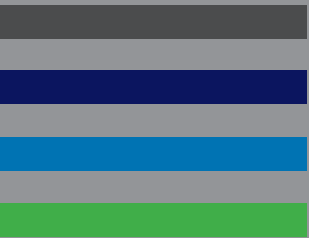


# Utilizzare anziché costruire

Ricerche e progetti di architettura  
per i territori del Po torinese

a cura di  
Alberto Bologna  
Cinzia Gavello  
Riccardo Palma

**aA**ccademia  
university  
press



# **Utilizzare anziché costruire**

**Ricerche e progetti di architettura  
per i territori del Po torinese**



**Utilizzare anziché costruire**

**Ricerche e progetti di architettura  
per i territori del Po torinese**

**a cura di**

**Alberto Bologna**

**Cinzia Gavello**

**Riccardo Palma**

**scritti di:**

**Graciliano Berrocal Hernández | Alberto Rosso**

**Alberto Bologna**

**Paolo Cugini**

**Cinzia Gavello**

**Stefano Girodo**

**Roberto Masiero | Federico Della Puppa**

**Marco Navarra**

**Maicol Negrello**

**Riccardo Palma**

**Elena Pressacco**

**Guillermo Vázquez Consuegra**

**Giovanni Zucchi**

Il volume è stato finanziato dall'APAC - Associazione Per l'Architettura della Città (<http://apacarchitecture.com>) attraverso un contributo erogato dal Comune di Gassino Torinese per l'organizzazione dell'edizione 2016 della scuola estiva internazionale di architettura *Sewing a small town* e da un contributo erogato dal Dottorato di Ricerca in Architettura, Storia e Progetto (DASP) del Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino.

© 2018

Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione maggio 2018  
isbn 978-88-99982-87-4  
edizione digitale [www.aAccademia.it/utilizzare](http://www.aAccademia.it/utilizzare)

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

# Indice

- VII Una scuola estiva di architettura per riscoprire, reinventare e ricucire il tessuto urbano:  
l'esperienza di *Sewing a Small Town*  
*Paolo Cugini, Sindaco di Gassino Torinese*
- XI Frammenti di una epistemologia dell'utilizzo architettonico  
*Riccardo Palma*
- XVII La transdisciplinarietà a servizio del progetto di trasformazione dello spazio. Le ragioni di  
un percorso pedagogico  
*Alberto Bologna*
- PARTE PRIMA. UTILIZZARE ANZICHÉ COSTRUIRE
- 3 Riparazione e invenzione. Una pratica dell'architettura  
*Marco Navarra*
- 11 Verso una società circolare: il racconto di un processo, da "smart city" a "smart land"  
*Roberto Masiero, Federico Della Puppa*
- 19 Il progetto d'architettura per il recupero, il restauro e la trasformazione del patrimonio  
esistente. Tre interventi andalusi, 2000-2015  
*Guillermo Vázquez Consuegra*
- PARTE SECONDA. CARTE ORIENTATE AL PROGETTO ARCHITETTONICO  
DEL TERRITORIO
- 47 Il ruolo della cartografia storica nel processo di costruzione del progetto  
*Cinzia Gavello*
- 57 Per una geologia architettonica del territorio. Cartografie orientate al progetto nella piana  
fluviale del Po tra San Mauro e Chivasso  
*Riccardo Palma*
- 69 Abitare la pendenza  
*Stefano Girodo*
- 77 Territorio e città: la "centralità migrata" degli elementi naturali. Dalla cartografia al progetto  
per il recupero e la valorizzazione del paesaggio  
*Maicol Negrello*
- 85 Recinti ed insediamenti. Comprendere lo sviluppo di un territorio attraverso la sua forma  
*Elena Pressacco*
- 93 Le forme aperte del paesaggio agricolo: il caso studio di San Raffaele Cimena  
*Giovanni Zucchi*
- 99 Fare architettura: un approccio, molteplici risultati  
*Graciliano Berrocal Hernández, Alberto Rosso*
- 107 APPENDICE. La trasfigurazione dello spazio urbano. Dall'utopia cartografica al progetto  
d'architettura: da Roma a New York, passando per Las Vegas  
*Alberto Bologna*

## APPENDICE

# La trasfigurazione dello spazio urbano. Dall'utopia cartografica al progetto d'architettura: da Roma a New York, passando per Las Vegas

Alberto Bologna



«La mappa semplifica il paesaggio e codifica la natura; delineando rapporti che appaiono come statici, evidenzia la possibilità del cambiamento; impiega potenti lenti culturali per promuovere una visione del territorio che rivendica un'autorità basata sull'osservazione diretta, principio base della scienza moderna»<sup>1</sup>: con queste parole la geografa statunitense Mary Sponberg Pedley s'inserisce nel dibattito critico sviluppatosi intorno alla mostra *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi*, svoltasi a Roma a Palazzo Fontana di Trevi dal 27 novembre 2004 al 7 febbraio 2005. Si tratta di un'operazione culturale sofisticata che vede come protagonista degli oggetti fisici, le mappe, capaci di diventare le basi intellettuali ed espressive per la pianificazione dello spazio urbano.

I sostantivi “cambiamento” e “visione” possono essere intesi quali sinonimi di “progetto” e, non a caso, alcuni dei disegni esposti in occasione della mostra sono stati utilizzati, in epoche successive a quella della loro elaborazione, come basi cartografiche capaci di fornire linee guida per esercizi compositivi. In questo senso, le mappe fungono da ideale stato di fatto e vengono usate strumentalmente dal progettista per l'elaborazione di un'idea di spazio urbano, altrettanto utopico: i disegni in mostra a Palazzo Fontana di Trevi rivelano, pertanto, uno stato icnografico che rappresenta un momento teorico della città di Roma, forse mai esistito, ma certo rappresentativo del tempo in cui questi sono stati elaborati. La mostra è costruita intorno alla figura di Giovanni Battista Nolli e alla sua opera più celebre, la *Nuova Pianta di Roma*. Oggetto dell'esposizione è, infatti, la rappresentazione del tessuto urbano di Roma attraverso le operazioni di restituzione critica della città promosse da Nolli e da due dei suoi più celebri allievi, ovvero Giuseppe Vasi e Giovanni Battista Piranesi.

Ripercorrendo trasversalmente oltre duecento anni la *Nuova Pianta di Roma* ha assunto un significato che l'ha resa non solo un oggetto capace di restituire l'immagine icnografica della città in un preciso momento storico, ma un vero e proprio strumento operativo, in grado di seminare epigoni, attraverso la quale progettisti di tutto il mondo si sono confrontati per dimostrare o elaborare teorie sulla trasformazione e lettura della qualità dello spazio urbano.

### **Nolli e Piranesi. Il rilievo come base per utopiche visioni dello spazio urbano**

Com'è noto, il lavoro di Nolli viene alla luce nel corso dei pontificati di Clemente XII e Benedetto XIV ed è figlio della necessità dell'epoca di disporre di moderni

strumenti conoscitivi e di restituzione della città. Gli studi pubblicati in occasione della mostra a Palazzo Fontana di Trevi rendicontano come Nolli sia stato il professionista probabilmente più qualificato per l'epoca e adatto per completare il lavoro. Prima di giungere a Roma, Nolli collabora infatti alla elaborazione del catasto milanese e nel corso del suo incarico, terminato nel 1724, fa tesoro degli insegnamenti del matematico di corte Giovanni Giacomo Marinoni cui si devono significative innovazioni tecniche quali, ad esempio, l'impiego della tavoletta pretoriana nel rilevamento e la formulazione di moderni criteri di rappresentazione grafica dei terreni<sup>2</sup>, tecniche in seguito adottate dal Nolli per redigere la sua pianta di Roma.

Ma non solo. Nolli è anche coinvolto, dal 1728 al 1731, nella redazione del catasto sabaudo-piemontese, la *Mensure Générale du Duché de Savoie*. «iniziativa di esemplare modernità»<sup>3</sup>, ha come obiettivo di dare una nitida restituzione della situazione fondiaria e, soprattutto, essere lo strumento attraverso il quale dare risposta alla secolare sovrapposizione di privilegi feudali ed ecclesiastici. Lo strumento grafico diventa quindi il grimaldello attraverso il quale individuare, e in seguito ridimensionare, la proprietà clericale. Il rilievo operato dal Nolli si rivela uno strumento di grande modernità metodologica che non sfugge alla chiesa romana che, com'è già stato notato, ne coglie le potenzialità di «erudizione archeologica»<sup>4</sup>.

A Roma Nolli compie una cesura rispetto alla maniera sino ad allora tradizionalmente impiegata, di stampo ancora medievale<sup>5</sup>, per la rappresentazione della città e rompe con gli schemi in uso che vedevano nella visione di sintesi dell'insieme urbano lo strumento prediletto, secondo una maniera capace di mettere in risalto le sole emergenze monumentali, antiche o contemporanee: piante e vedute della città non rappresentano, in genere, tratti oggettivi della spazialità urbana, bensì *imagines* soggettive restituite secondo visioni realistiche o ideogrammatiche<sup>6</sup>.

L'elaborazione della *Nuova Pianta di Roma*, nelle sue due versioni<sup>7</sup>, è un'operazione che vede impegnato Nolli e i suoi collaboratori per circa otto anni e vede l'alternarsi di campagne di rilievo sul costruito, operazioni di ridisegno a partire da fonti ritenute attendibili (tra queste, la pianta elaborata da Leonardo Bufalini nel 1551) e una delicata fase di restituzione definitiva della forma urbana dall'alta valenza artistica, prima che geometrica, capace di esaltare la qualità spaziale urbana attraverso un metodo di rappresentazione per pieni e vuoti, perfezionatosi nei secoli a venire ed ancora oggi valido<sup>8</sup>.

L'alternarsi di intere parti di città campite con un fitto tratteggio nero, corrispondenti all'ordinaria edilizia pri-



vata, l'inserimento delle piante stilizzate delle chiese, di atri, scale e cortili di palazzi di rappresentanza trattate cromaticamente al pari di strade, vicoli e piazze, unitamente alla topografia resa attraverso l'evidenziazione dei principali dislivelli restituiti graficamente attraverso ombreggiature e tratteggi, esaltano una personale visione della città operata dall'autore della mappa, ovvero una spazialità barocca ottenuta artificiosamente a seguito di una matura rielaborazione grafica soggettiva di dati oggettivi rintracciati mediante il rilievo geometrico e di strumentali e fantasiosi inserimenti quali, ad esempio, il Teatro di Marcello, rappresentato in forma di anfiteatro<sup>9</sup>.

Di sorprendente e dimostrata precisione trigonometrica<sup>10</sup>, orientata a nord e a una scala di circa 1:3.000, la *Nuova Pianta di Roma* «s'inserisce d'autorità, modificandolo irrimediabilmente, in un lungo processo di gestazione d'una nuova, più moderna immagine della città»<sup>11</sup>, ponendosi subito come un vero e proprio strumento operativo e progettuale grazie al quale diventerà più agevole compiere riflessioni su future trasformazioni della città oltre che regolamentarne e controllarne il funzionamento amministrativo e politico.

Alla luce dell'immediata popolarità di cui ha goduto e per via delle sue successive numerose imitazioni, pare oggi singolare come il più celebre collaboratore di Nolli nel corso della redazione della *Nuova Pianta di Roma*, ovvero Piranesi<sup>12</sup>, sia stato capace di compiere uno stravolgimento totale dei rigorosi principi nolliani per giungere a quello che può definirsi a pieno titolo la più matura interpretazione critica e soggettiva dello spazio urbano romano operata al tempo di Nolli, ovvero l'*Iconographia Campii Martii*, pubblicata nel 1762. Infatti, come è già stato notato, la produzione di acquedotti è stato per Piranesi il mero strumento economico attraverso il quale egli ha potuto esercitare la professione di architetto progettista traendone quell'autorevolezza necessaria per dare voce al suo intento di «restituire a Roma un'architettura, cioè una vita ed una società che fossero all'altezza della sua storia antica»<sup>13</sup>.

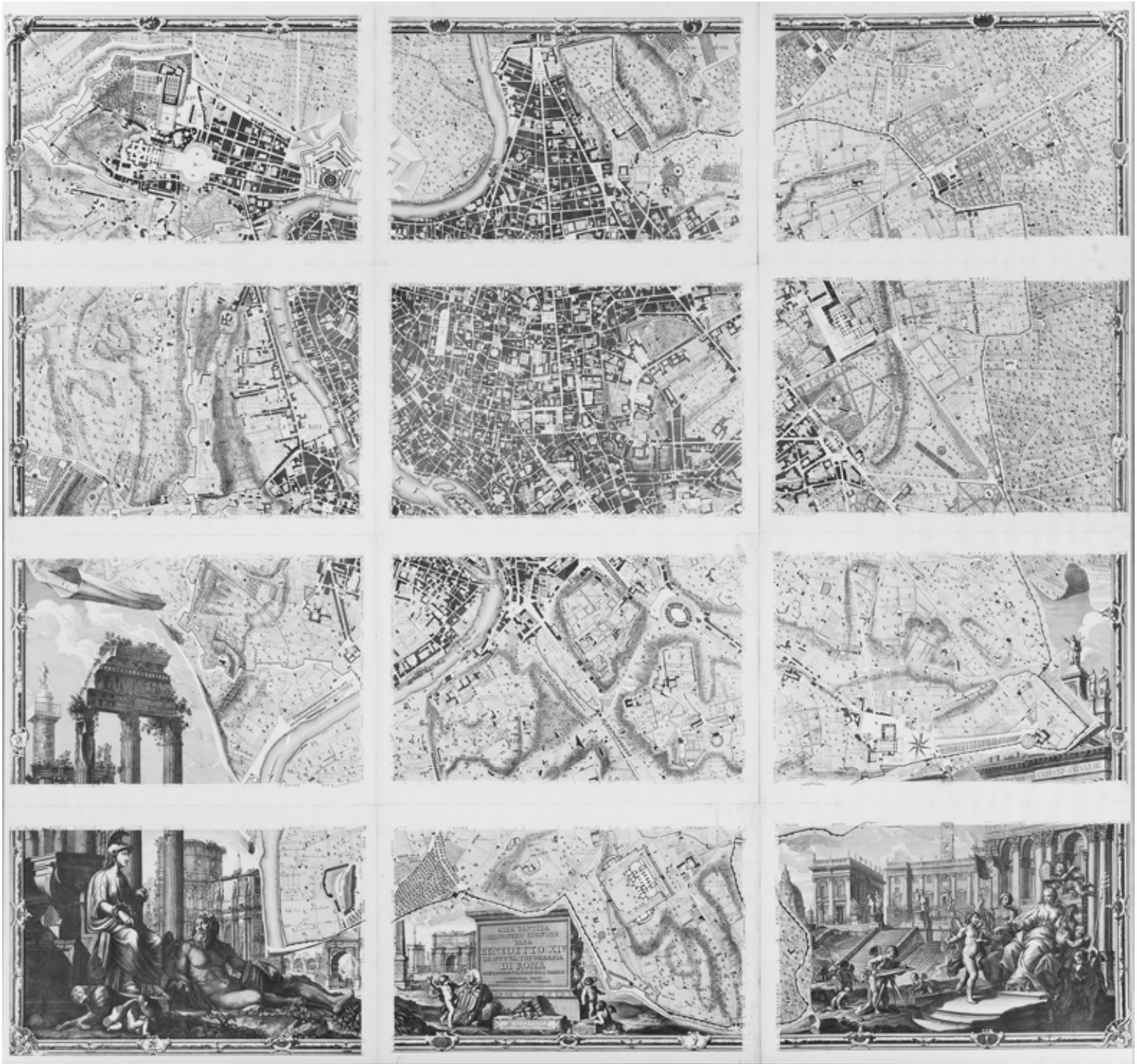
Piranesi altera completamente lo spazio urbano restituito dal Nolli eliminando nella sua rappresentazione utopica tutte quelle costruzioni non assoggettabili al grado di monumento, creando ad arte una spazialità urbana fatta interamente di emergenze architettoniche. L'*Iconographia Campii Martii* è, infatti, un vero e proprio progetto che mette insieme dati topografici reali, luoghi lontani (Egitto, Babilonia, Mesopotamia) e luoghi mitici, all'interno di «uno spazio infinito e neutrale che nega tutti gli altri spazi»<sup>14</sup>, secondo il medesimo approccio spaziale e com-

positivo utilizzato oltre centocinquanta anni dopo da Le Corbusier per il suo *Plan Voisin*<sup>15</sup>: non è quindi un caso che Le Corbusier, nel suo saggio *Vers une Architecture* del 1923, pubblicato nel pieno sviluppo del piano per Parigi, riduca la spazialità di Roma ad un «paesaggio pittorico»<sup>16</sup>, criticando la Roma antica in quanto «oppressa in mura sempre troppo strette»<sup>17</sup>. Per l'architetto svizzero «una città intasata non è bella»<sup>18</sup>: come conseguenza egli propone quale personale visione utopica della città una sua soggettiva reinterpretazione, nella forma di uno schizzo dove sono rappresentati le sagome stilizzate degli edifici, una porzione del Campo Marzio piranesiano, riletto ed interpretato con quei «volumi semplici»<sup>19</sup> capaci di sviluppare «immense superfici che si mostrano con varietà caratteristica a seconda che si tratti di cupole, cupolette, cilindri, prismi rettangolari o piramidi»<sup>20</sup>, in grado di restituire la sua idea di città fatta di edifici isolati così da essere esaltati dalla luce – «la luce accarezza le forme pure» – permeati, come nella Roma del Nolli, dall'interno all'esterno e viceversa<sup>21</sup>.

