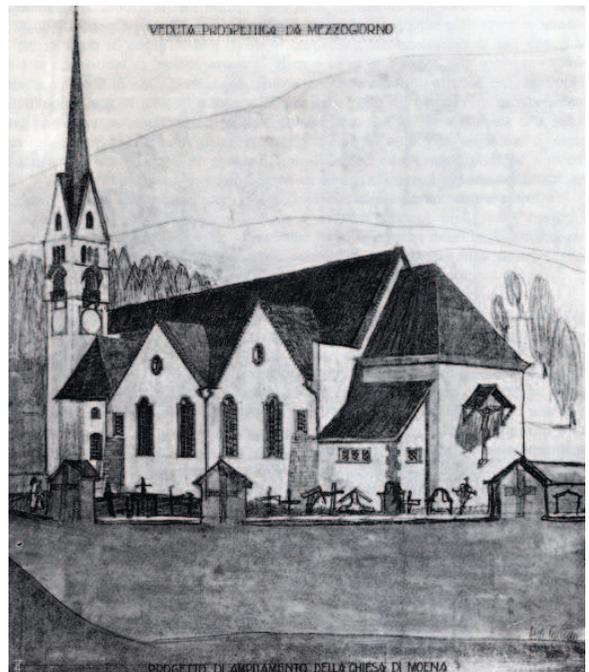
Un'altra grande sala, sopra la platea, potrà essere usata come sala prove o per il teatro sperimentale mentre le nuove scale del palazzo collegano i palchi del teatro in un

unico spazio comune che servirà, durante gli intervalli, come foyer: sarà il nuovo salotto culturale, dove la città rappresenterà di nuovo se stessa, riprendendo un'antica funzione del teatro.

Un tempo, infatti, gli spettacoli iniziavano alle sette di sera e duravano anche fino all'una o alle due di notte, perché durante gli intervalli, che erano molto lunghi, si poteva cenare e si dialogava con gli ospiti provenienti da tutta Europa. Il teatro era dunque il salotto della città, non solo, ma almeno due volte al mese venivano tolte le sedie dalla platea e si facevano dei veglioni, eventi che sono durati sino agli anni Settanta. Anche nel nuovo progetto è stata prevista la possibilità di riprendere questa tradizione, perciò tutte le poltroncine sono rimovibili.

L'ampliamento del palcoscenico, un lungo miraggio nella storia del Teatro, consente ora di operare un nuovo congiungimento con il tessuto architettonico della città: una nuova facciata non però del fronte principale, ma del "retro", alle spalle dello spazio scenico.

(6 giugno 2002)



92

in alto: EZIO MIORELLI: Chiesa del Convento dei Cappuccini a Trento, 1947
a metà: GIOVANNI TIELLA, Progetto per la Chiesa dei Cappuccini a Trento, 1946
in basso, a dx. GIOVANNI TIELLA, Chiesa di Moena, 1926.

Devo purtroppo partire da una considerazione abbastanza ovvia, ma carica di conseguenze: e cioè che - nel panorama dell'urbanistica ed anche dell'architettura contemporanea trentina - il tema "chiesa" non costituisce più un vero e proprio oggetto della progettazione. Il perché è facilmente intuibile: l'occasione di progettare nuove chiese è ormai un momento eccezionale, quindi riservato a pochissimi fra i 600 architetti trentini.

Difronte a questa situazione non certo entusiasmante stanno però almeno due altri fatti da guardare con interesse:

-da un lato la ricchezza di monumenti ecclesiali, non solo storici, ma anche del recente passato, che spesso necessitano di restauri e di interventi o che comunque sollecitano l'interesse per il fatto di essere oggetto di ricerche e di studi;

-dall'altro il carattere di emblematicità che il tema "chiesa" può assumere per l'architettura di oggi.

Considerato da questi due opposti punti di vista, il rapporto dell'architetto con il tema può anche non essere più eccezionale, ma diventare un momento formativo della propria prassi creativa.

1.

Per quanto riguarda il primo punto, vorrei proporre all'attenzione l'opera di due architetti trentini, fra i tanti che hanno costruito chiese negli scorsi decenni, e cioè Giovanni Tiella nel primo dopoguerra ed Ezio Miorelli nel secondo.

