

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SEDE DI CESENA

FACOLTA' DI ARCHITETTURA "A.ROSSI"

Corso di laurea specialistica a ciclo unico in architettura

COMPOSIZIONE E PERCEZIONE

Il sistema visivo come metodo di progetto

Tesi in:

Architettura e composizione architettonica

Relatore

Matteo Agnoletto

Presentata da

Luca Capacci

Correlatore

Annalisa Trentin

Sessione I

Anno Accademico 2011/2012

Sommario

| | |
|---|-----------|
| 1_ Il metodo: il sistema visivo come strumento per il progetto | 7 |
| Architettura, composizione e percezione: i riferimenti teorici..... | 9 |
| Analisi dei riferimenti..... | 15 |
| L'arte di costruire la città..... | 16 |
| La pratica della progettazione urbana..... | 17 |
| Saper vedere l'architettura..... | 18 |
| L'immagine della città..... | 19 |
| Il paesaggio urbano..... | 20 |
| Imparare da Las Vegas..... | 21 |
| Reyner Banham loves Los Angeles..... | 22 |
| La forma della città..... | 23 |
| Parallax..... | 24 |
| <i>L'immagine della città</i> di Kevin Lynch e <i>Imparare da Las Vegas</i> di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour: due modelli di studio a confronto | 27 |
| Obiettivi e metodi..... | 28 |
| I casi studio..... | 31 |
| Lo studio di Kevin Lynch..... | 32 |
| Lo studio di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour..... | 37 |
| Confronto tra i due studi..... | 41 |
| Riflessioni finali..... | 46 |
| 2_ L'immagine della città di Cesena..... | 51 |
| Il caso studio..... | 53 |
| La formazione dell'immagine..... | 55 |
| L'immagine antica della città..... | 59 |
| L'immagine attuale della città..... | 87 |
| L'analisi dell'immagine: lo sfondo naturale e lo sfondo architettonico..... | 127 |

| | |
|--|------------|
| Lo sfondo naturale | 129 |
| Lo sfondo architettonico | 131 |
| Lo sfondo architettonico: architetture e temi architettonici | 135 |
| Chiesa di San Domenico | 137 |
| Palazzo Albornoz..... | 139 |
| Palazzo del Ridotto | 141 |
| Cattedrale | 143 |
| Palazzo OIR | 145 |
| Palazzo Ghini..... | 147 |
| Palazzo Romagnoli..... | 149 |
| Quartiere INA casa Vigne..... | 151 |
| Palazzo Almerici | 153 |
| PEEP viale Oberdan | 155 |
| Ex zuccherificio..... | 157 |
| Sede Paresa | 159 |
| Sede Hera..... | 161 |
| Residenza via Magellano | 163 |
| 3_ Il progetto | 168 |
| Le immagini deboli della città | 170 |
| La torre di via Ugo Bassi..... | 179 |
| Un'ipotesi di progetto | 187 |
| Obiettivi | 187 |
| Composizione e percezione: il volume..... | 191 |
| Composizione e percezione: la superficie | 195 |
| Composizione e percezione: la pianta | 198 |
| Bibliografia | 209 |
| 1_ Il metodo | 210 |
| 2_ L'immagine della città di Cesena..... | 211 |

| | |
|---------------------|-----|
| 3_ Il progetto..... | 212 |
| Videografia..... | 213 |

1_ Il metodo:
il sistema visivo
come strumento
per il progetto

Architettura, composizione e percezione: i riferimenti teorici

“Ci piace, a volte, rievocare i bei momenti di un viaggio. Splendide città, piazze, monumenti, suggestivi panorami passano di nuovo, per così dire, davanti ai nostri occhi e ci fanno riprovare il piacere dei luoghi affascinanti dove un giorno soggiornammo felici. [...]

Chiunque ha saputo gustare in pieno la bellezza d'una antica città non potrà negare tanto facilmente la forte influenza dell'ambiente sulla sensibilità degli uomini”. Camillo Sitte

Queste poche righe, riprese dall'introduzione de “L'arte di costruire le città” di Camillo Sitte, spiegano con chiarezza il punto di partenza di questo lavoro: il *piacere* del passeggiare tra le strade storiche delle nostre città. Tale *piacere* viene così rievocato nei ricordi dei nostri viaggi ed ha certamente a che fare con la capacità delle città storiche di evocare in noi forti emozioni, ha a che fare con la bellezza dei centri antichi, ha a che fare con l'arte.

Proprio la parola *arte* è il primo sostantivo che compare nel titolo dell'opera di Sitte: la città storica viene da lui considerata alla stregua di un'opera d'arte in quanto forma di espressione estetica, capace di suscitare emozioni. La *“città deve offrire agli abitanti sicurezza e, insieme, felicità. Tale obiettivo è realizzabile solo se la costruzione della città non è considerata semplicemente una questione di tecnica, ma anche un problema d'arte nel senso più preciso e nobile del termine”*.¹ La città storica è un'opera d'arte, la città storica è bella.

Ma perché è tale? Perché è bella? Perché ci piace? In che modo la città storica è capace di suscitare in noi emozioni, mentre la città nuova, quella a noi contemporanea non ne è altrettanto capace?

Camminando per le strade dei centri storici italiani ed europei, per le loro vie e le loro piazze, è facile accorgersi di come queste non siano semplicemente degli spazi aperti, ma sono veri e propri *luoghi*: sono tali grazie alle chiese, alle case, ai palazzi e a tutti gli edifici che li racchiudono e li definiscono. Le facciate degli edifici non solo disegnano l'andamento planimetrico delle strade, ma lo caratterizzano: il pieno degli edifici qualifica il vuoto dello spazio urbano, crea dei veri e propri paesaggi urbani. Tali paesaggi cambiano man mano che noi ci muoviamo tra le vie ed i vicoli, cambia ciò che vediamo e percepiamo, cambiano gli elementi compositivi di queste viste. O meglio, cambiando le viste, cambia il modo di comporre questi elementi. Gli elementi che compongono le

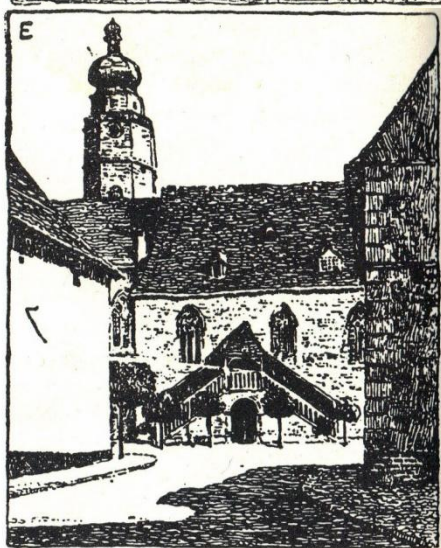
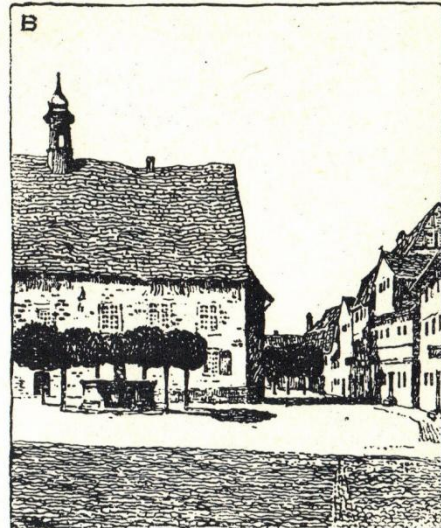
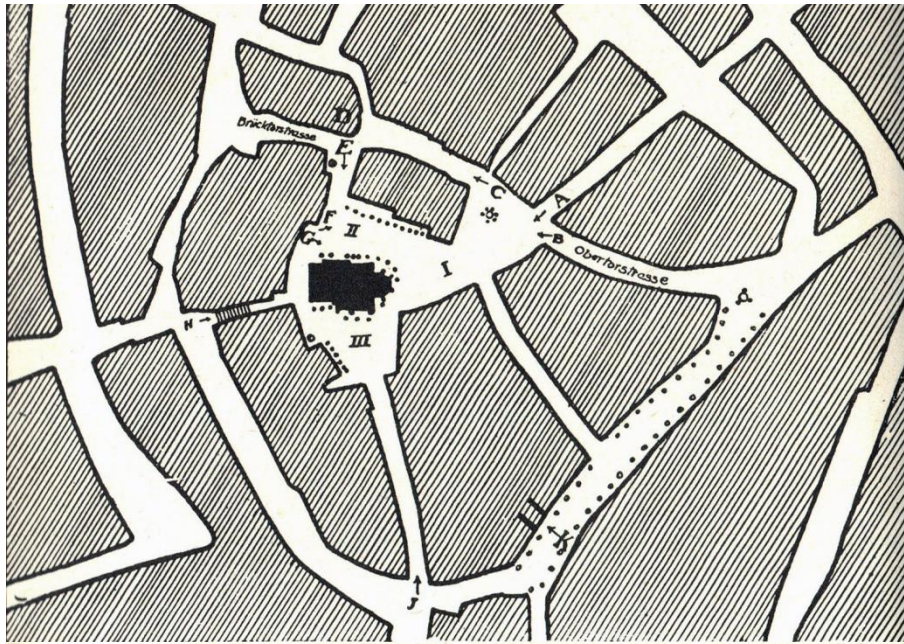
architetture sono più o meno sempre gli stessi (portoni, finestre, campanili, logge, portici, ...), cambiano invece i quadri prospettici che si vengono a creare con queste architetture e che mettono in evidenza, di volta in volta, uno o più elementi. Importante per il disegno di tali scorci è indubbiamente il paesaggio naturale, con la topografia e l'idrografia dei luoghi che determina anche le architetture stesse e che, a volte, diventa esso stesso il paesaggio urbano, diventa esso stesso lo sfondo, la quinta della scena urbana.

Il continuo mutamento delle viste che si creano tra i fronti continui della cortina edilizia determina una tensione tra gli edifici e all'interno della città che determina il carattere di questa ma che, spesso, ci sembra fortuita. Passo dopo passo, edificio dopo edificio, la città storica ci sembra un intervento casuale, quasi naturale, frutto di un'attività non consapevole dell'uomo e non esito di una precisa volontà progettuale. E così ugualmente dovrebbero esserlo di conseguenza anche le sue architetture e la bellezza che esse generano. Niente di più sbagliato!

“Spesso non si riscontra che una pallida apparenza di ordine e di organizzazione nella disposizione degli edifici, ma, nonostante ciò, il risultato era quasi sempre caratterizzato da un alto grado di bellezza. Infatti, sia in questo che in altri paesi, dovunque si trovi una strada o una parte di strada, che risalga a un'epoca anteriore a quella che si può chiamare l'età moderna, si ha quasi la certezza di vedere qualcosa di bello e di piacevole. Il risultato è indubbiamente dovuto in buona parte a un certo grado di bellezza superiore nei singoli edifici; molti di questi, in realtà la maggior parte, erano molto semplici e disadorni; tuttavia, sembra che in passato i costruttori siano stati guidati da una così profonda intuizione o da un tale senso della tradizione, che la bellezza era un elemento sostante di gran parte delle loro opere e le loro strade erano ricche di scorci pittoreschi.”²

Se il risultato della disposizione degli edifici in passato era la bellezza degli scorci pittoreschi che si creavano e delle architetture che lo componevano, sebbene queste fossero spesso semplici e disadorne, si tratta ora di capire quali fossero le regole e le motivazioni sottese a tali risultati.

Probabilmente, visto che nelle epoche antecedenti a quella detta “moderna” la città non veniva progettata prima in toto “su carta” e che non esistevano dei piani regolatori che definissero completamente lo sviluppo urbanistico dell'abitato ne' le caratteristiche che dovevano avere le costruzioni, ne deriva che la loro edificazione avvenisse agendo caso per caso, seguendo il principio della percezione dell'edificio e dell'intorno. La composizione dell'edificio, principalmente quella volumetrica e di facciata, era strettamente legata a come tale edificio veniva visto, al ruolo che questo aveva all'interno della città e a come questo era infine percepito.



Buttstedt: pianta di una parte della città e viste da alcuni punti
in:

Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971

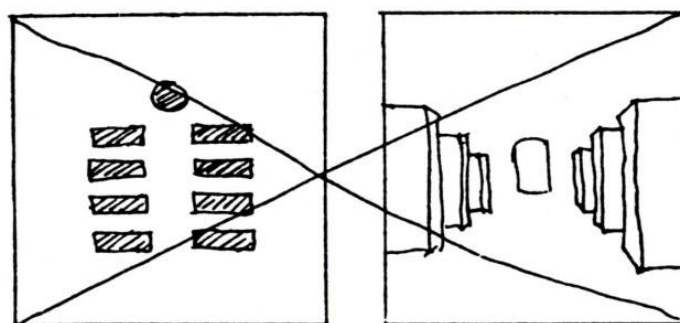
Sono stati diversi gli studi che hanno riguardato il rapporto tra città, architettura e percezione, a partire dal citato Camillo Sitte con "L'arte di costruire le città" del 1889. Altri testi hanno poi approfondito questo tema, indagandone di volta in volta uno o più specifici aspetti. Vengono in questo volume presi ad esempio e approfonditi alcuni testi, sia pubblicazioni che video, e che spaziano temporalmente dalla fine del XIX secolo (con Camillo Sitte) ai giorni nostri (con Steven Holl), mostrando come questo tema d'indagine e di composizione sia attuale.

Vista l'evidente impossibilità di descrivere minuziosamente e completamente ogni documento, viene riportata qui di seguito una breve scheda riassuntiva per ognuno di essi con anche alcuni brani ripresi dagli stessi lavori; saranno, nel capitolo seguente, analizzati più approfonditamente i testi di Kevin Lynch e di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, in quanto maggiormente utili allo sviluppo del lavoro finale.

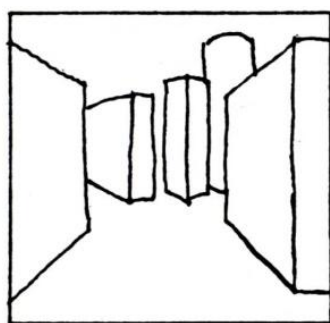
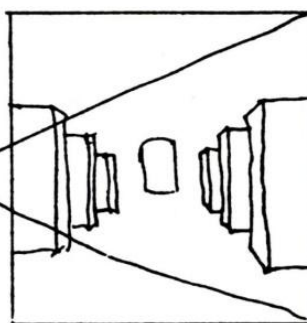
Ad ogni modo, la maggior parte delle pubblicazioni presentano una medesima impostazione di base: una critica all'architettura e all'urbanistica contemporanea agli autori; uno studio della percezione della città e del rapporto tra architettura e percezione attraverso l'analisi delle città storiche (studio delle viste, degli elementi che le compongono e di come questi vengono posizionati in base a come vengono visti); confronto tra le città e le architetture antiche e quelle agli autori contemporanei (e spesso critiche di queste ultime); individuazione di problematiche nelle città-studio individuate, con conseguenti progetti e proposte di interventi concreti in relazione a quanto prima studiato.

Nei due video proposti viene messo in evidenza il cambiamento del punto di vista dal quale si osserva la città: con Pierpaolo Pasolini viene considerata la città nella sua interezza, come forma conclusa e definita e messa in confronto con le espansioni moderne, fuori da questa forma; Reyner Banham considera invece il punto di vista dell'automobilista che si muove all'interno della città e lungo le principali vie di comunicazione appena fuori da questa.

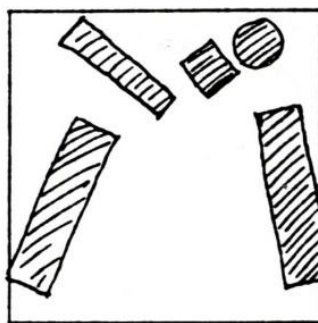
È importante notare come la maggior parte di questi testi riguardi principalmente l'urbanistica delle città, senza mai scendere dettagliatamente all'interno dell'indagine architettonica degli edifici. L'unico volume che tratta principalmente di percezione e architettura è "Parallax" di Steven Holl: si tratta della terza di una serie di pubblicazioni dell'autore (dopo "Anchoring" del 1989 e "Interwining" del 1997), nella quale l'autore approfondisce le tesi elaborate nel suo progetto per Porta Vittoria di Milano del 1986. In questo progetto, Holl non parte da una forma urbana tipologica stabilita a priori in pianta (precetto da cui partivano molti dei progetti dell'epoca) ma scompone un'architettura di Aldo Rossi in volumi semplici e la ricompone attraverso alcune viste prospettiche di progetto, viste dalle quali poi elabora successivamente le piante, le sezioni ed i prospetti.³



1. —————> 2.



1. —————> 2.

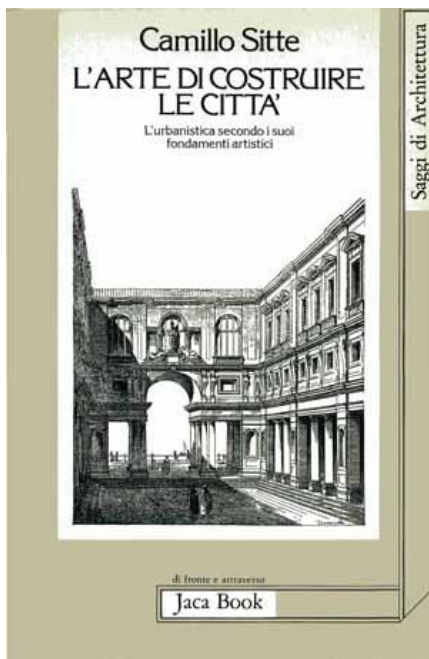


Disegno di Steven Holl che mostra il rovesciamento del metodo: sopra dal disegno della pianta a quello della sezione, alla vista prospettica; sotto dalla vista prospettica al disegno della pianta e della sezione

NOTE

- 1 Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti*, note a cura di Daniel Wiczorek, Jaca book, Milano 1981, p. 20
- 2 Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, p 25
- 3 “Il progetto è stato commissionato dalla XVII Triennale di Milano nel 1986, in un periodo in cui l'ipotesi di una forma urbana a priori, chiusa e definita, come quella di Aldo Rossi era il precetto da cui partivano gran parte delle ricerche dell'epoca. Il progetto di Holl intende porsi criticamente nei confronti di questa ipotesi. Non è un caso quindi che Holl stesso presenti il progetto avvalendosi di uno schizzo in cui la simmetria congelata di un'architettura di Rossi viene esplosa in frammenti, volutamente disposti in maniera scomposta. L'intervento è pensato con criteri antitetici a quelli canonici della “architettura della città”: Holl, infatti, non parte dalla disposizione in pianta, ma dalle viste accidentali, di scorcio, organizzate come una sequenza filmica, un criterio che ritornerà più volte nella sua opera, specialmente negli ultimi anni. Definite le viste, Holl ricava da esse la disposizione in pianta e in alzato.” Questa testo è parte della descrizione del progetto per Porta Vittoria di Milano di Steven Holl ed è stato tratto da Valerio Paolo Mosco, *Steven Holl*, Motta Architettura, Milano 2009, p 76

Analisi dei riferimenti



L'arte di costruire la città

L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici

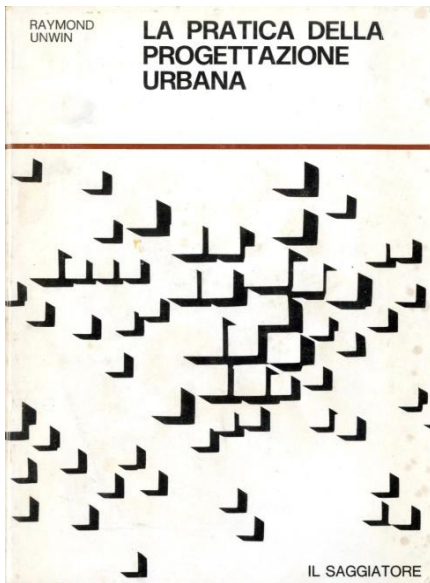
Camillo Sitte

1889

Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti*, note a cura di Daniel Wiczorek, Jaca book, Milano 1981

“Chi, sul far della sera dopo una giornata faticosa, si trova ad attraversare l'ampio spazio del Foro, si sente irresistibilmente attirato sulla scalinata del Tempio di Giove, per contemplare ancora una volta dall'alto la perfetta disposizione della piazza, da cui sale un'onda di armonie, simili ai puri suoni di una musica grandiosa. Soltanto allora si capiscono meglio le parole di Aristotele, secondo il quale tutti i principi dell'arte urbanistica si riassumono nell'idea che una città deve offrire agli abitanti sicurezza e, insieme, felicità”¹.

La rivoluzione industriale e il conseguente inurbamento che ha caratterizzato la vita europea negli anni in cui Sitte comincia la sua attività di architetto, porta in quel periodo ad un profondo rinnovamento delle città tra cui, nella Vienna di Sitte, egli ricorda più volte la costruzione del Ring di viali attorno al centro urbano. È in questo contesto che l'autore prova a riportare l'accento sul bisogno del ritorno della bellezza urbana, del ritorno alla proporzione umana degli spazi, degli edifici e dei monumenti, andando contro la tendenza di creare grandi spazi e grandi architetture che male si confrontavano con la misura dell'uomo, sebbene questi nuovi spazi meglio si adeguavano alle nuove esigenze della modernità. Così Sitte cerca le regole compositive sottese ai monumenti, agli edifici, alle strade e alle piazze delle città del passato, regole che ne hanno determinato la bellezza. La misura e il rapporto tra le parti e con l'uomo hanno determinato lo spazio urbano e in questo senso l'architetto deve cercare di riportarne le regole all'interno della progettazione.



La pratica della progettazione urbana

Raymond Unwin

1909

Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971

“Sia gli architetti che il pubblico dovrebbero considerare gli edifici dal punto di vista del loro effetto su tutta la città. [...] Gli architetti dovrebbero essere educati a pensare per prima cosa al modo in cui i loro edifici si inseriranno nell’ambiente esistente. L’armonia e l’unità che legano gli edifici e li fondono in un tutto unico sono elementi di tale importanza che dovrebbero avere la precedenza”²

“Molti di questi splendidi scorci sembrano dovuti al caso, e l’urbanista deve guardarsi dal credere che sia facile progettare casualmente soluzioni felici.”³

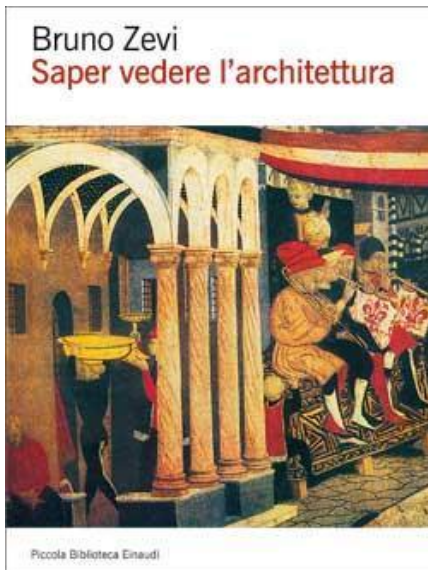
“Sebbene lo studio delle vecchie città e dei loro edifici sia molto utile, [...] non bisogna dimenticare che non è possibile [...] riprodurre le condizioni da cui trassero origine.”⁴

“Potremo trarre così utili insegnamenti dalle belle città di altri paesi e di altri tempi, non cercando di copiare i loro tratti caratteristici, ma cercando le cause che li determinarono, e raccogliendo suggerimenti che potrebbero essere a loro volta utili per abbellire le nostre città.”⁵

“Probabilmente la distribuzione degli edifici fu operata in loco e a occhio, e non progettata in bell’ordine sulla carta dopo un’accurata indagine”⁶.

Seguace di E. Howard, fu incaricato nel 1903, insieme a Parker, di progettare la prima città-giardino, Letchworth. In questo testo Unwin approfondisce e sviluppa i temi trattati alcuni anni prima da Camillo Sitte ne “L’arte di costruire le città”, arricchendo il repertorio di riferimenti architettonici ed urbanistici relativi alla costruzione della città attraverso la costruzione di scorci visivi. In particolare sono molto importanti nel suo lavoro i continui riferimenti all’arte e le considerazioni da lui fatte riguardo a questo tema.

Come Sitte, anche Unwin negli ultimi capitoli del libro avanza alcune proposte progettuali concentrandosi però particolarmente sugli aspetti più alla scala urbanistica e della città in generale che architettonici e degli edifici.



Saper vedere l'architettura

Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura

Bruno Zevi

1948

Bruno Zevi, Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Einaudi, Torino 2009

“Ma l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso”⁷

“L'esperienza spaziale dell'architettura si prolunga nella città, [...] dovunque l'opera dell'uomo ha limitato dei “vuoti”, ha cioè creato degli spazi racchiusi. [...] tutto lo spazio urbanistico, tutto ciò che è limitato visualmente da cortine, siano esse opere murarie o filari di alberi o fondali, è caratterizzato dagli stessi elementi che caratterizzano lo spazio architettonico. [...] ogni edificio collabora alla creazione di due spazi: gli spazi interni, definiti compiutamente dall'opera architettonica, e gli spazi esterni, o urbanistici, racchiusi entro quell'opera e le altre attigue. Allora, è evidente che tutti quei temi che abbiamo escluso dall'architettura vera e propria [...] e particolarmente le facciate degli edifici, tutti rientrano in giuoco nella formazione degli spazi urbanistici. [...] ciò che interessa è la loro funzione come determinanti di uno spazio racchiuso.”⁸

“Perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge.”⁹

Elemento centrale della trattazione del libro è lo *spazio*, inteso sia come quello architettonico (interno agli edifici) che come quello urbanistico (lo spazio aperto racchiuso nella città), e i significati che tale spazio possiede. Fondamentale è quindi come lo spazio è concepito dall'architetto e quindi, in seguito, percepito.

Zevi analizza quelle che sono le letture che lo spazio architettonico, in particolare, porta con sé, a partire dalle significazioni dei vari tipi di spazio nella storia – dagli spazi “umani” greci e quelli “monumentali” romani fino ad arrivare alla “pianta libera” e allo spazio organico dell'età moderna – fino alle interpretazioni architettoniche – politiche, filosofico-religiose, scientifiche, economico-sociali, materialistiche, ecc - .

Kevin Lynch
L'immagine della città
a cura di Paolo Ceccarelli



L'immagine della città

Kevin Lynch

1960

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori,

Venezia 2010

"[la] figurabilità [è] "la qualità che conferisce ad un oggetto fisico un'elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali." ¹⁰

"Sembra che per ogni città data esista un'immagine pubblica, che è la sovrapposizione di molte immagini individuali." ¹¹

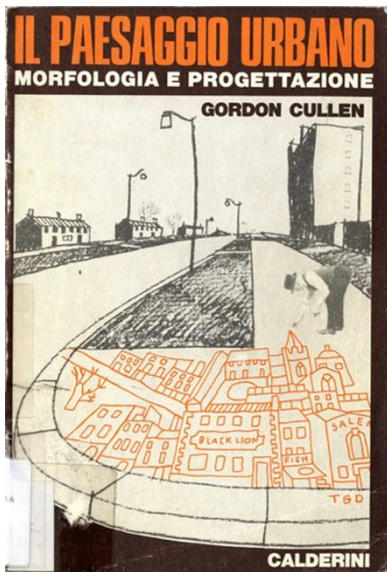
"Nelle immagini urbane studiate sinora, i contenuti riferibili alle forme fisiche possono venire strumentalmente classificati in cinque tipi di elementi: percorsi, margini, quartieri, nodi e riferimenti." ¹²

"In generale, gli elementi si sovrappongono e penetrano l'uno nell'altro" ¹³.

Punto di riferimento teorico per l'analisi della città e, in particolare (come si evince dal titolo), per quanto concerne il suo impatto visivo nei confronti dei suoi abitanti, questo libro cerca di capire come l'immagine di una città possa influenzare la vita quotidiana. Attraverso la ricerca su tre aree-studio americane, Lynch individua i cinque elementi che combinandosi tra loro in varie forme e, a volte, compenetrandosi e coincidendo, formano il paesaggio urbano.

La prima parte del testo pone proprio l'accento sul punto di vista dei cittadini che vivono e lavorano nelle aree individuate: le loro opinioni, raccolte prima attraverso interviste e poi elaborate, sono servite a capire come la città possa influenzare la vita quotidiana: importante per gli studiosi è la possibilità e la facilità delle persone di muoversi ed orientarsi nei centri.

Gli elementi individuati contribuiscono così a creare le diverse immagini visibili nelle varie parti della città, immagini che, come sostiene l'autore, dovrebbero essere forti e vigorose al fine di meglio definire la loro presenza urbana.



Il paesaggio urbano

Morfologia e progettazione

Gordon Cullen

1961

Gordon Cullen, Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione, introduzione di Pier Luigi Giordani, Calderini, Bologna 1976

"Riunite edifici e collettivamente essi possono dare una visione piacevole che nessuno può dare, preso singolarmente. Un edificio eretto da solo in una parte della campagna è un'opera di architettura, ma l'unione di mezza dozzina di edifici rende possibile un'arte diversa dall'architettura. Molte cose che sarebbero state impossibili per un edificio isolato si realizzano in un insieme di edifici. Si può camminare attraverso e al di là degli edifici e, come si gira l'angolo, un edificio inaspettato si rivela improvvisamente. Si può essere sospesi o addirittura restare a bocca aperta (reazione generata dalla composizione dell'insieme e non dall'edificio singolo).

Ancora, supponiamo che gli edifici siano stati raggruppati in modo tale che si possa penetrare all'interno del gruppo stesso; ora lo spazio creato dagli edifici è visto come se avesse una vita a sé, che va al di sopra e al di là degli edifici che lo creano. [...]

Da notare anche che in questo gruppo di una mezza dozzina di edifici può essercene uno che, per ragioni funzionali, non si conformi agli altri. Può essere [...] un tempio [...]. Supponiamo di guardare proprio al tempio da solo, esso dovrebbe essere proprio davanti a noi e tutte le sue qualità, dimensioni e struttura sarebbero evidenti. Ma rimettiamo il tempio nel gruppo delle piccole case, e immediatamente le sue dimensioni diventano più reali ed evidenti per il raffronto tra le due scale ."¹⁴

Gordon Cullen continua ed approfondisce l'ambito di studio sulla città iniziato con Sitte e proseguito fino a Lynch. L'autore si concentra in questo caso sui singoli episodi che accadono all'interno delle città e che contribuiscono a determinare il *paesaggio urbano* del titolo del libro. Cullen individua, spiega e classifica questi episodi che, spesso, sono collegati gli uni agli altri all'interno di un percorso, di una *promenade architecturale* all'interno della città stessa. Il testo si conclude con un progetto nel quale l'autore mette in pratica i principi prima descritti.



Imparare da Las Vegas

Il simbolismo dimenticato della forma architettonica

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour

1972

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour , *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010

“per un architetto, imparare dal paesaggio circostante, è un modo di essere rivoluzionario. Non nella solita maniera, ovvero demolendo Parigi e ricominciando daccapo, come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti, ma in un modo diverso, più tollerante: il che significa domandarsi come si guardano le cose. La strip commerciale [...] sfida l'architetto a prendere posizione senza preconcetti.”¹⁵

“Non è Las Vegas il soggetto del nostro libro, ma piuttosto il simbolismo della forma architettonica.”¹⁶

“Il simbolo domina lo spazio. L'architettura non basta. Poiché le relazioni spaziali sono stabilite da simboli più che da forme, l'architettura in questo paesaggio diventa simbolo nel paesaggio più che forma nello spazio. L'architettura definisce ben poco: “grande insegna e piccolo edificio” è la regola della Route 66.”¹⁷

Frutto di un viaggio effettuato con la propria classe di studenti nel 1968, il libro, pubblicato nel 1972, si pone in continuità col testo precedente di Robert Venturi “Complessità e contraddizioni nell'architettura” riprendendone (per poi ampliarli) alcuni temi. Las Vegas diventa il pretesto per esprimere la loro visione dell'architettura a loro contemporanea e per poter dare una lettura in chiave simbolista delle architetture del passato: tutta l'architettura è comunicazione. Il fine ultimo è il comunicare qualcosa attraverso edifici-icona (gli shed decorati) o attraverso edifici-simbolo (le papere).



Reyner Banham loves Los Angeles

Reyner Banham

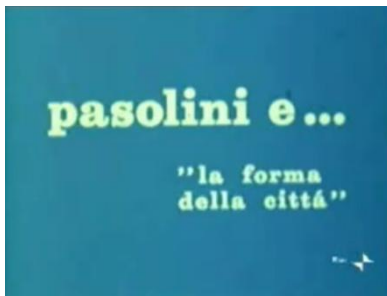
1972

Reyner Banham Loves Los Angeles, Reyner Banham, documentario BBC, durata 52 min. 1972

"Welcome to Los Angeles, super city of the future. [...]For the benefit of discriminating visitors, this car has been equipped with Baede-Kar visitor guiding system, courtesy of Pennywise car rentals, and Sunset Gasoline, the Clean Gasoline. Now you're ready to go. Begin by following the signs per Century Boulevard so you can concentrate fully on your driving . Switch off the guiding system when you hear the tone. Have a nice day and here it comes the switch off tone. "

Reyner Banham, al tempo professore di storia dell'architettura a Londra, intraprende un viaggio tra le strade della città californiana a bordo della *Baede-Kar*, una macchina-guida che in questo modo lo accoglie a bordo. Il nome dell'automobile-guida, *Baede-Kar*, riprende infatti il nome delle famose guide turistiche cartacee, le *Baedeker*.

Banham si concentra in questo suo viaggio sul rapporto tra la metropoli contemporanea e la sua percezione attraverso la macchina, mezzo di spostamento privilegiato all'interno di questi agglomerati urbani. Da qui le prospettive cambiano rapidamente, insieme alla velocità delle automobili, ma cambiano anche i punti di vista: dalle strade interne a Los Angeles alle grandi arterie di comunicazione a livello statale che passano nelle vicinanze della città e che permettono un nuovo punto di vista attraverso il quale vederla, ossia in punto di vista lontano e alto.



La forma della città

Pierpaolo Pasolini

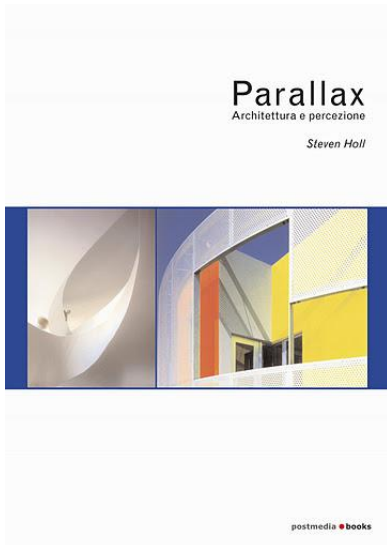
1973

La forma della città. Pierpaolo Pasolini, video RAI, durata 15 min. 1973

“Io ho scelto la città, la città di Orte, cioè praticamente ho scelto come tema la forma di una città, il profilo di una città. Ecco, quello che vorrei dire è questo: io ho fatto un'inquadratura che prima faceva vedere soltanto la città di Orte nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta assoluta [...]; basta che io muova questo affare qui nella macchina da presa ed ecco che la forma della città, il profilo della città, la massa architettonica della città è incrinata, è rovinata, è deturpata da qualcosa di estraneo – quella casa che si vede lì a sinistra, la vedi? [...] Tante volte siamo andati a girare fuori dall'Italia, in Marocco, in Persia, in Eritrea, e tante volte avevo il problema di girare una scena in cui si vedesse una città nella sua completezza, nella sua interezza, e quante volte mi hai visto soffrire [...] perché questo disegno, questa purezza assoluta della forma della città era rovinata da qualcosa di moderno, da qualche corpo estraneo che non c'entrava con questa forma della città, con questo profilo della città [...].

Siamo adesso di fronte ad Orte da un altro punto di vista [...] Se la inquadro vedo un totale ancora più perfetto di quello di prima cioè la forma della città è proprio nella sua perfezione massima [...] Infatti la città, da questo punto di vista all'estrema destra, finisce con uno stupendo acquedotto [...] e immediatamente attaccate all'acquedotto ci sono altre case moderne dall'aspetto non dico orribile ma estremamente mediocre [...] case [...] che lì sono un altro elemento disturbatore della perfezione della forma della città di Orte [...] Ora, che cos'è che mi dà tanto fastidio [...] di quelle povere case popolari? [...] è il fatto che appartengano a un altro mondo, hanno caratteri stilistici completamente diversi da quelli dell'antica città di Orte e la mescolanza delle due cose infastidisce [...] mi disturba particolarmente. [...] Perché questo non è un difetto solo italiano, ma è un difetto di tutto il mondo”

Pasolini si rivolge in questo modo all'operatore e, continuando il suo monologo, richiama all'attenzione altri esempi di forme di città nel mondo che hanno subito lo stesso destino. Egli si concentra sulla mancanza di unitarietà d'intervento tra l'antico e i nuovi interventi, in particolare mettendo in luce come il profilo della città si relazioni con il fondale naturale alle spalle, cosa che non fanno le nuove architetture. Anche in questo caso l'autore definisce come *arte* tutte le opere costruttive dell'uomo, compresa un'umile stradina, e di dice pronto a difenderla con *“lo stesso rigore con cui si difende un'opera d'arte di un grande autore”*.



Parallax

Architettura e percezione

Steven Holl

2000

Steven Holl, *Parallax : architettura e percezione*, traduzione di Antonella Bergamin, Postmedia books, Milano 2004

*“Quando ci muoviamo nello spazio, il corpo si sposta in uno stato costante di incompletezza essenziale. Un determinato punto di vista alimenta, necessariamente, un indeterminate flusso di prospettive. [...] Percezione e cognizione bilanciano le volumetrie degli spazi architettonici con la comprensione del tempo stesso.”*¹⁸

“La parallasse – ossia il cambiamento della disposizione di superfici che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della posizione dell’osservatore – si trasforma quando gli assi del movimento lasciano la dimensione orizzontale. [la definizione spaziale viene ordinata dagli angoli della percezione. [...] Spostamenti verticali e obliqui sono la chiave per nuove percezioni spaziali.

*Il movimento del corpo è l’elemento di connessione tra noi e l’architettura quando attraversa le prospettive sovrapposte che si formano all’interno degli spazi”*¹⁹

Terzo libro scritto dall’architetto statunitense (dopo *Anchoring* del 1989 e *Intertwining* del 1997) in cui, anche in questo caso, il titolo riprende il filo conduttore dell’intero scritto: il concetto della parallasse. Questa è interpretata nell’architettura di Holl come una serie di esperienze vissute attraverso il movimento.

Tali concetti vengono spiegati nei vari capitoli attraverso i riferimenti sia alle esperienze personali dell’autore che ai suoi progetti. In particolare, viene messo in luce lo stretto rapporto tra i cinque sensi dell’uomo e l’esperienza architettonica a questi legata. Rilevante a questo senso sono quindi i materiali e le forme dell’architettura che, attraverso la luce, modellano e caratterizzano lo spazio fluido nel quale ci muoviamo.

NOTE

1. Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti*, note a cura di Daniel Wieczorek, Jaca book, Milano 1981, pp. 19-20
2. Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 312-313
3. Ivi, p. 223
4. Ivi, p. 27
5. Ivi, p. 138
6. Ivi, p. 60
7. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 2009, p. 22
8. Ivi, p. 29
9. Ivi, p. 32
10. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 31
11. Ivi, p. 65
12. *Ibid.*
13. Ivi, p. 67
14. Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, introduzione di Pier Luigi Giordani, Calderini, Bologna, 1976, p. 3
15. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010, p. 23
16. Ivi, p. 15
17. Ivi, pp. 36-37
18. Steven Holl, *Parallax : architettura e percezione*, traduzione di Antonella Bergamin, Postmedia books, Milano 2004, p. 9
19. Ivi, p. 13

L'immagine della città di Kevin Lynch e *Imparare da Las Vegas* di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour: due modelli di studio a confronto

Gli anni '60 e '70 del secolo scorso furono un periodo di grande vitalità anche per l'architettura e lo studio delle città: emblematici di tale fervore culturale sono i grandi progetti urbani e le megastrutture fantascientifiche dei Metabolist giapponesi, dei britannici Archigram e degli italiani Archizoom e Superstudio, opposti alle nuove ricerche sulle città effettuate da architetti ed urbanisti sia americani che europei e conclusesi con una serie di pubblicazioni molto importanti. Tra queste si ricordano, in ordine cronologico, "L'immagine della città" di Kevin Lynch (1960), "Complessità e contraddizioni nell'architettura" di Robert Venturi (1966), "L'architettura della città" di Aldo Rossi (1966) e "Imparare da Las Vegas" di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (1972). Se da una parte si ha quindi *"la lobby della anti-architettura" secondo cui "le forme e gli spazi dell'architettura del passato dovevano essere rifiutati così come molte pretese di un ordine assoluto"*¹, dall'altra troviamo alcuni scritti teorici che vogliono confrontarsi con il *testo* della realtà urbana e con l'esperienza e la storia della città tradizionale.

In particolare, mentre i libri di Rossi e di Venturi sono frutto di un viaggio e di un'analisi delle città europee (soprattutto italiane), per gli studi alla base de "L'immagine della città" e di "Imparare da Las Vegas" è stata fatta una scelta completamente diversa. È stato infatti scelto di indagare quelli che sono l'architettura e il disegno urbano di quattro città americane, senza dare alcuna importanza al passato di tali insediamenti, alla loro storia e alla loro evoluzione. Questo perché, come spiega Denise Scott Brown, *"per un architetto, imparare dal paesaggio circostante, è un modo di essere rivoluzionario. Non nella solita maniera, ovvero demolendo Parigi e ricominciando daccapo, come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti, ma in un modo diverso, più tollerante: il che significa domandarsi come si guardano le cose. La strip commerciale [...] sfida l'architetto a prendere posizione senza preconcetti."*² È quindi chiaro il punto di vista dal quale partono questi due testi: prendere ed accettare la realtà della città così com'è, studiarla e capirla per quello che ci appare e, su questo testo, poter poi progettare dentro la città o una sua espansione. Già in queste prime frasi, compaiono le prime critiche al Movimento Moderno e ad alcune sue concezioni, discussioni che

saranno poi approfondite soprattutto nella seconda parte del libro di Venturi, Scott Brown ed Izenour, ma non da Lynch. Si legge infatti nella premessa alla prima edizione del loro libro: “Poiché abbiamo criticato l’architettura del Movimento Moderno, è giusto qui ribadire la nostra intensa ammirazione per il suo primo periodo, quando i fondatori, sensibili alla loro epoca, proclamarono una giusta rivoluzione. La nostra tesi è essenzialmente contro l’irrelevante e distorto prolungamento fino ai nostri giorni di quella rivoluzione ormai vecchia”³. Da quanto emerso sopra, si può già notare una prima differenza tra i libri di Lynch e quello degli architetti di Philadelphia: il loro volume, diviso in due parti, affronta nella prima lo studio della “Strip” di Las Vegas, archetipo della strada commerciale, e nella seconda una generalizzazione sul simbolismo e l’iconografia in architettura, attraverso vari esempi nella storia dell’architettura. Il libro di Lynch, invece, si “ferma” al piano più prettamente percettivo all’interno della città, nei suoi spazi aperti e pubblici, senza mai andare ad indagare (se non marginalmente) l’architettura e l’interno degli edifici.