Joseph Connors delinea un processo creativo nella redazione della pianta dell'*Iconographia Campii Martii* attraverso il quale l'osservazione personale, lo studio delle fonti e la ricerca archeologica non contrastano ma alimentano costantemente l'«immaginazione» di Piranesi<sup>22</sup>. Secondo Manfredo Tafuri, Piranesi costruisce per mezzo di una «sadica distruzione dell'organicità dello spazio»<sup>23</sup> una sua personale visione idealizzata dopo aver accuratamente studiato e riprodotto la morfologia del quartiere romano oggetto della sua visione progettuale: è questo un approccio che potrebbe derivare dalla sua formazione di pragmatico disegnatore presso la bottega dello zio materno l'architetto Matteo Lucchesi, Magistrato delle Acque di Venezia, impegnato nell'erezione dei «murazzi», oppure nella sua stessa collaborazione col Nolli.

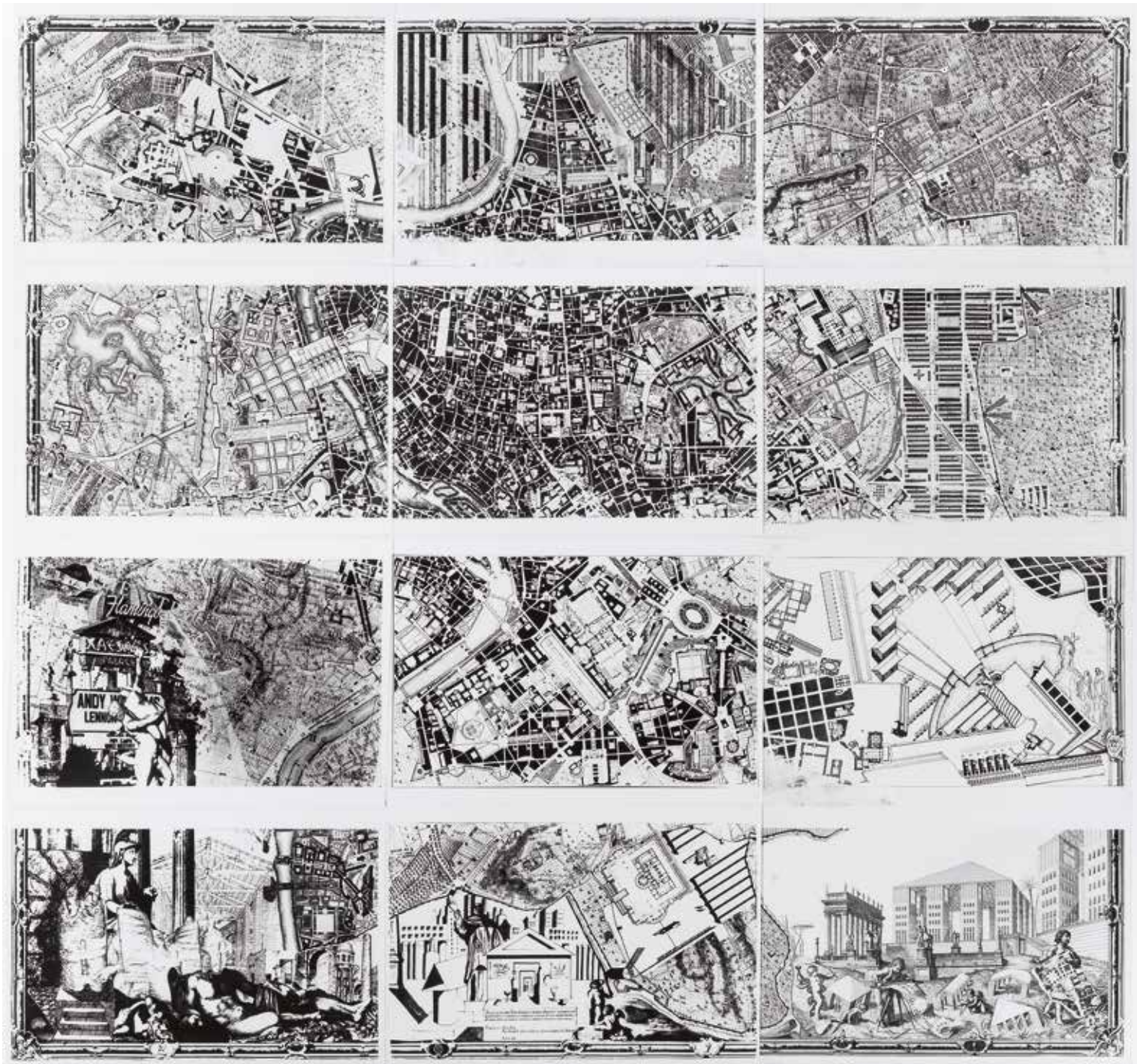
### ***The New City. La foto aerea come base cartografica per il progetto urbano***

Nell'occasione del dibattito critico nato in preparazione della mostra di Palazzo Fontana di Trevi viene notato come la pianta del Nolli abbia trovato una fiorente fortuna critica nell'*urban design* americano del Novecento: «il successo di una carta di Roma vecchia di più di duecento anni e il suo importante ruolo nelle vicende disciplinari della progettazione urbanistica erano legati, da un lato, ad alcune fortunate corrispondenze tra il contesto nel quale questa «scoperta» veniva a consolidarsi, dall'altro, all'og-



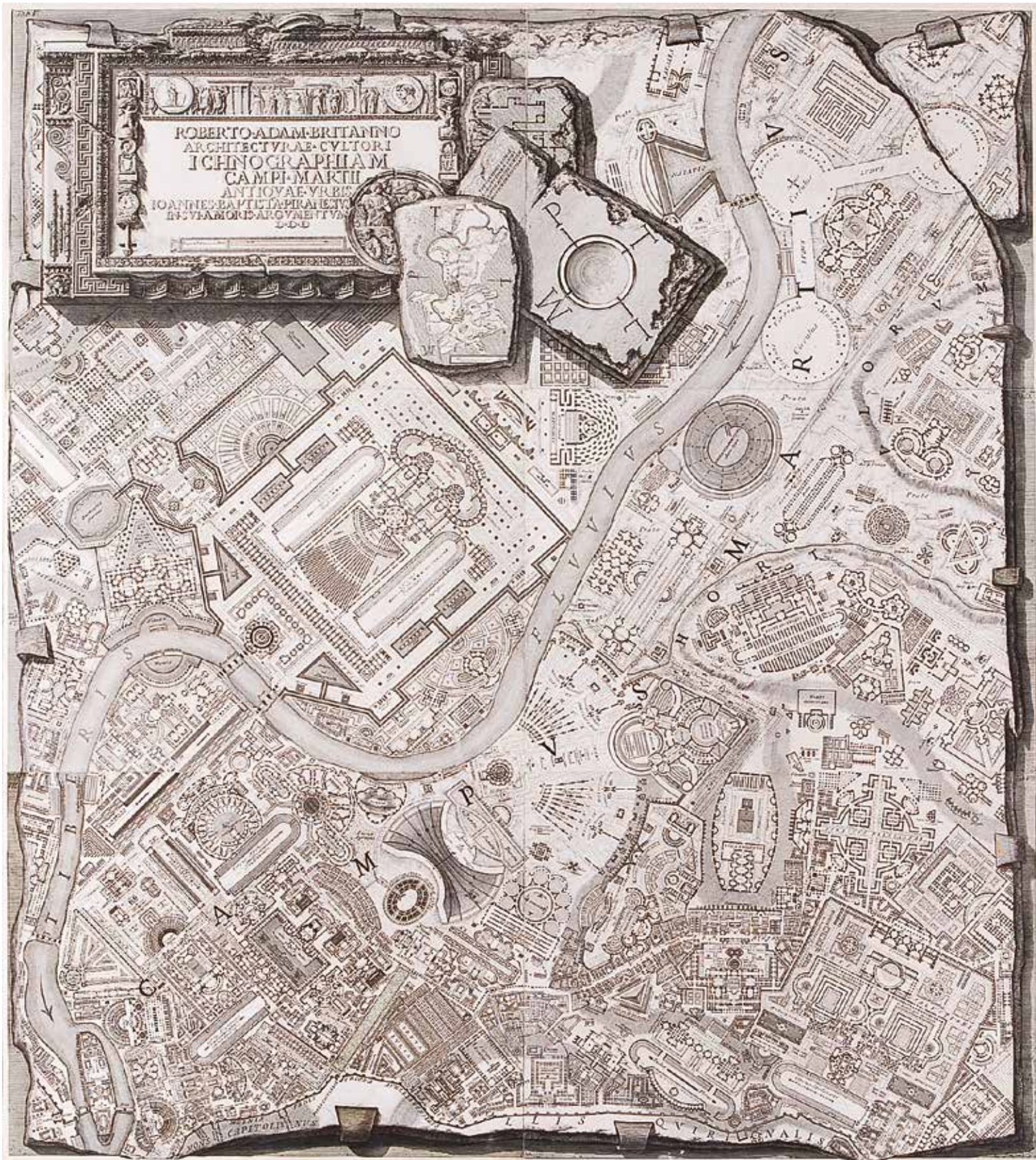
1

Fig. 1: 1748 – *Nuova Pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno MDCCLXVIII* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo "Roma interrotta", immagine n. 61668).



2

Fig. 2: 1978 – *Nuova Pianta di Roma* rielaborata dagli architetti: (dall'alto a sinistra) Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Robert Krier, Aldo Rossi e Leon Krier (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo "Roma interrotta", immagine n. 61667).



3

Fig. 3: 1762 – “Ichnographia” o pianta del Campo Marzio, in *Il Campo Marzio dell’Antica Roma* opera di G. B. Piranesi socio della Reale Società degli Antiquari di Londra (Istituto centrale per la grafica, Roma).

getto e alle modalità della rappresentazione cartografica»<sup>24</sup>, scrive a questo proposito Antonio Pietro Latini.

La mappa è dunque uno strumento grafico condiviso e discusso all'interno della comunità scientifica degli architetti e degli storici urbani e dell'architettura americana degli anni Sessanta: uno strumento forse prodotto, riprodotto e studiato più per le sue caratteristiche intrinseche di dispositivo di restituzione scientifica di una data realtà territoriale piuttosto che mezzo operativo dal quale trarre indicazioni per la manipolazione di un dato spazio urbano attraverso il progetto d'architettura. Questa considerazione si basa sulla constatazione che, nonostante l'ampia diffusione di carte urbane su New York prodotte negli ultimi due secoli<sup>25</sup> e l'esistenza di dettagliate mappe tematiche prodotte dalla Municipalità per la regolamentazione dell'edificato dei vari quartieri<sup>26</sup>, l'operazione progettuale messa in piedi dal The Museum of Modern Art (MoMA)<sup>27</sup> tra la fine del 1966 e l'inizio del 1967 abbia invece nell'impiego di una foto aerea la base cartografica messa a disposizione dei gruppi di progettisti invitati a produrre proposte di trasformazione su talune parti di città individuate *ad hoc* dagli organizzatori. La scala scelta, corrispondente circa a 1:5.000, inoltre è in grado di restituire con chiarezza solo la rete viaria della città, di matrice ottocentesca, e nasconde molte delle informazioni relative alla natura morfologica intrinseca di ciascun isolato urbano: una base cartografica, certo limitante ma esemplificativa di quella griglia urbana che nel 1978 Rem Koolhaas definirà come «il più coraggioso atto profetico della civiltà occidentale»<sup>28</sup>. L'intento, desumibile proprio dal tipo di base cartografica fornita ai progettisti, è giungere ad una nuova, utopica e futura immagine complessiva della città dove si cerca di esplorare ed esaltare la qualità architettonica e le relazioni spaziali tra ampi vuoti pubblici (parchi, slarghi, piazze, assi viari) e spazi aperti privati (costituiti principalmente dagli interni di ciascun isolato esistente oppure da un nuovo impiego del suolo urbano in progetto), criticando esplicitamente attraverso lo strumento del progetto l'originaria «speculazione concettuale»<sup>29</sup> della griglia: dunque, la foto aerea assume il medesimo valore di base topografica de la *Topographia Campi Martii* tracciata da Piranesi, due secoli prima, per introdurre la sua personale storia iconografica di Roma<sup>30</sup>.

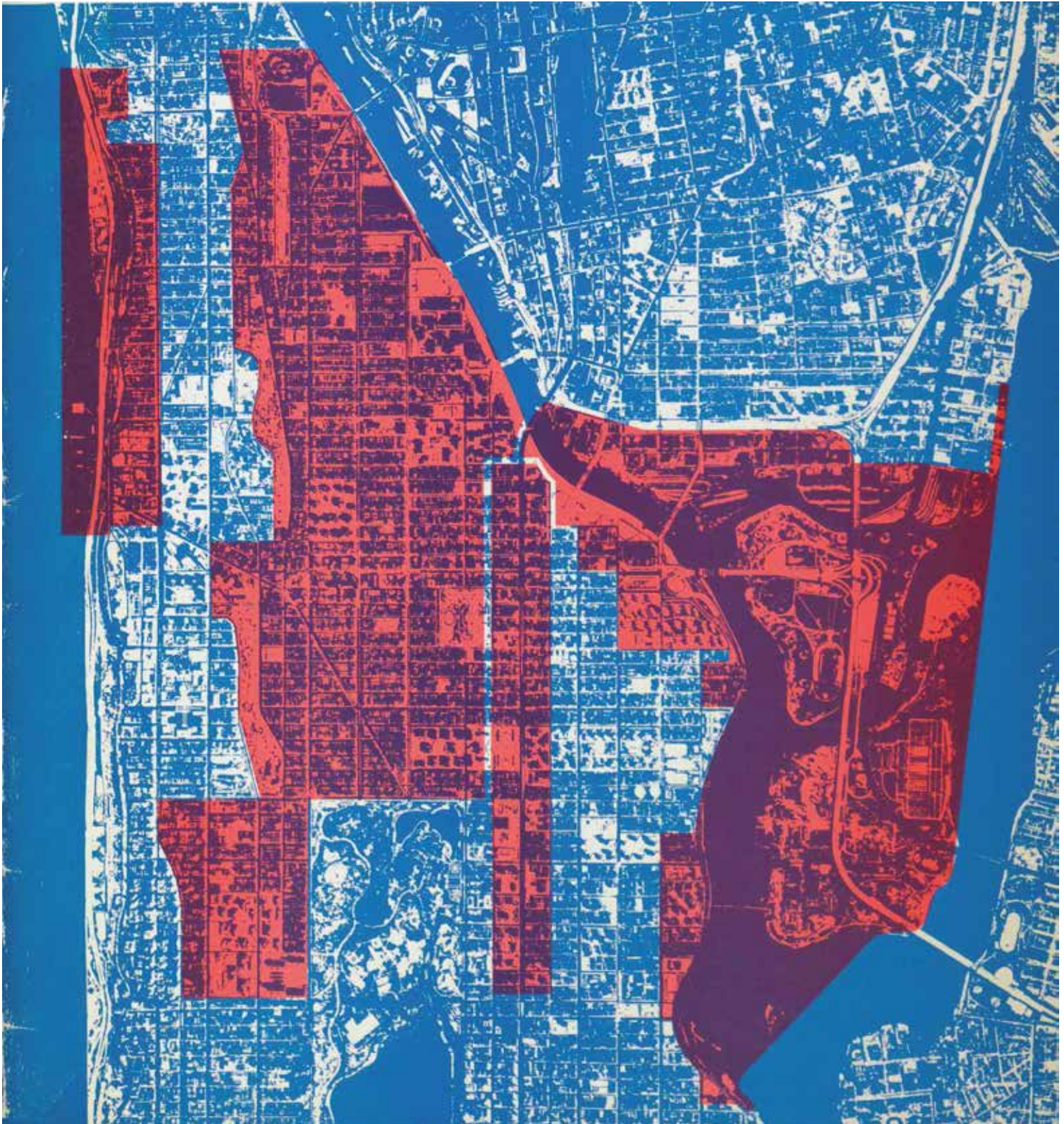
Questo risulta evidente dall'analisi, alla scala architettonica, dei singoli progetti: la base cartografica utilizzata appare, ai giorni nostri, un dispositivo già obsoleto per quei tempi, trattandosi di uno strumento iconografico capace di restituire lo spazio urbano con un dettaglio non così diverso da quello deducibile dalle mappe urbane

sviluppate in Europa a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Ecco dunque che la visione zenitale che restituisce lo stato di fatto di una parte di New York nel 1967 è in grado di fornire ai progettisti, grossomodo, le medesime informazioni presenti nella pianta della *City* di Londra redatta nel 1676 da John Ogilby e Eilliam Morgan, quasi come non venissero considerati i progressi grafici e tecnici intercorsi in circa trecento anni: la fotografia aerea impiegata restituisce infatti il solo tessuto urbano su due dimensioni ad una scala, oltretutto, che rende anche poco percettibili l'alternanza dei pieni e dei vuoti dei singoli isolati.

