



Università degli Studi di Parma

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 – ICAR 20 - MAT02)

XXVIII Ciclo

Umberto Minuta

Paesaggio e architettura sulla sponda veneta del Garda.

Linee guida e strategie di intervento per una rigenerazione possibile.

- ICAR 14 -

Landscape and architecture on the venetian shore of lake Garda.

Guidelines and strategies for an urban renovation.



Relatore: prof. Aldo De Poli

Coordinatore del Dottorato: prof. Aldo De Poli



Università degli Studi di Parma

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 – ICAR 20 - MAT02)

XXVIII Ciclo

Collegio docenti:

Prof. Bruno Adorni

Prof. Eva Coisson

Prof. Paolo Giandebiaggi

Prof. Agnese Ghini

Prof. Ivo Iori

Prof. Marco Maretto

Prof. Maria Evelina Melley

Prof. Federica Ottoni

Prof. Enrico Prandi

Prof. Carlo Quintelli

Prof. Paolo Ventura

Prof. Chiara Vernizzi

Prof. Michele Zazzi

Prof. Andrea Zerbi

Dottorando:

Umberto Minuta

Titolo della tesi:

Paesaggio e architettura sulla sponda veneta del Garda.

Linee guida e strategie di intervento per una rigenerazione possibile.

Landscape and architecture on the venetian shore of Lake Garda.

Guidelines and Strategies for an urban renovation.

Relatore: prof. Aldo De Poli

Coordinatore del Dottorato: prof. Aldo De Poli

*Agli uomini del mio equipaggio.
Immaginari e reali.*

**PAESAGGIO E ARCHITETTURA SULLA SPONDA VENETA DEL GARDA.
LINEE GUIDA E STRATEGIE DI INTERVENTO PER UNA RIGENERAZIONE POSSIBILE.**

Sommario

PREMESSA

Definizione dell'ambito della ricerca, obiettivi della ricerca, metodologia di indagine, limiti di un'esperienza.

PARTE PRIMA: IL LUOGO

L'identità singolare del Lago di Garda, tra natura e cultura.

Definizioni di paesaggio. Il punto di vista degli umanisti, dei geografi e degli urbanisti architetti.

Il paesaggio costiero. Le trasformazioni urbane e la sponda veronese del Lago di Garda nel corso del Novecento.

PARTE SECONDA: IL TEMA

Presentazione delle teorie dell'architettura del XX secolo idonee alla trasformazione del Garda.

Teoria della città murata veneta, teoria della architettura da riva, teoria della architettura da pendio.

PARTE TERZA: IL PROGETTO

Le indicazioni per il progetto secondo le tre diverse scale, paesaggistica, urbana e architettonica.

Attraverso lo studio e l'applicazione dei modelli, si individuano le linee guida per procedere ad una verifica operativa, con le tecniche di intervento collaudate.

PARTE QUARTA: CONCLUSIONI

I risultati della ricerca e le questioni aperte.

PARTE QUINTA: BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Repertorio delle fonti bibliografiche e iconografiche.

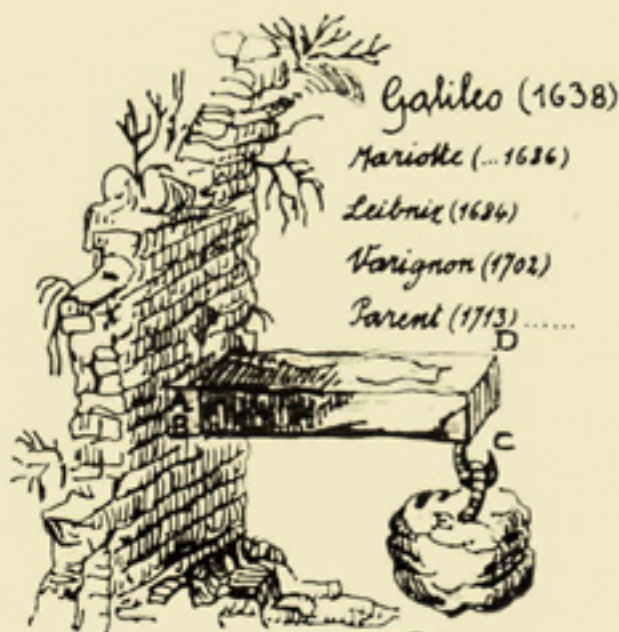
SOMMARIO	9
PREMESSA	13
0.1 Definizione dell'ambito di ricerca	15
0.2 Obbiettivi della ricerca	16
0.3 Metodologia di indagine	18
0.4 I limiti di un'esperienza	19
PARTE PRIMA. IL LUOGO	23
1.1 Paesaggio: immagini, definizioni, possibilità	25
1.2 Classico e Romantico. Il punto di vista degli umanisti	33
1.3 Natura e Artificio. Il punto di vista dei geografi	47
1.4 Piani orizzontali e piani verticali. Il punto di vista degli urbanisti e degli architetti	65
1.5 Il paesaggio del Garda, tra borghi storici e trasformazioni urbane nel Novecento	83
1.6 Conclusioni	105
PARTE SECONDA. IL TEMA	113
2.1 Teoria della città murata	115
2.2 Teoria dell'architettura da riva	137
2.3 Teoria dell'architettura da pendio	167
2.4 Conclusioni	201
PARTE TERZA. IL PROGETTO	213
3.1 Presentazione delle esperienze	215
3.2 La dimensione paesaggistica: le tecniche progettuali	219
3.2.1 Il Piano Regolatore di Lazise (VR) di Libero Cecchini, 1966	219
3.2.2 Il Piano Regolatore di Garda (VR) di Libero Cecchini, 1974	230

3.3	La dimensione urbana: le tecniche progettuali	239
3.3.1	La spiaggia degli Olivi di Riva del Garda (TN) di Giancarlo Maroni, 1933	239
3.3.2	Il Lungolago di Salò (BS) di Vittoriano Viganò, 1983	246
3.4	La dimensione architettonica: le tecniche progettuali	255
3.4.1	Gli interventi sulle architetture fortificate di Malcesine (VR) e Torri del Benaco (VR) di Piero Gazzola, anni '40 e '50	255
3.4.2	Il villaggio turistico di Parco Murlongo a Costermano (VR) di Angelo Mangiarotti, 1971	266
3.5	Le linee guida ed il progetto alle tre scale	275
3.5.1	Presentazione delle dieci linee guida	275
3.5.2	Linee guida per la dimensione architettonica. Il centro in relazione alla dimensione urbana (la riva)	285
3.5.3	Linee guida per la dimensione architettonica (il centro urbano)	287
3.5.4	Linee guida per la dimensione architettonica (il centro urbano) in relazione alla dimensione paesaggistica (il pendio)	288
3.5.5	Conclusioni	289
PARTE QUARTA. CONCLUSIONI		299
4.1	Il luogo e le definizioni di paesaggio	301
4.2	Il tema e l'approccio teorico alla questione	305
4.3	Il progetto e le linee guida	315
4.4	Conclusioni e questioni aperte	319
PARTE QUINTA		327
Bibliografia ragionata		

Premessa



The Objects that "made" the History of the Strength of Materials



Galileo (1638)

Mariotte (... 1686)

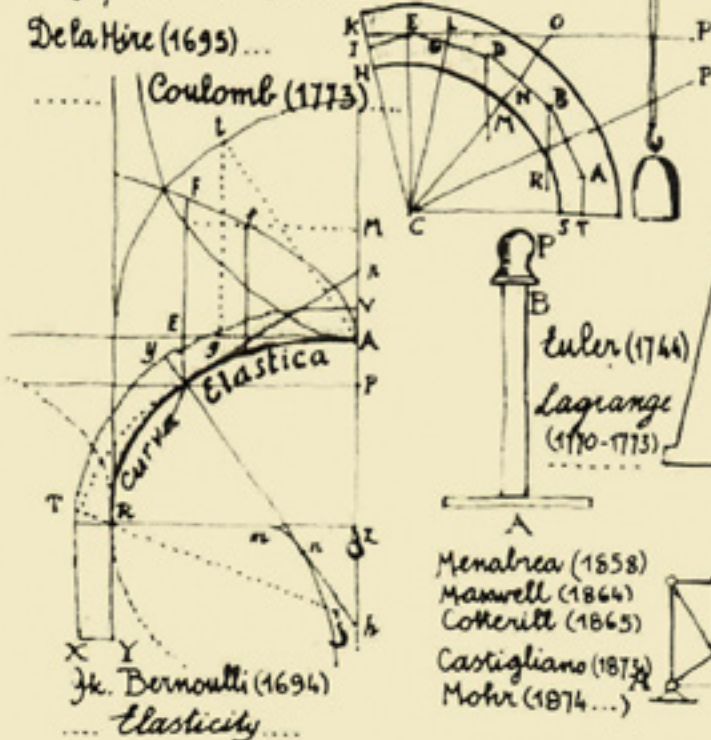
Leibniz (1684)

Vorignon (1702)

Parent (1713)

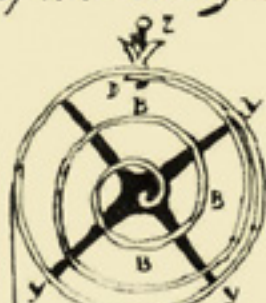
Dela Hire (1695) ...

Coulomb (1773)



Jk. Bernoulli (1694)

... Elasticity ...



Beeckman (1630)

Fabri (1669)

Hooke (1678)

Newton (1717)

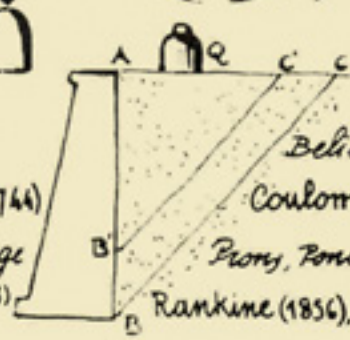
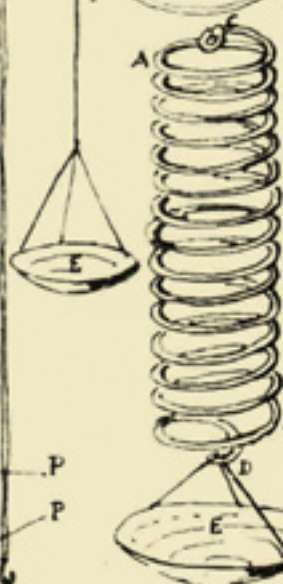
Boscovich (1758)

Navier (1821)

Cauchy (1821-1828)

Poisson (1829)

Green (1837-1839)



Belidor (1729)

Coulomb (1773)

Prony, Poncelet ...

Rankine (1856), Lévy (1869)

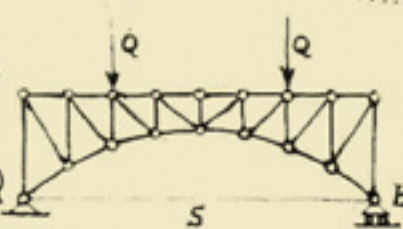
Menabrea (1858)

Maxwell (1864)

Cotterill (1865)

Castigliano (1873)

Mohr (1874 ...)



E se abbiamo intenzione di classificare in modo adeguato – come vogliamo appunto fare qui – i vari generi di edifici e le varie parti all'interno di ciascun genere, il metodo di una siffatta indagine impone in ogni caso di chiarire esaurientemente quali differenze vi siano tra gli uomini: giacché gli edifici sono fatti per loro, e variano in rapporto alle funzioni che svolgono nei loro riguardi. In questo modo sarà possibile mettere bene in luce ogni elemento e discuterne partitamente.

De re edificatoria libri decem
Leon Battista Alberti

0.1 DEFINIZIONE DELL'AMBITO DELLA RICERCA

La comunità rivierasca e la circostanza di un campo di applicazione esemplare.

La prima ipotesi della ricerca nasce dalla curiosità e dall'attenzione sviluppata durante molte occasioni, sia nel caso di impegni professionali, sia nel caso della didattica svolta in questi anni, intorno al rapporto tra terra acqua nel progetto di architettura, procedendo negli studi alla individuazione di correlazioni costiere nella cultura della mediterraneità. La scelta finale si è indirizzata in Italia, quindi, al Lago di Garda ed ad un contesto paesaggistico del tutto unico, e si è orientata nel restringere ancora il campo operativo, concentrandosi sul rapporto tra l'architettura e il paesaggio nella sponda veneta.

Tra i tanti luoghi costieri, pochi possono descrivere meglio la simbiosi tra uomo e paesaggio, tra cultura e natura che caratterizza il Lago di Garda, ove si riscontra un

garbo ed una leggiadria che fa apparire ogni luogo naturale, modellato dall'uomo ed ogni elemento artificiale, come un' estensione o un prolungamento della natura stessa.

La sensibilità per la condizione paesaggistica rappresentata da Garda è un valore aulico. Il Garda fu luogo del poeta latino Valerio Catullo, ma prima ancora patria di Dei, Ninfe e Fati Silvestri, di cui ci arrivano attraverso l'archeologia le testimonianze iconografiche. Il Garda fu il luogo principe dell'ingresso in Italia di viaggiatori e di Wolfgang Goethe, fu oggetto da ritrarre per Gustav Klimt, e di scrittura per Emanuele Kafka e Friedrich Nietzsche. Fu il luogo di esilio del poeta-soldato, Gabriele D'Annunzio e del architetto Giancarlo Maroni, portavoce dell'italianità nei luoghi del dominio austro-ungarico, dopo la guerra vinta, e anche la scena finale di Benito Mussolini del Fascismo Repubblicano. Ma è anche il luogo che porta con se una identità fortissima, di cerniera e snodo di due mondi distanti e vicini, quello classico quello mediterraneo e quello nordico.

La scelta del tema è stata indotta da varie motivazioni, tra cui, sinteticamente la constatazione di una mancanza di modelli di indirizzo pianificatorio e architettonico, che, nella loro natura e oggettività tecnica, potessero suggerire nuovi sistemi operativi protesi ad indirizzi rigenerativi sulle aree del Garda, considerando la mancanza di un principio unificato di intervento che innesca gli apporti di tante discipline, tenendo conto di un valore di unicità, espresso da un paesaggio immenso quale quello lacustre. L'accorgersi della scarsa percezione dei luoghi identitari, il rischio di una urbanizzazione selvaggia e la totale assenza di collaborazioni tra enti e di centri decisionali oltre che una mancanza di una strategia unitaria ed integrata che gestisca l'architettura lacustre ci ha dato l'idea che sta dietro a questa ricerca di dottorato.

0.2 OBIETTIVI DELLA RICERCA

Struttura e fasi del lavoro.

Nell'ultimo decennio del Novecento, e nel primo di questo secolo, viene riscoperta la vitalità del cuore dalle città. Architettura urbana e paesaggio sono elementi pubblici per eccellenza, in cui è implicito sia il significato urbanistico, sia il valore sociale di luogo dinamico e vitale, essi costituiscono un elemento fondante per

rappresentare la complessità dell'evoluzione storica della cultura italiana. Essi rappresentano la completezza dello spazio architettonico e ambientale, in quanto è la quinta architettonica in cui si fa la storia di un' area geografica, che ha nel proprio destino la bellezza; ma anche l'archetipo della convivenza civile, in quanto è la scena o "il luogo dei fatti". Ma alla luce di una crisi della crescita estensiva urbana, e di una evidente fragilità del territorio italiano e gardesano, molte centri urbani ripensano al valore che possono assumere le vecchie città murate, le architetture rivierasche o le ville nei pendii, insieme ai grandi vuoti anonimi posti tra i centri antichi e le estensioni urbane delle periferie. Il fine di questa, ricerca è prefigurare, una nuova strategia di intervento, come caposaldo culturale che sia premessa di ogni programma di riqualificazione urbana di un luogo straordinario forse metafisico, come il Lago di Garda. In un' epoca contemporanea, alquanto schizofrenica e vuota di valori, quando ogni ispirato ridisegno teorico si traduce o in eccesso di forma o in eccesso di banalità, sembra utile chiedersi in che modo, nel processo di ripensamento dell'architettura, la nozione di identità possa diventare il fulcro di un più ampio progetto di ricostruzione e rigenerazione della comunità urbana attuale e partecipe come quella gardesana.

Il seguente lavoro di analisi e di studio si pone quindi due obiettivi principali; il primo obiettivo di capire quali scelte di fondo nel secolo trascorso hanno definito il rapporto tra terra e acqua ovvero tra la relazione immutabile tra paesaggio e architettura. Il secondo di comprendere quali siano le linee operative e gli interventi strategici nel quadro definito di un avamposto di mediterraneità tra le Alpi e la Pianura padana.

Il lavoro di tesi che è stato svolto in questi tre anni ha visto affrontare nel primo anno le attività di ricerca e di raccolta della documentazione bibliografica e iconografica sulle diverse identità culturali del luogo. Nel secondo anno la valutazione teorica ha visto mettere a confronto diverse posizioni teoriche o strategie di intervento proposte dalla cultura progettuale contemporanea, per il controllo della crescita e per una configurazione ottimale del disegno della città. Durante il terzo anno la rielaborazione e la sintesi di quanto trattato e discusso, compiendo delle scelte critiche e individuando modelli e strategie propositive giudicate idonee alla complessità del luogo.

La prima parte si occupa della definizione del luogo di ricerca, individuando il contesto del Garda, attraverso una serie di riflessioni sugli aspetti caratterizzanti

e la struttura insediativa nella storia, e dopo aver indagando sulla definizione di paesaggio medesimo, visto dagli umanisti, dai geografi e dagli urbanisti-architetti, tenendo anche conto della innovazione nella definizione stessa di paesaggio introdotta dalla Convenzione Europea del Paesaggio del 2000, in cui si esplicita e chiarifica un impegno ad implementare in maniera coerente, le buone politiche per la salvaguardia del paesaggio.

Nella seconda parte si indaga, sulle tradizioni progettuali e sui modelli tipologici presenti nello stesso ambito e concentrando la ricerca sul supporto teorico e tipologico di tre modelli teorici di architetture: le teorie sull'impianto urbano murato, le teorie delle architettura della riva e le teorie espansioni urbane verificate attraverso le architetture da pendio.

Nella terza parte, la ricerca indaga, sui casi realizzati alle tre scale e si soffermerà sulla valutazione di interventi possibili e corretti per la rigenerazione di impianti urbani, in relazione ad un concetto contemporaneo di paesaggio, e di focalizzare o intercettare possibili tecniche e strumenti per supportare azioni efficaci di recupero e di riqualificazioni, conformi a dei canoni di qualità e di sintonia paesaggistica con la condizione di eccezione rappresentata dal territorio del Garda.

La intera ricerca si conclude mediante l'indicazione di 10 linee guida che di per sé rappresentano la prefigurazione di una consapevolezza raggiunta, attraverso un approccio ottimale e coordinato che sta a monte di ogni singolo intervento.

0.3 METODOLOGIA DI INDAGINE

Dal generale al particolare. Dal locale all'universale.

La presente ricerca afferisce al settore disciplinare della progettazione architettonica che rappresenta la madre delle discipline e della architettura. Essa ha il duplice ruolo di essere forma di conoscenza e straordinario strumento di comunicazione attraverso un procedimento di avvicinamento alla realtà esistente. L'analisi di ricerca si svolge in modo coerente sistematico, e preciso. Partendo dalla grande scala si arriva alla piccola scala. Partendo dalla definizione del luogo si arriva al processo di comparazione dei casi realizzati e infine alla interpretazione di possibili sviluppi alternativi. L'analisi condotta nella prima parte costituisce la definizione del luogo e pone a confronto le varie teorie sul paesaggio. In tal modo si è tentato

di inquadrare il luogo di ricerca, attraverso una serie di riflessioni sugli aspetti che hanno caratterizzato il territorio gardesano, e ne emerge un quadro sulla tipologia presente nello stesso Garda, ovvero sulla teoria sull'impianto urbano murato, la teorie delle architetture da riva e sulle teorie da architettura da pendio. Il metodo implicito della terza parte interessa invece una comparazione ed interpretazione di modelli realizzati. Tali modelli, rinforzati dalla autorevolezza, a riferimento di casi realizzati sul lago, nell'ambito della cultura architettonica del Novecento accolgono in sé, la grande, media e piccola dimensione. Ovvero paesaggio, architettura urbana e progetto di architettura. I casi rappresentano e colgono in pieno, le potenzialità espositive espresse, e tali modelli vengono sviluppati e approfonditi, attraverso un metodo descrittivo iniziale e successivamente, comparativo attraverso una schedatura dei dati scientifici. Le conclusioni derivanti dalla ricerca impongono la definizione di una metodologia di approccio alquanto diversa, dalla prassi dell'oggi, mediante la individuazione delle linee guida che arrivano ad operare alla scala del paesaggio, alla scala del progetto urbano ed alla scala del progetto architettonico. Il materiale bibliografico relativo al Garda è stato reso disponibile da varie fonti, archivi, studi professionali, banche, biblioteche di varie città di Italia tra cui Verona, Venezia, Mantova e Parma, e mai da fonti provenienti da biblioteche dei luoghi lacustri spesso poco aggiornate. Buona parte dei materiali tecnici invece è stato fornito dagli archivi degli uffici tecnici comunali e da strutture museali organizzate presenti sul territorio veronese.

0.4 I LIMITI DI UN'ESPERIENZA

Il tema di interesse della ricerca ha indagato sul rapporto tra terra e acqua e quindi paesaggio e architettura, attraverso una lettura critica per arrivare ad individuare linee guida di intervento. Uno dei grossi limiti di ogni ricerca di dottorato è quello di avere un tempo preciso e prestabilito entro quale concluderla. Sviluppo e conclusioni di succitata ricerca, non hanno rappresentato del tutto uno studio da vagliare in completezza e profondità. Ma in ogni caso il tentativo magari coraggioso, è stato fatto. Nell'affrontare il tema di studio si sono presentati alcune criticità che non possono essere considerati insormontabili ma o lo sono diventati per il poco tempo a disposizione. Malgrado il quadro operativo iniziale era il lago di

Garda nella sua completezza geografica ossia nella fascia di riva e nell'entroterra prossimo, e nelle provincie di Trento, Brescia e Verona, Il limiti sono stati dettati in primis a dover confinare la ricerca sulla proposta riferita alla sponda veronese, malgrado alcuni esempi di studio provengano da incursioni sui territori trentini e bresciani. Nella fase iniziale di raccolta e successivo discernimento documentale, si è riscontrata una mancanza di coordinamento in tema di biblioteche dei comuni del lago oltreché una mancanza di testi inerenti. Questo ha permesso il ripiegamento di reperimento di fonti bibliografiche su archivi di studi professionali, fondazioni private e curiosi appassionati al tema. In una nazione quale quella italiana che vive in gran parte di costa e di mare, il rapporto terra acqua andava forse inquadrato in formule sicuramente più approfondite. Tuttavia ci si è trovati con una discreta e copiosa documentazione di partenza per arrivare ad un percorso di rilievo e dignitoso. Dalla ricerca emergono numerose questioni irrisolte ma alcune affrontate possiamo dire che non siano state considerate penalizzanti, ma in toto hanno costituito uno stimolo nell'affrontarle. Pronti a nuovi obbiettivi e nuovi risultati scientifici per giungere a nuove conclusioni.

PARTE PRIMA

Il luogo





CAPITOLO 1.1

Paesaggio: immagini, definizioni, possibilità

“...L’essenziale è invisibile agli occhi...”

Le Petit Prince.
Antoine de Saint-Exupéry

Secondo il pensiero di Lucio Gambi che narra: *Sarebbe auspicabile una storia dei paesaggi che attraversasse orizzontalmente, le strutture linguistiche, che non separasse i diversi modi attraverso cui i paesaggi vengono rappresentati e offerti: una storia dunque che non riducesse i paesaggi ad un <<genere>> nel novero delle arti, o ad un capitolo della geografia antropica ma che assumesse a motivo dominante, a soggetto privilegiato, a vertice e centro a cui condurre i diversi sistemi della sua rappresentazione. Il paesaggio/i paesaggi quindi non come generi ma come termini e modi di pensare e vedere il reale, di accostarci ad esso con tutte le alee, i filtri che questo oggetto assume nel momento in cui viene posto dinanzi allo specchio della mente.*¹

In quanto categoria culturale il paesaggio similamente è sempre stato associato ad una sensazione, un’esperienza, un ricordo impresso ed indelebile. Da qui è possibile partire per indagare su quali criteri e canoni ha fondato la sua affermazione, ma anche per farne la storia. Le accezioni differenti che il termine *paesaggio* assume ci portano a definirne la sua pluralità, e pertanto si è rinunciato sin da subito al cercare di rinchiuderlo in una unica definizione o in una unica parola, per poi lasciarlo alla sua libertà semantica.

Già il viaggiatore, Goethe che sosteneva che il bello non si manifesta in se ma si rispecchia in mille manifestazioni e in tante espressioni pari a quelle della natura stessa.

Quindi esiste una pluralità di modi di vedere nel parlare di paesaggio. Esiste un paesaggio nell’arte, un paesaggio scientifico, un paesaggio naturale, un paesaggio artificiale, un paesaggio immaginario, un paesaggio mentale, un paesaggio urbano,

un paesaggio archeologico, sociale e persino politico. Alla molteplicità dei campi va aggiunta la complessità morfologica e strutturale che è fondativa nella percezione stessa del paesaggio. Perché un'immagine paesaggistica non si può fissare in una figurazione riconoscibile e coerente, ma ha in sé più figurazioni, sempre diverse ed in continua mutazione. Questo per arrivare a spiegare, il plurale piuttosto che il meno appropriato singolare, che di per sé esiste ancora meno dell'originale. Paesaggi come più possibilità, ovvero come una gamma di sfumature in divenire. La matrice del termine francese *Paysage* viene utilizzato per la prima volta nel XVI secolo da un poeta e cronista, Jean Molinet, originario delle Fiandre, centro propulsore delle prime pitture di paesaggio, ed è un neologismo. La parola è formata dal sostantivo *pays* e dal suffisso *age* che vuol indicare una vista di insieme, una totalità. *Paysage* nasce e si riferisce ai quadri che rappresentano la natura. Si ritiene che sia stato sperimentato dall'olandese *Landscape* e inizialmente sia stato usato dai pittori che usavano la natura, non come sfondo, ma come soggetto. Seguirà la rapida diffusione del termine nelle altre lingue europee.

Lo spagnolo *paisaje* Insieme all'italiano *paesaggio*, sono accezioni legate alla lingua latina a alla storia del giardino e rimandano ad un approccio culturale ed estetico-percettivo del termine. Il termine olandese *landascape* invece, come quello tedesco *Landschaft* hanno origine nella tradizione naturalistica mitteleuropea agli inizi del XIX secolo all'interno degli studi sull'osservazione della natura, delle scienze naturali, delle geografia fisica e dell'ecologia. Queste parole hanno quindi una accezione meno vicina al carattere estetico e più a quello geografico, designando la regione, la provincia e spesso anche la popolazione. Ma tutte le accezioni, possiedono in accordo l'una con l'altra una matrice comune, ovvero la non identità delle nazione/paese e del paesaggio stesso. Il paesaggio contiene il paese, ma vi sovrappone un'altra cosa, designata dal suffisso -aggio- che aggiunge una prospettiva o meglio una prospettiva sul paese o ancora meglio una visione. Per paese intendiamo una estensione del territorio, un agglomerato urbano, un abitato, coltivato e quantificabile demograficamente. Ma questa nozione a sua volta ci porta al più lontano concetto di *Pagus* che rinvia ad una idea di intorno in cui si possono ritrovare i tratti essenziali del territorio primordiale. Pertanto ci sono giunti tanti significati nella parola *paesaggio* o altrettanti sono gli studiosi che si sono occupati di dargli una giusta collocazione. Perché parlare di paesaggio vuol dire toccare orizzonti vastissimi che interessano filosofia,

geografia pittura e architettura. Ciò che più ci sta a cuore in questa ricerca è definire i paesaggi rappresentati attraverso tre modi di vedere, degli umanisti, dei geografi e degli architetti. Ciò vuol dire preliminarmente affrontare un'indagine sul paesaggio e sulla storia della sua rappresentazione dalla nascita fino ad oggi, con il valore che ha assunto l'immagine oggi rispetto o in rapporto al suo reale. Pertanto, indagando la rappresentazione dal punto di vista della geografia, della letteratura, dell'arte e dell'architettura, ci si accorge come l'approccio sia diverso ma inverosimilmente collegato ad una matrice comune. Una delle prime forme di rappresentazione scientifica del paesaggio è sicuramente quella legata alla geografia e alla descrizione del territorio.

“Una Geografia come insieme di rappresentazioni cartografiche e di conoscenze descrittive “statistiche”, gestita dalle classi dirigenti perché strumento di potere e di dominio, matura precocemente e rimane una dall’antichità ad oggi, una funzione costante.”²

Nei capitoli successivi, attraverso gli scritti e i principali storici e geografi italiani del Novecento la ricerca chiarisce quello che per molti studiosi vuol dire parlare di Paesaggio, nell'aspetto più legato alla realtà del termine. Partendo da Emilio Sereni e dal suo libro *“Storia del Paesaggio agrario italiano”*³ dove si ha una visione del paesaggio agrario in Italia da un punto di vista storico, economico e sociale, con ampi riferimenti alla letteratura e all'arte. Per arrivare al tentativo di Franco Farinelli di definire storicamente il concetto di Paesaggio e della sua collocazione in un'epoca definita *“l'epoca dell'immagine del mondo”*⁴. Dove si arriva ad intendere l'immagine quale equivalente perfetta del mondo stesso. *“Il paesaggio dunque non è la certezza del rappresentare, ma esattamente l'opposto ed è per sua natura ambiguo ed irriducibile a uno sguardo analitico.”*⁵

Per Thomas Hobbes⁶ nel suo libro *Leviatano*, la prima rappresentazione di paesaggio, che non sia solo espressione di concetti topografici, artistici o letterali, ma che dichiari la sua esistenza in relazione alla nascita del moderno stato civile, porta a definire il paesaggio rappresentato come la terra, le città e tutte le cose che accadono sotto la percezione di un occhio moderno, ed è proprio quell'occhio che rende la terra, la città e il resto, un paesaggio, da quest'immagine inizia la trattazione sul tema della geografia. Altrettanto utile è il saggio che descrive il

rapporto tra paesaggio letteratura e pittura, e la percezione che si ha del paesaggio raccontata e rappresentata da letterati e umanisti. Molto spesso si è confuso il paesaggio vero e proprio con questa sua forma di rappresentazione, tanto negli anni si sono legate e reciprocamente influenzate. Nel suo breve scritto, Alain Roger⁷ definisce il paesaggio una invenzione culturale che non può essere ridotta alla dimensione fisica, ma che ha bisogno di metafore della realtà e dell'arte, una tale definizione sottolineata dall'adesione alla citazione di Oscar Wilde *"è la vita che imita l'arte"*⁸.

Concludendo va detto che la geografia ha sempre avuto un canale preferenziale nell'uso dell'arte e nella rappresentazione di paesaggi, il rapporto che geografia e arte con l'architettura è invece molto più recente e ancor più legata all'azione di un soggetto principe, ovvero l'uomo. In un articolo di Franco Purini, figura molto legata al mondo delle immagini, dal titolo *"Un paese senza paesaggio"*⁹, si parla del trasferimento del dominio della rappresentazione come luogo terminale di una progressione estetica che ha determinato la duplicazione percettiva dell'ambiente reale in un'immagine. Ma il paesaggio urbano rappresentato con i disegni di architettura ci porta a chiederci, dove si ferma il paesaggio e dove si ferma l'architettura. Per continuare con il contributo di Eugenio Turri la sua metafora del *Paesaggio come teatro*¹¹, essa pone una chiave di lettura diversa, che porta a riflettere sul valore e sull'incidenza che ogni paesaggio può avere sull'uomo. Se pensiamo a quella che è l'idea della dicotomia tra immagine e realtà, si passa alla eloquente e chiarificatrice frase di George Santayana: *"Ci sono dei filosofi che se la prendono con le immagini perché non sono le cose e con le parole perché non sono sentimenti. Le parole e le immagini sono come le conchiglie, che sono parte integrante della natura non meno delle sostanze che racchiudono, ma che colpiscono di più l'occhio e sono più facili da osservare..."*¹²

Accanto a tali punti di vista oggi invece si conferma che esista una nozione di paesaggio rappresentato e visto dal punto di vista dell'architettura, in relazione al rapporto che esso instaura con la forma e con lo sviluppo della città, ha portato alla nascita del cosiddetto *Urban Landscape*.

Per terminare sembra utile un articolo di Franco Purini¹³, sul disegno, nel quale definisce il mondo in cui viviamo il tempo dell'immagine, celebrando così dal cinema alla pubblicità, dai media alla moda, dall'architettura allo spettacolo, dal paesaggio all'arte. In questo contesto aperto il Visivo diventa l'elemento dominante



FIG. 2 - Il Garda dal versante nord. [da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 71]

nel mondo occidentale. Questo per dire come oggi il reale e il suo riflesso siano strettamente legati in una relazione che è direttamente proporzionale al loro livello di comunicazione, e quindi esiste una relazione profonda tra reale e suo riflesso.

Di seguito verranno enunciati alcuni estratti riportati nei capitoli successivi. Tali estratti seguono un ordine che non è temporale ma logico. Attraverso un tale ordine concettuale spinge la ricerca in avanti verso quello che più ci interessa evidenziare, ovvero l'accettazione dell'instabilità degli assetti fisici e culturali, divenuti paesaggi, e la necessità di prefigurare delle modificazioni, condotte sulla base di un progetto complessivo, che mira e che si conclude con il progetto di architettura.

Note

- 1 CESARE DE SETA (a cura di), *Paesaggio, in storia d'Italia*, Annali 5 Torino, Einaudi, 1982 pp.XXIII-XXXIII.
 - 2 MASSIMO QUAINI, *L'Italia dei cartografi*, tratto da Storia d'Italia, Atlante, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976.
 - 3 EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario Italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1961.
 - 4 MARTIN HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo*, traduzione italiana a cura di Pietro Chiodi, in Sentieri interrotti, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
 - 5 FRANCO FARINELLI, *Paesaggio agrario, interpretazione degli spazi e dei contenuti funzionali nel rilievo cartografico. Una prospettiva storica*, In Edoardo Varon (a cura di) *La rappresentazione del paesaggio e del giardino e nel progetto architettonico*, Milano cittastudi, 1988, pp.119-124.
 - 6 TOMAS HOBBS, *Leviathan, or the Matter, forme, and Power of a Common Wealth, Ecclesiastical and Civil, 1651* (tr. It. Di Gianni Micheli, *Leviatano*, Firenze, La nuova Italia 1976).
 - 7 ALAIN ROGER, *Court traité du paysage*, Paris Editions Gallimard, 1997 (tr. It. Di Maria Delogu, *Breve tratto sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009).
 - 8 OSCAR WILDE, *The picture of Dorian Gray*, tr. it. di Ugo Dettore, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano Rizzoli, 1975.
 - 9 FRANCO PURINI, *Un paese senza paesaggio*, in Casabella n.575-576, gennaio – febbraio 1991.
 - 10 EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia Marsilio, 1988.
 - 11 MICHAEL JACOB, *Le Paysage*. Losanna Infolio, 2008, tr. it. a cura di Adriana Gherzi e Michael Jakob, *Il Paesaggio*, Bologna, Mulino 2009.
 - 12 FRANCO PURINI, *Un disegno plurale*, in Firenze architettura, n.1-2/2003 anno VII p. 52.
-



CAPITOLO 1.2

Classico e Romantico. Il punto di vista degli umanisti

(...) Una visione in se compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante, compresi nei limiti che non esistono per il sentimento –proprio di uno stato più profondo- dell'unità divina, della totalità naturale" (...).

George Simmel

Questa sezione iniziale della ricerca tratta il tema della definizione del termine paesaggio dal punto di vista filosofico letterario e umanista attraverso una raccolta di citazioni proposte dai vari intellettuali, che via via si sono occupati del tema. Le definizioni non seguono un ordine cronologico, proprio per cogliere le diverse accezioni, interpretazioni, che il termine paesaggio ha assunto durante i loro studi. Cercando di partire dalle origini per meglio discernere la differenza tra paese e paesaggio, appare utile riportare un contributo di Piero Camporesi¹ in cui il paesaggio viene inteso, nel senso di ambiente o territorio, nel quale l'idea di paesaggio stesso e' ancora assente, attraverso una analisi tra testi cinquecenteschi.

Nel Cinquecento non esisteva il paesaggio, nel senso moderno del termine, ma il «paese», qualcosa di simile a quello che per noi è oggi il territorio o, per i francesi, l'environnement, non appartenente se non in modo del tutto secondario alla sfera estetica, ma a quella molto più concreta di luogo o spazio considerato sotto il profilo delle sue caratteristiche fisico-ambientali, visto alla luce delle forme d'insediamento antropico e delle sue risorse economiche.

Esiste anche un'idea del paesaggio, che si rintraccia prima della nascita del termine stesso.

Se ci è concesso esprimere un'opinione personale azzardata e forse errata, vorremmo dire che la sua stagione più alta il paesaggio l'ha vissuta quando esso non esisteva ancora come forma e genere autonomi; quando anche la scienza della natura - se così la si può chiamare - autonoma non era ma subordinata e funzionale all'uomo, ai suoi bisogni o ai suoi sogni, priva ancora di propri statuti. Gli anni nei quali il paesaggio era ancora alla fase di «studio», relegato sullo sfondo, Oggetto di osservazione e di interpretazione perché cosa ancora difficile da catalogare, lontana e indecifrabile, tutta ancora da vagliare e da analizzare (la scienza della terra inizierà a muovere i primi passi solo nella seconda metà del XVII secolo), sono gli anni irripetibili della sua struggente e misteriosa presenza: quando non era ancora diventato genere, con tutte le conseguenze, non sempre positive, che uno statuto estetico definito e consolidato comporta. Fra le quali, nel passaggio da sfondo a totalità, da enigma a realtà (e poi a sogno archeologico e a reverie arcadica), la possibilità rischiosa di passare a contenitore di emozioni, di sensazioni, di confidenze indebite di effusioni ingiustificate e, massima onta, di diventare specchio di stati d'animo piccolo-borghesi.

Una definizione di paesaggio inconsapevole è tracciata da un articolo² pubblicato sul n.575-576 della rivista Casabella scritto da Bruno Pedretti. Il paesaggio viene visto come figlio del territorio e discendente dello spazio.

E come se il paesaggio, pur antropizzato e disegnato, per molti secoli non avesse guadagnato una legittimità anagrafica. Figlio naturale del territorio e discendente dello spazio, è stato tenuto in ombra o da un ingombro teocratico dell'ordine cosmogonico o da una realtà materica il cui grande fisico lo celava. Non gli sono bastati il progredire del sapere botanico o la laicizzazione prospettica né le analitiche pitture di un van Eyck e dei Limbourg le vedute di Dürer, le ambientazioni di Piero della Francesca o di Giorgione, o l'anomalia di un Leonardo. Dunque, la questione utile da introdurre è quella che concerne il dialogo tra l'universo percettivo e il contesto naturale da esso eletto a paesaggio.(...)

Abbondano i consueti riferimenti ai capolavori della pittura, l'autore procede con il confronto fra l'opera umana e la natura.

Se per l'ambiente (e dunque per il paesaggio come suo risultato almeno percettivo) si può parlare di "codice" o "messaggio" per cogliere il senso fenomenico e visivo della vita e della materia, "non c'è dunque differenza tra l'errore della vita e del pensiero". Tanto si è inoltrato il confronto dell'opera umana con la natura, che la stessa natura ha smesso di essere opera in sé, e diventando per sé ha finito con l'assomigliare molto al gesto umano e alle sue opzioni. Una sorta di democrazia dell'errore ci rende analoghi o assorbiti nella natura. Da questo punto di vista, anche le montagne possono produrre 'mostri' e gli alberi crescere difformi, sbagliando 'progetto'. Proprio perché la natura, come "codice" o "messaggio", non è più infallibile sebbene necessaria nel risultato, torna possibile un dialogo. (...)

Si afferma quindi l'esistenza di una coscienza paesaggistica inconsapevole.

E dunque curioso che spesso si attribuisca coscienza paesaggistica a quelle epoche trascorse che hanno a tutti gli effetti disegnato il territorio ottenendo il paesaggio ma a questo non pensando in quanto tale. La saturazione moderna che nel paesaggio trova uno dei suoi veicoli più evidenti, emerge allora non solo dal riconoscere al fenomeno naturale un'intelligenza sua propria, ma anche dall'estendere a basso prezzo un'intenzionalità paesaggistica ad epoche e tecniche passate. Le montagne di Goethe che "pulsano", il "lucertolone filosofico" di Heine, l'albero "opera senza autore" di Valéry (che molto assomiglia agli Alberi di Mondrian), sanzionano in definitiva che la natura è colma di pensiero e la morfologia è satura di progetto. Proprio per ciò ogni opera progettuale si cimenta, ormai, necessariamente, con l'irreversibilità naturale del paesaggio. Così, non deve stupire che sul paesaggio si esercitino molte competenze, che vanno dalla storia della cultura materiale e dell'arte alla geografia, dalle scienze naturali alle discipline della pianificazione e della progettazione: non si tratta di multidisciplinarietà ma di quella saturazione concettuale, ragionante e o lista del paesaggio che rende dialogico il progetto in un ambiente naturale che ha guadagnato persino il diritto all'errore. Solo una natura che può sbagliare (al di là del principio di responsabilità ma spesso per colpa umana) e solo un paesaggio che grida i sintomi della crisi, permettono di immaginare un loro progetto. Primo segno di salute sarà allora quando il paesaggio tornerà nell'ombra parlando dimesso il linguaggio della quiete, non urlando in un ambiente da rissa.

Il paesaggio secondo un punto di vista pittorico.

Lo storico Simon Shama³ fornisce un interessante contributo alla comprensione del paesaggio; la materia bruta e il paesaggio.

(...) Come minimo, pare giusto riconoscere che è la nostra percezione a creare la differenza tra materia bruta e paesaggio.

La parola stessa che l'inglese usa per «paesaggio», landscape, ne è testimone. Essa entro a far parte della lingua inglese intorno alla fine del secolo XVI.

L'obiettivo l'antipaesaggio.

E' proprio questo genere di presupposto che molti paesaggisti contemporanei trovano insostenibile. Ecco perché, invece di sottoporre la natura alla tradizione pittorica, si sforzano di dissolvere l'io artistico nel processo naturale. L'obbiettivo è produrre un antipaesaggio dove l'intervento dell'artista si riduce a un segno sulla terra quanto più piccolo e fugace possibile. (...)

Ma si arriva presto ad enunciare la questione di fondo, ovvero la relazione stretta tra il paesaggio e la memoria.

Paesaggio e memoria vorrebbe appunto essere un modo di vedere, di riscoprire, di riscoprire ciò che già possediamo ma che in un certo senso elude il nostro sguardo e la nostra comprensione. Anziché un'ennesima spiegazione di ciò che abbiamo perduto, è un'indagine su ciò che possiamo ancora trovare.

Paesaggio e memoria non intende contestare la realtà della crisi. Piuttosto, rivelando la ricchezza, antichità e complessità della nostra tradizione del paesaggio, vuole mostrare ciò che corriamo il rischio di perdere. Anziché dare per scontato il carattere di mutua esclusione di cultura occidentale e natura, è mio proposito sottolineare la forza dei legami che le uniscono. È una forza che agisce spesso nascosta sotto la coltre dei luoghi comuni. Paesaggio e memoria è costruito dunque un po' come scavo sotto il livello della visione convenzionale per portare alla luce le vene del mito e della memoria che corrono sotto la superficie. (...)

Ciò che in quel momento riempiva il mio campo visivo formava un riquadro di

finestra o un dipinto, uno spazio rettangolare, insomma, costituito da un panorama stratificato in senso orizzontale. Ecco la patria per cui era morta la gente di Giby e a cui, in forma di collinetta della rimembranza, ora si trovava aggiunta. La memoria aveva assunto la forma del paesaggio. La metafora si era fatta realtà, l'assenza era diventata presenza.

L'esperienza del paesaggio viene rivisitata nel suo sviluppo storico e nelle sue varie espressioni, artistiche e ideologiche. Un'accurata selezione non può trascurare il pensiero filosofico, reso attraverso un estratto da *Il paesaggio* di Maurizio Vitta⁴.

Scrivere una storia del paesaggio è come inseguire un fantasma: l'immagine da afferrare è evanescente, pronta a svanire alla minima alterazione del punto di vista, a modificarsi al più vago mutamento temporale, a dissolversi nell'atto stesso della sua definizione.(...) Il paesaggio è sempre stato nulla più che una sensazione, un'immagine instabile, un'esperienza fuggevole e incerta.(...)

Le fondamenta per costruire una storia del paesaggio.

(...) Pluralità delle immagini, centralità delle figure, relatività delle situazioni, progetto: questo è dunque il terreno sul quale sarà possibile costruire una «storia» del paesaggio. L'impresa sembrerebbe disperata, se non fosse per il sospetto che questa «storia» sia già inscritta nei modi stessi in cui il suo soggetto si manifesta. A imporsi, è in fondo il carattere fenomenologico del paesaggio, la sua energia proiettiva, il suo darsi come rappresentazione, riflesso oscuro di pensieri, aspirazioni, comportamenti, strategie individuali e collettive.(...)

Una storia del paesaggio che si distacca da ogni connotazione ecologica, ambientalista o scientifica, ma che si inserisce in quelle della cultura e della società nel loro insieme.

(...) La storia del paesaggio entrerebbe quindi in diretta tangenza con quella della cultura e della società nel loro insieme, e chiamerebbe in gioco, oltre alle discipline canoniche della storia dell'arte o dell'estetica, altri campi del sapere diversi e distanti, come l'antropologia o i cultural studies. E evidente che questa lettura imporrà di svincolare il paesaggio da ogni connotazione ecologica, ambientalista o scientifica. (...)

E si conclude con la definizione di paesaggio come impasto di parole, idee immagini.

(...) In fondo il paesaggio, come si avrà più volte occasione di rilevare nel testo, è scrittura, ovvero impasto di parole, idee, immagini, nel quale il sistema della ragione è costretto a sciogliere le sue rigidità per aderire elasticamente alla complessità del problema.(...)

Una lettura del paesaggio da un punto di vista che non si ferma a quello dell'arte ma passa attraverso le mappe, le carte, i rilievi e le fotografie. La fotografia vista come il mezzo più efficace per rappresentare la nuova realtà urbana in continuo cambiamento. Tratto dal libro di Renzo Dubbini⁵.

Premessa

Affrontare un grande tema da un'angolatura molto particolare può servire talvolta a ridefinire i confini di un campo di indagine e a rimettere in gioco oggetti e problemi poco esplorati, se non del tutto trascurati, permettendoci di lavorare con maggiore curiosità in un quadro storico apparentemente «immobile», definitivo.

Un approccio al paesaggio attraverso i meccanismi di formazione delle immagini.

Gli studi qui presentati mirano a individuare, seppure in maniera frammentaria e con inevitabile disomogeneità, un approccio al paesaggio moderno attraverso la rappresentazione, o più precisamente attraverso i meccanismi di formazione delle immagini. L'approccio generale, senza rigide contrapposizioni tra paesaggio naturale e artificiale, è voluto, poiché consente, a nostro giudizio, di definire il paesaggio in quanto entità molteplice, ricchissima di articolazioni, ma unica, ben individuabile. E così l'adozione di un metodo comparativo, su una « lunga durata» temporale, ci è sembrata la più adatta all'esplorazione di una materia estremamente vasta, conosciuta in molti suoi aspetti, ma che non è ancora stata sufficientemente analizzata da un punto di vista di insieme.

Il ruolo del disegno e della prospettiva nella creazione di una rinnovata immagine del paesaggio come filo conduttore della ricerca.

In alcuni casi, l'avvicinamento di contesti lontani, in « tempi » diversi, ha assunto un carattere quasi sperimentale, evidenziando senza dubbio fattori di eterogeneità, ma ci ha consentito di estendere la ricerca a uno spazio più ampio, nel quale le interferenze hanno assunto forte evidenza e più chiaro è risultato il senso diacronico delle trasformazioni e dei processi materiali e culturali alle quali sono legate, nonché il loro interagire nel quadro dei fenomeni che influiscono sulle rappresentazioni.

Il filo conduttore è costituito dalle immagini, o meglio dalle modificazioni dello sguardo dalle quali esse derivano e che le presuppone. La ricerca prende l'avvio con l'analisi di alcuni moderni campi di applicazione della «veduta» e delle complesse trasformazioni che ne conseguono. (...)

Nel 1771 nell'Encyclopedia Britannica compare il termine *Landskip* or *Landscape*.

(...) Nell'edizione del 1771 dell'Encyclopaedia Britannica, il termine «landskip, or landscape» sarà associato a oggetti riguardanti «branchie della pittura (...) che rappresentano scene rurali, colline, valli, fiumi, case di campagna (...) dove la figura umana è introdotta soltanto in modo accidentale». Evidentemente, l'opposizione tradizionale va risolvendosi a favore degli elementi «materiali» che formano la scena: ciò che conta è soprattutto l'organizzazione dell'ambiente, l'aspetto «architetonico» e la struttura visuale dello spazio nel quale i singoli soggetti sono situati. (...)

La fotografia diventa mezzo più efficace per rappresentare la nuova realtà urbana in continuo cambiamento.

(...) Nella metropoli, la frantumazione dell'immagine unitaria del panorama denuncia l'impossibilità di rappresentare uno spazio dinamico, in continua espansione, tramite uno sguardo assoluto, totalizzante. Soltanto una pluralità di visioni parziali, molteplici, autonome, consentirà di cogliere il senso di una realtà in rapida trasformazione. E il proliferare di visioni disseminate a contraddistinguere la rappresentazione della metropoli. L'obiettivo fotografico si mostrerà il mezzo più efficace nel percepire la complessità della nuova realtà urbana. Come Walter Benjamin ha acutamente osservato', è nella fotografia che l'hic et nunc della

rappresentazione si imprime indelebile, doppia rivelazione della realtà analizzata e delle caratteristiche oggettive del mezzo utilizzato per osservarla. (...)

Rappresentare.

(...) Rappresentare vuol dire classificare gli oggetti piuttosto che imitarli, caratterizzare piuttosto che copiare». Ogni processo di registrazione costituisce un processo di organizzazione, tramite strutture più o meno evidenziate, e l'immagine rappresenta gli oggetti ma ha anche un valore decisivo nella costruzione dell'ambiente percepito e vissuto. (...)

Paesaggio e immagine.

(...) Se il paesaggio è il risultato del lavoro umano, l'immagine che ne fissi efficacemente i caratteri, ne identifichi le linee essenziali, costituisce un documento rivelatore delle capacità di trasformazione dell'ambiente e delle aspirazioni di una determinata società.(...)E rappresenta la traduzione, l'iscrizione sul suolo, della globalità di una cultura. Dunque all'origine di ogni progetto topografico, basato su una doppia operazione di decifrazione e di messa in scena dei segni, vi sono senza dubbio ragioni connesse con le strategie economiche, militari, con gli atti di riforma, ma prima di tutto una visione del mondo: una volontà di analizzare la struttura dello spazio storico dell'esistenza e di rappresentarne gli aspetti reali. (...)

Ambiente e rappresentazioni.

(...) La visibilità, il modificarsi degli oggetti e delle condizioni del loro apparire in relazione a fenomeni naturali e a fatti accidentali hanno un'influenza determinante nell'esperienza percettiva. I processi descrittivi e la valutazione degli strumenti adeguati non possono essere condotti che in rapporto agli elementi primari: la terra, i cieli, le acque, prendendo in considerazione le loro qualità specifiche. (...)

Il ruolo che la luce naturale riveste in tal senso, si colloca tra definizione della forma, costruzione dell'architettura e percezione dello spazio, facendo sì che la luce del sole si affranchi dalla storica posizione succedanea, che per secoli ha

rivestito, immergendo lo spazio costruito e il fruitore che vi sosta nel suo flusso dinamico e variabile, che come tale deve essere analizzato e valorizzato.

Il paesaggio dal punto di vista filosofico.

Si conclude la parte delle definizioni del paesaggio citando una affermazione filosofica di George Simmel⁶. Egli afferma: *il concetto di paesaggio è oggi integrante della nostra coscienza e definisce lo spettacolo della natura afferrato e fatto proprio dal sentimento. Il termine include la veduta, il panorama, la parte del territorio osservata da un punto determinato che suscita particolari impressioni. Parliamo della porzione della superficie terrestre, della fetta delimitata dallo sguardo dell'uomo, estrapolata dall'unità della natura.*

Uno scritto di Remo Bodei⁷ definisce i paesaggi come ambiti di luoghi sublimi.

Vi sono luoghi che la maggior parte degli uomini ha evitato per millenni e di fronte ai quali ha provato paura e sgomento: le montagne, gli oceani, le foreste, i vulcani, i deserti. Inospitali, ostili, desolati, evocano la morte, umiliano con la loro vastità, minacciano con la loro potenza, ricordano a ognuno la sua passeggera e precaria esistenza nel mondo.(...)

Definizione dei cosiddetti *loci Horridi* e del sublime.

Eppure dagli inizi del Settecento tali loci horridi cominciano a essere frequentati intenzionalmente e percepiti come "sublimi", dotati di una più intensa e coinvolgente bellezza. Questa radicale inversione del gusto non ha però una rilevanza esclusivamente estetica: implica un nuovo modo di forgiare e consolidare l'individualità grazie alla sfida lanciata alla grandezza e al predominio della natura. Da tale confronto scaturisce un inatteso piacere misto a terrore, che, in maniera ambigua, da un lato rafforza l'idea della superiorità intellettuale e morale dell'uomo sull'intero universo e, dall'altro, contribuisce a fargli scoprire la voluttà di perdersi nel tutto. La dolcezza di questo naufragio deriva dalla percezione della maggiore consistenza che l'io raggiunge mitridatizzandosi dinanzi a pericoli potenzialmente letali oppure dal dissolversi dell'individualità nel "gran mar dell'essere"? E poi: il



FIG. 4 - Il borgo di Torri in un affresco settecentesco nella chiesa di Sant'Antonio a Torri.

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 71]

sublime è una variante estetica del tirocinio cui ogni persona deve sottomettersi per controllare le proprie angosce e inserirsi in una realtà estranea e nemica?

Un profondo e successivo contributo invece deriva dalla descrizione di un'antologia di paesaggi italiani in pittura, esso è tratto dal libro di Giovanni Romano, *Studi sul Paesaggio*⁸.

Il fine è rispondere all'interrogativo: esiste, nella storia, la continuità di un'idea del Paesaggio Italiano?

L'affidamento alla memoria, o quasi, rende l'antologia un possibile territorio di indagine per capire alcune preoccupanti caratteristiche delle nostre idee sul paesaggio italiano in pittura; noi le accettiamo come ovvie e invece sono sintomi di censure e di tendenziosità ormai ben introiettate. Non c'è posto in una antologia « di livello medio » per la Sardegna, la Basilicata e la Puglia, mentre la Calabria deve contare sull'ambigua fortuna di occupare il fianco povero dello stretto di Messina. Certo si sarebbe potuto astutamente ovviare alle assenze, ma sono troppo significative per ricorrere a qualche pudibonda foglia di fico. Una « idea del paesaggio italiano » può reggere senza un buon quinto dell'effettivo territorio

nazionale: non si dice cosa molto nuova, ma è anche oggi opportuno ripeterlo; la fama figurativa di Napoli non riscatta le omissioni su tanta parte dell'Italia meridionale e insulare. (...)

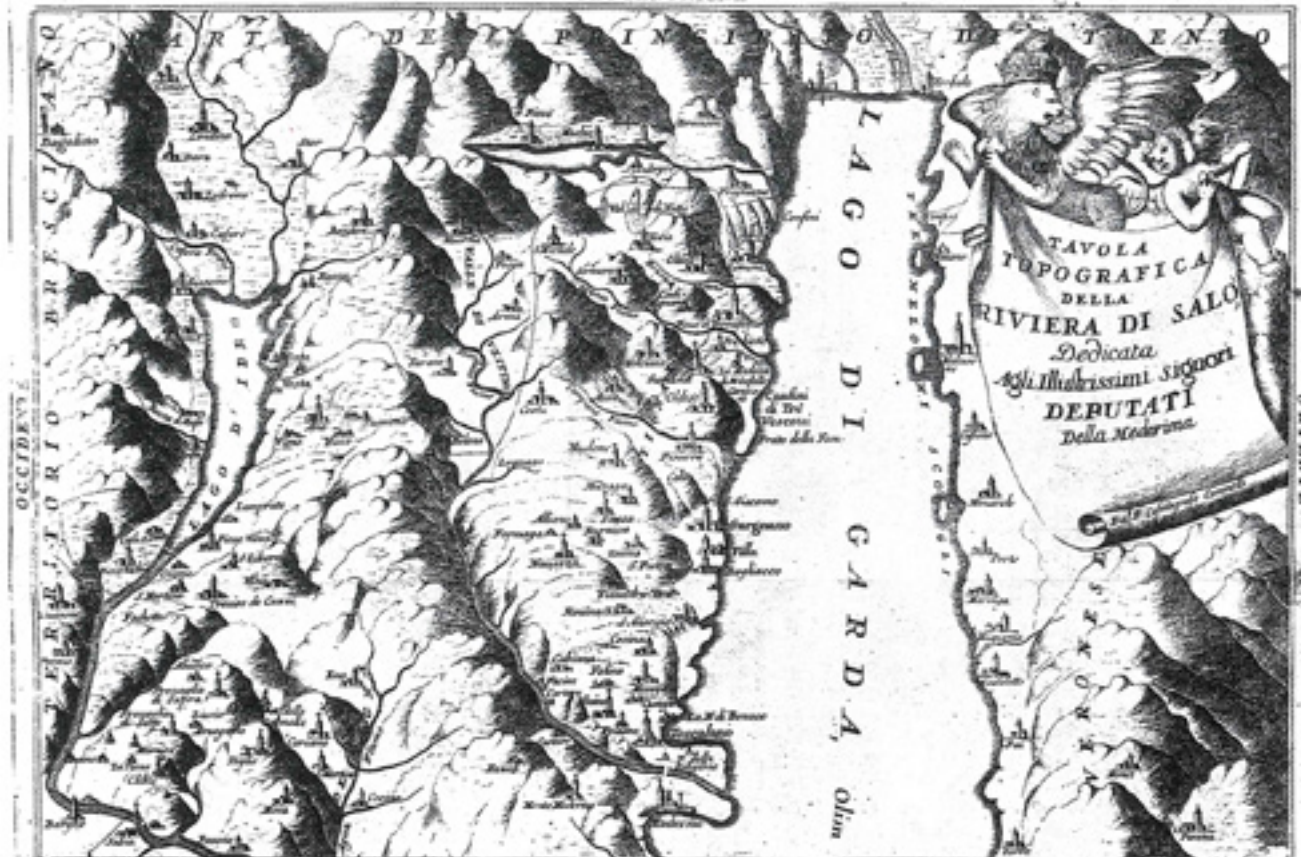
Il saggio di Giovanni Romano presenta, con dovizia di riferimenti, altri aspetti del paesaggio figurato.

Questa seconda faccia del paesaggio figurato, più esattamente descrittiva per motivi catastali e scientifici, ha conosciuto di recente una particolare fortuna presso gli storici e i geografi, con esiti di vero interesse in mostre e convegni recenti. Anche gli storici dell'arte hanno fatto la loro parte, ma in questo caso costretti a non più fidarsi della memoria e delle sue piacevoli soste paesistiche. Si è trattato piuttosto di segnare i primi confini di un territorio figurativo quasi ignorato, che va dai cartografi ai misuratori, dagli scienziati ai geografi più avventurosi, dai botanici agli inventori e disegnatori di macchine per surrogare la fatica dell'uomo (soprattutto la fatica del lavoro nei campi). Le indagini sono ormai ben avviate, ma i contributi significativi rischiano di disperdersi in sedi altamente scientifiche e poco accessibili a un pubblico sempre più incuriosito; di qui l'esigenza di un primo consuntivo dopo il convegno lucchese sulle fonti per lo studio del paesaggio agrario (nel 1979) e la mostra bolognese del 1981 dedicata al Paesaggio: immagine e realtà.

Molte conseguenze nella concezione del paesaggio derivano dalla frattura del rapporto fra l'uomo e la natura.

Note

- 1 PIERO CAMPORESI, *dal Paese al Paesaggio*, In RENZO ZORZI (a cura di) *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Marsilio Venezia 1999, pp. 21-42.
 - 2 BRUNO PEDRETTI, *Introduzione, o Della natura intelligente*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991. pp. 5-7.
 - 3 SIMON SHAMA, *Landscape and Memory*, New York, A.A. Knopf, 1995 (tr.it. di Paola Mazzarelli, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997) pp. 3-20, 23-36.
 - 4 MAURIZIO VITTA, *Il paesaggio*, Einaudi, Torino, 2005, pp. VII-XVI.
 - 5 RENZO DUBBINI, *Geografie dello sguardo; Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XV- XXV.
 - 6 *Philosophen zur Geschichte*, Religion, Kunst und Gesellschaft, Stuttgart, Hrsg. V.M. Landmann, Köler, 1957, tr. it. di Lucio Perucchi, *Filosofia del Paesaggio*, in AA. VV., *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 71-83.
 - 7 REMO BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano Bompiani, 2008, pp 7-10.
 - 8 GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978.
-



PARTE SETTENTRIONALE DELLA RIVIERA DI SALÒ

PARTE MERIDIONALE DELLA RIVIERA DI SALÒ



CAPITOLO 1.3

Natura e artificio. Il punto di vista dei geografi

“...C’è un motto di Keplero, annotato scrupolosamente da Sir Henry Wotton nel 1620, che può rappresentare una buona occasione per riflettere sulla formulazione moderna del concetto di paesaggio. L’ambasciatore inglese, Wotton, “dilettante” di architettura e di giardinaggio, autore degli Elements of Architecture, scrisse di aver sentito pronunciare a Keplero: “lo dipingo i paesaggi da matematico. (...)”

Rossella Salerno

Questo capitolo della ricerca indaga sulla definizione del termine paesaggio secondo i punti di vista dei geografi. Il metodo di analisi usato sarà, attraverso stralci e citazioni tratti dagli scritti, dai principali ed autorevoli figure esperte campo.

Una introduzione al tema con una definizione di paesaggio geografico tratta da *Una geografia per la storia* di Lucio Gambi¹.

...e che il nome di “geografia” si dilata, come un velo labile e poco coerente su oggetti di scienza disparati, che si potrebbero aggruppare in almeno tre campi di studio abbastanza definiti: a) quello che riguarda i fenomeni naturali della Terra; b) l’ecologia; c) la storia della organizzazione che l’uomo ha dato alle condizioni e alle risorse della Terra. (...)

La cinematografia.

La cinematografia perciò, più di ogni immagine fissa, è giunta a rappresentare il mezzo più adatto a rendere con fedeltà, anche nel loro dinamismo, gran parte degli elementi di questo paesaggio visibile. La fotografia aerea costituisce ad ogni modo, specialmente se utilizzata per immagini successive durante il volo e ad altezza non eccessiva dal suolo, un sussidio molto importante per l'analisi del paesaggio. Ma d'ordinario il paesaggio visibile è estremamente angusto o, se più ampio, non mostra con sufficiente nitidezza e precisione i suoi elementi costitutivi, come per esempio quelli della vegetazione, che hanno una parte tanto notevole nel fissarne i caratteri. [Inoltre] l'uomo adulto e sano, un essere mobile per eccellenza, corregge e integra continuamente la sua nozione del paesaggio spostandosi da un punto ad un altro.

Il Paesaggio Geografico.

Prende pertanto valore quello che è stato chiamato il paesaggio geografico ed è una sintesi astratta di quelli visibili, in quanto tende a rilevare da essi gli elementi o caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore, in ogni caso, a quello compreso da un solo orizzonte. Il paesaggio sensibile è costituito da un numero grandissimo di elementi e difficilmente si ripresenta integralmente in punti diversi della superficie emersa, o questo può avvenire soltanto se il paesaggio è eccezionalmente uniforme (pianure steppiche, superfici nivali o glaciali). Il paesaggio geografico dev'essere, al contrario, costituito da un piccolo numero di elementi caratteristici (o, forse, da pochi gruppi di elementi): in tal modo è resa possibile la sua descrizione sintetica e può essere anche tentata l'identificazione e la comparazione delle forme principali del paesaggio terrestre». (...)

I tre tipi del paesaggio rurale.

(...) Il primo risultato degli studi ora ricordati è che in Europa risulta riconoscibile una opposizione di tre tipi di paesaggio rurale. Sarà bene quindi descrivere i dati più salienti di ciascuno di loro: descrivere perché gli elementi paesistici sono visibili,

materiali. Il più noto, il meglio studiato di tali tipi è l'openfield o «paesaggio a campi aperti» che domina l'Europa media, specialmente nelle pianure e nei dolci rilievi a est del meridiano di Le Havre e a nord della latitudine di Digione. I campi qui si presentano come grandi distese prive di chiusure, e scarse o vuote di alberi. I singoli campi sono separati unicamente da segni di pietra affioranti di qualche dito dal suolo. E il paesaggio rurale manifesta in modo uniforme alcuni tratti appariscenti: ad esempio la terra coltivata è separata decisamente dal villaggio; le case si aggruppano insieme e a ciascuna di esse è unito un giardino o un orto; il limite esterno di questi orti e giardini è segnato da un viottolo. E un simbolo religioso sottolinea di frequente, ove ogni via se ne diparte, l'estremità del villaggio. (...)

Il Paesaggio e le realtà sensibili.

Poiché i tipi di paesaggio ora descritti formano dei complessi coerenti e solidali, composti di realtà visive, di dementi materiali che come prima cosa o in modo particolare colpiscono i nostri sensi, si potranno quindi individuare e indicare delle relazioni più o meno sostanziose tra il quadro paesistico così inteso e sagomato, e alcuni fenomeni e realtà sensibili. Vi sono, come è naturale vari adeguamenti del paesaggio rurale al rilievo: esempio nella collina mediterranea l'alternanza in un medesimo comune, fino da venticinque secoli fa, di una parte coltivata (ager) nelle spianate orografiche o sui fondi valle un po' alluvionati e di una parte incolta (saltus) destinata a pascoli, raccolta di legna, ecc. (...)

Continua, con la definizione puramente geografica nella sua reale funzione rispetto agli altri elementi della superficie terrestre, il manuale composto da più volumi, la collana *Conosci l'Italia*² a cura di Aldo Sestini.

(...) Della voce paesaggio si fa largo uso, e forse anche abuso. Ma nel parlar comune il senso rimane un po' vago, e del resto la parola è stata assunta nel linguaggio artistico, tecnico e scientifico (in pittura, fotografia, urbanistica, per esempio), con sfumature diverse di significato. In particolare, oggi, si parla molto di paesaggio in geografia, ne può meravigliare, ripensando che questa ambisce a descrivere la superficie terrestre, a esprimere le caratteristiche di ogni « paese ». Un esame approfondito della questione non sembra necessario né opportuno in questa sede, ma occorre fornire qualche chiarimento.

La visione panoramica del paesaggio in cui è implicita una componente emotiva.

Alla base del paesaggio sta, appunto, la superficie terrestre, non nell'insieme, ma nei suoi singoli tratti. La fase elementare del paesaggio è una « veduta panoramica, ossia l'immagine da noi percepita di un tratto di superficie terrestre, quale può abbracciarsi con lo sguardo da un determinato punto di vista. Questa immagine può essere fissata - ma perde già qualcuno dei suoi attributi - in una fotografia a colori, mentre in un quadro rivive trasformata dal travaglio artistico, dall'ispirazione del pittore. Del resto di fronte a una visione panoramica il nostro sentimento non rimane mai assente o inerte: nei nostri viaggi ci soffermiamo in particolari punti, dai quali si disvela un panorama più o meno ampio, non per analizzarlo freddamente, ma perché ne riceviamo un'impressione emotiva.

Arrivando a dare la definizione di paesaggio geografico di tipo sensibile.

(...) Dopo queste premesse, le descrizioni del testo mirano anzitutto a caratterizzare il sopracitato paesaggio geografico sensibile: quindi presentazione degli elementi oggettivi manifesti all'osservazione diretta, in se e nei reciproci rapporti spaziali. Ma si è cercato di dar rilievo proprio alle manifestazioni di più immediata e generale appariscenza e pertanto capaci di attirare spontaneamente la nostra attenzione ed eccitare il sentimento. D'altra parte non si è ritenuto opportuno di trascurare quei fatti, d'ordine geografico, storico, economico e sociale, che costituiscono il sottofondo degli aspetti realmente visibili. In altre parole, si sono richiamati fenomeni che spiegano o aiutano a interpretare il paesaggio sensibile. A ogni modo non si sono seguiti né un ordine né una dosatura sistematici dei vari elementi, nell'intento di adeguare la descrizione alle particolari caratteristiche di ogni paesaggio. L'Italia possiede una grande varietà di paesaggi. Non esiste un "paesaggio italiano" nel senso di specifici caratteri comuni alla effettiva varietà dei nostri paesaggi.

Per concludere...

(...) L'estensione territoriale dei singoli paesaggi non ha, invece, un vero rapporto con queste regioni, e perciò non si sorprenda il lettore se nelle carte osserverà talora che un paesaggio qualificato con un attributo regionale (lombardo, emiliano,



FIG. 6 - Mappa del lago di Garda e della parte bresciana dell'anno 1470.

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 259]

ecc.) si stende anche oltre la regione rispettiva. Nella necessità di adoperare denominazioni brevi per indicare i paesaggi e nell'utilità di orientare subito il lettore su qual parte d'Italia ci muoviamo, quegli attributi regionali sono stati usati frequentemente. I riferimenti topografici dati per ogni paesaggio potranno apparire a qualcuno forse troppo generici e scarsi, ma una maggiore diffusione in proposito avrebbe significato - nella tirannia dello spazio concesso dal libro - ridurre inopportunamente la descrizione.

Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*³ vuole rappresentare una visione del paesaggio agrario dal punto di vista storico, economico e sociale e con particolare riferimento alla letteratura e all'arte, partendo dall'epoca della colonizzazione greca ed etrusca. L'autore introduce il tema:

(...) Non che siano mancati, invero, anche nel nostro paese, valorosi cultori degli studi di storia e di diritto agrario, di geografia umana, ed altri, che all'approfondimento di singoli problemi dei tipi e delle fasi evolutive del paesaggio agrario italiano, hanno recato - con ricerche più o meno specificamente orientate su questi temi - un contributo che siamo ben lungi dal sottovalutare, ma che anzi ci siamo sforzati di porre il più largamente possibile a frutto nel nostro lavoro. Proprio l'entità e l'autorità di questi contributi ci rende più malagevole il compito di segnalare qui nominativamente quei numerosi autori, la cui opera di pionieri tanto ha valso a consentirci un primo orientamento in una materia così nuova e complessa. (...)

Per arrivare al significato di paesaggio agricolo; (...) *Se paesaggio agrario significa, come significa, quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al Paesaggio naturale, non pare che di paesaggio agrario, nel senso proprio di questa espressione, si possa parlare, per il nostro paese, con riferimento ad età anteriori a quella della colonizzazione greca e del sinecismo etrusco. (...)*

(...) In queste condizioni, di paesaggio agrario, di una forma che le attività agricole dell'uomo coscientemente e sistematicamente imprimano al paesaggio naturale, non si può evidentemente ancora parlare. La saltuarietà stessa delle culture impedisce che questa forma assuma una sua sistematica stabilità e consistenza; sicché quelle forme nuove e precarie del paesaggio, che le prime attività agricole



FIG. 7 - Mappa della porzione settentrionale del Garda del 1591.

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 255]

dell'uomo pur vengono elaborando, potranno essere considerate, al più, come elementi di un paesaggio agricolo, i cui più stabili lineamenti solo in età successive si verranno precisando e fissando. (...)

Per concludere si affermano nuove relazioni tra l'uomo e la natura che trovano espressione nelle forme seguenti;

(...) Sin d'ora, così, nella forma consistente che il paesaggio agricolo viene assumendo, si esprimono non solo i dati bruti di una realtà geologica o climatica, né solo quello di un rapporto tecnico nuovo fra l'uomo e la natura, qual è quello elaborato nel sistema del maggese: d'un solo getto, per così dire, da questo rapporto nuovo si svolgono nuove forme di rapporti fra gli uomini associati stessi, nuove forme di proprietà, sociali, politiche, religiose, che anch'esse si riflettono e trovano la loro espressione nelle forme del paesaggio.

La produzione cartografica passata e futura, vista come punto di partenza per la conoscenza e per la descrizione dei luoghi, del territorio e per la sua trasformazione, in un estratto dall'articolo di Gabriele Farinelli, *La cartografia storica e la produzione attuale come mezzi di conoscenza delle trasformazioni territoriali*⁴.

(...) L'Istituto Geografico Militare è uno dei cinque organi cartografici dello Stato, responsabile della produzione della cartografia di base e dei relativi rilevamenti geodetici, geofisici topografici e aerofotogrammetrici. La produzione dell'ente è rivolta a una grandissima utenza pubblica e privata; deve assicurare la verifica dello stato del territorio e per tradizione la cartografia istituzionale è quella di essere documento di eccezionale valore informativo usata per la descrizione delle risorse naturali e delle modifiche territoriali, è divenuta termine di confronto e verifica per le carte di maggiore scala prodotte da vari enti e da privati. E da rilevare che la cartografia ufficiale sia quella a scala 1:25.000 che quella derivata è stata la prima ad essere eseguita con il concetto di servire i nascenti bisogni dello sviluppo tecnologico, scientifico e sociale dello Stato, anche se le esigenze militari che l'hanno generata ne hanno condizionato l'espressione cartografica e guidato lo sviluppo.

Una lettura dei segni del paesaggio agrario come mezzo di tutela del paesaggio.

(...) La morfologia del territorio, la lettura dei “segni” storici del paesaggio agrario la presenza di emergenze monumentali, le aree a rilevante interesse ambientale, il recupero dei centri urbani, le aree direzionali e produttive, le infrastrutture tecnologiche e di comunicazione diventano occasione per ricomporre le cesure originate dall’idea di consumo irriverente e non di uso corretto di beni paesaggisti e ambientali. (...) La definizione di carta rilevata è oggettivamente deducibile dallo spazio organizzato in quanto non è altro che una rappresentazione ridotta, approssimata e simbolica del territorio. (...) Il sapere leggere una carta per l’architetto, l’urbanista e il paesaggista non è operazione fine a se stessa, ma ha la possibilità di valutare “la geografia fisica alla cui base stanno lo sviluppo delle correlazioni dei fatti distribuiti e la comparazione dei vari aspetti ambientali e dei paesaggi regionali” (I. Kant).

Una definizione dei canoni di rappresentazione del territorio e la sua importanza del territorio viene tratta dalla lettura dall’articolo di Angelo del Sasso, *La comprensione dei luoghi nelle carte e nel disegno: dimensione e spazi dell’orografia e dell’idrografia*⁵.

I contenuti e il linguaggio della rappresentazione.

