

Cinque domande sulla didattica

"Io non desidero insegnare il metodo che tutti devono seguire, ma mostrare il metodo che io ho scelto". (Cartesio)

Il riferimento a Cartesio non è casuale, perché la sua opera è stata rivolta alla formulazione di un metodo attraverso il quale si possono raggiungere risultati certi.

Un simile atteggiamento viene adottato costantemente, nell'ambito universitario, nell'insegnamento della progettazione e della composizione architettoniche, discipline fondamentali nella formazione dell'architetto.

Siamo coscienti che in realtà, nella realizzazione di un progetto il fattore metodo interviene ma non è l'apporto fondamentale nel progetto; in esso interagiscono sempre delle questioni soggettive e insondabili. Paul Valéry diceva: "il cammino dell'architettura, quello della poesia e quello della musica si incrociano".

Esiste un metodo valido e trasmissibile del fare architettura?

La domanda (doppia) mi suggerisce una sola risposta. L'insegnamento dell'architettura consiste, soprattutto, in un atteggiamento. Non credo vi siano molte regole trasmissibili: uso ripetere che non vi sono regole certe per produrre una buona architettura (magari!), ma aggiungo anche che ogni grande architettura ci mostra delle regole: il problema è che non possiamo usarle sempre e indifferentemente. Lo studente ed il docente dovranno fare i conti con queste opposte tensioni: la impossibilità di ridurre il sapere a certezze, da un lato, la necessità di scegliere (quindi di rinunciare) che il progetto sempre richiede. Dunque è il dubbio, il dubitare - credo (ma ho dubbi) - il modo di trasmettere una conoscenza in architettura. Esercitare la razionalità vuol dire sapersi interrogare sulle ragioni, saper porre domande, riconoscere risposte; questa è la parte "alta" del nostro sapere. La parte "bassa" - e uso questi termini solo per l'immediatezza del significato, ma risulterà evidente che sono solo pochissimi gli architetti in possesso di una cultura "bassa" così come la definisco - è quella che riconosce alla materia, alla fisicità della architettura un ruolo

forze meno note agli studenti, ma - nel complesso - un organico di efficienza incomparabile con qualsiasi altra istituzione analoga); docenti di grande caratura nazionale e internazionale (che poi non tutte queste stelle siano impegnate effettivamente nella didattica, è altra questione che affronteremo poi); l'IUAV è ancora il luogo ove si concentrano le più ricche ed articolate "offerte didattiche" in senso lato, dalle tavole rotonde alle mostre, dai convegni ai seminari, dalle conferenze alle lezioni; infine la grande tradizione culturale e progressista della scuola con una sua storia - ormai più che cinquantennale - che, a prescindere da altre notazioni, la pone comunque su un piano di privilegio.

Veniamo alla "standardizzazione linguistica". Credo si tratti di un fenomeno che supera la singola Scuola di Venezia: è uno dei più evidenti sintomi di una crisi gravissima che riguarda tanto la capacità di insegnare quanto quella di apprendere. Parlerei però di standardizzazioni, userei cioè il plurale. Non vi è una linea veneziana al progetto. Vi sono molti docenti che, a mio avviso equivocando sul proprio ruolo di maestri, o fingendo di non accorgersene, o, ancora peggio insistendo perché ciò avvenga, si propongono a modello rispetto ai loro allievi. Premiando (e castigando) la maggiore o minore capacità degli studenti di avvicinarsi al modello. Si tratta di un insegnamento antico, perfettamente lecito, anche oggi, ma - secondo me - non adattabile ad una scuola di massa. Il prezzo che si paga mi sembra molto alto: troppi studenti credono di apprendere da un Maestro una teoria di architettura, quando invece, nel migliore dei casi, vengono appena indottrinati. E la stessa differenza che c'è fra teoria e dottrina intercorre tra un Maestro ed un maestro.

A nostro avviso il rapporto tra maestro e allievo, come situazione di reciproca conoscenza e scambio, non può più esistere. Come si insegna oggi l'architettura?

Si lega perfettamente alla seconda risposta. Ma anche alla prima. E' questo il centro della questione. Ho solo "piccole certezze", non credo in regole assolute. Sono solito fissare due modelli estremi di insegnamento, li definisco pirandellianamente così: *Ciascuno a suo modo e Così è se vi pare*. Tra questi due poli si collocano quasi tutte le forme di insegnamento. Il primo termine corrisponde al docente che incoraggia nello studente esperienze conoscitive orientate in qualsiasi direzione, purché fondate razionalmente e intellettualmente; il secondo è quello del docente che si pone quale riferimento centrale per i propri allievi. Credo di riconoscermi nel primo: sostengo che la pratica progettuale sia legata alla induzione, ad atteggiamenti induttivi. La conoscenza dell'architettura non dovrebbe avvenire - insisto: è il mio modo di vedere - attraverso liturgie analitiche consolidate, sistemi ordinati, paradigmi rigorosi. Al contrario ho una vera venerazione per il particolare, non inteso come dettaglio costruttivo, no, naturalmente, ma piuttosto immaginato come "rizoma significante", cioè frammento che contiene una sorta di DNA, di codice genetico (basta un metro quadro di una facciata per riconoscere Mies o Le Corbusier, o Behrens o Aalto o Palladio). Fare architettura vuol dire trovare delle ragioni, anzitutto, poi organizzarle in forma. Ci sarebbe tantissimo da aggiungere, ma su questo argomento - che è poi da sempre, e continuerà ad esserlo, il centro del mio lavoro intellettuale - non credo che riusciremo ad andare poi tanto più in là di quanto ci abbia già detto Vitruvio. Firmatas, Utilitas e Venustas.

Però: stiamo molto attenti all'ordine con il quale ce li ha trasmessi: credo che non debba essere casuale: è un ordine di importanza: va rispettato!

Quale procedura porta alla scelta degli assistenti e dei collaboratori che affiancano i docenti?