Mi sembra infatti che il loro modo di intendere l'intero processo di creazione formale - in

altre parole la loro poetica - e l'attenzione al fatto realizzativo proprio sul tema "chiesa", possano costituire due paradigmi importanti per delineare un quadro appropriato di una certa, evidente specificità della stessa architettura trentina in questo secolo.

L'architetto Giovanni Tiella - che ha operato a Rovereto specialmente nel periodo compreso tra le due guerre - ha sempre caratterizzato le sue architetture con la ricerca della continuità, nel rapporto tra esistente e nuovo. "Quando restaura - scriveva nel lontano 1923 Carlo Piovan - Tiella non annulla, ma completa la linea che un ignoto ideò e tracciò or son sei o nove secoli; quando amplifica, conserva lo spirito della costruzione già esistente; quando crea, vede dinanzi all'accesa fantasia le linee dolci e familiari delle costruzioni nostrane che egli contemplò [...] con un senso di profonda gioia perché rispondevano al senso interiore di se stesso"

Queste acute osservazioni non solo definiscono il processo poetico di Tiella, ma - generalizzate nel nostro tempo - contribuiscono a formare uno dei due campi di una possibile nuova base interpretativa dell'intera architettura trentina.

Tiella aveva reso esplicito questo processo in almeno due, coevi, progetti di ampliamento di chiese storiche, e cioè quello operato tra il 1923 e il 25 nella chiesa di S. Eliseo a Tesero e quello, poco più tardo, nella chiesa di S. Nicolò a Carano (ed ovviamente nel successivo ampliamento della chiesa di Moena). Il primo, come il terzo, è forse troppo noto per essere qui descritto; il secondo merita comunque un, pur breve, accenno.

Moena). Il primo, come il terzo, è forse troppo noto per essere qui descritto; il secondo merita comunque un, pur breve, accenno. La Chiesa - scrive Tiella - "era un'ibrida oscenità architettonica compiuta nel 1867 [ampliando l'esistente chiesa gotica]. Imponente il campanile; interessante l'aspetto esterno dell'abside in pietra conca a vista. Insignificante la navata falsa barocca; rovinato il presbiterio da mani profane, che avevano distrutto il reticolato dei costoloni della volta stellata".

Questa lettura della situazione fa già capire quale sarebbe stata la direzione dell'intervento attuato da Tiella, che infatti demolisce la navata, ingrandendola, ma riproduce sulla nuova facciata l'ornamentazione della vecchia, mentre ripristina il presbiterio nelle forme gotiche originarie e restaura il campanile, e questo in pieno accordo con la Soprintendenza. All'interno le tre nuove navate che costituiscono l'ampliamento si differenziano abilmente dagli spartiti del presbiterio, pur ricostituendo l'unità spaziale tra le due parti. All'esterno, le navate laterali riproducono un senso di profonda "unità e armonia" complessiva, prima assente.

Nella Chiesa nuova di Grigno, eretta tra il 1932 e il '33 e quindi subito dopo l'intervento sulla Chiesa di Moena, la nuova architettura di Tiella propone ancora un forte richiamo al passato, alla tradizione più che alla storia, e, specialmente nell'esterno, nel grande basamento in pietra a vista, nei costoloni, nelle lesene, nei pilastri pure in pietra, come nelle grandi superfici murate, in cui si accentua il ritmo delle finestre, e quindi nei giochi forti dei volumi, si richiama alle citate "costruzioni nostrane" di queste valli. Mai però "copiando" le iconografie, bensì reinventandole nel confronto con l'elaborazione teorica appresa e sviluppata nell'ambiente viennese, dove, "fuori del Politecnico, - sono parole sue - c'erano Wagner e Hoffman e Loos che urgevano".

Il secondo episodio sul quale vorremo ora fermare l'attenzione - in questo tentativo di scoprire le tracce di un'identità dell'architettura trentina - riguarda la ricostruzione della Chiesa dei Cappuccini a Trento conclusasi nel 1950, ad opera dell'arch. Ezio Miorelli.

