

Lo spazio contemporaneo e le sue nature. Note su un progetto di Polesello.

Francesco Costanzo

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale – Università della Campania “L. Vanvitelli”

A more concealed, less declared question is raised by Polesello project for Gdansk. Unlike other Polesello's elaborations that deal with the urban space survey, here the island confirms its limits, which are not questionable. So this work allows to enter into the substance of the different nature of open space. Jointly expressed in Gdansk project, they are strongly representative of specific problematic conditions of the contemporary city.

Il progetto per l'Isola dei Granai a Danzica del 1989 condensa alcuni temi compositivi ricorrenti nel pensiero di Polesello. L'ipotesi di costruzione di un'unità architettonica complessa si attua con la disposizione di manufatti “altamente definiti”, riconducibili ad un principio che vuole verificare l'“usabilità dei tipi”, mentre la forma dello spazio aperto risiede nella configurazione delle posizioni che le singole architetture assumono all'interno del limite dato dell'isola (Polesello, 1991). Dunque, un gioco di “relazioni a distanza” che manifesta emblematicamente quel lavoro su figure, elementi e collocazioni del Maestro udinese.

Andando oltre, possiamo dire che questo progetto – esito di un seminario tenuto nel 1989 allo IUAV insieme a A. Dal Fabbro, M. El Daccache, R. Fein, M. Iori, S. Maffioletti, M. Montuosi, P. Valle - consente a Polesello di fare una forte sperimentazione sulla natura inclusiva e centripeta di alcuni dispositivi collocativi (Costanzo 2008) in cui gli elementi si dispongono col fine di un trasferimento dei valori formali della città (le geometrie di altri figure che sono oltre il fiume Motlawa). Un lavoro che coinvolge profondamente le capacità dei manufatti di tradurre le forme urbane attraverso un procedimento critico.

Ma un'altra questione, più celata, meno dichiarata, viene posta dal progetto per l'Isola dei Granai. A differenza di altre elaborazioni poleselliane che si occupano dell'indagine sullo spazio urbano - il progetto per piazza I Maggio ad Udine del 1981, basato sulla messa in scena della discontinuità o per l'area Cannaregio Ovest a Venezia del 1979, dove un manufatto complesso “edificio-piazza-galleria” include il vuoto urbano nella sua figurazione - ci pare che sia proprio questo lavoro per Danzica, in cui l'isola fornisce limiti dati, non discutibili, che consenta *progettualmente* di entrare nel merito delle differenti *nature* dello spazio aperto che trovano qui congiuntamente espressione. Infatti, se leggiamo i procedimenti di costruzione figurale dello spazio e delle singole architetture (Zardini 1992) comprendiamo che Polesello pensi di dare origine a due qualità spaziali rappresentative di specifiche condizioni problematiche della città.

Ciò si rivela osservando i modi con cui sono conformati i tre grandi poli del “gioco di relazioni” che sono i principali caposaldi del progetto. Il primo polo, il *Foro di vetro*, è un “tutto pieno” in quanto la forma del manufatto è esclusivamente in debito con la sua figura triangolare. Quest'edificio, così

privo di articolazioni, sembra risolversi strettamente nel suo ruolo di citazione – essendo l’analogo della Punta della Dogana a Venezia - come mezzo di rimando ad altre esperienze che tende a chiarire l’intenzione di una usabilità più estesa delle forme, che va oltre la particolarità delle situazioni. Il secondo, la *Cité des affaires*, è costituito da un dispositivo piastra-nove torri, già sperimentato da Polesello nel 1977 per il Centro Direzionale di Firenze. Un “sistema complesso di manufatti” la cui figurazione – riconducibile ad un grande quadrato - si afferma sia nella forma della piattaforma che nella configurazione in cui le torri appaiono come il telaio di uno spazio cubico. Il terzo, il *Terminal 1*, è definito dalla presenza di un recinto che “misura la propria spazialità chiudendosi al contesto urbano” e che apparentemente costringe ad un gioco tutto interno manufatti ed elementi (un centro congressi, un centro commerciale). Ma queste architetture rinviano anche ad altri edifici del progetto che sono al di fuori del recinto, assumendone le geometrie e gli orientamenti, riprendendo così il principio di eteronomia e il dispositivo di “trasferimento di figure” che informano l’intero progetto dell’isola.