Scopro di invecchiare ogni volta che ci rifletto su! Sto diventando insofferente e comincio a credere che sia il collaboratore a dover scegliere! Purtroppo è vero che non accade quasi mai, e allora vi dico come temo stiano oggi le cose. Un tempo, diciamo venticinque, trenta anni fa, le gerarchie erano più affidabili - non diverse da oggi, ma più affidabili. Un barone aveva intorno un certo numero di allievi, docenti in formazione, di varia caratura, età, provenienza. Avevano (avevamo) un numero d'ordine, non proprio espresso con chiarezza, ma eravamo tutti consapevoli di occupare determinate posizioni. A meno di straordinarie qualità, che raramente si manifestavano (ma ricordo qualche caso), la progressione nelle carriere fedelmente rifletteva quel numero d'ordine. I criteri con i quali si fissavano i valori erano, certo, non sempre legati al merito (ma non potevano prescindere poi tanto!); il livello intellettuale del barone era la garanzia delle qualità del gruppo di collaboratori. I mediocri si affollavano intorno ai mediocri, e lì le carriere erano anche regolate da attitudini di obbedienza e di canina fedeltà, i migliori sceglievano (o erano scelti da) i docenti più prestigiosi. Ma almeno si potevano fare dei calcoli in termini di tempo, si investivano due, tre, anche più anni in un volontariato operoso, e si era quasi certi di un ragionevole inserimento nella struttura. Oggi la grande disoccupazione ha prodotto una autentica nevrosi, mai tanti giovani di valore si sono raccolti nell'Università, ma mai tanto spreco di talento e di intelligenza si era avuto. Il

docente che finisce in una commissione giudicatrice non ha più vecchi codici di onore da rispettare (sono troppi, sono tanti: le occasioni non si ripetono!). Quando può prendere, prende, senza alcun riguardo. Certo che, nel grande affollamento che c'è, chi vince un concorso - per borse di studio, per un dottorato, per un posto di ricercatore - è un giovane di valore, meritevole. Ma quasi sempre non è il più meritevole. Altro ancora è il discorso sull'assistenza all'insegnamento del progetto. Oggi il gran numero ha creato un'emergenza che ottunde le coscienze: si affidano a giovani neolaureati - bravi, bravissimi, ma a pensare, a progettare, non certo ad insegnare, a valutare altri - studenti da seguire. Il danno è reciproco: l'aspirante docente, promosso sul campo dalla necessità, si riveste troppo spesso di una autorità che non corrisponde affatto alla sua autorevolezza, deve far fronte, si trova, senza un adeguato tirocinio, a dover affrontare insicurezze nuove, problemi di cui non conosceva l'altro aspetto. Ne riporta come uno *hoc*, si arresta lo sviluppo, la maturazione del docente *in fieri*, si stabiliscono dei meccanismi di irrigidimento, degli automatismi difensivi che nulla hanno a che vedere con l'insegnamento. Lo studente avverte atteggiamenti acerbi, si difende a sua volta: o si uniforma opportunisticamente, rinunciando, o si inasprisce in improduttivi bracci di ferro, inutili ripicche. Credo che bisognerebbe tornare ad una gradualità nell'attribuire responsabilità a questi collaboratori, dando loro l'occasione di sbagliare senza paura, proteggendone il cammino, offrendo più opportunità per affermare le proprie capacità intellettuali (mostre, convegni, pubblicazioni), evitando di lusingarne il fragile ed effimero narcisismo. Fare il professorino è inebriante, ma, alla lunga, è sterile: non lascia titoli; ci si accorge di essere stati sfruttati troppo tardi, quando ormai nuovi ricalzi sono già in campo... E' lo spreco continua, mentre gli studenti ne fanno le spese!

Lo studio della storia dell'architettura è importantissimo anche nell'ambito progettuale, ma vi è un uso incondizionato ed esasperato della citazione come giustificazione al progetto e non come bagaglio culturale che può trasparire in fase di progettazione in maniera più o meno esplicita, l'uso della citazione può portare a facili fraintendimenti?

È una questione complessa e delicata. Non è tanto l'uso della citazione in sé il problema, (certo che può portare a fraintendimenti, anche gravi), ma vorrebbe formulare così la domanda: qual'è l'uso della Storia? È una domanda *evergreen*; Borges ci ricorda che limitate sono le domande che l'uomo può porsi, infinite e sempre diverse le risposte che può dare a queste domande. Io proverò a descrivere la mia posizione, in modo immediato e lacunoso, ma si tratta di una approssimazione inevitabilmente grossolana. Quasi tutti noi ci riconosciamo nelle formule correnti: *Il passato come amico, la Storia come materiale*. Sono le radici del Moderno, anzi della Contemporaneità. Taglio corto dicendo che verso la storia dovremmo avere un atteggiamento predece, dovremmo appropriarci e metabolizzare, senza troppi complessi, quello che riusciamo a prendere. Da progettisti, però, non da storici. Dovremmo rubare - come ha sempre sostenuto di fare, tra gli altri, lo stesso Le Corbusier - dagli antichi colleghi i trucchi del mestiere.

La piazza del Campidoglio non è quell'immortale complesso monumentale che dal liceo ci hanno insegnato a venerare, è un articolato sistema di astuzie, di elusioni, di risposte ingegnose a problemi vari, costruttivi, geometrici, compositivi, economici. Michelangelo si è districato tra difficoltà attualissime, sempre presenti. Alcune risposte sono state frutto di mestiere, grande mestiere, altre sono autentici colpi di fortuna - insperate collimazioni, coincidenze -, altre sono frutto di piccole violenze, di falsificazioni. La piazza è lì; ognuno di noi se la guarderà con occhi diversi, scoprendo differenti qualità... ognuno vede ciò che sa vedere: siamo capaci di attenzione, di riflessione, solo verso ciò che ci è congeniale, e siamo ciechi verso ciò che non ci attira. Ma dovremmo guardare da progettisti, non da storici. L'etimologia, per chi compone, è più importante della filologia. Ben vengano le citazioni, se appropiate.