In quel periodo Ezio Miorelli progettò più di un edificio sacro, oltre a quello citato. Vorrei solo ricordare la sistemazione del Santuario della Madonna dell'Aiuto, nei pressi di Segonzano, compiuto verso 1957, lavoro nel quale si sviluppa con intensità una delle sue caratteristiche - il chiamare cioè differenti artisti a completare l'opera. E in questo caso basti ricordare le 14 vetrate di Cesarina Seppi che ancora ornano il sacro edificio, ricche di colori intensi e di segni molto forti.

Ritornando alla Chiesa dei Cappuccini di Trento, le distruzioni della seconda guerra, in particolare il bombardamento del 13 maggio, avevano costretto i Frati a mettere in cantiere una vera e propria nuova chiesa. Il primo progetto di Tiella, centrato sulla semplicità dell'architettura cappuccina, rivolta verso il convento più che verso l'evangelizzazione, non era stato accettato. La nuova chiesa infatti avrebbe dovuto rivolgere, dall'alto della sua dominante posizione, un chiaro messaggio all'intera città.

Ed è da questa premessa che Ezio Miorelli inizia il suo discorso.

"La chiesa nella sua nuova edizione - osserva - non è mai stata considerata come chiesa conventuale [...]; la sua funzione è mutata: non più casa di preghiera per i religiosi [...], bensì elemento essenziale di una vita sempre più dinamica di creature travagliate dal lavoro, dalla sofferenza, dal sacrificio."

L'impegno di molti ha così portato all'esistenza "un nuovo ambiente, donato alla vita degli uomini", caratterizzato dall'"accentuato simbolismo di ogni particolare, così caro al misticismo medievale dell'età francescana; [dall'] uso abbondante di materiale tradizionale, come il legno e i metalli battuti; [dall'] abbondare dell'opera particolare e soggettiva di artisti e artigiani".

E più che l'analisi architettonica, giova qui ricordare l'importanza dell'opera dei molti artisti trentini (Eraldo Fozzer, Marco Bertoldi, Carlo Bonacina, Elena Parolini, Bruno Colorio, Mario Coraiola, Romualdo Scarpa, Othmar Winkler) che hanno lavorato proprio nel rendere più esplicito, come del resto farà più tardi Cesarina Seppi a Segonzano, il simbolismo delle varie parti.

Il rapporto con il contesto urbano, eloquentemente significato dalla nuova facciata in forma ancora altamente simbolica, è l'altro aspetto che si vorrebbe qui sottolineare.

Rapporto con la città e simbolismo sono infatti i due messaggi che Ezio Miorelli trasmette con forza nella sua opera.

Ricollegando a queste due indicazioni il senso di continuità con la tradizione pur nell'affermazione del presente, così evidente nelle opere di Tiella, si possono - per così dire - isolare tre componenti essenziali dell'identità architettonica trentina.

2.

Affrontare ancora una volta il tema chiesastico, anche se - data la situazione - soltanto nei suoi aspetti critici e teorici, può essere oggi l'occasione per una più ampia prospettiva nell'interpretazione dell'architettura contemporanea trentina e nel conseguente stimolo progettuale.

L'universalità del messaggio che è contenuto nel tema "chiesa" può infatti costituire l'altro polo di riferimento per ancorare le cosiddette "storie locali" - l'evento dato dal formarsi dell'edificio, sacro o profano - a una visione mondiale. In questo senso si è parlato di "emblematicità" del tema "chiesa".

Un discorso complesso, che qui basta accennare.

Ed ora, per finire, un auspicio:

dare la possibilità al maggior numero possibile di architetti di avvicinarsi al tema aprendo la porta ai concorsi. Che non necessariamente devono coinvolgere un intero edificio, ma che anzi possono avere per oggetto anche interventi piccoli per dimensione, ma pur sempre carichi di presenza simbolica. Recenti esempi nella vicina provincia di Bolzano, oppure altri in Stiria, in Carinzia, in Tirolo, dimostrano come questa scelta, se ben preparata nei suoi strumenti, produca sempre architetture di alto livello.

E quale migliore momento per dare una spinta a questa operazione, della presentazione di una rivista come " Chiesa oggi" dove i temi vengono presentati e dibattuti da differenti punti di vista, a scala per così dire mondiale? Rinviano appunto alla sua attenta lettura per approfondire e ampliare la loro generalità, vorrei concludere riportando all'attenzione la necessità che l'interpretazione, e la stessa creatività, architettonica si basino sulla reciproca azione di due poli opposti: il radicamento regionale, le sue energie, e la società globale.