Come si può intuire da queste prime considerazioni, i due testi presi in esame presentano alcuni punti in comune ed altri diversi, sia a livello di concezione e svolgimento dello studio, sia di obiettivo che ti risultati. Si proveranno quindi ad approfondire in qualche paragrafo le loro tesi e le loro argomentazioni .

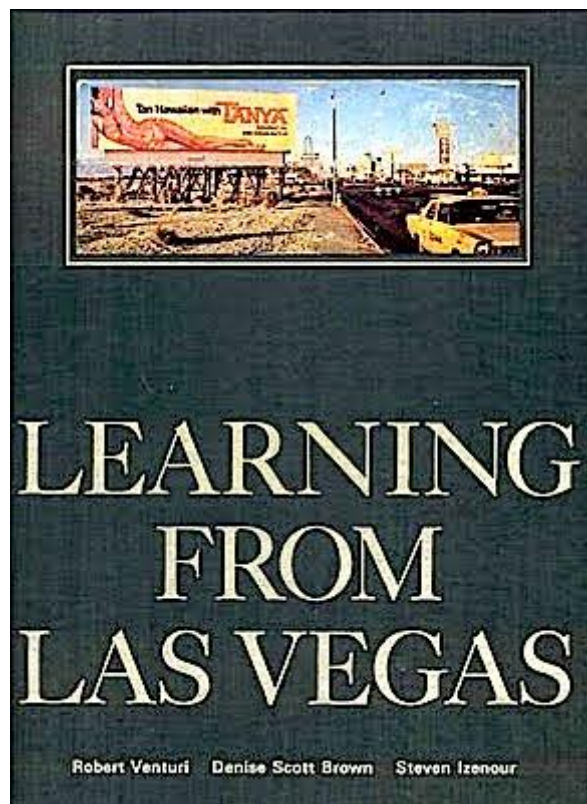
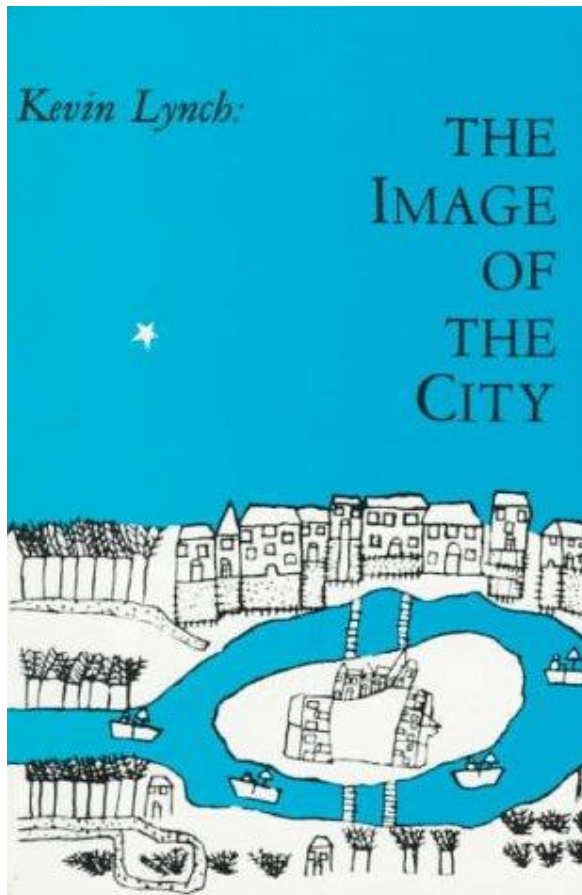
Obiettivi e metodi

Già nei titoli, nei sottotitoli e nelle prefazioni di ambo i libri, vengono chiariti meglio gli obiettivi che queste ricerche andranno ad affrontare; gli autori hanno poi ampliato ed arricchito il discorso teorico, facendo scaturire ulteriori e nuove riflessioni sui temi trattati. Appare quindi subito evidente quello che è un primo tema comune delle ricerche: la vista e la percezione della città. Diversi sono invece i metodi di indagine e gli ambiti su cui queste si sono mosse.

Vediamo infatti che Lynch nel solo titolo concentra tutta la ricerca: “L’immagine della città”. Approfondendo nelle prime righe della prefazione, l’autore chiarisce come lui si riferisca *“all’aspetto delle città, all’importanza che esso può avere e alla possibilità di alterarlo. [...] Conferire una forma visiva alla città è un problema figurativo di natura speciale, e di tipo piuttosto nuovo”*⁴. Si nota quindi sin da subito il concetto più importante: la **figuratività** (o, come nel testo originale, *imageability*) della città, ossia *“la qualità che conferisce ad un oggetto fisico un’elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali”*⁵. Questa è anche definita *visibilità* o *leggibilità*, intendendo con quest’ultima la capacità delle diverse parti di città di poter essere riconosciute ed organizzate in un sistema coerente. L’indagine dei casi studio, per questa ricerca, si è svolta effettuando sopralluoghi sui posti, interviste

agli abitanti (del tipo “descrivi il percorso per andare da qui a qui”, “descrivi le caratteristiche più importanti di quest’area”, “quali sono gli elementi caratteristici della città?”, “quali sono le tue vedute preferite?”, e in una fase successiva “disegna la pianta di questa porzione di città”) ed un conseguente lavoro a tavolino per elaborare i dati acquisiti.

Lo studio elaborato in “Imparando da Las Vegas” si articola e si amplia in modo diverso, approfondendo nello specifico temi come quello del simbolismo in architettura. Il sottotitolo che è stato aggiunto al libro in occasione della seconda edizione del 1977 è infatti “Il simbolismo dimenticato della forma architettonica”: gli autori vogliono dimostrare come ogni elemento in architettura sia un simbolo, un segno, voglia dire qualcosa e non sia stato messo in quella determinata posizione “a caso” ma per un motivo ben preciso. Al fine di poter meglio spiegare il ruolo che il simbolismo e l’immagine hanno avuto nella storia dell’architettura e negli anni ’60 (e che forse ha tutt’oggi), il volume si compone di due parti, come è scritto sin dalle prime righe della prefazione alla prima edizione: *“La prima parte di questo libro è la descrizione di un nostro studio sull’architettura della “strip” commerciale, mentre la seconda è una generalizzazione teorica sul “simbolismo” in architettura e sull’iconografia dello “sprawl” urbano, che si avvale dei risultati esposti nella prima parte”*⁶. Come verrà spiegato meglio nel paragrafo seguente, la scelta di Las Vegas è finalizzata a meglio spiegare queste teorie e non al mero studio della città del Nevada: *“Non è Las Vegas il soggetto del nostro libro, ma piuttosto il simbolismo della forma architettonica”*⁷. Lo studio è frutto di un viaggio effettuato con una decina di studenti della Yale University nel 1968, durante il quale hanno indagato la Strip, l’immagine di sé che dà e la capacità comunicativa degli edifici su essa affacciati, partendo dalle loro insegne luminose. Queste erano state da poco definite dal critico d’arte Tom Wolfe come la vera architettura della città. L’analisi, nella prima parte del libro, è partita indagando lo spazio urbano della Strip, percorsa soprattutto dagli automobilisti che si muovono a grande velocità, e si è spostata poi sulla capacità comunicativa delle insegne, sulla loro relazione con l’edificio e sulla struttura del rapporto tra l’edificio e la strada. Anche in questo caso Venturi, Scott Brown e Izenour hanno notato come ogni elemento sia collocato con un preciso scopo comunicativo. Dallo studio dello spazio urbano, prevalente, si sono poi spostati all’interno degli edifici, descrivendone alcune peculiarità comuni (come verrà poi approfondito). La seconda parte del libro concentra l’attenzione sul ruolo del simbolismo e dell’immagine nella storia dell’architettura, applicando le teorie ricavate durante il viaggio agli edifici europei del passato e a quelli a loro contemporanei. Rilevanti sono state qui le critiche mosse al Movimento Moderno e al funzionalismo che ne era stato portato all’esasperazione nel suo ultimo periodo. La critica forse maggiore che scaturisce dal testo è quella secondo la quale gli architetti ed i maestri modernisti “calavano” dall’alto i loro progetti, facendo *tabula rasa* del contesto nel quale si andavano ad insediare, cancellandolo definitivamente. *“L’architettura moderna è stata tutto fuorchè permissiva: gli architetti han preferito cambiare l’ambiente esistente piuttosto che valorizzare quello che vi era già”*⁸.



Copertine originali delle prime edizioni de *L'immagine della città* e *Imparare da Las Vegas*

Ad ogni modo, in entrambi i libri troviamo modi simili per descrivere e rappresentare le tesi trattate: oltre ai testi scritti, divisi in capitoli e paragrafi, sono abbondanti gli studi effettuati e spiegati attraverso schizzi, schemi e semplici disegni, accompagnati da un insieme di fotografie. È coerente e logica e forse anche immediata la scelta di voler rappresentare graficamente concetti astratti attraverso semplici schemi e schizzi: *“abbiamo bisogno di tecniche per astrarre, ad esempio per rappresentare “fenomeni gemelli” o per dimostrare concetti o schemi generali – un archetipico casinò o un pezzo di tessuto urbano – piuttosto che specifici edifici. Le belle fotografie che noi e altri turisti abbiamo scattato a Las Vegas non bastano”*.⁹

I casi studio

Come già visto, per questi studi sono state scelte delle città americane e, all'interno dell'analisi, non è stata considerata la storia o l'evoluzione di questi centri ma è stata presa la sola loro realtà, come appariva loro. Nello specifico, non è stata considerata tutta l'area urbana delle città, ma solo un'area studio. Questa scelta non è casuale ma è dovuta al fatto che, per meglio studiare un fenomeno, è preferibile rivolgersi a quelle parti più sintomatiche, più caratteristiche, dove il fenomeno è più evidente. *“Poiché noi supponiamo che esista una relazione tra qualsiasi elemento urbano e un fatto urbano di natura più complessa, fino alla città in cui essi si manifestano, dobbiamo chiarire a quale intorno urbano ci riferiamo. Questo intorno urbano minimo è costituito dall'area-studio; con questo termine intendo designare una porzione dell'area urbana che può essere definita o descritta ricorrendo ad altri elementi dell'area urbana presa nel suo complesso, per esempio al sistema viario. L'area-studio può essere considerata un'astrazione rispetto allo spazio della città; essa serve per meglio definire un certo fenomeno”*¹⁰. In questo modo molto chiaro Aldo Rossi, ne *“L'architettura della città”* definisce cos'è l'area-studio.

Nel caso de *“L'immagine della città”*, Lynch sceglie le aree centrali di tre città americane: Boston nel Massachusetts, Jersey City nel New Jersey e Los Angeles in California. La scelta su Boston ricadde perché aveva *“caratteristiche singolari tra tutte le città americane, essendo al tempo stesso vivida nella forma e piena di difficoltà logistiche. Jersey City fu scelta per la sua apparente mancanza di forma, per ciò che, in prima analisi, sembrava un bassissimo ordine di figurabilità”*. Infine, Los Angeles fu scelta perché era *“una città nuova, di tipo completamente diverso e con un piano a scacchiera nella sua area centrale”*¹¹. La parte considerata era un rettangolo di circa 4 km per 2,5 ed in esso, durante il sopralluogo, furono soggettivamente individuati gli elementi preminenti, la loro importanza maggiore o minore, i rapporti tra loro. Come si è visto sopra, per ogni area furono poi effettuate delle interviste a persone residenti sul posto o in zona, una trentina di persone per ogni città. I dati ricavati da queste

due fasi di lavoro furono poi analizzati con l'obiettivo di capire le relazioni tra l'immagine della città e le forme che ne attraevano l'interesse.

Nel caso di Las Vegas, fu scelta la Strip (oggi ribattezzata Las Vegas Boulevard) come archetipo (e non prototipo) della strada commerciale. Questa era infatti qui espressa nella sua forma più vera, pura e forte. Ma perché scegliere di studiare Las Vegas e l'archetipo della strada commerciale? Gli autori sostengono che studiarla è oggi importante *“tanto quanto gli studi sull'Europa medievale, sulla Grecia e sull'antica Roma lo sono stati per le generazioni precedenti”*¹². Studiare Las Vegas oggi è come studiare la Roma ieri: *“ogni città è un archetipo più che un prototipo., un esempio esasperato da cui derivare lezioni per il “tipico”. Ogni città sovrainpone vivacemente elementi di una scala sovranazionale sul tessuto urbano locale”*¹³. Las Vegas contiene in se l'archetipo della strada commerciale, la Strip, fondamentale per studiare e capire le città odierne (non solo americane), la loro crescita e il fenomeno dello *sprawl*, mentre Roma è nata attorno alle piazze e la si può considerare come l'archetipo della città storica europea. Ecco quindi il parallelo tra Las Vegas e Roma: la Strip sta a Las Vegas come la piazza sta a Roma. Occorre poi valutare tutto quello che ne è preceduto e ne consegue: la nascita e lo sviluppo repentino di Las Vegas (o meglio della Strip) in mezzo al deserto da una parte, la nascita, la crescita e lo sviluppo più lento nella campagna italiana dall'altra, sviluppo che si è articolato nel corso della storia mostrando grande capacità di adattamento agli eventi (citato il rapporto tra le Chiese, le piazze, i pellegrini e i dettami della Controriforma). In breve, Roma e Las Vegas archetipi e non prototipi della piazza e della strada commerciale.

Lo studio di Kevin Lynch

A seguito degli studi compiuti nelle tre aree-studio, Kevin Lynch individua **cinque elementi** che collaborano a dare l'immagine pubblica della città, che è a sua volta formata dalla sovrapposizione di molte immagini individuali. Questi cinque elementi sono i percorsi, i margini, i quartieri, i nodi e i riferimenti.

I **percorsi** sono quei *“canali lungo i quali l'osservatore si muove [...] Essi possono essere strade, vie pedonali, linee di trasporti pubblici, canali, ferrovie”*¹⁴; sono fondamentali perché lungo essi l'osservatore guarda la città e questi hanno caratteristiche tali da donargli implicitamente o no un'importanza diversa, caratteristiche in grado di rafforzare o diminuire la loro immagine. Tra queste vi è la loro ampiezza o la loro angustia (rapportata anche all'altezza e alla continuità degli edifici che li circondano), le caratteristiche e le finiture di facciata e le pavimentazioni, la prossimità ad eventi significativi della città o l'esposizione visiva all'interno di questa. Fondamentale ne è il disegno: Lynch

sostiene che devono essere chiari l'inizio e la fine di un percorso, chiara la sua direzionalità, le brusche alterazioni di direzione, la loro struttura. I percorsi sono considerati **margini** quando fungono da confine tra due aree diverse (per esempio, tra due quartieri cittadini). I margini appaiono più forti quando sono visivamente preminenti, continui nella forma ed impenetrabili al movimento trasversale (si pensi alle mura storiche). Il fatto che un margine sia forte, non vuol dire che però sia impenetrabile: spesso sono invece strutture unificanti. Un margine può essere frammentario quando è continuo in astratto ma visibile solo in determinati punti. I margini possono essere quindi la topografia, le ferrovie, le autostrade, i limiti di quartiere, ecc. I **quartieri**, sono *"aree urbane relativamente ampie nelle quali l'osservatore può mentalmente penetrare, e che posseggono qualche caratteristica generale"*¹⁵. Tali aree sono riconoscibili dal loro interno, in quanto posseggono connotazioni sociali (come l'attribuzione a un ceto) o caratteristiche fisiche (grana, spazio, forma, dettaglio, simbolo, tipo edilizio,...) che sono in grado, attraverso un loro rafforzamento, di donargli un'immagine vigorosa. I contorni di questi quartieri possono essere duri, definiti e precisi oppure soffici ed incerti o, ancora, inesistenti.

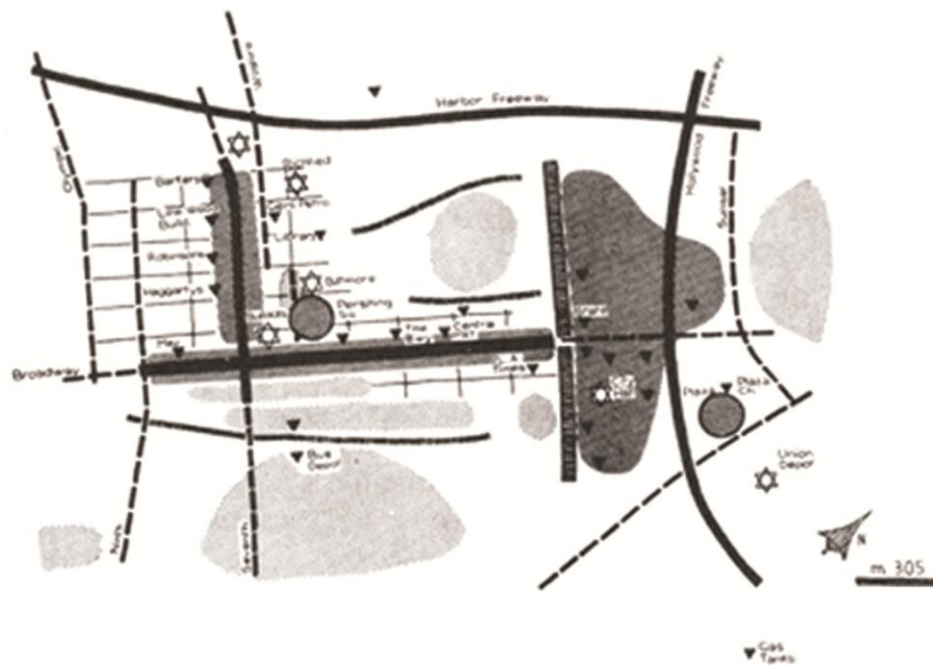
I **nodi** sono *"i fuochi strategici nei quali l'osservatore può entrare, tipiche congiunzioni di percorsi o concentrazioni di alcune caratteristiche"*¹⁶. Possono essere piazze, forme lineari o interi quartieri, se la città è di notevoli dimensioni. Un'importanza determinante l'hanno i nodi di congiunzione, perché in questi punti l'osservatore è obbligato a fare delle scelte e quindi in questi luoghi egli acuisce la sua attenzione. Altrimenti, i nodi possono essere riconosciuti come concentrazioni tematiche, per esempio un angolo commerciale, o ancora possono essere sia congiunzioni che concentrazioni. Spesso i nodi sono caratterizzati dalla presenza di **riferimenti**, ossia da indicazioni puntuali, elementi fisici che possono variare in scala. Questi sono di solito oggetti semplicemente definiti, come un edificio, un'insegna, un negozio o una montagna. Caratteristica chiave è la loro *"singolarità: qualche aspetto che, rispetto al contesto, è unico e memorabile"*¹⁷, come può essere il loro possedere una forma intellegibile, il contrastare con lo sfondo o la loro preminenza nell'ubicazione spaziale. Possono essere lontani, visibili da diverse angolazioni, o essere interni alla città e suggerire una direzione costante: è il caso di torri isolate, cupole dorate o grandi colline. Oppure possono essere *"localizzati, visibili soltanto in aree ristrette a chi li avvicina [...] insegne, fronti di negozi, alberi, maniglie di porte, e altri dettagli urbani"*¹⁸. Da non trascurare il fatto che la base dei riferimenti dev'essere significativa quanto la sommità.



Simboli dei cinque elementi dell'immagine della città: il percorso, il margine, i quartieri, il nodo, il riferimento

Questi elementi sono organizzati e relazionati tra loro all'interno del disegno urbano; si formeranno così dei complessi che verranno percepiti come un tutto dai cittadini. Le immagini che si creano possono essere distinte in base alle loro qualità strutturali, ossia il modo in cui le parti sono disposte ed interrelazionate. Si avranno quindi immagini disunite in cui gli elementi sono sciolti, senza relazioni (le più deboli), immagini in cui gli elementi sono connessi da una direzione generale, o ancora in modo tenue e flessibile o, infine, elementi collocati in una struttura rigida, con parti fortemente legate tra loro (l'immagine più forte).

Il capitolo "La forma della città" è volto a dare consigli e suggerimenti per la progettazione in ambito urbano e per il disegno della città, alla luce di quanto emerso prima. L'ultimo breve capitolo riguarda invece alcune considerazioni sulla progettazione a grande scala. I consigli che ne scaturiscono sono volti a configurare l'ambiente urbano in forme che attraggano lo sguardo e che siano al tempo stesso modellabili ai propositi dei cittadini, in cui si possa realizzare il senso di comunità. Questo perché *"se l'ambiente fosse visibilmente organizzato e precisamente definito, il cittadino potrebbe impegnarlo di associazioni e significati. Esso diverrebbe allora veramente un "posto", rimarchevole e inconfondibile"*¹⁹.



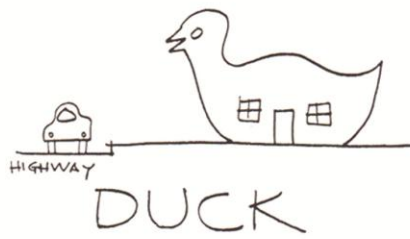
| | Percorso | Margine | Nodo | Quartiere | Riferimento |
|-------------------|----------|---------|------|-----------|-------------|
| Elemento maggiore | | | | | |
| Elemento minore | | | | | |

La forma visiva di Los Angeles percepita nel sopralluogo

Lo studio di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour

L'oggetto del primo studio era la strip commerciale il cui archetipo era quella di Las Vegas, scelta in quanto priva di alcun sostrato storico. Negli anni in cui lo studio fu effettuato, questa strada era stata configurata in modo da favorire la percezione da parte degli automobilisti che la percorrevano a velocità elevate, e non per le basse velocità dei pedoni. Las Vegas fu scelta come "fenomeno di comunicazione architettonica": qui *"la comunicazione domina lo spazio come un elemento fondamentale nell'architettura e nel paesaggio"*²⁰. La comunicazione è dappertutto. Persino nella posizione dei parcheggi e nella struttura stessa della Strip. La forma urbana essenziale che si affacciava su questa strada era ripetitiva: prima una grande insegna luminosa posta perpendicolarmente alla strada, dietro di essa un vasto parcheggio (segno ben preciso, che *"rassicura il cliente ma non nasconde l'edificio"*²¹), quindi una serie di facciate lampeggianti e sgargianti poste parallelamente alla strada, e dietro di esse dei semplici edifici. Tutto è quindi un continuo veicolare messaggi, qui fatto con tre sistemi: un sistema d'immagini dominante (le insegne), uno fisionomico (la comunicazione delle facciate degli edifici) ed uno di localizzazione, legato cioè alla posizione degli edifici (le stazioni di servizio si trovano agli angoli delle strade, i casinò sono situati davanti agli hotel e i parcheggi davanti ai casinò). A volte, questi sistemi si combinano. Apparentemente Las Vegas è il caos, in cui si contrastano due tipi di ordine: il primo è l'ordine evidente degli elementi lungo la strada, il secondo è quello difficile da percepire degli edifici e delle insegne. In questo luogo convivono continuità e discontinuità, movimento e fermata, chiarezza ed ambiguità. Immediato viene il riferimento con la teoria dell'*elemento a doppia funzione* espresso nel 1966 da Venturi in "Complessità e contraddizioni nell'architettura". In seguito, l'attenzione si rivolge anche agli ambienti interni degli edifici affacciati sulla strada: si tratta prevalentemente di edifici bassi, ad un piano, in cui anche le sale interne hanno un certo ordine, una loro cerimonialità. Si entra nella sala da gioco, per passare poi al ristorante, alle sale per gli spettacoli, a quelle per lo shopping per arrivare in fondo all'hotel. Al centro dell'edificio vi è un patio, la cui illuminazione maggiore contrasta con l'ambiente cupo delle sale da gioco. Tutto è pensato per rivolgersi al giocatore: dallo spazio esterno che colpisce l'attenzione, seppur visto ad alte velocità, all'interno l'edificio che disorienta il fruitore con la sua atmosfera che gli fa perdere il senso del tempo. Esternamente, questi edifici presentano una certa monumentalità, nonostante siano bassi; molti sono edifici eclettici, in cui abbondano i riferimenti stilistici ed iconografici ad altre parti del mondo e a vari linguaggi architettonici, in particolare all'Italia e a Roma Antica. La comunicazione visiva si trova ad ogni livello, diversi mezzi espressivi si combinano (parole, immagini, sculture), oggetti decontestualizzati sembrano trovare qui una nuova significazione, in concordanza con quanto mostrato negli stessi anni dagli artisti Pop: il significato, il valore di un determinato oggetto cambia completamente se gli viene cambiato il contesto (ecco così che una scatola di zuppa Campbell assume un altro significato se

collocata nella galleria di un museo). Visto che nella prima parte l'accento era stato messo sul fatto che la Strip fosse un paesaggio di simboli nello spazio e non di forme nello spazio, nella seconda parte viene indagato il simbolismo (dimenticato) della forma architettonica. L'immagine e la sua percezione sono dovuti ad un insieme di *"elementi simbolici e di rappresentazione [che] possono spesso entrare in contraddizione con la forma, la struttura ed il programma"*²²; tale rapporto tra forma e contenuto, la si poteva trovare identificata in due tipi di edifici: la *papera* (edificio in cui la funzione è mostrata da una forma simbolica d'insieme, un edificio-scultura) e lo *shed decorato* (strutture convenzionali che rispondono al programma funzionale, sulle cui pareti esterne vengono poste delle decorazioni). La cattedrale di Chartres è una papera, Palazzo Farnese è uno shed decorato. L'accusa mossa su questo tema all'architettura moderna era quella di essersi dimenticati del simbolismo, di una progettazione che *"negava il contenuto simbolico dell'architettura ed enfatizzava la sua forma astratta"*²³, di creare solamente delle papere. Cominciano allora dei paragoni con l'architettura del passato in cui edifici o categorie di edifici vengono suddivisi in papere o shed decorati: ecco che le cattedrali sono sia papere (perché a forma di croce) sia shed (dovute alle loro facciate ricche e decorate), con l'esempio della cattedrale di Amiens la cui facciata è vista come un grande pannello pubblicitario; i palazzi italiani del rinascimento sono invece l'esempio perfetto dello shed decorato. Il libro si conclude con un'ultima accusa al simbolismo taciuto dall'architettura moderna (*"è inoltre nostra convinzione che il contenuto del simbolismo non riconosciuto dell'attuale architettura moderna sia stupido"*²⁴) e con l'obiettivo di *"rivalutare il pensiero una volta terrificante di John Ruskin secondo il quale l'architettura sarebbe la decorazione della costruzione, ma dovremmo aggiungervi il monito di Pugin: va bene decorare una costruzione, ma mai costruire una decorazione"*²⁵.



La papera



Lo shed decorato

Confronto tra i due studi

Dalle analisi dei due modelli di studio sopra descritte, si possono notare alcuni punti in comune, alcune convergenze e altre differenze.

Sebbene simile come ambito d'indagine generale, l'obiettivo dei due libri era fondamentalmente diverso: gli studiosi si concentrano sulla parte comunicativa dell'architettura e dello spazio urbano, sulla capacità cioè degli edifici e della città di veicolare messaggi (più o meno espliciti) e di essere utili ai fini di una loro migliore fruizione. Diverso era invece l'obiettivo: Lynch si propone di esaminare il *"carattere visivo della città americana. [...] Esso si concentrerà su una particolare qualità visiva: la chiarezza apparente o leggibilità del paesaggio urbano. Con questo termine intendiamo la facilità con cui le sue parti possono venire riconosciute e possono venire organizzate in un sistema coerente. [...] sarà leggibile quella città, in cui quartieri, riferimenti, o percorsi risultino chiaramente identificabili e siano facilmente raggruppabili in un sistema unitario"*²⁶. Il suo scopo era quindi quello di studiare un fenomeno, tipico di ogni città ma non ancora esaminato e capito.

Venturi, Ross Brown e Izenour si pongono invece l'obiettivo di ridefinire il ruolo del simbolismo in architettura, come denuncia il sottotitolo del volume *"il simbolismo dimenticato della forma architettonica"*. *"Ci concentreremo sull'immagine – "immagine" invece di "processo" o "forma" – per affermare che l'architettura si basa, nella sua percezione e creazione, su esperienze passate e su associazioni emotive e che questi elementi simbolici possono spesso entrare in contraddizione con la forma, la struttura e il programma con le quali si combinano nel medesimo edificio."*²⁷ La loro attenzione appare concentrata sul piano bidimensionale del simbolo (sia esso un'insegna o la facciata di un edificio) e tesa a dimostrare una teoria precostituita: *"le forme degli edifici sono visibili ma, in termini di impatto visivo e contenuto simbolico, sono secondarie rispetto alle insegne"*²⁸. Il simbolo prima della forma, l'insegna prima dell'architettura. Dall'altra parte Lynch vuole invece trovare quali sono gli elementi che concorrono, combinandosi, a definire l'immagine di una città e vuol dare loro una forma, anche attraverso i consigli alla progettazione che poi descrive in un capitolo: all'inizio dell'analisi dei suoi casi studio scrive a riguardo: *"dovevamo sviluppare e mettere alla prova il concetto di figurabilità e anche venire a sapere, attraverso il confronto dell'immagine con la realtà visiva, quali forme conducono ad immagini marcate, per poi suggerire qualche principio di disegno urbano"*²⁹.

Diverso è stata anche, di conseguenza, la scelta ricaduta sui casi studio: si hanno da una parte tre aree di tre città (Jersey City, Boston e Los Angeles), mentre dall'altra la Strip di Las Vegas. Per il primo caso, la scelta è ricaduta su più di un'area perché lo scopo era, come detto, quello di analizzare un fenomeno per capirne le cause. Nel secondo è stata invece scelta quella parte che al meglio esprimeva la teoria precostituita degli studiosi di Philadelphia. Si nota però che tutte e quattro

le aree studio sono parti di città americane. Questo a giustificazione del fatto che tutti e due i testi considerano la realtà come un dato di fatto, oggettivo, dal quale dobbiamo imparare senza avere giudizi preconcepiuti. Inoltre, la città americana è più “pura” sotto questo punto di vista, in quanto di più recente costituzione e priva della lunga storia che caratterizza le città europee. Si nota infine che la scelta delle parti da studiare sia riconducibile a una superficie in “L’immagine della città”, mentre in “Imparare da Las Vegas” questa è assimilabile a una linea, una striscia, una strada.

Si è detto prima che l’elemento fondamentale ruotava attorno alla forma: Lynch ricerca gli elementi della città per poter dar loro la forma migliore per un’immagine più vivida e vigorosa attraverso la progettazione, mentre dallo studio di Las Vegas si vuole evincere che la forma è secondaria rispetto al simbolismo, che la significazione dev’essere comunicata attraverso delle caratteristiche fisionomiche inerenti alla forma e non attraverso delle allusioni già conosciute alle forme. Sebbene quindi i testi si pongano e propongano in modo diverso rispetto alla forma, simile è il risultato ottenuto come individuazione del significato comunicatorio: questo è divisibile per entrambi in tre elementi che potrebbero essere tra loro paragonati se non, in taluni casi, accumulati. Riporta Lynch: *“un’immagine ambientale può venire analizzata in tre componenti: identità, struttura e significato. Astrarre queste componenti dall’analisi è utile fintantoché si tiene presente che esse appaiono sempre assieme. Un’immagine funzionale richiede l’identificazione di un oggetto, il che implica la sua distinzione da altre cose, il suo riconoscimento come un’entità separabile. Questo è chiamato identità, non nel senso di eguaglianza con qualcosa d’altro, ma con il significato di individualità o unicità. In secondo luogo, l’immagine deve includere la relazione spaziale schematica dell’oggetto con l’osservatore o con altri oggetti. Infine, quest’oggetto deve avere qualche significato per l’osservatore, pratico o emotivo. Il significato è esso stesso una relazione, ma ben diversa da quella spaziale o schematica”*³⁰. Allo stesso modo, si legge tra le “Note per il corso di progettazione architettonica” di “Imparare da Las Vegas”: *“sulla Strip esistono tre sistemi di comunicazione: quello “araldico” – le insegne – che domina; quello “fisiognomico”, i messaggi dati dalle facciate degli edifici – le balconate continue e le finestre panoramiche regolarmente distanziate tra loro del Dunes che recitano HOTEL i bungalow suburbani trasformati in cappelle con l’aggiunta di un campanile; - e quello “localizzatore” – le stazioni di servizio si trovano agli angoli degli isolati, il casinò è di fronte all’hotel e l’addetto al parcheggio di fronte al casinò. Tutti e tre i sistemi di comunicazione sono strettamente interrelati sulla Strip”*³¹.

Collegata allo scopo degli studi e ai casi-studio scelti per questi, è diversa anche la dimensione a cui questi si rivolgono: ne “L’immagine della città” l’intento è espressamente quello di occuparsi dell’immagine pubblica di una città, ossia del *“quadro mentale comune che larghi strati della popolazione di una città portano con sé”*³². Lynch si rivolge alle persone che abitano nelle tre città e a loro si rivolge per le interviste che serviranno a redigere le mappe mentali dei luoghi. Considera quindi

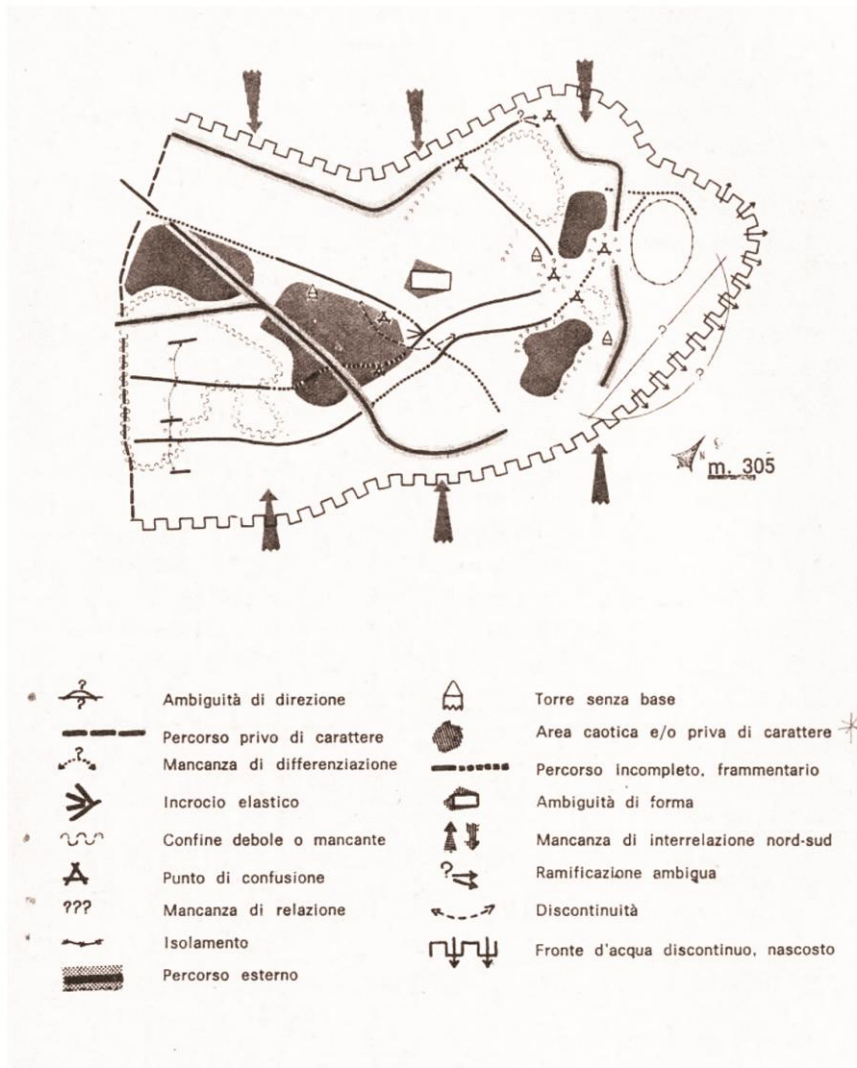
il movimento all'interno dell'abitato sia a bassa velocità, la velocità dei pedoni, sia a velocità più elevata, di chi si muove in auto o coi mezzi pubblici.

“Imparare da Las Vegas” considera invece la posizione di chi vi arriva per giocare nei casinò, considera quindi la posizione del forestiero che si reca appositamente nella città nel deserto del Nevada col fine di passare qualche ora o pochi giorni tra le roulette e i tavoli da gioco, passando da uno spettacolo di intrattenimento a un altro, attraverso gli eccentrici hotel. I tre autori mostrano come tutto sia rivolto a questo tipo di utenza. Sulla Strip di Las Vegas, tutto è pensato per chi si muove ad elevata velocità lungo la sua carreggiata: insegne, parcheggi, casinò, hotel, pompe di benzina, cappelle nuziali, ecc. La posizione del pedone è invece trattata marginalmente e si concentra soprattutto sulla “cerimonialità” degli spazi legati alla sequenza parcheggio – casinò – hotel.

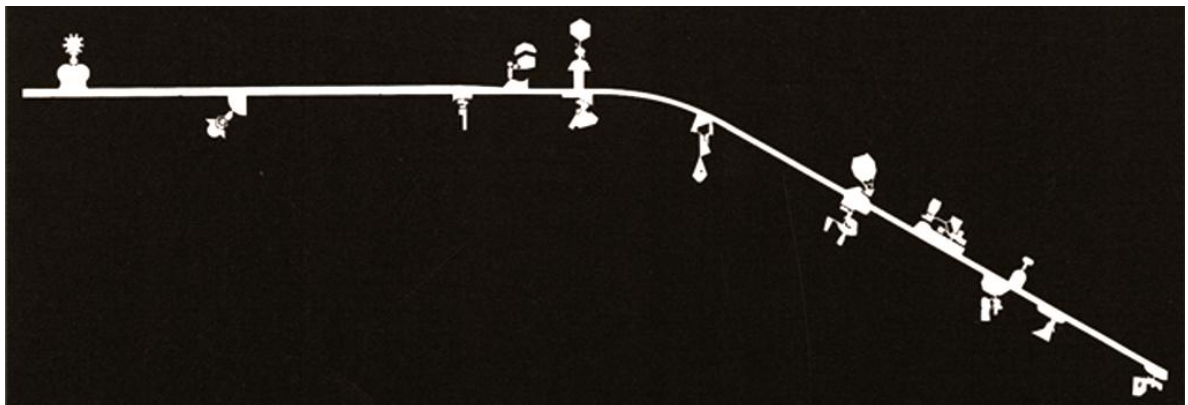
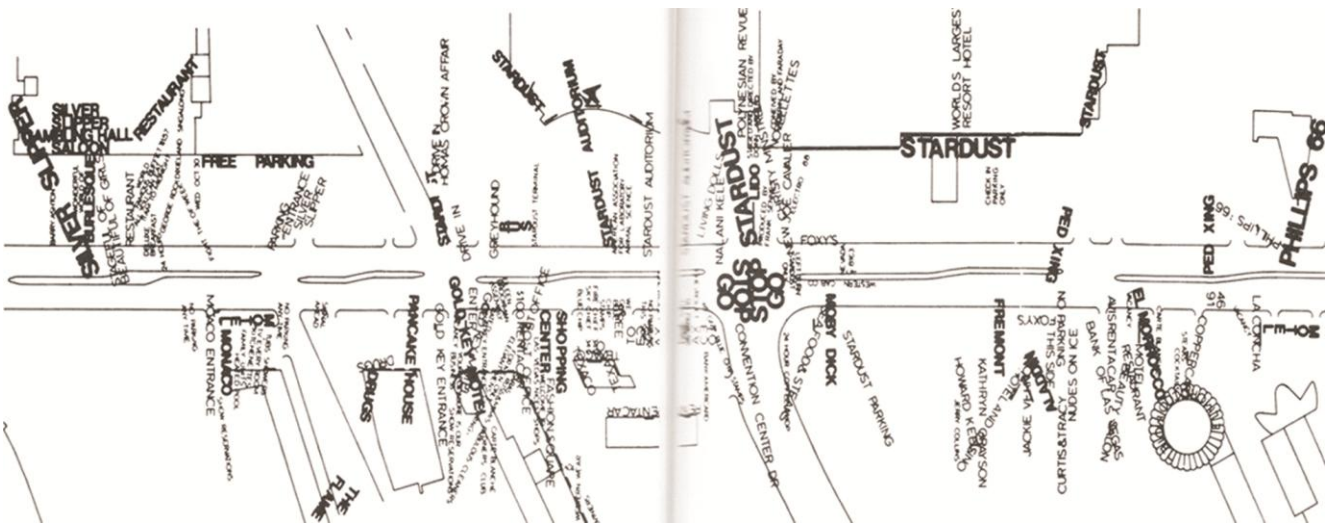
Infine, l'ultima differenza risiede nell'esito dello studio. Il primo individua i cinque elementi che concorrono a definire l'immagine (più o meno forte) di una città o di una sua parte (e che sono i percorsi, i margini, i quartieri, i nodi e i riferimenti) e come questi possono combinarsi tra loro. Il libro si conclude con alcuni suggerimenti per il disegno urbano, volti ad applicare materialmente gli esiti teorici ricavati.

Il secondo studio invece conferma e arricchisce quella che era la presa di posizione iniziale degli autori nei confronti dell'architettura e del ruolo che vi ha il simbolismo. A Las Vegas questo fenomeno, come detto, è ampliato e si concretizza nelle diverse e, a volte, stravaganti insegne dei casinò e degli hotel, insegne che sono diventate la vera architettura di Las Vegas (Tom Wolfe). A conclusione del testo sono trattate alcune architetture contemporanee al tempo in cui è stato scritto il libro, tra cui anche alcune architetture di Venturi, e che dimostrerebbero le teorie esposte nelle pagine precedenti.

Sicuramente, un punto in comune ai libri è il fatto che l'architettura vera e propria non è considerata, o meglio, è trattata marginalmente: l'attenzione è posta sullo spazio pubblico, in particolare sull'immagine pubblica che ne si ha. L'architettura e la composizione architettonica viene vista solo nei suoi caratteri generali e utili per l'immagine pubblica e il tipo di studio in atto: ecco che Lynch parla di come potrebbe essere un elemento (una torre o una cupola dorata, a d esempio), mentre Venturi, Scott Brown e Izenour descrivono gli spazi cerimoniali di un hotel-casinò.