La carta descrive la forma dei luoghi e delle regioni e fornisce informazioni sulla natura geologica, sulla pedologia, sulla vegetazione, sul clima, sull’uso del suolo, di volta in volta a seconda del tema prevalente selezionato tra gli infiniti che compongono la realtà fisica o geopolitica. Nella trasformazione storica dei criteri di rappresentazione del territorio, avvenuta in questo ultimo mezzo millennio di cultura occidentale, si possono osservare diversi approcci, diverse concezioni dello spazio e dei suoi significati: dall’evocazione fantastica di luoghi ancora lontani dall’essere integralmente controllati dalla conoscenza e dalla volontà, alla razionalizzazione, schematizzazione e semplificazione, secondo criteri organizzatori e interessi tematici (catasti, cabrei, estensioni di domini, collegamenti e città) arrivando fino alla semplificazione e banalizzazione di molte carte turistiche contemporanee.



FIG. 8 - La parte meridionale del lago di Garda con la pianura veronese e mantovana dei primi del cinquecento. [da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 259]



La Carta che diventa un tramite nel rapporto con il paesaggio inteso come forma percepibile dell'ambiente e del territorio.

Da questo punto di vista il tipo di rapporto fisico-percettivo insaturabile tra noi e i posti è, nei suoi aspetti basici, del tutto simile a quello dei secoli passati.

Percepire lo spazio nella sua forma paesaggistica è un atto fisiologico prima che culturale, come per gli animali. L'atto fisiologico della percezione prevede una selezione di dati e successivamente una lettura sintetica di tipo culturale;- la sintesi operata da chi percepisce "architetticamente" si applica appunto agli spazi. Anche la progettazione del paesaggio, nella sua componente architettonica, si esprime attraverso forme spaziali percepibili. Il livello espressivo entro cui si applica la dinamica progettuale, con modelli e simulazioni, è quello del disegno cartografico. Il fine della conoscenza è il controllo del territorio.

Questo "impulso grafico-conoscitivo" è mosso dalla volontà di controllare il territorio, il mondo, di possederlo nella consapevolezza degli spazi, rappresentata dalla carta: è la carta che riassume, che sintetizza, che esprime la reale dimensione di possesso e di controllo, la carta diventa modello fisico attendibile del territorio. Sul finire del Settecento, Napoleone percorre l'Europa con le sue armate, con una dinamicità e una velocità mai viste fino ad allora. (...) Uno stralcio sulle difficoltà negli interventi sul paesaggio e sui piani paesistici. Una visione relativa agli aspetti giuridici tratto da un articolo di Giorgio Franchini, del numero doppio di Casabella 575-576⁶. L'amplessimo ventaglio di problemi teorici irrisolti o appena abbozzati che si è andato dispiegando con un meccanismo a "stella di scatole cinesi" man mano che si lavorava a costruire questa rassegna sistematica delle possibili strategie di intervento sul paesaggio italiano, ed il carattere irrimediabilmente polisemico ed eidetico del termine paesaggio potrebbero indurre allo scoraggiamento e al rifugiarsi nell'attesa che, col tempo, qualche "modus intelligendi" ed "operandi" minimamente condiviso si formi, decantando le opacità attuali. Sennonché, in questo caso, il ritardo della risposta scientifica e disciplinare rispetto alla domanda sociale e politica di intervento rischia di diventare veramente eccessivo e in mancanza di modi operativi sufficientemente condivisi non ci si potrà poi stupire dei fenomeni di irrigidimento e "sacralizzazione" delle posizioni in campo.

L'ultimo stralcio, viene riportato dai volumi degli *Annali della Storia d'Italia*, il cui il quinto ha il titolo di Paesaggio ed è a cura di Cesare De Seta ⁷. Da qui abbiamo



FIG. 9 - Raffigurazione del Garda nella celebre carta "dell'Almagià".

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 33]

estrapolato una definizione relativa e conclusiva a vari aspetti del paesaggio visto da più discipline.

(...) La concettualizzazione più matura del concetto di spazio rimane ancora (almeno se ci si riferisce alla restituzione allegorica di questo termine) quel concetto di paesaggio sul quale proprio in Italia sono maturate ricerche originali e ormai imprescindibili. Paesaggio geografico, paesaggio urbano, paesaggio come natura, paesaggio e arte sono tutti insieme ed i loro derivati non si contano: qui, come si diceva in esordio, non li abbiamo elusi ma li abbiamo ridotti ad altri insieme e sottoinsiemi, utilizzando talora le lenti particolari di talune discipline guida. Paesaggio è anche configurazione fisica, geografica, topografica o topologica della mentalità con cui ad esso si guarda: i termini adottati per esprimere, rappresentare, alludere a questi paesaggi sono diversi a seconda della struttura linguistica di cui ci si serve: ma ogni paesaggio soggiace alla mentalità con cui si concepisce e si percepisce questo luogo della mente.

Infine una lettura del paesaggio fatta da Eugenio Turri⁸ attraverso sua dimensione antropica, come tracce che rimandano a relazioni culturali, economiche e sociali.

(...) questi sono alcuni dei motivi che possono indurre a chiamare in causa in senso tutto nuovo il paesaggio. Il paesaggio può essere inteso in vari modi, tra cui prevale quello purtroppo, di <<sfondo pittorico>>, di quadro che ha valori estetici godibili, consumabili. Questo è un modo da rifiutare, mentre esiste certo un modo per cui il paesaggio può essere visto come il riferimento oggettivo in cui tutto si sintetizza e si riconcilia, natura e uomo, scienza e poesia, romanticismo e verità. Il paesaggio rappresentare ci da cioè quella misura e quel sentimento della realtà con cui abbiamo perduto molti contatti. Esso in sostanza rispecchia il mondo in cui viviamo di cui anche noi siamo parte attiva, il mondo al quale improntiamo la nostra azione. (...)

Paesaggio. Una nuova idea.

(...)I nuovi e innumerevoli punti di osservazione ci hanno consentito di lanciare sguardi nuovi alla Terra e all'uomo e ci hanno fatto comprendere come, sotto la percezione comunque delimitata nello spazio, secondo il più diverso punto di vista, vi sia un organismo vivo, sottoposto ad azioni diverse, frutto di varia origine, ma tutte legate ad esso, e da esso necessitate, tra cui quelle dell'uomo. La moderna concezione del paesaggio nasce da questa nostra esperienza che si estende su spazi aperti, regionali, continentali e planetali. Ecco così fissata la nuova idea del paesaggio; l'aprirsi di una visione centrata sull'uomo della presente civiltà di portata planetale, che ha esperienze quasi totali del proprio mondo, che ha superato le conoscenze del proprio paesaggio locale, che passa e può passare perciò da un paesaggio parziale e valido localmente, ad un paesaggio che, pur colto dai sensi, ma offerto dai sensi alla ragione, può diventare riflesso di tutto un agire modificare, trasformare dell'homo faber e sapiens dentro la natura data. Ma il discorso comporta a questo punto la definizione del paesaggio come facies o espressione di uno spazio terrestre, più o meno esteso: ciò chiama in causa direttamente il concetto di «regione» e tutta la problematica relativa affrontata dai geografi.

Esperienze di paesaggio che cambiano la singolare visione dello stesso.

Paesaggio e Paesaggi.

Ogni uomo, in quanto partecipe di una cultura, fa le proprie esperienze di paesaggio e quindi scopre e stabilisce relazioni con un suo paesaggio. Per un individuo che non abbia mai girato il mondo i paesaggi che contano o hanno contato sono pochi. (...) Per un individuo che abbia girato il mondo o per un geografo che di mestiere studi la realtà terrestre, i paesaggi sono vari e numerosi, e si compongono nella sua mente sulla base di certi riferimenti che si ripetono su spazi più o meno estesi. Non sono i paesaggi come quelli - necessari, vissuti, definiti da ragioni precise - del nomade o della montanara. Tuttavia anch'egli si rifà a certi connotati, a certi segni, e li colloca in una dimensione spaziale.(...)

Paesaggi. Le associazioni.

Si può parlare cioè di associazioni di paesaggi, assai variabilmente distribuite: esse sono tali da apparire in un'espressione ipotetica di colore (ossia tramite una resa coloristica), come aree di tinta omogenea, al modo delle rappresentazioni cartografiche usate per indicare la distribuzione spaziale di certi fenomeni. (...) Identificare il paesaggio significa quindi, implicitamente, identificare delle relazioni che si ripetono in uno spazio più o meno esteso entro il quale il paesaggio esprime e sintetizza le relazioni stesse. Identità di paesaggi infatti vuol dire identità e unicità di relazioni. Sottintende relazioni comuni. Ed è a questa identità che occorre risalire per circoscrivere l'area di relazioni che investe il paesaggio. Il paesaggio è cioè espressione parziale, elementare, di quelle relazioni regionali che possono investire spazi più o meno estesi. (...)

Note

- 1 LUCIO GAMBI, *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973.
 - 2 ALDO SESTINI (a cura di), *Paesaggio, collana conosci l'Italia*, Milano, vol. VII Touring Club Italiano, 1963.
 - 3 EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma- Bari, Laterza, 1961. pp. 3-5.
 - 4 GABRIELE FARINELLI, *La cartografia storica e la produzione attuale come mezzi di conoscenza delle trasformazioni territoriali*, in EDOARDO VARON (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, Milano, Cittàstudi, 1998. pp. 125-134.
 - 5 ANGELO DAL SASSO, *La comprensione dei luoghi nelle carte e nel disegno: dimensione e spazi dell'orografia e dell'idrografia*, in EDOARDO VARON (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, Milano, Cittàstudi, 1998, pp. 135-153.
 - 6 GIORGIO FRANCHINI, *Piani paesistici I: il caso emiliano e altro*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991. pp. 99-102.
 - 7 CESARE DE SETA (a cura di), *Paesaggio, in Storia d'Italia, Annali 5*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1982, pp. XXIII – XXXIII.
 - 8 EUGENIO TURRI, *Antropologia del Paesaggio*, Milano, comunità, 1974, pp. 7-15 e pp. 83-95.
-



CAPITOLO 1.4

Piani orizzontali e piani verticali. Il punto di vista degli urbanisti e degli architetti

“...Il 25 novembre sera Terragni visita la zona archeologica dei fori Imperiali e il Palatino; riprende di scorcio il teatro di Marcello ed il teatro di Vesta....ritroviamo nei rilievi viste parziali rappresentazioni di frammenti che, apparentemente discontinui, rivelano però, nell’insieme una già sicura maturità di interessi. Terragni scruta e annota con attenzione, conserva anche decine di fotografie, colleziona ritagli di giornali, acquista cartoline illustrate; al museo di Villa Giulia disegna minuziosamente gli oggetti, le figurine, i gruppi plastici, i bronzi, le terrecotte. Percorrendo questo mondo di immagini, di materiali e di figure ci troviamo di fronte ad un metodo di studio e di lavoro già ben consolidato.”

Elisabetta Terragni

Questo capitolo della ricerca tenterà di addentrarsi sinteticamente in uno dei temi più attenzionati dal dibattito contemporaneo tra paesaggio e architettura. Il tema del paesaggio visto dagli architetti, crediamo non si possa definire se attraverso una visione dinamicistica ma insufficiente a circoscrivere la tesi. Appurata la poteiformità del concetto di paesaggio in cui per gli architetti le definizioni sono al tempo stesso definite ma insufficienti, paesaggio per gli architetti tutto ciò che può avere un rapporto con il progetto di indipendentemente dalla natura topologica e dalla collocazione geografica. Con questa formale premessa risulta possibile assumere

equivalenti termini generalmente antitetici come città e campagna, naturale e artificiale, nel momento in cui si costituiscono, come elementi di una possibile rielaborazione progettuale, che immette caratteri per farne vera architettura. Di fatto per gli architetti il paesaggio si fa contesto. Per tanto è possibile parlare di contesto urbano, o paesaggistico, naturale o artificiale. Il progressivo procedere del paesaggio urbano a scapito di quello rurale, viene esplicitato attraverso la prevalenza di elementi artificiali o al contrario naturali. A queste note introduttive è il caso di annoverare gli interventi di Palladio come esempi puri ed emblematici di una equazione risolta tra architettura e paesaggio e/o città e campagna. Nello studio dell'architettura caratterizzata e analizzata come caso studio la componente "paesaggio " assume variabili valori. Assumendo come valore zero il caso in cui l'architettura si impone al paesaggio rifiutandone ogni mediazione e ponendosi come impermeabile alle sollecitazioni contestuali, e come valore dieci, il caso in cui l'architettura diviene mimesi totale nello scenario paesaggistico. Possiamo allora ipotizzare che esistano diversi gradi di equilibrio in cui l'architettura diviene consapevole interpretazione del paesaggio in cui si colloca.

1.4.1 Architettura come elemento del paesaggio

Le architetture della tradizione nella storiografia critica del Novecento, hanno in sé una potenzialità incredibile nel costituirsi come veri e propri elementi del paesaggio. Adalberto Libera, nella casa Malaparte del 1938 ricerca la intensità del rapporto con il paesaggio di Punta Masullo a Capri, attraverso un volume piatto, parzialmente incastonato nella roccia e che mostra tutta la sua essenza simbolica nella copertura a scala di accesso ad essa. Ignazio Gardella, in un conteso del tutto diverso sviluppa la "casa del Viticoltore" del 1945, secondo un principio di moderna onestà costruttiva, apportando ad una semplice tipologia le innovazioni linguistiche figlie della sua ricerca. Franco Albini nel rifugio del Pirovano a Cervinia nel 1949-51 reinterpreta i caratteri locali attraverso una costruzione in legno in cui alti pilastri tronco- conici rivestiti in pietra sono oggetto di una sapiente reinterpretazione tecnica. Giovanni Michelucci nel suo repertorio progettuale con ardore coniuga elementi del paesaggio e architettura. Dando frutto nell'equilibrio naturale della chiesa "dell'Autostrada" a Campi Bisenzio nel 1960-64.

1.4.2 Il paesaggio nell'architettura. Le definizioni dei maestri

Ma come nei capitoli precedenti anche in questo approfondimento la ricerca tratta della definizione del termine paesaggio dal punto di vista esclusivo degli architetti attraverso una raccolta di citazioni, dei vari maestri che via via si sono occupati del tema. Le definizioni non seguono volutamente un ordine cronologico proprio per le diverse accezioni, che il termine paesaggio per loro ha assunto.

Cominciando da uno scritto di Le Corbusier¹ in cui trattando il tema traspare la dimensione figurativa e la trasposizione grafica del paesaggio stesso.

“Giugno 1950. Sulla Collina passo tre ore a prendere conoscenza del terreno e degli orizzonti. Per lasciarmene imbeverare ...avevo disegnato con cura i quattro orizzonti ...Questi disegni...provocarono architettonicamente una risposta acustica visuale delle forme.”

“... Nel campo insondabile delle ricchezze della natura, ecco dov'è la lezione dell'architettura: la grazia anzitutto! Sì, questa morbidezza, questa esattezza, questa indiscutibile realtà delle combinazioni, delle generazioni armoniche di cui la natura offre lo spettacolo in ogni cosa. Dal dentro al fuori: la perfezione serena. Piante, animali, siti, mai, pianure o montagne. Persino l'armonia perfetta delle catastrofi naturali, dei cataclismi geologici, ecc... Aprire gli occhi.... Vorrei che gli architetti...prendessero la matita per disegnare una pianta, una foglia, per esprimere lo spirito di un albero, l'armonia di una conchiglia e per scoprire le espressioni successive di una forza interna.”

Gilles Clément² riscopre una interessante osservazione del paesaggio da un altro punto di vista, che non è più quello dell'oggetto di un'attività umana, ma quello in cui si scopre l'esistenza di una quantità di spazi indecisi, privi di funzione che prendono il nome di terzo paesaggio, termine coniato dal Gilles Clément³.

Il termine Terzo paesaggio nasce da uno sguardo rivolto al Limousin.

(...) Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome.

Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata. Questo rende giustificabile raccogliarli sotto un unico termine. Propongo Terzo paesaggio, terzo termine di un'analisi che ha raggruppato i principali dati osservabili sotto l'ombra da un lato, la luce dall'altro.(...)

Franco Purini⁴ attraverso un articolo di Casabella rilegge l'importanza del mantenere le sue diversità,

Una condizione primaria quella del paesaggio originario. Il paesaggio è quindi la consapevolezza del rapporto tra l'aspetto iniziale di un intorno della terra e la configurazione che esso finisce con l'assumere in un certo tempo. Leggere un paesaggio comporta quindi l'intelligenza di una diacronia tra una forma primaria, una forma storica, di per sé al di fuori delle categorie della completezza e dell'organicità, e una forma derivata, risultante, costituzionalmente "non finita". In quanto solo una tra le tante fasi precedenti e successive, e per di più proprio per questo casuale, qualsiasi scena paesistica è infatti processuale, sistema in fieri che ricava comunque dal suo poter essere isolata una considerevole autonomia.

Paesaggio. L'immagine Italiana

Il paesaggio italiano raggiunge la sua immagine definitiva nel Settecento. Nel momento in cui i viaggiatori del grand tour cominciano a verificare la effettiva corrispondenza tra le rappresentazioni pittoriche di ambienti naturali, di città e di monumenti e la loro realtà, la ricerca di una forma poetica della scena italiana riassuntiva delle singolarità locali ma strutturalmente disponibile ad evocarle in una celebrazione delle varietà, una grande creazione collettiva durata più di due secoli giunge al suo compimento seguendo al contempo l'inizio del distacco dell'Italia da quei processi ai quali si deve la nascita dell'Europa moderna.

E si conclude con:

Nell'universo delle atopie il paesaggio è il vero "immateriale". (...) Lo spirito di un luogo è una cosa strana. La nostra epoca meccanica cerca di ignorarlo. Ma non

ci riesce. Alla fine lo strano, sinistro genius loci, così diverso e avverso in luoghi differenti, annienterà la nostra meccanica unicità mandandola in frantumi...”: questo, negli anni Venti, Lawrence aveva visto in Sardegna, a contatto con il paesaggio originario italiano. Aveva visto un progetto d’architettura, di architettura del paesaggio. Un progetto oggi urgente, necessario. (...)

Un saggio di Vittorio Gregotti⁵ uscito sulla rivista “*edilizia moderna*” pubblicato per la prima volta nel 1966, ancora molto attuale, sul tema del paesaggio e sul valore della sua rappresentazione.

Tema di questo scritto è la possibilità di indagare intorno alla fondazione di una tecnica progettuale per la trasformazione del paesaggio antropogeografico dal punto di vista dell’architettura. Indagare cioè quali problemi vengano posti in primo piano dal considerare il nostro lavoro di architetti come lavoro sugli insiemi ambientali a tutte le scale dimensionali. (...)

La qualità figurale del paesaggio e il ruolo che gioca nella rappresentazione.

Da ciò proviene a noi un ulteriore interrogativo di grande interesse in quanto architetti; in qual modo la nostra percezione del paesaggio diviene percezione estetica, in qual modo si acquista cioè coscienza della qualità figurale del paesaggio?

Essenzialmente, a nostro avviso, in due ‘diversi modi. Al primo, assai raro, appartengono tutti i modi diretti che possono venire riassunti dall’idea di mito: ogni qualvolta cioè un gruppo sociale elegge un sito a luogo simbolico, vi riconosce un valore distinto dalla natura anche se ad essa dedicato, che avvia il luogo a divenire riconoscibile, a definirsi come figura rispetto al circostante. Sia che esso si presenti come monumento, come bosco sacro o addirittura come luogo proibito (una storia dei nomi dei luoghi sarebbe una straordinaria testimonianza della morfologia dei valori assegnati) testimonia, col suo essere in quel luogo specifico in mezzo ai possibili, un particolare rapporto col territorio oltre che col suolo, rende diversamente visibile l’intero circostante geografico.(...)

La disegnabilità.

(...)Ma quando si parla di disegno o di invenzione geografica, quale è il limite temporale e spaziale della disegnabilità? Di quale natura deve essere tale disegnabilità per incontrare il processo di crescita e sostituzione per spostamenti infinitesimi col quale il mondo vivente delle cose si trasforma? Si tratterà di cercare un processo disegnativo continuamente aperto che tenda alla costituzione di più configurazioni oscillanti in un campo orientato la cui struttura è definita da una serie di figure operanti per punti distinti (in grado di attribuire senso all'intero ambiente attraverso la propria massima caratterizzazione o definizione) o assumere la qualità della relazione tra le parti come sola capace di regolare la stabilità necessaria alla costituzione qualitativa dell'ambiente?(...)

Definizione del rapporto tra architettura e paesaggio: *Landscape Architecture*. E questioni aperte su un paesaggio definito come incerto da un articolo di Alessandra Ponte⁶, apparso su Casabella.

Landscape Architecture la definizione venne adottata da Frederick Law Olmsted creatore di Central Park a New York, iniziatore della grande scuola paesaggistica americana, per qualificare ruolo e scopi della propria arte. L'unione dei due termini paesaggio e architettura rappresentava la risposta ai problemi sollevati dalla definizione proposta alcune decadi prima da Humphry Repton. Questi, negli anni Novanta del Settecento all'inizio della sua carriera, si era proclamato successore di Lancelot Capability Brown, il grande "professionista" nell'arte del e Gardening. L'intento di Repton, nell'accostare le nozioni di paesaggio e giardinaggio era quello di rendere esplicita la connessione tra disegno del giardino e pittura..

Su tale assunto, com'è noto, si erano fondate la pratica e la teoria del giardino paesaggistico nel corso del XVIII secolo: art del giardino pittura, poesia venivano definite "arti sorelle (la presenza della poesia è giustificata da un'estetica che vuole leggere la pittura come "poesia muta" e la Poesia come "pittura parlante") (...)

Una professione fatta di architettura e paesaggio.

(...) In altre parole, come fa a sussistere una professione, fatta di architettura e paesaggio, mentre sparisce il "genere" paesaggio dall'estetica e da ogni pratica

artistica?(...)“...Vale a dire che la non-architettura (...) solo un altro modo di esprimere il termine paesaggio, e che il non-paesaggio è semplicemente, architettura”. (...) Questi artisti, esplorando di volta in volta le diverse combinazioni - paesaggio/non paesaggio, architettura/non architettura – hanno invaso, a mio avviso, esattamente lo “spazio” e il non sito, occupato tradizionalmente dalla Landscape architecture. Le loro opere, che rendono precaria l'apprensione del sito, assolvono il suo compito principale: l'espressione/ rappresentazione di un rapporto culturale tra uomo e sito, uomo e natura, costruito e non costruito.

L'architettura paesaggistica e la direzione indicata dagli scultori.

Nel momento in cui la cosiddetta “architettura paesaggistica”, sulla soglia degli anni Ottanta, ha voluto riproporsi come arte ha imboccato l'unica direzione possibile: quella indicata dagli “scultori”. Questo, quanto meno, credo sia il senso delle ricerche e dei progetti, che nell'ultimo decennio hanno visto impegnato un sempre maggior numero sia di “artisti” che di “paesaggisti” e “architetti”. L'espansione di campo, descritta da Rosalind Krauss, sembra aver comportato, infatti, l'erosione dei confini tra le arti e, spesso, come abbiamo accennato più sopra, nuove forme di collaborazione tra le discipline. Ciò che rimane da definire oggi, negli anni Novanta, sono i nuovi contenuti di un concetto divenuto incerto: paesaggio.

Franco Migliorini afferma che il tema del verde come componente dello spazio urbano che condiziona la città⁷.

Tra il tema del parco - e del giardino - e quello del paesaggio esiste storicamente, una forte affinità che, per certa parte, è anche una reale sovrapposizione tematica determinata soprattutto dall'essere, entrambi il prodotto di una attenzione per gli spazi esterni, non edificati. Lo sviluppo analitico prodotto dalle indagini delle scienze agrarie e naturalistiche, congiuntamente al tentativo di rappresentazione paesaggistica operato dalla cultura artistica, testimoniano dello sforzo di riportare a sintesi la dilata scena agraria e territoriale che funge da contorno alle realizzazioni dell'architettura e dell'ingegneria a partire dal Rinascimento italiano. Questa unità è destinata a reggere fino a quando il processo di specializzazione scientifica ed i ritmi delle trasformazioni produttive - dalla prima industrializzazione in poi - non cominciano a disarticolare l'unità del pensiero e dell'azione verso ambiti sempre

più articolati e separati, pur se dotati ancora di riferimenti ed ispirazioni comuni.

L'immagine urbana e territoriale.

L'unità dell'immagine urbana e territoriale tende quindi a frantumarsi in momenti diversi e separati, che aderiscono alla peculiarità dei diversi contesti culturali nazionali nel cui ambito la nozione di paesaggio subisce una evoluzione, contrassegnata da rilevanti avanzamenti ma anche da forti appannamenti, che porta è il caso dell'Italia - alla sua pratica scomparsa dal novero delle discipline operative di impronta tecnico-scientifica, per sopravvivere in una accezione prevalentemente estetica e descrittiva limitata all'area delle discipline letterarie e geografiche.(...)

La nozione di Paesaggio- ambiente.

(...) La nozione di paesaggio, quale oggi si ripresenta, appare dunque come un bisogno di conoscenza e analisi all'interno di una complessità accresciuta dalla quantità e qualità delle trasformazioni ambientali pregresse e di quelle in corso, nel tentativo di superare la parzialità degli attuali prodotti di quei saperi disciplinari di carattere operativo tra loro separati (economia, ingegneria, scienze naturali, etc.) senza con ciò negare la specificità dei contributi singolarmente offerti da ciascuna di queste discipline. Da questo punto di vista torna utile l'interpretazione del paesaggio nella più complessa accezione di "paesaggio-ambiente" quale risultante di un insieme di aspetti fisici, ecologici e culturali rilevanti per l'azione dell'uomo, all'interno della quale trova opportuna collocazione anche il tradizionale interesse descrittivo per gli aspetti visivi, fisico-morfologico ed estetici, cui è più legata la tradizione conservazionista, che non ha mai cessato di proporsi - in Italia - come depositaria e custode della nozione di paesaggio pur se con una proposta disciplinare debole e, il più delle volte, perdente sul piano operativo. (...)

Paesaggio e verde urbano.

In una fattispecie più ristretta, ma non per questo riduttiva, è possibile inoltre ritrovare quel rapporto rilevante di analogia tra le pratiche analitiche del paesaggio e quelle operative del verde urbano, giacché entrambi i procedimenti tendono a

stabilire dei nessi di relazione tra elementi e presenze ritenuti significativi nell'ambito di strutture funzionali e percettive complesse, con la differenza che, nell'un caso, si tratta di un procedimento di decodifica ed interpretazione di segni appartenenti ad un contesto dato, e, nell'altro, del processo inverso di costituzione di una trama di rapporti a partire da un repertorio di materiali naturali e di manufatti minerali che devono essere tra loro associati all'interno di un procedimento logico tipicamente progettuale contrassegnato da finalità simboliche ed estetiche oltreché ecologiche e funzionali.

Funzione – immagine – rappresentazione di significati.

Si rivela decisivo il recupero della nozione di ambiente in senso ecologico e sociale dal momento che è il dato dell'uso e il rapporto col contesto a fornire i determinanti per passare dal semplice accostamento di forme e di immagini alla più complessa trama di «funzione- immagine- rappresentazione di significati» che si instaura nel momento in cui il verde diviene parte costitutiva della scena urbana. La forza espressiva e la capacità di permanenza dei parchi urbani ottocenteschi testimoniano appunto di questa avvenuta integrazione con la città, grazie al connubio tra l'intendimento di quelle realizzazioni e l'uso conseguente da parte dei cittadini.

Il sistema del verde.

*Nel paesaggio-ambiente della città contemporanea il giardino storico, il parco ottocentesco, il terreno sportivo, la cintura verde peri-urbana, convivono col giardino familiare, col verde sociale autogestito, coi relitti agricoli delle aree di frangia urbana e con le fasce del verde fluviale. Presenze naturaliformi, preesistenze naturalistiche, sopravvivenze agricole e spazi aperti vegetali compongono una realtà che si riunifica solo alla luce di una nozione ambientale prima che estetica e meglio si inquadra come «sistema del verde» del paesaggio urbano e metropolitano.
(...)*

1.4.3 Paesaggi urbani dell'architettura

La metafora del paesaggio come teatro; una chiave di lettura che induce alle riflessioni di incidenza che ogni paesaggio può avere sull'uomo.

Utile a riguardo Eugenio Turri⁸ con un'introduzione sulle spartizioni disciplinari del paesaggio.

In anni recenti si sono avuti in Italia diversi tentativi di disarticolare la nozione di paesaggio, di svilirla culturalmente. Ciò allo scopo ben mirato di mostrare l'inutilità e l'inermità della pianificazione paesistica, con la quale si cercava finalmente di porre rimedio alla corsa catastrofica verso l'annientamento del paesaggio in atto nel nostro paese. Questo libro ha in tal senso lo scopo opposto, quello cioè di riconoscere il valore e l'importanza impliciti nella nozione di paesaggio, la sua capacità di produrre conoscenza, di dare sostanza nuova al nostro rapporto con la natura, ma vuol essere anche un tentativo per unificarne gli usi contro le spartizioni disciplinari, in base alle quali ci dovrebbe essere un paesaggio dei geografi, uno degli storici, un altro degli urbanisti e così via, con tutti i danni e la confusione che ne conseguono. (...)

I segni e la funzione del paesaggio. I codici di lettura.

Si guarda il paesaggio e di esso ci si fa spettatori in diversi modi. Ci si lascia penetrare dalle impressioni che la visione ci produce oppure si può cercare di capire, in senso semiologico, ciò che il paesaggio può rivelarci degli uomini e della società che in esso si identificano. E come leggere un libro o come assistere ad una rappresentazione teatrale. In entrambi i casi occorrono dei codici di lettura che ci aiutino a dare un significato a ciò che vediamo. Ma è possibile dunque leggere il paesaggio?

Il paesaggio, i segni e la semiologia. Il paesaggio come insieme di tanti segni riconoscibili.

(...) Ecco allora che il paesaggio, formato da tanti segni riconoscibili, può veramente essere «letto», interpretato. Una interpretazione che non riguarderà però



FIG. 11 - Il golfo di Garda e la sua rocca. [da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 231]

semplicemente i singoli elementi, isolati attraverso un'operazione di scomposizione, come le parole di un discorso, ma piuttosto il contesto, cioè i modi in cui i singoli elementi assumono funzionalità e significato in quanto parti di un insieme, ossia come e perché sono tra loro connessi nello spazio, così da farne una sorta di pagina scritta. Non basta certo il riconoscimento del tessuto relazionale per dire di aver letto il paesaggio. Come il linguaggio, in cui si esprime la comunicazione interpersonale, anche il paesaggio, per parafrasare Saussure, «ha un carattere eteroclitico e multiforme». (...)

Una definizione di paesaggio e valutazione dei mezzi utilizzati per la sua rappresentazione attraverso il contributo di Rossella Salerno⁹.

C'è un motto di Keplero, annotato scrupolosamente da Sir Henry Wotton nel 1620, che può rappresentare una buona occasione per riflettere sulla formulazione moderna del concetto di paesaggio. L'ambasciatore inglese, Wotton, "dilettante"

di architettura e di giardinaggio, autore degli Elements of Architecture, scrisse di aver sentito pronunciare a Keplero: "lo dipingo i paesaggi da matematico". (...)

Idea di paesaggio e conformità della rappresentazione.

A partire dunque dal "progetto" presente in ogni tipo di carta potremo interrogarci se a un'idea di paesaggio quel prodotto grafico è conforme, potremo chiederci quali aspetti ne considera e se quella rappresentazione si approssima alla grande estensione di valenze che un punto di vista interno alla disciplina architettonica implica, ma anche e soprattutto a quale tipo di spazio quella rappresentazione dà luogo.

Per quanto attiene lo strumento topografico, nelle operazioni di rilevamento e di restituzione grafica non viene posta nessuna distinzione tra le proprietà geometriche dello spazio contenitore e quelle degli oggetti in esso presenti: una strada e un fiume, un ponte e un albero, una casa e un bosco, sono pensati e rappresentati con la stessa metrica, anche se in realtà corrispondono a oggetti sostanzialmente dotati di qualità geometriche, formali, spaziali, diverse, sia considerati singolarmente sia in rapporto gli uni agli altri. (...)

Valutazione degli strumenti utilizzati per la rappresentazione del paesaggio.

Per l'architettura, in tempi recenti, ai metodi di analisi dello spazio si vanno affiancando le tecniche indirizzate a portare alla luce i segni del tempo e le indagini sulla materia e sui materiali, indagini che tendono a conoscere la fabbrica nelle sue connotazioni storiche e culturali e nei caratteri di consistenza fisica e materiale. Probabilmente per affrontare la questione del rilievo del paesaggio, sarà dunque necessario procedere con una pluralità di registri che vanno dall'analisi dello spazio, alle sue trasformazioni, ai materiali che lo costituiscono. Non più di "puro" spazio si sta parlando ma di qualità formali e materiche di un contesto ambientale. Un tale spettro di indagini, a ben vedere, assai distante da quelle analisi che continuano a privilegiare la sola dimensione visuale. Tuttora infatti, il Landscape come disciplina, rimane sostanzialmente legato a una fruizione visiva che si tenta di quantificare numericamente. In questo ambito le ultime direzioni di indagine privilegiano la

determinazione di “soglie” misurabili geometricamente, che possano esprimere quantitativamente le differenze qualitative della visione. Si ipotizza pertanto la possibilità di un rilievo “estetico” del paesaggio - per gli olandesi che portano avanti questo tipo di ricerca, la denominazione è “rilievo fisiognomico” - slegato da condizionamenti culturali e fondato unicamente sulle caratteristiche fisiologiche della percezione. (...)

Paesaggio come grande scala dell'architettura.

La questione del rilievo apparirà ben diversa qualora il paesaggio possa essere considerato come “l'architettura della grande scala”, in cui gli elementi formali - siano essi costruiti o naturali - rivestono un eguale peso, anzi costituiscono “sistemi di materie” assai complessi. Facendo riferimento alla teoria delle preesistenze ambientali di Rogers, Vittorio Gregotti ha riconosciuto in questi “sistemi di materie”, che pure ricadono nell'ambito di pertinenza delle discipline geografiche, agronomiche, antropologiche, il “luogo” più generale di intervento dell'architetto, “ovvero la forma fisica dell'ambiente in funzione dell'abitare umano. Riguardare il paesaggio come “grande scala dell'architettura” permette di riconoscere gli insiemi formali e i materiali operabili dell'ambiente fisico per consentirne la dimensione abitativa. Il problema della forma - forma dell'ambiente, “forma delle materie poste in opera per abitare” - si pone come assolutamente centrale sia nella definizione della consistenza teorica del paesaggio, nel suo appartenere o meno al “territorio dell'architettura” - dunque nel rispondere alla domanda, quale paesaggio? - sia nella sua registrazione e pertanto nel trovare soluzione al quesito - quale rilievo del paesaggio?(...)

Una definizione di *immagine - paesaggio* in una società' come la nostra in cui tutto sembra ricondurci all'*immagine*¹⁰.

L'onnipaesaggio.

La nostra epoca è decisamente quella del paesaggio, almeno per quanto riguarda la sua riproduzione verbale e iconica. La parola e il fenomeno sono sotto gli occhi di tutti, nella stampa quotidiana e nelle pubblicazioni specializzate, sugli schermi e sui muri, nei prospetti e nelle coscienze. Oggi il paesaggio è ostentato e svelato, è discusso e adulato, conservato e protetto, ed è ugualmente venduto e rivenduto.

Popolarizzato e democratizzato, appartiene ormai a tutti, mentre nel passato aveva il ruolo di codice sociale e segno distintivo di un'élite che si riconosceva volentieri nella condivisione comune di luoghi emblematici o di rappresentazioni topiche.

La diffusione dell'immagine paesaggio.

Questa carriera recente del paesaggio è un fenomeno internazionale che oltrepassa le frontiere linguistiche e disciplinari tradizionali. Grazie alla circolazione universale delle immagini nei media, anche le società che non possedevano termini per designare l'oggetto in questione ormai conoscono e identificano senza difficoltà i paesaggi. Il paesaggio non è dunque più solo l'espressione caratteristica di un mondo uniformizzato; è anche uno dei mezzi essenziali che contribuiscono alla globalizzazione crescente dei concetti e degli schemi visivi. Di fronte alla «vittoria» del paesaggio ormai onnipresente, dobbiamo chiederci: cosa abbiamo perso? (...) E' necessario allora guardare attraverso la foresta delle rappresentazioni mentali e medianiche e porsi le domande fondamentali sul paesaggio stesso - cosa si intende oggi con il termine «paesaggio»? - e nel contesto più generale del suo attuale successo - cosa ha saputo ricollocare il fenomeno su una tale scala globale?

Lo statuto dell'immagine in quanto tale e il valore dell'immagine.

(...) Il secondo aspetto da prendere in considerazione è quello dello statuto dell'immagine in quanto tale e delle ripercussioni della nostra civiltà dell'immagine sul paesaggio. Una celebre fotografia del giugno 1969 mostra il nostro pianeta visto dalla luna. Ci mette a confronto – da lontano e grazie alla mediazione della tecnica - con ciò che siamo e fornisce contemporaneamente un altro sguardo e un nuovo quadro epistemologico. Mentre la bellezza e la fragilità del globo terrestre parlavano in senso estetico, la totalità infine visibile (mai prima la terra era stata percepibile empiricamente: solo con l'immagine scattata dalla luna si è creata l'identità visuale dell'oggetto terra) ha permesso lo sviluppo del concetto di biosfera". Questa immagine non paesaggistica o post-paesaggistica ha avuto, attraverso la riflessione ecologista, un effetto significativo sul nostro modo di interpretare e di gestire la natura. Altri clichés, per esempio quello del paesaggio lunare con la bandiera americana, riprodotto all'infinito sugli schermi televisivi, hanno avuto anch'essi un'influenza notevole. Nella nostra civiltà ultratecnologica tutto sembra ormai esistere solo per ricondurci all'immagine.

Una definizione di immagine di Franco Purini¹¹, che sia, icona mediatica, ambientale, artistica.

Le misure sono là, dentro le cose. Le cose possono salire fino al cielo e discendere in terra senza cambiare di misura.

Constantin Brancusi. *Quello attuale è notoriamente il tempo dell'immagine. Dal cinema alla pubblicità, dai media alla moda, dall'architettura allo spettacolo, dal paesaggio all'arte, il visivo è divenuto l'elemento dominante del mondo occidentale, influenzando profondamente la sfera individuale e quella sociale. Un visivo che nell'età della globalizzazione intende rivelare gli orizzonti infiniti del macrocosmo nonché quelli, altrettanto infiniti, del microcosmo, costruendo così una potente metafora della totalità. Con il termine immagine si intende qui sia l'icona mediatica, che dall'informazione alla moda si fa luogo delle grandi mitologie collettive contemporanee, sia l'icona ambientale, e cioè il risultato spaziale e figurativo al quale pervengono singoli punti del contesto paesistico, urbano e architettonico, sia, ancora, l'icona artistica, ovvero l'apparenza icastica e spesso sconvolgente dell'opera d'arte. (...).*



FIG. 12 - La villa Malaparte di Adalberto Libera in una scena di "Le Mépris" di Godard.

[da GODARD "Le Mépris"]

Note

- 1 LE CORBUSIER, *Ronchamp, Stuttgart, Gerd Hatje, 1957*; ed. it. Ronchamp, Milano, Comunità, 1957. pp. 88-89.
 - 2 GILLES CLEMENT, *Manifeste du Tiers paysage, Paris, Sujet/Objet, 2004*, (ed. it. di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005. Cap I, Otigine, pp. 7-17, pp. 59-64.
 - 3 GILLES CLEMENT, *Manifeste du Tiers paysage, Paris, Sujet/Objet, 2004*, (ed. it. di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005. Cap I, Otigine, pp. 7-17, pp. 59-64.
 - 4 FRANCO PURINI, *Un paese senza paesaggio*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991, pp. 40-47.
 - 5 VITTORIO GREGOTTI, *Progetto di paesaggio*, in "Casabella", n. 575-576, gennaio-febbraio 1991, pp. 2-4.
 - 6 ALESSANDRA PONTE, *Il non sito*, in "Casabella", n. 597-598, gennaio-febbraio 1993, pp. 102-104.
 - 7 FRANCO MIGLIORINI, *Verde Urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano, Franco Angeli, 1989.
 - 8 EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 11-25, pp. 161-164.
 - 9 ROSSELLA SALERNO, *Visione, Materia e Rappresentazione del Paesaggio*, in EDOARDO VARON (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, Milano, Cittàstudi, 1998.
 - 10 MICHAEL JACOB, *Le Paysage, Losanna, Infolio, 2008* (tr.it. di Adriana Gherzi e Michael Jakob, *Il Paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009), pp. 7-13, pp. 27-36.
 - 11 FRANCO PURINI, *Un disegno plurale*, in "Firenze architettura", n. 1-2/2003, Anno VII, pp. 52.
-



CAPITOLO 1.5

Il paesaggio del Garda, tra borghi storici e trasformazioni urbane nel Novecento

“Michel de Montaigne, che percorse da straniero l’intero lago, da sud a nord, ne descrisse le dimensioni fisiche, le condizioni ambientali, umane e politiche. Ne sfidò lui che rifuggiva la navigazione l’estrema e furiosa agitazione”.

Eugenio Turri

1.5.1 Introduzione sul quadro ambientale costiero.

Dopo aver affrontato le varie accezioni e i significati che assume la nozione di paesaggio nelle diverse discipline, si è voluto dare una definizione di paesaggio naturale e di paesaggio urbano per arrivare a quello che più interessa, un approccio filoprogettuale: arrivare alla definizione del paesaggio del Lago di Garda non dimenticando i suoi aspetti connessi. Il paesaggio naturale inteso come unità di natura è uno spazio in cui non è presente l’azione dell’uomo. Possiamo quindi parlare in questi termini, quando l’area non è stata toccata da alcun intervento di carattere antropico, ma è determinata dall’insieme dei fattori naturali che la caratterizzano come lo stato del terreno, i tracciati dei corsi d’acqua, l’orografia dei monti. Diversamente il paesaggio urbano si osserva all’interno delle città, in un ambiente urbanizzato. Nello stesso contesto urbano ci sono poi delle aree modificate che per il ruolo che ricoprono vengono definite con il termine di verde urbano.

Amate da Catullo, cantate “le onde lidie” del Benaco queste terre furono sempre celebrate nelle opere di pittori scrittori e viaggiatori, sulle cui rive soggiornarono contemplanti, alla ricerca di ispirazione e sollievo alle proprie inquietudini. “Questo è uno dei luoghi più belli del mondo, il sole è un incanto sull’acqua turchina, le montagne vermiglie e la neve...”, così recitava nel Novecento David

Herbert Lawerence nei suoi “Libri di Viaggio” e prima di lui Wolfgang Goethe che costeggiando in barca le rive del Lago, rapito dagli scenari mutevoli e dal fervore della vita nei paesi della costa definì il Garda un “stupendo effetto della natura”. La costruzione culturale di un rapporto romantico tra uomo e natura suggellato dalla visione di luoghi geograficamente meravigliosi, si inserisce e si sovrapponeva ad una vicenda geografica, di antichissima origine, risalente addirittura tra i 230 e i 70 milioni di anni fa, per l'azione di una serie di movimenti tettonici e dalle spinte del continente africano verso nord, che generarono l'emersione ed il sollevamento di rocce dolomie della Tetide (antico oceano ligure) e i loro successivi accavallamenti e fratture (faglie). Alla piega anticlinale dei connessi rilievi, corrispose una depressione lacustre caratterizzata da una piega sinclinale concava cioè verso l'alto, mentre la successiva sedimentazione di calcari più o meno compatti e la complessa storia climatica scolpirono variamente i due versanti, monoclinale ad oriente e a franapoggio ad occidente, con inclinazioni fino ai 60 gradi e successive immersioni degli strati rocciosi del lago.

Esteso su di una superficie di 370 kmq, il Garda ha una larghezza di 17.5 km ed una lunghezza di 51.6 km. Il livello medio sul mare è di 56 m e presenta una profondità massima di 346 m sotto il livello del mare. Gli studi geofisici ci informano dell'esistenza di un rilievo roccioso che attraversa longitudinalmente il lago tra la penisola di Sirmione e San Vigilio, dividendo fisicamente il bacino in due settori, quello ad ovest più ampio e profondo, di 346 m, sull'asse Desenzano Riva e quello orientale che raggiunge una profondità massima di 80 m. La dorsale subacquea ospita le cime di alcuni monti sommersi tra cui il Vo', la cui sommità si sviluppa per quasi 500 m. a 4-5 m dal profilo dell'acqua. Tre geograficamente sono le Province lambite dalle acque lacustri, ad occidente la riva bresciana, ad oriente la sponda veronese e a nord il litorale trentino. La delimitazione della ricerca se la Sponda Veronese. La morfologia della sponda veneta è segnata dal declivio del monte Baldo (2200 m), dai rilievi della Luppia (400 m) e del gruppo delle Sengie e più a sud dalla Monolitica Rocca (305 m), oltre la quale il bacino si apre un largo catino caratterizzato da bassi fondali e sponde aperte, circondato da un ampio anfiteatro di colline moreniche che corona l'ansa meridionale. Predetta ansa è caratterizzata dalla flora rivierasca costituita da canneto e vegetazione palustre, si avvicinano colture presenti sui versanti morenici, costellati di ville nobiliari, e punteggiati di pievi romaniche, che per la loro funzione coesiva diedero impulso

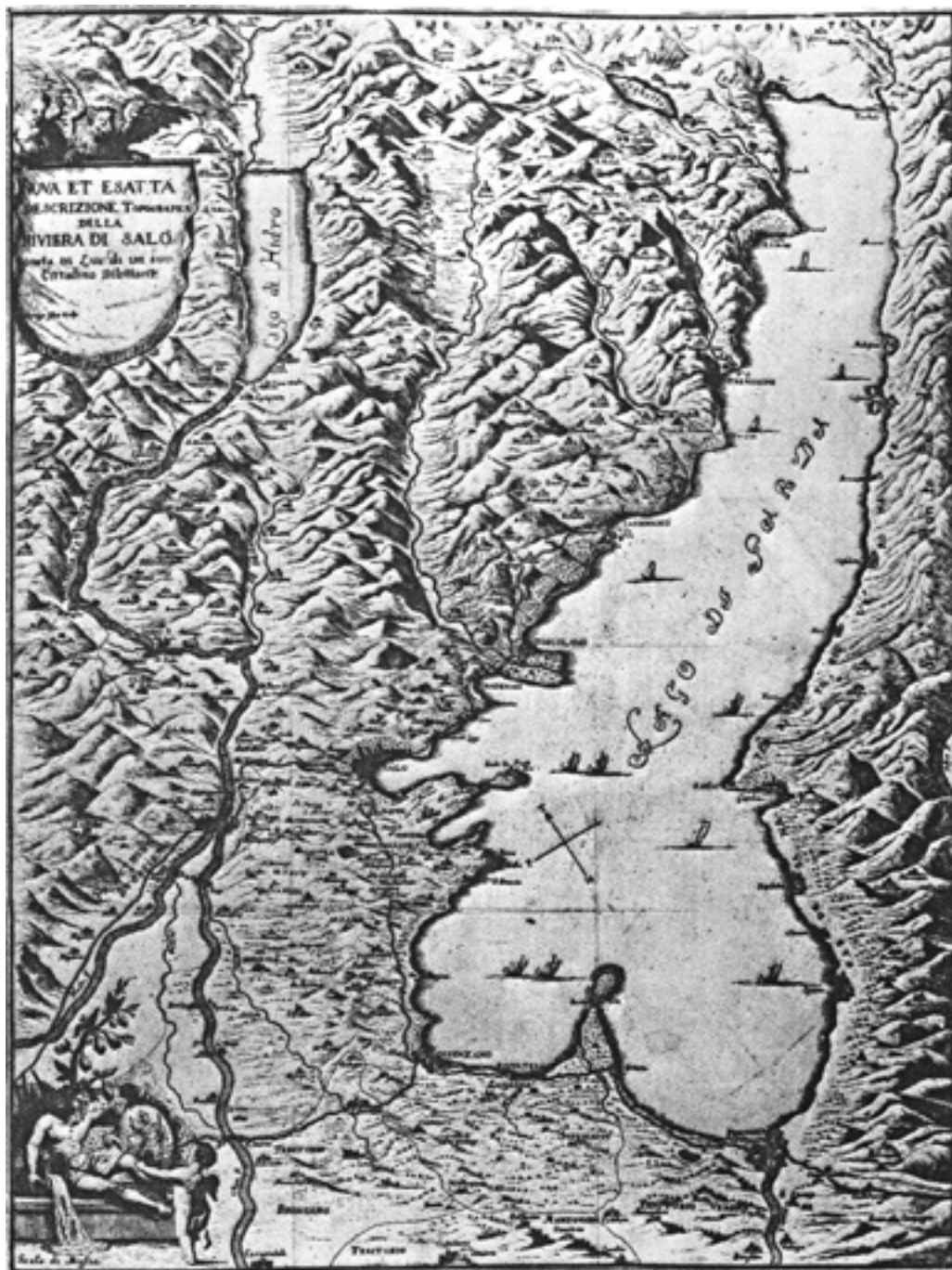


FIG. 14 - Mappa del lago di Garda dell'anno 1745. [da BORELLI p. 553]

a fenomeni agricoli favorendo lo sviluppo del tipico paesaggio agrario collinare la cui morfologia e natura dei suoli impongono culture diversificate. La Montagna che occupa buona parte dei comprensori di Torri, Brenzone e Malcesine, non conosce questo tipo di sviluppo. Qui gli insediamenti sono caratterizzati da presidi territoriali ma restano accentrati nelle contrade fondate da un ceppo patriarcale, di boscaioli e di pastori, con numerosi centri endemici sviluppati lungo le coste che fondarono la loro economia sulla pesca.

Tale esteso bacino lacustre è conosciuto dagli antichi come Benaco, dalla matrice celtica “Ben” che significa “punta o corno”. A partire dall’alto Medioevo il lago fu denominato con il toponimo Garda, originato dal goto Warda, “Guardia” allusivo alla Rocca che sovrasta il golfo omonimo, da sempre evocata per la sua rilevanza militare ed economica. Immortalato nelle leggende epiche di sapore nordico, il promontorio è il preludio dell’ampia insenatura che gravita a meridione, importante elemento di connessione tra la baldanzosa ed altera morfologia del lago, le sue sponde e la pianura padana, verso cui le genti hanno guardato intessendo relazioni significative.

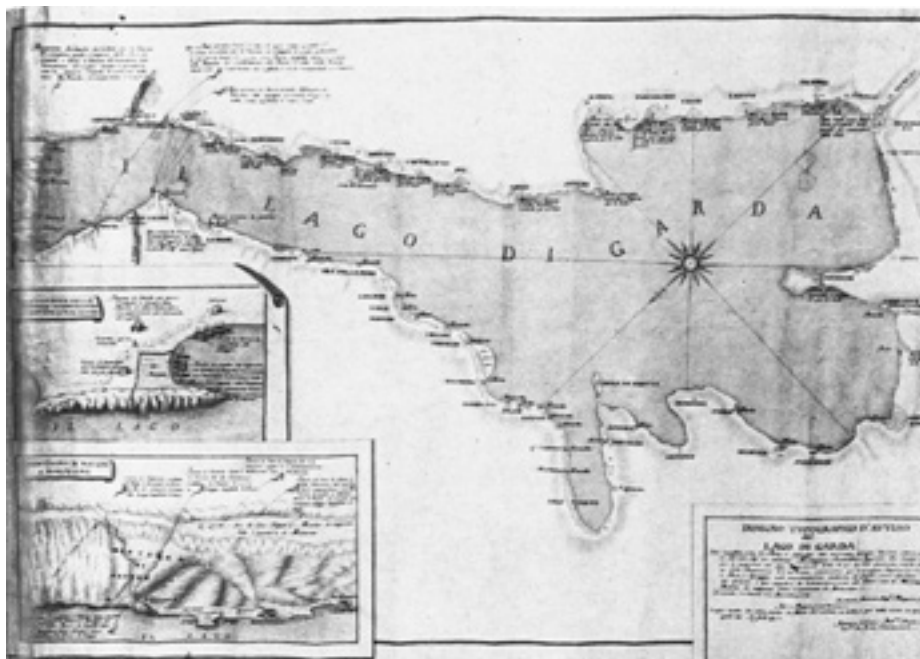


FIG. 15 - Mappa del lago di Garda dell'anno 1748. [da BORELLI p. 483]

1.5.2 Il quadro d'insieme: geografia lacustre, insediamenti urbani e sistema di infrastrutture.

Quando Wolfgang Goethe, nel 1786, compì la sua famosa sosta sul Garda certo non poteva sapere che sarebbe rimasto nella memoria del lago come uno degli ospiti più illustri che ne avessero mai ammirato le bellezze: e che non molto tempo dopo quel fenomeno che già aveva cominciato a manifestarsi in Europa, a partire dall'Inghilterra, ovvero l'industrializzazione, avrebbe tanto cambiato (e non certo lentamente) la faccia alla società. Tra i molti fenomeni nuovi, si sarebbe annoverato anche quello di un crescente movimento a scopo di diporto, di un sempre maggior numero di persone, un movimento cui non verrà data più la suggestiva e rievocatrice definizione di "viaggio" ma quella più modesta e popolare di "turismo".

Il viaggio nella mentalità collettiva rappresenta il simbolo di un mito che affonda le sue radici nelle epoche più remote, che risveglia l'immagine di Ulisse, l'eroe saziato di conoscenza, o del mercante veneziano, Marco Polo che svelerà i segreti del misterioso Oriente; o dei crociati o dei pellegrini, la cui intima ragione di andare è tutta racchiusa nel magico radicamento della fede. Goethe non fu certo un turista, come viaggiatori furono definiti, gli aristocratici e gli uomini di cultura che, nell'ambito del Gran Tour, particolarmente nel secolo degli Illuministi, percorsero le vie d'Europa e del mondo alla ricerca di una conoscenza non appiattite sulle pagine dell'enciclopedia, ma derivata dalla sperimentazione quotidiana di ambienti, di uomini e di tradizioni. Ma è nella seconda metà dell'Ottocento che grazie ad un radicale cambiamento, delle strutture economiche, una allagata potenzialità reddituale, per un sempre maggior numero di persone, con il moltiplicarsi di grande rilevanza delle innovazioni scientifiche e tecnologiche, prima fra tutti la locomotiva a vapore, con il conseguente diffondersi della rete ferroviaria. La facilità di comunicazione e di trasporto provocherà la trasformazione del viaggio in turismo, ossia quel movimento, compiuto a scopo di diletto ed di istruzione, che lieviterà sempre di più fino a diventare nel Novecento, un fenomeno di massa.

Il lago di Garda non poteva non risentire delle trasformazioni in atto, dotato dalla natura non solo di un fascino straordinario, ma anche di una posizione strategica, di luogo di incrocio di importanti direttrici di comunicazione. Anche qui si comincia a manifestare una chiara vocazione turistica, già a partire dagli ultimi decenni del secolo XIX, come ci permettono di constatare anche le mutate caratteristiche delle Guide dell'epoca.

Al turista di fine Ottocento che si fosse avventurato sul Benaco, si presentava ancora una natura in gran parte incontaminata, specie nelle regioni del Nord, dove, per potervi transitare, se non si avesse voluto affidare, per il suo spostamento, alle acque del lago, avrebbe dovuto affrontare luoghi inesplorati e balze scoscese. Ma superati quelli, avrebbe incontrato, già dalla parte occidentale, centri in cui ferveva un discreto sviluppo di strutture ricettive. Molto più lentamente si attrezzerà per l'accoglienza dei turisti la sponda orientale, in questa parte del lago si registrano ancora poche e modeste strutture.

La regione del Monte Baldo (ovvero la sponda veronese)¹ da Torbole a Torri profondamente incisa da strette gole dolomitiche e con una sponda decisamente meno impervia di quella opposta, ha visto fiorire insediamenti nel XVI secolo con alcune tra le più belle ville venete. Pertanto la sponda veronese principalmente nei centri rivieraschi, ha avuto un carattere distintivo difensivo – militare (secondo un aspetto di cui tratteremo più avanti), ma di cui ne godiamo di tracce evidenti. Un aspetto severo di castrum e roccaforti lacustri ormai cancellato da una diffusa presenza delle strutture turistiche. Questo schema si rompe a partire dall'ultimo trentennio, quando si sparge sul Garda un sistema insediativo spesso inusuale attraverso l'indifferenziata urbanizzazione sia dei suoli dell'entroterra, sia di quelli pedemontani. Il controllo strategico – militare dello specchio d'acqua e delle principali vie di comunicazione terrestri era stato in funzione della fin dall'età romana, contribuendo nel corso dei secoli alla formazione di una rigida gerarchia tra i centri abitati, più tardi consolidatisi con la costruzione dello scacchiere dei fortilizi scaligeri. Nonostante gli stravolgimenti determinati dall'industria turistica del secondo dopoguerra, tale gerarchia caratterizza ancora oggi l'articolazione urbana del comprensorio gardesano. Benché ostacolata dalla forte parcellizzazione della proprietà fondiaria e dai consistenti patrimoni comunali, l'insediamento delle ville rinascimentali nel territorio veneto gardesano fu rilevante, ma non diede origine ad aggregati urbani di dimensioni significative. All'indomani dell'unità nazionale in attesa del decollo turistico i settori produttivi principali erano rappresentati da agricoltura, pesca e industria manifatturiera. In realtà l'orografia della regione non aveva favorito sviluppo agricolo ed anche nei territori di maggiore vocazione la cerealicoltura non bastava a garantire il fabbisogno della popolazione benacese. Le culture arboree conoscono invece una diffusione ebbero invece le culture arboree, sino all'unità d'Italia, giocarono un ruolo economico di



FIG. 16 - Vista del Lago di Garda in una mappa del Settecento. [da GORFER, TURRI p. 216]

tutto rilievo. In campo industriale le due sponde del bacino del Garda non ebbero un significativo sviluppo, malgrado importanti iniziative legate alla lavorazione del legname ed della carta, gli anni che seguirono l'annessione al Regno coincisero con un inarrestabile declino avviato già nel corso del Settecento e decretato dalla fine dei privilegi concessi dalla Serenissima. Prima del boom turistico, la fortuna dei centri gardesani dipendeva in buona parte dal movimento delle persone che vi transitavano e dai traffici commerciali che vi si svolgevano. La presenza di porti efficienti, e la prossimità dell'abitato alla rete stradale e più tardi quella ferroviaria e tranviaria, furono fattori decisivi e requisiti indispensabili per il decollo di una economia che ancora non godeva dei benefici della "industria del forestiero" né per propensione geografica poteva essere considerata una appendice della Padania. La gerarchia urbana benacense si consolida, nella seconda metà del secolo scorso, grazie ad una politica di opere pubbliche, indirizzata al potenziamento delle strutture portuali ed al miglioramento della rete viabilistica ferroviaria e stradale, poco estesa da sempre carente e fattore di rallentato sviluppo.

1.5.3 L'architettura del Loisir e il mito del Garda.

C'è un quadro ambientale di natura mentale e culturale per inquadrare le questioni dell'identità del Lago di Garda: Il Lago di Garda come sfondo di un immaginario collettivo le cui radici sono rintracciabili in una precisa idea di *Genius loci*. Il saggista francese Michel de Montaigne giunse sul Garda nel 1580 e compose un bel ricordo nel *Journal De Voyage*. Due secoli dopo Wolfgang Goethe celebrò il lago in un altro viaggio in Italia e di lì una infinita schiera di estimatori ne ha intessuto le lodi. Il limpido Benaco è stato insomma un punto obbligatorio del classico *Grand Tour* e poi, da Kafka a Joyce, da Rilke a Pound, viene inteso come il tratto di una più eterea topografia poetica: un successo che si fonda sulla eccezionalità geomorfologica, sul generoso squadrare un millenario tempo geologico e sulla ineffabile "mediterraneità". Al volgere del XIX secolo la promozione dei letterati richiamò le facoltose famiglie austriache e tedesche che divennero i pionieri della nuova stagione del turismo lacustre. La bellezza romantica del luogo ormai divenuto un *topos* dell'immaginario collettivo e le favorevoli condizioni climatiche costituivano un decadente *mélange* di loisir e di cura del grande effetto attrattivo.

La particolare orografia del territorio che fa da corona al bacino del Garda (stretto a nord dalle alte pareti rocciose e più ampio al sud) e le varie componenti geografiche sono le condizioni per un clima considerato ottimale in ogni stagione dell'anno, con lievi variazioni dalla bassa alla alta Riviera, dalle spiagge agli altopiani sovrastanti, tanto che la sponda del lago è stata definita come "naturalmente sanatoria".

Sulla sponda veronese, l'esperienza progettuale legata alle nuove mode del soggiorno stanziale si sviluppa con temi differenti ed allusivi. È piuttosto la pratica del restauro di antiche ville aristocratiche a dominare la scena architettonica di fine Ottocento, ed è forse da interpretare come "ultimo atto della Stagione Veneta". Fra i protagonisti di questo ultimo indirizzo che seguirono l'unità, vanno ricordati l'architetto Giacomo Franco e il vicentino Antonio Caregaro Negrin. Nel 1870 Franco operò per la ristrutturazione della Villa Pergolana di Lazise. Ma fra i principali progetti neogotici realizzati nella seconda metà del secolo sulla sponda veronese, vanno ricordati nel territorio di Lazise, Villa Maniscalchi o Villa dei Cedri, Villa La Bottona, Villa Cavazzocca, Villa Buri, ora Bernini, e Villa da Sacco. A Bardolino è interessante Villa Bottagisio, a Garda Villa Albertini, ad Affi in vetta al Monte Villa Sant'Andrea. Né bisogna dimenticare la numerosa serie di



FIG. 17 - Manifesto pubblicitario degli anni 30.
[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 395]

parchi secolari delle ville nobiliari della sponda orientale, alcuni frutto di un vero e proprio restauro ottocentesco di più antiche sistemazioni a verde, come nella Villa Pergolana di Lazise o della Villa Albertini a Garda, dove il vastissimo parco paesistico con viali, grotte, e punti di belvedere fu progettato dal Ronzoni attorno alla metà dell'Ottocento.

1.5.4 L'urbanistica e "l'industria del forestiero".

Coinvolti più o meno recentemente dal massiccio fenomeno turistico, i centri gardesani hanno di fatto rinunciato a qualsiasi forma di pianificazione

urbanistica ed hanno consegnato i luoghi più suggestivi del proprio territorio ad una speculazione immobiliare sempre più agguerrita. Fanno eccezione con poche esperienze significative gli interventi di pianificazione ottocenteschi della sponda trentina del Lago, le cui amministrazioni locali perseguirono tentativi di governare l'uso dei suoli in ragione delle aspettative economiche determinate dalla nascente "Industria del forestiero". Con il passaggio del territorio del Lombardo Veneto dall'Impero Austroungarico all'Italia (1866) l'alto Garda trentino godette di una posizione di privilegio divenendo la "riviera dell'Impero Asburgico: l'avamposto di quella che si è definita una mitizzata mediterraneità".

Alla metà del secolo scorso i centri trentini di economia prevalentemente agricola erano ancora protetti da mura medioevali. La fortuna economica arrise alle comunità locali grazie alla intraprendenza di un élite locale di estrazione borghese che a partire dagli anni settanta, seppe sfruttare la posizione strategica determinatasi con lo spostamento dei confini ma soprattutto la favorevole condizione climatica per progettare ex – novo un Winterkurort (luogo di cura invernale). La città di

fondazione che si costituì sui terreni nudi oltre le mura - la Neustadt, modellata sugli esempi di Bad Ischl e dei centri termali della Boemia, della Germania e del Tirolo - era la materializzazione della alterità sociale del nuovo Kurort rispetto alla città esistente e al suo "obsoleto nucleo antico".

Pertanto mentre Arco e Riva devono al turismo di cura il loro sviluppo urbanistico, la sponda Bresciana deve la sua radicale trasformazione ad un tragico evento naturale. Il terremoto del 30 ottobre 1901 provocò danni gravissimi agli edifici prospicienti il golfo; si pensò di porvi rimedio con un programma radicale, realizzato, nel volgere di pochi mesi, attraverso il completo abbattimento della spina di case costruite sulla sponda e la costruzione ex-novo di una "Passeggiata lungolago". L'opera era stata caldeggiata da quanti sull'esempio della vicina Gardone, miravano a trarre profitto della sfortunata vicenda per il decollo turistico della "Magnifica Patria".

Il progetto urbano del nuovo Lungolago costituì il modello di lì a poco su cui si conformarono quasi tutti gli altri centri gardesani della sponda meridionale e orientale dove però si intervenne diversamente senza aree di nuova espansione e comunque senza particolari demolizioni. La costruzione del lungolago è in un certo modo emblematica, rappresenta un momento di censura per la storia del turismo benace nel suo complesso, comprendendo allo stesso tempo il carattere



FIG. 18 - Il porto di Riva di fronte all'Hotel Baviera, inizio '900. [da GORFER, TURRI p. 262]



FIG. 19 - Il Garda trentino in un disegno del 1904. [da GORFER, TURRI p. 257]

di un mutamento: Il volgere al termine di una stagione – quella del soggiorno di élite – e l'avvio di una fase di sviluppo essenzialmente quantitativo, improntata ad un inedito sfruttamento intensivo delle risorse ambientali.

Grazie alla nuova tipologia del “Lungolago”, il godimento del panorama e la percezione della bellezza del paesaggio vengono assunti diversamente dal modo tradizionale in cui la popolazione gardesana e con essa le prime avanguardie turistiche, avevano guardato dalle loro terrazze private lo specchio d'acqua. I modelli percettivi, a seguito di un nuovo progetto urbano subiscono per così dire un profondo mutamento antropologico. Il godimento diviene

ora “rito” pubblico, diffusamente praticato e sancito dalla percorribilità delle nuove strutture. Insieme al modo diverso di concepire il paesaggio lacustre, si modificava radicalmente un sistema insediativo che da sempre aveva improntato la costruzione di case a filo di riva. La moda del lungolago può essere considerata come l'avvio di quella che è stata definita “L'uccisione del mito attraverso il suo sfruttamento secondo un fenomeno che è tipico della cosiddetta età post moderna o post industriale”. Il problema peraltro attuale che si ricollega ad una pratica pericolosamente diffusa ovvero quella del cosiddetto progetto di “arredo urbano”: pratica che sembra divenuta purtroppo l'unica vera occasione di attività progettuale pubblica nei centri gardesani e con esiti non sempre soddisfacenti. Al turismo stanziale o di lunga permanenza, retaggio della tradizione di tardo Ottocento, è venuto affiancandosi in questi decenni ultimi quello del week-end di vacanza con gravi implicazioni urbanistico territoriali connesse al fenomeno della seconda casa ed alla viabilità.

La cementificazione delle coste dell'immediato dopoguerra innescato dalla politica

urbanistica rinunciataria di ogni forma di controllo e di indirizzo, ha posto in primo piano un'altra emergenza che rischia di non trovare una soluzione adeguata: quella della mobilità che nella regione gardesana sconta una condizione orografica oggettivamente sfavorevole. E' stato osservato che *"L'antica origine dei vari centri, che si manifesta in una costanza di monumenti artistici e di attrattive ambientali, aveva posto essa stessa del resto problemi non lievi allo sviluppo urbanistico, che si è svolto in molti casi avulso dal contesto in cui doveva inserirsi, creando tra l'altro una carenza nella viabilità e nella circolazione via via accentuatasi per l'intenso sviluppo della motorizzazione nel nostro paese. E poiché le nuove costruzioni ricettive si sono moltiplicate su entrambi i lati della strada gardesana che ha presentato fra l'altro un massiccio incremento nei flussi di traffico a lunga percorrenza, questa si è trovata ad assolvere anche un ruolo di asse circolatorio fra i vari agglomerati. Ed in ciò si sarebbe manifestata una delle principali strozzature del turismo gardesano con conseguenze assai negative specie sulla sponda veronese."*²

In alcuni tratti la strada gardesana è divenuta il cardine del sistema di urbanizzazione: un nastro lungo il quale si è andata figurando (sulla sponda orientale il fenomeno interessa il territorio almeno fino a Garda) una conurbazione di seconde case, campeggi, centri di svago, ristoranti che negli anni della anarchia urbanistica e



FIG. 20 - Ospiti del Kurart invernale di Arco. [da GORFER, TURRI p. 266]



FIG. 21 - Primi del 900, gli albori del turismo automobilistico [da GORFER, TURRI p. 266]

della sciagura della Legge Ponte (applicata, come è noto dopo un anno di mora) hanno assorbito i vecchi nuclei abitati, rendendoli oggi difficilmente identificabili nei loro contorni. Se non opportunamente contrastata, questa logica rischia di espandersi a tutta la costa benacense, diffondendo un modello del tutto estraneo alle consuetudini insediative gardesane. Le ville con il parco delle “magnifiche sorti progressive” della borghesia di fine secolo, nella loro alterità rispetto al panorama di seconde case, testimoniano ormai di una stagione soppiantata da una nuova era caratterizzata dal freddo calcolo delle cubature edilizie e degli indici di edificabilità. Esaurito o in via di esaurimento il territorio inedificato, lungo le sponde, più recentemente, sono state aggredite le zone dell’entroterra senza alcun criterio se non quello della “Vista sul Lago” come recitano enfaticamente i dépliant pubblicitari delle più agguerrite imprese immobiliari. Si è così inaugurata una massiccia espansione, assolutamente inedita per la realtà locale con forme di utilizzo estensivo dei suoli con villini e residence (ma legate anche a cambiamenti antropologici dei nuovi fruitori e a nuove mode indotte dal benessere), per nulla frutto di oculate strategie urbanistiche della pubblica amministrazione, quanto

sfruttamento di tutte quelle aree collinari che offrivano la seppur minima visuale sul lago. Così a causa della oggettiva scarsità di terreni urbanizzabili e prossimi allo specchio lacustre, si sono moltiplicate le ipotesi insediative alternative a quelle tradizionali e che nella prospettiva della massima ricettività turistica, immaginano una cementificazione oltre le fasce collinari: nell'entroterra del Monte Baldo, nella Valpolicella, sui Lessini Occidentali, sulle pendici moreniche che fanno da contorno alla rigogliosa valle del Mincio. È una logica che sembra prevalere in ragione anche di una incapacità di coordinare politiche urbanistiche a livello comprensoriale ed ha incontrato nette ma isolate opposizioni. Scrive Eugenio Turri: *“Guadagnare l'entroterra considerata la pochezza dello spazio più contiguo al lago sarebbe un grave errore, perché il lago vive delle sue aree circostanti, dei suoi monti e delle sue colline in una maniera inscindibile: esse fanno parte del suo paesaggio e della sua unità, della sua percezione. In omaggio a questa totalità che lega l'acqua ai monti e alle colline è l'intera vita gardesana che va restituita alla sua autoctonia, alle scelte autonome e non monoculturalmente determinate dal turismo tedesco”*. E su questi temi, certamente di non immediata e facile soluzione si giocherà il futuro urbanistico dell'intera regione gardesana.



FIG. 22 - Manifesto pubblicitario di Mario Puppo.

[da GORFER, TURRI p. 268]

1.5.5 Cenni sulle architetture gardesane.

Lo “stile gardesano” desunto e selezionato da un ipotetico atlante di edilizia locale ed esemplato nell'utilizzo di alcuni lemmi, viene a costituire il leitmotiv di molti interventi attraverso progetti architettonici. A ridosso del primo conflitto mondiale questo stile venne seguito da alcuni architetti di formazione tedesca come i berlinesi Hackenholz e Brandes che lavoravano a Riva. Sicuramente alla figura di maggior spicco, che ebbe a promuovere la rivalizzazione di quello che si riteneva

un magistero interrotto, fu il rivano Gian Carlo Maroni. Il Garda trentino è stato l'universo in cui si è realizzata la sua esperienza di architetto. L'asse portante dell'opera di Maroni è costituita dall'attenzione verso l'ambiente costruito ed incentrata sulla riproposizione spesso pedissequa di tipologie architettoniche del luogo, dall'utilizzo di tecniche, materiali e coloriture della tradizione costruttiva lacustre e dal tentativo di inserire in equilibrio armonico delle nuove architetture del paesaggio del "Sommolago". Ma è anche frutto con l'ambientalismo trentino di matrice tedesca filtrata da figure di primo piano quali: Giuseppe Gerola e Giorgio Wenter – Marini, tra i fondatori della scuola di architettura di Venezia, formatosi alla scuola viennese di Camillo Sitte, poi collaboratore di Marcello Piacentini. La formazione novecentista di Maroni orientata al recupero e riutilizzo selettivo dei sintagmi della architettura tradizionale lacustre, insieme a citazioni di un repertorio classico semplificato in bilico fra intenzione di ricreare un "ambiente per il monumento". Gli anni della ricostruzione seguita al primo conflitto mondiale furono per Maroni una formidabile occasione professionale e coincisero con la appassionata partecipazione al progetto politico – estetico di "italianizzazione del Benaco" fondato sul recupero di valori ambientali del Sommolago a partire proprio da Riva. Il Progetto Maroniano più rilevante sarà il Nuovo Hotel Sole, in cui i cardini del progetto furono *esaltazione del colore locale* e la *mediterraneità*. Il significato della opera di Maroni è stato la ricerca di un dialogo con la tradizione benacense. Il dibattito sulla questione linguistica registra tuttavia la partecipazione di architetti di area trentina e di formazione austro – germanica. Fra questi Ettore Sottsass Senior e Giorgio Wenter – Marini. Entrambi sono membri del "nuovo circolo Artistico" la cui egemonia culturale sarà ben presto contrastata da gruppo roveretano e più tardi dal "Gruppo 7" cui parteciparono figure di primissimo piano del razionalismo italiano lombardo.

All'attualizzazione degli antichi lemmi dell'architettura vernacolare trentina si contrappose nelle due riviere a Novecento inoltrato, un revival storicistico ancora improntato al neo rinascimento ed al neo gotico, proposto da Antonio Tagliaferri, Beniamino Serri e Giacomo Franco. Una eccezione è costituita dalla prima produzione del veronese Ettore Fagioli, vicino al Soprintendente Gerola. Sul Garda orientale si trovò a realizzare molte opere, che appaiono riallacciarsi alle tematiche sviluppate in area trentina; si vedano a Bardolino *Villa Marzan* (1937), a Malcesine *Villa Basse* (1936) ed il progetto non realizzato di *Villa Cesari*



FIG. 23 - Torbole in un disegno di Hans Lietzmann. [da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 36]

a Garda (1947). Con la produzione del dopoguerra Fagioli approderà invece al versante novecento - razionalista (*Villa Testa* a Bardolino, 1949; *Istituto chirurgico ortopedico* a Malcesine, 1950-57; *I lotti Ina Casa* a Peschiera, a Lazise e a Garda del 1956). In pieno recupero stilistico, nella colta versione ispirata al barocco Veneto si colloca una proposta del veneziano Brenno del Giudice, attivo anche al Lido di Venezia, per la sistemazione di una casa di campagna sul lago, conformata al modello delle ville venete settecentesche.