"A questa - secondo le parole di Franco De Faveri al Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea:

"è impossibile sottrarci, [...] pena la caduta fuori dalla storia, fuori dal mondo"; ma quello che si deve fare oggi "è resistere al crollo di ogni cultura" marginale e quindi della tradizione, recuperare le particolarità, anche ripiegare "su quanto di meglio comporta il passato della cultura cui apparteniamo" .

Come, ad esempio, i messaggi delle chiese di Tiella e di Miorelli.

(2005)

il regionalismo e la soglia*



Concludo queste riflessioni e questa raccolta con un'autocitazione: le osservazioni finali cioè del libro pubblicato nel novembre scorso (2006) con il titolo:
"Il luogo e la soglia. Materiali per un nuovo regionalismo"

“Se si guarda al panorama architettonico internazionale, anche solo ai suoi riflessi nei territori che più ci sono vicini, si delinea un quadro di forte opposizione, se non di aperto contrasto, riguardo alle vie percorribili da una possibile regionalità dell'architettura.

I recenti progetti di architetti dello star-sistem internazionale per grandi interventi sulla struttura urbana di Trento sono stati accolti con plauso e accettati senza confronto critico e senza delineare i contorni del loro rapporto sostanzialmente conflittuale con i contenuti e le forme dell'“abitare” caratteristico della città.

Una tale situazione riflette fedelmente del resto quanto avviene a scala più ampia in Italia, in Europa, nel mondo. La 9° Biennale di Venezia, svoltasi nel 2004, codifica ed esalta una tendenza verso la globalizzazione che sembra di fatto inarrestabile.

Essa è sostenuta da un apparato tecnologico che già da tempo nel fare concreto del cantiere ha sostituito con una velocità impressionante i tradizionali sistemi costruttivi così riducendo al limite della sopravvivenza la possibilità stessa di un'architettura regionale. E' possibile, schematizzando, restringere a due aspetti questa evoluzione.

97

Da una parte risulta evidente che il discorso formale non è più ancorato a quell'insieme vitruviano di “cose” “ex quibus architectura constat”, dove ad esempio il rapporto peso/supporto, negli infiniti modi della sua traduzione nell'opera, è un dato ineludibile. Dall'altra mancano all'architettura di oggi quelle capacità, quei saperi elaborati nel tempo, che costituivano i “materiali” con i quali costruire le opere.

Chi oggi riesce, a costi normali e senza ricorrere ai restauratori, ad eseguire un intonaco listellato o un muro di pietra a massello, a realizzare una struttura lignea complessa che non sia lamellare, ma anche a mettere in opera elementi di calcestruzzo a vista ...?

Oggi i costruttori sono soltanto in grado di “assemblare” elementi prodotti dalla tecnologia industriale. Il cantiere è divenuto stabilimento di montaggio di pezzi finiti (o quasi) provenienti da fuori.

D'altronde, pena il porsi fuori dai tempi e quindi dalla storia, non è pensabile rifiutare la tecnologia e tendere a un generalizzato ritorno ai materiali tradizionali. L'uso del mondo della tecnologia è ineludibile.

Questa situazione può spingere l'architettura regionale in uno stato di stallo.

Tuttavia tra i molti cammini che nei decenni trascorsi hanno mostrato come può realizzarsi un'architettura ancorata alla regione, è possibile individuarne alcuni che aiutano a superare le odierne difficoltà.

Se infatti associamo ai tre percorsi che abbiamo definito come “intersezioni” la modalità della “astrazione” nei riguardi dei contenuti e delle forme dell'arkhe', riusciremo a riaprire i giochi.

Astrazione non certo come procedimento che fa derivare tutto dall'intelletto – si è visto più sopra a proposito di Carlo Belli come questa concezione sia agli antipodi rispetto ad ogni regionalismo – ma che sia piuttosto un “astrarre” come ab-straio, un tirar fuori, forme nuove da forme consolidate nel tempo. O come diceva Giedion a proposito di De Stijl e di Mondrian:

“Mondrian sceglie dalle infinite possibilità che ci sono nella tradizione di una regione, quelle che sono affini in profondità alle presenti”. In questo modo i materiali della tradizione costruttiva diventeranno ancora materiali di un'architettura regionale.