I problemi dell'immagine di Boston



Immagini tratte da "Imparare da Las Vegas": fotografia della Strip, mappa della Strip che mostra le parole scritte visibili lungo la strada, lo spazio cerimoniale della Strip

Riflessioni finali

Il libro di Lynch "L'immagine della città" è stato pubblicato nel 1960, mentre "Imparare da Las Vegas" nel 1972, anche se frutto di uno studio effettuato nel 1968. E' quindi importante riferirsi anche al generale ambito storico, architettonico e culturale in cui questi libri furono scritti, soprattutto alla luce delle critiche che Venturi, Scott Brown ed Izenour hanno fatto al Movimento Moderno: non è un caso infatti che il primo libro di Robert Venturi, "Complessità e contraddizioni nell'architettura" sia considerato uno dei testi alla base del postmodernismo, insieme a "L'architettura della città" di Aldo Rossi, nel quale sono anche numerosi i riferimenti al testo di Kevin Lynch citato sopra.

A tal proposito, gli architetti di Philadelphia hanno indagato la Strip di Las Vegas alla luce della nuova arte Pop che si andava affermando in quegli anni, ricavando interessanti parallelismi tra le insegne della città del Nevada e i quadri di artisti come Andy Warhol. Sebbene poi il testo lavori sull'immagine che ciò ha comportato, con particolare riferimento al simbolismo, manca un riferimento allo spazio in generale e a quello architettonico, nel senso che sembra che l'attenzione si sposti più sul piano bidimensionale delle insegne e delle facciate dei casinò che non sull'ambiente che si crea. Questo è stato fatto volutamente, visto che scrivono che *"durante gli ultimi quarant'anni, i teorici dell'architettura moderna (Wright e Le Corbusier hanno talvolta fatto eccezione) hanno individuato nello spazio una componente essenziale che differenzia l'architettura dalla pittura, dalla scultura e dalla letteratura"*³³.

Come sottolineano loro (anche se lo fanno in maniera critica, come poi hanno spiegato), è fondamentalmente lo spazio (e quello che questo comporta) ossia l'elemento che contraddistingue l'architettura : *"il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo"*³⁴, ha scritto Bruno Zevi. Sebbene poi Zevi distingua lo spazio architettonico (che è interno agli edifici) dallo spazio urbanistico (gli spazi aperti delle città), ne "L'immagine della città" c'è invece la volontà di capire come questa si crei, a livello quindi del sopracitato spazio urbanistico. Un suo limite può essere proprio il fatto che l'indagine si fermi allo spazio "urbanistico" (anche se forse non è propriamente corretto separare i due tipi di "spazi") senza provare a capire come questo si relazioni con le architetture, come queste sono fatte, come queste connotino specificatamente lo spazio. Infatti, i soli riferimenti all'architettura che compaiono nel libro si fermano a livello dei volumi (per esempio è consigliata una torre come riferimento) o di superficie orizzontale o verticale (la pavimentazione stradale o il rivestimento degli edifici di una strada). Infine, sebbene si possa ritenere molto interessante partire da un'ottica diversa, ossia da quella del considerare la città che ci appare per quello che è senza considerarne i sostrati storici (nel caso delle città americane sono pochi), questo sembra essere quantomeno più complesso per le città europee, in cui l'immagine (e la loro percezione) è mutata nel tempo. Quelle che a noi ci appaiono oggi sono infatti il frutto di lavori successivi, di vari interventi nelle città e nelle loro architetture che han contribuito a formare

l'immagine dei centri urbani che oggi abbiamo. Un lavoro continuo cominciato dalla loro fondazione più di duemila anni fa e che continuano ancora.

Come si forma dunque l'immagine in una città di fondazione europea? Come questa è mutata nei secoli? Come ci appare oggi e perché? La seconda parte di questo testo proverà ad indagare questo tema per capire cioè come l'immagine che ci si presenta oggi sia il frutto di immagini successive nel tempo, di come queste si siano formate e mutate, attraverso la ricerca e lo studio delle diverse rappresentazioni della città nel tempo fino ad oggi. Il conoscere l'immagine attuale e il come si è formata servirà quindi come base per la progettazione: capire dove questa immagine è debole, non definita, dove servirebbe intervenire e in che modo.

Visto che gli studi precedentemente descritti si concentrano in particolar modo sulle nuove città statunitensi, è opportuno indagare anche le città storiche e la formazione e l'evoluzione delle loro immagini, presupponendo tale studio della realtà finalizzato alla progettazione. Per questo sarà scelta una città europea come caso studio: qui l'analisi verrà spostata dal piano orizzontale alto – lo studio delle planimetrie – al piano verticale basso – la vista umana – al fine di capire come si è formata l'immagine della città attuale, in particolare della città storica.

Lo studio riguarderà principalmente quello che Bruno Zevi chiama lo *spazio urbanistico*, focalizzando l'attenzione prima da un piano generale – l'intera città storica – ad un piano via via più particolare – alcune parti di città – per poi indagare alcune delle architetture che concorrono a determinare l'immagine di queste parti di città. In particolare si cercherà di capire quale sia il rapporto tra la città, il punto di vista umano e l'architettura, ossia come la composizione architettonica sia determinata (o comunque influenzata) da un preciso punto di vista, da come l'architettura viene percepita o da come questa crei degli scorci, delle viste o dei quadri prospettici all'interno della realtà urbana.

NOTE

1. William J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006, p. 555
2. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour , *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010, p. 23
3. Ivi, p. 12
4. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 21
5. Ivi, pp. 31-32
6. Venturi, Scott Brown, Izenour , *Imparare*, cit., p. 9
7. Ivi, p. 15
8. Ivi, p. 23
9. Ivi, p. 106
10. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p. 70
11. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 37
12. Venturi, Scott Brown, Izenour , *Imparare*, cit., p. 9
13. Ivi, p. 43
14. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 66
15. Ivi, p. 82
16. Ivi, p. 88
17. Ivi, p. 92
18. Ivi, p.67
19. Ivi, p.103
20. Venturi, Scott Brown, Izenour , *Imparare*, cit., p. 30
21. Ivi, p. 60
22. Ivi, p. 119
23. Ivi, p. 212
24. Ivi, p. 207
25. *Ibid.*
26. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 24
27. Venturi, Scott Brown, Izenour , *Imparare*, cit., p. 119
28. Ivi, p. 153
29. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 37
30. Ivi, p.30
31. Venturi, Scott Brown, Izenour , *Imparare*, cit., p. 102
32. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 29
33. Ivi, pp. 27-28
34. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 2009, p. 21

2_ L'immagine della città di Cesena

Il caso studio

Cesena ha una storia molto antica che è opportuno ripercorrere nei suoi tratti fondamentali, per comprendere correttamente l'evoluzione e gli sviluppi della città nel corso del tempo.

Il centro venne fondato dagli Umbri intorno al VI-V secolo a.C., ma solo con l'arrivo dei Romani, che conquistarono la valle del Savio tra il III e il II secolo a.C., il nucleo assunse la forma di vero e proprio villaggio, situato originariamente sul colle Garampo. Di questo importante periodo storico rimangono i tracciati caratterizzanti della via Emilia, che attraversava (e ancora oggi, seppur deviata, attraversa) la città, e della centuriazione, che suddivideva la campagna in un perfetto reticolo regolare.

Dopo diverse invasioni barbariche e in seguito alle campagne di Pipino il Breve, Cesena finì per rientrare nei territori posti sotto il controllo pontificio, primo nucleo di quello che sarà lo Stato della Chiesa.

Il Duecento vide Cesena oscillare tra libertà comunali e sottomissione alla Chiesa o a signori locali. Nel Trecento le notizie attestano che certamente la città si trovava sotto il dominio della famiglia forlivese degli Ordelaffi, fino al 1357, quando il legato pontificio, il cardinale Albornoz, assediò la rocca di Cesena, riuscendo così a riprendere il dominio della città.

Cesena raggiunse l'embrionale forma che si può osservare oggi alla fine del Trecento. Il caratteristico "scorpione", descritto dal giro di mura fortificate, era attraversato longitudinalmente dalla via Emilia che collegava la porta Romana (o dei Santi) alla porta Fiume, e descriveva pertanto un'ampia curva ai piedi del colle. Da essa si dipartivano due direttrici principali verso il piano: la via Ravegnana, con la porta Trova, e la via Cervese con la porta omonima. Le porte Montanara e Santa Maria, di minore importanza, mettevano in comunicazione la città con le zone collinari. L'edificato si strutturava quindi su queste direttrici e sul torrente Cesuola, che nel suo tratto urbano descrive un'ansa aggirando il colle e la piazza del Popolo.

Episodio storico di rilievo è indubbiamente il cosiddetto "sacco dei Bretoni", nel quale nel 1377, la città venne messa a ferro e fuoco dai mercenari Bretoni, fedeli a Papa Gregorio XI, con il pretesto di sedare una rissa. Cesena, ormai distrutta, fu concessa da Papa Urbano VI a Galeotto Malatesta.

L'avvento dei signori Malatesta segnò un periodo di ripresa e ricchezza per la città; i Malatesta si occuparono di far rifiorire l'economia del centro, di operare una riprogettazione urbanistica del centro abitato – espandendolo - e di costruire importanti edifici per la città. I signori di Cesena spianarono le pendici del colle Garampo, ottenendo la cosiddetta Piazza Inferiore (oggi Piazza del Popolo), si occuparono del potenziamento della rocca, e dotarono la città della celebre Biblioteca, voluta dall'umanista Malatesta Novello. Inoltre, providero allo spostamento della Cattedrale dal colle Garampo a via della Croce di Marmo, dove tutt'ora si trova. La città venne visitata da Leonardo da Vinci, che si occupò di svolgere rilievi alla rocca e fornì il progetto per il porto di Cesenatico.

Dal 1465, alla morte di Malatesta Novello, Cesena passò in mano a Cesare Borgia, ma vi rimase per poco, poiché agli inizi del Cinquecento tornò a fare parte dello Stato Pontificio, che proseguì fino all'Unità d'Italia. Nel censimento del 1853 (l'ultimo effettuato sotto lo Stato Pontificio), gli abitanti entro le mura arrivavano a 6.491, mentre nei borghi la popolazione raggiungeva le 6.900 unità, conteggiando in totale circa 13.000 abitanti. A cavallo di questi anni, la città cominciava ad espandersi; negli anni 1816-22 venne realizzata la prima circonvallazione, come alternativa alla via Emilia, che attraversava tutta la città da porta Santi (ad est) al Ponte Vecchio (sul fiume Savio, ad ovest). La circonvallazione percorreva tutta la cinta muraria da Porta Santa Maria e Porta Trova, proseguendo poi per via Molini e costeggiando la riva del Savio fino all'attuale via IV Novembre. Nel 1844 venne inaugurato il Giardino pubblico, e nel 1846 il Teatro comunale con la piazza antistante. Di poco successivi sono il nuovo ponte sul fiume Savio, poco più a nord del ponte vecchio, e un nuovo ingresso "entro le mura", l'attuale via Cesare Battisti.

Agli inizi del Novecento, i repubblicani conquistarono l'Amministrazione Comunale e la tennero fino all'avvento del Fascismo. Negli anni 1943-44 Cesena dette un rilevante contributo alla lotta di Liberazione Nazionale e alla Resistenza.

Successivamente si è verificato un notevole sviluppo economico grazie all'impegno individuale e collettivo di imprenditori, artigiani, cooperative, coltivatori diretti pronti a sperimentare nuove e più moderne colture; parallelamente si è avviato un impetuoso sviluppo urbanistico della città, che è stata dotata di infrastrutture e servizi moderni. Nel dopoguerra, infatti, Cesena assiste ad un enorme sviluppo urbano: prendono consistenza gli abitati di Case Finali, Sant'Egidio, Villa Chiaviche, Diegaro, Torre del Moro e tutto il quartiere Oltresavio. L'attività edilizia raggiunse il suo apice nel decennio 1950-60, e analogamente si verificò una notevole crescita economica, specie nel settore agroalimentare.

La formazione dell'immagine

Trovandosi ad affrontare lo studio dell'immagine dei casi studi da loro scelti, sia David Lynch che Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour dichiarano che questi non hanno alcun sostrato storico, essendo Boston, Los Angeles, Jersey City e Las Vegas quattro città statunitensi fondate pochi secoli o decenni prima. Per questo la loro immagine sarà più chiara e diretta e più facile sarà per gli autori individuare le ragioni dell'immagine (Lynch) o indagare e dimostrare una propria teoria (Venturi, Scott Brown e Izenour). Queste aree non hanno infatti subito il processo evolutivo e di successione e sovrapposizione di interventi nel tempo tipico delle città storiche.

Anche per il caso studio di Cesena, come si è visto nel capitolo precedente, è valsa questa sovrapposizione di interventi successivi che ha portato all'immagine attuale della città. Questa, al contrario di come si potrebbe pensare, non è affatto disomogenea o confusionaria, con i vari interventi distinguibili tra loro, ma è chiara e continuativa. Questo a dimostrare lo stretto rapporto che c'è, come verrà poi dimostrato, tra l'architettura, il tema architettonico di un edificio, il suo intorno e la città stessa. Legame saldato (e creato) proprio grazie a una progettazione per viste prospettiche, particolari e d'insieme. Come scrivono Giornano Conti e Delio Corbara *“la città, nella sua attuale stesura, si presenta come una serie di fatti molteplici, apparentemente poveri di connessione fra loro; rimane tuttavia ben riconoscibile un forte senso di organicità, una volontà unificante, che adatta di volta in volta, in continuità con la storia, il tessuto alle crisi di funzionamento che vengono, in alcuni periodi, a tentarne la stabilità.”*¹.

L'immagine attuale di Cesena, ed in particolare del suo centro storico, è allora il frutto della sovrapposizione delle diverse immagini urbane che si sono formate, modificate, sostituite e succedute nel tempo. Non esiste oggi un'immagine unica ed univoca della città ed in particolare non esiste un'immagine sola e chiara del centro storico: questo è per antonomasia il luogo fisico in cui i diversi strati della storia urbana e dell'uomo si sono susseguiti e sovrapposti, è il luogo in cui il palinsesto storico si intuisce, si mostra, in cui è reso visibile. È il frutto dei diversi interventi, nel tempo, dell'uomo sull'ambiente prima naturale e poi costruito e che hanno portato, passo a passo, ai luoghi che oggi vediamo. *“Nella città vecchia, le case si toccano e si accumulano, è l'accumulo di duemila anni di storia. [...] questa struttura particolare consente in realtà una vita sociale molto gradevole: ed è esattamente ciò che si può chiamare l'accrocchio dei secoli”*². Contrariamente, le parti “moderne” delle città presentano ancora in gran parte la loro originaria immagine, frutto di un piano preciso, di

una pianta pensata e ragionata, progettata e costruita. Questa è l'esito di un pensiero razionale che si è concretizzato in edifici concepiti e rappresentati prevalentemente in pianta e ad un'ampia scala, quella urbanistica, e questo è riconosciuto e facilmente riconoscibile dalle persone.

Al contrario, la città storica sembra essere spesso ritenuta frutto di interventi spontanei, che si sono adattati ai caratteri topografici e morfologici dei luoghi ed alle necessità dell'uomo e della comunità: il centro storico delle città sembra apparirci oggi naturale, fatto dalla natura, come è naturale un bosco. E questo ci piace, prova ne è il fatto che questi siano sempre pieni di turisti e cittadini. Li consideriamo "belli"³. A tal proposito, scrive Raymond Unwin: *"non vi è dubbio, tuttavia, che buona parte dell'interesse delle vecchie città e strade a tracciato irregolare sta nel senso di libertà e di spontaneità che rivela il loro sviluppo, nella loro graduale espansione condizionata da influenze mutevoli"*⁴. Le sue strade, le sue piazze e le sue architetture sembrano essere nate per caso, anche se così non è: ogni città è frutto di un preciso e voluto atto progettuale. Come lo stesso autore spiega, *"Sitte e altri affermano che buona parte di quegli elementi irregolari, caratteristici della città medievale che noi consideriamo il risultato di uno sviluppo naturale e non previsto, furono, al contrario, deliberatamente pianificati dagli antichi secondo principi artistici allora ben conosciuti"*⁵.

Se, da un lato, il centro urbano viene visto come un evento naturale in cui però i cittadini possono riconoscersi in una comunità, il luogo di incontro e di socializzazione per eccellenza, il fulcro della vita di una città in cui si concentrano e si mostrano i suoi valori collettivi, dall'altro i quartieri moderni e contemporanei non sembrano svolgere ugual funzione, sebbene siano da tutti riconosciuti come esito di un progetto, di scelte pianificate e disegnate. Sebbene non piaccia la città nuova e venga definita "brutta" o comunque non "bella" come il centro storico, *"non di meno dobbiamo ammettere"*, come ricorda Philippe Daverio, *"che il quartiere moderno propone parametri moderni: case più ampie con servizi sanitari funzionanti e funzionali, il verde come categoria quasi di redenzione, il parcheggio facile, la viabilità piacevole"*⁶.

Obiettivo di questo capitolo e di quelli successivi non è quello di individuare allora cosa sia "bello" e cosa "brutto" in una città, non è quello di giudicare a prescindere migliore il centro rispetto alla periferia, né tantomeno giusto o sbagliato. Obiettivo è invece quello di considerare la città esistente come un dato di fatto, un punto di partenza del quale capire come ne si è formata l'immagine, cercarne la sua evoluzione, indagare quale ne è stata l'immagine passata, come questa veniva rappresentata e perché, analizzare cosa ne è rimasto, cos'è cambiato e cosa vi è di nuovo. Considerando che la peculiarità dell'architettura è quella di creare dei luoghi, dei vuoti nei quali gli uomini si muovono e vivono e la cui qualità è data dai pieni che li formano, emerge come l'obiettivo sia soprattutto quello di capire come questi pieni qualificanti il vuoto si formino: cercare di passare dal considerare lo spazio urbano nella sua globalità a quello più ristretto, fino ad arrivare a capire

come la nascita di un'architettura possa essere influenzata dall'immagine globale e da quella particolare che la compete. Riprendendo a tal proposito le parole di Bruno Zevi, *"è chiaro che ogni edificio collabora alla creazione di due spazi: gli spazi interni, definiti compiutamente dall'opera architettonica, e gli spazi esterni, o urbanistici, racchiusi entro quell'opera e quelle attigue. Allora, è evidente che [...] particolarmente le facciate degli edifici [...] rientrano in giuoco nella formazione degli spazi urbanistici"*⁷.

Nel prossimo capitolo verrà quindi descritta l'immagine antica della città, arrivata fino a noi attraverso le sue varie rappresentazioni: disegni, incisioni, dipinti, tavolette di Ex-Voto, ecc. Interessante sarà inoltre vedere come questa veniva rappresentata, a quali elementi veniva data maggiore importanza, di quali ne venivano curati i dettagli, quali erano le parti più ricorrenti e perché. Nel capitolo successivo lo stesso lavoro di analisi dell'immagine sarà effettuato per la città attuale, attraverso la lettura di alcune fotografie del progetto che Paolo Monti fece negli anni '70 sul centro storico di Cesena. A questo progetto fotografico ne sarà affiancato un altro, composto principalmente da viste esterne della città riprese dai principali punti di accesso alla stessa, ossia dalle grandi arterie di comunicazione. Inoltre, l'occhio fotografico proverà a verificare alcuni degli aspetti di viste seriali mostrate da autori come Raymond Unwin e Gordon Cullen nel paesaggio urbano del caso studio in esame. Per entrambi i capitoli, l'analisi dell'immagine della città prima antica e poi attuale avverrà dapprima considerando la città nella sua interezza, la città vista dall'esterno. Ci si muoverà in seguito all'interno della città, in alcune sue parti nelle quali verranno individuate particolari situazioni emblematiche delle tematiche trattate, che verranno poi approfondite.

NOTE

1. Giordano Conti, Delio Corbara, *Per una lettura operante della città : l'esempio di Cesena*, Uniedit, Firenze 1980
2. *Passepartout*, programma TV di Philippe Daverio, RAI, 6 settembre 2009
3. “Spesso non si riscontra che una pallida apparenza di ordine e di organizzazione nella disposizione degli edifici, ma, nonostante ciò, il risultato era quasi sempre caratterizzato da un alto grado di bellezza”, scrive Unwin a proposito del centro storico, tratto da Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, p.24
4. Ivi, p.110
5. Ivi, p. 87
6. *Passepartout*, di Philippe Daverio, cit.
7. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 2009, p. 29

L'immagine antica della città

Lo studio della formazione dell'immagine della città è cominciato col cercare le rappresentazioni di Cesena nella storia: sono stati ricercati i disegni e le incisioni, i dipinti, gli affreschi e gli Ex-Voto che raffigurassero la città nella sua interezza o nelle sue viste particolari. Non sono stati considerati i rilievi, le piante e le planimetrie eseguiti nel corso della storia, in quanto questi non erano utili al fine dello studio della figurazione della città.

La veduta più antica della città è contenuta nel frontespizio del volume *"Diluvio successo a Cesena"* del 1526: si tratta in realtà di una rappresentazione parziale e sommaria, per cui la prima completa e fedele veduta d'insieme fa parte del dipinto *"Beata Vergine col Bambino, angeli, i santi Vescovi Severo e Mauro, la città di Cesena e i martiri Eugario, Firmio, Genesio e Concordia"* di Girolamo Cialdieri del 1625, esposto all'interno della Cattedrale¹. Viene qui rappresentata la città del tempo nella sua interezza: le mura racchiudono il centro abitato, completamente costruito e dominato dalla Rocca Malatestiana posta sul colle Garampo.

Esiste inoltre un Ex-Voto dedicato alla Vergine per la grazia ricevuta dai costruttori della fontana Masini, in cui è presente un'iscrizione che fa riferimento all'anno 1580; sappiamo però che la fontana fu terminata nel 1590, quindi è ritenuto (F. Fernanda) che si tratti di una copia postuma in cui è stato effettuato un errore di trascrizione. In tale tavoletta votiva è rappresentata una parte dell'attuale Piazza del Popolo, in cui si riconoscono la fontana stessa ed una parte di Palazzo Albornoz.

Sono questi due i temi più ricorrenti delle rappresentazioni: da un lato, la città nella sua interezza, vista dall'esterno delle mura e con i suoi elementi caratteristici naturali ed artificiali, facilmente individuabili e riconoscibili; dall'altro, la maggior parte delle viste interne della città che si hanno fino alla venuta della fotografia riguardano Piazza del Popolo – anticamente chiamata Piazza Maggiore e poi Piazza Vittorio Emanuele - cuore e fulcro della vita cittadina.

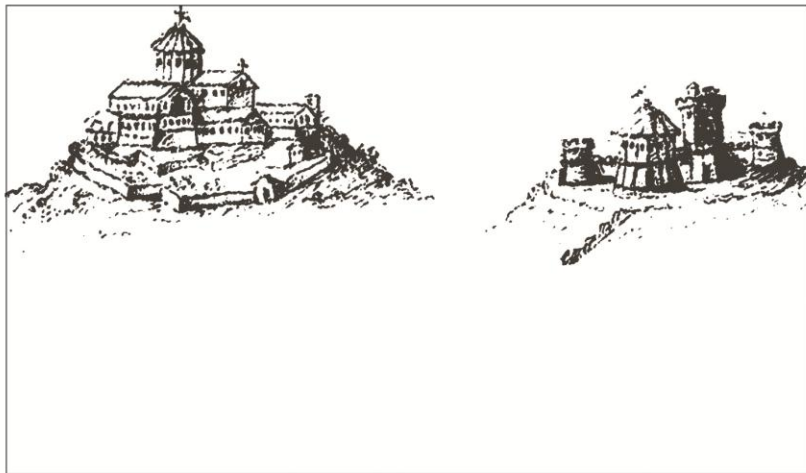
Al fine di meglio spiegare quali sono gli elementi caratterizzanti la città, quelli che ne hanno formato l'immagine e che forse la caratterizzano tutt'oggi, la loro descrizione sarà accompagnata da alcuni disegni schematici, ossia di astrazioni dei concetti illustrati il cui scopo è quello di evidenziare i temi trattati. In particolare, per ogni tema è stata scelta un'immagine, un dipinto, un'incisione o un disegno che al meglio esplicitasse l'argomento trattato, l'elemento preminente. Questi elementi saranno di volta in volta estrapolati, isolati e quindi schematizzati al fine di renderli facilmente

riconoscibili in quanto forme astratte capaci di determinare una forma e una conseguente immagine fisica.

Sebbene le prime rappresentazioni grafiche della città risalgano al 1526, non mancano sue descrizioni precedenti:

*“E quella cu' il Savio bagna il fianco,
così com'ella sie' tra 'l piano e 'l monte
tra tirannia si vive e stato franco.”*

Con questi versi, Dante descrive Cesena nel Canto XVII dell'Inferno della Divina Commedia, esplicitando in una terzina quale sia il primo tema: gli **elementi naturali**. La città sorge infatti tra le ultime colline che scendono dall'Appennino e la pianura padana, ed è bagnata dalle acque del fiume Savio: tutte le vedute sono connotate dalla presenza del corso del fiume e dai due colli, lo Spaziano e il Garampo, sulla cui cima sono stati costruiti rispettivamente l'Abbazia del Monte e la Rocca Malatestiana. Prima ancora che un elemento costruito, ciò che caratterizza l'immagine cittadina è la morfologia del terreno, sulla quale l'abitato è sorto e che ha anche modificato. La ricerca iconografica ha evidenziato come tutto il materiale trovato mostri, sullo sfondo delle rappresentazioni, le colline cesenati e il primo Appennino Romagnolo con, in particolare, i colli Spaziano e Garampo (oltre che il fiume Savio e, a volte, il torrente Cesuola, in base anche al punto di vista scelto da cui vedere la città). Il disegno scelto per spiegare l'elemento naturale è un particolare di “veduta prospettica della città” di C. A. Andreini del 1809 in cui sono distinguibili l'abitato ai piedi dei due colli principali, i due colli con i loro edifici più importanti (l'Abbazia del Monte e la Rocca Malatestiana) e, in secondo piano, le altre colline (tra lo Spaziano e il Garampo si riconosce una chiesa che potrebbe essere il convento dei Frati Cappuccini).



Particolare del disegno *Veduta prospettica della città*, C. A. Andreini, 1809: gli elementi naturali

Il primo, evidente, elemento artificiale sono le **mura** difensive, le torrette e le porte di accesso all'abitato; mura e porte che sono state ampliate, fortificate, modificate ed in parte abbattute nel corso della storia ma che, per gran parte del tempo, hanno fornito una funzione difensiva, di protezione della città da attacchi esterni, e quella di margine, di limite nell'individuazione di un dentro e di un fuori dalla città. *“L'eccezionale bellezza di molte città antiche è dovuta ai bastioni o alle mura che le circondano. Questa cinta determina, in misura non irrilevante, l'uso prudente di ogni metro di suolo edificabile entro quelle mura a cui è dovuto in gran parte il loro aspetto pittoresco”*².

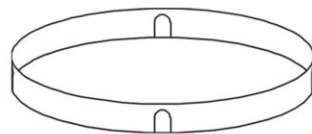
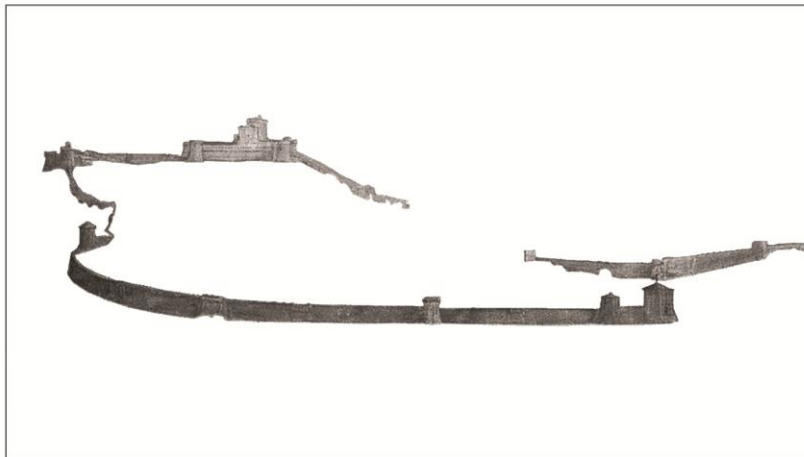
Le mura hanno definito quella che era la forma della città, una forma chiara e riconoscibile e che definiva la *“città nella sua perfezione stilistica, cioè come forma perfetta assoluta”*³. Nel caso in esame, la forma era quella di uno scorpione disteso lungo il tracciato dell'antica Via Emilia e guardante il fiume:

*“Cesena è fatta a somiglianza
d'uno scorpione,
Posta nella pianura e toccata
dalla collina.
Ha distesa la coda verso il Rubicone,
e coi becchi larghi si avvicina
al Savio.”*

In questo modo un anonimo poeta romagnolo descrive lo scorpione nel *“Pulon Matt”*, una rivisitazione dialettale del XV secolo dell'*Orlando Furioso*.

Riassumendo, le mura rappresentavano così il margine della città nonché segnavano quella che era la sua precisa forma. I margini sono anche uno dei cinque elementi definiti da Kevin Lynch tra quelli che creano l'immagine urbana e a proposito di essi scrive: *“i margini più forti sono quelli che non solo visivamente preminenti, ma anche continui nella forma e impenetrabili al movimento trasversale”*⁴. Sembra descrivere proprio le *mura medievali di una città! All'interno delle mura, a quel tempo, sorgeva la città vera e propria, una città “lapidea, di pietra; [che] non ha verde perché fino a ieri guardava direttamente le campagne che le stavano attorno e ha da sempre una alta densità di popolazione”*⁵. È la città storica, la cui costruzione e la cui forma si rapportavano direttamente con la linea di orizzonte, città che sembra essere proprio nata dal rapporto con la linea di orizzonte, come ricorda Philippe Daverio.

Per rappresentare l'elemento delle mura è stato scelto il citato dipinto *“Beata Vergine col Bambino, angeli, i santi Vescovi Severo e Mauro, la città di Cesena e i martiri Eugario, Firmio, Genesio e Concordia”* di Girolamo Cialdieri del 1625 in cui si vede il loro andamento mistilineo abbracciare tutta la città.



Particolare di *Beata Vergine col Bambino, angeli, i santi Vescovi Severo e Mauro, la città di Cesena e i martiri Eugenio, Firmio, Genesio e Concordia*, Girolamo Cialdieri, 1625: le mura

I due colli sui quali sorgono i due elementi primari (ossia lo Spaziano con l'Abbazia del Monte ed il Garampo con la Rocca Malatestiana), il vicino fiume Savio, la cinta muraria che racchiude la città "di pietra" e il suo rapporto con la linea di orizzonte sono i temi fondamentali che resteranno immutati fino alle prime espansioni urbane post rivoluzione industriale e che, in parte, sono validi ancora oggi.

A questi si aggiungono quei temi legati in maniera più stretta alla costruzione vera e propria della città: gli elementi alti che svettano rispetto alle case, ai palazzi e alle chiese, le strade principali ed i luoghi d'incontro, ed i primi sobborghi nati fuori da queste.

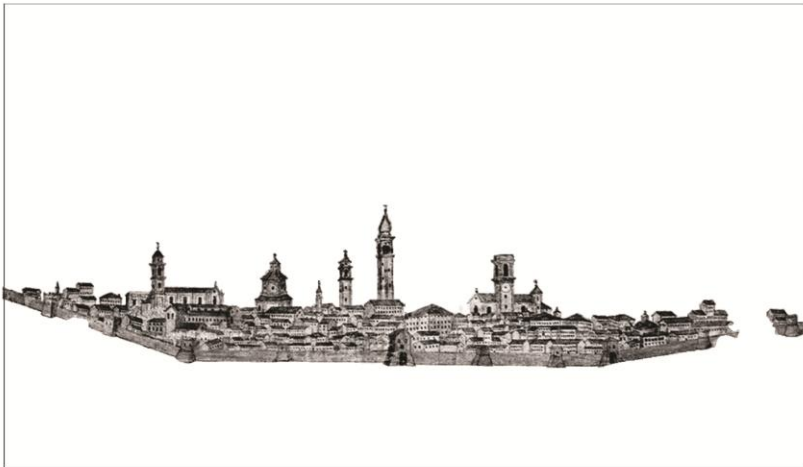
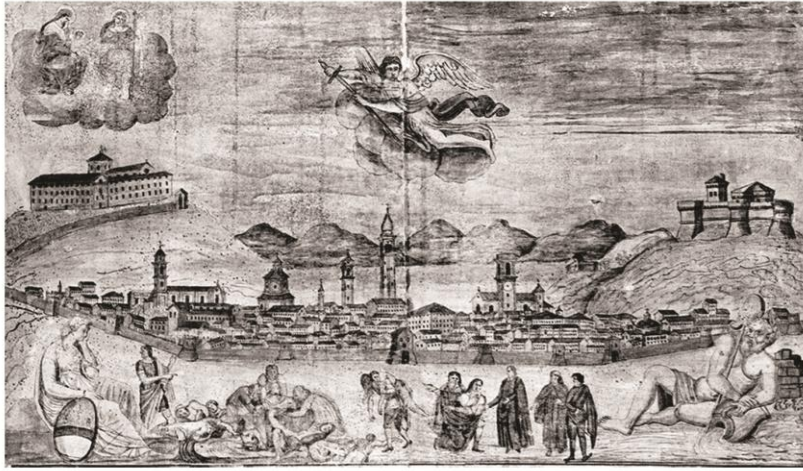
Le rappresentazioni cittadine del passato mostrano come anche coloro che arrivavano a Cesena, come negli altri centri italiani, si trovassero di fronte edifici alti e svettanti al di sopra dei tetti. Erano prevalentemente campanili di chiese, simili tra loro in struttura, forma e posizione rispetto all'edificio di riferimento, ma comunque differenti gli uni dagli altri: questo li rendeva (e li rende) distinguibili anche da grande distanza e, soprattutto, li rende riconoscibili come simbolo della presenza di un edificio di culto, di un fatto urbano che, a volte, ha svolto non solo una funzione religiosa ma anche di amministrazione dei borghi della città.

A questi numerosi simboli religiosi - i campanili delle chiese - si aggiungevano i due simboli civili dei campanili di Palazzo Alborno e Palazzo del Capitano (o del Ridotto), che sono stati rispettivamente sede del governatore pontificio e della famiglia Malatesta (ed oggi sede del Comune), e dei Consigli degli Anziani e Comunale (ed oggi Galleria d'Arte). Anche questi edifici e i rispettivi campanili hanno subito diversi interventi di modifica nel tempo, fino ad ottenere la fisionomia che possiamo vedere oggi tant'è che lo stesso Palazzo Alborno non è più dotato della sua torre dell'orologio (visibile in alcune raffigurazioni).

Oltre alle torri civili e religiose, sappiamo che esistevano torri adibite ad uso abitativo, le cosiddette case a torre; oggi a Cesena l'unico esempio superstite della casa-torre di epoca malatestiana è Palazzo Locatelli (anche se privato della torre originaria).

Altre costruzioni alte hanno caratterizzato e tuttora caratterizzano lo skyline, il profilo cittadino, e hanno la funzione di riferimenti: si tratta delle ciminiere delle fabbriche e delle industrie del XIX e XX secolo ed, oggi, di alcuni edifici di abitazione. Tra queste si possono notare tuttora la ciminiera dell'ex zuccherificio, a fianco del fiume Savio, e quella dell'ex Arrigoni di fianco alla stazione.

La fitta costruzione all'interno del perimetro costruito delle mura e le svettanti torri campanarie al di sopra di questo sono ben disegnate nell'ex voto della città di Cesena dedicato all'evento sismico del 1661 e conservato all'Abbazia del Monte. Qui le torri sembrano davvero essere dei *"riferimenti, delle indicazioni puntuali considerate esterne all'osservatore, [...] semplici elementi fisici che possono largamente variare in scala"*⁶.

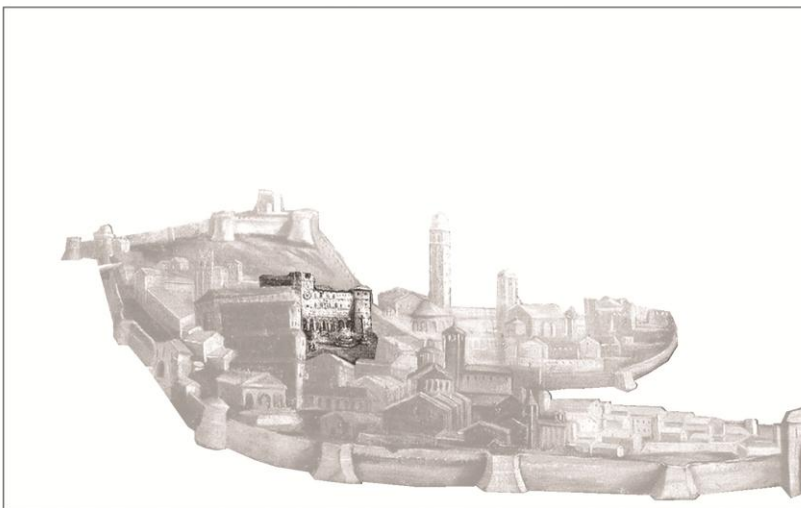


Ex voto della città di Cesena per il terremoto del 1661: l'abitato e gli elementi alti

Non ci è facile capire oggi quale ruolo importante il centro abbia giocato nella vita di una città antica. La vita infatti veniva trascorsa in buona parte all'aria aperta, i rapporti e gli scambi di idee venivano effettuati oralmente sulla piazza del mercato, nei giorni in cui la stampa e i giornali erano sconosciuti o non ancora inventati, tanto più i contemporanei internet, telefoni cellulari e televisione. Così per noi abituati a ricevere notizie da tutto il mondo e in qualunque parte del mondo stesso ci troviamo, per noi che trattiamo buona parte dei nostri affari e dei nostri rapporti personali per telefono, e-mail o chat, comprendere, per esempio, l'importanza dell'agorà nella vita di una città greca, quella del forum in una città romana o quella della piazza Maggiore per Cesena⁷ in passato.

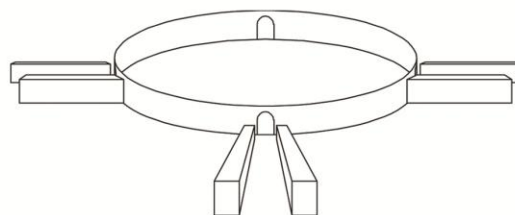
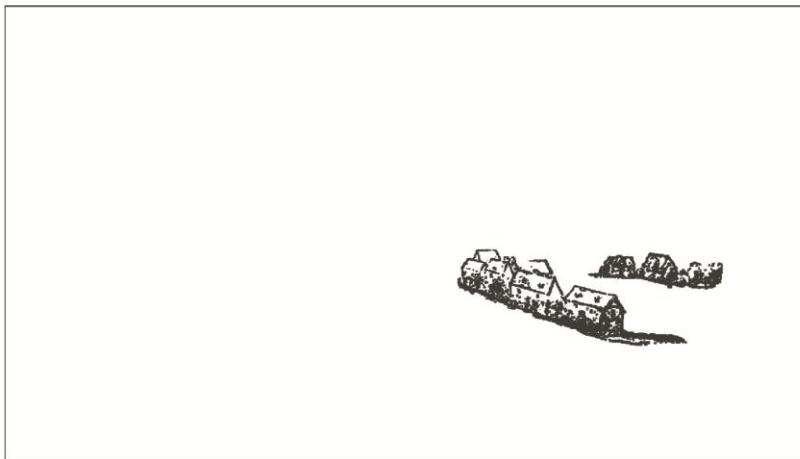
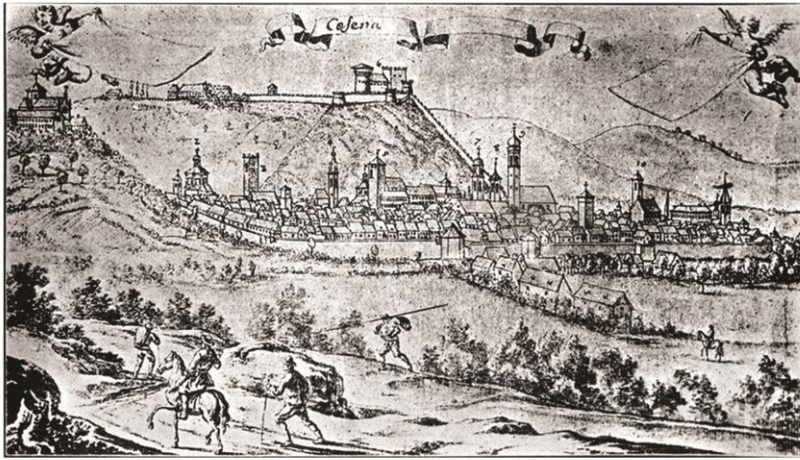
Com'era già stato notato sopra, la maggior parte delle antiche viste interne alle mura riguardano infatti l'attuale Piazza del Popolo e suoi dintorni: la prima rappresentazione di una riconoscibile altra parte di città risale al 1825 quando fu dipinto un voto per una grazia ricevuta, sembrerebbe, nei pressi della Basilica del Monte. Solo nel 1839 viene dipinto il quadro *"Entrata di Pio VII a Cesena"* da Enea Peroni, nel quale Papa Chiaramonti rientra nel 1814 nella città natia da quella che parrebbe essere Porta dei Santi per tornare a Roma dopo l'esilio in Francia.

Non deve stupire la scelta della vecchia Piazza Maggiore come luogo privilegiato di rappresentazione, questo era il cuore cittadino, il fulcro della vita civile: vi si affacciavano gli edifici del potere (Palazzo Albornoz e la rocchetta di piazza col torrione), era sovrastata direttamente dall'imponente Rocca e vi si svolgevano le fiere e le giostre. La piazza del passato era un nodo, visto che questa era *"unic[a] e nello stesso tempo intensifica[va] qualche caratteristica ambientale"*⁸. Questa era *"altamente differenziata, ricca e complessa, essa si staglia in preciso contrasto col carattere generale della città, con gli spazi angusti e tortuosi delle sue immediate vicinanze"*⁹. La sua importanza si evince anche dalle vedute generali di Cesena, nelle quali spesso si distingue la piazza: si vedano ad esempio le incisioni del XVII e del XVIII secolo e una tavoletta votiva del XVII secolo (sembra che la vista sia stata copiata da una stampa, data la posizione invertita di Rocca ed Abbazia). In questi, lo spazio centro della vita sociale e civile cesenate è enfatizzato e sottolineato dalla particolare cura nella rappresentazione dei palazzi e della fontana Masini. Non bisogna dimenticare che chi attraversava la città lungo l'antica Via Emilia doveva passare per questa piazza, essendo inoltre l'unica piazza che, fino al XIX secolo, si trovava lungo il suo tracciato. A proposito della ricchezza di particolari con cui veniva disegnato questo luogo, è stato scelto un altro ex voto della città per il terremoto del XVII secolo a rappresentarla. Palazzo Albornoz e la Rocchetta di Piazza sono individuabili all'interno dell'aggregato urbano e nel primo è enfatizzata la torre campanaria (oggi in parte abbattuta) e il vuoto della piazza antistante.



