



Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Architettura
Settore Disciplinare ICAR/14

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica XXII ciclo

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Palermo

Sedi Consorziate:

Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Facoltà di Architettura

Università degli Studi di Reggio Calabria - Facoltà di Architettura

Università degli Studi di Parma - Facoltà di Architettura

Sede Concorrente:

Accademia di Belle Arti di Brera

Restauro del Moderno:

Il Centro Civico di Oswald Mathias Ungers a Gibellina Nuova

Tutor: Prof. Cesare Ajroldi

Co-tutor: Prof. Francesco De Simone

Dottoranda: Fosca Miceli



Le persone che mi hanno aiutato durante la stesura di questo lavoro sono moltissime. Desidero innanzitutto ringraziare il Prof. Cesare Ajroldi, che in questi anni ha seguito la preparazione della mia tesi di dottorato con attenzione e grande pazienza, ed è sempre stato per me una sicura guida e una inesauribile fonte di stimoli. Ringrazio, il Prof. Francesco De Simone, nonché mio co-tutor, prezioso punto di riferimento, sempre disponibile e aperto ad ogni dialettica; un ringraziamento speciale va, inoltre, al Prof. Andrea Sciascia, che in più occasioni ha discusso i temi progettuali affrontati in questo lavoro, dandomi dei preziosi consigli; alla Prof.ssa Tilde Marra, alla Prof.ssa Marcella Aprile e a tutto il collegio dei docenti del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo. Ho inoltre, un grande debito nei confronti della Prof.ssa Annalisa Trentin, i cui suggerimenti teorici e progettuali sono stati di fondamentale importanza. Un ringraziamento speciale alla Prof.ssa Annamaria Ruta che ha letto la tesi e fornito preziose indicazioni per migliorarla. Desidero ringraziare il Geom. Polizzano e tutto il personale amministrativo del Comune di Gibellina per la gentilezza e l'estrema disponibilità dimostrata durante i miei soggiorni a Gibellina. Questa tesi deve, inoltre, molto alla tolleranza di tutte quelle persone che in un modo o in un altro, mi sono state vicine in questi anni di faticoso e impegnativo lavoro, tra tutti meritano una menzione speciale: i miei genitori per il sostegno morale offertomi nei momenti più difficili, e Riccardo Ruta Ruta che ha ravvivato le mie energie in più di un'occasione, credendo sempre in me ; a Sarah Cuccia per i ripetuti consigli e per la profonda amicizia; e ancora ai colleghi ed amici con cui ho condiviso questa esperienza formativa e professionale: in particolare a Luciana Macaluso, Rosamaria Percoraro, Valerio Cannizzo e Gioacchino De Simone. Infine, voglio dedicare un pensiero particolare ad uno straordinario personaggio che ho avuto la fortuna di conoscere: Ludovico Corrao, protagonista indiscusso di un processo di rinnovamento artistico, culturale e sociale della Valle del Belice. Probabilmente, senza la sua intelligenza e la sua capacità, la nuova Gibellina e quindi anche questa tesi, non avrebbe visto la luce.

“ Mi sembrava – e continua a sembrarmi – che a guidare i creatori e i costruttori di una città fossero altri concetti, altri sentimenti, altri desideri e che la città non crescesse secondo leggi quasi naturali, come insegnavano gli economisti, ma che fosse invece un artefatto voluto, un costruito umano sul quale influivano molti fattori consci e inconsci. Sembrava condividere qualcosa di quell’interpretazione tra conscio e inconscio che è propria dei sogni”.

J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Torino, 2000.

Restauro del Moderno: Il Centro Civico di Oswald Mathias Ungers a Gibellina

Indice generale

VOLUME I

Introduzione

Oggetto e finalità della ricerca
Metodo di lavoro e struttura della tesi
Questioni centrali del progetto

I. Gibellina città di fondazione

I.1 Il terremoto del Belice del 1968 e la ricostruzione
I.2 Arte-Architettura a Gibellina
I.3 I Piani per il Centro Civico

II. Oswald Mathias Ungers e la ricerca del tema in architettura

II.1 Ungers e l'Italia
II.2 La ricerca del tema in architettura
II.3 La strada nella poetica architettonica di Ungers

III. L'edificio residenziale di Ungers a Gibellina Nuova

III.1 Lo stato di fatto attraverso i sopralluoghi e il Centro Civico.81
III.2 Il progetto originale di O. M. Ungers: un progetto di massima
III.3 L'edificio oggi

IV. Il progetto di restauro

IV.1 Obiettivi del progetto di restauro

IV.2 Individuazione dei temi e dei principi architettonici del caso studio

IV.3 Le differenze tra il progetto originale e lo stato di fatto: manomissione dei principi

IV.4 Attraverso il restauro dei principi

IV.5 Le questioni urbane e lo spazio pubblico attraverso il concetto di Centro Civico

IV.6 Percorso e sviluppo del progetto

IV.7 L'attacco a terra e il cul de sac

IV.8 La passeggiata in quota e l'attraversamento del blocco di Nicolin

IV.9 La rifunzionalizzazione delle unità residenziali di Ungers: la trasformazione dell'alloggio rispetto alle esigenze attuali

Conclusioni

Il progetto come metodologia di ricerca

Risultati scientifici

Fonti delle illustrazioni

Biografia di Oswald Mathias Ungers

Bibliografia

Appendice

Conversazioni su Gibellina

1ap. Ludovico Corrao. Palermo, novembre 2008.

2ap. Pierluigi Nicolin. Palermo, ottobre 2008.

Schede di approfondimento sull'opera di O. M. Ungers

Progetto di concorso per l'Ambasciata tedesca presso la Santa sede
1965

Progetto di concorso Pirelli-Bicocca Milano 1986

Progetto di concorso per la Triennale di Milano: Fortezza dal
basso a Firenze 1988

Progetto di concorso per la piazza Matteotti a Siena 1989

VOLUME II
MATERIALE D'ARCHIVIO

**1a. V. Gregotti, A. Samonà, G. Samonà, G. Pirrone. Progetto
del Centro Civico e Culturale, 1971**

Planimetria di riferimento

Archivio: IUAV

**2a. V. Gregotti, A. Samonà, G. Samonà, G. Pirrone. Progetto
per il Centro Civico e Culturale, 1971**

Profilo longitudinale

Archivio: IUAV

**3a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale
del nuovo centro urbano**

Tavola 2. La città attuale, planimetria, scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**4a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale
del nuovo centro urbano**

Tavola 3. La Città Nuova, planimetria, scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**5a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale
del nuovo centro urbano**

Tavola 4. Verde e viabilità, scala 1:4000

Archivio: Comune di Gibellina

**6a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale
del nuovo centro urbano**

Tavola 5. Residenze, attrezzature, planimetria, scala 1:4000

Archivio: Comune di Gibellina

7a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale del nuovo centro urbano

Tavola 6. Strade, attrezzature, residenza, verde

Archivio: Comune di Gibellina

8a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale del nuovo centro urbano

Tavola 7. Quartiere Elimi. Zona 1 studio di massima

Archivio: Comune di Gibellina

9a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale del nuovo centro urbano

Tavola 8. Quartiere Parco. Zona 2 studio di massima

Archivio: Comune di Gibellina

10a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano di verifica globale del nuovo centro urbano

Tavola 9. Percorsi, cammini, riferimenti, emergenze

Archivio: Comune di Gibellina

11a. G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano particolareggiato del quartiere Elimi nel nuovo centro urbano

Tavola 1. Planimetria generale. Scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

12a G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano particolareggiato del quartiere Elimi nel nuovo centro urbano

Tavola 1bis. Planimetria e veduta generale prospettica. Scala 1:1000

Archivio: Comune di Gibellina

13a G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano particolareggiato del quartiere Elimi nel nuovo centro urbano

Tavola 2. Profili altimetrici dell'edilizia. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

14a G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano particolareggiato del quartiere Elimi nel nuovo centro urbano

Tavola 3. Planimetria generale con indicazione dei fronti di particolare interesse architettonico e delle alberature. Scala 1:1000

15a G. Pirrone, F. Renda, A. Salvato. Piano particolareggiato del quartiere Elimi nel nuovo centro urbano

Tavola 4. Assonometria del quartiere Elimi. Scala 1:500

L. Quaroni, L. Anversa. La chiesa della Nuova Gibellina. 1970

16a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano. 1982

Relazione di progetto

Archivio: Comune di Gibellina

17a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano. 1982

Capitolato speciale d'appalto

Archivio: Comune di Gibellina

18a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano. 1982

Relazione geomorfologica e geognostica dei terreni interessati dal piano particolareggiato nel nuovo centro urbano, geologo redattore Filippo Agoglitta.

Archivio: Comune di Gibellina

**19a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 1. Planimetria stato di fatto. Scala 1:200

Archivio: Comune di Gibellina

**20a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 2. Planimetria di progetto. Scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**21a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 3. Centro Civico. Scala 1:1000

Archivio: Comune di Gibellina

**22a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 4. Assonometria del centro Civico. Scala 1:1000

Archivio: Comune di Gibellina

**23a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 5. Pianta galleria urbana. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**24a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 6. Pianta giardino urbano. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**25a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 7. Assonometria giardino urbano. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**26a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 8. Sezioni e profili regolatori galleria urbana. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**27a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 9. Sezioni e profili regolatori giardino urbano. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**28a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 10. Piante, prospetti, sezioni case del giardino e albergo

Scala 1:300, 1:200

Archivio: Comune di Gibellina

**29a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 11. Piante, prospetti, sezioni case di bordo al lago,
capannoni, galleria urbana. Scala 1:200

Archivio: Comune di Gibellina

**30a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 12. Prospettiva, il giardino e la piazza

Archivio: Comune di Gibellina

**31a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola 13. Prospettiva, la galleria e il lago

Archivio: Comune di Gibellina

**32a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola I. Zonizzazione. Scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**33a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola II. Impianti, rete fognaria, rete idrica, acque piovane. Scala
1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**34a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola III. Impianti tecnici, rete idrica e telefonica. Scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**35a. O. M. Ungers. Proposta per lo sviluppo del centro urbano.
1982**

Tavola IV. Piano particellare e tipologie. Scala 1:2000

Archivio: Comune di Gibellina

**35b. M. Aprile. Trascrizione del P.P. quartiere Parco sulla
aerofotogrammetria**

Tavola 2 Profili Centro Civico 1. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**35b. M. Aprile. Trascrizione del P.P. quartiere Parco sulla
aerofotogrammetria**

Tavola 3 Profili Centro Civico 2. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

**36a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della
Nuova Gibellina. 1991-1993**

Relazione di progetto

Archivio: Comune di Gibellina

**37a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della
Nuova Gibellina. 1991-1993**

Studio per il coordinamento dei piani particolareggiati Ungers,
Sistema delle piazze, Elimi, Pip e relative progettazioni esecutive.
Settembre 1991

Tavola 1. Sistema municipio – chiesa - teatro. Scala 1:5000

Archivio: Comune di Gibellina

**38a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della
Nuova Gibellina. 1991-1993**

Progetto dell'area compresa tra municipio – chiesa – stecca
Ungers. Febbraio 1992

Tavola 2. Planimetria. Scala 1.500

Archivio: Comune di Gibellina

**39a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della
Nuova Gibellina. 1991-1993**

Progetto dell'area compresa tra municipio – chiesa – stecca
Ungers. Febbraio 1992

Tavola 12. Veduta della collina

Archivio: Comune di Gibellina

40a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Progetto dell'area compresa tra municipio – chiesa – stecca Ungers. Febbraio 1992

Tavola 13. Veduta del municipio

Archivio: Comune di Gibellina

41a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Opere di urbanizzazione primaria dell'area compresa tra municipio, chiesa e stecca di Ungers, 26 luglio 1992

Tavola 8. Il giardino della fontana, la promenade, via De Roberto.

Scala 1:200

Archivio: Comune di Gibellina

42a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Progetto dell'area compresa tra municipio – chiesa – stecca Ungers. Febbraio 1992

Tavola 6. Pianta coperture. Scala 1:200

Archivio: Comune di Gibellina

43a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Progetto dell'area compresa tra municipio – chiesa – stecca Ungers. Febbraio 1992

Tavola 14. Repertorio dei pavimenti. Scala 1:20

Archivio: Comune di Gibellina

44a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Tavola 1. Stato di fatto. Planimetria della Nuova Gibellina con indicazione del Piano Particolareggiato dell'area municipio, chiesa, stecca Ungers. Scala 1:2000

A- Zona completamento commerciale;

B- zona completamento residenze

Archivio: Comune di Gibellina

45a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Tavola 2. Planimetria della Nuova Gibellina con indicazione del Piano Particolareggiato dell'area municipio, chiesa, stecca Ungers. Scala 1:2000

A- Zona completamento commerciale;

B- zona completamento residenze

Archivio: Comune di Gibellina

46a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Tavola 3. Planimetria con indicazione del Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. Scala 1:1000

Archivio: Comune di Gibellina

47a. P. Nicolin. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina. 1991-1993

Tavola 6. Centro sportivo e servizi sociali. Scala 1:500

Archivio: Comune di Gibellina

48a. G. Solina. Opere di urbanizzazione del quartiere Ungers

Tavola 9. Stralcio planimetrico

Archivio: Comune di Gibellina

49a. G. Solina. Opere di urbanizzazione primaria dell'area compresa tra municipio, chiesa, stecca Ungers. Progetto esecutivo

Tavola 1. Planimetria generale quadro d'unione

Archivio: Comune di Gibellina

50a. G. Solina. Opere di urbanizzazione primaria dell'area compresa tra municipio, chiesa, stecca Ungers. Progetto esecutivo

Tavola 2. Planimetria generale

Archivio: Comune di Gibellina

51a. G. Solina. Opere di urbanizzazione primaria dell'area compresa tra municipio, chiesa, stecca Ungers. Progetto esecutivo

Tavola 2. Progetto esecutivo relazione allegato I

Archivio: Comune di Gibellina

52a. G. Solina. Opere di urbanizzazione primaria dell'area compresa tra municipio, chiesa, stecca Ungers. Progetto esecutivo

Relazione integrativa

Archivio: Comune di Gibellina

VOLUME III

ELABORATI STATO DI FATTO

PROGETTI PER IL CENTRO CIVICO

Tavola 1. Progetto per il Centro Civico e Culturale 1971. G. Samonà, V. Gregotti, G. Pirrone, A. Samonà. Scala 1:2000

Tavola 2. Proposta per lo sviluppo del Centro urbano 1982. O. M. Ungers.

Tavola 3. Piano di completamento del centro abitato della Nuova Gibellina 1991. P. Nicolini.

RILIEVO DELLO STATO DI FATTO

Tavola 4. Rilievo Stato di fatto.

Planimetria generale architetture e opere d'arte scala 1:2000

Tavola 5. Rilievo Stato di fatto.

Planimetria generale analisi della viabilità scala 1:2000

Tavola 6. Rilievo Stato di fatto.

Pianta piano terra galleria urbana scala 1:2000

Tavola 7. Rilievo Stato di fatto.

Pianta attraversamento galleria urbana Ungers scala 1:2000

Tavola 8. Rilievo Stato di fatto.

Planimetria generale scala 1:1000

Tavola 9. Rilievo Stato di fatto

Profili longitudinale A-A' scala 1:1000

Tavola 10. Rilievo Stato di fatto.

Profilo longitudinale B-B' scala 1:1000

Tavola 11. Rilievo Stato di fatto.

Profilo longitudinale C-C' scala 1:1000

Tavola 12. Rilievo Stato di fatto.

Sezione trasversale D-D' scala 1:500

Tavola 13. Rilievo Stato di fatto.

Pianta piano terra galleria urbana scala 1:200

Tavola 14. Rilievo Stato di fatto

Pianta attraversamento galleria urbana scala 1:200

Tavola 15. Rilievo Stato di fatto.

Pianta secondo piano Ungers scala 1:200

Tavola 16. Rilievo Stato di fatto.

Prospetto A scala 1:200

Tavola 17. Rilievo Stato di fatto.

Prospetto B scala 1:200

Tavola 18. Rilievo Stato di fatto.

Prospetto C scala 1:200

ELABORATI STATO DI PROGETTO

Tavola 1. Progetto.

Planimetria generale scala 1:2000

Tavola 2. Progetto.

Planimetria generale scala 1.1000

Tavola 3. Progetto

Pianta a quota 2.00 m (232 m s.l.m.) scala 1:1000

Tavola 4. Progetto

Pianta a quota 6.00 m (236 m s.l.m.) scala 1.1000

Tavola 5. Progetto

Pianta a quota 2.00 m (232 m s.l.m.) scala 1.500

Tavola 6. Progetto

Pianta a quota 6.00 m (236m s.l.m.) scala 1:500

Tavola 7. Progetto

Pianta a quota 2.00 m (232m s.l.m.) scala 1:200

Tavola 8. Progetto

Pianta a quota 6.00 m (236 m s. l. m.) scala 1.200

Tavola 9. Progetto

Pianta a quota 8.00 (242 m s.l. m.) scala 1:200

Tavola 10. Progetto

Sezione longitudinale del Centro Civico AA' scala 1:1000

Tavola 11. Progetto

Sezione longitudinale del Centro Civico BB' scala 1:1000

Tavola 12. Progetto

Sezione trasversale del Centro Civico CC' scala 1:500

Tavola 13. Progetto

Sezione trasversale del Centro Civico DD' scala 1:500

Tavola 14. Progetto

Prospetti della galleria urbana scala 1:200

Tavola 15. Progetto

Sezione trasversale del centro Civico EE' scala 1:200

Tavola 16. Progetto

Sezione trasversale del Centro Civico FF' scala 1:200

Introduzione

Oggetto e finalità della ricerca

La ricerca si pone come obiettivo l'analisi e l'approfondimento delle questioni relative alla conoscenza, alla conservazione e al restauro dell'architettura moderna. Tali questioni vengono indagate a partire dallo studio del Centro Civico di Gibellina Nuova e in particolare dell'edificio residenziale di Oswald Mathias Ungers. La presente tesi si inserisce all'interno di una ricerca portata avanti dal XXII ciclo del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica dell'Università degli Studi di Palermo, consorziato con le Facoltà di Architettura di Napoli Federico II, Reggio Calabria, Parma e l'Accademia di Brera. Il tema comune che attraversa trasversalmente tutte le tesi del ciclo è quello relativo alla città di fondazione, indagata attraverso due casi siciliani emblematici, le ricostruzioni di Messina in seguito al terremoto del 1908 e di Gibellina dopo il sisma del 1968. Attraverso un attento lavoro di ricerca e un'indagine approfondita, relativamente alle condizioni in cui verte lo stato di fatto, si è analizzato il contesto, si sono individuate le caratteristiche morfologiche e tipologiche dell'intero intervento fino a giungere alla scala dell'edificio, mai considerato come entità autonoma, ma relazionato a ciò che lo circonda. Le componenti in cui il lavoro si articola, vertono sulla ricostruzione critica della storia del nucleo urbano e dell'edificio oggetto di studio e successivamente sul

necessario intervento di restauro. In accordo con la tesi portata avanti dal Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo il presente lavoro intende porre al centro dell'attenzione la "scienza del progetto", individuando il progetto «non solo come oggetto, ma come strumento di ricerca»¹ L'impostazione scelta dal Dottorato di Ricerca di Palermo si pone come obiettivo l'individuazione dei principi architettonici rintracciabili nell'opera, a volte apparentemente celati da uno stato di fatto che ha travisato le indicazioni del progetto originale. Questi, considerati struttura formale e costitutiva dell'opera, sono l'oggetto del lavoro, di indagine critica e successivamente del progetto di restauro.

Metodo di lavoro e struttura della tesi

Il testo della ricerca è articolato in quattro parti principali, dedicate rispettivamente alle vicende della ricostruzione di Gibellina e al contesto storico e socio-culturale in cui si inserisce, alla figura di Oswald Mathias Ungers, al suo rapporto con l'Italia e all'analisi delle tematiche centrali nella sua opera, allo studio dell'edificio residenziale di Ungers a Gibellina e all'elaborazione del progetto di restauro. La prima parte della ricerca è incentrata sulla ricostruzione delle vicende post-terremoto, sui cambiamenti e sulle trasformazioni che la catastrofe naturale ha indotto nei comuni colpiti; particolare attenzione è rivolta al tema della

¹ C. Ajroldi, *Il Restauro del Moderno in Italia e in Europa*, in «Quaderno del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo» Milano 2011.

rinascita di Gibellina: il rapporto arte-architettura, indagato a partire dalle sue radici storiche. La seconda parte, da un lato, intende mettere in evidenza la natura del forte rapporto che lega Ungers al nostro paese e l'influenza che l'Italia ha esercitato sulla sua maniera di concepire l'architettura, dall'altro indaga alcune delle tematiche architettoniche e progettuali individuate da Ungers e relative al caso di studio, al fine di identificare e portare in luce attraverso il progetto di restauro, i principi architettonici, insiti nell'opera, ma celati da uno stato di fatto non rispondente al progetto originale. La terza parte è costituita dall'analisi del progetto originale e dello stato di fatto dell'edificio residenziale di Ungers, nonché dall'individuazione di tutti gli interventi succedutisi nel corso degli anni, che hanno modificato il progetto iniziale e contribuito a creare l'immagine odierna dell'opera. La quarta e ultima parte contiene alcune riflessioni relative al dibattito sul restauro dell'architettura moderna e sulla posizione in merito del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo. L'individuazione dei principi architettonici, la lettura delle modificazioni e compromissioni subite dagli stessi, le motivazioni della necessità del restauro e la descrizione dell'intervento sono i punti essenziali contenuti all'interno del quarto capitolo. Gli apparati, allegati alla fine del testo, costituiscono gli strumenti attraverso cui è stato possibile sviluppare la ricerca: documenti d'archivio reperiti presso uffici tecnici comunali, sottoposti ad analisi e ridisegnati, rilievi dello stato di fatto, disegni ed elaborati aventi lo scopo di illustrare le ipotesi progettuali redatte nelle

varie fasi di lavoro e infine la proposta ultima di progetto. In appendice sono contenute le conversazioni avute con Ludovico Corrao e Pierluigi Nicolin, fondamentali per ricostruire l'intero processo legato alla rinascita di Gibellina. È importante sottolineare in questa sede che l'ordine in cui vengono presentate le singole parti, dalle vicende legate alla ricostruzione storica fino all'elaborazione del progetto, non procede di pari passo con lo sviluppo del lavoro di ricerca. L'analisi critica, lo studio del contesto storico attraverso i documenti reperiti, nonché le ipotesi dell'intervento di restauro si sono più volte mischiati in un processo di costruzione della ricerca continuo e simultaneo. Il progetto di restauro non è il risultato ultimo di un processo investigativo e di analisi bensì lo strumento, da un punto di vista metodologico, di conoscenza dell'opera e di costruzione della ricerca.

Questioni nodali del progetto

Il progetto di restauro dell'edificio di Oswald Mathias Ungers a Gibellina, a cui sono dedicati il terzo e il quarto capitolo della tesi, prende le mosse da un ragionamento di carattere più generale che coinvolge l'intero Centro Civico. L'obiettivo è rafforzare l'idea di città che si connota di elementi differenti per linguaggio e funzione. Il progetto intende, attraverso la redazione di un masterplan, mettere in relazione tra loro le differenti parti di città; la costruzione e il

disegno dello spazio pubblico svolgeranno in tal senso un ruolo fondamentale. Le riconessioni urbane tra le diverse emergenze architettoniche del Centro Civico costituiscono il presupposto del progetto, a partire dal concetto di «*città in miniatura*», centrale nella poetica ungherese. Dalla scala urbana si arriva a quella dell'edificio; in particolar modo sono stati individuati i principi insiti nell'opera, che il progetto di restauro intende riportare in luce: l'attraversamento trasversale in direzione dei fornicati, il principio della strada che attraversa o è posta parallelamente all'edificio, le relazioni con il paesaggio e con il contesto nel quale l'edificio si inserisce, la connessione del nuovo intervento con i monumenti e gli spazi urbani circostanti, attraverso il percorso in quota, il principio dell'alloggio derivante dal tema della «*casa metafora della città*». La tesi intende dimostrare come, nello stato di fatto, il progetto di Ungers sia caratterizzato da un tradimento di fondo dei principi architettonici, che ha investito allo stesso tempo scale diverse dell'intervento: quella urbana, relativa al Piano Particolareggiato del Centro Civico nel suo complesso e quella architettonica incentrata sull'edificio e sull'alloggio. Il progetto di restauro intende, attraverso gli interventi relativi all'edificio e al suo contesto, far riemergere il forte valore urbano di cui il progetto originale si faceva portatore, inaugurando un cambiato rapporto fra le parti e rafforzando le caratteristiche proprie di una città di nuova fondazione, prima fra tutte, la stretta relazione e la sincronia di ogni parte con l'altra.

“Io ricordo le macerie, il fango, l’oscurità, il battere della pioggia sulle tende, la febbre che era negli occhi dei sopravvissuti, una sera di vent’anni fa: ricordo la veglia che, sotto il segno dell’indignazione, abbiamo fatto due anni dopo lo sciagurato avvenimento: e mi resta indimenticabile il discorso di Carlo Levi, nella notte gelida, tra le luci vacillanti. E c’era anche Renato Guttuso, che in un paio di abbozzi e in un grande quadro lasciò precisa e drammatica immagine di quella veglia. (...) Ma lo Stato, lo Stato italiano – bisogna pur dirlo – non era pronto né incline ad accogliere un’istanza di ricostruzione della miseria: si sperava forse, appunto, nella fuga, nell’abbandono, nell’aprir bottega altrove; e ne è dimostrazione il fatto che la cosiddetta legge del due per cento, la legge che devolve il due per cento della spesa per le opere pubbliche agli abbellimenti artistici, sia stata sospesa e invalidata per la ricostruzione di questi paesi. Vietata l’arte, vietata la bellezza: quasi si volesse che tutto fosse più brutto di prima, che la gente non riconoscesse e non si riconoscesse. Intenzione o inconscio desiderio o semplicemente carenza, nella classe di potere, di una sia pur vaga idea di ciò che abbellisce la vita e la fortifica, che più volte, qui intorno, è andata a segno; ma che qui a Gibellina ha trovato un centro di resistenza. Perché si può discutere quanto si vuole quel che nell’amministrare questo paese ha fatto Ludovico Corrao, ma certo che la sua sagace operosità è valsa a creare un senso che si potrebbe definire di promessa. Ha dato insomma il senso che la vita non è “altrove”, ma che può essere anche qui (...)”

L. Sciascia, Rimemorazione, in «Labirinti», Anno I, n.1 , febbraio 1988.

Capitolo I

Gibellina città di fondazione

CAPITOLO 1

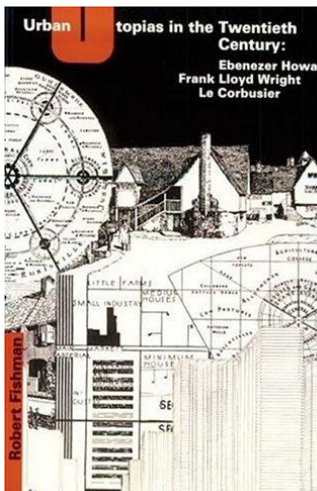
Gibellina città di fondazione

1.1 IL TERREMOTO DEL BELICE DEL 1968 E LA RICOSTRUZIONE

Il termine *città di fondazione*¹ è usato per indicare quei nuclei abitativi ed urbani nati non spontaneamente, ma sulla base di un preciso progetto urbanistico. L'idea di città di fondazione viene associata ad un atto d'iscrizione dell'impianto di città su una tabula rasa, una pagina bianca costituita da un terreno che si offre come supporto su cui tracciare ed edificare. La letteratura disciplinare relativa ad argomenti legati alla città di fondazione è vastissima; l'attenzione principale dei testi è rivolta alle città nuove, le storie dell'architettura e dell'urbanistica ci riportano alle immagini di città più note: Chandigarh, Sabaudia, le città costruite in Gran Bretagna, spesso accostate ad altre immagini emblematiche, la Ville Radieuse, la Ville Contemporaine de Trois Millions d'habitants o la Garden City. Si tratta di immagini esemplari

La città di fondazione

¹ La storia di Gibellina è simile a quella di Noto. La Noto attuale, conosciuta per il barocco siciliano, è nata con grande impegno architettonico a qualche chilometro di distanza, secondo una pianificazione voluta dal duca di Camastra, lo stesso che, rappresentando il potere centrale, avrebbe gestito anche la ricostruzione di Catania. L'8 gennaio 1693 la città viene distrutta dal terremoto del Val di Noto. Dopo l'evento sismico Giuseppe Lanza, duca di Camastra, nominato vicario generale per la ricostruzione, stabilisce di ricostruire la città in un altro sito 8 km più a valle. Nel piano di ricostruzione della città intervennero diverse personalità, infatti, al di là del piano urbanistico, è da tenere presente che la città attuale è il risultato dell'opera di diversi architetti.



R. Fishman, *Urbano Utopias in the Twentieth Century*. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, 1982.

che con il loro peso hanno influito sulla maniera di pensare la città e sul ruolo che l'architettura svolge all'interno di essa. Fra i testi che hanno cercato di individuare quali fossero i modelli urbani più influenti si citano gli studi portati avanti da Françoise Choay² nel libro « *L'urbanisme. Utopies et réalités* » del 1965 e Robert Fishman in « *Urban Utopias in the Twentieth Century. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* », del 1982. Entrambi gli autori identificano tre principali modelli di riferimento che riguardano i criteri di formazione delle città nuove nel '900: mentre nel caso di Fishman sono costituiti dalle figure di Howard, Wright e Le Corbusier, Choay indirizza la sua ricerca sul potenziale critico che il modello proietta sulla città esistente, in particolar modo si guardi alle città del XIX e XX secolo con le proposte di Le Corbusier per la Ville Contemporaine e la Ville Radieuse e l'ipotesi della città-giardino e delle città satelliti. Il ventesimo secolo è stato caratterizzato da fenomeni di grande espansione e crescita delle città; poco alla volta le immagini delle utopie di rifondazione hanno ceduto il posto alla consapevolezza dell'azione del tempo presente; in questo senso la città di fondazione propone una forma per la città attuale, non può costruire la città del futuro. Nonostante le caratteristiche delle città di fondazione varino a seconda dei casi e del momento storico in cui sono state pensate, permangono dei criteri di

² Françoise Choay, studiosa di urbanistica e critico d'arte dagli interessi filosofici e sociologici. Ripercorre attraverso una ricostruzione documentaria un'analisi strutturale che coinvolge pensatori, politici, utopisti, architetti ed urbanisti, sociologi, filosofi, dalle metropoli della rivoluzione industriale alle città del futuro dei progettisti contemporanei.

base che le accomunano: l'esistenza di un progetto d'insieme, le relazioni dimensionali rispetto agli insediamenti esistenti, l'articolazione interna delle componenti funzionali, la soglia minima di popolazione insediata, l'effettiva realizzazione delle città stesse. È a partire da queste considerazioni che si intende analizzare il caso Gibellina, al fine di poter capire quali sono le caratteristiche di questa città di fondazione.

La notte tra il 14 ed il 15 gennaio 1968 un violento terremoto si abbatte su di una vasta area della Sicilia occidentale, quattordici paesi³ della valle del Belice vengono colpiti, con particolare violenza; quattro di questi, Gibellina⁴, Montevago, Poggioreale e Salaparuta, completamente rasi al suolo⁵.

Gli anni immediatamente successivi al terremoto furono anni duri per la popolazione Gibellinese che divisa nelle varie baraccopoli, costruite per fronteggiare l'emergenza, si trovò a

Il terremoto



³ La notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 due forti scosse, a distanza di pochi minuti, di potenza compresa tra l'8° e il 9° grado della scala Mercalli, sconvolgono un territorio esteso 280.000 ettari, compreso nelle province di Palermo, Trapani e Agrigento, provocando danni notevoli anche al patrimonio edilizio del centro storico di Palermo. Le distruzioni più gravi si verificano nei centri urbani ubicati lungo la valle del Belice, su un'area di circa 100.000 ettari e con una popolazione di circa 200.000 abitanti. Quattordici paesi vengono colpiti dal sisma: Calatafimi, Camporeale, Contessa Entellina, Menfi, Partanna, Salemi, Sambuca, Santa Margherita, Santa Ninfa, Vita, Gibellina, Poggioreale, Montevago, Salaparuta.

⁴ Il nome sottolinea l'origine araba: Gebel significa monte, Zghir, piccolo rilievo; Gebel e in, in mezzo a due colli.

Prima che il sisma la colpisca Gibellina conta circa seimila abitanti

⁵ «Io ricordo le macerie, il fango, l'oscurità, il battere della pioggia sulle tende, la febbre che era negli occhi dei sopravvissuti, una sera di vent'anni fa: ricordo la veglia che, sotto il segno dell'indignazione, abbiamo fatto due anni dopo lo sciagurato avvenimento: e mi resta indimenticabile il discorso di Carlo Levi, nella notte gelida, tra le luci vacillanti. E c'era anche Renato Guttuso, che in un paio di abbozzi e in un grande quadro lasciò precisa e drammatica immagine di quella veglia» da "Io sono l'uomo lasciatemi lavorare" di Leonardo Sciascia.



R. Guttuso, La notte di Gibellina,
olio su tela, 1970

combattere una battaglia lunga e difficile contro uno Stato che non rispettava le promesse di intervento e di ricostruzione fatte all'indomani della catastrofe. All'assenza delle Istituzioni faceva da contrappunto la presenza di un folto gruppo di intellettuali⁶ che con appelli, scritti sulla stampa, partecipazione a manifestazioni insorgevano contro il governo centrale.

I nuclei urbani distrutti, prima del terremoto, presentano caratteri comuni a tutti i centri storici siciliani, eredità della concezione della città araba in cui il tessuto residenziale non deriva dall'organizzazione di edifici pensati come volumetricamente autonomi, ma dalla crescita di un insieme costruito, dove i vuoti, strade e patii sono le arterie vitali; questi ultimi, in particolare, hanno un ruolo fondamentale all'interno della struttura urbana, sia che si tratti di patii privati che pubblici, poiché sono il luogo della socializzazione e al loro interno si svolge la vita comunitaria. La città di Gibellina sorgeva su di un pendio abbastanza ripido, l'altitudine permetteva di godere di un panorama notevole sulla campagna siciliana, attraverso degli scorci di particolare interesse. All'interno di un tessuto minuto

⁶ Fu redatto un appello pubblico, a firmarlo furono Leonardo Sciascia, Renato Guttuso, Cesare Zavattini, Bruno Caruso, Enesto Treccani, Corrado Cagli, Damiano Damiani, Sergio Zavoli, Carlo Levi, lo stesso Ludovico Corrao e altri sindaci della Valle dei Belice. Era un appello dai toni molto duri che denunciava i ritardi e il disinteresse della politica da un lato, le sofferenze degli abitanti costrette ad una vita di stenti all'interno delle baracche di lamiera di Rampinzeri e di Madonna delle Grazie. L'appello scosse la Nazione, a testimonianza del rispetto che la classe dirigente di allora, aveva verso il mondo della cultura. Tanti altri risposero a questa sorta di chiamata alle armi: Pietro Consagra, Alberto Burri, Mario Schifano, Andrea Cascella, Arnaldo Pomodoro, Mimmo Paladino, Franco Angeli.

emergevano alcune architetture monumentali, spesso tracce di fortificazioni, vi era inoltre una notevole quantità di palazzetti nobiliari posti lungo le vie principali.

L'edilizia abitativa era invece costituita da case di due o tre piani con caratteristiche costruttive piuttosto modeste: tufo calcareo per le strutture portanti, malta e gesso per unire i blocchi. Le coperture erano generalmente con travi in legno: ovviamente non vigeva una legislazione antisismica, poiché tra l'altro, la zona non era considerata a rischio da quel punto di vista.



Veduta di Gibellina vecchia



Veduta di Gibellina vecchia

Il tessuto residenziale era costituito da isolati, all'interno dei quali avveniva l'aggregazione delle unità edilizie residenziali. Spesso gli isolati erano tagliati da vicoli e cortili in cui si svolgevano le attività domestiche tradizionali e la vita di relazione delle famiglie. Al di là dei caratteri comuni ogni aggregato urbano era caratterizzato da una propria identità



La Gibellina antica

che derivava da origini, processi di trasformazione, ruolo economico e composizione sociale degli abitanti.

Gli organismi messi a disposizione dallo Stato per la ricostruzione dei paesi distrutti furono: l'ISES⁷ e l'Ispettorato per le Zone Terremotate della Sicilia. L'ISES si occupò di progettare i nuovi piani di trasferimento totale e parziale dei 14 comuni distrutti, le opere di infrastrutturazione primaria, le attrezzature, le residenze. A tale fine lo Stato chiamò alcuni tra i più grandi esperti di urbanistica e pianificazione tra cui: Marcello Vittorini, Piero Moroni, Fabrizio Governale, Marcello Fabbri.

La strategia di intervento non fu subito chiara: per i centri integralmente distrutti si doveva progettare il trasferimento totale, per quelli in condizioni meno gravi, il trasferimento parziale. L'ISES già prima dell'affidamento ufficiale dell'incarico aveva eseguito una serie di analisi e di ricerche sul campo dalle quali emerse quale fosse la portata concreta dei problemi storici, sociali, economici ed urbanistici della ricostruzione, si pose sin da subito il problema relativo alla scelta dei siti. Dopo aver scartato l'idea della conurbazione⁸,

⁷ Gli organismi utilizzati dallo Stato nella ricostruzione furono essenzialmente due: l'ISES (Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale) con sede a Roma e un terminale a Palermo, era una struttura con compiti originari di assistenza sociale alle famiglie destinatarie degli alloggi di edilizia pubblica, fu ristrutturato dallo Stato per gestire nazionalmente la ricostruzione. Sarà sciolto con la legge 865 del 1971. L'Ispettorato Generale per le Zone Terremotate della Sicilia, gestiva compiti diversi, complementari a quelli dell'ISES. Fu istituito come organo decentrato del Ministero dei Lavori Pubblici per gestire integralmente l'approvazione e la realizzazione dei progetti di qualsiasi importo, assegnando appalti. L'Ispettorato sarà eliminato nella seconda metà degli anni '70.

⁸ Un'iniziativa autonoma al gruppo di lavoro portò ad una proposta di conurbazione che avrebbe dovuto concentrare in una struttura urbana le

voluta dai sindaci di alcuni fra i comuni colpiti, si optò per la scelta del trasferimento totale.

Gibellina Nuova⁹ è localizzata su un territorio pianeggiante e strategicamente in prossimità di importanti assi di collegamento, dunque non una negazione del vecchio insediamento, ma una posizione che auspicava, almeno nelle intenzioni progettuali, un rapido sviluppo della nuova città.

La città nuova



Vista di Gibellina Nuova dall'autostrada Palermo - Mazara del Vallo.

È caratterizzata da un paesaggio rurale, di viti e ulivi, tra i quali, costeggiando l'autostrada in direzione Mazara del Vallo, si scopre una città nuova. Posta a 18 chilometri di distanza dal vecchio sito distrutto, la cui assenza è oggi

popolazioni da trasferire, con una presenza di servizi e attrezzature adeguate ad una piccola e media città, che rappresentasse un polo urbano centrale moderno per tutto il comprensorio. La proposta incontrò subito forti opposizioni, generate dal normale municipalismo dei comuni che avrebbero dovuto dissolversi nel complesso urbano. Da qui le scelte autonome di ogni comune.

⁹ Il nuovo sito, posto in contrada Salinella, era un territorio vergine, segnato prevalentemente da segni naturali fatta eccezione per la presenza delle infrastrutture viarie.



Il Cretto di Burri

Modelli ed esperienze
antecedenti

simboleggiata dal Cretto di Burri¹⁰, il nuovo aggregato urbano sorge in località Salinella, su un suolo di proprietà in parte del comune di Salemi, in parte del comune di Santa Ninfa.