Termino con un esempio: la pietra, forse il più eloquente materiale della tradizione, viene utilizzata oggi soprattutto come rivestimento, non aderente al muro, ma collegata, quasi sospesa, ad esso tramite profili in acciaio.

Il disegno che ne risulta non è in genere molto differente rispetto a quello tradizionale: sottili lastre sovrapposte imitano un muro massiccio, ne copiano la “figura”.

Dal nostro punto di vista si tratta di un procedimento “falso”, non condivisibile. Se invece utilizziamo la versatilità che la tecnologia ci offre, elaborando nuove sovrapposizioni possiamo disporre nuovi disegni e utilizzare la parete come un palinsesto per esprimere contenuti profondi del rapporto tra epoca e arkhe': la facciata del Teatro Sociale di Trento, ad esempio, raccoglie questa proposta”.



99 edizioni in volume

1. S. GIOVANAZZI, *Una proposta di organizzazione urbana*. Presentazione di Giuseppe Samonà, Longo Ed., Rovereto 1970
2. S. GIOVANAZZI, *La montagna, uno spazio per il tempo libero*, Marsilio Editori, Padova 1971.
3. S. GIOVANAZZI, F. GIOVANAZZI, *Il Teatro Sociale di Trento*, Civis ed., Trento 1991.
4. S. GIOVANAZZI, *Trentino come soglia. L'architettura trentina del '900 tra nord e sud*, Vol. I, L'area urbana di Trento, LUOGHI/edizioni, Trento 1997
5. S. GIOVANAZZI, *Trentino come soglia. L'architettura trentina del '900 tra nord e sud*, Vol. II, La Val d'Adige e le Valli di Non e di Sole, LUOGHI/edizioni, Trento 1998
6. S. GIOVANAZZI, *Architettura tra passato e presente. Il recupero del Teatro Sociale di Trento*, Scritti di Vittorio Ugo, Franco De Faveri, Yvonne Bezrucka, LUOGHI/edizioni, Trento 2001
7. S. GIOVANAZZI, *Il luogo e la soglia, materiali per un nuovo regionalismo*, LUOGHI/edizioni, Trento 2006,
8. S. GIOVANAZZI e altri, *Guide turistiche per l'architettura*, n. 7 uscite, LUOGHI/edizioni, Trento 2007-2010

saggi su LUOGHI, rivista dall'architettura

1. S. GIOVANAZZI, *Tre architetture, tra tendenze e regionalismo*, in LUOGHI, I (1995), n. 1
2. S. GIOVANAZZI, *Guido Segalla. Piazza Littorio a Trento*, in LUOGHI, I (1995), n. 1 e 2
3. S. GIOVANAZZI, *Othmar Barth a Stams*, in LUOGHI, I (1995), n. 2
4. S. GIOVANAZZI, *Giuseppe Samonà e l'architettura trentina*, in LUOGHI, I (1995), n. 3 e 4
5. S. GIOVANAZZI, *Architetture d'oggi in Carinzia*, in LUOGHI, I (1995), n. 3
6. S. GIOVANAZZI, *Un'ipotesi per il Trentino*, in LUOGHI, II (1996), n. 4
7. S. GIOVANAZZI, *Uno sguardo nel Burgenland*, in LUOGHI, II (1996), n. 5
8. S. GIOVANAZZI, *Alla VI Biennale di Venezia: il regionalismo dimenticato*, in LUOGHI, II (1996), n. 6
9. S. GIOVANAZZI, *Breve antologia delle I Giornate di Architettura di Arco*, in LUOGHI, II (1996), n. 6
10. S. GIOVANAZZI, *Architetti trentini nel Palazzo della Triennale di Milano*, in LUOGHI, III (1997), n. 7
11. S. GIOVANAZZI, *Dizioni e contra/dizioni*, in LUOGHI, III (1997), n. 8
12. S. GIOVANAZZI, *Quale regionalismo? In margine alle II Giornate di Arco 1997 – 2° tornata*, in LUOGHI, III (1997), n. 9
13. S. GIOVANAZZI, *L'unità architettura/urbanistica*, in LUOGHI, IV (1998), n. 10
14. S. GIOVANAZZI, *Centro Pastorale a Bolzano di Othmar Barth*, in LUOGHI, IV (1998), n. 10
15. S. GIOVANAZZI, *Una proposta per Trento: seminari di progettazione*, in LUOGHI, IV (1998), n. 10
16. S. GIOVANAZZI, *Rassegna del '900 in Tirolo*, in LUOGHI, V (1999), n. 11
17. S. GIOVANAZZI, *Giorgio Wenter Marini e Oddone Tomasi a Villa Stella*, in LUOGHI, IX (2012), n. 12bis