Ex voto della città di Cesena per il terremoto, XVII secolo: il cuore della città, piazza del Popolo

L'ultimo tema trattato riguarda i sobborghi: questi, a differenza dei borghi, sono parti di città costruite al di fuori delle mura e delle sue porte di accesso ma, in ogni modo, presentano caratteristiche tipologiche ed architettoniche del tutto simili a quelle dei borghi, come verrà spiegato più avanti. I primi sobborghi, nati nel XVII secolo quindi prima della rivoluzione industriale, sono sorti lungo le vie di comunicazione che entravano in città ed in adiacenza alle sue porte: lungo la Via Emilia proveniente da Rimini ed in corrispondenza di Porta dei Santi, lungo la via che usciva da Porta Cervese e che, appunto, conduceva a Cervia, lungo la via che portava in direzione di Ravenna e fuori Porta Trova ed, infine, lungo la Via Emilia in direzione Forlì vicino a Porta Fiume. È importante notare come queste vie non solo conducessero al centro città e fossero le sue vie più importanti, ma soprattutto queste erano elementi a scala territoriale, che disegnavano ed organizzavano (ed organizzano) le campagne limitrofe fino al mare. A ricordo del loro ruolo in passato di filtro tra città e campagna attraverso i percorsi principali è rimasto nel nome della via l'appellativo "subborgo": si trovano così, per esempio, via Subborgo Valzania a Porta dei Santi e via Subborgo Federico Comandini a Porta Trova. Penso che nella veduta di Cesena di F. B. Werner del 1730 si noti una di queste "appendici" della città al di fuori dei classici margini.

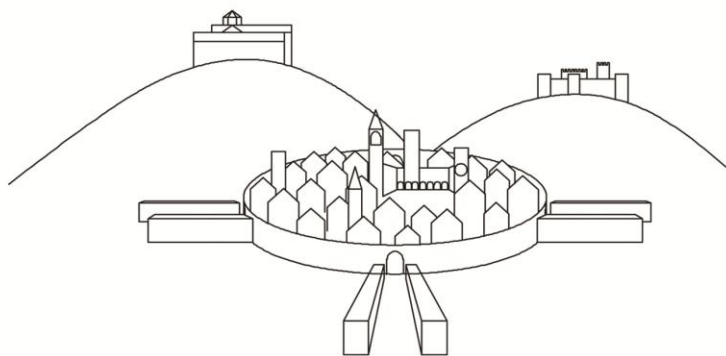
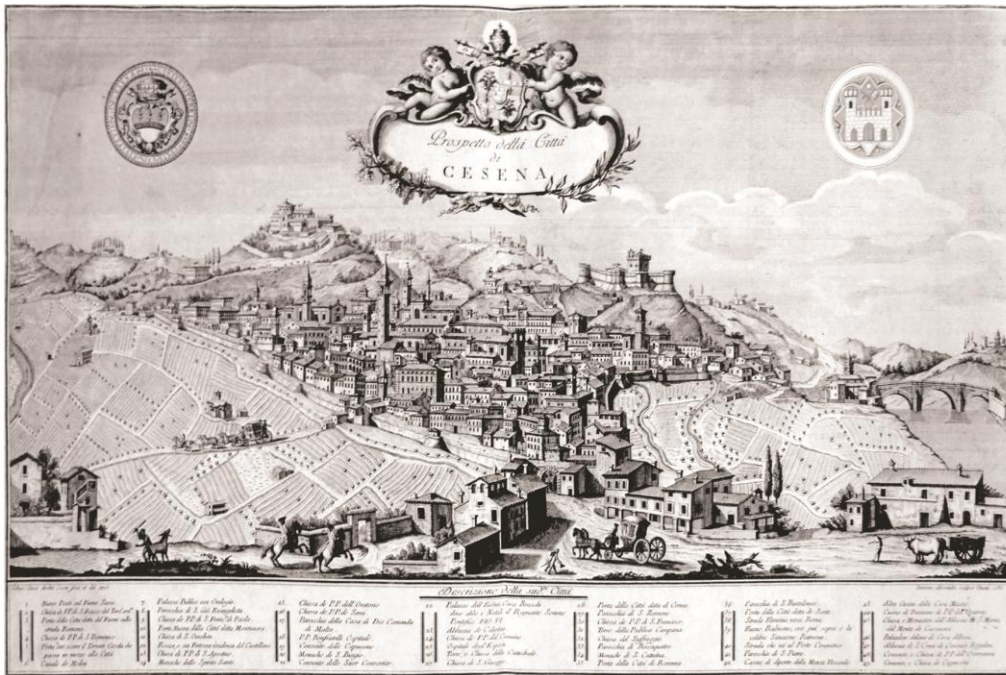


Veduta di Cesena, F. B. Werner, 1730: i sobborghi

È infine da notare come la maggior parte delle vedute sia stata fatta guardando la città da nord verso sud, all'incirca lungo una delle strade che uscivano dalle porte Cervese o Trova, poche da est, lungo la Via Emilia ed alcune lungo il corso del fiume, da sud e da ovest (in corrispondenza del Ponte Clemente): in particolare, queste sono state fatte tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo, ed hanno certamente subito l'influenza delle viste romantiche, pittoresche e piranesiane del tempo.

I temi ricorrenti in tutte le viste esterne globali della città, da quelle più antiche a quelle più moderne, sono anche in questo caso cinque: gli elementi naturali, le mura, la costruzione fitta all'interno delle mura (rapportata alla campagna esterna), gli elementi alti degli edifici e il vuoto urbano principale, piazza del Popolo. L'immagine globale esterna è data dalla somma di tali cinque elementi anche se il risultato è certamente più della semplice loro "somma aritmetica". Un'immagine costruita nel tempo: *"come un'architettura, una città è una costruzione nello spazio, ma di scala enorme, un artefatto che è possibile percepire soltanto nel corso di lunghi periodi di tempo. Il disegno urbano è quindi un'arte temporale"*¹⁰.

Con l'arrivo della fotografia in città negli ultimi decenni del 1800, l'attenzione si è focalizzata nell'immortalare viste e scorci delle piazze, delle strade e dei palazzi del centro, dei grandi avvenimenti della vita comunale e di quelli personali dei singoli cittadini. Vi è quindi stata, dalla fine del XIX secolo fino ad oggi, un'indagine accurata e continuativa dei cambiamenti fisici che lo scorpione ha vissuto, potendo trovare in essa le ultime prove di com'erano alcuni palazzi, alcuni isolati e, come nel caso del borgo Chiesanuova, alcuni quartieri.

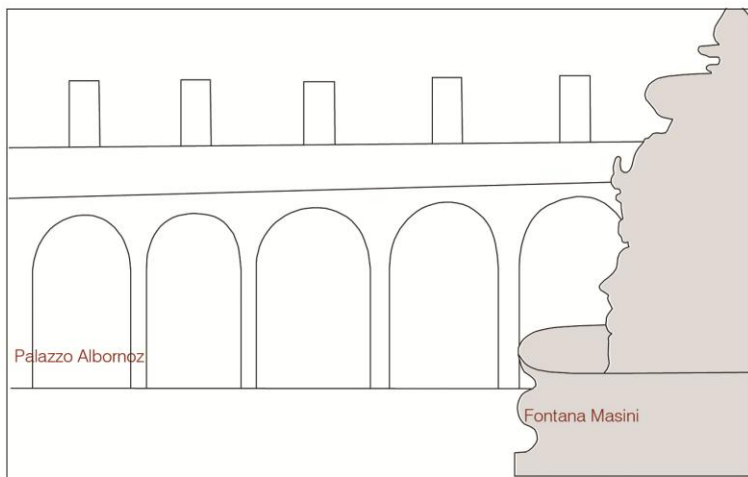


Veduta prospettica della città, S. Sassi, 1786: l'immagine della città antica

Da un'analisi delle viste sopra descritte, che raccontavano graficamente quello che era l'impatto di tutta la città nel territorio e sull'osservatore, il campo d'indagine si riduce ora ad alcune parti di città individuate all'interno del perimetro delle mura storiche e sempre raffigurato nei disegni, nei dipinti e nelle incisioni del passato. Lo scopo di questa seconda parte è quello di vedere cosa e come veniva dipinto in passato dell'ambiente urbano e delle architetture e dei monumenti che lo formavano. Lo scopo è quello di verificare se tra questi esistono *“connessioni elemento – per – elemento, in cui un elemento è semplicemente legato a quello precedente e a quello seguente”*¹¹. Come si potrà meglio vedere in seguito, in un primo momento l'attenzione di pittori e disegnatori era concentrata su eventi singoli e particolari e non finalizzata a vedute d'insieme. Solamente in un secondo momento e con la salita al soglio pontificio di Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti si hanno anche viste della città, esterne e interne, fatte per rappresentarla come oggetto e non per raccontare particolari fatti qui avvenuti. Tali accadimenti sono in prevalenza accadimenti pubblici (come giostre o visite di personaggi illustri alla città) e, altre volte, riguardano in particolare la vita dei cittadini cesenati.

Alla stregua del lavoro svolto prima, vengono ora selezionati (tra tutte le immagini trovate) alcuni ex voto, disegni e dipinti che raccontino la città e il suo paesaggio da cui si traggono utili spunti per capire la formazione dell'immagine urbana cesenate.

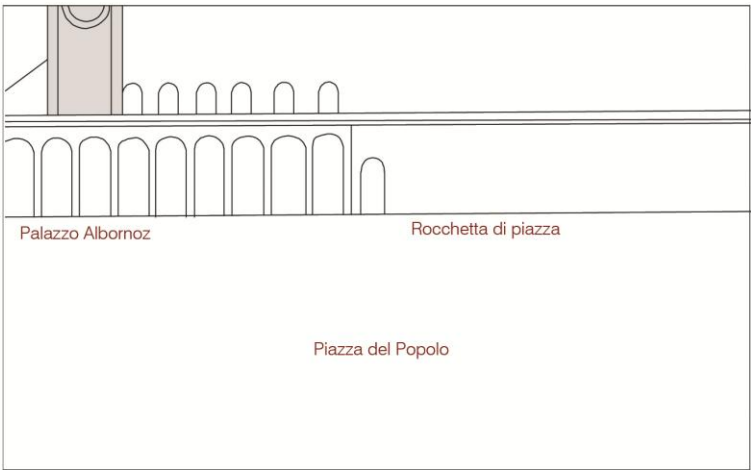
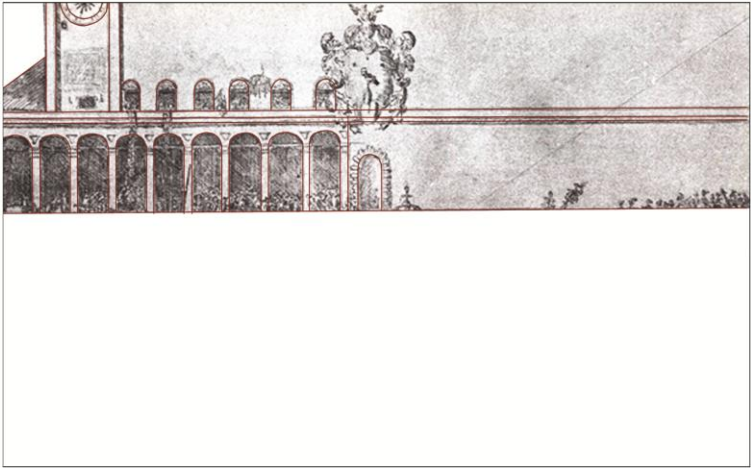
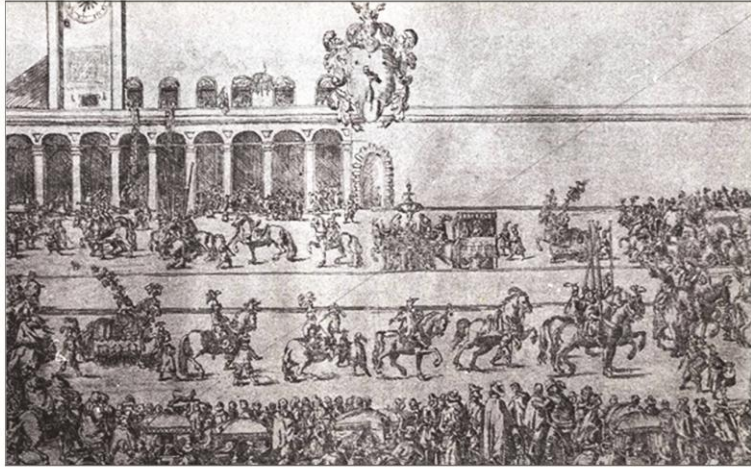
La prima di queste è la copia di un ex voto datato 1580 e intitolato *“Voto dei costruttori alla fontana Masini”*: si vede in primo piano metà della suddetta fontana, terminata in realtà 10 anni dopo la datazione indicata nella tavoletta, tre personaggi (presumibilmente i costruttori, come da incisione), la Vergine e un Santo a cui è dedicato il voto e, sullo sfondo, quello che ritengo essere il Palazzo Albornoz. Di questo si vedono infatti il grande porticato al piano terra (senza i gradini che esistono per raggiungerne la quota), le fasce marcapiano e le aperture del piano nobile. Questa architettura è trattata con grande sobrietà e pulizia ed è priva di tutti i suoi dettagli, dettagli che non mancano di certo alla fontana Masini, vero centro della rappresentazione e del Voto.



Voto dei costruttori alla fontana Masini, 1580

Il secondo disegno è del secolo successivo al voto per la fontana Masini, ed è datato 1645. Qui è ritratta la *giostra della quintana* che si teneva nella piazza della città: è una vista dall'alto che guarda lo spazio pubblico per tutta la sua estensione longitudinale verso il lato lungo monumentale col Palazzo del Comune e la Rocchetta di Piazza. Di quest'ultima non si vede il torrione finale, detto del Nuti, mentre il primo è disegnato in modo diverso da quello sopra descritto e da come era all'epoca. Tutto ciò a favore della messa in evidenza della torre campanaria: nove arcate della loggia al piano terreno sorreggono un parziale piano nobile, che si ferma all'incontro con la torre. Questa è vista alta e snella e con un grande orologio verso la sommità. Infine, si vede come al centro della piazza ci sia un arco bugnato che, quasi sicuramente, è l'arco dal quale è possibile accedere alla scalinata che porta alla Rocca Malatestiana.

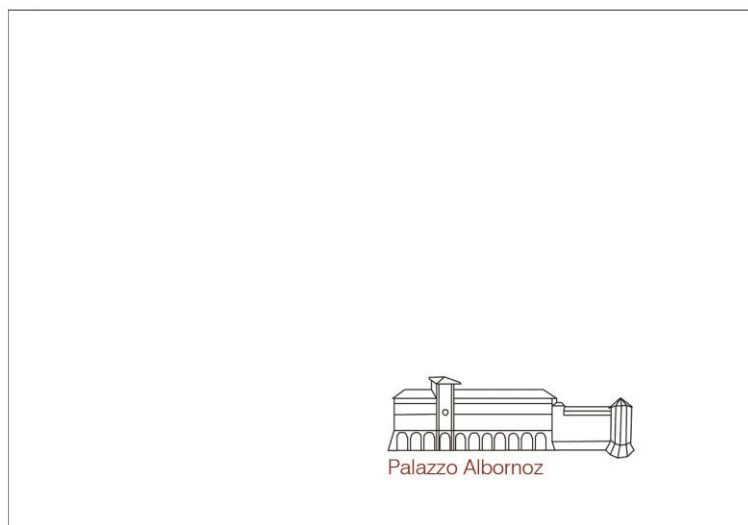
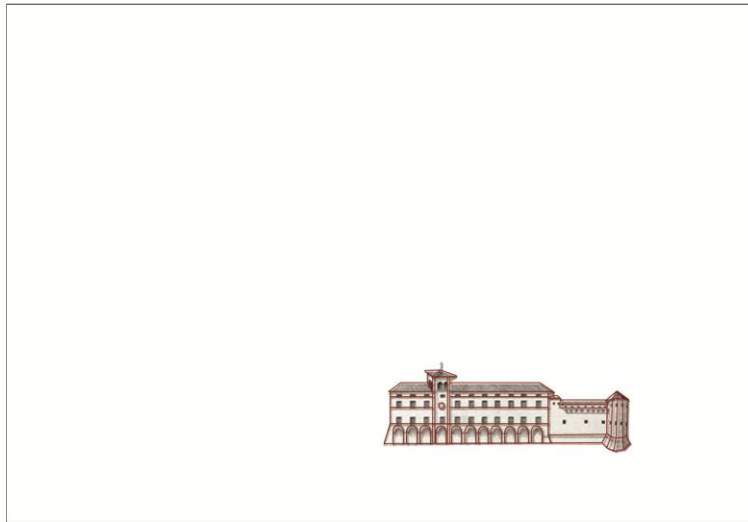
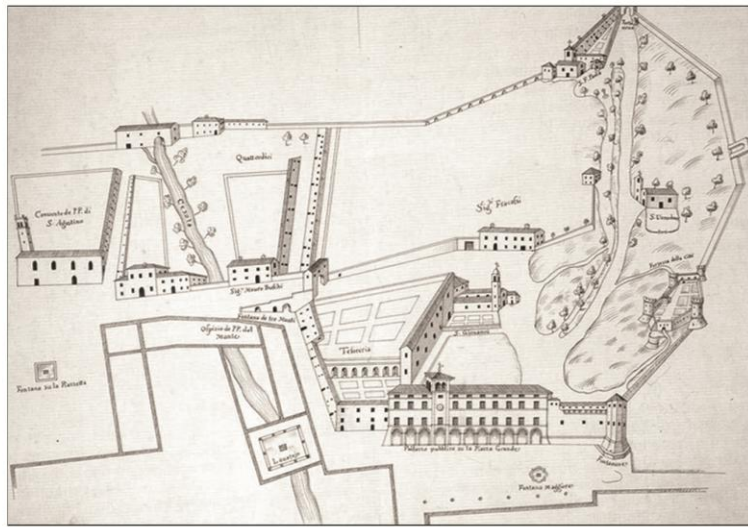
In questo disegno il tema più importante è allora quello dello sfondo della piazza nella quale è in corso la giostra: due grandi edifici (Palazzo Alborno e la Rocchetta di piazza) sono la quinta scenica dell'attività; inoltre, alla fontana Masini è data poca importanza: ne è segnalata la presenza ma non in relazione alla sua reale dimensione e proporzione rispetto all'intorno. L'elemento fondamentale del disegno seicentesco è quindi la torre del palazzo municipale.



Disegno della giostra della quintana in piazza, 1645

Nella *pianta degli acquedotti* del 1726 (è riportato, per comodità di lettura, un ridisegno successivo) è ancor riprodotta la piazza Maggiore, probabilmente nella configurazione dell'epoca. Non è stata disegnata interamente in tutti i suoi fronti: si è anzi scelto di rappresentarne il solo lato principale, quello più monumentale ai piedi della Rocca. Si vedono il palazzo comunale e la rocchetta di piazza con la loggetta veneziana e il torrione del Nuti a essi collegato. Quest'ultimo blocco di edifici sembra essere più piccolo di com'è in realtà, soprattutto paragonato al palazzo a lui adiacente. Inoltre, manca completamente l'arco in pietra bianca che permette l'accesso alla scalinata verso via Malatesta Novello, su verso la Rocca. Gli altri lati della piazza (all'epoca ancora chiusa in tutti e quattro i fronti) sono indicati semplicemente come segno a terra, così come della fontana Masini è indicata la sola impronta. Dietro la piazza si vedono il palazzo comunale nel suo sviluppo e la suddetta Rocca. L'elemento principale è ancora il palazzo Albornoz, sebbene non ancora rappresentato nelle sue esatte fattezze: vi sono undici campate di archi nel loggiato al posto di dieci e la torre dell'orologio non è nella sua esatta posizione rispetto alla vecchia via delle ortolane (oggi Zeffirino Re). Questo è comunque il centro del disegno del palazzo: all'epoca era quindi forse più alto di com'è oggi (alla stessa altezza della linea di gronda generale) e dotato di due finestre ad arco dietro le quali, forse, vi erano le campane.

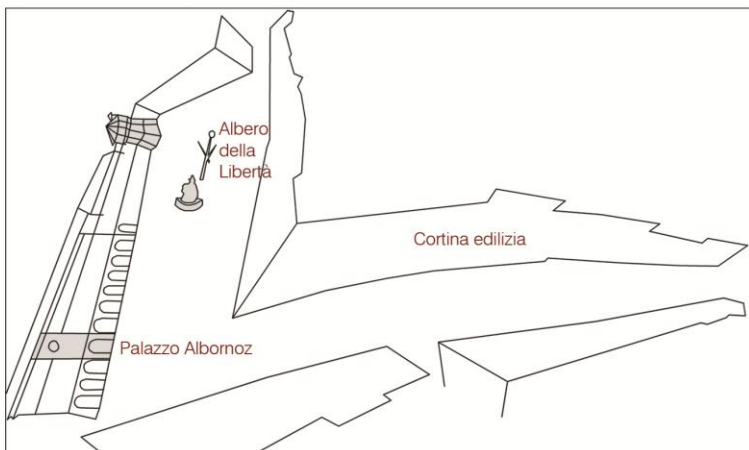
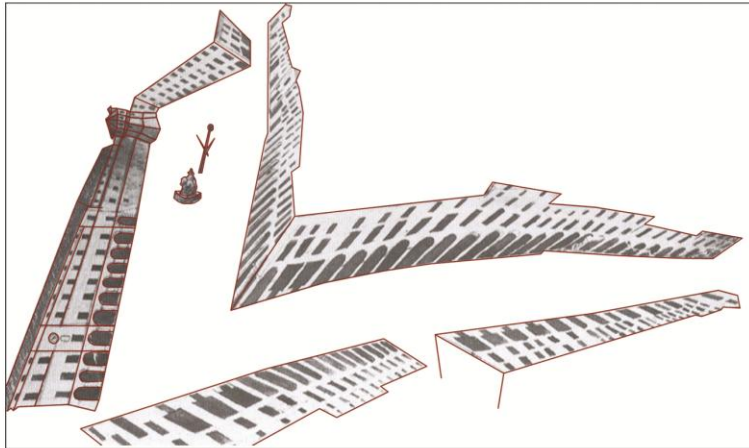
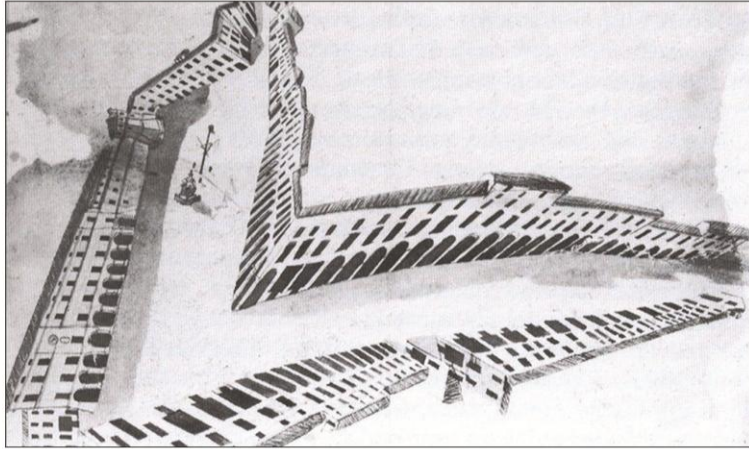
Nella sua composizione generale, il disegno mette in luce quindi il palazzo più importante per Cesena, rispetto anche a come sono stati disegnati gli altri edifici e il resto del territorio. Palazzo Albornoz sembra essere il più proporzionato tra tutti gli edifici, oltre che il più ricco di dettagli, cura che si accentua per quanto ne riguarda la torre.



Pianta degli acquedotti, 1726

La presenza di un elemento quale il fronte continuo dell'edificato, è fondamentale sia per formare la strada che per formare le piazze: Bruno Zevi sostiene che uno spazio interno a un edificio, una stanza, non è altro che uno spazio limitato da sei piani (quattro pareti, un pavimento e un soffitto). Allo stesso modo, esistono spazi esterni formati da cinque piani, come una corte o una piazza¹². Non è così oggi per piazza del Popolo (l'antica piazza Maggiore poi piazza Vittorio Emanuele, quindi del Popolo). Si noterà infatti come questa non presenti un lato corto, abbattuto durante la seconda metà del XIX secolo: ora questa si apre direttamente su viale Mazzoni, laddove sorgeva in passato il borgo Chiesanuova. La mancanza del quarto lato della piazza, porta ad una sua incompleta individuazione e percezione come spazio definito (sebbene la presenza di un elemento verde a fare da filtro col viale). A tal proposito, Unwin sostiene che *“la place, nel senso che desideriamo dare alla parola, dovrebbe essere uno spazio racchiuso. Il senso di definizione dello spazio è essenziale all'idea”*¹³; in ogni modo, per quel che concerne i tre lati rimasti, questi sembrano essere stati costruiti in modo da dare una continuità visiva alla piazza stessa, fattore che si riflette sugli accessi a questa, in particolare per quello su via Zeffirino Re. Tre dei quattro antichi accessi (uno era quello sull'odierno viale Mazzoni, lungo il quale passava la via Emilia) sono posizionati in angolo e la cortina muraria ne maschera l'accesso. Uno, al contrario, è una posizione tra i due imponenti palazzi di piazza e sale lungo il colle della rocca.

Si può avere un'idea di come fosse lo spazio originario della piazza, sopra descritto, guardando il disegno databile tra il 1797 e il 1799 e intitolato *“piazza del Popolo e via delle Ortolane”*. Si vedono questi due spazi urbani disegnati come in prospettiva a volo d'uccello ma “aperta”: i fronti della piazza e della via sembrano essere aperti verso l'esterno, il che li rende rappresentabili tutti allo stesso momento. La datazione varia tra il 1797 e il 1799 perché, dietro la fontana Masini, si erge *“l'albero della libertà”*, costruito durante l'invasione napoleonica della città. Se non fosse per l'abbattimento del quarto lato della piazza e dell'albero della libertà, probabilmente questi due spazi ci apparirebbero così ancora oggi. Sembrano essere fedeli le riproposizioni di queste facciate, sia nei loro tratti principali che nelle proporzioni che nei rapporti dimensionali tra questi. Anche palazzo Alborno è com'è oggi, coi dieci archi della loggia, lo sperone a sinistra, l'arco in pietra a destra e il campanile, visibile solo come volume leggermente avanzato e non più alto della linea di gronda.

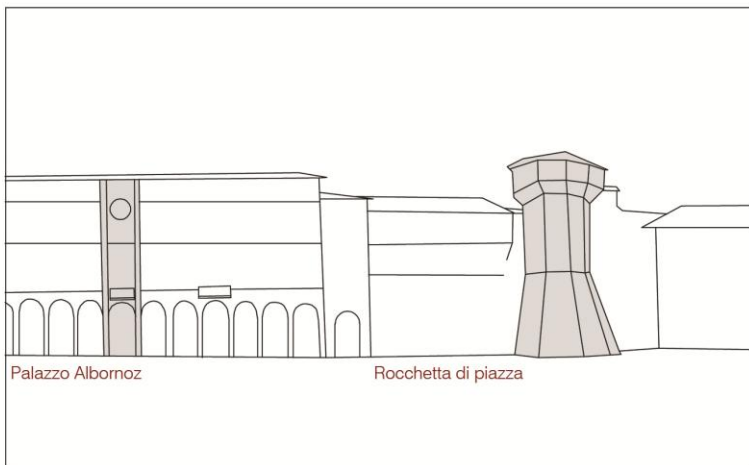
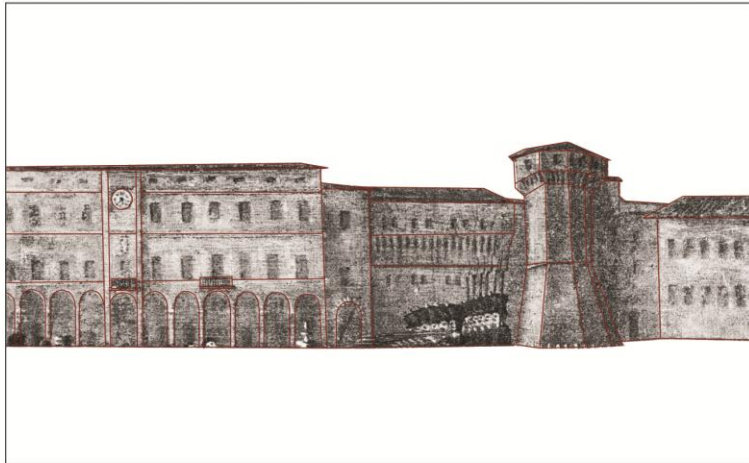
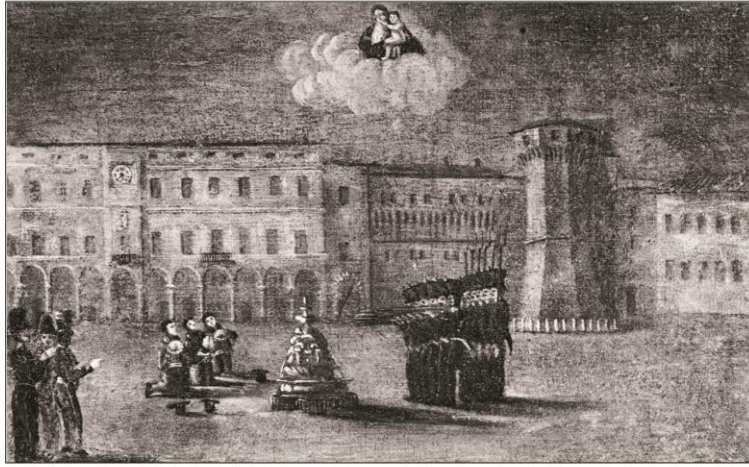


Piazza del Popolo e via delle Ortolane, disegno databile tra il 1797 e il 1799

e

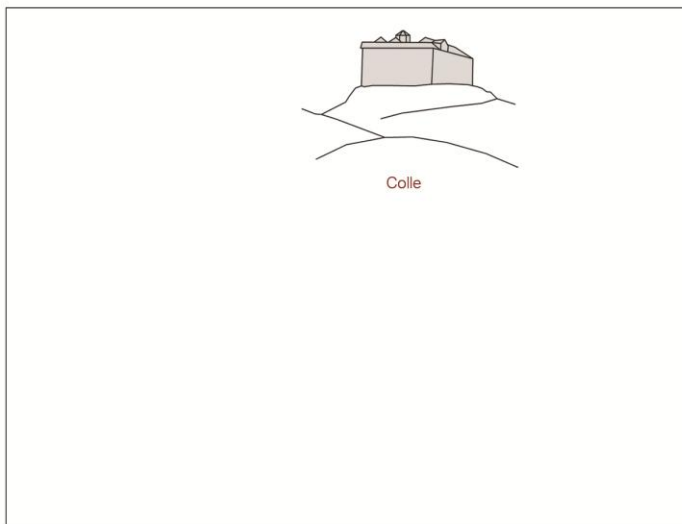
L'ultima rappresentazione della piazza principale qui riportata è un ex voto per grazia ricevuta del 1831. Nella scena il plotone di esecuzione è in procinto di sparare a tre uomini che, in cielo, dedicano il loro voto alla Madonna. Tra questi due gruppi di uomini vi è una piccola ma abbastanza curata fontana Masini e, dietro, lo sfondo grande alla piazza: il palazzo e la rocchetta. Lo spazio della piazza è deformato rispetto a com'è veramente: è qui più stretto e più profondo.

La rocchetta di piazza, col volume della scalinata e dell'arco in pietra bianca e il torrione a chiuderla, è proporzionata nelle sue dimensioni e fedele nei suoi dettagli principali. Lo stesso sembra valere per palazzo Albornoz: proporzionato, curato e abbastanza fedele. Ma un dettaglio non va trascurato: alla destra della torre campanaria, c'è una campata in più e non lo sperone in pietra. Sembra quasi che questa sia stata aggiunta per "spostare" idealmente il campanile più al centro della facciata dell'edificio; in realtà, il campanile è spostato verso sinistra, in corrispondenza del quarto arco (come vedremo dopo, in asse visivamente a via Zeffirino Re), mentre qui è disegnato sopra il quinto arco. La linea dell'arco della campata in più è interrotta a metà nel suo disegno: questo sembra voler quasi suggerire che il palazzo può continuare idealmente e spingere definitivamente la torre al suo centro.



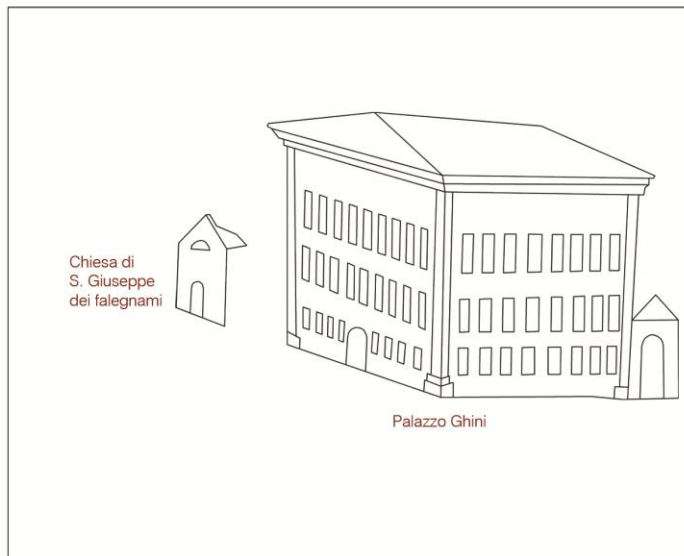
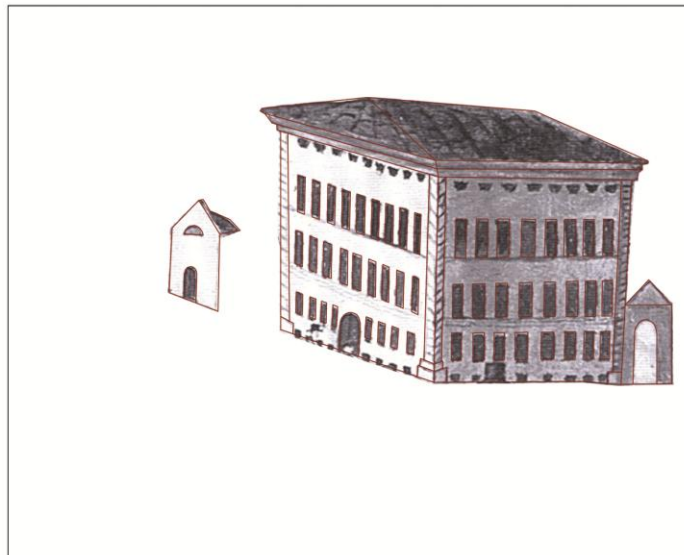
Ex voto per grazia ricevuta, 1831

Bisogna attendere, ome si è già detto, che Enea Peroni dipinga *“L’entrata di Pio VII a Cesena”* nel 1839 per avere viste interne alle mura che non siano piazza Maggiore! La carrozza con a bordo il Papa cesenate Barnaba Chiaramonti e il corteo papale entrano in città da quella che ritengo essere Porta dei Santi, vista la posizione della scena: la folla lo saluta festante e alle finestre sono appesi drappi bianchi in occasione della visita. Ma tra l’ingresso all’abitato dalla vecchia via consolare e la prima casa c’è un vuoto che permette la vista del colle Spaziano e della Basilica del Monte. Per chi si reca sul posto, sarà facile notare come in verità da qui non si veda la Basilica, visto il fronte continuo dell’abitato e delle mura oltreché il fatto che l’alto colle nasconde da qui l’Abbazia. Probabilmente, il Peroni ha inserito questi due elementi per rapportarsi figurativamente con un legame forte del pontefice con la sua città natia, ossia l’Abbazia del Monte. Il quattordicenne Barnaba Chiaramonti vi entrò per intraprendere la vita monastica, che lo portò prima ad essere Vescovo di Tivoli, poi di Imola, quindi Papa.



Enea Peroni, *L'entrata di Pio VII a Cesena*, 1839

L'ultima immagine scelta è un altro ex voto, questa volta per tentato omicidio, del 1854. La scena questa volta si svolge in una zona molto centrale e vissuta della città, il corso che univa Porta Cervese al Duomo, ossia l'odierno corso Sozzi. In particolare, è all'incrocio con la contrada Uberti che si svolge la vicenda: un uomo spara alle spalle un altro uomo, ben vestito. Al di sopra di queste figure, l'imponente massa di palazzo Ghini, ad angolo tra le due strade, chiude la scena; da questo, a sinistra si sviluppa la cortina edilizia che oggi è in parte abbattuta tra cui la Chiesa di San Giuseppe. A destra di palazzo Ghini si vede solo l'inizio della via Uberti. Centro della quinta scenica architettonica è quindi il palazzo, ex sede dell'ordine dei Gesuiti. Particolare cure e risalto nella rappresentazione è stata data agli angoli dell'edificio: la grande massa muraria in laterizio scuro contrasta fortemente col bianco dei rocchi di pietra che chiudono i tre angoli del palazzo che si mostrano sulle vie.



Ex voto per tentato omicidio, 1854

NOTE

1. “La veduta è una rappresentazione abbastanza fedele della città, la prima esistente giacchè, per quanto riguarda stampe di periodi precedenti, esistono solo quelle parziali e sommarie, per la verità, del 1526 in “DILUVIO SUCCESSO A CESENA” (n. 3) e del 1641 nella “CAESENAE HISTORIA” (n. 6) che sono due frontespizi di piccoli volumi”. Ballardini R., et al., Costruzione, alterazione e recupero del centro storico di Cesena, Ghigi, Rimini 1977, p. 198
2. Raymond Unwin, La pratica della progettazione urbana, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 137
3. Tratto dal video La forma della città. Pieripaolo Pasolini, video RAI, durata 15 min. 1973 (<http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>)
4. Kevin Lynch, L'immagine della città, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 79
5. Tratto dal video L'urbanistica, puntata di Passepartout, Philippe Daverio, programma TV, RAI, durata 30 min. andata in onda il 6 settembre 2009 (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-ed7701bf-c316-4772-9a7e-3d3dd75650df.html>)
6. Lynch, L'immagine, cit., p. 92
7. Ispirato direttamente da “Non ci è facile capire oggi quale ruolo importante il centro abbia giocato nella vita di una città antica. La vita infatti veniva trascorsa in buona parte all'aria aperta, i rapporti e gli scambi di idee venivano effettuati oralmente sulla piazza del mercato, nei giorni in cui la stampa e i giornali erano sconosciuti, così che è molto difficile per noi abituati a ricevere notizie da tutto il mondo seduti al nostro tavolo, e a trattare buona parte dei nostri affari per telefono, comprendere, per esempio, l'importanza dell'agorà nella vita di una città greca o quella del forum in una città romana”, tratto da Unwin, La pratica, cit., p. 151
8. Lynch, L'immagine, cit., p. 91
9. Con queste parole Lynch descrive il nodo di Piazza San Marco a Venezia, ibid.
10. Ivi, p. 23
11. Ivi, p. 118
12. “se all'interno di un edificio, lo spazio è delimitato da sei piani (da un pavimento, da un tetto e da quattro pareti), ciò non significa che non sia ugualmente uno spazio un vuoto racchiuso da cinque piani anziché sei, come avviene in un cortile o in una piazza”, tratto da Bruno Zevi, Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Einaudi, Torino 2009, p. 29
13. Unwin, La pratica, cit., p. 164

L'immagine attuale della città

Nel capitolo "l'immagine antica della città" si è visto quali sono gli elementi che, insieme, creano la forma totale della città antica, quella racchiusa dentro le mura e con i primi sobborghi direttamente al di fuori di queste. In seguito ci si è spostati all'interno della cinta muraria e si è visto come la maggior parte delle rappresentazioni interne di Cesena riguardassero il fulcro della sua vita, ossia Piazza del Popolo. Le altre immagini trovate erano invece incentrate su eventi importanti per la vita cittadina (l'entrata in città del Papa Pio VII di ritorno dalla prigionia in Francia) o significativa per qualcuno dei suoi abitanti (l'ex voto per tentato omicidio nell'attuale Corso Sozzi). Anche per queste parti di città, sono stati individuati elementi peculiari nelle architetture e nelle scene raffigurate.

Riprendendo l'approccio con cui Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour hanno affrontato il tema del simbolismo in architettura in "Imparare da Las Vegas", ossia quello di accettare la città a loro contemporanea come un dato di fatto oggettivo, senza considerarne nascita, storia ed evoluzione, verrà in questo capitolo studiata l'immagine attuale della città. Sarà qui importante vedere quali sono gli elementi che determinano la figuratività cesenate oggi e rapportarli a quelli di ieri. Per raccontarli si farà riferimento alle categorie, ai casi già studiati nei testi citati nella prima parte di questo lavoro, casi che sono così verificati ed, eventualmente, arricchiti tramite il confronto cesenate. È bene ricordare infine che l'immagine di una città (Cesena in questo caso), è il frutto di un insieme di singole immagini di parti di città che, unite in un intero, danno l'immagine complessiva: questa non sarà semplicemente la "somma aritmetica" delle singole parti ma il risultato sarà ben maggiore. Come ha scritto Kevin Lynch *"sembra che per ogni città data esista un'immagine pubblica, che è la sovrapposizione di molte immagini individuali"*¹.

Come nel caso dello studio dell'immagine antica della città, l'indagine è cominciata studiando l'agglomerato urbano nella sua interezza, guardandolo con l'occhio di chi vi si avvicina dalle strade di comunicazione: la via Emilia e la Secante, la ferrovia Bologna-Ancona e la via Cervese. In ordine, verranno descritti gli arrivi da Rimini, tramite il percorso della Secante (parallelo a quello della ferrovia in questo tratto) e della via Emilia, poi da Cervia con la via Cervese, quindi provenendo da Forlì con la via Emilia e con la Ferrovia (anche in questo caso, il suo percorso è parallelo a quello della Secante).

