



Giuliana Tripodo Luciana Macaluso

# Torre in C2

Osservazioni su un laboratorio  
di progettazione architettonica



Edizioni Caracol



Giuliana Tripodo Luciana Macaluso

# Torre in C2

Osservazioni su un laboratorio  
di progettazione architettonica

Giuliana Tripodo, Luciana Macaluso  
TORRE IN C2  
Osservazioni su un laboratorio  
di progettazione architettonica

Il testo di Giuliana Tripodo, *Torre in C2. L'esperienza di un laboratorio di progettazione e la lezione aperta della storia*, è pubblicato in C. Ajroldi, M. Aprile, A. Sciascia, *Note sulla didattica del progetto*, Palermo, Caracol, 2009.

Volume pubblicato con il contributo  
MIUR fondi di ricerca del  
Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo

Progetto grafico: Luciana Macaluso

in copertina: Luis Barragán, *Torre a Monterrey*, Nuevo Leon, 1980-82

© 2011 CARACOL, PALERMO

Vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

ISBN 978-88-89440-60-5

Caracol s.n.c.  
via V. Villareale, 35 - 90141 Palermo  
e-mail: [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

## Indice

Andrea Sciascia

### **Introduzione.**

**Tra metonimia e metafora** 4

Luciana Macaluso

### **1. Torre in C2.**

**Osservazioni su un laboratorio di progettazione architettonica** 9

Breve nota sull'attività didattica 11

1.1 Il luogo 17

1.2 Il principio insediativo 41

1.3 Il ruolo della storia 49

Giuliana Tripodo

**2. L'esperienza di un laboratorio di progettazione e la lezione aperta della storia** 59

a cura di Luciana Macaluso

**3. Tredici progetti** 69

Intervista a Giuliana Tripodo

a cura di Luciana Macaluso

**4. Studiare architettura** 79

**Note** 96

**Illustrazioni** 99

## Introduzione

### Tra metonimia e metafora

“Torre in C2” è il titolo sintetico dell’ultimo ciclo di laboratori di progettazione architettonica di Giuliana Tripodo svoltisi, a conclusione di un percorso trentennale di ricerca e di didattica, all’interno della Facoltà di Architettura di Palermo e del Dipartimento di Storia e Progetto nell’Architettura.

I testi raccolti sono una riflessione sull’esperienza didattica contraddistinta da alcune costanti che emergono evidenti a partire dall’indice del volume. Per Giuliana Tripodo è irrinunciabile, nel processo di formazione degli allievi progettisti, il rapporto con il luogo e con la tradizione disciplinare. Se il primo obiettivo è perseguito attraverso l’indispensabile azione del rilievo, il secondo è presentato agli studenti come una selezionata sequenza di opere da studiare e ridisegnare. Le architetture oggetto di approfondimento diventano riferimenti e sono, nel metodo didattico di Giuliana Tripodo, molto più che dei meri supporti per superare l’*impasse* del foglio bianco.

Ogni architettura scelta, meritevole di essere considerata e proposta all’allievo come riferimento, è parte di un processo meditato e lento, nel quale le necessità dell’abitare hanno trovato forma nell’architettura. Ripercorrerne le linee attraverso il ridisegno è un modo attento per comprendere con umiltà alcuni *modus operandi*, all’interno dei quali lo studente può scoprire, più che soluzioni *pret à porter*, modi di vedere, di sentire, di conoscere, di rappresentare, di

progettare e di costruire. Si intravede in questa maniera di procedere l'eco della definizione di Giorgio Grassi, «architettura come relazione che unisce nel tempo le architetture» e anche la differenza tra “tipo” e “modello” di Quatremère de Quincy. Infatti nello studio dell'architettura, nella fase del ridisegno, più si è attenti a rappresentare, alla scala opportuna, “le sue misure” più ci si predispone a sublimare, nel momento successivo del progetto, il passaggio tra modello, recepito come ciò «che si deve ripetere tal qual è» e tipo, inteso come «idea di un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello».

La trasgressione del riferimento o l'adesione pedissequa ad esso offrono al docente un indice utile per valutare l'intensità dell'approfondimento condotto dall'allievo che progetta, nell'equilibrio tesissimo fra tradizione e tradimento. Da uno sguardo più ampio o forse semplicemente più distante e distaccato, il metodo della Tripodo, richiama in modo implicito la dialettica tra metonimia e metafora.

Perché metonimia e metafora<sup>1</sup>?

Nel proporre come riferimento un'architettura vi è l'obiettivo didattico e la tensione utopica di acquisire attraverso la parte, il tutto. In realtà si entra in maniera un po' distratta nella differenza, per alcuni studiosi sottile e per altri del tutto inesistente (Nicolas Ruwet) fra metonimia e sineddoche, dove la prima «consiste nel trasferire un termine dal concetto cui strettamente si riferisce ad un altro con cui è in rapporto di reciproca dipendenza, generalmente non quantitativa (l'autore invece che l'opera)»<sup>2</sup>; mentre la seconda «consiste nel trasferire un termine

dal concetto cui strettamente si riferisce ad un altro con cui è in rapporto di quantità (il tutto per la parte, il singolare per il plurale, il genere per la specie e simili, e viceversa)»<sup>3</sup>. Sia che si tratti di metonimia o, forse in maniera più propria, di sineddoche il processo di apprendimento messo in atto nei laboratori di Giuliana Tripodo sembra invogliare un percorso di risalita, di completamento. Come se la parte scelta, il riferimento proposto, fosse la tessera di un puzzle, o l'osso di uno scheletro e lo studente di architettura un anatomista in formazione.

Ad esempio offrire come riferimento la torre di controllo del porto di Lisbona di Gonçalo Byrne significa includere, per analogia o per differenza, un panorama vasto del tema architettonico oggetto del laboratorio. Se si vuole comprendere la torre di Byrne questa diviene nodo di una rete che ha, almeno inizialmente, due fili, due piste, da seguire: il primo riguarda le altre torri, il secondo l'architettura di Byrne. Progressivamente ci si stacca, nel metodo didattico suggerito, dall'immediato riscontro dell'esempio fornito, per procedere, grazie alle similitudini della metafora<sup>4</sup>, verso l'orizzonte quasi senza fine dell'architettura *tout court*. Attraverso i meccanismi della metafora l'allievo costruirà un percorso di altri rimandi, di altri riferimenti, mediante i quali spiegare a fondo, ma con la sua sensibilità, il punto di partenza offertogli dalla docenza. Ogni studente, da un *incipit* comune costruirà il proprio puzzle, il proprio scheletro, il proprio mondo di riferimenti. Nel passaggio tra metonimia e metafora si palesa

l'acme del processo di apprendimento dell'allievo, il quale seguirà l'indirizzo fornitogli dal proprio elemento soggettivo e sceglierà, di fatto in autonomia, a quale tradizione appartenere, e quindi, tornando a Grassi, con quali architetture stabilire delle relazioni.

Dopo le similitudini della metafora, l'esito conclusivo del laboratorio produrrà nuove ed originali metonimie, tessere infinitesime di un mosaico dai confini indistinti; granelli di sabbia, avrebbe scritto Pier Luigi Nervi, volti a costruire un parziale e perfettibile contributo all'interno di un'unica realizzazione: quella dell'architettura e del suo corpus disciplinare.

In particolar modo la torre, tema dei laboratori, costituisce al contempo eccezione e regola, un acuto in un coro di voci all'unisono. Lo studente è capace di pensare l'eccezione solo se ha scoperto la regola, utilizza il fuori scala se ha compreso il tessuto urbano. Nella scelta di far progettare una torre, nella specificità di una parte complessa della città contemporanea di Palermo, vi è un pensiero didattico profondo. L'architettura alta e puntuale si capovolge e diviene una sonda tesa a esplorare la disciplina architettonica e indirizzata alla comprensione dei processi costitutivi della città.

Andrea Sciascia



**1. Torre in C2.  
Osservazioni su un laboratorio di  
progettazione architettonica**

Luciana Macaluso



1. Giuliana Tripodo

## Breve nota sull'attività didattica

Nei laboratori di progettazione architettonica di Giuliana Tripodo<sup>1</sup> si sperimentavano molteplici punti di vista. Fra tutti sembrava emergerne uno in particolare, delineatosi nella Facoltà di Architettura di Palermo durante la seconda metà degli anni 60. Sia per contenuto che per metodo, si continuava - reinterpretandola - l'indagine di Alberto Samonà, fondata sullo studio del rapporto fra "progettazione architettonica e forma della città" e sulla convinzione che l'attività progettuale debba fondarsi su un bagaglio di conoscenze, che lo studente, progressivamente e in modo autonomo, interiorizza. La "forma" della città si era dissolta nel tempo in un tessuto variegato, complesso. Parole come "centro", "margine", "periferia", avevano perso il loro significato originario, ma l'attenzione verso il mutamento fisico della città restava immutata.

Riaffiorava un'identità della scuola palermitana. Due nuclei principali di riferimento: la città e la storia. Attorno a questi fulcri ruotavano i tempi e le modalità di lavoro, organizzati secondo indicazioni precise, perfezionate dal docente nel corso degli anni. Il quadro cronologico si componeva di alcune fasi che si sarebbero seguite progressivamente, ma non soltanto secondo un iter lineare.

Durante il primo sopralluogo, il docente illustrava alcune linee guida affinché ogni allievo iniziasse a fondare un proprio giudizio di valore rispetto a una realtà da *modificare*<sup>2</sup>. Il rilievo dell'area permetteva poi di affinare la conoscen-

za di tutte le questioni cui il progetto doveva rispondere.

Il lavoro, inizialmente di gruppo, gradualmente sarebbe divenuto individuale. L'osservazione e la descrizione dell'area di progetto erano alimentati da un confronto collettivo. A poco a poco però la lettura critica si orientava verso specifiche iniziative d'azione progettuale che sarebbero state sviluppate dai singoli studenti. La collaborazione durante le prime fasi permetteva di focalizzare presupposti analoghi per l'attività dell'intero laboratorio. Si definiva in modo chiaro un quadro di problemi da risolvere. Le necessità del luogo e - in un secondo momento - del programma, ordivano una trama di dati *oggettivi* sulla quale intessere soluzioni diverse, legate alla *soggettività* di ognuno. La fase preliminare di studio e individuazione delle "domande" riduceva la paura del foglio bianco e forniva gli strumenti per avviare il progetto.

Le molteplici soluzioni possibili si articolavano volumetricamente attraverso le proposte di principi insediativi. Proprio nel momento in cui i progetti sembravano procedere, nell'intento di risolvere le questioni poste, ci si soffermava a studiare architetture scelte. Si sviluppava allora un'energia potenziale, una tensione verso cui le riflessioni di ognuno si spingevano e che di lì a poco avrebbe trovato il tempo e gli strumenti per tradursi in disegni di progetto<sup>3</sup>. Scandire in questo modo l'attività didattica significava trasmettere una possibilità di procedere nell'esperienza progettuale e offrire alcuni riferimenti metodologici precisi per poter svolgere in modo sempre

più autonomo l'esercizio. Non si volevano fornire agli allievi dati o informazioni in sede prope-  
deutica o applicativa, quanto alcune conoscenze,  
criticamente ordinate da docente e collaborato-  
ri, che avrebbero mostrato le varie possibilità  
dell'architettura nell'affrontare un dato tema.

La progettazione diveniva «un processo  
continuo di conoscenza e di successivi appro-  
fondimenti basati sullo studio delle esemplifi-  
cazioni, sull'approfondimento delle tematiche  
emergenti attraverso l'acquisizione e l'uso della  
disciplina; [...] un paziente lavoro di studio che  
di per se stesso fonda la base di ogni corretta  
progettazione e fornisce comunque gli strumen-  
ti per ogni tipo di intervento architettonico»<sup>4</sup>.  
Lo scopo del laboratorio, quindi, non era tanto  
riuscire ad ottenere “bei progetti”, quanto speri-  
mentare un metodo finalizzato all'acquisizione  
di alcuni strumenti.

Su quali presupposti fondare un metodo?

La conoscenza del codice disciplinare ordi-  
sce una trama sulla quale intessere interpreta-  
zioni della lezione fornita dalla storia e letture  
critiche dei luoghi da modificare.

Ritenere che l'architettura avesse origine  
dallo studio di altra architettura e che il proget-  
to si fondasse su alcuni principi coerentemente  
sviluppati, era la chiave di lettura di un'esper-  
ienza di cui, a distanza di alcuni anni, si rites-  
sono le fila con l'obiettivo di offrire uno spunto  
per ulteriori riflessioni e attività future.

La conoscenza dell'architettura nell'ambito  
dei laboratori presi in esame è avvenuta attra-  
verso un'attività di descrizione mirata a svilup-

pare una capacità selettiva, da parte degli allievi, dei segni che stabiliscono una interazione con l'azione progettuale, e mediante il ridisegno di opere selezionate dal corpo docente. Si è trattato di studiare la realtà (con modelli, disegni che includevano annotazioni e anticipazioni progettuali) per esprimerne il valore iconologico e farlo quindi confluire nel progetto. Ridisegnando alcune opere scelte inoltre, si facevano proprie tecniche, regole e processi già sperimentati, comprendendo come la pratica della progettazione architettonica stabilisca una continuità fra presente e passato che «permette di chiarire [...] il rapporto forma - contenuto per meglio individuare la “formazione” dell'architettura attraverso la traduzione in espressione formale del termine conoscitivo»<sup>5</sup>. L'ampliarsi della conoscenza conduce a chiarire come ogni soluzione sia caratterizzata da una coerenza interna e come, secondo una visione più ampia, quella proposta sia solo una fra le infinite possibili. Alcuni testi - *Esercizi di stile*, di Raymond Queneau e *La vita istruzioni per l'uso*, di George Perec - aiutavano proprio a sottolineare la pluralità delle interpretazioni di un tema unico, lasciando intravedere questa varietà come risorsa.

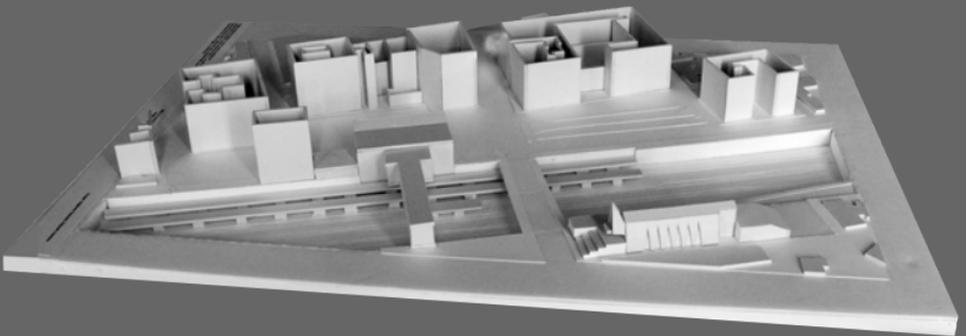
Ciò che, al tempo stesso, si voleva evidenziare era la coerenza interna delle opere osservate con i principi architettonici ogni volta individuati, e la modalità in cui la complessità del reale, la città e la vita degli uomini, con quei principi interagiva.

Spostare l'attenzione dalla città, alla storia, al dettaglio tecnologico del progetto per tornare a

riflettere ad una scala urbana, comportava continue verifiche e alcuni ripensamenti. Contemporaneamente, il calendario didattico e i materiali preparati dalla docenza, subivano alcune variazioni perché registravano l'interazione con gli allievi e le "contaminazioni" di discipline affini alla Progettazione Architettonica con cui si era stabilito un coordinamento unico<sup>6</sup>.



## 1.1 Il luogo



2. Studio dell'area di progetto (G. Stassi)



3. Palermo fra la corona dei colli e il mare.  
Comune di Palermo, ortofotocarta ed. 1990



Palermo sorge in una piana fra una corona di colli e il mare. Il nucleo storico della città è quadripartito da una croce di strade: corso Vittorio Emanuele e via Maqueda. Quest'ultima arteria, aperta nel XVII secolo, preannuncia uno sviluppo urbano verso nord, confermato dalla costruzione del nuovo porto (1567 - 1590)<sup>1</sup>. Tale espansione è incentivata grazie al grande evento dell'Esposizione Nazionale del 1891<sup>2</sup> e pianificata da Felice Giarrusso alla fine del XIX secolo. La sequenza delle vie Maqueda, Ruggero Settimo e Libertà diviene il tracciato più importante.