Le architetture di Giovanni Muzio sul promontorio della penisola di Sirmione sono un altro capitolo importante delle architetture del Garda. Muzio e Maroni erano amici fin dagli anni in cui l'architetto rivano studiava all'Accademia di Brera. Una entusiastica militanza giovanile li aveva accomunati nel gruppo dei "neoclassici" milanesi. In vari momenti incrociarono i loro destini professionali ed umani sul Garda, una terra che dovette sollecitare particolarmente la loro inventiva progettuale. A Torbole quasi una sfida accademica alla vicina *Idraula* di Gian Carlo Maroni, sorge dimenticata un'altra centrale elettrica, quella costruita da Giovanni Muzio nel 1946. E' un punto di contatto tra i due architetti, quasi un saggio dell'attitudine alla fusione tra dimensione utilitaristica e le reminiscenze classiche, già sperimentate nel *Palazzo dell'Arte di Milano*. Muzio si è ispirato ad un semplificato codice classicista "modernizzato" in senso metafisico (lo sguardo rivolto sia a Bramante e Palladio, sia ai neoclassici milanesi) senza mai giungere a declinazioni storicistiche: ne sono testimonianza le sue architetture sirmionesi. In esse il gusto raffinato delle citazioni, si affianca ad una attenta lettura delle tradizioni costruttive locali, intese quale selezione dell'uso dei materiali e delle forme. L'esperienza gardesana di Giovanni Muzio ovviamente modesta e limitata, nulla ha a che vedere con il totale coinvolgimento maroniano. Oltre alla *Centrale elettrica di Torbole*, realizzò quattro ville in quello che era una volta un vecchio oliveto attorno alla Chiesa romanica di San Pietro in Mavinas a Sirmione (*Villa Comelli*, 1935; *Cà Movina o Muzio* nel 1937; *Villa Giustiniani*, nel 1958 e *Villa Luzzati* nel 1959) e all'accesso del borgo una casa di abitazione nel 1962 (ora *Hotel Zodiaco*). Esempi minori della sua produzione professionale, le opere sirmionesi di Muzio rappresentano comunque capitoli emblematici. *Villa Comelli* è un edificio di ispirazione tradizionale caratterizzato dalla presenza di una loggia archivoltata al piano terra e dalla pietra locale parzialmente intonacata. La grande terrazza che copre il belvedere era in origine di colore rosso scuro. Immaginata quale

sovrapposizione funzionale, essa è preceduta da una cornice sagomata ripresa pari pari dall'abside della vicina chiesetta di San Pietro esibendosi nella sua linearità quale stratificazione "moderna" della "antica" residenza lacustre. In *Cà Movina* l'architetto si abbandona a contaminazioni funzionaliste, mediate da una copertura lievemente inclinata e dall'esibizione "rustica" dei muri in pietra di Cortine.

"Stolto ogni volta ricominciare da capo" amava ripetere Giovanni Muzio, parafrasando Seneca. Il rifiuto dello storicismo, inteso come utilizzazione ed imitazioni degli stili è in lui vivo insieme alla volontà di essenzialità e di purezza formale che fu ispirazione comune del Novecento architettonico e del Movimento Moderno. Paiono trovare negli anni della maturità di Muzio una sintesi molto felice, proprio le opere sirmionesi più recenti, come *Villa Giustiniani* (1958), in cui il collegamento con la storia è percepibile solo nel disegno planimetrico vagamente ispirato alle Terme di Caracalla, *Villa Luzzati* (1959).

La stagione del Movimento Moderno, ha offerto sul Garda saggi e prove che restano assolutamente modesti: ben poca cosa se si pensa al lavoro svolto quasi dagli stessi architetti sulle sponde del Lago di Como da Antonio Sant'elia e più tardi da Giuseppe Terragni e Baldassari e Lingeri. Su Casabella di quegli anni compare una sola opera gardesana (dicembre 1940) un progetto di Villa, elaborato da Bianchetti e Pea, e genericamente collocato sulle sponde del Benaco e non realizzato. Le architetture di Giovanni Muzio inaugurano simbolicamente una nuova stagione. Il tema non nuovo è ancora quello della residenza monofamiliare per la vacanza, antico miraggio per l'evasione della città divenuta sempre più invivibile, ed ha offerto esiti progettuali di un certo interesse, benché a partire dai primi anni degli anni Settanta, la incontrollata diffusione di questa tipologia edilizia, avvenuta spesso su aree vicine allo specchio d'acqua ed al di fuori di una programmazione urbanistica, si sia sommata a forme intensive di sfruttamento del territorio, determinando l'erosione delle aree di maggior pregio paesaggistico. Abbandonata la pratica rassicurante dell'applicazione di codici storicistici, il difficile tema della villa ha registrato interessanti contributi progettuali, che palesano una inedita sensibilità verso le preesistenze ambientali.

In quegli anni Cinquanta, ancora lontani dal tempo delle cementificazioni, si matura l'esperienza progettuale di alcuni tecnici "gardesani" più apprezzati fra spicca cui il veronese Libero Cecchini.

L'integrazione, di ispirazione organica, fra preesistenze e nuova architettura è per Cecchini il naturale approdo di un ricco percorso professionale avviato

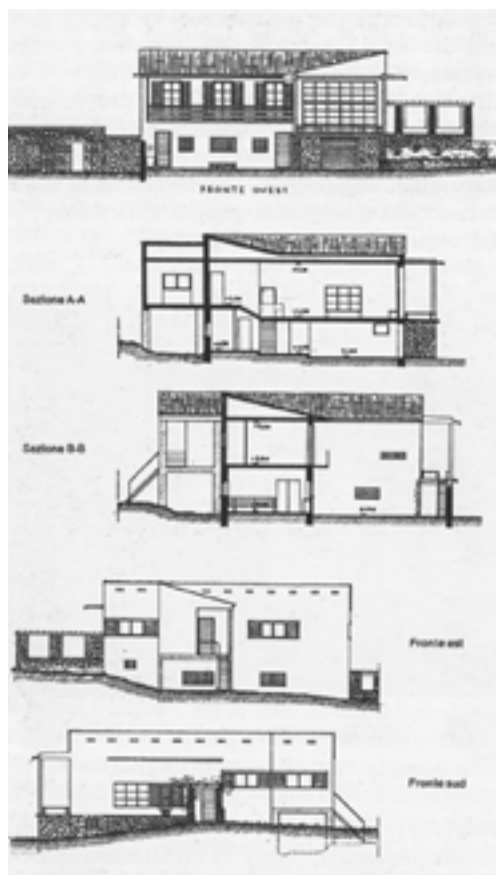


FIG. 24 - Villa Muzio a Sirmione.
[da TRECCANI p. 74]

nel settore architettonico, inaugurato già nel 1947, con la collaborazione al cantiere della ricostruzione del *Ponte di Castelveccchio* di Verona sotto la guida di Pietro Gazzola. In alcune sue residenze monofamiliari realizzate sulla sponda veronese del lago, questa ricerca sembra trovare una puntuale applicazione: *Villa Camerlengo* a Brenzone, 1955; *Villa Tregnaghi* a Malcesine, 1958-59; *Villa Locchi* a Malcesine 1960. L'attenzione ad un dialogo tra natura ed opera dell'uomo, caratterizza invece l'esperienza attiva del bresciano Bruno Fedrigolli. Fra le opere degli anni 50 spicca *Villa Falconi* a Toscolano Maderno poeticamente ispirata all'archetipo delle Limonaie gardesane e laboratorio di nuove sperimentazioni strutturali e la *Villa Carrara* e la *Villa Gialdini*, a Maberna. Emergono in questo panorama anche alcune opere giovanili del salodiano

Fausto Bontempi (*Casa Zanè* a Salò 1966-67 in cui la sapiente articolazione dei volumi esalta effetti di luminosità) e pure le architetture di Maurizio Betta, in cui il linguaggio neo brutalista si coniuga con una poetica di matrice organica.

Un dialogo "non sottomesso alla natura" enfatizzato dalla grande piastra in cemento armato a forma trapezoidale e dalla esasperata linearità della scala – ponte che giunge sino alla riva, caratterizza una delle opere più rappresentative di quella stagione, l'intervento di Vittoriano Viganò per la casa dello scrittore André Bloc (*La Scala*) a Portese del 1957-58. L'alterità di quest'opera rispetto ai modelli omologati della "seconda casa" è radicale: una tappa decisiva nella storia dell'architettura contemporanea gardesana. Fra le principali realizzazioni di architetti esterni all'ambiente professionale benacese si possono ancora ricordare le due ville proposte da Silvano Tentori e Maurizio Calzavara al Porto di Dusano,



FIG. 25 - Paesaggio del Garda. [da VEDOVELLI p. 106]

Manerba 1964; *La Casa Ottolenghi* di Carlo Scarpa a Bardolino 1974; una Villa di Angelo Magiarotti sempre a Bardolino 1974 e due Ville di Ugo Rivolta e Matilde Baffa a Padenghe, 1971.

Del 1983, invece, è il progetto per la ristrutturazione del Lungolago di Salò. Vittoriano Viganò traccia un'opera che ha dichiarate velleità rifondative e scaturisce da un gesto sacrale, forse velleitario, come il tracciamento di una croce di assialità quale reticolo ordinatore dell'intero progetto ed ha quale obbiettivo quello di ripristinare quell'aspetto "privato" che caratterizzava il margine dell'abitato, il punto di cerniera tra paesaggio costruito e paesaggio naturale prima della traumatica operazione urbanistica seguita al disastroso terremoto del 30 Ottobre 1901. Ma sono spunti progettuali, quelli offerti dall'architetto milanese, rimasti sostanzialmente isolati in un panorama che vede realizzare nei vari comuni gardesani, opere di arredo urbano totalmente decontestualizzate, di livello qualitativo mediocre, come nel caso di Desenzano (nell'area del vecchio Porto); tali interventi a dimensione urbana provocano una caduta di tono dell'intero centro storico e ne appiattiscono l'immagine su quelli che si ritengono essere i modelli percettivi di un turismo

massificato alla ricerca di un ambiente forzatamente “caratteristico”.

Va segnalato a riguardo il progetto in seguito pesantemente ridimensionato, di dotare Sirmione di una articolata struttura ricettiva per attività connesse al turismo. Nel 1962 si bandì un concorso regionale vinto da Virgilio Vercelloni e Franco Tartaglino Mazzucchelli, ma si realizzò solo in minima parte il piano elaborato per la *Casa dell'Ospite*, immaginata quale aggregato polifunzionale collocato nell'area che precede l'abitato. Di Bruno Fedrigolli è la singolare struttura della Palestra – Gimnasium a Desenzano, 1967. A Fausto Bontempi risale l'approccio organico dello spazio per relazioni comunitarie ad Affi, 1974 e la ristrutturazione del cimitero di Moniga 1975-85, in cui le sollecitazioni scarpiane della *Tomba Brion* a San Vito d'Altivole sono assunte a motivo di ispirazione.

1.5.6 Conclusioni.

Il luogo indagato in questa ricerca, così ricca di mito e passato, ai giorni nostri, non è più il tratto di quella “topografia poetica” che ha affascinato le prime avanguardie del turismo d'oltralpe. Come in una lunga dissolvenza cinematografica, al solitario forestiero di fine Ottocento alla ricerca di un decadente melange di loisir e cura, si sono sovrapposti profili di nuovi soggetti. Nuove architetture si sono affiancate ai monumenti della prima stagione gardesana. Lo straordinario numero delle presenze è cresciuto in modo esponenziale in quest'ultimo dopoguerra e fa sì che il Garda sia divenuto il tratto di ben più concreta topografia economica e dove l'architettura non ha saputo o potuto che conformarsi a questo particolare momento. Seppur va rilevato, come sussistono su questo piano differenze spesso profonde fra l'alto Lago e il basso Lago. Anche per la particolare conformazione orografica dell'entroterra ha subito una minore urbanizzazione a differenza della conurbazione del basso lago. Saranno affrontate nei capitoli successivi le rilevanti questioni aperte riguardanti le tecniche di intervento alle tre differenti scale.

Note

- 1 GIAN PAOLO TRECCANI, *Itinerari d'architettura contemporanea sul Garda*, Alinea Editrice, Firenze, 1996, pp. 23.
-



IL CARD

NUMERO III° - (Conto corrente Postale)

RIVISTA MENSILE

1° NOVEMBRE 1926 - LIRE

CAPITOLO 1.6

Conclusioni.

Dove si trova oggi il paese dei limoni

“...e Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva nell’averla scoperta, là, mentr’ella saliva pel cielo, la Luna con suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che risciarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.”

Ciàula scopre la luna
Luigi Pirandello

1.6.1 I paradossi della definizione e l’architettura della grande scala

Avendo visto le varie accezioni di paesaggio appare evidente un nostro tentativo debole di “inquadrare” una definizione oggettiva di paesaggio che vuol dire andare incontro ad in una serie di paradossi.

Il primo paradosso, riguarda il termine in se, paesaggio è un termine emozionale che include già nella sua fonetica la presenza di qualcuno che lo percepisce, di un occhio critico che lo osserva e di una voce che lo pronuncia. Possiamo dire che il paesaggio di per sé non esiste, perché quando *“tutto è paesaggio”*¹ anche niente lo è.

Non è qualcosa di quantificabile e soprattutto identificabile, ma è piuttosto un fenomeno temporaneo che ha dentro la sua natura il fuggire ad un tentativo di fermarlo, perché in continua trasformazione, cambia al cambiare del soggetto che lo osserva.

Possiamo sicuramente dire che il paesaggio non è il territorio, il quanto il territorio è

un termine che possiamo attribuire all'urbanistica e alla geografia, e indica un'area delimitata di suolo a cui non serve un soggetto, ma che va da se. Il paesaggio non è il paese. Il paese era in passato, quello che per noi è oggi il territorio, quello che i francesi definisco *environment*, e non appartiene alla sfera estetica bensì a quella di spazio con le sue caratteristiche fisiche e ambientali. Perché *“L'acquisizione culturale del paesaggio nasce lentamente e faticosamente dalla realtà naturale e geografica.”*² ed è *“la manifestazione sensibile dell'ambiente, la realtà spaziale vista e sentita”*³.

Ma possiamo affermare in una definizione percettiva che mette in relazione i due termini: *“Il paesaggio è la forma dell'ambiente. Ciò in quanto ne rappresenta l'aspetto visibile”*⁴.

Ecco che qui nasce il paradosso sulla sua rappresentazione perché la costruzione avviene in un definito momento che poi però si confronta con la vera identità in continua evoluzione del fenomeno stesso. Il secondo paradosso nasce dal doppio uso che tutti abitualmente facciamo, si dice paesaggio sia la rappresentazione, un'opera d'arte, un disegno, o una rappresentazione tridimensionale, che la cosa in sé, ovvero ciò che in un preciso istante qualcuno percepisce. Nasce di conseguenza un ulteriore paradosso, una volta distinta la cosa in se dalla sua rappresentazione, è davvero possibile costruire paesaggi senza riprodurre dei modelli che si possiede già nella mente? Perché, di fatto, il paesaggio vero e proprio è già la rappresentazione di più immagini-paesaggio sedimentata nella nostra memoria. Ci rendiamo conto subito che il soggetto ne fa interamente parte, e da qui la non identità e la teoria che il paesaggio non esista se non come qualcosa che comunica a qualcos'altro, una coscienza.

Concludendo, potremmo dire che la nozione di paesaggio ha solo in parte a che fare con la stagione culturale sviluppata in Italia ed Europa tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Il tema risulta difficile e sfuggente, ed indipendentemente dal modello dimensionale ciò che a noi risulta utile è l'approccio architettonico nell'affrontare i temi di vasta scala. L'architettura della grande dimensione non è semplicemente la banalizzazione dimensionale della architettura, quanto piuttosto, il tentativo della fusione tra architettura e urbanistica, che carica gli architetti di una responsabilità maggiore nell'affrontare il progetto territoriale e invita gli urbanisti ad una organizzazione del territorio oltre la pratica amministrativa del piano. Secondo tale interpretazione il paesaggio

nell'architettura della grande dimensione può avere due canoni di lettura che sono il Piano ed il Progetto. Se del Piano interessa sottolineare gli aspetti territoriali, del Progetto interessa maggiormente, risultano di notevole importanza, alcune considerazioni: i progetti, attraverso prefigurazioni tridimensionali, i progetti, affrontano il tema della grande dimensione si pongono come segni visibili all'interno del paesaggio in cui si collocano. Segni a grande scala, che riportano a considerare uno stretto rapporto tra architettura e paesaggio.

La ricerca tende pertanto a fare propria, ed al contempo fare emergere, una visione del paesaggio, compresa soltanto in modo storiografico. In una prospettiva di collaborazione, l'approccio seguito non dovrebbe essere, multidisciplinare ma interdisciplinare, ovvero che abbia in sé una comunicazione attiva dei saperi, l'intersezione delle competenze e l'integrazione degli obbiettivi da raggiungere.

1.6.2 Il Garda, tra meraviglia della natura e identità

Appare scontato che le generalizzazioni emerse vanno intercalate ai caratteri singolari che vengono espressi dal luogo di studio della ricerca, ovvero, il Garda. Nel suo viaggio in Italia Goethe dopo il percorso che da Rovereto lo porta a Malcesine, definisce il lago uno stupendo effetto della Natura (eine herrliche Natur Wirkung). Egli considera la visione del Lago come prodigio o fenomeno raro, eccezionale, unico, straordinario, diverso dal normale, e coglie una diversa relazione tra terra e acqua in cui si configura l'immagine del mondo terrestre. Ma parlare di prodigio significa associare alla idea di bellezza, di meraviglia quella di casuale provvisorietà. Al punto sembra di poter dire che il fenomeno della natura è tanto più bello quanto è più raro, episodico transitorio e casuale. Tale è il prodigio tale il meraviglioso. La lenta costruzione del mito del Garda, in tutte le sue sfaccettature, riceve grazie a Goethe una riconversione profonda rispetto al mito classico, alle visioni di umanisti del Quattrocento e dei secoli successivi, che hanno decantato il lago, interpretandone le bellezze come una reviviscenza dell'Ellade. Lo scenario gardesano nella nostra idea di oggi riporta una relativa giovinezza geologica dei monti che lo circondano il Lago. La baldanza morfologica delle pareti rocciose, diventa stupefacente, per chi come un germanico, è uso ed abituato alle forme e dei rilievi dei profili dolci di una natura pacata senza sorprese. Le aperture

del lago per il viaggiatore richiamano a spazi di luce, a insenature mediterranee, a mitiche baie in cui trovavano linfa le muse. Come testimonia il richiamo a Goethe, uno dei grandi spiriti che hanno amato il Garda, per chi viene da fuori, rappresenta la geografia del meraviglioso. Meno lo è per chi lo vive quotidianamente. Il mito del Garda della natura meravigliosa, troverà adepti di ogni sorta di ogni estrazione: studiosi artisti poeti. Tutti scoprono qualcosa di meraviglioso, che li ha incantati, tutti sentono in vario modo scosso il proprio sentimento, di fronte a una natura, che si presenta come fenomeno raro, che suscita il senso della alterità geografica, finendo con il dire dirimpetto allo specchio azzurro, circondato, di montagne, dalle cime innevate, che si tratta del più bel paesaggio del Mondo (come nel giudizio di Stendhal). Possiamo dire che il lago si sovrappone alla geografia normale, terrestre, fatta di superfici solide, come una improvvisa rottura di continuità, come un elemento che scompagina, il tessuto delle relazioni consuete, che legano un punto con un altro. C'è chi lo ha avvertito come voragine, vuoto spazio diverso, dolente ed avverso all'uomo, o mutamento stimolante, accorciamento, di distanze, avvicinamento, ampliamento spaziale o addirittura riproduzione oceanica. E' giusto, allora, confermare l'esistenza di una identità gardesana? Silvan Cattaneo che nel Cinquecento esplora il Garda partendo da Salò, dice che per lui il lago è come se fosse simile a quell'oceano che proprio negli anni in cui egli visse veniva solcato da navi spagnole e portoghesi alla scoperta del "nuovo mondo". Ecco che per lui il Garda diventa un nuovo Mondo.

Silvan Cattaneo comincia a parlare della identità del Garda, descrivendolo come un borgo di mediterraneità, come riferimento di un ' oasi, sperduta in spazi di sogno. Oggi possiamo dire che esiste una identità gardesana, non solo per relazioni intessute tra gli uomini delle diverse sponde, ma per l'unicità dei rapporti che essi hanno intrattenuto con un lago che più che un mare ed un oceano è paragonabile ad una conca o ad uno spazio condiviso dove si è costretti ad abbeverarsi, e stabilendo relazioni univoche benché i lacustri abbiano la necessità di dividersi tra lago e monti tra terra e acqua. Può succedere anche a chi vive sul mare, ma per molti popoli del mare l'estroversione marittima può essere totale non alternativa. Per la gente del lago diventa vitale il rapporto con la terra ancora più del lago. "di lago si può morire" si è sentito dire dalle genti gardesane. Le sue risorse sono infatti limitate, chiuse, e di necessità di integrazioni con quelle della terra.

Ma si può ancora oggi parlare di identità del lago? Estrema frontiera della mediterraneità il Garda rappresenta ancora oggi uno dei più straordinari mosaici paesaggistici d'Europa. Molti turisti tedeschi dietro l'affermazione "il nostro lago di Garda", confermano il loro primo avamposto di mediterraneità. Il respiro del grande lago ha permesso convivenze impensabili, dove si fondono asprezze alpine e dolcezze mediterranee in una architettura di paesaggio unica. Il lago rappresenta ancora una volta una grande mediazione tra il mondo alpino e quello padano. Ma l'identità di un territorio è rappresentato dalla identità di un gruppo di persone accomunato da un sistema di valori, immagini interessi e aspirazioni, animato dall'interesse di riconoscersi e di presentarsi con caratteri peculiari. Il concetto di identità scivola necessariamente verso il senso di appartenenza, ed il radicamento sul territorio in cui si coniugano segni dell'artificio umani e segni della natura. Ma quali sono i caratteri di questa identità? la cifra del paesaggio gardesano, la mediterraneità la varietà del paesaggio ed addirittura il contrasto tra l'asperità delle montagne e la dolcezza dei colli meridionali. Il paesaggio è a sua volta legato alla carattere degli abitanti e costituisce per così dire, la parte esteriore e visibile della identità di un territorio. Ed ecco pertanto il contrasto tra l'apertura al mondo degli scambi e la gelosa salvaguardia custode dei propri caratteri. Il filosofo Nietzsche offre diverse definizioni sulla duplicità della natura ed identità del territorio. Ospite a Riva, nelle lettere che precedono l'uscita di Aurora, accosta immagini divenute, metafore di solitudine e della distanza, ad immagini solari e mediterranee, ad indicare la contemplazione del Superuomo che prende coscienza di sé, dopo il travaglio della malattia: la duplice esperienza del sentiero delle Rocce verso l'aria pura della montagna, e lo splendore del sole mediterraneo porta il filosofo ad un livello superiore di identità. La tradizione del viaggio letterario al Garda, nel nome del sole e del Sud, si viene evolvendo proprio con Nietzsche, seguito da Rilke, in viaggio per la vita, che non disdegna l'auto isolamento notturno: quindi niente panorami incantati o luoghi dove prendere il sole, ma vecchi mulini, castelli diroccati, villaggi di montagna. E intorno il crepuscolo notturno.

Questa duplicità non solo geografica ed altimetrica, rappresenta anche un aspetto culturale che risente dello scontro-confronto epocale tra italianità e mitteleuropa. Nel momento della rottura del passato con il passato, rappresentato dal Kurot asburgico, la principale preoccupazione sarà quella di far prevalere, l'ottica lacustre, nella ricostruzione delle città danneggiate dalla guerra, anche nella costruzione di

un paesaggio dotato di nuovo senso: un paesaggio nazionale ed italiano, classico e mediterraneo di fronte e quello mitteleuropeo. È l'ottica di cui si frano portavoce D'annunzio e Maroni con le sue architetture. Concludendo possiamo affermare allora che l'identità del Garda è una identità/cerniera, tra il mondo germanico e il mondo latino. L'intuizione centrale di questa cerniera sta nella parte del nodo. Il fulcro dell'incontro tra due mondi sta non nel tagliare tale nodo, ma nel vederlo come giunzione articolata tra due mondi. Un ruolo di mediazione, di relazione di equilibrio, che esiste ed è già visibile nei più svariati campi della cultura, ne è testimone Dante, Il maggiore poeta italiano che trasmette, l'esultanza del ricordo del paesaggio benacese, attraverso la visione di un insieme integrato di territorialità e di identità integrata.

1.6.3 Paesaggi, storia e valorizzazione

Concludendo questa parte di indagine, la ricerca vuol fare propria, ed al contempo emergere, una visione del paesaggio, compresa soltanto in modo storiografico. I metodi maturati dalla ricerca in tutte le diramazioni disciplinari, dalla indagine archivistica all'archeologia, dalla storia dell'arte all'ecostoria, offrono supporti per indagare le forme e i processi che hanno lasciato una traccia sul territorio nel corso del tempo. In una prospettiva di collaborazione, l'approccio seguito non dovrebbe essere, multidisciplinare ma interdisciplinare, ovvero che abbia in sé una comunicazione attiva dei saperi, l'intersezione delle competenze e l'integrazione degli obiettivi della ricerca. La maturazione di una cultura politecnica, diventa un ottimo esercizio che risponde alle sfide della complessità esaminata.

Il progetto del paesaggio, allora, non rimane soltanto finalizzato all'indagine pura, ma implica ricadute sui livelli della pianificazione urbanistica, della tutela e sulla gestione e valorizzazione dei sistemi culturali. In tale processo la visione che la ricerca vuol fare propria, assume un valore di servizio sociale, per gli utenti, e i fruitori, per le popolazioni residenti e per i responsabili di scelte amministrative. L'acquisizione di un quadro storico rigoroso, ed aggiornato, non può essere considerata come un lavoro preliminare, ma una linea portante per ogni progetto che attraversa una valorizzazione del paesaggio, non una introduttiva premessa al piano, ma una verifica critica e permanente in tutte le fasi d'azione.

Appare scontato che la definizione di paesaggio che la ricerca fa propria, va

intercalata al concetto di mediterraneità, elemento cardine del luogo e del contesto gardesano.

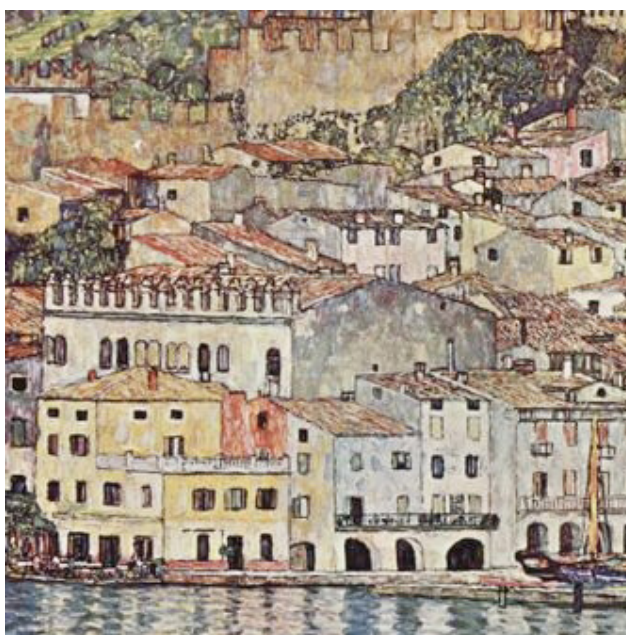
Nel dibattito novecentesco degli anni Trenta e Quaranta, le suggestioni della mediterraneità diventano decisive per capire gli sviluppi del razionalismo italiano. Il Mediterraneo viene visto come luogo identitario comune per la ricerca di una architettura che sia espressione di una tradizione portatrice di valori poetici. Un'occasione centrale è rappresentata dalla posizione di Giuseppe Pagano che, nel 1936, sviluppa un'inchiesta sul campo con una conseguente operazione critica, permettendo di constatare come il lento processo evolutivo delle costruzioni rurali conservi già in sé un patrimonio di configurazioni di luoghi molto diversi. Proprio la constatazione di una varietà di forme di culture, dalla realtà costiera a quella alpina, costituisce la premessa per l'avvio di moderne ricerche di moderne spazialità. Così, a partire dalla mediterraneità, si accerta la presenza di quattro solide tradizioni regionali che anche nel Novecento rappresentano quattro precise condizioni al progetto. La prima cultura emerge dai profili chiaroscurati delle costruzioni costiere con i forti trapassi tra luce e ombra. La seconda cultura si ritrova negli insediamenti rurali del paesaggio collinare toscano, in quegli edifici isolati, eredi dell'eleganza rinascimentale. La terza cultura è espressa dalle costruzioni del pendio alpino in cui permane un principio insediativo che si presenta per sovrapposizione di strati e differenziazione di parti. La quarta cultura emerge nell'elementarità costruttiva degli insediamenti padani, che rappresenta il risultato di una semplificazione tettonica e della durezza geometrica dell'utilizzo del mattone. Ciò che emerge dal confronto tra i contesti specifici del paesaggio mediterraneo, toscano, alpino e padano, indica la via per una possibile riappropriazione dell'identità del luogo ottenuta reinterpretando condizioni geografiche, repertori figurativi, tecniche e materiali. Tali questioni verranno affrontate nella sezione denominata progetto della nostra indagine e nella fase conclusiva della stessa.

Note

- 1 LUCIEN KROLL, *Tout est paysage*, (tr. it. di Stefano Gorni, *Tutto è paesaggio*, Torino, Testo & immagine, 1999).
 - 2 EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Ed. di Comunità, 1974.
 - 3 EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Ed. di Comunità, 1974.
 - 4 ROBERTO BAROCCHI, *Dizionario di urbanistica*, Milano, Franco Angeli, 1982.
-

PARTE SECONDA

Il tema





CAPITOLO 2.1

Teoria della città murata

“La storia oggi giorno non ci preoccupa molto(...) Io sono un tradizionalista. Credo nella storia.”

Philip Johnson, 1955

Questa parte della ricerca introduce il tema teorico della città murata. Il tema ampio e copiosamente dibattuto impone in ogni caso che le città murate e le città murate venete, hanno rappresentato in un certo anticipo su tutto il territorio europeo, la tradizione delle preponderanze signorili locali rispetto alle autonomie municipali, e con il successivo radicamento di tali signorie, mediante una rete territoriale di poli gerarchicamente subordinati attorno alle città stato, diventano città fortificate e non più castelli. Il Garda, anche nel tempo del dominio veneziano, manifesta nel suo patrimonio, oltre che paesistico, un grosso apporto tipologico rappresentato dalla città murata. Un avanzamento realizzato che nella sua vastità trova una specificità unica nella tradizione veneta. La centralità del tema, di seguito trattato, trova un riscontro forte e ampio sul dibattito culturale dell'architettura degli anni Settanta e a partire dallo studio di Aldo Rossi sulle città venete. Attraverso stralci e citazioni tratti dal testo *“La città di Padova. Saggio di analisi urbana”*, curato da Carlo Aymonino con un gruppo di docenti dello Iuav di Venezia. In tale importante volume Aldo Rossi scrive:¹

Questo studio sull'architettura delle città venete vuole essere un contributo allo studio delle città d'Italia e all'approfondimento delle principali questioni oggi emergenti negli studi di tipologia e morfologia urbana. I caratteri urbani indicano qui in modo sintetico tutti quegli elementi che sono oggetto dell'analisi formale e che costituiscono la città.

L'aver assunto le città venete - oltre a motivi di scelta - è giustificato da diverse ragioni: e in primo luogo dalla necessità di applicare un tipo di analisi comparativa

capace di una discreta autonomia. Venezia e il Veneto assommano un insieme di motivi urbani, regionali e nazionali, chiaramente definiti: tra le altre città-stato italiane Venezia è quella che forse più caratterizza le proprie istituzioni e la propria autonomia politica e culturale e soprattutto mantiene tale autonomia fino all'epoca moderna. L'area qui presa in esame, con le distinzioni e le scelte che si vedranno, comprende il territorio che va dall'Adda al Friuli; infatti dal punto di vista della nostra analisi città come Bergamo o Udine possono a buon diritto considerarsi città dello Stato veneziano nonostante la loro autonomia e fierezza municipale; queste ultime infatti sono caratteristiche di tutte le città dello Stato veneziano, comprese Padova, Vicenza e Verona; anzi proprio questa autonomia municipale è una delle cause dei rapporti caratteristici tra le città dello Stato e la città dominante e non è l'ultima causa della singolarità della loro architettura.

"....In questo lavoro mi sono valso di una serie di criteri di distinzione principalmente riportabili a opere di natura storica, geografica e più propriamente architettonica. Lo studio architettonico significa qui la preminenza che viene data allo studio della costruzione della città e del territorio ; la topografia, le opere idrauliche e dell'agricoltura, la residenza, le opere militari, i monumenti sono gli elementi della costruzione fisica della città, Queste opere vengono qui considerate come manufatti e come forme; nel caso delle mura, per esempio, si è cercato di indagare le motivazioni e le azioni che queste producono sulla città per la loro stessa esistenza. Inoltre oggetti tipici dello studio sono i rapporti tra il lotto e il tipo dell'edificio, la divisione del suolo, le quantità fisse, ecc. Questo lavoro, che nasce dall'esperienza di un corso di caratteri distributivi degli edifici, pone una assoluta continuità tra analisi degli edifici e analisi urbana.

Aldo Rossi continua la sua asserzione introducendo il concetto di tipologia e di morfologia urbana, un caposaldo dei futuri dibattiti sulla architettura degli anni seguenti.

Tale analisi doveva necessariamente partire dalle forme più antiche, da quelle forme che sono costitutive e si ritrovano nel nostro mondo; per questo lo studio inizia con una breve analisi della centuriatio romana nel veneto. Questo punto di partenza (che ha nelle ricerche archeologiche l'ausilio di un materiale molto ricco) è necessario per tutte le città italiane: quasi tutte le città presentano tracciati



FIG. 2 - Riva del Garda in una veduta di Matthias Burgleichner del 16° secolo.

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 263]

romani, nelle campagne è facilmente rinvenibile ancora oggi l'antica divisione. Dei tipi edilizi della città antica e della stessa città gotica non ci è chiaro il rapporto con la tipologia romana; gli studi sulle città toscane, e su città singolari per la permanenza del tracciato e delle forme come Pavia, o diversamente Napoli o Taranto, forniranno materiale utilissimo per esaminare il passaggio dalla città romana alla città medioevale. Così l'analisi delle forme tipologiche della residenza nel tempo a cui stiamo lavorando. Questa presenza delle forme romane sia che si tratti di persistenza o di trasformazione di tracciati, di tipi o di costruzioni non è quindi la ricerca di qualche tradizione ma è la ricerca dei primi elementi dell'analisi formale. Si tratta, metaforicamente, della materia base con cui opera l'analisi formale e credo, infine, che l'importanza di questi fatti nei nostri studi non sia minore dell'importanza della questione delle radici e delle persistenze nella linguistica.

Un importante passaggio è invece rappresentato dal concetto di città capitale, sulla base di un bilancio storico tipicamente italiano.

Un altro elemento emergente in questa ricerca legato alla questione di Venezia è quello relativo al carattere delle capitali; qui la capitale è intesa come la sede o il luogo dove certe forme sono emergenti, sia qualitativamente che quantitativamente, o dove esse sono originali,. La capitale è quindi sempre un modello o un riferimento poiché rappresenta i caratteri decisivi di una analisi comparata. E' evidente che vi è quasi sempre una coincidenza tra la città-capitale in questo senso e la capitale politica. Roma o Parigi sono certamente riferimenti architettonici a grandi capitali politiche. (Anche se è interessante vedere quale sia stato il peso del mito di capitale sulla formazione della capitale politica: per esempio nella questione romana dopo l'unità d'Italia).

Roma o Parigi sono certamente riferimenti o modelli architettonici e grandi capitali politiche: ma la comparazione tra le città romane e Roma, tra le capitali d'Europa nell'800 e Parigi è un capitolo importantissimo e illuminante di molte questioni controverse di tipologia urbana. E soprattutto in paesi come l'Italia o la Germania dove la storia municipale è tanto ricca di centri autonomi e fornisce intensi scambi di natura culturale.

La capitale considerata in questo studio, Venezia, è stata ed è oggetto di numerose ricerche; direi che, come tutte le grandi città, essa è particolarmente interessante perché ci propone un insieme di questioni, organizzate che vanno oltre la sua realtà urbana; esse costituiscono un'idea di Venezia. E' estremamente interessante indagare su questa idea della città; ne risulterà a volte un legame organico di storia e di funzioni (come nel caso delle città mercantili del nord-europa dove la denominazione di Venezia del nord è precisa oltre l'elemento geografico), ne risulterà un legame a volte balordo a volte serio come è accaduto alla cultura romantica nei suoi riferimenti a Venezia.

Infine noi possiamo vedere la città attuale con l'occhio archeologico con cui guardiamo i pochi resti delle città bibliche ma possiamo anche pensare a organizzare in modo nostro una serie di fatti che nel loro insieme costituiscono la città e servono per proteggerla.

E' indubbio che nell'800 il mito di Venezia e Firenze, per citare i casi tra i più tipici, abbia dato un volto a Venezia e a Firenze che è anche il riflesso di questo mito.

Qui non interessa, per il momento, vedere se il mito stesso e il modo con cui esso ha agito sulla città sia stato buono o cattivo; interessa prenderne atto.

Per questo: che dalla realtà e dal mito di Venezia noi possiamo costruire una Venezia analoga.



FIG. 3 - Il castrum murato di Bardolino. [da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI p. 408]

Mi sono accorto nell'organizzare i dati di questa ricerca di aver proceduto a questa costruzione; un territorio veneto fatto di una serie di caratteri autentici, ma nel loro insieme, e costruendosi finiscono per offrirci una immagine autonoma. Ed è proprio la costruzione di questo fatto analogo che acquista estrema importanza.

Questa osservazione mi interessa per introdurre nel senso stesso di questa ricerca alcune questioni sull'architettura. Prendete la questione dei centri storici: io credo che il modo più serio per operare sulle città, o per capirle, che non è poi molto diverso, sia quello di porre una mediazione tra la città reale, e la città analoga. Che quest'ultima insomma sia la autentica progettazione della città. Infatti, mi chiedo, esiste forse un centro storico di Venezia che sia autentico o rappresenti realmente qualche sezione storica della città? Nessuno potrebbe sostenerlo né per Venezia né per qualsiasi città antica d'Europa. (La dove questo esiste si ha la completa assenza della dinamica urbana e quindi non una città ma delle rovine. Rovine che possono essere più o meno restaurate o restaurabili). Nel caso di Venezia questa alterazione del centro storico è fin troppo evidente.

Chi si è posto seriamente la questione dei centri storici ha finito per ridurre la città reale a un momento della storia della città e a comprimere la dinamica urbana entro queste forme; all'incirca ciò che viene definito restauro ambientale o stilistico ecc. Anche se l'assunto è interessante i risultati sono stati sempre e sono troppo mediocri.

L'alternativa reale è quella di procedere alla costruzione della città analoga: in altri termini di servirsi di una serie di elementi diversi, tra loro collegati dal contesto urbano e territoriale, come cardini della nuova città. Ho voluto così introdurre il problema del rapporto tra l'analisi e la progettazione.

I caratteri della città e degli edifici sono infatti aspetti del problema della progettazione; soprattutto nel senso che essi costituiscono la condizione di un'educazione all'architettura basata sul significato. Questo significato si identifica con la forma e quindi l'analisi formale diventa la questione tipica, decisiva degli studi di architettura. Ma l'analisi, formale non è tanto l'analisi della genesi della forma - genesi che in molti casi non esiste - ma l'analisi del come queste forme sono intese e vengono assunte. Credo quindi che il rapporto tra tipo e forma non sia mai meccanico ma che in questo rapporto, oltre la semplificazione funzionalista, esista una possibilità di conoscenza non sufficientemente esplorata. Ne risulta che l'analisi formale degli elementi dell'architettura è il primo momento della costruzione dell'architettura; della progettazione.

E che necessariamente l'analisi urbana acquista un'importanza notevolissima in quanto coordina più elementi tra loro. Così questo studio dei caratteri urbani di Venezia e delle città venete si presenta come mio studio d'architettura.

In questo senso, e a buon diritto, il libro di Ruskin è un libro d'architettura e di invenzione pur nel rigore della ricerca; la Venezia analogica di John Ruskin ha certamente avuto un effetto decisivo sull'architettura romantica e in ultima analisi sulla stessa Venezia.

Ma è certo che le pietre di Venezia restano valide per più di una costruzione...

Nell'estratto successivo, sulle "mura come fatto urbano", Aldo Rossi fa emergere, come le mura nella storia dell'architettura della città rappresentano l'architettura per antonomasia di una città collettiva. Non possedendo un centro e una periferia, la città murata è intesa come un edificio collettivo.



FIG. 4 - Veduta aerea del Forte Gisella a Verona. [da MENEGHELLI p. 93]

Le mura delle città venete sono giunte in gran parte sino a noi con una conservazione notevole, la loro dimensione ed il loro valore estetico, permettono una lettura formale delle città e costituiscono un prezioso parametro di riferimento per lo studio della genesi urbana e delle caratteristiche tipologiche. I centri maggiori come Verona, Padova, Treviso e quelle singolari città murate, tra loro diverse ma unite da una comune tipologia, che sono Montagnana, Cittadella, Castelfranco, Legnago, Marostica, Soave e altre ancora fino all'esempio, tutto diverso, di Palmanova. Inoltre, come vedremo, gli avanzi delle mura scaligere nella campagna sono elementi definizione di una città stato, di un territorio, e sono indubbiamente tra gli avanzi più interessanti di opere di fortificazione in Europa.

Gli studi urbani si sono soffermati sull'importanza delle mura e sul nesso di problemi che esse involuppano assieme alla forma fisica della città. la letteratura tedesca, tra le altre, si è soffermata sugli aspetti di carattere legislativo e di divisione del terreno legati o indotti dalla presenza del muro. Il muro, in primo luogo, è l'elemento determinante urbano che porta a far scomparire le differenze

tra città di fondazione e città cresciuta liberamente (gewachsene und gegründete Stadt). Nell'alto medioevo il muro di cinta è molto ampio e comprende anche zone rurali e vigneti e d'altra parte città come Colonia hanno continuato a crescere nelle mura del 1180 fino al piano di allargamento del 1882.

Un piccolo centro come Marostica conserva ancora una parte di collina a verde all'interno delle mura. Nel medioevo non sembra esservi una profonda differenza nella divisione del suolo urbano dal suolo agricolo: probabilmente fu la crescente mancanza di spazio che costrinse a una sottodivisione delle parcelle di terreno, sia in larghezza che in profondità incrementando le strade interne ai lotti (Hintergassen) e formando quelle particelle anguste e minime (Splitter und Zwergparzellen) con costruzioni insalubri e vicoli stretti e sinuosi che caratterizzano la città medievale e in particolare la città mitteleuropea.

Nella città italiana il processo di frantumazione del lotto subisce un'azione assai simile, anche se è importante considerare il comportamento, o processo di trasformazione, dell'insula romana nel periodo gotico. Verona e Pavia, città dove l'intensità della vita urbana in epoca romana continua nel medioevo, ci mostrano un modo tipico di alterazione dell'isolato romano consistente nella costituzione di un vicolo di penetrazione da un lato che permettesse di usufruire al massimo del terreno. In genere nel periodo gotico la città ha la tendenza ad amalgamarsi e a costruire sopra il tracciato geometrico. La restituzione della pianta romana di Pavia, come noi la vediamo, è già un'operazione del periodo visconteo (con la doppia influenza della pianta del Castello); lo studio della città ci permette di cogliere le tre fasi del processo urbano.

All'ammassamento della città gotica si accompagnano le prime e numerose ordinanze contro l'ulteriore sminuzzamento del terreno in affitto e insieme la prima regolamentazione della dimensione minima dei lotti. Nel contempo la città murata interviene contro gli spazi abbandonati, o le case decadute o comunque le zone morte nel processo di dinamica urbana (Wustungen). O il terreno era utilizzato o veniva utilizzato dalla comunità. Questo insieme di argomenti, ci conduce alla considerazione che le mura fossero la forma fisica, l'architettura per antonomasia di una città collettiva. In realtà la legge contro le Wustungen, i regolamenti sull'uso del suolo non tanto limitano la proprietà del singolo (come i regolamenti ottocenteschi) quanto ordinano la proprietà collettiva; inoltre non possedendo, un centro e una periferia la città murata è come un edificio collettivo abitato da molte persone interessate. al suo funzionamento.



FIG. 5 - Le mura di Lazise. [da BORELLI p. 127]

Gli Statuti Urbanistici medievali di Lucca, che vanno dal 1198 al 1382, indicano le linee principali di questo processo; d'altra parte tutte le città italiane ed europee hanno una documentazione analoga.

Nell'estratto successivo si approfondisce la realtà urbana di due città venete quali Padova e Verona.

La stampa del Portinari del 1613 delle vecchie mura di Padova costituite dalle antiche mura della Repubblica (forse fatte su mura più antiche) e dagli ampliamenti carraresi, fissa quella forma della città per parti, fatta di cose naturali e costruite, un insieme costituito da corsi d'acqua e difese, con un anello centrale fatto da monumenti addensati e chiusi, e una serie di punti urbani. Le mura non contornano o definiscono quanto crescono con la situazione orografica e con i fatti urbani della città, senza una volontà formale. Le mura della cittadella, pur aderendo alla forma naturale, la definiscono e in sostanza costituiscono la città. Tanto che la prima cerchia di mura viene assimilata dalla città, ne diventa una parte attraverso

l'uso a scopo residenziale delle costruzioni particolari e delle torri. Il Portenari nella sua Felicità di Padova (1623) esalta la robustezza di quella cerchia in cui si passava attraverso quattordici porte pubbliche, alle quali corrispondevano sul fiume altrettanti ponti in pietra. La cittadella rappresenta così un universo urbano a cui si deve correlare la crescita della città e a cui di fatto è collegata la cinta carrarese sia pure nella sua accettazione statica di una realtà formale della città a cui le mura non offrono suggerimenti o alternative. Che le mura veneziane, come dice giustamente Lucianetti, si limitano a razionalizzare, sulla base della nuova scienza delle fortificazioni militari, il disegno esistente, e con il « guasto » eliminano ogni possibile embrione di un successivo ampliamento; la trancia temporale ad un certo livello dello sviluppo urbano, indicato dall'ultimo ampliamento carrarese, viene così a coincidere con la forma finale della città.

E' certo che la storia della bastionatura veneziana diventa un fatto tecnico dell'arte militare ed è abbastanza insensibile e sorda a stabilire una dialettica con la forma della città; anche se alla sua vicenda partecipano i nomi di Bartolomeo d'Alviano, Fra' Giocondo, dello stesso Francesco di Giorgio Martini e infine del Sanmicheli.

Si può argomentare che in realtà questa mancata adesione del bastione militare (che tale è ormai il concetto delle mura e che costituisce quindi la semplificazione di un fatto urbano che al suo formarsi è estremamente complesso) alla città rappresenta un momento di trasformazione nella genesi della città stessa.

Trasformazione che è ancora, e tale va letta, diversa e articolata per le città italiane; le mura sono ancora opere civili, oltre che difese militari, quando esse esprimono la città come un universo in sé compiuto, quando sono affermazione della città al suo interno e descrizione al suo estremo.

Alla metà del '500 Padova è parte integrante e momento dello Stato Veneto e all'interno del territorio di questo Stato e nei suoi rapporti con Venezia va letta la sua forma.

Al contrario le mura di Lucca, che hanno una continuità dall'epoca romana (II sec. a.C.) alla metà del 1600, rappresentano la continuità della città etrusca e di uno tra i primi Municipi in epoca romana fino al singolare protrarsi della città-stato che coinvolge in sé le vicende della storia europea. I baluardi di Lucca anche nei loro aspetti più tecnici, anzi proprio là dove assurgono a schemi perfetti di una scienza del baluardo che apre problemi moderni della costruzione della città, sono strettamente legati alla forma di questa. E da questo punto di vista, collegato con

la sua straordinaria vicenda politica, la storia di Lucca come manufatto è come l'esperienza in vitro, della città per cui ogni progresso o mutazione dell'architettura sembra originarsi dalla forma urbana. Basti pensare d'altronde all'esempio clamoroso della trasformazione dell'anfiteatro romano fino ai giorni nostri e all'inserimento neoclassico.

Si può dire, e mi sembra che proprio la comparazione renda chiaro il significato, che Padova rappresenta il modello alternativo di Lucca e che dalla sua formazione è sempre disponibile a una sperimentazione della realtà urbana nuova; anche da un punto di vista strettamente legato alla tipologia urbana le sue eccezionali bellezze (monumenti e situazioni) finiscono per isolarsi e diventare elementi frammentari nella pianta della città. E' probabile che questa organizzazione fluida di Padova, per parti alterne, con improvvisi decadimenti, costituisca anche la sua modernità; non una modernità di maniera ricavabile dalle più recenti trasformazioni della città; ma la modernità, nel senso della disponibilità all'esperienza al di sopra dei caratteri precisi di un'epoca. Così anche attenendoci ai dati morfologici, (e prescindendo (anche se il discorso è certamente unitario) dalla somiglianza nella dinamica economica, la tipologia urbana di Padova è molto simile a quella di Milano, e poche città ci presentano monumenti straordinari come il Palazzo della Ragione di Padova o l'Ospedale Maggiore di Milano, per fare esempi clamorosi, in condizione di più accentuata trasformazione dell'intorno urbano.

Rossi continua con un approfondimento sulle fortificazioni di Padova;

In questo senso Padova si stacca dalle città venete che, pur avendo subito una forte degradazione soprattutto nell'ultimo periodo, sono in grado di contrapporre secondo uno schema tipologico abbastanza uniforme anche ad altre città italiane un centro «storico» conservato almeno nel suo perimetro e nella sua forma catastale. E' che appunto in Padova non si può parlare (come per Milano per mantenere questo raffronto), di un degradamento, ma piuttosto di una trasformazione alternativa della struttura urbana per parti indipendenti piuttosto che di una disposizione rigida di queste parti. Così continuando nel nostro raffronto, si può avanzare un parallelo tra Prato della Valle e l'operazione di trasformazione connessa al Piano Napoleonico; almeno nella comprensione della necessità di una strutturazione che facesse capo e coordinasse sul piano dell'intera città dei significati che

rimanevano parziali. Ma mentre Milano, sia pure nell'ingigantimento dei suoi squilibri, ha ritrovato un suo assetto, la Padova moderna rischia di precipitare in una serie di episodi provinciali. Questo processo inizia dopo l'Unità d'Italia e su di esso torneremo in quanto coinvolge aspetti importanti per l'analisi dei caratteri nelle città venete. Per le mura di Verona si potrebbe riprendere il discorso fatto sul carattere di adesione alla natura di questa città, a proposito delle opere romane. E rilevare come la grande architettura scaligera la volontà urbanizzare attraverso castelli e le muraglie ampli di una unità formale di significativa bellezza la città di Verona a tutto il suo territorio. La città presenta una densità diversa di opere nel territorio; in questo campo la capitale è un'area primaria e privilegiata ma non qualitativamente diversa. L'andamento delle colline, i corsi d'acqua come l'Adige e il Mincio, la fascia del Lago di Garda come i monti Lessini rappresentano una natura unitaria tutta misurata dalle opere costruite.

La questione della persistenza della forma urbana nelle maggiori città è stata così sistemata. Da questa parte estrapoliamo stralci di riflessione teorica sulla città di Verona, in quanto essa rappresenta l'avamposto urbano verso il Garda.

Un esame delle mura di Verona ci porterebbe a un'analisi completa della città. Come ha osservato uno studioso della città, «*La storia di Verona è la storia delle sue mura*».

Le mura — da quelle scaligere e viscontee a quelle austriache (anche se queste ultime si possono considerare un'opera di razionalizzazione di un sistema ormai preciso) — sono definizioni di punti di espansione: in altri termini sono il consolidamento di una scelta della città. Le mura scaligere-viscontee definiscono la città romana nell'inglobare l'Arena e nel chiudere la braida; la forma della città si stabilisce per parti precise intorno a monumenti, ma ancora quasi conformandosi a una forma limite dettata dal corso dell'Adige. L'espansione a sud è ancora formalmente contenuta dalle mura venete e la Porta Nuova che qui ha valore di simbolo di confine dello stato veneziano, racchiude le trasformazioni moderne di corso di Porta Nuova, mentre la non assialità della stazione ferroviaria su questo ha creato uno spazio da bastione che lo mostra come uno degli esempi meno negativi nel quadro delle città italiane.

Partendo ancora dalle mura come elemento classificatorio e analitico delle città

venete, una particolare analisi dovrebbe essere dedicata a Conegliano, Cittadella, Castelfranco Veneto, Montagnana, Marostica, Soave, Villafranca, Este, Asolo. Tutte queste città presentano infatti una unità di carattere monumentale che è strettamente legata alla presenza delle mura e dei castelli con rapporti di similitudine e caratteristiche proprie. Anche se appartengono a sistemi urbani diversi del territorio, essi sono simili nel definire un tipo di città. Essi sono simili nella loro qualità-urbana.

Marostica, posta contro le pendici dell'altopiano di Asiago, è a pianta quadrilatera con mura trecentesche. Le mura dal castello inferiore salgono sul colle sovrastante dove si saldano al castello superiore. Di fronte al castello inferiore e a Palazzo Municipale si trova la piazza principale chiusa da edifici porticati. Intorno alla piazza e nella parte bassa si trova il nucleo abitato mentre la parte collinare delle mura non costruita è intatta e uguale al paesaggio collinare circostante. Come il tratto delle mura scaligere tra Borghetto e Valeggio non segna più, e forse non ha mai segnato, il confine di uno stato e, svincolato da ogni funzione, costituisce un'opera architettonica in sé, (come sono oggi per noi gli acquedotti romani) le



FIG. 6 - Veduta di Verona (*Civitas Veronae*, 1479-83). [da MENEGHELLI p. 16]

mura di Marostica, equivalenti all'interno, segnano la permanenza di una forma difendibile della città, il ritaglio di una forma nella vastità del territorio e infine l'autonomia di questa forma.

Qui più che altrove esse segnano una autonomia dell'architettura e su di esse possiamo chiudere queste note sulle mura delle città venete. Costituitesi in base a motivi legati alla vita stessa della città e costituenti la città come le mura della cittadella di Padova o quelle romane e scaligere di Verona, esse partecipano alla vicenda della città di cui costituiscono l'elemento dialettico per cui il limite diventa il riferimento fisico della crescita, la costante di un nucleo urbano fino a identificarsi con il centro, che spesso si costruisce sulle mura. E quindi esse permettono di procedere a un'analisi spaziale della città, delle sue vicende e della sua forma; esse sono legate alle questioni della proprietà e dei regolamenti, della divisione del suolo, ma ancora prima a partire da Roma sono legate al diritto e costituiscono il riferimento per lo stato del cittadino.

Nell'equilibrio di Montagnana la città borgo sembra abbia assunto una forma quasi ottimale: l'optimum urbano di una architettura della città che assorbe in se stessa

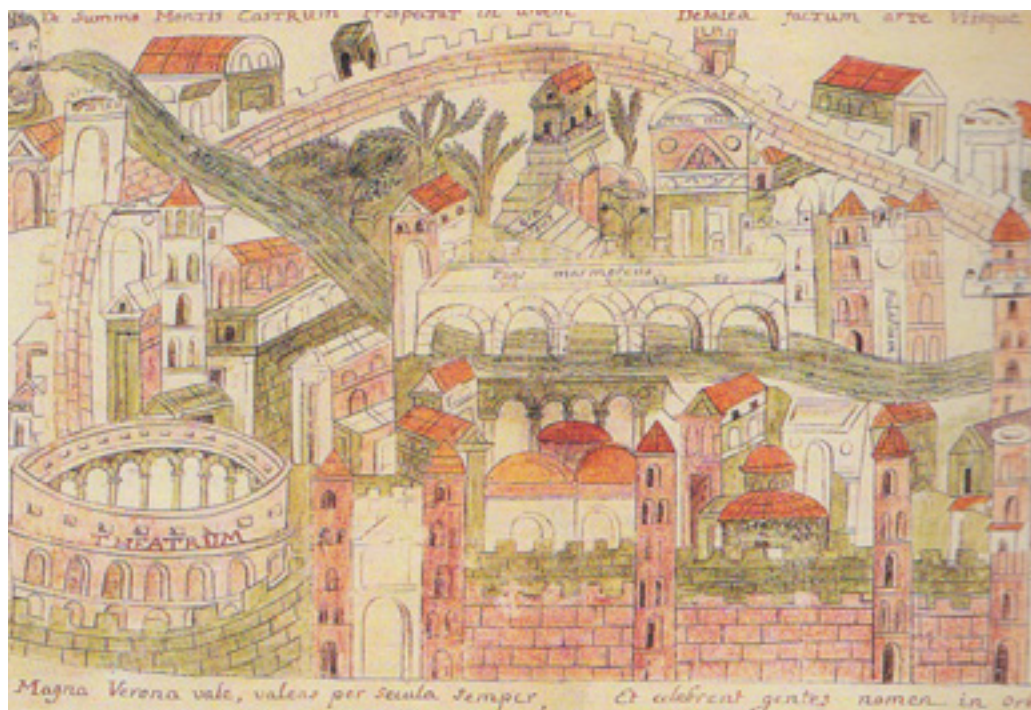


FIG. 7 - Iconografia rateriana, veduta di Verona nel X secolo. [da MENEGHELLI p. 15]

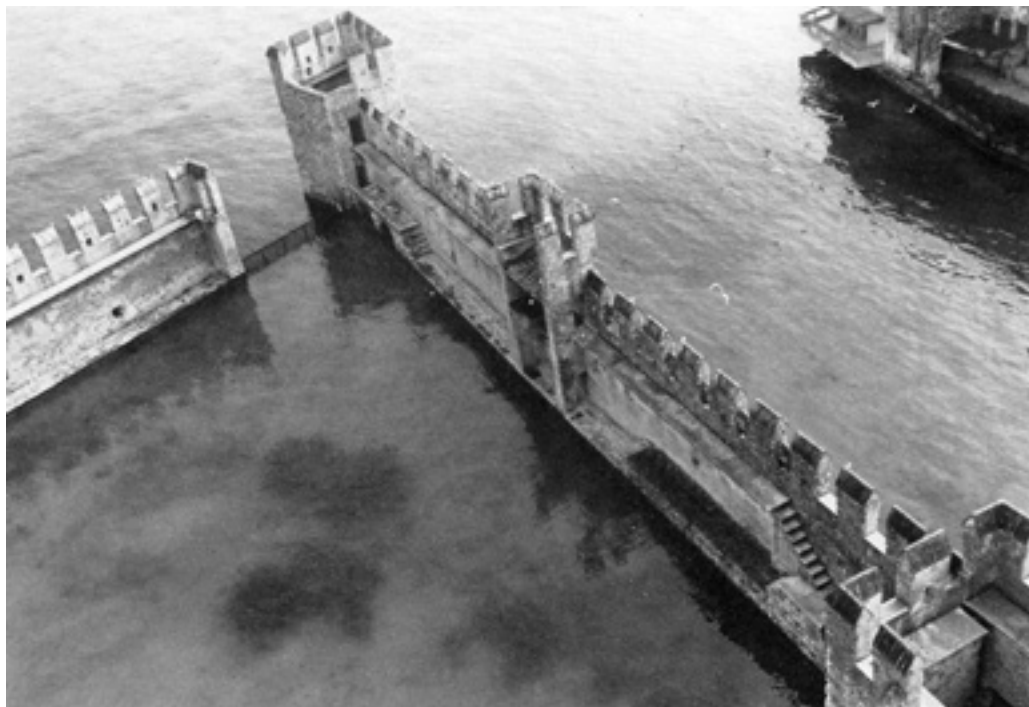


FIG. 8 - Sirmione, il rapporto tra il lago e il castello. [da BORELLI p. 51]

i contrasti secondo il modello formale e storico di Lucca.

Le mura di Marostica sono come un limite interno al territorio e un monumento singolare tra la campagna e la città. A Bergamo esse costituiscono ancora oggi la città e per la particolare fortuna della crescita della città in due parti distinte il loro destino urbano è stato certamente tra i più felici delle città d'Europa.

Anche le mura come fortificazioni e difesa militare d'altronde sono parte della crescita della città; a Cittadella costituiscono da un certo momento la storia stessa come un inizio volontaristico, a Palmanova rimangono come una struttura fisica che non ha costituito una dialettica urbana.

Questi ultimi due argomenti, il carattere strumentale delle mura militari a cui ho accennato a proposito delle mura di Padova e la trasformazione dell'uso delle mura, pongono due questioni di fondo per l'analisi della città e per l'architettura intesa come progettazione.

Le mura militari, di cui sono provviste o lo sono state quasi tutte le città d'Europa, hanno costituito una specie di macchina o strumento urbanistico; il rapporto tra la città antica, le mura militari e il guasto, hanno costituito una sorte di meccanismo

fisso e come tale appunto un elemento negativo rispetto alla città medievale (nelle cui mura permaneva persino l'antico elemento religioso). Però le mura militari, e il rapporto di cui sopra, costituiscono un dato razionale e un momento della storia della città; un elemento direi prehaussmanniano se si vuol considerare l'intervento haussmanniano nella sua tipicità un'altra macchina urbanistica che ha unificato le città d'Europa. Perché è di fronte a questi strumenti, in realtà in misura molto maggiore delle antiche mura, che dobbiamo considerare le trasformazioni delle città. Questo primo argomento introduce infatti, in maniera legittima, il secondo; la trasformazione delle mura. L'esempio classico del Ring di Vienna, che va collegato nella stessa Vienna con la soluzione del Gurtel, è in realtà l'esempio delle città d'Europa: tanto che la derivazione di boulevard da bollwerk, oltre la derivazione linguistica mostra un fatto significativo per tutte le città dell'area europea.

Nel corso della trasformazione le mura si pongono come il manufatto più importante della città su cui si deve operare; addirittura un elemento della composizione, architettonica che in questa composizione abbiano giocato un ruolo decisivo soprattutto dal punto di vista viabilistico sta a dimostrare soprattutto i limiti della tecnica urbanistica haussmanniana.

Certamente i fatti maggiormente degni di studio scaturiranno dalle grandi città europee; da Parigi a Roma, da Barcellona a Colonia lo studio particolare delle questioni pone argomenti più precisi e rende necessaria l'attenzione a lavori monografici.

Ma sempre le mura segneranno — come scrive Aymonino — le due direzioni di mutamento: « ... l'una all'interno come sostituzioni o trasformazioni parziali; l'altra, all'esterno, come rapporto tra città e campagna in cui si saldano gli elementi tipologici della residenza nobiliare e signorile ».

Sostituzioni tipologiche parziali, nuovi inserimenti, espansioni sono verificabili da questo fatto stabile che permane sia pure come elemento topografico o viabilistico. La sommaria analisi delle città venete fin qui condotta ha mostrato alcuni di questi mutamenti: credo però ora necessario indicare i principali rapporti nell'universo considerato, il Veneto, tra Venezia e le altre città.

Sarà necessario tener presente alcune caratteristiche della storia di questa nazione.

Nello stralcio conclusivo Aldo Rossi introduce il rapporto tra l'architettura della città veneta e la figura di Palladio, in cui non lascia intendere, che predetto rapporto indica un Palladio urbanista, ma come lo stesso ponga casi espliciti di della costruzione dell'architettura mediante elementi permanenti. Predetti elementi vanno intesi non come elementi logico formali metastorici ma in quanto singoli manufatti, parti di città in cui l'architetto impianta necessariamente il proprio sistema compositivo.

Il Palladio nella sua architettura, e nelle sue citazioni, ha dato in modo autentico questa lettura della città; che qui ha un significato concreto perché si riferisce alla costruzione della città. E' significativo, anche se può essere una coincidenza, che una delle sue maggiori architetture, la Basilica, ripeta in sé questa vicenda urbana, che sia cioè essa stessa un rifacimento e un inserimento di un manufatto della città esistente; dove la compresenza tra la muratura gotica e la pietra bianca crea un effetto singolare. Effetto che è tipico di Venezia e che diventa quasi simbolico nel frammento del Filarete sul Canal Grande che si può proporre come riassunto del significato stesso dell'architettura. E' indubbio che questo rapporto a Venezia, e nell'opera del Palladio, è stato colto dai romantici; ma è anche indubbio che in essi diventò subito un impaccio piuttosto che una conquista perché non seppero riportatelo nel quadro di un principio logico dell'architettura e finirono per cogliere solo gli elementi descrittivi. Il significato di Venezia e della città antica divenne così mitologico.

Proprio la concretezza architettonica e urbana, nel senso che si è visto, permise invece al Palladio la singolare felicità del rapporto tra le sue costruzioni e il paesaggio; nel senso che ogni volta esse costituivano questo rapporto all'interno di un quadro generale definito.

Questo rapporto tra l'architettura del Palladio e il paesaggio veneto diede quindi luogo a una dialettica precisa, molto complessa nei suoi termini, ma chiaramente definita. Da qui la costruzione di un locus preciso che unisce architettura e natura in un rapporto inscindibile; l'unità delle ville palladiane. Si può affermare che la tipicità di questa soluzione e la sua apparente semplicità ne rese possibile la diffusione, ma i due termini del rapporto finirono per risultare privi degli elementi

dialettici del modello originario, così che l'architettura palladiana delle ville, nei casi migliori e validi, finì per descrivere un rapporto statico e in ultima analisi per puntare su aspetti metafisici (aspetti che costituiscono la controparte del descrittivismo romantico).

Ma quale era il quadro generale delle ville venete e anche delle costruzioni urbane e in che senso era precisato il paesaggio? Qui si intende un intorno, chiaramente definito, che si presenta come una costruzione precisa; la centuriatio romana, le opere di canalizzazione, le distanze tra i centri abitati, le mura, le città, la proiezione di Venezia come forma policentrica nel territorio a partire da una certa epoca sono gli elementi costruttivi di questo paesaggio. Questa costituzione fisica del paesaggio che è la caratteristica indubbia di ogni intervento del Palladio -nel senso che egli la accentua e la definisce- è anche costituita da una forma di immaginazione collettiva che trova nella speciale continuità del classicismo in questa terra un'immagine che comprende concretamente Venezia e le città di terraferma in un unico quadro di riferimento.

Gli interpreti di questo mondo sono Palladio, Mantegna, Piranesi, Canova. Da un certo momento in avanti esiste un riferimento molto preciso che amalgama le città venete tra di loro, e Venezia con loro. Ma a questo punto è necessario accennare ad un altro aspetto della architettura palladiana: l'aspetto politico.

E nel senso che si è anticipato di architettura di Stato veneziana.

Da un lato il Palladio tende ad annullare la differenza tra architettura civile e religiosa: stilisticamente, come scrive Tafuri, « ...si pensi all'eretico inserirsi dei porticati a frontone triangolare in edifici di uso civile, come le ville o il progetto per il ponte di Rialto» e tipologicamente assumendo indifferentemente tipi legati più emblematicamente che funzionalmente a usi diversi come forme in sé. Anche in questo senso si precorre una ricerca che sarà tipica dell'architettura neoclassica; l'uso della tipologia come forma già carica di valori emozionali.

L'architettura del Palladio si presenta così da un lato legata alla cultura veneta in un modo singolare, come si è visto, dall'altro essa offre la possibilità di una applicazione unificante senza venir meno alla sua originalità. Dal punto di vista della storia urbana si sono viste le caratteristiche che legano tra loro le città venete e l'importanza del modello di Venezia; ma questi caratteri nascono spesso e principalmente da una comune vicenda della storia della cultura e sono omogenee: principalmente questi caratteri sono riportabili alla cultura gotica con tutte le



FIG. 9 - Schemi insediativi dell'epoca medioevale dei principali porti del lago di Garda.

diverse accezioni e le complicazioni che questo comporta. Vicenza, Padova, Venezia, Verona sono le diverse capitali di un territorio omogeneo dove però la tradizione autonomistica municipale è fortissima.

L'invenzione palladiana, nella sua apparente neutralità delle forme classiche, si impone come l'architettura di Venezia; se il senato veneziano vuole trasportare nella stessa metropoli l'Anfiteatro romano di Pola è perché ormai, frantumatosi lo stato federativo, Venezia cerca l'ordine e il simbolo di un nuovo Stato.

L'eretica commistione di elementi religiosi e civili nella architettura palladiana ridurrà gli edifici religiosi a quelli statali;

Il processo continuerà attraverso architettura della Rivoluzione fino al neoclassicismo delle monarchie illuminate dando luogo all'architettura moderna europea.

Da questo momento le città venete si unificano, e si differenziano da quelle confinanti, mediante l'inserimento di un'architettura simbolica il cui carattere è inconfondibile.

Sul corpo della antica città veneta si fonda un contrasto ricco di una smisurata potenzialità: ma questa potenzialità avrà modo di applicarsi fuori dallo Stato veneto, in altri paesi. A Venezia essa sarà l'ultima grande manifestazione dell'architettura; e sarà l'elemento che conserverà nel contrasto stesso la città antica.

Ma sarà utile soffermarsi sul significato che tutto questo possiede nella dinamica urbana.

Nello stralcio finale, vedremo come la città murata introduce il concetto della monumentalizzazione della città.

Questa monumentalizzazione della città veneta non è in contrasto con l'ipotesi generalmente sostenuta dagli studiosi dell'architettura e della civiltà veneta di una città empirica, aperta, fatta di esperienza e fondata su una cultura urbana essenzialmente empirica, legata ai commerci, alle opere di bonifica e di ammodernamento e in ultima analisi riflesso della cultura aristotelica padovana in contrapposizione alla civiltà neo-platonica, astratta, chiusa in uno schema mentale, ancora largamente medievale, rappresentato dalla cultura toscana. Venezia da una parte, Firenze dall'altra. Certamente anche se non ha senso nel più complesso quadro delle città italiane una tale rigida contrapposizione, (soprattutto per

quanto riguarda Venezia) è indubbio che la città veneta proprio per la sua intima partecipazione alla campagna e al sistema fluviale e canalizio, ai porti, ai mercati, possiede questo empirismo che si manifesta nelle diverse situazioni e soluzioni urbane e che la distacca dalle altre città italiane.

In che senso allora parliamo di una monumentalizzazione della città veneta proprio in contrasto a una forma rigida, in che senso ancora si uniscono questi caratteri, dell'empirismo e del monumentalismo?

E' che l'idea del monumento come fissazione della singola istituzione o della idea politica e la gerarchia dei valori urbani esprimono proprio il rifiuto ad agire sulla forma della città come se questa fosse uno schema o un'idea attuabile o modificabile attraverso il disegno generale.

Il monumento accetta un'occasione precisa senza mettere in gioco tutta la forma della città; anzi esso accetta e accentua una serie di tensioni e di contraddizioni della città esistente lasciando inalterata l'articolazione morfologica estremamente complessa.

Questa è la modernità della città veneta. Come di può parlare di una modernità, nel senso di una disponibilità alle trasformazioni, riguardo alla cultura antica. Questa accezione del monumento è da intendersi quindi in un modo del tutto diverso dal monumento della città gotica dove la cattedrale o l'arengo sono previsti e sono componenti prefigurate della costituzione della città. La ripartizione del lotto gotico ha una sua prevista anomalia negli spazi pubblici per cui l'uno spazio è in funzione dell'altro. La basilica palladiana è una idea a priori dell'architettura che si colloca nella città dove vi è uno spazio disponibile ma anche una occasione; ed essendo legata a una questione politica generale l'architettura veneta determina e inventa una serie di occasioni. Determina per parti il suo modo di crescita.

Note

- 1 Le citazioni nella presente parte della ricerca sono interamente tratte dal libro: Aldo Rossi AA.VV. La città di Padova. Saggio di analisi urbana. Officina, Roma 1970.
-



CAPITOLO 2.2

Teoria dell'architettura da riva

“Il compito del progetto architettonico è di rivelare, attraverso la trasformazione della forma, l'essenza del contesto circostante.”

Vittorio Gregotti, 1982

Questa sezione della ricerca introduce il tema teorico della architettura della riva. Il Tema, sicuramente ampio e trattato durante tutta la storia dell'architettura, ha avuto un approfondimento europeo durante il XIX secolo. Inizia allora ad affermarsi una tradizione progettuale che dura tutt'ora, tale cultura del luogo mediante la presenza dell'architettura impone un'applicazione pratica degli elementi della Architettura Mediterranea. Tale fase di indagine, parte dallo studio del periodo romantico fino a spingersi agli interventi razionalisti e post-razionalisti.

2.2.1 Il paesaggio tra classicismo e romanticismo

La rivoluzione industriale e gli sconvolgimenti politici in Europa del tardo Settecento, con le loro radicali trasformazioni economiche e sociali, porta alla ricerca di un nuovo modello per le arti che descriva del pensiero illuminato dell'uomo moderno. Il modello che meglio si configura con tale pensiero è il mito del mondo classico greco e romano teorizzato dal Winckelmann e dal Lessing nei loro scritti sull'arte classica, in particolare quella greca, quale massima espressione dell'interpretazione della realtà. La fama mondiale degli scavi archeologici, che porta alla luce città greche e romane, spinsero ancor di più gli studiosi europei a intraprendere dei viaggi in questi Paesi. Viaggi a metà tra studio e vacanze, dove i giovani figli della borghesia e dell'aristocrazia europea visitavano e studiavano i Fori imperiali di Roma, le rovine di Paestum, gli scavi di Ercolano e Pompei, nonché



FIG. 11 - La sponda veronese del lago da un disegno settecentesco di Gregorio Ianuensis.

[da SAURO, SIMONI, TURRI, VARANINI pp. 268 - 269]

i templi di Atene, oltreché alle opere del Rinascimento in particolare fiorentino, romano e veneziano, come quelle di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi. Molti di loro tenevano dei veri e propri diari di viaggio, dove annotavano e disegnavano schizzi dei luoghi e degli edifici che visitavano. Questi disegni, alle volte, erano interpretazioni personali del luogo. Attraverso l'esaltazione di alcune architetture o con l'inserimento di ipotesi progettuali, essi cercavano di ricreare l'atmosfera del paesaggio italiano, arricchendolo di suggestioni che avrebbero dovuto colpire l'animo dell'osservatore. E' attraverso questi diari di viaggio e gli acquerelli dei viaggiatori architetti che alla metà del XVIII secolo alla metà del XIX si diffuse il mito dell'architettura classica in Europa.

In Francia questo periodo è caratterizzato da una grande effervescenza culturale. Vengono pubblicati numerosi trattati d'architettura redatti dagli insegnanti che hanno compiuto viaggi in Italia e che in tal modo desiderano trasmettere agli allievi delle accademie i propri studi e le proprie lezioni. La loro divulgazione fu tale da generare un modo di comporre definito "all'italiana", caratterizzato da un uso quanto mai evidente nella adozione di quegli elementi architettonici tipici dell'architettura mediterranea, quali pergole, gallerie, logge, balaustre e scalette con archi a tutto sesto e colonne. Sia nella scelta degli scorci, sia nell'ideazione di



nuovi progetti vi è una marcata ricerca dell'uso di partiture architettoniche classiche e neoclassiche, la cui composizione, non scevra da tentativi di innovazione, si allaccia per principi compositivi, quali la simmetria, la regolarità delle forme e delle proporzioni, alla tradizione dell'architettura rinascimentale italiana.

Nella tavola "Maison pour une petite famille" proposta nel testo di Louis Ambroise Dubut in "Architecture civile.." del 1893 si studia il tema della villa, la cui pianta, tripartita, fa riferimento alla tradizione del palazzo cittadino. L'impianto è segnato dagli ingressi centrali opposti sui due lati principali, uno dei quali è servito da una doppia rampa di scale che si congiunge al centro del piano superiore e che serve direttamente la sala principale. E' evidente il richiamo all'architettura neoclassica, in particolare alla scuola veneta, ma con soluzioni di facciata assai diverse.