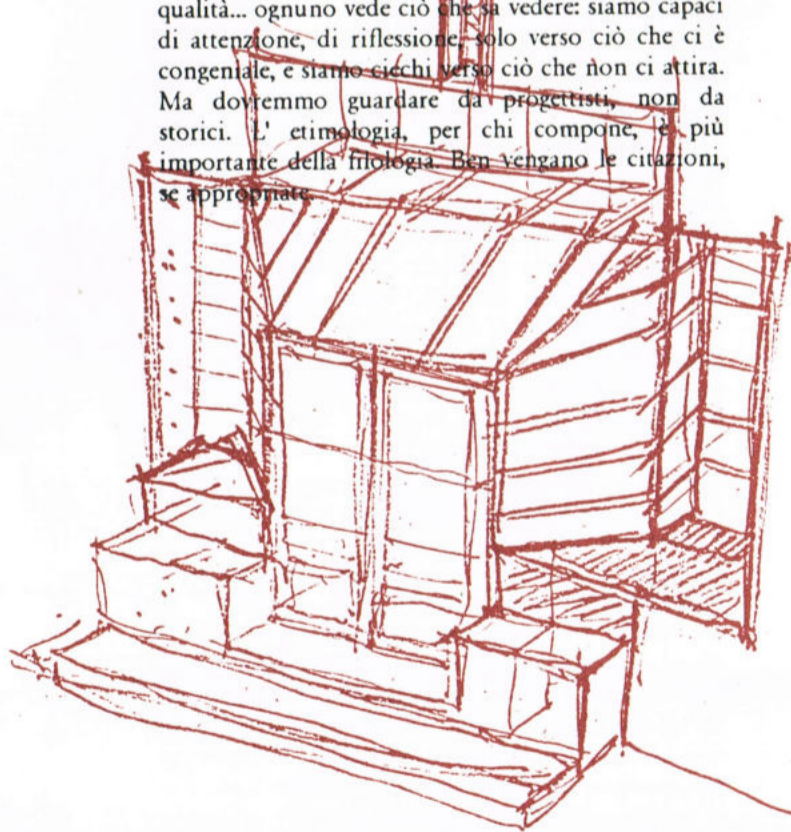
SCHIZZI PER IL PROGETTO DEL MUNICIPIO DI LIONI (AV) 1984

non prescindibile. Tutte le conoscenze che ci permettono di controllare una forma progettuale afferiscono a questi repertori: senza il reale possesso di tali strumenti non vi è architettura, non vi è progetto di architettura e neanche architetto.

Alla fine degli anni '70 un'indagine che coinvolgeva le Università di architettura d'Europa, aveva classificato lo IUAV come il migliore. Il conferimento di questo titolo era dovuto alle attività di sperimentazione e di ricerca che venivano svolte e che si supponeva portassero ad una completa formazione architettonica.

Ancor oggi su qualche rivista, legata nostalgicamente a quel tempo, lo IUAV viene posto all'apice rispetto alle altre. In realtà analizzando il lavoro di ricerca portato avanti dai vari corsi di progettazione, il cui prodotto viene esposto in occasione delle tesi di laurea, ci troviamo di fronte ad una standardizzazione linguistica, quindi in quest'ambito la ricerca degli ultimi anni non ha dato nuovi risultati. Perché tutto questo accade?

La domanda risulta articolata, così come dovrà esserlo la risposta. L'IUAV resta, di fatto, la migliore Scuola di Architettura Italiana. Perché? Per un complesso di ragioni: in ordine sparso: dotazione di spazi e di mezzi (non dimentichiamo che l'IUAV, per statuto, è un Ateneo, cioè dispone di un proprio Consiglio di Amministrazione, maggiore agilità di bilancio, più autonomia e più mezzi. Potremmo quasi dire che anticipa da molti decenni quanto la legge, recentissimamente, si propone di fare); qualità e quantità del personale non docente (una delle



Con questo dialogo vorremmo portare i temi della riflessione e del dibattito, che da tempo ci sta coinvolgendo, al di fuori dell'ambiente studentesco. In questo senso pensavamo che il suo apporto potesse essere duplice: in relazione all'insegnamento della progettazione e composizione architettonica, e alla sua opera di architetto.

La sua esperienza nell'insegnamento è iniziata alla fine degli anni '70 allo IUAV. In quel periodo quali sono stati i temi trattati dalla ricerca e dalla progettazione architettonica?

Quando sono arrivato come assistente di Aldo Rossi, credo fosse il 1980, Venezia era importante perché forse era l'unica facoltà dove gran parte dei corsi affrontavano la progettazione e la composizione architettonica approfondendo lo studio della città. Tali studi accomunavano vari corsi, anche se nel rapporto con il progetto si sviluppavano in maniera completamente diversa.

In quegli anni vengono pubblicati dalla Cluva dei saggi sul rapporto tra morfologia edilizia e analisi urbana, cioè escono una serie di testi estremamente importanti sullo sviluppo della città.

Verso la fine degli anni '80, inspiegabilmente, si abbandonano questi studi poiché si ritengono inutili. Questa scelta molto grave ha fatto perdere alle facoltà la loro identità.

Quali sono le cause che hanno determinato la perdita d'identità dello IUAV?

Nel '68-70 il direttore dello IUAV, Carlo Aymonino, chiama come docenti alcuni giovani allievi che garantiscono una linea di continuità precisa.

In seguito, i direttori che gli sono succeduti non hanno mai dato una linea di tendenza e così si è persa l'identità propria che aveva assunto l'IUAV. Non si può immaginare che in una facoltà possano convergere tutti i modi di vedere e di fare architettura, è un'utopia.