Nel ciclo di corsi "Torre in C2", progettare una torre su piazza Boiardo significava osservare Palermo da un punto di vista preciso: l'asse di via Notarbartolo. A quasi 2 km dal nucleo storico della città e perpendicolare alla via Libertà, questa strada fu prevista nell'ampliamento del piano regolatore Giarrusso (1886) e prolungata a partire dal secondo dopoguerra; intitolata a Emanuele Notarbartolo di San Giovanni, politico e banchiere ucciso dalla mafia nel 1893, testimonia il progressivo sviluppo urbano della Palermo moderna<sup>3</sup>.

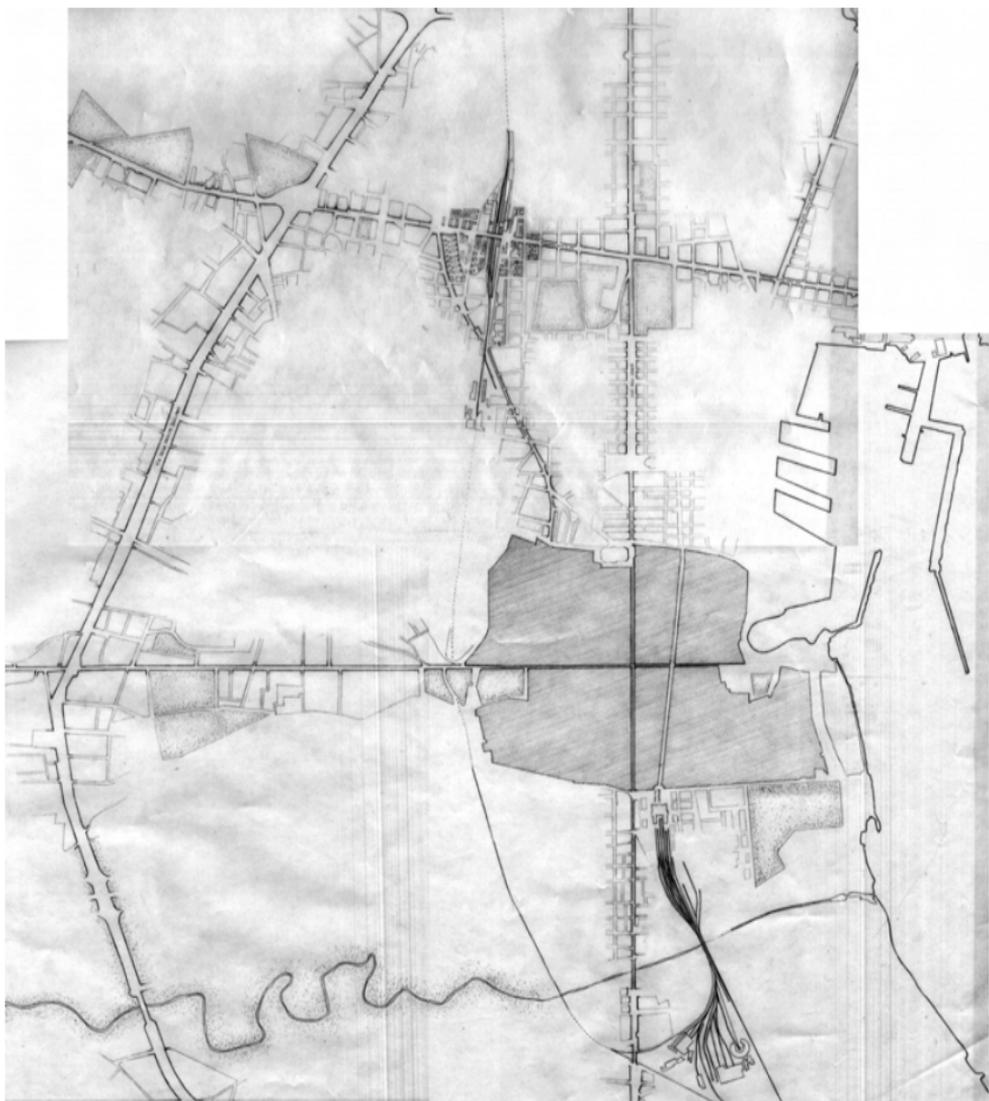
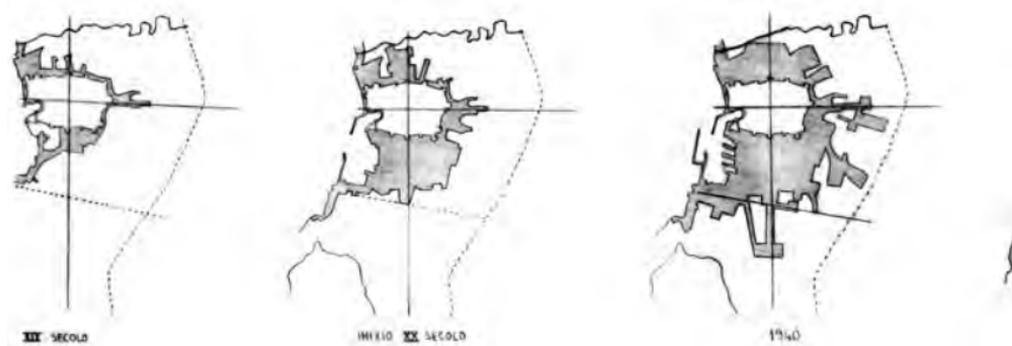
Questa parte di città, a isolati regolari e strade larghe, alla fine dell'ottocento si sovrapponeva a un territorio già antropizzato, caratterizzato da ampi giardini, alcune ville settecentesche (villa Trabia alle Terre Rosse, villa Isnello di Sant'Antimo, villa dei Principi di Carini - oggi istituto Gonzaga, villa Cupane) e sinuosi tracciati che collegavano città e borgate *extra monia* (Noce, Passo di Rigano, Uditore, Cruillas).

La via Notarbartolo inizialmente aveva come sfondo scenografico la settecentesca villa Cupane (demolita per parti dal 1955 ai primi anni 60) che sorgeva in corrispondenza dell'incrocio con il tracciato, pure preesistente, della via Malaspina. A cavallo fra XIX e XX secolo, i giardini furono progressivamente frazionati in una maglia ortogonale di isolati. Questi vennero saturati da un sistema rarefatto di "villini" liberty quasi interamente sostituito, a partire dagli anni 60, da condomini alti in media sei piani. Quando la stazione Notarbartolo viene completata e i binari interrati (1969 - 1974) l'espansione edilizia si diffonde oltre la linea ferrata che collega Palermo e Trapani.

Il prolungamento verso monte della via Notarbartolo avviene nel dopoguerra, quando «la necessità di occupare manovalanza libera e realizzare grandi quantità di case di tipo economico e popolare portò alla creazione, nell'area compresa tra la ferrovia, piazza Malaspina, vicolo Tramontana ed il parco di villa Isnello, uno dei più estesi comparti edilizi, il rione Malaspina.

Per conto dell'I.N.A. Casa e su progetto degli architetti Salvatore e Giuseppe Caronia, Salvatore Fatta, Giuseppe Guercio, Salvatore Tortorici e Vittorio Ziino, furono realizzati, nei primissimi anni 50, 580 alloggi»<sup>4</sup>.

La demolizione della villa Cupane consente, all'inizio degli anni 60, di collegare la via Notarbartolo alla circonvallazione (viale Regione Siciliana) e questo tratto di strada viene denominato via Leonardo Da Vinci.





4. Planimetria di studio dell'area (E. Palumbo, F. Rossi)

5. L'area di progetto è all'incrocio fra la linea ferroviaria - che attraversa la città longitudinalmente - e la via Notarbartolo - asse di collegamento mare/monti.

La scala geografica del paesaggio entra nella dimensione architettonica: i colli sono lo sfondo della scena urbana.

*Nelle pagine seguenti:*

6. Carta tecnica 1:10.000 (stralcio fuori scala)

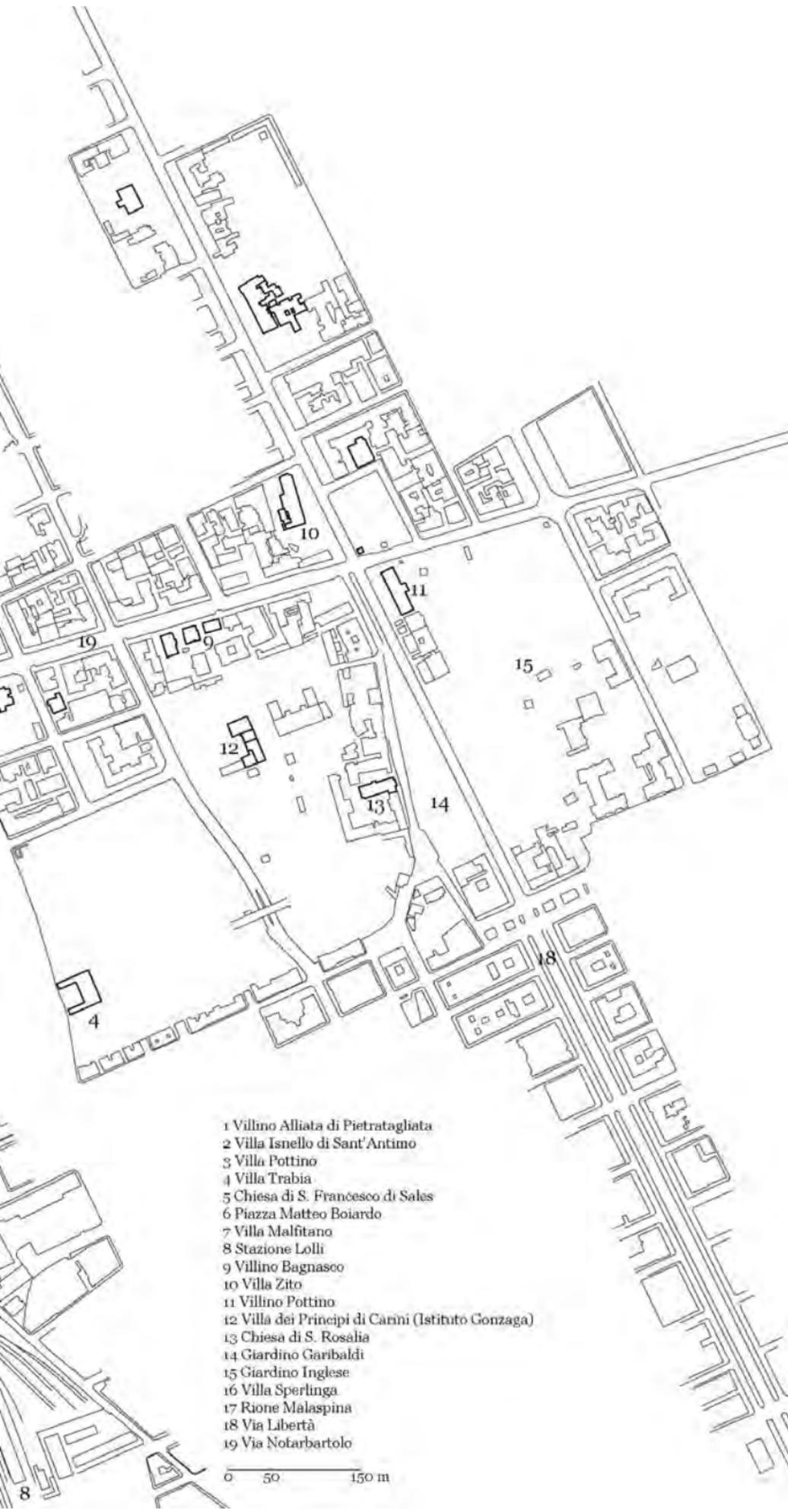
7. Individuazione dell'area di progetto (piazza Boiardo) in relazione al sistema degli spazi aperti riconoscibili nella zona











- 1 Villino Alliata di Pietratagliata
- 2 Villa Isnello di Sant'Antimo
- 3 Villa Pottino
- 4 Villa Trabia
- 5 Chiesa di S. Francesco di Sales
- 6 Piazza Matteo Boiardo
- 7 Villa Malfitano
- 8 Stazione Loli
- 9 Villino Bagnasco
- 10 Villa Zito
- 11 Villino Pottino
- 12 Villa dei Principi di Carini (Istituto Gonzaga)
- 13 Chiesa di S. Rosalia
- 14 Giardino Garibaldi
- 15 Giardino Inglese
- 16 Villa Sperlinga
- 17 Rione Malaspina
- 18 Via Libertà
- 19 Via Notarbartolo

0 50 150 m



8 - 9 La linea ferroviaria in trincea in corrispondenza di via Notarbartolo





10. Studio dell'area di progetto (F. Zaffora)

Fra gli alti condomini che durante gli anni 60 hanno urbanizzato quest'ambito pochissimi hanno una qualità che merita interesse. Fra questi si possono menzionare il complesso residenziale "Le Torri" (1961-63), fra le vie Galileo Galilei e Leonardo Da Vinci, costruito dall'impresa Amoroso su progetto degli architetti Leonardo Foderà e Andrea Nonis e, in fondo alla via Riccardo Zandonai, tra le vie Giordano e



Daidone, un palazzo residenziale realizzato dal costruttore Giuseppe Annino (1966-68) e progettato dall'architetto Antonio Adelfio.

Negli anni 70 veniva ultimato il ponte adiacente alla stazione Notarbartolo; quest'ultima aveva sostituito la stazione Lolli (1 km più a sud) e si sviluppava prevalentemente sotto il livello stradale in corrispondenza dei binari in trincea.



11. Vista a volo d'uccello dell'area di progetto

L'area di progetto<sup>5</sup>, su cui si immagina di elevare una torre, è situata sul margine della trincea nell'ultimo tratto della via Generale Di Maria (completata fra il 1970 e il 1979), rimasta fino ad oggi vuota, così come la piazza Maria Matteo Boiardo con cui la torre si confronta. A ovest dei binari fa da sfondo la chiesa di S. Francesco di Sales costruita agli inizi degli anni 60.

La via Notarbartolo oggi è dunque una delle principali arterie di penetrazione trasversale della città che collega la corona dei colli al mare, sviluppandosi secondo un tracciato che va da Monte Cuccio al mare per la lunghezza di 7 km. In questo percorso si susseguono episodi urbani eterogenei (borgate, città ottocentesca, nuclei di edilizia pubblica, giardini) e aree marginali fra le quali la piazza Boiardo.

Qui la linea ferroviaria è limite fra la città a isolati regolari di matrice ottocentesca, che si estende fino alla via Libertà, e un tessuto più rarefatto caratterizzato dagli interventi di edilizia residenziale pubblica. Trasversalmente la linea ferroviaria si percepisce come una barriera, longitudinalmente invece apre la prospettiva verso orizzonti più lontani e preannuncia collegamenti da potenziare o da aggiungere.

Si tratta di un ambito in trasformazione in cui sembra mancare una corrispondenza fra gli strumenti di controllo delle mutazioni urbane e il modo con cui, autonomamente, la città si modifica. Il disegno a scacchiera e quello, diversamente articolato, degli interventi dello IACP, restano autonomi. Questo si traduce, fisicamente, in uno spazio slabbrato (la piazza Boiardo) posto in continuità dell'invaso ferroviario verso cui alti blocchi residenziali porgono il "retro".

Ipotizzare una torre a piazza Boiardo era l'espedito per agire contemporaneamente a diverse scale e coinvolgere un ambito più ampio rispetto all'area di sedime dell'edificio da

progettare. Attraverso un'architettura nuova e visibile da diversi punti della città si poteva esprimere «quale valutazione si fosse data sulle differenti componenti che formavano i processi di trasformazione urbana»<sup>6</sup>.

Progettare un volume “alto” consentiva di definire due presenze necessarie: uno spazio pubblico a livello basamentale da articolare in un sistema di piazze e un elemento puntuale, fulcro di nuove relazioni urbane.

La conoscenza del luogo da parte degli studenti iniziava mediante una prima visita collettiva. Il sopralluogo era un viaggio. Non importava se molti già conoscessero piazza Boiardo, in pieno centro a Palermo, avendola vissuta innumerevoli volte, distrattamente, andando al cinema presente nella piazza o correndo verso la stazione ferroviaria. Era come se fino a quel giorno in cui ci si riuniva per la prima visita all'area di progetto, nessuno avesse mai conosciuto quel posto. I taccuini erano bianchi e le matite sospese sui fogli - la curiosità, massima. Alcune osservazioni di Giuliana Tripodo, codificavano quello che la vista lasciava intuire: gli isolati regolari della città tardo ottocentesca che iniziano a sfaldarsi; la linea ferroviaria come margine urbano; al di là della trincea, a ovest, i volumi orientati in modo indipendente rispetto al tessuto viario...