Se Nolli ha come obiettivo la restituzione di una sequenza di spazi urbani di carattere pubblico, trattando graficamente allo stesso modo tanto le spazialità date dall'alternarsi di vie e piazze quanto quelle di cortili, chiostrine o interni di chiese e basiliche, la foto aerea scelta dal MoMA, in analogia con un metodo di rappresentazione spaziale già ampiamente superato addirittura al momento della pubblicazione della *Nuova Pianta di Roma*, dà l'immagine di una città costituita da spazi pubblici e privati non connessi tra loro, secondo una visione strumentale alle tesi che l'operazione culturale messa in campo mira a dimostrare e ai miglioramenti che si vogliono ottenere attraverso le azioni progettuali dei gruppi invitati.

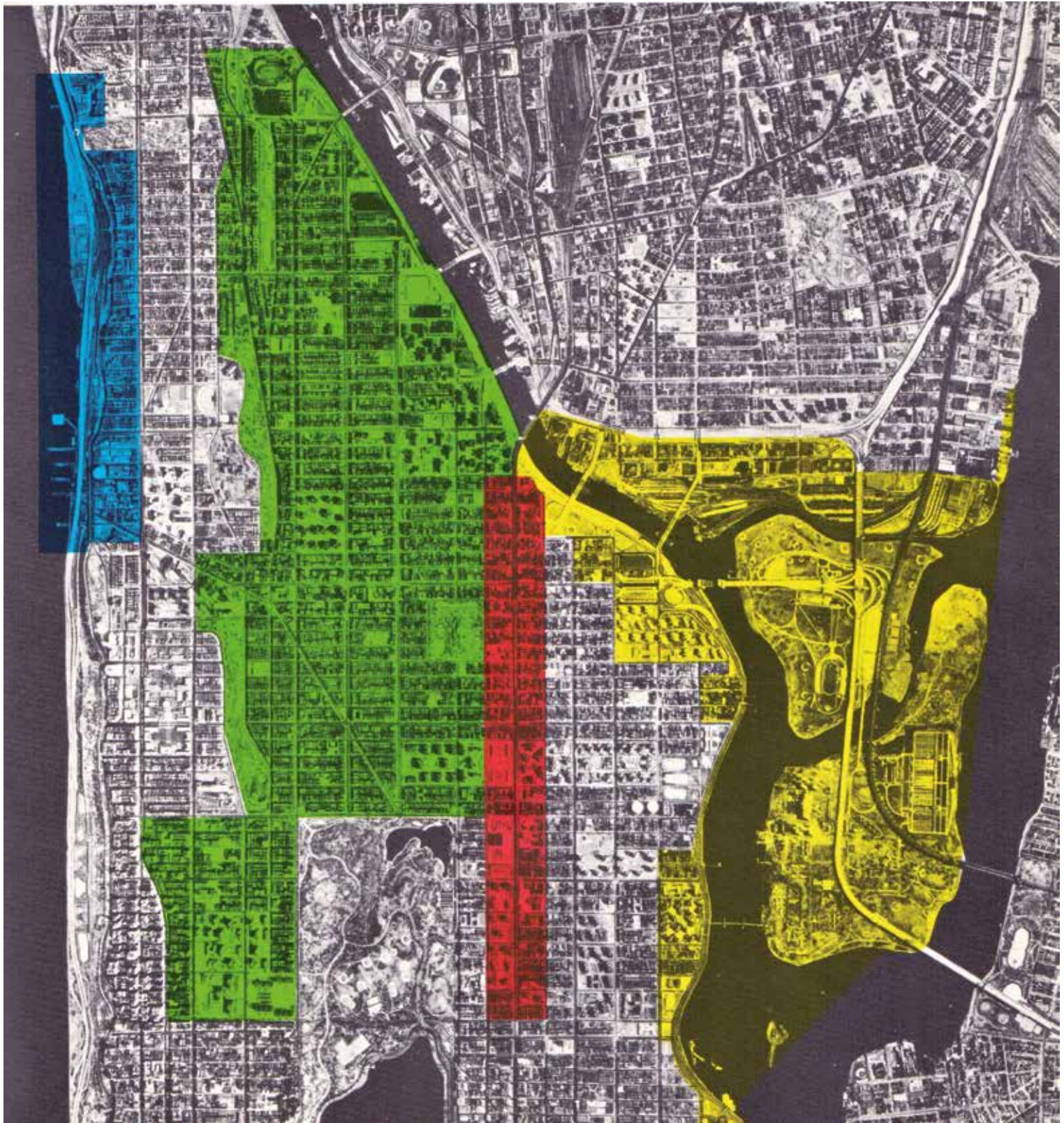
Infatti, il denominatore comune alle idee proposte deve andare incontro alla tesi che il curatore della mostra, Arthur Drexler, intende avvalorare, ovvero: «The arts of architecture and urban design are tools at our disposal: how we use them depends on what we want. We want to solve the pressing social problems of the days so that everyone will have means, and the right, to live in cities as comfortable and beautiful as our fantastic resources can make them»<sup>31</sup>. Temi da risolvere innanzitutto alla scala urbana, da qui la scelta di giungere ad un fotomontaggio della pianta capace di mettere insieme lo stato di fatto della città, attraverso la foto aerea, e gli inserimenti derivati dall'azione progettuale. «Would they yield an urban scene healthier and more beautiful than we have had? The four teams of architects and the Museum think they would. But do they represent changes we really want? Only the public – which includes officials both elected and appointed – can decide. The exhibition is meant to help the process along»<sup>32</sup>, afferma lapidario Drexler.

All'interno della Municipalità di New York vengono così isolate quattro aree, con caratteristiche e dimensioni assai diverse tra loro, per la cui trasformazione sono interpellati quattro gruppi di progettisti afferenti ad altrettante università statunitensi. Al raggruppamento della Cornell



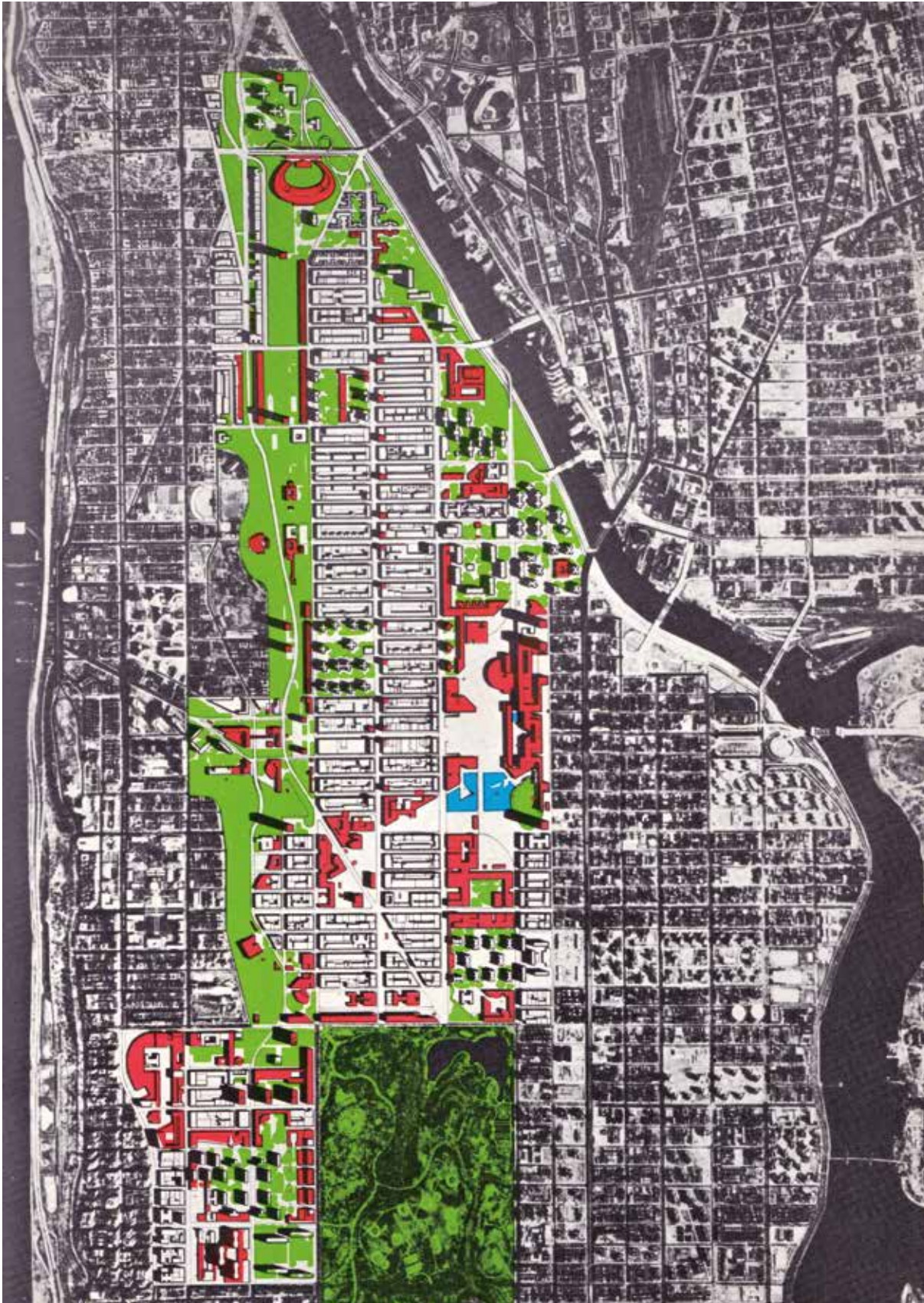
4

Fig. 4: Rielaborazione di una foto aerea di una porzione della città di New York, pubblicata sulla copertina del catalogo *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967.



5

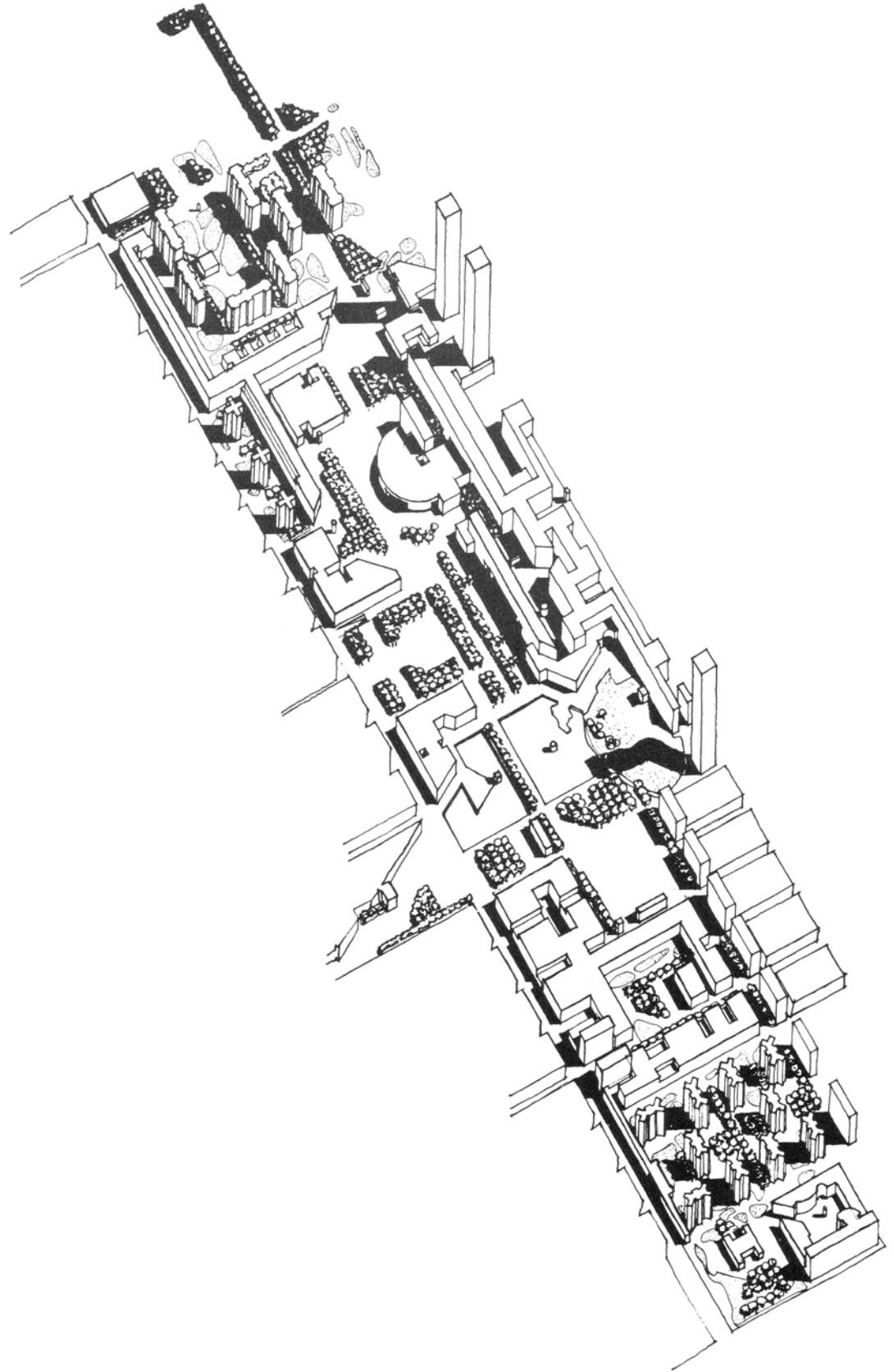
Fig. 5: Foto aerea di una porzione della città di New York con indicate le zone d'intervento dei quattro gruppi invitati. In blu l'area assegnata al gruppo di progettisti afferenti alla Princeton University, in verde quella in carico alla Cornell University, in rosso quella rielaborata dalla Columbia University e in giallo la zona studiata dal Massachusetts Institute of Technology (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 23).



6

Fig. 6: Pianta del progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Cornell University: Colin Rowe, Thomas Schumacher, Jerry A. Wells, Alfred H. Koetter con Steven Potters, Michael Schwarting, Carl Stearns e Franz G. Oswald (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 25).



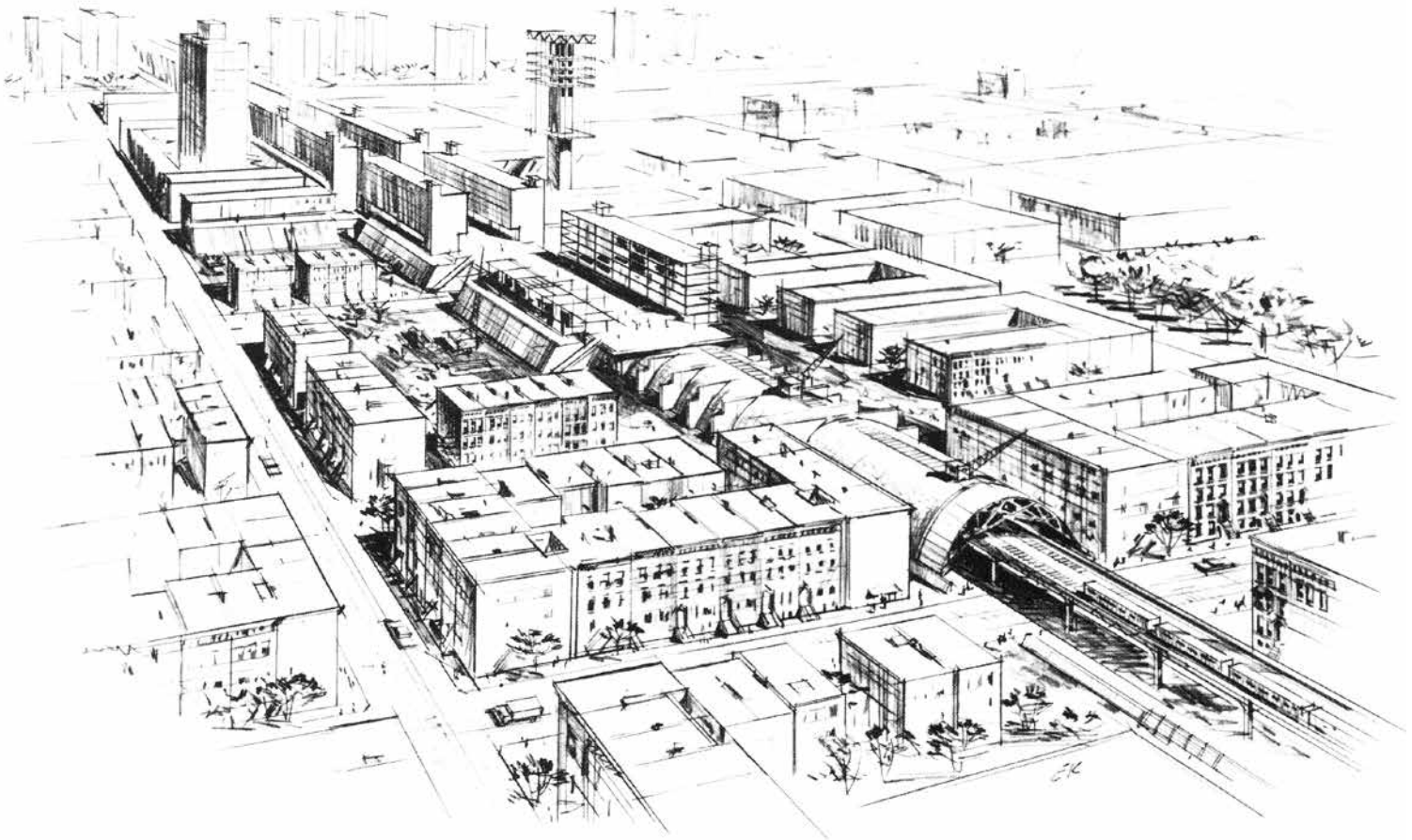


7

Fig. 7: Veduta della porzione di area che include Mt. Morris Park nel progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Cornell University: Colin Rowe, Thomas Schumacher, Jerry A. Wells, Alfred H. Koetter con Steven Potters, Michael Schwarting, Carl Stearns e Franz G. Oswald (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 28).