I criteri progettuali adoperati per attuare un nuovo disegno delle città distrutte dal terremoto, sono di matrice eterogenea: «ognuna di queste città ha costruito o rafforzato la propria identità, misurato i propri progetti di trasformazione su caratteristiche distintive ed originali, ha introdotto nel proprio contesto fatti che hanno messo alla prova i principi democratici con le nozioni della qualità e della differenza»¹¹.

Uno degli aspetti che caratterizza la nascita della nuova città è la forte tensione utopica che per volontà di Marcello Fabbri, l'avvicina all'esperienza di Ivrea¹². I progetti per le nuove

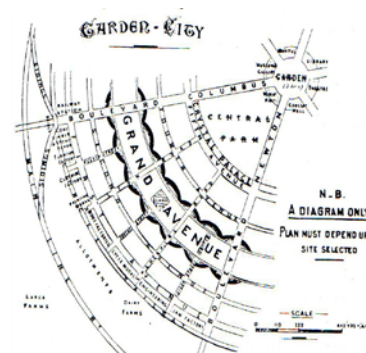
¹⁰ Una nuova memoria torna ad abitare la città distrutta, attraverso quella che è l'opera più straordinaria per le dimensioni e la carica emotiva che suscita. Burri invitato direttamente da Ludovico Corrao a lavorare nel Belice, sceglie di operare su ciò che restava della città cancellata dal terremoto, un enorme cumulo di detriti sparsi sul territorio. Ricopre il vecchio centro distrutto di un'immensa coltre di cemento bianco che ingloba le macerie e affida la memoria del luogo alle enormi crettature percorribili che sembrano riprodurre gli originali percorsi urbani e al tempo stesso gli spacchi del sisma. Entrando nell'opera, ripercorrendo le architetture-strade bianche si rivive con commozione la smarrita topografia del luogo, ma in una condizione di straniamento, sensazione che permette di superare il dramma della perdita.

¹¹ P. Nicolini, *Ideali urbani*, in «Lotus», n. 69, 1991, p.3.

¹² Si tratta di una delle più interessanti esperienze compiute in Italia di creazione di un complesso produttivo integrato funzionalmente quanto socialmente. Un vasto working space in cui l'attività manifatturiera fosse chiamata a far parte del complesso processo di trasformazione e modernizzazione di una comunità e del suo territorio. A partire dai primi anni del secolo, infatti, Ivrea diviene non solo il luogo di una grande avventura imprenditoriale, ma anche la sede di un esperimento in cui tentare di coniugare tecnica e cultura. Adriano Olivetti, industriale illuminato di Ivrea, educato al mito americano del fordismo, è convinto che l'impresa possa essere il luogo dell'elaborazione di una nuova cultura

città del Belice derivano da modelli europei come quelli della tradizione razionalistica tedesca o della tradizione empirista anglosassone. A questi riferimenti si aggiungono quelli relativi alle esperienze condotte in Italia negli anni '50 nel campo della realizzazione dei primi quartieri di edilizia pubblica¹³. Secondo Giuseppe La Monica per Gibellina in particolare ci si rifece ad un libro utilizzato come manuale-repertorio: la traduzione italiana de « *Idea della città giardino* »¹⁴ di Ebenezer Howard, pubblicato nel 1962.

Il famoso testo di Howard è seguito da un saggio critico di Pierluigi Giordani che commenta la teoria howardiana, le sue applicazioni e gli influssi posteriori. Il commento è accompagnato da alcune planimetrie illustrative che presentano forti analogie con quella di Gibellina.



razionale e neumanistica capace di riformare la realtà fisica e sociale del paese.

¹³ Negli anni cinquanta si afferma in Italia la tematica della casa popolare e dell'edilizia pubblica. Gli anni della ricostruzione sono caratterizzati da una crisi economica del paese che si trova a dover fare i conti con la carenza di vani e servizi, l'affollamento di edifici esistenti, l'arretratezza del settore edilizio e la mancanza di materie prime. È a partire da questa situazione che il governo attua la così detta "politica della casa", i cui risultati si concretizzano nel miglioramento delle condizioni di vita e nella disponibilità di case per i lavoratori. I quartieri INA-Casa, posizionandosi nelle estreme periferie fungono da avamposti per le future urbanizzazioni di raccordo città-periferia. I quartieri di edilizia pubblica, si basavano sull'idea di unità socio-abitativa; particolare attenzione era diretta alla creazione di spazi abitativi anche al di fuori dell'alloggio, l'idea consisteva proprio nel creare e connettere questi spazi fino a farli diventare quartiere. Temi come la volontà di riformulazione di spazi pubblici, privati e aperti, accompagnati da riflessioni relative all'alloggio divengono caratteristici di questo tipo di ricerca.

¹⁴ E. Howard, *L'idea della città giardino*, Bologna, Calderini 1962 (tradotto e annotato da Giorgio Bellavitis, saggio critico di Pierluigi Giordani). Cfr. G. La Monica, *Gibellina ideologia e utopia*, Ila Palma, Palermo, 1981.

La città giardino

Resta il fatto che i modelli, assunti a riferimento, risultarono totalmente decontestualizzati ed estranei alla realtà e ai bisogni specifici dei paesi siciliani. «Le proposte urbanistiche non avevano nulla in comune con le regole di formazione delle città dell'isola; gli spazi urbani realizzati risultarono totalmente estranei alle consuetudini della vita di relazione e alle tradizioni abitative locali»¹⁵.

Le grandi estensioni planimetriche, la scelta di configurazioni che derivassero dal disegno della viabilità, la bassa densità edilizia, la ripetizione costante dei tipi edilizi residenziali, la separazione delle funzioni, l'ampiezza delle strade, caratterizzano tutti i progetti dei nuovi aggregati urbani, ma si tratta di misure calibrate sulle condizioni climatiche, pluviometriche, vegetazionali e di soleggiamento dei paesi nord-europei.



Planimetria di Gibellina disegnata da Marcello Fabbri

¹⁵ T. Cannarozzo, *Cultura dei luoghi e cultura del progetto*, Firenze, 1986.

A ciò si aggiunge che la ricostruzione è stata condizionata in maniera evidente e allo stesso tempo in senso negativo dalla modalità di realizzazione delle opere, caratterizzata da una totale mancanza di criteri di priorità e da un'estrema lentezza nella conduzione dei lavori, causata dalla discontinuità dei finanziamenti da parte dello Stato.

Marcello Fabbri, incaricato dall' ISES di redigere il nuovo impianto planimetrico per Gibellina, racconta di come la scelta del sito fu fortemente influenzata da Ludovico Corrao ¹⁶, sindaco illuminato, e di come quest'ultimo costituisca l'anima della ricostruzione, che «assume un significato particolare anche per il tentativo esplicito di conferire una nuova identità e un nuovo ruolo culturale alla cittadina, attraverso la consultazione e il coinvolgimento di eminenti esponenti della cultura artistica e architettonica e la conseguente disseminazione di opere d'autore»¹⁷.

La forma della città

La planimetria di Gibellina disegnata da Marcello Fabbri, risulta delimitata dai grandi assi della viabilità territoriale che

¹⁶ Eletto per cinque legislature al parlamento nazionale nelle file del PCI e PDS, Ludovico Corrao è senz'altro uno dei principali protagonisti della vita culturale siciliana della seconda metà del Novecento. Con il passare degli anni il suo nome si lega sempre più a Gibellina, di cui è sindaco per un quarto di secolo, promovendone la ricostruzione dopo il terremoto del 1968 e alla fine del suo mandato rimane come guida della comunità per il resto della sua vita, fino al suo ultimo giorno. Una vita, quella di Corrao, scandita dall'amicizia con alcuni tra i più importanti intellettuali del Novecento, come Leonardo Sciascia, Carlo Levi, Pietro Consagra e Danilo Dolci, tanto che Sciascia scrive «perché si può discutere quanto si vuole quel che nell'amministrare questo paese ha fatto Ludovico Corrao, ma certo è che la sua sagace operosità è valsa a creare un senso che si potrebbe definire di promessa. Ha dato insomma il senso che la vita non è "altrove", ma che può essere anche qui» L. Sciascia, *Io sono l'uomo, lasciatemi lavorare*, in L. Corrao, *Il sogno mediterraneo*, Alcamo 2010, p. 5-6.

¹⁷ T. Cannarozzo, *La ricostruzione del Belice: il difficile dialogo tra luogo e progetto*, in « Archivio di studi urbani e regionali », n.55, 1996.

tramite svincoli e snodi si riconnettono alla viabilità urbana. Due nuclei residenziali ubicati a nord e a sud dell'area urbanizzata caratterizzano l'impianto.

Le residenze



Le residenze sono costituite da case a schiera di due piani con giardino antistante e disposte in file parallele che si adattano all'altimetria del terreno. Il disegno dei due nuclei abitativi si basa sull'alternanza di una strada pedonale e di una carrabile. La strada pedonale, un largo viale alberato percorribile esclusivamente a piedi, rappresenta il cuore vitale dell'intervento; al suo interno si concentra la vita sociale degli abitanti, quasi a sostituire i cortili compresi fra gli isolati della vecchia Gibellina e ricreare in questo modo il senso di vita comunitaria.



Nuclei residenziali costituiti da case a schiera

Le attrezzature, progettate in tempi diversi ad opera degli architetti italiani e stranieri incaricati della ricostruzione, imperniate su un asse longitudinale, si agganciano ad una spina dorsale centrale che costituisce quel Centro Civico di

cui vari progetti sono stati redatti nell'arco dei dieci anni successivi al terremoto. Nel punto di cerniera delle due direttrici viene ubicata la Chiesa Madre, il cui incarico è affidato a Ludovico Quaroni e Luisa Anversa. Le scuole e le attrezzature sportive sono invece ubicate in aree marginali ad est e ad ovest dei nuclei residenziali, in prossimità dei nodi della grande viabilità. Nell'ideazione della nuova città si cercò di abbandonare le rigidità geometriche e schematiche a favore di una ricerca di forme urbane flessibili. La grande farfalla adagiata sul terreno è ancora presente, nonostante la crescita dell'aggregato urbano e le modifiche effettuate nel tempo; leggibile a scala territoriale, è il connotato identitario originale della nuova Gibellina.



Planimetria della nuova Gibellina

Marcella Aprile elenca quattro città contenute all'interno dell'esperienza di Gibellina a cui corrispondono quattro differenti fasi¹⁸ della ricostruzione: «la città dei piani»

Le quattro città nell'idea di Marcella Aprile

¹⁸ M. Aprile, *Le soluzioni di continuità*, Palermo 1993.

costituita dallo Stato e dall'occasione offerta dal terremoto, di sperimentare modelli urbanistici elaborati in ambito anglosassone e tedesco; «la città degli amministratori» incentrata sulla figura del sindaco Ludovico Corrao e sulla sua scommessa di investire in arte e cultura; «la città delle opere d'arte» all'interno della quale trovano posto gli scultori, i landartisti, i poeti, i pittori che sposano la causa della ricostruzione realizzando e lasciando le loro opere nella città; «la città delle architetture» ovvero quelle degli architetti che si sono confrontati sullo stesso scenario urbano in una sperimentazione e collaborazione continua. In questo senso Gibellina altro non è che il risultato della stratificazione delle quattro differenti città, ognuna delle quali riesce a convivere senza interferire con le altre; tutto ciò si traduce in una evidente contraddizione dell'attività pianificatoria post-terremoto.

«L'isolato, la piazza, il porticato, la galleria, il viale, il palazzo, il giardino murato, la corte, il fronte sull'acqua, il tessuto e i monumenti. Tutti gli elementi caratteristici della città si affollano sui tavoli da disegno, ciascuno in attesa di essere trascritto e sperimentato, questa volta, in una situazione solo nominalmente urbana. Si manipolano i tracciati stradali ricordando il Ring. Si allineano i fronti di casa avendo in mente rue de Rivoli. Si chiudono cortili preziosi in gusci disadorni pensando all'Alhambra. Si disegnano sequenze di portici rimandando a prospettive confortanti. Gibellina diventa una sorta di sedime

archeologico di immagini di città diverse, ciascuna riconoscibile da un frammento»¹⁹.

1.2 ARTE-ARCHITETTURA: BINOMIO DELLA RICOSTRUZIONE

L'idea di uno stretto rapporto tra arti visive e architettura vanta una lunga e complessa tradizione che ha saputo mettere in luce il forte carattere di complementarità delle esperienze artistiche ed architettoniche dei primi decenni del secolo.

Il dibattito sul rapporto arte-architettura

Già il Futurismo porta avanti un'idea di architettura che opera dialogando in maniera intensa con la pittura e con la scultura. Altrettanto importante risulta essere l'esperienza del Bauhaus, che a partire dal 1919 e sino ai primi anni trenta, costituisce il punto di riferimento per tutto il movimento di innovazione nel campo dell'architettura, dell'arte, del design e dei rispettivi collegamenti tra le varie arti. Il dibattito è centrale negli anni trenta²⁰ sebbene con accenti diversi. Le Corbusier prima della seconda guerra mondiale, al Convegno Volta del 1936, aveva manifestato una diffidenza nei confronti della presenza dell'arte nell'architettura, sostenendo apertamente che l'artista-pittore «squalifica il muro, lo fa scoppiare, esplodere, sottraendogli la sua stessa esistenza»²¹. Ma negli anni '50 avviene una inversione di tendenza da parte

Per Le Corbusier

¹⁹ Ivi, p. 75.

²⁰ *Anni Trenta - Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1982.

²¹ L'intervento di Le Corbusier al convegno Volta del 1936 è dedicato interamente ai rapporti dell'architettura con le arti figurative, porta il titolo «Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto alla collaborazione della pittura e della scultura».

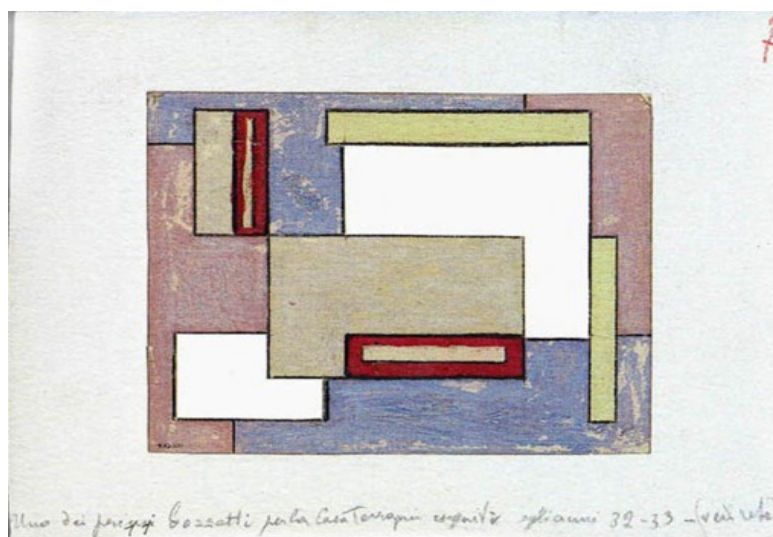
dell'architetto svizzero che si fa promotore dei «*Cantieri di sintesi delle arti*»²², luoghi aperti alle sperimentazioni e al contatto diretto tra artisti, architetti e pubblico, fino ad affermare che l'architetto dovrebbe essere il più profondo e sensibile conoscitore d'arte. Il rapporto che si instaurò tra il Movimento Moderno e le avanguardie artistiche era esplicito, e ricercato apertamente dagli stessi artisti e architetti. Sempre negli anni trenta si inserisce all'interno del dibattito sul rapporto tra arti figurative e architettura Piero Dorazio²³ che dalle pagine della rivista «*Arti Visive*» sostiene: «Non si tratta più di rinnovare, ma di costruire insieme, come sempre è stato in momenti di grande vitalità, finché la pittura e la scultura, come oggi si usa ancora, non sono state ridotte a servire da riempitivo e da ripiego, dove l'architetto sentiva l'insufficienza dei propri mezzi». Di fatto non decolla una vera e propria collaborazione, nonostante alcune interessanti realizzazioni: interventi di artista all'interno di un'edilizia borghese d'autore, che però resta confinato a inserto decorativo, e in ambienti pubblici, quali negozi, caffè, ristoranti, teatri, cinema. Una commistura tra arte e architettura è riscontrabile in parte nell'astrattismo comasco degli anni trenta e quaranta: un razionalismo di stampo marcatamente architettonico è quello del gruppo di Como,

Per le avanguardie

²² Il progetto dei «cantieri di sintesi delle arti» è presentato da Le Corbusier alla conferenza internazionale degli artisti, promossa dall'Unesco, che si svolge a Venezia nel settembre del 1952.

²³ Nato a Roma, dove studia architettura, nel 1944 incontra la corrente astrattista della capitale ed inizia una serie di collaborazioni con i suoi protagonisti. Figura tra i firmatari del manifesto Forma 1, insieme a personaggi come: Pietro Consagra, Ugo Attardi, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, con cui sancisce la piena adesione al movimento dell'astrattismo.

Manlio Rho, Mario Radice, Aldo Galli, in cui la presenza di architetti dalla forte personalità come Giuseppe Terragni e Cesare Cattaneo influenza le scelte estetiche dei pittori. In alcuni casi addirittura le abbraccia in maniera evidente, come nella Fontana per la IV Triennale, realizzata da Radice e Cattaneo, o delle decorazioni di Radice per la Casa del Fascio a Como di Terragni.



Manlio Radice, bozzetti per casa Terragni

In generale, la pittura degli artisti comaschi risente delle teorizzazioni degli architetti e si inquadra in un certo funzionalismo, in cui gli elementi base della figura astratta (linee, figure geometriche piane, colori piatti) sono combinati con la logica costruttiva. Franco Purini sostiene che le avanguardie storiche²⁴ portando alle estreme conseguenze la questione formale dell'architettura considerata «opera d'arte

²⁴ F. Purini, *Opere e spazio pubblico*, in G. La Monica (a cura di) «Gibellina ideologia e utopia», Palermo 1981, p. 96.

assoluta ed irripetibile» si propongono di disseminare nel tessuto urbano una varietà di oggetti «*a reaction poétique*» nei quali si consumerà il dramma di una impossibile comunicazione tra le arti, «La vicenda di De Stijl e quella personale di Van Doesburg, la splendida e corta parabola del Costruttivismo sovietico, la rivolta antiurbana della wrightiana Broadacre City testimoniano di questo sogno eroico ma destinato ad infrangersi contro la resistenza della città»²⁵. Secondo Purini, oggi l'opera d'arte deve invece riconquistare il suo spazio all'interno di un processo di selezione al quale concorre tutto l'ambiente costruito. L'idea utopica di una collaborazione attiva tra architettura e arti visive al fine di una ricostruzione dell'universo, sponsorizzata da tutte le avanguardie, riprende vita alla fine degli anni sessanta a Gibellina. Ludovico Corrao, che in quegli anni porta avanti la tesi della ricostruzione per mezzo della cultura, dirà «L'arte non è soltanto una sovrastruttura, come sosteneva Marx, ma può diventare una struttura, uno strumento per comprendere la realtà, un'arma per vivere»²⁶. Lo scrittore francese Dominique Fernandez sostiene la tesi della ciclicità della storia siciliana e allo stesso tempo della sua continuità, ponendo le vicende del Belice sul medesimo filo conduttore del terremoto del val di Noto: «penso alla continuità della storia siciliana: come tre secoli fa, dopo il terremoto che distrusse Noto, si ricostruì la città in un nuovo sito e nello stile allora di moda, allo stesso modo oggi si sono

²⁵ Ivi, p. 97.

²⁶ L. Corrao, *L'arte non è superflua*, in G. La Monica (a cura di), *Gibellina ideologia e utopia*, Palermo 1981, p.45.

invitati artisti di successo per realizzare rapidamente la resurrezione di Gibellina»²⁷. Ma la vera differenza tra le ricostruzioni del passato e quelle del Belice, non sta nei modelli prescelti, bensì nella gestione dell'intero processo. I punti di riferimento della Gibellina vecchia, cancellata dal terremoto, erano le fontane, le chiese, i pozzi, le edicole religiose; l'evento sismico ha sovvertito un ordine e un equilibrio formatosi nei secoli. La nuova Gibellina, al momento della sua fondazione, è priva di quei segni distintivi all'interno del tessuto urbano, che determinano il carattere di un luogo. È così che si inizia a pensare alla catastrofe come ad una forma particolare di trasformazione che accelera il processo di un luogo tanto nella sua configurazione fisico-territoriale e architettonica, quanto nella sua struttura socio-culturale. Era necessario individuare un nuovo patrimonio culturale condiviso, per una collettività privata di memoria e identità. L'obiettivo apparve subito chiaro: rifondare la città e proiettarla verso una nuova identità, un nuovo possibile sviluppo e un nuovo modo di confrontarsi con le cose.



Scorcio di Gibellina vecchia



La torre di Mendini a Gibellina Nuova

²⁷ D. Fernandez, *Morte e resurrezione*, in «Labirinti», anno III n. 3.

Per tale motivo Ludovico Corrao sostiene la teoria secondo la quale Gibellina deve essere fondata attraverso la cultura, l'arte, l'architettura. Si deve dare vita ad un laboratorio di arte contemporanea, in cui le opere²⁸ diventano riferimenti visivi e simbolici del percorso quotidiano, elementi di orientamento e differenziazione. Il tentativo è quello di integrare l'estetica nella vita quotidiana, le opere collocate nel tessuto urbano danno significato ed immagine alla città stessa. L'obiettivo non è effettuare una semplice aggiunta artistica, ma individuare elementi, dotati di una rilevante valenza estetica e culturale, che puntualizzino nodi, passaggi, architetture, luoghi del vivere quotidiano, all'interno di un processo di revisione di quanto sostenuto dalle avanguardie e dal movimento moderno che avevano creduto al predominio



Pietro Consagra, Scenografie
Orestidi

²⁸ Gli artisti che hanno lavorato alla ricostruzione di Gibellina sono: Carla Accardi (Pannelli in ceramica), Giovanni Albanese (Ascoltare), Bigert Bengstrom (Pausa sismica), Andrea Cascella (Fontana), Carmelo Cappello (Ritmi spaziali), Hsiao Chin (Pannello in ceramica), Carlo Ciussi (frequenza di onde), Ettore Colla (meridiana ellittica), Pietro Consagra (portale d'accesso all'orto botanico, teatro, meeting, portale e cappelle del nuovo cimitero, portale d'ingresso detto "Stella", Salvatore Cuschera (scultura sdraiata), Mimmo Di Cesare (Tempio del sole), Giampaolo Di Cocco (Animalia Grandi naufraghi XII secolo), Nino Franchina (labirinto), Emilio Isgro (la freccia d'acquisto), Igino Legraghi (Tavolo dell'alleanza, ritmi sismici), Sliman Khaled (pannello in ceramica), Elio Marcheggiani (Affresco), Fausto Melotti (Scultura, Contrappunto), Alessandro Mendini (La torre civica), Agapito Miniucchi (Cestnei), Ignazio Moncada (pannello in ceramica), Nino Mustica, Marco Nereo Rotelli (lo spazio della parola), Arnaldo Pomodoro (macchine sceniche tra cui l'aratro), Mimmo Rotella (città spirale), Turi Simeti (scultura), Giuseppe Spagnulo (scultura grottaglie), Uncini (monumento al carabiniere, sacrario ai caduti), Costas Varotsos (l'infinito della memoria), Nanda Vigo (tracce antropomorfe e ceppi della segnaletica), Darya Van Berner (Marchas des elefantes).

dell'estetico, e che come aveva scritto Filiberto Menna²⁹, avevano immaginato e proposto «la profezia di una società estetica». Molte critiche sono state mosse a questa strategia di intervento; la più frequente ha ritenuto utopico l'intervento relativo alla rifondazione di questa città contemporanea, progetto da scoprire nell'articolato tessuto urbano, all'interno del quale le sculture sarebbero dovute diventare nuovo punto di riferimento e aggregazione sociale. Eva Di Stefano³⁰ si chiede se sia davvero possibile salvare una città con le opere d'arte e se l'arte contemporanea sappia offrire in merito delle risposte consone. Secondo Purini, la vera innovazione in questo tipo di esperimento non consiste nella, sebbene alta, percentuale statistica di opere per abitante, né nell'aver messo, l'una accanto o contro l'altra diverse vicende della ricerca plastica contemporanea in Italia, ma di avere riproposto il problema del ruolo dell'opera d'arte nella configurazione dello spazio urbano, riprendendo in un certo senso il filo spezzato dalle avanguardie. Secondo parte dell'opinione pubblica il caso Gibellina è esemplare; l'idea di convocare artisti e scultori da tutta Italia e anche dall'estero, per contribuire alla rinascita culturale e spirituale della nuova città, non ha eguali in tutto il Novecento. Ciononostante il fatto di aver affidato opere artistiche e architettoniche agli esponenti della cultura del momento, non riscatta l'anonomo piano regolatore dell'ISES; al di là del valore specifico, le

Un giudizio positivo



Arnaldo Pomodoro, Aratro

²⁹ Storico dell'arte italiano, studioso di arte moderna, nel 1968 pubblica il saggio «*Profezia di una società estetica*», sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna.

³⁰ Eva Di Stefano, *La stella che guida a Gibellina*, in «*Labirinti*», anno III n. 3.

opere restano episodiche, isolate e smarrite. La sovrapposizione di oggetti, idea centrale della ricostruzione, non è riuscita a dare una nuova immagine della città. Tuttavia non ritengo si possa parlare di fallimento di questo tipo di intervento, se non altro per il carattere sperimentale legato alla ricerca di forme spaziali e architettoniche ed alla metodologia di intervento. Al di là dei problemi e delle contraddizioni insite nella ricostruzione, Gibellina è comunque da considerarsi uno dei più grandi laboratori di arte e architettura del dopoguerra, caratterizzato dalla presenza di alcuni principi insiti nei progetti che hanno trovato una trasposizione in un contesto reale; la ricostruzione non si è limitata alla fase del minimo necessario, ma ha cercato di realizzare luoghi capaci di conferire valore urbano e architettonico agli agglomerati. Parafrasando le parole di Franco Purini, la stessa idea della città di fondazione dimostra e porta avanti un'identità della cultura architettonica italiana. Nonostante lo stato di fatto ci appaia oggi, come il risultato di più interventi di carattere diverso, ciò che rimane è un bagaglio culturale costituito da progetti di alta qualità che si pongono come primo obiettivo il difficile dialogo con il luogo in termini di forme e materiali.



Vista dalla piazza del municipio dell'edificio di Ungers e della Chiesa

È interessante inoltre notare come tutti i piani, redatti nell'arco degli anni, hanno posto al centro del loro interesse il progetto dello spazio pubblico allo scopo di riallacciare e connettere i frammenti; Pierluigi Nicolin scrive «L'interesse sta proprio nel fatto che queste città trasmettono il senso dell'imperfezione del mondo, al contrario delle utopie che ipotizzano una perfezione totalizzante. È proprio tale vicinanza al mondo reale che permette a queste città di assumere una loro esemplarità, di fungere da riferimento del possibile, e dunque a spingerci a riflettere su tutto ciò che di possibile non è stato fatto nelle nostre città vere»³¹. All'interno del dibattito arte-architettura è possibile collocare le opere di Pietro Consagra per Gibellina. È, infatti, con l'edificio del Meeting, con il portale a forma di stella e con il teatro, ancora in costruzione, che l'artista dà vivibilità alla sua idea di edificio frontale. Un progetto nato nel 1968, quando, di ritorno dagli Stati Uniti intraprende una lunga meditazione sulla città. Contro l'immagine di una città macchinista e funzionalista e contro il razionalismo e il minimo spazio, che ha interrotto qualunque rapporto tra fruitore e ambiente, l'edificio frontale con la sua libera spazialità, le sue pendenze, i suoi piani curvi, i dislivelli interni, vuole stimolare un comportamento non omologante, diverso, induce ad un pensiero creativo nuovo. Si tratta di una nuova città, «la Città Frontale³²», che deve rispondere a



Pietro Consagra, La stella



Pietro Consagra, teatro



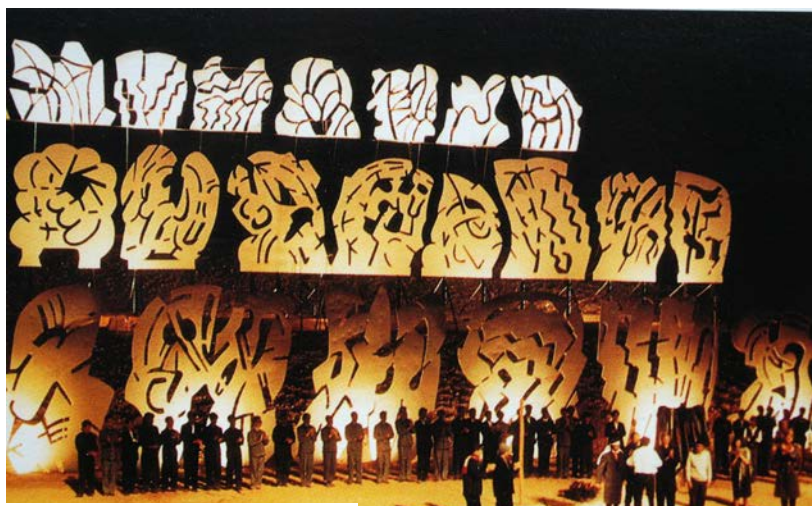
Pietro Consagra, il meeting

³¹ P. Nicolin, *Metamorfosi dell'architettura urbana*, in «Quaderni di Lotus», n. 18, Milano 1992.

³² Consagra raccolse nel suo libro «*La Città Frontale*» tutti i propri progetti e le teorie riguardanti l'ipotesi della costruzione di una città

L'arte si fa teatro

concetti di mobile, provvisorio, trasparente, paradossale, sfuggente, mutabile. In questo modo l'artista denuncia la paralisi creativa dell'architettura, troppo asservita a modelli tecnici standardizzati. Ma l'arte a Gibellina è anche teatro. Per celebrare la rifondazione, dal 1981 si propone, la recita dell'Oresteia “messaggio di resurrezione per tutti quei popoli minacciati nella loro vita e nella loro cultura dai sismi della storia”. Le Orestiadi diventano un momento di incontro creativo tra artisti, architetti, musicisti, poeti, ma anche contadini, artigiani, operai, donne, uomini e giovani, che attraverso l'arte, scavano nelle radici della loro identità e della loro storia per scoprire il “genius loci” nella loro terra promessa raggiunta dopo quattordici anni di esilio e di baracche.



Le Orestiadi al Cretto di Burri

ideale e democratica progettata in maniera differente rispetto ai canoni architettonici-urbanistici, immaginata per andare incontro alle esigenze personali e per esaltare in maniera creativa le capacità di ogni singolo individuo. La Città Frontale, ideata come opera d'arte, vuole colmare il divario tra “arte e vita” e rappresentare idealmente un simbolo di uguaglianza.

1. Gibellina città di fondazione



«*Vincere si deve la sorte*» spettacolo tratto dal V libro dell'Eneide al Cretto di Burri.

1.3 I PIANI PER IL CENTRO CIVICO

Diversi e differenti tra loro sono i piani redatti a partire dagli anni Settanta per il Centro Civico di Gibellina, unico l'obiettivo: creare una città dal disegno singolare che mettesse in luce le caratteristiche proprie di una città di fondazione, prima fra tutte la presenza di un preciso progetto urbano, in virtù del quale ogni parte entra in relazione con l'altra attraverso dei criteri specifici.

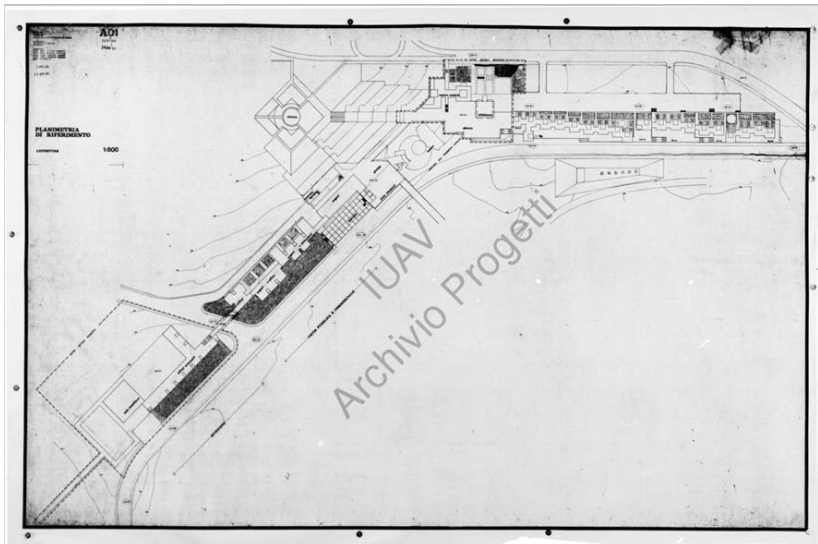
Nel 1970 sono chiamati a progettare le strutture pubbliche Vittorio Gregotti, Gianni Pirrone, Giuseppe e Alberto Samonà, e negli stessi anni Ludovico Quaroni e Luisa Anversa saranno incaricati di progettare la Chiesa Madre, posta in posizione dominante rispetto all'abitato. Si trattava di progetti ambiziosi, sia per le attività e le funzioni previste, sia per il significato che tali architetture avrebbero assunto nel contesto paesaggistico in cui si inserivano. Ma a causa della discontinuità economica e dell'assottigliarsi dei finanziamenti, erogati dallo Stato, i programmi edilizi subirono un processo di ridimensionamento. Rispetto alle previsioni iniziali si realizzarono solo le attrezzature scolastiche, il municipio e la chiesa. Gli edifici pubblici disegnati sulla carta, nonostante le intenzioni ordinatrici dei singoli progetti, non riescono a costituire sistema tra loro, né ad integrarsi con i nuclei residenziali. Nel commentare l'opera di questi architetti Tafuri nota che «la loro Gibellina appare come il frutto di un colloquio impossibile tra interlocutori che ricorrono all'ermetismo per reciproca

I Samonà, Gregotti, Pirrone:
"il piano monumentale"

diffidenza»³³. In particolare, secondo Tafuri, Samonà e Quaroni utilizzano l'occasione per evidenziare e sottolineare frammenti propri della rispettiva maniera di porsi nei confronti del progetto.

È fondamentale, ai fini della comprensione dell'intero processo di ricostruzione, passare in rassegna e analizzare i vari piani redatti in un arco temporale di circa vent'anni.

Il piano redatto dal gruppo formato da Vittorio Gregotti, Gianni Pirrone, Giuseppe e Alberto Samonà nel 1970 è caratterizzato dalla volontà di rintracciare all'interno del sistema urbano, degli elementi emergenti che individuino una spina di servizi di pertinenza delle residenze.



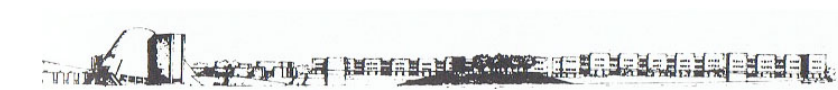
Planimetria del piano del Centro Civico dei Samonà, Gregotti e Pirrone

Nello specifico i servizi dislocati in quest'asse centrale sono: un centro sociale, un centro culturale, un teatro, una chiesa, un mercato coperto, il municipio. Il centro sociale è diviso in

³³ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino 1982.

diversi nuclei: centro sociale propriamente detto, biblioteca, sala riunioni annessa al mercato. La sala riunioni è a sua volta dotata di una serie di servizi quali salette per mostre, circoli culturali e incontri.

Il mercato, inserito al centro di tutto il complesso edilizio, è formato da due punti di vendita: uno a livello della strada, l'altro a livello pedonale della piazza. Al di là del mercato, il ponte che comunica con gli uffici comunali.



La struttura del verde all'interno del Centro Civico, risulta essere abbastanza semplice: i raccordi degli edifici a terra sono realizzati con pendii coltivati a verde con piante basse, mentre i filari di alberi hanno la funzione di accentuare la linearità di alcuni percorsi alla stessa maniera in cui altri alberi hanno la funzione di mettere in evidenza alcuni punti particolari. Lo stato di fatto denota una situazione totalmente differente rispetto alle previsioni del piano in questione. Dei vari edifici, previsti dal progetto originale, che avrebbero dovuto costellare il Centro Civico, l'unico effettivamente realizzato è il municipio; questo, insieme agli altri edifici sparsi sul territorio appare un' entità autonoma, un monumento isolato. Inserito all'interno del nuovo tessuto

urbano di Gibellina, fornisce una risposta adeguata al problema dello spazio pubblico e al rapporto tra questo e gli edifici. Risulta infatti essere delimitato da un grande vaso aperto verso valle.



Municipio di Samonà, fronte sulla piazza del Municipio

Il complesso è composto da due corpi a L articolati da percorsi; il primo con la grande sala consiliare è calibrato da un gioco di pieni e di vuoti, di luci e di ombre, appare aperto verso la valle e chiuso sulla piazza, stabilendo un continuo rimando tra interno ed esterno. L'altro corpo ospita le funzioni di servizio distribuite lungo un corridoio. I prospetti dell'edificio sono definiti da conci di tufo a vista e dalla struttura intelaiata in cemento armato della testata. Negli stessi anni Ludovico Quaroni e Luisa Anversa elaborano il progetto per la Chiesa Madre. Quaroni volle che il complesso religioso fosse collocato sulla sommità del colle, a significare la distanza tra il potere religioso e le istituzioni pubbliche.

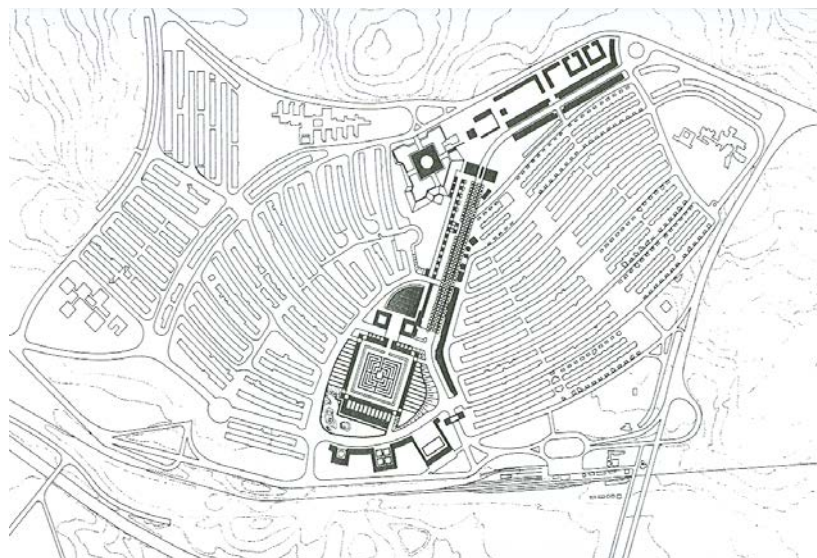
La Chiesa Madre di
Ludovico Quaroni e
Luisa Anversa





Si trattava di un progetto ambizioso sia per la funzione prevista sia per il significato che tale architettura avrebbe assunto nel contesto paesaggistico in cui si inseriva. Il contesto virtuale o tabula rasa, proprie di una città di fondazione e l'impossibilità di un confronto diretto con un ambiente antropizzato e stratificato come la città storica, indirizzarono la riflessione preprogettuale sui significati propri dell'architettura e sulle implicazioni sociali e simboliche dell'edificio pubblico.

Nel 1982 Ludovico Corrao invita l'architetto tedesco Oswald Mathias Ungers a redigere un piano particolareggiato per il Centro Civico di Gibellina. Il progetto, adottato in sostituzione della spina dei servizi dei Samonà, Gregotti e Pirrone, si pone l'obiettivo di inaugurare un diverso rapporto tra le parti residenziali e gli edifici istituzionali.