saggi in edizioni varie

100

1. S. GIOVANAZZI (e altri), *Indagine sull'edilizia e sulle preesistenze ambientali*, Provincia Autonoma di Trento, 1962.
2. S. GIOVANAZZI, *Relazione All'VIII Convegno INU, Cagliari 1963*, in URBANISTICA 42
3. G. SAMONA', G. ANDREATTA, S. GIOVANAZZI, *Relazione illustrativa al PUP*, Provincia Autonoma di Trento, 1964.
4. S. GIOVANAZZI, *Un'indagine tipologica analitica*, in Problemi didattici di un Corso di Composizione. Riflessioni sull'esperienza del Corso di Composizione I e II, Facoltà di Architettura di Milano, prof. Franco Albini, Milano 1966.
5. S. GIOVANAZZI, *Contributo al tema*, atti del Convegno Edilizia e Tutela del Paesaggio, Ass. Generale per l'Edilizia, Roma 1967.
6. G. SAMONA', G. ANDREATTA, S. GIOVANAZZI (e altri), *Il piano urbanistico del Trentino*, Marsilio Editori, Padova 1968.
7. S. GIOVANAZZI, A. SCAGLIA, *Elementi per l'elaborazione del documento preliminare al piano*, Compr. della Valle di Sole, Malè 1972.
8. S. GIOVANAZZI, *Il piano comprensoriale della Val di Sole*, Compr. della Val di Sole, Malè 1978.
9. S. GIOVANAZZI, *La Valle di Sole - atti del convegno Forma urbana e pianificazione territoriale nell'area alpina*, Fondazione Cini, Venezia 1978.
10. S. GIOVANAZZI, *Restauro della Torre del Massarello*, in Dialoghi di restauro, Trento 1988.
11. S. GIOVANAZZI, *Un trattatista cappuccino tra Cinquecento e Seicento*, Civis 46, Trento 1992.
12. S. e F. GIOVANAZZI, *Un'agenzia bancaria tra memoria e innovazione*, in Presenza Tecnica, gen-feb 1993, Prama
13. S. GIOVANAZZI, *La riscoperta di un architetto cappuccino*, in L. MOCATTI, S. CHISTE' (a cura di), Architettura Cappuccina, edizioni AUTEM, Trento 1995