Molto simile nella composizione delle facciate è la tavola intitolata "Maisons d'Italie" di François Leonard Seheult in "Recueil d'architecture..." edito nel 1821. Seheult elabora diverse soluzioni per una medesima tipologia edilizia. Più che far riferimento al tipo della villa isolata, Seheult applica le stesse modalità compositive al tipo del casone rurale. L'architettura è più tozza. Si esprime attraverso la presenza di pesanti muri appena forati da piccole finestrate ripetute o attraverso l'uso di logge poste lateralmente il corpo centrale della villa e la presenza di pergole

alberate su tutte le ipotesi progettuali ingentilisce le facciate. Nella tavola "Plans et façades.." del 1823, la progettazione include anche l'organizzazione del giardino a terrazza. In questa tavola vi sono tre esempi di villa il cui elemento architettonico comune è la pergola (a terrazza e non). La proposta centrale, per una villa posta su di un terrapieno, con giardino a parterre, circondato da due ali laterali e da una pergola alberata, fa riferimento alla villa neoclassica italiana. Il corpo di villa, posto al centro del progetto, è distinto dal giardino, mentre nelle altre due ipotesi progettuali non v'è alcuna distinzione di linguaggio tra corpo di fabbrica e giardino. Nella Tavola "Project n.8", di Urban Vitry nel volume "Le proprietarie l'architecte" del 1827, il tipo studiato è la casa a torre, rinforzata dalla presenza sul tetto di una terrazza a loggia che riprende la tradizione delle torri a loggia nelle case mediterranee. Vitry ne dà due versioni: una con la facciata aperta da una loggia ad archi a tutto sesto, e una con la facciata chiusa con una sola finestra centrale, ma abbellita dalla presenza di una pergola (con pianta rampicante tipica della flora mediterranea) al piano sottostante.

Mentre in Francia la questione viene studiata esclusivamente all'Ecole Des Beaux Arts, in Germania il fenomeno si divide in due correnti architettoniche ben distinte, non solo per il differente approccio storico, ma anche per le diverse zone in cui si svilupparono: la prima tendenza si ispira all'architettura classica greca e ha come massimo esponente l'architetto Leo von Klenze ed ebbe maggior sviluppo nella Germania del sud, l'odierna Baviera; la seconda tendenza si ispira all'architettura classica e rinascimentale italiana, della quale è esponente di rilievo l'architetto Karl Friedrich Schinkel ed ebbe maggior sviluppo nella Germania del nord. Nella proposta teorica di un edificio di ispirazione italiana denominato Kasino a Schloß Glienicke¹ posto di fronte al lago nella tenuta di Wann nel 1826, vicino a Potsdam, Schinkel elabora uno schizzo preliminare del principe ereditario per un edificio già esistente per proporre "una villa italiana in miniatura, con l'aggiunta di un piano, di nuove finestre e pergole." [...] Il Kasino è affiancato da logge, austere nei particolari costruttivi, ma vestite di viti, all'ombra delle quali il principe poteva sedere e immaginarsi sulle rive di un lago italiano. Gli interni sono riccamente ornati in stile pompeiano e il salone centrale, dal quale si accede alla loggia del giardino, ha un'ampia parete di specchi in cui si riflette l'ambiente circostante ².

2.2.2 Il contributo dell'architettura dell'eclettismo

La diffusione in tutta Europa dello stile neoclassico si contrappone agli ideali nazionali e risorgimentali che si formano in questo periodo. La critica che viene mossa al neoclassicismo è di essere l'espressione di un pensiero politico unico in una situazione molto frammentata. Il consolidamento del ruolo politico e sociale della borghesia, dato dalla disponibilità economica, pone il problema di cercare un'espressione artistica che sia coerente con le esigenze di democratizzazione dell'arte, alla base del pensiero borghese. Il principio dell'estetica borghese si concretizzava attraverso un'espressione artistica che fosse capita dalla maggioranza numerica del pubblico borghese e avesse un preciso ruolo etico-sociale.

In quegli stessi anni Johann Georg Sulzer, filosofo tedesco, si preoccupa di fissare i criteri dominanti di valore borghese nel libro *Teoria generale delle Belle Arti*, per i quali l'arte in tutte le sue manifestazioni doveva:

“ispirare devozione nelle chiese, risvegliare sentimenti patriottici negli edifici pubblici, alimentare le virtù personali e domestiche degli interni.”

Quale era dunque lo stile che esprimeva tali valenze? La risposta è che ogni stile esprime in sé diversi valori morali. E' dunque in quest'ottica che appare importante come valutare l'architettura dell'Eclettismo.

Come definito tale movimento da parte di alcuni importanti studiosi, la prima definizione è la voce *Eclettismo* tratta dal *Dizionario di Architettura e Urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi ed è scritta da Roberto Gabetti e dice:

“Aspetto determinante della cultura architettonica dell'800 europeo, rilevabile in un periodo compreso all'incirca fra il 1815 e il 1890, basato sulla sistematica tendenza ad accogliere consapevolmente – attraverso l'analisi di monumenti appartenenti a civiltà lontane nel tempo e nello spazio – elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici (composizione stilistica), modi tipologici caratteristici della destinazione di ciascun edificio (religiosi, termali, ferroviari ecc.) o ancora secondo accostamenti bizzarri e stimolanti (gusto del Kyoskes, ecc.)”.

La seconda definizione è tratta dal libro di Luciano Patetta, *L'architettura*

dell'Eclettismo - Fonti, teorie, modelli 1750-1900, Mazzotta, Milano 1975, dove a pagina 7 e dice:

“solitamente per Architettura dell'Eclettismo si intende la produzione polistilistica che caratterizza la seconda metà dell'Ottocento, derivata dalla disponibilità degli architetti ad adottare indifferentemente stili diversi, o addirittura a comporli fra loro in un unico edificio,[...] nell'adozione di stili storici, nello sperimentalismo linguistico e nel pastiche decorativo culminante nelle grandi Esposizioni Universali.”

Come si può notare c'è una certa difficoltà a definire cronologicamente il fenomeno. Ciò è da imputare alle differenti realtà sociali europee che influenzarono, dove promuovendo, dove opponendosi, lo sviluppo del movimento. Il romanticismo architettonico, nella cui teoria si inquadra il movimento eclettico, era basato sull'assunzione di modelli, non derivanti da teorie astratte, ma da precisi modelli archeologici e storici quali espressione di una determinata struttura politica e sociale. I primi segni in tale direzione si hanno attraverso gli scritti di Sulzer e di Milizia, per quali l'architettura è appunto stilema di un preciso pensiero politico e di una realtà sociale. Successivamente si elaborano teorie più specifiche sulle diverse correnti stilistiche. In conseguenza si afferma il Revival del Pittresco, che si esprime attraverso l'uso di rovine inserite nel paesaggio, facilmente individuabile negli scorci romantici dei dipinti e nei disegni di molti architetti tedeschi, tra i quali spicca l'opera pittorica di Karl Friedrich Schinkel a cui serve l'adozione di stili locali o nazionali derivati da un passato dimenticato e molto ricco di tradizioni, oppure, la trasposizione di temi dell'architettura colta della città nel paesaggio rurale, attraverso la realizzazione di cottages per le famiglie ricche della città secondo i principi compositivi e gli elementi architettonici propri, organizzati dell'architettura cittadina, quali le colonne, le logge, l'uso degli ordini architettonici ecc. La diffusione, poi, degli stili esotici deriva dal costante interesse verso la conoscenza, verso l'esplorazione di terre lontane, che associata, in alcuni Stati, all'insoddisfazione mostrata verso i luoghi d'origine, portano a ricercare nuovi mondi da dove ricavare nuove espressioni artistiche.

Ciò che si può considerare l'epitome di tale tendenza storicista, citazionista e cosmopolita è il frontespizio del trattato di Jean Nicolas Louis Durand “Recueil et parallèle des edifices des tout genre, anciens et modernes...” pubblicato a Parigi

nel 1800, dove accanto ai Propilei di Atene, alla piazza dell'imperatore della Cina, alle chiese gotiche, vi sono due esempi di "Maison d'Italie pour Serlio", l'Abbazia di Monte Cassino, vicino Napoli, il vestibolo di una casa a Roma, e un albergo italiano. La proliferazione di numerosi nuovi stili, sulla base della rilettura degli stili storici, europei e non, porta ad una massiccia diffusione di pubblicazioni a tema, dove ad un particolare tipo edilizio vengono proposte numerose versioni di facciata, con l'uso di diversi stili. A parte il particolare caso dei castelli inglesi, nei quali, la progettazione della pianta non si basa su alcun principio compositivo, ma solo sul capriccio, la maggior parte della produzione architettonica, realizzata o solo progettata, si basa sull'utilizzo di uno schema planimetrico di gusto classico. Molto spesso alla stessa soluzione planimetrica venivano associate diverse soluzioni stilistiche di facciata. Questa facilità a sovrapporre una qualsivoglia facciata, quasi fosse una maschera, sulla stessa pianta, denota la mancanza di una teoria compositiva a monte, inoltre più vasta era la gamma di stili proposti maggiore era la confusione nel panorama architettonico nazionale.

La tavola, disegnata da John Claudius Loudon, intitolata "Differenti trasformazioni stilistiche di una tipologia" in *The Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, del 1833, ne è un esempio. Qui, Loudon, applica a tre villini, dieci soluzioni di facciata in stili diversi che vanno dal neogotico, al neomoresco.

Lo stile neorinascimentale è proposto in un progetto per una villa sul Lago di Garda nel trattato "Habitations modernes" di Eugen Emmanuel Viollet le Duc, la proposta progettuale, colta del teorico francese e sensibile all'estetica delle tradizioni culturali e formali italiane, articola gli spazi con il corpo aggettante dell'ingresso porticato, mentre nel lato opposto, in corrispondenza dell'ingresso, vi è una rientranza del corpo della villa e forma una terrazza incorniciata dai due ambienti della casa che le si affacciano. Il cospicuo uso di alte finestrate e di balaustre ingentiliscono la struttura della facciata della casa ideale per la villeggiatura.

2.2.3 Le nuove forme di insediamento urbano

L'esigenza di uscire dall'ambiente alienante delle città industriali, porta l'aristocrazia e la borghesia a cercare svago e relax in luoghi ameni e soprattutto salubri. Si ampliano così le stazioni termali in Francia, in Inghilterra e in Germania e si

costruiscono i primi alberghi della Costa Azzurra e della riviera ligure.

Come progetto di trasformazione urbana e di ampliamento di un antico borgo costiero si vengono a creare tre modi diversi di intervento nel paesaggio: la continuazione di un fronte in riva di antico centro, un nuovo piano inteso come espansione in pendio dolce, la progettazione del sito di promontorio.

Il primo caso prevede una rilettura paesaggistica con terrazza, percorsi e nuovi temi edilizi, del tessuto urbano nell'intento di preservarne le caratteristiche morfologiche e tipologiche. E' il caso dei tipici borghi liguri come Portofino, dove la palazzata forma una sorta di anfiteatro, costruito rispettando la morfologia naturale della baia. Ma è anche il caso del piccolo centro che cerca di organizzare la propria espansione, senza sconvolgere le caratteristiche morfologiche dettate dal borgo preesistente, come nel caso di Sanremo, dove in un primo centro sorto dopo l'arrivo della ferrovia, si costruisce il primo grande albergo. L'esempio scelto è l'Hotel Europa e de la Paix, il cui progetto di ristrutturazione e ampliamento avvenuto nel 1872 è opera dell'ingegnere Pietro Agosti, ne fa uno dei complessi più grandi di Sanremo. Questo hotel è riportato nel diario di Klaus e Erica Mann, nipoti di Thomas Mann, dove raccontano:

“Di fronte al Casinò il buon Hotel Europa; lì già mezzi sfiniti, possiamo mangiare spaghetti e, provvisti di un sonnifero, riposare”.³

Il secondo caso prevede la pianificazione della ordinata espansione della città turistica, ovvero la progettazione non solo dell'albergo, ma anche del suo quartiere, compresa la lottizzazione di aree residenziali in ville. Questo tipo di pianificazione urbana è molto comune nei nuovi centri termali francesi dell'Ottocento, quali Bidas nei Pirenei, Bagnères des Bains e Vichy. In questo esercizio progettuale si cimenta anche Charles Garnier che, grazie alla fama e alla ricchezza acquisite dalla costruzione dell'Opera di Parigi, diventa assiduo frequentatore della città termale di Vittel. Egli realizza un piano per la riqualificazione e l'ampliamento del quartiere del Grand Hotel, per il quale ridisegna la facciata. Progetta anche il nuovo Casinò, le Terme e il Parco della città. In ambito costiero ligure, la pianificazione della riva era già iniziata con la progettazione della passeggiata, ma ora riguarda anche il nucleo urbano intorno a essa. A partire dalla conferma della città storica nel colle della Pigna, l'esempio di lottizzazione per l'espansione di Sanremo è uno dei

tanti primi elaborati in questo periodo dove, al nucleo disordinato e tortuoso del borgo esistente, si contrappone una pianificazione lineare e geometrica del nuovo quartiere. E' questo il caso del progetto mai eseguito relativo alla costruzione di un colossale albergo dietro il preesistente Casinò di Ospedaletti, il quale ebbe vita breve in quanto, pochi anni più tardi dalla sua inaugurazione, venne costruito, a pochi chilometri di distanza, il Casinò di Sanremo. Tale progetto, elaborato dall'architetto Bruno Ferrati di Genova nel 1925, è uno dei rari esempi di riuso del Casinò, chiamato anche Villa Sultana, una prestigiosa opera in stile "*pompier*" dell'ingegnere Sebastien Marcel Biasini.

Il terzo caso è la proposta di un progetto urbano in un luogo singolare con finalità specifiche, in quanto nella maggioranza dei casi si tratta del progetto di una villa di lusso e del proprio esteso parco. Solitamente tali progetti sono realizzati in punti molto lontani dal centro urbano. L'organizzazione del promontorio attraverso terrazze, scalette, pergole e piccoli padiglioni sparsi lungo il percorso tra la villa e il mare, è strettamente collegata all'ideazione del luogo come un nucleo urbano, un piccolo quartiere. Esempio è il caso del Castello di Mont-Boron, detto "dell'Inglese", costruito nel 1858 per il Colonnello Robert Smith, del genio dell'Esercito dell'India, a Capo di Nizza. Opera dello stesso colonnello, la costruzione è in stile esotico storico, con una mescolanza tra il medievalismo inglese e lo stile indù, ma la pianta e la struttura del progetto sono ancora di concezione classica.

Altro esempio di progetto urbano di un sito di promontorio è la Villa Giacomo a Ospedaletti, della cui storia si sa poco o nulla, ma che molto ci insegna nella progettazione a terrazze e a pergole nel panoramico spazio antistante il vasto parco della villa la villa.

2.2.4 I nuovi tipi edilizi

Durante il XIX secolo, dopo il successo avuto dalle città termali in Francia, così come in Germania e in Inghilterra, si diffonde la moda delle “bagnature” di mare. Ciò porta molti cittadini europei benestanti verso le coste della Francia e dell'Italia. Nasce così il mito della Riviera che è anche un modo di intendere l'assetto paesaggistico ed architettonico delle città marinare. Poco dopo comincia ad affermarsi il mito della vista rilassante del paesaggio del Lago. A partire da questi anni con operazioni finalizzate ad accrescere la cultura del tempo libero in molte località di soggiorno e di cura poste lungo la costa del Mare e la riva del Lago si afferma un nuovo tema progettuale: la passeggiata sul lungo lago o la passeggiata sul lungo mare. Ha inizio così, la prima vera pianificazione della Riva attraverso la progettazione di viali rettilinei con palme, detti Promenades. La scelta di questa essenza non tipica della flora mediterranea italiana, si spiega con l'accresciuto interesse verso tutto ciò che era esotico, secondo un gusto mondano, derivante dal successo riportato dalle Esposizioni Universali in Francia e in Inghilterra nello stesso periodo. Le Promenades, in alcuni casi, non trovando sufficiente terreno nella costa, sono progettate con strutture a pilastri in aggetto sul mare.

Un primo esempio di promenade si era avuto a Livorno con la Passeggiata dei Cavalleggeri, tracciata nei primi anni del XIX secolo, ma altri esempi seguono come il noto caso della Promenade des Anglais a Nizza, che con il Casinò chiamato La Jetée, diviene il simbolo della città, o il Boulevard de la Croixette a Bordighera. La strada non è più una inaccessibile passeggiata romantica, ma è il luogo centrale della vita mondana, celebrazione della bellezza e della grandiosità della città. I palazzi pubblici, come gli alberghi, non si affacciano solo sul mare, ma soprattutto sulla Jetée, il luogo emblematico delle nuove città-stazioni balneari del Mediterraneo. Inizia a rinforzarsi il mito della Riviera.

L'importanza che la villeggiatura marina riveste in questo periodo e la qualità dei turisti che la frequentano sono tali da richiedere, nonostante le dimensioni ridotte, le stesse caratteristiche rappresentative di una grande città o di una capitale europea. La borghesia, che desiderava soggiornare in questi centri, cerca alloggio nei Grand Hotels, mentre l'aristocrazia e la ricca borghesia preferiva, all'hotel, la villa personale progettata secondo il proprio gusto, possibilmente in un luogo da dove si potesse mirare un panorama particolarmente suggestivo, o un sito di rara

bellezza naturale. Tutti comunque sono subordinati alla vita della città e ai luoghi di intrattenimento e di svago che essa può offrire.

Il progetto del Grand Hotel e il tema della Große Fassade

I Grand Hotels venivano concepiti su modello degli alberghi delle capitali tedesche e austriache, dove era stata teorizzata la progettazione della facciata secondo solidi principi architettonici che miravano all'ostentazione della rappresentatività, la teoria della Große Fassade, per i cui il risultato deve comunicare un'immagine di lusso e di solennità. La tipologia edilizia che veniva maggiormente utilizzata era quello dell'edificio a blocco, dove lo spazio pubblico è ristretto allo spazio dei piccoli balconi delle camere con vista sul mare, in quanto affacci verso il vero luogo di vita della città, il Lungomare. Ne sono esempi l'Hotel Negresco ed Excelsior a Nizza e l'Hotel Angst a Bordighera. Nell'ideazione della facciata e degli spazi interni dedicati alla vita pubblica, grande attenzione viene riservata ad ogni dettaglio decorativo che deve donare allo spazio un valore scenografico di grande suggestione.

Nei primi anni del XX secolo con l'affermarsi delle nuove tendenze in contrapposizione agli stili classici e al dilagare della decorazione, più che a tentativi di modifica dell'architettura in rapporto all'assetto urbano, si assiste ad un cambiamento del tipo edilizio in rapporto al sito. Gli esempi presentati sono due grandi alberghi della Riviera, progettati da due grandi architetti europei del tempo:

Il primo esempio è il progetto per l'Hotel Riviera Majestic Palace a Sanremo di Peter Behrens. L'organizzazione dello spazio pubblico si esprime nel giardino a terrazze antistante all'albergo, che riprende il tema, che abbiamo visto la volta scorsa, della progettazione dei giardini a ripiani. I due prospetti principali differiscono notevolmente l'uno dall'altro. Il lato sud è caratterizzato da grandi vetrate al piano terra e alla terrazza al primo piano, che prende l'intera larghezza dell'edificio. Le camere hanno tutte grandi terrazze e presentano numerose aperture verso il mare.

Il secondo esempio è il progetto per il Grand Hotel Babylon a Nizza di Adolf Loos del 1923. Attraverso il modello della costruzione a gradoni, Adolf Loos prefigura un albergo il cui lato verso il mare e la promenade è caratterizzato attraverso la

sovrapposizione di spazi pubblici e il lato verso il monte è contenuto in un corpo in linea, che chiude il progetto. L'edificio si compone di tre parti:

- due grandi sale da pranzo circondate da locali di uso pubblico nel basamento e da camere da letto ai piani superiori;
- due corpi protesi verso il mare, le cui camere, disposte a gradoni, dispongono tutte di ampia terrazza;
- e una parte retro stante con le camere fronte-mare.

Il progetto della villa e il tema della casa unifamiliare di vacanza

La collocazione della villa nel paesaggio costiero può essere considerata come eccezione nella regola. Mentre nei temi tipologici finora esaminati, l'elemento di maggior importanza è sempre e comunque la Jetée, nel caso della Villa è il paesaggio. Infatti la maggior parte delle ville costruite in Riviera occupano un luogo ricco di suggestione, un angolo di particolare bellezza paesaggistica, spesso lontano dal centro abitato. Queste ville, progettate negli stili più diversi, sono costruite secondo il desiderio del committente e molto spesso si presentano come dei piccoli castelli a mare.

"... e tutte il mare spinge le mugghianti collere a questo bastion di scogli onde t'affacci a le due viste d'Adria, rocca d'Asburgo" Giosuè Carducci.

Così Giosuè Carducci uno dei maggiori poeti italiani descrive la residenza di mare del Castello di Miramare, posto presso Trieste nella Costa Adriatica, nella omonima poesia. Costruita nel 1856 per volere di Ferdinando Massimiliano, fratello dell'Imperatore d'Austria Francesco Giuseppe, divenuto Comandante della Marina da Guerra austriaca.

Il sito pare sia stato scelto dallo stesso Arciduca che vi trovò rifugio in un improvviso levarsi di bora e che ammirò l'incantevole bellezza del promontorio il mattino seguente. Si tratta del primo esempio di castello a mare in stile eclettico costruito in Italia. Nel parco, organizzato a terrazze, si trovano essenze arboree provenienti da tutti i continenti.

Molto simile a questa conosciuta e inevitabile modello formale di riferimento è il Castello Marsiglia, oggi scomparso, progettato dall'architetto Pio Soli nel 1882, in un grande parco confinante con il giardino dell'Hotel Royal, di Sanremo.

“L’edificio fu fatto costruire dall’ingegnere Giovanni Marsaglia, figlio di grandi impresari torinesi. All’esterno l’architettura a castello dell’edificio tendeva a quella grandiosità di ricchezza ed eleganza richieste per le ville signorili di allora.

All’interno un vasto atrio, ben illuminato dalla triplice vetrata della parete di fondo, mette in comunicazione fra loro le stanze di soggiorno che qui si affacciano, lasciando ampio spazio alla scala marmorea divisa in due rampe che conducono ai piani superiori, tra loro unite dall’elegante ballatoio. Il tutto è sorretto da sei colonne marmoree concluse in alto da un capitello corinzio”.⁴

Varie teorie si sono formulate su a quali requisiti dovesse rispondere la casa di vacanza, all’epoca detta “casa di campagna”, in quanto si associava la vacanza con l’uscita dall’ambito cittadino. Una delle più interessanti presentazioni è stata scritta dall’architetto Charles Garnier nel suo libro “*L’habitation humaine*” del 1892 dove scrive:

*“Esteriormente le abitazioni di piacere non presentino più l’aspetto maestoso, ma anche monotono che piaceva nel secolo passato: Si evitino le forme fredde e severe, si preferisca un’architettura più libera dal proprio carattere [...] I fanatici della linea dritta lascino alla città le facciate uniformi, comprese sullo stesso piano, terminate con la stessa linea orizzontale, e demandino alla campagna i profili più accidentati, più pittoreschi, con i corpi di fabbrica in aggetto, la diversa altezza dei balconi, delle logge, dei campanili, un insieme svelto, che armonizzi con il cielo chiaro e caldo dell’estate, e che esprima così bene il maggior fascino della vita rurale: Una felice indipendenza.”*⁵

Nella villa per la sua famiglia a Bordighera degli anni ‘70, Charles Garnier rilegge gli elementi architettonici tipici mediterranei escludendo ogni componente decorativa. La grande torre a loggia posta sulla facciata principale riprende gli esempi delle case greche, ma anche la tradizione rinascimentale italiana della casa con torre.

A proposito della distribuzione interna della casa l’architetto Garnier scrive:

“Che le forme siano ampie, e i disimpegni facili. Il vestibolo sia pensato in vaste proporzioni; che sovente riunisca nella propria altezza il piano terra e il primo piano; allora è di più comodo utilizzo, e il suo aspetto diventa più gaio. Le sale

e le camere siano concepite di grandi dimensioni: lo spazio della campagna non deve essere parsimoniosamente misurato, si ami, in qualche modo, prendere la rivincita sulla necessità che la città troppo spesso impone. Qualche grande stanza è di miglior effetto che un gran numero di piccole stanze.

Le logge all'italiana, donano esteriormente all'edificio una fisionomia elegante e gaia... L'architetto che costruirà una casa di campagna, che non si preoccupi di utilizzare intelligentemente le risorse fomite dalla natura, rifiuterà spontaneamente i principali elementi della decorazione.”⁶

L'ultimo esempio è Villa Patrone, oggi Villa Nobel a Sanremo, chiamata dallo stesso scienziato Bongarzone “il mio nido”⁷. Essa è definita la più civettuola delle ville di Sanremo dove il suo aspetto odierno all'intervento dell'architetto Pio Soli che la ristrutturò sopraelevandola di un piano, modificando il tetto centrale e levandoli sovrastanti le torrette, nel 1892, per volere dello scienziato che in quell'anno ne era divenuto proprietario. Ma il progetto originario del 1874 è dell'architetto Filippo Grossi. Il poeta e letterato Francesco Pastonchi così la descrive:

“La villa intanto, che a noi pareva unica nella sua bizzarra miscela di stili, con leggeri capricci di ferri e sfoggi di vetrate, e una torretta incrostata di pietruzze da figurare un croccante, si va adornando di graffiti; un pittore in tunica sui ponti non ha mai finito di lavorarci Anche nel giardino accadono assestamenti con via vai di sterratori. Finalmente la villa riapre le finestre, vi palpitano le tende: il nuovo signore ne ha preso possesso.”⁸

2.2.5 La Cultura Progettuale del Razionalismo e il tema dell'architettura costiera mediterranea

«La riva, il porto. il molo e il ponte della nave, la piazza cittadina e il mercato, la pescheria, lo spazio vicino alla fontana o al faro, accanto alla chiesa o al monastero. Il cimitero e il mare stesso diventano dunque di tanto in tanto palcoscenici aperti. Sui quali vengono giocati ruoli diversi, insignificanti e fatali, sui quali si svolgono rituali quotidiani ed eterni. Di simili scene e avvenimenti sono pieni i secoli: il passato e il presente del Mediterraneo, la scoria del teatro mediterraneo.»⁹

Sfondo di rituali individuali o collettivi, l'architettura costiera esprime l'eterno ritorno di elementi e forme che conservano il ricordo di un antico dialogo con il paesaggio. Quasi forma simbolica della mediterraneità tali elementi rappresentano la continuità del mito classico anche in momenti storici segnati da un apparente rifiuto e rimessa in discussione degli antichi canoni. Così anche la cultura progettuale del Razionalismo, calata nel tema dell'architettura costiera, risponde assimilando e reinterpretando i modelli ereditati dalla storia. Cultura e mito, modi di vita e manifestazioni sociali, spazio architettonico e paesaggio naturale, partecipano di questa tensione all'eterno ritorno, quasi «nostalgia di una sintesi perduta» ¹⁰.

2.2.6 Razionalismo e mito classico

I manifesti d'architettura, i manuali, i saggi si fanno portavoce già a partire dagli anni '10 della tensione verso una diversa forma del progettare, ispirata alla ricerca del nuovo nello stile come nella composizione. L'«architettura come volume», la «regolarità», l'«eliminazione della decorazione applicata» diventano alcuni dei principi trainanti di ciò che dovrà avere lo statuto di uno «stile internazionale» ¹¹. Internazionale, dunque teoricamente spoglio delle soggettività legate alle specifiche culture, privo di riferimenti pertinenti al luogo, ai modi di vita, alla tradizione. Ma internazionale anche perché promosso da un dibattito che raggruppa esponenti di differenti culture d'accordo sullo spostamento d'interesse dell'architettura su quello che Le Corbusier definisce, nel 1925, l'«homme commun», ovvero l'uomo standardizzato, «definito dalla somma delle costanti psicofisiologiche riconosciute, inventariate da persone competenti» ¹² e sulla base delle quali vengono determinate le regole oggettive della composizione.

In *Internationale Architektur*, il libro curato da Walter Gropius che inaugura la collana dei Bauhausbücher, una sequenza di immagini testimonia dell'esistenza di un'architettura «moderna» riconoscibile nella propria unità di fondo, architettura attraverso la quale è attuato un «processo di oggettivazione dell'elemento personale e nazionale. In tutti i paesi civilizzati si afferma l'unitarietà dell'impronta architettonica moderna, condizionata dal traffico e dalla tecnica internazionale, che si innalza al di sopra dei confini naturali ai quali restano legati i popoli e gli individui» ¹³. Sempre nello stesso saggio sono individuati i principi di tale architettura: «forma impressa con precisione, semplicità nella molteplicità,



FIG. 12 - Il porto di Lazise in una fotografia dei primi del novecento. [da BORELLI p. 127]

articolazione di tutte le unità edilizie secondo le funzioni degli edifici, limitazione a forme di base tipiche, loro accostamento e ripetizione».

La definizione generale di “edificio razionale”, valida per tutti i Paesi e tutte le culture, passa dunque attraverso concetti quali: un nuovo metodo costruttivo coerente con le norme dell’industrializzazione; l’affermazione di nuove forme espresse dal tetto piatto, dalla finestra a nastro, dal muro privo di decorazioni, da ampie aperture; il ricorso a particolari tipi edilizi, l’edificazione in linea o a torre, in cui è sempre più sottolineata l’indipendenza tra edificio e strada. Ma la voluta e ricercata autonomia della cultura progettuale del razionalismo rispetto alla tradizione, nel tentativo di affermarsi in tutto ciò che, rispetto ad essa, è nuovo, è stata più volte smentita dalla critica recente. Sebbene sia continuato a sussistere uno “stile internazionale” riconoscibile come tale nei suoi principi di fondo, presto ragioni di poetica personale, attenzioni legate al luogo, hanno avuto il sopravvento piegando l’architettura in funzione di parametri ad esse legati.

Così anche nel rapporto con l’antico: elementi di continuità dell’architettura

razionalista rispetto alla tradizione classica sono leggibili nella volontà di ricondurre i propri parametri ad un ordine prestabilito, espresso attraverso l'alternanza dell'unico e del ripetuto, gerarchia sottolineata ancor più dalla scansione ritmica degli elementi. Il ricorso a forme primordiali, pure, quali il cono, il cubo, il parallelepipedo, il cilindro, possono essere lette come il ritorno all'immobilità sacrale del classico. Un'architettura ancora definibile nel quadro dell'antica nozione di eurythmia, concepita come suggestione visiva comunicata dalla composizione dell'insieme all'osservatore.

2.2.7 Immagini e relazioni con il sito per il progetto del luogo di villeggiatura

Il Mediterraneo, sottolinea Paul Morand, «ci offre una grande lezione d'armonia spirituale ed architettonica, è la patria del ritmo melodioso, non dei suoni slegati e del ritmo discordante»¹⁴. Esso è il simbolo unificante di culture diverse collegate da un'unica antica radice di appartenenza, attraverso la quale è possibile ritrovare il fondamento simbolico dell'articolarsi del linguaggio dell'architettura e dell'arte. La stessa radice culturale verso la quale Le Corbusier, ma prima di lui molti altri, si lasciarono guidare nel loro Grand Tour. Una radice evocata attraverso un universo di immagini assolute e senza tempo, accomunate tra loro dal bisogno di riferirsi a regole semplici ed immutabili, che si facciano oggettive portatrici della memoria della civiltà classica. E come per l'architettura del Rinascimento italiano, l'antichità classica «fu come una di quelle case di famiglia abbandonate per una stagione, dove, una volta riaperte all'aria e al sole, ciascuno si rimette a proprio agio, rianimando il caminetto, o ritrovando un libro dimenticato...»¹⁵, così, anche per gli esponenti del Movimento Moderno, essa non cessa di essere un punto di riferimento. Le immagini assolute e senza tempo, che a intervalli precisi vengono riproposte come simbolo dell'architettura costiera continuano a dominare il paesaggio costruito. Sono terrazze, pergole, porticati, patii, corti interne e spazi affacciati sul mare i luoghi privilegiati di questa continuità con il passato. Tali immagini del mondo mediterraneo sono riprese ed esaltate nel progetto razionali sta del luogo di villeggiatura e nel disegno di residenze collettive realizzate secondo l'idea di dare unità compositiva ad un quartiere autonomo, inteso come parte di città.

Nella proposta di Alberto Libera, presentata nel 1932 al concorso per un lotto di villini “a carattere signorile” ad Ostia Lido, ritroviamo l'applicazione dei principi razionalisti associati alla componente della tradizione mediterranea. L'isolato di cui si domanda la lottizzazione è ritagliato in un tessuto di strade preesistenti e si presenta nella forma di un trapezio regolare affacciato sul lungomare. Il tema della passeggiata a mare è risolto attraverso una successione di più edifici disposti secondo le regole di una lottizzazione per elementi autonomi, disposizione tra l'altro imposta dal bando di concorso. Quasi seguissero le leggi inderogabili suggerite dall'applicazione dell'“asse eliotermico”, i villini sono mono-orientati, con la facciata principale rivolta verso il mare, e si presentano come singoli oggetti disposti autonomamente all'interno del proprio lotto, apparentemente senza un vero progetto d'insieme.

Superando lo schematismo funzionalista, Libera risolve il tema della costruzione di un fronte urbano attraverso la partecipazione di ogni singolo edificio ad un'idea unitaria di fondo: il disegno di un unico prospetto sul lungomare, frantumato secondo più livelli di profondità in modo da accentuare lo scorcio prospettico. E in tale fronte idealmente unitario si leggono terrazze e logge, balconi ed ampie vetrate come elementi d'eccezione capaci di dare un ritmo alla dinamica dell'insieme e di riproporre in un progetto fondamentalmente “moderno” le classiche regole della simmetria.

Nel progetto di Tony Garnier per un isolato residenziale della Cité Industrielle, concepita intorno al 1907 e localizzata ipoteticamente sul litorale interno della costa mediterranea francese, il progetto urbano è definito da un nuovo rapporto tra l'edificio e lo spazio pubblico della strada. L'isolato non è più identificato dal blocco compatto delle abitazioni, ma, con un chiaro riferimento alle corti e alle piccole piazze aperte nel tessuto abitativo delle città mediterranee. Esso presenta un'importante trasparenza definita da passaggi, porticati, logge. Primo tentativo di composizione dello spazio urbano attraverso un tipo abitativo a corte aperta su strada, tale proposta costituisce una base fondamentale per lo sviluppo delle teorie razionaliste ed un modello per la composizione dello spazio collettivo nella città moderna.

2.2.8 I nuovi temi tra architettura e paesaggio: la casa al mare

Temi d'avanguardia, nuovi tipi legati ad una diversa idea di vacanza si sviluppano a fianco dei tradizionali alberghi. Ville al mare, dove la nuova famiglia borghese trascorre le proprie vacanze estive e colonie per i giovani, luoghi per un soggiorno terapeutico sia dal punto di vista fisico che morale sono i nuovi tipi architettonici che disegnano il paesaggio costruito. Nel tema della villa al mare è possibile ritrovare il Leitmotif della cultura mediterranea come fattore deformante le regole dell'edificio razionale in funzione dei parametri suggeriti dal luogo. L'affaccio sul mare dato da un terrazzamento, da un pendio leggero o da una scogliera, è risolto attraverso la composizione di spazi ripetuti e di spazi unici, spesso a doppia altezza, aggregati in verticale o in orizzontale ed intervallati da pergole e terrazze, contraddicendo in questo modo gli studi portati avanti in quegli stessi anni sull'asse eliotermico, considerato principio indiscutibile per un'ottima orientazione dell'edificio¹⁶.

Il patio o la corte aperta, spazio intorno al quale si strutturano i diversi luoghi della casa, può essere definito come luogo simbolo della mediterraneità. Nella villa per un artista proposta da Tony Garnier per i quartieri residenziali della Cité industrielle, la corte, lungi dall'avere una funzione puramente distributiva, viene intesa come il prolungamento della stanza principale della casa, luogo di passaggio e di soggiorno nello stesso tempo.

Seguendo la descrizione di Vitruvio e i ritrovamenti di Pompei ed Ercolano, Tony Garnier collega direttamente il patio all'entrata della casa, considerandolo una vera e propria stanza, arredata di mobili e tappeti. Uno spazio che ricorda quello della sua villa costruita a Ile-Barbe Saint-Rambert, vicino a Lione, nel 1909, dove il linguaggio architettonico spogliato e atemporale sottolinea ancor più il legame con l'antico.

Più chiusa sul paesaggio esterno e completamente aperta sullo spazio della corte interna, la casa coloniale progettata nel 1933 da Luigi Piccinato si presenta anch'essa come un'originale interpretazione della casa latina e mediterranea. Un sistema di muri portanti intonacati di bianco e intervallati da grandi vetrate aperte sugli ambienti della casa e piccole fenditure aperte sul paesaggio circostante delimita e disegna il patio. Un colonnato, suggerito più da problemi statici che da una precisa volontà dell'architetto, divide lo spazio della corte in due, formando un percorso coperto laterale ed un impluvium centrale a cielo aperto. Nel progetto per una villa

a Positano di Luigi Cosenza si ritrova il tema della casa a patio. Qui lo spazio interno della casa si dilata in quello esterno senza più lasciare traccia dei propri confini, aprendosi completamente su di un lato sul mare. Patio, soggiorno e terrazza si integrano in un'originale interpretazione della villa pompeiana. Il sole, la luce, il mare, elementi del mito mediterraneo si riflettono nella chiarezza dei profili, nella semplicità dei volumi, nell'aderenza al sito, nell'uso dell'intonaco bianco che si staglia nell'ambra calda del tufo.

Ma la ricerca di Cosenza di un punto d'incontro tra la "nuova" architettura e la tradizione mediterranea trova la sua massima sintesi nel progetto di villa Oro a Napoli, concluso nel 1937. Gli spazi interni della casa si alternano alle terrazze e alle vetrate spalancate sul Golfo. Anche qui il linguaggio secco, scarno ed essenziale lascia all'impianto tipologico' la forza di esprimere la propria continuità con la tradizione. Recenti studi sul rapporto tra architettura razionalista, italiana in particolare, e mito mediterraneo confermano l'interesse di tale componente nel dibattito culturale dell'epoca¹⁷.

L'ampiezza figurativa dell'immaginario compositivo legato alla mediterraneità permette la ricerca di un'identità culturale propria, autonoma rispetto agli apporti mittel e nordeuropei. Non è un caso che tale indagine si sia concentrata in modo particolare sulle coordinate dell'abitare, puntando l'attenzione sul tema della villa. In essa infatti era possibile un compromesso tra l'internazionalismo promulgato dalla "nuova" architettura e la volontà d'espressione di una continuità con il classico, compromesso che evidentemente si basava su un'attenzione ai modi di vita e di percezione del contesto insiti nella cultura.

Grazie a tale apporto diviene allora possibile il grande atrio salone aperto sulla riva, tema principale della Villa latina di Piero Bottoni. Lo spazio, completamente aperto sul paesaggio, suggerisce una trasparenza delle forme di vita privata rispetto al contesto circostante, immagine sottolineata ancor più dalla presenza delle ampie vetrate dei vani principali della casa.

Questo stesso tema, anche se più mitigato, lo ritroviamo nella villa di Michel Roux-Spitz, pensata per un sito sul Mediterraneo, in «un paesaggio violento e tormentato, trattato alla maniera forte di Vauban», ma realizzata poi a Dinard, sulla costa bretone, nel 1937. Non più un atrio salone, ma una veranda, ritmata da una sequenza di pilastri e finestre in aggetto sul mare, spazio semicircolare, intimo e nello stesso tempo infinitamente aperto, diviene il luogo privilegiato del piano nobile della casa.



FIG. 13 - Il porto di Torri. [da VEDOVELLI p. 37]

Nella villa a Hyères di Rob Mallet-Stevens è invece la terrazza ad assumere valore di spazio unico e privilegiato: approfittando della conformazione del terreno essa diventa il prolungamento esteriore della casa, vero e proprio vano a cielo aperto le cui finestre si offrono alla vista della costa.

Il progetto attribuito ad Adalberto Libera della villa Malaparte a Capri può essere considerato una sintesi dei temi finora trattati. «Potrebbe essere, visto dal mare, un vecchio monastero, come tanti se ne vedono in Grecia», la definisce Giulio Carlo Argan in uno scritto del 1975¹⁸. Ed egli conclude affermando che essa è «la più suprematista delle architetture del nostro secolo». Valore, tra l'altro, suggerito dal perfetto equilibrio raggiunto tra tecnica e arte, dalla sublimazione di ciascun dato funzionale in un'idea assoluta, che la colloca al di fuori di ogni epoca.

Costruita a Punta Masullo a Capri, uno scosceso promontorio posto di fronte ai Faraglioni, la villa, il cui primo progetto risale al 1938, suggerisce l'immagine di un "oggetto primigenio sacro", quasi un' "Ara arcaica"¹⁹, che sembra, in un primo momento, lontana da qualsiasi relazione con le forme dell'abitare. «Del resto non è che un supporto: con una trovata quasi paradossale, ma controllata al

millimetro, tutto l'interesse architettonico si condensa nella copertura, quasi una pista d'involo»²⁰; qui una terrazza disegnata da una semplice superficie bianca, interrotta dalla curva del muro del solarium, riflette l'idea di uno spazio unico, la scena di un teatro antico che si apre sul mare, enfatizzato dalla gradinata aperta che la collega al suolo. Eppure, anche se il volume basso e squadrato sembra avere solamente un dialogo patetico con il paesaggio, la dimensione residenziale riappare in tutta la sua pienezza una volta varcato l'ingresso.

La casa è costruita su tre livelli: al livello inferiore, quasi scavati nella roccia troviamo i locali di servizio; al primo livello sono collocate le stanze, collegate tra loro da un lungo corridoio, in una composizione scarnificata fino quasi a raggiungere l'essenziale; al livello superiore si apre il soggiorno che serve le camere padronali e lo studio dello scrittore. Ritroviamo nella struttura dello spazio interno l'idea guida della composizione dell'insieme: come il volume costruito serve da supporto all'unicum enfatizzato nella terrazza, così la successione in verticale di stanze e di locali di servizio che si susseguono ripetutamente isolano ed enfatizzano lo spazio del salone, luogo in cui le quattro grandi finestre che si aprono sul paesaggio contribuiscono a sottolineare il principio nuovamente antico del comporre lo spazio dell'abitare. Il tema dell'hotel permette, nella concezione dell'impianto, un minore compromesso tradizione e nuova architettura. Il progetto, nella sua composizione d'insieme, resta in linea di massima fedele alle norme stabilite dai nuovi criteri funzionali, anche se elementi legati al rapporto con il sito lasciano intravedere lo sviluppo di differenti tematiche: la progettazione in linea fronte mare, la composizione in perpendicolare rispetto alla costa, l'aggregazione di più elementi a schiera, infine la fuga d'autore, l'apporto creativo che va al di là della tipologia.

Oliver Hill nel progetto per l'hotel Morecambe, nel Lancashire, del 1932-33 risolve il tema della composizione in linea fronte mare attraverso il disegno di una curva accentuata nello sviluppo lineare della facciata. Il corpo in linea è piegato per seguire l'andamento della passeggiata sul lungomare e gerarchizzato dalla presenza del corpo verticale dell'atrio e delle scale. Questo stesso tema è risolto da Peter Behrens nel progetto per l'hotel Riviera Majestic a San Remo attraverso un riferimento all'architettura del palazzo, con una simmetria data dalla centralità dell'ingresso principale, una tripartizione della facciata sottolineata dal trattamento del basamento in pietra, una monumentalizzazione dell'insieme suggerita dall'uso



FIG. 14 - Il porto di Torri. [da VEDOVELLI p. 103]

di colonne e pilastri giganti, fregi e marcapiani. La composizione in perpendicolare rispetto alla costa determina, invece, un livellamento nel trattamento delle facciate, considerate, almeno su tre lati come principali.

Nel progetto per l'hotel Bellona sul Mar Nero, Cantacuzène risolve il tema della frontalità sul lato corto l'edificio attraverso un riferimento al disegno delle navi e della loro prua arrotondata, creando così una continuità nel disegno dei tre fronti. André Lurçat, propone nel progetto per l'hotel Nord-Sud a Calvi, una sequenza di unità autonome, camere tutte identiche, aperte con una serie di porte-finestre e di balconcini sulla baia e collegate tra di loro da uno stretto corridoio retrostante, segnato in facciata da piccole e rade aperture.

Ma altri temi si aggiungono all'aggregazione di più elementi a schiera: la composizione in orizzontale, che pennette all'edificio di rispettare le curve naturali del terreno e di rapportarsi al paesaggio costruito, l'antica cittadella posta di fronte; la passeggiata costruita, le finestre ripetute, le ampie vetrate, l'unità del corpo sviluppato lungo la riva, che costituiscono la materializzazione di ciò che rappresenta per Enrico Peressutti l'architettura mediterranea «A destra e a



FIG. 15 - La colonia estiva Fara a Chiavari in provincia di Genova.

[da PAOLOARALDI.COM]

sinistra architetture di pareti bianche, rettangole o quadrate, orizzontali o verticali; architettura di vuoti e pieni, di colore e forme, di geometria e proporzione ... Geometria che parla, architettura che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto. Ecco le caratteristiche dell'architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo; di quello spirito che ha innalzato le piramidi a sfida del tempo; che ha composto la sinfonia dell'Acropoli, o il ritmo di un acquedotto; amalgamando alle linee umane i colori e le linee della natura»²¹.

Nella composizione d'insieme dell'edificio di Lurçat riappare il tema della continuità delle forme dell'architettura classica. A conferma della tesi che il recupero del classico operato dall'architettura razionalista non pone come punto di riferimento lo stile ma è costituito da un atteggiamento astratto, dalla ripresa di principi di composizione dello spazio che possono tradursi in un linguaggio legato a differenti norme estetiche, basta confrontare la semplice ripetitività delle vetrate aperte sul mare nell'edificio di André Lurçat con gli elementi in gioco nel progetto di Adolf Loos per l'Hotel Babylone sulla Promenade des Anglais a Nizza, progetto presentato nel 1923 al Salon d'Automne di Parigi. I pochi elementi che compaiono in facciata,

le porte-finestre, le vetrate, le terrazze, sono sapientemente combinati tra loro in una composizione d'insieme che suggerisce la solita tripartizione dell'edificio: lo zoccolo, luogo delle sale pubbliche, sottolineato dalle ampie vetrate a livello della strada e dal porticato al piano nobile, che si apre su una terrazza; la ripetizione dei piani delle camere ed infine il coronamento dato dal tetto piatto. Nel gioco di rimando tra tradizione e modernità il successivo rientro delle terrazze ai piani superiori ha il ruolo fondamentale di costituire una sorta di fuga d'autore, di proporre un nuovo tipo di edificio impostato sull'idea di una composizione piramidale, in cui tutte le singole camere godono di un'apertura sul mare. Il tema della composizione della spiaggia pensata come piazza urbana delimitata sullo sfondo da un importante edificio monumentale è risolto nel progetto di André Lurçat per un Hotel sur les bords de la Méditerranée attraverso un unico grande edificio che si piega ad L formando due corpi distinti e gerarchizzati tra loro in funzione dell'affaccio sul mare.

Disegnato nel 1929, l'Hotel Plage riprende nell'uso dei materiali e nella composizione d'insieme i principi fondamentali dell'architettura razionalista, anche se nel disegno del fronte sul mare è possibile leggere la tradizionale tripartizione: lo zoccolo, basamento su cui la terrazza affacciata sulla spiaggia propone il tema della



FIG. 16 - La colonia elioterapica di Legnano dei BBPR. [da ORDINEARCHITETTI.MI.IT]

passaggiata costruita ed invita ad attraversare l'edificio per raggiungere i diversi livelli dei percorsi sulla piazza retrostante; la ripetizione delle aperture delle stanze che definiscono i piani-tipo attraverso i balconi tutti identici e le grandi finestre; il piano di coronamento concepito come una successione di luoghi pubblici vetrati. Le facciate dei due distinti corpi di fabbrica sono gerarchizzate in funzione del progetto del lungomare: grandi aperture e porte-finestre definiscono il fronte principale, occupato dalle stanze per i turisti; una successione di piccole finestre a nastro, in corrispondenza dei percorsi e delle stanze per i viaggiatori di passaggio, disegnano le facciate sulla piazza interna.

Dopo l'hotel l'indagine termina valutando altri temi di residenza collettiva. L'architettura delle Colonie a mare costruite nel periodo razionalista presenta, rispetto all'hotel, una minore compattezza d'impianto. L'edificio si presenta il più delle volte come l'aggregazione di più elementi autonomi, di cui viene sottolineata l'unicità. Tale caratteristica è leggibile nel progetto della Colonia di Chiavari, in cui la verticalità del corpo centrale contrasta con l'orizzontalità dei due elementi laterali, e nel progetto delle colonie a Cervia, a Cesenatico e ad Abbazia, in cui il vano scala è trattato come un vero e proprio edificio, la cui composizione plastica segna un punto di riferimento nel paesaggio naturale. La presenza di più corpi di fabbrica autonomi permette di articolare la composizione dello spazio pubblico aperto dandogli una connotazione particolare.

Nel progetto della colonia a Santa Severa di Luigi Lenzi, la combinazione dei corpi attorno ad una vera e propria piazza sul mare permette di risolvere il tema dell'affaccio sulla spiaggia e della passeggiata costruita. Situata sulla costa pianeggiante del Tirreno, a pochi chilometri da Roma, la colonia forma sul litorale un singolare luogo urbano in cui l'orizzontalità della spiaggia è ripresa e sottolineata dalla grande terrazza delimitata da un portico, a piano terra, e dalla forma lineare del tetto del refettorio e dei servizi al piano superiore. L'unità della piazza aperta sul mare è suggerita dal disegno del percorso delimitato lateralmente dai corpi delle sale, i dormitori e il refettorio, e frontalmente dal corpo contenente l'atrio e la loggia, racchiusi tra gli elementi ripetuti dei servizi.

2.2.9 Conclusioni

Nelle esperienze dell'architettura contemporanea una e nella necessita umana della contemplazione del paesaggio l'esperienza dell'architettura della riva mostra alcuni modelli di organizzazione spaziale, tipologica che affrontano il rapporto col luogo da un lato attraverso una visione unitaria in cui la riva fa parte del Paesaggio e dall'altro attraverso specifiche tecniche compositive che ne permettono l'articolazione spaziale. Tra l'edificio e la riva il compito della cultura architettonica di oggi sembra dunque essere la ricerca di questi caratteri permanenti che legano l'architettura e il paesaggio e la riva.

Note

- 1 K.F. SCHINKEL, *Collection of Architectural Designs*, 1989, p. 100.
- 2 WATKIN D., MELLINGHOFF T., *Architettura neoclassica tedesca...*, 1990, p. 84.
- 3 MANN E., K., *Riviera*, 1992, p. 119.
- 4 AA. VV., *Sanremo tra due secoli*, 1986, m.II.S.
- 5 AMMAN A., GARNIER CH., *L'habitation humaine*, Paris, 1892. p. 83.
- 6 AMMAN A., GARNIER CH., *ibidem ...*, 1892, p. 832.
- 7 BONGARZONI O., *Guida alle case celebri*, 1985, scheda 63.
- 8 AA. VV., *Sanremo tra due secoli*, 1986, p. 100.
- 9 PREDRAG MALVEJEVIC', *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano, 1991 (traduzione dell'ed. orig. del 1987), p. 75.
- 10 MANFREDO TAFURI E GEORGES TEYSOT, "*Impressions classiques*", in *Monuments Historiques*, n. 108, 1980, pp. 71-78.
- 11 HENRY RUSSEL HITCHCOCK, *Philip Johnson, Lo stile internazionale*, Zanichelli, Bologna, 1982. (traduzione dell'ed. orig. del 1932).
- 12 cfr. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Crès, Paris. 1923.
- 13 WALTER GROPIUS, "*Internationale Architektur*", *Bauhausbücher I*, Munchen, Langen, 1925.
- 14 PAUL MORAND, *Méditerranée, mer des surprises*. Paris. Editions du Rocher, 1990, p. 29.
- 15 FERNAND BRAUDEL, GEORGES DUBY. *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Flammarion, 1986, p. 209.
- 16 Cfr. soprattutto gli studi di Augustin Rey cominciati già a partire dai primi del '900, ripresi poi dagli esponenti del Movimento Moderno. Augustin Rey, Justin Pidoux, Charles Barde. *La science des plans de villes. ses applications -a' la construction, a' l'extension, à l'hygiène et à la beauté des villes, orientation solaire des habitations, _ ..*, Lausanne, Payot, Paris, Dunod. Sodo [1905-1928].
- 17 Cfr. CHERUBINO GAMBARDILLA, *Il sogno bianco. Architettura e Mito mediterraneo" nell'Italia degli anni '30*, Napoli, Clean, 1989, p. 57.
- 18 GIULIO CARLO ARGAN, *Libera*, Roma, 1975, p. 13.
- 19 La definizione è di Cherubino Gambardella, op. cit. p. 112.
- 20 GIULIO CARLO ARGAN, op. cit., p. 13.
- 21 ENRICO PERESSUTTI, "*Architettura mediterranea*" in *Quadrante*, 21, genn.1935, p. 40.



CAPITOLO 2.3

Teoria dell'architettura da pendio

“Lo spazio è la cosa più preziosa che si possa offrire nel nome dell'architettura.”

Sir Denis Lasdun, 1977

Questo capitolo della ricerca chiude sulla trattazione delle teorie utili alla trasformazione moderna degli insediamenti urbani disposti lungo la linea costiera del Lago di Garda. Partendo dalla questione della villa in relazione al pendio nelle sintetiche accezioni storiche, si arriva alla visione contemporanea e alla relazione risolta tra architettura e paesaggio nell'opera dell'architetto veneto Carlo Scarpa, che calibra i paesaggi architettonici, quasi come macchine ottiche per vedere senza essere visti, ed dalla poetica di Peter Zumthor sulla percezione della architettura come elemento stesso del paesaggio.

2.3.1 Cenni sulla casa in villa in condizioni di pendio.

Soluzioni architettoniche tra XV e XVII secolo.

Nella cultura architettonica dell'età dell'Umanesimo il tema della casa in villa evidenzia alcune caratteristiche: la collocazione urbana ed il legame con un particolare modo di vita, distinto da quello lavorativo e complementare della vita urbana; il rapporto con il luogo, o meglio con il luogo fisico, svolto in termini d'immaginazione e di contemplazione; un insieme di regole e di tecniche compositive che dà forma al rapporto con il suolo.

Nei Trattati di architettura del Rinascimento la casa in villa è presentata in rapporto ad un'idea di abitare e come espressione di uno specifico modo di vita: *“Compera la villa per far pascere la famiglia tua, non per darne diletto ad altri.”* (Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Libro V, cap. XIV, p. 228).

Le prescrizioni progettuali sul tema della casa in villa offerte dai trattati sono

relativi alla scelta del luogo in cui avviare la costruzione, allo studio delle parti della casa e della loro relazione, al rapporto col sito. Precise sono le regole per la scelta del luogo: la villa deve essere al centro della proprietà ma anche vicina alla città; in quanto il luogo di vita sana e virtuosa del proprietario, “La villa [...] dev’essere situata in quella parte della campagna che meglio si confaccia alla posizione dell’abitazione urbana dello stesso padrone. Secondo Senofonte è bene recarsi in villa a piedi, per esercitarsi al moto, e tornare a cavallo. A questo fine essa non dovrà essere troppo lontana dalla città” (L.B.Alberti, *De re aedificatoria*, [...]). Alla scelta del luogo si accompagna lo studio delle sue parti e della relazione che si stabilisce tra di esse: luoghi specifici e luoghi comuni alla casa di città ma una diversa disposizione dei corpi in relazione al paesaggio. Per Andrea Palladio occorre distinguere nella forma e nella disposizione le due parti per l’abitazione del proprietario e per le attività agricole.

“Ritrovato il sito lieto, ameno, comodo, e sano si attenderà all’elegante, e commoda compartitione sua. Due sorti di fabbriche si richiedono nella Villa: l’una per l’habitatione del Padrone, e della sua famiglia. L’altra per governare, e custodire le entrate, & gli animali della Villa. Però si dovrà compartire il sito in modo che né quella à questa, ne questa à quella sia d’impedimento” (Andrea Palladio, *I quattro libri dell’architettura*, Venezia, Domenico de’ Franceschi, 1570, Libro II, cap. XIII “Del compartimento delle case di Villa”, p. 46).

Certamente il modello di riferimento è la casa romana, desunta principalmente da fonti letterarie. Nella sua interpretazione Palladio ne distingue le parti e ne esplicita la gerarchia, identificando questo rapporto con l’idea di casa.

“la faccia principale [...] volta verso Mezzogiorno, & ha una loggia, dalla quale per un andito si entra in cucina: la quale riceve il lume sopra i luoghi a lei vicini, & ha il camino nel mezzo. Dalla parte sinistra vi sono le stalle de i Buoi, le cui mangiatoie sono rivolte al fuoco, & all’Oriente: dalla medesima parte sono anche i bagni: i quali per le stanze, che essi ricercano, si allontanano dalla cucina al pari della loggia [...]. Di dietro vi si vede l’habitatione del padrone, la faccia principale, della quale è opposta alla facciata della casa di Villa: Onde in queste case fatte fuori della Città venivano a essere gli Atrii nella parte di dietro [...]” (Palladio, Libro II, cap. XVI, p. 69).

La distinzione tra i due momenti legati alla vita contemplativa e alla vita attiva si esprimono attraverso una specifica configurazione architettonica in cui le due parti sono chiaramente riconoscibili. Esplicito è, nelle parole di Palladio, il rapporto tra la costruzione della casa di villa e quella di città che, al di là delle diverse condizioni del sito, si costruiscono attraverso gli stessi elementi architettonici, necessari e sufficienti per il modo di vita scelto per la famiglia.

Ancora Palladio afferma che *“L’habitatione del padrone deve essere fatta, havendo riguardo alla sua famiglia, e conditione, e si fa come su usa nella Città”* (ivi). Nella casa in villa come quella di città l’idea di *commoditas* non è data dall’uso specifico delle singole stanze e sale ma dalla presenza di specifici luoghi della casa riconducibili allo spazio dell’*otium* delle abitazioni degli antichi: entrambe le abitazioni *“saranno dunque fornite di un ampio atrio, di porticato, di spazio per il passeggio e le carrozze, di bei giardini, e così via. Se a tutto ciò mancasse lo spazio, costruendo più piani sopra un terreno ben livellato si otterranno le superfici adatte alle diverse parti”* (Alberti, Libro V, 18). È il sistema degli spazi collettivi, atrio, cortile, portico e loggia, che consente alla casa di villa come in quella di città di organizzare i luoghi di vita di famiglia nel primo caso attraverso il disporsi di corpi sul terreno in relazione ai caratteri morfologici del sito e nell’altro caso attraverso la sovrapposizione delle parti della casa su più piani differenziati funzionalmente. La relazione della villa col suolo in pendio è affrontata secondo i modi tipici delineati dall’esperienza della casa romana, ovvero attraverso l’accettazione della condizione del luogo e l’articolazione delle sue parti su livelli differenziati; oppure attraverso la costruzione di un edificio che si pone come un fronte parallelo al pendio; infine attraverso la costruzione di un basamento che, come mimesi architettonica della collina naturale, costituisce un nuovo piano artificiale sul quale costruire la casa. Il primo caso è affrontato da Michelozzo nella Villa Medici a Fiesole (prima del 1455). La descrizione offerta da Giorgio Vasari sottolinea alcuni caratteri ricorrenti: la disposizione della parti della casa in gradoni che degradano sulla collina accettando il dato naturale; la distinzione formale e funzionale dei diversi livelli; il progetto del parco, dei giardini pensili e delle terrazze come luoghi appartenenti intimamente alla casa.

“E per Giovanni figliuolo di Cosimo de’ Medici, fece a Fiesole, [...] un altro magnifico e onorato palazzo, fondato dalla parte di sotto nella scoscesa del poggio con grandissima spesa ma non senza grande utile: avendo in qualche parte da basso

*fatto volte, cantine, stalle, tinaie, ed altre belle e comode abitazioni; di sopra poi, oltre alle camere, sale et altre stanze ordinarie, ve ne fece alcune per libri, e alcune altre per la musica” (Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, Libro II, “Vita di Michelozzo Michelozzi scultore et architetto fiorentino” , pp. 338-346)*

La connessione di diversi piani disposti a terrazza è un tema architettonico affrontato anche in opere dalla diversa destinazione, come il cortile del Belvedere a Roma di Bramante; in questo esempio la necessità del collegamento dell’antico palazzo vaticano con la preesistente villa di Innocenzo VIII è risolto attraverso la costruzione di un cortile formato da una successione di piani degradanti collegati da scale e rampe e delimitati sui due lati da logge che formano come delle strade coperte. La soluzione di Villa Medici a Fiesole è ripresa e diffusa attraverso diversi esempi nei trattati di architettura di Sebastiano Serlio. I progetti “per fabbricare in costa” sviluppano l’idea dell’accettazione dell’irregolarità del sito: “La situazione della casa sarà ch’ella non sia né sù la cima del monte, né anche nel piano della valle: ma sia collcata nel mezzo fra il basso, e l’alto: cioè nella costa [...]” (Sebastiano Serlio, *I sette libri dell’architettura*, Venezia, Francesco de’ Franceschi, 1584, libro VII (1541-1550), cap. LXIII “Decima proposizione per fabricare in costa”, p. 160). La soluzione presentata da Serlio prevede la disposizione dell’edificio, del cortile e della terrazza pensile su piani differenziati, connessi tra loro da un complesso sistema di spazi di relazione, rampe, scale, portici e logge. La successione dei luoghi è accuratamente descritta:

“Primieramente al piano comune A si comincia a montare piedi VIII ma la lunghezza della scala è di piedi XXXII che viene a montare la quarta parte, che è al piano B e dal B a C per scala di ritorno si arriva al piano D dal quale si monta ancora per cinque gradi al piano della casa, dove s’entra nell’andito: alli lati del quale vi sono gli appartamenti: e del qual s’entra nel cortile di perfetta quadratura: e nella fronte di esso v’è una loggia, la quale è appoggiata al monte, al quale si monta per le due limache F poste né capi di esse loggia. Al piano G nel qual vi sono due fontane H più là di questo v’è un altro monte: al qual si comincia a montare da I al riposo K da quello al riposo L e poco più alto v’è la schena di monte: dove sarà la conserva di M. “ (Serlio, libro VII, cap. LXV “Per fabricare in costa undicesima proposizione” , p. 164).



FIG. 18 - Una veduta di Garda dall'alto dell'Eremo. [da BORELLI pp. 72 - 73]

Il caso di Villa Madama a Roma di Raffaello (1517-1527) riassume l'idea della casa formata da luoghi differenziati posti su più livelli ma ne sviluppa le possibilità architettoniche conferendo ad ogni livello della casa una propria identità. La villa è contenuta all'interno di uno spazio rettangolare adagiato sulla collina, delimitato da muri di contenimento che la separano dal resto della tenuta circostante. All'interno del recinto gli spazi interni della villa sono disposti lungo due assi, perpendicolare e parallelo al pendio, che si intersecano nel cortile circolare posto al centro.

Questa doppia assialità determina la fisionomia complessiva della villa e costituisce il principio di relazione tra gli episodi architettonici della villa. Posti in sequenza su livelli distinti perpendicolarmente al pendio sono la corte aperta sul parco sottostante, seguita dalla scala monumentale che introduce al terrazzo, un elemento questo memore dell'hippodromus della casa romana, su cui si affaccia con una grande loggia l'edificio della villa al cui centro è posto il cortile circolare, superato il quale si raggiunge il teatro; sull'asse parallelo alla pendenza del terreno

è la sequenza della corte circolare, della loggia e di un giardino. Dal cortile circolare centrale, superato il quale si raggiunge il teatro; sull'asse parallelo alla pendenza del terreno è la sequenza della corte d'ingresso, del vestibolo a quattro colonne, della corte circolare, della loggia e di un giardino.

Dal cortile circolare centrale si aprono sui quattro lati atri e vestiboli; a nord est una loggia aperta sulla vallata e sovrapposta ad un vestibolo nel livello inferiore aperto sul grande terrazzo; a sud est il vestibolo a quattro colonne che conduce al cortile d'ingresso, un peristilio annunciato da una scalinata a emiciclo che ricorda quella del Belvedere di Bramante; a sud ovest una grotta si apre sulla pendenza della collina e è affiancata da due rampe di scale che conducono al livello superiore dove è scavato nella pendenza il teatro la cui scena si apre verso la vallata; a nord ovest un piccolo vestibolo conduce ad una grande loggia aperta sul giardino a sua volta affacciato sulla peschiera inferiore. La soluzione è ripresa e ampliata in esempi successivi, come il complesso di Villadeati dove i diversi episodi architettonici, disposti su terrazze successive sul pendio che dall'ingresso giunge fino alla corte aperta sulla sommità della collina, divengono edifici autonomi in cui i diversi temi architettonici trovano una loro univoca e specifica configurazione.

Soluzione alternativa nel rapporto col pendio è offerta dall'idea che la costruzione della casa come un volume unico che si rapporta distaccandosi dal terreno in declivio attraverso un'altra parete, lasciando al giardino la soluzione del collegamento con i diversi livelli. Le parti della casa si articolano su una doppia frontalità, da un lato sul suolo in pendenza, costruendo su di esso una parete fondale, dall'altro sulla corte, sia essa nella sua forma canonica del peristilio che in quella dell'edera, magari aperta sul parco retrostante.

Questa idea di casa in villa è esplicita nella villa Barbaro a Maser di Andrea Palladio (1555-1557). La casa, disposta su un terreno leggermente in declivio, si articola con un corpo principale di due piani al centro ed uno lineare ad un solo piano parallelo alla pendenza a dividere due cortili. Questi ultimi sono posti su due livelli diversi, quello al livello inferiore, rivolto verso la strada d'ingresso alla villa, l'altro dietro la casa, ad un livello superiore, scavato nella collina e concluso con una fontana in forma di edera. Tra i due cortili è posta la casa, costituita dal corpo a due piani per l'abitazione della famiglia e da due barchesse collegate da un portico per gli spazi funzionali del lavoro agricolo.

Nella villa d'Este a Tivoli di Pirro Ligorio (1550-1572) la soluzione architettonica del pendio è lasciata al giardino e la casa, ampliamento dell'antico convento

benedettino sulla sommità della collina, costituisce un episodio autonomo affacciato sul giardino in pendio da un lato e sulla città dall'altro. In questo caso la villa si affaccia con una grande fronte sul sottostante giardino e ne costituisce il fulcro prospettico degli episodi e delle invenzioni architettoniche poste su terrazze successive lungo il pendio. La soluzione della villa come elemento di mediazione tra il suolo in pendio da un lato e la corte dall'altro è nella villa Aldobrandini a Frascati di Giacomo della Porta (1598-1602) dove la villa costruisce un doppio affaccio sulla corte a esedra sulla parte ascendente della collina, e una parete alta che chiude come una *frons scenae* la sequenza di episodi architettonici del giardino sul pendio degradante della collina.

Tale soluzione è ripresa anche in altre realizzazioni successive, come il Castello di Sans Souci a Potsdam di Hans Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1745-1747) in cui l'affaccio sul giardino, formato dalla successione di terrazze e scalinate, si accompagna sull'altro lato la corte semicircolare aperta sul paesaggio e sul Ruinenberg.

L'idea dell'invenzione di un luogo artificiale sul quale elevare la casa è a fondamento di un ulteriore modo del rapporto con il suolo in pendio. Il dato naturale del suolo non è accettato e si privilegia l'idea della costruzione di un punto di vista elevato come strumento di rapporto col paesaggio. La distinzione della casa dal suolo che la circonda ha come risultato lo sviluppo di un diretto rapporto dell'edificio col paesaggio. In questo caso il basamento ha il significato di rappresentare nel chiaro schema dell'edificio appoggiato sul basamento, la distinzione tra il luogo della vita contemplativa del proprietario e della famiglia e gli spazi della vita quotidiana della tenuta agricola.

Un modello costruito su questo rapporto tra due parti distinte è la casa pubblicata nel quindicesimo libro del trattato di architettura di Filarete (*Trattato di architettura*, c. 1464, Milano, Il Polifilio, 1972, libro XV, tav. 93, f.122r). Rispetto alla campagna circostante la casa si rapporta sollevandosi e separandosi da essa tramite un piano utile, rappresentando in forme architettoniche riconoscibili quel bisogno di distinzione tra la villa attiva del lavoro quotidiano in campagna e la vita contemplativa che giustifica e determina la casa in villa come luogo d'abitazione speciale. L'operazione di isolare e innalzare la residenza vera e propria dal suolo è risolto attraverso un basamento che come una collina artificiale sostiene l'edificio loggiato e il giardino in forma di labirinto.

Un esempio in cui questo schema compositivo è chiaramente il risultato del rapporto intellettuale tra Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo. All'interno del recinto che separa e distingue la dimora del Principe dalla campagna circostante la casa si compone di un basamento porticato, destinato agli spazi di servizio, e dal volume dell'abitazione che vi si appoggia sopra. La distinzione formale corrisponde a quella funzionale: il basamento separa nettamente la villa dallo spazio circostante e nell'innalzarla in posizione elevata la rapporta alle colline e alla vicina valle dell'Ombrone. In relazione con la villa degli antichi, oltre al rapporto con il paesaggio, è la ricerca di un principio in cui la casa trovi la sua identità; la specifica soluzione è offerta in questo caso dall'accentuazione del valore della vasta sala con volta a botte che, come un cortile coperto, occupa il centro della pianta.

Nella villa dei Vescovi a Luvignano di Torreglia di Giovanni Maria Falconetto e Alvise Cornaro (1529) il tema del rapporto col pendio è risolto attraverso un basamento bugnato che crea una collina artificiale in analogia alla *basis villae* della villa romana. I diversi livelli della casa e del giardino sono connessi sui lati sud e nord da una sequenza di scale e terrazze. "Chi vuole fare un palazzo da prencipe, pur fuor della terram vada a Luvigliano, dove contemplerà un albergoi degno di essere abitato da un pontefice o da un imperatore." Queste parole di Francesco Marcolini poste nella dedica ad Alvise Cornaro riportata nell'edizione del 1540 del Libro IV del trattato di Sebastiano Serlio evidenziano il carattere eccezionale della villa dei vescovi; la volontà di evocare la "casa degli antichi" e il riferimento all'idea della pianta centrale dell'edificio sono chiaramente denunciati dall'impianto planimetrico quadrato con quattro facciate simili e di analoga importanza. Al centro una vasta sala allude alla corte che sostituisce nella funzione di luogo interno della casa.

2.3.2 Cenni sui modelli razionali della relazione villa e pendio

Accettare il dato del sito e sviluppare la costruzione per terrazze successive oppure negare questo rapporto affermando la volontà di fondare la casa su un proprio principio, sia attraverso la costruzione di una parete che distacchi dal pendio antistante, sia come invenzione di un nuovo suolo su cui fondare la villa. Queste sono le scelte compositive nell'esperienza dell'architettura attraverso il XVIII e XIX secolo in cui la relazione dell'edificio con le condizioni morfologiche del sito è risolta. Nel trattato di Claude-Nicolas Ledoux come anche in quello di Louis-Ambroise Dubut o di Jean-Nicolas-Louis Durand, il rapporto con la natura è svolto come ricerca di quei caratteri che le possano conferire identità; una ricerca astratta che prescinde dalle condizioni morfologiche del sito e che ha come obiettivo la definizione dei tipi d'abitazione per la nuova società. La forma della casa è il risultato della ricerca di un suo principio interno che, a differenza della domus, non più dato da un suo luogo centrale, la corte, ma dalla definizione dei caratteri permanenti che la distinguono e la pongono in rapporto con la natura. L'insieme delle soluzioni compositive sono riassunte da Jean-Nicolas-Louis Durand in diverse parti del *Precis des leçons d'architecture* (Paris, 1802-1805). La tavola sulle combinazioni verticali degli elementi e anche in quella dedicata a "l'impiego degli oggetti della natura nella composizione degli edifici" rappresenta un catalogo di soluzioni possibili di articolazioni volumetriche.

Nel progetto della "Maison de campagne" presentata da Claude-Nicolas Ledoux alle tavole 273-277 del suo trattato (*L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Meurs et de la Législation*, Paris, 1804-1847) il tema del rapporto della casa col pendio è risolto attraverso la sua articolazione su più livelli sul terreno in declivio. La struttura compositiva proposta è costituita dalla distinzione e dalla gerarchia della parti della casa che vengono disposte in successione lungo l'asse perpendicolare alla pendenza del terreno e connessi dagli spazi di relazione delle rampe, scale e atri. Un cortile con portici è lo spazio d'ingresso posto sul livello inferiore; ai lati di questo spazio sono posti gli spazi di servizio affacciati su cortili di servizio; una coppia di gallerie e di scale permettono di raggiungere il livello superiore dove una serra e un ninfeo al centro separano ancora due spazi di servizio ai due lati; ad un livello superiore si trovano i locali dell'abitazione racchiusi in due volumi uguali uniti da un cortile coperto d'impianto quadrato al centro, suddiviso in due livelli, di servizio in basso e per la vita privata e sociale della famiglia in alto.

Lungo l'asse principale perpendicolare alla pendenza due grandi sale con portici permettono la connessione della casa con il paesaggio circostante.

Costruire la casa come un volume perentorio che lascia la soluzione del pendio alle tecniche e agli elementi dell'architettura dei giardini è descritta da "Retour de chasse" presentato alle tavole 286-287 del trattato di Ledoux. La definizione della forma della casa è affidata al principio della distinzione delle sue parti pubbliche e private. I saloni e cortili coperti sovrapposti al centro dell'edificio danno ordine ai diversi piani d'abitazione, specializzati per funzione e rappresentati attraverso forme diverse all'esterno: al piano terreno il cortile coperto a doppia altezza è circondato da quattro "salle à manger" affacciate sull'esterno con quattro serliane al centro delle pareti.; al piano successivo il centro è occupato dalla coppia di "chambre à coucher" circondate da un loggiato continuo sull'intero perimetro della casa; infine all'ultimo piano il "gran salon" affacciato su quattro terrazze sui quattro lati, separate tra loro dalle torri angolari dei locali per il personale di servizio.

La costruzione della casa di villa in un sito da pendio, attraverso la distinzione di un basamento di servizio e di un edificio d'abitazione che si distingue da esso e dal suolo circostante stabilendo direttamente un dialogo col paesaggio è il tema dalla "Maison de campagne" presentata nel manuale di Louis-Ambroise Dubut come progetto n. 20 (Architecture civile, Paris, 1827, tavv. XXXI-XXXIII-XXXVII). Un asse principale determina la disposizione delle parti: sul sito di pianta quadrata si costruisce un basamento alto un piano, con padiglioni di scuderie ai vertici e l'edificio d'abitazione al centro. Una corte d'ingresso scavata nel basamento consente la connessione dei due livelli attraverso una doppia scala. La struttura dell'edificio d'abitazione centrale a pianta centrale conferma il suo ruolo di edificio che stabilisce la sua identità in rapporto al paesaggio circostante.