Scatti fotografici selezionavano temi e i disegni diventavano tramite fra lo sguardo soggettivo di ognuno e la realtà circostante. La naturale facoltà di vedere si trasformava in

osservazione più consapevole dell'esistente. Le articolazioni del suolo, gli allineamenti fra i volumi, la posizione di questi ultimi rispetto all'asse eliotermico dovevano essere descritti e così ricordati.

Alzando gli occhi dal foglio la geografia entrava nella piazza. Monte Cuccio diventava lo sfondo di prospettive centrali da via Notarbartolo in direzione mare - monti. A poco a poco tutto quello che era scontato o semplicemente sconosciuto, cominciava a reclamare un'identità, un'appartenenza o uno stato di precarietà, che rivendicava una trasformazione. Costruzioni anonime sulla carta acquistavano determinatezza, poiché non era tanto, o solo, alla qualità dell'architettura esistente che si guardava, quanto alla possibilità di cogliere rapporti più o meno intenzionali fra il costruito e la struttura urbana. In particolare la soluzione d'angolo di un edificio fra la via Notarbartolo e la piazza si offriva come interpretazione del tema del varco alla città, al di là della qualità architettonica dell'edificio stesso. L'osservazione avveniva grazie al disegno, al ridisegno, al rilievo. L'impegno verso una selezione accurata dei segni era messo in atto limitando al massimo l'uso del colore per affidare al tratto la forza di esprimere significati. Si tentava di ridurre all'essenziale la varietà di spessore delle linee (sia nel disegno manuale che, nelle fasi finali, in quello automatico). Questa "limitazione dei mezzi" sembrava facilitare un controllo complessivo dello studio dell'area, e successivamente, del progetto. La selezione, contemporaneamente,

riguardava alcuni elementi compositivi che configuravano il contesto urbano. Per esempio, si era deciso di non disegnare tutto ciò che non concorreva a definire i volumi. L'obiettivo era poter leggere facilmente l'impaginato dei prospetti, descrivere il rapporto fra pieni e vuoti nelle fasce basamentali, allineamenti ed eventuali variazioni di giaciture, cogliere *corrispondenze e dipendenze*.

Il sopralluogo e il ridisegno, prima dal vivo e subito dopo in aula, sollecitavano a includere nel progetto le preesistenze urbane.

Si configurava una complessiva "atmosfera" dell'ambito d'intervento e si focalizzavano alcuni temi da sviluppare:

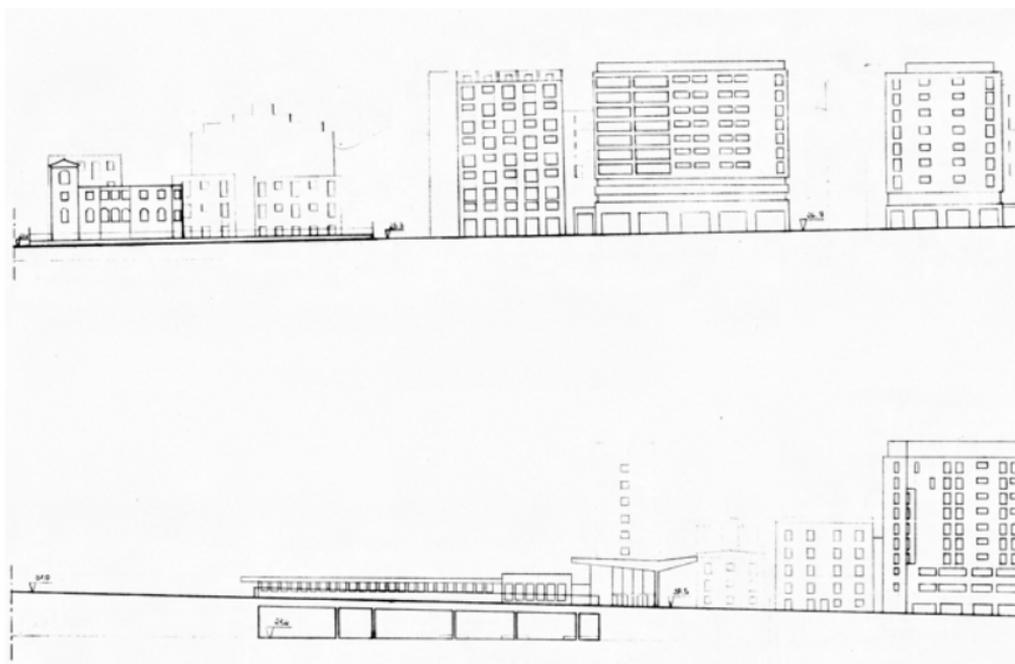
- il rapporto fra la piazza Boiardo e monte Cuccio: rapporto visivo aperto;
- la linea dei binari come cesura, ma anche soglia fra due parti urbane;
- l'ingresso alla città compatta: il progetto come nuova porta della città;
- Il limite fra privato (le residenze) e pubblico (la piazza scavata).

La lettura critica doveva sempre essere mirata al progetto e descritta attraverso l'uso di plastici. Questi costituivano l'oggetto del primo lavoro di gruppo.

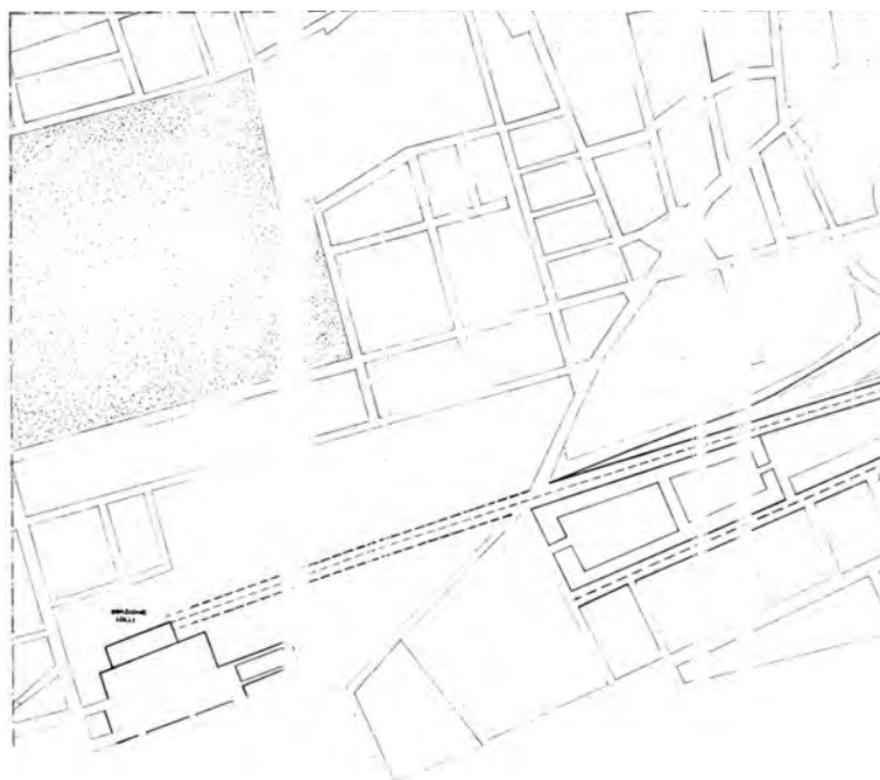
Si procedeva nella convinzione che nel gruppo, e a esperienza didattica positivamente ultimata, si sarebbero compiute le necessarie sintesi di conoscenza e si sarebbe raggiunto un elevato grado di integrazione tra i diversi studenti, ognuno dei quali avrebbe dato un contributo legato alle proprie capacità di os-

servazione e di interpretazione. Così, a poco a poco, prendevano forma alcuni modelli che, rimanendo sempre a portata di mano durante il laboratorio, diventavano un supporto fisico per fondare il principio insediativo. I plastici erano in scala 1:2000, 1:1000, 1:500, 1:200 ed enfatizzavano diversi aspetti. Come nei disegni le linee si dovevano diradare o infittire a seconda di ciò che descrivevano, i volumi di cartoncino venivano a volte scomposti o ridotti a semplici impronte per raccontare specifici punti di vista. Ogni plastico, in questo modo, mostrava alcune peculiarità del luogo ed offriva un supporto alle successive ipotesi di ogni studente, che avrebbe incastrato il modello della propria proposta in un incavo appositamente predisposto.

Gli schizzi, i disegni di rilievo e i plastici costituivano una gamma variegata di letture critiche del luogo, disponibili alla collettività affinché il singolo studente potesse elaborare, in modo individuale, il principio insediativo.



12. Piazza Boiardo. Sezioni longitudinali (P. Pirrotta, M.C. Rizzo, M. Veca)

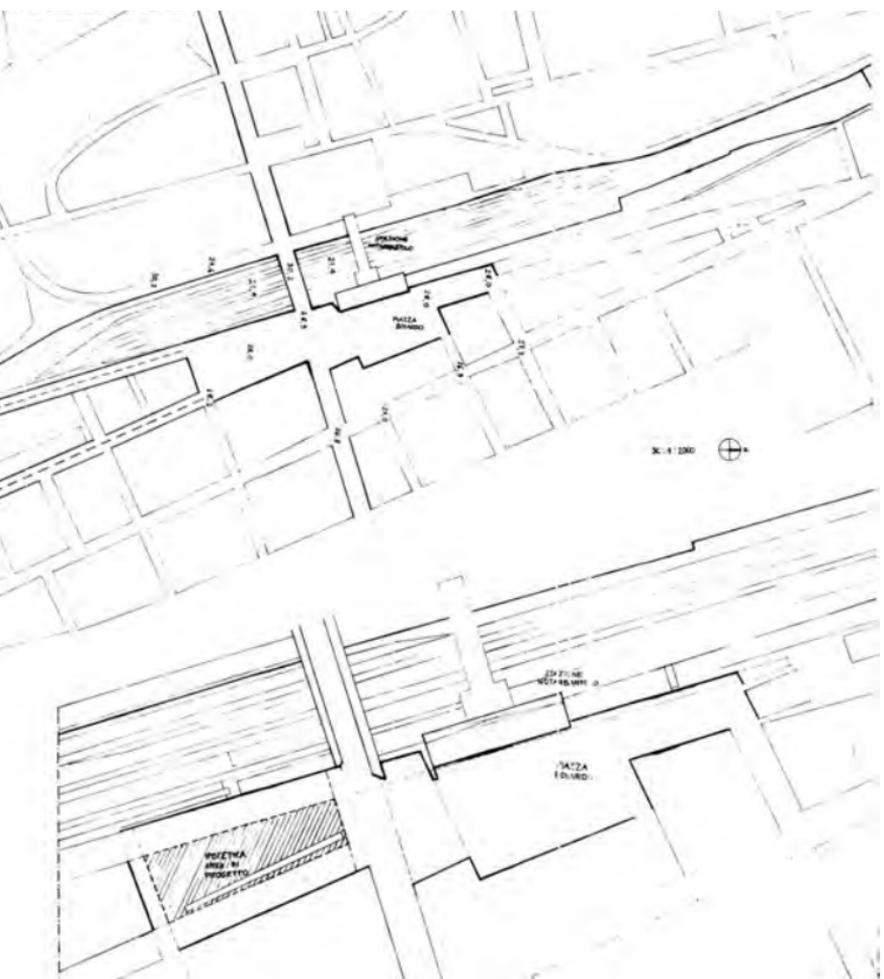
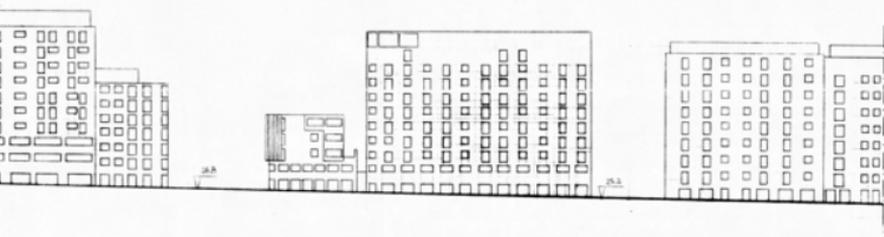


13. Piazza Boiardo. Planimetria (M. Monastero, S. Paliaga, F. Triglia)



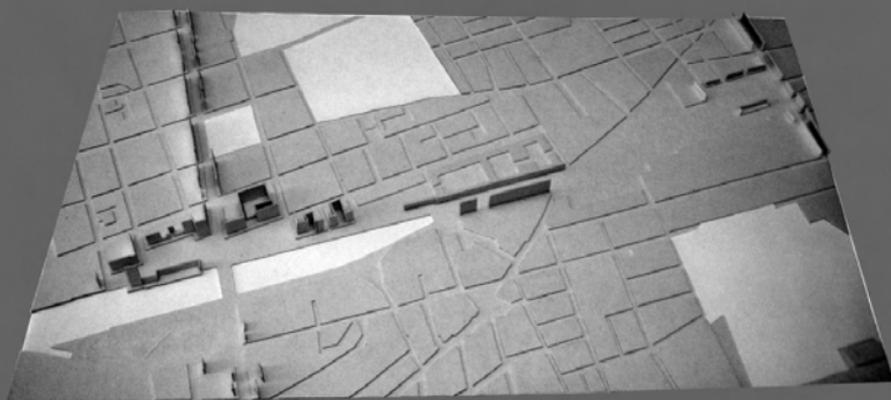
PIAZZA SORDANI

PROF. A-A





## 1.2 Il principio insediativo



14. Allineamenti dei fronti sull'asse di via Notarbartolo e configurazione della piazza (C. Candela, L. Paterna, C. Speciale)

Il programma funzionale proposto dal docente richiedeva la progettazione di un edificio alto residenziale, con un piano per uffici, e di una piazza scavata che radicasse tale volume al suolo e fornisse alcuni servizi; in un piano seminterrato doveva infine essere ospitato un parcheggio.

La scelta di progettare una torre a piazza Boiardo e di articolare su più quote lo spazio urbano circostante derivava dalla volontà di instaurare relazioni fra più ambiti dello spazio pubblico attraverso l'inserimento di una nuova "cerniera urbana". Tale fulcro a seconda della sua posizione rispetto al grande vaso dava origine a spazi liberi di varia natura. La torre, essendo riconoscibile grazie allo spazio che la circondava e la isolava, conferiva al "vuoto" circostante un ruolo fondamentale.

La dimensione dell'architettura sfociava così in una scala *intermedia* sperimentando, di fatto, l'unità architettura - urbanistica<sup>1</sup>.

La cura del "vuoto" come spazio denso di potenzialità, è una chiave di lettura più volte applicata per lo studio delle periferie metropolitane contemporanee, in cui le rapide trasformazioni danno spesso origine a stratificazioni incoerenti di "vuoti" di diversa natura non facilmente descrivibili e quindi controllabili. Sembra che la relazione fra gli edifici sia soprattutto affidata a un ordine generato dal disegno dello spazio libero, non costruito, che diviene - da soluzione di continuità - risorsa.

Confrontando criticamente le ipotesi di principio insediativo che gli studenti proponevano

emergevano con chiarezza non solo le diverse peculiarità che il volume poteva assumere, ma anche come le caratteristiche dello spazio intorno, contemporaneamente, si modificavano.

Ogni studente, individualmente, illustrava la sua proposta (una tavola 70x100cm) impaginata secondo un menabò prestabilito per rendere i disegni confrontabili.

Si notò che le infinite posizioni che la torre poteva assumere rispetto al contesto si potevano ridurre in tre più generali insiemi:

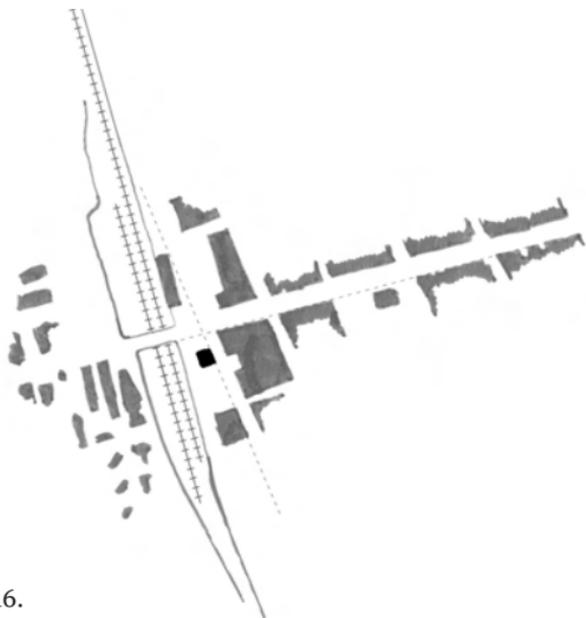
*1. Torre allineata alla cortina edilizia di via Notarbartolo*



15.