14. S. GIOVANAZZI, *Interrogativi tra passato e futuro*, in: Y. BEZRUCKA (a cura di); *Tra passato e futuro. Assaggi di teoria dell'architettura*, edizioni AUTEM, Trento, 1995
15. S. GIOVANAZZI, *Zeitgenoessische Trentiner Architektur – Pluralitaet und Kontext*, Edizioni AUTEM, Trento 1995
16. S. GIOVANAZZI, *Introduzione all'architettura contemporanea trentina*, in ALPE ADRIA – ARCHITETTURE PARALLELE, Trento, 1996
17. S. GIOVANAZZI, *Presenze trentine*, Edizioni AUTEM, Trento 1996
18. S. GIOVANAZZI, in AA. VV. *Tesi sul regionalismo*, Luoghi/edizioni, Trento 1999, vari saggi sul tema
19. S. GIOVANAZZI, *Dalla via romana alla facciata futura*, in: Y. BEZRUCKA (a cura di), *Regionalismo e antiregionalismo – Giornate di Arco II-1997*, LUOGHI/edizioni, Trento 1999
20. S. GIOVANAZZI, *Regionalismo e tendenze nel Trentino di oggi*, in: Y. BEZRUCKA (a cura di), *Forme e caratteri del Regionalismo. Mitteleuropa e oltre - Giornate di Arco III-1998*, LUOGHI/edizioni, Trento 1999
21. S. GIOVANAZZI, *Il Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea 1993-2000*, in: p. LINO MOCATTI – SILVANA CHISTE' (a cura di), *La Biblioteca Provinciale Cappuccini 1970-2000*, Trento 2001
22. S. GIOVANAZZI, *Principi ispiratori del PUP sul territorio della Valle*, in: G. MORETTI (a cura di), *Vivere in una vallata alpina*, Kulturinstitut Bernstol-Lusern, 2001
23. S. GIOVANAZZI, F. GIOVANAZZI, *Il restauro di Palazzo Scopoli a Tonadico*, EFFE e ERRE, Trento, 2003.
24. S. GIOVANAZZI, *Recupero e restauro del Palazzo Scolastico di Trento*, in: M. BOLZONI (a cura di), *Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, SKIRA, Ginevra-Milano, 2011.
25. S. GIOVANAZZI, *La nascita dei Comprensori. Intervista*, in *Sentieri Urbani* n. 3, 2011
26. S. GIOVANAZZI, A. FRANCESCHINI, *Bruno Kessler e il primo Pup 1961/1964*, dossier di *Sentieri Urbani* n. 5, Trento 2012.

testi non pubblicati volumi

1. SERGIO GIOVANAZZI, *Bruno Kessler e il Piano Urbanistico Provinciale 1961-1964 - testi e documenti*, Trento 1989
2. SERGIO GIOVANAZZI, *Dall'aristocrazia del neo-classico alla Renaissance della borghesia: una summa della storia urbana ottocentesca. Carl Hintraeger e il Palazzo Scolastico di Trento*, Trento 1999

saggi

1. ARCHITETTI TARENTINI, CONVERGENZE POSSIBILI SU 4 POSIZIONI? Trento, 17 dicembre 1994
2. LA PIAZZA COME SPECCHIO DELLA SOCIETA', Aldeno, 7 giugno 1996
3. TICINO E TARENTINO: RIFLESSIONI SUL REGIONALISMO, Trento 26 aprile 1996
4. ARCHITETTURA / URBANISTICA Arco, Palazzo dei Panni, 22 febbraio 1997
5. INFRASTRUTTURE SENZA TERRITORIO - Convegno: MOBILITA', INFRASTRUTTURE E TERRITORIO Trento, 15 marzo 1997
6. THEODOR FISCHER- MATERIALI, 12 maggio 97
7. IL TEATRO SOCIALE DI TARENTO, UN RECUPERO URBANO – Milano, marzo 1998
8. URBANISTICA VS. ARCHITETTURA - ROVERETO, PALAZZO MARTINI, 27 novembre 1998
9. I GIARDINI DI ARCO – 1999
11. EQUILIBRIO TERRITORIALE E AGRICOLTURA ALPINA, – convegno RUOLO E PROSPETTIVE DELLA ZOOTECNIA NELLE VALLI ALPINE - Trento 25 gennaio 2001
12. LA CITTA' E IL LINGUAGGIO DELLO SPAZIO COSTRUITO - Università degli Studi di Trento,