8

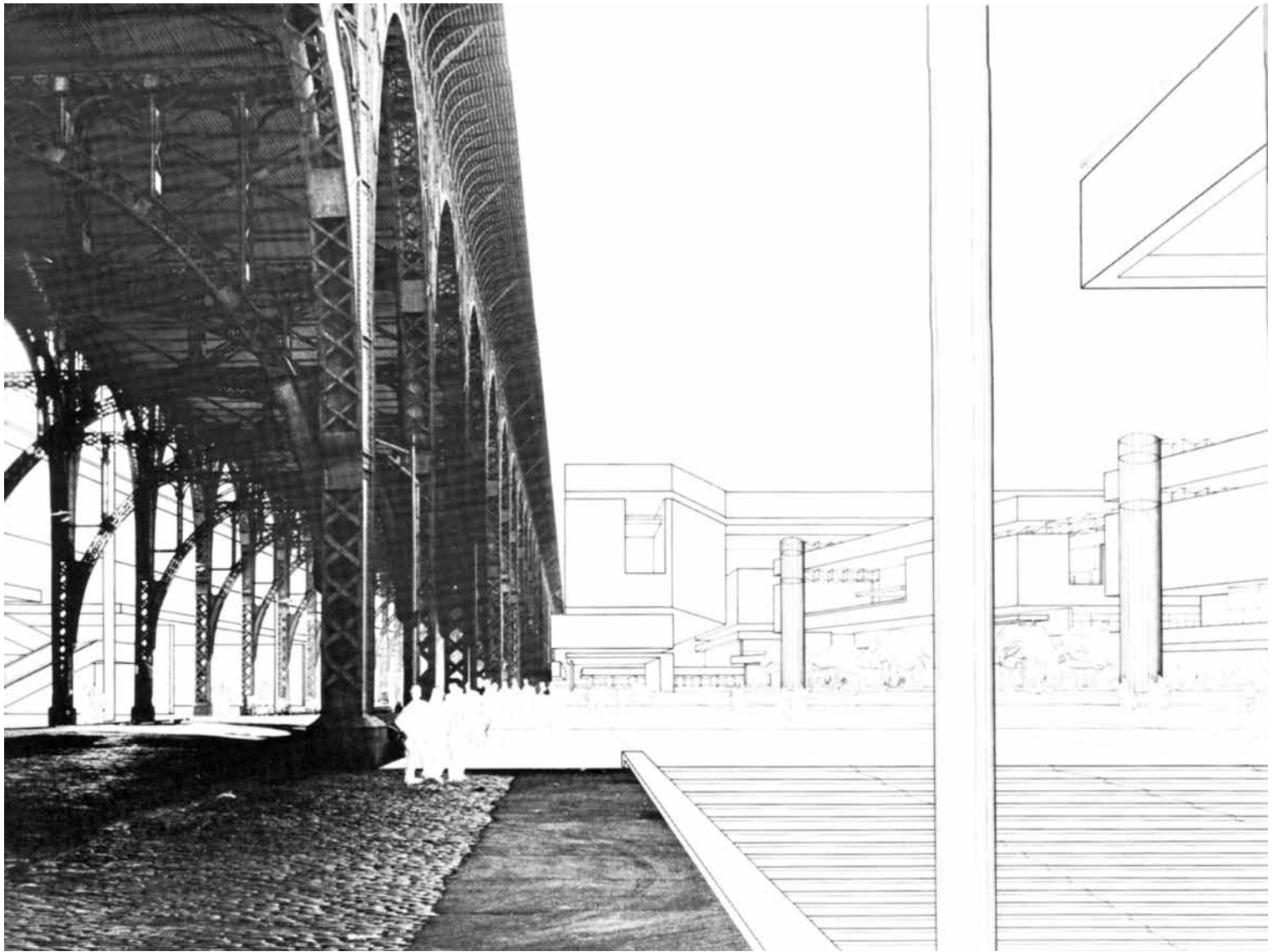


9

Fig. 8: Pianta del progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Columbia University: Jaquelin T. Robertson, Richard Weinstein, Giovanni Pasanella, Jonathan Barnett, Myles Weintraub con Benjamin Mendelsund, George Terrien, Paul Wang, David Geiger, Michael Kodaras e Edward Friedman (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 31).

Fig. 9: Veduta di un ipotetico stato di cantiere del progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Columbia University: Jaquelin T. Robertson, Richard Weinstein, Giovanni Pasanella, Jonathan Barnett, Myles Weintraub con Benjamin Mendelsund, George Terrien, Paul Wang, David Geiger, Michael Kodaras e Edward Friedman (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 34).

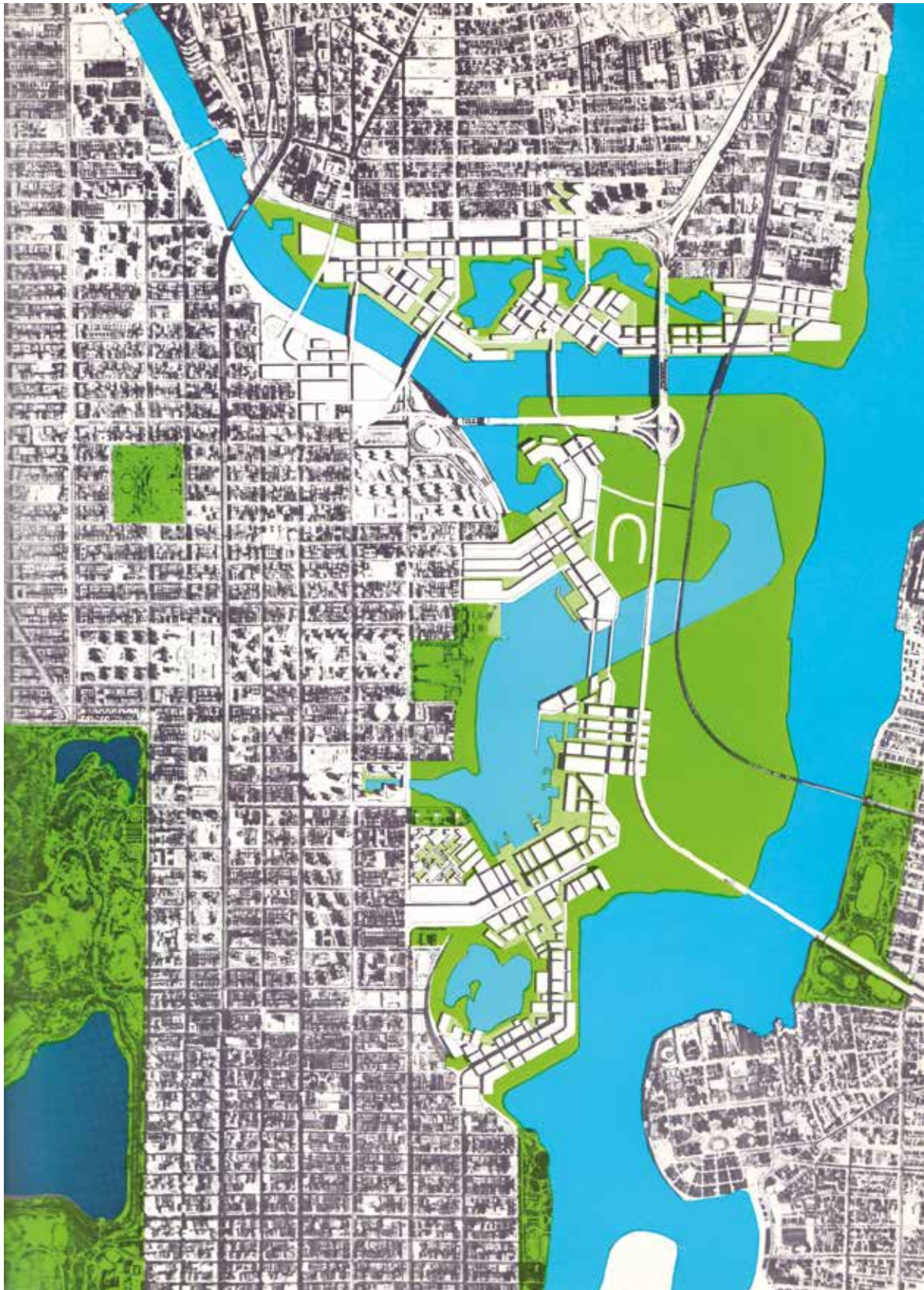




11

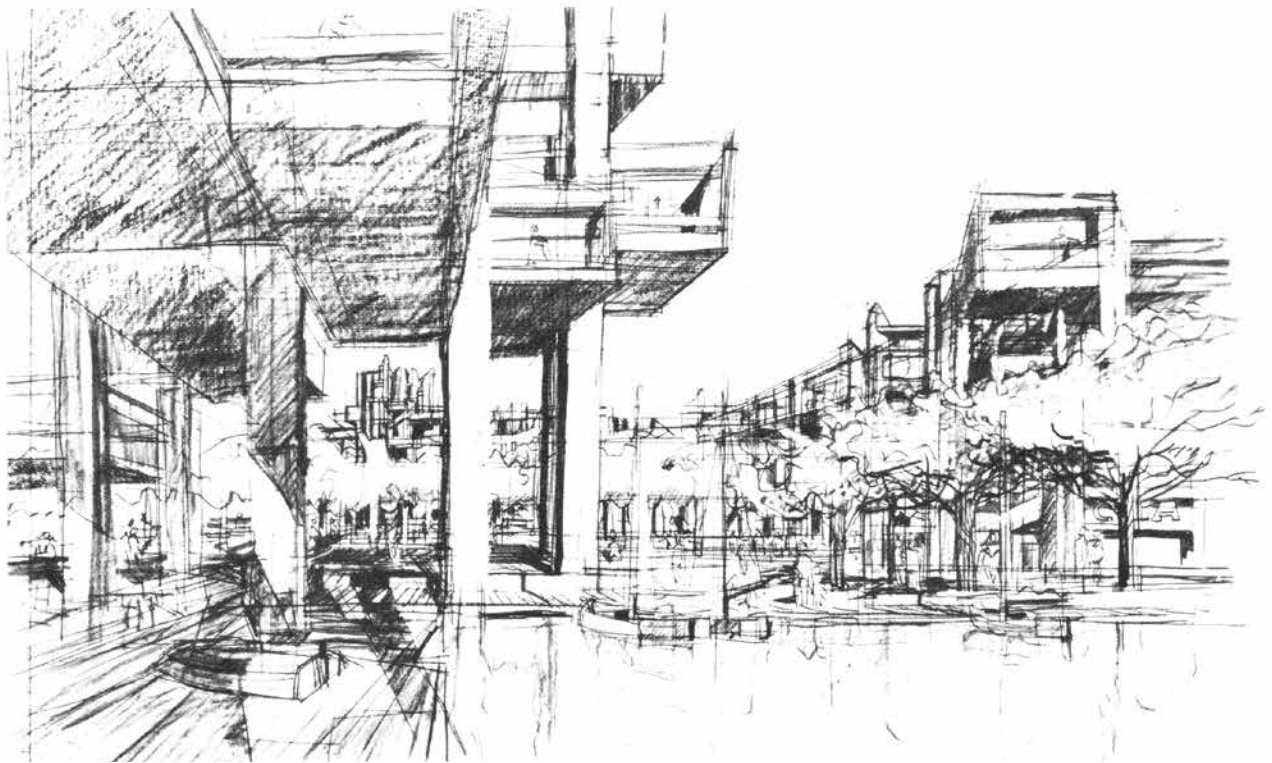
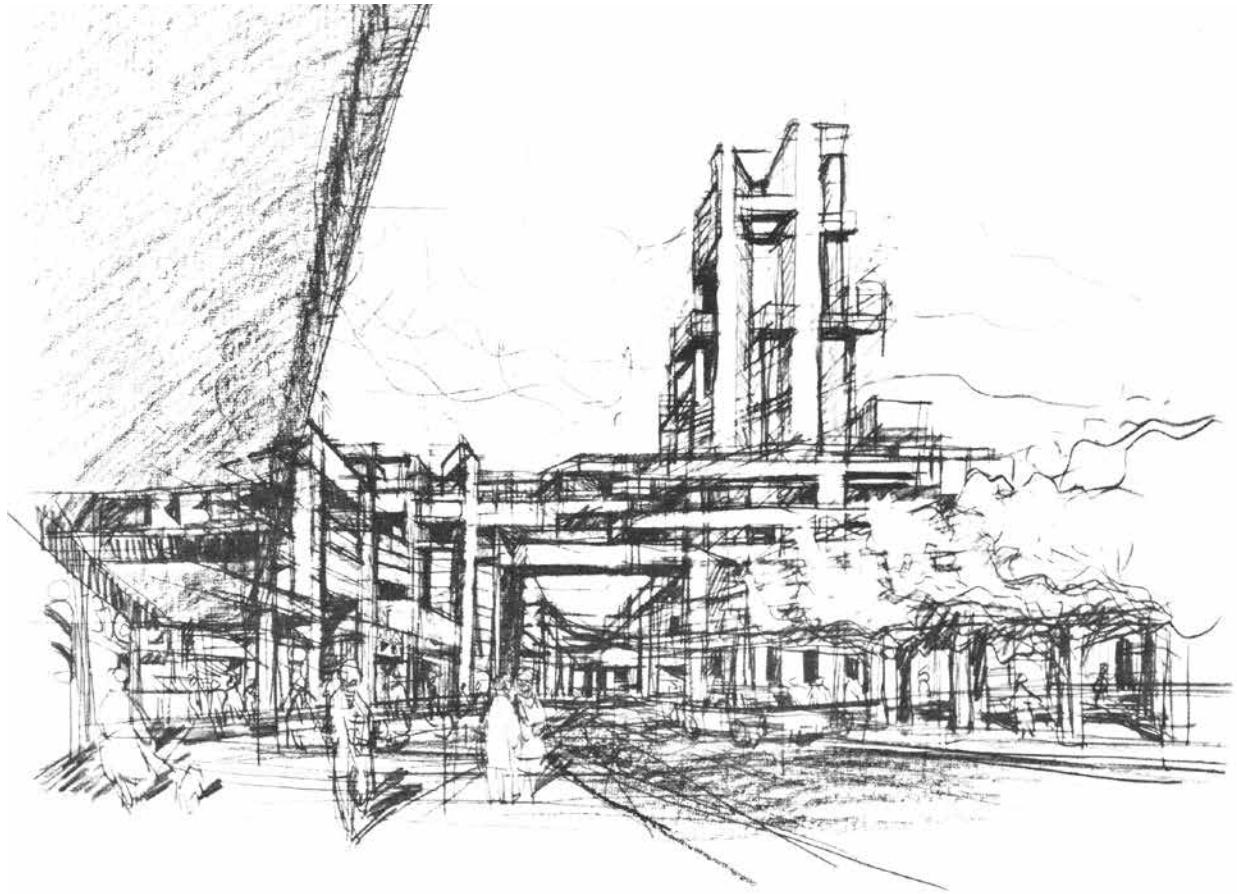
Fig. 10: Pianta del progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Princeton University: Peter D. Eisenman e Michael Graves con G. Daniel Perry, Stephen Levine, Jay Turnbull, Thomas C. Pritchard, Russell Swanson (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 37).

Fig. 11: Veduta verso nord nella piazza localizzata in corrispondenza della 125th Street nel progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti alla Princeton University: Peter D. Eisenman e Michael Graves con G. Daniel Perry, Stephen Levine, Jay Turnbull, Thomas C. Pritchard, Russell Swanson (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 41).



12

Fig. 12: Pianta del progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti al Massachusetts Institute of Technology: Stanford Anderson, Robert Goodman, Henry A. Millon (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 43).



13

Fig. 13: Vedute degli interventi destinati ad abitazioni nel progetto elaborato dal gruppo di progettisti afferenti al Massachusetts Institute of Technology: Stanford Anderson, Robert Goodman, Henry A. Millon (da *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 46).

University, nel quale lavorano, tra gli altri, Colin Rowe e Alfred H. Koetter<sup>33</sup>, è affidata la porzione urbana compresa tra la West 96th Street a sud e la West 155th Street a nord, con l'esclusione di Central Park: la richiesta è la modifica della griglia stradale esistente così da migliorarne la circolazione, incoraggiare la creazione di parchi urbani, nuovi quartieri, dando un nuovo ordine al tessuto cittadino. Ai progettisti afferenti alla Columbia University<sup>34</sup> è assegnata una porzione stretta e lunga, corrispondente a trentasette isolati di lunghezza per appena due di larghezza, tra la East 97th Street e la East 134th Street ed è chiesto di risolvere, anche da un punto di vista prettamente costruttivo, questioni abitative attraverso la creazione di nuovi alloggi capaci di rinnovare l'intera *strip* urbana analizzata ma senza prevedere un trasferimento delle persone alle quali sono destinate queste miglioni e, allo stesso tempo, convertire i quartieri esistenti «into acceptable components of the visual scene»<sup>35</sup>. Gli architetti della Princeton University, coordinati da Peter D. Eisenmann e Michael Graves<sup>36</sup>, devono invece occuparsi del *waterfront* che affaccia sul fiume Hudson nel tratto tra la West 125th Street e la West 158th Street con l'obiettivo di renderlo visibile e utilizzabile, mettendolo in relazione con le principali arterie di comunicazione della città per agevolare lo sviluppo di nuovi quartieri e centri istituzionali.