O. M. Ungers:
"Proposta per il Centro Civico"

E proprio in questo consiste il tema: costruire relazioni tra le differenti parti di città, attraverso l'attenta progettazione di spazi urbani chiaramente riconoscibili ed identificabili. Una città che si caratterizza per la presenza di elementi dal forte valore identificativo: il boulevard, il giardino, la piazza, il porticato, il lago. Spazi pubblici collegati e interconnessi che accolgono al loro interno edifici esistenti e di progetto. In questo senso sostanziali sono le differenze tra il piano dei Samonà, Gregotti, Pirrone e quello di Ungers: entrambi si fondano sull'idea di individuare all'interno del tessuto urbano degli elementi emergenti, ma mentre il primo interviene proponendo alcune architetture monumentali (municipio, teatro) fortemente relazionate tra loro, che si pongono l'obiettivo di ricostruire quel carattere identitario mancante all'interno della nuova Gibellina; il secondo pone al centro della sua attenzione lo spazio pubblico e le relazioni che questo intesse con le architetture e lo fa attraverso l'attenta progettazione di elementi come il giardino, la piazza, il lago affiancati a edifici dal forte valore urbano, come la galleria, le case a schiera che circondano il giardino, gli edifici dedicati alle attività artigianali e industriali che accolgono al loro interno dei sistemi di piazze. Lo spazio pubblico diventa protagonista indiscusso e si riscopre la sua capacità di ricomporre e ridisegnare la città.

Il programma funzionale per il nuovo centro prevede alcune unità abitative, il giardino comunale, un albergo, la sistemazione della piazza del Municipio, capannoni artigiani, un lago, ed alcuni negozi e magazzini. Secondo le previsioni

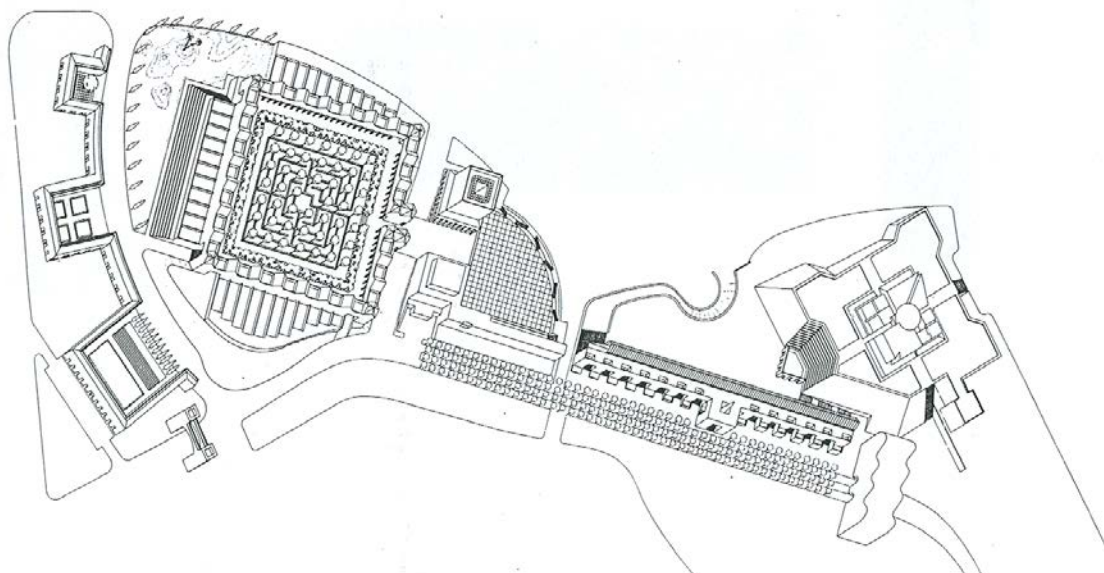
Lo spazio pubblico
protagonista indiscusso

progettuali, i nuovi servizi insieme a quelli già previsti e in parte realizzati, il teatro di Consagra ed il Municipio, avranno l'obiettivo di formare il nuovo centro di Gibellina. «Quest'ultimo si basa su tre immagini urbane: il giardino comunale, la piazza, la galleria. Nella proposta queste tre immagini sono condensate in forme e spazi urbani. Insieme con gli edifici esistenti, frammenti di edifici ed oggetti già previsti, si vuole proporre un insieme di elementi urbani distinti. L'intenzione generale del piano è di creare un'area centrale di oggetti con alta qualità ed identità urbane. Ciascun edificio forma un intorno chiaramente identificabile, sia esso un margine sia esso una porta, un muro, una piazza, una galleria, un basamento o un isolato. Tutti questi elementi urbani reagiscono insieme come oggetti dentro un'area pubblica che, in combinazione con le grandi sculture, può esprimere l'idea di un giardino urbano artificiale»³⁴.

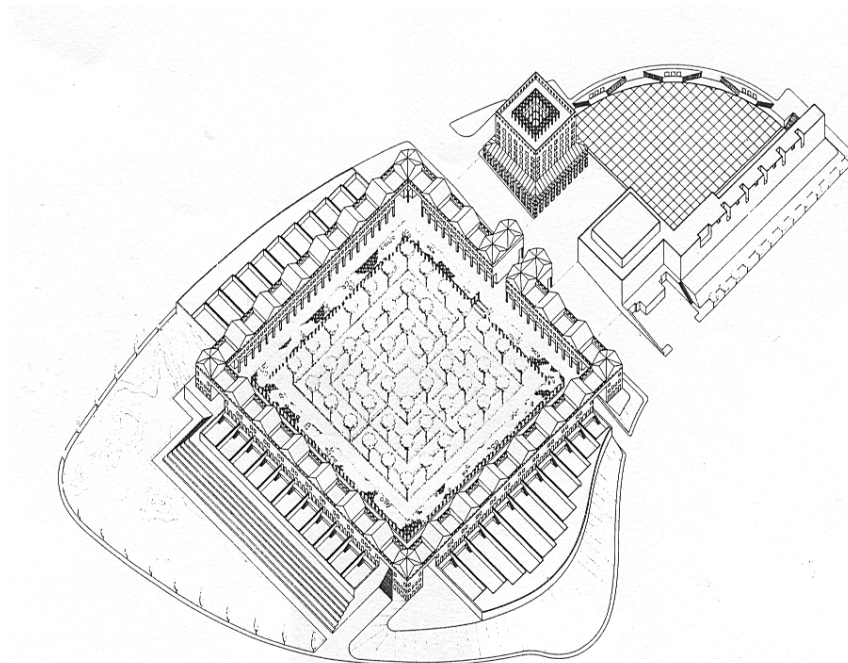
L'asse del Centro Civico

Un ruolo fondamentale, già a partire dalle intenzioni progettuali, è affidato alla strada di attraversamento esistente, quell'asse nord-sud che attraversa il Centro Civico longitudinalmente e a cui si agganciano le emergenze architettoniche. Trasformato in viale alberato, sul modello dei boulevard francesi, diviene elemento nevralgico della città, collegando la piazza del Municipio con il teatro di Consagra e la chiesa di Quaroni.

³⁴ O. M. Ungers, *Relazione di progetto*, Colonia 1982.



Per quest'ultima, il progetto prevede che venga posizionata su di un basamento di pietra, quasi ad evidenziarne l'importanza all'interno del contesto urbano. Il viale alberato, in fuga sul teatro di Consagra, costituisce l'asse di attraversamento principale del Centro Civico e la sua riconoscibilità è evidenziata dalla presenza del teatro stesso. La funzione di questo spazio urbano potrebbe essere quella di museo di sculture all'aria aperta, in quanto spina centrale della città. Il sistema stradale esistente rimane, nelle indicazioni progettuali, sostanzialmente immutato. Il cuore vitale del nuovo centro è costituito dal giardino pubblico posto a sud del nucleo urbano. Questo ha un impianto quadrato di 110 x 110 m., ed è circondato da un recinto di case a due livelli col giardino privato sul retro. Le unità residenziali divengono il recinto del giardino comunale.



Il giardino pubblico

Si tratta di case a schiera con portico anteriore e accesso carrabile dalla strada lastricata, come si desume dai profili regolatori³⁵; esse sono coperte alternatamente da tetti piani e da tetti a capanna, con un'altezza massima di 3.40 m. compresa la copertura piana, altezza che coincide con quella del muro degli orti privati. I tipi godono delle stesse caratteristiche distributive: al piano terra si trova il garage, il vano scala e due vani di servizio; al primo piano la zona giorno; il terzo livello è destinato a terrazza nelle unità edilizie con tetto piano.



³⁵ Si rimanda agli allegati relativi al progetto originale di Ungers.

All'interno si estende il verde costituito da siepi basse e griglie di alberi ad alto fusto che ripropongono l'immagine del labirinto. Il giardino è circondato da una pergola a maglie regolari e da una strada carrabile lastricata, larga 6 metri, che dà accesso alle abitazioni. Il blocco quadrato che contiene il giardino è leggermente sopraelevato rispetto al piano della strada circostante. Tale caratteristica risulta essere vincolante poiché attiene al sistema di relazioni con il suo intorno. Il giardino si appoggia su un terrapieno che contiene un piccolo lago bordato da un filare di alberi ad alto fusto e in direzione delle unità residenziali da un basamento gradonato, riservato ai pedoni. Quest'ultimo è stato progettato in un'area in cui si raccolgono spontaneamente le acque piovane; la sua presenza garantisce infatti la possibilità di regolare il deflusso e la raccolta delle acque che possono essere utilizzate per irrigazione o riserva idrica non potabile.



Il giardino pubblico si affaccia sulla piazza del Municipio, spazio rappresentativo del Centro Civico; il blocco della sala consiliare e l'albergo, posto simmetricamente rispetto a questa, costituiscono una sorta di ingresso al giardino. L'albergo³⁶ insiste su un lotto di forma quadrata di 36,5 x

³⁶ La tipologia presa in prestito per il progetto dell'albergo di Gibellina, facente parte del Piano Particolareggiato del Centro Civico, è quella dell'Hotel Berlin, in Lützopplatz del 1977. Si tratta di una costruzione a

L'albergo

36,5 ed è organizzato intorno ad una corte centrale coperta per lo spessore del basamento e a cielo aperto per gli altri piani. Il basamento è costituito da due livelli, il primo dei quali, parzialmente interrato, ospita la cucina, il ristorante, e la sala per banchetti. I quattro piani superiori occupano le camere per gli ospiti, per un totale di 60 posti letto, ed il quinto livello un roof-garden. Dalle indicazioni progettuali emerge la necessità che venga rispettato il sistema di relazione che lega insieme sala consiliare, albergo, piazza e giardino, nonché la tipologia del progetto.



blocco il cui motivo formale, un quadrato con cerchio iscritto, diviene anche il tracciato formale dell'adiacente blocco dell'hotel.

Lungo il viale alberato trova posto il blocco della galleria³⁷, contenente unità edilizie, servizi pubblici e alcuni negozi.

Ungers elabora un modello residenziale basato sull'isolato multipiano e plurifamiliare, articolato su più livelli, in cui lo spazio privato e lo spazio pubblico si compenetrano, agendo sull'articolazione dell'ambiente urbano.



La galleria urbana

Ancora una volta la storia si ripete: la prassi instaurata dall'Amministrazione, occupata a gestire i finanziamenti erogati dallo Stato, vuole che Gibellina si ricostruisca mettendo tutto in discussione ogni qual volta si presenti un nuovo stimolo o un intervento che potenzialmente indichi un

³⁷ Per un ulteriore approfondimento si rimanda al III capitolo relativo all'edificio residenziale di O.M. Ungers a Gibellina Nuova.

assetto diverso. Quasi fosse «un'opera aperta, un luogo del possibile, dell'evento imprevisto ed imprevedibile»³⁸.

Come nel caso del piano dei Samonà, Gregotti, Pirrone, anche il piano di Ungers viene largamente disatteso: gli unici edifici effettivamente realizzati sono i capannoni artigiani, posti nella parte a sud del Centro Civico, in prossimità dell'orto botanico e la galleria urbana. Negli anni a venire Gibellina continua ad essere terreno di sempre nuove sperimentazioni.

Il laboratorio Belice '80

Nei primi anni Ottanta alcuni docenti³⁹ della Facoltà di Architettura di Palermo, su iniziativa di Pierluigi Nicolin⁴⁰ tornano ad occuparsi del Belice. Insieme ad un gruppo di collaboratori palermitani e ad altri esperti, si dà inizio ad una rivisitazione critica dello stato della ricostruzione del Belice, accompagnata da una nuova sperimentazione progettuale. L'attenzione del gruppo di lavoro si focalizzò principalmente su problematiche progettuali a scala urbana, indagate con gli strumenti della progettazione architettonica. Vennero individuate alcune città considerate emblematiche e alcune aree di intervento ritenute di particolare interesse dal punto di vista delle possibili

³⁸ M. Aprile, *Le soluzioni di continuità*, Palermo 1993, p. 78.

³⁹ I laboratori di progettazione furono guidati oltre che da Pierluigi Nicolin, da Bruno Minardi, Franco Purini, Umberto Riva, Alvaro Siza Vieira, Laura Thermes, Oswald Mathias Ungers e Francesco Venezia. Ci lavorarono i docenti palermitani Marcella Aprile, Adriana Bisconti, Franco Castagnetti, Roberto Collovà, Teresa La Rocca. I progetti sono pubblicati da A. Cagnardi, *Belice 1980*, op. cit., P. Nicolin, *Dopo il terremoto*, op. cit.

⁴⁰ Pierluigi Nicolin era arrivato a Palermo da alcuni anni al seguito di Vittorio Gregotti, privo di esperienze progettuali significative ma molto impegnato nel dibattito culturale, oltre che ben inserito nel settore dell'editoria.

problematiche progettuali. Quindi si formò una serie di gruppi di lavoro costituiti da architetti provenienti da varie parti d'Italia, da giovani laureati e studenti, i quali si cimentarono nella progettazione di spazi incompiuti della ricostruzione. I singoli progetti vennero redatti nell'ambito dei laboratori⁴¹ tenuti proprio a Gibellina. Lo scopo era quello di arricchire con sperimentazioni architettoniche ed urbane più avanzate, i vuoti lasciati dai piani redatti dall'ISES. Belice '80 si configura come il primo tentativo coordinato di dare risposta alle questioni irrisolte, generate non dal terremoto, bensì dalle opere di ricostruzione messe in atto dal 1968 in poi. Le diverse personalità dei progettisti coinvolti diedero luogo a proposte progettuali differenti tra loro. Si cercò di valutare il cattivo funzionamento degli insediamenti, si analizzarono gli spazi dilatati delle nuove città, la dimensione autostradale della viabilità, la rigidità della zonizzazione, la ripetitività dei tipi edilizi, la sparizione dell'isolato come elemento modulare del disegno urbano, le opere pubbliche fuori scala.

Per quanto concerne Gibellina fu criticata in particolar modo la politica artistica attuata da Pietro Consagra.

Dal paragone, forse inappropriato, con la ricostruzione del Val di Noto, in seguito al terremoto del 1693, prese vita l'idea secondo la quale l'unica soluzione ai problemi del Belice fosse quella di proporre nuovi interventi tendenti a

⁴¹ L'intera operazione prese il nome di Laboratorio Belice '80, i cui esiti saranno esposti nel 3° ciclo di manifestazione della XVI edizione della Triennale di Milano con il titolo: "*Belice '80: progetti alternativi*". I risultati della progettazione furono pubblicati in varie riviste d'architettura e in volumi monografici.

riempire i vuoti, a frammentare gli spazi, a ricucire brani di edificazione interrotta, basandosi sulla proposta di tessuti urbani scanditi da isolati modulari.

L'isolato sarebbe diventato l'elemento significativo e insostituibile del disegno urbano.

Le proposte di compattamento della forma urbana di Gibellina elaborate da Oswald Mathias Ungers e da Laura Thermes, si caratterizzano per la densificazione complessiva rispetto ai vuoti urbani, e sono emblematiche del tipo di politica adottata all'interno del laboratorio del Belice Ottanta.

L'ipotesi Purini-Thermes

L'ipotesi di progetto proposta da Purini e Thermes, prevedeva «la ricomposizione della maglia stradale attorno ad un nuovo baricentro urbano che costituisca una specie di centro storico di Gibellina Nuova non più un'unica zona di servizi con il Municipio, la chiesa, il mercato, ma una struttura discontinua e puntiforme; non più un'unica grande piazza, ma tante piazze ciascuna diversa dalle altre; non più un unico grande parco, ma un sistema continuo campagna, giardino pubblico, spazi verdi collettivi, giardini privati»⁴².



⁴² P. Nicolini (a cura di), *Dopo il terremoto*, «Quaderni di Lotus», n. 2, 1983.

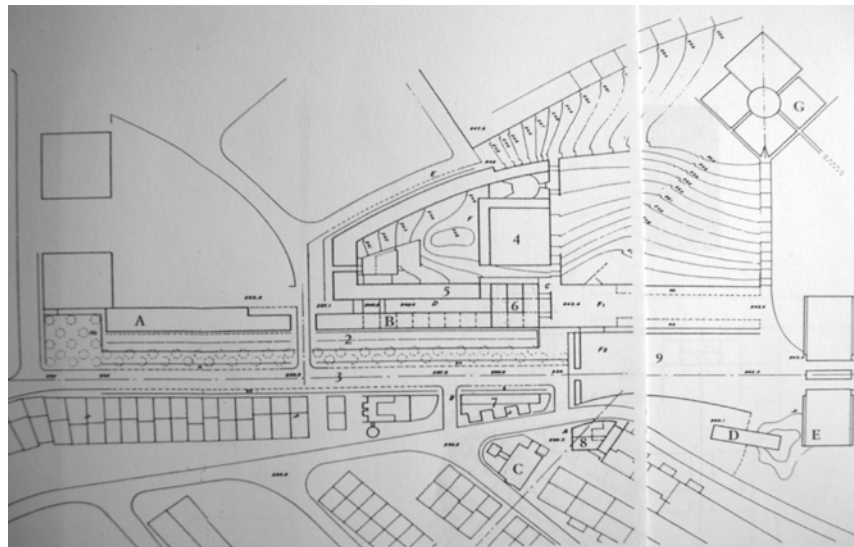
Per quanto riguarda il tessuto residenziale, il progetto prevedeva di trasformare le case unifamiliari a due piani in
Nel 1991 Pierluigi Nicolin viene invitato da Ludovico Corrao a proporre un progetto per la costruzione della parte centrale dell'insediamento gibellinese.

L'intervento di Nicolin



L'obiettivo è densificare e due sono gli aspetti in cui si può riassumere l'intervento: il primo riguarda la trasformazione di singole aree, mediante la creazione di alcuni spazi pubblici e la progettazione ex novo di particolari edifici, il secondo concerne il nuovo sistema di percorsi che collegano le parti nuove a quelle già esistenti. Anche il piano di Nicolin, come i precedenti, cerca in qualche misura di pensare un sistema in cui spazi pubblici ed edifici si integrino. Un problema al quale il progetto vuole dare una soluzione riguarda il disegno del pendio coltivato a verde e situato nel cuore della città.

Quest'area, tutt'ora inaccessibile, determina una netta separazione tra il municipio e la chiesa ma anche tra le due zone residenziali a nord e a sud: il progetto si pone come obiettivo quello di predisporre un'opportuna sistemazione del pendio in modo da attuare il collegamento tra i due nodi urbani. L'obiettivo è individuare i vuoti urbani e intervenire su di essi mediante spazi pubblici ed edifici che riprendano la forma dei vuoti preesistenti, ricalcandone la geometria.

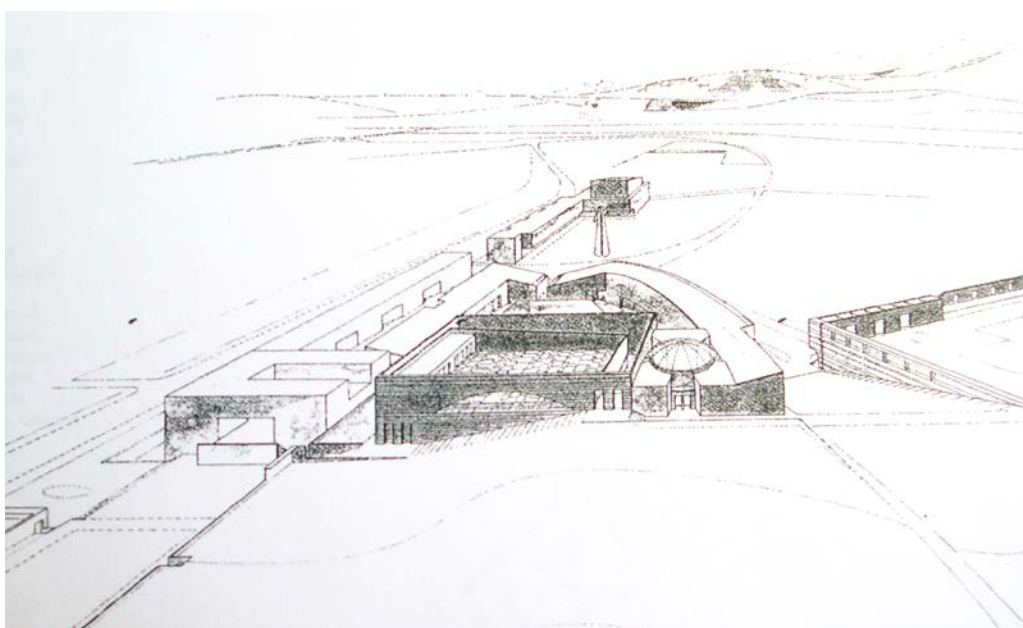


Pierluigi Nicolini, Progetto per la costruzione della parte centrale di Gibellina

La sistemazione di quest'area centrale permette di poter realizzare tutte quelle attrezzature commerciali di cui la città è carente, stabilendo allo stesso tempo i collegamenti tra le parti residenziali.

L'aspetto più innovativo della proposta progettuale consiste nell'ipotesi di sistemazione della collina compresa tra il

municipio e la chiesa. La parte del pendio verde ad una quota più bassa e degradante in direzione della piazza del municipio, viene racchiusa all'interno di un recinto costituito da costruzioni basse rifinite ad intonaco.



All'interno del recinto un giardino, il cui accesso avviene da un atrio prospiciente la spianata del Municipio. L'ala che chiude a nord il pendio è invece destinata alle attività commerciali, con negozi disposti lungo un portico. È importante notare come già all'interno di questo progetto l'edificio di Ungers, oggetto della tesi, abbia assunto la sua configurazione attuale, in relazione alla quale Nicolini interviene, inserendo un volume che segue la stessa logica compositiva dell'edificio preesistente. In tal modo i due edifici appaiono come facenti parte di un unico sistema.

Oggi il paesaggio urbano di Gibellina appare frammentato, caratterizzato da un senso di non finito che si protrae da parecchi anni, tanto che emblematica è la frase di Pierluigi Nicolini «così mentre si moltiplicano gli interventi puntuali con opere di qualità continua a mancare un'idea della città stessa, questo ci ricorda che tanti edifici non possono da soli fare la città»⁴³.



⁴³ G. Marinoni, *Metamorfosi del centro urbano. Il caso Gibellina*, in «Lotus», n. 69, p. 7.

“Io penso che l’architettura non deve avere linguaggio, l’architettura è arte e non funzione o altro, ma devo anche dire che invecchiando non mi spaventa il fatto di costruire dei monumenti. Penso che ogni architettura di una certa qualità è essa stessa un monumento”

O. M. Ungers, “A proposito dell’idea costruita”, in A. Trentin (a cura di), *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Milano 2004.

Capitolo II

Oswald Mathias Ungers e la ricerca del tema in architettura

CAPITOLO 2

Oswald Mathias Ungers e la ricerca del tema in architettura

2.1 UNGERS E L'ITALIA

L'Italia patria per eccellenza dei trattati¹ di architettura, delle teorizzazioni relative all'arte del costruire, dell'architettura classica, ha influito fortemente sulla formazione e sull'opera di Oswald Mathias Ungers. L'interesse dell'architetto tedesco per il nostro paese, scoperto a piccoli passi in occasione dei suoi innumerevoli e puntuali viaggi in Italia, è stato paragonato al «*Bildungsroman*»² di Goethe. Ungers stesso racconta di essere tornato in Italia ogni anno e di aver subito fortemente il fascino del Veneto³, specialmente delle ville palladiane e delle ville sul Brenta. Ma il suo grande interesse per l'architettura italiana, in particolare per il '400 e l'Illuminismo, ha radici ben più profonde, riconducibili all'area della Germania in cui è nato, vicino Treviri⁴,

“Viaggio in Italia”

¹ Fin dai primi scritti di Ungers e dalle sue opere ritroviamo un forte legame e un profondo interesse per i trattati di architettura attraversati trasversalmente: gli scritti di Vitruvio, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Sebastiano Serlio diventano bagaglio culturale a cui fa costante riferimento nel corso della sua carriera di architetto e teorico.

² A. Trentin (a cura di), *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Milano 2004, p.52.

³ «Sono stato in Italia per vedere Palladio, le ville palladiane, le ville sul Brenta e a un certo punto ero anche tentato di comprarne una per viverci, perché ero veramente affascinato dalla loro struttura [...] penso che l'architettura italiana e in particolare l'architettura del Rinascimento abbiano avuto una grande influenza sul mio pensiero» Cfr. Idem, p. 52.

⁴ La città, situata nella media valle del Mosella, è famosa per i numerosi edifici di epoca romana. Treviri era infatti una delle quattro capitali della

caratterizzata da una profonda romanizzazione e da uno stretto legame con le forme dell'architettura classica.

Ciò che affascina Ungers dell'Italia è l'idea di architettura legata alla memoria collettiva ovvero la concezione del nostro paese come luogo della memoria, «il luogo delle idee dove i tuoi ricordi possano riposare dove la tua memoria può andare e così sopravvivere. Così per me l'intera Italia, Roma, il Veneto, Venezia, Vicenza, città che amo, sono veramente luoghi delle idee e dove la mia memoria vive tutto il suo tempo, e posso alla fine dire che vivo in Italia con le idee e la memoria»⁵.

Il rapporto con la storia

Il rapporto con la storia è alla base della metodologia progettuale ungersiana, convinto fortemente che utilizzare dettagli storici non significhi fare delle copie, bensì scardinare il concetto che sta dietro un edificio «non è importante il periodo storico di un'architettura, forse lo è per gli storici, per un architetto che deve progettare è importante conoscere la struttura che sta dietro un edificio, il concetto è importante»⁶. Il lavoro di Ungers è infatti diretto verso un passato inteso come serbatoio di forme e di spazi da cui poter attingere, non come riproposizione di cose già fatte, ma come punto di partenza per la creazione di nuove architetture.

Tetrarchia con Milano, Sirmio e Nicomedia. Ad oggi è quella meglio conosciuta dal punto di vista archeologico. Numerosi sono i monumenti superstiti, caratterizzati da principi spaziali all'avanguardia, tra questi: un anfiteatro, i resti delle terme imperiali e l'enorme Basilica di Costantino.

⁵ A. Trentin (a cura di), *O. M. Ungers: una scuola...*, p. 59-60

⁶ Ivi, p. 58

Costante riferimento per la sua produzione architettonica è l'architettura romana, che nel Pantheon e in villa Adriana a Tivoli ha la sua massima espressione.

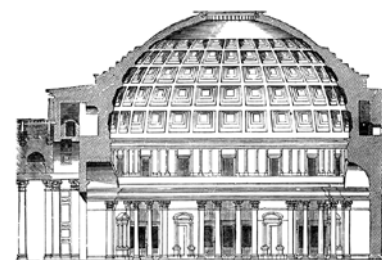


La cupola del Pantheon

Il Pantheon, in particolare, è per Ungers uno degli edifici che più in assoluto è capace di generare nuove forme.

Il suo spazio «universale e assoluto» si presta particolarmente ad essere riproposto ed interpretato, qui la composizione geometrica esalta l'idea dell'architettura stessa «ricordo un viaggio fatto esplicitamente per vedere villa Adriana e nient'altro. Ho passato due giorni nella villa e poi sono tornato subito in Germania e se guardo al mio lavoro e in particolare al lavoro degli anni sessanta si vede qual è stata l'influenza di villa Adriana e dell'architettura classica di Roma come per esempio lo spazio del Pantheon. E puoi chiamarla copia o rivitalizzazione, ma sono stato così fortemente impressionato e affascinato dallo spazio universale del Pantheon che per la copertura della biblioteca

Il Pantheon e villa Adriana:
riferimenti costanti



Il Pantheon, sezione trasversale



Villa Adriana

di Karlsruhe ho scelto questo simbolo[...] in questa idea c'è la forte memoria di uno spazio classico»⁷. Villa Adriana viene invece definita da Ungers il primo esempio di un'architettura della memoria che raccolga in sé un insieme di testi della storia. Qui Adriano riunì i ricordi dei suoi viaggi intorno all' Impero. La casa è infatti una sorta di collezione di luoghi, una piccola città costituita da tutti quei posti che l'imperatore aveva visto e in qualche modo desiderava ricordare.



Plastico di Villa Adriana

La villa potrebbe esprimere l'idea di una città ideale, una città umanistica. E se da un lato si riferisce e riporta in luce eventi del passato, dall'altro diviene un modello per il futuro, in quanto luogo carico di memorie collettive. Tutto questo affascina Ungers, il quale sostiene che la città di Adriano stimoli reazioni spontanee della mente, secondo un procedimento visionario, costituito da dati che si basano sull'immaginazione partendo da un'idea.

⁷ A. Trentin (a cura di), *O. M. Ungers, una scuola ...*, p. 53

L'interesse per villa Adriana ha attraversato la storia dell'architettura dal Rinascimento all'età moderna, da Francesco di Giorgio Martini a Raffaello, da Le Corbusier a Louis Kahn, sino ad arrivare ad architetti più vicini in termini cronologici, quali James Stirling, Michael Graves, Robert Mangurian. Per lungo tempo si è avuta una conoscenza del luogo tramite i plastici che tentavano di restituire lo splendore della villa, i ridisegni dal vero in scala realizzati nel 1465 da Francesco di Giorgio Martini⁸, le incisioni di Giovanni Battista Piranesi⁹ della metà del '700. Nei primi anni del '900 Le Corbusier¹⁰ visita villa Adriana, esperienza destinata ad esercitare una forte influenza sullo sviluppo e sulle teorie del suo lavoro di architetto¹¹, alla stessa maniera Louis Kahn fa di Villa Adriana una fonte inesauribile di idee e spunti di riferimento per molte sue opere. Oggi la villa rivive nelle

⁸ Nel 1465 l'architetto senese Francesco di Giorgio Martini visitò la villa e lì realizzò almeno due piante in scala, oggi conservate agli Uffizi, delle quali una rappresenta il recinto dell'isola e il cortile delle fontane ovest, l'altra la sala circolare. Negli stessi anni anche Giuliano da Sangallo fece alcuni disegni del sito.

⁹ Le vedute della villa del Piranesi sono molto note, esistono addirittura numerose prove a sostegno della tesi che negli ultimi anni di vita Piranesi stesse preparando la pubblicazione di un'indagine approfondita della villa, che sarebbe stata la summa dei suoi lunghi studi sull'architettura romana.

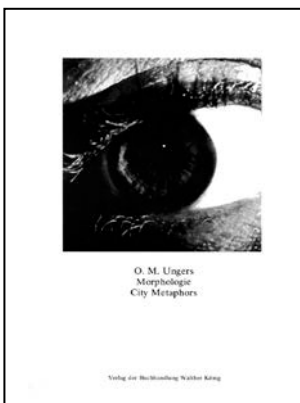
¹⁰ I blocchi da disegno che portò con sé nel viaggio contengono trentasette fogli di schizzi a matita delle rovine di villa Adriana, che insieme alle didascalie sintetiche contenute negli stessi quaderni fanno emergere la reazione che ha suscitato in lui l'intero complesso. Per come ci appare ritratta negli schizzi è un'esemplificazione della sua definizione di architettura come "*il sapiente, rigoroso e magnifico gioco dei volumi composti nella luce*" allo stesso modo le dimensioni monumentali, l'uso di forme elementari nella progettazione e il costante utilizzo del calcestruzzo la rapportano alle teorie sull'architettura moderna elaborate da Le Corbusier.

¹¹ L'influenza della villa si avvertirà nella produzione dell'architetto francese in particolar modo in monumenti espressivi di singolare potenza come la cappella di Ronchamp e il centro governativo di Chandigarh.

forme stesse, nelle sue geometrie, negli edifici di tutti gli esponenti dell'architettura moderna che da essa hanno in qualche modo attinto. Il paesaggio frammentato, costituito da padiglioni, che tanto ha affascinato Ungers, altro non è che la fondamentale e preminente caratteristica di quell'arte pubblica e privata della quale Adriano si fece portatore.

Il costante riferimento a villa Adriana è presente in tanti progetti del maestro tedesco e diviene la matrice di numerose teorizzazioni a cui corrispondono emblematici esempi architettonici: è il caso di «la città nella città», «la città nel giardino», «the urban garden», «the urban villa», «the City Archipel», «città insulari». Si tratta di esempi tratti dal catalogo *City Metaphors*¹², che ritroviamo per spunti in tutta l'opera di Ungers. L'idea della città in miniatura sembra ritornare nei primi anni ottanta a Gibellina nella proposta di progetto per il Centro Civico.

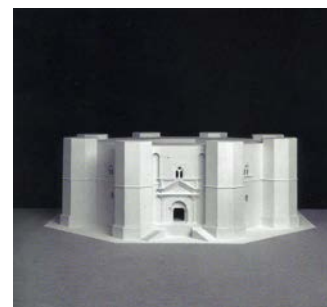
Un ruolo altrettanto centrale nella formazione di Ungers architetto è la figura di Palladio. Il maestro tedesco è infatti affascinato dalla rilettura che Palladio fa degli edifici del passato trasformandoli in nuove architetture. La ricerca della forma originaria incentrata sulla presenza di una struttura di base, accomuna Palladio ad Ungers, e sfocia nel tema della trasformazione, di cui le ville venete da un lato e alcune tra le architetture di Ungers dall'altro, sono casi emblematici, in quanto variazioni morfologiche di una stessa forma. Ma



O. M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia 1986.

¹² “*Morfologie. City Metaphors*” è il titolo della mostra del 1982, a cui segue la pubblicazione O. M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia 1986. Cfr. A Trentin (a cura di), *O. M. Ungers: una scuola...*, p. 63.

l'insegnamento più importante che deriva al maestro tedesco dalla grande lezione palladiana è l'idea universale di architettura capace di resistere nel tempo. Altre celebri architetture italiane del passato hanno esercitato un ruolo primario nella formazione di Ungers, tanto da venire sempre ricordate nei suoi scritti e indirettamente attraverso le sue opere: il tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante e Castel del Monte di Federico II. Entrambe rappresentano l'idea universale, non sono pensate per assolvere ad un ruolo particolare ma sono «l'espressione della pura idea». Il concetto dell'edificio che si svincola e prende le distanze dall'aspetto funzionale per concentrarsi esclusivamente sull'idea, trova nell'architettura storica italiana il suo paradigma principale che cattura sin da subito l'attenzione di Ungers «all'interno del mondo romano non troviamo tante idee costruite come in Italia»¹³. Castel del Monte è descritto da Ungers come un edificio basato sulla semplicità, sulla geometria e su proporzioni chiare; tutto ciò contribuisce secondo il maestro tedesco a classificarlo come architettura eterna che rimane costante nel tempo ed offre una grande lezione anche a distanza di secoli dalla sua realizzazione. Prova del forte legame del maestro tedesco con l'architettura italiana sono i modelli¹⁴ in gesso contenuti nello «spazio metafisico»¹⁵ della sua biblioteca. Si tratta di riproduzioni di



Modelli in gesso di Bernd Grimm

¹³ Ibidem.

¹⁴ I modelli in gesso in scala 1:70, facenti parte della collezione Oswald Mathias Ungers, Colonia, sono stati realizzati da Bernd Grimm.

¹⁵ Il cubo della biblioteca di Quadratherstrasse, facente parte del sistema della casa in Belvederestrasse, è espressione di un costruire elementare, caratterizzato da forme semplici e geometriche. All'interno del

L'architettura siciliana

Castel del Monte di Federico II, del tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante e del Cenotafio di Newton di Boullèe¹⁶, che seppur non facente parte delle architetture sopracitate, suscita comunque l'ammirazione dell'architetto. Ma anche la Sicilia desta la curiosità del maestro d'Oltralpe. Dall'intervista¹⁷ effettuata da Marcello Panzarella emerge come forti siano state le sensazioni suscitate alla vista di Segesta; ciò che più affascina Ungers è il profondo legame tra gli elementi architettonici e quelli naturali sullo sfondo costante del paesaggio siciliano: «a Segesta, da presso al tempio, la natura è piccola e dominata, il tempio enorme, ma viceversa, un'altra volta immensa è la natura e il tempio piccolo e sperduto in essa. Questo conflitto tra gli elementi, tra tesi e antitesi, è fondamentale»¹⁸. Anche la visita a Selinunte lascia una traccia profonda in Ungers: qui a colpirlo sono i cumuli di pietra che nonostante il loro essere frammento evocano ed esprimono un senso di potenza sulla natura. Il paesaggio siciliano e la natura dai colori intensi segna profondamente l'opera di Ungers, qualche anno più tardi, infatti, nel progetto per il Centro Civico di Gibellina

parallelepipedo si trova una struttura reticolare cubica bianca: tra i riquadri sono collocate sculture di Ian Hamilton Finlay, otto teste uguali. Lo strato successivo è costituito dai libri, edizioni originali del sapere architettonico occidentale. Infine, il giardino architettonico, un ambiente basilicale a tre navate aperto verso il cielo.

¹⁶ Pur non appartenendo quest'ultima architettura al gruppo degli edifici italiani, desta l'ammirazione del maestro tedesco per le sue forme classiche e per il rigore geometrico.

¹⁷ M. Panzarella (a cura di), *Oswald Mathias Ungers. Una teoria delle trasformazioni morfologiche*, in A. Biancucci (a cura di), *Il progetto necessario. Pasquale Culotta e il giornale della progettazione in Architettura*, Palermo 2010, p. 138-143.

¹⁸ *Ibidem*, p. 142.

darà luogo ad un intenso rapporto tra elementi architettonici e naturali¹⁹.

L'interesse per il nostro paese avvicina Ungers all'Italia, già a partire dagli anni sessanta, quando alcuni suoi progetti vengono pubblicati nel n. 244 di «Casabella-Continuità»²⁰, accompagnati da un saggio introduttivo di Aldo Rossi, che metterà in evidenza i caratteri salienti dell'opera di Ungers negli anni successivi.

Lo stesso Rossi, qualche anno più tardi, lo inviterà a partecipare alla XV Triennale di Milano²¹, eleggendolo, in qualche modo, a punto di riferimento per i legami internazionali con la scuola tedesca.

Dagli anni settanta in poi sono tante le riviste di architettura italiane che pubblicano i progetti di Ungers contribuendo alla diffusione della sua produzione teorica: è il caso di «Architettura come tema»²² nei Quaderni di Lotus del 1982, considerata una sorta di ricapitolazione del pensiero ungersiano, elaborata su invito di Pierluigi Nicolini. Negli

Il rapporto con l'Italia



O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in «Quaderni di Lotus» n. 1, Milano 1982.

¹⁹ Si fa riferimento alla galleria urbana ed in particolare alla sua duplice natura: urbana da un lato e di osservazione sul paesaggio, dato dalla campagna siciliana, dall'altro. Si rimanda al terzo capitolo per ulteriori approfondimenti in merito.

²⁰ Gianni Braghieri nel contributo dal titolo «*Quadraterstrasse – Belvederestrasse 60*» a «Oswald Mathias Ungers: una scuola» scrive della visita che tre giovani architetti fanno allo studio di Ungers per scegliere alcuni progetti per una possibile pubblicazione. Gli architetti italiani sono Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Giorgio Grassi.

²¹ In seguito alle numerose contestazioni a De Carlo relative alla XIV Triennale, nel 1973 viene affidata a Rossi la sezione Internazionale di Architettura. La mostra Architettura-Città inaugura una nuova linea di pensiero a livello internazionale. Attraverso questa mostra si delinea con chiarezza un «progetto unico», che va ben oltre i linguaggi individuali e interpreta la città come opera d'arte collettiva.