Franco De Faveri

LUOGHI **biblioteca** **2**



scala come archetipo

LUOGHI/edizioni

saggi critici sui lavori di Sergio Giovanazzi

1. AA. VV., *Piano Paesistico della Provincia di Trento*, CATALOGO XIII TRIENNALE DI MILANO, Milano 1964
2. AA.VV., *Baita*, con la consulenza di Franco Albini e Franca Helg, CATALOGO XIII TRIENNALE DI MILANO, Milano 1964
3. AA. VV., *Le baite trasportate*, DOMUS 437, aprile 1966
4. AA. VV., *Village dans le Trentin*, Italie. Sergio Giovanazzi architecte, L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, agosto-settembre 1966
5. P. PICCOLI, *Nel Trentino, il sole alle spalle* (Villaggio di Costa Rotian), VILLE GIARDINI 51, marzo 1972:
6. R. e R. LARCHER, *Madonna di Campiglio, Italia (Villaggio di Patascoss) e Val di Sole, Italia (Costa Rotian)*, VILLE AGGREGATE, Goerlich Ed., Milano 1974
7. G. SAMONA', *Due restauri a Trento (Torre del Massarello e Limonaia di Gocciadoro)*, in PARAMETRO, settembre 1982
8. AA. VV., *Il restauro di Palazzo Tabarelli a Trento*, UFFICIO STILE, febbraio 1985
9. AA. VV., *Alla riscoperta di Palazzo Tabarelli*, MONDO OTIS 1, luglio 1985
10. AA. VV., *Villa Imperiale a Passo della Mendola e Casa Fox a Rovereto*, C&A PARTNERS, ottobre 1985
10. M. LUPO, *Giovanazzi & Associati*, ISTITUTO DI CREDITO FONDIARIO TT.AA., Bilancio 1986
11. G. SALVOTTI, P. TOMIO, *Sergio Giovanazzi, Restauro e Architetture Contemporanee*. UCT 115-116
12. AA. VV., *Alla ricerca di un nuovo "abito" per le vie lungo il Brenta*, L'ARREDO DELLA CITTA', maggio 1989
13. CORRADO GAVINELLI, *Architetture autostradali a Trento*. DOCUMENTI DI ARCHITETTURA, luglio 1991
14. AA. VV., *A22, il casello del futuro (La nuova sede dell'Autostrada del Brennero SpA)*, TRENTINO INDUSTRIALE, luglio 1991
15. AA. VV., *Il nuovo progetto di ripristino del Teatro Sociale di Trento*, PRESENZA TECNICA 5 - Sett/Ott 1992
16. AA. VV., *Una agenzia bancaria tra memoria ed innovazione*, PRESENZA TECNICA 1 - Genn/Febb 1993
17. AA. VV., *Zeitgenoessische Trentiner Architekturen - Architetture Trentine Contemporanee*, CATALOGO della Mostra di Feldkirch (A), AUTEM Trento, marzo 1995.
18. V. UGO, *Il recupero del Teatro Sociale a Trento*, RECTOVERSO, Marzo 1996
19. F. DE FAVERI, *La facciata del Teatro Sociale: un ri-tessuto*, RECTOVERSO, Marzo 1996
20. AA. VV., *Architetture di confine*, CATALOGO della Mostra alla TRIENNALE di Milano, gennaio 1997
21. AA. VV., *Il recupero del Teatro Sociale a Trento*, LE VENEZIE, novembre 1997
22. AA. VV., *Expo 2000, Das Siegerproject*, TAGESZEITUNG 170, Bolzano 1999
23. V. UGO, *Il progetto come storiografia o la forma costruita della memoria e della temporalità*, in S. GIOVANAZZI, *Architettura tra passato e presente*, LUOGHI/edizioni, Trento 2001
24. F. DE FAVERI, *La rappresentazione del tempo*, in S. GIOVANAZZI, *Architettura tra passato e presente*, LUOGHI/edizioni, Trento 2001
25. Y. BEZRUCKA, *Per l'Architettura*, in S. GIOVANAZZI, *Architettura tra passato e presente*, LUOGHI/edizioni, Trento 2001.
26. F. DE FAVERI, *Sergio Giovanazzi edificatore trentino*, in F. DE FAVERI, *Scala come archetipo*, LUOGHI/edizioni, Trento 2011

indice

105	<i>note introduttive</i>	p. 1
	architetti trentini: convergenze possibili su 4 tendenze	p. 3
	la piazza come specchio della società	p. 23
	in margine alla mostra TICINO e TRENTINO	p. 27
	architettura/urbanistica e regionalismo	p. 31
	infrastrutture senza territorio	p. 39
	ort un umgebung: materiali su Theodor Fischer	p. 43
	il teatro sociale di Trento: un recupero urbano	p. 47
	urbanistica vs architettura: un concorso	p. 53
	equilibrio territoriale e agricoltura alpina. Kessler	
	e la nascita della pianificazione in Trentino	p. 59
	la città e il linguaggio dello spazio costruito	p. 66
	su due chiese	p. 92
	il regionalismo e la soglia	p. 96
	catalogo delle pubblicazioni	p. 99
	<i>indice</i>	p.105