Infine, al gruppo del Massachusetts Institute of Technology<sup>37</sup> è domandato di alterare pesantemente da un punto di vista architettonico e urbano, attraverso l'inserimento di nuove funzionalità, l'area delle isole di Randall e Wards e la punta meridionale del Bronx, una zona della città periferica all'epoca relativamente sott'utilizzata.

All'interno del catalogo Sidney J. Frigand, al tempo ex vice direttore esecutivo della *New York planning commission*, riflette circa le difficoltà succedutesi nei secoli nella pianificazione della città: in un corposo saggio ricostruisce in modo critico alcune vicende urbane significative che hanno portato alla situazione morfologica messa alla prova dalla sfida progettuale promossa dal MoMA. Undici anni prima della pubblicazione di *Delirious New York* Frigand riflette sulle relazioni tra forma urbana e «cannibalistic way of life»<sup>38</sup> in una città quasi per nulla pianificata ma capace di dare forma ad una idea fisica e sociale di contemporaneità invece fallita dai più maturi e pensati esempi di *new towns* in seguito descritti nel medesimo catalogo.

Quali sono i reali intenti di questa mostra? Si tratta di un mero esercizio compositivo giustificato dalla modificazione critica di una foto aerea, oppure l'operazione sottende un carattere dimostrativo, ancora figlio del lascito intellettuale dei temi dibattuti nel corso dell'VIII

CIAM di Hoddesden dell'oramai lontano 1951? La mostra e il catalogo pubblicato per l'occasione includono, oltre ai quattro progetti e al saggio di Frigand, una *Historical Section* dove vengono presentati esempi celebri di città ideali o di *new towns* realizzate nel mondo, come Tapiola, Cumbernauld o Reston: la panoramica comprende, tra gli altri, gli schemi di Ebenezer Howard, *Broadacre City*, i progetti di Le Corbusier per Parigi, Rio de Janeiro e Algeri sino alla poco giustificabile presenza di una più recente veduta del *The Lower Manhattan Plan* ad opera della *New York City Planning Commission*. L'intento è quello quindi di ripensare la città di New York in maniera così radicale da trasformarla, attraverso delle mirate azioni progettuali in una sorta di *new town*? La *Historical Section* si pone in maniera talmente slegata sia dagli esiti finali dei quattro progetti sia dalla base cartografica impiegata per rivelare le problematiche progettuali da dare l'impressione di un goffo strumento usato per legittimare le coraggiose inserzioni operate dai quattro gruppi di progettisti all'interno del tessuto urbano esistente.

Oltretutto, il catalogo della mostra così come le fotografie dell'allestimento dimostrano come non venga preventivata una tavola o un plastico di sintesi finale capace di restituire una visione unitaria futura della città a seguito della ipotetica realizzazione dei quattro progetti<sup>39</sup>, a differenza invece di quanto verrà fatto in occasione di *Roma Interrotta*: «It is presented by the Museum, not as a master plan, but in order to start a public discussion of ways to improve life in Manhattan»<sup>40</sup>, è la lapidaria affermazione con cui l'esposizione è presentata alla stampa. Si tratta di un'operazione che, contrariamente ai progetti di *new towns* presenti nella mostra, presuppone l'idea di una città capace di rinnovarsi e ricostruirsi per fasi, a seconda delle varie zone esaminate. Come puntualizzato dallo stesso Drexler, «all the proposal made in the exhibition are technically and economically feasible»<sup>41</sup> e l'indipendenza di ciascuno dei quattro progetti rispetto agli altri tre è garantita proprio dalla natura intrinseca della griglia che, come sosterrà Koolhaas, «traccia un arcipelago di "Città nelle Città"». Se ognuno dei quattro progetti può dunque considerarsi un'"isola" all'interno della griglia urbana, dunque l'esperienza di *The New City* dà valore all'assunto koolhasiano sulla morfologia urbana di Manhattan secondo il quale «più sono diversi i valori celebrati da ciascuna delle "isole", più viene rinforzata l'unità dell'arcipelago come sistema» e dato che il "mutamento" è intrinseco in ciascuna "isola", l'intero «sistema non dovrà mai essere rivisto»<sup>42</sup>.

A posteriori, questo esercizio progettuale eseguito per frammenti può essere interpretato non come una rein-



terpretazione ma come una emulazione iconografica, metodologica e di alterazione spaziale di matrice piranesiana: le quattro “isole”, evidenziate di colore rosso su di una rielaborazione grafica della foto aerea in toni di blu, assumono anche da un punto di vista comunicativo lo stesso ruolo dei frammenti che compongono la *Pianta di Roma* e i *Frammenti della Forma Urbis de Le Antichità Romane di Piranesi*. Attraverso questo metodo d'indagine cartografica, capace di esaltare l'indipendenza di ciascun frammento rispetto alla complessità dell'insieme, intere parti di città assumono la medesima “massa critica” degli edifici, monumenti e infrastrutture che compongono la Roma piranesiana.

### **Roma e Las Vegas. Verso la manipolazione in chiave progettuale della pianta del Nolli**

Una ragione plausibile della scelta della pianta del Nolli per la costruzione del processo intellettuale che porta alla sua alterazione nei progetti per *Roma Interrotta* è, molto probabilmente, da ricercarsi nell'uso strumentale fattone da Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour nel loro *Learning from Las Vegas*, pubblicato per la prima volta nel 1972 a seguito di una esperienza didattica svoltasi nel 1968. Al di là delle lecite ragioni elencate da Latini nel corso del dibattito critico sviluppatosi in occasione della mostra a Palazzo Fontana di Trevi, è probabilmente la popolarità raggiunta da *Learning from Las Vegas* ad avere portato Piero Sartogo e Michael Graves verso l'impiego critico della pianta del Nolli, con l'idea di farne un uso più pragmatico e rivolto alla trasfigurazione di uno spazio urbano e certamente meno retorico di quello delineato in *Learning from Las Vegas*.

Venturi, Scott Brown e Izenour applicano un metodo di restituzione grafica della «forma fisica» della città di Las Vegas, convinti che la sua «analisi» e «documentazione» siano «importanti per gli architetti e gli urbanisti di oggi tanto quanto gli studi sull'Europa medievale, sulla Grecia e sull'antica Roma lo sono stati per le generazioni precedenti»<sup>43</sup>. Roma sembra essere una vera e propria ossessione per i tre americani<sup>44</sup>, la città ideale da impiegare quale strumento di confronto per la legittimazione teorica del loro saggio che, a giudizio degli autori, «aiuterà a definire un nuovo tipo di forma urbana che sta emergendo in America e in Europa, completamente differente da quella che conosciamo». Obiettivo dichiarato è un impiego strumentale di una iconografia studiata ad arte per giungere «attraverso un'analisi valutativa e priva di pregiudizi»<sup>45</sup> alla comprensione di questa nuova

tipologia di forma urbana, «cominciando ad affinare le tecniche per il suo trattamento»<sup>46</sup>.

L'ossessione per Roma si materializza in *Learning from Las Vegas* sin nelle prime pagine del volume: la ragione è giustificata, in prima istanza, facendo riferimenti alla scientificità riscontrabile attraverso gli strumenti messi in campo dalla disciplina dell'analisi morfologica della città, giungendo all'aforisma «Las Vegas sta alla Strip come Roma sta alla Piazza»<sup>47</sup>. È nel parallelismo tra i due contesti che Venturi, Scott Brown e Izenour legittimano l'interesse del loro caso studio: «le chiese, le strade e le piazze di Roma sono aperte al pubblico» creando i medesimi spazi di socialità definiti dai casinò e dalle grandi *hall* di Las Vegas, strutture «ornamentali e monumentali e aperte al pubblico di passaggio». Venturi, Scott Brown e Izenour avallano questa lettura urbana proprio attraverso la pianta del Nolli capace di rivelare «le sottili e complesse relazioni tra spazio pubblico e privato a Roma» anche attraverso un metodo di rappresentazione che dà il medesimo valore spaziale agli spazi pubblici aperti e a quelli chiusi.

La pragmatica descrizione della mappa rivela l'uso strumentale che verrà fatto di questo disegno al fine di legittimare culturalmente l'iconografia prodotta a seguito delle analisi operate su Las Vegas.

«L'edilizia privata è indicata con un tratteggio grigio e risulta come scavata dagli spazi pubblici, esterni ed interni. Questi spazi, aperti o coperti, sono mostrati nel dettaglio attraverso un *poché* più scuro. Gli interni delle chiese vengono evidenziati come le piazze e i cortili dei palazzi, pur essendo articolati in una grande varietà di scala e qualità»<sup>48</sup>.

Come conseguenza a questa lettura, l'obiettivo del gruppo di ricercatori statunitensi è operare un vero e proprio corto circuito spazio-temporale, traendo dalla pianta del Nolli quei principi metodologici tali da poter restituire graficamente ed esaltare gli spazi di Las Vegas, col fine, non dichiarato, di fornire una delle molteplici chiavi di lettura della morfologia urbana al progettista incaricato di una futura trasformazione. Dalla pianta del Nolli sono estratti principi redazionali così da generare, a seguito delle analisi compiute a Las Vegas, una nuova mappa capace di evidenziare spazi pubblici e privati. Venturi, Scott Brown e Izenour si avvalgono, inoltre, dello stesso strumento impiegato un anno prima dal MoMA per la restituzione dello stato di fatto della città, ovvero la foto aerea. La semplificazione metodologica del Nolli applicata non ad un rilievo geometrico dello stato di fatto bensì ad una fotografia capace di fare variare, a seconda della scala cui questa è stampata, le informazioni analizzabili genera la

personale lettura della città del Nevada, operata nel 1968: «disegnare gli elementi del Nolli su una fotografia aerea permette di avere uno spaccato estremamente interessanti dei sistemi della Strip»<sup>49</sup>.

Gli «elementi» che vale la pena di estrapolare dalla foto aerea, attraverso un'operazione di restituzione grafica, sono il suolo urbano non edificato, le superfici asfaltate, gli edifici e gli spazi cerimoniali, così che «ricomposti, descrivono l'equivalente di Las Vegas della via dei pellegrini, sebbene la descrizione, come la mappa del Nolli, manchi delle dimensioni iconologiche dell'esperienza»<sup>50</sup>.

Al pari di Nolli, Venturi, Scott Brown e Izenour producono la loro cartografia a partire da mappe esistenti e trasformano il rilievo dimensionale-geometrico operato da Nolli sugli edifici in un rilievo numerico-percettivo dei watt che determinano la caratteristica illuminazione notturna di Las Vegas capace di «restituire qualitativamente l'atmosfera»<sup>51</sup> della città del Nevada. I parametri oggettivi di questo rilievo, all'apparenza aridi, se tradotti in un disegno sono capaci di dare un'anima alle mappe impiegate nel corso delle fasi preparatorie all'analisi urbana: ecco dunque come questa traduzione grafica, abbinata alla cosiddetta «mappa di messaggio» nella quale vengono inserite le scritte con le varie destinazioni d'uso dei luoghi più significativi, sia in grado di restituire sia l'«intensità di funzione» che la «varietà dell'uso» alle tradizionali mappe di regolazione del suolo urbano redatte dalla Municipalità.

La sintesi finale di queste riflessioni è una ulteriore mappa, definita dagli autori «La Las Vegas di Giovan Battista Nolli»: l'astrazione grafica scelta per la sua rappresentazione la rendono ben lontana, nei suoi esiti finali, dal disegno pubblicato per la prima volta nel 1748. Se la pianta del Nolli risulta essere un documento perfettamente leggibile, quella di Venturi, Scott Brown e Izenour lo diventa solo dopo aver compreso il testo che accompagna le illustrazioni e proprio per il suo essere un esercizio grafico di sintesi la rende meno chiara e, forse pure meno interessante, delle altre cinque mappe tematiche (suolo non edificato, aree asfaltate, automobili, edifici e spazi cerimoniali) dalle quali deriva e prende forma. «Nolli», al pari di «Roma», non è che uno slogan adottato *ad hoc* per legittimare un processo di lettura della città, certo complesso e sofisticato ma difficilmente comparabile, nei suoi esiti cartografici con quelli operati dallo stesso Nolli. Inoltre, l'operazione cartografica del Nolli si pone come dichiaratamente scientifica e fa della soggettività solo uno dei parametri attraverso i quali vengono restituiti dati reali, o quantomeno realistici: è dunque a partire

da una base che appare come oggettiva che si possono trarre molteplici letture critiche della restituzione urbana operata. La sua dichiarata oggettività fa sì che la pianta del Nolli venga usata già al tempo della sua stesura come base cartografica su cui elaborare progetti e riforme, come il nuovo ripartimento dei rioni ad opera di Bernardino Bernardini nel 1744, oppure la presentazione delle relazioni sulla navigabilità del Tevere di Andrea Chiesa e Bernardo Gambarini del 1746<sup>52</sup>. Mario Bevilacqua sostiene, a seguito dello studio di solide basi documentarie, che l'intera produzione cartografica su Roma, fino all'Ottocento inoltrato, non abbia potuto prescindere dalla base topografica elaborata dal Nolli e nel 1818, «la stessa impresa catastale gregoriana [...] prescrisse nel contratto per l'esecuzione della prima pianta geometrico-particellare della città l'utilizzazione della pianta di Nolli come base cartografica»<sup>53</sup>. Un documento che, nei secoli, ha dimostrato la sua validità, pragmaticità e interpretabilità in chiave progettuale da generazioni di agrimensori e progettisti, dunque ben distante dall'esercizio accademico di lettura urbana che ha fatto la fortuna critica di *Learning from Las Vegas*.

### **Collage City e Roma Interrotta. La cartografia a servizio di utopiche visioni urbane**

Il concetto delle «isole» o dei «frammenti» con i quali nel 1967 si è cercato di mettere in evidenza la risoluzione di problematiche urbane relative alla città di New York deve aver contribuito alla riflessione critica operata da due dei protagonisti di *The New City*, ovvero Rowe e Koetter che, circa dieci anni dopo, nel gennaio 1978, pubblicano *Collage City*. Oltretutto, Rowe sarà uno dei protagonisti, nello stesso anno di uscita del saggio, di *Roma Interrotta*.

Al pari dell'operazione messa in campo dal MoMA, la rappresentazione spazio-temporale del contesto urbano assume, nel volume di Rowe e Koetter, un ruolo chiave per l'elaborazione, in questo caso, di un vero e proprio manifesto teorico sulla pianificazione urbana che ha nei suoi esiti una maturazione ed un'evoluzione in chiave teorica dell'esperienza newyorchese.

Rowe e Koetter premettono che «la città dell'architettura moderna [...] non è ancora stata costruita» e che «a dispetto delle buone intenzioni e della buona volontà dei suoi fautori essa è rimasta soltanto un progetto o è diventata un aborto e non c'è più motivo di sperare [...] che le cose cambino»<sup>54</sup>. Il ragionamento contenuto in *Collage City* è condotto proprio a partire da basi cartografiche capaci di identificare bene la tesi che i suoi autori inten-

dono dimostrare, ovvero una critica al cosiddetto “progetto totale” su cui si basano i metodi di progettazione urbana a loro contemporanei e di cui il caso promosso dal MoMA nel 1967 sembra essere ancora figlio. I due autori propongono dunque un loro personale metodo d’indagine progettuale basato sulla frammentazione e ricomposizione a *collage* attraverso il ridisegno di specifiche mappe. Esemplificativo di questa visione è il disegno inserito ad apertura del volume, *City of composite presence*, elaborato da David Griffin e Hans Kolhoff: ancora una volta, si tratta di una composizione di stampo prettamente piranesiano, una sorta di *Iconographia Campii Martii* formato dalle piante dei piani terra di edifici provenienti da epoche e geografie lontane tra loro ma capaci di generare nuove e significative relazioni spaziali attraverso una loro utopica giustapposizione. Nel ragionamento di Rowe e Koetter la cartografia assume dunque il ruolo di base documentale dal quale estrapolare in maniera arbitraria “isole” o “frammenti”, così da giungere a situazioni urbane fatte di elementi, anche molto diversi tra loro. La contrapposizione che nasce tra queste “isole” rafforza il significato intrinseco di ciascuna parte. Non a caso, il *Plan Voisin* di Le Corbusier diventa protagonista della narrazione visiva del volume con la presenza costante di fotografie del modello, disegni e, in particolare, una pianta rielaborata *ad hoc* in bianco e nero per enfatizzare, attraverso l’alternanza di ipotetici pieni (la città esistente viene ridotta a grandi blocchi non corrispondenti alla reale morfologia urbana) ed enfatizzati vuoti, il ritaglio di una porzione urbana di Parigi e il successivo inserimento del nuovo tessuto lecorbusiano: un’operazione grafica esemplificativa e non distante da quanto fatto in occasione della mostra newyorkese del 1967. Un analogo gesto grafico viene eseguito, all’interno del volume, sulla pianta della città tedesca di Weisbaden: si tratta di una metodologia di produrre mappe secondo una «dialettica vuoto/solido» in grado di consentire «la convivenza della pianificazione esplicita con la spontaneità non pianificata, del modulo con il casuale, del pubblico con il privato, dello stato con l’individuo»<sup>55</sup>. L’architetto diventa quindi una figura per metà scienziato e per metà *bricoleur* e Roma, ancora una volta, è usata dagli autori di *Collage City* quale metro di paragone per la dimostrazione della validità di una teoria urbana.