La piazza Boiardo si pone in continuità rispetto al tessuto tardo-ottocentesco e la riconoscibilità della torre come elemento urbano non elenca è affidata ad una configurazione prevalentemente chiusa del fronte nord.

2. *Torre arretrata rispetto alla cortina edilizia di via Notarbartolo.*



16.

L'arretramento della torre esclude il carattere elencale rispetto alla via Notarbartolo e sottolinea l'autonomia dell'edificio.

3. *Torre posizionata liberamente nella piazza.*

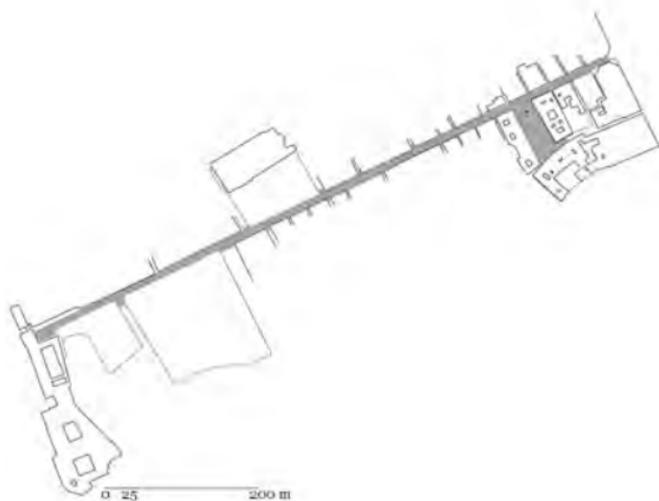


17.

Una posizione della torre più arretrata verso sud o una giacitura alternativa a quella definita dalla via Notarbartolo amplifica il ruolo del progetto di suolo che deve ritessere le relazioni negate dalla posizione del volume. Quest'ultimo, inoltre, poteva anche sdoppiarsi in un sistema binato che ospitava due tipi di residenze, temporanee e permanenti.

La torre, di altezza simile a quella degli altri edifici presenti nell'area (otto piani), doveva diventare in ogni caso parte del tessuto urbano, elemento integrato nella città, distinguibile per la capacità di essere snodo e riferimento nella piazza.

Per illustrare le caratteristiche dei tre casi individuati e quindi affinare la definizione del principio insediativo, si è ricorso allo studio di altre soluzioni urbane caratterizzate dal posizionamento di un elemento puntuale.



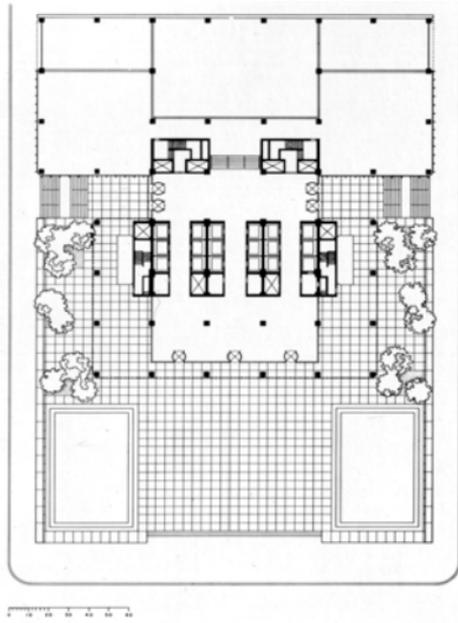
18. Palermo. La statua di Carlo V a piazza Bologni

La statua di Carlo V a Palermo, posizionata lungo corso Vittorio Emanuele, ad esempio, mediante un arretramento rispetto ai fronti prospicienti lungo l'asse viario, definisce un ambito davanti la scultura. Questa distanza fra carreggiata e opera d'arte individua un momento di sosta che costituisce una soglia verso piazza Bologni.

Lo stesso principio compositivo sembra potersi riconoscere a New York, in corrispondenza di Park Avenue. Rispetto alla cortina edilizia continua dei grattacieli si distigue il *Seagram Building* di Mies Van der Rohe, perché arretrato dai fronti su strada di 30 metri. Uno spostamento che isola la torre e la rende autonoma.



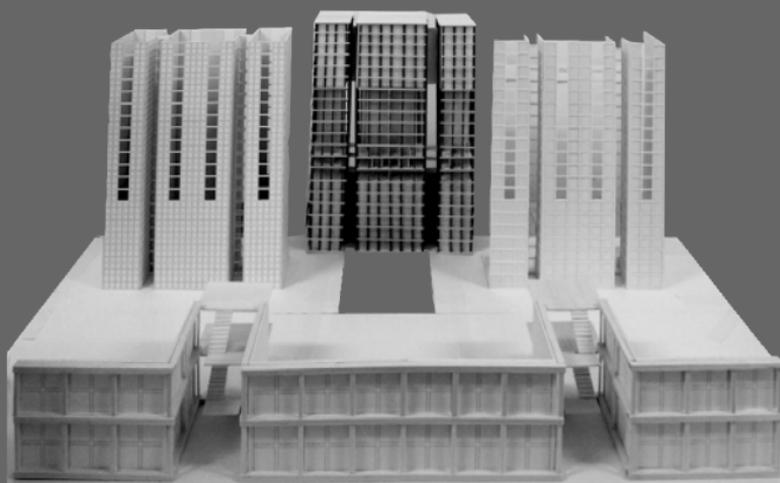
19. Palermo. La statua di Carlo V a piazza Bologni



20-21. New York. *Seagram Building*



### 1.3 Il ruolo della storia



22. A. Monestiroli. Edifici a Torre. Brescia, 2004-2005.  
(Studio di R. Pirgu, A. Tamburo, S. Termotto)

A partire dalla considerazione «che lo studio dell'architettura rappresenta una delle fonti principali per l'acquisizione di tecniche e di strumenti progettuali» si è proposto «un uso della storia come materiale per la progettazione»<sup>1</sup>. Docente e collaboratori hanno selezionato alcuni casi studio, per i quali hanno elaborato delle schede, che potessero offrire soluzioni a questioni emergenti: gli studenti, in gruppi di due o di tre, avrebbero scelto autonomamente gli esempi da studiare.

«Per pensare, disegnare, costruire l'architettura occorre conoscerla. Conoscerla significa prima di tutto abitarla, percorrerla per cogliere il dipanarsi delle sue trame spaziali nel loro dilatarsi o comprimersi, per apprezzare i valori visivo/tattili dei suoi materiali, per constatare come la luce li costruisca, per valutare in che modo essa affronti la prova del contesto. Un contesto del quale e per il quale nasce, e che con la sua stessa presenza rende diverso dalla condizione che precedentemente viveva. La connessione tra spazio e tempo, messa da Siegfried Giedion all'origine dell'architettura moderna, non è comprensibile senza l'esperienza concreta, emozionale e intellettuale dell'edificio costruito. Tuttavia questa conoscenza di prima mano, alla quale non si arriva direttamente ma tramite una progressiva *educazione allo sguardo* non basta. Senza uno studio dell'edificio per mezzo delle piante, delle sezioni, degli alzati, senza l'uso dei modelli - si rinvia qui agli esempi insuperati dei *plastici critici* di Luigi Moretti e di quelli di Bruno Zevi - l'architetto non potrà mai pervenire a quella sapienza metrica che è una delle basi del suo mestiere. La

conoscenza di cui si sta parlando non è propriamente conoscenza della storia dell'architettura quanto delle *architetture nella storia*»<sup>2</sup>.

Lo studio degli esempi doveva superare i connotati cronologici e linguistici, per decifrare aspetti più propriamente compositivi.

L'esercizio di ridisegno iniziava in un preciso momento all'interno dei corsi: quando il principio insediativo era stato tracciato e potenzialmente rispondeva - secondo il punto di vista di ognuno - alle caratteristiche del luogo, presagendo temi da sviluppare. Il rilievo dell'area e le prime ipotesi di progetto avevano intensificato la ricerca di spunti di riflessione in grado di aiutare le idee a prendere corpo e lo studio di alcuni esempi della storia dell'architettura alimentava il campo delle esperienze personali. In quel momento, dopo la lettura e la descrizione critica del luogo, gli esempi sembravano mostrare questioni simili a quelle su cui ci si interrogava per elaborare le proposte d'intervento. Come il lettore tende ad identificarsi nel personaggio del romanzo che legge, o meglio, scopre nella lettura continui particolari che lo riguardano, così i principi architettonici esplicitati nelle opere in esame sembravano risvegliare riflessioni fatte durante i sopralluoghi o valorizzare vicende ed esperienze personali, che avrebbero permesso dopo alcuni giorni di entrare nel merito dell'esperienza progettuale.

La scelta di riferirsi ad esempi storicizzati, di grandi maestri quali Giuseppe Terragni o Alvar Aalto<sup>3</sup>, era indispensabile per confrontarsi con composizioni complesse e al tempo stesso unitarie, in cui appariva evidente come molteplici

variabili (urbane, tecnologiche, impiantistiche, funzionali, ecc.) fossero coniugate fra loro.

Si intendeva sfumare la divisione disciplinare fra composizione e costruzione per sperimentare a pieno l'occasione fornita dal coordinamento fra i laboratori di Progettazione Architettónica e Costruzione<sup>4</sup>.

Nel ridisegno delle architetture addotte ad "esempio" si tendeva a spingere la scala di rappresentazione verso un disegno esecutivo, che poteva riferirsi a quelli reperiti. In mancanza di questo materiale, ci si avvalorava di soluzioni tecnologiche che tentavano di rispondere all'immagine costruita o disegnata dai progettisti.

Accorciare la distanza fra disegno e costruzione permetteva di entrare nel merito di quei progetti, conoscerli a tal punto da "appropriarsene"<sup>5</sup>. In questo modo si sperimentava l'unità fra soluzione tecnologica e compositiva. Facendo tendere i disegni verso una scala di dettaglio si rifletteva sulla consistenza fisica, sul costo, sulla durata dell'architettura e sulla responsabilità del progettista.

Si era convinti che il fine dell'architettura fosse la costruzione di un edificio in grado di trascendere l'atto tecnico per caratterizzarsi di una volontà espressiva. Un muro senza modanatura, secondo Luigi Moretti, non è architettura<sup>6</sup>. Ci si potrebbe di conseguenza chiedere se un progetto disegnato lo sia, ma non è questo il punto. Anzi, l'abitudine a considerare separatamente disegno, composizione e costruzione, non aiuta a smontare l'impostazione semplicistica, che sembra condannare l'architettura ad una somma di competenze distinte.

Come fa notare Eduardo Souto de Moura<sup>7</sup>, la chiarezza costruttiva dei Lake Shore Drive Apartments a Chicago, di Mies van der Rohe, non sempre corrisponde precisamente al funzionamento strutturale dell'edificio, ma è in grado di esprimerlo poiché il manufatto rappresenta l'atto costruttivo, attraverso una metafora. La proprietà estetica dell'architettura consiste per Friedrich Schelling «nella rappresentazione in forme stabili del senso dell'insieme e delle parti»<sup>8</sup>. E se rappresentare significa esprimere attraverso una verità alternativa l'idea che si vuole manifestare, si può affermare che «in architettura [spesso] la verità non può essere detta ed è necessario mentire»<sup>9</sup>. La ricerca di una soluzione d'angolo per la trabeazione dei templi greci o gli accorgimenti per correggere le visioni prospettiche esprimono chiaramente come costruzione e immagine estetica siano un'unica rappresentazione di un tema di progetto.

Le residenze, il parcheggio, gli uffici a piazza Boiardo erano il pretesto per sviluppare temi: un ingresso alla città, un monumento, percorsi urbani, trasparenze, colori. La didattica intendeva fornire strumenti e indicazioni di natura oggettiva per fare in modo che fossero espresse sensibilità e tensioni individuali, senza mai perdere di vista le condizioni urbane e le architetture della storia.

L'esperienza di coordinamento fra i laboratori di progettazione e costruzione è stata di grande interesse, non tanto per i risultati conseguiti, quanto per l'impegno e la fiducia esercitati in un tentativo di lavoro interdisci-

plinare. Il “progetto didattico” coerentemente con la complessità specifica dell’architettura, includeva discipline e scale diverse<sup>10</sup>. Il confronto critico implicava anche resistenze che - in definitiva - pure concorrevano a raggiungere l’obiettivo. Il progetto si alimentava di attriti interni alla disciplina, da includere in una unità spesso difficile da conseguire<sup>11</sup>.

### *Un caso studio*

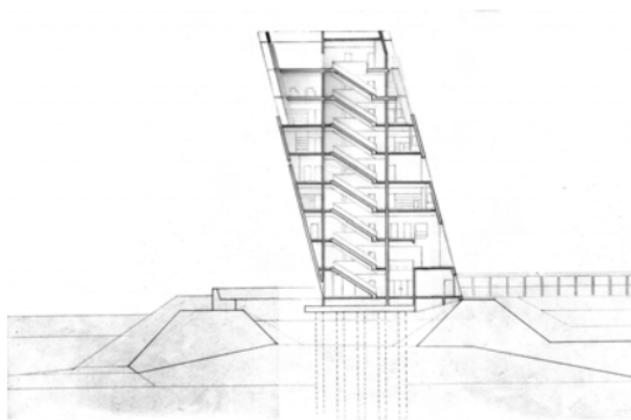
Solo alcuni dei progetti scelti come casi studio, erano edifici residenziali o si sviluppavano in altezza. L’obiettivo infatti non era fornire opere cui riferirsi nella fase di elaborazione del progetto, piuttosto conoscere questioni ricorrenti reinventate e ancora da reinventare in relazione a vari casi specifici.

Per illustrare l’attività di studio delle architetture scelte si può prendere in considerazione un esempio, il Centro di Coordinamento del traffico marittimo a Lisbona, progettato da Gonçalo Byrne nel 1997.

Quest’architettura è stata scelta per la chiara convergenza che mostra fra forma, programma, soluzioni tecnologiche e significato. Nel centro di coordinamento del traffico marittimo alto 38 metri e inclinato sul fiume Tago infatti, la funzione si sposa con il simbolo della torre. La nozione di controllo si associa all’altezza: per controllare è necessario dominare visivamente e simbolicamente. Il volume è proteso verso l’acqua, la superficie su cui si muove il traffico marittimo.

La scelta di sviluppare il tema del “faro costiero” si realizza usando un involucro costitui-

to da pannelli modulari in parte opachi, in parte trasparenti. La sezione longitudinale dell'edificio mostra come gli spazi si articolino attorno a un nucleo centrale in calcestruzzo che contiene, com'è tipico degli edifici alti, gli elementi di distribuzione verticale. La torre, inclinata verso il fiume, ha una spina dorsale perpendicolare al suolo a cui si radica con profondi pali. L'anima compatta centrale è il fulcro della composizione attorno al quale si articolano, in maniera di piano in piano differenziata, le pareti perimetrali.



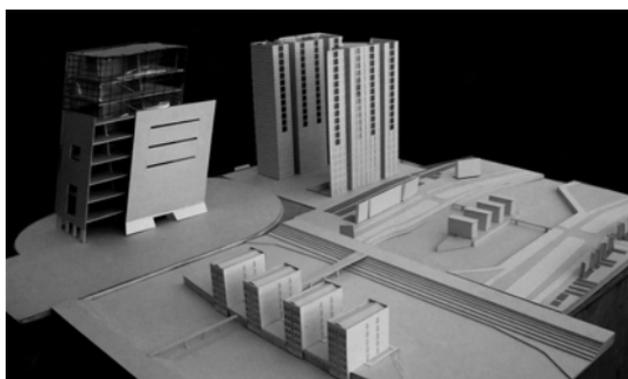
23. G. Byrne, Centro di Coordinamento del traffico marittimo a Lisbona, 1997 (Ridisegno di M. Monastero, M. Provenzano, M. A. Tumminello)

Il sistema di connessione dei pannelli della facciata alla struttura portante in cemento armato è mediato da un'intelaiatura metallica con elementi di ancoraggio puntuali che sostengono profilati ad "L"; su questi fanno da traversi delle strutture pure metalliche, fissate ai montanti. L'intercapedine tra pannelli e parete interna consente la ventilazione della facciata. I pannelli in rame, di forma allungata, hanno un'aletta sul lato lungo inferiore e si agganciano direttamente ai traversi.