²² O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in «Quaderni di Lotus» n.1, Milano 1982.

anni novanta l'interesse dell'Italia si rivolge anche a quegli architetti tedeschi che si sono formati con il maestro e che per tale ragione fanno parte, ormai a pieno titolo, di una scuola: è il caso di Hans Kollhoff, Max Dudler, Walter Arno Noebel, etc.

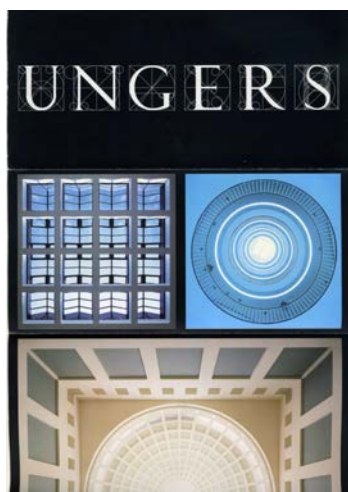
Ma il riconoscimento di una scuola è sancito in maniera inequivocabile dalla pubblicazione delle due monografie edita da Electa, curate rispettivamente da Fritz Neumeyer e Marco De Michelis, e dal libro a cura di Annalisa Trentin.

Gli ultimi due eventi in ordine temporale, che ribadiscono in maniera definitiva il fondamentale rapporto di Ungers con l'Italia e con l'architettura italiana, sono la mostra alla Basilica Palladiana di Vicenza del 1998 e il conferimento della laurea ad honorem²³ alla Facoltà «Aldo Rossi» di Cesena, dell'Alma Mater di Bologna.

L'allestimento di Ungers per l'esposizione delle sue opere all'interno della Basilica Palladiana²⁴ è senza dubbio un

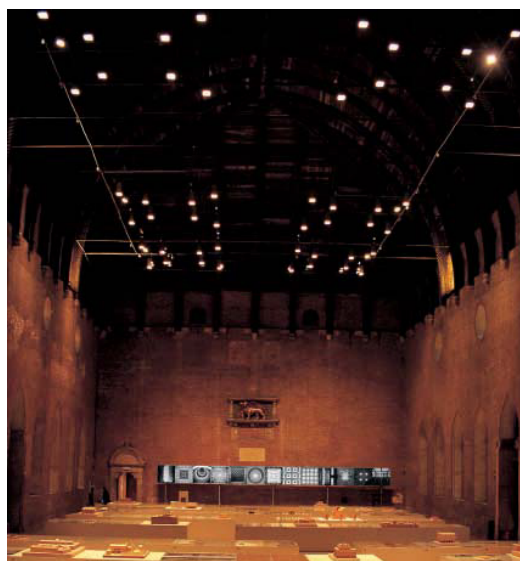
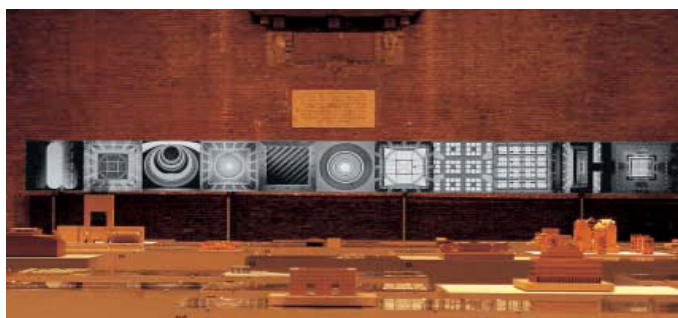
²³ In occasione della cerimonia di conferimento della laurea ad honorem in architettura da parte della Facoltà Aldo Rossi di Cesena, significativa è la lectio magistralis con cui Ungers ricorda un laureato illustre presso la stessa Università, Leon Battista Alberti. Ancora una volta, attraverso le parole di Ungers, possiamo leggere un profondo legame con l'Italia e con l'architettura storica del nostro paese «si può dire che ci sono solo due modelli base in architettura: la tenda e la caverna, la scatola e l'arca, la struttura e il blocco. Un tipo è rappresentato dal Partenone, l'altro dal Pantheon [...] il Partenone e il Pantheon comprendono tutte le possibilità in architettura», in O. M. Ungers, *Lectio Magistralis*, in G. Braghieri, A. Moro (a cura di), *Architettura 37. Decennale-Conferenze*, Clueb, Bologna 2010, pp. 74-78.

²⁴ La mostra dei progetti di Ungers presso la Basilica Palladiana di Vicenza viene inaugurata il 14 marzo 1998 e resta aperta fino al 14 giugno dello stesso anno. L'allestimento si sviluppa attraverso due sezioni: la prima con sede all'interno del salone del '500 si articola orizzontalmente raccogliendo su 90 tavoli-teca, posti simmetricamente al centro del salone, il materiale documentario originale fra cui spiccano i numerosi modelli in legno di grandi dimensioni, le tavole di progetto con



Locandina della mostra alla Basilica Palladiana di Vicenza
14 marzo-14 giugno 1998

avvenimento di non poco rilievo, che sottolinea ancora una volta lo stretto legame dell'architetto con l'Italia e sancisce la sua devozione verso Palladio.



L'allestimento della mostra

relativi schizzi preparatori, i progetti di mobili e gli esemplari prodotti. La seconda sezione, con sede nelle logge palladiane, era invece dedicata agli audiovisivi collocati all'interno di un'apposita costruzione progettata per l'occasione dall'architetto tedesco. La rassegna presentata permetteva di abbracciare diacronicamente i principali progetti di Ungers a partire dalla casa unifamiliare in Belvederestrasse a Colonia del 1958-59.

2.2 LA RICERCA DEL TEMA IN ARCHITETTURA

All'interno della ricerca architettonica di Oswald Mathias Ungers, un ruolo di primo piano è assegnato all'individuazione della tematica su cui si fonda il progetto; quest'ultima costituisce la premessa indispensabile e necessaria affinché si possa parlare di progetto di architettura. Per Ungers, infatti, il processo compositivo deve basarsi sulla scelta di un tema; quest'ultimo o, per meglio dire, l'idea deve essere ricercata nelle cose viste e studiate, impresse nella memoria di ognuno di noi come volumi, spazi e proporzioni. In questi termini Ungers è erede della ricerca di Platone sul tema dell'idea, della forma intesa come *Eidos*, eterna ed immutabile, descritta dalla filosofia a cui il maestro tedesco si è molto avvicinato nel corso dei suoi studi. Il fatto che tutti i progetti di Ungers siano attraversati da una tematica trasversale, che costituisce l'elemento innovativo di ognuno di essi, non significa che ci sia una netta e rigida separazione tra i temi individuati, bensì in taluni casi una sovrapposizione di idee e schemi concettuali. Nella maggior parte dei progetti, infatti, il tema subisce una variazione a seconda della circostanza e del contesto nel quale si interviene. L'individuazione di una tematica fa sì, inoltre, che tutti gli interventi si pongano sul medesimo filo conduttore, configurandosi quasi come un abaco di soluzioni diverse: «un edificio senza un tema, senza un'idea portante è un'architettura senza una fondazione teorica [...] edifici che sorgono in questo modo sono privi di senso, essi non hanno

La scelta del tema come condizione necessaria

nessun significato e servono esclusivamente al banale soddisfacimento dei bisogni»²⁵.

E' proprio attraverso queste parole che porta avanti la sua battaglia contro l'idea di un'architettura definita soltanto da funzioni, materiali e tecnologie, che il Bauhaus annovera nella cerchia delle arti applicate, facendone quasi un anello del processo di produzione. Il suo vasto repertorio architettonico va oltre il mero soddisfacimento funzionale «trasformando concettualmente, cioè comprendendo da un punto di vista tematico»²⁶. In *Architettura come tema* Ungers porta avanti l'esigenza di una tematizzazione dell'architettura il cui obiettivo è l'allontanamento dal puro funzionalismo promosso dal Bauhaus.

I temi individuati da Ungers, che fanno parte a pieno titolo della sua teoria architettonica, sono cinque: la trasformazione, ovvero la morfologia formale; l'assemblaggio, ovvero la *coincidentia oppositorum*; l'inclusione, ovvero la *matrioska*; l'assimilazione, ovvero l'adattamento al *genius loci*; l'immaginazione, ovvero il mondo come rappresentazione. Nel primo caso Ungers intende dimostrare come i processi di *trasformazione* possono essere imitati per generare forme in architettura; la sua teoria trova applicazione in varie opere, tra cui il pensionato studentesco di Enschede. Attraverso il tema *dell'assemblaggio* intende, invece, dimostrare come la città non sia caratterizzata da un linguaggio unitario, bensì da una serie di elementi che risalgono ad epoche e stili differenti,

I cinque temi della poetica
ungersiana

²⁵ O. M. Ungers, *Architettura come tema* ..., p. 24

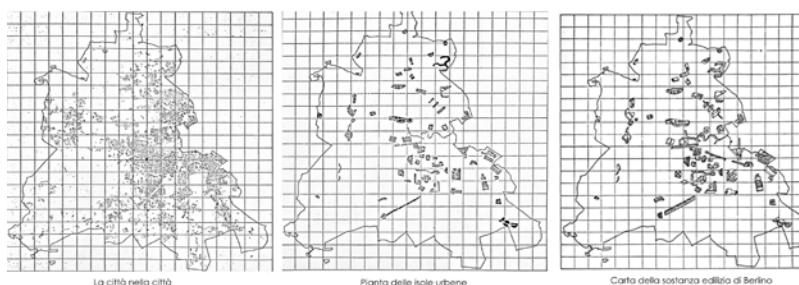
²⁶ Ivi, p. 10.

ma che tuttavia subiscono un processo di assemblaggio e sovrapposizione. L'idea di apportare modifiche personali ed eventuali aggiunte alla città storica, contribuisce secondo l'architetto tedesco al processo evolutivo. Il tema *dell'inclusione* o della *matrioska* costituisce un completamento del tema della trasformazione; Ungers indaga sulle possibili variazioni che un elemento subisce nel tempo e l'immagine della matrioska rappresenta il punto di partenza: una volta aperta nasconde al suo interno altri elementi uguali ma dalle dimensioni più piccole. Il tema *dell'assimilazione* consiste per Ungers nelle relazioni contestuali di un luogo, l'obiettivo è il recupero degli edifici evoluti nel corso della storia, attraverso un apporto del tutto nuovo. L'ultimo tema è quello *dell'immaginazione*, che trova le sue radici nella convinzione che il pensiero derivi dalla rappresentazione e dall'immaginazione ed il sapere si basi su ciò che è conforme ai sensi. Tutti i suoi progetti si rifanno in qualche modo a queste tematiche trasversali, il più delle volte si assiste ad una sovrapposizione di alcune di esse. A questi temi si aggiungono e si riallacciano delle ricerche di carattere urbano ed architettonico al tempo stesso. Si tratta, ad esempio, della teoria della «città nella città»²⁷ sviluppata da Ungers negli anni settanta durante il suo soggiorno alla Cornell University. Attraverso questa ricerca, l'architetto tedesco intende

²⁷ Nel 1968 Ungers si trasferisce negli Stati Uniti, dove diviene preside del Dipartimento di Architettura della Cornell University. La consacrazione del tema della « città nella città » è resa possibile grazie ai lavori della Sommerakademie di Berlino del 1977 organizzata dalla Cornell University, particolarmente attiva in quegli anni riguardo a questi studi, grazie all'influenza dello storico Colin Rowe e della sua teoria sulla Collage City, esplorata a partire dagli anni cinquanta.

proporre un nuovo modello per lo sviluppo delle metropoli e lo fa partendo dall'esempio di Berlino²⁸. La città, caratterizzata da una struttura morfologica urbana ricca di vuoti, ha fatto del frammento il tema della sua ricostruzione, secondo la teoria dell'arcipelago urbano.

Le tematiche urbane



L'elemento che lega insieme le varie parti è, per Ungers, la memoria, o meglio la memoria collettiva²⁹. Da qui l'interesse per Villa Adriana, città in miniatura per eccellenza. Ciò che affascina Ungers è l'idea del progetto unico composto bensì da un insieme di eventi, di pezzi, di frammenti, talora in conflitto, che interagiscono e completano il contesto urbano. La villa Adriana in questo senso racchiude in sé i caratteri propri della città romana, in antitesi al reticolo di Ippodamo da Mileto, sul cui schema si fondano invece le città greche. In essa sono presenti tutti gli elementi tratti dalle città reali: il

²⁸ Le tesi, alla base della ricerca condotta, si riferiscono ad alcuni caratteri peculiari riscontrati all'interno del sistema urbano berlinese: primo fra tutti la struttura della morfologia urbana ricca di vuoti, che ha reso la città frammentata e differenziata a tal punto da definirla una città arcipelago, caratterizzata dalla presenza di isole urbane. Altri temi sono quello dell'«arcipelago verde», in cui trovano spazio le infrastrutture per la comunicazione e la mobilità, quello della «villa urbana» compromesso tra l'edificio residenziale in città e la casa unifamiliare.

²⁹ O. M. Ungers, *L'architettura della memoria collettiva*, in «Lotus» n. 24, Milano 1986.

blocco urbano, le case individuali, i giardini, le strade, le piazze, l'ambiente più propriamente individuale e quello collettivo; è in questo senso che possiamo definirla una «metafora della città», in quanto «commento alla città vista come esperienza sociale e visuale»³⁰. La complessità della struttura urbana, la complementarietà nelle relazioni spaziali, l'articolazione nel linguaggio architettonico, il suo essere comunque un'architettura di ricordi collettivi sono le ragioni che elevano Villa Adriana a riferimento costante nella produzione architettonica del maestro tedesco.

La casa dello studente a
Enschede

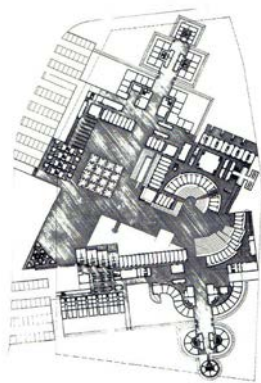
Un'influenza determinante è stata più volte riscontrata, già a partire dagli anni sessanta, in tre progetti di concorso, che seppur senza esito, non sono stati privi di effetto per la storia dell'architettura: la Casa dello studente a Enschede del 1963, l'Ambasciata tedesca presso la Santa Sede del 1965 e il progetto per i Musei del Preussischer Kulturbesitz del Tiergarten a Berlino del 1965.



³⁰ O. M. Ungers, *L'architettura della memoria collettiva...*, p. 8.

Il paragone tra Villa Adriana e il complesso di Enschede è particolarmente ricorrente nella critica di architettura: diverse sono, infatti, le similitudini tra le due opere.

Ungers stesso sostiene che i principi architettonici dell'una e dell'altra non siano solo simili, ma coincidano. Il piano di alloggi per studenti vuole essere una città in miniatura, caratterizzata da elementi tratti dai piani dalle città reali, una sorta di microcosmo all'interno del quale si riflette il macrocosmo. Sono presenti in piccolo tutte le parti che compongono il prototipo: le case individuali, il blocco urbano, il complesso degli edifici, gli oggetti nel giardino, la via, la piazza, l'ambiente individuale e quello collettivo. Il piano per Enschede altro non è che la metafora della città; questa, infatti, è il riferimento costante del progetto, relativamente a sintassi e linguaggio della totalità delle sue parti.



Enschede

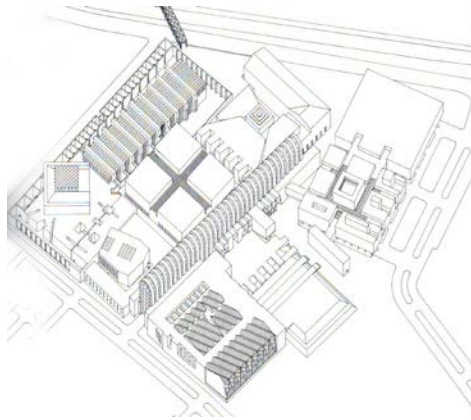


Villa Adriana

In maniera ancora più evidente che ad Enschede, ritroviamo il tema della reminescenza e l'architettura dei ricordi nel Museo del Tiergarten. Ma mentre il primo progetto riunisce gli aspetti generali della città, il progetto per il museo si rifà

I musei del Preussischer
del Tiergarten

ad uno specifico precedente: attraverso le vie, le piazze, i blocchi abitativi intende riassumere la città di Berlino. Visto nel suo complesso il museo ricrea al suo interno una sorta di «città della mente», in cui i luoghi del passato si proiettano verso il futuro «cosicchè la città è una storia di formazione e trasformazione da un tipo all'altro, un *continuum* morfologico: un libro aperto di eventi che rappresentano idee e pensieri, decisioni e casualità, realtà e disastri. Non è un quadro uniforme ma un vivido insieme di pezzi e frammenti, di tipi e controtipi, una giustapposizione di contraddizioni, un processo più dialettico che lineare»³¹.



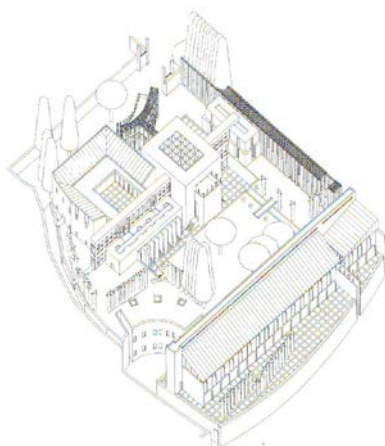
I musei del Preussischer del Tiergarten

In questo senso, alla luce degli studi effettuati da Ungers relativamente alle tematiche urbane, mentre la villa di Adriano rappresenta il concetto della «casa dentro la casa» ed il progetto del museo rappresenta il concetto del «blocco dentro il blocco», Berlino e Roma altro non sono che

³¹ Ivi, p. 10.

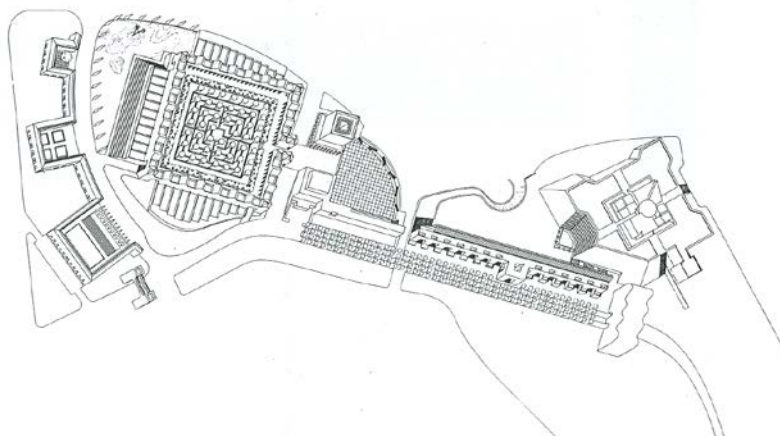
espressione del concetto della «città nella città». Alla stessa maniera, il progetto di concorso per l'ambasciata tedesca presso la Santa Sede non è sorretto da un piano unitario, ma accoglie al suo interno elementi storici, coordinandoli come fossero frammenti di un nuovo insieme.

L'ambasciata tedesca
presso la Santa sede



Forte è l'analogia tra questi progetti degli anni sessanta e il progetto per il piano particolareggiato del Centro Civico di Gibellina del 1982, successivo, in termini cronologici, alle ricerche di carattere urbano degli anni settanta, legate al tema de «la città nella città».

Il progetto per
Gibellina



Si trattava dell'intervento relativo ad una parte circoscritta dell'agglomerato urbano, il Centro Civico, ovvero quell'area destinata dal Piano di Trasferimento Totale, ad accogliere gli edifici di carattere istituzionale, culturale e religioso. L'idea di base del progetto di Ungers è quella di una città, o meglio dire di una parte di città, che si caratterizzi per la presenza di elementi dal forte valore identificativo che popolano i nostri agglomerati urbani: il *boulevard*, il giardino, la piazza, il porticato, le residenze, il lago. L'obiettivo dell'architetto tedesco è proporre una città in miniatura che racchiuda in sé le parti principali che costituiscono una città vera e propria³². Il modello di riferimento è sempre il microcosmo di Villa Adriana, città nella città, segnata dalla forte presenza di tutti quegli elementi che costituiscono la memoria collettiva di un luogo. Come per i progetti per Enschede, l'ambasciata tedesca a Roma e il Museo del Tiergarten a Berlino, Ungers si apre a nuove composizioni sperimentali che, per la prima volta, intendono scardinare il pensiero articolato in sistemi chiusi, opponendosi apertamente ad una pianificazione unitaria che coordini la dislocazione degli edifici. Il risultato è un sistema complesso basato sui criteri del *collage* e del frammento, in cui ogni elemento ha una sua autonomia di base, ma fa comunque parte di un sistema.

Nella ricerca teorica e progettuale di Ungers un ruolo determinante è svolto dal significato della natura e dall'interazione tra questa e gli elementi architettonici.

³² Per un ulteriore approfondimento si rimanda al paragrafo successivo dello stesso capitolo.

L'architetto tedesco ha dimostrato, attraverso la sua vasta produzione teorica, come ad ogni tentativo dell'architettura contemporanea di rappresentare la decadenza dell'architettura stessa si deve contrapporre l'analogia che ha sempre legato natura e progetto. Ogni progetto è infatti per Ungers un'occasione per mettere in evidenza e sottolineare quella che lui stesso definisce «immutabilità dei fondamenti su cui poggia questa originaria e necessaria coincidenza»³³.

Il ruolo della natura
nell'opera di Ungers

Il ruolo tra edificio e contesto, in questo senso, assume un rilievo del tutto particolare, rintracciabile soprattutto in quei progetti che instaurano un dialogo serrato tra edificio e natura. È il caso della proposta di progetto per il Piano Particolareggiato del Centro Civico di Gibellina, basata sulla stretta connessione tra spazi aperti sistemati a verde e architetture, sullo sfondo la campagna siciliana, i campi coltivati e le montagne. Gli elementi naturali che caratterizzano il piano possono essere classificati in due tipi: la natura per così dire del "paesaggio", in cui lo spazio naturale incornicia tutti gli elementi urbani quasi a voler sottolineare quell'anima arcaica, forse dimenticata, addirittura sconosciuta agli abitanti stessi, quasi fosse stata portata via dal terremoto, ma che ciononostante coincide con la città contemporanea. Dall'altro lato la natura "progettata" rappresentata dal giardino quadrato circondato da case a schiera, ma soprattutto dalla galleria urbana. Qui i fornicati di attraversamento riecheggiano le scalinate di accesso ai teatri e agli anfiteatri romani, selezionando la vista dello spettatore

³³ A. Trentin (a cura di), *Oswald Mathias Ungers: una scuola...*, p. 20.

su diversi scorci del paesaggio e preparandolo allo spettacolo della campagna siciliana.

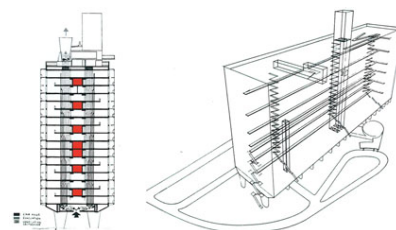
2.3 LA STRADA NELLA POETICA ARCHITETTONICA DI UNGERS

All'interno della vasta produzione teorica ed architettonica di Oswald Mathias Ungers un ruolo di primo piano è svolto dagli studi condotti sul tema della strada ed in particolare sulle possibili trasformazioni morfologiche della stessa all'interno dei singoli progetti e in relazione alla città.

La ricerca effettuata sul tema dell'attraversamento urbano trae spunto da noti progetti degli anni trenta e cinquanta, che affrontano tale tematica. In particolare, all'interno di uno dei quaderni³⁴ della Technische Universität (TU) di Berlino³⁵ Ungers cita alcuni casi emblematici il cui principio architettonico è l'asse di attraversamento: si tratta dei due progetti di Le Corbusier relativi all'*Unité d'Habitation* e al progetto per Rio de Janeiro degli anni trenta e del Golden Lane di Peter ed Alison Smithson degli anni cinquanta. Il caso dell'*Unité d'Habitation* riunisce in sé aspetti strettamente legati all'architettura con aspetti di carattere urbano. Gli spazi serventi dell'Unité sembrano infatti una formalizzazione del vicolo-souk ripetuto in altezza. Qui allo spazio pubblico è riservato un carattere semiprivato, caratterizzato da una totale permeabilità alla vita interna delle abitazioni. L'idea innovativa risiede soprattutto nel carattere isolato di questa particolare tipologia abitativa, gli enormi

Riferimenti dell'opera di Ungers

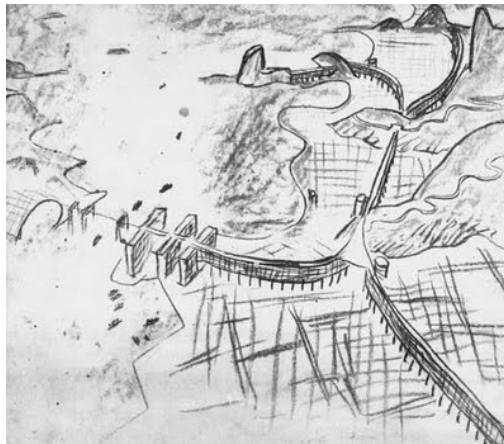
L'Unité d'Habitation



³⁴ O. M. Ungers, *Grossformen im wohnungsbau* (veröffentlichungen zur Architektur n. 5) Her ausgegeben an der technische Universität Berlin, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für en Entwerfen VI, dicembre, 1996.

³⁵ Dal 1963 Ungers è professore della Facoltà di Architettura presso la Technische Universität di Berlino.

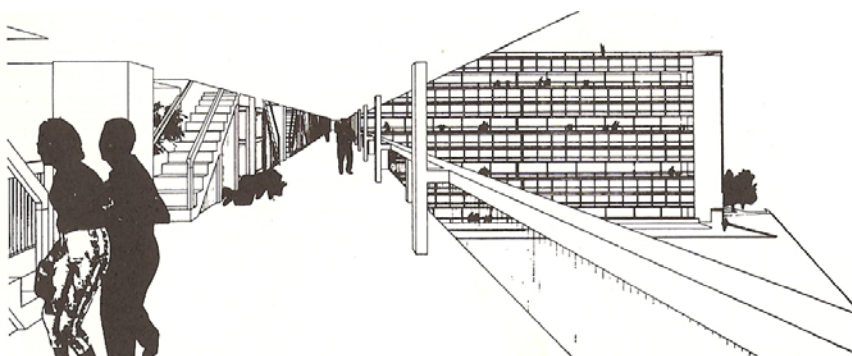
pilotis di cemento fanno sì infatti, che si stacchi da terra e si renda autonoma ed indipendente dal resto della città. Dal tetto è possibile guardare il Mediterraneo in lontananza, ma non la città: un alto parapetto elimina il mondo vicino selezionando la vista verso l'orizzonte. Ciò che sicuramente affascina Ungers è l'aspetto legato, da un lato al concetto di micro città, del tutto autonoma e autosufficiente, che l'*Unité* porta avanti, dall'altro la nuova concezione di compenetrazione tra spazio pubblico e spazio privato. Il caso del progetto per Rio di Le Corbusier nasce dalla reminescenza degli acquedotti romani di Francia e di Spagna, linee aeree che attraversano lo scenario naturale, per proporre un piano caratterizzato da enormi viadotti, che si confondono nel paesaggio completandolo con un'armonia artificiale.



I viadotti sorreggono le strade, sotto le quali trovano posto i parcheggi e ad un livello ancora più basso, le case, gli uffici e tutti quei luoghi legati alla vita degli uomini. La configurazione finale è una sorta di grattacielo disposto in fascia continua .

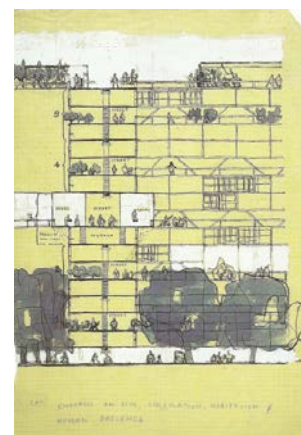
Ancora una volta risulta evidente come Ungers sia attratto dal concetto di città nella città, di microcosmo all'interno di un macrocosmo, che sta dietro i due progetti di L.C.

Altro esempio architettonico, menzionato da Ungers, e portato avanti dagli Smithson³⁶, legato ad una loro ricerca nell'ambito dell'edilizia economica e popolare in Inghilterra, è il progetto di concorso delle case Golden Lane. Si tratta di una proposta architettonica facente parte di un filone di ricerca noto come «*streets in the sky*», strade nel cielo, un sistema di sopraelevate in cui il traffico veicolare e la circolazione pedonale sono rigorosamente separati.



Il progetto per Golden Lane ha la sua fonte ispiratrice nell'idea di L.C. per l'Unité, ma ne ribalta la quantità in orizzontale. L'obiettivo è un grande edificio che si configura anche come esperimento sociale, caratterizzato al suo interno da strade pedonali, a quote diverse, in cui si svolge la vita

Il Golden Lane degli Smithson



³⁶ Negli anni cinquanta sono considerati fra i più importanti della scuola britannica, che Reyner Banham definisce New Brutalism. Gli Smithson orientano la loro attività verso un nuovo umanismo architettonico-urbanistico la "open city", attento ai problemi teorici relativi al disegno e al rapporto tra tecnologia e forma, in grado di valorizzare le contraddizioni della società e dello sviluppo della città moderna.

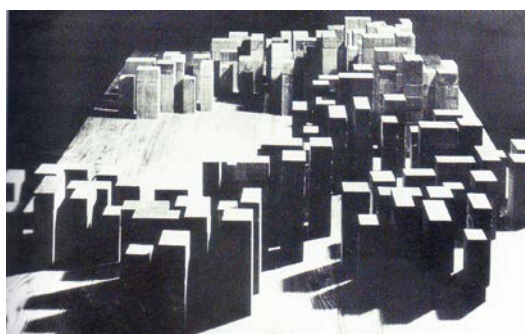
Il Gallaratese di Aymonino

privata e collettiva degli abitanti. Il legame tra i temi smithsoniani e la gestione del tessuto urbano porta, in questo caso, ad una sintesi di particolare valore basata su un ragionamento intorno alla complessità di un edificio residenziale che ambisca a farsi luogo pubblico, strada e piazza al tempo stesso. Ma anche in Italia questo tipo di ricerca procede di pari passo: il progetto del complesso abitativo “Monte Amiata” al Gallaratese di Carlo Aymonino e Aldo Rossi, vicino Milano, del 1967, rappresenta un punto importante nello sviluppo di questa strategia progettuale: come in altri esempi di quegli anni, in questo edificio urbanistica ed architettura creano una sintesi unica nel progetto che si fa parte di città.



Benché l’insediamento del Gallaratese non possa aspirare ad essere una vera e propria città, a causa del suo carattere pressoché monofunzionale, rispecchia comunque l’idea di un edificio in cui la funzione abitativa convive con gli spazi per il tempo libero. Aymonino progetta logge e ballatoi che facilitano l’accesso ai parcheggi, corridoi interni, percorsi

pedonali sia orizzontali che verticali, coperti e non, piazze che fungono da luogo di incontro o di gioco, una delle quali diventa teatro all'aperto. L'obiettivo, ancora una volta, è rompere la tradizionale concezione dell'edificio privato, attraverso la progettazione di appartamenti completati con servizi di loro pertinenza e spazi aggiuntivi. La messa a punto, da parte di Ungers, di una ricerca teorica sul tema della strada, vede, già a partire dagli anni sessanta, la nascita di alcuni progetti che fanno del tema dell'attraversamento il motivo conduttore. È il caso del progetto per il quartiere Neue Stadt a Colonia del 1961, del progetto di concorso per il Grünzug Sud sempre a Colonia del 1962-65, della Galleria urbana facente parte del Piano particolareggiato per il Centro Civico di Gibellina. Il Neue Stadt in particolare, indaga il rapporto dialettico che intercorre, all'interno di un nucleo urbano, tra spazio pubblico e spazio privato. Il progetto si fonda sulla presenza di una grande strada centrale di attraversamento.

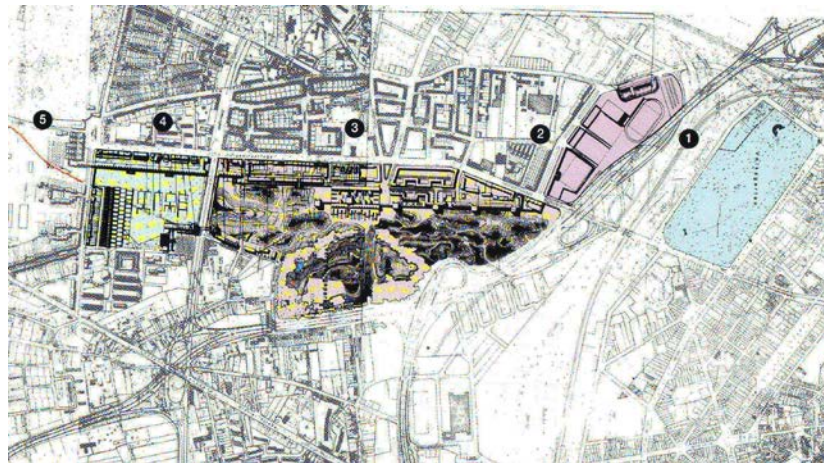


Qui Ungers è interessato a verificare in che misura la tipologia dell'atrio e del cortile si può trasformare e ripetere per creare un complesso di edifici. Infatti alla stessa maniera

in cui più cellule simili, distribuite intorno ad un atrio, costituiscono la casa, così i singoli edifici, disposti attorno ad uno spazio libero, configurano una parte di città.

Il Grünzug Süd

Il Grünzug Süd a Colonia, pur inserendosi nella zona di transito tra il centro urbano e la cintura verde esterna, si configura come una piccola città all'interno della città reale: al suo interno vi è una compresenza di spazio destinato a varie tipologie residenziali, spazio destinato alle attività sportive, allo svago e al tempo libero, strutture per bambini, case di riposo per anziani, gallerie commerciali, grandi superfici trattate a verde che diventano parte integrante dell'architettura, il tutto accompagnato dalla presenza delle strade che hanno la funzione di dividere i cinque settori che costituiscono il Grünzug Süd.



Il tema della strada è presente anche in altri progetti di Ungers, la cui funzione non è quella residenziale. Un esempio è dato dal progetto di concorso per la sistemazione dell'area

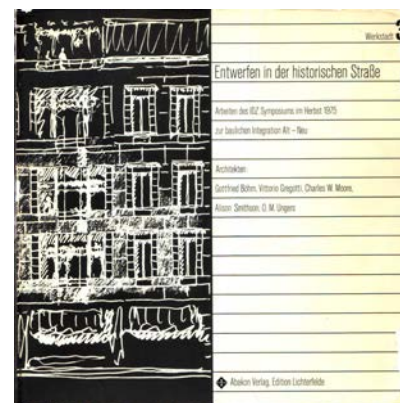
di piazza Matteotti a Siena³⁷ del 1989. Qui il principio legato al rapporto tra edificio singolo e spazio urbano diventa presupposto del progetto³⁸.

Fondamentali all'interno della ricerca ungersiana sulla strada sono gli studi effettuati in occasione del Simposio IDZ³⁹ del 1975 dal titolo «*Entwerfen in der historischen Straße*», ovvero *Progettare nella strada storica*, da cui emerge un'attenta ricerca condotta sulla morfologia della strada e sulle varie tipologie esistenti, in relazione agli edifici.

A questo simposio partecipano insieme ad Ungers: Bohm, Gregotti, Moore, ed Alison Smithson. L'obiettivo era il risanamento del Kreuzberg a Berlino. L'architetto tedesco, attraverso l'elaborazione di alcuni schizzi, individua il rapporto esistente tra strada e edificio, creando quasi un abaco delle possibili soluzioni e delle relative modalità di intervento: la strada lineare aperta con riferimento al paesaggio; il fronte continuo; la strada chiusa; lo spazio chiuso; l'evidenziazione del fronte continuo con relativa chiusura della strada e portale d'ingresso.

Sistemazione di piazza
Matteotti a Siena

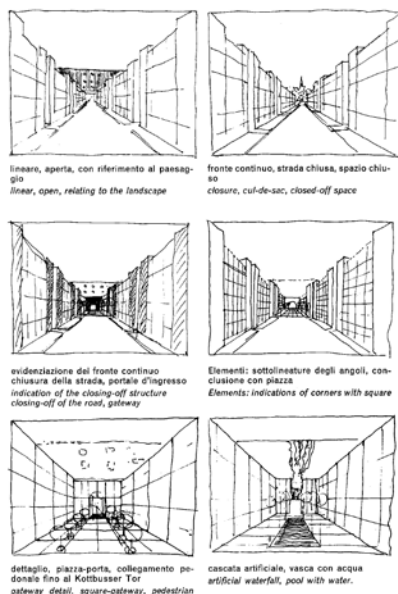
Il simposio IDZ del 1975



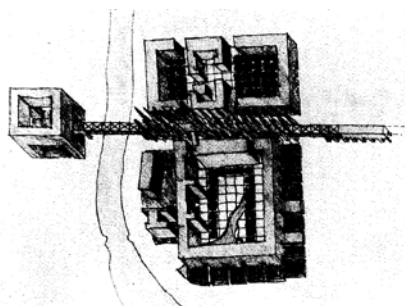
³⁷ Si tratta di uno dei progetti italiani di Ungers. Al fine di effettuare un'analisi relativa ai caratteri propri che distinguono i progetti redatti dall'architetto tedesco per l'Italia, si è deciso di redarre delle apposite schede, poste negli apparati, attraverso cui individuare i temi trattati. È stato così possibile rintracciare dei caratteri comuni, che hanno guidato la produzione architettonica del maestro tedesco e che in maniera evidente lo hanno legato al nostro paese.

³⁸ Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla scheda di analisi dell'edificio raccolta all'interno degli apparati.

³⁹ Nel 1975 e nel 1976 Ungers partecipa a due simposi organizzati dall'IDZ International Design Zentrum, alla fine dei quali vengono realizzate due pubblicazioni. La prima, conseguente il simposio del 1975, dal titolo *Entwerfen in der Historischen Strasse*, edita da Abakon Verlag, la seconda del 1976, dal titolo *Architekten zeichnen für Berlin*, edita da Archibook.