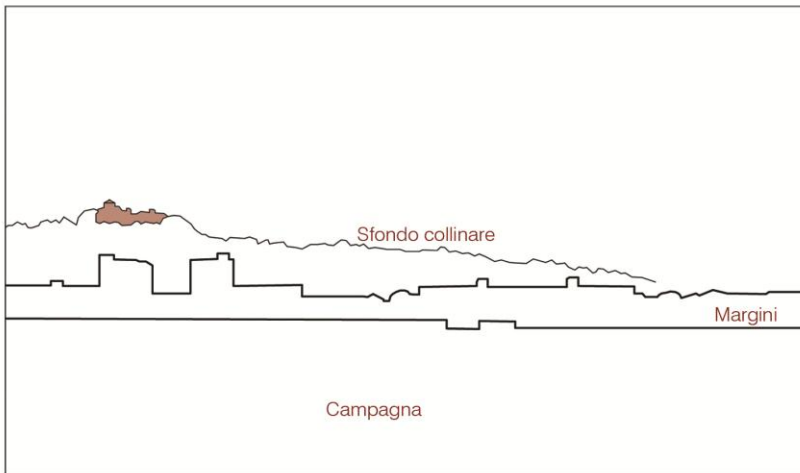
Considerando l'arrivo dalla Secante in direzione di Rimini, si vede come la forma della città sia caratterizzata da fasce orizzontali di diversa dimensione e consistenza: prima la vasta campagna coi suoi campi coltivati, le case rurali e i capannoni per il lavoro agricolo, poi il netto stacco con questa dato dal quartiere di Case Finali, che si pone visivamente come un netto margine tra area costruita ed area rurale, quindi, dietro, il profilo collinare con, in primo piano, il colle Spaziano e la Basilica del Monte. Per chi arriva da Rimini da questa strada a scorrimento veloce (per chi quindi arriva a velocità elevata), si percepiscono, partendo dagli elementi più vicini allo spettatore:

- la **campagna**;

- il **margine** costruito del complesso di abitazioni di Case Finali (a tal proposito, si ricorda quanto scrive Kevin Lynch: *"margini sono gli elementi lineari non considerati percorsi: generalmente, ma non sempre, sono confini tra due aree diverse. Essi funzionano come riferimenti laterali."*² L'autore spiega anche che non sono margini solo quegli elementi lineari che impediscono il passaggio tra le due parti separate ma possono anche consentirlo e, anzi, a volte questi funzionano meglio come margini: *"se continuità e visibilità sono cruciali, i margini forti non sono necessariamente impenetrabili. Molti margini sono suture unificanti, piuttosto che isolanti barriere"*³. In questo caso il margine si pone a metà tra l'impenetrabile e il penetrabile: l'altezza dell'abitato-margine degrada man mano che ci si avvicina alla campagna, anche se il collegamento fisico con questa avviene solo in pochi punti, attraverso pochi percorsi. La porosità è quindi più visiva che fisica);

- lo **sfondo collinare** (in particolare il colle Spaziano);

- il **riferimento** della Basilica del Monte sorta, appunto, sul colle cittadino più alto. Fondamentale per un riferimento è la sua posizione rispetto all'insieme, ossia la sua ubicazione, e il rapporto che questo crea con l'intorno: *"la caratteristica essenziale di un riferimento vivace, d'altro canto, è la sua singolarità, il suo porsi a contrasto col suo contesto o col suo sfondo."*⁴



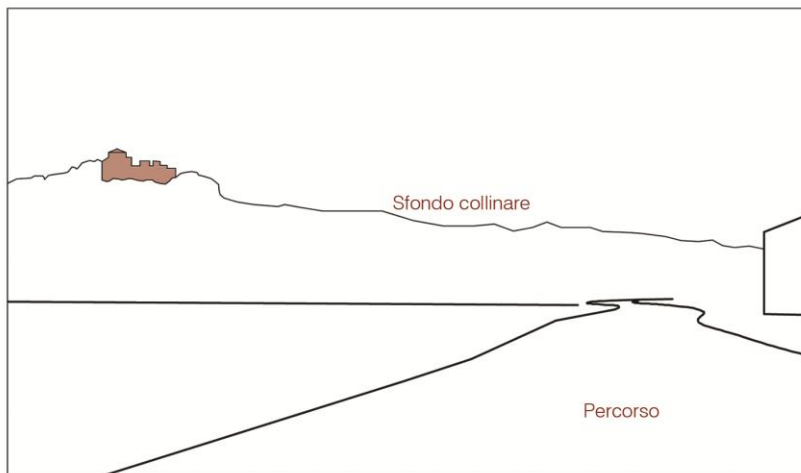
Vista dalla Ferrovia – Secante proveniente da Rimini

Da Rimini si entra a Cesena anche dalla via Emilia il cui tracciato, fino a questo punto, è sostanzialmente rimasto invariato nei secoli. L'arrivo al centro abitato non è netto, ossia non è netto il punto di distacco tra città e campagna: una serie di case d'abitazione e di altri edifici di medie e grandi dimensioni (uffici, grandi magazzini, capannoni artigianali, ecc.) anticipano l'arrivo al cartello di entrata a Cesena: da circa questo punto l'abitato si fa più fitto, si scorge sulla destra il citato quartiere di Case Finali (costruito negli anni '80 e terminato negli anni 2000) e la nuova via Emilia compie una brusca curva a destra. Il tracciato originario continuava infatti dritto, mentre coi cambiamenti effettuati in seguito all'espansione urbana questa ora passa più lontano dal centro storico e compie qui, in corrispondenza di una rotonda, un forte cambiamento direzionale.

Se prima erano netti i contrasti tra le fasce di elementi visibili (campagna, margine, sfondo collinare e riferimento), alcune di queste qui si fanno meno forti diventando secondari: è il caso della campagna che, sebbene visibile e distinguibile, è sul lato destro della via Emilia meno forte, vista la presenza delle costruzioni sopra dette. Sul lato sinistro, invece, questa rimane più netta anche se è maggiore la presenza di abitazioni, tra cui anche le case coloniche cesenati.

L'elemento in più che qui si può vedere è la via Emilia stessa che entra in città, arrivo sottolineato (come detto) dall'infittirsi del costruito ai lati e dalla rotonda (con al centro una scultura) in corrispondenza della deviazione di percorso. Dietro questa strada si riconosce il profilo dell'abitato e, crescendo, lo sfondo collinare con, anche in questo caso, la presenza dell'Abbazia del Monte. Elencando in ordine gli elementi percepiti si ha:

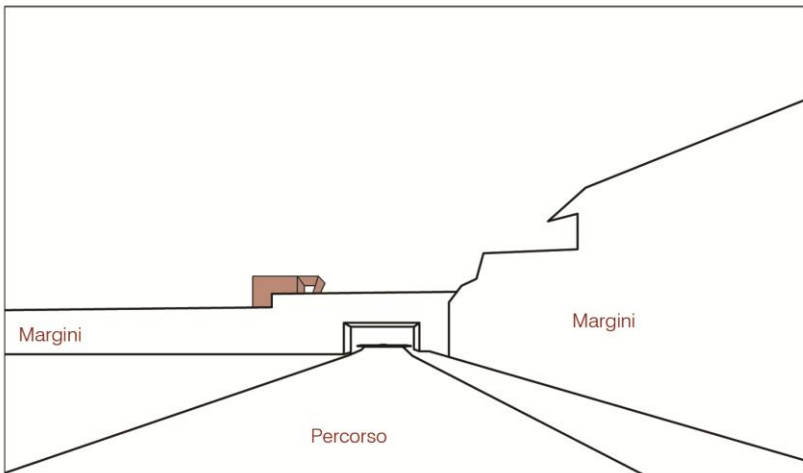
- il **percorso** della via Emilia;
- la **campagna**, anche se in misura minore;
- lo **sfondo collinare**;
- il **riferimento** dell'Abbazia del Monte.



Vista dalla via Emilia proveniente da Rimini

Un altro percorso antico che si è mantenuto nel tempo è quello che dal centro della città arriva a Cervia: la via Cervese, appunto. Anche in questo caso la presenza del percorso è molto forte: oltre ad essere un segno territoriale preminente, che sulla costa determina il cambiamento di orientamento della centuriazione, la pressoché costante presenza della cortina edilizia ai lati (anche se con gradienti diversi - più o meno fitta) ne sottolinea la presenza. L'ingresso al centro urbanizzato si ha passando sotto il ponte dell'autostrada A14, all'altezza del casello di Cesena nel quartiere di Villa Chiaviche. Si crea quindi in questa zona un nodo in cui concorrono la presenza di questi due percorsi principali, oltre che di altri. Per quanto concerne più esattamente l'immagine selezionata come vista dalla via Cervese, oltre all'elemento del percorso si ha quello del margine dato dall'Autostrada, margine-percorso che si alza diventando porta d'ingresso e lasciando vedere in lontananza le due rotonde simbolo del nodo citato prima. Al di là del margine è visibile la sommità di un edificio, adibito a uffici e ristorante, che ha qui la preminente funzione visiva di riferimento locale. In ordine, gli elementi visivamente percepiti sono:

- il **percorso** della via Cervese che entra in città dalla **porta** del ponte dell'Autostrada;
- il **margine** parallelo al percorso, ossia il margine della cortina edilizia sul lato destro della strada, e il margine ortogonale al percorso, ossia il margine-percorso stesso dell'A14;
- il **riferimento** dell'edificio al di là del ponte.



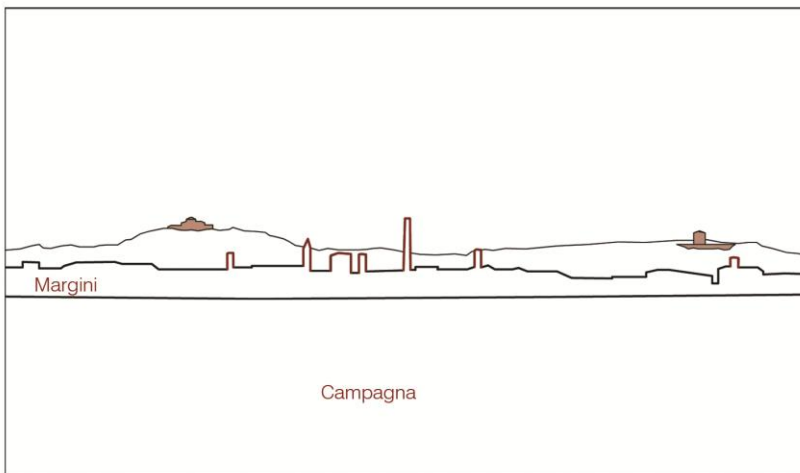
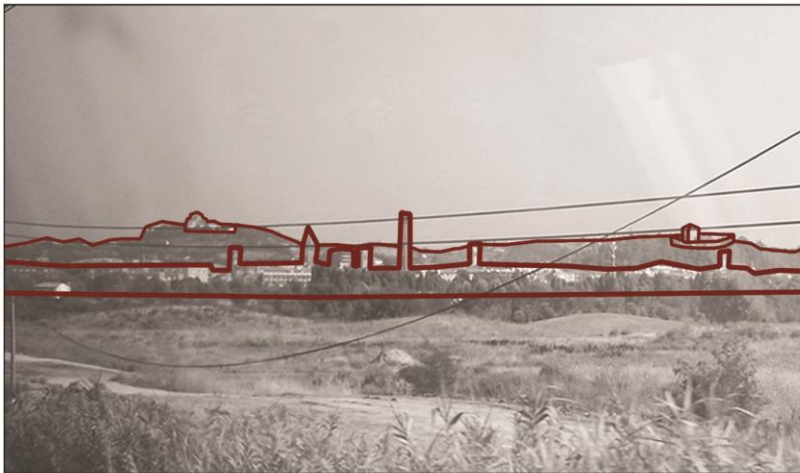
Vista dalla via Cervese

Percorrendo in senso opposto la ferrovia (vista prima) ed entrando quindi a Cesena da Forlì, si ha una vista simile a quella descritta prima per lo stesso percorso proveniente da Rimini: la fotografia presentata è, stavolta, stata scattata dal treno che passa lungo la ferrovia Bologna-Ancona, anche qui parallela al tracciato della Secante. Come si può intuire, gli elementi che si percepiscono sono più o meno gli stessi del caso analogo precedente: la campagna, il margine della città, lo sfondo collinare e i riferimenti. Vi sono però alcune peculiarità: prima di tutte la forma della città, o meglio di questa parte di città costruita al di qua del fiume Savio (a separare le due aree costruite al di qua e al di là del fiume vi è infatti un'ampia area libera in gran parte adibita a parco urbano). Vista da questo punto la forma della città appare più compatta e chiara, probabilmente risentendo più fortemente dell'influenza del centro storico, densamente costruito. Altri punti di differenza sono lo sfondo collinare e i riferimenti: è più ampio infatti il contorno, il profilo delle alture che fan da quinta all'abitato e, inoltre, oltre al riferimento della Basilica del Monte si ha anche la vista dell'altro riferimento cittadino principale: la Rocca Malatestiana. Anche in questo caso il rapporto tra collina e riferimento è stretto: come la Basilica del Monte sorge sul colle più alto della città, lo Spaziano, la Rocca Malatestiana sorge sull'altro colle cesenate, il Garampo. Gli altri riferimenti, secondari, da qui visibili sono i campanili e le torri che sorgono nel centro abitato.

Questa vista sembra essere più ampia di quelle viste prima, sembra essere una vista panoramica. Questo è sicuramente un punto forte di tale posizione in quanto dalla vista panoramica *"gli elementi urbani possono essere visti in gran numero ad un tempo e nelle loro interrelazioni: la posizione dell'osservatore rispetto al contesto è abbondantemente chiarita. [...] un'ampia visuale può a volte mettere in luce soltanto il caos o evidenziare un isolamento privo di carattere, ma un ben disposto panorama sembra costituire la sostanza primaria per il godimento della città"*⁵.

Sintetizzando, gli elementi percepiti sono:

- la **campagna** (o meglio il parco);
- il **margine** della città consolidata;
- i **riferimenti secondari** dei campanili e delle torri urbane;
- la linea dello **sfondo collinare**;
- i **riferimenti principali** Abbazia del Monte e Rocca Malatestiana.

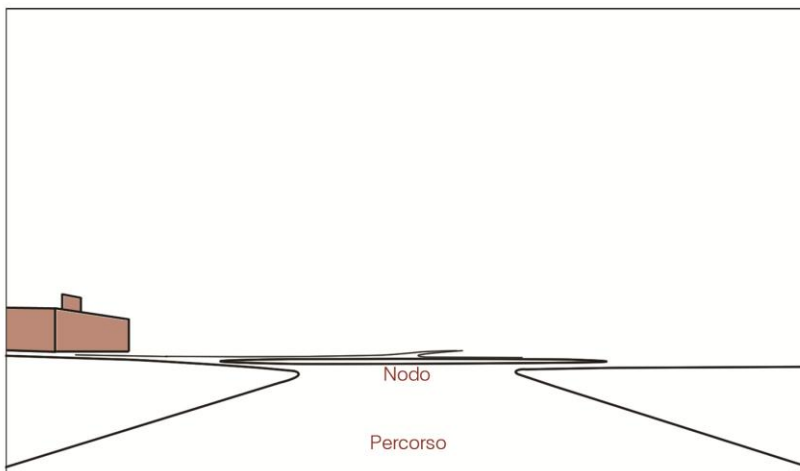


Vista dalla Ferrovia – Secante proveniente da Forlì

L'ultima vista analizzata in questa parte è quella dalla via Emilia proveniente da Forlì. In questo caso l'immagine selezionata è la fotografia della rotonda di Torre del Moro, in corrispondenza dell'incrocio con la via Romea – via Dismano. Inevitabilmente, vista anche la forma stessa della rotonda – il cerchio – questa parte assume il ruolo di un nodo, un'intersezione di flussi che rappresenta anche la nuova porta ovest della città. A proposito del nodo, scrive Lynch: *“il nodo è tanto più definito se ha un contorno netto, preciso, e se non si perde incertamente da ogni parte; tanto più notevole se dotato di uno o due oggetti che vi focalizzano l'attenzione.”*⁶ riferendosi a queste precisazioni di Lynch, si riconosce che questo come un nodo non ben definito: sebbene il contorno non sia chiaro né netto, vi è un elemento principale che attira l'attenzione, la fontana al centro della rotonda. Ci sono però altri oggetti che, a mio avviso, hanno l'intento (forse non completamente riuscito) di caratterizzare questa parte come porta di città: si tratta di alcuni edifici nuovi (un centro commerciale, un residence, un edificio terziario e due torri residenziali) che sorgono su tre dei quattro angoli del nodo ma che non penso diano carattere a questo luogo. Oltre al citato nodo e al percorso principale che qui si interseca con un altro, l'ultimo elemento caratteristico di questa parte è un riferimento diverso da quelli visti prima: non si tratta di un edificio vero e proprio ma di un suo apparato, ossia il pannello luminoso del centro commerciale. L'impostazione che qui si riconosce è molto simile a quella descritta da Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour in *“Imparare da Las Vegas”*: l'insegna del centro commerciale è posta ortogonalmente e a ridosso della strada, dietro vi è lo spazio del parcheggio e, quindi, il basso edificio del centro commerciale. Si possono infatti riprendere in questo caso le esatte parole riportate nel loro libro: *“l'insegna sul fronte è una volgare stravaganza, l'edificio sul retro una modesta necessità: l'architettura è ciò che costa poco”*⁷. Sembra da qui iniziare infatti un tratto della via Emilia paragonabile, come immagine e comunicazione, alla Strip di Las Vegas: una strada ampia ad alto scorrimento che arriva in città, circondata da parcheggi più o meno ampi con dietro edifici sia residenziali che commerciali che terziari, e tante insegne luminose che richiamano l'atmosfera Pop descritta per la città del Nevada: *“se si togliessero le insegne, non ci sarebbe più un “luogo”. La [...] comunicazione [è] intensificata”*⁸.

Riassumendo, gli elementi individuati sono:

- il **percorso** della via Emilia;
- il **nodo** di incrocio tra le due vie principali con gli edifici di contorno;
- il **riferimento** luminoso dell'insegna del centro commerciale.



Vista dalla via Emilia proveniente da Forlì

Nel 1960, Kevin Lynch riassunse l'immagine ambientale delle tre città americane da lui studiate in un'elaborazione grafica della planimetria delle aree interessate. La pianta mostrava la posizione dei cinque elementi – distinti in maggiori e minori a seconda della loro importanza e preminenza visiva – sia all'interno del contesto urbano che tra di loro.

Analogamente, l'analisi della forma visiva della città di Cesena è riassunta allo stesso modo. I percorsi principali individuati sono le vie d'accesso all'aggregato urbano, ossia la via Emilia che arriva in città, la Secante e la ferrovia; i percorsi minori sono sia vie d'accesso, come la via Cervese, che importanti arterie di comunicazione interne, come il nuovo tracciato della via Emilia e via Finali.

I margini individuati sono quelli che, visivamente, delimitano parti di città o l'intero aggregato: si tratta sia di elementi naturali (come il profilo collinare, per i margini maggiori, e l'alveo del fiume, per i margini minori) che di elementi artificiali. Questi ultimi possono essere formati da una serie di edifici che formano una barriera visiva (l'abitato di Case Finali, di Torre del Moro e dell'ex Zuccherificio per i margini maggiori e l'area dell'ex mercato ortofrutticolo per i margini minori) o da elementi lineari continui, come le mura storiche o tratti di percorsi (tra i margini minori).

Il disegno di percorsi e margini aiuta a definire anche l'individuazione dei quartieri, anch'essi divisibili in maggiori e minori. Ciò che distingue i quartieri tra loro sono sia fattori visivi, formali e superficiali e direttamente riferibili agli edifici e alle architetture, sia fattori socio-economici, riferibili a caratteristiche sociali dei ceti che abitano e che vivono i quartieri. Tra i quartieri, quelli maggiori individuati sono il centro storico, l'area INA casa delle Vigne, l'area dell'ex zuccherificio e quella di Case Finali. Il comune carattere visivo e formale di queste parti di città le rende facilmente individuabili all'interno del tessuto urbano, nonché quartieri maggiori per preminenza visiva.

I nodi si trovano in corrispondenza dell'intersezione di percorsi e, soprattutto, dei flussi; per questo, tra i nodi vi è anche uno riferibile alla parte centrale del centro storico, che ogni giorno vede animare le proprie vie da grandi flussi di persone, soprattutto durante eventi particolari.

Infine, gli ultimi elementi individuati sono i riferimenti. Come si è già avuto modo di vedere, i riferimenti maggiori sono gli elementi primari della città, sempre visibili, anche da lontano: si tratta della Basilica del Monte e della Rocca Malatestiana. Oltre a questi, assumono l'importanza di elementi di riferimento minori alcuni edifici alti che svettano e si distinguono all'interno dello skyline della città, oltretutto altri edifici che caratterizzano o si riferiscono a particolari ambiti visivi. Tra i riferimenti minori si trovano quindi sia il campanile del Duomo, che la ciminiera dell'ex zuccherificio che la torre di via U. Bassi, ma anche l'edificio terziario all'uscita autostradale di Cesena o il centro commerciale di Torre del Moro.



- Percorso Maggiore
- - - Percorso Minore
- Margine Maggiore
- Margine Minore
- Quartiere Maggiore
- Quartiere Minore
- Nodo Maggiore
- Nodo Minore
- Riferimento Maggiore
- Riferimento Minore

La forma visiva di Cesena sulla base dell'analisi de *L'immagine della città*

Sia come si è visto nel capitolo precedente che come è stato evidenziato nella prima parte di questo, l'elemento ricorrente nell'immagine esterna della città antica e attuale è lo sfondo collinare, unitamente alla presenza dei corsi d'acqua e alla campagna circostante. L'elemento naturale è quindi il primo elemento che concorre alla definizione dell'immagine di una città (la linea dell'orizzonte della quale parlava Philippe Daverio), sebbene questo abbia perso l'importanza preminente che aveva in passato. A tal proposito, scriveva nel 1960 Kevin Lynch: *“la topografia sottostante, l'ambiente naturale preesistente, è forse oggi un fattore di figurabilità meno importante di quanto poteva essere un tempo. La densità, e in particolare l'estensione e l'elaborata tecnologia della metropoli moderna, concorrono a oscurarla. [...] il carattere specifico di un'area è oggi forse in egual misura il risultato delle azioni e dei desideri dell'uomo, oltretutto della struttura geologica originale.”*⁷ L'ambiente topografico su cui l'uomo va ad agire mantiene in ogni modo la sua importanza anche perché, come conclude Lynch, *“la topografia è un elemento importante per rafforzare l'intensità degli elementi urbani”*⁸.

Analogamente al capitolo precedente, l'indagine si è poi spostata all'interno del centro storico, area-studio inevitabilmente scelta (in quanto espressione dell'*accrocchio dei secoli*) per indagare nel dettaglio quella che è l'immagine di alcune parti di città. Si proverà ora a capire cosa caratterizza alcune viste, quali sono le architetture che le compongono e quali i loro temi. Questi ambiti dell'area-studio sono stati definiti in modi diversi dai vari autori, a seconda di loro determinate specifiche. Si riprenderà in questo caso la terminologia di Lynch che li chiama complessi: *“molti osservatori sembrano raggruppare i loro elementi in organizzazioni intermedie, che potrebbero venir chiamate complessi. L'osservatore percepisce il complesso come un tutto”*¹¹. Questi complessi sono più che la semplice somma dei vari elementi che li compongono, sono appunto un tutto (si vedano a tal proposito le teorie della *psicologia della Gestalt*, che sostiene che il tutto sia diverso dalla somma delle singole parti, da cui la massima: "Il tutto è più della somma delle singole parti"). Sono stati scelti determinati complessi caratteristici per i loro temi visivi considerando che la città *“può venire organizzat[a] intorno a un gruppo di punti focali, o suddiviso in regioni cui si dà un nome, o connesso attraverso la memoria di percorsi”*¹². La città è visivamente formata da diversi complessi (ne verranno studiati solo alcuni), che, organizzati in serie secondo il percorso di un osservatore che si muove all'interno della città, formano una sequenza visiva, una visione seriale che le unisce come una sequenza filmica. L'obiettivo di questa parte di testo è ancora quello di capire quali sono i temi di tali complessi (riprendendo gli studi dei testi citati nella prima parte del lavoro), considerare quindi il complesso nella sua interezza e non le singole architetture che lo compongono. Su questo, ne *“Il Paesaggio Urbano”* Gordon Cullen scrive: *“riunite edifici e collettivamente essi possono dare una visione piacevole che nessuno può dare, preso singolarmente. Un edificio eretto da solo in una parte della campagna è un'opera di architettura, ma l'unione di mezza dozzina di edifici rende possibile un'arte diversa dall'architettura. Molte cose che sarebbero state impossibili per un edificio isolato si*

realizzano in un insieme di edifici. Si può camminare attraverso e al di là degli edifici e, come si gira l'angolo, un edificio inaspettato si rivela improvvisamente. Si può essere sospesi o addirittura restare a bocca aperta (reazione generata dalla composizione dell'insieme e non dall'edificio singolo). Ancora, supponiamo che gli edifici siano stati raggruppati in modo tale che si possa penetrare all'interno del gruppo stesso; ora lo spazio creato dagli edifici è visto come se avesse una vita a sé, che va al disopra e al di là degli edifici che lo creano. Inoltre, la reazione di chi entra è: "io sono dentro di esso" oppure "io sto entrando in esso".¹³

Come si è detto, i temi dei complessi individuati per il caso studio di Cesena saranno rapportati alle categorie formali descritte nei testi di riferimento. A tal proposito, verrà mostrata ora una delle tante possibili visioni seriali che caratterizzano il centro storico cesenate: la via Malatesta Novello. Questa strada comincia con la scalinata da Piazza del Popolo e, salendo sul colle Garampo, arriva all'antica Porta Montanara e prosegue in su verso le colline e il convento dei Frati Cappuccini. Parlando di questo tratto di strada acciottolato, scriveva il letterato cesenate Renato Serra:

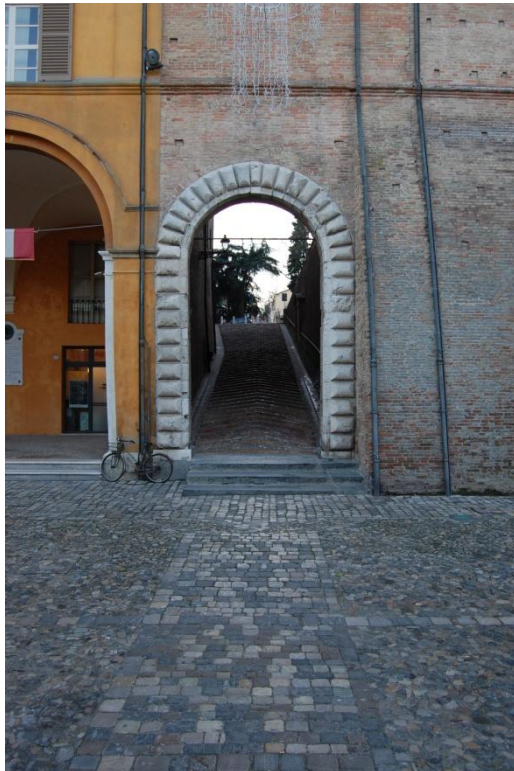
*"Un passo dietro l'altro, su per la rampata di ciottoli vecchi e lisci, con un muro alla fine e una porta aperta sul cielo; e di là il mondo"*¹⁴

La scelta è ricaduta su questo tratto tanto amato dal Serra in quanto unisce un dentro e un fuori, il piano e il monte, una piazza chiusa e conclusa e il *mondo*, il finito e l'infinito. O, usando una categoria di Cullen, unisce qui e là. Dalla serie mostrata si vedrà come, in un senso, entrando dalla collina, da Porta Montanara e scendendo nella piazza, si vedrà dapprima la città ai piedi, man mano questa scomparirà nascosta dagli edifici che cominceranno a formare una cortina edilizia continua (il palazzo del Comune), fino a scendere in piazza dalla scalinata. A conclusione di questa, stretta tra due possenti muri, un arco inquadra la fontana Masini. Percorrendola nel senso opposto, si comincia il percorso da un luogo racchiuso, dalla città; si passa poi a salire la scalinata inquadrata da un arco in pietra bianca, scalinata che arriva ad una piazzetta dove il tessuto costruito si fa sempre meno fitto a favore dell'imponenza del colle Garampo sul lato destro. Man mano che si sale, comincia a scoprirsi la fine del percorso, l'arco di Porta Montanara. *E al di là, l'infinito.*

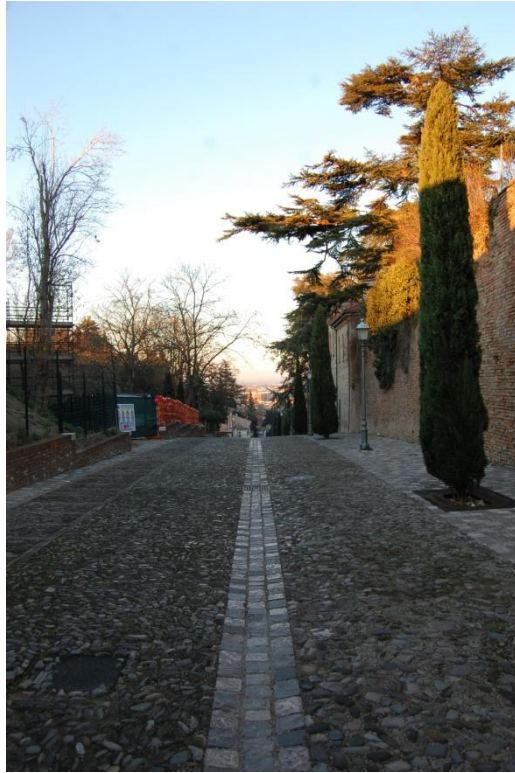
La lettura delle fotografie presentate deve avvenire in senso orizzontale, come una sequenza spaziale. Nella prima pagina si trova l'inizio di due percorsi: il primo che va dal monte al piano, ossia da Porta Montanara a piazza del Popolo, mentre il secondo che unisce piazza del Popolo con la Porta, ossia dal piano al monte. Nelle pagine seguenti si svilupperà il percorso fino ad arrivare all'ultima pagina nelle quali si avranno le viste finali: la fontana Masini e la Porta Montanara.



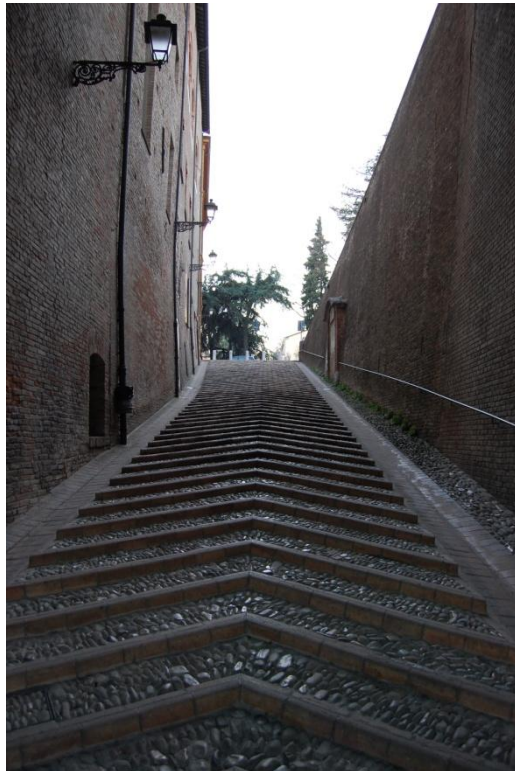
Porta Montanara: dal monte al piano



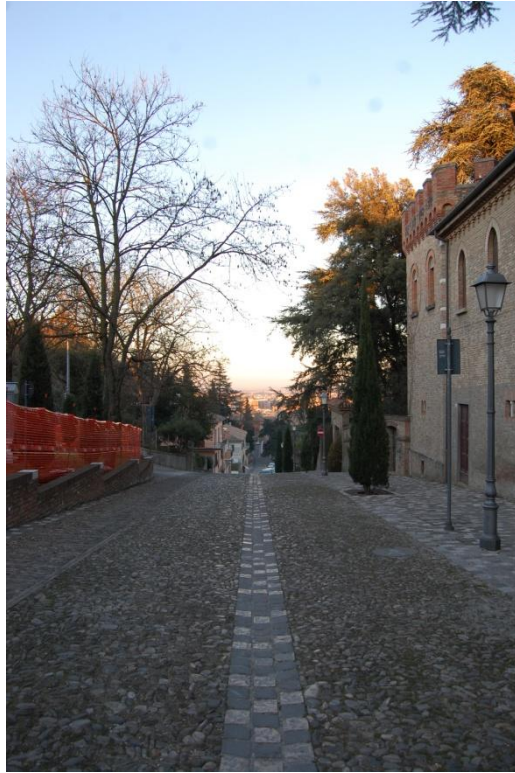
L'arco e la scalinata di piazza del Popolo: dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



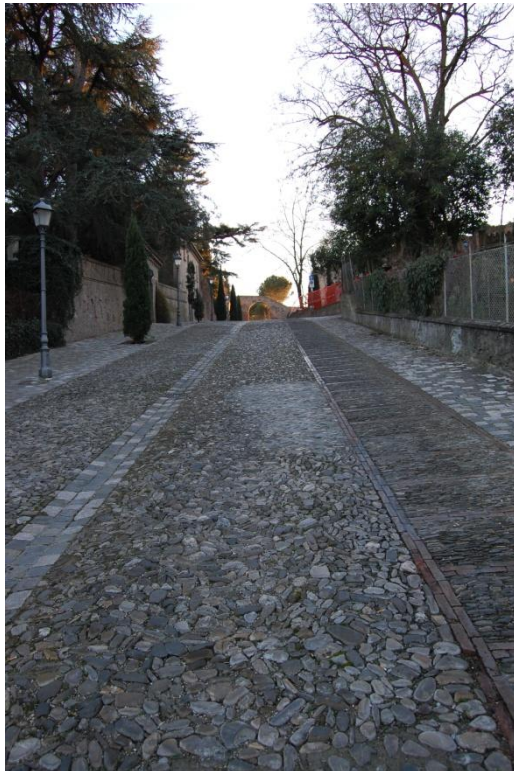
Dal monte al piano



Dal piano al monte



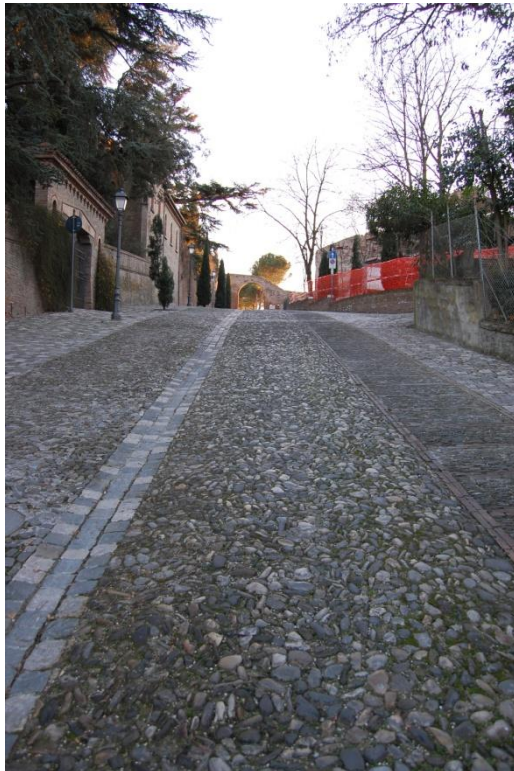
Dal monte al piano



Dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



Dal monte al piano



Dal piano al monte



La vista finita: dal monte al piano



La vista infinita: dal piano al monte

Alcune delle immagini sopra presentate potrebbero essere analizzate in quanto complessi, mentre sono state scelte per lo studio alcune delle fotografie scattate da Paolo Monti al centro storico di Cesena nell'ambito del rilevamento fotografico avvenuto tra il luglio e l'ottobre 1972 commissionato dal nuovo Istituto dei Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna. *“Paolo Monti (1908-1982) - fotografo sensibile e colto- tra il 1966 e il 1976 ha infatti realizzato il più ampio censimento fotografico mai concepito in Europa, con l'intento di valorizzare la straordinaria ricchezza urbanistica e ambientale del nostro paese. In questo contesto grande rilievo acquistano l'Emilia e la Romagna e in particolare i centri storici di Forlì e Cesena. La caratteristica che accomuna questo vasto gruppo di immagini è data dal fatto che qui sono proposti luoghi liberati dal traffico urbano. Monti ci propone, per così dire, una città ideale, avvolta di silenzio, ritratta in una situazione che rende possibile una fruizione degli spazi non alterata dall'ingombrante presenza delle automobili. Superata così l'estraneità dei prodotti imposti dalla contemporaneità, si ritrovano, quasi automaticamente, le ragioni che sottessero alla loro edificazione e tali ragioni diventano eloquenti strumenti di conoscenza e motivo per una tenace opera di tutela. È da osservare poi come nelle immagini di Monti manchi la figura umana, e come tuttavia ne sentiamo la presenza intorno: il fotografo elimina soltanto la presenza fisica dell'uomo, e fa ciò, nei suoi rilevamenti, per garantire una più approfondita lettura delle strutture storiche e una più agevole analisi della complessa articolazione del sistema urbano. Questa opera di censimento del centro storico è divenuto supporto necessario all'indagine storica e grande strumento cognitivo e perciò momento imprescindibile per ogni possibile azione e tutela del patrimonio ambientale e architettonico della nostra città.”*¹⁵

Come si legge nel commento al Fondo Monti, conservato alla Biblioteca Malatestiana di Cesena, il centro storico che Monti ritrae è privo della presenza umana, concluso e perfetto, a volte anche nella sua imperfezione. È stato scelto il punto di vista di Monti perché obiettivo, critico ed estraneo al contesto cesenate, capace di coglierne i caratteri peculiari indagando *“l'esistente senza abbandonarsi alla contingenza o alla temporalità”*¹⁶. L'occhio fotografico ritrae un paesaggio urbano *“ancora dominato da quella che credo si dovrebbe finalmente definire come architettura delle Legazioni: una contaminazione molto intelligente tra il modello beniniano del Collegio di Propaganda Fide, perfetto modello di un assetto inventivo ordinato ed economico, e le possibili varianti locali dettate anche cromaticamente dal colore e dalla pasta del mattone.”*¹⁷

Come si vedrà di seguito, per ogni fotografia presentata ne sarà man mano individuato il tema attraverso un'astrazione crescente della sua raffigurazione a *fil di ferro*: l'ultima di queste vedrà il tema principale paesaggistico rappresentato in rosso.

Prima di passare all'analisi delle foto selezionate, è importante considerare come entrando all'interno del perimetro delle mura, ci si accorga di un graduale passaggio da una città in cui le case e gli edifici sono in gran parte separati tra loro e dalla strada da aree verdi o piccoli giardini di pertinenza,

ad una in cui case, palazzi e chiese si trovano gli uni attaccati agli altri ed affacciati direttamente sulla strada. Si passa così da zone caratterizzate da una densità di edificazione più bassa ad una più alta, tipica di tutti i centri antichi, passaggio quindi caratterizzato da una sfumatura del gradiente dei fronti costruiti in chi osserva: da case isolate nella campagna, a edifici separati tra loro ma fisicamente vicini, ad una cortina edilizia continua lungo tutti i fronti urbani. A tal proposito, scriveva Unwin: *“una certa concentrazione degli edifici è indispensabile alla bellezza particolare della città; ciò contrasta con la distribuzione sparsa degli edifici, inevitabile se ciascuno di essi è isolato nel suo giardino”*¹⁸. Il passaggio da una minore ad una maggiore e continua concentrazione di edifici è particolarmente marcato laddove si entra dagli antichi accessi cittadini, ossia dalle porte: qui i sobborghi sono ancora chiaramente leggibili, mentre diversa è la percezione visiva di chi entra da interruzioni della cortina muraria, successive quindi all’espansione dell’abitato. Il tracciato delle mura è infatti in gran parte esistente ancora oggi, infatti queste sono state interrotte solo nel caso di nuove vie che penetrano in città, mantenendo in questo modo intatto il disegno dello scorpione. La presenza delle mura è sottolineata all’osservatore dai larghi viali alberati o dai giardini che le circondano, in particolar modo dalla differente quota calpestabile dentro e fuori dalle mura (chiaramente, la quota interna alle mura sarà maggiore – o uguale – a quella esterna). In questo modo è enfatizzata la presenza delle torrette di difesa, oggi in gran parte trasformate in abitazioni. Questi primi temi della maggiore densità edilizia, del rapporto tra la città storica e l’espansione successiva, delle mura, delle porte e della presenza importante delle torrette difensive, sono individuabili anche nel lavoro di Monti, il quale mette in evidenza in particolare la presenza degli elementi difensivi (le mura e le torrette) che separano ciò che era dentro da ciò che era fuori della città. Il fotografo sembra essere stato veramente impressionato dalla presenza questi elementi (che forse non ha riscontrato in egual misura nei suoi altri casi studio romagnoli) ed in particolare dalle torrette, che fotografa numerosamente e che mette in relazione con il loro intorno. Attraverso il suo occhio fotografico, Monti sembra studiare il rapporto che si instaura tra le fasce verdi che contornano il vecchio limite della città, l’antico muro e le sue torri, e l’abitato retrostante, mettendo in luce come quest’ultimo si mostri come uno sviluppo crescente di volumi, sviluppo sottolineato in alcuni punti da una crescita della quota del terreno.