La perdita dell'identità è dovuta anche ai grandi numeri, infatti aumentando in maniera abnorme il numero degli studenti, è aumentato anche il numero dei docenti, implicando diverse tendenze architettoniche all'interno della stessa facoltà.

Per esempio a Milano, in cui convergono diverse linee di pensiero, il tentativo, che si porta avanti, è quello di formare nuove facoltà indipendenti. E' molto meglio dire che a Venezia si portano avanti determinati studi, a Milano altri, così nasceranno a Bergamo e a Brescia nuove facoltà con un'identità precisa, favorendo il loro confronto e permettendo agli studenti di poter fare una scelta dei loro studi più precisa.

Credo che l'identità sia uno degli elementi più importanti, che non deve essere settarismo, ma una precisa tendenza del fare architettura. Lo IUAV godeva di una propria identità negli anni in cui c'erano Rossi e Aymonino, due architetti che dal punto di vista della produzione architettonica sembrano non avere nulla che li unisce, ma si incontrano nella conduzione delle loro ricerche.

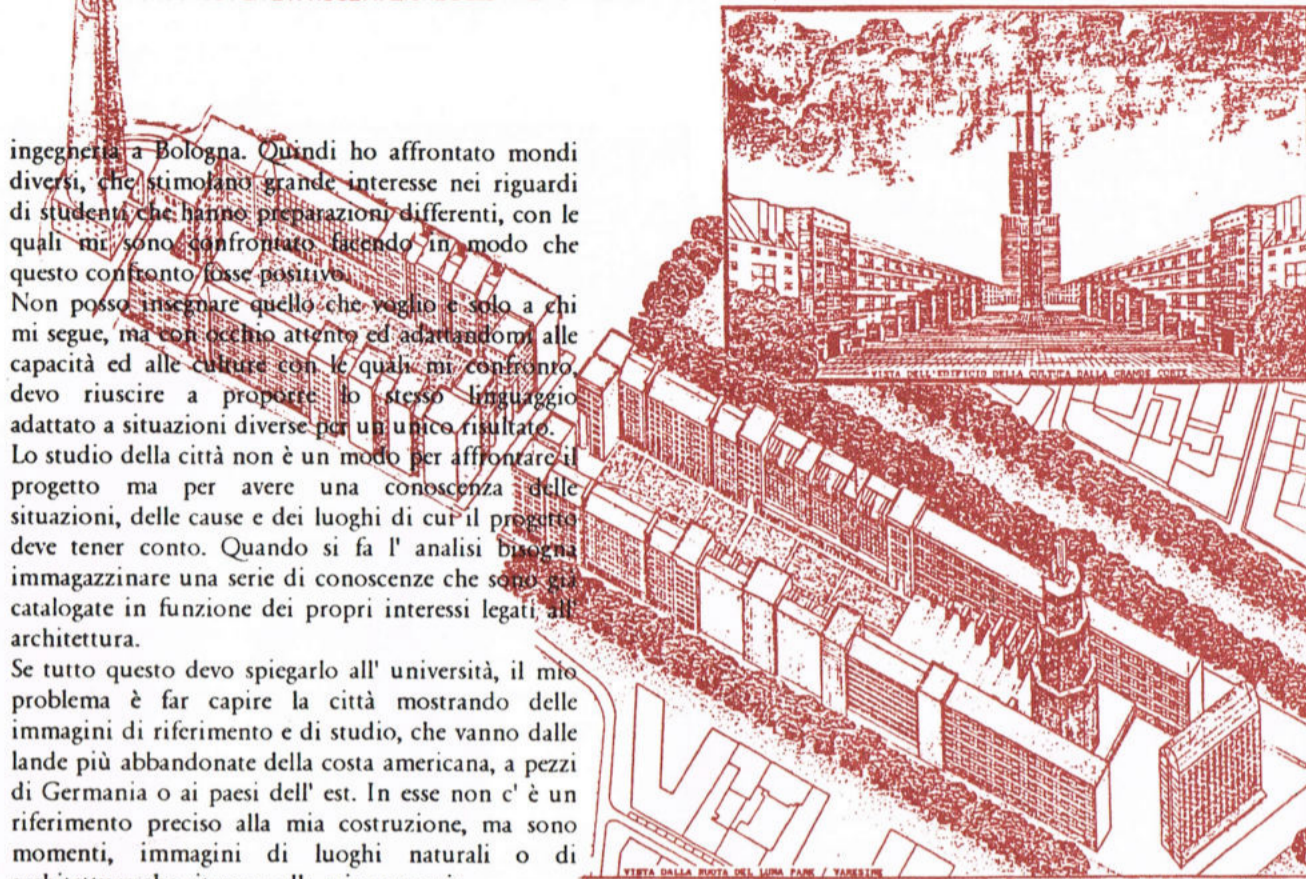
In occasione delle tesi di laurea ci troviamo di fronte alla ripetizione di strutture linguistiche, da cosa dipende questa omologazione?

Le tesi di laurea aumentano sempre di più, perché sempre di più sono gli studenti. Altro punto dolente dell'università è che attualmente si è costretti a chiudere gli studi con una tesi piuttosto che concludere con la propria media. Essendo gli studenti costretti a fare una tesi di laurea, la maggior parte di loro fa un lavoro di omologazione. Starei molto attento nel vedere come queste tesi si confondono una con l'altra, ce ne sono invece di buona qualità, che rischiano di annegare nella quantità, ed essere omologate alle altre da parte delle commissioni che le giudicano. Bisogna anche dire che le commissioni ricercano la novità, quando invece l'architettura è sempre quella. Sembra che la novità sia fare un progetto in un luogo in cui nessun altro lo ha fatto prima, Berlino piuttosto che Venezia.

Come ha affrontato, nelle sue numerose esperienze, l'insegnamento delle discipline di progettazione e composizione architettonica?