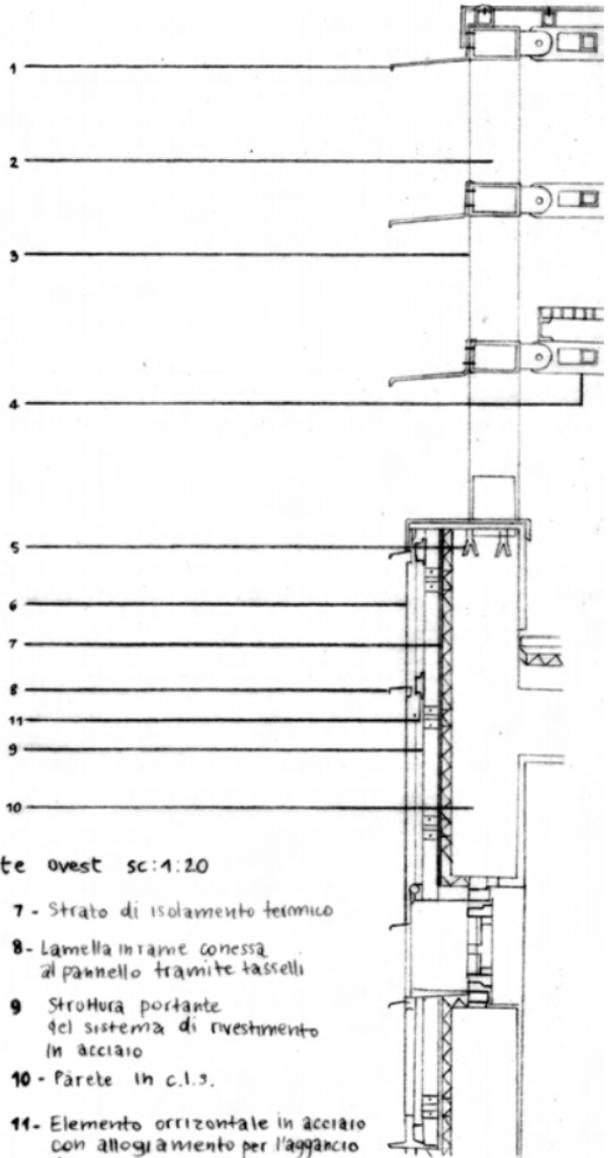
Questa configurazione permette di distanziare lievemente i pannelli l'uno dall'altro in corrispondenza del lato lungo e di arieggiare così l'intercapedine.

Alla sommità della torre la compattezza del volume si apre in una facciata continua di vetro arretrata rispetto al filo dell'edificio. La griglia modulare si manifesta chiaramente in una struttura a gabbia metallica in acciaio.

Dalla scala urbana a quella di dettaglio questo progetto mostra una complessiva coerenza con il principio architettonico del simbolo - il faro, elemento puntuale di riferimento urbano. La corrispondenza fra soluzioni compositive e tecnologiche è stata descritta attraverso plastici e disegni.



24. Plastici di studio.



Sezione verticale parete ovest sc:1:20

- |   |   |
|---|---|
| 1- Lamella in rame preossidato fissata con tasselli                               | 7- Strato di isolamento termico   |
| 2- Profilato in acciaio di supporto alle lamelle                                  | 8- Lamella in rame connessa al pannello tramite tasselli                          |
| 3- Profilato in acciaio   | 9- Struttura portante del sistema di rivestimento in acciaio                      |
| 4- Braccio di ancoraggio della gabbia metallica esterna alla struttura principale | 10- Parete in c.l.s.  |
| 5- Fischer di connessione della gabbia metallica alla struttura inferiore         | 11- Elemento orizzontale in acciaio con alloggiamento per l'aggancio dei pannelli |
| 6- Pannello modulare composto con rivestimento in rame preossidato                |   |

25. G. Byrne, Centro di Coordinamento del traffico marittimo a Lisbona, dettaglio della facciata. (Studio e appunti di C. Pagano, M. Tarantino, F. Triglia)



## **2. L'esperienza di un laboratorio di progettazione e la lezione aperta della storia**

Giuliana Tripodo

L'acume di uno studente ha ridefinito il tema di progetto – quello di una torre a piazza Boiardo, in un'area dell'espansione moderna della città – ricollocando la torre come su una scacchiera ideale che facesse interagire il dato tipologico con le indicazioni di piano: *torre in C2*.

Ma l'apparente rinvio a un gioco di parole coglie uno degli aspetti più significativi dell'esercizio di progetto, evidenziando le possibilità del sistema puntuale torre di scorrere secondo direttrici che il sito indica, per arrestarsi laddove ritiene di potere assolvere al suo ruolo di punto di guardia rispetto all'intorno urbano.

Siamo in un'area di margine della città moderna, fortemente segnata come punto di passaggio verso l'entroterra da uno scavo in trincea di un tracciato ferroviario, e dal sovrappasso del ponte che ne sottolinea il ruolo di punto di accesso alla città. Spazio aperto doppio rispetto all'asse di attraversamento della via Notarbartolo, con una perimetrazione fortemente seghettata verso il tessuto urbano, e delimitata in maniera netta verso la trincea ferroviaria. Il progetto di torre dovrebbe rappresentare un nodo, una cerniera fra due spazi aperti contigui, concorrendo alla trasformazione della marginalità di un luogo urbano in una nuova centralità.

Questo fondare il progetto sulle sue valenze urbane ha consentito di liberare il dato tipologico da ogni forma di ortodossia vincolante, portando a ricercare gli aspetti concettuali dell'architettura della torre, la cui forma diviene quindi espressione di principi compositivi in

grado di dialogare con la complessità, contraddittoria e piena di compromissioni, dell'area.

La definizione di torre attribuita a Bramante - come di un edificio che “guarda lontano, ed è visto da lontano” - fa assumere un significato quasi allegorico alla sua architettura, riconducendola verso quella che Purini definisce “autocontestualizzazione” dell'architettura che ricerca la sua legittimazione in una dimensione logica e fantastica al tempo stesso, che sia di premessa alla sua immagine. L'esaltazione dell'immagine architettonica, quale luogo originario e luogo terminale del processo creativo di un'architettura, equivale per Purini ad un dislocamento in un paesaggio primario ideale la cui esistenza in una esclusiva dimensione logica e fantastica legittima l'edificio<sup>1</sup>.

Il radicamento a terra della torre richiede e propone un progetto di suolo che contrapponendo all'esiguità di impianto dell'edificio uno scavo articolato e attrezzato, esteso all'isolato virtuale di cui dispone, ne esalta il ruolo urbano in una diversificazione fra spazi privati e spazi pubblici. Si generano quindi problemi di raccordi di piani, di passaggi urbani differenziati, di diversa concezione fra spazi pubblici. Si determina al tempo stesso la rottura del tradizionale rapporto fra pubblico e privato nella città: il mancato allineamento e assorbimento dell'edificio nel *continuum* urbano della via Notarbartolo, l'isolamento della torre in spazi aperti, richiede un rafforzamento dello spazio pubblico intorno, anche se non con le caratteristiche specifiche dello spazio civico: l'uso a fini

residenziali della torre ne riduce le possibilità per essere il fulcro di un *civic design*.

La torre, quale edificio isolato in un contesto urbano, sembra rivendicare quella autonomia dell'architettura che Purini attribuisce alla natura "antiurbana" della città moderna. Ma quella della torre è un'autonomia apparente, che viene contraddetta dal suo proporsi quale elemento generatore dello spazio urbano: la torre costruisce un *luogo*. È questa in fondo la grande lezione di Mies con l'arretramento del *Seagram Building* rispetto alla Park Avenue a Manhattan e con la disposizione ortogonale e sfalsata dei *Lake Shore Drive Apartments* a Chicago, mostrando al tempo stesso la profonda differenza di concezione dell'edificio alto europeo rispetto a quello americano. Il primo infatti ricerca la sua forza nella capacità di proporsi come elemento urbano di orientamento, definendo un sistema di relazioni visive fra le parti della città e riprendendo la lezione delle torri delle cattedrali o dei castelli nella storia della città e del territorio; mentre l'edificio alto americano - il grattacielo - ricerca l'affermazione di una singolarità in un confronto quasi atopico con altre individualità, come mostrano anche le recenti trasformazioni, su questo modello, delle città cinesi che hanno ricercato nella nuova muraglia urbana l'immagine della città contemporanea.

In Italia possiamo leggere questa profonda differenza di concezione all'interno di una stessa città, Milano, fra la torre Velasca dei BBPR e il grattacielo Pirelli di Giò Ponti: la prima è

una torre che, con il suo isolamento, costruisce l'intorno urbano e, a distanza, l'immagine della città; il secondo ricerca nella esaltazione figurativa dell'altezza la forza espressiva di un'architettura costruita a partire da una logica interna al tipo edilizio, quale elemento di un ipotetico centro direzionale.



26. Shanghai, Cina.

Nella individuazione dei principi compositivi della torre, un ruolo fondamentale assume quindi la sua immagine architettonica. Ritorniamo alla definizione data da Bramante: come edificio che “guarda lontano ed è visto da lontano”.

Guarda lontano: questa connotazione fa ricercare soluzioni e modalità di proporsi della torre nella sua parte terminale, affidando al piano di coronamento un ruolo particolare, di carattere possibilmente collettivo, rispetto agli spazi privati degli alloggi (o degli uffici). La torre Velasca esalta questo aspetto. Ma questa caratteristica indirizza anche verso soluzioni che costruiscono l'immagine della torre mediante fronti chiusi, che ritrovano solo nella parte terminale visuali aperte (vedi Franco Purini e la sua idea di torre).

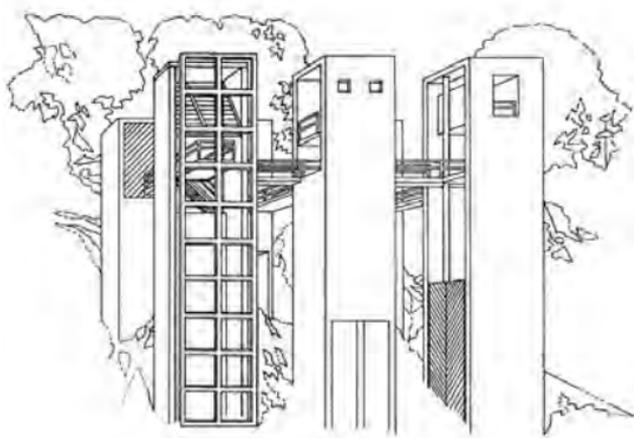
È vista da lontano: la torre quasi come un faro. La torre-faro non soltanto ricerca il valore unitario dell'immagine, ma soprattutto propone un'architettura che sappia essere punto di riferimento non soltanto di giorno, ma anche di notte. La torre di Gonçalo Byrne a Lisbona e la torre di Mario Botta a Seul ricercano una variazione della soluzione architettonica di facciata che consenta una visibilità notturna differenziata della parte terminale dell'edificio. Non più l'esaltazione formale della parte terminale



27. F. Purini, *Studio per una torre*, 1998

(come in tanti grattacieli), ma una diversificazione di immagine nel panorama urbano affidata a un rafforzamento di significato.

Il carattere della torre va ritrovato anche nella sua costruzione, affidando la sua riconoscibilità, e quindi la sua immagine spesso al principio della sovrapposizione, come sovrapposizione di parti che si aggiungono una all'altra fino all'altezza voluta. Questo principio è alla base della ricerca espressiva delle torri di Mies, dove la struttura in acciaio, rimarcando i piani orizzontali, esalta la sovrapposizione dei piani. La lezione di Mies è dichiaratamente recepita da Antonio Monestiroli nelle sue torri a Brescia, e viene da lui ritrovata anche nella torre a piazza Duomo di Ignazio Gardella del 1934. Lo stesso principio viene adottato da Souto de Moura nella torre Burgo a Porto, dove la scansione delle travi si traduce in linguaggio in una corrispondenza fra struttura e forma: la soluzione d'angolo e la riduzione del basamento a un filo d'ombra esaltano il principio.



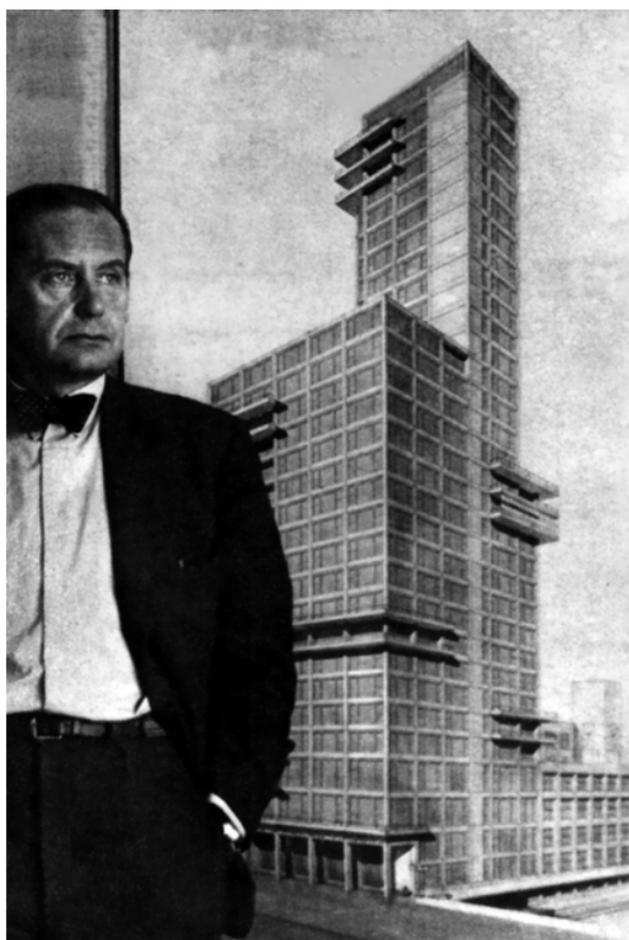
28. F. Purini, *Studio per una torre*, 1975

Verticalità e unitarietà di immagine: la ricerca di un giusto rapporto dimensionale fra base e altezza ha condotto la ricerca architettonica verso una scomposizione del volume della torre in più unità fittizie mediante leggeri arretramenti e sottolineatura di linee e campi d'ombra. Nelle torri di Monestiroli a Brescia le variazioni mediante sottrazione o arretramento di alcuni elementi determinano la distinzione delle tre parti distintive della torre - basamento, corpo, coronamento - e un'immagine urbana come di tre torri accostate. Nella torre di Botta a Seul un impianto ad H consente la scomposizione della torre in un sistema binato come di torri affiancate, mentre leggeri arretramenti in corrispondenza degli elementi strutturali determinano una tripartizione dei lati lunghi. Ma in tutti e due i casi le soluzioni di facciata riconducono la torre ad unità di immagine, in un rapporto ambiguo fra unità e dualità.

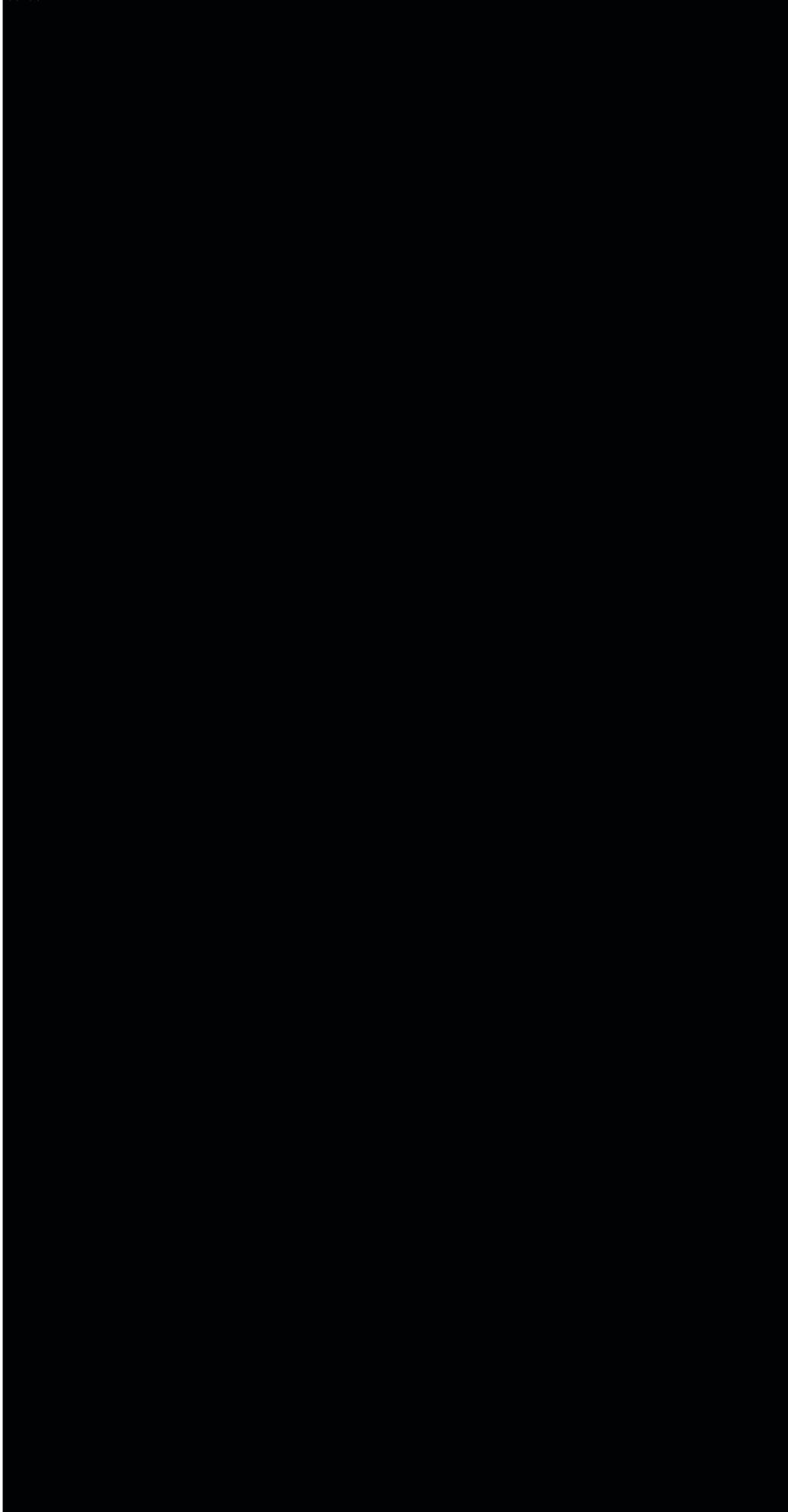
Questa scomposizione del volume in più unità fittizie, che ha contraddistinto la ricerca architettonica contemporanea da Venturi, a Ungers, a Grassi, assume nell'immagine della torre una valenza di complessità urbana così come hanno mostrato già nel 1922 i progetti di Max Taut, di Gropius e di Hilberseimer nel concorso per il *Chicago Tribune*.