2.3.3 La pendenza del terreno e la posizione della casa signorile del sobborgo giardino

La ricerca sul tipo della villa nel corso XIX secolo riassume e amplia i temi individuali nelle esperienze precedenti. Oltre i temi individualistici derivati dalla riduzione della villa a tipo d'abitazione per una precisa classe sociale in specifiche parti della città, nella nuova tradizione tipologica della casa signorile del sobborgo giardino, la ricerca architettonica affronta il tema della definizione dei caratteri dell'abitazione unifamiliare come ricerca di un principio interno generatore della forma. Una nuova relazione tra gli spazi interni, desunta più che dalla ricerca sulla casa degli antichi sull'esperienza del cottage e del comfort interno, consente nuove articolazioni e diverse figurazioni. L'opzione architettonica corrisponde a precise scelte sociali laddove i progetti tendono a soddisfare le necessità di rappresentatività espresse dalla società: "De l'amour du foyer découle l'amour du travail, de l'ordre et d'un sage économie. Il faut donc faire aimer le foyer, le rendre possible au plus grand nombre et s'évertuer à résoudre ce problème. L'architecture ne saurait s'imposer une plus noble tâche" (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, 1862-1863, L. XVIII, p. 305). La costruzione del luogo della famiglia è risolto attraverso l'accentuazione del valore degli spazi della vita sociale interni: l'insieme delle sale e dei saloni, i luoghi di riunione della famiglia, ma anche gli spazi di relazione tra le diverse parti della casa sul piano e tra i diversi piani costruiscono la struttura compositiva della casa e vengono piegati al fine della soluzione dei problemi figurativi che la casa è chiamata a rappresentare. Una nuova relazione tra le specifiche logiche organizzative degli spazi interni di temi figurativi desunti dallo studio degli esempi antichi determina le diverse configurazioni nel progetto della villa.

Il tema del rapporto col sito in pendio è risolto attraverso i diversi atteggiamenti dell'accettazione del dato naturale, attraverso la costruzione della casa su più terrazze; della sua trasformazione attraverso la costruzione di un fronte unitario oppure attraverso la costruzione di una platea che costruisca un nuovo piano artificiale su cui fondare la casa.

Nella villa Lobstein a Heidelberg di Fritz Seitz (1886-1887), a fronte di una struttura planimetrica costruita sulla relazione tra scala e vestibolo ripetuto per tutti i piani e distribuisce le stanze sul suo perimetro, la forma complessiva è

determinata da una organizzazione per livelli e piani diversi. Il tema architettonico della costruzione di un punto di osservazione sulla natura circostante è risolto attraverso una composizione di elementi diversi per ogni piano che vengono connessi da scale e terrazze. Il risultato è una complessa costruzione verticale di elementi dalla diversa forma posti in successione; la variabile morfologica del sito è accettata come riferimento del terrazzamento che ascende dal basamento in pietra attraverso scale e terrazze al piano nobile loggiato sul quale si elevano i tetti e le torri belvedere.

La distinzione dell'edificio d'abitazione dal pendio attraverso il tema della frontalità è la soluzione perseguita nella villa Stockhausen, progettata a Dresda dall'architetto Heidmann (1849-1851). L'edificio d'abitazione è un volume quadrato di due piani, organizzato sul rapporto tra i due affacci opposti e diversi sull'ingresso e sul pendio. Questa distinzione coinvolge l'organizzazione stessa della casa: se vestibolo, atrio e scala occupano la parte rivolta verso l'ingresso è invece verso il pendio che si dispone il sistema delle sale per la vita sociale della famiglia. Il carattere pubblico del fronte sul pendio è sottolineato dalla continuità delle logge dei saloni con due simmetrici pergolati e giardini d'inverno che costruiscono un fronte continuo appoggiato ad un muro di contenimento in pietra che divide l'edificio dal giardino pendio. AL di sotto del muro il giardino in pendio è risolto con una successione di quattro livelli di terrazze.

La trasformazione del sito e la costruzione di una unica platea di fondazione come base artificiale per la villa è la soluzione specifica per diversi casi. Nella villa "Auf dem Rott" di Julius Raschdorff (1860) la distinzione fra le due parti è chiara: alla platea è affidato il compito di distinguere l'edificio d'abitazione dal contesto naturale, permettendone nel contempo la connessione; l'edificio d'abitazione così distinto sviluppa con fronti differenziati sia la necessità di rappresentazione che di rapporto con le diverse condizioni del paesaggio, sviluppando con forme specifiche diversi temi figurativi, l'ingresso come il portico, come la torre come segnale e punto di osservazione.

2.3.4 Le esperienze contemporanee tra casa isolata e sito in pendenza

Nel XX sec. La ricerca sul tipo della casa isolata si riferisce alla definizione di un principio che generi e spieghi la forma della casa nella città in rapporto con la natura. La ricerca della definizione di un principio interno alla casa è perseguita in esperienze diverse, come nella ipotesi di Tony Garnier per La cité industrielle, dove la sperimentazione di diversi tipi della casa unifamiliare conduce anche al recupero della casa a patio, o in quelle di Ludwig Mies van der Rohe in cui l'obiettivo della costruzione dell'identità della casa avviene attraverso un processo di delimitazione del luogo in cui la casa sorge: tetto e recinto sono per Mies van der Rohe i due elementi essenziali dell'abitazione, *"Tutto il resto è secondario, anche la distribuzione interna [...] o per lo meno trova nel rapporto con il suolo la sua motivazione"* (Antonio Monestiroli, *Le forme e il tempo*, in Ludwig Hilbersmeier, *Mies van der Rohe*, Milano, Clup, 1984, p.10).

Accanto alle ricerche sulla forma e struttura dell'edificio e dell'abitazione nella ricerca contemporanea le specifiche soluzioni al rapporto tra la casa e il sito in pendio troviamo ancora la permanenza del medesimo modo di rapporto: costruire per terrazze sovrapposte accettando la condizione del luogo; costruire un fronte sul pendio; costruire un piano artificiale. Tre specifiche soluzioni che permangono e sulle quali si sviluppa l'invenzione architettonica. La villa Leidi progettata da Giovanni Muzio nei dintorni di Bergamo (1935) mostra una soluzione del rapporto con il suolo in pendenza svolto attraverso una complessa composizione di muri di contenimento, di terrazze e portici e che logge sostengono e rappresentano le diverse parti della casa disposte su livelli successivi.

La soluzione architettonica del pendio come costruzione di un fronte contrapposto alla condizione morfologica del sito è offerta dalla casa Tugendacht a Brno di Ludwig Mies van der Rohe (1930). Il rapporto della casa con la natura come paesaggio è risolto attraverso l'articolazione della casa in un corpo unico disposto parallelamente al pendio, aperto con la lunga parete vetrata del soggiorno sul prato degradante. La casa è definita dal rapporto di continuità e visibilità che intercorre tra il giardino e il soggiorno, tra un luogo della casa e lo spazio naturale circostante. Ludwig Hilbersmeier coglie questa caratteristica nella sua descrizione della casa:

“La casa costruita su un terreno in pendio si sviluppa a livelli diversi: a livello della strada è a una piano, sul lato che si affaccia sul giardino è a due piano più il seminterrato. L'ingresso della casa si trova dunque al secondo piano dove si trovano le camere da letto e la terrazza. Una rampa di scale conduce al piano terreno alla zona giorno, che è il luogo principale della casa. La sua forma è lo sviluppo successivo della pianta studiata per la casa di campagna a mattoni. [...] Una parete continua separa e unisce allo stesso tempo il soggiorno al giardino esterno”. (Ludwig Hilbersmeier, *Mies van der Rohe*, Milano, Clup, 1984, pp. 62-65).

Nella villa di Borgo Ticino di Aldo Rossi (1973) la soluzione del rapporto della villa col suolo è perseguita attraverso la definizione di un piano orizzontale per l'abitazione dialetticamente contrapposto all'irregolarità morfologica del sito. La casa è costruita di due parti, un corpo per le sale e quattro corpi per le camere da letto, rispettivamente poste sul terreno in piano e in declivio. La soluzione richiama ancora la costruzione del basamento come sostegno della casa che la distingue e la sostiene; in questo caso il carattere tettonico del sostegno della *basis villae* è sostituito dalla leggerezza di pilastri in ferro. Come riportano le parole di Aldo Rossi:

“La caratteristica tipologica dell'edificio è quella di corpi che crescono sul terreno in pendio secondo una linea orizzontale indipendente mentre l'adesione al terreno è data unicamente dalla diversa altezza dei pilastri. Si tratta di costruzioni che si presentano come ponti sospesi nel vuoto. Questa sospensione, o costruzione aerea, permette di far vivere la casa nel bosco, proprio dove il bosco è più segreto o irraggiungibile, cioè tra i rami e da alcuni punti della casa (l'atrio, il ballatoio, le camere da letto) il rapporto tra il verde del bosco, il cielo e il terreno è davvero singolare.” (Aldo Rossi, *Relazione*, in Gianni Braghieri (a cura di), Aldo Rossi, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 62).



FIG. 19 - Il paesaggio che circonda la tomba Brion. [da FREDIANI p.86]

2.3.5 Quote ed orizzonti: la comprensione del paesaggio nelle opere di Carlo Scarpa

Si conclude l'esame comparativo sulle idee di architettura espresse, sui temi già trattati e sugli esempi introdotti arrivando a descrivere una pietra miliare sulla definizione di rapporto tra architettura e paesaggio. A quasi quarant'anni dalla morte Carlo Scarpa è forse l'architetto italiano più conosciuto al mondo. Sulla figura esistono approfonditi studi critici. La biografia delle sue opere appare vasta, ma ciononostante, la densità del suo lavoro è tale da aprire sempre nuovi spiragli di grande interesse. Nell'opera e nella poetica di Carlo Scarpa, l'architettura del luogo ed il rapporto tra architettura e paesaggio assume dei connotati di indubbio spessore tale da essere preso come modello e riferimento. Tra canoni puliti e definiti, Scarpa calibra i suoi paesaggi architettonici, come macchine ottiche per vedere lontano senza essere visti. La magnifica ossessione del vedere perfetto diventa nella sua opera, un tratto impellente ed irrinunciabile, che sembra dettare

la necessità di imporre un punto di riferimento costante ossia le mutevoli condizioni di percezione dal quale misurare le variazioni delle forme: l'orizzonte.

In tale constatazione si ritrova la stessa intensità di definizione con cui si era conclusa la parte prima riguardante la definizione di paesaggio.

Come già espresso sopra, sul lavoro di Carlo Scarpa, molto si conosce e molto è stato scritto, ma la densità del suo lavoro è tale da aprire sempre nuovi spiragli di interesse anche per chi diversamente dal nostro caso per una verifica scientifica di ricerca universitaria si accosta con attenzione e curiosità. Nell'ampia biografia, il rapporto con il paesaggio naturale veneto e più precisamente la relazione intessuta con i luoghi del progetto sono stati osservati e sottolineati in diversi modi. Non poteva essere altrimenti. Scarpa ha assegnato infatti una grande importanza, a questo tema catturando i segni emergenti sistematicamente, del paesaggio attraverso una ragnatela capillare di sottili relazioni visive. Tutte le connessioni fisiche con gli elementi lontani (siano naturali, urbani o topografici) si concretizzano sempre in materia diversa, creando delle soluzioni specifiche per ogni luogo, attraverso un diverso progetto, anche se al fondo appare riconoscibile una trama comune di riferimenti e tecniche progettuali e compositive.

Lo studioso Gianluca Frediani narra con perizia e precisione come tutta l'opera di Scarpa si confermi essere è una meticolosa storia di collocazione topografica nel Luogo.

“Una storia della vicenda di Scarpa è una storia di luoghi, anzitutto: e sono fisici, concreti, irripetibili”¹. Uno di questi luoghi fatidici è la campagna collinare intorno ad Asolo; quel tratto di alto trevigiano che lega Prealpi e pianura in una geo-grafia molto variabile per densità e contrasti. In questo intenso brano di paesaggio veneto Scarpa risiede e lavora, a più riprese e per diversi anni; dapprima per l'ampliamento della Gipsoteca canoviana 1955-1957), poi abitando - per quasi tutti gli anni '60 - nell'ariosa casa di via R. Browning ad Asolo, infine, per la costruzione della Tomba Brion (1969-1978) a San Vito di Altivole. La sua presenza stabile in questi luoghi si misura, in linea d'aria, su una distanza che, partendo dalla sua residenza asolana, copre un raggio di poco meno di dieci chilometri, ma si estende su un arco temporale che abbraccia più di venti anni, accogliendo l'intero sviluppo della sua parabola artistica, dalla prima maturità alla improvvisa scomparsa.

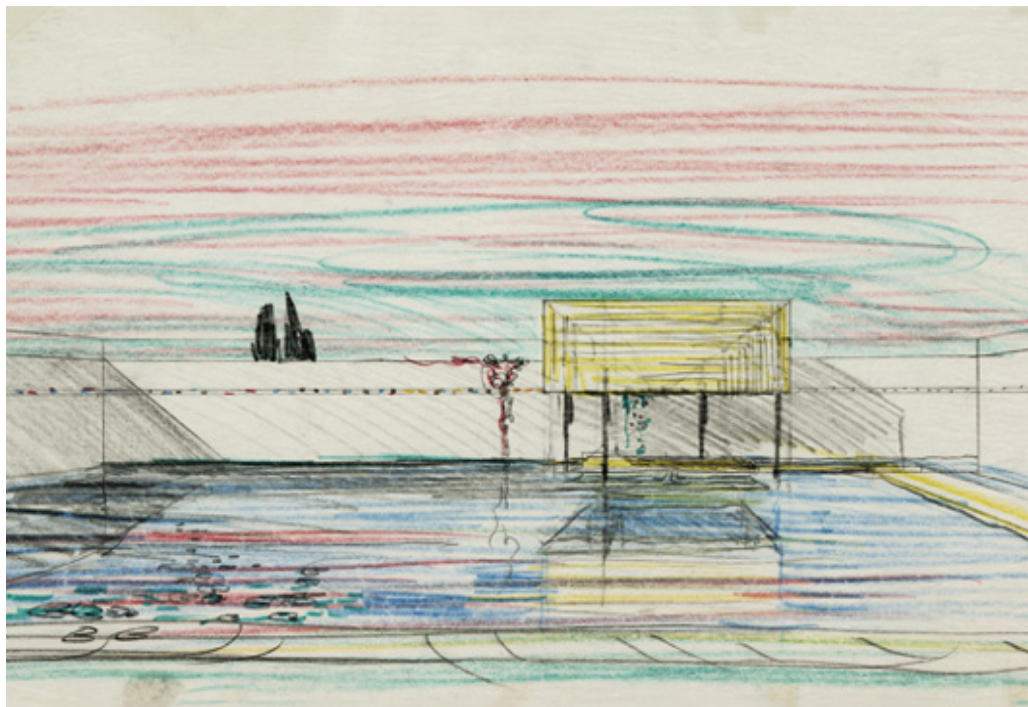


FIG. 20 - Studio prospettico del padiglioncino. [da FREDIANI p.90-91]

Il saggio teorico di Gianluca Frediani, edito nel 2015 continua:

“Asolo la carducciana “città dai cento orizzonti”, è quasi il giusto mezzo, il punto di contatto e di equilibrio fra le diverse condizioni geografiche dei luoghi, ma rappresenta soprattutto per Scarpa un osservatorio privilegiato, un asilo sentimentale che lo allontana e protegge dai clamori della città, della scuola, degli impegni professionali sempre più importanti, numerosi e pressanti. A quel tempo Scarpa insegnava a Venezia già da diversi anni e l’aver collocato la sua dimora in un luogo così lontano gli deve essere costato molto disagio fisico, soprattutto considerando che non ha mai posseduto (ostinatamente) una patente di guida ed è stato, quindi, costretto a organizzarsi in un complesso pendolarismo pur di poter tornare ogni volta nel rifugio familiare di Asolo, accompagnato per lo più da amici, collaboratori e assistenti, la sua casa-studio asolana si inerpica in alto sino a un terrazzo, scenario di una nota intervista televisiva , da cui si poteva godere di una ampia vista sulle alture e sulla pianura circostante. Spesso disegnava lì con una

tavoletta portatile. In quella posizione privilegiata è probabile che Scarpa non solo si sentisse a casa ma come al “centro delle cose”. In questa porzione di campagna veneta stretta fra acqua e monti, egli rintracciava con attenzione e sorpresa i segni di una cultura legata a una società ancora tradizionale e, per certi versi, premoderna; segni che, reinterpretati, vedremo puntualmente riaffiorare nei lavori di quegli anni.

È facile immaginare la nostalgia che deve aver provato nel paragonare i paesaggi ideali della campagna veneta, quelli raffigurati nelle tanto amate tavole di Bellini con quelli che attraversava quotidianamente mentre si recava, spesso a orari impossibili, sul cantiere della Gipsoteca o della Tomba Brion. Dei brevi viaggi dell'anima, che hanno accompagnato e ispirato per anni i suoi spostamenti di lavoro e di vita.

Al di là dei diversi temi funzionali, le relazioni che Carlo Scarpa suggerisce nel trovare prospettive inaspettate sono bene individuate nelle pagine dello studio di Frediani:

(...) I paesaggi scarpiani sono fatti di oggetti, colori, materiali, almeno quanto di suggestioni, sogni e memorie. Pragmatismo, concretezza e idealismo si fondono insieme nella precisione con cui egli seleziona le viste - incorniciando un albero, un muro, uno spicchio di cielo... - trasformandole in “quadri” da mostrare al pari delle altre opere d'arte esposte in quei contesti. L'orizzonte visivo dei suoi spazi vive di questa oscillante relazione fra interno ed esterno. Il destino ha portato Scarpa a lavorare quasi esclusivamente in spazi già dati e definiti, obbligandolo a manovrare materiali e forme nelle dimensioni, talvolta anguste, dei volumi a sua disposizione. A questo ricorrente vincolo egli ha risposto con una crescente attenzione alla qualità materica e al rapporto proporzionale fra gli elementi, tracciando dei percorsi che si possono facilmente ripercorrere, se solo si scorre con attenzione la successione temporale dei suoi progetti. Quanto più i suoi lavori sono costretti in condizioni difficili, tanto più evidente appare la tensione verso l'esterno, la ricerca di fughe e scorci visivi che, con la loro apparizione, possano ribaltare la condizione di svantaggio e dilatare lo spazio verso prospettive inaspettate. Queste vedute episodiche, rubate con destrezza al caso e ai luoghi, non costituiscono solo abili preziosismi decorativi ma contribuiscono in maniera sostanziale a definire



FIG. 21 - Schizzo di studio per l'altezza del muro perimetrale. [da FREDIANI p. 71]

lo spazio e le sue dimensioni, ricollegandolo a un paesaggio ideale che ci è dato intuire e immaginare a partire proprio da questi segnali. Così è, ad esempio, nella villa Ottolenghi (1974-1978), dove la vista dalla corte trapassa l'edificio sino allo specchio d'acqua del lago, per inseguirvi il tramonto della luna.

Abbandonando il tema residenziale per affrontare il tema espositivo, le relazioni spaziali tra interno ed esterno secondo il maestro veneto vengono sapientemente approfondite aprendo un territorio sconfinato di sperimentazione.

Il saggio continua riportando nuove argomentazioni.

Nelle sue sistemazioni museali, l'ambivalente rapporto fra interno ed esterno, tra spazio chiuso e orizzonte, apre un territorio sconfinato di sperimentazione. Scandito dai tagli improvvisi nelle pareti, il paesaggio si affaccia attraverso vedute che lasciano affiorare con accortezza le tracce della storia e della natura dei luoghi.

Un virtuosismo che raggiunge un apice nel museo di Castelvechio (1958-1964), dove ogni apertura, ogni varco, sia che si affacci sul cortile che sul fiume, ci costringe a mutare la posizione degli occhi verso l'alto o verso il basso, inseguendo assi visivi e obiettivi prestabiliti. Le pareti murarie sono, per Scarpa, limite e insieme quadro della visione; esse escludono o aprono la percezione sul paesaggio indirizzandoci verso un percorso che si offre, contemporaneamente, come libera esperienza e guida sicura. Gli scenari che egli costruisce non risolvono semplicemente il rapporto fisico con l'ambiente circostante - sia esso urbano o naturale - ma vogliono piuttosto suggerire e svelare, grazie alla presenza di questi affioramenti, la struttura di più ampi territori che si condensano e cominciano a partire dal punto esatto in cui ci troviamo.

E forse per obbedire a questa volontà allusiva che egli disegna riquadri così articolati per le sue vetrate, che da semplici aperture si trasformano in complessi apparecchi di visione puntati sul mondo esterno. Se prendiamo, ad esempio, le finestre della celebre Galleria delle Sculture, al piano terra del museo di Castelvechio, esse seguono una trama geometrica che più che il disegno di un infisso, rappresenta la struttura spoglia di una cornice, anzi di una serie di cornici differenti montate insieme, che selezionano e concentrano lo sguardo, inquadrandolo e frazionandolo come se fossimo dinanzi a una veduta multipla e simultanea.

(...) La suddivisione in quadri paralleli suggerisce una visione dinamica che ci costringe a leggere in sequenza quei frammenti, anche quando siamo fermi dinanzi a essi. E tuttavia, questa trama è così leggera, ogni suggerimento così esile, da sembrare quasi impalpabile, da lasciarci ancora credere nella possibilità di muovere i nostri occhi liberamente (...)

(...) Questa selezione delle viste, il modo di predisporle in quadri diversi e successivi, avvicina molto la maniera di Scarpa ad alcuni schemi compositivi della pittura fiamminga, tutta concentrata a descrivere accuratamente quelle scene di interno che improvvisamente aprono, attraverso cornici, specchi e finestre, percezioni allegoriche del paesaggio e della natura. Né può certo sorprendere questa affinità concettuale, vista la abituale frequentazione che Scarpa ha avuto con questi raffinati paesaggi di interno, nelle varie sistemazioni museali realizzate da Venezia a Palermo.

(...) ciò che maggiormente ci interessa è sottolineare come questa maniera di vedere e pensare lo spazio ci spinga inevitabilmente a guardare ogni suo lavoro come una successione di esperienze visuali montate in continuità.



FIG. 22 - La linea d'orizzonte segnata dal muro dei propilei di Tomba Brion.

[da FREDIANI p. 86]

La squisita capacità di Scarpa di costruire la scena, di scegliere gli elementi e di collocarli nel posto giusto, sotto una luce calcolata, è una predisposizione al comporre che nasce dallo studio attento della tradizione e che, certo, gli proviene dalla giovanile formazione artistica. Egli, infatti, l'ha spesso evocata nei suoi discorsi come matrice originaria del suo modo di disegnare, di pensare e di fare. Il suo progettare non obbedisce ad un'idea astratta di forma o di spazio, ma fissa la posizione e l'altezza degli occhi, comanda la linea d'orizzonte, determina la sequenza degli oggetti e delle prospettive. Ciò nonostante, la composizione dei suoi spazi non si esaurisce in un freddo calcolo di geometrie, non si adegua semplicemente a una regola prospettica, ma si basa piuttosto su una percezione libera e intuitiva, nello sforzo di seguire e catturare il movimento delle persone, di dirigere la libertà dei loro sguardi verso oggetti, direzioni e viste, che rendano esplicito il significato degli spazi che stanno attraversando. Questo modo di costruire per elementi, quasi per episodi, è fondato su una solida attitudine visiva che mette bene in evidenza come le numerose

analogie che possiamo trovare fra esperienza pittorica e composizione spaziale, traccino delle linee di ricerca che devono essere esplorate simultaneamente.

(...)È su questa segreta armonia che Scarpa intesse la rete invisibile che sostiene i suoi progetti. Egli ci costringe semplicemente a guardare; a guardare vicino e lontano insieme, quasi contemporaneamente. Anche quando si trova completamente immerso nelle chiuse murature di un edificio antico, Scarpa sembra infatti alludere e quasi aspirare agli orizzonti di una più ampia dimensione, parallela al mondo ristretto dei suoi sofisticati interni; una dimensione percepibile ma, allo stesso tempo, intangibile e inafferrabile. Una acuta sensibilità visiva lo guida nel costruire scenari che nascono dalla sua sperimentata abilità nel trattare gli oggetti come se fossero figure autonome, nell'allinearli e nel legarli fra loro, per poi fonderli con gli elementi estratti dal contesto in un ordine diverso e nuovo; ed ecco che, all'improvviso, l'infinitamente piccolo dei suoi lavori d'interno si espande all'infinitamente grande di un paesaggio ideale, dove egli può riassumere il senso di quello spazio, di quei segni, e radicarli in un luogo e un tempo precisi.

Frediani conclude dimostrando con la incredibile tensione tra piccolo e grande, vicino e lontano, che costituisce la cifra irripetibile di Carlo Scarpa e del suo fare architettura attentamente inserita sul paesaggio veneto.

(...) I suoi disegni ritraggono perfettamente il sottile artificio sotteso da questo inconsueto modo di pensare e immaginare lo spazio in maniera non-lineare. Se prendiamo il caso della Tomba Brion, ad esempio, ci troviamo di fronte a una massa di diverse migliaia di fogli zeppi di annotazioni e schizzi che si sovrappongono e si intrecciano inseguendo soluzioni e varianti, spesso così vicine fra di loro da apparire indecifrabili. I disegni complessivi di progetto sono, a paragone, molto pochi. La frammentarietà di rappresentazione delle cose testimonia della sua ostinata, acribica ricerca nel corpo vivo dei materiali, e fa risaltare, per contrasto, una sorta di pudicizia e di ritrosia nel mostrare le idee generali e le dimensioni complessive, come se queste non fosse opportuno o semplicemente necessario ricordare e trattenere sulla carta. Questa è almeno la sensazione che si prova ad avvicinarsi alla mole dei materiali di progetto per la Tomba, un progetto dove tutto è stato pensato, disegnato, misurato e rifatto almeno una decina di volte e dove

le decisioni generali, i passi fondamentali, restano invece seminasconditi e quasi sommersi dal mare dei successivi schizzi di dettaglio. Come se in essi, e solo in essi, si dovesse cercare quella verità materiale dei fatti che sostanzia le idee, il senso di quel Verum Ipsum Factum convintamente professato per tutta una vita.

Nei suoi dettagli si schiudono mondi di materia e di pensiero; le superfici e i pezzi si incastrano gli uni negli altri inanellando una successione di conseguenze che sembrano non avere mai fine, perché spingono gli sguardi e i pensieri lontano, sempre più lontano. E anche per questo motivo che Scarpa denuncia in maniera plateale - portando i suoi committenti puntualmente all'exasperazione - la sua incapacità di definire e chiudere il percorso progettuale iniziato. Le possibilità di esplorazione formale gli si aprono davanti senza sosta, all'infinito; gli schizzi di studio inseguono la trama di questi eventi tracciando una geografia di percorsi e strade che si intrecciano fra loro, misurando incessantemente la tensione elettrica che si genera fra il singolo dettaglio e il resto, il tutto altro. Ed è proprio questa indicibile tensione piccolo-grande, vicino-lontano, a costituire la cifra irripetibile del suo fare che, quanto più ci avvicina alla perfezione di un nodo costruttivo, tanto più promette di travolgerci, un attimo dopo, con la visione fulminante di una prospettiva che attinge l'orizzonte. Una tensione dimensionale che resta chiaramente percepibile solo se si è in grado di distogliere gli occhi dalla meraviglia dei suoi dettagli, dei suoi meccanismi, per disporli, anche se solo per un istante, sulle collimazioni lontane che si aprono per cogliere un piccolo ritaglio di cielo o una prospettiva in fuga... e poi, abbassandoli di nuovo, rituffarci negli universi microscopici delle sue cesellature, allineate in fila, come objets trouvés, sullo stretto parapetto della sua finestra asolana, sempre aperta sul paesaggio delle colline venete.

2.3.6 Tra suolo e sottosuolo. L'opera di Peter Zumthor.

Il caso delle terme di Vals in Svizzera.

"Mountains, stone, water, building in stone, building with stone, building into the mountains, building out of the mountains—our attempts to give this chain of words an architectural interpretation, to translate in to architecture its meaning and sensuousness, guided our design for the building and step by step gave it form".

Peter Zumthor²

Un modo di cogliere, la relazione tra architettura e pendio, diventa anche il modo di esprimere attraverso scelte perentorie, una raffinata declinazione personale, della grande relazione tra luogo e architettura. Per la prima volta sia visioni di montagne, sia movimenti d'acqua, sia la staticità delle pietre, vengono considerati un unico e permanente materiale costruttivo.

L'intervento realizzato a Vals, nei Grigioni, assume il carattere di una conferma esemplare. La considerazione prende avvio dalla realtà alpina dell'elemento acqua, essa è la principale risorsa di Vals, villaggio che sorge isolato nei Grigioni, alla fine di una conca valliva a 1200 metri sul livello del mare. Nell'ultimo secolo l'acqua termale, che sgorga dalla montagna sopra Vals ad una temperatura di 26°gradi è stata sfruttata a livello terapeutico e turistico, e dagli inizi degli anni Sessanta sono sorti alcuni grandi alberghi.

L'edificio delle Terme di Vals si inserisce perciò in un paesaggio alpino profondamente segnato dalla presenza di edifici alberghieri costruiti con volumetrie massicce e profili ingombranti. L'intervento di Zumthor trasforma Vals, da vecchia località termale ormai caduta in disuso, in importante centro turistico, che grazie alla sua nuova immagine architettonica attira una clientela completamente nuova.

Il nuovo edificio lineare, di limitate dimensioni, non ha pretese di distinzione nel paesaggio, evita qualsiasi inserimento spettacolare, in quanto si radica su di un piano



FIG. 23 - Vista del paesaggio circostante dall'interno del complesso. [da FONTE PRIVATA]

orizzontale del terreno, apparendo quasi come un prolungamento della montagna. Attraverso il tetto verde, che estende l'andamento orografico del terreno, e attraverso l'utilizzo della pietra locale sovrapposta in blocchi massicci, l'architettura sembra ricercare la dissoluzione nella natura, in opposizione all'atteggiamento di distinzione dei condomini preesistenti di gusto modernista internazionale. Lo stesso Zumthor sottolinea come il suo edificio appaia molto "più vecchio" ³ rispetto agli alberghi anni Sessanta che lo circondano, come se fosse appartenuto a quel luogo da sempre. Il progetto della nuova estensione, che giace ai piedi di un esteso corpo in linea, risulta essere un edificio seminterrato indipendente dall'albergo esistente, al quale è collegato solamente attraverso un passaggio sotterraneo, e si presenta come: *"un'architettura che rinuncia all'integrazione formale con l'edificio attuale, per esprimere in maniera più profonda e per far echeggiare quello che a noi sembrava più importante in relazione all'incarico: collocare il nuovo bagno termale in un rapporto particolare con l'energia originaria e con la realtà geologica del paesaggio montano e con l'impressionante ripidezza del sito"* ⁴.

Il progetto del complesso di vasche termali non si limita a ricercare una continuità quasi mimetica con il paesaggio naturale, ma persegue la ricostruzione di una "esperienza" con la montagna, immaginando l'architettura come una nuova "natura artificiale" che coinvolge ricordi di esperienze passate, memorie mitiche, immagini antiche e romantiche di una natura inesorabile. L'acqua, la montagna, la grotta, la luce si traducono in esperienze architettoniche, in volumi pieni e vuoti, in un'"atmosfera" progettata. Dal confronto con le caratteristiche reali e con le immagini di esperienze passate, prende avvio il disegno di un nuovo paesaggio, di una nuova natura artificiale immaginata e fantastica. Il materiale scelto, la pietra basaltica di Vals, deriva dalla natura del luogo e consente la continuità tra l'edificio e il paesaggio. Il modo con cui la pietra viene utilizzata, sovrapposta per strati, costituiti da sottili lamine orizzontali profonde più di un metro, ricrea la tensione delle stratificazioni di roccia solida naturale.

Le pareti artificiali in pietra riproducono l'atmosfera naturale del rilievo tortuoso e frastagliato di una parete di roccia naturale. Come narra lo stesso Zumthor in una recente intervista: *"volevo costruire i muri utilizzando enormi blocchi di pietra massiccia, (...) avevo immaginato una struttura di roccia massiccia e invece persino il pezzo più grande a disposizione mi sembrava piccolissimo! La delusione fu*



FIG. 24 - Vista laterale del complesso inserito nel pendio. [da FONTE PRIVATA]

*enorme. Però camminando nella cava notai dei mucchi di lastre sottili, tagliate per farne dei pavimenti. La cava era piena di questi pannelli sottili e vidi che trattare la roccia in quel modo era la maniera più semplice e veloce. Compresi allora che con elementi sottilissimi avrei dovuto ricreare la solidità e l'uniformità di un blocco unico di roccia.”*⁵

*“Dal punto di vista architettonico la disposizione uniforme degli strati di pietra produce un'impressione monolitica, in senso quasi letterale” - continua Zumthor – “le superfici di calpestio, i pavimenti delle vasche, i soffitti, le scalinate, le sedute in pietra, le soglie delle porte: tutto si sviluppa secondo lo stesso principio di stratificazione generale”.*⁶

La copertura dell'edificio, costituita da grandi “tavole”, leggermente distanziate le une dalle altre e connesse in una texture geometrica con inserti di luce proveniente dall'alto, è sorretta da una struttura in cemento. Alla stratificazione del rivestimento di pietra delle pareti, si accosta il principio della disposizione affiancata delle tavole di copertura.

L'edificio appare nella sua totalità come una “grande pietra porosa”⁷ all'interno della quale sono ricavati spazi, funzioni e passaggi, in modo da creare quasi un labirinto, un sistema naturale di grotte. Zumthor descrive il suo edificio come un “*sistema geometrico di caverne*” realizzato nella pietra di Vals, che appare come una stratificazione geologica monolitica. Il progetto trasmette una sensazione di libertà, di scoperta, che ricorda i movimenti di esplorazione di uno spazio naturale. Il numero dei gradini per passare da un ambiente all'altro non è mai lo stesso, le altezze dei pavimenti variano, la dimensione degli spazi, la loro altezza, così come la larghezza o la profondità dei passaggi è ogni volta differente, come se ci trovassimo ad attraversare un sistema di grotte naturali. “*Nella costruzione delle terme di Vals volevamo far sì che la gente vagasse ‘liberamente’, volevamo produrre un'atmosfera in cui il visitatore si sentisse sedotto più che guidato*” – continua Zumthor - “*I corridoi degli ospedali sono spazi che ci guidano; ma esiste anche un modo di sedurre, di indurre e lasciarsi andare, a muoversi liberamente, e questa capacità è nelle mani degli architetti. E' una capacità che ha un po' a che fare con la scenografia*”.⁸



FIG. 25 - Vista delle terme come parte del paesaggio costruito. [da FONTE PRIVATA]

Questa “atmosfera” viene descritta dall’architetto, dando particolare rilievo alle caratteristiche sensoriali che lo spazio costruito trasmette: *“nessuna corrente d’aria. Me ne sto qui, posso essere. Ma ecco qualcosa già mi attira dietro l’angolo, lì cade una luce, e anche qui, e io attraversandola continuo a vagare. Devo dire che questo è uno dei miei massimi piaceri: non essere guidato ma poter vagare liberamente, trasportato dalla corrente”*.⁹

La Vasca del bagno caldo, il blocco dei massaggi, lo spazio di riposo, la vasca per il bagno bollente, la vasca per il bagno freddo, la sala della “pietra che suona”, ogni spazio interno è pensato e progettato come un’ “esperienza”, come una situazione che riguarda la corporeità e il coinvolgimento dei sensi. Tutti gli spazi interni, così come la vasca termale esterna, sono pensati per aprirsi verso il paesaggio spettacolare delle Alpi. Zumthor dichiara di essere particolarmente affascinato dalla “tensione tra interno e esterno”, tra architettura a paesaggio: *“mi piace che in architettura occupiamo un frammento di globo e ci costruiamo sopra una piccola*

scatola. E all'improvviso c'è un dentro e c'è un fuori. (...) E poi – anche questo meraviglioso – soglie, passaggi, un piccolo nascondiglio, alcuni passaggi che non si notano tra l'interno e l'esterno, un senso incredibile del luogo”¹⁰.

La soglia, il limite, la finestra scandiscono il rapporto meditativo e persino concettuale tra l'architettura e il paesaggio. Peter Zumthor scrive: *“ogni volta immagino questa cosa, per ogni edificio: cosa voglio vedere, io o tutti gli altri quando siamo all'interno? Cosa voglio che vedano gli altri di me? O ancora, quali riferimenti voglio utilizzare nel mio edificio, quali mostrare all'esterno?”¹¹.*

Il rapporto con il paesaggio esterno e con la luce è differenziato nei diversi ambienti delle Terme. La vasca esterna, ad esempio, si apre completamente verso la montagna, ritrova un contatto vero, sia fisico che visivo, con la natura. Altri spazi, invece, in particolare quelli dedicati alla meditazione e al riposo, sono assolutamente introspettivi, silenziosi e bui, assolutamente privi di aperture, definiti da una luce artificiale proveniente dal basso e dall'acqua. Nella sala di relax delle piccole aperture quadrate consentono all'ospite, sdraiato su comode ches-longue di legno, di contemplare dei quadri di paesaggio naturale esterno, sentendosi al contempo protetto da ogni intrusione. Tramite il suo sguardo, l'osservatore *“muta la natura in paesaggio”*. E' il progetto a *“costruire il paesaggio”, “producendo il luogo stesso che viola e sul quale si affaccia”*.

Riprendendo le parole di Le Corbusier, il paesaggio viene creato dall' *“architettura che lo inquadra”*, dalle *“costruzioni che ne consentono la vista”*, e permettono vedute parziali e tagliando fuori il resto. Attraverso l'utilizzo stratificato della pietra locale, la distribuzione *“labirintica”* e *“a geometria variabile”* degli spazi interni, il disegno attento dei passaggi e degli sguardi verso la montagna, la collaborazione con le caratteristiche topografiche del luogo, le Terme trovano un proprio radicamento nel paesaggio, e, al contempo, stimolano visioni inedite dell'esistente, in un coinvolgimento sensoriale totale dei visitatori. Il mondo naturale della montagna, consente all'architetto di comprendere *“come una certa cosa ha trovato la propria forma”*. La forma dell'architettura si definisce attraverso il paesaggio, il luogo e le sensazioni che questo suscita. Il processo progettuale non riguarda solo la definizione della forma architettonica in funzione al luogo (*“la forma dipende dal luogo, il luogo è ciò che è, la funzione dipende dalla forma e dal luogo”¹²*), ma lavora su tutti gli altri aspetti: il suono, i rumori, i materiali, la composizione, l'anatomia, ecc.

L'architettura, inserita nella morfologia del terreno, rimane solo parzialmente visibile e disegna, attraverso la copertura verde dell'edificio fissa una porzione di altipiano, tra struttura e volume, tra spazio esterno e spazio interno tra idea e modo d' uso, tra realtà e mito. Nella sua forma "ibrida" di costruzione tra suolo e sottosuolo, questo particolare l'edificio contemporaneo, tiene ad essere percepito come una *"grande pietra"* tra le pietre o come paesaggio tra i paesaggi. Con tale esempio, il capitolo conclude, dopo aver preso in esame le principali teorie del Novecento, e si constata come prima e poi sia sufficientemente emerso un lungo filo rosso che collega culturalmente tante espressioni diverse. Risulta evidente come la cultura europea nei secoli trascorsi abbia saputo bene indicare un insieme di grandi linee operative che guida gli interventi di architetture sul pendio. Un tale patrimonio di scelte certezze può essere verificato ovunque, anche nella difficile condizione del paesaggio costiero di uno dei laghi più conosciuti del mondo.

Note

- 1 GIANLUCA FREDIANI, *Quote e Orizzonti Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*. Quodlibet DiAP PRINT/TEORIE 4 Macerata 2015, pp. 14-25.
 - 2 PETER ZUMTHOR, *Pensare architettura*, Electa, Milano, 2003.
 - 3 PHILIP JODIDIO (a cura di), *Architecture in Switzerland*, Köln-London-Los Angeles-Paris-Madrid-Tokyo, Taschen, 2006, p. 174.
 - 4 PETER ZUMTHOR, in DIETMAR STEINER, *Bagni termali, Vals, Svizzera*, Domus 798, novembre 1997, Star System, p. 27.
 - 5 BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n.719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 10.
 - 6 PETER ZUMTHOR, in DIETMAR STEINER, *Bagni termali, Vals, Svizzera*, Domus 798, novembre 1997, Star System, p. 28.
 - 7 PETER ZUMTHOR, in DIETMAR STEINER, *Bagni termali, Vals, Svizzera*, Domus 798, novembre 1997, Star System, p. 27.
 - 8 PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser; ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 41.
 - 9 PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser; ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 42-43.
 - 10 PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser; ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 45.
 - 11 PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser; ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 47.
 - 12 PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser; ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 69.
-



CAPITOLO 2.4

Conclusioni.

L'attualità di una questione contemporanea

Questa parte della ricerca ha assunto un compito di cerniera rispetto alla precedente dedicata al luogo ed alla parte finale del progetto. Questa parte infatti, ha voluto delineare ed inquadrare la struttura teorica e tipologica, utile alla fase successiva della ricerca, ovvero la individuazione delle linee guida utili al progetto, dopo definizione e luoghi di intervento. I casi di approfondimento condotti interpretano tre singole condizioni progettuali quali quelle di architetture murate, architetture da riva e da pendio, e sono state dettate dalla lettura del contesto, del campo operativo e dalla storia dei luoghi e sono perfettamente relazionate alle potenzialità di intervento successivo da proporre.

Pertanto la prima indagine ha visto interessare le attualità delle visioni sul dibattito contemporaneo sulle mura e la città murata attraverso la figura di Aldo Rossi.

L'autore attraverso lo studio, delle mura, come fatto urbano, fa emergere, come le mura nella storia dell'architettura della città hanno rappresentato l'architettura per antonomasia di una città collettiva. Non possedendo un centro e una periferia, la città murata è come un edificio collettivo.

Gli studi di Aldo Rossi, si sono soffermati sull'importanza delle mura e sul nesso di problemi che esse inviluppano assieme alla forma fisica della città. Il muro, in primo luogo, è per Rossi l'elemento determinante urbano che porta a far scomparire le differenze tra città di fondazione e città cresciuta liberamente. Nel medioevo non sembra esservi una profonda differenza nella divisione del suolo urbano dal suolo agricolo: probabilmente fu la crescente mancanza di spazio che costrinse a una sottodivisione delle parcelle di terreno, sia in larghezza che in profondità incrementando le strade interne ai lotti, con costruzioni insalubri e vicoli stretti e sinuosi che caratterizzano la città medievale e in particolare la città mitteleuropea. Nella città italiana il processo di frantumazione del lotto subisce un'azione assai simile. Verona e Pavia, città dove l'intensità della vita urbana in epoca romana continua nel medioevo, ci mostrano un modo tipico di alterazione dell'isolato romano consistente nella costituzione di un vicolo di penetrazione da un lato che permettesse di usufruire al massimo del terreno. In genere nel periodo gotico la

città ha la tendenza ad amalgamarsi e a costruire sopra il tracciato geometrico.

La dimostrazione proposta da tale studio procede con approfondimenti estesi, sulla città gotica, in cui si accompagnano le prime definizioni spaziali delle unità di intervento in terreni in affitto, assieme alla prima regolamentazione della dimensione minima dei lotti. Nel contempo la città murata per Aldo Rossi, assegna un ordine urbano agli spazi abbandonati o comunque nelle zone inedificate nel perimetro della città murata. Questo insieme di argomenti, ha condotto alla considerazione che le mura rappresentano la forma fisica unitaria, ovvero l'architettura che viene intesa come edificio collettivo, abitato da molte persone interessate alla sua razionale costruzione. Da sottolineare il carattere che la città murata assolve nella questione della monumentalità, assolvendo la funzione di grande monumento identitario. Appare evidente che succitati centri rivieraschi con le loro città murate definiscono il valore identitario dei centri storici connessi ai valori della memoria collettiva ed alla rilevanza degli spazi pubblici contemporanei.

2.4.1 La riva

Una fase successiva della ricerca ha indagato sulla teoria della architettura della riva. L'Italia è una nazione che porta nella sua storia una lunga tradizione di architetture rivierasche con i caratteri tipici ed identitari della mediterraneità dei luoghi, amati dai viaggiatori d'oltralpe. I manifesti d'architettura, i manuali, i saggi si fanno portavoce già a partire dai primi del novecento della tensione verso una diversa forma del progettare la riva, ispirata alla ricerca del nuovo nello stile e nella composizione. L'architettura come volume, la regolarità, l'eliminazione della decorazione applicata, diventano alcuni dei principi trainanti di ciò che dovrà avere lo statuto di uno «stile internazionale». Internazionale, dunque teoricamente spoglio delle soggettività legate alle specifiche culture, privo di riferimenti pertinenti al luogo, ai modi di vita, alla tradizione. Ma internazionale anche perché promosso da un dibattito che raggruppa esponenti di differenti culture d'accordo sullo spostamento d'interesse dell'architettura su quello che Le Corbusier definirà, nel 1925, come l'«*homme commun*», l'uomo standardizzato, definito dalla somma delle costanti psicofisiologiche riconosciute, inventariate da persone competenti. In tutti i paesi civilizzati si afferma l'unitarietà dell'impronta architettonica

moderna, condizionata dal traffico e dalla tecnica internazionale, che si innalza al di sopra dei confini naturali ai quali restano legati i popoli e gli individui, e ciò avviene anche nel caso gardesano e nel caso del mediterraneo. Sono individuati pertanto i principi di tale architettura: «forma impressa con precisione, semplicità nella molteplicità, articolazione di tutte le unità edilizie secondo le funzioni degli edifici, limitazione a forme di base tipiche, loro accostamento e ripetizione». La definizione generale di “edificio razionale”, valida per tutti i paesi e tutte le culture, passa dunque attraverso concetti quali: un nuovo metodo costruttivo coerente con le norme dell’industrializzazione; l’affermazione di nuove forme espresse dal tetto piatto, dalla finestra a nastro, dal muro privo di decorazioni, da ampie aperture; il ricorso a particolari tipi edilizi, l’edificazione in linea o a torre, in cui è sempre più sottolineata l’indipendenza tra edificio e strada.

Ma la voluta e ricercata autonomia della cultura progettuale del razionalismo rispetto alla tradizione, nel tentativo di affermarsi in tutto ciò che, rispetto ad essa, è nuovo, è stata più volte smentita dalla critica recente. Sebbene sia continuato a sussistere uno “stile internazionale” riconoscibile come tale nei suoi principi di fondo, presto ragioni di poetica personale, attenzioni legate al luogo, hanno avuto il sopravvento piegando l’architettura in funzione di parametri ad esse legati. Così anche nel rapporto con l’antico: elementi di continuità dell’architettura razionalista rispetto alla tradizione classica sono leggibili nella volontà di ricondurre i propri parametri ad un ordine prestabilito, espresso attraverso l’alternanza dell’unico e del ripetuto, gerarchia sottolineata ancor più dalla scansione ritmica degli elementi. Abbiamo visto come, Il Mediterraneo, ci ha offerto una grande lezione d’armonia spirituale e di linguaggio architettonico, patria del ritmo melodioso, non dei suoni slegati e del ritmo discordante. Esso è il simbolo unificante di culture diverse collegate da un’unica antica radice di appartenenza, attraverso la quale è possibile ritrovare il fondamento simbolico dell’articolarsi del linguaggio dell’architettura e dell’arte. La stessa radice culturale verso la quale Le Corbusier, ma prima di lui molti altri, si lasciarono guidare nel loro Grand Tour. Una radice evocata attraverso un universo di immagini assolute e senza tempo, accomunate tra loro dal bisogno di riferirsi a regole semplici ed immutabili, che si facciano oggettive portatrici della memoria della civiltà classica. E come per l’architettura del Rinascimento italiano, l’antichità classica fu mito così anche per gli esponenti del Movimento Moderno essa non cessa di essere un punto di riferimento. Le immagini assolute e senza

tempo, che a intervalli precisi vengono riproposte come simbolo dell'architettura costiera continuano a dominare il paesaggio costruito. Sono terrazze, pergole, porticati, patii, corti interne e spazi affacciati sul mare i luoghi privilegiati di questa continuità con il passato. Tali immagini del mondo mediterraneo sono riprese ed esaltate nel progetto razionalista del luogo di villeggiatura e nel disegno di residenze collettive realizzate secondo l'idea di dare unità compositiva ad un quartiere autonomo, inteso come parte di città.

I razionalisti italiani diventano Maestri delle architetture delle rive, con Alberto Libera, nel 1932 ad Ostia Lido, ritroviamo l'applicazione dei principi razionalisti associati alla componente della tradizione mediterranea. Il tema della passeggiata a mare è risolto attraverso una successione di più edifici disposti secondo le regole di una lottizzazione per elementi autonomi. Quasi seguissero le leggi inderogabili suggerite dall'applicazione dell'asse eliotermico, i villini sono mono orientati, con la facciata principale rivolta verso il mare, e si presentano come singoli oggetti disposti autonomamente all'interno del proprio lotto, apparentemente senza un vero progetto d'insieme. Ma, superando lo schematismo funzionalista, Libera risolve il tema della costruzione di un fronte urbano attraverso la partecipazione di ogni singolo edificio ad un'idea unitaria di fondo: il disegno di un unico prospetto sul lungomare, frantumato secondo più livelli di profondità in modo da accentuare lo scorcio prospettico. E in tale fronte idealmente unitario si leggono terrazze e logge, balconi ed ampie vetrate come elementi d'eccezione capaci di dare un ritmo alla dinamica dell'insieme e di riproporre in un progetto fondamentalmente "moderno" le classiche regole della simmetria.

Nel progetto di Tony Garnier per un isolato residenziale della Cité Industrielle, intorno al 1907 e localizzata ipoteticamente sul litorale interno della costa mediterranea francese, il progetto urbano è definito da un nuovo rapporto tra l'edificio e lo spazio pubblico della strada. L'isolato non è più identificato dal blocco compatto delle abitazioni, ma, con un chiaro riferimento alle corti e alle piccole piazze aperte nel tessuto abitativo delle città mediterranee, esso presenta un'importante trasparenza definita da passaggi, porticati, logge. Primo tentativo di composizione dello spazio urbano attraverso un tipo abitativo a corte aperta su strada, tale proposta costituirà una base fondamentale per lo sviluppo delle teorie razionaliste ed un modello per la composizione dello spazio collettivo nella città moderna.

Temi d'avanguardia, nuovi tipi legati ad una diversa idea di vacanza si sviluppano a fianco dei tradizionali alberghi. Ville al mare, dove la nuova famiglia borghese trascorre le proprie vacanze estive e colonie per i giovani, luoghi per un soggiorno terapeutico sia dal punto di vista fisico che morale sono i nuovi tipi architettonici che disegnano il paesaggio costruito. Pertanto nel tema della villa al mare è possibile ritrovare il leitmotif della cultura mediterranea come fattore deformante le regole dell'edificio razionale in funzione dei parametri suggeriti dal luogo. L'affaccio sul mare dato da un terrazzamento, da un pendio leggero o da una scogliera, è risolto attraverso la composizione di spazi ripetuti e di spazi unici, spesso a doppia altezza, aggregati in verticale o in orizzontale ed intervallati da pergole e terrazze.

L'ampiezza figurativa dell'immaginario compositivo legato alla mediterraneità permette la ricerca di un'identità culturale propria, autonoma rispetto agli apporti mitteli e nordeuropei. Non è un caso che tale indagine si sia concentrata in modo particolare sulle coordinate dell'abitare, puntando l'attenzione sul tema della villa. In essa infatti era possibile un compromesso tra l'internazionalismo promulgato dalla "nuova" architettura e la volontà d'espressione di una continuità con il classico, compromesso che evidentemente si basava su un'attenzione ai modi di vita e di percezione del contesto insiti nella cultura. Grazie a tale apporto diviene allora possibile il grande atrio salone aperto sulla riva, tema principale della Villa latina di Piero Bottoni. Lo spazio, completamente aperto sul paesaggio, suggerisce una trasparenza delle forme di vita privata rispetto al contesto circostante, immagine sottolineata ancor più dalla presenza delle ampie vetrate dei vani principali della casa.

Il progetto attribuito ad Adalberto Libera della villa Malaparte a Capri può essere considerato una sintesi dei temi finora trattati. *«Potrebbe essere, visto dal mare, un vecchio monastero, come tanti se ne vedono in Grecia»*, la definisce Giulio Carlo Argan, ed egli conclude affermando che essa è *«la più suprematista delle architetture del nostro secolo»*. Valore, tra l'altro, suggerito dal perfetto equilibrio raggiunto tra tecnica e arte, dalla sublimazione di ciascun dato funzionale in un'idea assoluta, che la colloca al di fuori di ogni epoca.

La villa, suggerisce l'immagine di un "oggetto primigenio sacro", quasi un' *"Ara arcaica"*, che sembra, in un primo momento, lontana da qualsiasi relazione con le forme dell'abitare. «Del resto non è che un supporto: con una trovata quasi paradossale, ma controllata al millimetro, tutto l'interesse architettonico si

condensa nella copertura, quasi una pista d'involo». Ritroviamo nella struttura dello spazio interno l'idea guida della composizione dell'insieme: come il volume costruito serve da supporto all'unicum enfatizzato nella terrazza, così la successione in verticale di stanze e di locali di servizio che si susseguono ripetutamente isolano ed enfatizzano lo spazio del salone, luogo in cui le quattro grandi finestre che si aprono sul paesaggio contribuiscono a sottolineare il principio nuovamente antico del comporre lo spazio dell'abitare. Il progetto, nella sua composizione d'insieme, resta in linea di massima fedele alle norme stabilite dai nuovi criteri funzionali, anche se elementi legati al rapporto con il sito lasciano intravedere lo sviluppo di differenti tematiche: la progettazione in linea fronte mare, la composizione in perpendicolare rispetto alla costa, l'aggregazione di più elementi a schiera, infine la fuga d'autore, l'apporto creativo che va al di là della tipologia.

Oliver Hill nel progetto per l'hotel Morecambe nel Lancashire del 1932-33 risolve il tema della composizione in linea fronte mare attraverso il disegno di una curva accentuata nello sviluppo lineare della facciata. Il corpo in linea è piegato per seguire l'andamento della passeggiata sul lungomare e gerarchizzato dalla presenza del corpo verticale dell'atrio e delle scale. Questo stesso tema è risolto da Peter Behrens nel progetto per l'hotel Riviera Majestic a San Remo attraverso un riferimento all'architettura del palazzo, con una simmetria data dalla centralità dell'ingresso principale, una tripartizione della facciata sottolineata dal trattamento del basamento in pietra, una monumentalizzazione dell'insieme suggerita dall'uso di colonne e pilastri giganti, fregi e marcapiani. La composizione in perpendicolare rispetto alla costa determina, invece, un livellamento nel trattamento delle facciate, considerate, almeno su tre lati come principali.

Nel progetto per l'hotel Bellona sul Mar Nero, Cantacuzène risolve il tema della frontalità sul lato corto l'edificio attraverso un riferimento al disegno delle navi e della loro prua arrotondata, creando così una continuità nel disegno dei tre fronti. Ma altri temi si aggiungono all'aggregazione di più elementi a schiera: la composizione in orizzontale, che permette all'edificio di rispettare le curve naturali del terreno e di rapportarsi al paesaggio costruito, l'antica cittadella posta di fronte; la passeggiata costruita, le finestre ripetute, le ampie vetrate, l'unità del corpo sviluppato lungo la riva, che costituiscono la materializzazione di ciò che rappresenta per Enrico Peressutti l'architettura mediterranea con le caratteristiche dell'architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo.

A conferma della tesi che il recupero del classico operato dall'architettura razionalista non pone come punto di riferimento lo stile ma è costituito da un atteggiamento astratto, dalla ripresa di principi di composizione dello spazio che possono tradursi in un linguaggio legato a differenti norme estetiche, basta confrontare la semplice ripetitività delle vetrate aperte, i pochi elementi che compaiono in facciata, le porte-finestre, le vetrate, le terrazze, sono sapientemente combinati tra loro in una composizione d'insieme che suggerisce la solita tripartizione dell'edificio, la ripetizione dei piani delle camere ed infine il coronamento dato dal tetto piatto. Nel gioco di rimando tra tradizione e modernità il successivo rientro delle terrazze ai piani superiori ha il ruolo fondamentale di costituire una sorta di fuga d'autore, di proporre un nuovo tipo di edificio impostato sull'idea di una composizione piramidale, in cui tutte le singole camere godono di un'apertura sul mare. Il tema della composizione della spiaggia pensata come piazza urbana delimitata sullo sfondo da un importante edificio monumentale è risolto nel progetto di André Lurçat per un Hotel sur les bords de la Méditerranée attraverso un unico grande edificio che si piega ad L formando due corpi distinti e gerarchizzati tra loro in funzione dell'affaccio sul mare.

Infine l'architettura delle colonie a mare costruite nel periodo razionalista presenta, rispetto all'hotel, una minore compattezza d'impianto. L'edificio si presenta il più delle volte come l'aggregazione di più elementi autonomi, di cui viene sottolineata l'unicità. Tale caratteristica è leggibile nel progetto della colonia di Chiavari, in cui la verticalità del corpo centrale contrasta con l'orizzontalità dei due elementi laterali, e nel progetto delle colonie a Cervia, a Cesenatico e ad Abbazia, in cui il vano scala è trattato come un vero e proprio edificio, la cui composizione plastica segna un punto di riferimento nel paesaggio naturale. Nel progetto della colonia a Santa Severa di Luigi Lenzi, la combinazione dei corpi attorno ad una vera e propria piazza sul mare permette di risolvere il tema dell'affaccio sulla spiaggia e della passeggiata costruita. Situata sulla costa pianeggiante del Tirreno, a pochi chilometri da Roma, la colonia forma sul litorale un singolare luogo urbano in cui l'orizzontalità della spiaggia è ripresa e sottolineata dalla grande terrazza delimitata da un portico, a piano terra, e dalla forma lineare del tetto del refettorio e dei servizi al piano superiore. L'unità della piazza aperta sul mare è suggerita dal disegno del percorso delimitato lateralmente dai corpi delle sale, i dormitori e il refettorio, e frontalmente dal corpo contenente l'atrio e la loggia, racchiusi tra gli elementi ripetuti dei servizi.

2.4.2 Il pendio

La parte finale del capitolo della ricerca chiude con la trattazione delle teorie delle architetture sul pendio, partendo dalla questione della villa in relazione al luogo, nelle sintetiche accezioni storiche, ed arrivando alla visione contemporanea e della relazione risolta di architettura e paesaggio nell'opera di Carlo Scarpa, e dalla poetica di Peter Zumthor.

La ricerca sul tipo della villa nel corso XIX secolo riassume e amplia i temi individuali nelle esperienze precedenti. Oltre i temi individualistici derivati dalla riduzione della villa a tipo d'abitazione per una precisa classe sociale in specifiche parti della città, la casa signorile del sobborgo giardino, la ricerca architettonica affronta il tema della definizione dei caratteri dell'abitazione unifamiliare come ricerca di un principio interno generatore della forma. Una nuova relazione tra gli spazi interni, desunta più che dalla ricerca sulla casa degli antichi sull'esperienza del cottage e del comfort interno, consente nuove articolazioni e diverse figurazioni. L'opzione architettonica corrisponde a precise scelte sociali laddove i progetti tendono a soddisfare le necessità di rappresentatività espresse dalla società.

La costruzione del luogo della famiglia è risolto attraverso l'accentuazione del valore degli spazi della vita sociale interni: l'insieme delle sale e dei saloni, i luoghi di riunione della famiglia, ma anche gli spazi di relazione tra le diverse parti della casa sul piano e tra i diversi piani costruiscono la struttura compositiva della casa e vengono piegati al fine della soluzione dei problemi figurativi che la casa è chiamata a rappresentare. Una nuova relazione tra le specifiche logiche organizzative degli spazi interni di temi figurativi desunti dallo studio degli esempi antichi determina le diverse configurazioni nel progetto della villa.

Il tema del rapporto col sito in pendio è risolto attraverso i diversi atteggiamenti dell'accettazione del dato naturale, attraverso la costruzione della casa su più terrazze; della sua trasformazione attraverso la costruzione di un fronte unitario oppure attraverso la costruzione di una platea che costruisca un nuovo piano artificiale su cui fondare la casa.

Nelle opere di ville in pendio di fine ottocento, a fronte di una struttura planimetrica costruita sulla relazione tra scala e vestibolo ripetuto per tutti i piani e distribuisce le stanze sul suo perimetro, la forma complessiva è determinata da una organizzazione per livelli e piani diversi. Il tema architettonico della costruzione

di un punto di osservazione sulla natura circostante viene, risolto attraverso una composizione di elementi diversi per ogni piano che vengono connessi da scale e terrazze. Il risultato spesso è una complessa costruzione verticale di elementi dalla diversa forma posti in successione; la variabile morfologica del sito è accettata come riferimento del terrazzamento che ascende dal basamento attraverso scale e terrazze al piano nobile loggiato sul quale si elevano i tetti e le torri belvedere.

La distinzione dell'edificio d'abitazione dal pendio attraverso il tema della frontalità è la soluzione perseguita nelle ville in Germania, L'edificio d'abitazione è un volume quadrato di due piani, organizzato sul rapporto tra i due affacci opposti e diversi sull'ingresso e sul pendio. Questa distinzione coinvolge l'organizzazione stessa della casa: se vestibolo, atrio e scala occupano la parte rivolta verso l'ingresso è invece verso il pendio che si dispone il sistema delle sale per la vita sociale della famiglia. Il carattere pubblico del fronte sul pendio diventa sottolineato dalla continuità delle logge dei saloni con simmetrici pergolati e giardini d'inverno che costruiscono un fronte continuo.

La trasformazione del sito e la costruzione di una unica platea di fondazione come base artificiale per la villa è la soluzione specifica per diversi casi. La distinzione fra le due parti è chiara: alla platea è affidato il compito di distinguere l'edificio d'abitazione dal contesto naturale, permettendone nel contempo la connessione; l'edificio d'abitazione così distinto sviluppa con fronti differenziati sia la necessità di rappresentazione che di rapporto con le diverse condizioni del paesaggio.

Nel XX sec. La ricerca sul tipo della casa isolata si riferisce invece alla definizione di un principio che generi e spieghi la forma della casa nella città in rapporto con la natura. La ricerca della definizione di un principio interno alla casa è perseguita in esperienze diverse, dove la sperimentazione di diversi tipi della casa unifamiliare conduce anche al recupero della casa a patio, o in quelle di Ludwig Mies van der Rohe in cui l'obiettivo della costruzione dell'identità della casa avviene attraverso un processo di delimitazione del luogo in cui la casa sorge: tetto e recinto sono per Mies van der Rohe i due elementi essenziali dell'abitazione.

Accanto alle ricerche sulla forma e struttura dell'edificio e dell'abitazione nella ricerca contemporanea le specifiche soluzioni al rapporto tra la casa e il sito in pendio troviamo ancora la permanenza del medesimo modo di rapporto: costruire per terrazze sovrapposte accettando la condizione del luogo; costruire un fronte sul pendio; costruire un piano artificiale. Tre specifiche soluzioni che permangono

e sulle quali si sviluppa l'invenzione architettonica. La villa Leidi progettata da Giovanni Muzio nei dintorni di Bergamo (1935) mostra una soluzione del rapporto con il suolo in pendenza svolto attraverso una complessa composizione di muri di contenimento, di terrazze e portici e che logge sostengono e rappresentano le diverse parti della casa disposte su livelli successivi.

La soluzione architettonica del pendio come costruzione di un fronte contrapposto alla condizione morfologica del sito è offerta dalla casa Tugendacht a Brno di Ludwig Mies van der Rohe (1930). Il rapporto della casa con la natura come paesaggio è risolto attraverso l'articolazione della casa in un corpo unico disposto parallelamente al pendio, aperto con la lunga parete vetrata del soggiorno sul prato degradante. La casa è definita dal rapporto di continuità e visibilità che intercorre tra il giardino e il soggiorno, tra un luogo della casa e lo spazio naturale circostante.

Sui temi già trattati ed introdotti la ricerca ha voluto chiudere con una con una pietra miliare, sulla definizione di rapporto tra architettura e paesaggio e architettura e pendio, con la figura di Carlo Scarpa. Sulla figura esistono approfonditi studi. Nell'opera e nella poetica di Carlo Scarpa, l'architettura del luogo e il rapporto tra architettura e paesaggio assume dei connotati di indubbio modello e riferimento. Tra canoni puliti e definiti, Carlo Scarpa calibra i suoi paesaggi architettonici, come macchine ottiche per vedere lontano senza essere visti. La magnifica ossessione, del vedere perfetto diventa nella sua opera, un tratto impellente ed irrinunciabile che sembra dettare la necessità di imporre un punto di riferimento costante dal quale misurare le variazioni delle forme: l'orizzonte. Nell'ampia biografia, il rapporto con il paesaggio naturale e più precisamente la relazione intessuta con i luoghi del progetto sono stati osservati e sottolineati in diversi modi. Carlo Scarpa ha assegnato infatti una grande importanza, a questo tema catturando i segni emergenti sistematicamente, del paesaggio attraverso una ragnatela capillare di sottili relazioni visive. Tutte le connessioni fisiche con gli elementi lontani, siano naturali, urbani o topografici, si concretizzano sempre in materia diversa, creando delle soluzioni specifiche per ogni luogo, per ogni progetto, anche se al fondo appare riconoscibile una trama comune di riferimenti e tecniche progettuali e compositive.

Per il caso di Peter Zumthor invece, il valore compositivo del progetto, non ha pretese di distinzione nel paesaggio, evita qualsiasi inserimento spettacolare, in quanto si immerge nel terreno apparendo quasi come un prolungamento della

montagna o dell'orientamento alpino. Attraverso l'uso del tetto verde, che estende l'andamento orografico del terreno, e attraverso l'utilizzo della pietra locale sovrapposta in blocchi massicci, l'architettura di Peter Zumthor sembra ricercare la dissoluzione nella natura, in opposizione all'atteggiamento di distinzione dalla stessa.

Lo stesso Peter Zumthor sottolinea come la sua architettura appaia molto "più vecchia" rispetto alle architetture di contesto che circondano le sue opere. Il progetto della nuova estensione, che giace spesso ai piedi di un esteso corpo in linea, risulta essere dettato dall'uso del seminterrato indipendente dalla sovrastruttura esistente, un'architettura che rinuncia all'integrazione formale con l'edificio attuale, per esprimere in maniera più profonda e per un rapporto particolare con il luogo originario e con la realtà geologica del paesaggio montano e con l'impressionante ripidezza del sito dove opera.

Il progetto dunque, non si limita a ricercare una continuità quasi mimetica con il paesaggio naturale, ma persegue la ricostruzione di una "esperienza" con la montagna, immaginando l'architettura come una nuova "natura artificiale" che coinvolge ricordi di esperienze passate, memorie mitiche, immagini antiche e romantiche di una natura inesorabile. L'acqua, la montagna, la grotta, la luce si traducono in esperienze architettoniche, in volumi pieni e vuoti, in un'"atmosfera" progettata.

PARTE TERZA

Il progetto



telef. Appiano G.
telef. Sala, Borgo T.

1,3 9

74

6

780



caja Bay e Borgo Tino

24 ott.

1924

25 ottobre, venerdì, strada di Vercello Pontica, nel bosco

CAPITOLO 3.1

Presentazione delle esperienze

*“Ultimamente, la storia dell’architettura
è il materiale dell’architettura.”*

Aldo Rossi, 1982

A conferma delle potenzialità operative di un codice di comportamento che giudichi l’insieme delle trasformazioni urbane, presenti e future, in un’ area di alto interesse paesaggistico, prima di avanzare, nella terza sezione della ricerca, denominata “il Progetto”, e indicando alcune prescrizioni più limitative, in rapporto alla normativa vigente, si è inteso indagare su alcune significative operazioni di trasformazione ben concluse, già effettuate sul territorio gardesano costiero nel corso del Novecento.

Tale indagine è mirata a far emergere aspetti meno noti della cultura progettuale moderna, quando viene applicata, nei siti e in situazioni orografiche del tutto analogiche a quelli sottoposti a trasformazioni secondo le tre grandi ipotesi teoriche, contenute nella seconda sezione della ricerca denominata “il Tema”.

L’ampio ventaglio di trasformazioni fisiche e urbanistiche, che sulla spinta di un processo sempre più accelerato, ha subito il territorio costiero del lago di Garda, nella seconda metà del XX. Secolo, accoglie nel suo interno, anche delle scelte esperienze di progetto che sono sempre portate a buon fine.

La riunione di tale corpus di idee e di realizzazioni contribuisce, a costituire, la identità moderna dell’architettura, o della forma urbana, del territorio di indagine. Colmando un vuoto di definizione che diventa complementare, della prima sezione. Nella prima parte della terza sezione, denominata, il Progetto, quindi si indaga su occasioni uniche, cui ha molto contribuito la centralità della architettura, assunta come processo logico, definibile, dimostrabile in ogni sua fase, dalla ideazione alla realizzazione.

Le espressioni di sintesi soggettive, compiute, in una ristretta selezione di sei casi

esemplari, diventano valore oggettivo, e patrimonio culturale a disposizioni di tutti.

La definizione di una complessa identità culturale del luogo in una epoca contemporanea non può prescindere, da tali contributi. A dimostrazione che alla definizione della cultura del luogo, come intesa oggi, ha molto contribuito, anche la generazione di maestri, in un tempo storico, in cui le sintesi spaziali individuali godevano di un maggiore grado di autonomia.

La prima parte conclusiva della ricerca indaga pertanto su alcune significative architetture realizzate nella contemporaneità. I casi selezionati presi in riferimento riguardano tutte le tre originali tradizioni progettuali che si sono perpetuate lungo le sponde del Lago. Il corpus degli esempi qui raccolti secondo la dimensione paesaggistica, la dimensione urbana ed infine la dimensione architettonica, offre un interessante quadro di certezze inteso come condizione prioritaria ad un successivo avvio di mirate operazioni di trasformazione.

Come esperienze storiche significative nella dimensione paesaggistica viene presentata l'opera di Libero Cecchini, attraverso:

- Il Piano regolatore di Lazise (VR) nel 1966;
- Il Piano regolatore di Garda (VR) nel 1974.

Come esperienza storica alla dimensione urbana sono stati individuati due interessanti casi di estensione dello spazio pubblico del fronte lago:

- La spiaggia degli Ulivi di Riva (TN) di G. Maroni nel 1933.
- Il Lungolago di Salò (BS) di Vittoriano Viganò nel 1983.

Come esperienze storiche, pertinenti allo spirito del luogo nella dimensione architettonica, sono invece segnalati:

- Gli interventi sulle fortificazioni gardesane di Torri del Benaco (VR) e Malcesine (VR) di Piero Gazzola negli anni Quaranta e Cinquanta.
- Il villaggio turistico di Parco Murlongo in Costermano (VR) di Angelo Mangiarotti nel 1971.

I casi dimostrativi qui espressi, documentano sei progetti realizzati e rappresentano sicuramente non una certezza assoluta di esempi, ma una ricerca di strumenti e di

metodo. Sono casi studio che sono il risultato di una rigorosa selezione tra i tanti realizzati. Sono nel corso del novecento e per i periodi in cui sono stati realizzati rappresentano dei prototipi di intervento di qualità sul contesto gardesano. I casi studio sono frutto di una indagine che vuole mettere in evidenza la correttezza degli interventi e la tensione alla ricerca di formule, di metodi di sottigliezze, che sia per i tempi realizzati sia, ancora oggi rappresentano strumenti intervento di sicuro valore di integrazione tra semplice e composto, tra artificio e natura, tra vecchio e nuovo, e di buone pratiche esecutive finalizzate a valorizzare al meglio la relazione tra architettura e paesaggio.



CAPITOLO 3.2

La dimensione paesaggistica: le tecniche progettuali

3.2.1 Il Piano Regolatore di Lazise (VR) di Libero Cecchini, 1966

Libero Cecchini, è un dotato architetto¹, nato in provincia di Verona nel 1919, con una attività ultrasessantennale e con una mole di lavoro impressionante la sua personalità rappresenta un riferimento culturale di indubbio valore nel panorama e nel dibattito culturale della ricostruzione di Verona dopo la Seconda Guerra. Alla metà degli anni Sessanta, Cecchini che rappresenta ancora una figura di architetto poliedrica ed eclettica, si interessa al tema della pianificazione paesaggistica di un centro urbano particolare, caratterizzato fortemente da una posizione strategica sul territorio del “Garda”, lembo di un paesaggio singolare e dal ruolo di collettore primario del turismo lacustre locale ed internazionale.

Lazise necessitava urgentemente di uno strumento urbanistico che potesse equilibrare l’espansione edilizia nelle mani privati e che al contempo potesse garantire la conservazione di un notevole patrimonio storico paesaggistico e vedutistico. Dagli atti indagati all’Archivio comunale, di Lazise si rileva che furono formate cinque commissioni locali a larga partecipazione democratica, che affrontarono un ampio ventaglio di questioni aperte, tra esse affrontarono gli specifici problemi dei settori politico e amministrativo, archeologico e del patrimonio artistico e paesaggistico, agricolo ed industriale, turistico e commerciale, dei servizi e delle infrastrutture. Alla fine del lavoro Cecchini elabora un Piano Regolatore Generale, per l’intero territorio comunale, da inserire ed integrare all’interno di un più vasto Piano Urbanistico comprensoriale, che coinvolgesse i 28 comuni delle sponda orientale del Garda della Val d’ Adige e della Valpolicella da redigersi a livello provinciale. Il piano si basava sull’analisi del territorio per comprendere trasformazioni avvenute nell’arco dei secoli e da queste prendere decisioni caposaldo perché storicamente sperimentate e sedimentate.

L’analisi di studio mise in luce i caratteri ambientali di un paese che era prima di tutto e da sempre nucleo medioevale, con funzioni di emporio, di deposito e di luogo di scambi commerciali, circondato da antiche ville inserite nel paesaggio delle colline moreniche. Intorno al centro ruotavano le frazioni di Colà e di Pacengo,

che fanno per predisposizione topografica, da cornice al lago.

Cecchini pensa ad un piano tridimensionale, e ne esprime i concetti base in uno schema eloquente a volo d'uccello che rivelò prioritariamente la necessità di circoscrivere gli insediamenti minori, evitandone l'espansione incontrollata, con l'obiettivo di mantenere una vasta area a verde ai piedi delle colline e dare a queste una riconoscibilità "volumetrica ed un valore "paesaggistico": "Costruire nella pianura era sbagliato perché nella storia non era mai successo. Farlo significava violentare il paesaggio e la memoria dei luoghi". Queste scelte erano influenzate dall'esperienza svedese che Cecchini ebbe modo di conoscere direttamente durante un viaggio di istruzione. Allo stesso tempo l'attenzione fu rivolta alla necessità di mantenere sul litorale un ampio verde inedificato, da destinare a camping, e attorno al centro parchi e parcheggi².