Ho iniziato ad insegnare tardi, non da neolaureato, ma parecchi anni dopo a Venezia come assistente di Aldo Rossi. Una volta diventato professore la mia prima esperienza è stata ad ingegneria a Palermo, e contemporaneamente in Svizzera ed in America, più tardi al Politecnico di Milano ed attualmente ad

CONCORSO PER LA PROGETTAZIONE DELL'AREA GARIBALDI-REPUBBLICA, MILANO 1991



VISTA ASSONOMETRICA COMPLESSIVA

ingegneria a Bologna. Quindi ho affrontato mondi diversi, che stimolano grande interesse nei riguardi di studenti che hanno preparazioni differenti, con le quali mi sono confrontato facendo in modo che questo confronto fosse positivo.

Non posso insegnare quello che voglio e solo a chi mi segue, ma con occhio attento ed adattandomi alle capacità ed alle culture con le quali mi confronto devo riuscire a proporre lo stesso linguaggio adattato a situazioni diverse per un unico risultato. Lo studio della città non è un modo per affrontare il progetto ma per avere una conoscenza delle situazioni, delle cause e dei luoghi di cui il progetto deve tener conto. Quando si fa l'analisi bisogna immaginare una serie di conoscenze che sono già catalogate in funzione dei propri interessi legati all'architettura.

Se tutto questo devo spiegarlo all'università, il mio problema è far capire la città mostrando delle immagini di riferimento e di studio, che vanno dalle lande più abbandonate della costa americana, a pezzi di Germania o ai paesi dell'est. In esse non c'è un riferimento preciso alla mia costruzione, ma sono momenti, immagini di luoghi naturali o di architetture che ritrovo nella mia memoria.

Per esempio l'America è un paese giovane, che costituisce un catalogo di tutti i generi di architettura, perché si è creato delle testimonianze su cui fondare la propria storia.

In alcuni suoi lavori, ad esempio il progetto per la ricostruzione dell'Isola dei Granai a Danzica, e quello per il concorso di Garibaldi Repubblica, si nota che, dopo la definizione di massima dell'impianto, l'architettura proposta è già stata costruita o disegnata in altre sue esperienze. Come motiva questo suo atteggiamento?

In questi concorsi veniva richiesto solo un impianto urbano, però, quando si disegna una parte di città, si devono dare delle indicazioni con le quali gli edifici si rapportano l'uno con l'altro. E' impensabile, per i termini di un concorso, in cui non viene richiesto, progettare ogni singolo edificio perché è importante l'impianto complessivo. Ma nello stesso tempo bisogna dare l'immagine di come quell'impianto si rapporta con la città.

In questi ultimi progetti abbiamo sempre usato delle architetture di riferimento che fanno parte di progetti costruiti o solo disegnati sulla carta, cercando di accostarli in maniera sempre diversificata per dare un'immagine della costruzione della città. Non si intende concepire un progetto unitario, sarebbe utopia, ma è un piano in cui ogni singolo elemento può essere affidato ad architetti diversi, quindi un collage di architetture che costituiscono una parte di città.

Penso che se non vedo quelle architetture mi è difficile capire come il progetto si rapporta con la città. Questo mio atteggiamento è stato frainteso come volontà di andare a progettare e a costruire ogni singolo edificio.

Mentre è solo un modo per far capire come si intende risolvere quella parte di città, ma quelle forme sono solo un'indicazione per far comprendere meglio come la città rappresenta sé stessa.

Che importanza hanno i materiali nei suoi progetti di architettura?

Il problema è usare sempre i materiali che hanno fatto la storia dell'architettura, non usare dei materiali che non sono i materiali da costruzione. Credo che il vetro sia un materiale che vada usato esclusivamente per gli infissi, non per le facciate degli edifici; il cemento a vista deve essere inteso come materiale esclusivamente strutturale e come tale deve essere ricoperto da una "pelle" esterna. Solo a Tadao Ando possiamo permettere di usare il cemento a vista.

A questo punto, o l'edificio viene intonato o, invece, il paramento esterno viene costruito con la pietra. Gli edifici a mattone faccia a vista in antichità non esistevano, venivano ricoperti con l'intonaco o con la pietra a seconda della disponibilità economica. Gli esempi più belli a mio avviso sono gli edifici non finiti, come San Petronio a Bologna e San Lorenzo a Firenze.

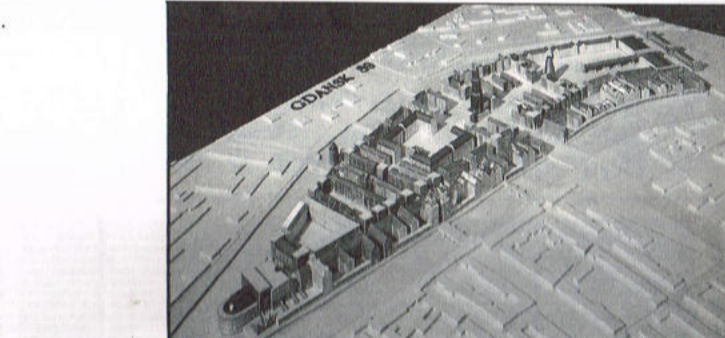
Queste facciate, il cui paramento in cotto sembra tutta una decorazione, sono costituite in realtà da mensole che avrebbero dovuto sostenere la facciata in pietra.