Tornando all’interno del perimetro dello scorpione, veniva notato come le strade fossero caratterizzate dalla presenza di un fronte continuo costruito: questo è dato sia dalle facciate principali degli edifici, che di solito si rivolgono verso le strade più importanti, che dai muri che chiudono le loro corti interne. Il *muro* diventa quindi l’elemento che dà senso a tutta la strada e, per estensione, a tutto il centro: non importa che si tratti della facciata di una chiesa, di un palazzo pubblico, di un’abitazione privata o del muro di chiusura di una corte, ciò che è importante è la continuità del fronte, è l’archetipo *muro*. I fronti continui danno, in questo modo, una continuità fisica e visiva a tutta la

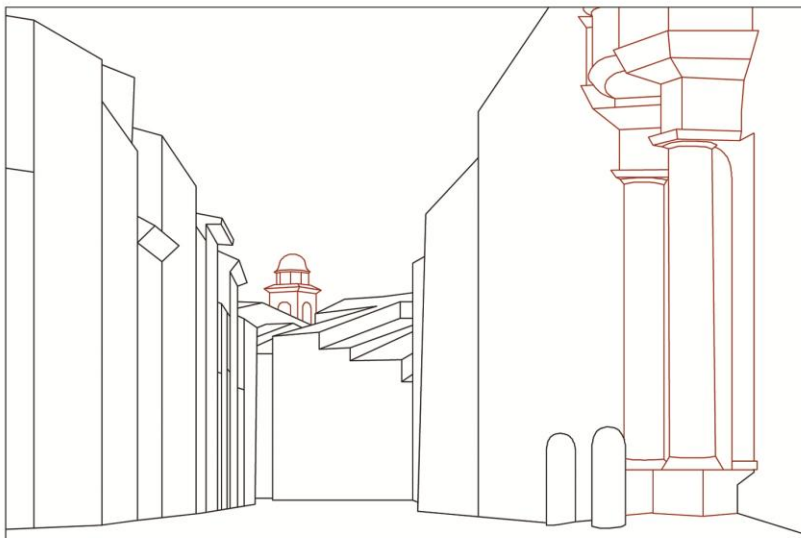
strada, sottolineandone eventuali curvature o, al contrario, facendoli sembrare geometricamente dritti e perfettamente in linea e paralleli tra loro, sebbene in realtà non lo siano.

Ad esempio, la prima fotografia selezionata è stata scattata in via Strinati a guardare l'incrocio a T con corso Mazzini e mostra come questo sia definito architettonicamente dall'edificio di fronte. La cortina edilizia inquadra perfettamente il portale d'ingresso, il balcone e la grande bifora dell'ex Convento di Santa Chiara, insieme alla finestra del piano soprastante. Il punto di vista non è centrale nella via ma accostato al muro di destra: questo vuol far vedere, a mio avviso, che il percorso della via non si conclude con un deviazione brusca verso destra o verso sinistra, ma che potrebbe continuare all'interno della corte del Convento. I **punti focali** di questa vista, ossia il portale d'ingresso, il balcone e la bifora, denunciano che oltre quel punto succede qualcosa, che lo spazio pubblico non finisce ma che continua in un'**enclosure**, ossia nell'*"unità di base del modello dell'isola; fuori il rumore e la fretta della comunicazione impersonale che va e viene, ma [che] non appartiene a nessun posto. All'interno da quiete e la dimensione umana della piazza o della corte"*¹⁹.



Via Strinati: il punto focale e l'enclosure

La seconda foto è stata scattata in via Uberti, all'altezza di Palazzo Romagnoli e dell'incrocio con via Montalti. Anche in questo caso, il complesso si caratterizza come un quadro prospettico fisso in cui il punto di fuga centrale è il campanile della vicina chiesa di San Bartolomeo. Per gran parte dello sviluppo della contrada da corso Sozzi, ossia finché questa non compie una leggera curva a sinistra all'intersezione con via Sacchi, il campanile è ben visibile inquadrato dagli edifici che chiudono la via. Ma, al contrario del complesso precedente dove vi era un solo elemento (il punto focale – il portone del Convento), in questo caso vi è un altro elemento singolare: il portale d'ingresso in pietra bianca al Palazzo Romagnoli. Qui due colonne ioniche sostengono una terrazza dall'andamento mistilineo e che si stacca dal corpo di fabbrica principale del palazzo. Questo fatto lo rende visibile anche a maggiore distanza e aggiunge un tema in più al complesso: la singolarità. Sinché non si raggiunge e supera quindi l'ingresso al palazzo Romagnoli, i temi compositivi della vista possono essere riassunti nel **punto di fuga centrale** della torre campanaria della chiesa di San Bartolo e nella **singolarità** del portale d'ingresso al palazzo Romagnoli.

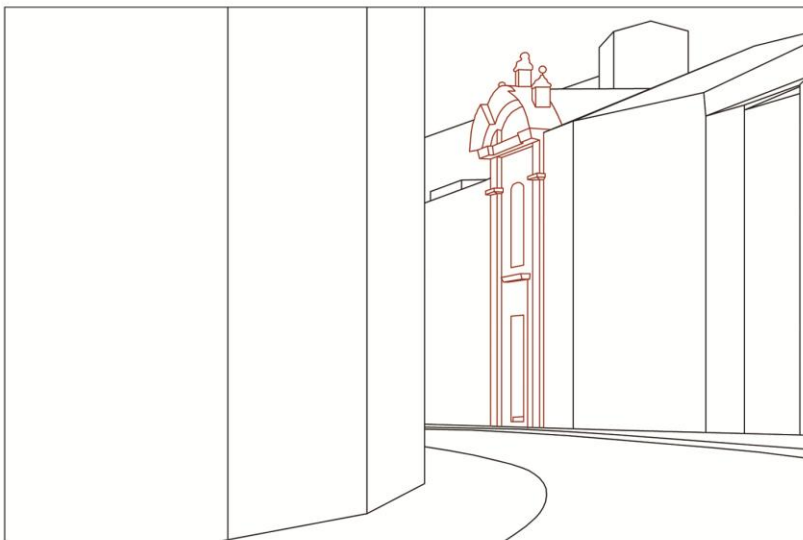
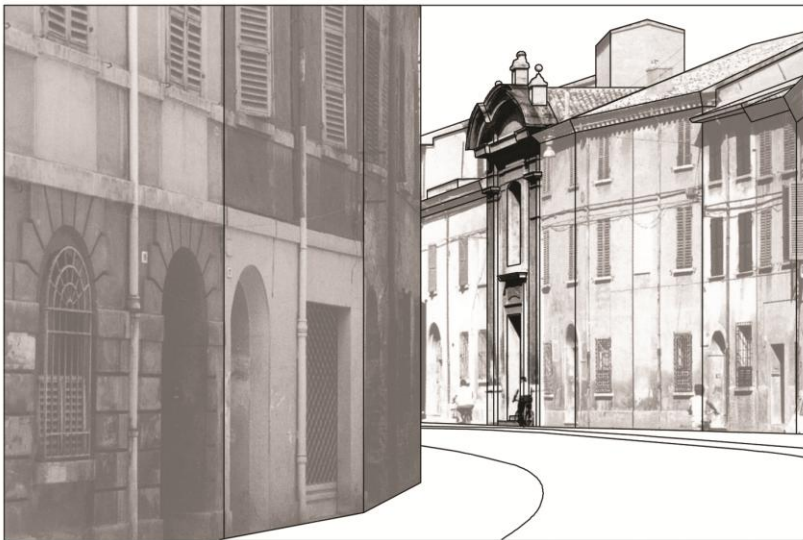


Via Uberti: il punto di fuga e la singolarità

Vi sono casi in cui i due temi sopracitati si fondono. È il caso trovato in corso Comandini, una parte dell'antico tracciato della via Emilia che entrava in città da Porta dei Santi. La sede stradale in questo tratto disegna un'ampia curva: percorrendola, le viste che si avranno in sequenza saranno inevitabilmente mutevoli, in quanto cambieranno sempre gli edifici inquadrati e, conseguentemente, il punto di fuga. Vista che gli edifici in questa parte sono quasi totalmente adibiti ad abitazioni (su due o tre livelli, in alcuni punti dotati di portico su strada), l'improvvisa vista che si ha della facciata della chiesa di San Giuseppe in Borgo si presta ad essere la singolarità di corso Comandini.

L'edificio non è né imponente nel suo corpo di fabbrica, né prevalente, ma anzi è calibrato all'altezza delle abitazioni circostanti: la loro linea di gronda è alla stessa altezza della base del timpano della chiesa. Si presenta come una singolarità questa chiesa in quanto è, in proporzione, "più grande" degli edifici attorno: se questi ultimi sono su tre livelli, questa sembra essere su due (visto il portone d'ingresso e la grande finestra al di sopra di questo); inoltre, il timpano ad arco di cerchio e le lesene e le cornici della facciata contribuiscono a connotare tale edificio come singolarità nel contesto.

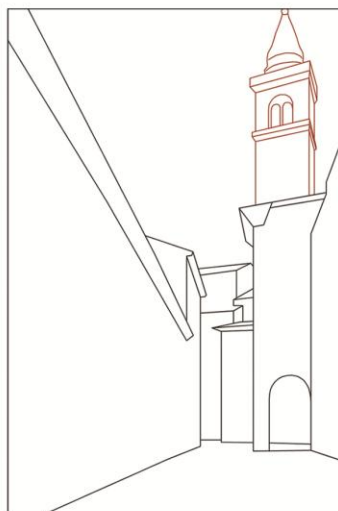
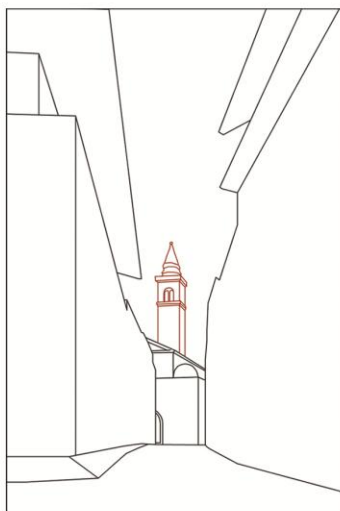
Percorrendo corso Comandini si avrà dunque una visione continua e sempre mutevole che, ad una determinata altezza, permetterà di vedere la chiesa di San Giuseppe in Borgo come **punto di fuga temporaneo** il che, quindi, lo rende una **singolarità**.



Corso Comandini: il punto di fuga è la singolarità

Le ultime foto di Monti selezionate saranno presentate accoppiate al fine di meglio mostrarne il tema.

La prima delle due coppie mostra come un elemento concorra a definire lo stesso tema in due vie diverse: il campanile della Cattedrale è il **punto di fuga centrale** sia da corso Mazzini che da via Dandini. Inoltre, come si vedrà in seguito, questo è anche il punto di fuga centrale da via Fantaguzzi. Sebbene non siano morfologicamente uguali le due vie, il risultato figurativo è simile e il suo tema uguale: entrambe le vie sono disegnate dai palazzi che si ergono ai loro lati, con la differenza che corso Mazzini si sviluppa lungo l'asse est – ovest da piazza Giovanni paolo II (già piazza Pia) verso il palazzo del Capitano, mentre via Dandini comincia sul lato sinistro del Duomo, sul lato di palazzo OIR e di fronte alla cappella di San Tobia. La prima via si dirige quindi in modo diretto all'edificio ecclesiastico, mentre la seconda vi arriva su un fianco. In ogni modo, in tutti e due i casi la quinta scenica è data dai fronti continui degli edifici della via mentre, sebbene diverso è il punto centrale nella parte bassa della fotografia, è lo stesso nella parte alta: il campanile del Duomo. Sicuramente il contrasto tra un fondale basso e l'elemento alto di riferimento contribuisce a rendere maggiormente visibile quest'ultimo.

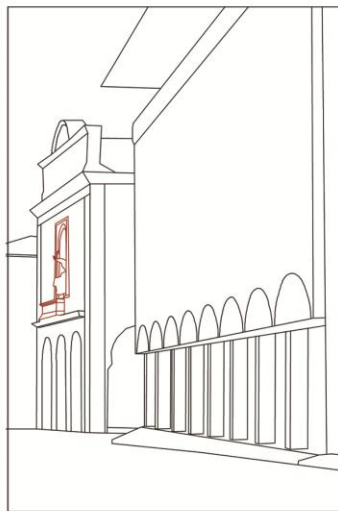
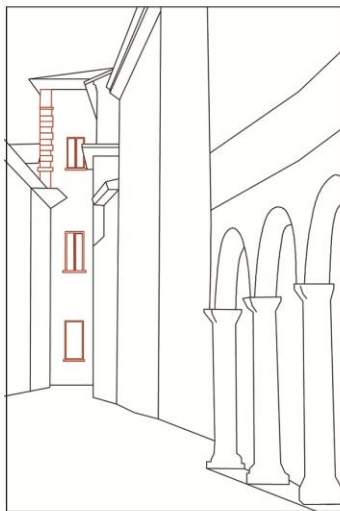


Corso Mazzini e via Dandini: il punto di fuga centrale

Le fotografie della seconda e ultima coppia possono sembrare distanti figurativamente e nematicamente. Ciò è in parte vero: i due punti di vista sono lontani fisicamente tra loro (via Albertini e corso Mazzini) e diversa è anche la morfologia della strada: la prima s'incrocia a T con corso Sozzi mentre la seconda continua dritta verso il ponte Risorgimento. Simile è invece la tematica, anche se declinata diversamente: l'**anticipazione**. Gordon Cullen la definisce come quell'insieme di elementi che *"fanno chiaramente sorgere la curiosità di chi guarda nei confronti della scena che si presenterà ai suoi occhi quando avrà raggiunto la fine della strada"*²⁰.

Da via Albertini si vede un breve tratto di portico sul lato destro, poi altre case e, sullo sfondo, tre finestre una sopra l'altra e la fine di un muro segnata da un angolo in pietra bianca. Questo edificio è chiaramente più alto degli altri (anche se ha lo stesso numero di piani) e sembra la conclusione di un edificio più grande (che è in realtà palazzo Ghini). La fila di finestre e l'angolo anticipano allo spettatore una scena: la deviazione forzata verso destra o sinistra in corso Sozzi.

Nell'altro esempio si distinguono il nuovo palazzo Almerici, terminato dieci anni prima, e il palazzo del Ridotto. Chi si trovasse a percorrere corso Mazzini in direzione di quest'ultimo, con uno sguardo attento noterebbe spuntare una mano bronzea dalla nicchia di questo edificio: si tratta della mano benedicente la città della statua bronzea del cesenate Pio VI. Da lontano si nota solamente la mano spuntare fuori dall'edificio, aiutata anche dal contrasto cromatico del nero della statua con il rosso del mattone e il bianco della pietra. Avvicinandosi, lo spettatore scoprirà l'intera statua del Papa. La mano benedicente anticipa quindi una visione che si concluderà pienamente una volta davanti l'edificio.

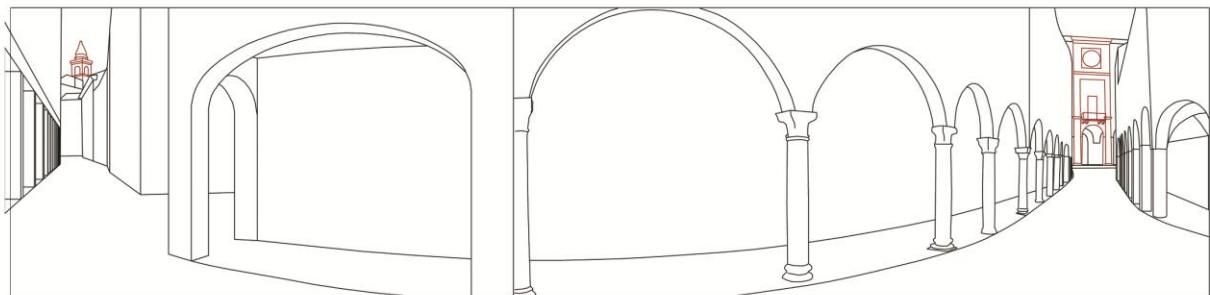
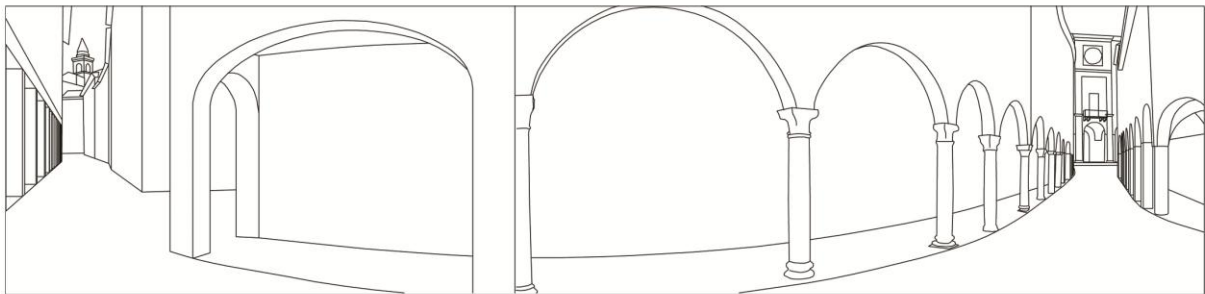


Via Albertini e corso Mazzini: l'anticipazione

L'ultima fotografia non fa parte del lavoro di Paolo Monti ma conclude il ragionamento cominciato alcune pagine fa. Si tratta di una fotografia grandangolare scattata all'incrocio tra via Fantaguzzi e via Zeffirino Re in cui si vedono entrambe le vie coi loro sfondi e i loro temi. Si tratta di due **quadri prospettici fissi e collegati** tra loro sia fisicamente che figurativamente. La similitudine è innanzitutto fisica: due vie porticate su uno o due lati e che salgono leggermente. La seconda similitudine è figurativa: la cortina edilizia continua degli edifici che inquadra, in fondo, il punto focale del campanile (nel primo caso del Duomo e nel secondo del Municipio). Da questo punto si possono infatti vedere sia il campanile della Cattedrale, simbolo del potere religioso, che di palazzo Albornoz, sede del Municipio e, in passato, residenza della famiglia Malatesta, del governatore della Romagna e di Cesena e, in ogni epoca, palazzo del potere per il governo della città.

È interessante notare l'unicità e l'importanza simbolica di questo punto: appartenente all'antica via consolare Emilia, arteria principale in passato della città e via di attraversamento di questa, e vicino a piazza del Popolo, lo spazio aperto principale e cuore cittadino, da qui è possibile vedere contemporaneamente gli elementi simbolo del potere spirituale e temporale.

La torre campanaria della Cattedrale e quella del palazzo municipale sono due potenti elementi comunicativi, simbolici ed evocativi e, da qui, questi sembrano entrare in dialogo tra loro.



Incroccio tra via Fantaguzzi e via Zeffirino Re: i punti di fuga fissi

NOTE

1. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 65
2. Ivi, p. 79
3. Ivi, p. 80
4. Ivi, p. 112
5. Ivi, p. 61
6. Ivi, p. 113
7. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010, p. 37
8. *Ibid.*
9. Lynch, *L'immagine*, cit., p. 121
10. *Ibid.*
11. Ivi, p.96
12. Ivi, p. 29
13. Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, introduzione di Pier Luigi Giordani, Calderini, Bologna, 1976, p. 3
14. Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, Pordenone, E. S. T., 1994, p. 43
15. <http://www.malatestiana.it/page.asp?IDProdotto=118> (consultato il 28 maggio 2012)
16. Biagio Dradi Maraldi, Mariacristina Gori, a cura di, *Cesena e Forlì nelle foto di Paolo Monti*, con un saggio di Andrea Emiliani, Motta, Milano 1996, p. 14
17. Ivi, pp. 13-14
18. Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, p.143
19. Cullen, *Il paesaggio*, cit, p. 17
20. Ivi, p. 41

L'analisi dell'immagine: lo sfondo naturale e lo sfondo architettonico

Si è già affrontato di come la cortina edilizia continua formata dalle facciate degli edifici o dai muri di cinta sottolineasse le strade e le piazze, ossia gli spazi urbanistici; importante era in particolare il rapporto di dimensioni e di scala tra l'altezza degli edifici e gli spazi antistanti, la proporzione tra la dimensione architettonica delle facciate degli edifici e la larghezza delle strade e delle piazze. Tali proporzioni cambiano a seconda della parte di città nella quale ci si trova: oltre alle caratteristiche propriamente architettoniche degli edifici, queste aiutano ad individuare diversi tipi di spazi. Si trova così una strada non molto ampia con abitazioni porticate ad un piano su lotto gotico nelle adiacenze di Porta dei Santi mentre, dalla parte opposta del centro, si potrebbe definire via Chiaramonti come la via dei palazzi delle famiglie nobili cesenati: questa è caratterizzata infatti da una lunga strada curva, più larga rispetto a quella citata prima, contornata da ampi e più alti palazzi, che mostrano la loro maggiore importanza.

Soffermandoci sul rapporto tra l'ambiente circostante e l'architettura, è importante notare come si formino interessanti e diverse prospettive lungo le vie del centro e, quindi, come l'architettura sia determinante per crearle. Anche nel suo lavoro, Paolo Monti vengono sottolineate queste caratteristiche spostando il suo punto di vista fotografico lungo alcune vie e mostrando come le prospettive, nonostante possano sia cambiare che restare simili, siano comunque chiuse e definite. Gli sfondi che vengono a crearsi hanno come punti focali a volte elementi naturali, altre elementi architettonici.



Via Chiaramonti nella fotografia di Paolo Monti

Lo sfondo naturale

Sin dalle prime raffigurazioni di Cesena emergeva come le colline facessero da quinta, da sfondo naturale all'intera città; in particolare venivano mostrati i due colli, Spaziano e Garampo, e i due elementi primari, l'Abbazia del Monte e Rocca Malatestiana. La loro importanza resta immutata ancora oggi ed immutata è la loro presenza in quanto elementi di riferimento principali non solo per la città costruita ma anche per tutto il territorio circostante; in particolare, fungono da elementi di riconoscimento (e orientamento) anche di notte, configurandosi come grandi edifici illuminati e visibili che fortemente contrastano con i bui colli sui quali sorgono e con la città ai loro piedi. Nel dettaglio, i due colli fanno da quinta scenica alle vie ai piedi delle mura di cinta, come per esempio nell'attuale viale Gaspare Finali, ed alle passeggiate lungo le stesse mura. Nelle foto di Monti qui presentate si può ad esempio vedere quel che è stato descritto: nella prima foto, una solitaria torretta della mura di cinta spunta tra le cime degli alberi e, al di sotto, le case cittadine. Nella seconda fotografia, le corti delle abitazioni sul lato sinistro disegnano la passeggiata lungo le mura che costeggiano il giardino di Serravalle; sull'altro lato vi è la mura e, a intervalli, le torrette difensive. E al di sopra, il colle Garampo con la Rocca Malatestiana.



Lo sfondo naturale nelle fotografie di Paolo Monti

Lo sfondo architettonico

Lo sfondo architettonico rappresenta il più stretto rapporto tra architettura e contesto, ossia come un'architettura possa nascere in relazione ed in motivo del suo contesto, in base a come questa viene vista e, quindi, percepita. Gli sfondi architettonici possono essere raggruppabili in tre categorie: le strade che curvano, soprattutto quelle che curvano ad angolo retto, gli elementi alti o elementi particolari delle architetture, e le facciate degli edifici. Si tratta in ogni caso dell'esito di una costruzione artificiale fatta dall'uomo, di architettura.

Nel primo caso, Monti mostra come gli angoli nelle strade siano sottolineati dalle abitazioni, che sembrano "assecondare" o comunque chiudere ed obbligare la curva, creando una soluzione di continuità su tutto il fronte. La prospettiva risulta così sempre chiusa e definita.

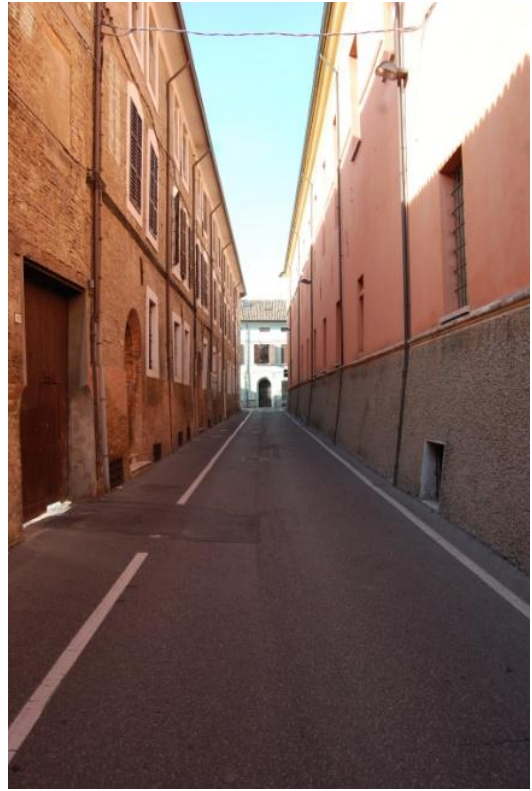
Nel caso degli elementi alti, Monti mostra come i campanili siano spesso i punti focali delle vie. Molto spesso, uno stesso campanile è il punto focale di più strade, per esempio come accade per il campanile della Cattedrale che diventa il fuoco delle prospettive da corso Mazzini, via Fantaguzzi e via Dandini, oltre che essere, ora, elemento importante per piazza della Libertà e per lo skyline della città da fuori. Per quel che riguarda gli elementi particolare, come si è visto, questi si pongono come eccezioni all'interno del paesaggio urbano: una "novità" s'impone nell'ambito di un contesto continuo.

Infine, l'ultimo caso di sfondo architettonico si riferisce più propriamente al rapporto con l'edificio, con l'architettura. Mentre, infatti, gli esempi precedenti riguardavano l'elemento, l'oggetto in sé, è ora importante vedere come elementi particolari delle architetture sembrino derivare da scelte specifiche legate alla loro vista e alla loro percezione. Non sembra allora un caso che molte prospettive lungo le strade del centro siano chiuse da palazzi, in particolare dai loro accessi principali, dai loro portoni d'ingresso.

Le visioni seriali, già citate in precedenza, sono un argomento trattato in modo completo ed esaustivo nei testi di Camillo Sitte, Raymond Unwin e Gordon Cullen. *"Camminare da un capo all'altro di una città, ad andatura uniforme, fornisce una sequenza di rivelazioni [...] il procedere uniforme del percorso è illuminato da una serie di contrasti improvvisi: così si crea un impatto visuale che rivitalizza il piano (come urtare un uomo che sta addormentandosi in chiesa). [...] anche le più leggere deviazioni dell'allineamento e le variazioni anche più piccole in proiezioni o arretramento hanno un effetto tridimensionale di una potenza assolutamente notevole."*²⁰ Le viste seriali avranno, naturalmente, maggiore o minore forza, maggiore o minore impatto su chi guarda, in relazione anche al tipo e agli elementi in gioco. Per esempio, entrando da Porta Fiume e percorrendo l'antica via Emilia in direzione di Rimini, oggi incontreremmo subito un'anomalia visiva, dovuta all'abbattimento del borgo

Chiesanuova che ha creato un lungo vuoto che comincia in questo punto. Ma se provassimo ad immaginare la situazione pre-demolizione, subito attraversata la Porta vedremmo alcune case sorgere lungo il tracciato della strada, in modo da incanalare il nostro flusso verso questa. Percorrendola, arriveremmo all'altezza della chiesa di San Domenico dove la via Emilia compie una lunga curva, che inizia nell'incrocio con la piazzetta della chiesa. Qui la vista curva ne mette in evidenza l'ingresso laterale, come si vedrà. Proseguendo, i palazzi ci accompagnerebbero, chiudendo le viste, fino alla piazza del Popolo, con la fontana al centro a catturare la nostra attenzione e, al di là, la torre dell'orologio del Comune. All'imbocco dell'adiacente piazzetta Amendola, stretto tra il palazzo Albornoz e l'edificio del lato corto della piazza ancora in piedi, si potrebbe vedere il campanile della chiesa di Sant'Agostino. Proseguendo in via Zeffirino Re, come abbiamo visto, guardando in via Fantaguzzi vedremmo il campanile del Duomo. Arrivati in cima alla breve salita di questa parte di vecchia via Emilia, scopriremmo pian piano la facciata del Palazzo del Capitano o del Ridotto con la statua di Pio VI benedicente; a segnare l'angolo, la Chiesa dei Servi. Camminando al centro di corso Mazzini ci porterebbe fino alla piazza del Duomo la vista fissa del suo campanile. Affiancandoci al Duomo si vedrebbe inquadrata, in alto, la Basilica del Monte e, girandoci, il campanile del Ridotto. Più avanti si arriverebbe in una serie di altri spazi aperti più o meno grandi, come la piazzetta dei Servi, la piazza del teatro e i giardini pubblici, fino ad arrivare all'ultimo tratto della via Emilia: una lunga curva, le cui viste sono definite man mano dall'edificato, che ci porterebbe a Porta dei Santi.

Oltre agli sfondi naturale e architettonico, esiste anche uno sfondo intermedio, che si frappone tra lo sfondo naturale e quello architettonico, e che si potrebbe definire, parafrasando Gordon Cullen, uno sfondo grandioso. Cullen definisce come vista grandiosa quella che *"unisce i primo piano al paesaggio lontano, producendo così una sensazione di potere e onnipresenza"*²¹ e legandola al concetto di *qui e là*, sensazione di vicinanza e lontananza rispetto ai luoghi. La vista grandiosa è, nel nostro caso, una vista territoriale, in cui si ha sia la sensazione di essere in città (qui) che quella di poter vedere la campagna, di poter arrivare in campagna proseguendo per quella strada (là). Si tratta delle strade che disegnano il territorio e che, entrando dalle Porte nella cinta muraria, si fanno strade cittadine. Lo sono per esempio la via Ravennate, che uscendo da Porta Trova prosegue in direzione di Ravenna, la Cervese che, oggi dalla Barriera Cavour, va verso Cervia, o la stessa vecchia via Emilia verso Rimini e Forlì, anche se in misura minore. La sensazione di spazio *in between* tra città e campagna, tra qui e là è più forte nelle prime due: guardando verso la campagna, la continua e densa cortina edilizia si degrada nella natura, per lasciar posto prima agli alberi poi alla campagna. È da sottolineare infine come queste strade abbiano disegnato fisicamente il territorio, diventando giustificazione per la rotazione della maglia della centuriazione.



Esempi di sfondi architettonici nella città di Cesena

NOTE

- 1 *Passepartout*, programma TV di Philippe Daverio, RAI, 6 settembre 2009
- 2 “Spesso non si riscontra che una pallida apparenza di ordine e di organizzazione nella disposizione degli edifici, ma, nonostante ciò, il risultato era quasi sempre caratterizzato da un alto grado di bellezza”, scrive Unwin a proposito del centro storico, tratto da Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 197, p.24
- 3 Ivi, p.110
- 4 Ivi, p. 87
- 5 *Passepartout*, di Philippe Daverio, cit.
- 6 Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 2009, p. 29
- 7 “La veduta è una rappresentazione abbastanza fedele della città, la prima esistente giacchè, per quanto riguarda stampe di periodi precedenti, esistono solo quelle parziali e sommarie, per la verità, del 1526 in “DILUVIO SUCCESSO A CESENA” (n. 3) e del 1641 nella “CAESENAE HISTORIA” (n. 6) che sono due frontespizi di piccoli volumi”. Ballardini R., et al., *Costruzione, alterazione e recupero del centro storico di Cesena*, Ghigi, Rimini 1977, p. 198
- 8 Unwin, *La pratica*, cit., p. 137
- 9 Tratto dal video “*La forma della città*” di Pieripaolo Pasolini, 1973 (<http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>)
- 10 *Passepartout*, di Philippe Daverio, cit.
- 11 Ispirato direttamente da “*Non ci è facile capire oggi quale ruolo importante il centro abbia giocato nella vita di una città antica. La vita infatti veniva trascorsa in buona parte all'aria aperta, i rapporti e gli scambi di idee venivano effettuati oralmente sulla piazza del mercato, nei giorni in cui la stampa e i giornali erano sconosciuti, così che è molto difficile per noi abituati a ricevere notizie da tutto il mondo seduti al nostro tavolo, e a trattare buona parte dei nostri affari per telefono, comprendere, per esempio, l'importanza dell'agorà nella vita di una città greca o quella del forum in una città romana*”, tratto da Unwin, *La pratica*, cit., p. 151
- 12 Unwin, *La pratica*, cit., p. 223
- 13 Unwin, *La pratica*, cit., pp. 312-313
- 14 *Cesena e Forlì nelle foto di Paolo Monti*, a cura di Dradi Maraldi B., Gori M., Cassa di Risparmio, Fondazione banca, Cesena 1996, p. 29
- 15 Unwin, *La pratica*, cit., p. 143
- 16 Unwin, *La pratica*, cit., p. 164
- 17 *I quartieri e le case. Edilizia sociale in Romagna e nell'Europa del XX sec.*, a cura di Braghieri G., Trentin A., Palmieri A. Clueb Editore, Bologna 2007, p. 91
- 18 Ivi, p. 84
- 19 Unwin, *La pratica*, cit., p. 27
- 20 Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, introduzione di Pier Luigi Giordani, Calderini, Bologna 1976, p. 9
- 21 Ivi, p. 33

Lo sfondo architettonico: architetture e temi architettonici

“L'accrocchio dei secoli” (P. Daverio) ha costruito l'immagine della città storica e, camminando per sue le strade, i suoi vicoli e le sue piazze, si nota lo stretto rapporto che lega l'architettura alla città e la città all'architettura. Architetture nate per quel luogo ed in quel luogo, architetture che creano un *luogo* e che ad esso sono saldamente legate. Ma dobbiamo sempre ricordare che gli *“splendidi scorci sembrano dovuti al caso, [mentre] l'urbanista deve guardarsi dal credere che sia facile progettare casualmente delle soluzioni felici”*¹².

Attraverso lo studio dei complessi, è stato messo in luce come questi si configurino come prospettive che mettono in luce un'architettura o un suo elemento preminente. Sarà allora indagato in questa parte come la costruzione delle architetture possa essere stata influenzata o determinata da come questa viene vista: riprendendo gli studi presentati nel capitolo uno, verrà ora dimostrato come la vista di un edificio possa essere il pretesto, lo strumento della progettazione. Architetture nate nel luogo e per il luogo, nate per essere viste in un certo modo, nate per comunicare alcuni temi; a vantaggio di tutta l'area interessata, a vantaggio della città. Ciò accade in virtù del fatto che *“sia gli architetti che il pubblico dovrebbero considerare gli edifici dal punto di vista del loro effetto su tutta la città. Sinché architetto e cliente pensano soltanto al loro edificio, per quanto notevole e caratteristico possa essere, non bisogna aspettarsi grandi miglioramenti nell'aspetto generale della città. Gli architetti dovrebbero essere educati a pensare per prima cosa al modo in cui i loro edifici si inseriranno nell'ambiente esistente. L'armonia e l'unità che legano gli edifici e li fondono in un tutto unico sono elementi di tale importanza che dovrebbero avere la precedenza”*¹³.

Lo studio verte su alcune architetture della città di Cesena, sia storiche che contemporanee; queste sono state selezionate al fine di spiegare nel miglior modo possibile, attraverso esempi concreti, i temi anticipati prima e nei capitoli precedenti. Per ogni architettura viene redatta una scheda che l'analizza nei suoi caratteri e dati generali, per poi approfondirla gli aspetti più legati ai temi qui trattati. Di queste architetture sono analizzati solo gli aspetti esteriori, come queste si presentano all'esterno, come creano lo spazio pubblico, lo spazio urbanistico. Man mano, grazie a semplificazioni ed elaborazioni grafiche, ne viene individuato il tema architettonico (in relazione al punto di vista) provando, in fine, a trarne strumenti utili alla progettazione dal loro confronto.



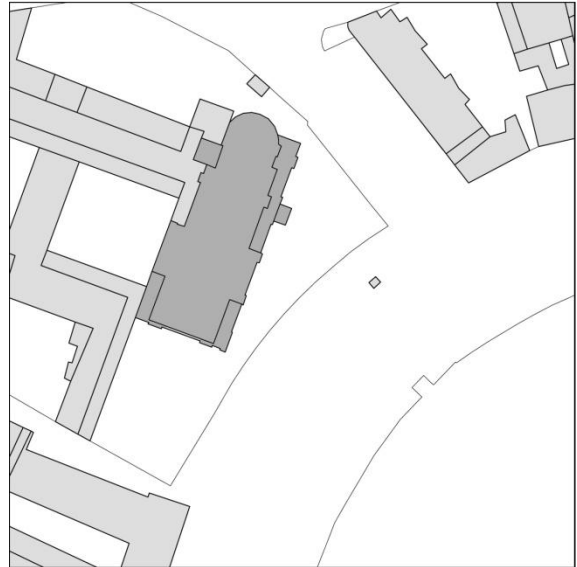
Planimetria con individuazione dei casi studio

Chiesa di San Domenico

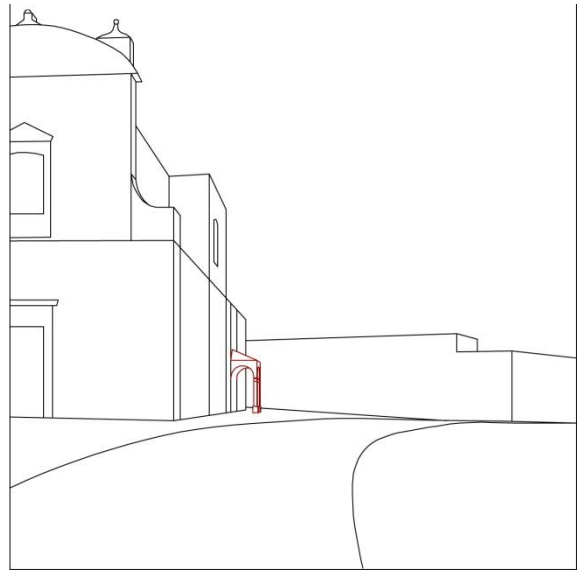
L'ingresso laterale

Il primo complesso conventuale risale al Trecento, quando fu edificato in quest'area al posto della chiesa di San Fortunato; per questo, il quartiere comincia a prendere il nome di Chiesa Nuova. Nei secoli successivi la chiesa e il convento vengono rimaneggiati ma, nel 1706, il priore decide l'abbattimento della vecchia chiesa e l'edificazione di una nuova, su progetto di Giovanni Francesco Zondini. La nuova chiesa ha un aspetto sobrio e solenne e un impianto a navata unica con abside semicircolare e sei cappelle laterali. All'esterno, il grande volume in laterizio contrastava con le basse case del borgo e la facciata con la piccola piazzetta antistante. In seguito agli abbattimenti del borgo alla fine dell'ottocento, la piazzetta è stata ampliata ed è stato completamente eliminato il contrasto con le basse case: queste non ci sono più.

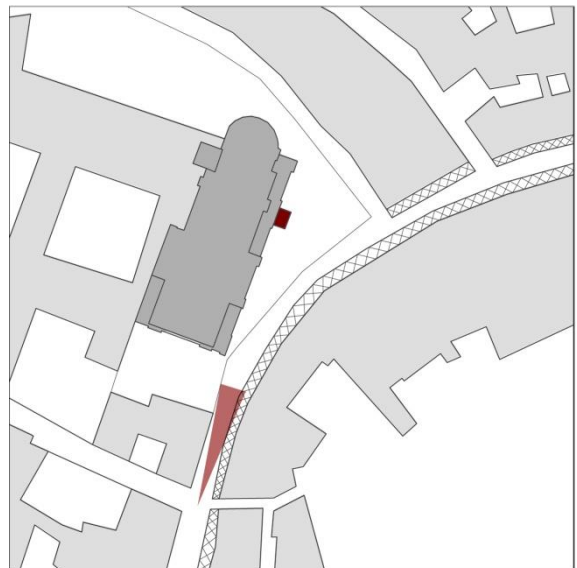
La chiesa sembra "appoggiare" il suo lato sinistro alla curva di viale Mazzoni, la vecchia via Emilia. Percorrendola in ambo le direzioni verso la chiesa, si vedrà come l'elemento che attira l'attenzione è l'ingresso laterale, una volta a crociera sostenuto da due colonne in pietra bianca su un lato e dal muro dell'edificio sull'altro.



Nell'elaborazione grafica della foto precedente, e soprattutto nella prospettiva a fil di ferro qui a lato, si vede come l'ingresso laterale sporga dal volume possente e compatto della chiesa. Inoltre, questo vi contrasta anche cromaticamente (il bianco della pietra e il rosso del laterizio) oltre che volumetricamente.



Prima che venisse abbattuto il borgo Chiesanuova per lasciare il posto al progetto del mercato e delle case per operai dell'architetto Giuseppe Mengoni (mai iniziato), quel che è stato detto prima risultava ancora più evidente. Lo studio visivo della planimetria della zona prima che venisse effettuato l'abbattimento, mostra come chi provenisse da Porta Fiume vedesse perfettamente inquadrato l'elemento. Questo era accentuato anche dal fatto che la via curvava: le costruzioni dietro l'abside fungevano così da fondale alla scena. Nella ricostruzione della vista presentata sopra, questo è ancora più evidente: ecco cosa probabilmente si presentava a chi transitava da qui. La posizione dell'ingresso laterale sembra quindi trovare giustificazione dalla sua vista privilegiata, così come anche il resto dell'edificio sembra contribuire a questo scopo.



Palazzo Albornoz

Il campanile asimmetrico

L'edificio presenta oggi i segni delle molte sedimentazioni che ha vissuto. Il primo edificio, il *palatium vetus*, fu costruito nel XII-XIII secolo, a cui fu affiancato nella seconda metà del 1300 il *palatium novus* a opera del Cardinale Albornoz. Il primo dei due palazzi presentava un portico in basso e una merlatura in alto, mentre il secondo sedici bifore, con relative colonne e capitelli in pietra, in facciata e una grande torre e una loggia. Nel Quattrocento i Malatesta ne fanno il palazzo di famiglia e lo unificano e arricchiscono, mentre nel Cinquecento viene creato il loggiato del piano terra, con botteghe. Nei secoli successivi subirà altri interventi fino a che, nell'Ottocento, verrà conferita unità alla facciata inglobando i diversi interventi.