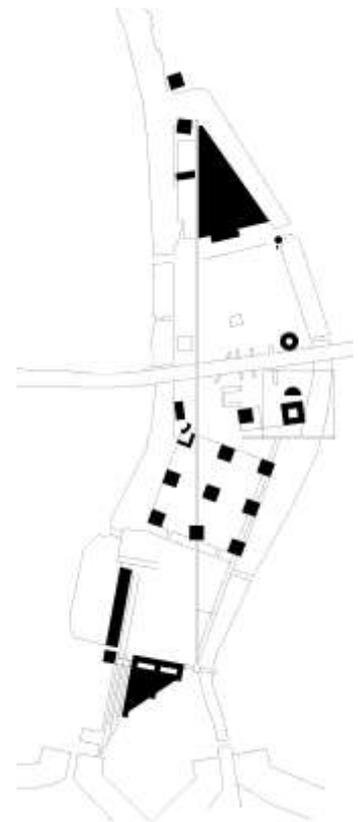
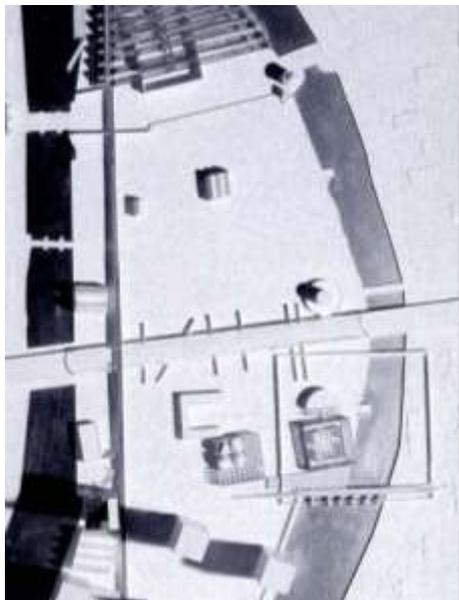


Fig. 1 – G. Polesello et al., Progetto per l’Isola dei Granai a Danzica (1989), foto zenitale del modello (dettaglio).

Fig. 2 – G. Polesello et al., Progetto per l’Isola dei Granai a Danzica (1989), planimetria generale.

Le diversità costitutive di questi tre poli esibiscono una progressione del *grado di discontinuità*, il loro passare da figurazioni chiuse (il Foro) ad altre intelaiate (la *Cité*) fino a mettere in scena, nell’esaltazione dell’elementarismo, il sistema dei distacchi invernato nei vuoti (il *Terminal*).

All’interno di questa sequenza è sicuramente il terzo sistema quello a cui Polesello affida il compito di trasmettere tutta la complessità del tema dello spazio aperto, identificando due diverse

costituzioni dello spazio riconducibili a categorie che tutt'oggi rinveniamo nella città contemporanea.

La prima costituzione discende dallo spazio incluso nel recinto, all'interno di una forma primaria che ha il ruolo di stabilire un confine, un *dentro* ed un *fuori*, e capace di evocare lo spazio concluso ricorrente nella storia (la villa veneta, le masserie padane, il *rynek* a Danzica...). Quindi uno "spazio dato", nel suo essere circoscritto e definito dall'architettura, dalle sue identità formali, metriche e posizionali. Questo spazio va letto però come *intero*, come un "tutto architettonico" con tutta la tensione che esso possiede ad essere un finito. Dentro questo spazio troveremo le mutazioni delle architetture – la loro trasformazione o la loro dislocazione, una varietà simulata nei dispositivi permutativi – ma pur sempre all'interno di una ricerca di stabilità e, forse, di conclusione. Chiaramente esso appartiene ad una categoria dei luoghi della città – quelli più densi e comunque mai troppo rarefatti, che suggeriscono già un'ipotesi di "assetto" - il cui svolgimento è fortemente legato all'identità formale e al carattere delle architetture coinvolte.

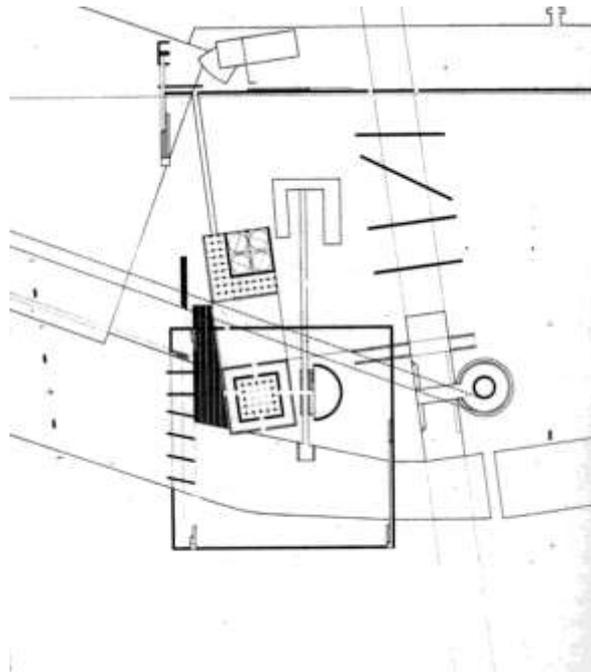


Fig. 3 – G. Polesello et al., Progetto per l'Isola dei Granai a Danzica (1989), il Terminal 1, planimetria