La ricerca progettuale del Laboratorio ha inteso affrontare e sviluppare questi aspetti del tema della torre, riconducendo l'esercizio sulla residenza, che caratterizza il laboratorio di secondo anno, oltre il dato strettamente tipologico per coglierne i differenti modi di costruire la

città e di concepire l'abitare. Le soluzioni architettoniche specifiche costituiscono la premessa per un approfondimento degli aspetti costruttivi e tecnologici di ciascun progetto da sviluppare nel Laboratorio 1 di Costruzione.



29. Walter Gropius, sullo sfondo il progetto per il Chicago Tribune in una foto del 1928



### **3. Tredici progetti**

a cura di Luciana Macaluso

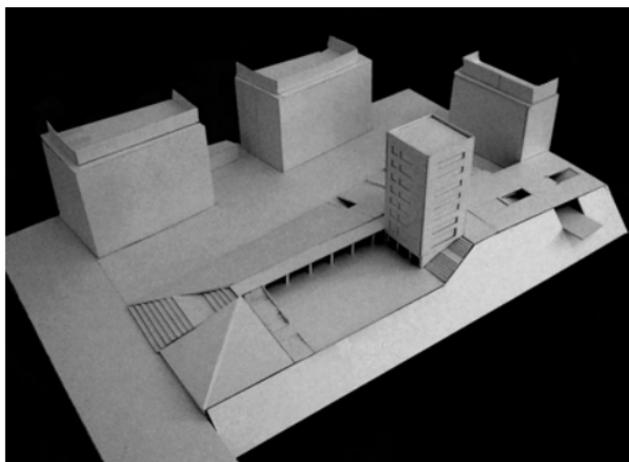
## 1. Progetto di Enrico Palumbo

Il suolo si articola per raccordare le quote di via Notarbartolo, della piazza scavata e della stazione metropolitana e accogliere un elemento fulcro, la torre. Questa con i fronti ovest e nord si allinea agli edifici esistenti, conferma quindi la geometria del tessuto urbano tardo ottocentesco esistente, tuttavia attraverso una traslazione risulta sfalsata rispetto all'isolato più vicino, lasciando inalterata la vista dalle finestre degli appartamenti preesistenti. Questa traslazione consente di percepire la torre come elemento libero nella piazza, di cui diventa fulcro.

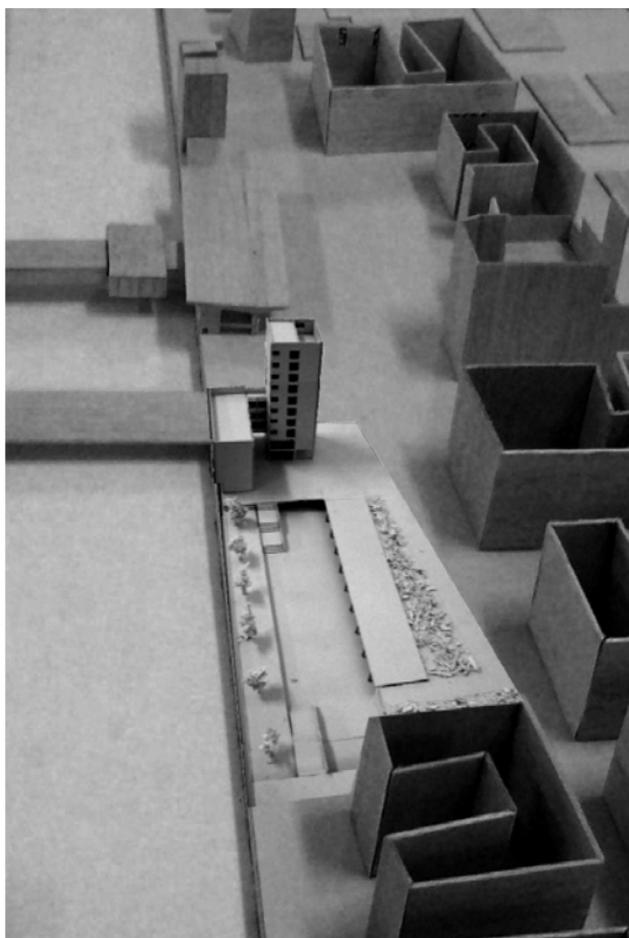
## 2. Progetto di Lucia Lociuro

L'ipotesi di allineare il nuovo edificio alla cortina edilizia di via Notarbartolo, dà luogo ad un sistema che si confronta con l'intera piazza Boiardo e che, in questo caso, si radica al suolo in profondità, per intercettare la quota più bassa della banchina dei treni.

La piazza scavata misura e regola geometricamente l'invaso, privilegiando la direzione nord-sud, parallela alla linea ferroviaria: i percorsi si distendono verso la stazione Lolti.



1. Enrico Palumbo



2. Lucia Lociuoro

### 3. Progetto di Maria Anna Tumminello

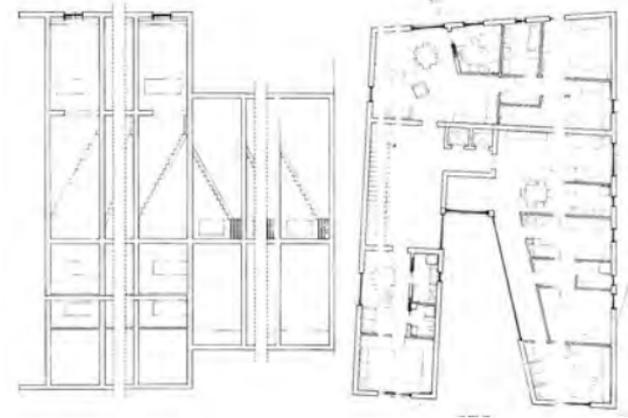
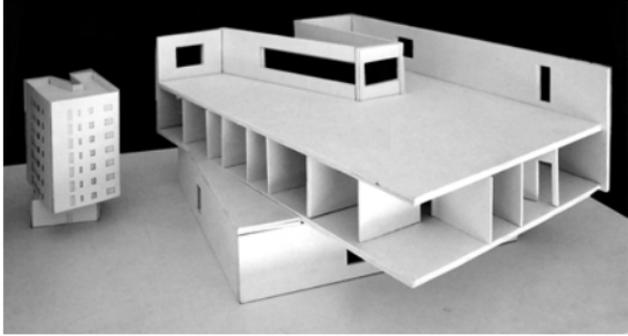
La torre, disposta in posizione arretrata rispetto alla cortina edilizia su via Notarbartolo, è caratterizzata da un forte valore scultoreo.

Il volume, prevalentemente compatto, è composto da due parti diversamente ruotate rispetto ad un asse comune. La prima ospita gli uffici e segue la giacitura del tessuto urbano circostante. La seconda orienta la corte degli alloggi verso la città diffusa e il paesaggio.

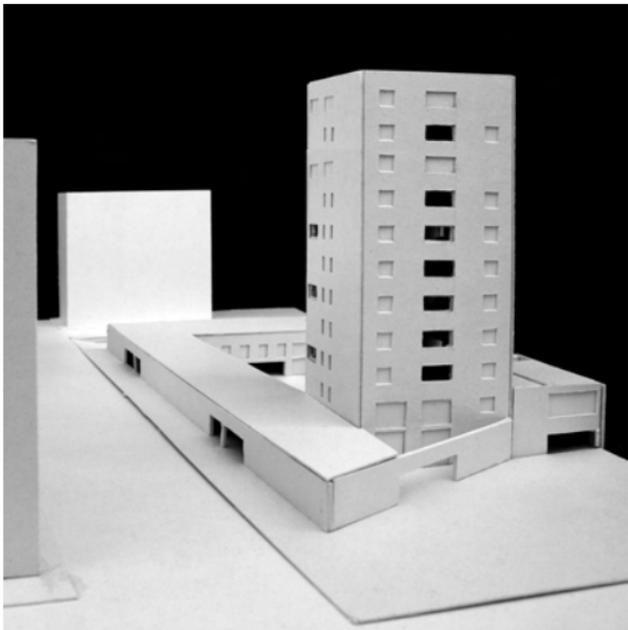
### 4. Progetto di Giovanni Scillufo

Il recinto che perimetra la piazza è un bordo costruito e abitato dal quale emerge la torre.

Le rotazioni di elementi diversi convergono in un asse comune, lo spigolo nord ovest dell'edificio, che assume un ruolo fondamentale nella composizione.



3. Maria Anna Tumminello



4. Giovanni Scillufo

## 5. Progetto di Laura Parrivecchio

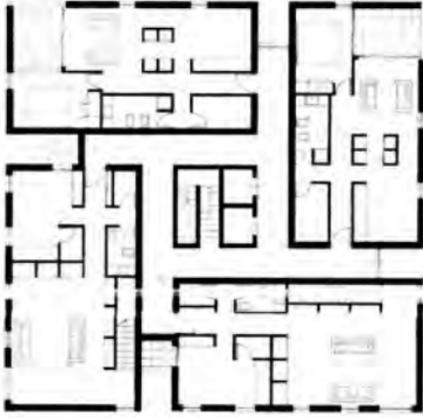
La possibilità di proporre un sistema doppio di torri è stato interpretato, in questo caso, come occasione per scomporre il volume in più parti che gravitano attorno al nucleo centrale contenente gli elementi di distribuzione verticale. Il perimetro di ogni residenza si ripete sempre identico, le variazioni - minime - consentono tuttavia di distinguere tre tipi di alloggi: temporanei, duplex e simplex.

## 6. Progetto di Riegl Pirgu

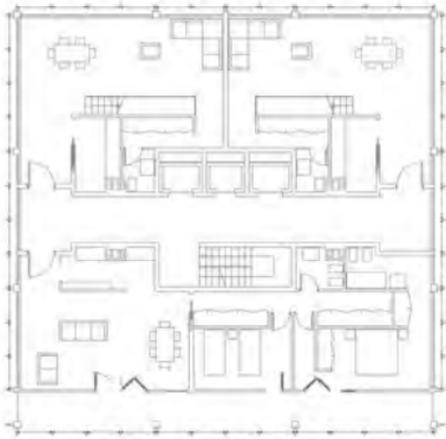
La scelta di Riegl Pirgu di ridisegnare il Seagram Building induce, nel progetto, a mostrare l'interesse verso la possibilità di dare forma attraverso l'uso del solo scheletro strutturale. Pirgu ha mantenuto la continuità della ripartizione della facciata e quindi ha separato gli ambienti della casa con il minimo uso di tramezzi. L'esercizio volto al mantenimento della regola ha dovuto includere, come sempre accade, alcune eccezioni dettate da requisiti urbani o di orientamento rispetto all'asse eliotermico. Ad esempio, il prospetto ovest non è vetrato e racchiude una loggia.

## 7. Progetto di Alessandro Tamburo

Le dimensioni del lotto (20x100 metri circa) e le altezze degli edifici presenti nell'area (in media 24 metri) inducono a riflettere su come proporzionare base e altezza del volume affinché possa essere percepito come una torre. Tamburo per diminuire al massimo l'ingombro del perimetro di base sceglie il tipo duplex e aggrega gli alloggi in altezza.



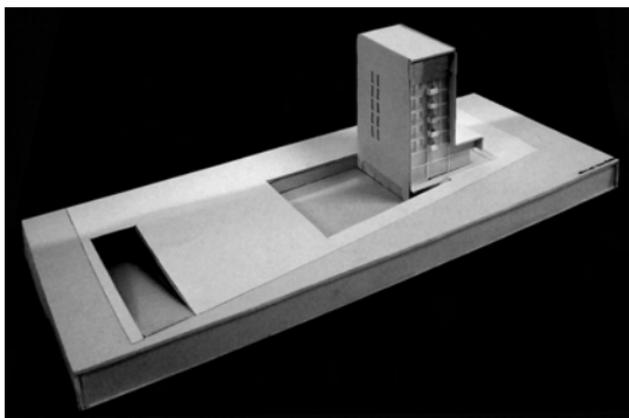
5. Laura Parrivechio



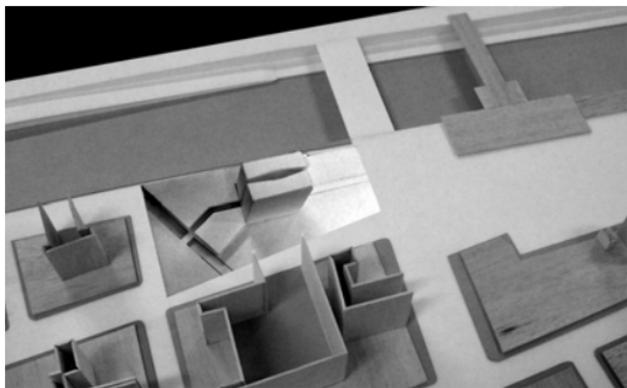
6. Riegl Pirgu



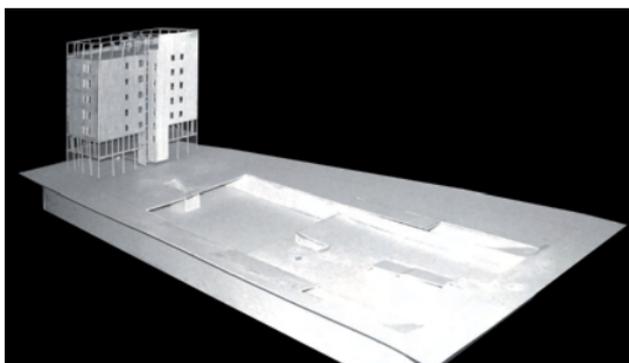
7. Alessandro Tamburo



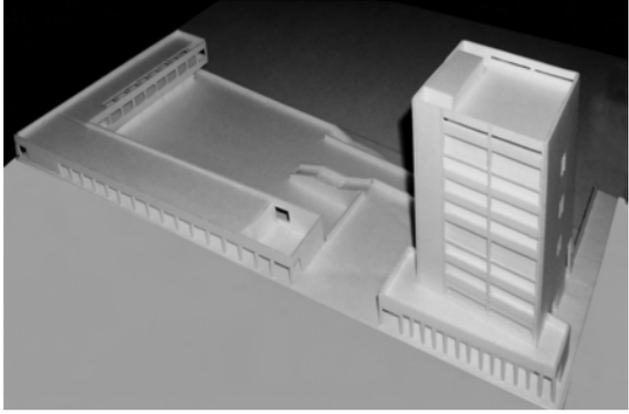
8. Raissa Pluchino



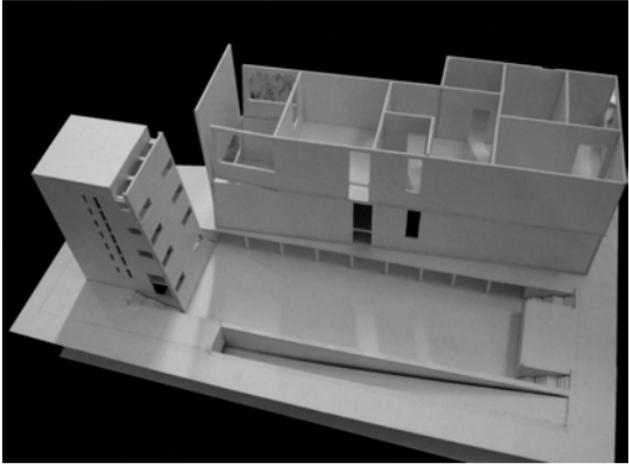
9. Giulia Trombino



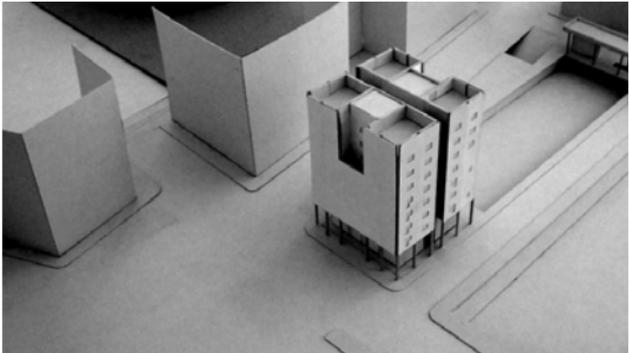
10. Federica Triglia



11. Giorgio Stassi



12. Giovanni Polizzi



13. Maria Chiara Rizzo



## **4. Studiare architettura**

Intervista a Giuliana Tripodo  
a cura di Luciana Macaluso

La casa ad Alcamo, dove Giuliana Tripodo è nata, sembra un luogo privilegiato per mettere insieme i ricordi e ricostruire, attraverso brevi impressioni, circa quarant'anni di esperienza nella Facoltà di Architettura di Palermo.