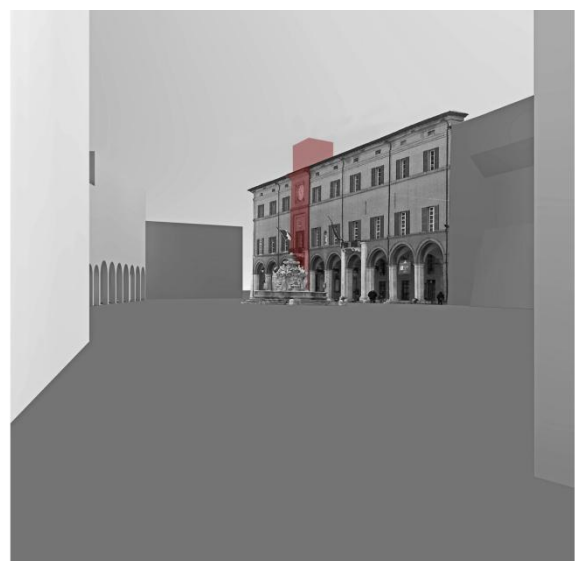
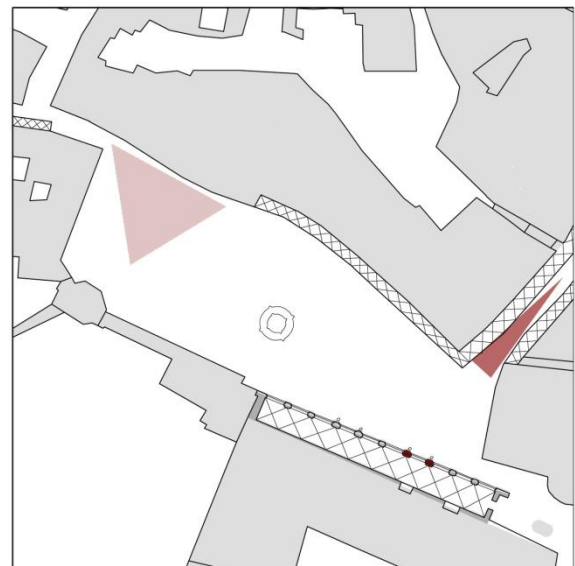
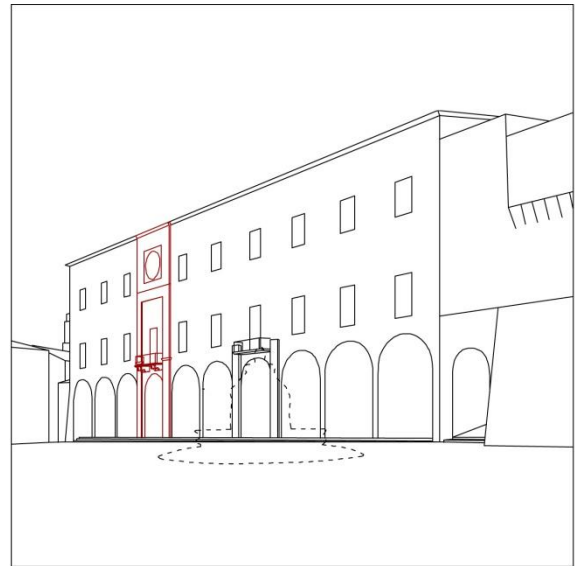
Come si è visto nel quarto capitolo di questa seconda parte, chi arriva in piazza del Popolo da via Zeffirino Re vedrà come la torre dell'orologio è perfettamente inquadrata dalla cortina edilizia. Della torre, oggi ne rimane un semplice volume sporgente oltreché un trattamento particolare di lesene e cornici; la sua altezza, comunque, è stata uniformata a quella di tutto l'edificio. Arrivando in piazza, si diceva, dell'edificio ne viene inquadrato solo il campanile. Ma, una volta entrati nel grande spazio aperto, si rimane sorpresi: la torre, che probabilmente si pensava centrale al corpo di fabbrica o tutt'al più laterale, è in realtà



asimmetrica. Non è infatti né centrata né laterale ma in corrispondenza della terza delle dieci arcate che formano il loggiato. Questo è trattato uniformemente e infatti la settima campata è trattata alla stregua di quella della torre, la terza. Per quanto riguarda il solo portico, l'edificio è quindi simmetrico. Se si considera invece il resto dell'alzato, si vedrà chiaramente come la torre non sia centrale.

Il palazzo appare essere sia simmetrico (se si considera il solo loggiato) sia asimmetrico (considerato nel suo sviluppo in alzato). Lo si potrebbe inserire nel livello contraddittorio del fenomeno "e-e" in architettura, del quale parla Robert Venturi: *"la congiunzione "e tuttavia" esprime il contrasto paradossale che è implicito fra livelli contraddittori di significato e di uso in architettura"*.¹ Di esso si ha una percezione simultanea di due livelli: simmetrico e asimmetrico. Questo è dato dalla torre.

Anche la vecchia piazza Maggiore è stata coinvolta dall'abbattimento del borgo Chiesanuova: manca oggi infatti il quarto lato alla piazza, quello che chiuderebbe viale Mazzoni. A sinistra è mostrata una planimetria del 1800 con i relativi studi visivi; sotto questa vi è una vista di come poteva apparire volumetricamente il palazzo con la torre ancora completamente in piedi, oltreché il borgo abbattuto.



Palazzo del Ridotto

La nicchia e la statua

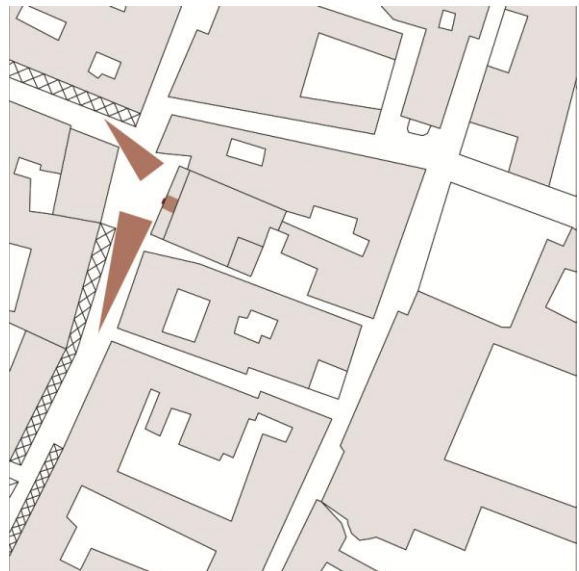
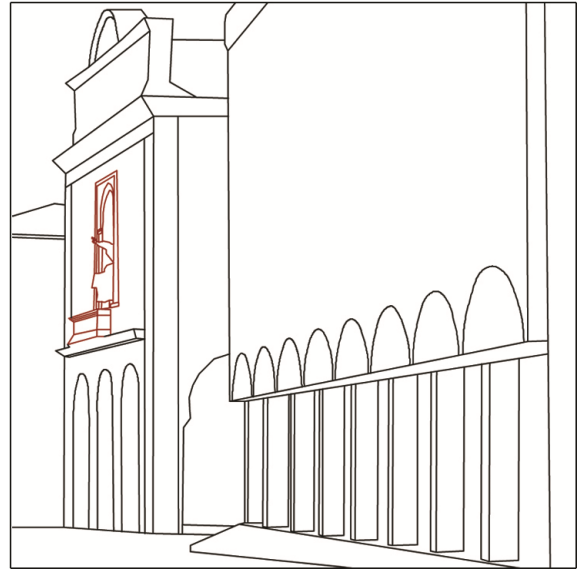
Nel luogo dell'antico *palatium comunitatis*, comincia nel 1466 la costruzione del nuovo palazzo dei Conservatori. Fino all'inizio del XVIII secolo il palazzo rimane pressoché inalterato: un loggiato al piano terra in cui può raccogliersi la comunità, il salone al piano nobile e la torre con la cella campanaria. Nel '700, in particolare nella sua seconda metà, alcuni importanti lavori interessano il palazzo: si mette mano al campanile e Cosimo Morelli, per volontà del Papa cesenate Pio VI, riprogetta la facciata in stile neoclassico. Morelli disegna una facciata sobria ed elegante, con un triportico voltato al piano terreno e una grande nicchia centrale al piano nobile.

È questo il tema visivo della costruzione: la nicchia e la statua. Anche quest'area è stata soggetta a cambiamenti urbanistici, con la creazione di tre nuove piazze attorno al palazzo del Ridotto (Almerici, Bufalini e Fabbri) e il prolungamento di corso Mazzini in via Cesare Battisti verso il Ponte Risorgimento. Questi interventi, avvenuti nell'1800 e nel 1900, hanno modificato in parte il modo di vedere il Ridotto; in ogni modo il tema rimane forte. Chi si dirige nella sua direzione, vedrà una facciata piatta, parallela al corso della via principale, in cui il bianco della pietra risalta sul rosso del mattone. Ma rimarrà sorpreso dal vedere spuntare una mano dalla nicchia. Si tratta



della mano della statua bronzea del Papa, mano benedicente la città. Non si può vedere quindi completamente la statua finchè non si arriva sotto la nicchia, ma si vede invece la mano che spunta dalla massa compatta dell'edificio.

Come detto, ora il palazzo è libero in tutti i suoi lati in seguito alla creazione delle piazze. Questo ha certamente nuociuto all'edificio, facendolo apparire più piccolo di quanto sia: il palazzo si sviluppa su due piani ma l'altezza alla linea di gronda è circa pari a quella degli edifici limitrofi, su tre o più livelli. Non si ha più quindi il rapporto proporzionale visivo che si aveva quando, per esempio, palazzo Almerici era ancora in piedi. Questo era su tre livelli ed, essendo adiacente al Ridotto, ne si poteva paragonare l'altezza e la presenza tra i due, a favore di quest'ultimo.



Cattedrale

Il riferimento

Nella seconda metà del Trecento, Papa Urbano VI concede, tramite una Bolla, il diritto alla città di Cesena di costruire una nuova Cattedrale, al posto della Chiesa della Croce di Marmo. Il costruttore germanico Undervaldo comincia l'opera che, presumibilmente, è terminata nel XV secolo. Nella seconda metà dello stesso secolo si effettuano anche i lavori per il campanile, un volume slanciato, alto settantadue metri, che svetta sopra i tetti della città e lo rende visibile a grande distanza. Nel 1753 la sua cupoletta fu modificata con quella attuale. L'edificio subì diversi interventi che ne modificarono profondamente l'aspetto sia interno che esterno; tra il 1957 e il 1960 una profonda opera di restauro lo riportò a quello che, probabilmente, ne era l'aspetto iniziale.

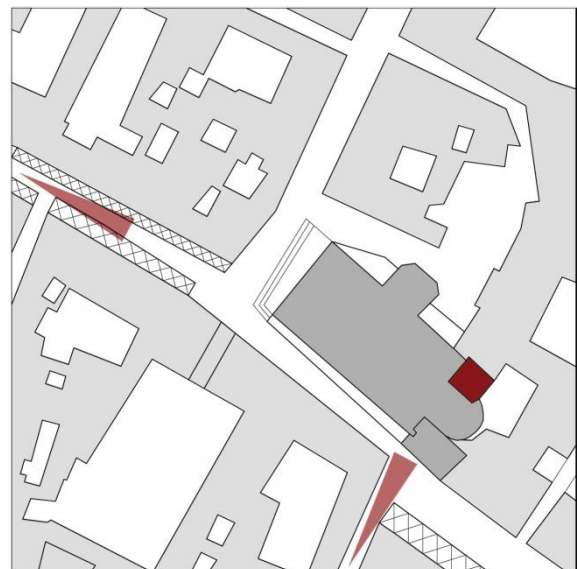
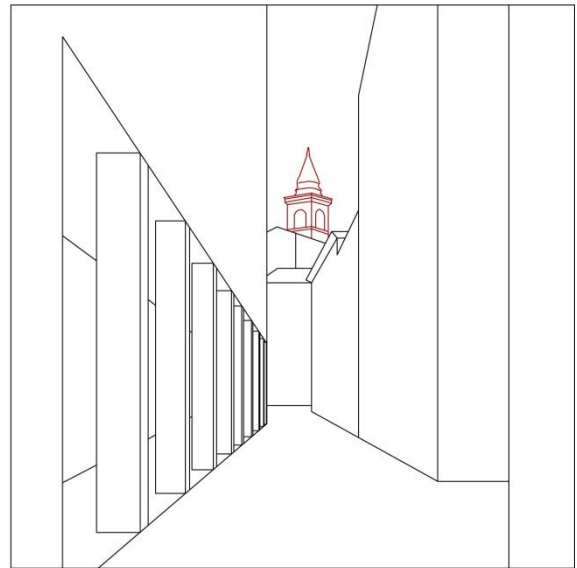
Come si è detto, il campanile (grazie anche alla cella campanaria di stile rinascimentale e alla cupoletta settecentesca) è visibile e riconoscibile da lontano. Anche all'interno dell'abitato questo è il punto focale delle viste da molte vie: corso Mazzini, via Fantaguzzi e via Dandini tra le principali. Questo funge quindi da riferimento per tutta la città, sia dall'interno che dall'esterno.

Le elaborazioni grafiche presentate qui a lato, mirano a mostrare quanto detto sopra. Sarebbe interessante indagare, in modo più



stretto, quale sia qui il rapporto tra architettura e urbanistica. Non può essere un caso infatti che questo elemento alto sia il punto focale, il vertice di diverse strade, le quali hanno orientamento e forma diversa.

Anche quest'area è stata oggetto di modifiche urbanistiche, soprattutto per quanto riguarda la distruzione di alcuni portici e degli edifici antistanti il Duomo, che ora han lasciato posto a piazza Giovanni Paolo II. Probabilmente, come si vede nella ricostruzione della vista in fondo alla pagina, gli edifici a lato e al posto della piazza rendevano più chiara la prospettiva verso il campanile.



Palazzo OIR

Il ritmo

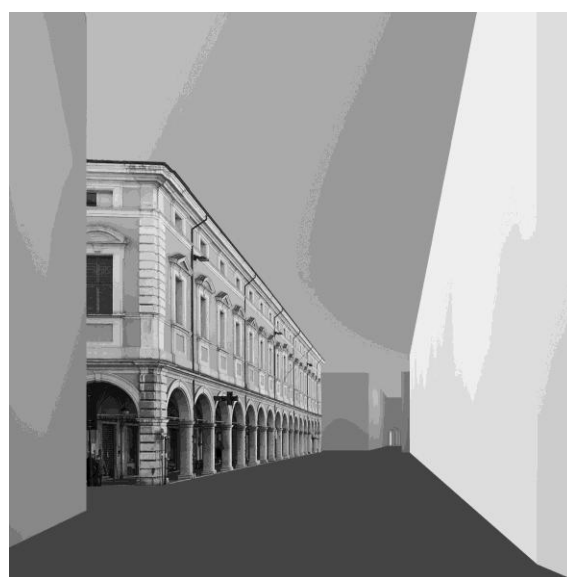
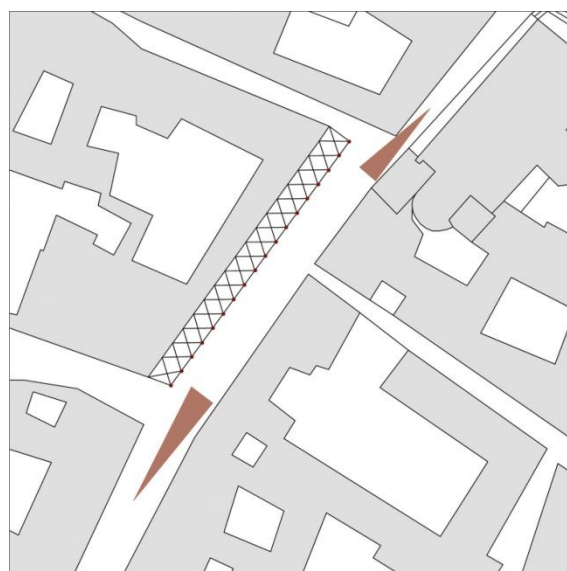
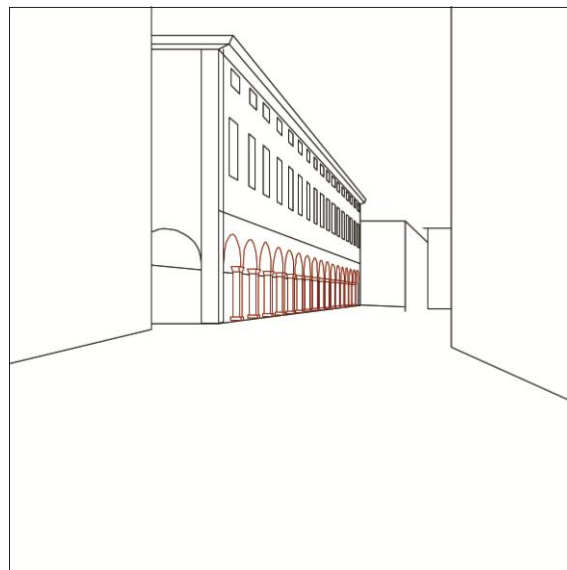
Secondo la tradizione, nella seconda metà del Quattrocento il signore della città, Malatesta Novello, esaudisce il voto fatto per aver avuto salva la vita nella battaglia di Montolmo del 1444 e finanzia la costruzione dell'ospedale del Crocifisso, dietro la Cattedrale. L'opera presentava un lungo porticato al piano terra formato da archi a tutto sesto e sostenuto da quindici colonne in pietra bianca di Montecodruzzo. Al primo piano vi erano i grandi dormitori e l'infermeria. Nel secolo successivo l'impianto viene ampliato ma è alla fine del Settecento che subisce l'intervento che possiamo vedere ancora oggi. Negli anni cinquanta del XX secolo è stato abbattuto però gran parte del corpo di fabbrica originale, sostituito da una costruzione moderna; la facciata sul corso è rimasta tuttavia inalterata.

Di fronte all'ospedale, fino alla prima metà del Novecento, lo spazio dell'attuale piazza della Libertà era occupato da alcuni importanti edifici che, in questo modo, chiudevano la vista laterale del corso, antico tratto della via Emilia. La vista del palazzo poteva essere quindi solamente di scorcio e mai frontale: questo fatto sembra giustificare le scelte compositive della facciata del palazzo. Sia nel caso del primo edificio quattrocentesco che in quello settecentesco, l'impianto è del tutto simile: un lungo porticato al piano terra, ritmato prima da quattordici campate di archi e



poi da diciassette. La vista dell'edificio giustifica così la scelta compositiva: il ritmo delle colonne scandisce il passo all'edificio, ritmo interrotto dalle pietre bugnate d'angolo, che ne definiscono il limite fisico e visivo. Il primo piano della facciata attuale settecentesca, è caratterizzata invece da una serie di finestre con timpano alternativamente triangolare e semicircolare. La sola apertura centrale, e il relativo timpano, è un poco più grande delle altre. Ma l'elemento fondamentale col quale l'ospedale si relaziona con l'intorno è certamente il portico che, con le colonne bianche, ritma la prospettiva del corso. Se si considera poi la vista che si ha camminando sotto il portico, l'effetto prospettico del ritmo è accentuato.

La creazione di piazza della Libertà di fronte al palazzo si configura quindi come un'anomalia che ne impedisce una corretta lettura: il grande spazio aperto della piazza permette infatti una vista frontale e completa della facciata, cosa che non avveniva in passato e che ne altera quindi la percezione.



Palazzo Ghini

L'angolo

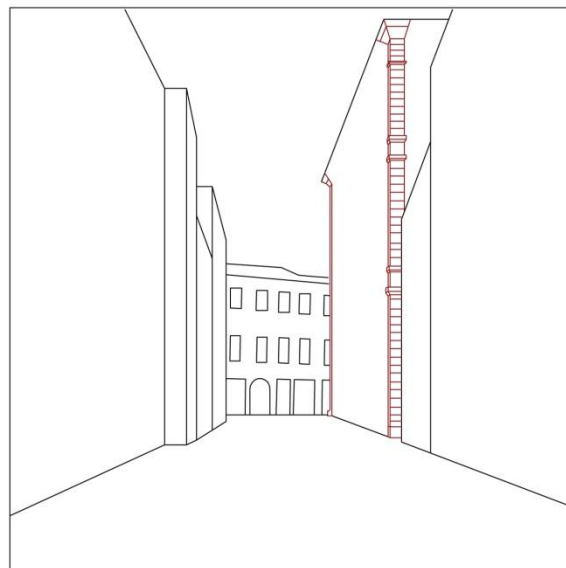
Nel 1680 i fratelli Ghini commissionarono all'architetto Pier Mattia Angeloni la progettazione del nuovo palazzo di famiglia al posto di quello vecchio e di due terreni contigui acquistati allo scopo. Il nuovo palazzo, all'angolo tra il corso che porta al Duomo e via Uberti, doveva essere grande, maestoso e in grado di imporsi sugli altri della città. Angeloni progetta una grande massa austera in mattoni a vista, ingentilita dal portale d'ingresso ad arco a tutto sesto e dal trattamento ad angolo.

È proprio l'angolo il tema dell'edificio che si impone, appunto, all'angolo tra due importanti vie cittadine. Innanzitutto, il colore brunito del laterizio contrasta col bianco dei rocchi dell'angolo, che sembra essere concepito come tre colonne sovrapposte che, man mano che si sale coi piani, si fanno più snelle e alte. I rocchi si pongono quindi uno sull'altro a costruire una colonna in cui la base e il capitello corrispondono alle fasce marcapiano e dei davanzali delle finestre.

L'attenzione e la cura con cui è stato trattato il tema dell'angolo è accentuato anche dalla posizione dell'edificio, che li rende facilmente visibili. Il palazzo è infatti leggermente avanzato rispetto alle costruzioni ad esso adiacenti e questo permette di rendere ampiamente visibili anche gli angoli-colonna



lateralis. Bisogna infine notare che la particolare cura con cui si è trattato questo tema riguarda solo le parti dell'edificio pubbliche, ossia le facciate che danno su corso Sozzi e su via Uberti.



Palazzo Romagnoli

L'angolo

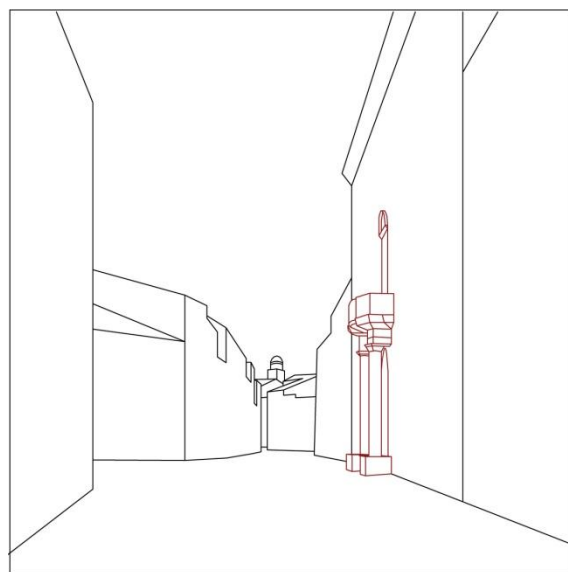
Considerato già all'epoca della sua costruzione "il più bel palazzo di Cesena", a palazzo Romagnoli hanno lavorato due importanti architetti come Pier Mattia Angeloni e Pietro Carlo Borboni. Il Marchese Romagnoli decise di replicare nel qui le meraviglie che aveva riscontrato nei palazzi visti durante i suoi viaggi. L'edificio che possiamo ammirare oggi è l'esito, naturalmente, di diversi interventi terminati nel 1765.

Il prospetto principale della costruzione si affaccia su una piazzetta triangolare che congiunge via Montalti e via Uberti. Tale spazio più ampio permette una visione completa ed unitaria della facciata del volume principale del palazzo. Tale volume è infatti più alto e definito rispetto alle ali laterali in parte incompiute: l'ingresso principale, quello che conduce alla corte acciottolata, è marcato dal maestoso portale inquadrato da colonne in pietra bianca e sormontato da un balcone, anch'esso in pietra bianca. Anche in questo caso, i lati sono definiti da un bugnato sempre in pietra bianca, che fortemente contrasta col colore rossiccio dei mattoni del resto della facciata e del palazzo. Al contrario di palazzo Ghini, gli angoli non sono trattati come colonne.

Il tema dell'edificio è quindi quello dell'ingresso: arrivando dalla tortuosa via



Montalti si scopre pian piano tutta la facciata, con l'ingresso a sottolinearne la mezzeria. La sua presenza attira sicuramente l'attenzione dell'osservatore, vista anche la grande apertura sopra il balcone, apertura sormontata dallo stemma della famiglia. Il punto di vista dalla piazzetta fa apparire l'intera costruzione simmetrica nei suoi volumi, sebbene non lo sia. Ciò è dovuto alla configurazione morfologica della piazza, che chiude la vista verso la completa visione delle ali laterali, considerando che quella di sinistra è più lunga rispetto a quella di destra. Il tema del portale è visibile anche lungo via Uberti: dal suo ingresso non si vedono i volumi del palazzo ma è invece visibile l'elemento ingresso in quanto si stacca fisicamente dal palazzo e si rende visibile dalla strada.



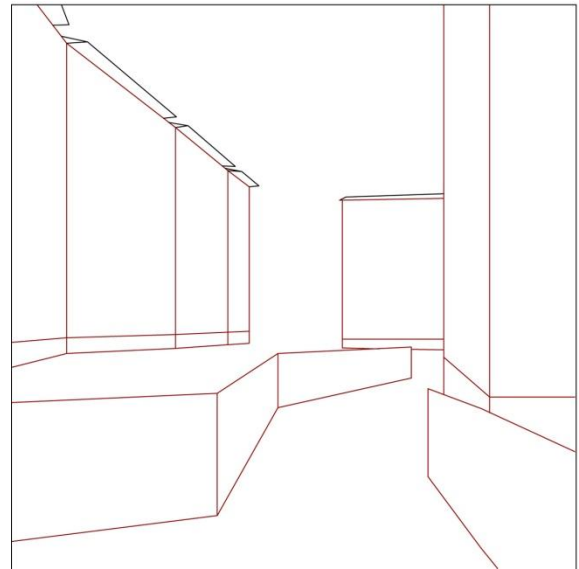
Quartiere INA casa Vigne

Tradizione e modernità

All'epoca della sua nascita, a cavallo tra gli anni '50 e '60, il quartiere Vigne era situato in un'area periferica, a nord dell'aggregato urbano. Con la conseguente crescita ed espansione urbana, il quartiere è stato inglobato ed ora è parte integrante della città. Una legge del 1949 prevedeva l'istituzione di questo piano nazionale e per quello di Cesena delle Vigne l'incarico venne affidato a Saul Bravetti, insieme a I. Fioravanti, R. Marchisio e G. Turchi. La prima proposta del capogruppo Bravetti fu quella di un *“unico fabbricato molto grande tipo Unité [d'abitation]”*² e, quando lui ne mostrò il disegno a Fioravanti, egli gli aggiunse *“con cattiveria delle ruote e una ciminiera: era l'unico modo per fargli capire che era un approccio sbagliato al contesto cesenate”*³. Fioravanti propose allora alcune unità di vicinato facenti parte di una composizione unitaria dell'area. Qui *“i vari luoghi sono caratterizzati da una consequenzialità e da una varietà dovute al susseguirsi di spazi costruiti dalle facciate degli edifici che fungono da scenografia e dall'alternarsi di ambiti stretti, quali le vie pedonali, e altri più ampi, quali le piazzette e le zone verdi. Queste sono [...] punto di arrivo di scorci prospettici delle direttrici visuali date dai vari percorsi. Gli edifici sono per lo più in linea con asse longitudinale spezzato in modo da formare tra di loro ambienti più raccolti”*⁴. Il tema del quartiere è raccolto nel disegno-



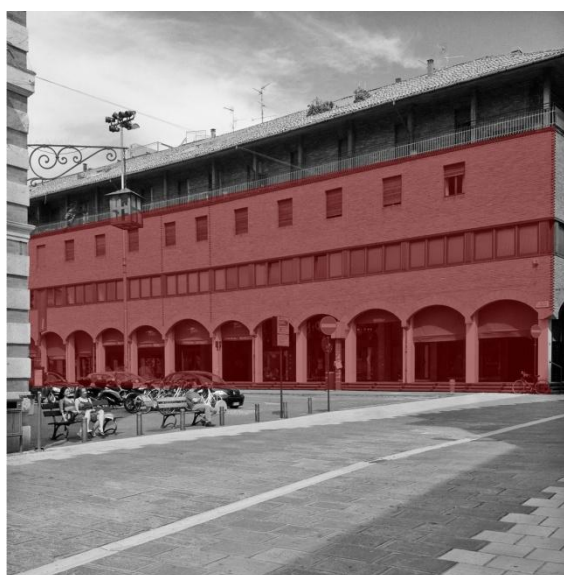
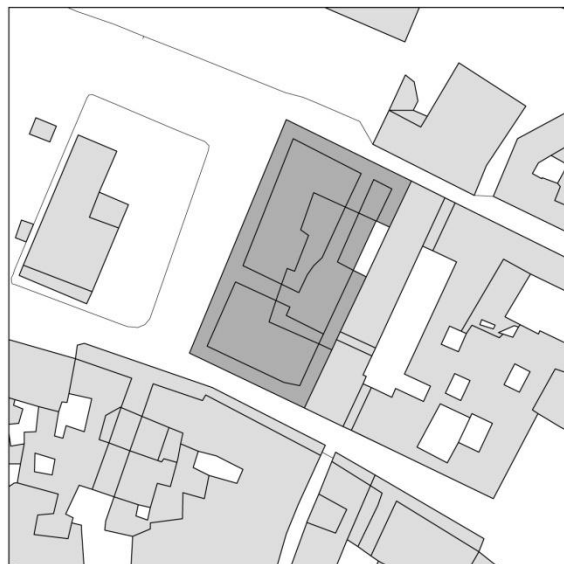
parodia dell'Unité ed è confessato da Fioravanti nel corso dell'intervista ad Annalisa Trentin⁵: la volontà di coniugare la tradizione della costruzione tradizionale tipica del contesto cesenate con le nuove esigenze della vita moderna. Da qui la scelta di spezzare le linee dei fabbricati in modo da creare viste chiuse e spazi aperti raccolti propri degli abitanti. La dimensione tradizionale è data anche dai percorsi, disegnati dai muretti che accompagnano il movimento delle persone. Tali esiti tipici dell'architettura cesenate è coniugata con l'arrivo dell'elemento verde nella progettazione, unitamente alle nuove funzioni sociali che vanno ad integrarsi con le abitazioni in un disegno unitario.



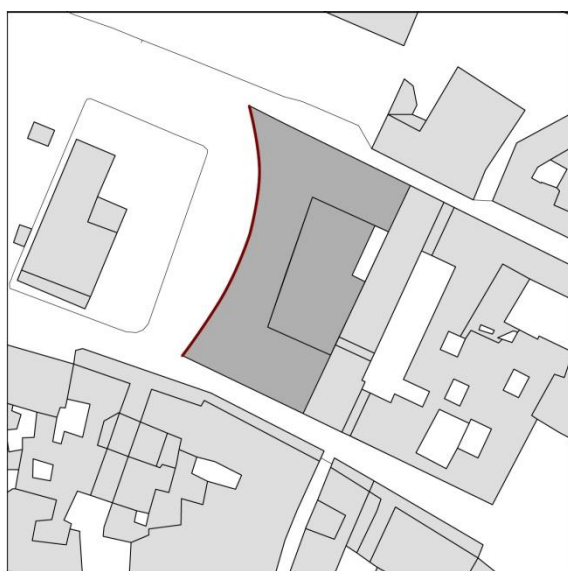
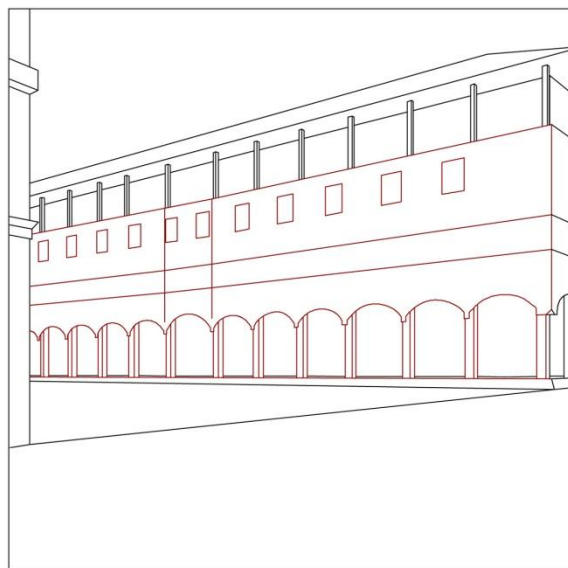
Palazzo Almerici

La piazza

“Quando mi occupai del Palazzo Almerici mi dissero che avrebbero approvato il progetto solo se avessi fatto la facciata dritta: anche in quell’occasione non capivano che c’era un rapporto con l’ambiente da rispettare e se avevo tracciato quella forma non era perché me l’ero inventata. Avevo studiato la piazza di Faenza, alcuni palazzi di Fano che presentavano questo movimento in facciata che raccoglie la gente, ma i lavori vennero fermati e fu una lunga battaglia. [...] Quando palazzo Almerici fu finito e iniziarono a togliere le impalcature e a scoprire la facciata, i commenti della gente non furono favorevoli, mi arrivavano frasi del tipo “sa ell’ha portà zo la Roca!” alcuni invece, tipo l’Ingegnere Santini, che non era certo un mio ammiratore, mi disse che quella era una grande architettura” ⁶. La curva studiata per il palazzo di cui parla l’architetto Fioravanti, è una lunga curva concava sulla facciata del palazzo in modo da raccogliere lo spazio della nuova piazza Almerici. Questa era stata pensata proprio per creare lo spazio tipico di una piazza attraverso il gesto unico del movimento curvilineo della facciata che abbracciava la piazza. Ma l’edificio non fu realizzato come da progetto, sebbene presenti una leggerissima concavità. Questo è andato a discapito di tutto lo spazio: non si ha una piazza definita ma tre unite e mescolate e mischiate (piazza Almerici, Bufalini e Fabbri) oltreché, come si è visto nella



scheda di palazzo del Ridotto, mancare un rapporto proporzionale con questo edificio, che lo fa apparire più piccolo e mesto e isolato rispetto a come in realtà è. Parlando della sua concezione di architettura, Fioravanti conclude che gli edifici non vadano fatti per la propria gloria, *“ma per dare valore all’ambiente [...] se l’architettura è bella si sente subito che c’è un legame con la terra e con il passare degli anni ci si rende conto che il luogo ha fatto sua quell’opera. Certe case coloniche sono di per se molto semplici e a volte anche brutte, sono invece bellissime nell’ambiente, perché s’impregnano della polvere della terra, diventano la continuazione dell’ambiente”* ⁷.



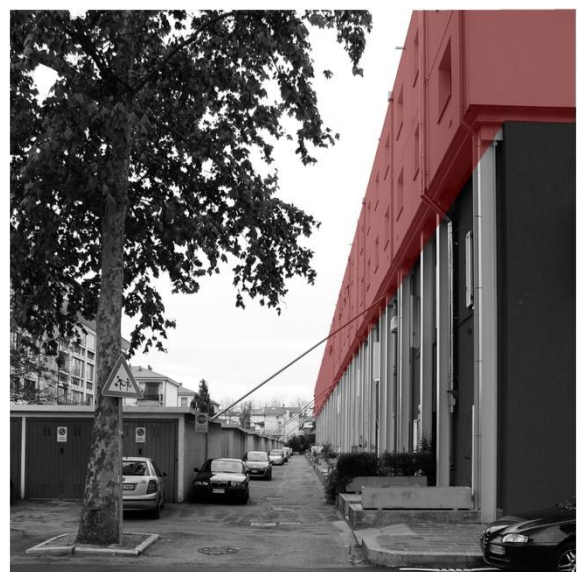
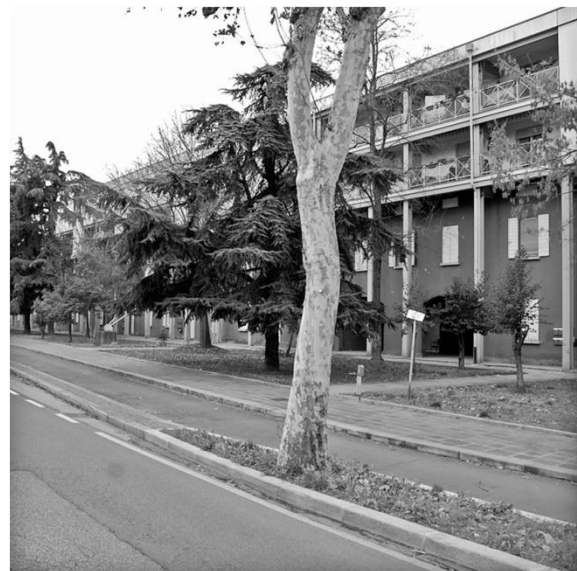
PEEP viale Oberdan

L'analogia

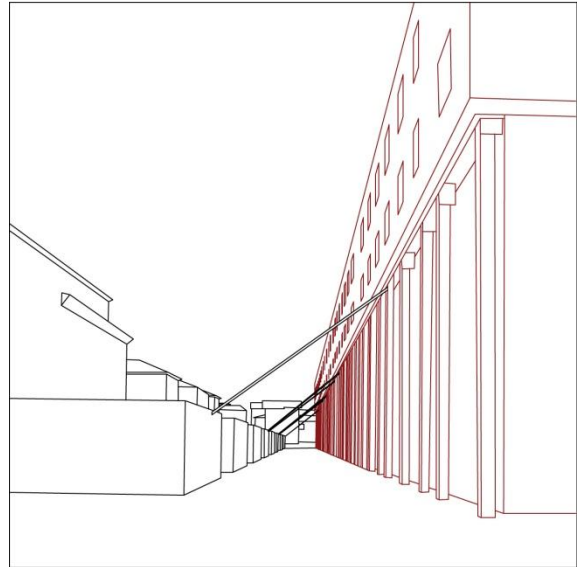
Nel 1979 Giuseppe Grossi e Bruno Minardi vincono, con M. Casadio e L. Dardozi, il concorso indetto dall'amministrazione comunale di Cesena per la sopraelevazione delle case popolari costruite nel 1923 a lato dell'allora nuova circonvallazione. L'idea di base non era quindi quella di demolizione e ricostruzione ma di mantenere l'esistente, compreso il giardino che si era formato tra l'edificato e la strada e divenuto ormai parte caratteristica del disegno urbano dell'area, e di costruirvi sopra.

Grossi e Minardi, per elaborare la loro idea progettuale, sembrano partire dall'analogia con le case a palafitta: si vede infatti un disegno dello stesso Minardi, contenuto tra le pagine che parlano del progetto nel volume *"il mestiere di architetto"*⁸, riprodurre la scena di un litorale su cui si fondano i lunghi pali che sostengono alcune abitazioni a palafitta. È esplicitata quindi l'idea dell'analogia con la palafitta: come questa sorpassa il volume dell'acqua per fondarsi in profondità, allo stesso modo la nuova edificazione sorpasserà i lunghi edifici in linea e, con i suoi snelli pilastri, poggerà sul terreno.

L'intervento effettuato è differenziato dall'esistente espressivamente sia come idea concettuale (edificio che si adagia, non appoggiandosi, sopra un altro edificio) che



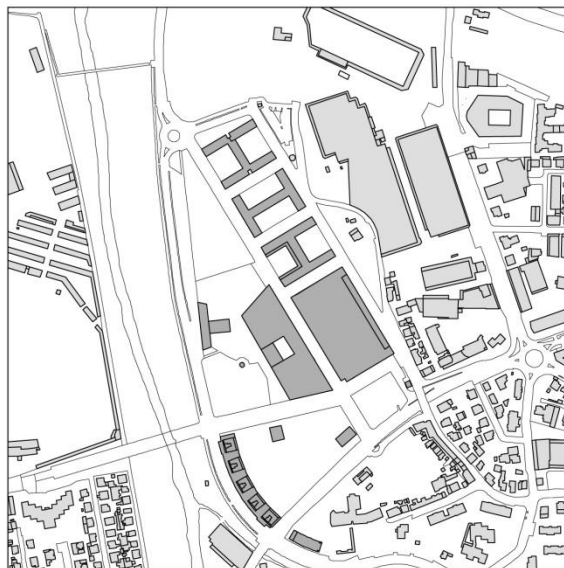
cromaticamente e materialmente: il nuovo mantiene i colori delle pannellature in calcestruzzo e il bianco delle travi in acciaio, mentre l'esistente è tinteggiato coi colori originali, giallo e nero. Il tema architettonico non riguarda quindi un solo elemento (come poteva essere l'angolo o il portale) ma si riferisce a tutto l'edificio, alla sua idea, al suo concept.



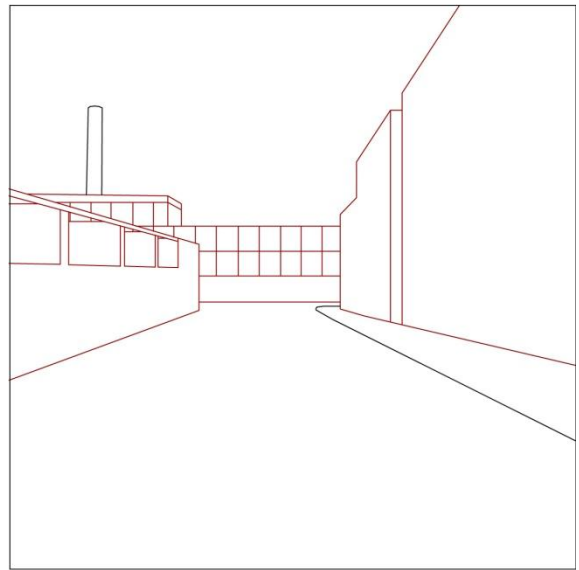
Ex zuccherificio

La continuità con la città

Si legge nella prima descrizione dell'intervento da parte dei progettisti di Gregotti Associati: *"la nuova parte della città è organizzata attorno ad un asse posto a quota intermedia tra i due diversi livelli del fiume e del rilevato del piano retrostante della città. Nella parte superiore gli edifici di abitazioni formati da tre isolati a forma di H contrapposti ortogonalmente costruiscono una sequenza di spazi pubblici. Il primo di questi, a quota ribassata costituisce il collegamento tra la galleria del centro commerciale (la cui copertura è abitabile su due livelli) e il parcheggio pubblico, ortogonalmente connesso allo spazio centrale della seconda sequenza di piazze che a sua volta caratterizza la forma costruita verso il fiume. Questa seconda sequenza inizia con una piazza semicircolare attorno alla conservata ciminiera della vecchia fabbrica, segnale della storia del sito, sale alla seconda piazza centrale che a sua volta permette di accedere allo spazio aperto attorno al quale si organizza l'edificio della Facoltà di Architettura. La piazza centrale si apre da un lato verso il fiume, dall'altro è connessa con la terza piazza ribassata dalla fascia superiore dalla quale si accede alla galleria del centro commerciale. L'insediamento termina verso nord (dove il lungofiume si connette con la tangenziale sottopassando la ferrovia) con il complesso della facoltà di ingegneria e con un parco che separa dalla ferrovia. Una sequenza di piccoli*



edifici di abitazione, collocati sulla curva della strada e legati tra loro da un unico basamento, attraversando la via Emilia, prosegue lungo la via dei Mulini e connette il nuovo insediamento con la città storica⁹. La volontà dell'intero complesso sembra essere quella della connessione con la città storica, connessione che è sia fisica che visiva. La connessione fisica è data dagli edifici, che si fanno man mano più piccoli e a scala più cittadina man mano che ci si avvicina al centro, mentre quelli più lontani hanno volumetrie ben maggiori. La connessione visiva è data dalla creazione di assi che riprendono, specialmente in alcuni disegni, le connessioni cittadine. Infine, è importante notare l'insistenza della creazione di piazze, di luoghi pubblici per la città in una sua parte nuova.