Il simposio IDZ del 1976



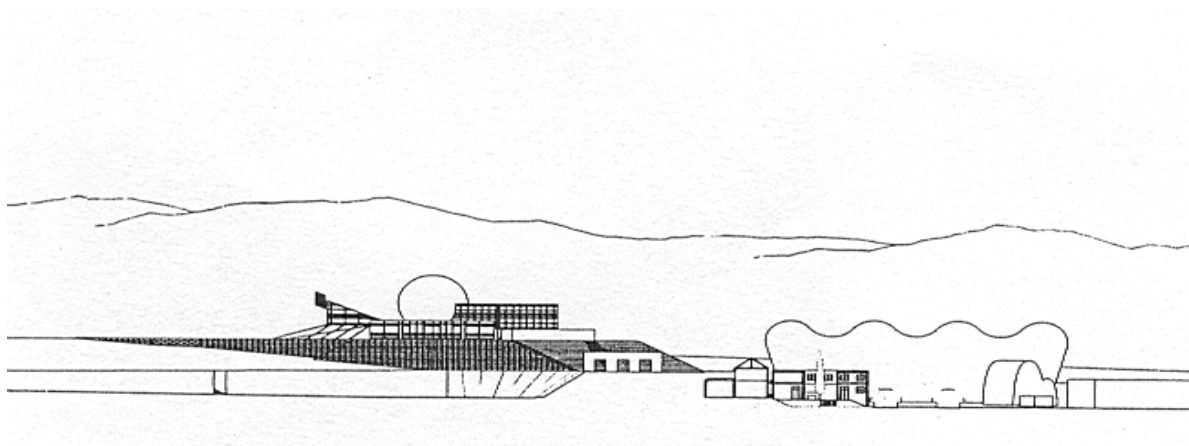
Altrettanto interessanti appaiono alcuni schizzi preliminari per il risanamento di Berlino-Neukolln elaborati nella seconda settimana di progettazione del Simposio IDZ del 1976, dal titolo: *Architekten zeichnen für Berlin landwehrkanal süd Berlin*. Questa volta i partecipanti furono Ungers, Bohm, Siza, Gregotti e Peter Smithson. Da questi studi viene fuori come la strada, in quanto asse di attraversamento, divenga elemento centrale della città e al tempo stesso parte integrante dell'edificio, fino ad arrivare ad una totale simbiosi tra strada ed edificio, vale a dire tra casa e città. Il tema è particolarmente esplicito nei contributi di Ungers e di Gregotti⁴⁰, che propongono un forte legame tra

⁴⁰ A tal proposito è significativo un articolo di Vittorio Gregotti (V. Gregotti, *E Ungers ripensò la città europea*, in «La Repubblica» 09 ottobre 2007, Sezione: Cultura, p.38.) scritto in occasione della morte di Oswald Mathias Ungers. L'architetto italiano ricorda, tra le altre esperienze che lo legano all'amico e collega tedesco, proprio la settimana dell'IDZ del 1975 in cui furono chiamati a riflettere sulla città di Berlino.

architettura e asse di attraversamento: «la casa è l'analogia di una città, e la città è come una grande casa. Le stanze possono essere pensate come piazze e le piazze pensate come stanze. Le caratteristiche tipologiche rimangono le stesse: a mutare sono le proporzioni»⁴¹. La riflessione sul tema della strada individua anche gli elementi di trasformazione dello stesso elemento: la variante della strada-galleria sopraelevata, diviene una costante dell'opera del maestro tedesco.

Un esempio è dato dal progetto originale per la galleria urbana di Gibellina. L'edificio residenziale e commerciale che si attesta sul viale Belice è infatti caratterizzato dalla presenza di una galleria retrostante, posta ad una quota sopraelevata.

Il tema della strada nella galleria urbana di Gibellina



Questa costituisce l'accesso alle abitazioni ma funge al tempo stesso da strada di attraversamento. Importante in questo

La proposta di Ungers, sostiene Gregotti, si costruì subito come una riflessione di carattere generale sul tema dell'isolato urbano e sulle regole per la ricostruzione critica della città europea.

⁴¹ Questa frase si presenta come una sorta di preambolo al testo del 1976 *Über das Denken und Entwerfen in Bilder und Zerstaltungen* pubblicato in italiano come *Progettare e pensare attraverso rappresentazioni, metafore, analogie*.

sensu, alla luce della ricerca ungherese, è il ruolo pubblico e privato che la strada assume. La sua duplice natura, infatti, rafforza i ragionamenti ungheresi relativi agli aspetti sociologici legati alla vita comunitaria. L'obiettivo è la commistura di funzioni di carattere differente all'interno dello stesso edificio, che in virtù di questa prerogativa si configura come un microcosmo all'interno di un sistema più generale.

“ (...) Il nuovo centro di Gibellina si basa su tre immagini urbane: il giardino comunale, la piazza, la galleria. Nella proposta queste tre immagini sono condensate in forme e spazi urbani. Insieme con gli edifici esistenti, frammenti di edifici e gli oggetti già previsti, si vuole proporre un insieme di elementi urbani distinti. (...)”

O. M. Ungers, *Relazione di progetto*, Colonia 1984.

Capitolo III

L'edificio residenziale di Oswald Mathias Ungers a Gibellina Nuova

CAPITOLO 3

L'edificio residenziale di Oswald Mathias Ungers a Gibellina Nuova

3.1 LO STATO DI FATTO ATTRAVERSO I SOPRALLUOGHI PER IL CENTRO CIVICO

Gibellina dista circa settanta chilometri da Palermo; imboccando l'autostrada si entra in contatto con un paesaggio caratterizzato, per buona parte, dalla costante presenza del mare, sulla destra e dalle coltivazioni di vite sulla sinistra. Una volta oltrepassato lo svincolo di Trapani, proseguendo in direzione Mazara del Vallo, il paesaggio subisce delle variazioni: la strada si allontana progressivamente dalla linea di costa. Da quel momento si è immersi nella campagna siciliana, fino a che sulla sinistra, quasi a filo con l'autostrada, si scorge la "città nuova", il cui elemento identificativo è la pseudo cupola della Chiesa Madre di Ludovico Quaroni.

L'immagine della città



Veduta di Gibellina dall'autostrada

Il bianco candido della stera si staglia sul cielo di un azzurro nitido e sul verde della vegetazione tipica. È sin da subito che lo spettatore si rende conto di quale sia l'elemento identificativo della città, coincidente con la forte presenza del paesaggio, dei campi coltivati, dei vigneti visibili fino all'orizzonte.



Veduta di Gibellina da Salemi

Gibellina comunica subito, poche distinte sensazioni: la sua relazione con il paesaggio, il prevalere della dimensione orizzontale, lo stagliarsi di enormi oggetti scultorei e un rarefatto silenzio, rotto solo dai rintocchi della torre di Mendini.

L'anima per così dire «vergine», di Gibellina non stenta a farsi riconoscere e ad interagire con tutto ciò che la mano dell'uomo ha creato negli ultimi quarant'anni. Dall'altra parte però la città suscita una sensazione di straniamento, di solitudine, di disorientamento. I suoi spazi, alle volte eccessivamente dilatati, creano l'*horror vacui* nel visitatore.

Si entra di volta in volta in contatto con parti di città dalle caratteristiche differenti: dal viale Belice, fantomatico asse alberato del Centro Civico; alla poco vissuta piazza del Municipio; ai cul de sac che interrompono la naturale connessione fra le parti, creando spazi privi di funzione e qualità architettonica; all'enorme corte d'onore del teatro di Consagra, mai utilizzata; alla presenza dello scheletro dello stesso teatro ancora in costruzione; al sistema delle piazze di Purini e Thermes, già restaurato prima ancora di essere ultimato.

Il Centro Civico di Gibellina coincide con quella parte di città in cui trovano posto gli edifici più rappresentativi legati al carattere istituzionale, culturale, religioso e aggregativo.

Il viale Belice è l'asse portante e fondativo del nucleo urbano, a questo si agganciano i monumenti di maggiore rilievo : il Municipio, le case di Ungers, la Chiesa Madre, il teatro, il Museo Di Lorenzo. Ognuno di questi edifici, progettati in momenti differenti, faceva parte di un piano particolareggiato che forniva delle indicazioni specifiche relative ai collegamenti tra le diverse emergenze architettoniche, al disegno degli spazi aperti, all'organizzazione del verde.



Vista del Viale Belice

A causa di una ricostruzione che ha dovuto tenere conto dei finanziamenti che in maniera discontinua arrivavano dallo Stato, Gibellina è stata ricostruita in maniera frammentaria e in un arco temporale di quasi quarant'anni, non ancora concluso.

Attraverso i sopralluoghi

I sopralluoghi effettuati hanno messo in luce la natura di questa città di fondazione, che se da un lato può considerarsi uno dei pochi esempi in Europa per sperimentazione e metodologia di sviluppo, dall'altro manifesta e rende visibili agli occhi gli errori, le contraddizioni, le problematiche proprie dell'intervento.

Gibellina ci appare caratterizzata dalla presenza di frammenti privi di alcun rapporto fra loro, se non apparente, progettati e realizzati in periodi differenti a partire da una tabula rasa che ha azzerato di volta in volta ciò che già esisteva e che avrebbe dovuto avere un suo peso.

Vista della corte d'onore del teatro di Consagra

A testimonianza dell'intervento dei maestri dell'architettura siciliana, italiana ed europea oggi restano i singoli edifici. Questi hanno perso la loro carica iniziale, legata al progetto originale e alle forti relazioni urbane che avrebbero dovuto

tessere e per tale ragione rimangono mere testimonianze di un potenziale intervento di carattere architettonico e urbano al tempo stesso. Appaiono come oggetti statici posati al suolo, privi di alcuna relazione, alcun collegamento; sembra che la città sia costituita esclusivamente da edifici, da case, da strade, manca il senso di aggregazione, di vitalità, di centralità proprie di un Centro Civico. Non vi è alcun tipo di servizio, nessun collegamento tra gli edifici, gli spazi aperti suscitano una senso di abbandono, di desolazione, quasi ignari del forte potenziale urbano che invece posseggono; il disegno del verde appare del tutto casuale e non risulta in alcun modo relazionato agli edifici o agli assi stradali. Il viale Belice che nelle intenzioni progettuali dei vari piani, avrebbe costituito il boulevard alberato, asse longitudinale di sviluppo del Centro Civico, non possiede tali caratteristiche. Il suo disegno non appare unitario, risulta frammentato in due parti in corrispondenza delle case di Ungers e del Municipio. La pavimentazione non è uniforme e le alberature sono di tipo differente rispetto a quelle previste. Inoltre il tratto di viale Belice in prossimità dell'edificio comunale è adibito impropriamente a parcheggio. Nonostante la presenza di elementi architettonici chiaramente identificabili e di "oggetti" d'arte, il cui ruolo è la ricostruzione di un patrimonio figurativo della città, Gibellina sembra non essere capita né dai suoi abitanti né da chi la studia o semplicemente la visita. È come se non si sentisse propria, come se non si riuscisse ad assimilare la sua maniera d'essere.

Pienamente condivisibile è a tal proposito l'opinione di Marcella Aprile relativamente al caso Gibellina «Volendo trattare dello spazio contemporaneo, non si può fare astrazione dallo spazio urbano; e non perché esso sia l'unico a manifestare tutti gli elementi connotativi della cultura che lo ha prodotto, quanto piuttosto perché la città è il luogo in cui le contraddizioni e la peculiarità di quegli elementi si manifesta senza equivoci»¹. La città si presenta come un insieme eterogeneo, «un'unità monolitica nella quale edifici pubblici e case collaborano a costruirne la forma»². Tutto ciò non avviene a Gibellina. Qui il visitatore entra in contatto con una serie di frammenti privi di alcuna relazione apparente, il solo aspetto che li accomuna è l'essere posti l'uno di seguito all'altro all'interno di un asse portante, il Centro Civico. Il fatto di appartenere, almeno sulla carta, ad un unico sistema non rispecchia la sua condizione reale. La separazione tra dimensione pubblica e privata diviene la forma specifica di Gibellina, rappresentazione del suo essere città. Marcella Aprile considera Gibellina il risultato della stratificazione di più idee di città, ognuna delle quali convive con l'altra senza alcuna interferenza. La città, a partire dalla sua fondazione, disegna e costruisce i suoi spazi attraverso le opere pubbliche e le case. Ognuno di questi due elementi tende ad affermarsi sull'altro, motivo per cui la possibilità che facciano sistema è del tutto nulla. «Gibellina è disordine; non ha forma né figura; disorienta; respinge; fa pensare ad occasioni mancate; fa

¹ M. Aprile, *Le soluzioni di continuità*, Palermo 1993, p. 71

² Ivi, p. 72.

intravedere spreco di risorse; è brutta. Eppure esiste e continua a trasformarsi. La gente resta ma si lamenta perché credo, è spaesata; e perché, forse, sente di non essere protagonista, anzi di essere costretta a recitare con un copione scritto altrove»³.

Nel suo complesso l'iniziativa portata avanti da Ludovico Corrao non ha riscosso solo consensi; due critiche in particolar modo sono state rivolte all'intervento: da un lato si è accusata l'estraneità delle opere d'arte e delle architetture alla cultura degli abitanti della città, dall'altro la mancata integrazione tra spazi urbani, edifici ed opere d'arte.

Oggi ciò che si presenta ai nostri occhi è un "progetto interrotto", credo che tale definizione si caratterizzi per due accezioni diverse: la prima negativa, legata alla visione della città che ha lasciato abbandonate a se stesse opere d'arte e architetture, contribuendo a creare un paesaggio incongruo popolato da interventi mai finiti, che si avviano a diventare velocemente ruderi; la seconda accezione è invece positiva ed è legata ad un possibile intervento nel presente.

Critiche e consensi



Vista del centro Civico dalla Chiesa Madre di Quaroni

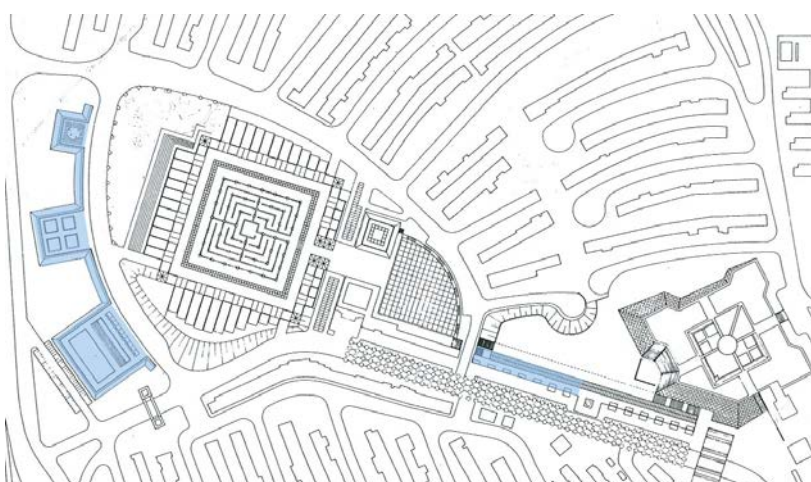
³ Ibidem

Lo stato di fatto ci offre infatti tanti spunti progettuali per ripensare ad un'effettiva rinascita della città. Lo strumento di intervento più idoneo è sicuramente il Restauro del Moderno: in un momento infatti, in cui questa disciplina si fa avanti in maniera determinante, Gibellina costituisce senza dubbio un importante laboratorio di sperimentazione in questo senso.

3.2 IL PROGETTO ORIGINALE DI O. M. UNGERS: UN PROGETTO DI MASSIMA

Il progetto dell'edificio residenziale e commerciale a Gibellina, redatto da Oswald Mathias Ungers nel 1982, si inserisce all'interno del piano particolareggiato per il Centro Civico che l'architetto tedesco redige su invito dell'allora sindaco Ludovico Corrao. L'intero intervento si basa su tre immagini urbane: il giardino comunale, la piazza, la galleria.

Tre immagini per una città

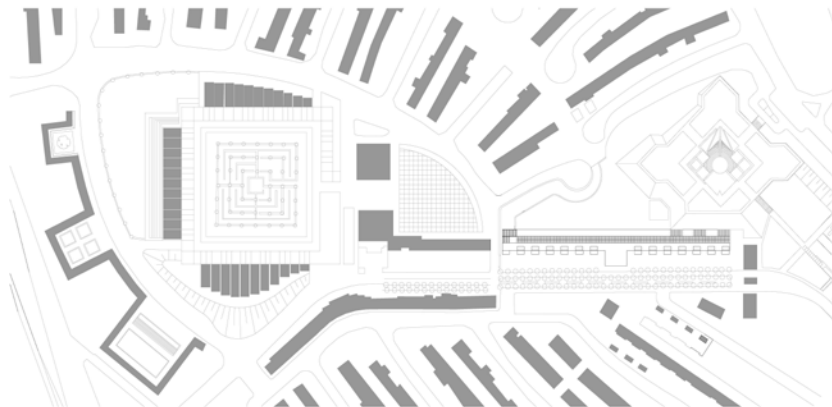


L'obiettivo è condensare le singole parti in forme e spazi urbani e insieme agli edifici già esistenti, frammenti di piani precedenti, proporre una serie di casi urbani distinti che trovano il loro punto di unione nello spazio tra di essi compreso. L'edificio della galleria, realizzato in un arco temporale di circa sei anni, subisce delle profonde

La galleria urbana: stato di fatto

Geometria, modulo,
proporzioni alla base del
progetto.

trasformazioni rispetto alle indicazioni del progetto originale. Dallo studio e dall'analisi degli elaborati originali di progetto, conservati presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Gibellina, è stato possibile pervenire ad un confronto diretto tra le diverse versioni di progetto e lo stato di fatto. La galleria urbana, così definita dallo stesso Ungers all'interno della relazione di progetto, trova posto nella parte più a nord del viale Belice, tra l'edificio municipale e il teatro di Consagra, ancora in costruzione.



Il progetto originale esplora alcune delle tematiche indagate da Ungers in altri edifici e centrali nella sua teoria dell'architettura⁴ e trova una propria ragion d'essere nella relazione che intercorre tra l'edificio in questione e le altre parti del Centro Civico. Doveva trattarsi di unità residenziali e commerciali prospicienti sul viale Belice, asse longitudinale

⁴ Come già accennato nel secondo capitolo: « *Oswald Mathias Ungers e la ricerca del tema in architettura* », la proposta per lo sviluppo del Centro urbano di Gibellina si inserisce all'interno della ricerca teorica e architettonica di Ungers relativa al tema della « città in miniatura », della « città nella città », ma si rifà in particolar modo allo studio condotto sul tema della strada.

del nucleo urbano. Un progetto essenziale basato su una rigida maglia geometrica e caratterizzato da un'infinita ripetizione di elementi affiancati l'un l'altro, che danno vita ad una cortina continua. Il risultato finale è un'architettura dagli evidenti tratti distintivi, che si caratterizza per la presenza di elementi ricorrenti nella poetica architettonica⁵ ungersiana: la ripetizione quasi ossessiva del modulo, la presenza delle finestre quadrate che diventa punto di forza dei prospetti, l'uso della geometria, protagonista indiscussa dell'intervento.



Profilo del Municipio di Samonà e dell'edificio di Ungers

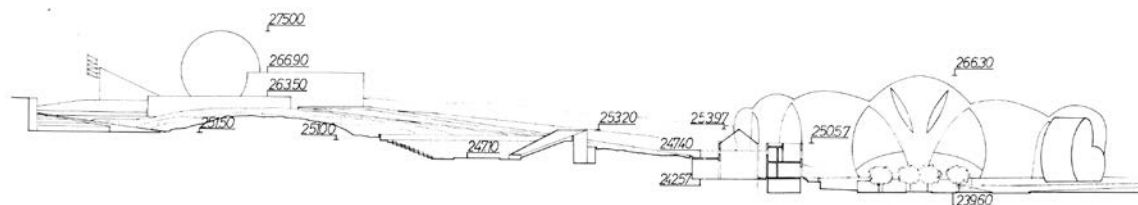
Unica eccezione alla regola è data dal volume a pianta quadrata posto al centro della stecca, che aggettando sulla strada, rompe apparentemente la linearità estrema del prospetto. Elemento caratterizzante l'intera composizione è la galleria retrostante, posta ad una quota sopraelevata, a sua volta affiancata ad un portico coperto composto da campate regolari. Gli elaborati progettuali mettono in evidenza la duplice natura dell'intervento basato su un doppio sistema di prospetto: quello principale che si attesta sul viale alberato e

La galleria retrostante

⁵ Chiari ed evidenti sono i rimandi alla precedente produzione architettonica di Ungers. In particolar modo si citano due casi emblematici a cui il progetto per Gibellina sembra riallacciarsi: il complesso residenziale in Lutzowplatz del 1987 e l'edificio per abitazioni in Kothener Strasse del 1979, entrambi a Berlino.

che si caratterizza per un'evidente valenza urbana, quello retrostante in cui emerge la presenza della galleria, punto di osservazione sul paesaggio⁶.

L'edificio presenta una notevole complessità tipologica, come si evince dalle sezioni e dai profili contenuti negli elaborati originali. Si attesta parallelamente a viale Belice, configurandosi come un fronte continuo interrotto dalla presenza dei fornicelli che indicano l'attraversamento trasversale.



Sezione trasversale del Centro Civico

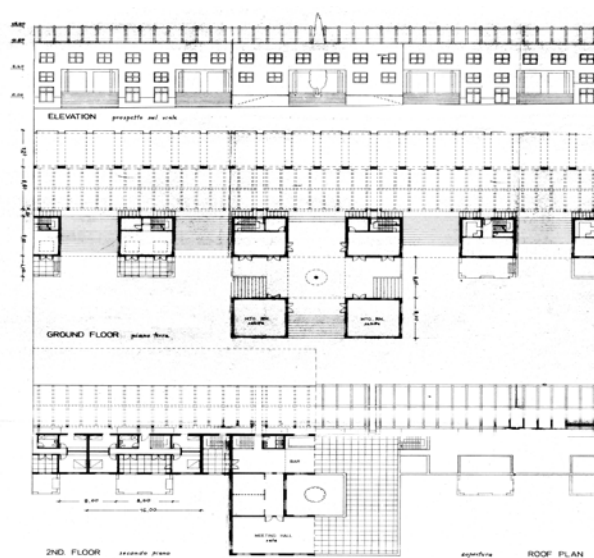
Dal punto di vista compositivo l'impianto planimetrico è rettangolare con una profondità del corpo di fabbrica di otto metri; ogni unità edilizia è composta da due elevazioni fuori terra, che hanno rispettivamente una pianta quadrata e una rettangolare. Ungers individua ed utilizza lo stesso modulo, che ripete in tutti gli elementi della composizione, dall'alloggio, ai fornicelli di attraversamento, alla galleria retrostante, al volume a corte aggettante sulla strada; quest'ultimo muta le dimensioni mantenendo comunque la proporzione.

⁶ Relativamente alla galleria non sono stati reperiti elaborati progettuali che mettano in evidenza le sue caratteristiche, se non alcune sezioni esplicative del rapporto che intercorre tra il viale Belice, l'edificio e la collina.

Dal punto di vista funzionale il complesso ospita otto unità residenziali con basamento destinato ad attività commerciali. Queste ultime, presenti ai piani terra, sono separate da fornic gradonati della larghezza di otto metri, che ripetendosi hanno lo scopo di collegare il viale Belice alla galleria posta ad una quota superiore. Gli spazi commerciali, sono direttamente raggiungibili dal viale alberato attraverso un piccolo terrazzo di otto metri per quattro che raccorda il piano di calpestio con la pendenza del terreno. I primi quattro lotti del complesso in prossimità dell'edificio municipale sono occupati dalla caserma dei carabinieri: in questo caso il progetto non prevede un uso commerciale del basamento. Le unità residenziali, direttamente accessibili dalla quota rialzata della galleria, sono organizzate su due livelli. Il primo livello si caratterizza per la presenza della pianta quadrata di otto metri per otto, modulo che Ungers pone alla base dell'intero progetto, il secondo livello posto a cavallo del passaggio gradonato ha pianta rettangolare di sedici metri per otto ed è costituito da una loggia centrale, cuore dell'alloggio, su cui si aprono i vari ambienti.

Funzione pubblica e
funzione privata

Le unità residenziali



Nelle intenzioni di progetto si tratta di un alloggio duplex, che al piano inferiore ospita la zona giorno composta da un unico ambiente e al piano superiore la zona notte con loggia centrale. L'elemento a corte a pianta quadrata posto al centro della stecca e aggettante sul viale alberato ospita il club della società operaia ed è strettamente connesso al tema della residenza e delle attività commerciali. Insiste su un lotto di 24,5 per 24,5 metri con patio interno di 8x8 metri e sporge dal filo fisso della facciata di 16 metri. La proposta innovativa di Ungers, relativamente alla galleria urbana, consiste nell'idea di concentrare all'interno dell'edificio, sia la funzione residenziale, sia quella commerciale che lo spazio pubblico. Come accennato già in precedenza, l'edificio avrebbe messo in comunicazione le diverse parti del Centro Civico, configurandosi come un vero e proprio passaggio urbano, senza venir meno alla sua funzione specifica, legata alle attività commerciali e alle unità abitative⁷. Attraverso la relazione di progetto è stato possibile rintracciare alcune norme specifiche a cui il progetto avrebbe dovuto attenersi: il rispetto massimo dei fili delle facciate sia sul viale alberato sia sulla galleria retrostante; la larghezza di 8 metri e l'altezza di 6,40 metri dal piano di calpestio delle attività commerciali, dai passaggi gradonati; l'obbligo di copertura piana per le

L'edificio: cerniera urbana

⁷ In accordo con la ricerca portata avanti a partire dagli anni Trenta nel resto d'Europa, è il caso dei già citati progetti di Le Corbusier per l'*Unité d'Habitation* e del *Golden Lane* degli Smithson. Vere e proprie micro città autosufficienti all'interno delle città reali. Il caso di Gibellina ovviamente non può paragonarsi ai due progetti di cui sopra, sia per importanza che per dimensioni, ma ciononostante si ritiene che possa a pieno titolo inserirsi all'interno della ricerca teorica ed architettonica di Ungers degli anni Settanta, relativa ai temi urbani.

unità edilizie. Inoltre qualsiasi modificazione distributiva non avrebbe dovuto alterare il filo delle facciate con balconi, pensiline o sporti di qualsiasi genere. La relazione e gli elaborati grafici forniscono anche delle indicazioni relative alla definizione del viale Belice. Si tratta della sistemazione di una strada già esistente e della sua trasformazione in viale alberato. Le modifiche prevedono il ridisegno della sede stradale, con una larghezza di 25,5 metri, con l'eliminazione dei due svincoli rotatori e l'introduzione di un marciapiede centrale largo 10 metri e lungo 350 metri, interrotto agli incroci con le strade laterali. Era prevista, inoltre, la sistemazione dei marciapiedi con una larghezza di 17 metri, in prossimità dell'edificio municipale e della galleria, con possibilità di ottenere 115 posti di sosta per automobili. Nel progetto è indicata inoltre la piantumazione di quattro filari paralleli di alberi ad alto fusto, che partono dalla testata a monte della galleria e si concludono sul filo della sala municipale.

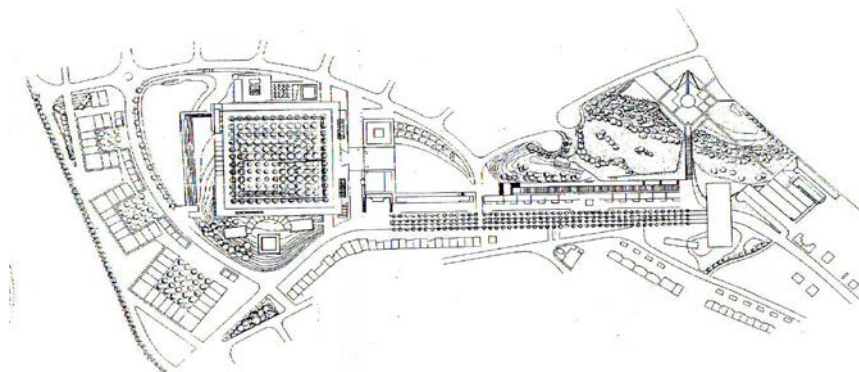
Il progetto di Ungers riprende vita nella proposta avanzata nel 1986 da Marcella Aprile.

Il Centro Civico, area centrale del nucleo urbano, che avrebbe dovuto contenere gli edifici pubblici, il sistema del parco urbano e dei giardini, dal piano di ricostruzione ad oggi è stato ridisegnato svariate volte, sia nelle sue linee generali, sia attraverso gli edifici che man mano negli anni si andavano costruendo. La proposta di Marcella Aprile è ultima in ordine di tempo, ma non è quella definitiva: «l'amministrazione vuole che Gibellina si costruisca rimettendo in discussione

La definizione del viale
Belice

La proposta di Marcella
Aprile

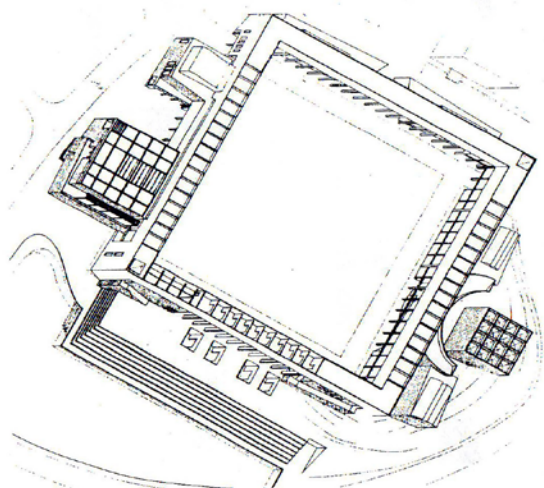
tutto, ogni qualvolta, un nuovo stimolo o un nuovo intervento indichino una configurazione o un assetto diverso»⁸. Nel 1986 Marcella Aprile redige un progetto relativo al ridisegno del Centro Civico, a partire dalle indicazioni contenute all'interno del piano particolareggiato di O. M. Ungers del 1982.



Gli "oggetti" dell'intervento

Ripropone così la porta, il muro, la piazza, la galleria, il basamento, pensando in più ad una loro effettiva connessione. Ripensa il giardino quadrato posto a sud del Centro Civico, circondato da corpi bassi, lontani ormai dalle case a schiera che caratterizzavano il progetto di Ungers.

⁸ Ivi, p.18



Sottolinea la forte relazione tra l'albergo e il blocco dell'aula consiliare del Municipio, che posti l'uno di fianco all'altro e in simmetria rispetto al giardino quadrato, costituiscono l'ipotetica porta di accesso al sistema. Nella planimetria un posto di primo piano è occupato dalla presenza del viale alberato, asse del Centro Civico. Il disegno ne rafforza la sua importanza all'interno del sistema e allo stesso tempo mette in evidenza la galleria urbana, che attestandosi parallelamente a questo, contrasta, ma solo apparentemente, con la presenza curvilinea della collina. Marcella Aprile, relativamente alla galleria, attinge al progetto originale di Ungers, riproponendo da un lato le sue dimensioni iniziali, che dalla piazza del Municipio giungono alla cordonata di accesso alla Chiesa Madre di Quaroni, dall'altro il suo significato legato alla funzione residenziale e commerciale al tempo stesso, ribadita dalla presenza della galleria retrostante.

3.4 L'EDIFICIO OGGI

La città nella sua condizione odierna

I sopralluoghi per il Centro Civico ci pongono dinanzi ad una realtà profondamente modificata rispetto alle indicazioni fornite dai vari piani, che a partire dalla fine degli anni Settanta si sono succeduti. Gibellina è il risultato di interventi di carattere diverso, ognuno dei quali legato al particolare momento in cui è stato pensato e alla mano dell'architetto che lo ha disegnato. Gli edifici sono frammenti isolati di piani generali, che avevano lo scopo di fare del Centro Civico un unico sistema omogeneo composto da parti collegate tra loro. La galleria urbana, che oggi a causa della sua attuale configurazione non può più essere definita tale, ha assunto dei caratteri differenti. Lo stato di fatto ha tradito alcune delle indicazioni su cui si basava il progetto originale.



Le ragioni sono da ricercarsi nelle vicende della ricostruzione e sono dovute al fatto che nella maggior parte dei casi, gli architetti autori dei progetti, non hanno seguito personalmente tutte le fasi di costruzione dell'opera.

L'edificio residenziale e commerciale progettato da Ungers nel 1982 presenta oggi dei caratteri differenti. La cortina edilizia risulta incompleta, ne è stata realizzata infatti soltanto una parte priva del volume a pianta quadrata aggettante sul viale Belice. Delle otto unità edilizie ne esistono soltanto quattro, inoltre non è stata mai realizzata la galleria, elemento caratterizzante il progetto originale; i fornicci si limitano a collegare il viale alberato al percorso sopraelevato, che per la presenza di un volume a pianta quadrata che ostacola il percorso, risulta privo di uscita. Il percorso sopraelevato che dalla piazza del Municipio giunge alla Chiesa è interrotto. Il rapporto che l'edificio instaura con la collina è oggi mediato da uno scavo pedepeduto alla realizzazione di un muro di contenimento che racchiude uno spazio privo di funzione e qualità architettonica. L'edificio accoglie due funzioni fra loro indipendenti, quella residenziale e quella commerciale-artigianale. La prima unità edilizia coincidente con la caserma dei carabinieri, occupa i primi quattro lotti del complesso e assume un ruolo differente dalle altre sia per concezione che per funzione. Infatti, aggiunge un ulteriore modulo, rinunciando alla presenza del forniccio, al fine di recuperare spazio utile alla funzione suddetta. Al tema della ripetizione, possibile chiave di lettura del progetto, si affianca quello dell'aggregazione. La cortina mai completata in direzione del teatro di Consagra, viene chiusa da un altro volume, frammento del piano di completamento del Centro Civico proposto da Pierluigi Nicolini. L'elemento aggregato apparentemente si inserisce indisturbato, a tal punto da non

Una realtà stravolta

compromettere l'armonia del progetto sul viale Belice. Il nuovo volume riprende infatti le stesse logiche compositive dell'edificio preesistente, divenendo alla stregua del lotto che occupa la caserma dei carabinieri, un'ipotetica testata dell'edificio.



Vista della passeggiata sopraelevata prima della costruzione del muro di contenimento



Vista della passeggiata sopraelevata dopo la realizzazione del muro di contenimento

Ma se in prospettiva è possibile individuare una logica compositiva comune, a livello planimetrico le considerazioni legate al modulo e agli allineamenti vengono totalmente annullate dall'oggetto del volume a pianta quadrata, rispetto alla linearità del fronte prospiciente sulla collina. L'edificio aggiunto si configura come una sorta di barriera, il percorso pedonale che costituisce l'accesso alle abitazioni si interrompe, perdendo il suo ruolo di collegamento. Il principio legato al tema della strada pedonale sopraelevata che fiancheggia l'edificio appare irrimediabilmente compromesso. La scomparsa della galleria e del portico coperto, capace di ospitare attività commerciali provvisorie⁹ ha fatto sì che si perdesse la concezione dell'edificio come nucleo aggregativo dell'intero Centro Civico.



⁹ Nella relazione di progetto Ungers individua esplicitamente la galleria in quota come spazio destinato alle attività commerciali provvisorie mercato settimanale, mercato dei fiori e mostre-mercato. Si tratterà in questo modo di uno spazio in cui la vita privata e la vita pubblica dei cittadini entra in stretto contatto, secondo le norme sociologiche proprie della città contemporanea, in cui la separazione dei luoghi non è contemplata.

Altre trasformazioni evidenti rispetto alle indicazioni del progetto originale riguardano i quattro sistemi degli alloggi. La prima è indubbiamente di ordine numerico: delle otto unità abitative ne sono state edificate solamente quattro più la caserma dei carabinieri, che segue delle logiche differenti. Per quanto riguarda gli alloggi, i proprietari delle singole unità abitative hanno apportato delle modifiche al progetto originale in base alle proprie esigenze. Mentre la funzione residenziale permane, mutano le distribuzioni degli ambienti ai vari piani e le caratteristiche generali dell'alloggio. Il livello rialzato rispetto alla quota del viale Belice, che avrebbe dovuto ospitare attività commerciali, è occupato da ambienti di varia natura, commerciali, residenze provvisorie, studi professionali. La quota superiore direttamente accessibile dalla passeggiata sopraelevata, ospita un primo alloggio caratterizzato da una pianta quadrata di 8x8 metri; in alcuni casi è occupato da abitazioni provvisorie, in altri da studi professionali; infine il secondo livello, anch'esso accessibile dal percorso in quota tramite un vano scala, ospita l'alloggio vero e proprio. Le caratteristiche e i requisiti di quest'ultimo variano a seconda delle unità abitative, ma permangono delle condizioni di fondo che accomunano tutti gli alloggi e li rendono compatibili con l'idea esplicitata dal progetto originale di Ungers. Le unità edilizie studiate e rilevate sono caratterizzate da una distribuzione che trova nel grande ambiente centrale il nucleo fondamentale dell'alloggio, mentre le due ali laterali sono occupate rispettivamente dalla parte destinata ai servizi e dalla zona

notte. Da questa analisi emerge chiaramente come le modifiche apportate al progetto di Ungers ne abbiano in alcuni casi compromesso l'unitarietà e la concezione iniziale. Ciononostante dallo studio degli elaborati grafici è possibile leggere le tracce di quel principio assoluto su cui il progetto si basava. In quest'ottica, obiettivo della ricerca sarà dimostrare come ci sia stato un tradimento di fondo che ha interessato le varie scale dell'intervento: dall'aspetto urbano, relativo alla connessione fra le diverse parti e allo spazio pubblico e di relazione, alla scala dell'edificio fino ad arrivare a quella dell'alloggio. A partire da queste considerazioni si cercherà di rintracciare e riportare in luce i principi fondamentali e le regole compositive che hanno generato il progetto originale.

Un tradimento a
diverse scale

“ Le costruzioni quasi in rovina hanno ancora l’aspetto di progetti incompiuti, grandiosi; le loro belle misure si possono già indovinare; non hanno bisogno ancora della nostra comprensione. E poi han già servito, sono perfino superate. Tutto questo mi fa felice (...)”

B. Brecht, *Fra tutti gli oggetti*, in «Poesie e canzoni», Torino 1968.

Capitolo IV

Il Progetto di Restauro

CAPITOLO 4

Il progetto di restauro

4.1 OBIETTIVI DEL PROGETTO DI RESTAURO

Il tema relativo all'intervento di restauro sull'architettura moderna è ormai da parecchi anni al centro del dibattito nazionale e internazionale e si caratterizza per la presenza di posizioni tra loro differenti. Sin dall'etimologia dei termini rimanda ai due concetti base della questione: il restauro, in quanto disciplina pluri-consolidata e studiata per mezzo di strumenti specifici e il suo campo di applicazione al moderno. Alle considerazioni relative al rapporto tra conservazione e progetto e alla problematica legata a sostituzioni e ripristini, ereditate dal restauro dell'architettura pre-moderna, per quanto concerne l'architettura del Novecento, si aggiunge la questione relativa al significato di "moderno". È possibile individuare una data simbolica che segni l'inizio della nascita del dibattito sul restauro dell'architettura moderna nel 1984, anno della conclusione del restauro del Weissenhof di Stoccarda¹. All'intervento seguono una serie di pubblicazioni, di articoli critici e saggi relativi alle modalità di intervento sul quartiere moderno, che aprono ufficialmente il dibattito. Partendo da queste premesse, il primo nodo della questione è

Il dibattito in corso

¹ Fulvio Irace, *La conservazione del Moderno: Stuttgart Weissenhof of case study*, in *Domus* n. 649, aprile 1984, pp. 11-20. Diversi saggi critici sul restauro del Weissenhof sono stati raccolti e pubblicati in A. Alfani, G. Carbonara, F. C. Severati, *Costruire Abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda*, Roma 1992.

incentrato sulla riconoscibilità dell'opera da restaurare, in quanto documento di un particolare momento storico. È indispensabile pertanto riconoscere le caratteristiche e le peculiarità del patrimonio architettonico a cui l'opera appartiene, riflesso di aspetti sociali, culturali, tecnologici e linguistici in atto in quel particolare momento. Il Movimento Moderno ha prodotto e lasciato testimonianza in Europa di un grande numero di architetture a cui va riconosciuto il carattere di opere d'arte; oggi una buona parte di queste vertono in uno stato di abbandono, risultano segnate dal tempo trascorso, da cambiamenti d'uso, da manomissioni di vario genere e in alcuni casi anche da demolizioni. Una volta espresso il giudizio di valore² relativo a tale patrimonio architettonico è ormai consuetudine considerare le architetture del Novecento alla stregua delle opere antiche e garantire, attraverso un adeguato intervento di restauro, la trasmissione futura delle opere in questione. Quanto sinora detto fa nascere la forte contraddizione, già insita nei termini di "restauro" e "moderno" ovvero: come restaurare un'architettura, relativa al Movimento Moderno, realizzata, in alcuni casi, per avere breve durata, considerando tra l'altro che il tempo intercorso tra la realizzazione dell'opera e il suo restauro è esiguo? e ancora come intervenire nei casi in cui non sia possibile reperire i materiali originari? Diverse sono le risposte a tali quesiti, poiché l'odierna cultura

Restauro e Moderno a
confronto

² In tal senso è emblematica la definizione che Cesare Brandi dà di Restauro: «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica in vista della sua trasmissione al futuro» C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1 ediz. 1963).

architettonica non ha in merito una tesi univoca. Intorno alla metà dell'800, quando si inizia a parlare di teoria del restauro, si fronteggiano due scuole di pensiero opposte tra loro: quella francese sostenuta da Viollet Le Duc e quella inglese portata avanti da John Ruskin. Il primo fa capo alla corrente del restauro stilistico; sostiene che sia possibile restaurare un monumento integrando le parti mancanti come avrebbero potuto essere. Il secondo condanna ogni forma di restauro, asserendo che i monumenti non devono essere intaccati con parti nuove, in caso contrario, gli edifici divengono solo il modello della preesistenza. È nel secondo dopoguerra che inizia il distacco dalle posizioni filologico-scientifiche e la teoria del restauro si evolve verso il restauro critico. Attraverso quest'ultimo si intende superare le precedenti posizioni diametralmente opposte incanalando gli interventi di restauro verso un equilibrio critico-conservativo. Poiché ogni intervento determina un caso a se stante non sono ammissibili regole e categorie prefissate se non il principio del caso per caso. All'interno di questa corrente Cesare Brandi definisce il restauro «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro³». Oggi le maggiori correnti fanno capo l'una al nome di Marco Dezzi Bardeschi, il quale sostiene che il restauro abbia come obiettivo la permanenza nel tempo di un bene ereditato dalla storia, attraverso la conservazione integrale di ogni sua componente; rifiutando

Viollet Le Duc e
Ruskin

Cesare Brandi

³ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, op. cit.

quindi ogni tipo di conservazione stilistica a favore dell'integrazione tra esistente e aggiunta moderna⁴. L'altra al nome di Paolo Marconi, convinto assertore del fatto che il non intervento sul recupero di un dato bene esclude dal godimento di un oggetto d'arte e di architettura le generazioni future. Cesare Ajroldi, in un contributo al «*Quaderno n. 6*» del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettónica di Palermo, sostiene che ci si debba porre il problema «della possibile variazione d'uso che quasi sempre è connessa al tema di un rapporto con la contemporaneità di edifici che in genere hanno 50 anni di vita»⁵. Anche Carbonara considera il riuso il mezzo migliore per garantire la conservazione di un manufatto antico, sostenendo che un monumento privo di funzione si deteriora rapidamente. Lo strumento di controllo e verifica di questa operazione risulta essere il progetto di architettura, il cui compito è quello di mantenere il carattere dell'edificio da restaurare, pur apportando le necessarie modifiche. Dovranno essere riportati in luce i principi su cui il progetto originale si basava, per mezzo di un intervento che abbia i caratteri della contemporaneità. «In questo senso, non c'è una sostanziale differenza tra restauro e progetto, in quanto ogni progetto si trova davanti a vincoli di varia natura, rispetto ai quali bisogna operare delle scelte in coerenza con le condizioni di

⁴ Marco Dezzi Bardeschi porta avanti il diritto di inserire l'architettura moderna nel contesto storicizzato, rifiutando la posizione del restauro a favore della conservazione, intesa come tutela della permanenza materiale.