L'intervista, di seguito trascritta, si è svolta sotto un grande tiglio che forma una stanza verde nel giardino.

L'entusiasmo insito nel progettare e la disillusione prospettata dalla distesa di edilizia che - oltre il tiglio, si affastella saturando la piana - si alternano in queste esplorazioni sulla didattica e sull'architettura. Racconti in cui realtà e immaginazione si confrontano per offrire un punto di vista che sfugge dai recinti disciplinari ed è pervaso dalle contingenze della vita.



30. Tiglio nel giardino a Monte Bonifato

*Qual è stata la sua formazione?*

Ho frequentato il liceo classico in una scuola - rigorosamente! - pubblica. Mio padre era sicuro che avessi continuato la tradizione di famiglia scegliendo di studiare legge. Invece io volevo diventare giornalista. Coltivavo i miei interessi fra i libri di casa, lì mi perdevo, divagavo.

*Qual è stata la sua esperienza presso la Facoltà di Architettura di Palermo?*

A diciotto anni frequentavo la Facoltà di Architettura di Palermo, in via Caltanissetta.

Le materie scientifiche avevano un peso rilevante. Riconosco che la formazione classica mi metteva in una condizione vantaggiosa: gli esiti erano positivi.

Alla difficoltà e all'ampiezza degli studi si contrapponeva la pochezza di certe esperienze didattiche: lucidare piante senza mai un momento di riflessione critica. Facevano eccezione alcuni corsi, fra i quali ricordo come straordinario quello di Guido Di Stefano. La facoltà, in quel periodo, era composta da personalità che tutti gli studenti conoscevano - indipendentemente se seguissero o meno le lezioni di uno o dell'altro docente - come Edoardo Caracciolo o Gino Levi Montalcini.

Le esperienze progettuali erano affidate a Salvatore Cardella, Luigi Epifanio, Giuseppe Ugo... Ma Cardella era un misogino e non faceva revisioni alle donne...

La storia dell'architettura moderna, me ne resi conto progressivamente nel tempo, era piuttosto ignorata. Si studiava la storia locale,

della Sicilia. Trapelavano informazioni sulla modernità, ma non c'era uno studio sistematico. C'erano solo occasioni: una volta venne Gropius. Squarci verso un mondo di cui si recuperava la conoscenza nei corsi di Caratteri Distributivi degli Edifici.

Avevo una media alta, ma mi sentivo inadeguata rispetto a quei riconoscimenti.

Lasciai l'università e mi sposai. Andai a vivere lontana da Palermo, dove tornai nel '68.

Nel 1968 tornai a frequentare la facoltà. Mi si aprì un mondo diverso, iniziai a vivere la mia esperienza dell'architettura con una nuova consapevolezza. Di fatto, bisogna ammetterlo, in quegli anni si cercò di dare un senso alle cose che si facevano. Mi laureai con Alberto Samonà con una tesi sul concorso bandito per il trasferimento de *Les Halles* di Parigi. Dopo la laurea entrai a far parte del gruppo di ricerca di Samonà e da lì ha avuto inizio la mia carriera.

*Da chi era composto il quadro accademico palermitano negli anni in cui ha iniziato a collaborare nell'attività didattica?*

Era una stagione particolarmente ricca. Nel 1968 nelle Facoltà di Architettura italiane era difficile lavorare, allora molti professori venivano a Palermo. Si trattò spesso di presenze significative: docenti giovani, entusiasti, che amavano la disciplina e volevano rinnovarla insieme al modo di vivere e di pensare. Manfredo Tafuri, insegnò un solo anno a Palermo, ma la sua presenza ebbe un'eco molto più duratura poiché fornì un punto di vista aperto alla critica,

alla storia e all'arte. Altri docenti autorevoli insegnarono più tempo di Tafuri, e senza dubbio diedero contributi importanti, ma lui toccò nel profondo l'animo degli studenti.

A Palermo molti vinsero il concorso e poi si trasferirono in altre città. Gregotti, Pollini, Bisogni, Aymonino, Quilici, Berlanda, Melograni, Tentori, vi insegnarono per anni. Il passaggio di tanti docenti provenienti da altri atenei, generò contraddizioni interne ma, soprattutto, uno straordinario arricchimento, a dimostrazione che la vita di una facoltà non si può svolgere solo fra le quattro mura dell'edificio che la rappresenta. Oggi esistono varie formule per incentivare gli scambi con altri paesi, allora invece era più difficile, quindi ancor di più si apprezzò quella ventata di aria fresca. Alberto Samonà e Vittorio Gregotti guidavano le trasformazioni, erano le figure di riferimento.

Con Alberto Samonà io imparai un metodo, un "modo di essere" dentro l'università e svolsi interessanti esperienze progettuali che si incentravano sul cosiddetto "progetto urbano", anello di congiunzione fra le ricerche di Giuseppe Samonà e Ludovico Quaroni.

Con Francesco Tentori ho imparato a guardare oltre la disciplina. Quest'ultimo mi chiese di fare una comunicazione sulla "questione meridionale" e ci spingeva ad approfondire anche aspetti extradisciplinari: questo interesse è sempre rimasto nel mio modo di guardare all'architettura. Perché credo che l'architettura modifichi molteplici fattori della nostra realtà, cioè estenda la sua influenza anche oltre i confi-

ni apparenti della disciplina. In quel periodo si discuteva spesso dell'“autonomia della progettazione architettonica”, dell'ipotetica essenza sovrastrutturale di una disciplina che - di conseguenza - non avrebbe potuto incidere su fatti strutturali.

*Com'è cambiata nel tempo l'attività didattica dei corsi di Progettazione Architettonica?*

Nei primi anni in cui io ero studente ogni corso contava circa 40 iscritti; negli ultimi e poi, mentre ero borsista e quando divenni ricercatrice, 150 - 200<sup>1</sup>.

I grandi numeri avevano bisogno di tempi più lunghi, che avrebbero reso inconcepibile un corso semestrale. Si dava per scontata una selezione naturale, essere “fuori corso” era la norma, poiché quasi nessuno riusciva a sostenere l'esame alla prima sessione. L'esperienza progettuale spesso quindi si distendeva in più anni, determinando un modo di concepire il progetto in modo profondamente diverso da quello che gli studenti hanno oggi (in cui gli iscritti ai corsi sono circa 50). Si aveva l'idea di un disegno non finito, che sempre si poteva migliorare.

Alberto Samonà sollecitava gli allievi moltissimo attraverso il “servizio didattico”. Il ruolo di noi collaboratori era pungolare gli studenti per sviluppare in loro curiosità che la facoltà normalmente non incentivava o a cui non sempre rispondeva. Portavamo delle letture e molte immagini di architetture moderne e contemporanee. Oggi internet rende la conoscenza di tantissime opere accessibile. Si passeggia virtual-

mente con *street view* in qualsiasi metropoli del globo e anche viaggiare realmente è facile. Gli studenti, negli anni 70, avevano più difficoltà. Infatti Samonà dedicava la fine di ogni incontro di laboratorio a carrellate di diapositive raccolte e scelte perché noi le mostrassimo. Cominciammo a costruire un patrimonio di schede di architetture da studiare secondo dati oggettivi e caratteristiche disciplinari. Samonà ci diceva che ogni architettura si definisce attraverso dimensioni e materiali.

Quando io cominciai ad insegnare in modo autonomo i corsi erano frequentati da circa 200 studenti. La mia grande preoccupazione era, oltre ad avere la responsabilità di un corso mio, dimostrare a tutti gli iscritti la mia attenzione verso ognuno di loro. In questo modo avrei conquistato il loro rispetto. Allora una volta, decisi di costruire un rendiconto in cui citavo tutti gli elaborati consegnati, argomentando i giudizi. Mi costò una grande fatica, ma oggi posso dire che funzionò, che ne valse la pena.

Si impara ad insegnare insegnando. Quando fu messo in atto il nuovo ordinamento gli allievi per corso furono ridotti a circa cinquanta e io avevo messo a punto una struttura dell'attività didattica. I tempi ristretti non consentivano i ripensamenti concessi quando l'esercizio progettuale si elaborava in media in due anni, questa fu una conquista. Nel nuovo metodo di lavoro diveniva fondamentale un'opportuna scansione temporale e una sollecitazione allo studio dell'architettura in momenti strategici.

*Qual è stato il contributo più significativo di Alberto Samonà nell'ambito della didattica della progettazione architettonica?*

Alberto Samonà insegna che la *trasformazione* della realtà (quella che Gregotti chiama *modificazione*) è un processo induttivo. Non deduttivo, come prima insegnavano! Per cui la “conoscenza della realtà” non è fine a se stessa ma volta al progetto: nella “descrizione” è già *in nuce* il progetto.

Questa è, secondo me, la grande innovazione del suo insegnamento. L'architettura modifica i luoghi e influisce sul carattere delle città: nel rapporto fra tipologia e morfologia si disvelava quello fra architettura e città.

Un altro contributo significativo riguarda il valore dell'uso. In uno dei laboratori si sviluppò il tema del Palazzo dei Soviet a Mosca. Il progetto di Le Corbusier veniva presentato sottolineando soprattutto la qualità che questo conquistava attraverso l'uso che la gente ne avrebbe fatto. La grande piazza acquisiva interesse quando veniva abitata e soprattutto quando era piena. La visione dell'architettura si faceva quindi meno distante.

Si dava spazio ad un giudizio critico sull'esistente da *trasformare*.

Samonà insegnava un metodo per lavorare, per progettare, più in generale per fare ricerca, che si basava su un principio: *le idee non camminano da sole, ma sulle gambe degli uomini*. Questo significa che bisogna essere sempre presenti, attenti, precisi, rigorosi. L'università è impegno assoluto. Per Samonà infatti, anche

l'attività professionale era un momento applicativo della ricerca. Non serviva ad altro la professione.

*In che modo Alberto Samonà continua la ricerca del padre?*

Alberto Samonà era perfettamente calato nella ricerca del padre. Il tema di fondo era rappresentato dal rapporto fra architettura e città, il tema dell'“unità architettura-urbanistica”. Alberto Samonà aveva lavorato con Ignazio Gardella a Venezia, con Ludovico Quaroni a Roma; aveva studiato con particolare attenzione il tema della “grande dimensione” in Francia. Di quel periodo sono i progetti di concorso del gruppo Samonà: quello per il centro direzionale di Torino, del Tronchetto a Venezia, della Camera dei Deputati a Roma... Più avanti negli anni ci saranno i due grandi concorsi per le università di Cagliari e di Cosenza.

L'esperienza di Alberto è talmente intrecciata a quella del padre, che quasi non si possono scorgere differenze anche se conoscendone le biografie si potrebbero individuare gli apporti specifici. Era la stessa ricerca che maturava. Inoltre è da considerare che Giuseppe Samonà con la sua forte personalità aveva tutta l'attenzione. Durante gli incontri, quando lui era presente esponeva ragionamenti mai improvvisati, frutto di approfonditi studi e nessuno si sarebbe permesso di interromperlo o di proporre alternative, a meno che non fosse lui stesso, come spesso accadeva, a sollecitare un nostro intervento.

*Può parlare dei Seminari di Gibilmanna?*

Un tema importante di confronto era l'insegnamento. Si organizzavano mostre, si elaboravano progetti nell'ambito di temi scelti che, di anno in anno, cambiavano. C'è molto materiale su questo, si può consultare. I seminari di Gibilmanna erano organizzati da Alberto Samonà e frequentati da giovani studiosi e per il motivo a cui accennavo poco prima, a Giuseppe Samonà era vietato intromettersi. Era un modo di lavorare insieme e raccordare contributi di facoltà diverse: Venezia, Roma, Milano, Napoli... Alberto Samonà invitava appositamente personalità il cui confronto avrebbe fatto emergere divergenze, conflitti culturali.

*Vi erano fra voi assistenti differenti posizioni teoriche o metodologiche?*

Nel tempo ognuno di noi maturava un proprio modo di vedere l'architettura.

Per Cesare Ajroldi, ad esempio, l'architettura deve rispondere a un codice, a dei principi. Io, pur apprezzando e riconoscendo la complessità di quella ricerca (espressa da Grassi e Monestiroli) sono affascinata anche da chi, come Siza, rompe gli schemi. La rinuncia all'angolo retto può avere infiniti significati. Può derivare dalla struttura urbana, ad esempio. Siza domina le variazioni con una sensibilità che ha molto a che fare con quella espressa nell'architettura spontanea del Mediterraneo, in cui a partire da giudizi di valore si smussano i principi canonici della classicità.

Dobbiamo interrogarci sui valori delle forme

complesse. Il Guggenheim di Bilbao, ad esempio, va letto nella sua dimensione urbana. A distanza, dalla città, questo elemento informe si coglie da precisi canali ottici. La valenza urbana di quest'opera, e più in generale dell'architettura secondo il mio modo di vedere, è preminente.

Se gli insegnamenti dei maestri non diventano un *a priori*, è naturale che le strade degli allievi - parallele durante i primi anni - seguano, in definitiva, direzioni diverse.

*Qual è l'interazione fra componente oggettiva e soggettiva nel progetto didattico?*

Qualcuno associava le due componenti a corsi diversi, come se fossero in contrapposizione fra loro o si potessero sviluppare in maniera distinta.

Io sono convinta che sia fondamentale che ci sia un pensiero dietro la trasformazione e il pensiero appartiene al soggetto. L'oggettività è la realtà sulla quale il progettista opera una selezione soggettiva. Ecco che ritorna l'apporto di Tafuri: la capacità di esprimere un giudizio di valore. L'elemento soggettivo è alla base dell'attività progettuale, ciò non significa che quest'ultima possa essere intesa come una semplice manifestazione di estro o di fantasia. Il progetto infatti, risponde a quesiti che derivano dalla descrizione (che è selezione) della realtà stessa.

*La descrizione dei luoghi e delle proposte di intervento nell'intera Facoltà di Architettura di Palermo si esprime con una rappresentazione*

*essenziale. C'è un motivo dietro questa abitudine condivisa?*

Borges raccontava di un cartografo che disegnava mappe sempre più precise, e quindi più grandi, fino a che queste coincisero con la stessa realtà da rappresentare. Noi seguiamo un procedimento opposto. La convergenza verso una rappresentazione “asciutta” di chi lavora presso la Facoltà di Palermo deriva evidentemente da una comune concezione della descrizione, quale strumento non fine a se stesso, bensì atto a cogliere e mettere in campo gli elementi fondamentali per esprimere un pensiero propositivo. Per anni abbiamo lavorato con Giuseppe Samonà sull'iconologia urbana, la capacità di selezionare attraverso il disegno è stata sperimentata da altri nella facoltà di Architettura di Palermo. Il valore dell'essenzialità del segno deriva sicuramente anche dall'insegnamento di grandi maestri: Mies, Leonidov... Anche Pasquale Cullotta, a un certo punto, sembrava perseguire - in altro modo - un'essenzialità grafica che poi diveniva anche minimalismo progettuale.