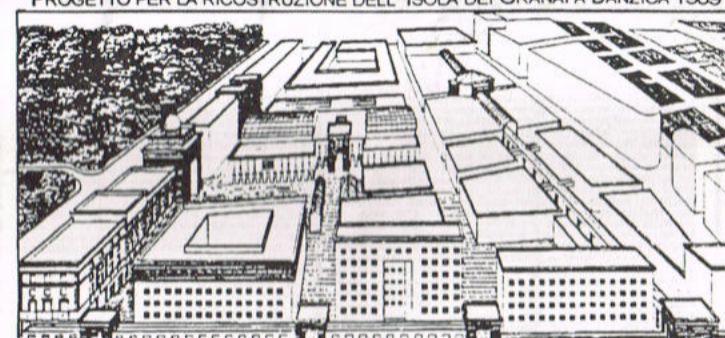
VISTA DELL'INGRESSO



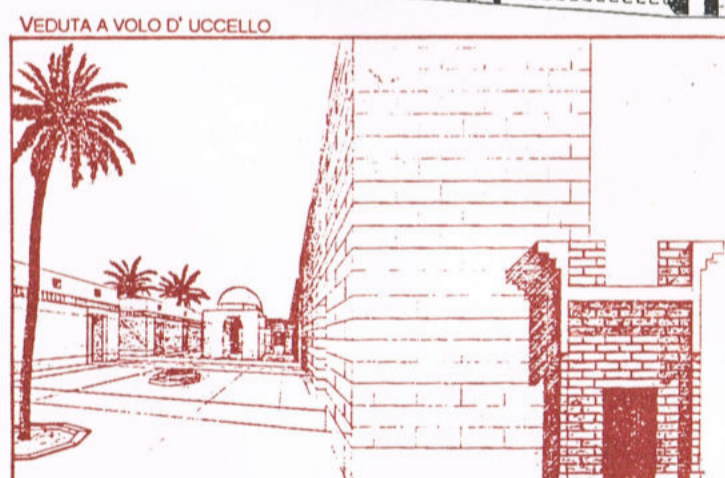
PROSPETTIVA DELLE DUE CORTI



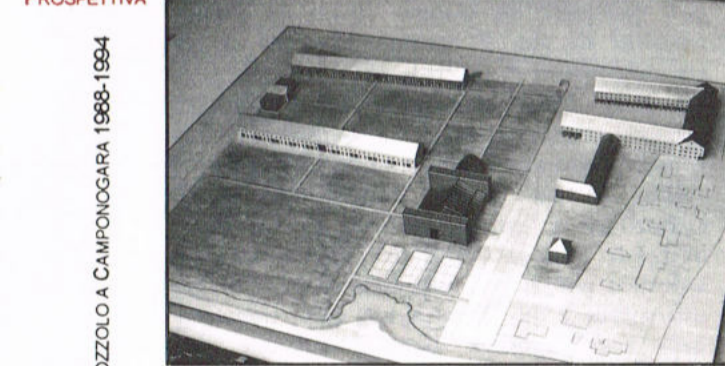
PLANVOLUMETRICO



PROGETTO PER LA RICOSTRUZIONE DELL'ISOLA DEI GRANAI A DANZICA 1989



VEDUTA A VOLO D'UCCELLO



PLASTICO DEL COMPLESSO



VISTA INTERNA DELLA PALESTRA

GIANNI BRAGHIERI
Dialogo con

CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE DEL SOUK DI BEIRUT 1994

PALESTRA E CENTRO CIVICO DI PROZZOLO A CAMPOGARA 1988-1994

C + S ASSOCIATI Residenze pubbliche a Marcon (VE)

Questo progetto sembra portare le tracce di alcuni temi che si sono proposti alla nostra attenzione e alla attenzione della nostra rivista, quali quello della soglia o la reinterpretazione dei fatti costruttivi della Venezia storica nel tentativo di cogliere in essi la modernità di questa città. Esso, inoltre, essendo uno dei vostri primi lavori che hanno visto uno sviluppo esecutivo e che sarà realizzato tra breve, investe il rapporto tra il fare professionale e la vostra ancora vicina esperienza universitaria.

Questo progetto rappresenta per noi innanzitutto la prima occasione per sperimentare la costruzione dell'architettura, vero strumento, necessario a verificare teorie, pensieri e un metodo di lavoro maturato in questi primi anni di studio e ricerca. Costruzione che passa anche attraverso vie differenti da quelle percorse all'università, e che quindi deve confrontarsi con le normative, le necessità statiche impiantistiche e soprattutto economiche di un'opera di architettura.

Si può dire che il progetto è nato anche dalle suggestioni che ci venivano offerte proprio da alcuni vincoli che generalmente non eravamo soliti prendere in considerazione. Il tetto a due falde con uno sporto generoso, ad esempio, è il tipo di copertura prediletta dalle locali amministrazioni IACP. Abbiamo tematizzato questo elemento compositivo dando significato allo sporto, rendendolo variabile grazie alla curvatura del muro sottostante ed utilizzando lo stesso materiale, l'alluminio, per la copertura e per la parte superiore dell'edificio, unendo quasi il limite delle due parti.

Ma la stessa curva è nata anche da una precisa volontà urbana: la necessità di uscire dalla rigidità del comparto edificatorio per appropriarsi della vicina zona verde. O ancora, la curva ci è servita per modificare la profondità del corpo di fabbrica e quindi la metratura degli alloggi che doveva necessariamente essere di tre dimensioni diverse. Assieme quindi a considerazioni di carattere urbano e compositivo, sono stati anche questi vincoli che hanno costruito il progetto.

Quali sono gli elementi che ritenete più significativi del vostro progetto?