⁵ C. Ajroldi, *Il Restauro del Moderno: un progetto a Palermo*, in «*Quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettónica*», n. 6, luglio 2007, pp. 9-16.

partenza»⁶. Sintetizzando, gli indirizzi principali sul restauro dell'architettura antica e moderna oggi individuabili sono: il principio della conservazione rigorosa della materia nel rispetto delle eventuali stratificazioni, la posizione relativa al ripristino che fonda le sue ragioni sull'autenticità del significato più che della materia, la posizione intermedia del restauro critico. Quest'ultima è la linea condivisa a partire dal 2001 dal Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica di Palermo, Napoli, Reggio Calabria, Parma, e dell'Accademia di Brera che ha individuato nel progetto architettonico di "*restauro dei principi*" lo strumento scientifico di approccio al Restauro del Moderno: «Nel progetto di restauro dell'architettura moderna indagini sull'autografia dell'opera in esame e sulla cultura di appartenenza del progetto si devono sommare alla lettura diacronica delle relazioni opera-contesto, ma soprattutto è necessario rapportarle all'obiettivo di comprendere il principio progettuale che sovrintende l'opera, in modo da disvelarne le intrinseche qualità architettoniche»⁷.

La *scienza del progetto* diviene così lo strumento metodologico di approccio alla ricerca condotta sul restauro dell'architettura moderna. A partire da questa considerazione, il progetto diviene l'oggetto e al tempo stesso lo strumento di ricerca⁸.

Il restauro critico e la
posizione del
Dottorato di Ricerca
in Progettazione
Architettonica di
Palermo

⁶ C. Ajroldi, *Il Restauro del Moderno in Italia e in Europa*, in «Quaderno del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo», Milano 2011.

⁷ P. Galliani, *Restauro del Moderno: obiettivi e ragioni del progetto*, in «Territorio» n. 40, Milano 2007.

⁸ Cesare Ajroldi nel *Quaderno n. 6* del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica sul progetto nel Restauro del Moderno

L'edificio di
Gibellina: come
intervenire?

Nel caso dell'edificio residenziale e commerciale di Oswald Mathias Ungers a Gibellina, facente parte del Piano Particolareggiato del Centro Civico, si è proceduto al rilievo e disegno dello stato di fatto dell'edificio e del suo contesto. Di fondamentale importanza è stato il reperimento degli elaborati originali presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Gibellina. I materiali d'archivio individuati e catalogati non sono soltanto relativi all'edificio in questione ma sono costituiti da tutti quegli elaborati attraverso cui è stato possibile ricostruire la storia urbanistica ed architettonica di Gibellina Nuova, poiché l'edificio di Ungers non è un elemento isolato ma parte integrante di un sistema, caratterizzato dalla presenza di altre emergenze architettoniche progettate in periodi differenti. Sono stati esaminati e catalogati i vari piani redatti per il Centro Civico dall'inizio degli anni settanta; in seguito tutti i materiali raccolti hanno subito un processo di rielaborazione critica attraverso lo strumento del disegno. Le differenti versioni di progetto sono state comparate con lo stato di fatto, così da ottenere una sequenza di materiali, posti in ordine cronologico, che mettessero in luce le trasformazioni che hanno interessato l'opera nel corso degli anni, a partire dal progetto originale sino ad arrivare alla versione effettivamente realizzata. Per motivazioni legate alla storia della ricostruzione di Gibellina, in seguito al terremoto che

sottolinea come nello studio effettuato sugli edifici sia fondamentale e non trascurabile da un lato un'analisi relativa alle fasi di formazione del progetto, dall'altro le considerazioni relative alle possibili variazioni d'uso legate al tema del rapporto con la contemporaneità.

nel 1968 colpisce la Valle del Belice, lo stato di fatto del caso-studio presenta delle differenze sostanziali rispetto alla stesura del progetto originale. Fondamentale è stato a tal proposito, lo studio e l'analisi di altri progetti di O. M. Ungers, realizzati negli stessi anni, al fine di poter pervenire all'identificazione dei temi su cui il progetto è improntato, ma che trovano un parziale riscontro nello stato di fatto. In particolar modo sono stati studiati gli altri progetti di Ungers per l'Italia⁹, al fine di dimostrare come ci siano dei caratteri comuni, riscontrabili in tutte queste architetture, che hanno la loro matrice d'origine nell'architettura storica italiana di cui Ungers è un profondo conoscitore. Le operazioni sopra descritte, hanno condotto al riconoscimento dei principi architettonici del caso-studio, all'analisi delle compromissioni subite e all'elaborazione del progetto di restauro. Prima di giungere alla scala dell'edificio è risultata di fondamentale importanza la redazione di alcuni elaborati generali. L'analisi comune alle tre tesi su Gibellina, incentrata sul ridisegno degli elaborati di rilievo e sulla diretta conoscenza dello stato di fatto, ha costituito la base dei ragionamenti di carattere più generale. A partire dalle indicazioni contenute nel disegno d'insieme si è giunti agli approfondimenti individuali di progetto. L'analisi ha condotto all'individuazione dell'asse fondativo della città, il viale Belice, a cui si agganciano le emergenze architettoniche

Riconoscimento dei
principi architettonici

⁹ Sono stati analizzati alcuni progetti redatti da Ungers per l'Italia, attraverso lo studio dei quali si è voluto dimostrare come le architetture italiane di Ungers siano caratterizzate da elementi comuni, la cui matrice è l'architettura classica.

Obiettivo dell'intervento

oggetto delle tre tesi su Gibellina: il Municipio dei Samonà, le case di Ungers, la Chiesa Madre di Quaroni. L'ipotesi generale di progetto prevede un nuovo disegno del suolo che sia in grado di rivalutare e ridefinire gli spazi aperti e le relazioni che intercorrono tra essi e il caso di studio. L'obiettivo è esplicitare il forte valore urbano insito nelle tre architetture, attraverso la valorizzazione dello spazio tra di esse compreso. Dall'analisi effettuata e dallo studio del materiale d'archivio è emersa la volontà da parte dei vari progettisti che negli anni della ricostruzione hanno redatto piani per Gibellina, di fare del Centro Civico un unico sistema composto da edifici istituzionali, servizi, spazi pubblici e percorsi che colleghino le varie parti. Particolarmente significativa è stata l'individuazione di un percorso parallelo al viale Belice, che collega il Municipio, le case di Ungers e la Chiesa Madre. Si è cercato, attraverso alcune proposte progettuali, di reinterpretare il concetto di Centro Civico di una città di fondazione, indagando il rapporto che intercorre tra edifici, spazio pubblico, servizi e viabilità.

Obiettivo principale della tesi è dimostrare come l'intero intervento sia caratterizzato da un tradimento delle indicazioni progettuali originarie che interessa al tempo stesso scale diverse: la dimensione urbana, relativa ai collegamenti tra gli edifici e alla sistemazione degli spazi aperti; la dimensione dell'edificio legata al principio della percorribilità e al rapporto tra pubblico e privato; la scala dell'alloggio che ha la sua ragion d'essere nella metafora

della città. Inoltre, a causa della situazione in cui verte l'edificio nello stato di fatto, risulta problematico effettuare il riconoscimento di valore dell'opera; per tale ragione, si ritiene utile poter dare un contributo, attraverso il percorso di questa tesi, al fine di rendere esplicito l'effettivo valore e le seppur nascoste potenzialità, del bene in questione.

4.2 INDIVIDUAZIONE DEI TEMI E DEI PRINCIPI ARCHITETTONICI DEL CASO-STUDIO

Operazioni preliminari
al progetto

Il riconoscimento dei principi insiti nell'opera deve necessariamente prendere le mosse da un confronto diretto con il caso-studio. Il rilievo, il disegno dello stato di fatto, lo studio del contesto socio-culturale in cui l'edificio è stato concepito, seguiti dall'analisi relativa agli elaborati originali reperiti e alla documentazione riguardante l'ideazione, la costruzione e le successive modificazioni dell'opera in questione, costituiscono le operazioni necessarie al fine di poter pervenire ad un progetto di restauro che si basi sull'individuazione dei principi originali e sulla corretta interpretazione degli stessi.

L'edificio residenziale e commerciale progettato da Ungers nel 1982 si inserisce all'interno della ricerca condotta dall'architetto tedesco in quegli anni, relativa al tema della strada¹⁰ che attraversa l'edificio, indipendentemente che si tratti di un edificio pubblico o privato. Già il piano Gregotti, Samonà, Pirrone prevedeva che in continuazione del Municipio vi fosse un passaggio sopraelevato, presente negli elaborati progettuali, che mettesse in comunicazione la parte a sud del Centro Civico con la Chiesa Madre di Quaroni. Nonostante il suddetto piano sia da considerarsi largamente disatteso, tuttavia è possibile avanzare l'ipotesi che il piano Ungers da un lato prenda le mosse dalle previsioni precedenti,

¹⁰ In merito a quest'aspetto, sono già state citate le tematiche architettoniche a cui Ungers lavora negli anni in cui redige il progetto per Gibellina.

dall'altro fondi i suoi principi su alcune delle tematiche centrali all'interno della sua poetica architettonica.

L'architetto tedesco decide di collocare la galleria urbana in prosecuzione del Municipio e di creare, in accordo con le ultime sperimentazioni di quegli anni, un edificio di natura pubblica e privata allo stesso tempo, parallelo ad una strada parzialmente coperta e sopraelevata. Quest'ultima nelle intenzioni progettuali avrebbe costituito il cuore dell'intervento, elemento di connessione urbana e allo stesso tempo sistema di accesso alle abitazioni¹¹, in accordo con quanto era già stato realizzato nel progetto per Lützowplatz¹² a Berlino pochi anni prima. Un ruolo centrale era inoltre affidato alle porte-fornici che mettevano in comunicazione la strada alberata con la galleria. Riemerge nuovamente il tema della casa-porta o del portale urbano, già presentato nel progetto per il blocco residenziale in Köthener Strasse¹³

¹¹ Ungers si pone sullo stesso filone di ricerca, portato avanti, a partire dagli anni Cinquanta, dagli Smithson e negli anni Ottanta da Aymonino e Rossi, relativamente all'edificio abitativo che funge anche da passaggio urbano e da luogo di incontro e scambio tra i cittadini.

¹² Complesso residenziale in Lützowplatz a Berlino, 1979-1983: l'obiettivo è dare una nuova forma all'area e allontanare la funzione abitativa dai flussi veicolari, ubicandola nella zona interna. Il tema progettuale è il dualismo tra spazio pubblico e spazio semiprivato. Il prospetto principale si pone come una cortina chiusa sulla piazza, all'interno la costruzione è composta da case individuali poste lungo una strada d'accesso non rettilinea e coperta da una galleria. La strada oltre a servire da accesso alle abitazioni, costituisce anche un passaggio urbano. L'intero progetto è basato sullo studio del modulo e sulla sua trasformazione.

¹³ Complesso residenziale in Köthener Strasse a Berlino 1987: l'intervento si basa sulla ricostruzione di un isolato derivante dallo studio progettuale della Friedrichstadt meridionale. L'obiettivo era quello di ripristinare il carattere architettonico del centro cittadino. Nel fare ciò Ungers associa all'usuale tipologia a corte berlinese, il concetto di casa-porta e di portale urbano, sancendo lo stretto rapporto pubblico-privato. Il

L'edificio parte
integrante del sistema

sempre a Berlino. Ciò che risalta in maniera evidente dal progetto originale è il suo forte valore urbano, la stretta dipendenza con la città, con i suoi spazi, con le sue forme. L'idea dell'architettura che interagisce in maniera netta e risoluta con i processi urbani è centrale nella ricerca teorica di Ungers. A Gibellina l'architetto tedesco si trova dinanzi ad una realtà che non è quella del singolo edificio, ma di un insieme di elementi che unitamente danno luogo e formano un sistema. Per di più, trattandosi di una città di fondazione, costruita *ex novo*, le architetture e la struttura urbana nascono nello stesso tempo, non ci sono stratificazioni, non ci sono riferimenti preesistenti, ma un unico linguaggio che dia vita a tutti gli elementi che fanno sistema. Per tale ragione tutte le sue scelte sono orientate in questo senso ovvero privilegiano l'aspetto urbano e si rifanno a quelle tematiche progettuali legate all'interpretazione del luogo, quel luogo "vergine" che il Piano di Trasferimento Totale indica per la fondazione della nuova città. Sintetizzando, i principi individuati all'interno del caso-studio sono: l'attraversamento in senso longitudinale dell'edificio; l'attraversamento trasversale in direzione dei fornicati, il principio della strada che attraversa o è posta parallelamente all'edificio e che si caratterizza per una doppia natura, privata e pubblica; quello legato alle relazioni col paesaggio e con il contesto in cui si inserisce; le connessioni del nuovo edificio con i monumenti e gli spazi urbani circostanti attraverso il percorso in quota, il principio

Principi architettonici
individuati

cortile dell'edificio diventa una sorta di piazza; lo spazio pubblico della strada si fonde con quello semiprivato della corte.

dell'alloggio derivante dal tema della casa metafora della città.

4.3 LE DIFFERENZE TRA IL PROGETTO ORIGINALE E LO STATO DI FATTO: MANOMISSIONE DEI PRINCIPI

La ricerca d'archivio, la ricostruzione della storia dell'edificio, l'analisi relativa al progetto originale e allo stato di fatto, il rilievo e in ultimo le ipotesi di restauro avanzate, hanno condotto al riconoscimento dei principi architettonici ed urbani e all'individuazione di tutti quegli elementi che hanno compromesso l'opera in questione.

Numerose ed evidenti sono le differenze tra il progetto originale di Ungers e lo stato di fatto, così come di vario genere sono le trasformazioni subite dall'edificio dalla sua realizzazione fino ai nostri giorni. Le cause sono da ricercarsi nella storia della ricostruzione di Gibellina. Nella maggior parte dei casi, infatti, gli architetti che hanno redatto, per conto del Comune e su invito di Ludovico Corrao, i progetti per il Centro Civico non hanno successivamente seguito la direzione dei lavori. Per tale ragione in ognuno dei singoli interventi sono riscontrabili delle discrepanze tra primo progetto e stato di fatto. Per quanto riguarda Ungers, inoltre, i disegni originali mettono in evidenza che si tratta di un progetto di massima e gli stessi si caratterizzano per un'evidente approssimazione. Nonostante la poca chiarezza e la non completezza¹⁴ degli elaborati originali, serialità, ripetizione e costante presenza del modulo, principi fondativi

Problematiche legate alla ricostruzione

La difficile lettura dei principi

¹⁴ Durante la fase della ricerca d'archivio è stata rilevata l'assenza di determinati elaborati. Questi risultano mancanti per volontà dello stesso Ungers che non li ha inseriti nella documentazione presentata al Comune di Gibellina. Nello specifico si tratta del prospetto posteriore della galleria urbana.

del progetto, emergono con chiarezza ma non trovano riscontro pratico a causa di una realizzazione frammentaria e poco fedele. La forte caratteristica urbana insita nel progetto, legata all'aspetto dell'aggregazione sociale e quindi al rapporto dell'edificio con lo spazio pubblico e con gli altri interventi, viene meno a causa della parzialità della realizzazione. Inoltre l'assenza dei percorsi di collegamento fa sì che il principio dell'attraversamento non trovi riscontro nello stato di fatto. La presenza del blocco¹⁵, aggiunto successivamente, causa un'interruzione del percorso che avrebbe dovuto collegare il Municipio alla Chiesa Madre. A partire dall'analisi condotta e dal rilievo effettuato è possibile avanzare delle questioni e porsi degli interrogativi. Si può senz'altro affermare che l'opera presenta, seppur attraverso elaborati di progetto di massima, degli evidenti principi sia di natura strettamente architettonica che urbana. Gli stessi nello stato di fatto risultano illeggibili, per le motivazioni sopra accennate. A causa della situazione in cui verte lo stato di fatto è stato necessario ricorrere all'analisi di ulteriori progetti dello stesso autore, al fine di individuare i principi insiti nel caso-studio. Inoltre lo stato dell'arte continua a subire cambiamenti anche a distanza di poco tempo. In particolar modo, relativamente all'edificio di Ungers, parte della collina è stata scavata per la realizzazione di un muro di contenimento. Tale muro racchiude uno spazio privo di

L'analisi di altri progetti di Ungers come metodo di deduzione dei principi

Spazi e non - spazi

Un intervento dilazionato nel tempo

¹⁵ Come già detto, il percorso in quota che dalla piazza del Municipio avrebbe condotto alla Chiesa Madre di Quarone è interrotto. Il passaggio urbano pensato da Ungers e confermato dal progetto di Nicolini è occupato dalla presenza di un volume aggettante.

funzione e qualità architettonica che ciononostante si configura come uno spazio pubblico, una sorta di passeggiata, posta ad una quota più bassa rispetto al percorso in quota di Ungers, che al centro ospita un filare di alberi. Dagli elaborati progettuali è possibile constatare che si tratta della realizzazione di un intervento già previsto dal piano Nicolin¹⁶, seppur con caratteri differenti. È importante allora chiedersi, in relazione al restauro del moderno, quale sia il significato di un intervento dilazionato nel tempo, il cui unico risultato sembra essere l'assenza di qualità architettonica. Le trasformazioni che l'edificio ha subito rispetto al progetto originale, sin dalla sua realizzazione ad oggi, sono anche di dettaglio architettonico, riscontrabili nell'utilizzo di infissi dal disegno diverso rispetto a quelli proposti da Ungers, nella comparsa di cornicioni, aggetti, pensiline, gocciolatoi ed elementi superflui, che finiscono con l'appesantire i fronti e annullare l'assoluta semplicità e rigore che contraddistingue il progetto originale.

Comparsa di elementi di finitura incongrui



¹⁶ In tal senso fondamentale è stata la conversazione con Pierluigi Nicolin: *“Il progetto è stato realizzato parzialmente e Marcella Aprile ha seguito i lavori. Quando io sono intervenuto il problema principale era connettere elementi isolati. A partire dall'esistente ho cercato di sfruttare le potenzialità dell'intervento di Ungers, che risiedevano soprattutto nella presenza dei passaggi gradonati, che però nello stato di fatto non portavano da nessuna parte. I passaggi trasversali gradonati dovevano collegare i due percorsi paralleli longitudinali a quote diverse. Io ho introdotto un nuovo edificio che conclude la cortina verso la piazza del Teatro, che nelle intenzioni progettuali era attraversabile.*

Altre trasformazioni di carattere architettonico interessano gli alloggi; questi si caratterizzano per una totale assenza di qualità architettonica e si differenziano l'un l'altro seppur per piccoli particolari. Le alterazioni sinora elencate rendono il progetto di restauro lo strumento necessario al fine di ridare all'edificio il carattere e la coerenza oggi assenti. Tutte le trasformazioni in atto fino ai nostri giorni denunciano il carattere di opera incompiuta e mai soggetta ad un completamento, che si traduce in un'estraneazione dell'edificio dal contesto. L'edificio residenziale di Ungers a Gibellina risulta essere sottoposto ad una doppia tipologia di degrado: da un lato quello fisico a cui sono soggetti gli intonaci in seguito alla risalita di umidità capillare e dall'altro quello dovuto alla presenza di elementi (grondaie, tubi di scarico e di smaltimento delle acque, cornicioni aggettanti, pensiline) che deturpano i fronti, in particolar modo quello posteriore.

Una doppia tipologia di
degrado

4.4 ATTRAVERSO IL RESTAURO DEI PRINCIPI

Il progetto si pone come obiettivo il restauro dei principi rintracciati nell'opera nelle fasi che vanno dalla stesura della prima versione di progetto da parte di Ungers alla situazione in cui verte lo stato di fatto. Il principio dell'attraversamento in senso longitudinale, che in parte coincide con il principio della strada che attraversa l'edificio, viene restaurato attraverso la bucatura del volume a pianta quadrata, facente parte del progetto di Nicolini e aggiunto successivamente.

L'apertura del nuovo passaggio garantirà il collegamento, auspicato dal progetto originale, tra la parte a sud del Municipio e il giardino che conduce alla gradonata della Chiesa Madre di Quaroni. Il principio dell'attraversamento longitudinale porta con sé quello legato alle relazioni con il paesaggio e con il contesto, che trovano nella passeggiata in quota un punto di forza. Il percorso in quota si configurerà non solo come passaggio urbano, che darà anche accesso alle abitazioni, ma come punto di osservazione sul paesaggio. In particolare modo, i fornicini simboleggeranno i vomitori propri degli anfiteatri romani, che danno accesso alla cavea, da dove si gode la vista della rappresentazione. A Gibellina lo spettacolo è dato dal paesaggio della campagna siciliana. Il principio dell'attraversamento trasversale in direzione dei fornicini che dal viale alberato conducono al percorso sopraelevato, viene, infatti, restaurato dal progetto attraverso l'aggiunzione delle gradonate laddove risultano mancanti. Il principio delle relazioni con il paesaggio e al tempo stesso

Principio
dell'attraversamento
longitudinale

Principio
dell'attraversamento
trasversale

con il contesto, viene restaurato mediante l'introduzione di un corpo di fabbrica posto ai piedi della collina, che si configura come un nuovo basamento per la stessa, in sostituzione del muro di contenimento. Il nuovo edificio, che segue le regole compositive della preesistenza, ospiterà attività commerciali provvisorie e non, che potranno usufruire anche di un prolungamento esterno nella piazza compresa fra i due edifici. L'obiettivo è ridare vitalità ad una parte del Centro Civico oggi poco vissuta, mediante il restauro di un edificio residenziale e commerciale, che diventi un luogo di aggregazione e socializzazione per gli abitanti di Gibellina.

Le attività commerciali
provvisorie e lo spazio
pubblico

4.5 LE QUESTIONI URBANE E LO SPAZIO PUBBLICO ATRAVERSO IL CONCETTO DI CENTRO CIVICO

Un nuovo rapporto tra
le parti

Lo spazio pubblico:
strumento per ricomporre e
ridisegnare la città

L'edificio residenziale e commerciale di O. M. Ungers, sin dalle intenzioni progettuali, doveva caratterizzarsi per un forte valore urbano. Insieme agli altri edifici facenti parte del Centro Civico aveva lo scopo di costruire e rafforzare quell'idea di città che si connota per la presenza di elementi differenti per linguaggio e funzione, ma unificati dal senso stesso di appartenenza ad un unico sistema generale. Già a partire dalle intenzioni del piano di Ungers, appare chiaro quale sia l'obiettivo di fondo: inaugurare un diverso rapporto tra le parti residenziali e gli edifici istituzionali. L'obiettivo è mettere in stretta relazione tra loro le differenti parti di città, attraverso la progettazione di spazi urbani chiaramente identificabili. Quanto detto sinora non trova un riscontro pratico nello stato di fatto. Infatti, non solo risultano tradite le intenzioni progettuali riguardanti l'edificio nella sua identità e l'alloggio in particolare, ma ciò che risalta in maniera evidente, negando lo spirito del progetto originario, è la totale assenza di percorsi che leghino il progetto di Ungers alla vicina Chiesa Madre di Quaroni e agli altri edifici. Le maggiori emergenze architettoniche del Centro Civico, attraverso le indicazioni dei vari piani succedutisi, dovevano entrare in stretto rapporto tra loro per mezzo di percorsi e spazi pubblici di connessione. Oggi appaiono come meri oggetti posati al suolo, privi di una propria identità. La qualità degli interventi architettonici nella maggior parte dei

casi viene falsata o negata da una mancata idea di città. Il caso-studio in particolare, privato di alcuni degli elementi caratterizzanti il progetto originale, ha finito col perdere il forte valore urbano che lo contraddistingueva. Inoltre la scomparsa della galleria e del portico coperto, capace di ospitare attività commerciali provvisorie, ha fatto sì che si perdesse la concezione dell'edificio come nucleo aggregativo e punto di riferimento dell'interno del Centro Civico.



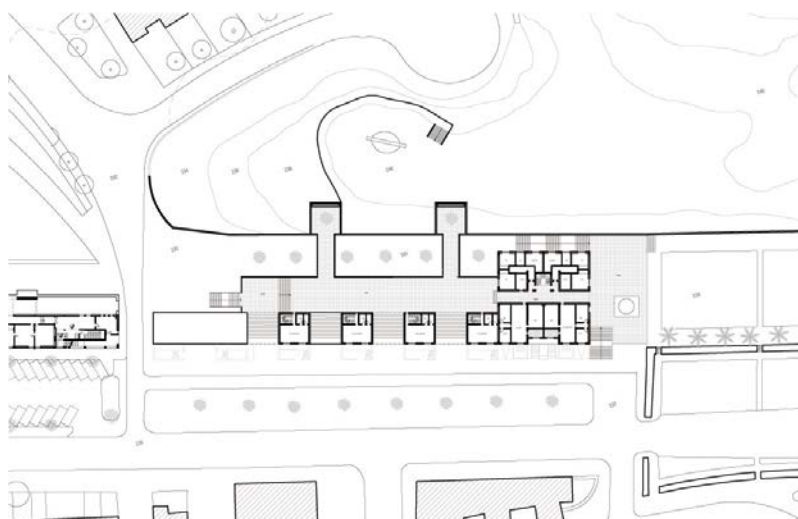
Planimetria del Centro Civico relativa al progetto di restauro

4.6 PERCORSO E SVILUPPO DEL PROGETTO

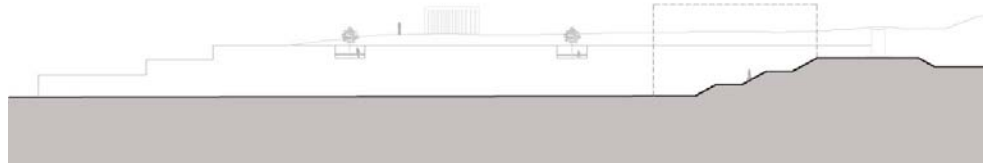
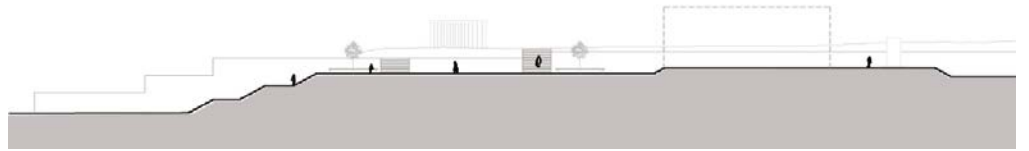
La “sonda” del
progetto

La proposta di intervento finale è il risultato di un lungo processo di elaborazione della tesi, che vede nel progetto lo strumento metodologico di intervento. Di fondamentale importanza è quindi la componente legata al processo di conoscenza e di interpretazione del luogo, dell'edificio in questione e del suo autore. La metodologia di intervento fa del progetto una “sonda” di conoscenza, considerandolo uno strumento di lettura della realtà. L'ultima proposta altro non è, quindi, che l'esito finale di un iter di cui fanno parte diverse ipotesi precedenti. Queste, pur differenziandosi per precise scelte progettuali, si caratterizzano per un approccio comune che trova le sue ragioni nel lavoro di lettura e di analisi del contesto e dell'edificio in questione. Lo strumento del disegno ha permesso di individuare le caratteristiche peculiari del luogo, riportando in luce i limiti di un intervento dal forte carattere urbano che non trova un riscontro pratico nella realtà. Per tale ragione le diverse ipotesi, seppur con caratteristiche differenti, si pongono come obiettivo la volontà di ovviare ai tradimenti progettuali presenti nella scala urbana, in quella dell'edificio e in quella dell'alloggio.

Ipotesi di progetto maggio 2009:



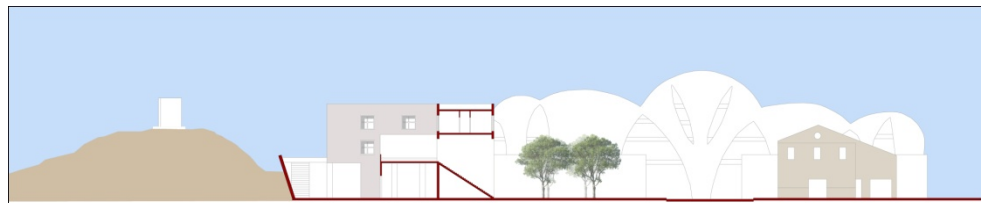
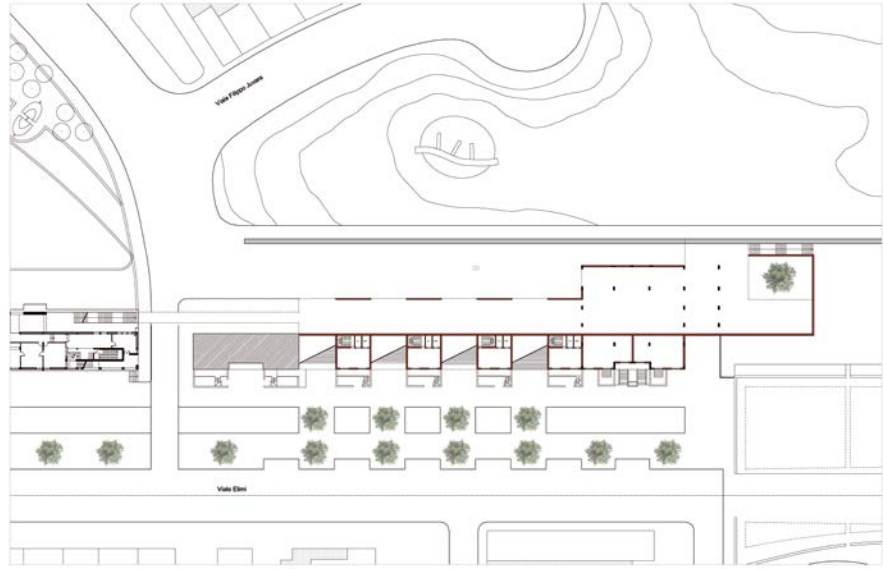
Obiettivo del progetto è quello di collegare le diverse emergenze architettoniche del Centro Civico, in senso sia longitudinale che trasversale rispetto all'asse costituito dal viale Belice. Per far ciò, si è deciso di rendere attraversabile il blocco quadrato, non facente parte del progetto di Ungers, al fine di attuare il collegamento tra la piazza del Municipio e la Chiesa Madre. In questa maniera viene recuperato il principio legato al tema della strada parallela all'edificio. I collegamenti trasversali riguardano il rapporto tra viale Belice e la collina, tutt'ora inaccessibile. L'ipotesi di progetto prevede di mettere in relazione la passeggiata in quota e l'elemento naturale-artificiale per mezzo di sistemi di passerelle.



Ipotesi di progetto settembre 2009:



Anche in questa versione di progetto l'attraversamento del blocco quadrato assume un ruolo di primo piano. Ma il progetto di restauro intende dar soluzione anche al problema dell'invaso posto al di sotto del percorso pedonale sopraelevato. L'idea di progetto prevede di sostituire il muro su cui poggia la passeggiata in quota con un porticato, al fine di poter usufruire dello spazio oggi non utilizzato. Anche la quota sottostante del blocco quadrato subisce delle evidenti trasformazioni in funzione del nuovo uso legato alle attività commerciali provvisorie. Lo spazio esterno delimitato dal muro di contenimento, oltrepassato il volume quadrato, culminerà in una stanza a cielo aperto, da cui sarà possibile attraverso un elemento di risalita raggiungere la quota superiore.

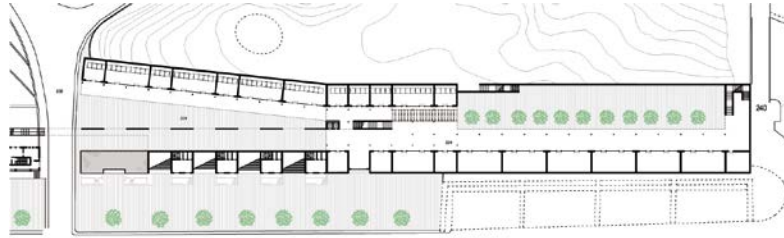


Ipotesi di progetto febbraio 2010:



L'ipotesi di progetto prende le mosse dal rapporto che intercorre tra il Municipio e la sua piazza e le case di Ungers. In considerazione della riflessione relativa alla carenza di servizi e spazio pubblico all'interno del Centro Civico, propone di rimodellare i bordi della collina e di renderli abitabili. Il muro di contenimento sarà sostituito da un nuovo corpo di fabbrica, che seppur con caratteristiche differenti sarà presente nell'ultima versione di progetto. Il nuovo edificio riprende nelle sue caratteristiche dimensionali il modulo e le geometrie ungersiane. L'ipotesi di progetto prevede inoltre di prolungare alla quota del piano terra l'edificio di Ungers, così come indicava il progetto originale, attraverso un nuovo corpo di fabbrica che rispetti le caratteristiche della preesistenza in termini dimensionali. L'obiettivo è recuperare uno dei principi del progetto originale, attraverso una reinterpretazione del concetto di Centro Civico basata sulla continua relazione tra residenze, spazio pubblico e servizi

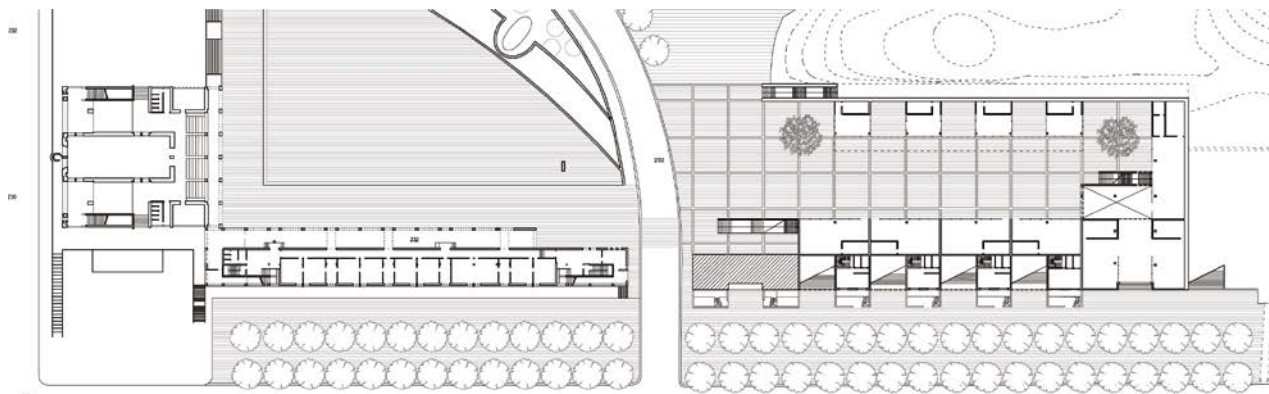
Restauro del Moderno: Il Centro Civico di Oswald Mathias a Gibellina Nuova



4.7 L'ATTACCO A TERRA E IL CUL DE SAC

Uno dei temi indagati all'interno del progetto di restauro dell'edificio residenziale e commerciale di Ungers a Gibellina è l'attacco a terra e il rapporto con il suolo. In particolare, un nodo che oggi appare irrisolto è quello relativo all'invaso posto al di sotto del percorso pedonale in quota. Si tratta di un vaso propedeutico alla realizzazione del muro di contenimento della collina; tale muro configura e delimita uno spazio privo di funzione e qualità architettonica, la cui vocazione vorrebbe essere quella di uno spazio pubblico.

Il nuovo disegno dello spazio pubblico

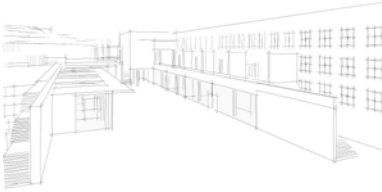


Pianta piano terra

L'obiettivo del progetto è trasformare l'invaso in uno spazio che abbia caratteristiche e requisiti adeguati al ruolo che svolge. L'ipotesi prende le mosse dal rapporto che intercorre tra il Municipio, la sua piazza e le case di Ungers. In considerazione della riflessione relativa alla carenza di servizi e spazio pubblico all'interno del Centro Civico, propone di rimodellare i bordi della collina e di renderli abitabili. Si

Il cambiato rapporto con la collina

tratterà di uno scavo pronto ad accogliere servizi commerciali e artigianali, in ottemperanza alle indicazioni del progetto originale relativo alla galleria mai realizzata. Il muro di contenimento sarà sostituito da un corpo di fabbrica che riprende nelle sue caratteristiche dimensionali il modulo utilizzato da Ungers di 8x8 metri. Tale volume seguirà la giacitura dell'edificio esistente con cui si relaziona in maniera diretta e si caratterizzerà per la presenza di una pensilina generata dal muro di contenimento, che ripiegandosi su se stesso diviene copertura del volume.