*Quali sono stati i temi della didattica e della ricerca da lei approfonditi?*

In un certo momento decisi di non lavorare più sul centro storico. Ricordo ancora un dialogo fra Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo in cui quest'ultimo criticava la perimetrazione del Piano Programma<sup>2</sup> spiegando che non si potevano escludere i margini del centro storico. Questo avrebbe significato capire il ruolo della città vecchia rispetto a quella moderna. Fu al-

lora che io decisi di dedicare la mia ricerca ai margini della città antica. Individuai nella cinta muraria, l'elemento di potenziale connessione fra due parti di città. Capire il ruolo che avrebbero potuto avere i "vuoti urbani" davanti i bastioni, ma soprattutto lavorare sul concetto di limite. Seguivo i percorsi che dal centro storico superano le mura e si irradiano nella città *extra moenia* e riconnettevo quelle esperienze con ricerche che già avevo svolto sulle borgate.

Secondo questa logica sceglievo anche le aree di progetto per le esercitazioni didattiche, in occasione delle quali provavo a far emergere domande inespresse di servizi per la città: case per genitori singoli, ludoteche per bambini da affiancare a centri di cultura e di benessere per le madri, alloggi per parenti dei degenti in prossimità della cittadella sanitaria, centri multietnici di accoglienza, centri per anziani... Ritengo che anche questo sia il ruolo dell'architettura: dare forma a domande che le condizioni di sottocultura non esprimono e abituare gli studenti a intravedere modi diversi di vivere.

*Quali indicazioni per l'attività didattica futura all'interno della Facoltà?*

Nessuna in particolare, perché le strade da seguire possono essere tante.

Punterei su una formazione generale che consideri i diversi punti di vista degli allievi. Questo è possibile con un numero ridotto di studenti per corso. Calibrerei l'attività didattica, come d'altronde ho provato a fare soprattutto negli ultimi anni, tenendo conto delle potenzialità

dei diversi allievi. Di volta in volta aggiustando il tiro, cercando di scoprire la ricchezza interiore di tanti studenti, mi è capitato quasi per caso di scoprire che alcuni di loro studiavano musica al conservatorio o che altri avevano costituito piccoli gruppi musicali...

L'università deve valorizzare le capacità individuali e non reprimerle. L'attenzione del docente non dovrebbe essere rivolta solo a sollecitare la creatività, bensì dovrebbe spingere a una dialettica fra gli allievi, in modo che le idee possano essere messe in discussione attraverso il confronto reciproco e ritrovarne il senso più profondo. Per questo è importante l'esperienza del lavoro di gruppo, soprattutto oggi che la professione non si basa mai sul lavoro del singolo e che i generi artistici tendono spesso a contaminarsi fra loro. Nei miei corsi, come sai, si passava dagli iniziali lavori di gruppo all'elaborazione individuale del progetto.

Infine vorrei dire che è necessario sforzarsi per rendere competitiva la formazione degli studenti nel Sud del paese e riscattare le nostre facoltà del meridione. A circa trent'anni di distanza le lezioni sulla "questione meridionale" che Francesco Tentori mi aveva chiesto di tenere nell'ambito del suo corso tornano alla mia mente come attuali.

Serve impegno e consapevolezza reciproca...

Ora proverei a invertire le parti per chiederti: perché hai deciso di dedicare tanto tempo all'università? Che cosa ti aspetti in cambio? Perché escludi altre scelte, come ad esempio, svolgere a tempo pieno l'attività professionale

(sicuramente più redditizia) o eventualmente trasferirti in un paese caratterizzato da condizioni di lavoro più vantaggiose?

*L'università non offre ai giovani dottori di ricerca nessuna certezza su implicazioni future relative alla formazione offerta, spesso anche acquisita, durante il dottorato. Si formano quindi persone che, in molti casi, utilizzeranno quello che hanno imparato per lavorare altrove.*

*Eppure c'è chi vuole sperimentare, per quanto possibile, il "privilegio" di rigenerare continuamente il proprio punto di vista. Perché questo - ed è certo! - accade in facoltà e in dipartimento: si mettono in discussione questioni e se ne scoprono nuove.*

*Le possibilità di «bere da questa sorgente fresca» (come dice spesso Andrea Sciascia, ricordando il suo maestro Pasquale Culotta), sembrano accrescersi imparando «a stare dentro l'università», secondo l'insegnamento di Alberto Samonà, di Giuliana Tripodo, di Andrea Sciascia... Collaborando con quest'ultimo attualmente, ritrovo spesso il senso di quelle parole: «Le idee non camminano da sole, ma sulle gambe degli uomini».*

*I percorsi di ricerca si sviluppano, cioè, in sostanziale continuità, fra tradizione e tradimenti, grazie ai contributi di maestri e allievi. Le idee non camminano da sole, come monadi. Tuttavia, "sulle gambe degli uomini", significa anche che è necessario uno slancio, una fatica. L'attività universitaria è rigorosa, precisa, continua, alla fine necessariamente totalizzan-*

*te. Pervade tutto il proprio tempo. Ecco perché tanti abbandonano questo lavoro, dedicandosi a qualcosa di più redditizio.*

*Studiare e lavorare all'estero è auspicabile, poiché oggi siamo immersi in una realtà globale e multietnica. Molti, come me, avendo vinto borse di studio e di tirocinio professionale, hanno trascorso alcuni periodi in altri paesi. La sfida è mettere in atto a Palermo i frutti di quelle esperienze valorizzando le potenzialità locali specifiche, riconosciute proprio grazie a un confronto con una realtà più ampia.*

Alcamo. 28 luglio 2011

## Note

### Introduzione

<sup>1</sup> Metafora «figura retorica che consiste nel sostituire una parola o un'espressione con un'altra in base a un rapporto di palese o intuitiva analogia tra i rispettivi significati letterali» Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2007, ad vocem.

<sup>2</sup> N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2007, p. 1135.

<sup>3</sup> N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2007, p. 1767.

<sup>4</sup> «Mentre la metafora scaturisce da una pensata originale, la metonimia si fa strada nell'esperienza vissuta. Grazie alla metafora l'esperienza viene riplasmata in una rappresentazione ideale, con la metonimia invece viene articolata nelle sue parti» L. Muraro, *Maglia o uncinetto*, Manifesto libri, Roma 2004, p. 54.

### 1.1 Breve nota sull'attività didattica

<sup>1</sup> Si fa riferimento ai Laboratori di Progettazione Architettonica che si sono tenuti negli anni accademici 2006/07 e 2008/09.

<sup>2</sup> Cfr. V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 70-76.

<sup>3</sup> L'attività di laboratorio era organizzata in fasi distinte: fase 1 - conoscenza del luogo di progetto (1<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup> settimana); fase 2 - proposta di un principio insediativo (5<sup>a</sup> - 7<sup>a</sup> settimana); fase 3 - studio di architetture (8<sup>a</sup> - 11<sup>a</sup> settimana); fase 4 - definizione del progetto (12<sup>a</sup> - 24<sup>a</sup> settimana).

<sup>4</sup> A. Samonà, *Raccolta del materiale didattico a.a. 1970-1971*, Facoltà di Architettura di Palermo, Istituto di Caratteri degli edifici, p. 391.

<sup>5</sup> G. Tripodo, in A. Samonà, *op. cit.*, p. 348.

<sup>6</sup> Negli anni accademici 2006/07 e 2008/09 si è sperimentato un coordinamento fra i Laboratori di Progettazione Architettonica II e i Laboratori di Costruzione I. In particolare il corso di Giuliana Tripodo era coordinato con quello tenuto da Giuseppina Vitale.

### 1.2. Il luogo

<sup>1</sup> Il porto di Palermo nasce nel 1567 su volontà del Viceré di Sicilia Garcia de Toledo quando l'antico porto della Cala diviene insufficiente per le crescenti esigenze cittadine. (F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: Il Cinquecento*, Donzelli, Roma, 2001). Il porto andò sempre più espandendosi verso nord con la creazione nel XIX secolo dei cantieri navali fino a raggiungere il porto dell'Acquasanta. Nei primi del Novecento un bina-

rio ferroviario collega il porto alla stazione centrale, solo successivamente si costruisce un collegamento più largo e sotterraneo che coinvolge anche la stazione Notarbartolo. (S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo. Crescita della città e politica amministrativa dalla "ricostruzione" al piano del 1962*, Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, vol. II, Palermo, tip. Stass, 1984).

<sup>2</sup> S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo. Piani e prassi amministrativa dall'"addizione" del Regalmici al Concorso del 1939*, Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e Pianificazione Territoriale della Facoltà di Architettura di Palermo, vol. I, Palermo, tip. Stass, 1984.

<sup>3</sup> A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Notarbartolo. Ieri e oggi*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2000.

<sup>4</sup> A. Chirco, M. Di Liberto, *op. cit.*, p. 125.

<sup>5</sup> Nel biennio 2006 - 2008 i Laboratori di Progettazione Architettonica di secondo anno della Facoltà di Architettura di Palermo sono stati coordinati dal professore Gaetano Cuccia. I professori Franco Castagnetti, Gaetano Cuccia e Giuliana Tripodo hanno scelto un unico luogo di progetto per tutti e tre i corsi.

<sup>6</sup> A. Samonà, *op. cit.*, p. 384.

### 1.3. Il principio insediativo

<sup>1</sup> Le ricerche di Giuseppe Samonà e Ludovico Quaroni sull'"unità architettura-urbanistica" erano state sperimentate progettualmente da Alberto Samonà in diversi progetti di concorso e confluivano anche nella didattica di quest'ultimo e dei suoi collaboratori.

In particolare, il *livello intermedio di progettazione*, era inteso da Ludovico Quaroni come quel vuoto fra progetto dell'edificio e piano urbanistico: il residuo progettuale fra l'intervento episodico e le grandi opere. Cfr. L. Quaroni, *Il progetto per la città. Dieci lezioni*, Edizioni Kappa, Roma 1996. G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica*, Franco Angeli, Milano 1978, P. Lovero (a cura di).

### 1.4. Il ruolo della storia

<sup>1</sup> G. Tripodo, *Programma del Laboratorio di Progettazione 2*, a. a. 2006/2007, p. 2. Cfr. C. Ajroldi, *Palermo tra storia e progetto*, Officina, Roma 1987.

<sup>2</sup> F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 33.

<sup>3</sup> Opere selezionate:

1- Gonçalo Byrne. Centro di Coordinamento del traffico marittimo. Lisbona, Portogallo (1997-2001).

- 2- Mies Van der Rohe. Lake Shore Drive Apartments. Chicago, Stati Uniti, (1948-51)
  - 3- Alvaro Siza Vieira. Case nel Parco Van Der Venne. L'Aja, Olanda (1984-88)
  - 4- Giorgio Grassi. Isola Artificiale nel Verbindingskanaal. Groningen, Olanda (1987)
  - 5- Arata Isozaki. Ingresso al Centro Culturale Caixa Forum. Barcellona, Spagna (2000-02)
  - 6- Rafael Moneo. Nuovo Municipio. Murcia, Spagna (1991-98)
  - 7- Antonio Monestiroli. Edifici a Torre. Brescia, Italia (2004-05)
  - 8- Eduardo Souto De Moura, Torre Burgo. Porto, Portogallo (1991-2004).
  - 9- Eduardo Souto De Moura. Edificio per abitazioni. Foz Do Douro, Porto, Portogallo (1992-95)
  - 10- Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio. Como, Italia (1932-34)
  - 11- Giuseppe Terragni. Casa Giuliani Frigerio. Como, Italia (1939)
  - 12- Alvar Aalto. Torre Residenziale. Brema, Germania (1958-62)
- 4 Il coordinamento fra i laboratori di costruzione e progettazione ha avuto luogo durante l'anno accademico 2006/2007.
- 5 Il docente del Laboratorio di Costruzione I, Giuseppina Vitale, partecipava anche ad alcuni incontri del Laboratorio di Progettazione Architettonica tenuto dalla professoressa Giuliana Tripodo.
- 6 L. Moretti, *Valori della modanatura*, in «Spazio», III n. 6, 1951-1952, pp. 5-12.
- 7 F. Dal Co, *È preferibile essere buoni o interessanti?*, «Casabella», n. 756, giugno 2007, p. 97.
- 8 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma - Bari 2002, p. 27.
- 9 F. Dal Co, *op. cit.*, p. 97.
- 10 Cfr. L. Quaroni, *Un progetto didattico*, «Casabella», n. 520-521, 1986, p. 95.
- 11 Cfr. R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1980 (I ediz. New York 1966).

## **2. L'esperienza di un laboratorio di progettazione e la lezione aperta della storia**

<sup>1</sup> F. Purini, *Le opere, gli scritti, la critica*, Documenti di Architettura, Electa, Milano 2000.

## **4. Studiare architettura**

<sup>1</sup> La legge dell'11 novembre 1969, n. 910, ha liberalizzato l'accesso agli studi universitari, disponendo che tutti

i diplomati delle scuole secondari superiori potessero accedere a qualsiasi facoltà.

<sup>2</sup> Piano Programma per il centro storico di Palermo, di G. De Carlo, G. Samonà, U. Di Cristina, A. M. Sciarra, 1982.

## **Illustrazioni**

8-9. Foto di Gaetano Cuccia

11. Bing map, in: <http://www.bing.com/maps> del 20/09/2011.

20-21. Peter Carter, *Mies van der Rohe al lavoro*, Phaidon, New York 2006, p. 61.

26. Foto di Pietro Ajroldi.

27-28. Franco Purini, *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2000, p. 47.

29. Winfried Nerdinger, *Walter Gropius 1883 1969*, Electa, Milano 2006 (I ediz. Berlin 1988), copertina.

31. Manifesto elaborato da Luciana Macaluso in occasione del seminario “La descrizione dell’area di progetto”. Palermo, 23 novembre 2006.

Tutte le altre immagini sono state prodotte ed elaborate da Luciana Macaluso.



31. Manifesto per un seminario didattico



Facoltà di Architettura di Palermo  
Corso di Laurea in Architettura 4S  
Laboratorio II di Progettazione architettonica  
Prof. Giuliana Tripodo  
Collaboratori archh. Alessandra Carollo e  
Luciana Macaluso

Studenti iscritti al corso durante l'anno  
accademico 2006/2007:

Erika Galbo, Diletta Maria Giannola, Filippo  
Lucchese, Alessia Messina, Monica Mirabelli,  
Fulvio Miranda, Luisa Misseri, Margherita Mo-  
nastero, Maria Chiara Pagano, Silvia Paliaga,  
Laura Parrivecchio, Marta Passalacqua, Fran-  
cesco Patti, Marina Pipitone, Rigels Pirgu, Paola  
Pirrota, Morena Provenzano, Antonino Renda,  
Elisa Ricupati, Maria Chiara Rizzo, Salvatore  
Rubino, Marco Saitta, Francesco Scrudato, Mi-  
chela Spatafora, Maria Grazia Stassi, Caterina  
Sugamiele, Alessandro Tamburo, Marta Taran-  
tino, Attilio Tavolacci, Salvatore Termotto, Le-  
onardo Terrusa, Federica Triglia, Maria Anna  
Tumminello, Silvia Tutone, Maria Veca, Marco  
Vitale.

Studenti iscritti al corso durante l'anno accademico 2007/2008:

Filippo Bartoli, Salvatore Campanaro, Clementina Candela, Laura Figuccia, Gaetano Giamporcaro, Michele Inghilleri, Liliana Impellizzeri Laino, Lucia Lociuoro, Daniele Mantione, Marco Mantione, Giancarlo Migliorini, Roberta Milano, Maria Mingari, Antonio Carlo Oliveri, Cristina Oliveri, Enrico Palumbo, Irene Passalacqua, Loredana Paterna, Vincenzo Pecoraro, Gianvito Piccione, Raissa Pluchino, Giovanni Polizzi, Maria Potenzano, Antonino Ribaudò, Lavinia Romano, Francesco Rossi, Chiara Russo, Ginevra Salamone, Giovanni Scillufo, Chiara Speciale, Giorgio Stassi, Carlo Surdi, Alessandro Tagliabue, Federica Tagliaferri, Luca Torrisi, Giulia Trombino, Angela Annalisa Valoroso, Valerio Ventimiglia, Flavia Zaffora, Valentina Zocco.

Finito di stampare nel mese di settembre 2011  
presso Fotograf - Palermo