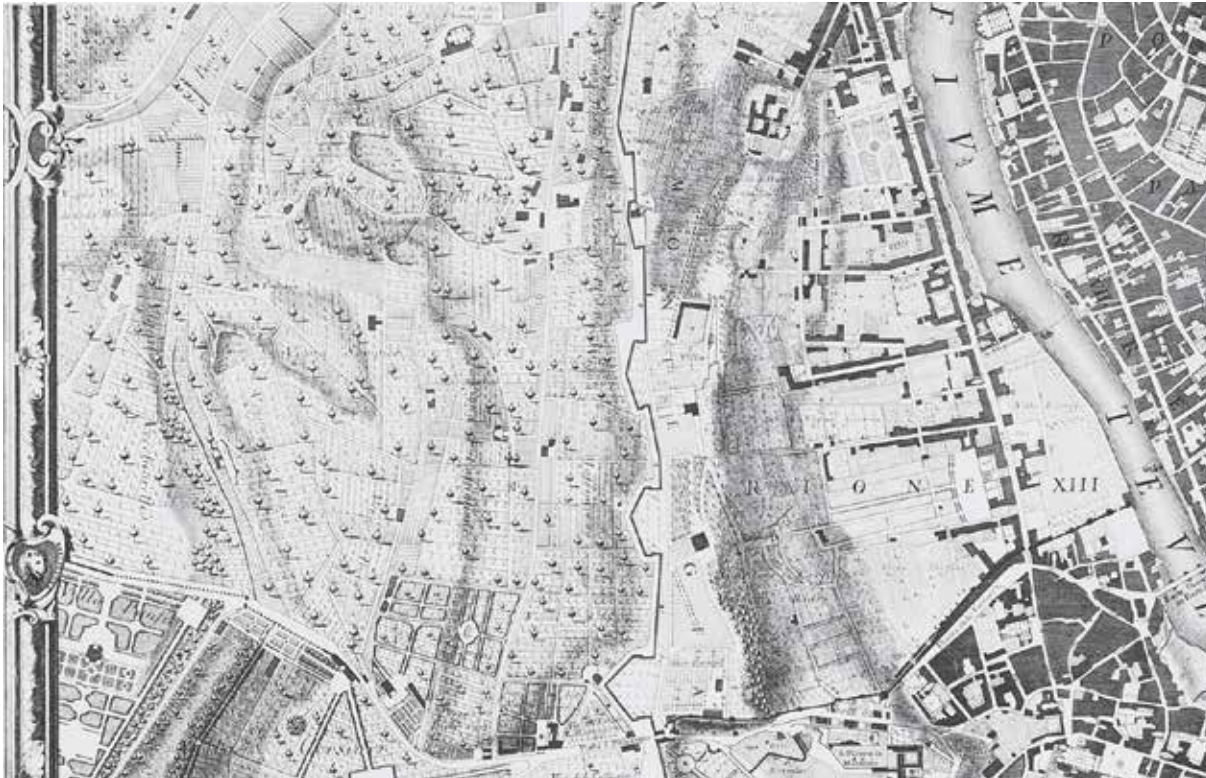
«Volendo, Roma può essere vista come una implosione di Londra. Procuratevi una topografia più blanda, estendete i moduli e diluite il loro impatto (chiamate Belgravia il Foro di Traiano e Pimlico le Terme di Caracalla; leggete Bloomsbury al posto di villa Albani e Westbourne Terrace in luogo di via

Giulia) e le opere di *bricolage* imperiale e papale cominceranno a trovare la loro analogia ottocentesca e più o meno borghese: una compilazione di zone razionalmente suddivise, per lo più corrispondenti alla struttura di classe, con elementi di confusione e di pittoresca casualità fra mezzo che corrispondono per lo più ai sentieri per gli animali e ai rigagnoli e che, nati in origine come involontari D.M.Z. [*demilitarized zone*, N.d.A.], non fanno che valorizzare il connubio dell’ordine del caos»<sup>56</sup>.

Roma sembra dunque essere quel luogo idealizzato capace di diventare imprescindibile metro di paragone, città dotata, oltretutto, pure di quegli *objets trouvées*, «atemporali e necessariamente transculturali»<sup>57</sup> quali gli «stabilizzatori» (il Mausoleo di Augusto), i «moduli potenzialmente ripetibili all’infinito» (il Porticus Aemilia), le «splendide terrazze pubbliche» (il Pincio), gli «strumenti induttori di nostalgia» (la Piramide di Caio Cestio), in grado di dare valore al «collage urbanistico»<sup>58</sup> e, se isolati, capaci di generare quella reinterpretazione lecorbusiana della città fatta proprio di «cupole, cupolette, cilindri, prismi rettangolari o piramidi»<sup>59</sup>.

L’esperienza di *Roma Interrotta* s’inserisce dunque in questo clima culturale e si pone non come un concorso che mette alla prova diversi progettisti su di una medesima area ma come un vero e proprio *collage* urbano capace di rivoluzionare completamente l’idealizzata spazialità ricavata dalla pianta del Nolli. Rispetto alla mostra del MoMA del 1967, dove le varie “isole” venivano localizzate in parti della città distanti ma tra loro connesse dalla griglia urbana esistente, *Roma Interrotta* parte da un presupposto altamente utopico e fa di una situazione forse mai realmente esistita, tale è il disegno del Nolli, lo stato di fatto dal quale impostare in maniera indipendente dodici diversi progetti (uno per ciascuno dei settori in cui è divisa l’incisione del 1748) ricuciti forzatamente a posteriori.

Sartogo costruisce un’operazione culturale complessa, dagli intenti chiaramente polemici, «con l’obiettivo di cancellare tutto quanto è accaduto nei duecentotrent’anni di inerzia e speculazione fondiaria» e di «riconfigurare Roma partendo dal Nolli, ultimo documento di un “disegno” urbano coerente»<sup>60</sup>. Il progetto della mostra, allestita ai Mercati Traianei e accompagnata dal convegno *Roma-Città Futura*, «intendeva sottolineare come a Roma si fosse fermato ogni impulso di progettazione urbanistica e come la *Nuova Pianta di Roma* del Nolli rappresentasse la prova di una interruzione che trovava nella politica e nella cultura le motivazioni di tale stasi»<sup>61</sup>. I dodici architetti invitati elaborano i loro progetti di trasformazione dello spazio urbano a partire da una base cartografica che riporta ad un ipotetico stato di fatto riferito



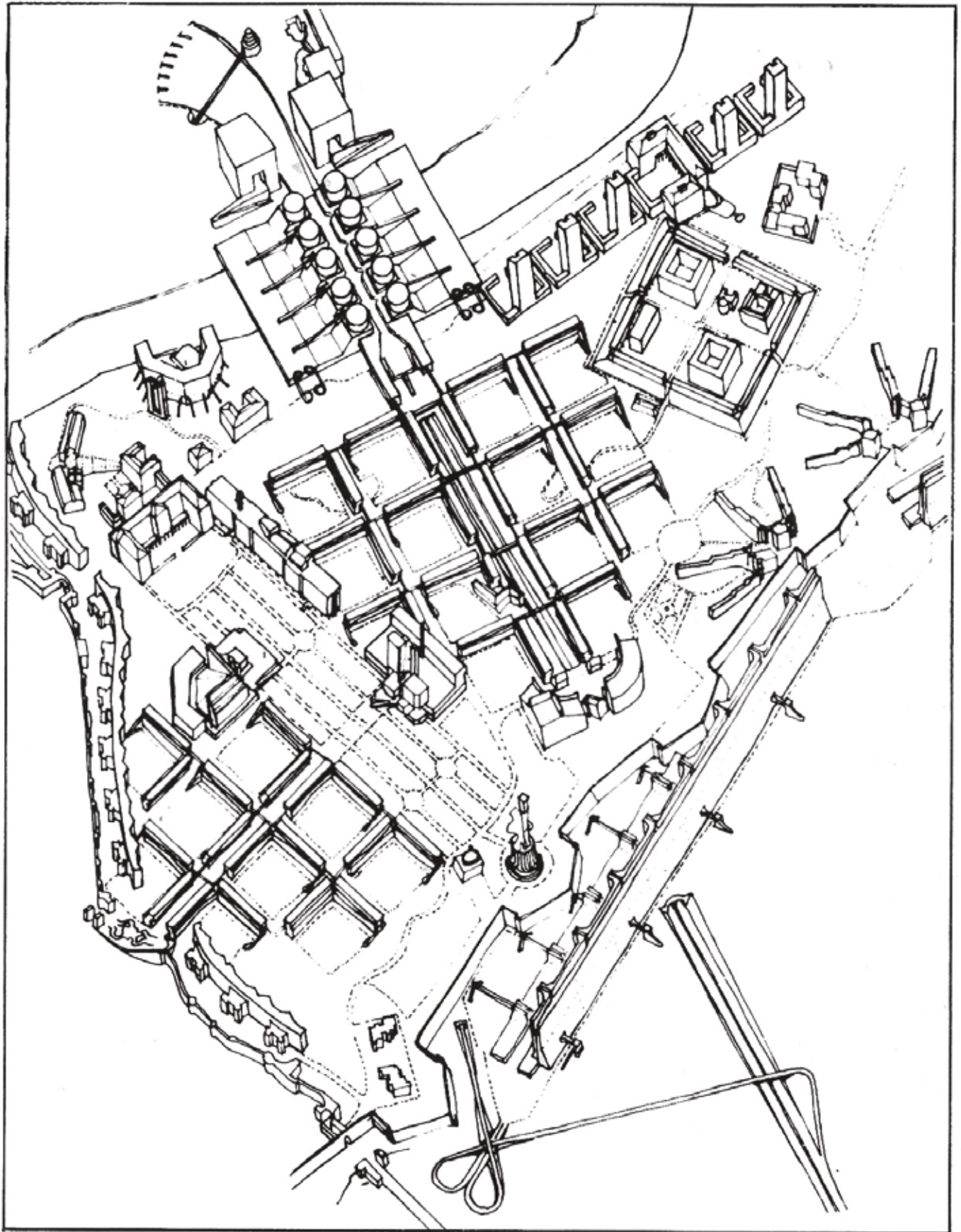
14



15

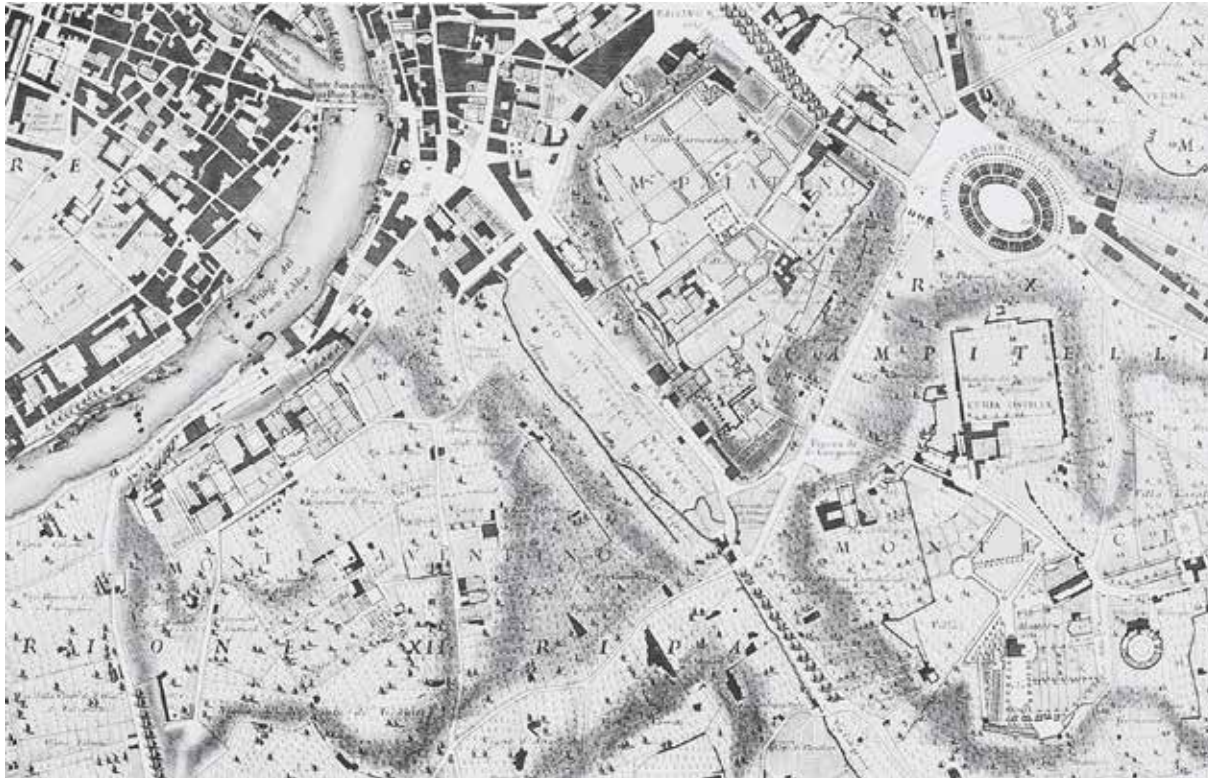
Fig. 14: 1748 – Porzione della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli presa dal gruppo di progettisti coordinato da James Stirling quale base cartografica per la successiva manipolazione progettuale (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61668).

Fig. 15: 1978 – James Stirling, Michael Wilford, Russell Bevington, Barbara Weiss, pianta del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61667).

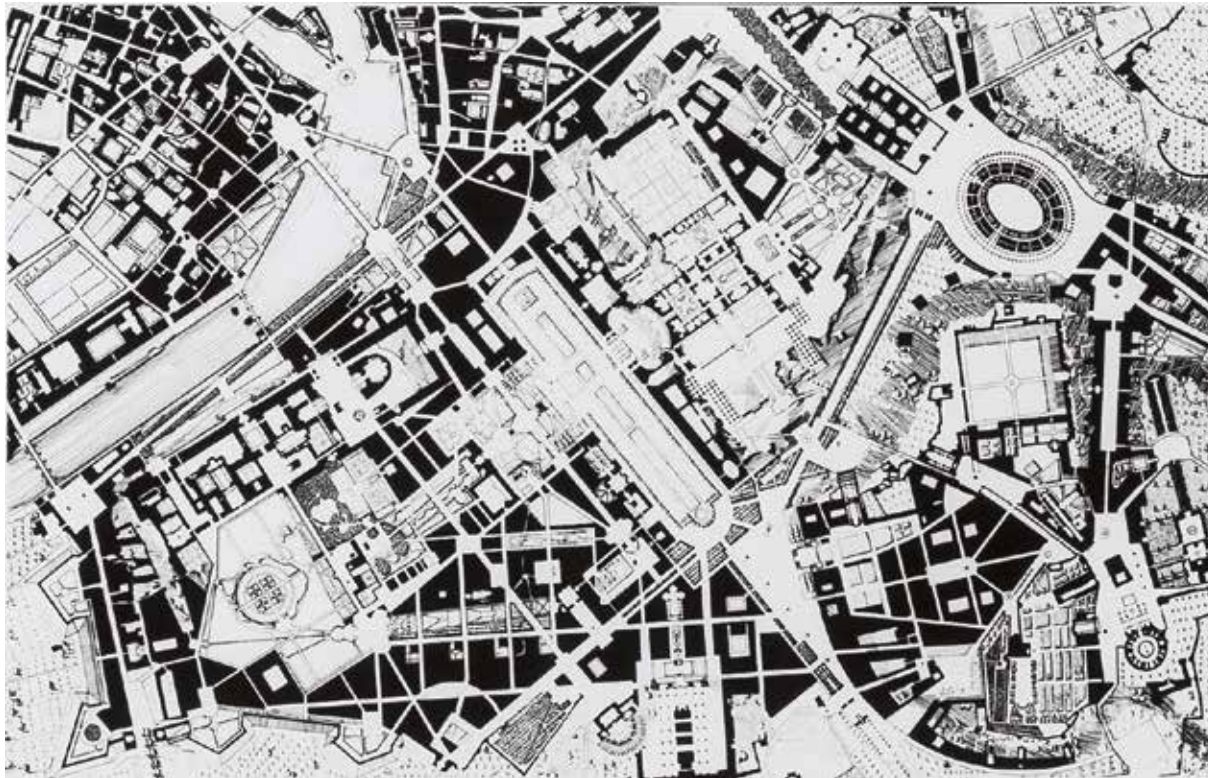


16

Fig. 16: 1978 – James Stirling, Michael Wilford, Russell Bevington, Barbara Weiss, schizzo del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, immagine n. 20036).