La seconda costituzione è relativa allo spazio del *fuori*, oltre il recinto, che fa parte del grande "spazio tra" e della grande figurazione del vuoto. Uno spazio tra architetture che non ha più ansia di definizione formale – e questo non solo perché discende da una configurazione di posizioni isolate – e che si mostra come un luogo sostanzialmente indeterminato, che è affidato "ad altro" e dove si mostrano le "irriducibili specificità dell'architettura" (Cacciari 1993). E ciò si può comprendere nell'intenzione di costituire la *Cité* e il *Terminal* come architetture complesse che tendono a "chiudersi" attraverso una composizione interna affidata alla piattaforma, ma anche al volume discontinuo a cui le torri alludono, e al recinto. Architetture che ricercano un equilibrio tutto interno e che non si rivolgono ad un fuori che verrebbe altrimenti identificato, indicato. Questa ricercata chiusura punta chiaramente ad un'esattezza (Monestiroli 2012) e lo scopo di una soluzione esatta è

fondamentalmente di liberare la determinazione formale di quel fuori che è il grande spazio urbano. L'indeterminazione come manifestazione dell'esattezza è un tema noto (Leopardi, Musil, Calvino, ...) e basta qui ricordare alcune parti de "L'uomo senza qualità" (Musil 1962):

se l'elemento osservato è la stessa esattezza, la sua forza influisce su tutto ciò che tocca, (...) e si forma una paradossale combinazione di esattezza e di indeterminazione (...) all'infuori di tale qualità tutto il resto è indefinito.

Questa potente manifestazione dell'indefinito - che Polesello introduce simulando il problema, attraverso l'esattezza delle architetture complesse, con un'operazione che risente dell'influenza del dibattito sul "polisemico" e sulla "vaghezza" (Dorfles 1968) - risponde alla volontà progettuale di rinviare ad altri spazi possibili, spazi che corrispondono ai luoghi di crisi del progetto (le grandi rarefazioni di alcune parti rural-urbane, i grandi vuoti della città) che sono stati i luoghi di una discontinuità urbana mai realmente attuata (Cohen 1983) e su cui si è giocata, con esiti alterni, la partita della costruzione della città moderna. Una città, quella degli aperti inclusi, dai bordi incerti, che oggi appare come un teatro della provvisorietà, ancora in attesa di un destino.

Questa volontaria liberazione dalla determinazione - che si declina come *disponibilità formale* - che Polesello ci pone come problema interno al progetto, può essere letta in vari modi.

Un'ipotesi, mai dichiarata ma che si rivela nelle scelte, ci indurrebbe ad intravedere i sintomi di una rinuncia all'ambizione di un *disegno possibile del suolo* che sappia risolvere i temi dello spazio aperto contemporaneo, una sostanziale presa d'atto dell'inefficacia del disegno di suolo nel progetto del grande spazio urbano che, a questo punto, potrebbe essere affidato solo al dominio del manufatto.

Certamente la rappresentazione dell'indefinito non è l'affermazione ingenua (Corboz) di uno spazio generico ed astratto, di tipo "newtoniano", che rimanda alle grandi composizioni urbane del Movimento Moderno. È forse una presa di posizione, una reazione innanzi ad un certo disinteresse che si è mostrato sulla scena occidentale a partire dagli anni '80 per la costruzione dello spazio attraverso la forma (ricordiamo che nel 1989 il progetto per il Parc de la Villette di Tschumi, che si basa su questa disillusione, vedrà la conclusione) inteso come un volontario rifiuto verso la composizione.

Se operiamo un'inversione del più convenzionale punto di vista del rapporto manufatto/spazio - non più le capacità dell'architettura di costruire spazio, ma i riflessi che le condizioni dello spazio inducono sull'architettura - possiamo trovare ulteriori possibilità e sollecitazioni interpretative. Indizi che possiamo scorgere anche in altri progetti.

Nel progetto per il Museo-monumento per la Resistenza a Trieste, Polesello - col fine di contenere un "doppio": l'esaltazione dell'eroismo e la negazione della barbarie fascista - descrive le sue intenzioni legate alla questione dell'inserimento dell'edificio nella città.

In termini architettonici questa posizione mi portava al riuso del principio di «recintazione», attuando, anche fisicamente, una partizione del complesso in luoghi elementari. La ricostruzione della totalità doveva essere un'operazione di conoscenza intellettuale, di un'operazione di coscienza critica (Aymonino et al. 1980).