A fondamento di questa ipotesi stava l'idea che mentre Lazise aveva bisogno di un "fondale Verde" le colline avessero bisogno di un "piede Verde". Nel Piano in centro storico tornava ad essere l'antico mercato, con una concentrazione a piccola scala all'interno delle Mura delle attività commerciali ed un vincolo totale all'edificazione di nuovi edifici ed all'insediamento dei camping. Vista la bassa densità insediativa prevista, le zone di espansione per edilizia popolare, residenziale turistica e artigianale potevano essere collocate al di fuori delle mura. Contestualmente Cecchini, con un team di professionisti, stese per l'Amministrazione Provinciale il già citato Piano Comprensoriale di 28 comuni del Veronese, del Garda, della Val d'Adige e della Valpolicella di cui si parla più avanti: qui nel proporre il superamento della forte disomogeneità economica, infrastrutturale ed insediativa delle diverse realtà del territorio lacustre, tentava di ridare a queste zone un ordine a più vasta scala territoriale. Nel piano si prevedeva infatti un razionale sistema di infrastrutture in grado di potenziare lo sviluppo dell'entro terra (con lo sdoppiamento della Gardesana, unico elemento della proposta, parzialmente realizzato, da Castelnuovo del Garda ad Affi, in tempi più recenti) e di isolare il centro storico ad esclusivo transito pedonale, attraverso svincoli dotati di aree di parcheggio.

Cecchini elaborò anche il Piano provinciale di Industrializzazione, che escludeva gli insediamenti industriali dal territorio del Lago di Garda al fine di evitare gli inquinamenti del lago e l'eccessivo sovraccarico della strada statale n.11 chiamata ad essere invece un asse attrezzato commerciale, sempre a vocazione turistica.

Il Piano del 1966, nonostante l'approvazione da parte degli organi comunali non è mai divenuto operativo. Con la istituzione delle Regioni si è accantonato quanto proposto da Libero Cecchini per dare vita ad una serie di lottizzazioni. In questo modo è decaduto il fondamento paesaggistico della pianificazione e si è affidato lo sviluppo alla pratica più semplificante, astratta ed estensiva dello zoning.

Il territorio di Lazise nel contesto del Piano comprensoriale dei 28 comuni del quadrante nord- occidentale della provincia di Verona

Lo studio del Piano Regolatore di Lazise non poteva non tenere presenti gli studi coevi dell'Amministrazione Provinciale di Verona nel 1968 per un piano comprensoriale relativo ai 28 comuni del quadrante nord- occidentale. In tale strumento di pianificazione, vennero considerati gli elementi dell'assetto territoriale del consiglio regionale della programmazione economica del Veneto (C.R.I.P.E.L.) nonché le grandi linee di previsione del progetto urbanistico economico sociale nazionale ("Progetto 80"). Questo studio di valenza importantissima si venne ad integrare con gli studi sulla pianificazione di Lazise, e permise di inquadrare il territorio in esame, tanto in fase analitica quanto in fase decisionale, come organicamente relazionato con il più vasto contesto fisico, e funzionale, che lo comprende, sia per una sostanziale convergenza degli obiettivi, sia per le scelte del piano comprensoriale, sia per il PRG di Lazise.

I principali obiettivi del Piano comprensoriale, che comprendono aspetti di pianificazione urbanistica, riguardano:

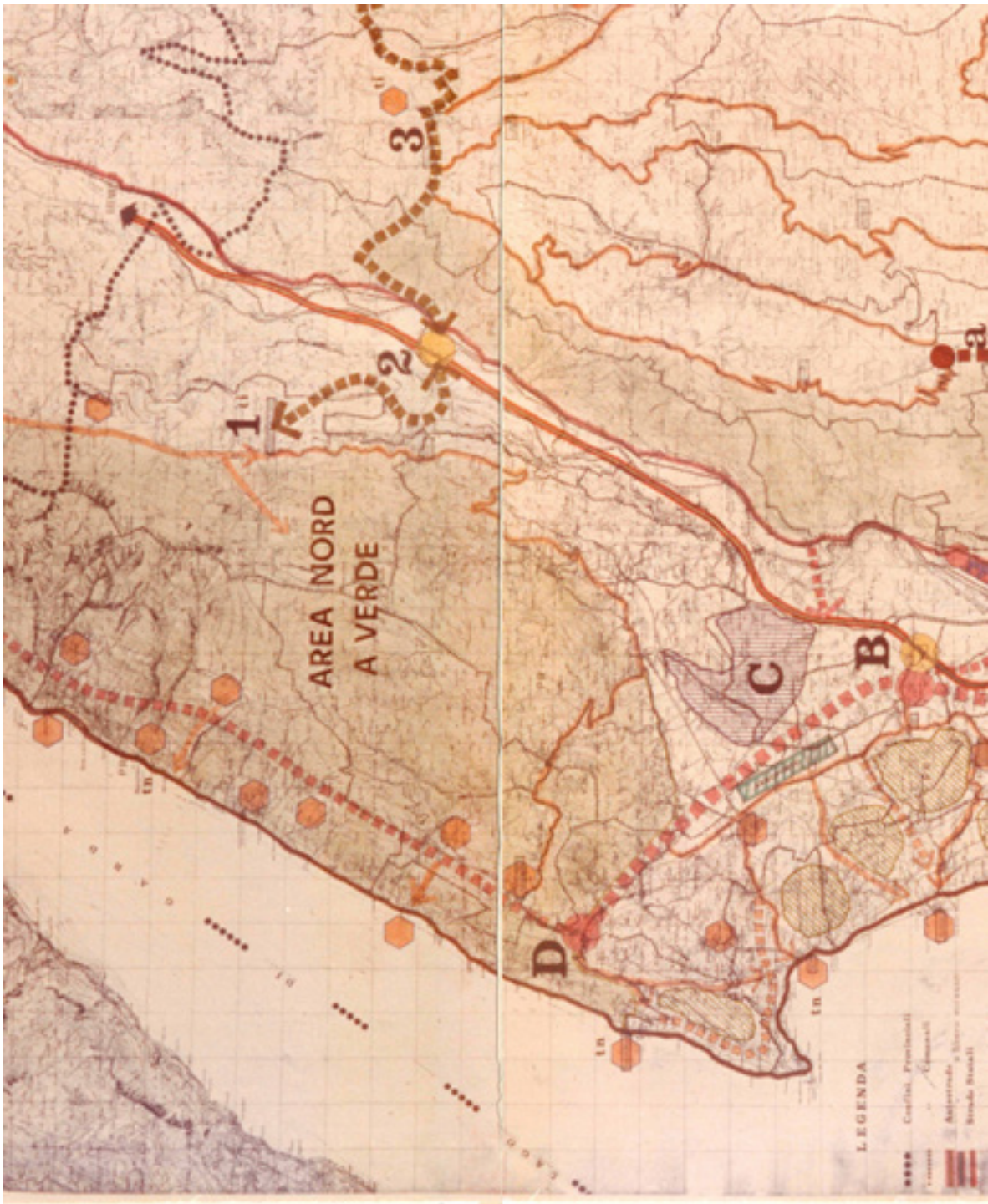
- La difesa del fatto climatico e paesaggistico, in cui il turismo gardesano trova il suo fondamento.
 - il riassetto urbanistico della intera sponda veronese, comprendente anche una nuova strada di raddoppio della Gardesana, (pettini verso il lago, e servizi di poli turistici a monte dell'attuale).
 - una stabilizzazione del livello delle acque, a vantaggio di abitanti del lago e delle attività turistiche.
 - L'individuazione di aree e di attrezzature, differenziate, per i diversi tipi di turismo, attivabili nella zona gardesana, (turismo di soggiorno, turismo di maggiore mobilità, (campeggio, caravanning, ecc.) turismo escursionistico o di passaggio, turismo della seconda casa.
 - l'ampliamento della fascia turistica, allora esigua alla fascia costiera, con la
-

0

3.2 LA DIMENSIONE PAESAGGISTICA

Il Piano Comprensoriale (Vr), Libero Cecchini

1973



creazione di alternative, residenziali a monte, e coinvolgendo altri centri della collina, e della bassa, montagna, che gravitano sull'area del Garda.

- il coordinamento del quadro del Piano comprensoriale, dell'assetto urbanistico dato ai territori dai piani regolatori.

- la differenziazione della zona costiera, in fasce caratterizzate da: spiagge e parchi, zona commerciale, zona parcheggio, zona residenziale, parchi e strutture di collegamento.

Lo studio prodotto sul quadrante Nord-occidentale portò a scelte, territoriali riassunte nella tavola in allegato, e venne redatto dagli architetti Cecchini, Tognetti e d' Alberto. Il percorso del piano comprensoriale fu lungo ma venne realizzato buona parte del progetto viario, e venne recepito anche dal Piano di Lazise.

Conclusioni e criteri operativi del Piano Regolatore di Lazise

Lo studio di Cecchini per il territorio di Lazise è stato necessario per percepire il territorio stesso come risultato figurativo delle trasformazioni compiute dall'uomo attraverso i secoli. Dalla relazione tecnica allegata al piano del 1973 Cecchini suggerisce "Capire il paesaggio storicamente per averne suggerimenti e stimoli nell'opera di inserimento e modifica. Analizzata la forma del territorio, analizza i fenomeni umani e socio –economici, emerge, la necessità di eseguire le seguenti operazioni;

- a) Razionalizzare le aree di espansione, già formatesi e raggruppandole in zone omogenee;
- b) Reperire nuove aree di espansione sia per residenti stabili che per insediamenti turistici;
- c) Reperire le aree di servizi pubblici e le attrezzature collettive per lo svago ed il tempo libero;
- d) Valorizzare i centri storici con opere di salvaguardia e risanamento;
- e) Valorizzare le contrade agricole;
- f) Localizzare una zona a carattere artigianale;
- g) Riordinare le comunicazioni interne in relazione, al nuovo assetto, dato alla grande viabilità, dalla (allora costruenda) superstrada³;

Attraverso tali canoni Libero Cecchini opera nel riassetto del territorio, circoscrivendo il disordinato sviluppo edilizio, sia residenziale che turistico, sopperendo alle allora evidenti carenze infrastrutturali.

Continua Cecchini: *“considerando il territorio che è composto oltre che dal capoluogo dalle frazioni di Pacengo e Colà, e dalle nuove espansioni, concentratesi, in questi ultimi anni lungo la gardesana, il piano regolatore propone di riordinare, le espansioni, già avvenute, e di armonizzare le espansioni future, in modo che abbiano come loro baricentro, le località suddette, rompendo lo sviluppo filiforme, lungo la strada statale, e le strade provinciali, che costituisce impedimento alla fruizione del lago e ed ostacolo alle comunicazioni interne sul territorio. Il piano cioè propone, un decentramento, organizzato attorno a queste località, con servizi di cui possano usufruire, sia i nuclei esistenti, sia quelli futuri, con ampie cornici di verde tra una località e l'altra. Pertanto il territorio, comunale è stato articolato in zone per ognuna delle quali è stata definita la funzione specifica, ed elaborata la normativa esecutiva di zona”*⁴.

Note

- 1 BARBARA BOGONI, *Liberio Cecchini. Natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea Editrice, Firenze 2009.
 - 2 Ivi.
 - 3 RELAZIONE TECNICA DEL PIANO REGOLATORE DI LAZISE, 20 Dicembre 1973; da Archivio ufficio tecnico Comune di Lazise.
 - 4 Ivi.
-

1

3.2 LA DIMENSIONE PAESAGGISTICA

Il Piano Regolatore di Lazise (Vr), Libero Cecchini

1966



FIG. 4 - Schizzo di studio. [da ARCHIVIO STUDIO CECCHINI]

FIG. 5 - Dettaglio del progetto in una tavola originale. [da ARCHIVIO STUDIO CECCHINI]

FIG. 6 - L'abitato di Lazise visto dal lago. [da PERBELLINI, RODEGHIERO p. 124]

FIG. 7 - Il territorio comunale di Lazise in una vista aerea. [da FONTE PRIVATA]





FIG. 8 - Planimetria tecnica del progetto. [da ARCHIVIO STUDIO CECCHINI]



3.2.2 Il Piano Regolatore di Garda (VR) di Libero Cecchini, 1974

La storia del comune di Garda, prende avvio dal piano Libero Cecchini, redatto nel 1978. Precedentemente la pianificazione di Garda, era garantita da un programma di fabbricazione del 1951 con scarsi elementi di lettura del paesaggio e della pianificazione partecipata. Cecchini elabora un piano partendo da alcuni principi del Progetto 80. Tale dibattito rappresentava una ipotesi generale a livello nazionale di una programmazione integrata economica e di assetto territoriale, che forniva indicazioni metodologiche cioè principi ed obiettivi generali, direttamente applicabili al tipo ed alla scala dei problemi presenti nel territorio gardesano.

Cecchini scrive: *“il principio informatore fondamentale la cui validità non può cambiare alla validità di scala è che il migliore uso del territorio, al pari del massimo impiego delle sue risorse deve costituire un obiettivo del piano, da esaminarsi autonomamente e preventivamente, e da non potersi considerare soltanto come conseguenza dipendente da scelte formulate in sede e su parametri esclusivamente economici.”*¹

In questa ottica sembra utile puntualizzare, l'obiettivo di realizzare un rapporto equilibrato tra ogni bene offerto ed il suo, tenendo presente che tanto una superutilizzazione quanto una sottoutilizzazione portano alla distruzione del bene stesso, per congestione o per deperimento fisico.

Ciò maggiormente dovrà essere tenuto presente nello specifico obiettivo di tendere e creare un equilibrato effetto urbano a vari livelli, ripartito su tutto il territorio, evitando la tendenza alle concentrazioni di aree forti che vadano a detrimento ed emarginazioni di aree deboli. Un tale principio, più che per il territorio comunale di Garda di piccola estensione e privo di rapporti interni ad alta complessità, vale per i rapporti tra esso ed il rimanente territorio regionale, all'interno del quale deve trovare una propria individuazione ed un proprio ruolo. È quindi importante differenziare nella fase analitica come in quella progettuale ed operativa i diversi tipi di risorse territoriali e di interventi da attuare su di essi.” Cecchini, in una prima fase prettamente analitica individua, dei parametri di intervento distinti in:

- Beni connessi con la natura;
 - Beni connessi con preesistenze storico-culturali;
 - Beni connessi all'agglomerazione urbana degli insediamenti umani;
 - Beni connessi a sistemi infrastrutturali;
-

All'interno di questo sistema, Cecchini, non cerca di individuare la "vocazione del Comune di Garda" che ha già dichiaratamente trovato e sviluppato nelle attività del tempo libero, quanto di trovare i modi per evitare, fenomeni di sovrautilizzazione e congestione, o di disfunzione nel coordinamento con il conteso generale.

A livello regionale, in una previsione di sviluppo e di assetto territoriale integrato, che sappiano coinvolgere, nel processo tutte le aree e le risorse disponibili, l'obiettivo cui tendere, per tutta la fascia costiera gardesana, sarà quello di farne sempre più e sempre meglio un servizio specializzato, accessibile per le zone a forte urbanizzazione, potenziando contemporaneamente, la sua accessibilità ai servizi di tipo urbano.

Il comune di Garda, inquadrato geograficamente nella porzione occidentale della provincia di Verona, è situato nella zona mediana, della sponda orientale dell'omonimo lago e rappresenta un punto di cerniera, fra la zona litoranea, pianeggiante a sud ed il litorale scosceso dell'alto lago. Per tali motivazioni si adotta come modello lo studio di Garda.

Pertanto il Comune di Garda, ma anche la sponda orientale del Garda, si presentano agli inizi degli anni sessanta come una appendice ai margini del territorio e della vitalità provinciale: paesi isolati ad economia agricola povera, anche se già in alcune zone, con un certo grado di specializzazione alla viticoltura. Lo sviluppo industriale, con il conseguente generale innalzamento del tenore di vita, di accessibilità alla mobilità permise l'inizio del fenomeno turistico sul Lago di Garda. Nel suo Piano, Cecchini rileva degli elementi di criticità legati alla inadeguatezza infrastrutturale: strutture viarie, commerciali e di attrezzature urbane, nonché elementi di tra attività primaria e terziaria e di uso del territorio e del paesaggio.

Per l'Urbanista Cecchini diventa sensibile il problema del consumo del territorio, della salvaguardia del paesaggio e del centro storico. Lo strumento urbanistico si inquadra pertanto allo spirito del già citato piano comprensoriale provinciale, che dimostra di sollevare i rilievi sui rapporti tra i comuni del comprensorio, tra il comprensorio ed il resto del territorio, e la creazione di nuovi assi stradali paralleli alla gardesana, per alleggerire la situazione viabilistica che già allora impediva una fruizione del territorio comunale.²

Il progetto e i criteri del Piano Regolatore Generale di Garda

Lo studio peculiare ed analitico della figura di Libero Cecchini, inquadra che i problemi che la comunità di Garda, troverà a risolversi in primis saranno: criticità di tipo spaziali o metaspatiali connessi con le trasformazioni socio-economiche in atto come in talune zone la dispersione di attività varie, la diffusa pendolarità del lavoro, la maggiore o minore, potenzialità evolutiva delle strutture agricole, la creazione di attività produttive, a dislocazione sovracomunale, il riequilibrio turistico impostato a scala comprensoriale: questo tipo di problemi, la cui determinazione ultima ha pur sempre delle implicazioni spaziali, può trovare soluzione solo in sede di scelte generali di politiche e di programmazione economica, di competenza provinciale. Secondo elemento di criticità, invece derivante dai problemi connessi con il riassetto del territorio, quali la riqualificazione della residenza, con servizi e spazi attrezzati, il recupero e la ristrutturazione, di abitati ed edifici storici, la riqualificazione di aree più strettamente turistiche, e la creazione di parchi a livello sovracomunale, l'assetto viario ed infrastrutturale, trovano sede di risoluzione nello strumento urbanistico di Libero Cecchini.

Per quanto sopra, si imposta un Piano che si muove secondo tre direzioni, secondo tre ipotesi di assetto. Imponendo alle stesse, l'esigenza di imporre una di riqualificazione piuttosto che una espansione fisica delle attività. Tendere ovvero alla fornitura di una gamma di servizi, migliorando gli esistenti.

La prima ipotesi, è quella di fare dell'intero territorio di Garda, una zona Giardino, un parco comprensoriale attrezzato, qualificato ed accessibile, a servizio dei paesi del comprensorio, facendo avvenire le espansioni edilizie in quei paesi che hanno condizioni di territorio ed ambientali, tali da poterle sopportare. Tale ipotesi presume una sperimentata ed articolata pianificazione intercomunale.

La seconda ipotesi, e rappresentata da una valutazione critica ed oggettiva del vecchio piano che escludendo le evidenti zone di salvaguardia della Rocca, del Monte Luppia, e della fascia litoranea, destina l'intero territorio residuo a verde e servizi pubblici.

La terza ipotesi, è rappresentata dalla mediazione delle prime due. Tale ipotesi che sintetizzerà la linea ufficiale dello strumento urbanistico, risulta una mediazione tra le prime due: essa consiste nel conservare la salvaguardia assoluta alle zone più significative del paesaggio, e recepire limitate espansioni, a cui a sua volta internamente reperire vaste zone di verde e servizi, e destinando il rimanente territorio ad uso agricolo e turistico.

A riguardo considerato che Garda lo sviluppo turistico non può intendersi come ulteriore ed indefinita espansione di attività e strutture, ma come qualificazione delle di quelle alberghiere esistenti, Cecchini propone l'agricoltura come volano per imprendere e gestire residenze turistiche diverse dislocate nelle case rurali del territorio. Un'altra tipologia di turismo suggerita dal progettista, è rappresentata dal villaggio turistico, che sui costituisce, come isola autarchica, nel territorio senza scambi con esso. Libero Cecchini nel PRG del 1978, ha rivolto sostanziale interesse, alla salvaguardia, di caratteristiche naturali, storiche e di protezione e valorizzazione dei beni culturali insiti nel territorio.

Note

- 1 RELAZIONE TECNICA DEL PIANO REGOLATORE DEL COMUNE DI GARDA, 19 Dicembre 1974; da Archivio ufficio tecnico Comune di Garda.
 - 2 BARBARA BOGONI, *Libero Cecchini. Natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea Editrice, Firenze 2009.
-

2

3.2 LA DIMENSIONE PAESAGGISTICA

Il Piano Regolatore di Garda (Vr), Libero Cecchini

1974

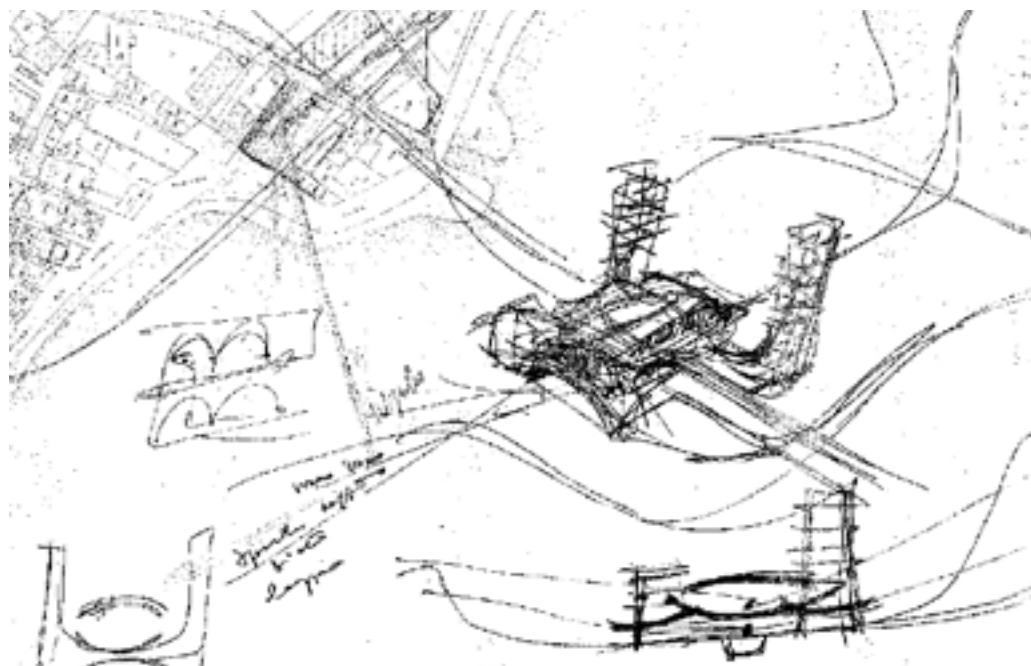


FIG. 9 - Schizzo di studio. [da ARCHIVIO STUDIO CECCHINI]

FIG. 10 - Dettaglio del piano. [da ARCHIVIO UFFICIO TECNICO GARDA]

FIG. 11 - Un'immagine d'epoca di Garda degli anni '70. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]

FIG. 12 - Un'immagine d'epoca di Punta San Vigilio. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]





FIG. 13 - Planimetria tecnica del progetto. [da ARCHIVIO UFFICIO TECNICO GARDA]





CAPITOLO 3.3

La dimensione urbana: le tecniche progettuali

3.3.1 La Spiaggia degli Ulivi di Riva del Garda (TN) di Giancarlo Maroni, 1933

Indagando sulle esperienze di architettura nella dimensione urbana nella storia recente, un primo esempio da citare è rappresentato dalla realizzazione del progetto di Giancarlo Maroni, architetto stimato ed amico personale di Gabriele D'Annunzio, per la "spiaggia degli Ulivi" a Riva del Garda nella sponda trentina del Garda. L'opera realizzata negli anni 1933 e 1934, prende avvio, all'interno di un programma di valorizzazione turistica di Riva del Garda, e venne celebrata come un deciso segno di italianità del Sannolago. Il progetto trasuda in pieno dei canoni strutturali etici e funzionali del Razionalismo italiano. La rigidità dell'impianto, planimetrico, impostato su di un corpo centrale, a pianta ellittica, da cui si dipartono simmetricamente, due lunghi bracci scanditi, da pilastri in cemento e armato che ospitano cabine, si contrappone ad un modernismo di forte matrice funzionalista. L'esile sagoma della torre del trampolino, che sorge alla estremità del braccio sinistro, ha una determinazione a mo' di faro e rimanda metaforicamente all'antica torre Apponale. Il carattere di modernità di quest'opera venne sottolineato entusiasticamente dalla recensione di Carlo Belli sulle colonne delle riviste del temp.¹

Con Spiaggia degli Ulivi, Giancarlo Maroni, realizza, una importante opera pubblica per la sua città, Riva del Garda, dopo la centrale Idroelettrica del Ponale ed il campo sportivo del Littorio. L'idea nata come sopra già esposto dalla necessità di un programma di valorizzazione turistica della cittadina gardesana che mancava ancora di un moderno stabilimento balneare, e trova il sostegno e l'approvazione delle autorità politiche provinciali.

Il progetto ancora visibile all'Archivio comunale di Riva del Garda, venne promosso dalla allora Azienda autonoma della stazione climatico- turistica di Soggiorno di Riva del Garda. I numerosi articoli che su giornali e riviste celebrano questa opera, caricano l'aspetto politici di questa realizzazione, che testimoniava come Riva fosse rimasta fieramente italiana nei costumi, nella architettura, nell'idioma, malgrado ogni infiltrazione nordica ed ogni dominazione straniera.

Fino dal 1932 abbiamo notizie dell'incarico affidato a Giancarlo Maroni che come, viene spesso ricordato, aveva già legato il suo nome alla "spirituale rinascita di questa città del Trentino".

La località scelta per la realizzazione di questo complesso, tra la vecchia e la nuova Riva, ribadisce l'idea di Maroni, già espressa nel Piano Regolatore redatto agli inizi degli anni venti, di favorire lo sviluppo della città verso est.

La proposta di Giancarlo Maroni racchiude un'ampia zona della spiaggia all'interno di un semicerchio, che si spinge verso il lago, alla estremità del quale –collocando verso l'entroterra, un edificio, a pianta ellittica, destinato ad accogliere, le sale di ritrovo di danza e di lettura. Da questo si diparte la lunga teoria delle cabine, che incorniciano simmetricamente la zona della spiaggia, e si collegano, alle banchine, con una successione di pilastri, architravati. Dalla estremità di una delle di una delle banchine, si eleva un trampolino, che verso l'alto si trasforma in faro.

Successivamente - a completamento del progetto, per l'edificio centrale - Maroni, aveva previsto la costruzione, al secondo piano di una grande sala di divertimento, da completarsi, verso mezzogiorno, con un teatro all'aperto.

Al complesso balneare, è annesso l'edificio destinato alla Frangia rivana della Vela, l'associazione sportiva fortemente sostenuta da D'Annunzio. Anche in questo caso, Maroni riprende la forma base del cerchio, articolandola, verticalmente, con la scansione ritmata, dei pilastri, e delle aperte ad arco. L'insistenza, su questi elementi architettonici, largamente impiegati a delineare, il perimetro della spiaggia, e il coronamento, del corpo volumetrico, centrale, risponde alla memoria, della tipica cedraia del paesaggio benacense che dà ordine a riva e bagnasciuga. Il complesso turistico, viene inaugurato il 3 giugno 1933.

Note

- 1 FULVIO IRACE (a cura di), *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano 1993.

1

3.3 LA DIMENSIONE URBANA

La spiaggia degli ulivi (TN), Giancarlo Maroni

1933

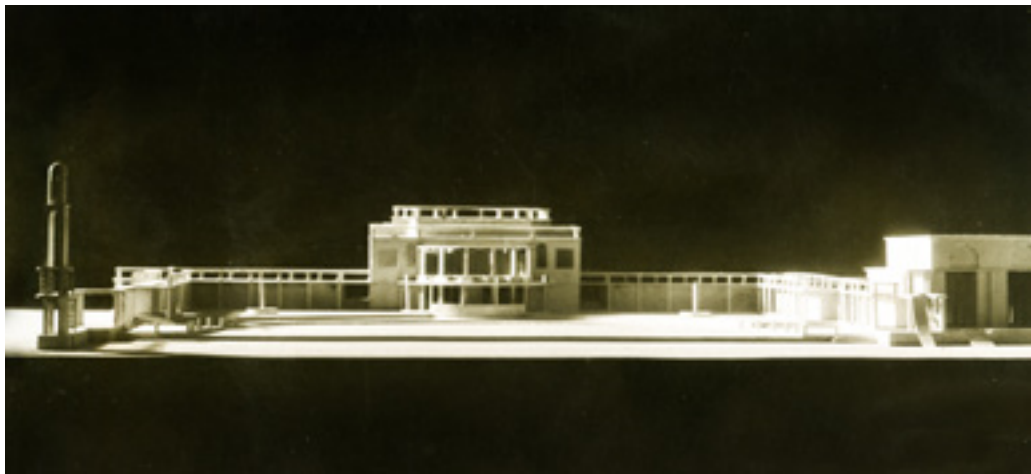
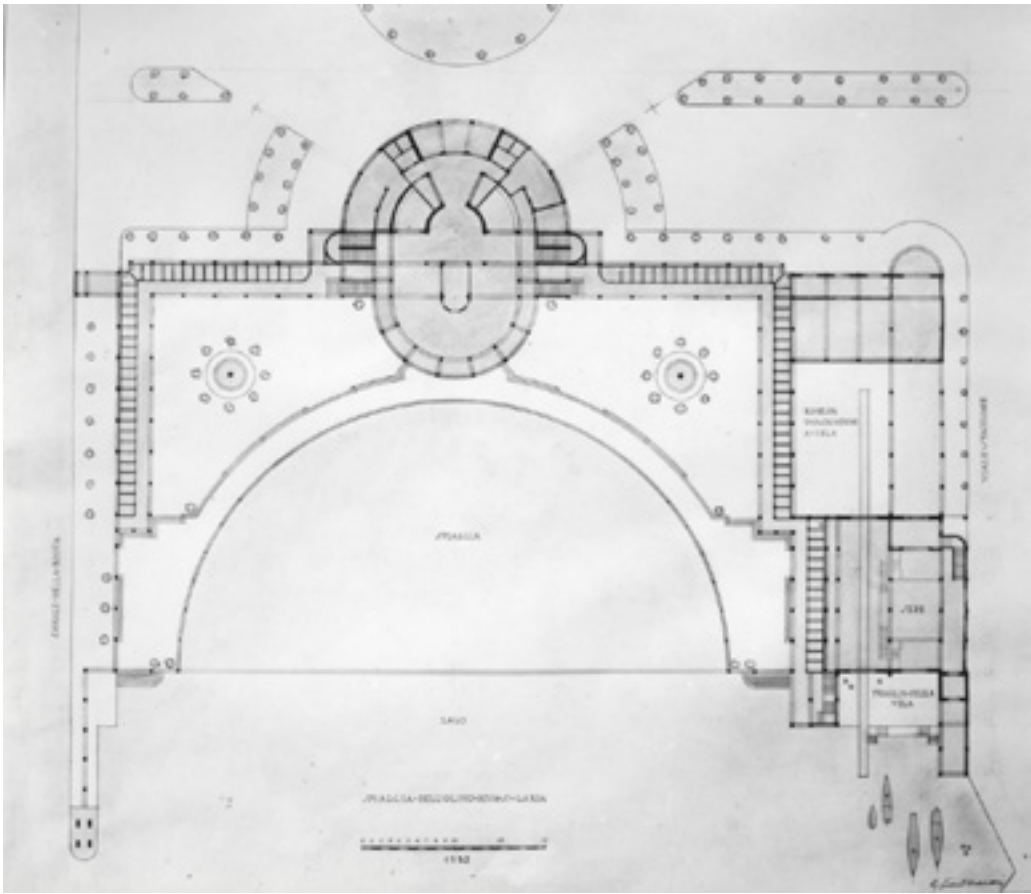
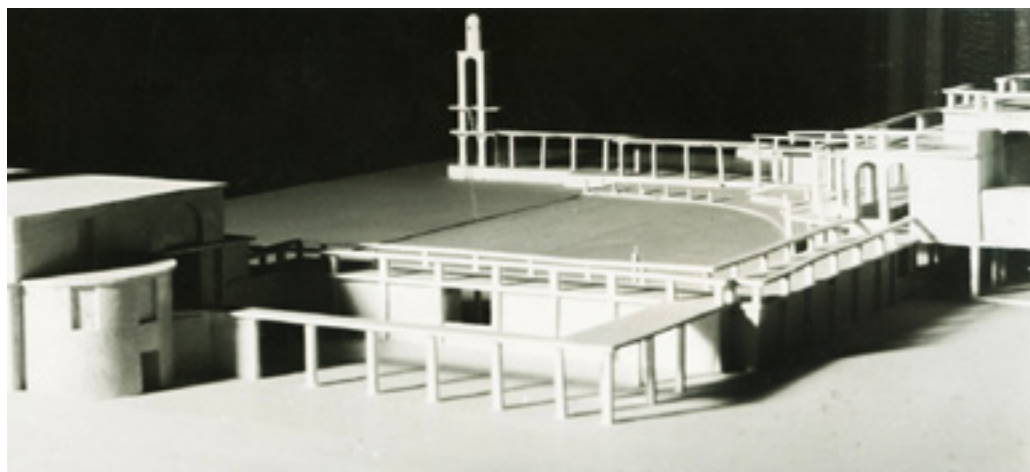
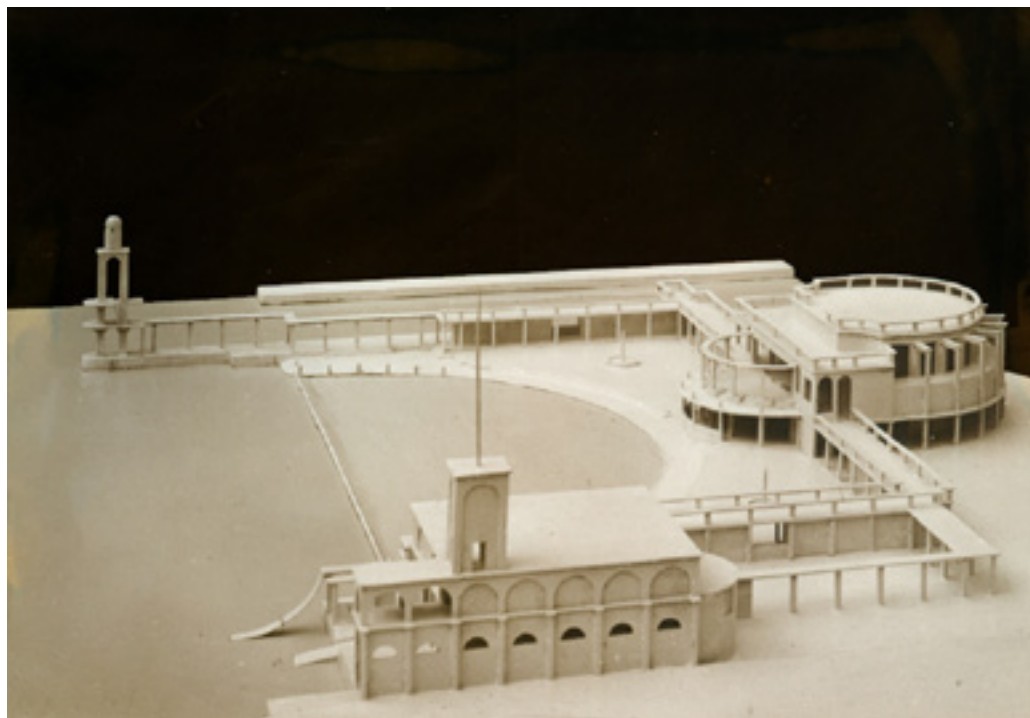


FIG. 15 - Pianta dell'intervento. [da ARCHIVIO MAG]
FIG. 16 / 17 / 18 - Alcune viste del modello originale. [da ARCHIVIO MAG]



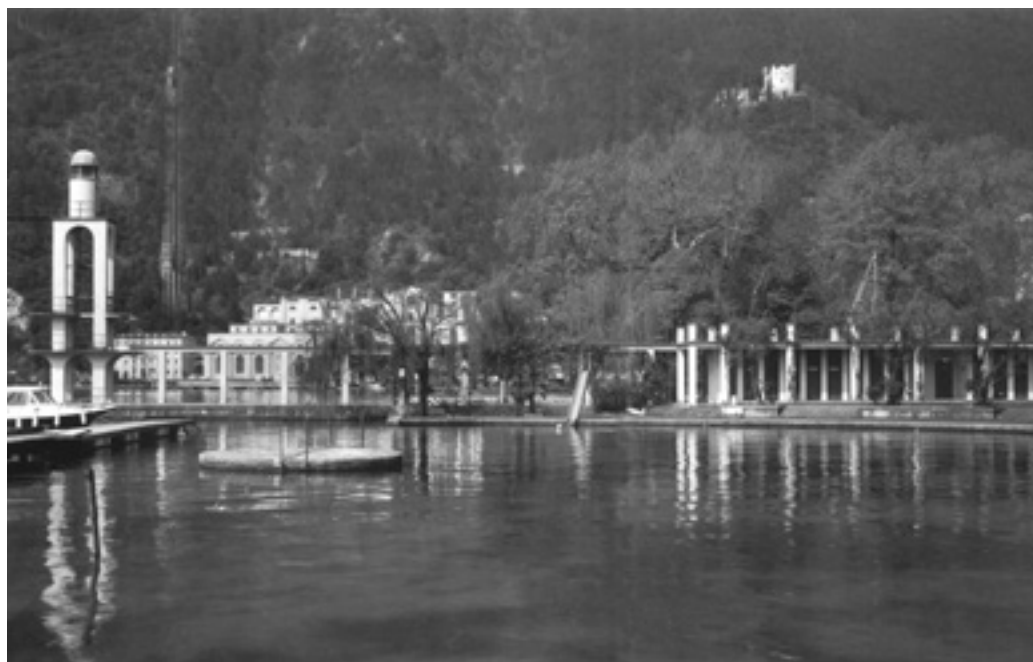


FIG. 19 / 20 / 21 / 22 / 23 - Alcune fotografie delle architetture de complesso. [da IRACE]



3.3.2 Il Lungolago di Salò (BS) di Vittoriano Viganò, 1983

Il progetto che di seguito viene esposto è stato redatto dal milanese Vittoriano Viganò (1919-1996) nel 1983, ed è stato interamente pubblicato nella rivista Domus nel n. 776 dell'Aprile 1991 di cui viene ripresa la descrizione esaustiva:

“Vittoriano Viganò elabora per Salò, al piccola città sulla sponda bresciana del Garda, si incardina attraverso una procedura urbanistica regionale di P.I.O. (piano di intervento operativo) per tutta la fascia del Lago. Il progetto, di cui verrà realizzata una parte, ripensa in termini generali il rapporto tra la città tutta ed il lago: viabilità affacci sul sull'acqua, percorsi pedonali ripavimentatati, costituiscono, i materiali di un progetto unitario degli spazi aperti, progetto che conferisce a a Salò una identità nuova. I termini generali, dell'intervento sono, l'eliminazione del traffico veicolare sul lungolago; la pavimentazione di tutti i tracciati storici; la sistemazione della piazzetta del municipio, la creazione di un nuovo ponte pedonale, con sistemazione, dell'attiguo spazio aperto. Presentiamo il P.I.O. complessivo e le immagini, dalla parte di progetto, già realizzata, con un commento dello stesso Vittoriano Viganò che ripercorre le vicende del suo intricato rapporto con Salò. Vicende da cui appare come sia ancora oggi possibile, in una realtà come quella della cittadina sulle rive del Garda, per altro facilmente riscontrabile in tutta Italia, salvare con un pensiero unico le sorti di un piccolo organismo urbano, non confondendo intervento architettonico con arredo urbano.

Da questa parte la ricerca indaga sulla incredibile e affascinante storia del percorso che intraprende il progettista insieme a scelte decisionali e strategiche preliminari: “Vittoriano Viganò, negli anni Ottanta, una Salò urbanisticamente molto introversa e pigramente appoggiata sulla dolcezza della vita ha sentito la necessita di fare un passo avanti, di rivedere un po' la propria condizione complessiva, in particolar e di quella parte di città detta delle “rive”, cioè la parte sud del golfo, che si protende, verso il cimitero. Con questa intenzione, gli amministratori hanno interpretato due progettisti: Costantino Demetrio e io stesso. Costantino ed io che eravamo buoni amici, ci siamo guardati in faccia e ci siamo detti: Prima di tutto possiamo lavorare insieme; secondo abbiamo avvisato la l'Amministrazione che avremmo dato una risposta non appena avessimo capito, cosa voleva dire le “rive”. Fu quasi spontaneo

saltare oltre al tema delle “rive” un sistema perfettamente noto alla committenza, e optare per una visione complessiva del caso salodiano. Ma come tradurre questo messaggio in atti concreti? Volete che vi facciamo un Piano regolatore? Volete che vi facciamo dei piani particolareggiati, volete che vi facciamo dei piani architettonici? È qui che scatta il primo passaggio delicato ma interessante. Qui avviene il primo scontro-incontro tra l’ente collettivo e locale e l’ente scientifico che deve fare innanzi un passo cosciente e credibile. Cosa viene fuori da questo passaggio abbastanza delicato e scomodo? Viene fuori la ipotesi che forse un modo di partire è quello di redigere un piano inquadramento operativo, che di per se non trova codificazione particolare nella logica dello strumento di piano, ma che però permette in qualche modo di buttare delle idee che costituiscono il fermento, l’humus su cui crescere in un processo di messa a fuoco delle cose. Questa ipotesi del P.I.O. fu accolta.

Qui vengono già alcuni fatti interessanti. Primo: per Costantino Urbanista P.I.O. è una descrizione, una relazione, una sommatoria, non credo grafica, una sommatoria di suggestioni, che vanno fatte percorrere per così dire sul cielo, sui tetti del contesto sociale, dell’insediamento, della cultura della vita sociale sottesa, in modo da poter far crescere punto su punto il dibattito. Io invece dopo aver fatto un po’ di pensieri, immediatamente tiro un segno. Questa è stata una cosa abbastanza curiosa che ha persino creato qualche problema all’amico Costantino perché lui era pronto ad innescare un processo di lievitazione attraverso il metodo della parola, della relazione, dell’incontro ecc. Io invece per indole, evidentemente, e per abitudine, diversa di realizzazione dello spazio, ho sentito il bisogno di far calare probabilmente le stesse idee in un disegno che prese quasi in contropiede il nostro Costantino. Infatti il suo mestiere, è fatto di un lungo procedimento che alla fin fine viene incollato in 59 retini, che sono l’espressione grafica un pochino astratta di tutto un discorso che invece non è astratto ma è un sistema di scelte, un sistema di priorità un sistema di decisioni maturate attraverso lotte e consensi, dissensi e consensi come è il processo del progetto urbanistico. Con questi due atteggiamenti non contrastanti nella sostanza, ma un po diversi nel metodo, si è andati dalla committenza.

Costantino dovrà riconoscere, magari senza nulla ledere alle sue teorie, quello della visualizzazione, che fu uno strumento che ebbe una notevole forza di impatto. Cioè noi avremmo dovuto fare dieci sedute in Consiglio Comunale, dicendo le stesse cose, a parole, e avremmo ottenuto sicuramente dei risultati minori; Il partito Comunista avrebbe innescato, il suo processo in sezione, il Partito Socialista, lo stesso, La D.C. avrebbe avuto le sue maturazioni e tutto si sarebbe mosso secondo una modalità per così dire intima: tutte le parole sono intime, corrono, vanno, tutti se le prendono, tutti se le gestiscono. Invece mettere sul tavolo il cadavere, per così dire, pitturato e dipinto, o truccato o decorato alla maniera di un capo tribù negra, ecco questo ha determinato una scossa, uno shock perché è stato fatto vedere dalla sera alla mattina, e perché così si leggeva una Salò tutta prospettica e tutta nuova. Anche il più distratto non poteva sottrarsi a dover fare i conti con una immagine che non era solo di metodo, ma era anche di tendenza, anche di configurazione.

Questa è stata direi la partenza negli anni 82-83 di questa operazione, che penso ha segnato un'era felice di Salò felice perché Salò sulla base dell'input che l'Amministrazione ha dato e sulla base delle risposte di buona volontà, accorte intelligenti, vivaci che i due professionisti hanno fornito, non ha potuto continuare, a gestire il tutto in chiave di pigrizia e di piccoli fatti. Quest'anno è la volta delle rive, fra dieci anni sarà la volta di..., ma improvvisamente essendoci stato un enorme colpo di vento ed essendosi scosso l'albero, tutti i protagonisti si sono sentiti costretti a ragionare in termini più complessivi, in termini di presa di responsabilità. Ma ho detto felici anche per una altra ragione, perché la gente, quella responsabile e soprattutto gli amministratori della città, si è resa conto che si poteva parlare della città non soltanto in termini di cose che si dicono e si fanno ma che non accadranno mai, ma della città che può essere gestita concretamente e realmente, in tempi brevi. Questo è un dono della configurazione, cioè il far capire, qual è l'unità di misura della cosa se la fai. Se io vengo lì a fare quella cosa, spenderò un miliardo, va bene, in compenso però capisco che cambiano le cose. Questo è accaduto ed è stato un lievito formidabile che ha trasformato gli atteggiamenti dei partiti. Allora questa sortita della amministrazione al di dentro del nostro progetto complessivo e messo in economia sul tavolo, ha costretto tutte le parti a stare al gioco. E la grande scoperta che è connessa a questi eventi è questa: Salò ha

capito che poteva cominciare a guardare in prospettiva, che poteva pensare alla propria trasformazione, al proprio adeguamento rispetto ai ritardi che si erano accumulati nel far poco, per così dire Salò ha capito che era più importante, fare che non fare, all'opposto di quello che in precedenza aveva deciso. Salò ha avuto una cultura sostanzialmente stagnante, nei decenni precedenti e si è trovata in ritardo, ha buttato via delle grandi occasioni, ha ingombrato delle aree che forse non doveva ingombrare, aveva ampie possibilità per essere più intelligente per così dire più accorta sul proprio destino. Non lo ha fatto. Cosa fa un posto bello per natura, per destino come è il golfo di Salò, una cittadina bella come è Salò, nella sua profondità storica, nella sua costituzione, come fa a non porsi negli anni '50 '60 '70 un problema della viabilità?

Questa è un po' la storia nei suoi contenuti di genesi ed effetto. La linea che è passata dal momento della presentazione del P.I.O. qual'è stata: quella di prendere atto che il piano nel suo complesso, le idee portate erano giuste e che tutto il territorio alla luce delle cose che abbiamo detto si illuminava di senso e dunque se questo senso era unitario e d'altra parte lo si poteva enucleare per parti, valeva la pena di pensare a una messa in forma in fasi successive della sua attuazione. La proposta venne accolta sostanzialmente, e all'interno di questo modello fatto di contenuti ma anche di considerazione, seppure sintetiche, fu assunta come referente per una candidatura di una decina di voti fondamentali, le cosiddette unità operative che avrebbero potuto trovare realizzazione nei tempi immediatamente a seguire. Come sempre capita presero il via quelle voci che sembravano essere le più facili da gestire o le più urgenti da attuare. Quel tema "delle rive" che era apparso primario in quel momento della domanda finì col non essere più primario perché nella diagnosi generale vennero fuori altre considerazioni di natura più complessa e più generale e chi pagò in qualche modo le spese furono le "rive" che essendo sostanzialmente periferiche finirono ancora una volta per restare periferiche." ¹

Note

1 VITTORIANO VIGANÒ, *Sistemazione del Lungolago di Salò*, in Domus 726, Aprile 1991.

2

3.3 LA DIMENSIONE URBANA

Il lungolago di Salò (BS), Vittoriano Viganò

1983

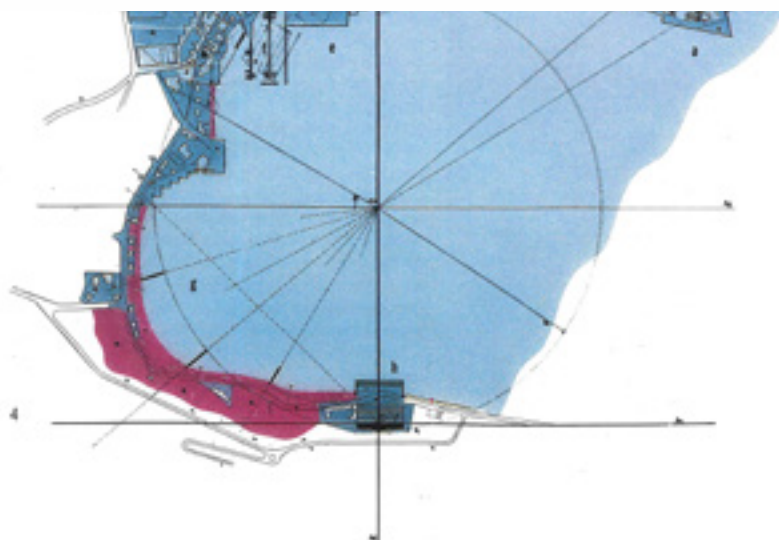
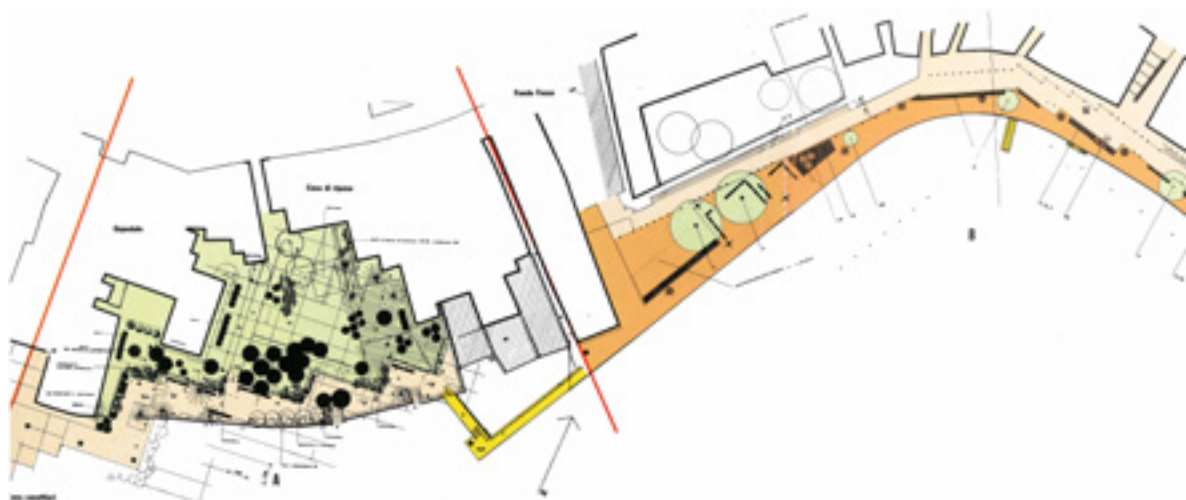


FIG. 24 - Pianta dell'intervento [da DOMUS 726]

FIG. 25 - Studio geometrico dell'intervento. [da DOMUS 726]

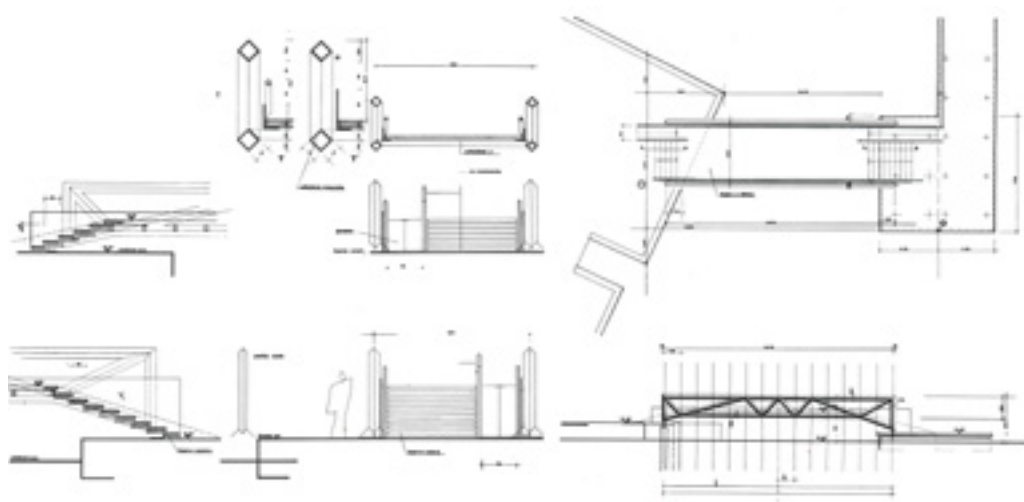
FIG. 26 - Schizzo di studio. [da DOMUS 726]





FIG. 27 / 28 / 29 - Alcune immagini dell'intervento. [da DOMUS 726]

FIG. 30 - Disegni di dettaglio del pontile. [da DOMUS 726]





CAPITOLO 3.4

La dimensione architettonica: le tecniche progettuali

3.4.1 Gli interventi sulle architetture fortificate di Malcesine (VR) e Torri del Benaco (VR) di Piero Gazzola, anni '40 e '50.

“La relazione fra architettura antica e l'uomo è relazione di piacere e amore, di consolazione, se vogliamo riconoscere all'uomo, che è quello di sempre il diritto di non trovarsi alienato” Piero Gazzola, *Restaurare?*, in *“Castellum”*, 1979, n. 20

Una questione di metodo

È certamente complesso ripercorrere nel breve capitolo di una Tesi di Dottorato, l'impegno intellettuale di Piero Gazzola¹ (1908- 1979) che ha fornito alla disciplina un contributo di rilievo, rivolgendo i suoi interessi, in un' ampia prospettiva, alla riformulazione, sia dei criteri del restauro dei monumenti, sia alla definizione delle relazioni tra urbanistica, tutela del patrimonio e benessere psico- fisico dell'uomo, alla storia ed alla conservazione dei castelli, alla salvaguardia di ambienti e paesaggi, assurgendo, al ruolo di protagonista del confronto internazionale che diede luogo alla costituzione dell'Iccrom e dell'Icomos ed alla redazione della carta di Venezia.

Piacentino e figlio di Ingegnere si laurea in Ingegneria e si specializza in Architettura nel 1934 oltre ad una laurea in Lettere, fu una figura di altissimo rilievo nel campo della cultura architettonica: teorico ed attivo nella salvaguardia dei monumenti con una precoce visione europea ed una intensa attività internazionale per la tutela dei beni culturali presso istituzioni prestigiose come UNESCO e ICOMOS, alle quali diede un fattivo ed illuminato contributo. Alla attività di Soprintendente affianca la attività didattica all'Università Statale di Milano, dove ricopre la cattedra di Storia dell'Arte e Architettura. È necessario sottolineare che per Gazzola, il tema della tutela e della valorizzazione dei beni culturali e ambientali sia inscindibile dalla catalogazione che occupa il primo posto di quadrinomio essenziale quali: “catalogazione/programmazione/restauro/ manutenzione”.

Tra i più attivi soprintendenti che l'amministrazione dei beni culturali abbia avuto, nel dopoguerra, si prodigò per gli interventi di ricostruzione di Verona e in Italia

in generale. Con la ricostruzione dei ponti venne restituita a Verona l'immagine stessa della città, ma soprattutto i ponti furono costruiti "com'erano e dov'erano" secondo il criterio dell'anastilosi ed utilizzando antichi sistemi costruttivi e recuperando i materiali originali. Secondo Gazzola, la ricostruzione andava vista non come discutibile serie di singoli interventi di ricostruzione, ma come "irrinunciabile operazione di conservazione sul tessuto ammalorato di un unico monumento. La città". Fondatore nel 1964 dell'Istituto italiano dei Castelli affrontò le problematiche delle città e delle mura ridando il valore di Identità. Le attività scientifiche dell'Istituto comprendevano, convegni di studio su tematiche affini e la pubblicazione della rivista "Castellum" fondata nel 1965 e di cui faceva parte del consiglio direttivo, Roberto Pane, illustre esponente della cultura crociana. Infine di fondamentale rilievo la intensa promozione di Gazzola per la tutela del centro storico e la lungimiranza dell'ambiente naturale, che va considerato, indissolubile dalla città antica, e dalla architettura stessa.

I casi studio di Torri del Benaco e di Malcesine

Il secondo conflitto mondiale² è per l'architettura fortificata un evento di fondamentale importanza, in quanto apre il dibattito sul destino dei numerosi manufatti, alcuni o parzialmente distrutti e sugli usi militari piuttosto che civili a cui saranno destinati. In un secondo tempo l'esigenza della reimmissione al circuito civile e culturale della città porta a coinvolgere l'architettura fortificata in alcune esperienze di avanguardia quali i progetti museali dei castelli dell'Aquila (1946), Milano (BBPR 1956) e Verona (Carlo Scarpa, 1958- 1964). La vera e propria svolta per il dibattito sulle fortificazioni è costituita dalla creazione di dell'Istituto Italiano dei castelli, con un gruppo di intellettuali coordinati da Gazzola. Il programma dell'Istituto inserisce in concetto di protezione attiva, che in perfetta linea con i tempi significa, la preservazione sia del valore storico dell'opera sia del valore ambientale. Per Gazzola l'attuazione del recupero e del restauro del monumento, senza la sua utilizzazione è da considerarsi come un restauro passivo, che prolunga, l'esistenza del monumento ma che non gli dà nuovo impulso introducendo una utilizzazione pratica.

Gazzola è fautore della Carta di Venezia, pietra miliare della teoria del restauro, focalizza con Roberto Pane, e puntualizza, i criteri sul riutilizzo dei monumenti. Attraverso tale documento, si riconosce a livello internazionale che conservazione

del monumento in generale è largamente favorita dalla sua utilizzazione a vantaggio della società. Nel monumento, o nell'esempio del castello o della città murata Gazzola, propone la creazione di un Museo dell'Opera.³ In particolare nei Castelli, questa metodologia permetterebbe di lasciare una profonda traccia per non dimenticare la complessità delle vicende storiche del manufatto stesso.

La lungimiranza di Gazzola permette altresì che questa attività di riutilizzo sia preceduta da una attività di Censimento. Questo provvedimento che diventa propedeutico al riuso del monumento deve essere imposto con urgenza. Da lì la preparazione e la costituzione di schedati locali indispensabili per lo studio delle città murate. In Italia la prima sperimentazione fatta per l'inventario, opero sulla provincia di Verona. L'area veronese e anche tutto l'ambito veneto conservano una gamma di eccezionali fortificazioni che vanno dalla preistoria alle fortificazioni austriache.

L'interesse per Piero Gazzola verso le fortificazioni nasce dalla sua attività di Soprintendente, del Veneto occidentale dal 1941 al 1973. Questa area, come sopra richiamata, rilava molti esempi di architetture fortificate di impianto, a partire dal territorio della sponda orientale del Garda oggetto di questa ricerca.

Al momento della sua nomina come Soprintendente, Gazzola eredita la annosa questione della torre pericolante di Lazise, la cui vicenda risale al 1929, e che si risolverà con la demolizione nel 1945. Da quel momento parte per Gazzola un interessamento intenso continuo ed incessante sulla conservazione delle mura, e su tutto l'ambito gardesano. Le Mura magistrali di Torri del Benaco, ottengono dei finanziamenti nel 1950 per i danni di Guerra. I restauri che si protraggono durante gli anni successivi andranno anche ad interessare, le zone adiacenti della mura, sottoposte al vincolo Paesaggistico. La rocca di Torri, seguirà invece vicende più complesse, per il suo stato di avanzato degrado in cui versava alla fine degli anni quaranta.

Alla morte del proprietario, parte un vivo interessamento della soprintendenza e solo a metà degli anni settanta il Comune di Torri del Benaco avvierà le procedure di acquisizione del Castello dalla Famiglia Arduini.

Il complesso fortificato della rocca di Malcesine assume invece connotati esemplari. Il complesso venne dichiarato nel 1902 Monumento Nazionale. Gli anni Cinquanta videro una forte e concreta ripresa dei lavori di riparazione dei danni di guerra, sotto la direzione dello stesso Gazzola. Il Castello continuò ad essere occupato

dalla locale amministrazione comunale, fino agli anni cinquanta, con scarsa manutenzione dei locali come Gazzola conferma. Nel 1953 il Castello appartenente al Demanio dello Stato, veniva consegnato al Ministero della Pubblica istruzione, per essere adibito con funzioni governative dello stesso ministero, ed in particolare, venne consegnato a Gazzola come rappresentate del Ministero stesso. L'anno seguente, l'Amministrazione propose degli interventi mirati sul salone superiore del castello, nel quale era in programma di inserire un museo, e nelle mura, con la riapertura di passaggi tamponati durante il periodo austriaco. Appena insediato il Museo, partirono ulteriori interventi di riparazione e manutenzione. Nel 1957 il complesso della Rocca venne, riconosciuto, come di interesse monumentale ai sensi della Legge 1089 del 1 giugno del 1939.

Note

- 1 *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Banca popolare di Verona, Arnoldo Mondadori, Dicembre 1994.
- 2 PIERO GAZZOLA, *Una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, comitato regionale per le celebrazioni della nascita di Piero Gazzola, Cierre Edizioni, 2009.

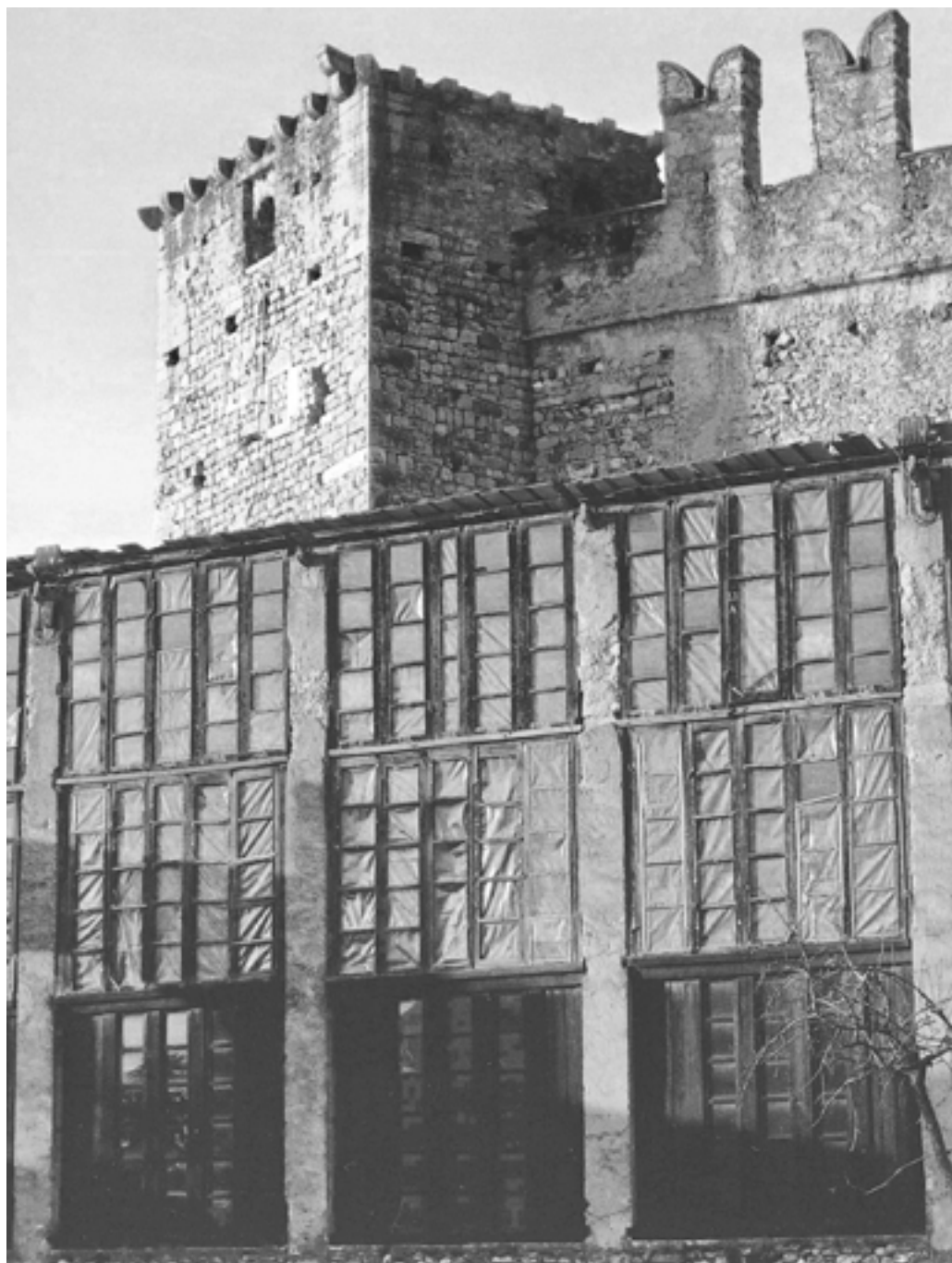
1.1

3.4 LA DIMENSIONE ARCHITETTONICA

Piero Gazzola, interventi a Torri del Benaco (VR) '40-'50



FIG. 32 - Una torre della cinta muraria di Torri del Benaco. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
FIG. 33 - Il castello e le antistanti limonaie di Torri del Benaco. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]

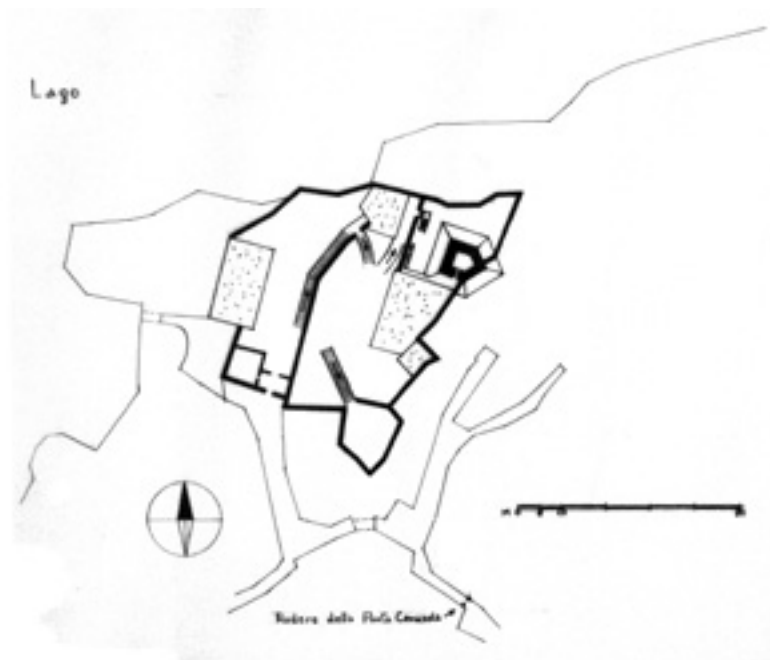


1.2

3.4 LA DIMENSIONE ARCHITETTONICA

Piero Gazzola, interventi a Malcesine (VR)

'40-'50



- FIG. 34 - Pianta del castello di Malcesine. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
FIG. 35 - Vista del castello di Malcesine dal lago. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
FIG. 36 - Vista dall'interno del borgo del castello. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]

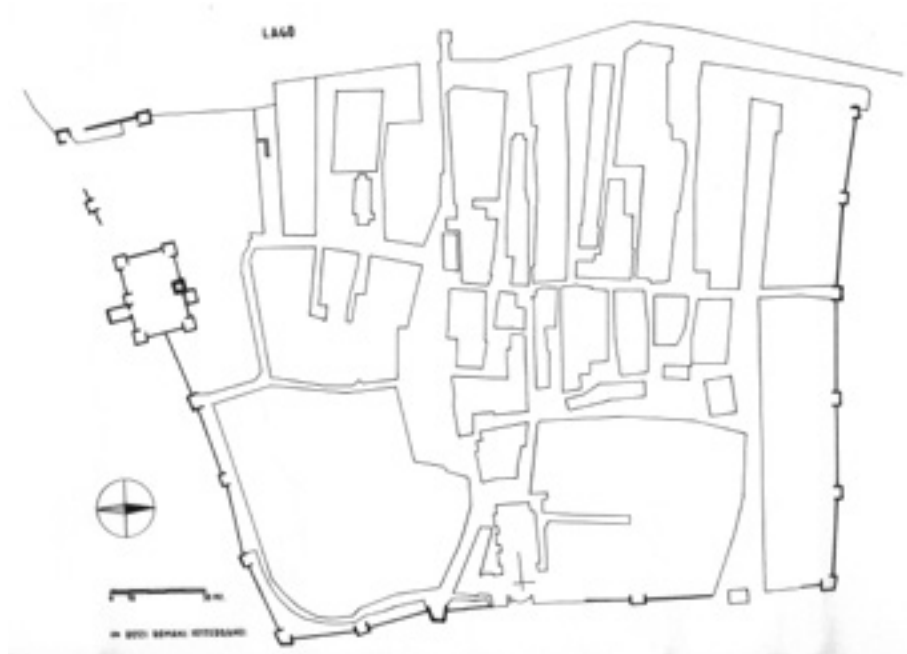


1.3

3.4 LA DIMENSIONE ARCHITETTONICA

Piero Gazzola, interventi a Lazise (VR)

'40-'50



- FIG. 37 - Pianta delle fortificazioni di Lazise. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
 FIG. 38 - Vista dell'edificio della dogana dal lago. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
 FIG. 39 - Vista delle mura dall'esterno del castello. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]
 FIG. 40 - Descrizione del porto di Lazise. [da AAPG ARCHIVIO PIERO GAZZOLA]



LAZISE (Verona) Porto

Difficoltà di interventi efficaci nei confronti dell'Amministrazione dei Lavori Pubblici. Nel lago di Garda il Genio Civile prosegue imperturbato l'attuazione di un piano dei primi anni del 1900 inerente alla costruzione di potenti porti nella sponda orientale, distruggendo i vecchi, modesti e tradizionali e creando delle smisurate darsene che rimangono tristemente deserte data l'evoluzione del sistema dei trasporti che ha causato la scomparsa del traffico lacustre.

VR 3549

96-15-3

3.4.2 Il villaggio turistico di Parco Murlongo a Costermano (VR) di Angelo Mangiarotti, 1971.

Il Parco del Murlongo sorge e si integra nel paesaggio collinare di Costermano, su un pendio e rivolto verso la riviera gardesana. Il complesso turistico è composto da case singole e da edifici a schiera, disseminanti nel parco e tali da offrire ad ogni unità residenziale, punti di vista unici e privilegiati: il questo modo Angelo Mangiarotti, ha iscritto in un parco, dominato da cipressi, le unità abitative. Tutti gli edifici sono stati progettati, utilizzando una griglia regolare, adattata e piegata, per conformarsi con l'orografia del sito, portando alla realizzazione, assetti sempre diversi anche se composti da stessi elementi piani volumetrici.

Il susseguirsi di case ad un piano con abitazioni a due piani, collegate da percorsi con continui salti di quota, passaggi di ampiezza diversa, muri e parapetti di varia altezza e scorci, improvvisi sul parco, aumenta il senso di unicità, e di raffinatezza progettuale, quasi a comporre un piccolo borgo, adagiato nella ricca vegetazione collinare.

La struttura portante, mescola cemento e acciaio alla pietra, e alla terra locale, fondendo ancor di più l'intervento nel paesaggio collinare, e rimandando, ai muretti a secco, che caratterizzano i pendii, terrazzati sul Lago di Garda. Porte e finestre a tutta altezza, liberando spesso gli angoli della possente muratura, per alleggerire, la composizione dei corpi di fabbrica, danno luce agli ambienti interni in una particolare articolazione, di portici e terrazze, che consentono di vivere al meglio, il paesaggio collinare veronese.¹

L'opera di Angelo Mangiarotti, rappresenta un caso esemplare di felice inserimento di nuove unità edilizie sul paesaggio delle colline moreniche sulla sponda orientale del Garda. La controllata cura nel disporre l'opera, su di un luogo ricco di cipressi, di circa sessanta unità immobiliari, composte da case singole, ad un piano, perfettamente nascoste nel versante boscoso, e gruppi di case che a uno o due livelli, accoppiate in schiera, che scendono sulle balze del terreno in direzione del lago. L'unica struttura comunitaria del complesso, una piscina, inquadrata da due filari di cipressi. Il forte carattere di naturalità del luogo, ed il carattere del costruito, sono interamente preservate dall'esclusione al transito veicolare. Due parcheggi, ai piedi del colle e l'accesso alle case, è garantito da attraversamenti pedonali, che inquadrano sistemi di coni ottici e punti di vista, unici. La peculiarità

dell'intervento ha introdotto la mancanza di recinzioni, cancellate, e ogni altro elemento identificativo di limiti di proprietà; terrazzamenti, e gli spazi rivolti alla vista del lago, la bassa intensità del costruito, garantiscono, un livello di privacy in stretto legame con le esigenze vacanziere.

La maglia modulare a fondamento dell'intero impianto architettonico, regola, slittamenti, sovrapposizioni e rotazioni delle singole unità abitative, e gli sporti quadrati a sbalzo, a volte sostenuti da esili pilastri in d'acciaio, in corrispondenza di rientranze e balconi. Sui materiali, il progettista Mangiarotti, si affida a murature in pietra locale, tagliate in maniera artigianale ma con un carattere di serialità di architettura industrializzata. Predette murature, si appoggiano sugli avvallamenti del terreno, dando luogo ad uno slancio verticale degli interi edifici, contraltare degli elementi naturali dei cipressi.

Le abitazioni sono aperte da profondi tagli perticali, da pavimento a soffitto, con serramenti in legno, dipinti di bianco e scuri a pacchetto di color blu marino, che conferiscono al complesso un carattere di mediterraneità. I tagli d'angolo nelle logge e le finestre sovrapposte, declinano l'abaco degli elementi compositivi del complesso, rompendo la gerarchia prospettica. Le gronde a filo di facciata delle coperture piane in laterizio, sono rifinite sui bordi da frontalini in lamiera, con alette verticali di irrigidimento, tali da essere in prima battuta apparentate a delle strutture metalliche. Le murature perimetrali mantengono il pietrame a vista anche negli ambienti interni, curati fino agli arredi, e che offrono un ulteriore esempio di ispirata composizione dell'intervento.