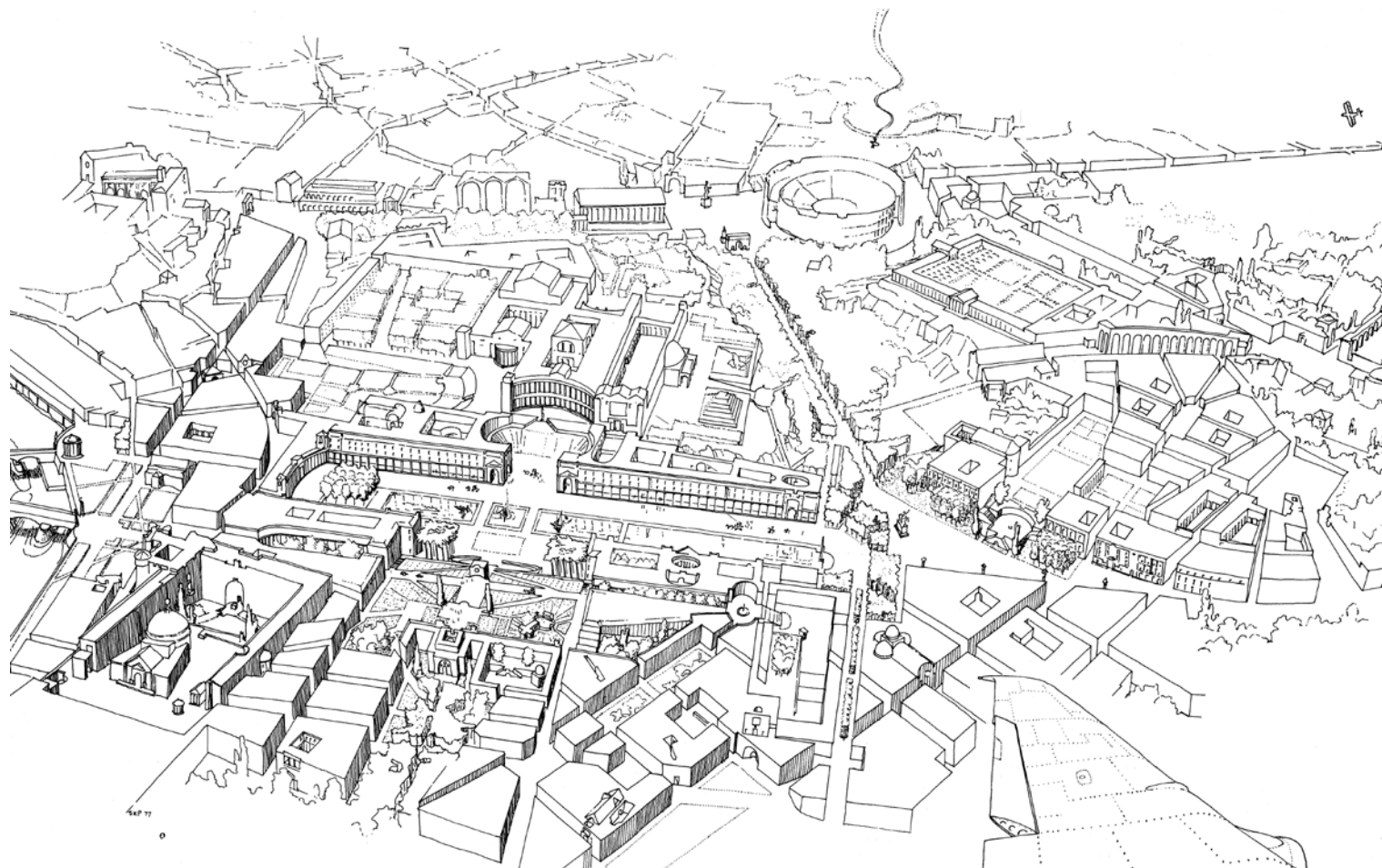
17



18

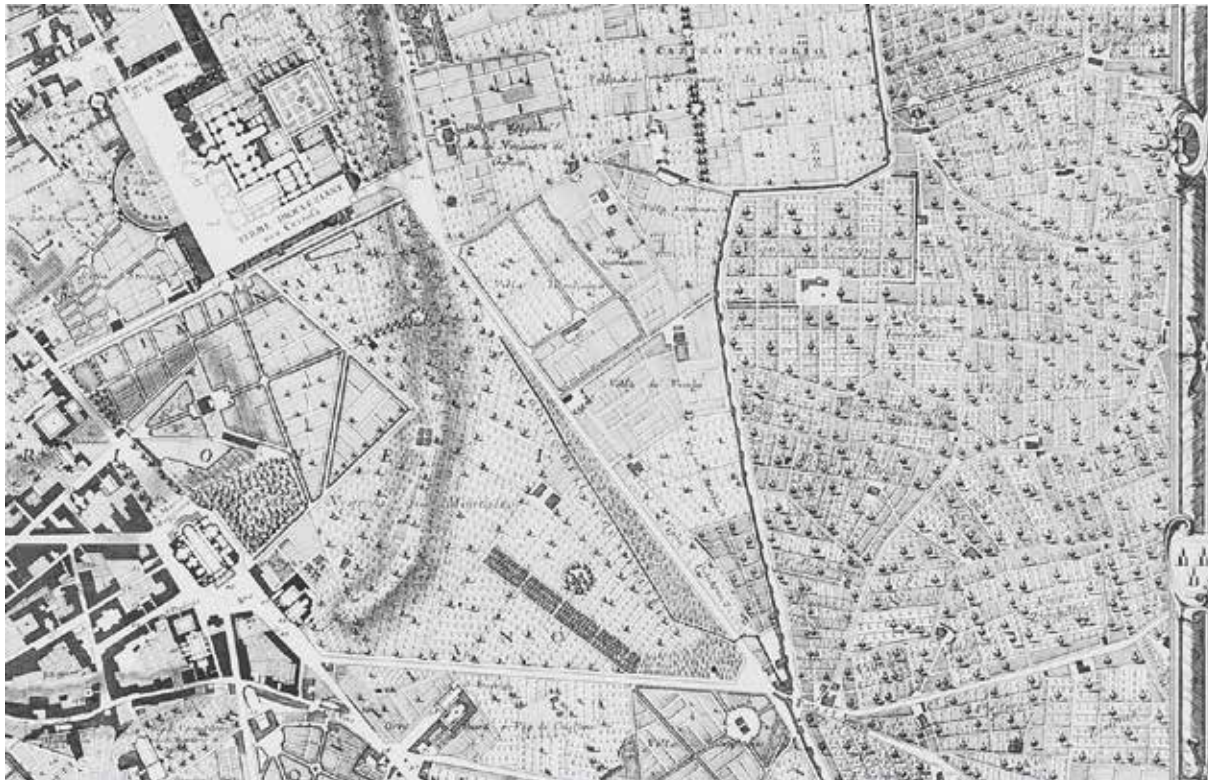
Fig. 17: 1748 – Porzione della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli presa dal gruppo di progettisti coordinato da Colin Rowe quale base cartografica per la successiva manipolazione progettuale (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61668).

Fig. 18: 1978 – Peter Carl, Judith Di Maio, Steven Peterson, Colin Rowe, pianta del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61667).

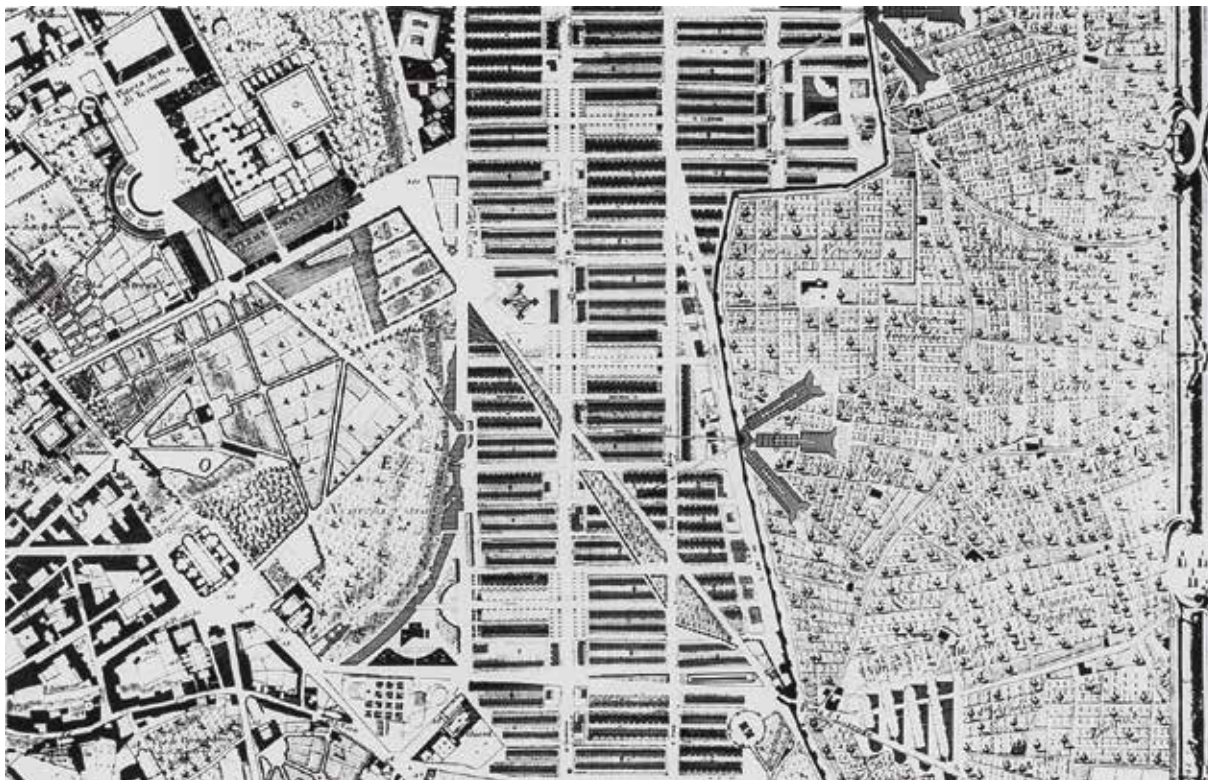


19

Fig. 19: 1978 – Peter Carl, Judith Di Maio, Steven Peterson, Colin Rowe, veduta del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, immagine n. 61683).



20



21

Fig. 20: 1748 – Porzione della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli presa dal gruppo di progettisti coordinato da Romaldo Giurgola quale base cartografica per la successiva manipolazione progettuale (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61668).

Fig. 21: 1978 – Romaldo Giurgola, Harold Guida, Sigrid Miller, Gianfranco Aladef, pianta del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo “Roma interrotta”, porzione dell’immagine n. 61667).





22

Fig. 22: 1978 – Romaldo Giurgola, Harold Guida, Sigrid Miller, Gianfranco Aladeff, veduta del progetto elaborato per *Roma interrotta* (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura, fondo "Roma interrotta", porzione dell'immagine n. 61690).

alla città preindustriale, appartenente alla dimensione immaginifica della tradizione, dato che, come sostiene lo stesso Rowe «since nothing very important in Rome had happened between 1748 and 1870 – except for Valadier’s interventions in Piazza del Popolo – the exhibition was an ostensible critique of urbanistic going-on since the overthrow of the temporal power of Papacy»<sup>62</sup>.

Una delle ragioni più plausibili nella scelta della pianta del Nolli quale base cartografica per lo sviluppo dei progetti può essere rintracciata nella sua intrinseca chiarezza comunicativa: infatti, Nolli rappresenta nella sua pianta quello che Venturi, Scott Brown e Izenour definiscono il «tradizionale spazio racchiuso», definito da «un tessuto intricato all’intorno», proprio il genere di spazio al quale gli architetti sono stati educati e, secondo i tre statunitensi, «il più facile da trattare»<sup>63</sup>. Con *Roma Interrotta* l’incisione del 1748 passa dal suo *status* di raffinata rappresentazione cartografica figlia del tempo in cui è stata prodotta a «fondamentale paradigma della progettazione urbanistica contemporanea»<sup>64</sup>. Non solo: la sua rielaborazione critica consente ai dodici progettisti invitati di dare forma grafica, su di una base comune e condivisa, al loro personale pensiero architettonico e urbano. Rowe e Graves sono i due personaggi che creano un ponte tra l’esperienza newyorkese del 1967 e quella romana del 1978: inoltre vengono invitati, oltre allo stesso Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Aldo Rossi, Léon e Robert Krier.

Come sottolinea Gabriele Mastrigli, l’impiego della pianta del Nolli fa sì che «il tessuto storico [di Roma] non sia stato utilizzato [dai progettisti] come un modello proattivo dello sviluppo della città», ma sia stato banalmente inteso come «lo sfondo contro cui gli architetti hanno adottato i loro “esercizi” architettonici»<sup>65</sup>. L’individualità e l’ego dei singoli provocano astute manipolazioni dello spazio urbano tramandato dallo strumento cartografico finalizzate alla produzione di veri e propri *divertissements* urbani e architettonici intorno a questioni legate al “centro storico”, tema disciplinare all’epoca molto attuale<sup>66</sup>. Ogni progetto diventa quindi il manifesto di una teoria architettonica e urbana enfatizzata dallo strumento grafico impiegato per la sua messa in scena. La trasfigurazione della pianta del Nolli amplifica così il potere immaginifico del progetto e della sua restituzione grafica, promuovendo in tal modo quel concetto di “visione” enunciato nel 2004 dalla Pedley, inconsapevolmente in linea con l’approccio di Giulio Carlo Argan, sindaco di Roma nel 1978, che nell’occa-

sione della mostra scrive: «Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettarla (male)»<sup>67</sup>.

Alcuni dei progetti, se letti nel solco ideologico tracciato in *Collage City*, rivelano l’approccio del *bricoleur* enunciato da Rowe e Koetter. Non considerando le tracce presenti sulla pianta del Nolli, ad esempio, Sartogo ritaglia la base cartografica e gli cuce al di sopra un sistema di «stradegalleria» definito come «un mezzo di comunicazione interno che basterebbe da solo a far disprezzare i palazzi e le belle città della Civiltà»<sup>68</sup>. Stirling sceglie di «correggere la pianta del Nolli»<sup>69</sup> inserendo al suo interno, con un disegno paragonabile negli intenti a quello di Griffin e Kolhoff, una selezione di sue opere disegnate ma non realizzate: tuttavia, l’inglese si fa guidare dalla cartografia a sua disposizione rendendola così uno strumento operativo a servizio del progetto architettonico.

«I progetti – scrive Stirling – sono disposti per prototipi, con gli edifici-mura posti in relazione, o a rinforzo, del Gianicolo o delle Mura Aureliane. Talvolta la topografia ha influenzato la scelta, con edifici-colle sul pendio del Gianicolo ed edifici-riva a fronte Tevere. Ci sono progetti che possiedono una parallela relazione con i contesti formali costruiti»<sup>70</sup>.

Pure gli interventi di Venturi, Léon e Robert Krier e Rossi possono dirsi operazioni da *bricoleur*: provocatorie e di «contestazione»<sup>71</sup>, seppur colte e dense di riferimenti, quelle di Venturi e dei Krier, maggiormente calate sulla trasformazione della realtà cartografica quella del gruppo di Rossi. «Il progetto si serve [...] di alcuni elementi esistenti, come terme e acquedotti, opportunamente restaurati, come scorciatoia compositiva», scrive Rossi, rivelando esplicitamente il suo interesse specifico nei confronti della ipotetica ricostruzione delle Terme Antoniane.

La proposta elaborata dal gruppo di Rowe è, probabilmente, quella che riesce meglio a restituire una sequenza coerente di spazi urbani creati *ex-novo* con una evidente relazione tra il progetto e la base cartografica<sup>72</sup>: «[...] abbiamo cercato di fare una Roma plausibile, una città che appartenga alla categoria di quelle impossibili ma attendibili» scriverà Rowe, ammettendo che «la nostra storia fittizia è stata, per la maggior parte, un alibi per un impegno topografico e contestuale» e di avere cercato «di costruire un frammento della città atto ad apparire non più che un’estensione “naturale” della Roma “antica” del Campo Marzio, una città di brani discretamente disposti e di fatti locali interattivi, una città che rappresenta un insieme di intenti anziché costituire la manifestazione

singolare di una qualsiasi idea onni-coordinatrice e immediatamente evidente»<sup>73</sup>.

La tavola prodotta da Giurgola, corrispondente alla zona est della città del Nolli, caratterizzata dai resti dell'Aggere Serviano, dell'acquedotto, dei ruderi termali e della campagna, presenta i medesimi potentissimi intenti grafici del disegno del *Plan Voisin* riprodotto in *Collage City*, dove un nuovo intervento fatto di stecche di residenze è inserito all'interno della planimetria settecentesca con una azione netta di taglia-e-cuci; solo il segno delle Mura Aureliane dà lo spunto per la conformazione architettonica di nuove strutture a servizio della città.

Portoghesi e Gigliotti, cui tocca lavorare sul «cuore della città», sul «centro laico» di Roma, si fanno guidare dal disegno del Nolli per rilevare che «nessun intervento era necessario ed opportuno» e collocano il loro intervento «in una delle pochissime smagliature del tessuto urbano», nei giardini e nelle vigne comprese tra via Paola, via Felice e via Panisperna, là dove verrà costruita via Nazionale. Lo strumento cartografico spinge i progettisti a ricercare «una coerenza con lo sviluppo organico della città antica» riferendosi principalmente «all'ambiente fisico in cui Roma è sorta, inteso come matrice originaria dell'ambiente costruito che a esso lentamente si è sostituito»<sup>74</sup>.

*Roma Interrotta* è da considerarsi un'operazione culturale rimasta un *unicum* nel suo genere, proprio per l'imposizione a priori di una riflessione critica tra *ismi* compositivi e lettura di un contesto attraverso l'impiego della cartografia, divenuta in questo modo, proprio per la natura intrinseca della pianta del Nolli, lo strumento obbligato attraverso il quale comprendere sia un ipotetico stato di fatto sia un'utopica visione spaziale futura.