Chiaramente questo complesso è piccolo ma crediamo che molti principi possano essere contenuti, in evidenza o in nuce. La variazione dei gradi di privatezza degli alloggi è uno di questi, per cui dalla condizione pubblica il passaggio all'interno della casa avviene attraversando diversi filtri: prima i giardini privati, poi le logge ad un livello superiore rispetto al piano di ingresso, quindi la porta. L'accesso stesso, ricavato sotto la scala che conduce ai piani superiori, ha trovato un suo preciso spazio, ulteriore filtro tra esterno ed interno. E la casa stessa rovescia le logiche dettate dal piano di lottizzazione che prevedeva giardini "importanti" sul fronte principale e giardini di retro su quello opposto. Nel nostro progetto lo spazio dei soggiorni è rivolto ad un luogo che noi consideriamo più privato, più intimo, quella zona verde retrostante, lontana dalle ingerenze automobilistiche e perciò di valore, che abbiamo ridisegnato ed aumentato rispetto alle previsioni del piano. E quindi anche in una dimensione urbana il quartiere cerca successivi gradi di privatezza, la strada principale, il giardino comune, i giardini privati retrostanti lungo il percorso pedonale: ognuno di questi elementi si ritaglia un ruolo necessario a dare nuovi significati del vivere la casa. Un ulteriore percorso pedonale, inoltre, taglia l'edificio attraversandolo. E' in questo caso l'occasione per prendere contatto con l'edificio, un contatto fisico, che solitamente in queste lottizzazioni ci è precluso ma che invece è consuetudine nei centri storici delle nostre città, a Venezia in particolare. E' l'occasione per rendere più complesso il sistema viario pedonale con logiche e percorsi diversi da quello automobilistico.

Dunque riteniamo indispensabile che il progetto di architettura riveli una coerenza di intenti a tutte le scale al fine di proporre i principi per una ricucitura di tessuti urbani spesso sfrangiati o inesistenti.

Quali, quindi, le matrici del vostro insediamento a scala urbana ed edilizia?

E' difficile elencare una "ricetta", perché ovviamente le suggestioni che intervengono in un lavoro di progettazione sono molteplici. Il progetto è per noi la sintesi di esigenze differenti, una sorta di *concordantia oppositorum* nella quale i segni del luogo, la storia, i vincoli urbanistici, le suggestioni e le regole dei materiali costruttivi, i colori, l'umidità, le

urla dei bambini e le esigenze degli anziani, le capacità finanziarie del committente e chissà quante altre variabili ancora giocano il loro ruolo importante all'interno del progetto.

Rifacendoci alla vostra prima domanda, Venezia, per esempio, è sempre presente nella nostra progettazione, talora con il suo vocabolario di immagini, sistemi lessicali e costruttivi, talora come metodologia progettuale alla ricerca di una complessità spaziale. E' indubbio comunque come, tra altri, gli studi condotti tra gli insediamenti di case d'affitto della Venezia storica, abbiano suggestionato in questo progetto il nostro impianto edilizio.

La casa veneziana storica ci ha suggerito modi validi ancora oggi per vivere la casa e la città. La necessità di far leggere la chiarezza costruttiva dell'impianto, che nelle case veneziane si svolge nella scansione dei setti portanti e nella loro suggestiva relazione con il sistema delle aperture, ci ha fatto pensare ad un sistema strutturale che scandisse gli spazi che individuavano i percorsi (in piano o in risalita) da quelli abitabili. La riproposizione dell'accesso singolo individuato ed individuabile per ogni abitazione è un altro degli spunti che la storia ci offre, nella necessità d'interpretare e valorizzare oggi la qualità del vivere la casa, ed in particolare modo la casa popolare.

E quale potrebbe essere allora l'immagine della casa popolare?

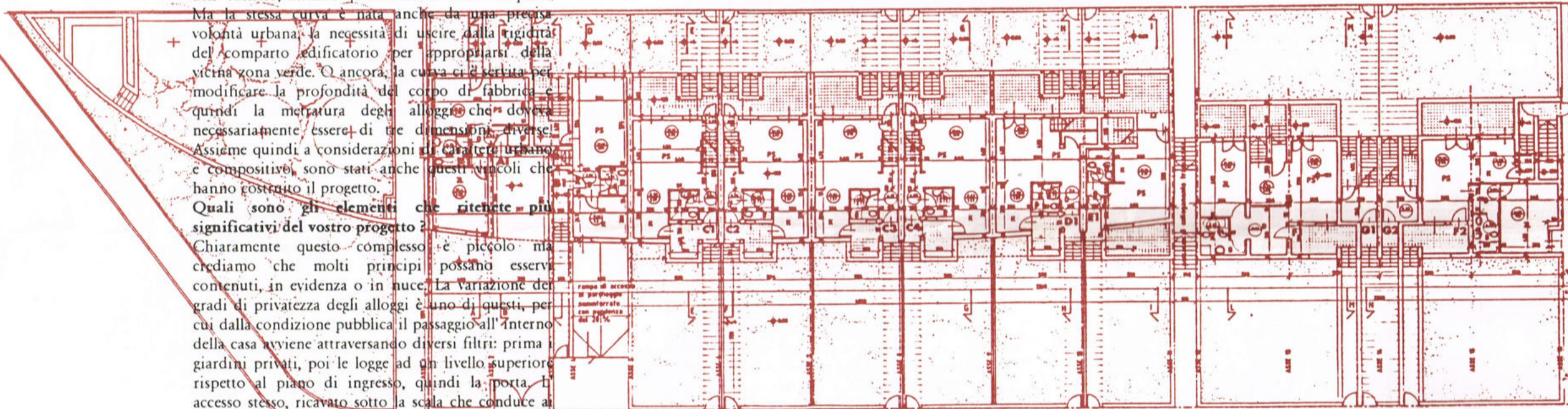
Il problema è complesso ed investe da una parte gli ambiti già menzionati. Tuttavia riteniamo che l'edilizia residenziale abbia sempre avuto nella storia il compito di svolgere una sorta di tessuto connettivo che costruiva la città. Anche grandi architetti, Sansovino a Venezia ne è un esempio nel momento della progettazione delle case per Lodovico Moro a Cannaregio, hanno compiuto una specie di "silenzio d'autore", preferendo inserirsi nella "consuetudine edificatoria" piuttosto che mettere in atto la propria forza progettuale.