L'autore dell'intervento, con il centro residenziale a Murlongo, ha fuso in un'unica riuscita e realizzazione, la progettazione del paesaggio con il completamento d'arredo.²

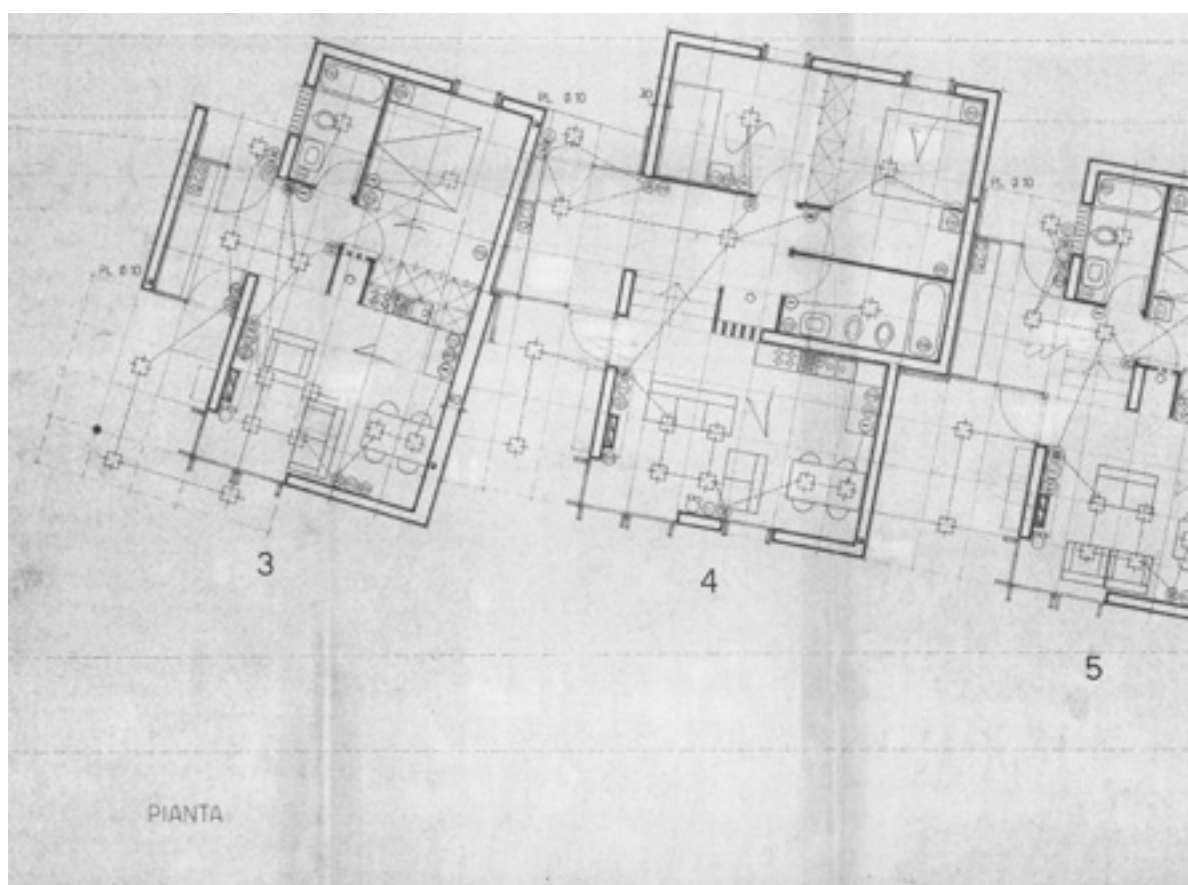
Note

- 1 ALBERTO VIGNOLO, *Su Murlongo e dintorni: appunti da una conversazione*, in ARCHITETTIVERONA 81, Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della provincia di Verona, anno 2008.
 - 2 DAVIDE LONGHI, *Novecento. Architetture e città del Veneto*, Il Poligrafo Casa Editrice, Padova 2012.
-

2

3.4 LA DIMENSIONE ARCHITETTONICA

Villaggio turistico di Parco Murlongo, Angelo Mangiarotti 1971



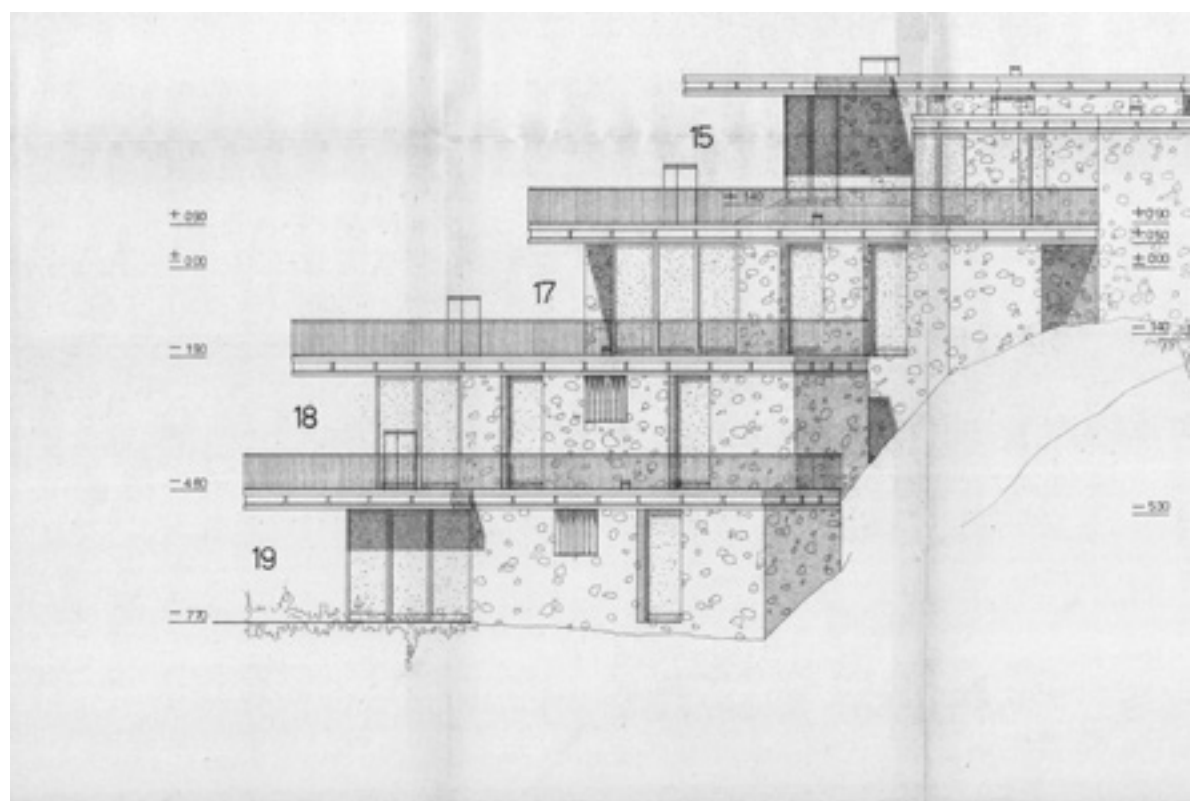
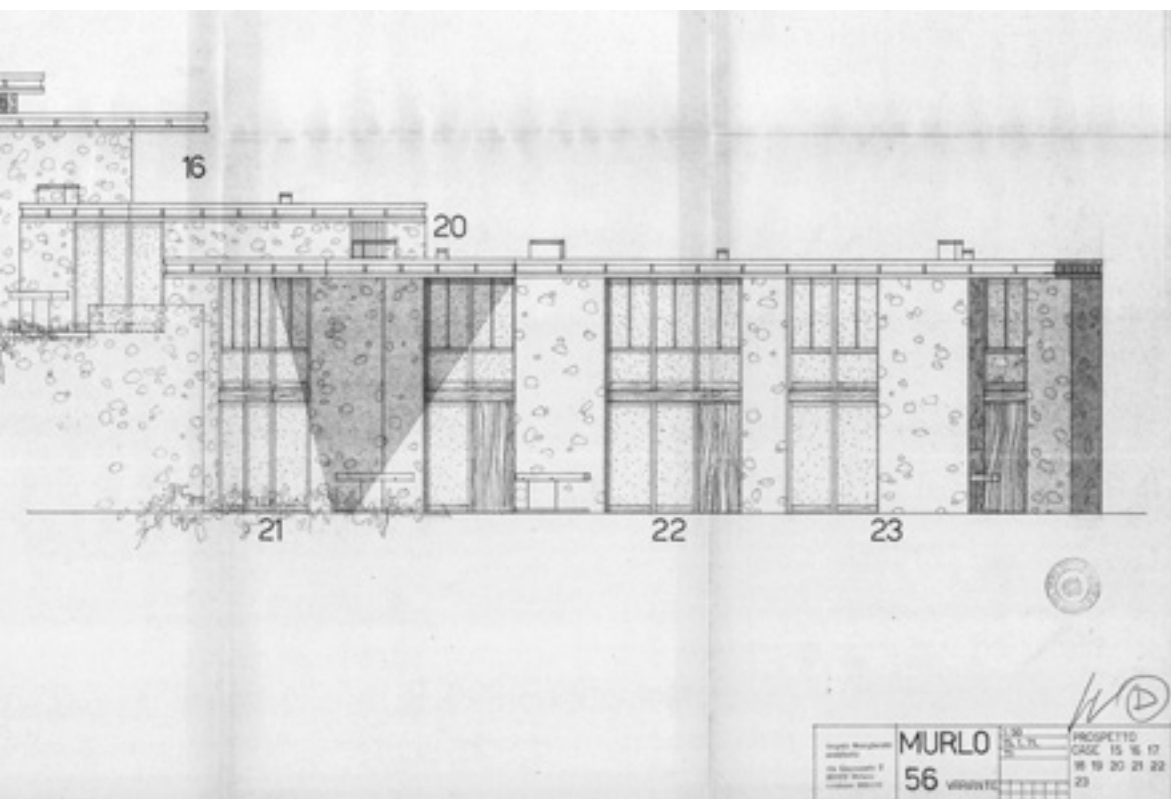


FIG. 44 - Prospetto di dettaglio dei fabbricati della Tipologia D.

[da ARCHIVIO UFFICIO TECNICO COSTERMANO]

FIG. 45 / 46 - Immagini odierne del complesso. [da LONGHI p. 960]



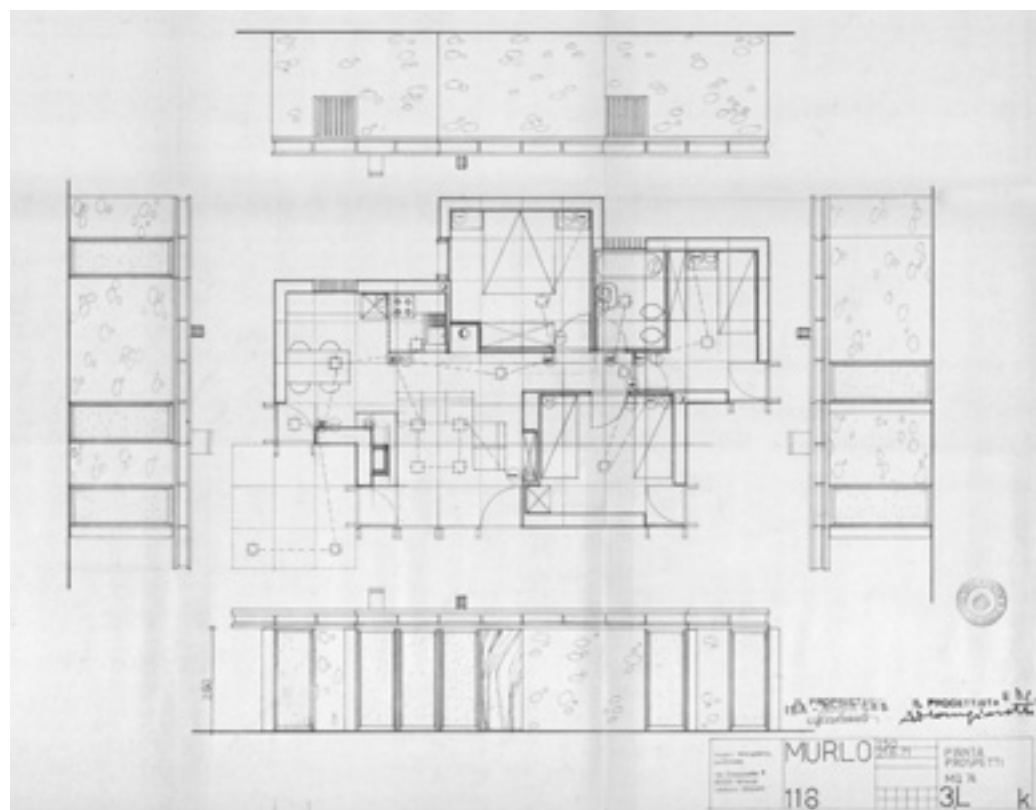
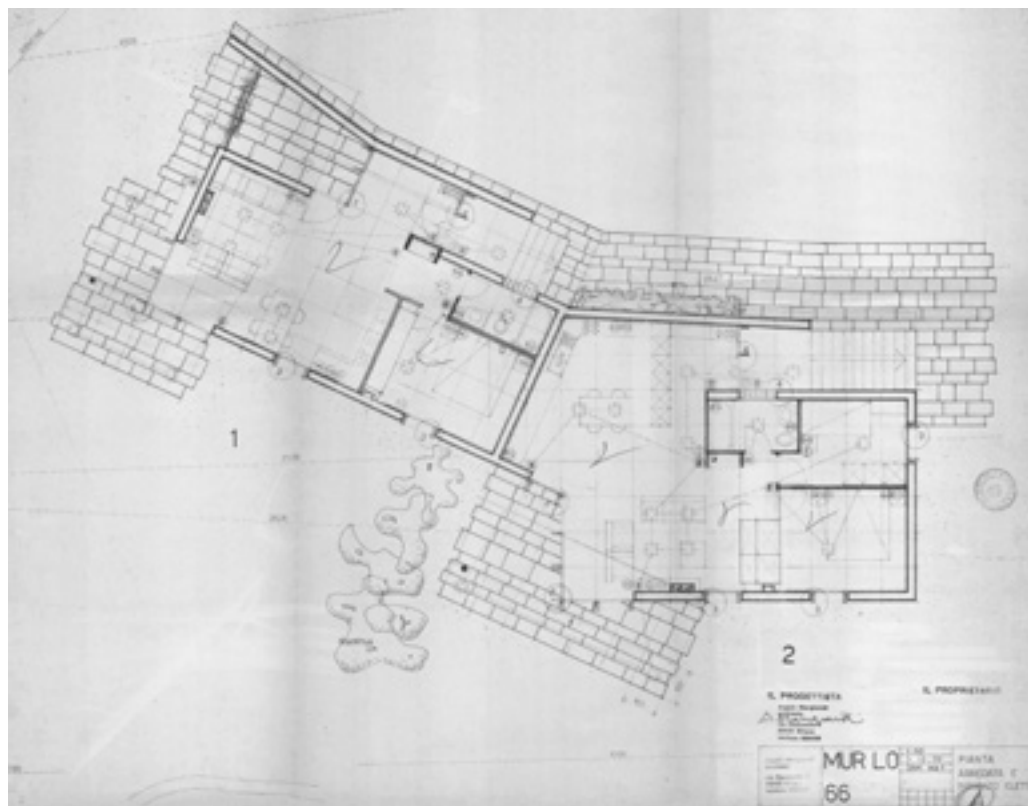


FIG. 47 - Piante e prospetti delle villette Tipologia 3L. [da ARCHIVIO UFFICIO TECNICO COSTERMANO]

FIG. 48 - Pianta di dettaglio della Tipologia A. [da ARCHIVIO UFFICIO TECNICO COSTERMANO]

FIG. 49 / 50 / 51 / 52 - Alcune immagini odierne dei fabbricati. [da LONGHI p. 961]





CAPITOLO 3.5

Le linee guida ed il progetto alle tre scale

3.5.1 Presentazione delle dieci linee guida

Questa parte finale della terza sezione denominata il Progetto si occuperà della individuazione delle future linee guida e le nuove strategie applicabili al luogo definito della nostra ricerca.

La ricerca pertanto, conclude con il volere individuare un cambio di metodo, una nuova visione dei luoghi, o un nuovo atteggiamento procedurale di lettura dei luoghi, che deve tenere conto innanzi tutto dei valori ambientali e paesaggistici e naturalistici, consacrati, da una cultura plurisecolare che ha avuto i suoi primi grandi interpreti negli uomini del rinascimento, ed in secondo luogo tener conto delle riconversioni di cui si necessita trovare delle soluzioni “sostenibili” che possano salvaguardare, valori e non abbandonino al degrado l’ambiente nelle sue componenti naturali ed antropiche, pertanto una nuova promozione di restauro del paesaggio, là dove abbandoni, incuria e manomissioni degli ultimi decenni abbiano determinato, situazioni di degrado o dequalificazione.

Una nuova visione pertanto che possa, enfatizzare infine, i valori territoriali, sia naturalistici, sia storico- culturali, cioè dar loro importanza, cerebrali, sacralizzarli come patrimoni che la cultura deve fare propri, ed attivarsi per una fruizione come spazio di natura eccezionale con i suoi paesaggi addolciti dall’incidenza solare, suggerire la creazione di un nuovo piano paesaggistico le cui funzioni ed i dettami, debbano avere una sovrastruttura culturale che nei nostri tempi appare a dir poco, carente. La funzione del piano deve avere piccole imposizioni attraverso cui innescare un modo diverso di fare degli attori territoriali attraverso progetti esemplificativi.

La descrizione delle strategie di seguito elencate si articola attraverso interventi sulla dimensione architettonica, sulla dimensione urbana e sulla dimensione paesaggistica.

LA DIMENSIONE ARCHITETTONICA

- **Permanenza della città storica.**
- **Salvaguardia della cinta murata.**
- **Valorizzazione della darsena, e degli spazi pubblici.**

La valutazione di casi esemplari di esperienze di architetture proposte nella seconda metà del Novecento selezionate per la dimensione architettonica si articolano su di un duplice sistema, il primo riguarda sulla valorizzazione del bene pubblico che interessa tutti i sistemi difensivi murari dei comuni del Lago e quindi la salvaguardia e la permanenza della città storica. Un secondo vertice sugli orientamenti di valorizzazione di elementi tipologici del fronte lago, quali darsene, piazze, cortine fortificate.

Il processo di valorizzazione dei sistemi difensivi delle città murate lacustri parte da canoni precisi e puntuali di riconoscimento di alcuni principi sinteticamente riassumibili:

- Il Patrimonio architettonico della regione Veneto che per ragioni storiche e geopolitiche ha sviluppato il tema delle fortificazioni. Il sistema difensivo Murario del lago, non può che essere concepito come un insieme coordinato, in cui i singoli elementi difensivi sono relazionati al territorio.
- Il processo di conoscenza dei luoghi che parte da competenze specifiche, dalla catalogazione di gazzoliana memoria al monitoraggio del patrimonio esistente, dalla promozione di studi e ricerche alla elaborazione di modelli di recupero e processi di valorizzazione. Attivarsi per un organico programma di dismissione/manutenzione del patrimonio fortificato (compresi i beni di origine militare) necessita di una regia regionale del demanio al fine di consentire agli enti locali di disporre di strumenti normativi, finanziari e gestionali autonomi.

Serve un piano di valorizzazione dei sistemi difensivi veneti con le finalità di garantire un organico recupero di tutto il patrimonio fortificato gardesano. Risulta necessario pertanto disporre di linee orientative regionali con principi e modalità di intervento. La gestione di un Master Plan, come risultato di un processo tra soggetti pubblici e soggetti privati, nel quale sia definito un sistema di destinazioni d'uso compatibili.

In seconda una battuta urge prevedere una organica revisione degli strumenti attuativi di ogni singolo ente locale in modo da avere strumenti urbanistici coerenti

con un territorio omogeneo. A riguardo una revisione delle norme tecniche operative di ogni piano degli interventi, assumendo come canoni ed assiomi i seguenti Punti:

- Perseguire una politica condivisa tra tecnici pubblici, e professionisti, per una ricerca condivisa atta alla salvaguardia del territorio, a partire dallo studio del disegno completo delle documentazioni di progetto ed una verifica dello stesso a più livelli di scala. E pertanto una approfondita qualificazione delle Commissioni Paesaggistiche, comunali e provinciali spesso figlie di miopi dettami della malsana politica, che tenga conto della sensibilità dei luoghi del lago.
 - Sviluppare una ricerca ove possibile di un linguaggio architettonico organico, omogeneo, che tenga conto della tipologia edilizia dei luoghi del lago e della morfologia urbana, Con l'individuazioni di politiche di piano del colore tali da relazionare ogni singolo impianto architettonico con il contesto cromatico dell'intero impianto urbano. Una politica di ricerca, per dei sistemi di controllo del disegno architettonico con strumentazioni che garantiscano efficaci simulazioni, da sottoporre alle commissioni paesaggistiche ed alla Soprintendenza ove ne ha ruolo istituzionale.
 - Una salvaguardia di distanze da strade confini e dalle strade di percorrenza di grande traffico (es. la Gardesana), una ricerca organica dei sistemi di mitigazione, figlia di proposte di tipologie ed essenze colturali del luogo.
 - Far valere il principio costruttivo della gemmazione che impone gli ampliamenti in adiacenza all'esistente nel rispetto dei canoni civilistici abitativi.
 - Prescrivere i sistemi tipo dei terrazzamenti che impongano di interrare locali tecnici garage e parcheggi di ogni singolo impianto architettonico.
 - Mantenere, ove possibile i tratti architettonici della mediterraneità, non escludendo la proposta del moderno che sia dettato da una approfondita ricerca funzionale e tipologica, in rapporto alla tradizione ed evitando totalmente la ricerca della forma per la forma.
-

LA DIMENSIONE URBANA

-Il progetto della riva.

-La riqualificazione del lungolago.

Un tema di fondamentale importanza viene svolto nel recupero, nell'ambito della salvaguardia e della valorizzazione paesaggistica delle sponde del Garda, e riguarda i sistemi di progetto urbano, che nel nostro caso si sviluppano attraverso una duplice linea. Un recupero dello spazio pubblico delle miro-comunità del Lago e una estensione progettata del tema recente del lungolago o della passeggiat-lago. Nell'ultimo decennio del novecento nel primo di questo secolo nelle città europee e, stato riscoperto lo spazio pubblico; La piazza in relazione al lago, può rappresentare il luogo pubblico per eccellenza, in cui è implicito sia il valore urbanistico, sia il valore sociale dinamico e vitale, in quanto essa rappresenta un elemento fondante per definire la complessità della città murata del Lago; la piazza al lago, rappresenta la percezione dello spazio architettonico per eccellenza ma anche l'archetipo della convivenza civile, la scena, la quinta architettonica in cui si fa la storia; e come tale va intesa " il luogo dei fatti".

Un secondo tema invece è la questione del lungolago di recente invenzione, ma che assolve in ogni caso le funzioni progetto urbano. La revisione critica del modello espansivo (ove ancora lo è) urbano e la critica gli assiomi del Movimento Moderno in atto da alcuni decenni propongono una sorta di "ritorno al Passato" memore della qualità urbana, verso la città ottocentesca, che tuttavia non potrà assumere la veste conservatrice delle correnti del New Urbanism. Il dibattito contemporaneo sull'urbanistica e sull'architettura nel caso del Garda, hanno nella loro progressione disciplinare escluso dai loro interessi tematici la piazza, il piano urbanistico ha progressivamente spostato la funzione del disegno verso il controllo di destinazioni e funzioni.

Alla ricerca di una propria autonomia istituzionale e disciplinare anche l'architettura del Lago sembra aver escluso per molti anni un vero interesse per lo spazio pubblico. L'attenzione pervicace sul disegno dell'edificio ha permesso di chiamare piazze, spazi vuoti senza relazione con la città, e spesso e soprattutto senza relazione con il Lago stesso. Si è spesso lavorato su geometrie banali astrattive ripetitive e a volte monumentali, che sarebbero state ricche e complesse se avessero potuto

confrontarsi con il tessuto di un impianto urbano in relazione al fronte d'acqua; al tema contemporaneo del progetto urbano allora, interessa poter ricucire pezzi delle tante piccole città murate lacustri, riqualificare le aree portuali, quartieri dormitorio ex aree industriali di rimessaggio barche dismesse, e gli anonimi spazi a parcheggio. Insieme ad una riproposizione della continua passeggiata lago che diventa spina di una eventuale città lineare ad uso pedonale o ciclabile.

Pertanto, alla luce di una crisi della crescita estensiva urbana, che si è manifestata anche sul lago, e di una fragilità geografica del territorio lacustre molti addetti ai lavori devono ripensare al ruolo e sui valori che possono assumere, i nuovi progetti urbani adottando l'estensione dello spazio pubblico intesa come caposaldo dei programmi di riqualificazione urbana; Oggi il problema della piazza in relazione all'acqua, non è dunque questione formale di come la si progetta, ma scelta collettiva per garantire qualità ed identità allo spazio pubblico.

Le azioni che si suggeriscono si articolano secondo di quattro obiettivi:

- 1) La promozione di un recupero degli spazi pubblici legati alle emergenze architettoniche e della relazione visiva con l'orizzonte Lago.
 - 2) Il recupero di percorsi pedonali per un sistema articolato di passeggiata lago come fulcro di interesse pubblico. Enfatizzare per tanto i valori territoriali di sia naturalistici, sia storico-culturali, sia vedutistici, cioè dar loro importanza, cerebrali, sacralizzarli come patrimoni collettivi della cultura condivisa.
 - 3) Uno studio tipologico istituzionale, dei sistemi di piazze di luoghi pubblici in relazione tra loro ed in relazione al Garda. Un approfondito studio del disegno della piazza in relazione di profondo equilibrio con i materiali della tradizione del Garda. Sopprimere le proposte di disegno di lungolago evocative del Sud America, il caso triste di Lazise, e riproporre le tipologie materiche e le tipologie culturali e vegetative presenti sulle sponde del lago.
 - 4) Recupero delle aree dismesse, di rimessaggio barche, risultanti spesso di scellerati accordi di perequazione con le amministrazioni pubbliche, e spesso autorizzati da una miope visione della Soprintendenza, ai fini di una politica identitaria della cultura del lago. Tale recupero deve tener conto di un progetto collettivo culturale quale la presenza di musei storici antropologici, musei nautici, punti di belvedere e di contemplazione.
-

In chiusura, la situazione eccitata dalla storia novecentesca sul tema dello spazio pubblico ed in relazione al Garda, pare certamente che abbia lasciato un solco profondo che va ben oltre alle produzioni di idee, mentre le strategie attuali impongono, lo zoning, il controllo del disordine, con forme stupefacenti, a volte poco razionali e confortate da un'assetto normativo totalmente anacronistico; Uno studio tipologico, morfologico e la conoscenza con l'analisi storica dello spazio pubblico, rappresentano, le esperienze più certe per fissare un orientamento in tal senso in quanto la piazza, il lungolago, in relazione all'acqua, ovvero le architetture relazionate all'acqua, rappresentano i custodi ed i testimoni di una razionalità antica dell'oggettività elementare dell'architettura del Garda.

Un necessario recupero del rapporto con la storia architettonica dei luoghi, potrebbe favorire l'intuizione di nuovi itinerari culturali impostati sul progetto dello spazio pubblico; ciò implica oggi di chiarire il rapporto che si intende stabilire e ristabilire sulla consegna storica dell'architettura lacustre, affrontando il valore della trasmissibilità razionale del progetto d'insieme che rende unitario e fortemente caratterizzato un luogo urbano oggi disperso e policentrico.

Oggi più che mai, come ultima finalità risulta necessario intercettare i motivi che fissano lo spazio pubblico del Lago, come luogo deputato alla manifestazione dell'identità del luogo di una cittadina costiera rappresentata.

La dimensione paesaggistica**-Il progetto del pendio.****-Il controllo degli insediamenti sparsi.**

Pianificare il territorio nella eccezione più aggiornata come “governance” significa procedere secondo una visione nella quale il piano deve essere il risultato di un dialogo tra amministratori e forze locali che abbiano una conoscenza profonda e vissuta dei territori soggetti al controllo ed alla gestione pianificatoria. Il territorio esteso del Garda, vasto e nella sua movimentata articolazione geografica, è ricco come poche altri di valori naturalistici e storico- culturali. L’area nella sua complessità ha fondamentali elementi: La valle dell’Adige (Val Lagarina) solco trasversale primario tra della regione prealpina, il Monte Baldo , massiccio prealpino di forte caratterizzazione morfologica e naturalistica, ed il Lago di Garda, il più azzurro ed il più attrattivo dei laghi prealpini italiani. E per ognuno di questi elementi occorre una specifica attenzione da parte degli eventuali attori del piano. È Importante in ogni caso è sottolineare due aspetti fondamentali che non si possono celare:

1) l’area si trova a ridosso della fascia pedemontana fortemente urbanizzata, veneto- lombarda, quell’articolazione che i geografi attuali tendono a riconoscere come megalopoli padana, e sistema urbano , continuo e grandioso, che non presenta soluzioni di continuità passando da una provincia all’altra e da una regione all’altra.

2) La intera area ha subito forti e pesanti trasformazioni e riconversioni, negli ultimi decenni del Novecento: il lago di Garda è passato da spazio qualificato da un turismo borghese e d’élite dei primi del novecento a territorio d’assalto per il turismo di massa, motorizzato. Ogni Podere, ormai intensivamente occupato dalla edificazione del soggiorno (seconde case, campeggi alberghi) della media borghesia oltre che di stranieri tedeschi. Nello stesso immediato retroterra si è venuta a costituire una corona insediativa, fittamente, edificata intorno ai vecchi centri rurali. Il risultato che si è ottenuto, è una sorta di metropoli discontinua che vive e prolifica intorno al lago che ha ben poco a che fare con il lago medesimo e che attrae per ricchezza di servizi e svaghi, e che offre altro, più che le fascinazioni lacustri. Il monte Baldo, già montagna utilizzata per l’alpeggio al servizio della pastorizia pedemontana, e planiziaria, che dava luogo a transumanze, stagionali, ha per gran parte perduto questa funzione, mentre l’agricoltura dell’area collinare, più

elevata è stata praticamente abbandonata. L'area collinare morenica meridionale, è invece estesamente occupata dalla viticoltura specializzata, mono colturale, con a fianco un po di olivicoltura.

Questa stessa fascia ad alto valore paesaggistico d'altrocanto è stata preda di una edificazione ormai ininterrotta di villini e case monofamiliari di soggiorno ed abitazione di pendolari che svolgono attività nella città e nei centri della fascia pedemontana. Le linee guida devono tenere conto innanzi tutto dei valori ambientali e paesaggistici e naturalistici, consacrati, da una cultura plurisecolare che ha avuto i suoi primi grandi interpreti negli uomini del Rinascimento, come G.B. Calzolari, Gerolamo Fracastoro, Silvan Cattaneo, ecc. ed in secondo luogo tener conto di riconversioni che necessitano trovare delle soluzioni "sostenibili" che possano salvaguardare, valori e non abbandonino al degrado l'ambiente nelle sue componenti naturali ed antropiche.

Le azioni ottimali di suggerimento si incentrano almeno di quattro ordini:

- 1) Tutelare l'ambiente naturale, difendendone valenze, le singolarità che nell'area sono numerose, e di grande rilievo, e che costituiscono la risorsa prima -ciò che si trascura spesso- del territorio, la motivazione ultima delle sue fortune.
 - 2) Promozione del Paesaggio, là dove abbandoni, incuria e manomissioni degli ultimi decenni abbiano determinato, situazioni di degrado o dequalificazione, che risultano offensive per l'intera area.
 - 3) Enfatizzare, i valori territoriali, del luogo, sia naturalistici, sia storico- culturali, accentuare e dar loro importanza, cerebrali, sacralizzarli come patrimoni che la cultura deve fare propri. Come condizione per tutelarli o in altro modo per renderli produttivi.
 - 4) Valorizzare il punto di vista economico, ove ciò sia conveniente e compatibile con altre istanze, rinforzando il territorio da un punto di vista agro- silvo- pastorale. Appare evidente che spesso le istanze che dettano tali azioni, si sovrappongono, diventano complementari; ma la necessità di integrare funzioni fa parte della visione propria della post- modernità: ciò a livello particolare ed a livello globale. Tali proposte dovrebbero assumere, un significato esemplare, e essere tali da potere innescare processi di crescita e controllo per una più armonica governance dell'area che in pochi decenni da campagna e montagna diventa metropoli.
-

Il Garda

Non deve essere abbandonata la proposta di istituire un Parco interregionale come negli intenti della Regione Veneto che lo aveva indicato e identificato come uno dei più importanti parchi del sistema prealpino. In tale senso tale soluzione continua ad essere auspicata da alcuni dei comuni dell'area oltre che dalla provincia di Trento che nel monte Baldo estende una parte del suo territorio. Tale soluzione avrebbe come primo effetto la autonomia giurisprudenziale di tutela e salvaguardia, sull'intero territorio evitando passaggi burocratici legati a miopi e figli di crassa ignoranza della parte politica. Bloccare ogni attività edificatoria della fascia rivierasca, dove l'urbanizzazione con aspetti rovinosi, ha raggiunto limiti non più supportabili senza danneggiare quello che è il patrimonio primo del lago, compromettendo la sua fruizione come spazio di natura eccezionale con i suoi paesaggi addolciti dall'incidenza solare, dai suoi tramonti, dai suoi miraggi e dalla sua originaria quiete.

Il blocco di una ulteriore edificazione contribuirebbe a valorizzare i borghi lacustri, con i loro porticcioli, i loro nuclei murati, e fortificati, le loro architetture, sono borghi che vanno salvaguardati come monumenti, anche perché contribuiscono non poco alla forza attrattiva del Garda. Tutelare gli habitat naturali, ormai ridotti e frammentati con la proposta di istituire un Parco subacqueo. Conservare e valorizzare la fascia dell'oliveto, presenza imprescindibile del paesaggio gardesano, con i terrazzamenti, e i rapporti con gli insediamenti, del paesaggio agrario che vi si connettono.

Valorizzare ed enfatizzare ogni insediamento antico, per farne una sorta di villaggio-museo, enfatizzare il ruolo storico delle mulattiere, che un tempo legavano la strada cosiddetta "campionale" antica via alternativa, alla direttrice lacuale, con gli alpeggi, meravigliosi tracciati, per la sapienza ambientale dei montanari-lacuali di un tempo.

Il Monte Baldo

Intento della pianificazione deve essere una politica di interesse per una montagna che da diversi lustri ormai esclusa da ogni progetto organico ed integrato. Una prima iniziativa potrebbe interessare la promozione e l'istituzione di una serie di percorsi o sentieri tematici, che favoriscano la fruizione escursionistica, della montagna, divenuta una delle più frequentate mete della popolazione urbanizzata

del pedemonte oltre che dei turisti del Garda che cercano una alternativa al godimento lacustre. Percorsi che disperdendo l'enorme flusso funiviario, portino a visitare, i luogo della morfologia prealpina, e o sentieri che portino agli alpeggi, malghe, e sentieri della Grande Guerra. Individuare forme di riuso delle malghe, evitando la loro privatizzazione, ed abbinando le stesse a forme di concessioni, di ospitalità ed allevamento.

Enfatizzare e valorizzare ciò che il Monte Baldo offre da un punto di vista panoramico, con la possibilità di Leggere, tutta la intera vicenda glaciale preistocenica, come si può fare guardando il lago e le montagne retiche da una parte, la valle dell'Adige e le lontane Dolomiti dall'altra. Visioni eccezionali che si possono fare meglio che altrove. Bisognerebbe eleggere tali punti magici, sacralizzarli con simboli e dei prospetti divulgativi, così da farne importanti " Point View" della intera area.

La valle dell'Adige e la fascia collinare morenica meridionale

La fascia meridionale del Lago presenta invece un sistema di fortificazioni monumentalizzate che vigilano gli accessi, della valle stessa. L'anfiteatro morenico è il più bello esempio di costruzione legato al glacialismo del genere in Italia e forse in Europa. Pertanto oggi, la sua integrità è minacciata da cave e capannoni industriali. L'anfiteatro può essere tutelato paesaggisticamente. L'area collinare meridionale in cui è presente una urbanizzazione progressiva, va controllata nei suoi sviluppi, ponendo sotto tutela, monumenti fortificazioni, sentire, percorsi viari, strade militari ai fini di una tutela della antica identità dei luoghi medesimi.

Concludendo va detto che le funzioni di un eventuale piano paesaggistico, debbano avere una sovrastruttura culturale che nei nostri tempi appare a dir poco, carente. La funzione del piano deve accogliere piccole imposizioni attraverso cui innescare un modo diverso di fare degli attori territoriali attraverso progetti esemplificativi. Si necessità infine di trovare adatte strategie di coordinamento tra gli interventi di iniziativa privata in armonia con i dettami di un eventuale piano paesaggistico.

3.5.2 Linee guida per la dimensione architettonica. Il centro in relazione alla dimensione urbana

1. Il centro urbano e la permanenza della città storica

L'intero antico sistema difensivo della Sponda Veneta , va concepito come un insieme coordinato, in cui i singoli elementi difensivi sono relazionati al territorio. L'analisi del luogo condotto dalla ricerca ha rilevato che spesso le città murate lacustri hanno un fronte lago, che è stato porto, darsena, dogana militare, emporio commerciale. Sulla base di tale coordinamento va costruito un peculiare processo di conoscenza che parta da competenze specifiche, dalla catalogazione fino al monitoraggio del patrimonio esistente, dalla promozione di studi e ricerche alla elaborazione di modelli di recupero e processi di valorizzazione. L'intera configurazione urbana della città storica dei siti lacustri che spesso coincide con la città murata necessita, di un programma di manutenzione del patrimonio fortificato (compresi i beni di origine militare) che ancora oggi risulta di proprietà privata. La ricerca suggerisce le requisizione come bene pubblico sulla scorta di una regia del Demanio Regionale al fine di consentire agli enti locali di disporre di strumenti normativi, finanziari e gestionali autonomi e integrati.

La valorizzazione dei sistemi difensivi veneti, da Malcesine a Peschiera ha l'obiettivo di garantire un organico recupero di tutto il patrimonio fortificato gardesano. Risulta necessario pertanto disporre di linee orientative regionali con principi e modalità di intervento puntuali ed al contempo integrate. La gestione di un Master Plan, unitario diventa allora il risultato di un processo di integrazione tra soggetti pubblici e soggetti privati, nel quale sia definito un sistema di destinazioni d'uso compatibili.

2. Gli spazi pubblici in relazione tra emergenze architettoniche e lago

Il disegno degli spazi pubblici del lungo - lago diventa caposaldo di un processo di rigenerazioni, riqualificazioni, per l'intero centro urbano. La ricerca pone alla base di ogni proposta operativa proiettata al futuro, uno studio tipologico sullo

spazio pubblico con le peculiarità lacustri, analizzando i legami tra gli stessi spazi pubblici e l'equilibrio di una relazione costante, fisica e visiva con l'orizzonte d'acqua del Garda. Un approfondito studio del disegno della piazza in relazione alla tradizione mediterranea, compresi gli aspetti materici della tradizione costruttiva degli ambienti gardesani. Sopprimere le proposte peraltro realizzate, di disegno di un lungolago evocativo di luoghi sud americani (es. il triste caso di Lazise) ed al contempo riproporre le tipologie ed essenze culturali e vegetative a tradizione ambientale del lago

3. Il progetto della riva

Rivalutare la Riva come estensione della città storica e tema del progetto urbano, come relazione terra-acqua al contempo come equazione architettonica. Si suggerisce, il recupero di percorsi pedonali per un sistema articolato di passeggiata-lago come fulcro di interesse pubblico. Enfatizzare per tanto, i valori territoriali di sia naturalistici, sia storico-culturali, sia vedutistici, cioè dar loro importanza, cerebrarli, sacralizzarli come patrimoni che la cultura deve fare propri. Vanno accentuate le relazioni dei percorsi con le emergenze architettoniche immerse nelle immediate adiacenze del paesaggio.

Va perseguita una politica di catalogazione e recupero delle aree dismesse, di rimessaggio barche, spesso bottino di guerra di scellerati accordi di perequazione con le amministrazioni pubbliche.

Predetto recupero dovrà tenere conto di politiche collettive che hanno una valorizzazione di una cultura identitaria del lago per la creazione di musei storici-antropologici, nautici con la presenza di biblioteche.

3.5.3 Linee guida per la dimensione architettonica (il centro urbano)

Si propone una organica revisione degli strumenti attuativi di ogni singolo ente locale in modo da avere un mosaico di strumenti urbanistici coerenti con un territorio omogeneo. Il bacino del Lago di Garda purtroppo viene normato secondo legislazione regionale che interessano le regioni di Veneto, Trentino e Lombardia. Un territorio unico con normative diverse nella migliore tradizione dell'individualismo e del particolarismo locale italiano. A riguardo si suggerisce, una revisione ampiamente critica nella norme attuative di zona, compresi i recenti disposti sui piani casa.

Si adottano come canoni i seguenti imprescindibili punti:

1) La ricerca ove possibile di un linguaggio architettonico organico, omogeneo, che tenga conto della tipologia edilizia dei luoghi del lago e della morfologia urbana. (limonaie, vecchie dogane, ecc., da salvaguardare.)

Serve una salvaguardia di distanze da strade confini e dalle strade di percorrenza di grande traffico (es. la Gardesana) e di medio traffico (strade vicinali).

2) Malgrado i disposti recenti del Piano casa che possono dettare norme contrarie, si suggerisce di far valere il principio costruttivo della gemmazione che impone gli ampliamenti in adiacenza all'esistente nel rispetto dei canoni civilistici abitativi. In proposito vanno sperimentate relazioni di equilibrio tra il vecchio ed il nuovo, con coerenza di linguaggio, materico e progettuale.

Si suggerisce lo studio e l'individuazione di sistemi tipo terrazzamenti che impongano di interrare locali tecnici garage e parcheggi di ogni singolo impianto architettonico o anche pubblici, promuovendo altresì i sistemi di terre armate.

Ove si abbia la presenza di corpi di fabbrica con tetti a falde, prediligere le coperture a falde con l'orientamento sezionale parallelo al pendio.

3) Mantenere i tratti architettonici e culturali della Mediterraneità, non escludendo la proposta del moderno che sia dettato da una approfondita ricerca funzionale e tipologica, in rapporto alla tradizione evitando totalmente la forma per la forma. È consigliato l'uso delle pergole secondo la tradizione.

Adozione di politiche di piano del colore tali da relazionare ogni singolo impianto architettonico con il contesto cromatico dell'intero impianto urbano.

Risolvere la annosa questione dei chioschi e delle verande a giardino, favorendo che ogni singolo ente si possa dotare di regolare strumento operativo urbanistico (integrato e coordinato dal demanio). Imporre da parte dagli organi di controllo lo smontaggio stagionale, e ove tali strutture abbiano i caratteri tipologici edilizi, si suggerisce uno studio e una ricerca protesa a un sensibile equilibrio con il contesto urbano e l'ambiente paesistico circostante.

3.5.4 Linee guida per la dimensione architettonica (il centro urbano) in relazione alla dimensione paesaggistica (il pendio)

1) Un piano di valorizzazione dei sistemi difensivi veneti con alla base di un concetto identitario come la Monumentalità delle città murate secondo l'insegnamento di Aldo Rossi. Le finalità sono di garantire un organico recupero di tutto il patrimonio fortificato gardesano. Promuovere la ricerca ove possibile di un linguaggio architettonico organico, omogeneo, che tenga conto della tipologia edilizia dei luoghi del lago e della morfologia urbana fortificata. Individuazioni di politiche di ricerca sul piano del colore insite nel piano urbanistico e del paesaggio, tale da relazionare ogni singolo impianto architettonico con il contesto cromatico dell'intero impianto urbano, con il paesaggio, per un equilibrio non solo volumetrico ma anche cromatico e visivo.

2) Una politica di salvaguardia delle architetture delle Ville Venete e dei poderi annessi collegati nei pendii colturali, come una salvaguardia protesa al doppio valore architettonico e paesaggistico. Si suggerisce, una politica di ricerca, di sistemi di mitigazione e di controllo ove le distanze da beni vincolati normate non permettono la lettura dell'elemento architettonico storico nella sua sacralità e nel suo equilibrio con il contesto paesaggistico.

3) Una ricerca organica dei sistemi di mitigazione, attraverso la proposta delle essenze colturali del luogo. Condurre una catalogazione di piante storiche e promuovere un regolamento giuridico proteso alla conservazione e tutela e valorizzazione della fascia dell'oliveto, presenza imprescindibile del paesaggio gardesano, con i terrazzamenti, e fissare i rapporti con gli insediamenti, del paesaggio agrario che vi si connettono.

3.5.5 Conclusioni

Definizioni sintetiche delle linee guida per una rigenerazione possibile

0. Un cambio di visione, o un nuovo atteggiamento procedurale

La dimensione architettonica, il centro urbano

1. Il progetto del Centro
2. Assicurare la permanenza delle qualità della città storica
3. Valorizzare la darsena, le piazze, le strade, le case e il tracciato della cinta murata.

La dimensione urbana, la riva

1. Lo spazio pubblico progettato
2. Il progetto della Riva
3. Favorire l'estensione e la riqualificazione del Lungolago.

La dimensione paesaggistica, Il pendio

1. Il progetto ed il restauro del paesaggio
2. Imporre il controllo della configurazione degli insediamenti collinari sparsi e la salvaguardia delle architetture storiche nel paesaggio.
3. La promozione dei valori naturalistici del lago

Una nuova visione e un nuovo atteggiamento procedurale

0. Una nuova promozione di restauro del Paesaggio, là dove abbandoni, incuria e manomissioni degli ultimi decenni abbiano determinato, situazioni di degrado o dequalificazione.

Enfatizzare i valori territoriali, sia naturalistici, sia storico- culturali, cioè dar loro importanza, cerebrali, sacralizzarli come patrimoni che la cultura deve fare propri, ed attivarsi per una fruizione dei luoghi del lago, come spazio di natura eccezionale. Le funzioni di un eventuale piano paesaggistico, debbano avere una sovrastruttura culturale scientifica ed articolata che nei nostri tempi appare a dir poco, carente.

Linee guida per l'interpretazione dell'identità del luogo mediante un progetto alla dimensione architettonica

Il progetto dei luoghi del centro urbano:

1. La valorizzazione dei luoghi del Centro urbano, ovvero l'estensione della vivibilità della darsena e delle piazze, la conferma di occasioni di vita pubblica che si possono svolgere negli spazi pubblici del centro e la salvaguardia della permanenza della qualità architettonica degli edifici storici e delle mura.
2. La permanenza del disegno delle strade e la permanenza delle volumetrie delle case, ovvero il controllo del disegno dei vuoti e dei pieni e adozione di un codice per il controllo delle unità di intervento, dell'uso dei materiali e dell'impiego dei toni di colore.
3. Attraverso e l'interpretazione moderna dare valore alla permanenza del tracciato (la planimetria) delle mura e la messa in evidenza della rilevanza al carattere dell'identità attraverso la monumentalità della città murata, con i dispositivi di interventi puntuali sul prospetto edilizio della muratura, sulle merlature e sul camino di ronda) dell'antica cinta fortificata.

Linee guida per l'interpretazione dell'identità del luogo mediante un progetto alla dimensione urbana

il progetto della riva:

1. Favorire l'estensione a dimensione urbana di quella nuova parte di città rappresentata dalla recente invenzione del lungolago inteso come singolare spazio pubblico caratteristico dell'estensione premoderna e moderna di ogni ordinata città costiera del fronte lago.
 2. Favorire la riqualificazione della battigia lacustre naturale e la valorizzazione delle aree pubbliche e private adiacenti, per un uso pedonale del percorso, per attività di tempo libero, per aree per piantumazioni o per superfici a verde, su cui
-

insiste il lungolago, favorire il riuso con funzioni pubbliche di vecchie architetture, dogane, aree rimessaggio barche.

3. Favorire la riqualificazione e la permanenza stilistica delle facciate della totalità delle unità edilizie (compresi i varchi stradali) che costituiscono il fronte architettonico unitario del Lungolago.

Linee guida per l'interpretazione dell'identità del luogo mediante un progetto alla dimensione paesaggistica

Il progetto del pendio e la permanenza di una riconosciuta condizione di paesaggio costiero:

1. Il progetto della perpetrazione e della limitazione degli insediamenti e il progetto della previsione della rete della grande viabilità automobilistica costiera (con orientamento nord-sud e andamento orizzontale al pendio), il progetto della dotazione di servizi decentrati e della previsione di piccole centralità da assicurare alle frazioni oltre il progetto delle reti dei tracciati della piccola viabilità pedonale (con orientamento monte-valle e andamento perpendicolare al pendio), recupero delle mulattiere pedemontane.

2. Il progetto della permanenza dell'uso del suolo agricolo e il progetto della scelta delle piantumazioni, indicazioni per il disegno delle recinzioni e per la salvaguardia e il rafforzamento del profilo dei terrazzamenti.

3. Il progetto per il controllo della configurazione minima dagli insediamenti abitativi formati da nuclei di case sparse. Dare valore di monumentalità alle architetture puntuali di rilievo storico innestate nel paesaggio.

Conclusioni

Il Garda dei giorni nostri non è più il tratto di quella “topografia poetica” che ha affascinato le prime avanguardie del turismo di d’oltralpe. Come in una lunga dissolvenza cinematografica, al solitario forestiero di fine Ottocento alla ricerca di un decadente melange di loisir a cura si sono sovrapposti profili di nuovi soggetti. Nuove architetture si sono affiancate ai monumenti della prima stagione gardesana. Lo straordinario numero delle presenze cresciuto in modo esponenziale in quest’ultimo dopoguerra, fa sì che il Garda sia divenuto il tratto di ben più concreta topografia economica e l’architettura non ha saputo o potuto che conformarsi a questo particolare momento. Seppur va rilevato, come sussistono su questo piano differenze spesso profonde fra alto lago e basso lago che anche per la particolare conformazione orografica dell’entroterra ha subito una minore urbanizzazione a differenza della conurbazione del basso lago.

Avendo visto le varie accezioni di paesaggio, questa ricerca conclude con il nostro tentativo di “situare” una definizione oggettiva di paesaggio che vuol dire andare in contro ad in una serie di paradossi fondativi. Possiamo dire che di per se il paesaggio non esiste, perché quando “tutto è paesaggio” anche niente lo è.

Non è qualcosa di quantificabile e soprattutto identificabile, ma è piuttosto un fenomeno temporaneo che ha dentro la sua natura il fuggire ad un tentativo di fermarlo, perché in continua trasformazione, cambia al cambiare del soggetto che lo osserva.

Concludiamo nel dire che, il paesaggio non è il territorio, il quanto il territorio è un termine che possiamo attribuire all’urbanistica e alla geografia, Il paesaggio non è il paese. Il paese era in passato, quello che per noi è oggi il territorio, quello che i francesi definisco l’environnement, e non appartiene alla sfera estetica bensì a quella di spazio con le sue caratteristiche fisiche e ambientali. Perché “L’acquisizione culturale del paesaggio nasce lentamente e faticosamente dalla realtà naturale e geografica” ed è “la manifestazione sensibile dell’ambiente, la realtà spaziale vista e sentita”

Possiamo affermare in una definizione percettiva che mette in relazione le accezioni : “Il paesaggio è la forma dell’ambiente. Ciò in quanto ne rappresenta l’aspetto visibile.

La ricerca è arrivata, pertanto a dedurre che il concetto di paesaggio ha solo in parte a che fare con la stagione culturale nata in Italia ed Europa tra la fine degli

anni sessanta e l'inizio degli anni settanta. La ricerca tende pertanto a fare propria, ed al contempo fare emergere, una visione del paesaggio, compresa soltanto in modo storiografico. Il tema risulta difficile e sfuggente, ed indipendentemente dal modello dimensionale ciò che a noi risulta utile è l'approccio architettonico nell'affrontare i temi di vasta scala. L'architettura della grande dimensione non è semplicemente la banalizzazione dimensionale della architettura, quanto piuttosto, il tentativo della fusione tra architettura e urbanistica, che carica gli architetti di una responsabilità maggiore nell'affrontare il progetto territoriale e invita gli urbanisti ad una organizzazione del territorio oltre la modellistica del piano. Secondo questa nostra interpretazione il paesaggio nell'architettura della grande dimensione può avere due canoni di lettura che sono il piano ed il progetto. Se del piano ci interessa sottolineare gli aspetti territoriali a noi architetti interessa il progetto, infatti i progetti, che affrontano il tema della grande dimensione si pongono come segni incisivi e visibili, all'interno del paesaggio in cui si collocano. Appare scontato che le teorie sopradescritte vanno intercalate al luogo di studio della ricerca, il nostro, il Garda. Nel suo viaggio in Italia Goethe egli sentirà il lago come prodigio o fenomeno raro, eccezionale, unico, straordinario, diverso dal normale, ed una diversa relazione tra terra e acqua in cui si configura l'immagine del mondo terrestre. Ma parlare di prodigio significa associare alla idea di bellezza, di meraviglia quella di casuale provvisorietà. Al punto sembra di poter dire che il fenomeno della natura è tanto più bello quanto è più raro, episodico transitorio e casuale. Tale è il prodigio, tale il meraviglioso. L'intero concetto di mito del Garda in tutte le sue sfaccettature riceve grazie a Goethe una riconversione profonda rispetto al mito classico, alle visioni di umanisti del quattrocento e dei secoli successivi che hanno decantato il lago, interpretandone le bellezze come una reviviscenza dell'Ellade. Lo scenario gardesano esprime nella nostra idea di oggi una relativa giovinezza geologica dei monti che lo circondano il lago, la loro baldanza morfologica, diventa stupefacente, per chi come un germanico, è uso ed abituato alle forme e dei rilievi dei profili dolci di una natura pacata senza sorprese. Le aperture del lago richiamano per il viaggiatore a spazi di luce, insenature mediterranee, mitiche baie in cui trovavano linfa i viaggiatori del Gran tour. Il lago di Garda, come testimonia il richiamo a Goethe, rappresenta la geografia del meraviglioso per chi lo scopre venendo da fuori. Il mito del Garda della natura meravigliosa, troverà adepti di ogni sorta di ogni estrazione. Tutti scoprono qualcosa di meraviglioso, che li ha incantati, tutti sentono in vario modo, scosso il

proprio sentimento, di fronte a una natura, che si presenta come fenomeno raro, che suscita il senso della alterità geografica.

Possiamo dire che il lago si sovrappone alla geografia normale, terrestre, fatta di superfici solide, come una improvvisa rottura di continuità, come un elemento che scompagina, il tessuto delle relazioni consuete che legano un punto in un altro. C'è chi lo ha avvertito come voragine, vuoto spazio diverso, dolente ed avverso all'uomo, o mutamento stimolante, accorciamento, di distanze, avvicinamento, ampliamento spaziale o addirittura riproduzione oceanica.

Possiamo parlare allora di una identità gardesana? Silvan Cattaneo comincia a parlare della identità del Garda, descrivendolo come un borgo di mediterraneità, come riferimento di un'oasi, sperduta in spazi di sogno. Oggi possiamo dire che esiste una identità gardesana, non solo per relazioni intessute tra gli uomini delle diverse sponde, ma per l'unicità dei rapporti che essi hanno intrattenuto con un lago che più che un mare ed un oceano è paragonabile ad una conca o ad uno spazio condiviso, in cui si è costretti ad abbeverarsi, stabilendo relazioni univoche, benché i lacustri abbiano la necessità di dividersi tra lago e monti tra terra e acqua. Può succedere anche a chi vive sul mare, ma per molti popoli del mare l'estroversione marittima può essere totale non alternativa. Per la gente del lago diventa vitale il rapporto con la terra ancora più del lago. "di lago si può morire" si è sentito dire dalle genti gardesane. Le sue risorse sono infatti limitate, chiuse, e di necessità di integrazioni con quelle della terra.

Per questa ricerca, comunque, oggi si può ancora parlare di identità gardesana. Estrema frontiera della mediterraneità il Garda rappresenta ancora oggi uno dei più straordinari mosaici paesaggistici d'Europa. Molti turisti tedeschi dietro l'affermazione "il nostro lago di Garda", confermano il loro primo avamposto di mediterraneità. Il respiro del grande lago ha permesso convivenze impensabili, dove si fondono asprezze alpine e dolcezze mediterranee in una architettura di paesaggio unica. Il lago rappresenta ancora una volta una grande mediazione tra il mondo alpino e quello padano. Ma l'identità di un territorio è rappresentato dalla identità di un gruppo di persone accomunato da un sistema di valori, immagini interessi e aspirazioni, animato dall'interesse di riconoscersi e di presentarsi con caratteri peculiari. Il concetto di identità scivola necessariamente verso il senso di appartenenza, ed il radicamento sul territorio in cui si coniugano segni dell'artificio umani e segni della natura. Ma quali sono i caratteri di questa identità? La cifra

del paesaggio gardesano, la mediterraneità la varietà del paesaggio ed addirittura il contrasto tra l'asperità delle montagne e la dolcezza dei colli meridionali. Il paesaggio è a sua volta legato alla carattere degli abitanti e costituisce per così dire, la parte esteriore e visibile della identità di un territorio. Ed ecco pertanto il contrasto tra l'apertura al mondo degli scambi e la gelosa salvaguardia custode dei propri caratteri.

Questa duplicità non solo geografica ed altimetrica, rappresenta anche un aspetto culturale che risente dello scontro-confronto epocale tra italianità e mitteleuropea. Nel momento della rottura del passato con ciò che ha, rappresentato il Kurot asburgico, la principale preoccupazione sarà quella di far prevalere, l'ottica lacustre, nella ricostruzione delle città danneggiate dalla guerra, anche nella costruzione di un paesaggio dotato di nuovo senso: un paesaggio nazionale ed italiano, classico e mediterraneo di fronte e quello mitteleuropeo. È l'ottica di cui si faranno portavoce D'annunzio e Maroni con le sue architetture.

Possiamo affermare che la ricerca ha avuto come obbiettivi il tentativo ardito di individuare i caratteri identitari del Garda. Una identità definita identità/cerniera, tra il mondo germanico e il mondo latino. L'intuizione centrale di questa cerniera sta nella parte del nodo. Il fulcro dell'incontro tra due mondi sta non nel tagliare tale nodo, ma nel vederlo come giunzione articolata tra due mondi quello mitteleuropeo e quello mediterraneo. Un ruolo di mediazione, di relazione di equilibrio, che è esiste ed è già visibile nei più starati campi della cultura, attraverso la visione di un insieme integrato di territorialità e di identità integrata.

Questioni aperte

Pianificare nella eccezione più aggiornata va inteso come studio del territorio e governo dello stesso, secondo il quale il piano deve essere il risultato di un dialogo tra amministratori e forze locali che abbiano una conoscenza profonda e vissuta dei territori soggetti al controllo ed alla gestione. Lo studio del territorio del Garda, vasto e nella sua movimentata articolazione geografica, ricco come poche altri di valori naturalistici e storico-culturali ha rappresentato un'area ampiamente affascinante quanto complessa. La intera area ha subito forti, repentine nonché pesanti trasformazioni e riconversioni, negli ultimi decenni del Novecento, il lago di

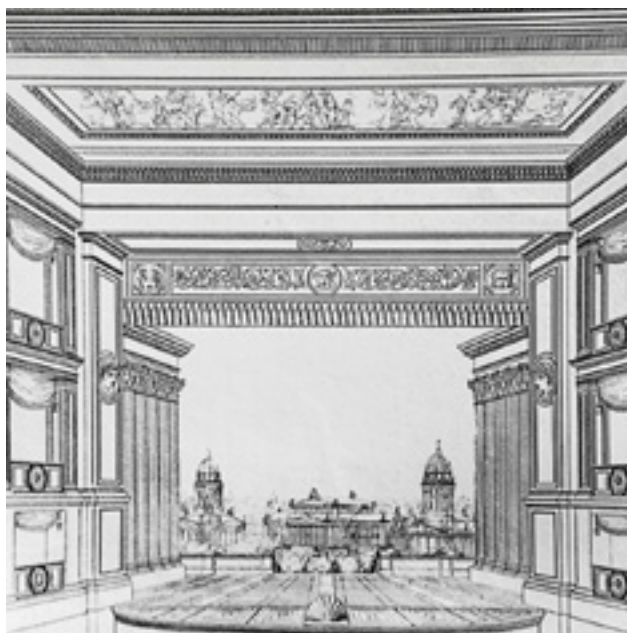
Garda è passato da spazio qualificato da un turismo borghese e d'élite dei primi del novecento a territorio d'assalto per il turismo di massa, intensivamente occupato da dalla edificazione del soggiorno della media borghesia.

Il tema della ricerca ha indagato sul rapporto tra terra e acqua e quindi paesaggio e architettura, attraverso una lettura critica per arrivare ad individuare linee guida di intervento. Restano numerose le questioni aperte. Uno dei grossi limiti della ricerca di dottorato è quello di avere avuto un tempo preciso e prestabilito entro quale concluderla. Sviluppo e conclusioni di succitata ricerca, non hanno rappresentato del tutto uno studio esaustivo da vagliare in completezza e profondità, la complessità del Garda avrebbe richiesto uno studio più approfondito nella sua vastità geografica. Ma in ogni caso il tentativo di una incursione coraggiosa, è stato fatto. Nell'affrontare il tema di studio si sono presentati alcune criticità che non sono state affrontate per il poco tempo a disposizione. Malgrado il quadro operativo iniziale era stato fissato nella sua completezza e componente geografica e ossia nella fascia di riva e nell'entroterra prossimo, e nelle provincie di Trento, Brescia e Verona, è rimasto il limite di non aver affrontato aspetti tipologici culturali architettonici e paesaggistici delle provincie di Brescia e Trento con gli annessi e culturali dei territori antropizzati.

In una nazione quale quella italiana che vive in gran parte di costa e di mare, il rapporto dell'architettura in rapporto all'acqua andava inquadrato in formule sicuramente più approfondite per dare dei risultati sicuramente più peculiari e scientifici. Tuttavia ci si è trovati con una discreta e copiosa documentazione di partenza per arrivare ad un percorso di rilievo e dignitoso. Dalla ricerca emergono numerose questioni irrisolte ma su alcune affrontate possiamo dire che non siano state considerate penalizzanti, ma in toto hanno costituito uno stimolo nell'affrontarle. Pronti a nuovi obiettivi e nuovi risultati scientifici per giungere a nuove conclusioni.

PARTE QUARTA

Conclusioni





CAPITOLO 4.1

Il luogo e le definizioni di paesaggio

Come conclusione del percorso di analisi e di interpretazione seguito, appare necessario e significativo, in questa fase finale, della ricerca, ripercorrere i principali passaggi, teorici, e propositivi, al fine di verificare la validità dei risultati raggiunti, ed evidenziare le potenzialità operative delle questioni indagate.

Il campo di ricerca definito è stato limitato, al Lago di Garda ovvero ad un contesto paesaggistico del tutto unico. Dopo aver presentato, il dibattito teorico sviluppato negli ultimi trent'anni sulla progettazione, si sono approfonditi questioni di fondo tra architettura e paesaggio verificate sulla sponda veneta ovvero sul rapporto tra terra e acqua e quindi sulla progettazione d'architettura in relazione al grande tema della mediterraneità.

La prima parte è stata articolata, dallo studio, attraverso una serie di riflessioni sugli aspetti caratterizzanti, geografici, storici e sulle architetture del contesto gardesano. Successivamente si è indagato sulla definizione di paesaggio, visto secondo umanisti, geografi e urbanisti-architetti, tenendo conto della innovazione nella definizione stessa introdotta dalla Convenzione Europea del Paesaggio dell'anno 2000, chiarificatrice di un impegno ad implementare in maniera coerente, le politiche per la salvaguardia del paesaggio e dell'ambiente di vita.

Procedendo, la ricerca, sulle varie accezioni di paesaggio ha fatto emergere con evidenza un nostro tentativo di "inquadrare" una definizione oggettiva di paesaggio che vuol dire andare incontro ad una serie di paradossi.

Il primo paradosso, riguarda il termine in sé, paesaggio è un termine quasi emozionale che include già nella sua fonetica la presenza di qualcuno che lo percepisce, di un occhio critico che lo osserva e di una voce che lo pronuncia. Possiamo dire che di per sé, non esiste, perché quando "tutto è paesaggio" anche niente lo è.

Non è risultato qualcosa di quantificabile e soprattutto di identificabile, ma la varietà delle percezioni rappresenta, piuttosto un fenomeno temporaneo che ha implicito un tentativo di definizione sfuggente perché in continua trasformazione, in quanto la percezione muta con il cambiare del soggetto che osserva.

È possibile sicuramente dire che il paesaggio non è il territorio, il quanto il

territorio è un termine che possiamo attribuire all'urbanistica e alla geografia, in quanto categoria descrittiva, e indica un'area delimitata di suolo a cui non serve un soggetto, ma che va da sé. Le *paysage* (paesaggio) non rappresenta solo il *pays* (paese). Il paese era in passato, quello che è oggi il territorio, quello che la cultura dei francesi definisce *environnement*, ma appartiene bensì alla sfera dello spazio con le sue caratteristiche fisiche e ambientali, in quanto è, la "manifestazione sensibile dell'ambiente, la realtà spaziale vista e sentita".

Serve quindi affermare una definizione percettiva che metta in relazione i due termini: "Il paesaggio è la forma dell'ambiente. in quanto ne rappresenta l'aspetto visibile.

Ecco come nasce il paradosso sulla sua rappresentazione perché la costruzione avviene in un definito momento, che si confronta con la vera identità in continua evoluzione del fenomeno stesso.

Il secondo paradosso nasce dal doppio significato del termine. Per paesaggio si intende, sia la rappresentazione, un'opera d'arte, un disegno, o una rappresentazione tridimensionale, sia la cosa in sé, ovvero quello che in un preciso istante qualcuno percepisce. Nasce di conseguenza un ulteriore paradosso, una volta distinta la cosa in sé dalla sua rappresentazione, è davvero possibile costruire paesaggi senza riprodurre dei modelli che si possiede già nella mente? Perché, di fatto, il paesaggio vero e proprio è già la rappresentazione di più immagini-paesaggio sedimentata nella nostra memoria. Ci rendiamo conto subito che il soggetto ne fa interamente parte, e da qui la non identità e la ipotesi teorica che il paesaggio non esista in sé, ma come qualcosa che comunica a qualcos' altro, in quanto una coscienza.

Concludendo, la prima parte dell'indagine, si può dire che la nozione di paesaggio utilizzata nelle dimostrazioni recenti, che sono parte dei modi di vedere lo sviluppo contemporaneo ha solo in parte a che fare con la stagione culturale nata in Italia ed Europa tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Il tema è risultato difficile e sfuggente, ed indipendente dalle accezioni dimensionali, non facilita l'approccio architettonico nell'affrontare i temi di vasta scala.

La ricerca tende pertanto a fare propria, ed al contempo fare emergere, una visione del paesaggio, compresa soltanto in modo storiografico. In una prospettiva di collaborazione, l'approccio seguito non dovrebbe essere, multidisciplinare ma interdisciplinare, ovvero che abbia in sé una comunicazione attiva dei saperi,

l'intersezione delle competenze e l'integrazione degli obbiettivi da raggiungere. La maturazione di una cultura politecnica, diventa un ottimo esercizio che risponde alle sfide della complessità esaminata. L'acquisizione di un quadro storico rigoroso, diventa una linea portante per ogni progetto che attraversa una valorizzazione del paesaggio, per una verifica critica e permanente in tutte le fasi d'azione.

L'architettura della grande dimensione non è semplicemente la banalizzazione dimensionale della architettura, quanto piuttosto, il tentativo della fusione tra architettura e urbanistica e pianificazione di larga scala. Forse carica gli architetti di una responsabilità maggiore nell'affrontare il progetto territoriale e invita gli urbanisti ad una organizzazione del territorio oltre la nozione di piano. Secondo tale interpretazione il paesaggio nell'architettura della grande dimensione può avere due canoni di lettura che sono il piano ed il progetto. Se del piano interessa sottolineare gli aspetti territoriali, del progetto interessa maggiormente valutare le potenzialità insite nel momento ideativo, finalizzato ad affrontare il tema della grande dimensione, quando le scelte si pongono come segni visibili e quando emergono delle precise modalità di trasformazione. Solo allora le ipotesi progettuali appaiono come segni a grande scala che riportano il rapporto tra architettura e paesaggio a pratiche dimostrative di una grande dimensione che resta sempre architettonica. Il fine ultimo di questa ricerca è stato quello di avanzare e indicare precise linee operative utili a pervenire ad un progetto di trasformazione.



CAPITOLO 4.2

Il tema e l'approccio teorico alla questione.

Nella seconda parte si è indagato, sulla struttura teorica, che sta a monte, delle verifiche del contesto di intervento. E quindi è mirata a compiere verifiche su modelli teorici e tipologici già presenti nello ambito gardesano. Le teorie sull'impianto urbano murato, le teorie delle architetture della riva e le teorie delle architetture del pendio.

Tale parte della ricerca ha assunto un compito di cerniera rispetto alla precedente ed alla parte finale che indaga sulle questioni del progetto. La realtà storica rappresentata dai casi studio di architetture murate, dalle architetture della riva e dalle architetture del pendio, è stata confermata mediante una selezione di questioni molto attuali che può avvenire solo dopo aver raggiunto una approfondita conoscenza del contesto, sia del campo operativo, sia della storia dei luoghi. Tali campi di indagine sono perfettamente relazionati al tipo di intervento successivo da proporre ed ha visto interessare le visioni sul dibattito contemporaneo sulle mura e la città murata attraverso la figura di Aldo Rossi.

La questione della architettura della città murata.

La questione della configurazione urbana, tema ampio e copiosamente dibattuto sulla città murata, ha anticipato su tutto il territorio europeo, la questione della presenza delle signorie rispetto alle autonomie municipali. Con il successivo radicamento, tali signorie, mediante una rete territoriale i cui poli gerarchicamente subordinati attorno alle città stato, diventano le città fortificate e non più castelli. Nel nostro caso, ovvero il territorio indagato, l'influenza del dominio veneziano, ha comportato la presenza di un patrimonio architettonico oltreché paesaggistico affermando un rilevante connotato tipologico, rappresentato dalla città murata. Tale patrimonio architettonico di epoca veneziana consiste in una linearità di parti città murate, porti murati, sistemi di controllo, con affaccio sul lago, che contraddistingue le sponde gardesane. Tale tradizione, nella sua vastità ha trovato una specificità del tutto unica nella forma della città veneta a partire da un riscontro

forte e ampio nel dibattito culturale degli anni Settanta sostenuta negli scritti di Aldo Rossi.

Nella seconda parte si è indagato, sulla struttura teorica, che sta a monte, delle verifiche del contesto di intervento. E quindi è mirata a compiere verifiche su modelli teorici e tipologici già presenti nello ambito gardesano. Le teorie sull'impianto urbano murato, le teorie delle architetture della riva e le teorie delle architetture del pendio.

Tale parte della ricerca ha assunto un compito di cerniera rispetto alla precedente ed alla parte finale che indaga sulle questioni del progetto. La realtà storica rappresentata dai casi studio di architetture murate, dalle architetture della riva e dalle architetture del pendio, è stata confermata mediante una selezione di questioni molto attuali che può avvenire solo dopo aver raggiunto una approfondita conoscenza del contesto, sia del campo operativo, sia della storia dei luoghi. Tali campi di indagine sono perfettamente relazionati al tipo di intervento successivo da proporre ed ha visto interessare le visioni sul dibattito contemporaneo sulle mura e la città murata attraverso la figura di Aldo Rossi.

L'autore attraverso lo studio delle mura, come fatto urbano, fa emergere, come le mura nella storia dell'architettura della città hanno rappresentano l'architettura per antonomasia di una città collettiva. Non possedendo un centro e una periferia, la città murata si presenta come un edificio collettivo. Le mura, in primo luogo, è per Aldo Rossi l'elemento determinante urbano che porta a far scomparire le differenze tra città di fondazione e città cresciuta liberamente. Nella città italiana il processo di frantumazione del lotto subisce un'azione assai simile. Verona e Pavia, città dove l'intensità della vita urbana in epoca romana prosegue nel medioevo, mostrano una evidente permanenza dell'isolato romano, consistente nella costituzione di un vicolo di penetrazione da un lato, che permette di usufruire al massimo del terreno. In genere nel periodo gotico la città ha la tendenza ad amalgamarsi e a costruire sopra il tracciato geometrico.

La dimostrazione proposta da tale studio procede con approfondimenti estesi, sulla città gotica, in cui si accompagnano le prime definizioni spaziali delle unità di intervento in terreni in affitto, assieme alla prima regolamentazione della dimensione minima dei lotti. Nel contempo la città murata per Aldo Rossi, assegna un ordine urbano agli spazi abbandonati o comunque nelle zone inedificate

nel perimetro della città murata. Questo insieme di argomenti, ha condotto alla considerazione che le mura rappresentano la forma fisica unitaria, ovvero l'architettura che viene intesa come edificio collettivo, abitato da molte persone interessate alla sua razionale costruzione. Da sottolineare il carattere che la città murata assolve nella questione della monumentalità, assolvendo la funzione di grande monumento identitario. Appare evidente che succitati centri rivieraschi con le loro città murate definiscono il valore identitario dei centri storici connessi ai valori della memoria collettiva ed alla rilevanza degli spazi pubblici contemporanei.

La questione della architettura della riva

Una fase successiva della ricerca affrontata, nella seconda parte, ha indagato sulla teoria della architettura della riva. L'Italia con i suoi settemila km di costa marina ed almeno altrettanti di rive fluviali e lacustri, è una nazione che porta nella sua storia una lunga tradizione di architetture rivierasche. Questa condizione culturale esaminata secondo una visione di lunga durata nel tempo ha comprovato la esistenze di alcuni caratteri tipici ed identitari della mediterraneità dei luoghi. I vari manifesti d'architettura, manuali, saggi si fanno portavoce già a partire dai primi del Novecento della tensione verso una diversa forma del prefigurare la spazialità propria della architettura della riva. Tale nozione di luogo è ispirata dalla ricerca di un nuovo stile e della accertata presenza di una precisa tradizione progettuale. L'approfondimento di alcuni caratteri comuni (linearità, separazione dei percorsi, scorci paesaggistici, piantumazioni esotiche) sperimentati nel corso del XIX secolo, viene diversamente sperimentato nel corso del XX Secolo, ed anche in un periodo della storia dell'architettura in cui la bellezza della soluzione spaziale è intesa come progettare la riva, ispirata alla ricerca del nuovo nello stile e nella composizione. L'architettura come volume, la regolarità, l'eliminazione della decorazione applicata, diventano alcuni dei principi trainanti di ciò che dovrà avere lo statuto di uno stile internazionale, teoricamente spoglio delle soggettività legate alle specifiche culture, privo di riferimenti pertinenti al luogo, ai modi di vita, alla tradizione. Ma internazionale anche perché promosso da un dibattito che raggruppa esponenti di differenti culture d'accordo sullo spostamento d'interesse dell'architettura su quel concetto corbuseriano de l'homme commun, l'uomo

standardizzato, definito dalla somma delle costanti psicofisiologiche riconosciute, inventariate da persone competenti.

In tutti i paesi civilizzati, si afferma l'unitarietà dell'impronta architettonica moderna, condizionata dal traffico e dalla tecnica internazionale, che si innalza al di sopra dei confini naturali ai quali restano legati i popoli e gli individui, e si conferma la cultura, che guida l'intervento progettuale in un sito rivierasco, come avviene anche nel caso gardesano e nel caso del mediterraneo.

A riguardo, considerare il mediterraneo come quel luogo dove terra e mare spiritualizzandosi diventano processo armonico, è la premessa per comprendere un processo di civilizzazione che ha segnato la intera storia universale.

A seguire, sono individuati pertanto i principi di tale architettura: «forma impressa con precisione, semplicità nella molteplicità, articolazione di tutte le unità edilizie secondo le funzioni degli edifici, limitazione a forme di base tipiche, loro accostamento e ripetizione». La definizione generale di "edificio razionale", valida per tutti i paesi e tutte le culture, passa dunque attraverso concetti quali: un nuovo metodo costruttivo coerente con le norme dell'industrializzazione; l'affermazione di nuove forme espresse dal tetto piatto, dalla finestra a nastro, dal muro privo di decorazioni, da ampie aperture; il ricorso a particolari tipi edilizi, l'edificazione in linea o a torre, in cui è sempre più sottolineata l'indipendenza tra edificio e strada. La stessa radice culturale verso la quale Le Corbusier, ma prima di lui molti altri, si lasciarono guidare nel loro Grand Tour. Una radice evocata attraverso un universo di immagini assolute e senza tempo, accomunate tra loro dal bisogno di riferirsi a regole semplici ed immutabili, che si facciano oggettive portatrici della memoria della civiltà classica. E come per l'architettura del rinascimento italiano, l'antichità classica fu mito così anche per gli esponenti del Movimento Moderno essa non cessa di essere un punto di riferimento. Le immagini assolute e senza tempo, che a intervalli precisi vengono riproposte come simbolo dell'architettura costiera continuano a dominare il paesaggio costruito. Sono terrazze, pergole, porticati, patii, corti interne e spazi affacciati sul mare i luoghi privilegiati di questa continuità con il passato. Tali immagini del mondo mediterraneo sono riprese ed esaltate nel progetto razionalista del luogo di villeggiatura e nel disegno di residenze collettive realizzate secondo l'idea di dare unità compositiva ad un quartiere autonomo, inteso come parte di città.