### **Utopia dalla cartografia. Gli “effetti” del progetto d'architettura**

Pur condividendo l'assunto secondo il quale «la definizione dell'immagine delle città, se riferita ad un qualsiasi momento storico diverso da quello attuale, proprio della contemporaneità, può essere solo una manifestazione letteraria, ricca anche di suggestive descrizioni, quanto inefficace a coglierne la sostanza reale»<sup>75</sup> alla luce della messa in relazione dei vari casi studio analizzati si può asserire che la cartografia possa fornire un valore aggiunto nella lettura di determinati contesti (reali o realistici) in vista di una loro trasformazione, sia essa in forma utopica sia da riferirsi a future visioni concrete. È vero infatti che la mappa dà «la possibilità di ottenere una descrizione veri-

ficabile e misurabile del “mondo” in cui il progetto agisce producendo effetti»; si tratta di «un mondo composto di agenti (attanti), in parte umani (che producono, parlano, votano) e in parte non umani (i documenti); ma anche un mondo in cui si svolgono delle azioni di scambio simbolico (i teatri) e scambio burocratico (i contratti)»<sup>76</sup>.

L'intero ragionamento si fonda sul potere d'immaginazione che lo strumento cartografico porta sempre con sé e di come il progettista sia in grado di giungere ad una sua manipolazione proprio grazie al grado d'utopia che questa immaginazione può creare. Il progetto d'architettura si pone, per sua stessa natura, come un'azione prettamente utopica capace di prendere contatti con la realtà solo attraverso le variazioni, gli aggiustamenti e gli inevitabili cambiamenti che portano all'opera realizzata. Rifacendosi proprio al lavoro di Piranesi, Tafuri si riferisce all'utopia come «unico valore presente, [...] come anticipazione positiva, come unico sbocco adeguato per un lavoro intellettuale che non voglia rinunciare ad assolvere a un impegno di prefigurazione»<sup>77</sup>. Questa «prefigurazione» è l'azione intellettuale alla base delle manipolazioni spaziali operate tramite la reinterpretazione critica di un dato cartografico tanto da Piranesi nella sua *Iconographia Campi Martii* quanto dalle squadre di architetti impegnati nell'occasione di *The New City* e di *Roma Interrotta*.

Sempre riflettendo sull'approccio piranesiano nel concepire gli spazi architettonici de *Le Carceri*, Tafuri asserisce che l'«*invenzione*, fissata e diffusa tramite l'incisione, rende concreto il ruolo dell'utopia, che è proprio nel presentare un'alternativa che prescinda dalle condizioni storiche reali, che si *finnga* in una dimensione metastorica: ma solo per proiettare nel futuro l'irrompere delle contraddizioni presenti»<sup>78</sup>. Si tratta quindi di aggiungere dei “se” alle certezze fornite dallo strumento cartografico, una azione familiare per l'architetto grazie ai tanti gradi di interpretabilità intrinsechi nelle mappe stesse, capaci di generare innumerevoli e future situazioni spaziali utopiche attraverso l'invenzione generata dal progetto. È questo l'approccio seguito da Sartogo nel prefigurarsi la sua *Roma Interrotta*: egli infatti domanda ai progettisti invitati «di aggiungere a piacimento» dei “se” così da prefigurare un «indispensabile, autentico rovesciamento del carattere di Roma onde approdare a una città diversa» e di «approfittare del vettore provocatorio del tema rieditando la città senza neppure disegnare la trama globale»<sup>79</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> M. Spenberg Pedley, *Scienza e cartografia*, in *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi*, a cura di M. Bevilacqua, Artemide Edizioni, Roma 2004, p. 37.
- <sup>2</sup> S. Zaninelli, *Il nuovo censo dello Stato di Milano dall'editto del 1718 al 1733*, Vita e Pensiero Editrice, Milano 1963, p. 42.
- <sup>3</sup> S. Borsi, a cura di, *Giovan Battista Nolli. Nuova pianta di Roma, 1748*, Officina, Roma 1994, p. 10.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> Si vedano la "Bolla d'oro" di Ludovico il Bavaro (1328), il celebre affresco di Masolino da Panicale (1453), la miniatura dei fratelli di Limbourg (circa 1415), oppure la miniatura del Dittamondo di Fazio degli Uberti (1447). Cfr. M. Fagiolo, *L'immagine di Roma moderna*, in *Nolli Vasi Piranesi*, cit., p. 11.
- <sup>6</sup> Su questo tema si veda: M. Fagiolo, a cura di, *Roma antica*, Capone Editore, Cavallino di Lecce, 1991 e M. Fagiolo, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della veduta di Mantova*, in *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo* (catalogo della mostra. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001) a cura di M. Gori Sassoli, Artemide, Roma 2000, pp. 69-77. Si vedano inoltre: F. Ehrle, *Roma al tempo di Benedetto XIV. La pianta di Roma di Giambattista Nolli del 1748, riprodotta da una copia vaticana*, Città del Vaticano, 1932 e A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Istituto di studi romani, Roma 1962, vol. I, pp. 234-237, vol. III, tavv. 383-402.
- <sup>7</sup> Nolli redige la pianta tra il 1736 e il 1744, edita successivamente nel 1748: la pianta "grande" è dedicata a Benedetto XVI, mentre la "piccola" (per la cui redazione collabora Giovanni Battista Piranesi) è dedicata al Cardinale Alessandro Albani.
- <sup>8</sup> Si vedano, ad esempio, le rappresentazioni schematiche urbane contenute in L. Krier, *Architecture. Choice or Fate*, Andreas Papadakis Publisher, Windsor, 1998, oppure le piante di José Zelaya riprodotte in C. Wilson, S. Polyzoides, *The Plazas of New Mexico*, Trinity University Press, San Antonio 2011.
- <sup>9</sup> G. Spagnesi, *L'immagine di Roma barocca da Sisto V a Clemente XII: la pianta di G.B. Nolli del 1748*, in *Immagini del barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 145-156.
- <sup>10</sup> Si vedano, in questo senso, le dimostrazioni geometriche contenute in *Immagini del barocco*, a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, cit., pp. 145-156.
- <sup>11</sup> S. Borsi, a cura di, *Giovan Battista Nolli. Nuova pianta di Roma*, cit., p. 33.
- <sup>12</sup> J. Guillaume Legrand, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi*, cit. in G. Erouart, M. Mosser, *A propos de la 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi': origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français: colloque tenu à la Villa Medicis, 12-14 Mai 1976*, a cura di G. Brunel, Edizioni dell'elefante, Roma 1978, pp. 248-249.
- <sup>13</sup> L. Ficacci, *La scoperta di Roma nell'idea di Piranesi*, in L. Ficacci, *Piranesi. Catalogo completo delle acquedotti*, Taschen, Köln 2016, p. 9. Nell'occasione di *Roma Interrotta* James Stirling definirà Piranesi un Megalomane Architetto Frustrato (MAF) al pari di Boullée, Vanbrugh, Soane, Sant'Elia e Le Corbusier. Cfr. P. Sartogo, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni MAXXI Architettura*, Johan & Levi editore, Roma 2014, p. 87.
- <sup>14</sup> R. Palma, «Forma orbis. Il campo di fondazione dell'architettura», in *Festival dell'architettura magazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città*, anno VI, n. 32, aprile-maggio-giugno (2015), pp. 14-15.
- <sup>15</sup> Questa condivisibile interpretazione è data anche da Gabriele Mastrigli nel corso della sua conferenza *Giovan Battista Piranesi. Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma, CAMPO space, 13 giugno 2017.
- <sup>16</sup> Le Corbusier, *Verso una Architettura*, trad. it. a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano 2002 [I ed., *Vers une Architecture*, Parigi 1923], p. 123.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 128.
- <sup>20</sup> *Ibidem*.
- <sup>21</sup> Per questa interpretazione spaziale che mette a confronto le idee di Le Corbusier con il lavoro di Nolli si veda J. Tice, *Revealing the Micro Urbanism of Rome: a Posthumous Collaboration between G.B. Nolli and P.M. Letarouilly*, in *Giambattista Nolli and Rome. Mapping the City before and after the Pianta Grande*, a cura di I. Versteegen, A. Ceen, Studium Urbis, Roma 2013, p. 200.
- <sup>22</sup> J. Maier, «Rome Lost and Found. A Review of "Piranesi and the Campus Martius: The Missin Corso – Topography and Archaeology in Eighteenth-Century Rome/Piranesi e il Campo Marzio: Il corso che non c'era – Topografia e archeologia nella Roma del XVIII secolo"», in *Architectural Histories*, vol. I: (2013), pp. 1-2.
- <sup>23</sup> M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi editore, Torino 1980, p. 69.
- <sup>24</sup> A. P. Latini, *Nollimap*, in *Nolli Vasi Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, cit., p. 65.
- <sup>25</sup> Si vedano, ad esempio le numerose mappe conservate presso la New York Public Library, in <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/atlas-of-new-york-city/#/?tab=navigation>> e le raccolte pubblicate dagli editori Bromley and Co. e da Sanborn Map and Co.
- <sup>26</sup> Si veda <<https://www.nypl.org/collections/nypl-recommendations/guides/fire-topo-property-maps>>.
- <sup>27</sup> Si tratta di una mostra co-finanziata dal MoMA e dalla Municipalità di New York, cfr. Press Preview, December 30, 1966, MoMA. "[...] an exhibition intended to help the public visualize some changes that architectural planning can offer to improve life in New York City", *Press Preview*, January 23, 1967, p. 1, MoMA.
- <sup>28</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York* (1978), Electa, Milano 2001, p. 16.
- <sup>29</sup> Ivi, p. 17.
- <sup>30</sup> L. Ficacci, *Piranesi*, cit., p. 432.
- <sup>31</sup> *Press Preview*, January 23, 1967, p. 2, MoMA.
- <sup>32</sup> *Ibidem*.
- <sup>33</sup> Il progetto *Opening The Grid Plan* è elaborato da Colin Rowe, Thomas Schumacher, Jerry A. Wells, Alfred H. Koetter con la collaborazione di Steven Potters, Michael Schwarting, Carl Stearns e Franz G. Oswald. Cfr. *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 24.
- <sup>34</sup> Il progetto *Housing Without Relocation* è elaborato da Jaquelin T. Robertson, Richard Weinstein, Giovanni Pasanella, Jonathan Barnett, Myles Weintraub, con la collaborazione di Benjamin Mendelsund, George Terrien, Paul Wang, la consulenza strutturale di David Geiger, quella impiantistica di Michael Kodaras e quella costruttiva di Edward Friedman. Cfr. *The New City: Architecture and Urban Renewal*, The Museum of Modern Art, New York 1967, p. 30.
- <sup>35</sup> *Ibidem*.
- <sup>36</sup> Il progetto *Building the Waterfront* è elaborato da Peter D. Eisenmann e Michael Graves con la collaborazione di G. Daniel Perry, Stephen Levine, Jay Turnbull, Thomas C. Pritchard e Russell Swanson, Cfr. *The New City*, cit., p. 36.
- <sup>37</sup> Il progetto *Designing New Land* è elaborato da Stanford Anderson, Robert Goodman, Henry A. Millon. Cfr. *The New City*, cit., p. 42.
- <sup>38</sup> Ivi, p. 3.
- <sup>39</sup> Si veda <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2593?locale=it#ins-tallation-images>>.
- <sup>40</sup> *For immediate release*, February 15, 1967, MoMA.
- <sup>41</sup> *Press Preview*, January 23, 1967, p. 2, MoMA.
- <sup>42</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., p. 276.
- <sup>43</sup> R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet Abitare, Macerata 2010, p. 9 [prima edizione, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, 1972].
- <sup>44</sup> È plausibile ipotizzare che questa ossessione derivi dalle esperienze maturate da Venturi, titolare nel 1954 del *Rome Prize Fellowship* presso la American Academy in Rome: il suo debito intellettuale nei confronti della cultura architettonica italiana si appalesa nel suo primo celebre scritto *Complexity and contradiction in architecture*, pubblicato per la prima volta nel 1966.
- <sup>45</sup> R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, cit., p. 9.
- <sup>46</sup> *Ibidem*.
- <sup>47</sup> Ivi, p. 43.
- <sup>48</sup> *Ibidem*.
- <sup>49</sup> Ivi, p. 45.
- <sup>50</sup> *Ibidem*.
- <sup>51</sup> *Ibidem*.
- <sup>52</sup> B. Bernardini, *Descrizione del nuovo ripartimento de' rioni di Roma fatto per ordine di N. S. Papa Benedetto XIV. Con la notizia di quanto in essi contiene*, Roma 1744 e A. Chiesa, B. Gambarini, *Delle cagioni e de' rimedi delle inondazioni del Tevere. Della somma difficoltà d'introdurre una felice, e stabile navigazione da Ponte Nuovo sotto Perugia sino alla foce della Nera nel Tevere, e del modo di renderlo navigabile dentro Roma*, Stamperia di Antonio de' Rossi, Roma 1746.
- <sup>53</sup> M. Bevilacqua, voce NOLLI, Giovanni Battista, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Treccani, vol. 78, 2013, in <[136](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-nolli_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p><p><sup>54</sup> C. Rowe, F. Koetter, <i>Collage City</i>, MIT Press, Cambridge MA 1978, trad. it. a cura di C. Dazzi, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 13.</p><p><sup>55</sup> Ivi, p. 137.</p><p><sup>56</sup> Ivi, pp. 172-173.</p><p><sup>57</sup> Ivi, p. 235.</p></div><div data-bbox=)

- <sup>58</sup> Ibidem.
- <sup>59</sup> Le Corbusier, *Verso una Architettura*, cit., p. 128.
- <sup>60</sup> P. Sartogo, *Il progetto*, in *Roma interrotta*, cit., p. 17.
- <sup>61</sup> G. Lonardi, *Storia di un progetto*, in ibidem, p. 11.
- <sup>62</sup> C. Rowe, A. Caragonne, *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume Three. Urbanistics*, The MIT Press, Cambridge MA-London UK 1996, p. 127.
- <sup>63</sup> R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas*, cit., p. 27.
- <sup>64</sup> A. P. Latini, *Nollimap*, in *Nolli Vasi Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, cit., p. 65.
- <sup>65</sup> G. Mastrigli, «The Cage of Imagination: Notes on “Roma Interrotta”», in *Log*, n. 32 (2014), p. 145.
- <sup>66</sup> D. Gosling, *The Evolution of American Urban Design*, Wiley-Academy, Chichester 2003, p. 117.
- <sup>67</sup> G. C. Argan, *Prefazione*, in *Roma interrotta*, cit., p. 23.
- <sup>68</sup> P. Sartogo, *Roma interrotta*, cit., p. 38.
- <sup>69</sup> Ivi, p. 87.
- <sup>70</sup> Ibidem.
- <sup>71</sup> M. Fagiolo, “Roma Interrotta”: i cavalieri dell’utopia eccellente contro i cavalieri della restaurazione, in *Nolli Vasi Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, cit., p. 72.
- <sup>72</sup> G. Broadbent, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, Van Nostrand Reinhold, London-New York 1990, p. 272.
- <sup>73</sup> P. Sartogo, *Roma interrotta*, cit., p. 152.
- <sup>74</sup> Ivi, p. 107.
- <sup>75</sup> G. Spagnesi, *L’immagine di Roma barocca da Sisto V a Clemente XII: la pianta di G.B. Nolli del 1748*, in *Immagini del barocco*, a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, cit., p. 145.
- <sup>76</sup> A. Armando, G. Durbiano, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Carocci, Roma 2017, p. 272.
- <sup>77</sup> M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., p. 40.
- <sup>78</sup> Ibidem.
- <sup>79</sup> P. Sartogo, *Il progetto*, in *Roma interrotta*, cit., p. 17.

finito di stampare  
da Digitalandcopy, Segrate (MI)  
per i tipi di  
**Accademia University Press**  
in Torino  
nel mese di maggio 2018

Questo volume raccoglie gli esiti di due esperienze coordinate tra loro: il Corso di Eccellenza *Utilizzare anziché costruire. Architetture territoriali nell'epoca della sostenibilità* del Dottorato di Ricerca in *Architettura. Storia e Progetto* del Politecnico di Torino e la scuola estiva di architettura *Sewing a small town. Environmental networks and strategic places*, svoltasi nel Comune di Gassino Torinese (TO) nell'estate 2016. I diversi contributi, forniti da dottorandi, docenti e progettisti invitati, affrontano, sotto diverse angolazioni culturali e disciplinari, un tema assolutamente attuale: come progettare architetture e insediamenti in un'epoca nella quale non ci si può più permettere di "aggiungere" ma solo di "levare" o "utilizzare"? Le pur molteplici risposte che il libro fornisce a questa domanda, hanno in comune l'idea che "utilizzare" significa "prendersi cura" di tutto ciò che si genera a partire da un "fondo" esistente la cui natura è collettiva. Tra possibili descrizioni dell'esistente che questa cura progettuale comporta, il libro pratica in particolare la cartografia, considerata come uno strumento indispensabile per mettere in scena, e quindi "utilizzare" nel progetto, il rapporto fondativo che lega gli insediamenti ai caratteri geografici del territorio.

**Alberto Bologna** è ricercatore a tempo determinato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

**Cinzia Gavello** è assegnista di ricerca in Storia dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

**Riccardo Palma** è professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino.

aAaAaAaAaAaAaAaA

Accademia University Press

€14,00