FRONTE POSTERIORE-LE LOGGE

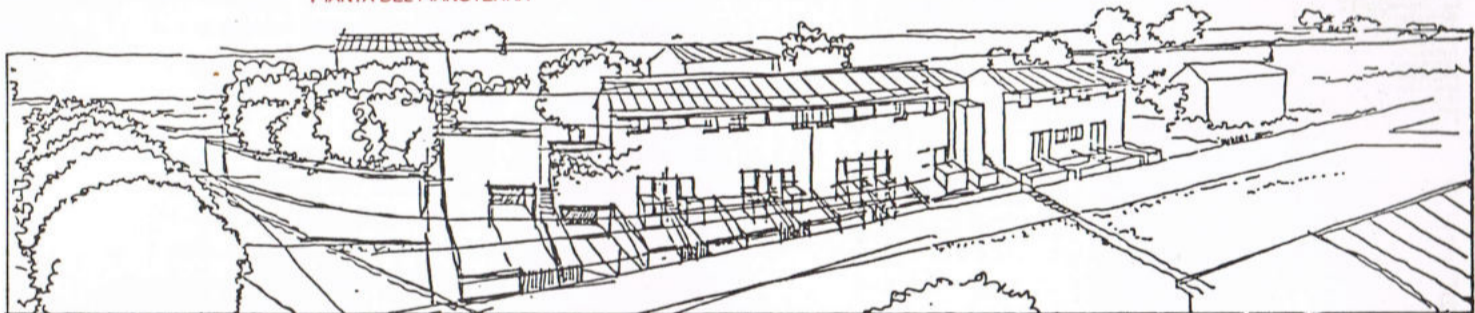


Il problema secondo noi sta proprio qui: le nostre città, o espansioni di città (in Veneto si parla ormai di città diffuse) sono il coacervo di "gesti progettuali" di sforzi, che più che tendere a ricucire un tessuto mai esistito o preparare i fili del telaio per costruirne uno nuovo, tentano l'autodeterminazione e producono un vero e proprio anonimato insediativo. Abbiamo cercato, forse non ci siamo ancora riusciti, le forme della casa che stessero nell'immaginario collettivo che permettessero al singolo di riconoscere quegli spazi.

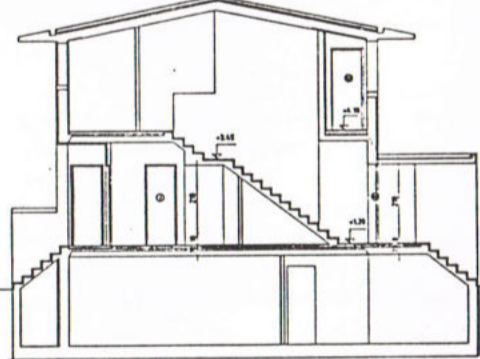
Abbiamo sottolineato l'importanza degli spazi filtro, non esattamente definiti nella funzione, nella convinzione che l'architettura si costruisce prima nell'opera, ma continua poi a definirsi nei percorsi di vita che trasformano il costruito dandogli nuovi e più ricchi significati.



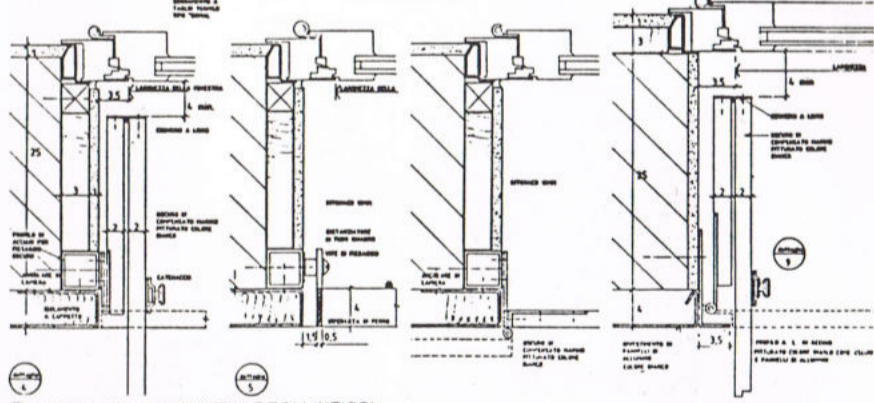
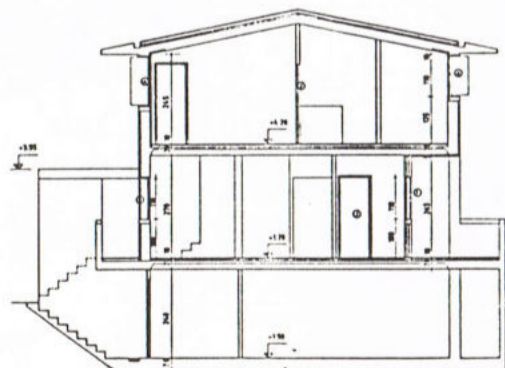
PIANTA DEL PIANOTERRA



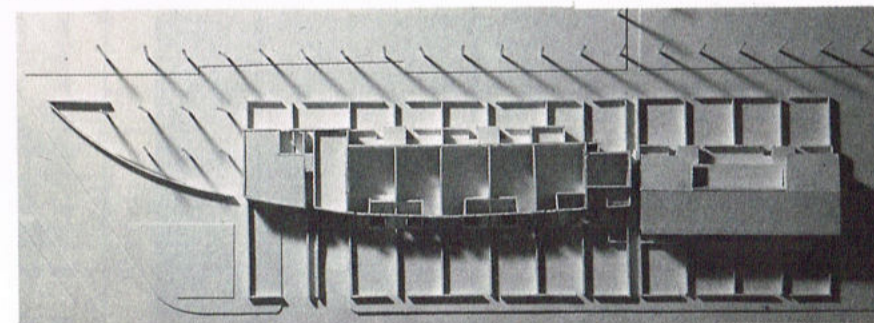
IL COMPLESSO VISTO DA SUD-EST



SEZIONI



PARTICOLARI COSTRUTTIVI DEGLI INFISSI



VISTA ZENITALE DEL PLASTICO

FRONTE SULLA STRADA