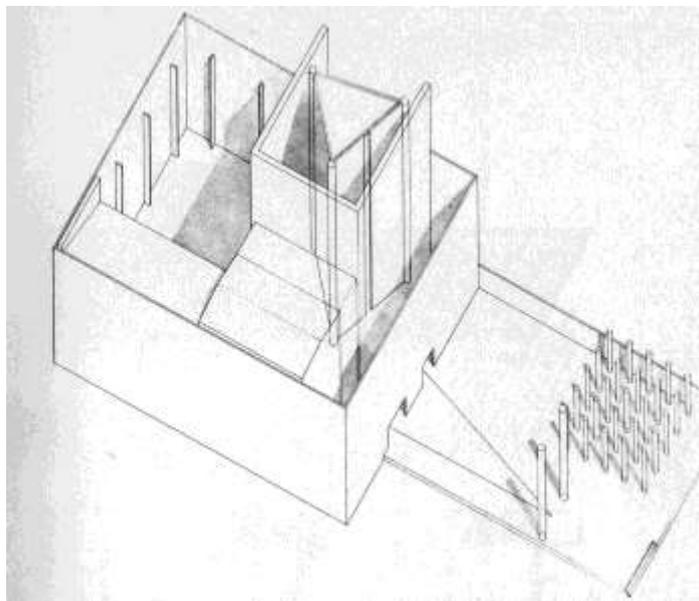


Fig. 4 – G. Polesello, Progetto per il Monumento-Museo della Resistenza a San Sabba, Trieste (1966), assonometria.

All'interno dello spazio della Risiera di San Sabba, l'edificio preesistente abbandonato, e i frammenti delle mutilazioni che esso riportava, diventano parte del nuovo manufatto, un *unicum* interamente cinto da un alto muro. Il recinto identifica l'impossibilità di esprimere le "partizioni" e il gioco combinatorio all'esterno. Lo spazio del fuori, che introduce questo edificio, è così indeterminato, così sospeso - legato al tempo della storia che il progetto vuole evocare - che non accetta altre indeterminazioni, inducendo così il manufatto a ricostruirsi con un'inedita totalità e finitezza.

Se portata alle condizioni delle grandi spazialità del contemporaneo – incomplete, irrisolte, in attesa di un'identità - ma anche delle "figure del vuoto" di Polesello, questa questione spazio indefinito/manufatto finito sembra formulare una domanda sugli obiettivi del progetto quando ci troviamo davanti alle criticità del paesaggio urbano contemporaneo e alle sue frammentazioni, alle sue rarefazioni eccessive, al suo suolo senza ruolo, alle sue architetture mutele.

Un caso apparentemente molto diverso (Venezia 1993), ma che attua dispositivi analoghi di "recintazione", come quello del frammento di Palazzo Di Lorenzo a Gibellina di Francesco Venezia, sembra suggerirci che per rendere accettabili le grandi misure dello spazio (del paesaggio naturale, della città moderna) e le sue mutevoli consistenze, l'edificio deve occultare le proprie frammentazioni e i segni di un'opera *in fieri*.



Fig. 5 – F. Venezia, *Progetto per il Palazzo Di Lorenzo a Gibellina (1993)*, schizzo di studio del recinto costituito dal doppio muro.

Dunque una questione aperta, che scaturisce dal confronto spazio aperto-manufatto e delle loro differenti determinazioni, in cui il manufatto non può rispondere attraverso i suoi elementi, che appaiono troppo fragili, inconsistenti. Pare che debba essere ancora un vuoto a porsi tra queste due condizioni, “porsi fisicamente”, come uno spazio di transizione - che potrebbe essere lo spazio cintato, incluso, ma non solo - e su cui si riflettono tutte le tensioni del finito.

Riferimenti bibliografici

- Aymonino C., Gregotti V., Pastor V., Polesello G., Rossi A., Semerani L., Valle G. 1980. *Progetto realizzato*. Venezia: Marsilio Editore.
- Cacciari, M. 1992. *Sul metodo di Polesello*, introduzione a Zardini M. (a cura di) 1992. *Gianugo Polesello*, Milano: Electa, p. 7-13.
- Cohen, J.-L. 1983. *Per un'architettura della discontinuità*. In “Casabella”, n. 487/8, gen. 1983, pp. 52-57.
- Corboz, A. 1998. *Ordine sparso*. Milano: Franco Angeli.
- Costanzo, F. 2008. *L'architettura del Campo*. Napoli: Edizioni Scientifiche.
- Dorfles, G. 1968. *Artificio e natura*. Torino: Einaudi.
- Monestiroli, A. 2012. *La forma concisa*. In “Giornale IUAV” n. 114/2012, Venezia: Università IUAV Venezia, p. 1.
- Musil, R. 1962. *L'uomo senza qualità*. Torino: Einaudi.
- Polesello, G. 1991. In “Casabella” n. 583, ott. 1991, p. 35.
- Venezia, F. 1993. *Architetture in Sicilia, 1980-1993*. Napoli: Clean.
- Zardini, M. (a cura di) 1992. *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*. Milano: Electa, pp. 138-147.