Vista dell'edificio di Ungers dal Municipio

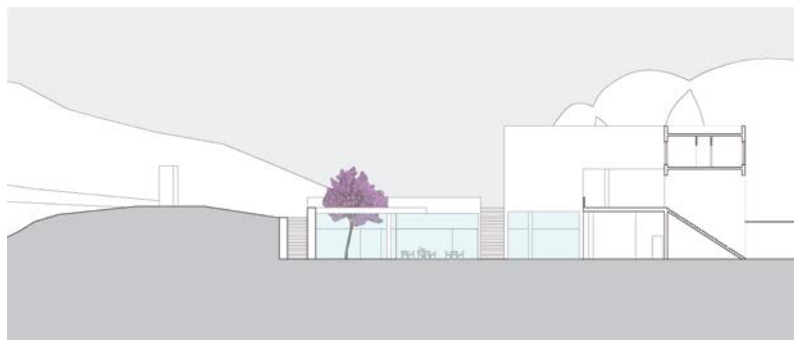
Il medesimo modulo utilizzato fa sì che i due sistemi che si fronteggiano abbiano le stesse caratteristiche compositive. Unico elemento di variazione è dato dalla presenza di due corti, generate a partire dallo stesso modulo, che danno vita ad un gioco di pieni e di vuoti e al tempo stesso illuminano gli spazi commerciali. Di fianco al volume posto ai piedi della collina, parallelo all'edificio di Ungers, trova posto un elemento di risalita, che scavato nella collina, permette di

raggiungere la scultura di Melotti e di proseguire sino al percorso, sistemato a verde, che conduce alla Chiesa Madre.

L'edificio originario e il nuovo ampliamento, simmetrici l'uno rispetto all'altro, convergono sul blocco di Nicolin, punto di fuga dell'intera composizione.

Il volume quadrato, sia alla quota del piano terra che a quella superiore viene modificato in maniera sostanziale rispetto allo stato di fatto.

Si è deciso di mantenere la sua integrità volumetrica e di rendere manifesta la sua vocazione di passaggio e attraversamento al livello della *promenade*.



Sezione trasversale dell'edificio di Ungers

Alla quota inferiore, questo, completamente svuotato, ospiterà una caffetteria, caratterizzata da una corte introversa, retaggio dell'architettura mediterranea.

Altre attività commerciali, presenti all'interno del blocco, confluiscono in uno spazio a doppia altezza, illuminato da un lucernario in copertura.

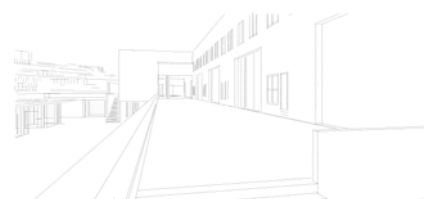


4.6 LA PASSEGGIATA IN QUOTA E L'ATTRAVERSAMENTO DEL BLOCCO DI NICOLIN

La passeggiata in quota da Ungers denominata «*promenade*»¹⁷ sopraelevata, costituisce uno degli elementi più significativi del progetto. Il tema compositivo ricorrente nella produzione architettonica dell'architetto tedesco in quegli anni è quello dell'edificio privato per abitazioni, parallelo ad un percorso parzialmente coperto e sopraelevato rispetto alla quota della strada. Il percorso costituiva nelle intenzioni progettuali il cuore dell'intervento, elemento di connessione urbana e al tempo stesso sistema di accesso alle abitazioni. Nel progetto originale un ruolo centrale era assegnato alle porte-fornici che collegavano la quota del viale alberato con la galleria. Nello stato di fatto quest'ultima è sostituita da una passeggiata in quota che costituisce l'accesso alle abitazioni ma che ha perso il ruolo cardine che il progetto originale le aveva assegnato: attraversamento e collegamento con le altre emergenze architettoniche del Centro Civico.

L'ipotesi di progetto prevede, a partire da queste considerazioni, di recuperare e rivalutare la funzione originale di attraversamento. Nell'affrontare il tema della passeggiata in quota si deve tenere conto della presenza del blocco, che sia il progetto di Ungers sia quello di Nicolín consideravano attraversabile. Dall'intervista effettuata allo stesso Nicolín è infatti emerso come nelle intenzioni

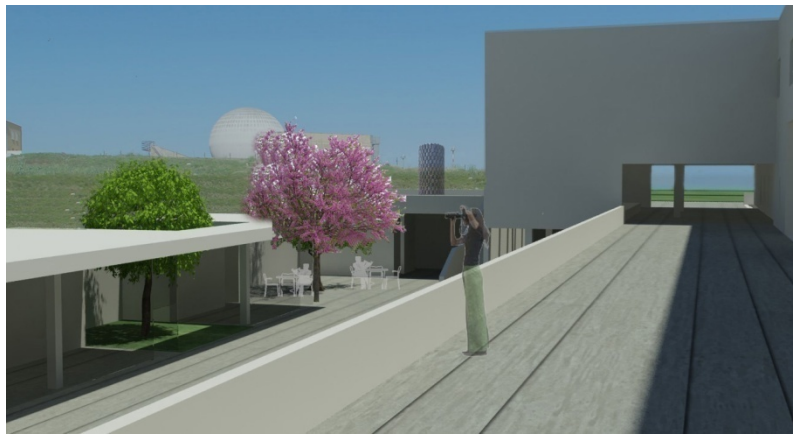
La passeggiata: cuore del progetto



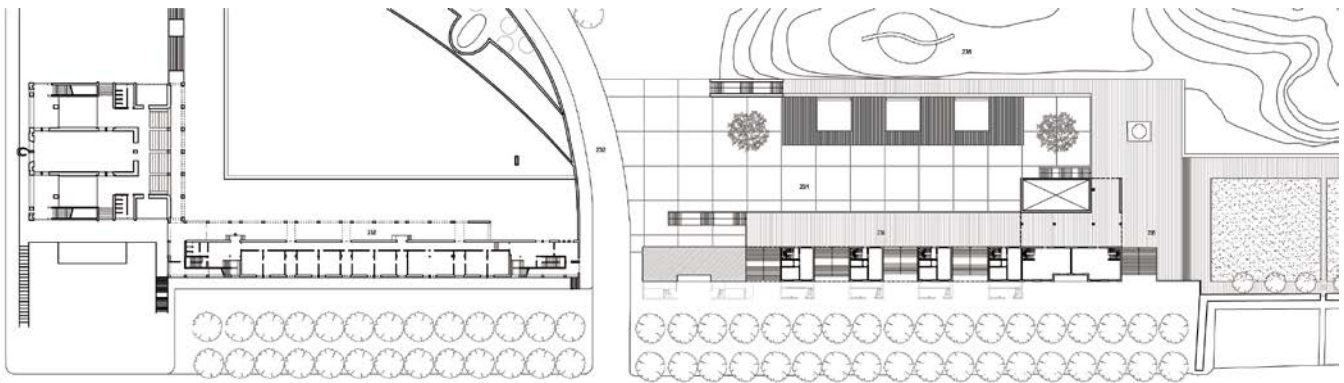
La nuova concezione del blocco di Nicolín

¹⁷ Cfr. O. M. Ungers, *Relazione di progetto*, Colonia 1982.

progettuali il volume fosse percorribile e si configurasse come una sorta di passaggio urbano, sebbene lo stato di fatto contraddica queste affermazioni.



Infatti, se il prospetto sul viale alberato segue la logica compositiva dell'intervento di Ungers, sul lato posteriore il corpo di fabbrica ha delle dimensioni maggiori, così da impedire la continuazione del percorso. L'ipotesi di progetto prende in considerazione l'idea di creare quel passaggio urbano presente nel progetto originale, attraverso la modificazione interna del volume.



Pianta attraversamento

La presenza del passaggio fa sì infatti che venga trasformata la distribuzione spaziale e cambino le caratteristiche tipologiche di quella parte di edificio. Parte delle unità residenziali cedono il posto all'attraversamento e due alloggi si attestano in prosecuzione delle unità abitative di Ungers. Uno spazio a doppia altezza, illuminato da un lucernario in copertura, permette di percepire la presenza delle attività commerciali e artigianali poste alla quota inferiore, suggerendo a chi passa la continua integrazione di spazi residenziali, di servizio e pubblici.



Vista della galleria urbana e dell'attraversamento



Vista della galleria urbana e degli spazi dedicati alle attività artigianali ai piedi della collina

Una volta oltrepassato il blocco quadrato, il percorso giungerà in uno spazio urbano, una piazza, avente la funzione di raccordare la quota della passeggiata con la collina ed il viale alberato; qui trova posto un'opera d'arte. Al di là della piazza, il giardino che giunge alla cordonata della Chiesa Madre.



.7 LA RIFUNZIONALIZZAZIONE DELLE UNITÁ RESIDENZIALI DI UNGERS: LA TRASFORMAZIONE DELL'ALLOGGIO RISPETTO ALLE ESIGENZE ATTUALI

Ungers sostiene che ogni progetto, di per sé, sia un microcosmo concluso. A partire da questa fondamentale affermazione riusciamo a spiegarci la frase di apertura al testo del 1976 *Über das Denken und Entwerfen in bilder und Vorstellungen*, pubblicato in italiano con il titolo: *Progettare attraverso rappresentazioni, metafore, analogie*: «La città è dominata, nella sua formazione, dalle stesse leggi che regolano quelle di una singola casa, dalla cui somma con altri edifici è composta la città. La struttura della casa somiglia alla struttura della città, solo le dimensioni sono differenti». In questo senso, l'architetto tedesco stabilisce un paragone tra due elementi¹⁸, ponendoli sullo stesso piano. Secondo il maestro tedesco il processo compositivo relativo alla progettazione della città e del singolo alloggio è il medesimo e si fonda sulla capacità di mettere insieme le singole parti fino a che venga fuori un sistema. Da questo tipo di ragionamento derivano i progetti di numerosi complessi residenziali degli anni settanta e ottanta. E' il caso del già citato Neue Stadt a Colonia, in cui Ungers propone una trasformazione del tipo a corte, portando avanti la tesi secondo la quale alla stessa maniera in cui gli ambienti della

La casa e la città
governate dalle stesse
leggi

¹⁸ Nello stesso testo, Ungers, a dimostrazione della sua teoria pone a paragone la casa ad atrio e la struttura della città di Priene, spiegando come il principio compositivo, nei due casi, sia il medesimo.

domus romana si aprono verso la corte, così, all'interno degli alloggi del Neue Stadt, le stanze si aprono nella zona giorno. Le considerazioni relative al paragone tra la casa e la città, trovano riscontro anche nel progetto per la galleria urbana di Gibellina. Come emerso nel capitolo precedente, il progetto di Ungers, sebbene attraverso elaborati di massima, forniva un'idea chiara del rapporto tra città, edificio ed alloggio. A Gibellina il limite del privato coincide con il limite del pubblico. Le regole dello spazio individuale fanno i conti con quelle dello spazio collettivo, strada e casa diventano un binomio inscindibile.

L'alloggio si caratterizza, all'interno del progetto originale, per un estremo rigore ed essenzialità degli spazi. L'elemento più significativo è dato dalla presenza della finta loggia, ipotetico giardino d'inverno, posto al secondo piano del duplex. In questo spazio si aprono le stanze da letto e il corridoio di distribuzione.

A partire da queste considerazioni risulta di fondamentale importanza capire in che maniera deve intervenire il progetto di restauro.

La passeggiata in quota parallela alle case di Ungers, oltre ad assurgere all'importante ruolo di collegamento, costituisce l'accesso alle abitazioni.

Il progetto di restauro si pone l'obiettivo di recuperare il principio insito nel progetto originale, legato al tema della casa come metafora della città.

Si è deciso inoltre di abbandonare l'idea iniziale di riproposizione del duplex, presente nel progetto originale di

L'alloggio nel
progetto originale

Trasformazione
dell'unità abitativa in
relazione alle esigenze
attuali

Ungers, a favore di una trasformazione dell'unità abitativa che meglio si adatti e che tenga conto delle mutate esigenze della popolazione gibellinese. In particolare la scelta ricade sulla progettazione di due alloggi, costituiti da quadrature diverse e per tipologie differenti di utenti.

Il primo alloggio, accessibile direttamente dal percorso in quota, è di 64 mq., ed è caratterizzato da una pianta quadrata, generata dal modulo di Ungers, il secondo alloggio, di 128 mq., è posto ad una quota superiore ed è caratterizzato da una pianta rettangolare.

Il progetto di restauro riguardante l'unità abitativa si pone come obiettivo il recupero dei principi insiti nell'opera, ma traditi da uno stato di fatto che tiene conto solo parzialmente del progetto originale.

Alla base del progetto la metafora di una città, la cui articolazione morfologica consente di riconoscere le parti di cui è composta, che qui si traduce in parti che corrispondono alla zona giorno e alla zona notte, tenute insieme da spazi di connessione. Le case progettate da Ungers negli stessi anni affrontano il tema dell'*atrium*, come elemento di connessione, chiaro riferimento alla *domus romana*, in cui i singoli ambienti della casa si aprono verso lo spazio comune dell'atrio, che tiene insieme le parti autonome dell'alloggio. Chiaro è il rimando a questa tipologia di abitazione nel caso-studio di Gibellina e la presenza del giardino d'inverno posto al secondo livello ne è un segno evidente.



Modulo protagonista
indiscusso
dell'intervento

Per quanto riguarda il disegno degli spazi si è scelto di partire dall'individuazione del modulo di Ungers, specialmente per quel che riguarda l'alloggio più grande. La pianta rettangolare di sedici metri per otto è stata suddivisa in due parti, così da ottenere due quadrati di otto metri per otto. Quindi all'interno di ognuno di essi vengono divise la funzioni diurne da quelle notturne. È importante sottolineare in questa sede, che la metodologia progettuale è incentrata sull'individuazione dei principi propri del progetto e sul restauro degli stessi. Per tale ragione, nel caso specifico dell'alloggio, si è deciso di intervenire e riportare in luce le tematiche e le strategie della teoria progettuale ungheriana. In questo senso l'individuazione del modulo, che ridiventa

protagonista indiscusso dell'intervento, risulta di fondamentale importanza.

Conclusioni

Il progetto di restauro relativo all'edificio residenziale e commerciale di Oswald Mathias Ungers a Gibellina, individua un avanzamento "scientifico" della ricerca, incentrato su tre questioni principali: l'approfondimento della conoscenza relativa all'opera oggetto di studio; il contributo intorno al dibattito sul restauro dell'architettura moderna; il rapporto dialettico tra progetto e ricerca. Il momento coincidente con la fase di conoscenza dell'opera è risultato fondamentale ai fini di una riflessione sugli obiettivi della tesi. Il progetto o, meglio, la "*scienza del progetto*" ha costituito, sin dall'inizio, lo strumento metodologico di approccio alla ricerca, attraverso cui è stato possibile individuare quei principi architettonici celati da uno stato di fatto incurante delle indicazioni del progetto originale. Ma non sempre i principi dell'opera sono risultati chiari e facilmente riscontrabili: lo stato dell'arte ha messo in evidenza una quasi totale discrepanza di obiettivi tra ciò che vediamo e ciò che avrebbe dovuto essere. Attraverso lo studio delle opere teoriche e architettoniche di Oswald Mathias Ungers è stato possibile individuare le tematiche condivise anche dal progetto per Gibellina. Poiché l'architetto tedesco redige, per Gibellina, un Piano particolareggiato caratterizzato da un insieme di oggetti architettonici, l'attenzione della tesi si è spostata sull'analisi di quelle tematiche urbane, che partendo da ragionamenti di carattere generale, relativi allo studio degli spazi pubblici, degli spazi aperti, dei vuoti urbani e

delle connessioni, ha spostato la sua attenzione sull'edificio. Questo non è mai stato considerato un'entità autonoma e a sé stante, ma parte integrante di un sistema complesso. Il suo forte carattere urbano è stato il mezzo, attraverso cui il progetto ha cercato di riportare in luce principi all'apparenza poco individuabili. Continuando a scendere di scala, ci si è dedicati all'alloggio e ancora una volta si è preso atto delle differenze tra stato di fatto e progetto. Per tale ragione, si è deciso di dimostrare, attraverso questa ricerca, come l'intero intervento sia caratterizzato da un tradimento di fondo delle indicazioni progettuali, che interessa al tempo stesso scale diverse: la dimensione urbana, relativa ai collegamenti tra gli edifici e al disegno di suolo; la dimensione dell'edificio, legata al principio della percorribilità e al rapporto tra pubblico e privato; la scala dell'alloggio, che trova la sua ragion d'essere nel tema ungersiano della "casa metafora della città". Il progetto di restauro, prima ancora di pervenire ad una risposta o di fornire un'eventuale soluzione, ha individuato delle questioni: la vera natura dell'edificio, i rapporti tra le varie parti, la commistione tra pubblico e privato, l'assenza delle connessioni urbane. Il ridisegno di suolo, relativo in particolar modo alla sistemazione del cul de sac e alla rifunzionalizzazione del blocco quadrato, la creazione di nuovi spazi destinati al commercio o all'artigianato, la riapertura della passeggiata in quota, che ha favorito i collegamenti tra le due parti del Centro Civico, sono tutti fattori che hanno determinato ed evidenziato il forte valore di cerniera urbana dell'edificio, nonché il suo essere

frammento architettonico di un piano, di cui è, comunque, parte integrante. Come già detto inoltre, la presente ricerca ha avuto come altro obiettivo l'avanzamento del dibattito sul restauro dell'architettura moderna, facendo propria la posizione del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo. L'impostazione metodologica individuata e perseguita mira al raggiungimento del giudizio di valore dell'opera, in questo senso obiettivo della tesi è stato dimostrare in che misura il progetto sia il solo strumento idoneo al restauro di un'opera, sia che questa faccia parte del patrimonio architettonico antico che di quello moderno. Inoltre la metodologia utilizzata fa sì che il caso relativo al restauro dell'edificio residenziale e commerciale di Oswald Mathias Ungers a Gibellina Nuova, si inserisca all'interno del dibattito incentrato su progetto e ricerca, in particolar modo sul ruolo del primo all'interno del campo di indagine della seconda. Tale procedimento condurrà all'attestazione della "scientificità" dell'intero processo progettuale. L'obiettivo del percorso della tesi è stato, pertanto, quello di delineare un iter progettuale costituito da singole fasi, che hanno condotto ad un risultato progettuale descrivibile e trasmissibile. I risultati ottenuti, nonché la metodologia di intervento, non è circoscritta esclusivamente al caso di studio, bensì applicabile ad altre opere, in maniera tale da poter pervenire al raggiungimento di una procedura relativa al restauro dell'architettura moderna, basato sul progetto.

Biografia di Oswald Mathias Ungers



12. 07.1926

Nasce a Kaisersesch, nell'Eifel.

1932-1947

Frequenta le scuole primarie e il liceo scientifico a Mayen.

1945-1946

Servizio militare e prigionia di guerra

1947-1950

Studia architettura presso il Politecnico di Karlsruhe e si laurea con il professor Eiermann.

1950

Aprire uno studio a Colonia.

1956

Sposa Liselotte Gabler da cui avrà tre figli.

1963

È nominato professore ordinario alla Technische Universität di Berlino.

1964

Aprire uno studio a Berlino.

1965-1967

Visiting Critic, Cornell University.

1965-1967

Presidente della Facoltà di Architettura alla Technische Universität di Berlino.

1970

Ottiene la licenza di architetto per lo stato di New York, apre uno studio a Ithaca, N.Y.

1969-1975

Direttore del Dipartimento di Architettura della Cornell University, dal 1975 professore ordinario alla Cornell University.

1976

Aprire uno studio a Francoforte s. M.

1973-1978

Visiting Professor alla Harvard University.

1974-1975

Professore di Architettura alla University of California, Los Angeles.

1979, 1980

Professore ospite alla Hochschule für Angewandte Kunst di Vienna.

1983

Aprire uno studio a Karlsruhe.

1986

Professore alla Kunstakademie di Düsseldorf.

1987

Premio “Grosser Bda” membro della Akademie der Wissenschaften di Berlino.

1998

Mostra dei suoi progetti alla Basilica Palladiana di Vicenza.

2004

Conferimento laurea ad honorem alla Facoltà “Aldo Rossi” di Cesena dell’Alma Mater di Bologna.

200...

Oswald Mathias Ungers si spegne a Colonia

Incontro con Ludovico Corrao

Palermo, 13 novembre 2008

a cura di Fosca Miceli

Domanda:

Il rapporto Arte-Architettura è centrale nella ricostruzione di Gibellina, l'arte, prima ancora che una funzione estetica é strumento di elevazione sociale. E l'architettura, come si colloca in questo contesto?

Risposta:

Il ruolo dell'architettura è di creare delle strutture utili alla comunicazione, alla socializzazione, all'istillazione di fermenti, di riflessioni, di funzioni della vita abbellite dal tocco di chi una volta oltre che architetto era anche artista. La scissione operata in tempi moderni, di ingegneria, architettura e arti applicate porta evidentemente ad una mancanza di omogeneità del progetto stesso e qualche volta anche alla convinzione che l'architettura da sola, possa risolvere i problemi della convivenza, possa dare vita ad una catarsi delle popolazioni. Specialmente nelle culture odierne l'architettura non può assumersi questi compito perché riflette, i diversi atteggiamenti, la diversa posizione dell'uomo rispetto all'edificio. Credo che l'architettura non

abbia una funzione determinata e precisa, nella costruzione di una città il suo compito è quello di aprire una rete nella quale le popolazioni presenti e future possano colmare vuoti, esigenze diverse e non forze che restano immobili esprimendo l'imposizione di un modello stilistico, vedi la ricostruzione dei paesi della Val di Noto.

Oggi l'architettura non può farsi carico di riflettere le necessità di un mondo in continua trasformazione, e l'idea che questa sia l'asse portante della società qualche volta finisce per frenare e non per sviluppare. Deve essere un elemento di libertà e di trasparenza non di chiusura in se stessa, o se di chiusura deve nascondere una vita interiore che dall'esterno non è percepibile. È il caso delle medine arabe, dall'esterno non vedi nulla, ma la luce inonda dall'alto divenendo elemento di vita interiore e di associazione vera e reale, un'architettura che sia "frontale", di trasparenza e di illuminazione del paesaggio e non di chiusura in se stessa. L'architettura riflette canoni estetici o di bellezza, confrontandosi con le esigenze della vita odierna, con la mobilità degli uomini, con il nomadismo culturale, con l'avvicinarsi di culture diverse sullo stesso territorio che portano una visione loro in cui l'architettura non è una gabbia ma espressione della libertà dell'uomo. Non può organizzare la vita, né deve avere la pretesa di imporsi come elemento risolutivo e indicativo, come un percorso obbligato che la società deve seguire, se così fosse sarebbe il prototipo di una cosa che non corrisponde alla molteplicità delle funzioni che un uomo somma in se stesso. Da qui il nomadismo

culturale e la ricerca di un'architettura alternativa fatta di elementi primordiali e non di monumentalità e sicurezza.

Gibellina è stata un momento in cui la cultura dell'epoca, il '68, rispecchiava le incertezze della società, ed in questo risiede l'esemplarità di tale esperienza, non si vanta di avere il senso del compiuto, dell'armonia. Tante volte, nel corso degli anni, si è parlato di dissonanze, di incoerenze, ma dopotutto, la vita è fatta anche di questo. La nuova Gibellina è nata dai confronti, dalle esperienze, dai seminari a cui hanno partecipato esponenti del mondo della cultura, nazionale e internazionale, ma soprattutto regionale, che esprimeva la nostra terra di Sicilia, caratterizzata da linguaggi diversi, da una babele in cui si parlano tante lingue. Nello stesso istante in cui Gibellina nasceva, avevamo affidato al futuro le trasformazioni, senza per questo rallentarle nel presente. Importante è stato il ruolo educativo e l'aspetto di elevazione sociale a cui questo tipo di operazione ha condotto. Un aspetto fondamentale infatti contraddistingue le varie fasi della ricostruzione. Il cittadino guarda, osserva e in qualche modo si appropria delle cose. Ad un primo periodo caratterizzato dalla produzione di case prive di qualità, in maniera graduale, si arriva ad un'appropriazione dei modelli che man mano venivano sviluppati. All'intonaco dei primi interventi si sostituisce la pietra calcarea delle nostre zone e la pietra tufacea, in maniera tale che il colore naturale dei prodotti stessi, delle risultanze del nostro territorio abbia un senso di continuità con il passato. Il tutto non è affidato alla riproduzione di moduli antichi, come alcuni nostalgici

vorrebbero, dimenticando però che il rimpianto che hanno nei confronti dei vecchi centri urbani nasconde in definitiva un sentimento reazionario, poiché la gente ha comunque migliorato le sue condizioni. Si è detto più volte che Gibellina nuova non avesse più niente in comune con la vecchia civiltà contadina, come se la civiltà contadina condannasse all'ignoranza perpetua e alla sconoscenza della cultura. Non capisco come si possa avere nostalgia di una condizione di vita precaria e sacrificata. Così la nostalgia del passato diventa razzismo, condanna alla miseria, immobilismo. In questo la funzione dell'architettura è importante, in quanto suggerisce stimoli lasciando al contempo la libertà alla gente di fare quello che più gli aggrada, che magari non sarà corrispondente a canoni di armonia estetica ma risponde alle esigenze che l'uomo, la famiglia in quel momento esprime, senza alcuna pretesa di costruire per l'eternità. Nel '68 anche una parte della cultura di sinistra la pensava in quel modo, dimenticando però che anche in Sicilia c'erano fermenti di ammodernamento. Il problema non era soltanto economico, ma di liberazione delle energie intellettuali e spirituali delle persone di questa terra. A Palermo c'erano le settimane della cultura contemporanea, Rosa Balistreri invocava la rivolta con la frase "il silenzio uccide gli innocenti", Ignazio Buttitta nelle piazze, questa era la Sicilia, la grande cultura, Pirandello, poi Sciascia e ancora i grandi artisti ignorati. Dinanzi al degrado delle istituzioni c'era invece un fiorire della società che andava avanti, la prova di tutto ciò è Gibellina: qui gli artisti trovano un punto

di riferimento, non chiedono nulla, solo di essere conosciuti. La classe politica è sempre stata nemica di tutto ciò.

Domanda:

Diversi e differenti tra loro sono i piani per il Centro Civico di Gibellina, succedutisi a partire dal 1970 in poi, ma nessuno di questi è stato portato a termine e persino i frammenti realizzati si discostano dalle indicazioni progettuali. Qual è la ragione di tutto ciò e perché i progettisti non hanno seguito la direzione lavori?

Risposta:

Si, nessuno dei piani è stato realizzato nella sua integrità, le ragioni risiedono nella discontinuità finanziaria ed amministrativa da parte dello Stato. Ogni anno venivano meno i fondi, cosicchè i lavori erano rimandati all'anno successivo. Stesso discorso vale per la direzione lavori. Infatti sono venuti meno i finanziamenti da parte dello Stato, che ha condotto una campagna indegna relativamente agli sprechi nella ricostruzione della Valle del Belice, sostenendo che era uno spreco fare l'ambulatorio, uno spreco fare una scuola migliore, uno spreco fare la biblioteca, uno spreco fare il teatro, uno spreco fare il campo sportivo per i giovani, quando invece si trattava della costruzione di esigenze primarie. Per tale motivo il progetto di Gregotti per il centro

commerciale e la biblioteca non si è potuto realizzare, come anche gli altri interventi previsti.

Domanda:

Nonostante il criterio di allora nella nomina dei progettisti fosse purtroppo quello delle scelte politiche, lei ha selezionato personalmente gli architetti che avrebbero lavorato alla costruzione della nuova Gibellina. Cosa ha motivato la scelta di Ungers?

Risposta:

Proprio la necessità di un'apertura verso l'esterno, di una Sicilia che, storicamente è stata sempre aperta a tutte le frontiere, all'immissione di culture diverse, alla rielaborazione, alle sfide che culture estranee hanno affrontato nella nostra terra, riformando anche se stesse. Ad esempio anche i moduli della civiltà greca, islamica, spagnola a contatto con questa realtà si accendono, si illuminano, si modificano, si riassorbono alla storia, alla terra, con il sentimento della grande libertà che caratterizza questo luogo. La Sicilia ha questo di straordinario, ad ogni sciagura della natura reagisce nel segno positivo della costruzione, non tanto di una nuova architettura, quanto invece di un nuovo ordine poiché è importante riprendere le fonti delle proprie

energie culturali. È questo l'aspetto che distingue la Sicilia rispetto agli altri luoghi del mondo in cui sono avvenute catastrofi simili: non vi è rassegnazione ma una sfida continua nei confronti della natura, accettata nel segno della bellezza. Ho chiamato personalmente, in un certo senso ho quasi imposto, gli architetti che hanno partecipato alla ricostruzione di Gibellina, avendo un potere di interdizione della scelta per correnti politiche. A me e agli altri sindaci della Valle del Belice fu chiesto qualche nome da suggerire, ma mi rifiutai totalmente, Gibellina sarebbe stata ricostruita dai testimoni dell'architettura contemporanea. Sicuramente ci sarebbero stati i nomi illustri dell'architettura siciliana, è il caso di Giuseppe Samonà, ma nello stesso tempo anche architetti conosciuti a livello nazionale ed internazionale come Gregotti, Quaroni, Ungers. Insieme avrebbero dato vita ad un *genius loci* nel quale identificarsi, in assenza della stratificazione secolare che Gibellina non avrebbe mai più avuto. Questo è stato appunto il ruolo assegnata al connubio arte-architettura.

Domanda:

Perchè il progetto di Ungers per il Centro Civico è stato realizzato solo in parte e la realizzazione è differente dal progetto originale?

Risposta:

Ungers ha progettato la stecca residenziale, colonna vertebrale che tiene tutto il paese, caratterizzando in maniera forte il Centro Civico. L'edificio per abitazioni faceva parte di un piano per Gibellina, che comprendeva anche l'inserimento di vari altri interventi. Del progetto originale sono state però realizzate soltanto le case sul viale alberato e la zona della produttività artigianale. Al contrario di come succede tutt'oggi nelle periferie delle grandi città, quest'ultimo intervento sancisce in maniera indelebile l'importanza del lavoro dell'uomo, botteghe artigiane si confrontano e si guardano vicendevolmente quasi a controllare ciascuna l'operato dell'altra. L'intervento, diversamente da quanto succede nella stecca residenziale, risponde in maniera fedele al progetto originale. Si caratterizza per la presenza di fronti compatti a cui fanno riscontro grandi piazzali che formano quasi delle corti. In realtà l'architetto tedesco non ha seguito la direzione lavori a causa, ancora una volta, della discontinuità dei finanziamenti dello Stato. I disegni esecutivi sono stati realizzati da Marcella Aprile che ha collaborato con Ungers. Molto importante è stata la prima fase della partecipazione di Ungers alla ricostruzione di Gibellina, ho avuto modo di incontrarlo anche a Colonia nei giorni in cui insieme ai suoi collaboratori lavorava al progetto. Quando venne in Sicilia, partecipò attivamente ai seminari e stette a contatto con i giovani delle varie università italiane che sotto la guida di Pierluigi Nicolini animavano i dibattiti sulla ricostruzione,

proponendo modelli, punti di riferimento, per tutte le città del Belice. Ma mentre a Gibellina furono realizzati quasi interamente i progetti di Samonà, Quaroni, Purini e Thermes, Venezia lo stesso non è stato per gli altri paesi, salvo parzialmente per Salemi. Qui Siza è intervenuto rendendo vivo il ricordo della memoria e fissando il punto di tragedia delle rotture, demandando al sotterraneo lo svolgimento delle funzioni ecclesiali religiose.

Incontro con Pierluigi Nicolin

Palermo, 31 ottobre 2008

a cura di Luciana Macaluso e Fosca Miceli

Domanda:

Può ricordare per noi l'esperienza del *Laboratorio del Belice 1980*?

Risposta:

Il Laboratorio è stato elaborato da Franco Purini e Laura Thermes.

Con i miei assistenti e Ludovico Corrao abbiamo organizzato alcuni seminari per cercare di riflettere con gli abitanti, con le amministrazioni, su come si potessero correggere i disastri della ricostruzione.

Sono venuti architetti e artisti per conoscere la popolazione.

Una storia che si è ripiegata su se stessa, devo dire che non lo rifarei più. Gli abitanti erano dei poveracci prima del terremoto, e poi con i soldi della ricostruzione: tutti con la mercedes, cinici loro stessi. Nessuna pietà per Gibellina da parte mia.

Io sono stato chiamato all'ultimo per fare una proposta di piano di completamento della città, dopo il comune è fallito: una situazione di normale male affare, e non sono stato neanche pagato.

Domanda:

Il suo progetto è il primo che prevede di costruire sulla collina, lasciata fino a quel punto "vergine". Quali sono le ragioni di questa scelta?

Risposta:

Abbiamo cercato di connettere la chiesa al suo intorno. Si tratta di un monumento illuministico difficile da raggiungere, estraneo all'insediamento, un ammonimento di tipo laicistico fallimentare. Non una chiesa, ma un edificio autoreferenziale, una palla.

Icona? La sfera può essere il deposito del gas o la luna, non è stata compresa tant'è che Mendini ha posto il campanile dall'altra parte per prenderlo in giro.

Domanda:

Come reinterpreta il percorso Municipio - Chiesa? Quali sono le differenze e le novità che introduce rispetto al Piano di

Ungers? E in tal senso quale ruolo ha l'edificio posto alla fine della cortina residenziale di Ungers?

Risposta:

Il progetto è stato realizzato parzialmente e Marcella Aprile ha seguito i lavori. Quando io sono intervenuto il problema principale era connettere elementi isolati. A partire dall'esistente ho cercato di sfruttare le potenzialità dell'intervento di Ungers, che risiedevano soprattutto nella presenza dei passaggi gradonati, che però nello stato di fatto non portavano da nessuna parte.

I passaggi trasversali gradonati dovevano collegare i due percorsi paralleli longitudinali a quote diverse. Io ho introdotto un nuovo edificio che conclude la cortina verso la piazza del Teatro, che nelle intenzioni progettuali era attraversabile.

Per costruire un percorso Municipio-Chiesa ho pensato un *enclave* di elementi leggeri sulla collina, mai costruita. Anche per questo gli elementi rimangono perfettamente isolati in uno spazio astratto, dilatato, non antropico, ma che viene fuori dal tavolo da disegno. Le opere di Consagra, indifferenti al contesto e alla scala (dal teatro al cancello) confermano questa tesi. Consagra è un uomo intelligente che io ho conosciuto, con cui ho discusso tante volte, ma ha fatto una *controforma* per una città che non c'è, si è inventato un teatro, ma a Gibellina fanno le Orestidi da tutt'altra parte. Gibellina

è un rudere di se stesso. I singoli interventi in realtà non li abbiamo fatti ce li hanno scippati. Un furto vero e proprio, nel senso che hanno costruito queste cose nostro malgrado, non le abbiamo potute neanche seguire.

Domanda:

Ma perché appunto come nel suo caso, sia gli esecutivi che la direzione lavori non è stata seguita dal progettista?

Risposta:

Voi non siete siciliane? E allora non le sapete queste cose?

Domanda:

Sempre riguardo al progetto, sia nella collina che nella parte antistante il teatro, lei utilizza dei recinti per connettere gli edifici fra loro...

Risposta:

Sì, i recinti permettono di misurare le distanze. Ma non bastano. I percorsi vanno accompagnati da portici, edifici... Sono stati realizzati solo gli invasivi. Del resto, in certi casi, i

progettisti fin dall'inizio disponevano di poco materiale e i progetti ne erano la logica conseguenza.

Domanda:

Effettivamente, tutti i progetti per il Centro Civico di Gibellina (Samonà, Ungers, Nicolini) hanno un forte carattere urbano, eppure la sensazione che la città trasmette è di spaesamento, di vuoto. Lei crede che il sovradimensionamento della maglia potrebbe essere una risorsa?

Risposta:

Il mio suggerimento era di ruralizzare, cioè far sì che dei contadini coltivassero gli spazi vuoti, ne ho parlato con l'allora sindaco Ludovico Corrao, senza risultati.

Il sovradimensionamento non è una risorsa, è un problema.

Il piano dell'Ises voleva smontare l'insediamento tradizionale, terra di coltura della mafia: niente cortili, niente passaggi, niente strettoie... C'era questa idea della trasparenza, idea molto ingenua per combattere la mafia.

Di fatto la città prese come modello quello anglosassone della città giardino. L'architetto è un illuminista impotente, non riesce a imporre un nuovo ordine perché non ne ha la forza, né il potere di farlo; mi ricorda la storia dello ZEN. Allora fa

delle *controforme* che la società usa di traverso, tradisce. I percorsi urbani sono separati per tipi, ma sono gli abitanti che decidono come usarli.

Domanda:

Come hanno interagito architetti e committenti nella costruzione di Gibellina?

Risposta:

A Gibellina non c'era una contrattazione: quando è stata inaugurata la scuola il sindaco, come tutti i presenti, rimase sorpreso. Era un edificio enorme, e si iniziò subito a pensare quale potesse essere una funzione alternativa. Così è stata ricostruita Gibellina.

Domanda:

All'interno della Chiesa il fedele è spettatore come lo sono all'esterno i cittadini. La scena è la sfera, l'aula non accoglie un'assemblea riunita, somiglia più ad un teatro. Adeguare la chiesa secondo le caratteristiche di un edificio per il culto significherebbe trasformarla radicalmente. Per conservare i principi dell'opera e trasmetterne le potenzialità si ipotizza un progetto di riuso. Qual è la sua opinione in merito?

Risposta:

Non mi interessa della chiesa, la possono anche buttar giù. Non mi è mai piaciuta, l'ho trovata una *performance* fatta alle spalle del popolo. La cupola è buia. Ci si chiede perché tutte le cupole abbiano la lanterna: è la luce che crea lo spazio. Quaroni a Gibellina ha progettato un planisferio ci si possono fare le proiezioni per vedere come ruotano gli astri. E' un modello laico. Quaroni ha fatto il suo teorema, ma non mi convince. Si poteva approfittare del crollo della copertura dell'aula per fare qualcosa di più decente, magari anche in un altro posto. Resta ancora evidente un principio di autorità, mal posto.

Basta con gli interventi calati dall'alto: Gibellina testimonia un punto di non ritorno. In Friuli dopo il terremoto hanno fatto tutto il contrario e funziona benissimo.

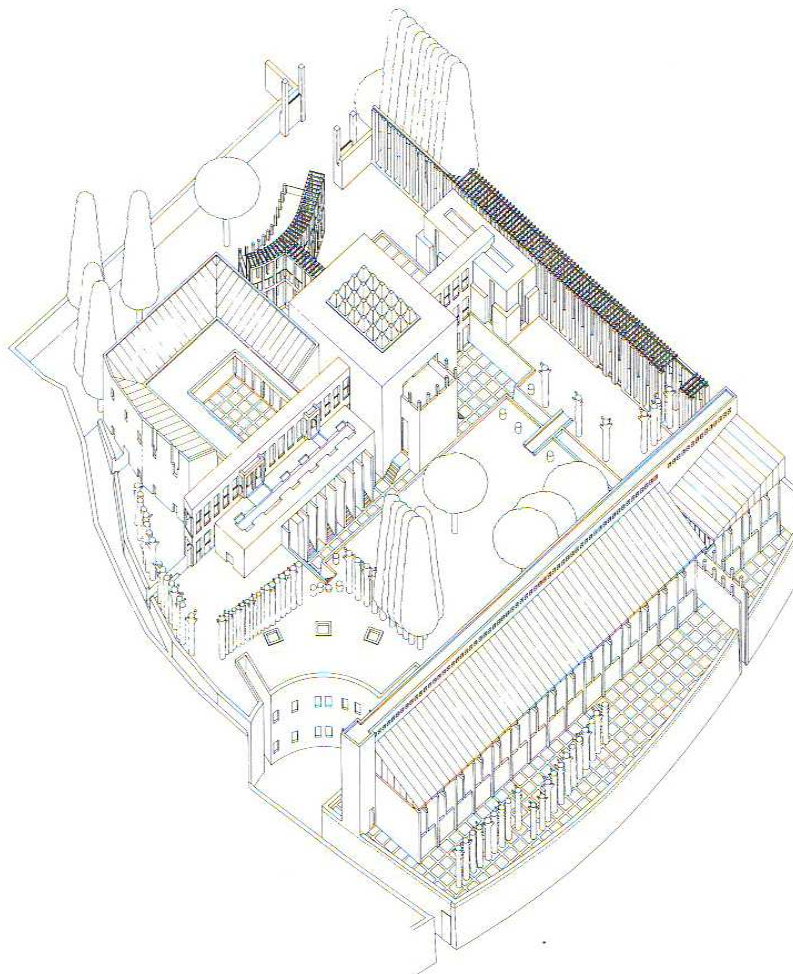
Attenzione, la retorica della conservazione del moderno, praticata ciecamente può essere un ulteriore impedimento al bene. L'architettura è anche piena di errori di cui ci si può sbarazzare facendo progetti più condivisi.