I razionalisti italiani diventano Maestri delle architetture delle rive, in essi ritroviamo

l'applicazione dei principi razionalisti associati alla componente della tradizione mediterranea. Il tema della passeggiata a mare è risolto attraverso una successione di più edifici disposti secondo le regole di una lottizzazione per elementi autonomi. Quasi seguissero le leggi inderogabili suggerite dall'applicazione dell'asse eliotermico, i villini sono monorientati, con la facciata principale rivolta verso il mare. Ma, superando lo schematismo funzionalista, i razionalisti italiani, risolvono il tema della costruzione di un fronte urbano attraverso la partecipazione di ogni singolo edificio ad un'idea unitaria di fondo: il disegno di un unico prospetto sul lungomare, frantumato secondo più livelli di profondità in modo tali da accentuare lo scorcio prospettico.

La ricerca si è approfondita sui temi d'avanguardia, nuovi tipi legati ad una diversa idea di vacanza si sviluppano a fianco dei tradizionali alberghi. Ville al mare, dove la nuova famiglia borghese trascorre le proprie vacanze estive e colonie per i giovani, luoghi per un soggiorno terapeutico sia dal punto di vista fisico che morale sono i nuovi tipi architettonici che disegnano il paesaggio costruito. Pertanto nel tema della villa al mare è possibile ritrovare il leitmotif della cultura mediterranea come fattore deformante le regole dell'edificio razionale in funzione dei parametri suggeriti dal luogo. L'affaccio sul mare è risolto attraverso la composizione di spazi ripetuti e di spazi unici, spesso a doppia altezza, aggregati in verticale o in orizzontale ed intervallati da sistemi di terrazze.

L'ampiezza figurativa dell'immaginario compositivo legato alla mediterraneità permette la ricerca di un'identità culturale propria, autonoma rispetto agli apporti mittel - e nordeuropei. Non è un caso che tale indagine si sia concentrata in modo particolare sulle coordinate dell'abitare, puntando l'attenzione sul tema della villa. In essa infatti era possibile un compromesso tra l'internazionalismo promulgato dalla "nuova" architettura e la volontà d'espressione di una continuità con il classico, compromesso che evidentemente si basava su un'attenzione ai modi di vita e di percezione del contesto insiti nella cultura.

Il progetto attribuito ad Adalberto Libera della villa Malaparte a Capri può essere considerato una sintesi dei temi trattati, e in tale fase Giulio Carlo Argan la definisce «la più suprematista delle architetture del nostro secolo». Valore, tra l'altro, suggerito dal perfetto equilibrio raggiunto tra tecnica e arte, dalla sublimazione di ciascun dato funzionale in un'idea assoluta, che la colloca al di fuori di ogni epoca. Il tema della villa, viene approfondito, e suggerisce l'immagine di un "oggetto

primigenio sacro”, quasi un’ “Ara arcaica” , che sembra, in un primo momento, lontana da qualsiasi relazione con le forme dell’abitare. Ritroviamo nella struttura dello spazio interno l’idea guida della composizione dell’insieme: come il volume costruito serve da supporto all’unicum enfatizzato nella terrazza, così la successione in verticale di stanze e di locali di servizio che si susseguono ripetutamente isolano ed enfatizzano lo spazio del salone, luogo in cui le quattro grandi finestre che si aprono sul paesaggio contribuiscono a sottolineare il principio nuovamente antico del comporre lo spazio dell’abitare. Il progetto, nella sua composizione d’insieme, resta in linea di massima fedele alle norme stabilite dai nuovi criteri funzionali, anche se elementi legati al rapporto con il sito lasciano intravedere lo sviluppo di differenti tematiche: la progettazione in linea fronte mare, la composizione in perpendicolare rispetto alla costa, l’aggregazione di più elementi a schiera.

Infine, il mondo dell’architettura delle colonie a mare costruite nel periodo razionalista, che presenta, rispetto all’hotel, una minore compattezza d’impianto. L’architettura si presenta il più delle volte come l’aggregazione di più elementi autonomi, di cui viene sottolineata l’unicità. la colonia estiva, forma sul litorale un singolare luogo urbano in cui l’orizzontalità della spiaggia è ripresa e sottolineata dalla grande terrazza disegnata. L’unità della piazza aperta sul mare è suggerita spesso dal disegno del percorso delimitato lateralmente dai corpi delle sale, i dormitori e il refettorio, e frontalmente dal corpo contenente l’atrio e la loggia, racchiusi tra gli elementi ripetuti dei servizi.

La questione della architettura del pendio

Il terzo approfondimento tratta delle teorie delle architetture sul pendio, partendo dalla questione della villa in relazione al luogo, nelle sintetiche accezioni storiche. Si arriva infine alla visione contemporanea di una città dispersa, con l’approfondimento di due protagonisti dell’intervento progettuale del sito da pendio, quali, Carlo Scarpa nella seconda metà del XX secolo e Peter Zumthor nei primi decenni del XXI secolo.

La ricerca sul tipo della villa nel corso XIX secolo riassume e amplia i temi individuali nelle esperienze precedenti. Oltre i temi individualistici derivati dalla riduzione della villa a tipo d’abitazione per una precisa classe sociale in specifiche parti

della città, la ricerca architettonica affronta il tema della definizione dei caratteri dell'abitazione unifamiliare come ricerca di un principio interno generatore della forma. Una nuova relazione tra gli spazi interni, desunta sull'esperienza del cottage e del comfort interno, che consente nuove articolazioni e diverse figurazioni.

La costruzione del luogo della famiglia è risolto attraverso l'accentuazione del valore degli spazi della vita sociale interni: Una nuova relazione tra le specifiche logiche organizzative degli spazi interni di temi figurativi desunti dallo studio degli esempi antichi determina le diverse configurazioni nel progetto della villa.

Il tema del rapporto col sito in pendio è risolto attraverso i diversi atteggiamenti dell'accettazione del dato naturale, attraverso la costruzione della casa su più terrazze; della sua trasformazione attraverso la costruzione di un fronte unitario oppure attraverso la costruzione di una platea che costruisca un nuovo piano artificiale su cui fondare la casa.

Nelle opere di ville in pendio di fine Ottocento, affrontate nell'indagine, la forma complessiva è determinata da una organizzazione per livelli e piani diversi. Il tema architettonico della costruzione di un punto di osservazione sulla natura circostante viene, risolto attraverso una composizione di elementi diversi per ogni piano che vengono connessi da scale e terrazze. Il risultato spesso è una complessa costruzione verticale di elementi dalla diversa forma posti in successione.

Nel XX secolo, la ricerca sul tipo della casa isolata si riferisce invece alla definizione di un principio che generi e spieghi la forma della casa nella città in rapporto con la natura. La ricerca della definizione di un principio interno alla casa è perseguita in esperienze diverse, dove la sperimentazione di diversi tipi della casa unifamiliare conduce anche al recupero della casa a patio, o in quelle di Ludwig Mies van der Rohe in cui l'obiettivo della costruzione dell'identità della casa avviene attraverso un processo di delimitazione del luogo in cui la casa sorge: tetto e recinto sono per Mies van der Rohe i due elementi essenziali dell'abitazione.

Accanto alle ricerche sulla forma e struttura dell'edificio e dell'abitazione nella ricerca contemporanea le specifiche soluzioni al rapporto tra la casa e il sito in pendio troviamo ancora la permanenza del medesimo modo di rapporto: costruire per terrazze sovrapposte accettando la condizione del luogo; costruire un fronte sul pendio; costruire un piano artificiale. Tre specifiche soluzioni che permangono e sulle quali si sviluppa l'invenzione architettonica. La villa Leidi progettata da

Giovanni Muzio nei dintorni di Bergamo (1935) ne è un' esempio. Essa mostra una soluzione del rapporto con il suolo in pendenza svolto attraverso una complessa composizione di muri di contenimento, di terrazze e logge che sostengono e rappresentano le diverse parti della casa disposte su livelli successivi.

Per Mies van der Rohe, Il rapporto della casa con la natura intesa come paesaggio è risolto attraverso l'articolazione della casa in un corpo unico disposto parallelamente al pendio, la casa è definita dal rapporto di continuità e visibilità che intercorre tra il giardino e il soggiorno, tra un luogo della casa e lo spazio naturale circostante.

La ricerca di questa parte, infine ha voluto chiudere, sulla definizione di rapporto tra architettura e paesaggio, con la figura di Carlo Scarpa. L'architettura del luogo ed il rapporto tra architettura e paesaggio assume dei connotati di indubbio modello e riferimento. Tra canoni puliti e definiti, Carlo Scarpa ha voluto calibrare i suoi paesaggi architettonici, come macchine ottiche per vedere lontano senza essere visti. La magnifica ossessione del vedere perfetto diventa nella sua opera, un tratto impellente ed irrinunciabile che sembra dettare la necessità di imporre un punto di riferimento costante dal quale misurare le variazioni delle forme: l'orizzonte. Nel procedere la ricerca ha rivelato, il rapporto con il paesaggio naturale e più precisamente la relazione intessuta con i luoghi del progetto che sono stati osservati e sottolineati in diversi modi. Carlo Scarpa ha assegnato infatti una grande importanza, a questo tema catturando i segni emergenti sistematicamente, del paesaggio attraverso una ragnatela capillare di sottili relazioni visive. Tutte le connessioni fisiche con gli elementi lontani, siano naturali, urbani o topografici, si concretizzano sempre in materia diversa, creando delle soluzioni specifiche per ogni luogo, per ogni progetto, anche se al fondo appare riconoscibile una trama comune di riferimenti e tecniche progettuali e compositive.

Per il caso di Peter Zumthor, invece, Il valore compositivo del progetto, non ha pretese di distinzione nel paesaggio, evita qualsiasi inserimento spettacolare, in quanto si immerge nel terreno apparendo quasi come un prolungamento della montagna o dell'orientamento alpino. Attraverso l'uso di nuove tecniche e del tetto verde, che estende l'andamento orografico del terreno, e attraverso l'utilizzo della pietra locale sovrapposta in blocchi massicci, l'architettura di Peter Zumthor sembra ricercare la dissoluzione nella natura, in opposizione all'atteggiamento di distinzione dalla stessa.

Il progetto dunque per l'autore studiato, non si limita a ricercare una continuità

quasi mimetica con il paesaggio naturale, ma persegue la ricostruzione di una “esperienza” con la montagna, immaginando l’architettura come una nuova “natura artificiale” che coinvolge ricordi di esperienze passate, memorie mitiche, immagini antiche e romantiche di una natura inesorabile. L’acqua, la montagna, la grotta, la luce si traducono in esperienze architettoniche, in volumi pieni e vuoti, in un’“atmosfera” progettata.

POETI DI ARTISTI DI EROI
NSATORI DI SCIENZIATI
RI DI TRASMIGRATORI



CAPITOLO 4.3

Il progetto e le linee guida

La terza parte della ricerca è orientata all'approfondimento della proposta progettuale. Essa si compone di una fase di preliminare di istruttoria che riprendendo le esperienze di alcuni progetti esemplari, attraverso dei confronti, ed operando, mette in luce dei procedimenti compositivi analogici, e con giudizio critico sulle esperienze di architetture attuate, negli ultimi cinquant'anni, procede attraverso esclusioni alla messa in rilievo di realizzazioni dimenticate, per arrivare a descrivere e comparare i caratteri esemplari presentati da una ristretta selezione di casi studio.

Idonei all'intervento sul contesto gardesano, tali modelli dimostrativi e operativi in parte già sperimentati, nel corso del secolo trascorso diventano propedeutici alla fase finale ed alla proposta che verrà sintetizzata da precise dieci linee guida. I modelli selezionati sono presi in riferimento alla dimensione paesaggistica alla dimensione urbana ed infine alla dimensione architettonica. Per quanto concerne la dimensione paesaggistica, la ricerca si è soffermata a due casi realizzati, ovvero il Piano regolatore di Lazise (VR) redatto dell'anno 1966 da Libero Cecchini ed il Piano regolatore di Garda (VR) redatto nel 1974 dallo stesso professionista. Per la dimensione urbana, il progetto della Spiaggia degli Ulivi di Giancarlo Maroni a Riva del Garda (TN) nel 1933, e il progetto del Lungolago di Salò (BS) di Vittoriano Viganò nel 1983. Per la dimensione architettonica sono stati selezionati gli interventi sulla cinta murata dei borghi di Torri del Benaco (VR) e Malcesine (VR) di Piero Gazzola negli anni Quaranta e Cinquanta, ed il progetto del villaggio turistico di Parco Murlongo a Costermano (VR) di Angelo Mangiarotti nel 1971. I sei casi studio di progetti realizzati hanno rappresentato sicuramente non una certezza assoluta di esempi ma una ricerca di strumento di metodo. Sono stati individuati nel corso del novecento e per i periodi in cui sono stati realizzati hanno rappresentano dei prototipi assoluti di intervento nel contesto di criticità gardesano, sono frutto di una indagine atta alla dimostrazione della correttezza degli interventi e la tensione alla ricerca di formule, metodi e sottigliezze, che per i tempi realizzati ed ancora oggi, hanno rappresentano sistemi e metodi di buona architettura e di integrazione ed equilibrio tra architettura e paesaggio fusa alla sensibilità sui luoghi.

Le linee guida, individuate sono dieci e sono articolate sui tre livelli di scala, paesaggistico, urbano e architettonico, con alla base la proposta di una nuova visione e di un nuovo atteggiamento procedurale.

La prima linea guida, proposta risulta dettata dalla volontà di individuare un cambio di metodo, una nuova visione dei luoghi, un nuovo atteggiamento procedurale di lettura dei luoghi, che tenga conto dei valori ambientali, paesaggistici e naturalistici consacrati da una cultura plurisecolare. Una nuova sensibilità, utile a raccogliere ed interpretare la complessità del paesaggio gardesano, un nuovo confronto e un nuovo dibattito culturale finalizzato a prefigurare un disegno urbano unitario dell'insediamento.

La seconda, la terza, la quarta, linea guida, riguardano la questione del progetto dei luoghi del centro urbano.

Si è suggerito, attraverso e l'interpretazione moderna di dare valore alla permanenza del tracciato (la planimetria) delle mura e la messa in evidenza della rilevanza al carattere dell'identità attraverso la monumentalità della città murata, con i dispositivi di interventi puntuali sul prospetto edilizio della muratura, dell'antica cinta fortificata. La valorizzazione dei luoghi del centro urbano, la conferma di occasioni di vita pubblica che si possono svolgere negli spazi pubblici urbani e la salvaguardia della permanenza della qualità architettonica degli edifici storici e delle mura.

La quinta, la sesta, la settima linea guida riguardano la questione inerente l'interpretazione dell'identità del luogo mediante un progetto alla dimensione urbana.

Il lavoro di tesi ha voluto suggerire in tal senso, la riqualificazione della battigia lacustre naturale e la valorizzazione delle aree pubbliche e private adiacenti, per un uso pedonale del percorso, e per attività di tempo libero, su cui insiste la nuova invenzione del lungolago, oltre a favorire il riuso con funzioni pubbliche di vecchie architetture, dogane, aree rimessaggio delle barche. Si è proposto l'estensione a dimensione urbana di quella nuova parte di città rappresentata dal lungolago

inteso come singolare spazio pubblico caratteristico dell'estensione premoderna e moderna di ogni ordinata città costiera del fronte lago.

La ottava, la nona, e la decima linea guida riguardano la questione inerente l'interpretazione dell'identità del luogo mediante un progetto alla dimensione paesaggistica.

Il lavoro di tesi ha proposto un progetto per il controllo della configurazione minima, dagli insediamenti abitativi formati da nuclei di case sparse, alla architettura della grande scala dando valore di monumentalità alle architetture puntuali di rilievo storico, innestate nel paesaggio.

Si è suggerito, il progetto della previsione della rete della grande viabilità automobilistica costiera, oltre il progetto della dotazione di servizi decentrati in un'ottica di controllo della dispersione urbana ed il progetto della permanenza dell'uso del suolo agricolo, con il disegno orografico del rafforzamento del profilo dei terrazzamenti.



CAPITOLO 4.4

Conclusioni

Il Garda tra identità e progettualità

A chiusura del lavoro di tesi, si possono avanzare alcune considerazioni, conclusive di carattere generale, consapevoli che l'ampiezza e la complessità dei temi trattati, non permettono di definire, in maniera univoca i risultati della ricerca. Come anticipato, all'inizio dell'indagine scientifica, l'obiettivo non era di prefigurare risposte totalizzanti, desunte dal dibattito sul contesto gardesano, quanto piuttosto approfondire, temi, diversi inerenti un luogo, ed infine sostenere nella sfuggente situazione di contemporaneità, il valore di un discorso di approfondimento a fondamento di un progetto identitario.

Si è partiti pertanto da alcune questioni di fondo:

1. Una prima considerazione, stima che Il Garda dei giorni nostri non è più il tratto di quella "topografia poetica" che ha affascinato le prime avanguardie del turismo di d'oltralpe. Come in una lunga dissolvenza cinematografica, al solitario forestiero di fine Ottocento alla ricerca di un decadente melange di loisir a cura si sono sovrapposti profili di nuovi soggetti. Nuove architetture si sono affiancate ai monumenti della prima stagione gardesana. Lo straordinario numero delle presenze cresciuto in modo esponenziale in quest'ultimo dopoguerra, fa sì che il Garda sia divenuto il tratto di una ben più concreta topografia economica e l'architettura non ha saputo o potuto che conformarsi a questo particolare momento. Seppur va rilevato, come sussistono su questo piano differenze spesso profonde fra l'alto lago e il basso lago che anche per la particolare conformazione orografica dell'entroterra ha subito una minore urbanizzazione a differenza della conurbazione del basso lago.

2. Una seconda considerazione riflette le varie accezioni di paesaggio, di questa ricerca, che conclude con il nostro tentativo di "situare" una definizione oggettiva di paesaggio che vuol dire andare incontro ad in una serie di paradossi fondativi.

Possiamo dire che di per se il paesaggio non esiste, perché quando “tutto è paesaggio” anche niente lo è.

Non è qualcosa di quantificabile e soprattutto identificabile, ma è piuttosto un fenomeno temporaneo che ha dentro sé, la natura del fuggire ad un tentativo di fermarlo, perché in continua trasformazione, cambia al cambiare del soggetto che lo osserva.

Possiamo affermare in una definizione percettiva che mette in relazione le accezioni : “Il paesaggio è la forma dell’ambiente. Ciò in quanto ne rappresenta l’aspetto visibile.

La ricerca è arrivata, pertanto a dedurre che il concetto di paesaggio ha solo in parte a che fare con la stagione culturale nata in Italia ed Europa tra la fine degli anni sessanta e l’inizio degli anni settanta. Il tema risulta difficile e sfuggente, ed indipendentemente dal modello dimensionale ciò che a noi risulta utile è l’approccio architettonico nell’affrontare i temi di vasta scala. L’architettura della grande dimensione non è semplicemente la banalizzazione dimensionale della architettura, quanto piuttosto, il tentativo della fusione tra architettura e urbanistica, che carica gli architetti di una responsabilità maggiore nell’affrontare il progetto territoriale e invita gli urbanisti ad una organizzazione del territorio oltre la modellistica del piano. Secondo questa nostra interpretazione il paesaggio nell’architettura della grande dimensione può avere due canoni di lettura che sono il piano ed il progetto. Se del piano ci interessa sottolineare gli aspetti territoriali a noi architetti interessa il progetto, infatti i progetti, che affrontano il tema della grande dimensione si pongono come segni incisivi e visibili, all’interno del paesaggio in cui si collocano.

3. Una terza questione, rileva che appare scontato che le teorie sopradescritte vanno intercalate al luogo di studio della ricerca, il Garda. Nel suo viaggio in Italia, Wolfgang Goethe egli sentirà il lago come prodigio o fenomeno raro, eccezionale, unico, straordinario, diverso dal normale, ed una diversa relazione tra terra e acqua in cui si configura l’immagine del mondo terrestre. Ma parlare di prodigio significa associare alla idea di bellezza, di meraviglia quella di casuale provvisorietà. Al punto sembra di poter dire che il fenomeno della natura è tanto più bello quanto è più raro, episodico transitorio e casuale. Tale è il prodigio, tale il meraviglioso.

L'intero concetto di mito del Lago di Garda in tutte le sue sfaccettature riceve grazie a Wolfgang Goethe una riconversione profonda rispetto al mito classico, alle visioni di umanisti del quattrocento e dei secoli successivi che hanno decantato il lago, interpretandone le bellezze come una reviviscenza dell'Ellade. Lo scenario gardesano esprime nella nostra idea di oggi una relativa giovinezza geologica dei monti che lo circondano il lago, la loro baldanza morfologica, diventa stupefacente, per chi come un germanico, è uso ed abituato alle forme e dei rilievi dei profili dolci di una natura pacata senza sorprese. Le aperture del lago richiamano per il viaggiatore a spazi di luce, insenature mediterranee, mitiche baie in cui trovavano linfa i viaggiatori del Gran tour. Il Lago di Garda, come testimonia il richiamo a Wolfgang Goethe, rappresenta la geografia del meraviglioso per chi lo scopre venendo da fuori. Il mito del Garda della natura meravigliosa, troverà adepti di ogni sorta e di ogni estrazione. Tutti scoprono qualcosa di meraviglioso, che li ha incantati, tutti sentono in vario modo, scosso il proprio sentimento, di fronte a una natura, che si presenta come fenomeno raro, che suscita il senso della alterità geografica.

Possiamo dire che il lago si sovrappone alla geografia normale, terrestre, fatta di superfici solide, come una improvvisa rottura di continuità, come un elemento che scompagina, il tessuto delle relazioni consuete che legano un punto in un altro. C'è chi lo ha avvertito come voragine, vuoto spazio diverso, dolente ed avverso all'uomo, o mutamento stimolante, accorciamento, di distanze, avvicinamento, ampliamento spaziale o addirittura riproduzione oceanica.

4. In ultima considerazione, possiamo parlare allora di una identità gardesana? Silvan Cattaneo comincia a parlare della identità del Garda, descrivendolo come un borgo di mediterraneità, come riferimento di un'oasi, sperduta in spazi di sogno. Oggi possiamo dire che esiste una identità gardesana, non solo per relazioni intessute tra gli uomini delle diverse sponde, ma per l'unicità dei rapporti che essi hanno intrattenuto con un lago che più che un mare ed un oceano è paragonabile ad una conca o ad uno spazio condiviso dove si è costretti ad abbeverarsi, e stabilendo relazioni univoche benché i lacustri abbiano la necessità di dividersi tra lago e monti tra la terra e l'acqua. Può succedere anche a chi vive sul mare, ma per molti popoli del mare l'estroversione marittima può essere totale non alternativa. Per la gente del lago diventa vitale il rapporto con la terra ancora più del lago. "Di lago

si può morire” si è sentito dire dalle genti gardesane. Le sue risorse sono infatti limitate, chiuse, e necessità di integrazioni con quelle della terra.

Per questa ricerca, comunque, oggi si può ancora parlare di identità gardesana. Estrema frontiera della mediterraneità il Lago Garda rappresenta ancora oggi uno dei più straordinari mosaici paesaggistici d'Europa. Molti turisti tedeschi dietro l'affermazione “il nostro Lago di Garda”, confermano il loro primo avamposto di mediterraneità. Il respiro del grande lago ha permesso convivenze impensabili, dove si fondono asprezze alpine e dolcezze mediterranee in una architettura di paesaggio unica. Il lago rappresenta ancora una volta una grande mediazione tra il mondo alpino e quello padano. Ma l'identità di un territorio è rappresentato dalla identità di un gruppo di persone accomunato da un sistema di valori, immagini interessi e aspirazioni, animato dall'interesse di riconoscersi e di presentarsi con caratteri peculiari. Il concetto di identità scivola necessariamente verso il senso di appartenenza, ed il radicamento sul territorio in cui si coniugano segni dell'artificio umani e segni della natura. Ma quali sono i caratteri di questa identità? La cifra del paesaggio gardesano, la mediterraneità, la varietà del paesaggio ed addirittura il contrasto tra l'asperità delle montagne e la dolcezza dei colli meridionali. Il paesaggio è a sua volta legato al carattere degli abitanti e costituisce per così dire, la parte esteriore e visibile della identità di un territorio. Ed ecco pertanto il contrasto tra l'apertura al mondo degli scambi e la gelosa salvaguardia custode dei propri caratteri.

Questa duplicità non solo geografica ed altimetrica, rappresenta anche un aspetto culturale che risente dello scontro-confronto epocale tra italianità e mitteleuropa. Nel momento della rottura del passato, con ciò, che ha rappresentato il Kurot asburgico, la principale preoccupazione sarà quella di far prevalere, la visione lacustre, nella ricostruzione delle città danneggiate dalla guerra, anche nella costruzione di un paesaggio dotato di nuovo senso: un paesaggio nazionale ed italiano, classico e mediterraneo di fronte e quello mitteleuropeo. È l'ottica di cui si faranno portavoce Gabriele D'annunzio e Giancarlo Maroni con le sue architetture. Possiamo affermare che la ricerca ha avuto come obbiettivi il tentativo ardito di individuare i caratteri identitari del Garda. Una identità definita identità/ cerniera , tra il mondo germanico e il mondo latino. L'intuizione centrale di questa cerniera sta nella parte del nodo. Il fulcro dell'incontro tra due mondi sta non

nel tagliare tale nodo, ma nel vederlo come giunzione articolata tra due mondi quello mitteleuropeo e quello mediterraneo. Un ruolo di mediazione, di relazione di equilibrio, che è esiste ed è già visibile nei più svariati campi della cultura, attraverso la visione di un insieme integrato di territorialità e di identità integrata.

Le questioni aperte

Pianificare nella eccezione più aggiornata va inteso come studio del territorio e governo dello stesso, secondo il quale il piano deve essere il risultato di un dialogo tra amministratori e forze sociali che abbiano una conoscenza profonda e vissuta dei territori soggetti al controllo ed alla gestione. Lo studio del territorio del Lago Garda, vasto e nella sua movimentata articolazione geografica, ricco di valori naturalistici e storico-culturali ha interpretato un'area ampiamente affascinante, quanto complessa. La intera area ha subito forti e repentine trasformazioni nonché pesanti riconversioni. Negli ultimi decenni del Novecento, il Lago di Garda è passato da spazio qualificato da un turismo borghese e d'élite dei primi del Novecento a territorio d'assalto per il turismo di massa, intensivamente determinato dalla edificazione per il soggiorno ed il tempo libero della media borghesia. Il tema della ricerca ha indagato sul rapporto tra terra e acqua e quindi paesaggio e architettura, attraverso una lettura critica, per arrivare ad individuare alcune scelte di linee guida di intervento. Restano numerose le questioni aperte.

La prima questione aperta riguarda la mancanza di un mosaico unitario degli strumenti urbanistici riuniti ad una scala secondo la volontà auspicata dalle amministrazioni regionali e provinciali. L'assetto normativo attuale e vigente di ogni singolo ente rivierasco appare debole al controllo del territorio, malgrado i vincoli imposti dalla Ministero per bocca delle Soprintendenze ai beni culturali architettonici e paesaggistici, (Decreto Legislativo N.42/2004).

La seconda questione aperta riscontrata, è la contraddizione rilevata tra gli interventi favoriti dalle amministrazioni pubbliche per quanto riguarda le politiche territoriali di pianificazione e le politiche zonali disciplinate con i permessi a costruire alla scala edilizia. Tale dicotomia, porta ad una non applicazione, di

sistemi coerenti di viabilità e soprattutto a linee di sviluppo della forma urbana. Appare evidente un livello di densificazione urbana, a volte insensibile, rilevato anche dalla edificazione in corso.

La terza questione aperta, riguarda le pure occasioni mancate, che hanno dimostrato una separazione reale e distante tra il lavoro professionale e le teorie mirate al miglioramento della qualità della vita.

Uno dei limiti della ricerca di Dottorato è quello di avere avuto un tempo preciso e prestabilito entro quale essa deve essere conclusa. Sviluppo e conclusioni della ricerca, non hanno permesso di arrivare ad uno studio del tutto esaustivo da vagliare in completezza e profondità. La complessità del Garda avrebbe richiesto uno studio più approfondito nella sua vastità geografica. Ma in ogni caso il tentativo di una incursione coraggiosa, è stato fatto. Nell'affrontare il tema di studio si sono presentate alcune criticità che non sono state affrontate per il poco tempo a disposizione. Malgrado il quadro operativo iniziale era stato fissato nella sua completezza di un' unica componente geografica, ossia nella fascia di riva e nell'entroterra prossimo, e nelle provincie di Trento, Brescia e Verona, territori con caratteri morfologici alquanto diversi, è rimasta l'incognita di non aver riunito ed esteso gli studi precedenti, e gli aspetti tipologici culturali architettonici e paesaggistici delle provincie di Brescia e di Trento.

In una nazione quale quella italiana che vive in gran parte di costa e di mare, la relazione tra architettura e acqua, tra piano di campagna e rilievo orografico, e tra riva e pendio, poteva meglio essere interpretato mediante formule sicuramente più approfondite per dei risultati diversi e maggiormente scientifici. Tuttavia, dopo una serie di incroci tra fonti bibliografiche e iconografiche diverse, ci si è trovati in possesso con una discreta e copiosa documentazione descrittiva per arrivare ad un risultato scientifico comprovato e facilmente trasmissibile. Dalla ricerca emergono numerose questioni irrisolte ma su alcune affrontate possiamo dire che non siano state considerate penalizzanti, ma in toto hanno costituito uno stimolo nell'affrontarle, in altri contesti, con auspicati inserimenti in altri quadri istituzionali. Appare per tanto necessario approfondire le potenzialità offerte da un tema complesso e affascinante. Pronti a nuovi obiettivi e nuovi risultati scientifici per giungere a nuove conclusioni.

PARTE QUINTA

Bibliografia ragionata





Bibliografia ragionata

PARTE PRIMA: IL LUOGO.

Le definizioni di paesaggio

1. Il punto di vista dell'umanista

DENIS DIDEROT JEAN BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Enciclopedia, ou, Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers : par une societ  del gens de lettres: mis en ordre & publie par M. Diderot (...) & quant a la partie mathematique, par M. D'Alembert, Chez Briasson (et al.), Geneve-Paris -Neufchastel, 1754-1772.*

ROSARIO ASSUNTO, *Il punto di vista degli umanisti. Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, Gianni, Milano 1973.

OSCAR WILDE, *The picture of Dorian Gray*, traduzione italiana U. DETTORE, *Il ritratto di Dorian Gray*, Rizzoli, Milano 1975.

THOMAS HOBBS, *Leviathan. Or the matter, form and power of a Common Wealth*, traduzione italiana G. MICHELI, *Leviatano*, La Nuova Italia, Firenze 1976.

GEORG SIMMEL, *Philosophie der landschaft*, traduzione italiana L. PERUCCHI, *Filosofia del paesaggio*, in AA.VV., *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, Editrice Il Mulino, Bologna 1985.

EMMANUEL KANCEFF, *Il Garda nella cultura europea*, Edizioni Slatkine, Gardone Riviera 1986.

MARTA MATTI TONELLI - ALBINO TONELLI - SAVERIA CARLONI, *Ghoethe: il viaggio in Italia e i grandi traduttori del Garda trentino*, Comunit  del Garda, Gardone Riviera 1986.

GIOVANNI STIPI, *Il Paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito*, Grafo, Brescia 1993.

ANNA OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Einaudi Editore, Torino 1994.

JOHANN WOLFGANG GHOETHE, *Viaggio in Italia*, Garzanti, Milano 1997.

SIMON SHAMA, *Landscape and memory*, traduzione italiana P. MAZZARELLI, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

2. Il punto di vista del letterato

DAVID HERBERT LAWERNCE, *Libri di Viaggio e pagine di Paese*, Mondadori, Milano 1961.

EMMANUEL KANCEFF, *Il Garda nella cultura europea*, Edizioni Slatkine, Gardone Riviera 1986.

MICHEL MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, La Terza, Bari 1991.

GIORGIO CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992.

RENZO DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi Editore, Torino 1994.

JOHANN WOLFGANG GHOETHE, *Viaggio in Italia*, Garzanti, Milano 1997.

MASSIMO VENTURI FERRIOLO, LORENZO GIACOMINI, EUGENIO PESCI, *Estetica del paesaggio*, Guerini Editore, Milano 1999.

GIORGIO BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999.

RENZO ZORZI, *Il paesaggio dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia 1999.

PIERO CAMPORESI, *Dal paese al paesaggio*, in R. ZORZI pp.21-44 (cura di), *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia 1999.

ATTILIO BRILLI, *Su questo lago sublime. Artisti e viaggiatori stranieri sulle rive lariane*, Federico Motta, Milano 2002.

REMO BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008.

MICHAEL JACOB, *Il Paesaggio e letteratura*, Olschki Firenze, 2005.

MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Paesaggi rivelati*, Guerini associati, Milano 2006.

MARIA RITA GISOTTI, *L'invenzione del paesaggio toscano. Immagine culturale e realtà fisica*, Polistampa, Firenze 2008.

MICHAEL JACOB, *Le paysage*, traduzione italiana A. GHERSI, M. JACOB, *Il paesaggio*, Mulino Editrice, Bologna 2009.

MICHAEL JACOB, *Il Paesaggio*, Mulino, Bologna 2009.

3. Il punto di vista pittorico

GIUSEPPE SOLITRO, *Benaco illustrato*, Atesa, Salò 1897.

JOHANN WETZEL, *Lago di Garda*, (a cura di Faccioli E.), Il Polifilo, Milano 1974.

FEDERICO ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura*, In "Storia d'Italia" Atlante, Einaudi Editore, Torino 1976.

GIORGIO ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Einaudi Editore, Torino 1978.

TEBALDO SINISTRI, UGO SPINI, *Garda nelle stampe*, Grafo, Brescia 1982.

Il Garda nella pittura europea, Catalogo della Mostra, Electa, Gardone Riviera 1994.

ANNA OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Einaudi Editore, Torino 1994.

SIMON SHAMA, *Landscape and memory*, traduzione italiana P. MAZZARELLI, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

4. Il punto di vista del filosofo

ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica. Natura e storia*, Gianni, Milano 1973.

MARTIN HEIDEGGER, *L'epoca dell'immagine del mondo*, traduzione italiana P. CHIODI (a cura di), *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

GEORG SIMMEL, *Philosophie der landschaft*, traduzione italiana L. PERUCCHI, *Filosofia del paesaggio*, in AA.VV., *Il volto e il ritratto: saggi sull'arte*, Editrice Il Mulino, Bologna 1985.

5. Il punto di vista del geografo

Nuovissima guida dei viaggiatori in Italia, Milano-Firenze-Mannheim-Vienna, Ferdinando Artaria e figlio, Milano 1842.

RENATO BIASUTTI, *Il paesaggio terrestre*, Utet, Torino 1947.

EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Editore Laterza, Roma-Bari 1961.

ALDO SESTINI (a cura di), *Paesaggio*, in "Conosci l'Italia", Volume VII, Touring Club Italiano, Milano 1963.

LUCIO GAMBI, *Una geografia per la storia*, Einaudi Editore, Torino 1973.

EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1974.

MASSIMO QUAINI, *L'Italia dei cartografi*, in "Storia d'Italia", Vol. V, Einaudi Editore, Torino 1976.

FRANCO FARINELLI, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in "Paesaggio, immagine, realtà", Electa, Milano 1981.

CESARE DE SETA (a cura di), *Paesaggio*, in "Storia d'Italia", Annali V, Einaudi Editore, Torino 1982.

EUGENIO TURRI, *Geografia delle ville*, in G. F. VIVIANI (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona 1985.

EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1988.

JOHANN WOLFGANG GHOETHE, *Viaggio in Italia*, Garzanti Milano, 1997.

MANLIO BRUSATIN, *Breve Storia del veneto errante*, in Identità venete, (a cura di) C. DE MICHELIS Venezia, Consiglio regionale del Veneto, pp.117-125, Marsilio 1999.

EMILIO SERENI (a cura di), *Paesaggi agrari*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

MASSIMO QUAINI, *Paesaggi in trasformazione. Teorie e pratiche della ricerca a cinquant'anni dalla storia del paesaggio agrario italiano* di EMILIO SERENI (a cura di) GABRIELLA BONINI E CHIARA VISENTIN, Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Bologna 2014.

6. Il punto di vista dell'architetto

VITTORIO GREGOTTI, *Progetto di paesaggio*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991.

BRUNO PEDRETTI, *Introduzione, o della natura intelligente*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991.

FRANCO PURINI, *Un paese senza paesaggio*, in "Casabella", n.575-576, gennaio-febbraio 1991.

MARCELLA APRILE, *Dal giardino al paesaggio*, Flacovio Editore, Palermo 1998.

ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Milano 1999.

FRANCO PURINI, *Un disegno plurale*, in "Firenze Architettura", Anno VII, n.1-2, 2003.

DAMIANO DAMIANAKOS, *Progettando paesaggi*, Università degli studi di Firenze, Scuola di specializzazione in architettura dei giardini e progettazione del paesaggio, Litografia Ip, Firenze 2004.

GILLES CLEMENT, *Manifeste du triers paysage*, edizione italiana F. DE PIERI, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.

CARLO TOSCO, *Il Paesaggio come storia*, il Mulino Saggi, Bologna 2007.

BERNARD LASSUS, *Voce: Paesaggio in Architettura del novecento teorie scuole eventi*, (a cura di) MARCO BIRAGHI E ALBERTO FERLENGA pp.669-676, Einaudi, Torino 2012.

7. Incroci tra opposti modi di vedere. Alcuni punti di vista d'oggi

GIOVANNA NICOLETTI (a cura di), *Collezionare il territorio*, Temi Editrice, Riva del Garda 2005.

CLAUDE RAFFESTIN, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.

MAURIZIO VITTA, *Il paesaggio*, Einaudi Editore, Torino 2005.

MASSIMO QUAINI, *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Diabasis, Reggio Emilia 2006.

FRANCO ZAGARI, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancuso, Roma 2006.

ADRIANA GHERSI, *Politiche europee per il paesaggio: proposte operative*, Gangemi, Roma 2007.

CARLO TOSCO, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007.

SALVATORE SETTIS, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi Editore, Torino 2012.

8. Il lago di Garda

Il territorio italiano

CLIFFORD.T. SMITH, *Geografia Storica dell'Europa*, La Terza, Bari 1974.

GIOVANNI DURBIANO, MATTEO ROBIGLIO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003.

AUGUSTO BOGGIANO, *Il paesaggio italiano negli ultimi cento anni*, Atti del convegno della Regione Toscana, Touring Club Italiano, Milano 2005.

Il territorio lombardo

SILVANO CATTANEO, *Salò e la sua riviera descritta da Silvano Cattaneo e da Bongiani Grattarolo, Giacomo Tommasini*, Venezia 1795.

LUCIANO CAMEL E LUCIANO PATETTA, *L' Idea del Lago. Un paesaggio ridefinito: 1861/1914*, Mazzotta, Milano 1984.

EUGENIO TURRI, *I Paesaggi della Lombardia, In Piano territoriale paesistico regionale*, Milano 1988.

MARIO EBRANATI, *Il Tram a Salò. Storia e documenti della Linea gardesana*, Bornato, Fausto Sardini editore 1988.

BROGIOLO GIAN PIETRO, *Architetture medievali del Garda bresciano. Analisi stratigrafiche*, Grafo Edizioni, Brescia 1989.

BIBLIOGRAFIA GARDESANA. PRIMO CATALOGO 1984-1991. (a cura di) Parco alto Garda Bresciano, Grafo Edizioni, Brescia 1991.

PIERCARLO BELATI GIUSEPPE ZENI, *Fiori e colori nel Parco alto Garda Bresciano. La Valvestino*, Grafo Edizioni, Brescia 1995.

SANDRO ROSSETTI, *Cartiere della Valle del Garda*, Grafo Edizioni, Brescia 1995.

ALBERTA CAZZANI LAURA SARTI, *Le Limonaie di Gargnano. Una vicenda, un paesaggio*, Grafo Edizioni, Brescia 1997.

ATTILIO BRILLI, *Su questo lago sublime. Artisti e viaggiatori stranieri sulle rive lariane*, Federico Motta Editore, Milano 2002.

Il territorio veneto

EUGENIO TURRI, *Dentro il Paesaggio. Caprino e il Monte Baldo. Ricerche su un territorio comunale*, Bertani, Verona 1982.

MASSIMO RAGNOLINI, *Pagine di Storia Gardesana*, La Grafica, Vago di Lavagno 1983.

GINA FASOLI, *Atlante storico delle città d'Italia. Bassano del Grappa*, Grafis, Bologna 1988.

ANDREA CASTAGNETTI, GIAN MARIA VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese, Vol. 2 - Cap. 3*, Banca Popolare di Verona, Verona 1989.

ANDREA CASTAGNETTI, GIAN MARIA VARANINI (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dai comuni cittadini alla predominio scaligero della Marca*, Banca Popolare di Verona, Verona 1991.

SANTE BORTOLAMI, CHIARA CESCHI, *Cittadella città murata*, in "Guide del Veneto", Biblos 2004.

GIANNI PERBELLINI, FLAVIO RODEGHIERO (a cura di), *Città murate del Veneto*, Cierre edizioni, Verona 2011.

GIANCARLO GARDIN, FLAMINIA PALMINTERI, RICCARDO BIANCHI, *Ville venete tra Lago di Garda e Laguna di Venezia. Il territorio, arte, storia, cultura e tradizioni*, Archideos Libri, Milano 2015.

Il territorio scaligero

GIANNI PERBELLINI, *Lo scacchiere fortificato scaligero nel Veneto occidentale*, in "Castella", n.20, 1980.

GIANNI PERBELLINI, *Castelli scaligeri*, Rusconi, Milano 1982.

Verona

ANNAROSA POLI, *Voyageurs français à Vérone*, Slatkine, Geneve 1984.

GIANNI PERBELLINI, LINO VITTORIO BOZZETTO, *Verona la piazzaforte ottocentesca nella cultura europea*, in "Architetti Verona", Verona 1990.

AA.VV., *Verona e il Lago di Garda*, Touring Club Italiano 1994.

GIUSEPPE F. VIVIANI, *Tre per uno. Il Garda, Il Garda e Verona, Verona e il Garda*, Accademia di Agricoltura, Verona 1995.

FIorenzo MENEGHELLI, *Le mura e i forti di Verona. Itinerari e percorsi*, Cierre, Sommacampagna 2004.

I centri costieri della sponda veneta del Lago di Garda

Sirmione

AA.VV., *Sirmione*, Grafo, Brescia 1991.

Peschiera

VITTORIO LINO BOZZETTO, *Peschiera. Storia della città fortificata*, Franke, Verona 1997.

Lazise

FRANCESCO FONTANA, *Lazise. Studi storico - scientifici*, Associazione Culturale Francesco Fontana, Lazise 2000.

Bardolino

LUCIANO BONUZZI, *Confraternita del Bardolino*, Fiorini, Verona 2012.

Garda

MASSIMO RAGNOLINI, *Garda*, Vita Veronese, Verona 1972.

Punta San Vigilio

GIORGIO VEDOVELLI, *La Peschiera di S. Vigilio*, Centro studi per il territorio benacense, Verona 1998.

Torri del Benaco

PIERCARLO BELOTTI, *Limoni e limonaie a Torri del Benaco*, in "Il Garda. L'ambiente, l'uomo", XII misc., pp.9-32, Torri del Benaco 1996.

GIORGIO VEDOVELLI, *Parole e fatti. Vocabolario dei dialetti di Torri del Benaco*, Cierre, Sommacampagna 2005.

Cenni sull'identità del paesaggio costiero lacustre italiano

LUCIANO CAMEL E LUCIANO PATETTA, *L'idea del Lago. Un paesaggio ridefinito: 1861/1914*, Mazzotta, Milano 1984.

ATTILIO BRILLI, *Su questo lago sublime. Artisti e viaggiatori stranieri sulle rive lariane*, Federico Motta Editore, Milano 2002.

9. Contributi alla definizione dell'identità culturale del Lago di Garda

LORENZO ERCOLIANI, *Guida al Lago di Garda esposta in una passeggiata*, Angelo Bonfanti, Milano 1846.

GIOVANNI BATTISTA SIMEONI, *Guida generale del Lago di Garda*, Verona 1878.

OTTONE BRENTARI, *Guida di Monte Baldo*, Drucker, Padova-Verona 1893.

GIUSEPPE SOLITRO, *Benaco*, Salò 1897.

GIUSEPPE SOLITRO, *Il Lago di Garda*, Bergamo 1912.

FLORESTE MALFER, *Il Benaco. Oro-Idrografia ed ittologia*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1927.

G. B. BERTOLDI, *Guida del Garda. Da Maderno a Gargnano*, in "Brescia. Rassegna mensile illustrata" 1932.

GIUSEPPE V. SILVESTRI, *Paesaggio e architettura sul Garda*, in "Natura", n.2, 1942.

ANDREA CASTAGNETTI, *Le comunità della regione gardense*, in GIORGIO BORELLI (a cura di), *Un lago, una civiltà: il Garda*, Banca Popolare di Verona, Verona 1983.

GIORGIO BORELLI (a cura di), *Un lago, una civiltà: il Garda. Volume 1 - 2*, Banca Popolare di Verona, Verona 1983.

ANDREA CASTAGNETTI, *Le comunità della regione gardense*, in GIORGIO BORELLI (a cura di), *Un lago, una civiltà: il Garda*, Banca Popolare di Verona, Verona 1983.

CARLO SIMONI, *Economie, paesaggi, identità del Garda. 1797 - 1914*, in AA.VV., *Atlante del Garda. Volume 2*, Brescia 1992.

CENTRO STUDI PER IL TERRITORIO BENACESE, *Il Garda. L'ambiente, l'uomo*, La Grafica, Vago di Lavagno 1995.

BENEDETTO LENOTTI, *Leggende del Garda*, Manfrini, Rovereto 1987.

CENTRO STUDI PER IL TERRITORIO BENACESE, *Il Garda. L'ambiente, l'uomo*, Cierre Edizioni, Verona 1998.

ALDO GORFER, EUGENIO TURRI, *Là dove nasce il Garda*, Cierre Edizioni, Verona 1998.

ATTILIO MAZZA, *D' Annunzio grande ospite del Vittoriale*, Siderurgica Pasini, Bergamo 1998.

CENTRO STUDI PER IL TERRITORIO BENACESE, *Il Garda. L'ambiente, l'uomo, Lazise*, Cierre Edizioni, Verona 2000.

Il punto di vista dei letterati

DAVID HERBERT LAWERNCE, *Libri di Viaggio e pagine di Paese*, Mondadori, Milano 1961.

Il Garda nella cultura europea: (a cura di) EMANUELE KANCEFF in atti del Congresso internazionale, 25-30 settembre 1982, Centro interuniversitario di ricerche sul "viaggio in Italia", Moncalieri 1986.

Goethe-Stendhal, *mito e immagine del lago tra Settecento ed Ottocento*: (a cura di) EMANUELE KANCEFF in atti del "Congresso internazionale e interdisciplinare organizzato dal Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 12-18 settembre 1986, Slatkine, Genève 1988.

ANNAROSA POLI E EMANUELE KANCEFF, *Riflessi Europei sull'Italia romantica: Centro interuniversitario di ricerche sul "Viaggio in Italia"*, Moncalieri 2000.

UGO SAURO, CARLO SIMONI, EDOARDO TURRI, GIAN MARIA VARANINI, *Il Lago di Garda*, Editori Il Sommolago - Cierre Edizioni Verona, Il Grafo Brescia, 2001.

FRANCESCO FONTANA, *Lazise. Studi storico - scientifici*, Associazione Culturale Francesco Fontana, Lazise 2000.

CLAIRE SARGINT, *Passaggi sul Garda*, Cierre Edizioni, Verona 2013.

Il punto di vista pittorico

GIORGIO MARAI, *Il Benaco illustrato*, Verona 1879.

TEBALDO SINISTRI, UGO SPINI, *Garda nelle stampe*, Grafo, Brescia 1982.

FABIO GAGGIA, *Le incisioni rupestri del Lago di Garda*, Archeonauta, Verona 1982.

10. Architettura. Il mito del pendio alpino

CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, in "Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino", Nuova serie, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

BRUNO TAUT, *Alpine Architektur (1917)* in *La via all'architettura alpina. La dissoluzione delle città-La terra una buona abitazione*, Faenza editrice, Faenza 1976.

CHRISTOPH MAYR, PETER ORTNER, *Natura e Ambiente nelle nostre Alpi*, Athesia, Bolzano 1983.

AA.VV., *La casa di Pietra: tipi e forme*, Trento 1984.

CARLO OLMO (a cura di), *Architettura e Urbanistica a Torino 1945-1990*, Alemandi, Torino 1991.

LUCIANO BOLZONI, *Architettura Moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, "Quaderni di Cultura alpina", Priuli & Verlucca, Ivrea 2000.

LUCIANO BOLZONI, *Architettura Moderna nelle Alpi italiane dagli anni Sessanta alla fine del XX secolo*, "Quaderni di Cultura alpina", Priuli & Verlucca, Ivrea 2001.

ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

JEAN-FRANCOIS LYON-CAEN (a cura di), *Montagnes territoires d'invention*, Ecole d'Architecture del Grenoble, Grenoble 2003.

ANTONIO DE ROSSI, *Il lungo processo di invenzione del paesaggio alpestre*, in Paolo Castelnovi (a cura di) *Il senso del Paesaggio*, Ires, Torino 2005.

WERNER BATZING, *Le Alpi. Una regione Unica al centro dell'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

AA.VV., *Paesaggi in verticale. Storia progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*, Marsilio, Venezia 2006.

11. Architettura. Il mito della mediterraneità

ENRICO PERESSUTTI, *Architettura mediterranea*, in "Quadrante", n.21, gennaio 1935.

GIO' PONTI, *Architettura mediterranea*, in "Stile", Milano 1941.

DAVID HERBERT LAWENWCE, *Libri di Viaggio e pagine di Paese*, Mondadori, Milano 1961.

AA.VV., *Sanremo tra due secoli*, 1986.

MARIA TERESA MARSALA, *Le città balneari dell'Ottocento*, L'Epos, Palermo 2002.

FERNAND BRAUDEL, GEORGES DUBY, *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Flammarion 1986.

AA.VV., *Storia e miti delle colonie di vacanza*, in "Domus", n.659, 1985.

PAUL MORAND, *Méditerranée. Mer des surprises*, Editions du Rocher, Paris 1990.

CHERUBINO GAMBARDILLA, *Il sogno bianco. Architettura e Mediterraneo nell'Italia degli anni '30*, Napoli 1989.

S. DE MARTINO, A. WALL, *Cities of childhood: italian colonies of the 1930s*, Princeton AP, New York 1990.

PREDRAG MATVEJEVIC, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 1991.

LUCIO SERPAGLI, *Mediterraneità*, (2005), in *Enciclopedia dell'Architettura*, diretta da Aldo de Poli, Federico Motta, Milano, Il Sole 24 Ore, 2008, vol.3, pp.52-53-54-55.

12. La Riva del Lago di Garda

LUCA M. VENTURI, *Portolano del Lago di Garda. Guida completa al diporto nautico e alle attrezzature turistiche*, Gruppo Editoriale Mursia, Milano 1982.

MARCO MAMONE, *Guida e carta Nautica del Lago di Garda*, (a cura di C. STRATI) Ghedina e Tassotti edizioni, Bassano del Grappa 1985.

CENTO CITTÀ D'ITALIA. CARTELLE. REGIONE VENEZIE: RIVA E IL LAGO DI GARDA. Il Pomerio, Assago 1990.

GIANFRANCO BORTOLUSSI, *Breve storia della navigazione meccanica sul Lago di Garda*, Meccanica, Roma 2007.

PARTE SECONDA: IL TEMA.

1. La teoria dell'architettura

Studi introduttivi sul dibattito teorico del Novecento

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, (1961), a cura di CESARE DE SETA, Guida, Napoli 1981; Marinotti, Milano 2006.

MANFREDO TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966, Città Studi, Milano 1995.

MANFREDO TAFURI E FRANCESCO DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1966.
LUDOVICO QUARONI, *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova 1967.

MANFREDO TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma, Bari 1968.

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Editoriali di architettura*, a cura di EPIFANIO LICALZI, Einaudi, Torino 1968.

ALDO ROSSI, *Architettura per i musei*, in A. LOCATELLI (a cura di), *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968, pp.323-339.

GIUSEPPE SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Laterza, Roma, Bari 1973.

MANFREDO TAFURI, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma, Bari 1973.

EZIO BONFANTE E MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1960*, Vallecchi, Firenze 1973.

CARLO AYMONINO, FRANCESCO DAL CO, MANFREDO TAFURI, *Giuseppe Samonà: 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Officine Edizioni, Roma 1975.

ALDO ROSSI, *La città analoga*, (1976), in ALBERTO FERLENGA (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999, pp.42-43.

MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

FRANCESCO DAL CO, *Storia dell'architettura italiana, il Secondo Novecento*, Electa, Milano 1997.

IVO IORI, *Principi statici e tecniche costruttive nel loro sviluppo*, Hevelius Edizioni, Parma 2000.

ADRIAN FORTI, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson, 2000. ed. Italiana, *Parole e Edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004.

ALDO DE POLI E CHIARA VISENTIN (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, MUP Monte Università Parma, Parma 2009.

SERENA MAFFIOLETTI (a cura di), *Il pentagramma di Nathan Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.

EUGENIA LOPEZ REUS, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, con nota introduttiva di DANIELE VITALE, Christian Marinotti, Milano 2009.

ANTONIO MONESTIROLI, *Ernesto Nathan Rogers. L'architettura come esperienza, Ogni uomo e tutti gli uomini*, Bologna 2009.

SERENA MAFFIOLETTI (a cura di), *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, vol.2.

2. La prima condizione al progetto. La teoria per la città murata

PIERO GAZZOLA (a cura di), *Itinerario delle città murate e castelli del Veneto e di Lombardia*, Centro Internazionale dei Castelli, Montagnana 1956.

DOMUS 1960, *L'opera di Carlo Scarpa al museo di Castelvecchio a Verona*, in "Domus" 1960 n.369, pp.39-53.

GUIDO BARBETTA, *Le mura e le fortificazioni di Verona*, Verona 1970.

PIERPAOLO BRUSATIN, *Carlo Scarpa architetto veneziano*, In "Controspazio" 1972 n.3.4, pp.72-73.

GIANNI PERBELLINI, *Le città murate del Veneto*, in "Bollettino del Centro Studi Internazionale di Architettura Andrea Palladio", Anno XVIII, 1976.

GIANNI PERBELLINI, *Le città murate del Veneto*, in "Bollettino del Centro Studi Internazionale di Architettura Andrea Palladio", Anno XVIII, 1976.

PIERPAOLO BRUGNOLI, *1926-1976. I cinquant'anni del riscatto di Castelvecchio*, In Vita Veronese XXIX, (1976) n.10-11-12, pp.283-285.

PIERPAOLO BRUGNOLI, *Nel Medioevo di Castelvecchio, Carlo Scarpa ha inventato uno spazio museale moderno*, In "il nuovo Adige" Verona 23 agosto 1982.

ALBA DI LIETO, *Il riordino del museo lapidario di Verona (1976-1982)* in Archeologia Museo Architettura (a cura di) F. Nuvolari-V. Pavan Venezia 1987, pp.96-103.

AA.VV., *L'architettura Militare veneta nel cinquecento*, Electa, Milano 1988.

PAOLO FAVOLE, *Città murate di Lombardia*, prefazione di G. VERGA, Pifferi, Como 1992.

LINO VITTORIO BOZZETTO L. GIAVONI, (a cura di Fontana) *Architettura militare asburgica a Verona*, Verona 1992.

LINO VITTORIO BOZZETTO, *Verona La cinta magistrale asburgica. Architetti militari e città fortificate dell'Impero in epoca*, Cassa di risparmio Verona, Verona 1993.

ANNA MARIA CONFORTI CALCAGNI, *Le mura di Verona*, Cierre, Verona 1999.

FIorenzo MENEGHELLI, *Le mura e i forti di Verona. Itinerari e percorsi*, Cierre, Verona 2004.

ALDO DE POLI, Lemma *Teoria*, in *Enciclopedia dell'Architettura*, diretta da Aldo De Poli, Federico Motta, Milano, Il Sole 24 Ore, 2008, vol.4, pp.139-192.

FIorenzo MENEGHELLI, *Verona, un territorio fortificato*, Terra Ferma Edizioni, Verona 2011.

LUCA PORTO, *Una Piazzaforte in età moderna. Verona come sistema fortezza (sec. XV-XVIII)*, Franco Angeli, Milano 2015.

3. La questione dei centri storici

GIOVANNI ASTENGO, *Il Convegno di Gubbio*, in "Urbanistica", 1960.

Settimo Convegno Nazionale INU, Tavola rotonda, in "Urbanistica", n.32, 1960.

Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici, Gubbio, 17-19 settembre 1960. Dichiarazione finale, in "Urbanistica", n.32, 1960.

MARIO MORINI, *Atlante di storia dell'urbanistica*, Hoepli, Milano 1963.

ALDO ROSSI, *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia*, in "Casabella-Continuità", n.277, 1963.

CARLO AYMONINO, MANLIO BRUSATIN, GIANNI FABBRI, MAURO LENA, PASQUALE LOVERO, SERGIO LUCIANETTI, ALDO ROSSI, *La città di Padova. Saggio di analisi urbana*, Officina, Roma, 1970.

GIUSEPPE SAMONÀ, GIANCARLO DE CARLO, *Piano Programma del centro storico di Palermo. 1979 - 1982*, supplemento a "Progettare", n.1, 1984.

AA.VV., *L'eco delle mura. Sei città fortificate del Veneto*, La cittadella edizioni, Santa Giustina in Colle, 1991.

4. La seconda condizione al progetto. La teoria per l'architettura della riva

GIOVANNI MUZIO, *Una casa a Sirmione*, in "Domus", n.190, ottobre 1943.

LIBERO CECCHINI, *Problemi urbanistici di Lazise, Atti del terzo convegno sull'urbanistica veneta*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", Anno VIII, Fascicolo I, 1966.

LIBERO CECCHINI, *Problemi urbanistici di Lazise, Atti del terzo convegno sull'urbanistica veneta*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", Anno VIII, Fascicolo I, 1966.

GIUSEPPE SAMONÀ, *Come ricominciare. Il territorio della città in estensione secondo una nuova forma di pianificazione urbanistica*, in "Parametro", n.90, 1980.

AA.VV., *Palermo detto paradiso della Sicilia. (Ville e giardini XII-XX secolo)*, Centro studi storia e arte dei giardini, Palermo, 1989.

BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli, 1994.

PAOLO SORCINELLI, *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 1998.

LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Longanesi, 2003.

GIANCARLO MOTTA, ANTONIO PIZZIGONI, CARLO RAVAGNATI, *L'architettura delle acque e della terra*, Franco Angeli Editore, Milano, 2006.

MICHELA ROSSI, *Strade d'acqua. Dal territorio al disegno del paesaggio*, Mattioli 1885, Parma, 2006.

SALVATORE REQUIREZ, *Le ville di Palermo*, Flaccovio Editore, Palermo, 2009.

ALBERTO GIORGIO CASSANI, *Figure del ponte. Simbolo e architettura*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2014.

UMBERTO MINUTA, *Le Corbusier e il Mediterraneo: tra costruzioni d'avanguardia e sperimentazioni d'arte le prime european Green City*. In AREA 131 Rivista di Architettura e arti del progetto. p.197, Il Sole 24 Ore, Milano, 2013.

5. La terza condizione al progetto. La teoria per l'architettura del pendio

ROSARIO LA DUCA, *Bagli Casene e Ville della Piana dei Colli*, Il Punto, Stampa, Palermo, 1965.

ROSARIO LA DUCA ANTONINO MANFRE, *Nei giardini di Palermo*, Linee d'arte Giada, Palermo, 1979.

ROBERTO BAROCCHI, *Dizionario di urbanistica*, Franco Angeli, Milano, 1982.

EUGENIO TURRI, *Geografia delle ville*, in G.F. VIVIANI (a cura di), *La villa nel veronese*, Verona, 1985.

ROMUALDO GIUFFRIDA, MARIA GIUFFRE, *La Palazzina cinese e il Museo Pitre nel parco della Favorita a Palermo*, Giada, Palermo, 1987.

GIANNI PIRRONI, *Palermo una capitale. Dal settecento al Liberty*, Electa, Milano, 1989.

FABRIZIO SPIRITO, *I "termini" del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana 1919-1981*, Officina, Roma, 1993.

FRANCESCO MONICELLI HEINZ – JOACHIM FISCHER, *Dimore storiche del Garda*, Arsenale, Venezia, 1994.

VIRILIO VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaka Books, Milano, 1994.

ROBERTO GABETTI E AIMARO ISOLA, *Il concetto di paesaggio nel colloquio con i personaggi e la produzione*, in E. FAROLDI, M. P. VETTORI, *Dialoghi di architettura*, Alinea, Firenze, 1995.

ALDO DE POLI, *La ville, l'édifice publique, la salle*, in AA.VV., *Architecture et Citoyenneté, Edition Espace de liberté*, Bruxelles, 1995.

OVIDIO GUAITA, *Ville e giardini storici in Italia*, Electa, Milano, 1995.

PETER ZUMTHOR, *Bagni termali. Vals, Svizzera*, in "Domus", n.798, Novembre 1997.

ROBERTO BRAMI, PAOLO VENTURA, *Le aree contigue dei parchi nazionali. Foreste casentinesi ed altri casi a confronto*, Pacini, Pisa, 2001.

BIAGIO GUCCIONE, *Progettazione paesaggistica*, Epe, Milano, 2001.

AA.VV., *Disegnare paesaggi costruiti*, Franco Angeli, Milano, 2003.

PETER ZUMTHOR, *Pensare architettura*, Electa, Milano, 2003.

MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus*, Guerrini Associati, Milano, 2006.

GIANLUCA FREDIANI, *Quote e orizzonti. Carlo Scarpa e i paesaggi veneti*, Quodlibet - Diap Print, Macerata, 2015.

PARTE TERZA: IL PROGETTO.

1. Il contributo offerto dall'architettura ad una moderna identità del luogo

MARCELLO PIACENTINI, *Giancarlo Maroni. Architetto del Vittoriale*, in "Architettura e arti decorative", Anno X, Fascicolo IV, Dicembre 1933.

LIBERO CECCHINI, *Problemi urbanistici di Lazise*, Atti del terzo convegno sull'urbanistica veneta, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", Anno VIII, Fascicolo I, 1966.

BRUNO ZEVI (a cura di), *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980.

ENRICO MANTERO (a cura di), *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.

CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE DELL'UNIVERSITÀ DI PARMA, *Ettore Fagioli*, Catalogo della mostra, Verona 1984.

ORETTA BONGARZONI, *Guida alle case celebri*, Zanichelli, Bologna 1985.

TULLIO FERRO, LAURA FERRO, *Visti sul Garda*, Priuli e Verlucca Editori, Ivrea 1986.

CARLO SIMONI, *Economie, paesaggi, identità del Garda. 1797 - 1914*, in AA.VV., *Atlante del Garda*. Volume 2, Brescia 1992.

AA.VV., *A come architettura. Vittoriano Viganò*, Milano 1992.

GIOVANNI STIPI, *Il paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito. Secoli XV e XIX*, Edizioni Il Grafo, Brescia 1993.

FULVIO IRACE, *L'architetto del Lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano 1993.

PIERPAOLO BRUGNOLI, ARTURO SANDRINI, *L'architettura a Verona. Dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Banca Popolare di Verona, Verona 1994.

GIAN PAOLO TRECCANI, *Itinerari d'architettura contemporanea sul Garda*, Alinea, Firenze 1996.

MARTIN STEFFENS, *Schinkel*, Taschen, Breda 2004.

WILLIAM J.R. CURTIS, *L'architettura moderna dal 1900*, Edizioni Phaidon, London, 2006.

RICHARD BÖSSEL, VITALE ZANCHETTIN, *Adolf Loos 1870-1933, Architettura utilità e decoro*, Electa, Milano 2007.

DANIELA BEVERARI, MARISTELLA VECCHIATO, *Il Lago di Garda. Itinerari della sponda veronese*, Editrice La Grafica, Verona 2012.

UMBERTO MINUTA, *Città e progetto. Identità storia proposte*, atti del convegno, XVIII Congresso nazionale Istituto Nazionale di Urbanistica Salerno 24/26-10-2013 - città come motore di sviluppo, volume, *Il governo della città nella contemporaneità. La città come motore di sviluppo* (a cura di) FRANCESCO SBETTI, FRANCESCO ROSSI, MICHELE TALIA, CLAUDIA TRILLO. INU Edizioni, Roma 2013.

UMBERTO MINUTA, *Lo spazio pubblico tra memoria e progetto comunitario*, atti del convegno, II Biennale dello spazio pubblico - Roma 16-19 maggio 2013, call for Paper *La ricostruzione dopo una catastrofe: da spazio in attesa a spazio pubblico*, (a cura di) AA.VV. INU Edizioni, Roma 2013.

UMBERTO MINUTA, *Giuseppe Terragni, un grande maestro Italiano del XX secolo*. In AREA 130 Rivista di Architettura e arti del progetto. Libri, p.185, Il Sole 24Ore, Milano 2013.

2. Le indicazioni per il progetto nel centro storico

Piazze d'Italia, Touring Club Italiano, Milano 1971.

MARCO SCOLARI, *Un contributo per la fondazione della scienza urbana*, in "Controspazio", n.7-8, 1971.

PAOLE FAVOLE, *Piazze d'Italia*, Bramante, Milano 1972.

FRANCO BORSI E GENO PAMPALONI, *Le Piazze*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1975.

BRUNO ZEVI E CARMINE BENINCASA, *Venti spazi aperti italiani*, Seat, Torino 1986.

LAURA BARBIANI, *La piazza storica italiana. Analisi di un sistema complesso*. Marsilio, Venezia 1992.

GIANNI PERBELLINI, *Problemi della conservazione del patrimonio storico italiano e europeo: sistemi urbani, le grandi opere civili e militari*, Firenze 1996.

GIANNI PERBELLINI, *Le porte di città nel Medioevo in Europa e nel Veneto occidentale*, in "Castellum", n.38, 1996.

GIANNI PERBELLINI, *Itinerario tematico: rocche, castelli e fortezze, in Verona e provincia*, Collana Guide d'Italia, Milano, Touring Club Italiano 2005.

GISLA FRANCESCHETTO, *Le quattro porte a difesa del castello*, in "Pro Cittadella", n.3, 2000.

GISLA FRANCESCHETTO, *Cittadella. La struttura urbanistica*, in "Pro Cittadella", n.1-2, 2001.

MARIO ISNENGHI, *L' Italia in piazza. i luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*. Il Mulino, Bologna 2004.

ALBA DI LIETO, MICHELA MORGANTE (a cura di), *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, Cierre Edizioni, Verona 2008.

UMBERTO MINUTA, *Lo spazio Pubblico come motore della rigenerazione urbana*, in atti del convegno, VIII Giornata INU Napoli 12-12-2014 dal titolo: *Una politica per le città Italiane - Volume* (a cura di) AA.VV., INU edizioni, Roma 2014.

3. Le indicazioni per l'intervento nelle aree del lungolago

STUDIO LIBERO CECCHINI, *Relazione tecnica del piano regolatore generale del comune di Garda*, in "Archivio Ufficio Tecnico comune di Garda" 1974.

SILVIA DANESI, LUCIANO PATETTA (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Venezia 1976.

LUCIANO CAMEL, LUCIANO PATETTA, *L'idea del Lago. Un paesaggio ridefinito: 1861 - 1914*, Mazzotta, Milano 1984.

VITTORIANO VIGANÒ, *Sistemazione del lungolago di Salò*, in "Domus", n.726, aprile 1991.

FULVIO IRACE, *L'architetto del Lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano 1993.

PASQUALE CULOTTA, VINCENZO MELLUSO, *Un viale urbano di 120 km*, Medina, Palermo 1998.

MARIA TERESA MARSALA, *Le città balneari dell'Ottocento*, L'Epos, Palermo 2002.

MAURIZIO MORANDI, *Fare centro: città europee in trasformazione*, Meltemi, Roma 2004.

PIETRO CARLO PELLEGRINI, *Spazi pubblici. architetture 1990-2005*, Federico Motta, Milano 2004.

BARBARA BOGONI (a cura di), *Liberio Cecchini. Natura e archeologia al fondamento dell'architettura*, Alinea, Firenze 2009.

FRANCO MANCUSO, *La piazza nella città europea. luoghi, paradigmi, buone pratiche di progettazione*, Il Poligrafo, Padova 2012.

DINA NENCINI, *La Piazza. Significati e ragioni nell'architettura italiana*, Marinotti, Milano 2012.

UMBERTO MINUTA, *L'architettura dello spazio pubblico in Europa. Storia configurazione e proposte*. In AREA 127 rivista di Architettura e arti del progetto. Libri, p.182, Il Sole 24 Ore, Milano 2013.

4. Le indicazioni per l'intervento nelle aree del pendio collinare

GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura urbanistica*, Franco Angeli, Milano 1975.

MARIO BOTTA (a cura di), *Studi geografici sul paesaggio*, Cisalpino Goliardica, Milano 1989.

FRANCO MIGLIORINI, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli Editore, Milano 1989.

PETER ZUMTHOR, *Bagni termali. Vals, Svizzera*, in "Domus", n.798, novembre 1997.

PETER ZUMTHOR, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003.

BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n.719, febbraio 2004.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI, PAESAGGISTI, PIANIFICATORI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI VERONA, *Architettiverona*, n. 81, Cierre Grafica, Sommacampagna, 2008 (a cura di) ALBERTO VIGNOLO, *Su Murlongo e dintorni: appunti da una conversazione*, in "Architettiverona", n.81, Verona 2008.

DAVIDE LONGHI, *Novecento. Architettura e città del Veneto*, Il Poligrafo, Padova 2012.

UMBERTO MINUTA, *Stoccolma, Amburgo, Vitoria e ora Nantes: le prime european Green City*. In AREA 128 rivista di Architettura e arti del progetto. Anticipazioni, p.186, Il Sole 24 Ore, Milano 2013.

Ringraziamenti

Si ringrazia per la preziosa collaborazione:

Il Ministero dei beni culturali e delle attività culturali e del turismo, Soprintendenza archivistica del Veneto e del Trentino Alto Adige - Venezia.

L'AAPG Associazione Archivio Piero Gazzola - Negrar (VR). Nelle persone della Sig.ra. Pia Gazzola e arch. Silvia D' Andria.

Il Museo Alto Garda, Comune di Riva del Garda (TN), nel personale dirigente e funzionario.

L'Ufficio tecnico del Comune di Costermano (VR), nella persona del Responsabile dell'Ufficio Tecnico, geom. Alberto Bizzoccoli.

L'Ufficio tecnico del comune di Garda(VR), nella persona del Responsabile dell'Ufficio Tecnico, arch. Giorgio Zumiani.

Il Comune di Lazise (VR), nelle persone del Sindaco pro-tempore Dott. Luca Sebastiano, e dell' Assessore all'Urbanistica arch. Barbara Zanetti.

Lo Studio Athesis, nelle persone dell'arch. Damiano Zerman, dell'arch. Alessandro Merigo e dell'arch. Gianpietro Rinaldi.

Lo Studio Bortolaso – Vantini di Verona, nelle persone dell'arch. Pierlorenzo Vantini, dell'ing. Marzia Nardon e dell'arch. Gabriele Tregnaghi.

Lo Studio Cecchini di Verona, nelle persone dell'arch. Libero Cecchini, dell'arch. Vittorio Cecchini e dell'arch. Giorgia Ottaviani.

Lo Studio Rama Architettura, nelle persone dell'arch. Lino Rama e dell'arch. Mattia Cecchetto.

NOTE PERSONALI

Mi piace paragonare l'esperienza del mio Dottorato come una regata a vela, conservando in cuore la speranza di un marinaio che vuole raggiungere rotte lontane. Mio zio, già docente universitario, sostiene vivamente che c'è un filo invisibile che lega o traccia il destino di ogni persona. Anche questi tre anni di ricerca, sono stati percorsi da un filo invisibile che ha condotto l'intero lavoro di studio e nuovi rapporti umani. La scelta del tema è stata dettata dal fatale incarico di tecnico comunale di Lazise, osservatorio prediletto di un territorio straordinario tra la terra e l'acqua, come quello del Garda, con la fortuna di condurre la ricerca con un'ampia libertà di indagine. Sono stati anni densi e duri, dove la stessa ricerca si è sommata al lavoro professionale, vissuti di corsa, e navigando talvolta di *bolina*, ma da privilegiato, per aver approfondito e scrutato da vicino, luoghi, conoscenze, e intellettuali secondo il metodo puramente scientifico.

La mia riconoscenza comincia per tanto, da chi ho avuto questo privilegio, dal Professore Ivo Iori, padre morale del mio Dottorato, da cui ho appreso la profonda rettitudine. Accordandomi sin da subito un appoggio ed una fiducia costante e incondizionata, accolse, la mia ammissione al XVIII Ciclo, come premio, dopo tanti anni di dedizione ai corsi di progettazione della allora, Facoltà di Architettura.

Una ulteriore profonda gratitudine, va al mio Relatore e Direttore del Dottorato, Professore Aldo De Poli, di cui ho scoperto umanità, e pazienza. Desidero ringraziarlo per gli infiniti consigli, i copiosi suggerimenti, le innumerevoli correzioni, e per avermi accolto nella sua squadra. Sono grato inoltre, a due bravi *ufficiali di macchina*, Piero, architetto e navigatore, per indirizzi puntuali e contributi bibliografici, sulla fase finale del lavoro, dettati, durante riunioni incessanti di cantiere, e regate mattutine sulle acque del Garda, e Lino, architetto mediterraneo per la sensibilità dei luoghi manifestata. Un grazie, infine, rivolgo a Gabriele e Mattia per scansioni ed impaginazione, Damiano, Alessandro e Gianpietro per la messa a punto finale e l'appassionato Claudio per la attenta rilettura. Chiudo con un pensiero, alla mia nonna di Sicilia. Quando doveti preparare il concorso nel 2010 non potei partecipare ai festeggiamenti per suoi 90 anni. Malgrado L'*Onore delle Armi*, vinsi il concorso, nel Dicembre del 2012, due anni dopo, per le date di S. Barbara, Patrona dei marinai, ma Lei navigava già da un anno su di un'altra rotta. A Lei devo caparbia e persistenza, durante la navigazione di questi anni.

Questo lavoro è per Lei.

Umberto Minuta
Dicembre 2015