**SCHEDE RELATIVE ALLE ARCHITETTURE
ITALIANE DI OSWALD MATHIAS UNGERS:**

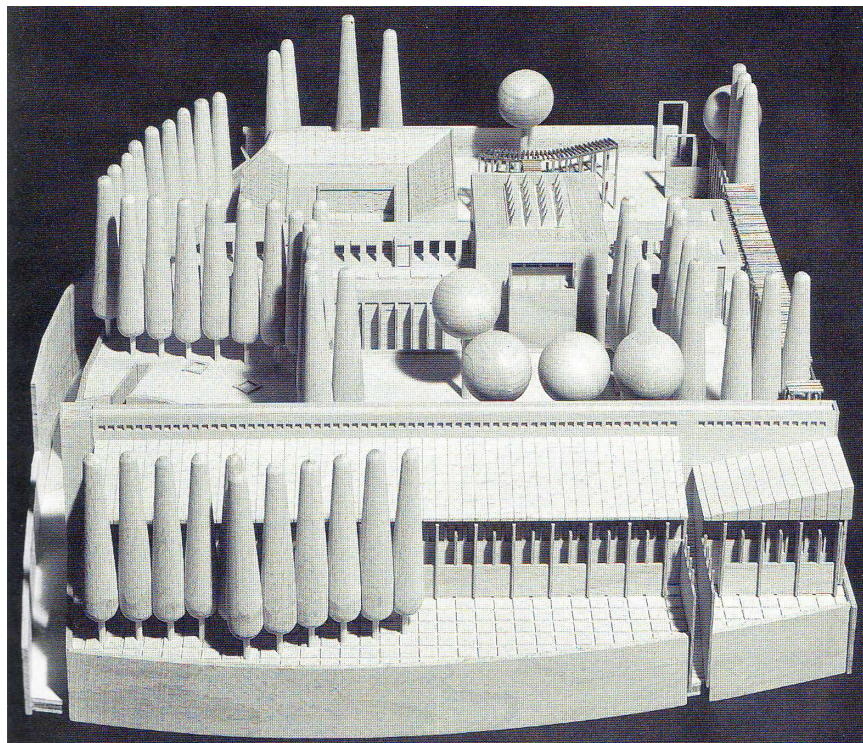
**Progetto di concorso per l'ambasciata tedesca
presso la Santa Sede**

Roma, 1965

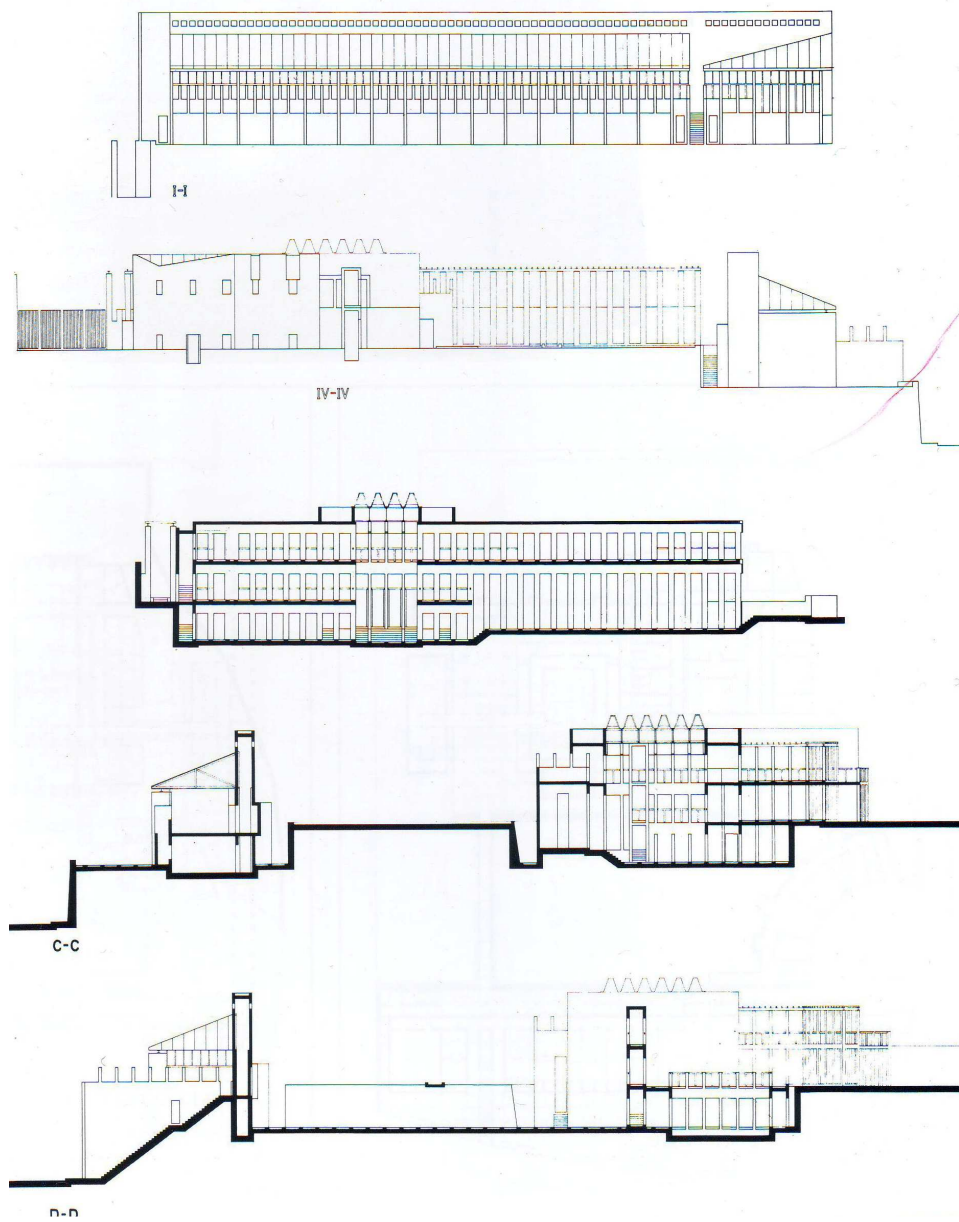
Con J. Sawade



L'idea progettuale di base consiste nell'accogliere elementi storici e trattarli come frammenti diversi di un nuovo insieme. Questo è costituito da una serie di oggetti, caratterizzati da un linguaggio architettonico univoco; si tratta di forme semplici che si confrontano con elementi storici e dialogano con il moderno. Ogni edificio rispecchia e si adatta all'identità delle funzioni che si svolgono al suo interno. Il riferimento costante di Ungers per questo progetto, come per altri degli anni sessanta è Villa Adriana a Tivoli. Il concetto di città in miniatura rivive nel progetto per l'ambasciata tedesca, al fine di individuare un microcosmo concluso all'interno del macrocosmo più generale.



Restauro del Moderno: Il Centro Civico di Oswald Mathias Ungers a Gibellina



Progetto di concorso per Fortezza da Basso

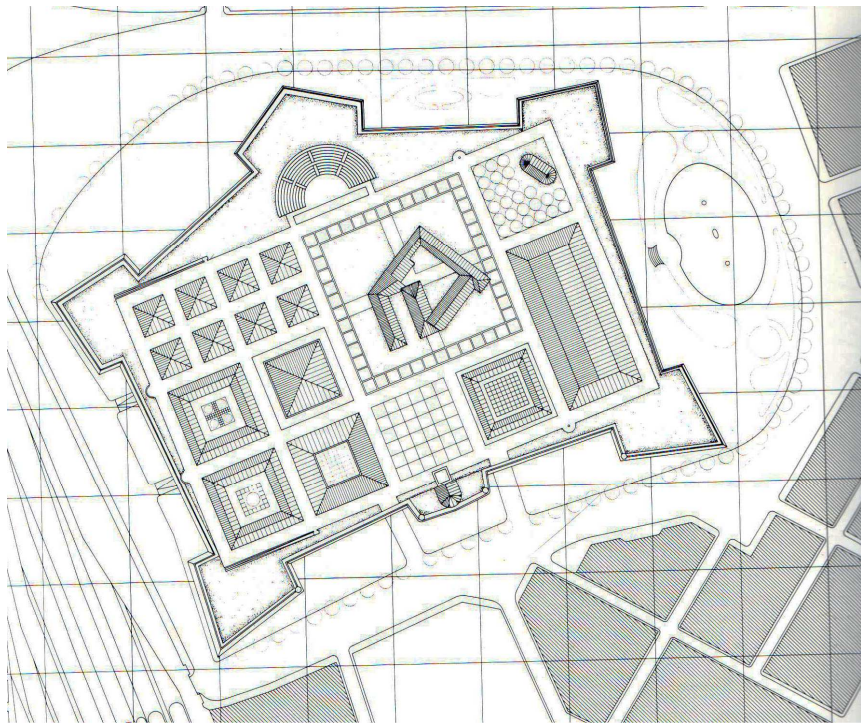
Firenze, 1988

Con M. Pitlach, W. Noeble, P. Schmidt

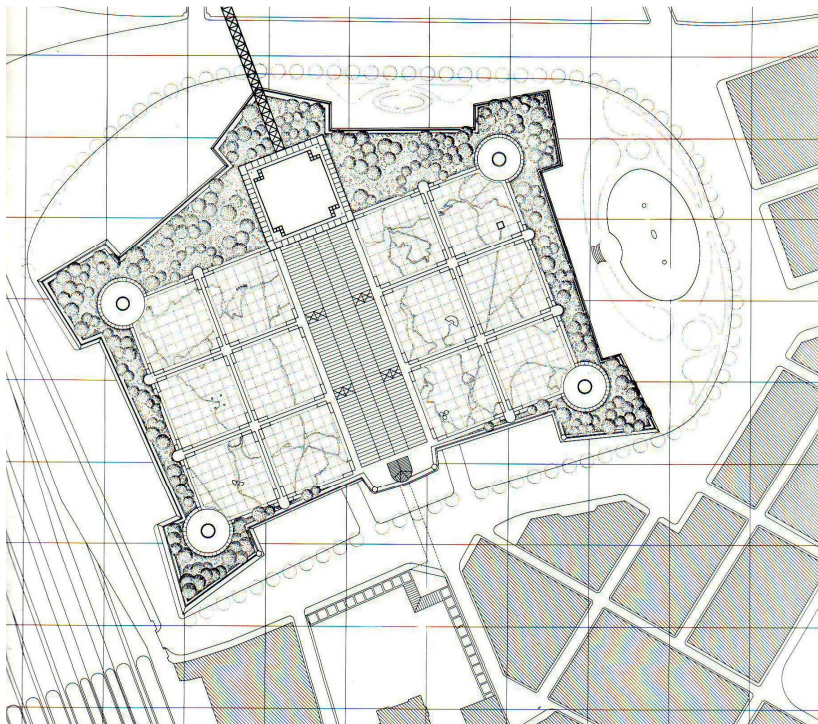


All'interno della città di Firenze la Fortezza da Basso è una "città nella città". Posizionata alla periferia della città medioevale, per dimensioni e collocazione si presenta come una cittadella, una sorta di ripetizione in piccolo della più grande città. Ungers avanza, attraverso la sua ipotesi di progetto, tre differenti ipotesi: la prima vede la fortezza come "città della cultura", la seconda tratta della conversione della struttura esistente in area adibita a manifestazioni fieristiche, la terza propone la fortezza come megastruttura di parcheggio con giardino pubblico alla sommità. Anche per questo progetto il riferimento più immediato è l'architettura italiana di Villa Adriana a Tivoli. L'idea di ricreare un microcosmo all'interno della città esistente, rafforzata in questo caso da

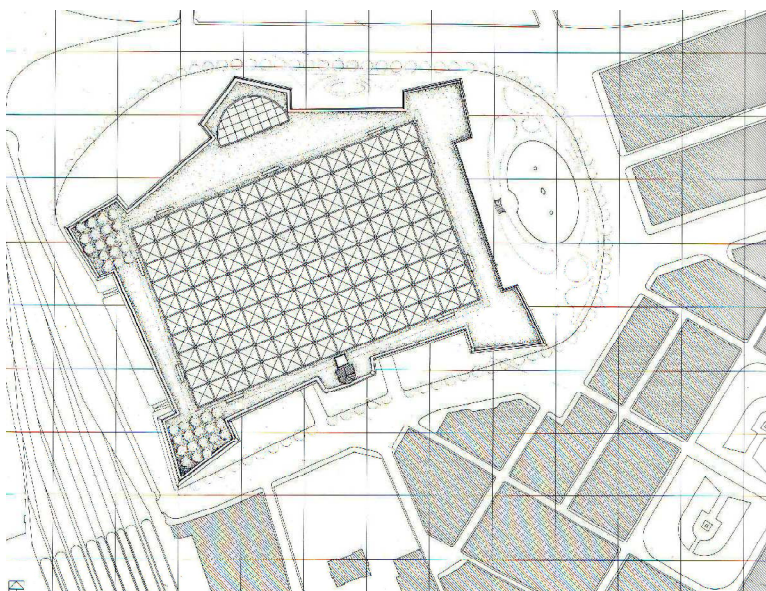
uno stato di fatto che ben si presta a tale scopo, è emblematica di questo progetto. In tutti e tre i casi si tratterà di piccole “città in miniatura” specialistiche, caratterizzate dalla presenza di elementi architettonici al loro interno che rendono facilmente identificabile un progetto dall’altro e al tempo stesso diventano rappresentative di quell’intervento.



Fortezza da Basso, Città della cultura



Fortezza da Basso, Parcheggio e giardino pubblico



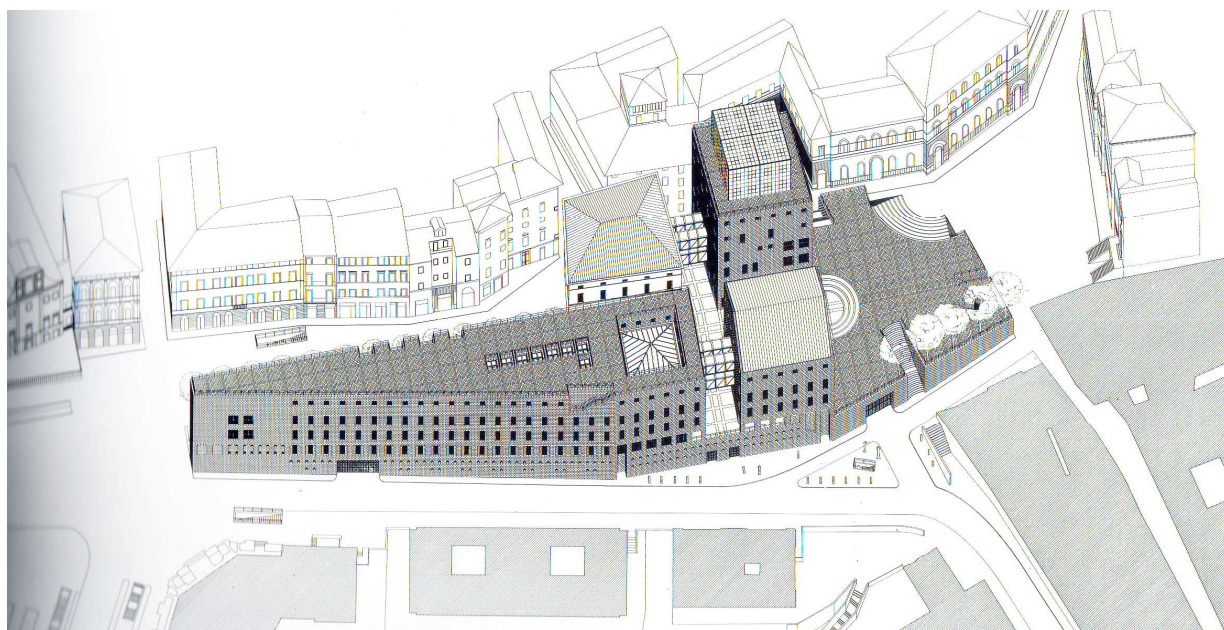
Fortezza da Basso, Complesso fieristico

Progetto di concorso per la sistemazione dell'area di piazza Matteotti

Siena, 1989

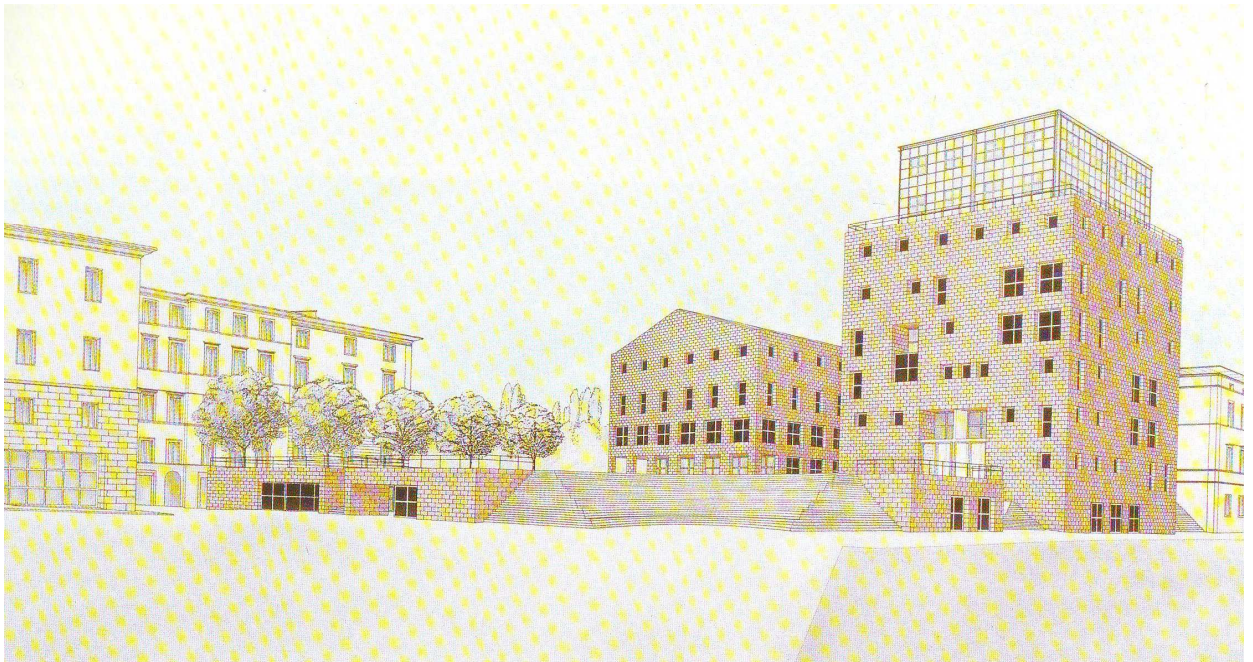
W. Noebel

Con M. Bertolini, G. Bettini, M. Bräckerbohm, G. Diehl, H. Hane, H. Kleine-Kraneburg, P. Kretz, R. Sargiotti



La città di Siena si caratterizza per la presenza di elementi fortemente urbani: vie, passaggi e porticati offrono scorci sorprendenti e insieme a innumerevoli edifici singoli, torri, ville e palazzi contribuiscono a creare l'immagine della città. Proprio il tema dei rapporti tra edificio singolo e spazio

urbano diviene il presupposto del progetto per piazza Matteotti e piazza Gramsci. Qui il grande spazio urbano che si sviluppa in lunghezza viene articolato e definito in due piazze distinte dagli edifici della filiale Monte dei Paschi. La posizione strategica dell'area di progetto fa sì che l'intervento stesso si configuri come "porta" d'accesso alla città. In questo progetto vi è una forte relazione tra gli spazi pubblici e gli edifici, a tal punto che questi ultimi si configurano come una ipotetica continuazione dello spazio urbano.



Bibliografia

Annitrenta. Arte e cultura in Italia, Milano 1982.

C. Aymonino, *Il significato della città*, Bari 1976.

M. Biraghi, G. Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura*, Torino, 2000.

I. Buttitta, *La luce della rinascita*, in «U tirkmotu 1968» tratto da "La paglia bruciata", prefazione di Roberto Roversi e di Cesare Zavattini, ed. Feltrinelli, Milano 2008.

M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *Utopia e scenario del Regime*, Venezia, 1987.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 2002.

F. Choay, *L'urbanisme, utopie et realites. Une ananthologie*, Paris 1965.

F. Choay, *La Città. Utopie e realtà*, Torino, 1973.

S. De Beauvoir, *Una donna spezzata*, Torino, 1969.

G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Venezia 1967.

S. E. Howard, *L'idea della città giardino*, Bologna 1962.

D. Mittner, *Le città di fondazione nel Novecento*, Roma, 2003.

L. Mumford, *La cultura della città*, Milano 1953.

A. Samonà, *Il terremoto della forma, in architettura e urbanistica*, in «Casabella» n. 470, Milano 1991, pp. 10-15.

G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Bari 1990.

J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Torini, 2000.

M. Tafuri, *Storia dell'architettura Italiana*, Torino, 1982.

M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, 2005.

E. Vittorini, *Le Donne di Messina*, Milano, 1974.

Su Gibellina

M. Aprile, *Quattro generazioni di case a Gibellina*, in «Labirinti» anno II, n. 2, 1989, pp. 52-53.

M. Aprile, *Immagini di città*, anno II, n. 3, 1989, pp. 37-40.

M. Aprile, *Le soluzioni di continuità*, Palermo, 1993.

A. Badami, M. Picone, F. Schilleci, *Città nell'emergenza. Progettare e costruire tra Gibellina e lo Zen*, Palermo, 2008.

L. Barbera, *Il popolo del Belice a sette anni dal terremoto*, in «Meridione città e campagna», febbraio 1975.

S. Boeri, *Le tre anime delle città distrutte*, in « Il Sole24Ore», n. 10 novembre 2002.

S. Boeri, *Nuovi spazi senza nome*, «Casabella», numero monografico *Il disegno degli spazi aperti*, 597-598, 1993.

A. Bonito Oliva, *Le figure dell'arte. Rifondare Gibellina*, Riso/Annex I, Palermo, 2008.

A. Cagnardi (a cura di), *Belice 1980. Luoghi problemi progetti dodici anni dopo il terremoto*, Padova 1981.

F. Cagnoni, *Valle del Belice, terremoto di stato*, Milano 1976.

T. Cannarozzo, *La ricostruzione del Belice: il difficile dialogo tra luogo e progetto*, in «Archivio di studi regionali» n. 55, p. 16, Palermo, 1996.

T. Cannarozzo, *Cultura dei luoghi e cultura del progetto*, Firenze 1986.

M. Carta, *Belice: prove di innovazione ed indizi di futuro*, in A. Badami, M. Picone, F. Schilleci (a cura di), *Città nell'Emegenza: progettare tra Gibellina e lo Zen*, Palermo 2008.

M. Carta, *Belice: dai segni della storia agli indizi di futuro*, in Programma Salvalarte Belice 2008, (a cura di) G. Zanna, Palermo 2008.

N. Cattedra (a cura di), *Gibellina utopia e realtà*, Roma, 1993.

G. Chiaramonte (a cura di), *Gibellina. Utopia concreta*, Milano, 1990.

P. Consagra, *Gibellina Gibellina*, in «Labirinti», febbraio 1988.

L. Corrao, *L'arte non è superflua*, in G. La Monica (a cura di) *Gibellina ideologia e utopia*, Palermo 1981.

L. Corrao, *Utopia della libertà*, in «Labirinti», febbraio 1988.

L. Corrao, *Ricostruire non basta*, in «L'Ora», 30 gennaio 1968.

L. Corrao, *Banco di prova*, in «L'Ora», 5 febbraio 1968.

L. Corrao, *Conclusione: Gibellina rivisitazione del passato, bilancio del presente, proiezioni di futuro*. Dialogo con L. Corrao in A. Badami, M. Picone, F. Schilleci (a cura di), *Città nell'Emergenza: progettare tra Gibellina e lo Zen*, Palermo 2008.

L. Corrao, *Il sogno mediterraneo*, Alcamo 2010.

S. Costanza, *I giorni di Gibellina*, Palermo, 1980.

G. De Spuches, M. Picone, *Gibellina/Gibellina Nuova: quarant'anni di rappresentazioni e narrazioni*, in A. Badami, M. Picone, F. Schilleci (a cura di), *Città nell'Emegenza: progettare tra Gibellina e lo Zen*, Palermo 2008.

E. Di Stefano, *La stella che guida Gibellina*, in «Labirinti», anno III, n. 3.

D. Dolci, *Inventare il futuro*, Roma-Bari, 1960.

M. Fabbri, E. Cristallini, A. Greco, *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, Roma, 2004.

D. Fernandez, *Morte e resurrezione*, in «Labirinti», anno III, n. 3.

M. Giuffrè, *Città nuove di Sicilia*, Palermo, 1979.

B. Ingoglia, *Gibellina nella sua storia civile e sacra*, Palermo, 1981.

M. Jodice, *Gibellina utopia concreta*, Milano, 1982.

M. La Ferla, *Te la dò io Brasilia. La ricostruzione incompiuta di Gibellina nel racconto di un giornalista-detective*, Viterbo, 2004.

G. La Monica (a cura di), *Gibellina ideologia ed utopia*, Palermo, 1981.

C. Levi, *Le parole sono pietre*, prefazione di V. Consolo, Torino, 2005.

P. Nicolin(a cura di), *Dopo il terremoto*, «Quaderni di Lotus», n. 2, Milano 1983.

P. Nicolin, *Gibellina, completamento della città*, in *Metamorfosi dell'architettura urbana*, «Quaderni di Lotus», n. 18, Electa, Milano 1992.

P. Nicolin (a cura di), *Ideali urbani*, in «Lotus», n.69, Milano 1991.

P. Nicolin (a cura di), *Metamorfosi dell'architettura urbana*, in «Quaderni di Lotus» n. 18, Milano 1992.

M. Oddo, *Gibellina la Nuova. Attraverso la città di transizione*, Torino, 2003.

M. Pacelli, *Belice: un esempio*, Napoli 1977.

F. Purini, *Opere e spazio pubblico*, in G. La Monica (a cura di), *Gibellina ideologia e utopia*, Palermo 1981.

A. Renna, A. De Bonis, G. Gangemi, *Costruzione e progetto, La valle del Belice*, Milano, 1979.

M. Nereo Rotelli, *Gibellina, un luogo, una città, un museo: la Ricostruzione*, Palermo, 2004.

L. Sciascia, *Valle del Belice*, in «L'Ora», 10 luglio 1968

F. Venezia, *Perché costruire a Gibellina*, in G. Zanna (a cura di),
Programma Salvalarte Belice 2008, Palermo 2008.

Testi su Oswald Mathias Ungers

G. Braghieri, A. Trentin (a cura di), *OMU/AR. Un laboratorio didattico*, Forlì, 2010.

G. Brown-Manrique, *Morphologies, Transformation and Other Stories: recent Work by O. M. Ungers*, in K. Frampton, S. Kolbowski (ed. by), *O. M. Ungers. Works in Progress 1976-1980*, The Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications, New York 1981, p. 6-19.

L. Biscogli, *I protagonisti dell'architettura contemporanea: I O. M. Ungers*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica» n. 3, dicembre 1965, pp. 64-97.

L. Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in «Casabella» n. 305, maggio 1966, p. 36-59.

J. Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walther König, Köln 2007.

U. Conrads, *Focus VI: O. M. Ungers*, in «Zodiac» n. 9, 1962, pp. 172-181.

S. Cuccia, *OMU. Da figura retorica a forma architettonica*, in TRENTIN A. (a cura di), *OMU/AR. Un laboratorio didattico*, Clueb, Bologna 2010, pp. 74-81.

S. Cuccia, *L'idea di metafora nell'opera di Oswald Mathias Ungers. Dalla megaforma alla tematizzazione*, in E. Prandi(a cura di), *Comunità/Architettura - Community/Architecture, Documents from the Festival Architettura 5*, Casa editrice Festival di Architettura, Parma 2010.

F. Dal Co, *O. M. Ungers, Schinkel als Erzieher*, in «Casabella», 635, Milano 1996, pp. 4-11.

M. De Michelis (a cura di), *Oswald Mathias Ungers, architetture 1951/1990*, Milano 1991.

R. Di Petta, *O. M. Ungers. Astrazione come tema*, Libria, Melfi 2004.

K. Frampton, S. Kolbowski (ed. by), *O. M. Ungers. Works in Progress 1976-1980*, The Institute for Architecture and Urban Studies and Rizzoli International Publications, New York 1981.

B. Gravagnuolo, *Oswald Mathias Ungers Quattro opere*, Napoli 1992.

V. Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in «Lotus International» n. 11, 1976, p.12.

V. Gregotti, *Nemici comuni*, in «Casabella» n. 483, settembre 1982, pp. 10-11.

V. Gregotti, *E Ungers ripensò la città europea*, in «La Repubblica», 09 ottobre 2007, sezione cultura, p. 38.

P. Jesberg, *Zwischen Ratio und Phantasie: Über Oswald Mathias Ungers*, in «Deutsche Bauzeitschrift» n. 6, giugno 1992, pp. 853-860.

M. Kieren, (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Artemis StudioPaperback, London 1994, in italiano M. Kieren (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Bologna 1997.

M. Kieren, *L'architettura come problema esistenziale. Il fenomeno Oswald Mathias Ungers*, in M. Kieren (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, pp. 8-35.

M. Kieren, *O. M. Ungers*, in L. Ungers, *Über Architekten. Leben, Werk & Theorie*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2002.

KLOTZ H., *Einleitung* in H. Klotz (hrsg. von), *O. M. Ungers 1951-1984 Bauten und Projekte*, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1985, pp. 9-32.

G.K. Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, pp. 18, 35, 96-100.

A. Lepik (ed. by), *O. M. Ungers. Cosmos of Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006; edizione tedesca A. Lepik (ed. by), *O. M. Ungers. Kosmos der Architektur*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006.

P. Nicolin, *Progetti di concorso: Oswald Mathias Ungers*, in «Casabella», 525, Milano 1986, pp. 4-13.

W. A. Noebel, *Sette volte sette: una mostra e un libro di O. M. Ungers*, in «Casabella», 517, Milano 1985, p. 34.

M. Panzarella (a cura di), *Oswald Mathias Ungers. Una teoria delle trasformazioni morfologiche*, in A. Biancucci (a cura di), *Il Progetto necessario. Pasquale Culotta e il giornale dell'Architettura (1979-1993)*, Palermo, 2010.

A. Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in «Casabella Continuità» n. 244, ottobre 1960, pp. 22-35. Le pagine 22-25 dell'articolo di Aldo Rossi sono ripubblicate in «Casabella» n. 654, marzo 1998, pp. 18-19; poi in A. Rossi, *Ein junger deutscher Architekt: Oswald Mathias Ungers (1960)*, in A.

Sieber-Albers, M. Kieren (hrsg. von), *Sichtweisen. Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1999, pp. 136-139.

A. Rossi, *O. M. Ungers*, in « Casabella», 654, Milano 1998, pp. 18-25.

M. Schneider, *Entwerfen in der Historischen Strasse*, Abakon Verlagsgesellschaft, Berlin 1975, pp. 82-97.

Senator für bau und wohnungswesen, IDZ., 5 [*Fünf*] *Architekten zeichnen für Berlin*, Archibook Verlag, Berlin 1979, pp. 28-33, 96-113.

A. Sieber-Albers, M. Kieren, *Sichtweisen. Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1999, pp. 25-36.

A. Trentin (a cura di), *O.M. Ungers: una scuola*, Milano 2004.

A. Trentin, *Impressionismo/Espressionismo. La visione dell'architettura in Aldo Rossi e Oswald Mathias Ungers*, in A. Trentin (a cura di), *OMU/AR. Un laboratorio didattico*, Clueb, Bologna 2010, pp. 20-31.

M. G. Zunino, *Architettura nella Basilica Palladiana, Vicenza*, in «Abitare», 40, Milano 2000, p. 92.

Testi di Oswald Mathias Ungers

R. Gieselmann, O. M. Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, in «Der Monat» n. 174, marzo 1963, p. 96; edizione italiana R. Gieselmann, O. M. Ungers, *Per una nuova architettura*, in U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Firenze 1970, pp. 143-144.

A. Isozaki, O. M. Ungers, *Un tema due architetti. Il polo espositivo*, Milano 1988.

O. M. Ungers, *La città dialettica*, Milano 1997.

O. M. Ungers, *Insegnamento, sviluppo e ricerca*, «Casabella», n. 300, Milano 1965, pp. 70-71.

O. M. Ungers, *Esercizi morfologici*, in «Lotus International», n.13, Milano 1976, pp. 48-55.

O. M. Ungers, *Criteri di progettazione*, in «Lotus International», n.11, Milano 1976, p. 13.

O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in «Quaderni di Lotus», n.1, Milano 1982; poi in O. M. Ungers, *Thematisierung der Architektur*, DVA, Stuttgart 1983.

O. M. Ungers, *Una perdita insostenibile*, in «Casabella», 520/521, Milano 1986, pp. 47-49.

O. M. Ungers, *Progetto per il Museo del castello Morsbroich a Leverkusen*, in «Lotus International», 14, Milano 1977, pp. 98-99.

O. M. Ungers, *La bambola nella bambola- l'incorporazione come tema di architettura*, in «Lotus International», 32, Milano 1982, pp. 14-23.

O. M. Ungers, *Pensieri sull'architettura*, in «Casabella», 567, Milano 1998, pp. 2-3.

O. M. Ungers, *La casa degli opposti che coincidono*, in «Casabella», 662/663, Milano 1998-1999, pp. 172-183.

O. M. Ungers, *Dall'immagine al progetto: l'architettura comescoperta archeologica*, in «Domus», 735, Milano 1992, pp. 17-28.

O. M. Ungers, *Archeologia a Treviri: i progetti di O. M. Ungers*, in «Casabella», Milano 1989, p. 39.

O. M. Ungers, *Morphologie, City Metaphors*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 1982. Colonia, 1982.

O. M. Ungers, *Ancora una volta nessun piano per Berlino*, in «Lotus», 80, Milano 1994, pp. 6-23.

O. M. Ungers, *Progettare e pensare attraverso metafore analogie rappresentazioni*, in «O. M. Ungers Architetture 1951-1990», Milano, 1991.

O. M. Ungers, *L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*, in «Lotus International», n.24, Milano 1979, pp.4-11.

O. M. Ungers, *Lectio Magistralis*, in G. Braghieri, A. Moro (a cura di), *Architettura 37*, Decennale-Conferenze, Clueb, Bologna 2010.

O. M. Ungers, *Grossformen im wohnungsbau* (Veröffentlichungen zur Architektur n. 5) Herausgegeben an der technische Universität Berlin, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Entwerfen VI, dicembre 1966.

O. M. Ungers, *Architekturtheorie*, Veröffentlichungen zur Architektur n. 14, Technische Universität Berlin, Fakultät für Architektur, Lehrstuhl für Entwerfen VI, giugno 1968.

O. M. Ungers, *Criteri di progettazione*, in «Lotus international» n. 11, 1976, p. 13; poi in O. M. Ungers, *Projekte als typologische Collagen*, in J. P. Kleihues, H. Berndt (hrsg. von), *Dortmunder Architektutage 1975: Das Prinzip Reihung in der Architektur*, Universität Dortmund 199, pp. 169-171.

O. M. Ungers, *The New Abstraction*, in «Architectural Design» n. 53, 1983, pp. 36-46.

O. M. Ungers, *Modificazione come tema*, in «Casabella» n. 498-99, gennaio-febbraio 1984, pp. 22-29.

O. M. Ungers, *Dieci opinioni sul tipo*, in «Casabella» n. 509-510, febbraio 1985, pp. 92-93.

O. M. Ungers, *Sieben Variationen des Raumes über die Sieben Leuther der Baukunst von John Ruskin*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1985.

O. M. Ungers, *Quando si parla di architettura*, in «Lotus international» n. 57, 1988, pp. 30-37; O. M. Ungers, *Die Komplexität der Architektur*, in «Der Architekt» n. 9, settembre 1987, pp. 430-435.

F. Neumeier, O. M. Ungers, *Oswald Mathias Ungers: Architetture 1951-1990*, Electa, Milano 1991; in lingua tedesca: F. Neumeier, O. M. Ungers, *Oswald Mathias Ungers: Architektur 1951-1990*, DVA, Stuttgart 1991.

O. M. Ungers *Oswald Mathias Ungers Opera completa 1991-1998*, Electa, Milano 1998; in tedesco O. M. Ungers, *Bauten und Projekte 1991-1998*, DVA, Stuttgart 1998.

O. M. Ungers, *Pensieri sull'architettura* in O. M. Ungers, *Oswald Mathias Ungers Opera completa 1991-1998*, Electa, Milano 1998, pp. 19-21 O. M. Ungers; *Pensieri sull'architettura*, in «Casabella» n. 657, giugno 1998, pp. 2-3; già in O. M. Ungers, *Aphorismen zur*

Bibliografia

O. M. Ungers, *Architektur in Bauten und Projekte 1991-1998*, DVA, Stuttgart 1998, pp. 9-21.

O. M. Ungers, *Lectio Magistralis*, in BRAGHERI G., MORO A. (a cura di), *Architettura 37. Decennale-Conferenze*, Clueb, Bologna 2010, pp. 74-78.

Sul Centro Civico di Oswald Mathias Ungers

G. Marinoni, *Metamorfosi del centro urbano*, «in Lotus», n. 69, Milano 1991.

O. M. Ungers, *Proposta per lo sviluppo del centro urbano*, in «Lotus», n. 38, Milano 1982.

O. M. Ungers, *Relazione di progetto*, Colonia 1982.

Sul Restauro del Moderno

C. Ajroldi, *Monumento e progetto. Laboratorio di sintesi finale*, Officina, Roma 2005.

A. Boriani (a cura di), *La sfida del Moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Milano 2003.

G. Carbonara (a cura di), *Il restauro del moderno*, in «Parametro», 266, Milano 2006.

M. A. Crippa (a cura di), *Architettura del XX secolo*, Milano 1993.

M. A. Crippa, *Per il restauro del moderno. Qualche riflessione sul riconoscimento e il progetto di restauro di architettura del 900*, «Territorio», 26, Milano 2003.

A. Donti, *Dal riuso alla città post-industriale. Riflessioni e proposte per una nuova città*, Firenze 1985.

M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: due punti e da capo*, (a cura di L. Gioeni), Milano 2004.

M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non riprodurre il moderno*, in «Domus», n. 659, Milano

M. G. Gimma (a cura di), *Il restauro dell'architettura moderna*, Viterbo 1993.

P. Galliani, *Restauro del moderno: obiettivi e ragioni del progetto*, in «Territorio» n. 40, Milano 2007.

F. Irace, *La conservazione del moderno: Stuttgart Weissenhofcase study*, in «Domus», n. 649, Milano 1984, pp. 2-4.

P. Marconi, *Materia e significato*, Roma-Bari 1999.

P. Marconi, *Il recupero della bellezza*, Milano, 2005.

P. Nicolin, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Torino 1994.

M. Oddo, *Conservare il transitorio. Il restauro dell'architettura contemporanea fra storia e progetto*, Padova 2005.

«Parametro», numero monografico *Il Restauro del Moderno*, n. 266, Novembre-Dicembre 2006.

A. Riegl, *Scritti sulla tutela e il restauro (a cura di G. La Monica)*, Palermo 1982.

A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, introduzione e note di S. Scarrocchia, Bologna 1985.

P. Rosselli, *Restaurare la città, oggi*, Firenze 1991.

M. Tafuri, *Storia, Conservazione, Restauro, un'intervista*, in «Casabella» n. 580, Milano 1991.