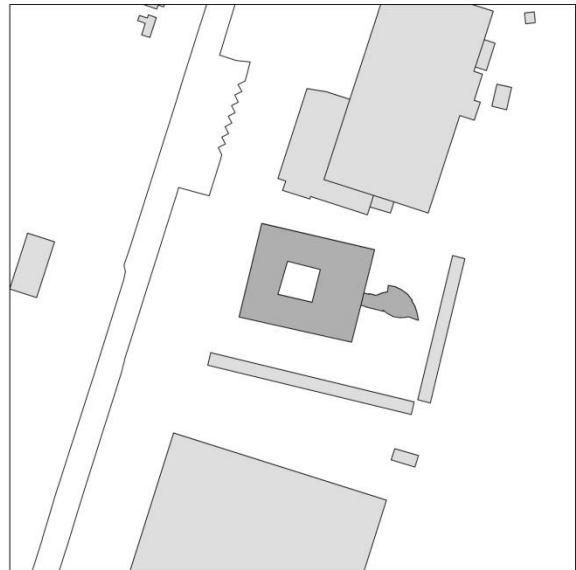
Sede Paresa

Lo shed decorato

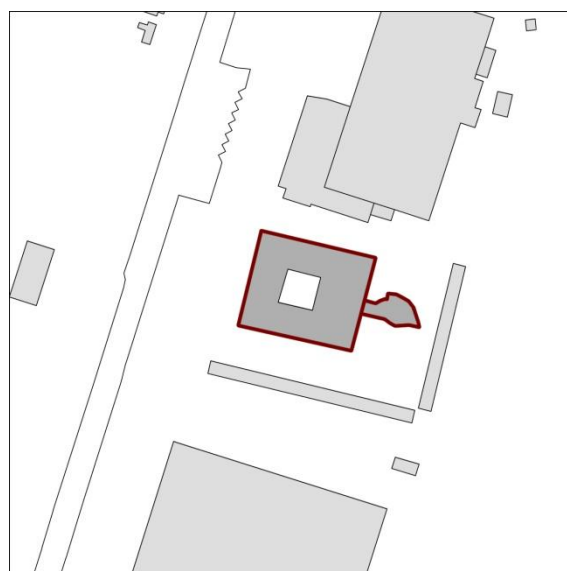
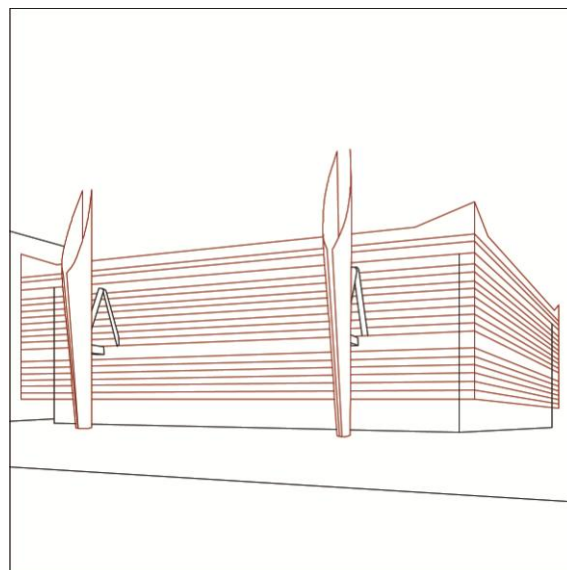
Gli ultimi tre edifici selezionati si rifanno in qualche modo alle due categorie di edifici individuati da Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour in "imparare da Las Vegas". In questo caso, l'edificio scelto è ritenibile parte della categoria dello *shed decorato*. Questo è descritto nel libro come l'edificio in cui i "sistemi di spazio e struttura sono direttamente al servizio del programma e la decorazione è applicata indipendentemente da questi. [...] Lo shed è una struttura convenzionale che "applica" simboli"¹⁰.

Nel caso in esame, la sede dell'azienda Paresa è stata ampliata attraverso l'aggiunta di un edificio a ponte indipendente rispetto al piano preesistente; a tutto l'edificio è stata data unità visiva attraverso un rivestimento in doghe corten, che le creano come una corazza protettiva attorno.

L'intervento è quindi l'aggiunta di un piano, strutturalmente indipendente, che riprende spazialmente e distributivamente l'impianto preesistente, col quale poi è stata creata una continuità. Questo tipo di rivestimento sembra configurarsi come una decorazione, decorazione che, come per gli altri shed decorati, è esplicita e dichiarata: "rinforza e allo stesso tempo contraddice la forma dell'edificio che adorna, ed è in qualche modo simbolica"¹¹.



Nelle immagini presentate a lato, si vede esplicitato quel che è stato descritto: un volume aggiunto uniformato all'esistente. L'impatto comunicativo dell'opera è ben chiaro ed esplicito e si vede come, anche in questo caso, il tema architettonico riguardi la concezione stessa dell'intera fabbrica.



Sede Hera

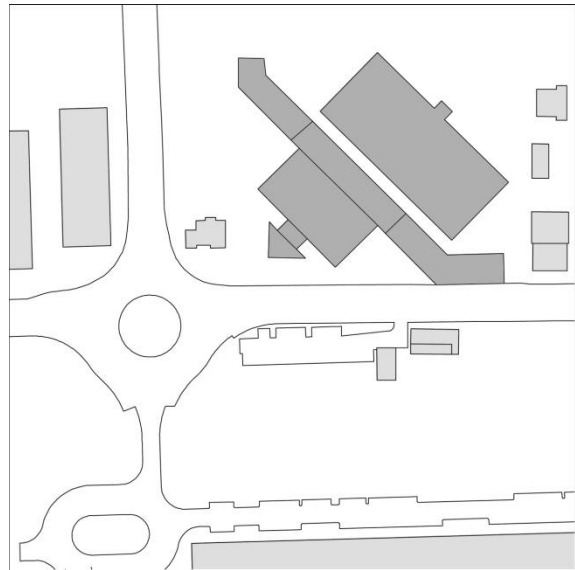
La papera

I progettisti di quest'opera sono gli stessi di quelli della sede della Paresa, ossia il Centro Studi Progettazione Edilizia – CSPE. Nella descrizione al progetto selezionato, scrivono gli architetti: *“La missione istituzionale dell'azienda, centrata sulla valorizzazione delle risorse energetiche, sollecita la proposizione di un complesso che, specialmente negli spazi e volumi di maggiore interazione sociale, enfatizzasse la filosofia dell'edificio intelligente, preannunciando la logica del costruire sostenibile.*

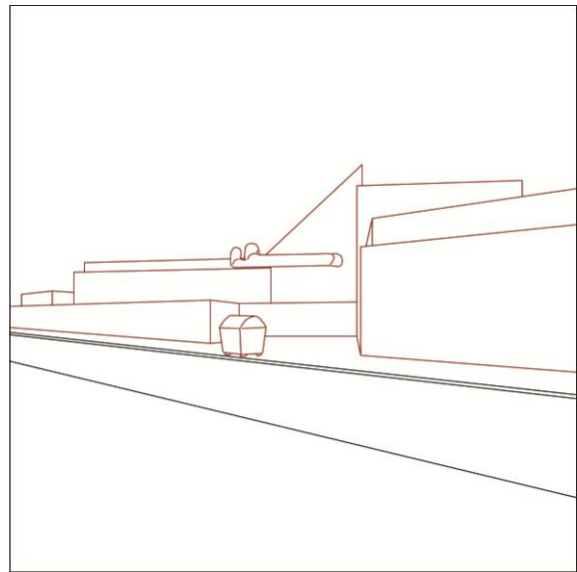
La composizione è concepita come un'articolazione di blocchi figurativamente autonomi su cui emerge un volume interamente vetrato.

L'atrio riveste grande importanza all'interno della composizione: è una cerniera tra i volumi in laterizio ed un sistema che aiuta la regolazione climatica del complesso. La luce che inonda l'interno valorizza il design degli arredi e degli elementi portanti. Gli obiettivi di garantire il benessere degli utenti e l'efficienza del servizio e della struttura hanno dato luogo ad un sistema integrato tra tecnologie edilizie ed impiantistiche che non ha trascurato i requisiti di inserimento ambientale.”¹².

In questa descrizione è dichiarato l'intento della composizione: mostrare visivamente quello che è lo scopo dell'edificio, ossia la sede dell'Azienda Municipalizzata Gas Acquedotto prima, Hera oggi. Gli aspetti comunicativi ed



espressivi dell'architettura prevalgono su tutto e sono alla base delle scelte progettuali. Si tratta quindi di una papera, descritta come quell'architettura in cui *"spazio, struttura e programma sono sommersi e distorti da una forma simbolica complessiva. Questo tipo di edificio-che-diviene-scultura è chiamato "papera", in onore del drive-in a forma di papera [...] la papera è un edificio che "è" simbolo"*¹². Il simbolo di quel che tratta l'azienda, ossia gas e acqua prima e oggi anche energia e rifiuti, è esplicitato nelle sue forme e materiali – simbolo. Questa dichiarazione simbolica sembra essere accentuata da interventi che potrebbero essere classificati da Venturi e Scott Brown come Pop, ossia dall'inserimento in facciata dei grandi tubi degli impianti, di pannelli fotovoltaici sulla copertura vetrata dell'ingresso e nei bidoni dei rifiuti posizionati nelle vicinanze degli accessi.

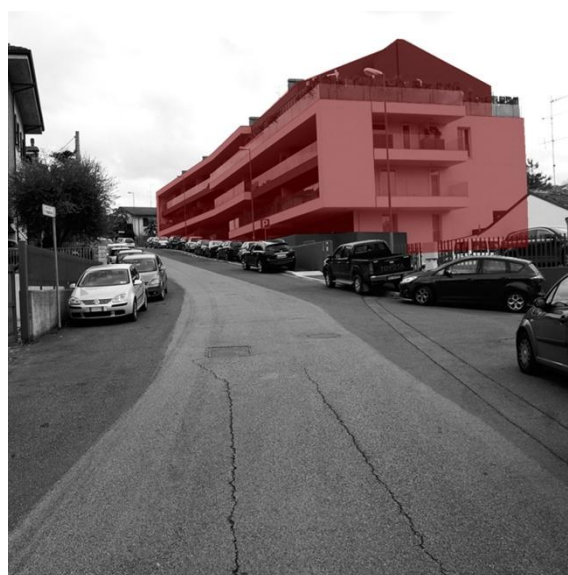


Residenza via Magellano

La papera finta shed

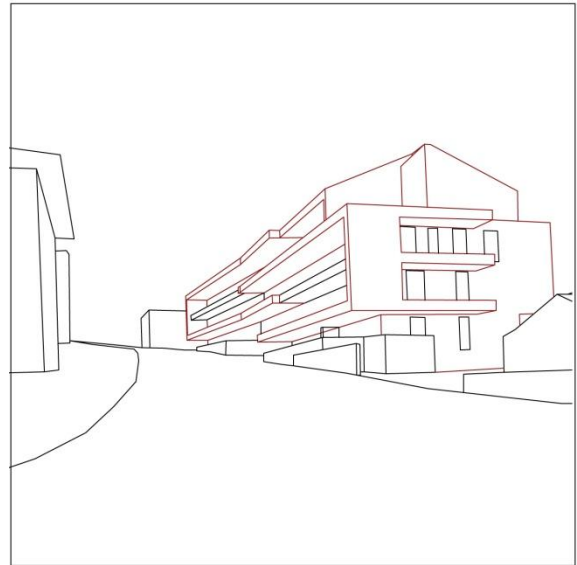
L'ultimo edificio selezionato per l'analisi del rapporto tra architettura e percezione, è qui visto come momento di fusione di quel che è *papera* con quel che è *shed decorato*. È utile a questo punto ricordare le definizioni date delle due categorie: "1 – là dove i sistemi architettonici di *spazio, struttura e programma* sono *sommersi e distorti da una forma simbolica complessiva*. Questo tipo di edificio-*che-diviene-scultura* è chiamato "*papera*", in onore del *drive-in a forma di papera* [...] 2 – là dove i sistemi di *spazio e struttura* sono *direttamente al servizio del programma* e la *decorazione* è applicata *indipendentemente da questi*. [...] La *papera* è un edificio che "è" simbolo; lo *shed* è una *struttura convenzionale* che "*applica*" simboli"¹³. Nel caso della residenza Soldo in via Fiorenzuola, progettata dalla studio Tisselli Architetti, sembrano unirsi le due categorie.

L'edificio residenziale sorge su un lotto dalla forma allungata e con una leggera curvatura e che è in pendenza. Per questo il volume dell'edificio si adatta alla forma del luogo: tale volume sembra essere concepito come la forma archetipica della casa con copertura a due falde estrusa per tutta la forma del lotto. A questo volume compatto, facilmente assimilabile alla forma di una grande casa, di una grande residenza (effetto della *papera*), sono stati aggiunti profondi balconi che



corrono tutto lungo i prospetti ai vari livelli e che sono uniti a due a due tra loro ai lati. Il gesto definito dai balconi sembra essere quello di due C che si incastrano tra loro su entrambi i fronti. Si tratta di un gesto puramente grafico che si applica a un volume compatto e semplice retrostante (quel che accade per lo *shed decorato*).

Al simbolo del volume dell'edificio residenziale, facilmente riconoscibile in quanto tale – la *papera* – si unisce una struttura convenzionale che applica un simbolo, che applica un segno grafico caratterizzante l'edificio – lo *shed decorato* -. L'unione – differenza tra *papera* e *shed* è enfatizzata dall'evidente contrasto cromatico: la *papera* (il volume residenziale) è principalmente tinteggiata con una vernice nera opaca, mentre gli elementi dello *shed decorato* (i lunghi balconi) sono bianchi.



Dallo studio delle architetture e dei relativi temi architettonici delle pagine precedenti, è possibile dedurre alcune importanti considerazioni., legate soprattutto ai tipi di temi architettonici affrontati e al loro rapporto con sistema percettivo e visivo.

In generale, le architetture antecedenti il XX secolo hanno come tema architettonico un elemento stesso dell'architettura, ovvero una parte stessa dell'edificio o un oggetto o idea ad esso legato. Ad esempio, nel caso di temi architettonici corrispondenti con un elemento fisico dell'architettura si ha l'ingresso laterale per la chiesa di San Domenico, la torre campanaria come riferimento per il Duomo, l'angolo per palazzo Ghini e il portale d'ingresso per palazzo Romagnoli. A metà tra l'essere un vero e proprio elemento dell'architettura e l'essere un principio architettonico, si ha per palazzo OIR il ritmo (principio) dato dalla serie di colonne ed archi del portico (elemento fisico) o , per palazzo Albornoz, il fenomeno "e-" in architettura (principio) e il campanile asimmetrico (elemento fisico). Infine, l'ultimo caso è quello in cui il tema architettonico è legato sia a un elemento dell'edificio stesso che a un oggetto a esso aggiunto: è il caso del palazzo del Ridotto o del Capitano del popolo, in cui il tema è quello della nicchia (elemento fisico dell'architettura) e la statua del Papa Pio VI benedicente la città (oggetto aggiunto e completante l'architettura). In ogni modo, per tutti gli esempi riportati i temi sono riconducibili a una parte dell'edificio, e non alla sua interezza, non all'edificio come oggetto completo in sé. Ciò probabilmente sta a sottolineare lo stretto rapporto tra il tema architettonico e il punto di vista, tra il sistema percettivo come base per la composizione e l'architettura. Sicuramente, le condizioni morfologiche del contesto hanno portato a questo tipo di scelte: avere delle strade chiuse da fronti continui ai lati che creano delle prospettive obbligate ha forse favorito il lavoro di composizione architettonica attorno a questi punti.

Al contrario, per le architetture concepite e costruite nel e dopo il XX secolo, avviene una considerazione opposta: si ha il graduale passaggio dal considerare il tema architettonico sia come tema particolare (legato a elementi dell'edificio) che generale (l'effetto globale dell'intervento), al considerarlo come globale per tutta l'architettura (tutto l'edificio è il tema ed è considerato come oggetto in sé). Queste considerazioni si legano, come abbiamo visto per i temi architettonici trovati, alle categorie di edifici già definite nei testi presi a riferimento. Andando con ordine, si ha, a cavallo degli anni '50 e '60, un tema architettonico ancora legato alla concezione spaziale della città tradizionale: il tema del quartiere INA casa delle Vigne è quello del coniugare le esigenze e gli standard qualitativi della modernità con gli spazi della tradizione cittadina, fatti di viste chiuse, e percorsi e luoghi definiti. Anche per palazzo Almerici il tema è riconducibile alla stessa idea di base, ossia quello di creare uno spazio tipico della città, come quello della piazza. La concentrazione su un tema architettonico più strettamente legato a tutto l'edificio come oggetto si ha inizialmente con il PEEP di viale Oberdan, in cui il tema dell'analogia è il filo conduttore per tutto l'intervento. Forse questo è dovuto al fatto che espressamente il bando di concorso richiedeva soluzioni che potessero

orientarsi in questa direzione. Nel caso dell'ex zuccherificio, il compito di dover progettare un intero quartiere ha influenzato la scelta del tema della continuità con la città: edifici che si fanno a scala più urbana man mano che ci si avvicina alla città e spazi pubblici visti come piazze hanno risolto l'idea della continuità anche dal punto di vista dell'osservatore che passa tra questi edifici. Negli ultimi tre casi, infine, le categorie dei temi sono ripresi dal testo "contrasti e contraddizioni nell'architettura": si ha la papera per la sede dell'AMGA – Hera, lo shed decorato per la sede della Paresa e la papera finta shed per la residenza Soldo. L'aspetto comunicativo e percettivo è anche qui fondamentale, ma è diverso il modo di declinarlo: l'intero edificio si fa espressione diretta del tema diventando veicolo esplicito della comunicazione. Come per i casi precedenti, anche in questi il contesto probabilmente ha determinato le scelte compositive e tematiche: sono infatti diversi i contesti della città storica rispetto a quelli delle sue estensioni, fatti di strade spesso più larghi, ampi parcheggi e dalla pressoché totale mancanza di strade chiuse ai lati da cortine edilizie continue che creano viste obbligate agli osservatori.

Dopo le osservazioni riportate in seguito alle analisi delle architetture, è bene ricordare che *"sebbene lo studio delle vecchie città e dei loro edifici sia molto utile, anzi, direi quasi essenziale per una adeguata visione del problema, non bisogna dimenticare che non è possibile, anche se lo volessimo, riprodurre le condizioni da cui trassero origine. La splendida ed avvincente tradizione del passato è scomparsa [...] Perciò, anche se studiamo e ammiriamo, da ciò non consegue che possiamo copiare; dobbiamo infatti meditare in quale direzione si possono ottenere i migliori risultati nelle condizioni attuali, ciò che potremo e non potremo conseguire con i mezzi a nostra disposizione"*¹⁵. Da ciò ne consegue che lo sviluppo del lavoro non consisterà nell'applicare pedissequamente gli esempi trovati, ma nel provare ad applicarne i principi che stanno alla base delle loro composizioni.

NOTE

1. Robert Venturi , *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, introduzione di Vincent Scully Dedalo, Bari 1980, p. 30
2. *I quartieri e le case. Edilizia sociale in Romagna e nell'Europa del XX sec.*, a cura di Braghieri G., Trentin A., Palmieri A. Clueb Editore, Bologna 2007, p. 86
3. *Ibid*
4. Ivi, p. 64
5. Si tratta dell'intervista rilasciata ad Annalisa Trentin dall'architetto Ilario Fioravanti e contenuta nel libro *I quartieri e le case. Edilizia sociale in Romagna e nell'Europa del XX sec.*, a cura di Braghieri G., Trentin A., Palmieri A. Clueb Editore, Bologna 2007, pp. 80-91
6. Ivi, p. 91
7. Ivi, p. 84
8. Emilio Battisti, et al., *Il mestiere di architetto : la macchina per abitare : catalogo della mostra di Palazzo Massari Ferrara 23 marzo-5 maggio 1985*, Ordine degli architetti dell'Emilia Romagna, 1985, p. 79
9. Descrizione tratta dal sito internet dello studio del progettista Gregotti Associati:
http://www.gregottiassociati.it/italiano/opere_scelte.htm (visitato il 04/06/2012)
10. Venturi, *Complessità*, cit., p. 120
11. Ivi, p. 121
12. Descrizione tratta dal sito internet dello studio del progettista Centro Studi Progettazione Edilizia – CSPE:
http://www.cspe.net/web/progetti_scheda.php?valo=i_15_26 (visitato il 04/06/2012)
13. Venturi, *Complessità*, cit., p. 121
14. Ivi, pp. 119-120
15. Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 27

3_ Il progetto

Le immagini deboli della città

Ne "l'immagine della città", Kevin Lynch si concentra sul tema della leggibilità degli elementi, dei complessi e della città intera, sostenendo che essa ha un'"importanza cruciale per la scena urbana" e che "questo concetto p[uò] venire oggi impiegato nel ricostruire le nostre città" alla luce del fatto che "noi dobbiamo considerare la città non come un oggetto a sé stante, ma nei modi in cui essa viene percepita dai suoi abitanti"¹. Lynch sostiene anche che "la nostra percezione della città non è distinta, ma piuttosto parziale, frammentaria, mista ad altre sensazioni. Praticamente ogni nostro senso è in gioco l'immagine è l'aggregato di tutti gli stimoli"². Affinchè i fruitori possano godere al meglio degli spazi della città, è necessario che questi non siano deboli e frammentari ma, al contrario, forti e vigorosi. "Perché l'immagine risulti effettivamente utile per l'orientamento spaziale, essa deve essere dotata di parecchie qualità. Deve essere sufficiente, verosimile in senso pragmatico, in modo da consentire all'individuo di agire nel suo ambiente"³.

Sarebbe utile, in questo senso, intervenire dentro la città col fine di conferire maggiore struttura e identità a quelle parti che ne sono carenti, in modo da creare per loro delle immagini "forti". A tal fine, il passo successivo del lavoro di analisi e ricerca è stato quello di individuare le aree della città che presentano carenze in questo senso. Le ragioni che stanno dietro alla loro scelta sono varie, ma comune è l'esito che danno, ossia quello di avere un'immagine debole. Anche in questo caso, per ogni immagine debole individuata sarà redatta una breve scheda che ne metterà in luce i motivi della scelta ma anche i punti di forza. Su ognuna di queste aree, si potrebbe infatti intervenire in questa direzione, con un giovamento globale per tutta la città. In seguito, sarà scelto uno dei casi di debolezza dell'immagine individuati e su esso verrà redatto un progetto che tenga conto dell'obiettivo principale di donargli maggiore forza, identità e struttura nell'immagine. Per fare ciò, gli insegnamenti tratti dallo studio del rapporto visivo e percettivo come strumento di progettazione architettonica saranno utilizzati a questo scopo.



Planimetria generale con individuazione delle aree

Area SACIM

L'area in questione è situata all'incrocio tra via Cattaneo, parte del tracciato della Strada Statale n. 9 via Emilia, e viale della Resistenza. La zona è interessata da un intenso flusso automobilistico vista l'importanza delle strade che qui si incrociano; inoltre, l'intenso traffico aumenta notevolmente durante le manifestazioni sportive e gli spettacoli che avvengono nel quartiere. Trovano infatti sede nelle vicinanze la piscina comunale, l'ippodromo del Savio col relativo maneggio, alcuni impianti di tennis e calcetto, la palestra di ginnastica artistica oltre che la pista di atletica, una scuola elementare e una scuola media inferiore. Certamente, il polo attrattivo più importante è il palazzetto dello sport denominato Carisport, il quale è adibito anche a sede di spettacoli teatrali e concerti oltre che a sede di manifestazioni sportive.

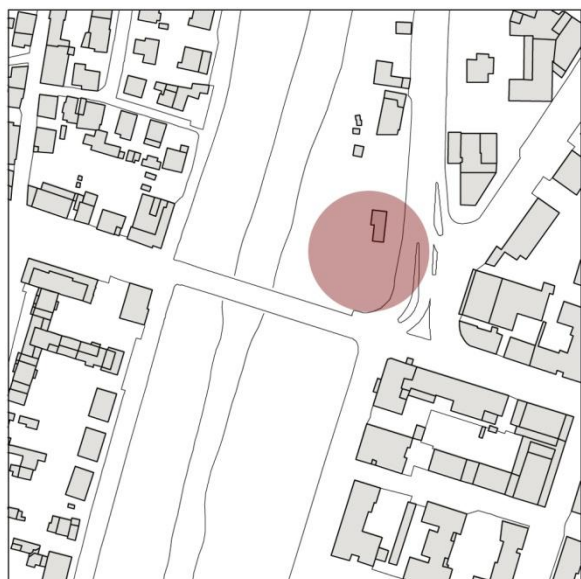
La debolezza dell'immagine è dovuta dall'interruzione della continuità visiva dell'edificato ai lati della via Emilia, che proprio in corrispondenza dell'incrocio si acuisce: qui, l'area dell'azienda SACIM si presenta come un grande vuoto urbano creando un'interruzione dell'edificato a lato della strada. L'interruzione, inoltre, non chiude la vista prospettiva che si crea per chi proviene da viale della Resistenza e che troverebbe in questo punto un valido motivo progettuale.



Area ponte del Risorgimento

Sulla sponda destra del fiume Savio e in corrispondenza del ponte del Risorgimento, detto ponte Nuovo, la circonvallazione - via Emilia compie una brusca deviazione del suo tracciato e si interseca con altri tre tratti viari, di cui uno diretto verso il centro e uno lungo la riva del fiume. Il nodo che in questo modo si forma non è in alcun modo sottolineato visivamente, sebbene le deviazioni dei percorsi, soprattutto in corrispondenza dei nodi, siano temi sensibili nell'immagine di una città. Come scrive Kevin Lynch a riguardo, *“alterazioni di direzione più brusche, limitando il corridoio spaziale e fornendo situazioni di particolare evidenza a edifici distintivi, possono intensificare la chiarezza visivi”*⁴. Il sito in questione è caratterizzato per l'alto traffico sia veicolare che ciclabile che pedonale; inoltre l'area di lungo fiume chiusa tra l'alveo del Savio e la via Emilia presenta una immagine molto debole: piccoli edifici adibiti a bar, ristorante e distributore di benzina voltano le spalle all'acqua del fiume e lasciano molto dello spazio indefinito.

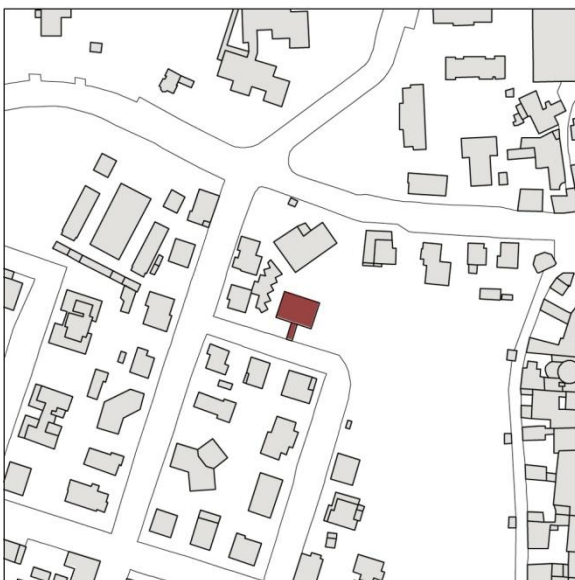
L'area si pone come margine tra il tessuto urbano storico e la sua espansione al di là del Savio e, nonostante la sua indeterminatezza formale e percettiva, è dotata di grandi potenzialità, come gli importanti flussi veicolari e pedonali, la posizione di margine e cerniera e, infine, la posizione lungo il Savio. Proprio quest'ultima caratteristica è probabilmente la meno utilizzata e quella di maggiore potenzialità visiva e simbolica.



Torre di via Ugo Bassi

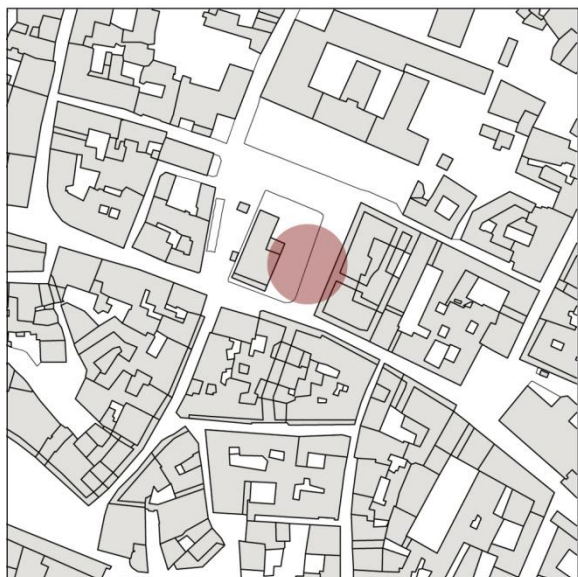
L'edificio residenziale di undici piani fuori terra e un interrato, fu progettato dall'ingegner Piero Sacchetti e costruito nel 1960. Si tratta del più alto edificio per abitazioni di Cesena e questo lo rende facilmente visibile sia in molti punti della città che al di fuori del centro abitato, assumendo l'importanza di elemento di riferimento. Inoltre, la sua posizione è altamente strategica: a due passi dal centro storico e a diretto contatto col giardino di Serravalle, nelle immediate vicinanze si trova un importante nodo come quello formato dai percorsi di via Rasi e Spinelli, via Curiel, e via Mulini. Questo nodo è dotato anche di importanti servizi per tutto il quartiere e per la città intera, tra cui un asilo nido e il centro universitario dell'ex macello.

Nel caso in esame, la debolezza dell'immagine è legata a una sua grande forza: l'altezza. Come si è detto, essendo l'edificio abitativo più alto di tutto l'aggregato urbano, è facilmente visibile sia da lontano che dall'interno della città. Tuttavia la sua architettura lo rende un riferimento debole, che mal si rapporta con il resto della città: è un'architettura poco espressiva, esito probabilmente di una volontà più speculativa che architettonica. Inoltre, oltre a mal dialogare con lo skyline della città, la torre non ha alcun rapporto né con il vicino nodo dato dall'intersezione delle strade, né col centro storico e nemmeno coi giardini di Serravalle. Infine, anche dal punto di vista della sostenibilità ambientale l'edificio è molto debole: ponti termici e chiusure verticali esterne trattati come semplici tamponamenti tra un dentro e un fuori (pareti di spessore circa 15 cm) ne determinano gli aspetti energetici.



Piazza Almerici

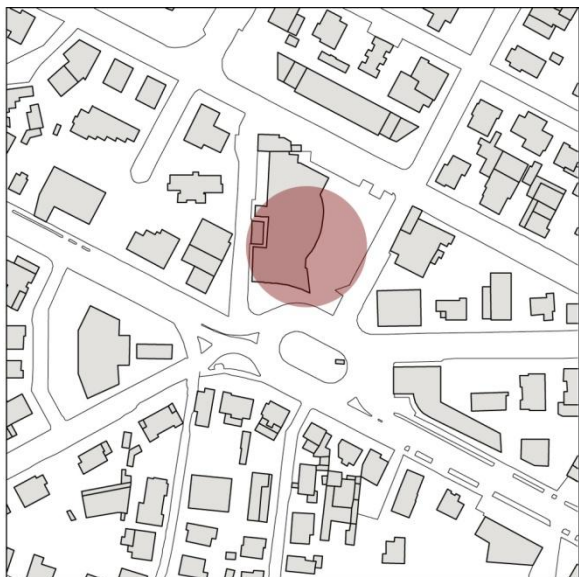
Della piazza Almerici si era già discusso nei capitoli precedenti. Questa fu creata nella seconda metà del Novecento abbattendo il vecchio palazzo Almerici per lasciare posto a un'inutile piazza, visto che nelle immediate vicinanze esistevano già altre due piazze. Sebbene nacque da motivazioni "visive", ossia dalla volontà dell'amministrazione comunale di far vedere l'edificio del liceo classico e della biblioteca Malatestiana da corso Mazzini, visive sono anche le motivazioni delle sue debolezze. Con la creazione di questo vuoto urbano, hanno perso di forza espressiva anche i contigui palazzo del Ridotto e piazza Bufalini: il primo appare essere molto più piccolo di com'è, oltre che isolato. Il palazzo Almerici che sorgeva sul suo fianco sinistro, fungeva infatti anche da elemento col quale il Ridotto si confrontava, apparendo nelle sue reali proporzioni: palazzo Almerici aveva tre piani fuori terra e, a parità di altezza di gronda, palazzo del Ridotto aveva due piani, apparendo in questo modo più alto e imponente. Inoltre, ora è completamente isolato sui quattro lati; quando nacque, al contrario, il solo lato su corso Mazzini era libero da costruzioni: oltre al citato palazzo Almerici, vi si addossavano una serie di altre abitazioni che han lasciato posto successivamente alle piazze Fabbri e Bufalini. Alla carenza d'immagine della piazza, cercò di porre rimedio l'architetto Ilario Fioravanti quando progettò il nuovo palazzo Almerici. Egli aveva pensato, studiando le piazze e gli edifici pubblici di Faenza e Fano, a una lunga facciata concava che doveva definire lo spazio della piazza. L'edificio non fu costruito secondo il progetto originale di Fioravanti la forte concavità della facciata fu ridotta a quasi un segno grafico in facciata.



Area via Marconi

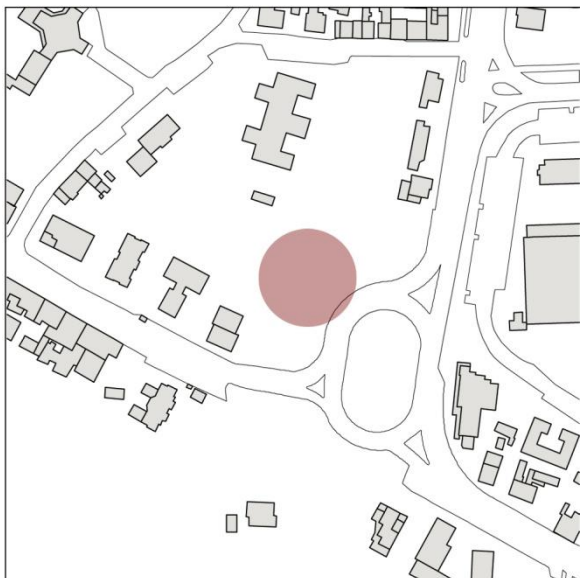
Anche in questo caso, l'area individuata carente nella sua immagine è adiacente a un nodo. Si tratta di uno degli isolati che contornano la nuova rotonda di via Marconi, nel quartiere della Fiorita, vicino allo stadio Dino Manuzzi. Il lotto è stato oggetto di un recente intervento edilizio che però, a mio avviso, non sfrutta le capacità visive del luogo. L'edificio in questione sembra infatti rivolgersi con il grande volume convesso verso il lato visivamente meno forte dell'isolato, ossia quello prospiciente via Veneto lungo la quale vi è un basso e lungo edificio commerciale.

Le potenzialità del luogo si trovano, ancora una volta, nei flussi di via Marconi, la via principale che è parte della via Emilia. Il traffico aumenta in maniera fortissima nei giorni in cui lo stadio ospita partite di calcio o altri eventi. Inoltre, visivamente l'edificio che sorge sul lotto individuato sembra trattare in maniera secondaria il fronte verso la rotonda, che potrebbe invece chiudere visivamente l'asse di via Andrea Costa.



Area Case Finali

Poco dopo l'ingresso in città, la via Emilia che proviene da Rimini compie una deviazione marcata col suo nuovo tracciato: quello vecchio proseguiva dritto verso la Porta dei Santi, mentre oggi curva vistosamente verso destra diventando circonvallazione. Anche in questo caso, il nodo che si forma è marcato da un'ampia rotonda, al centro della quale è stata posta una scultura. Come già riportato per il caso dell'area del ponte nuovo, Lynch sostiene che quando un percorso, soprattutto importante com'è la via Emilia, compie un'importante deviazione (com'è nel caso in questione), tale deviazione deve essere marcata visivamente. In questo caso, chi entra in città da Rimini si ritrova alla rotonda in questione, ma nell'angolo formato dal vecchio e dal nuovo tracciato della via prima consolare poi statale vi sono solamente alcuni alti alberi e, dietro, una piccola area verde inutilizzata. Ritengo che questo sia un caso esemplare in cui si dovrebbe applicare il consiglio di Kevin Lynch riguardo al marcare le brusche deviazioni dei percorsi.



NOTE

1. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 25
2. Ivi, p. 23
3. Ivi, p. 31

La torre di via Ugo Bassi

La prima parte di questo lavoro, affrontava lo studio di alcuni testi che hanno trattato il tema del rapporto tra l'architettura, la percezione e la composizione; in quella sede era stato messo in evidenza come la maggior parte di tali pubblicazioni presentasse un'importazione simile: a una prima parte di analisi del tema architettura e percezione, seguivano alcuni consigli per la progettazione urbana e architettonica, nonché alcuni esempi concreti di progetti e realizzazioni. Anche in questa sede si è seguita la medesima impostazione: è stato scelto un caso studio sul quale è stato svolto un lavoro di analisi che ha portato all'individuazione di alcuni strumenti per la progettazione e per l'individuazione di quelle che sono le immagini deboli dell'area trattata. Delle immagini deboli ne è stata scelta una, per la quale verrà proposta successivamente un'ipotesi progettuale. La scelta è ricaduta sull'edificio a torre di via Ugo Bassi che, com'è stato riportato nelle pagine precedenti, presenta alcuni punti di forza ed altri di debolezza dell'immagine; a volte, la matrice dei punti di forza e debolezza è comune, come nel caso dell'altezza dell'edificio. In questo capitolo verrà analizzato nello specifico l'edificio esistente, la sua immagine e l'impatto sulla città, oltreché le relazioni con il contesto e con l'intera struttura urbana.

Il progetto è datato 1960 e porta la firma dell'ingegner Piero Sacchetti; la proposta originale ha subito alcune importanti modifiche con la costruzione. Il lotto sul quale sorge l'edificio a torre è sito in via Ugo Bassi e confina col giardino di Serravalle e con il vecchio mulino, un edificio pericolante in stato d'abbandono. La contiguità col giardino non è in alcun modo risolta, sebbene questo sia una delle poche aree verdi della città ed è molto frequentato dagli abitanti di ogni fascia di età. Inoltre, il giardino funge da collegamento tra questa parte di città, nelle cui vicinanze si trovano importanti strutture come sedi universitarie, e via Cesare Battisti, la via principale del centro storico: la forma del giardino a est segue l'andamento del tratto di mura che lo chiudono, mentre a ovest il confine corrisponde con il largo sentiero che lo attraversa longitudinalmente e che unisce fisicamente le parti di città descritte sopra. Paolo Monti, nel suo lavoro su Cesena, spese molti scatti per immortalare quest'area che si pone come cerniera tra antico e nuovo, tra il vecchio abitato e le sue prime espansioni. Il parco sembra possedere un'immagine facilmente individuabile, che potrebbe venir molto rafforzata dall'importante presenza della massa della torre; invece, sebbene sia adiacente al parco, la torre non possiede la stessa forza visiva ed è anzi un elemento che sembra non essere considerato dagli osservatori. Grazie alla vicinanza del parco col centro storico, è facile da qui

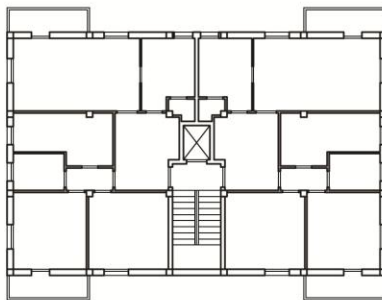
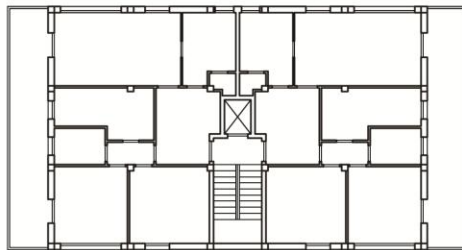
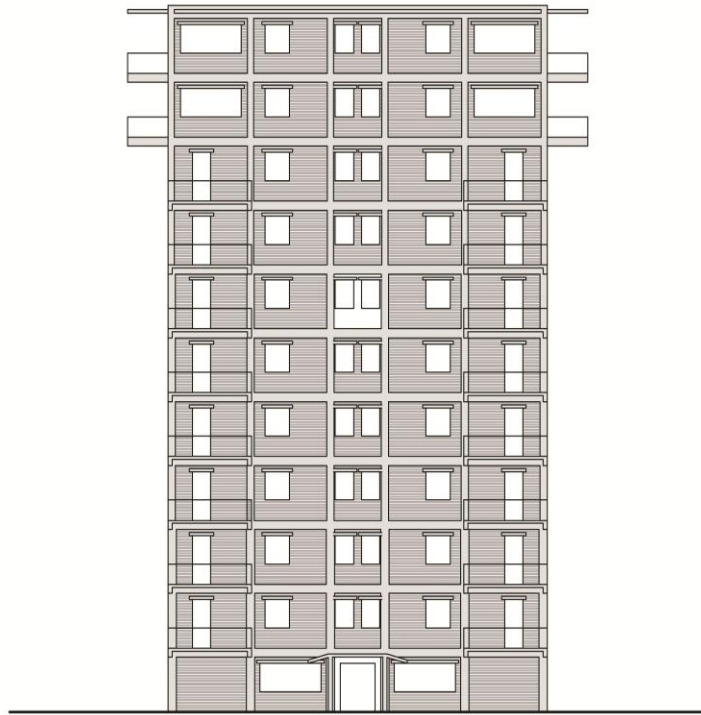
ammirare la rocca Malatestiana e la parte retrostante della vicina chiesa di Santa Cristina progettata come ex voto del Papa Pio VII da Giuseppe Valadier.

Il percorso principale del parco, che ne determina oggi il disegno e la fruizione, nasce per coprire l'ultimo tratto del torrente Cesuola che attraversa il centro città per sfociare, poco dopo, nel fiume Savio. Se da una parte il percorso si congiunge con via Cesare Battisti, dall'altra sbucca su via Mulini, nei pressi di un importante nodo con via Curiel e via Rasi e Spinelli. *“La prossimità a speciali caratteristiche della città può anche conferire maggiore importanza ad un percorso”*¹ e questo ne è il caso: al percorso ciclabile e pedonale del giardino è data maggiore importanza dalla vicinanza col nodo di strade. Su questo nodo si affacciano infatti un asilo nido e, dall'altra parte della strada, il centro universitario dell'ex macello, mentre in via Rasi e Spinelli ha una delle due sedi la Facoltà di Ingegneria e alcuni uffici della Provincia.

La fondamentale vicinanza fisica al giardino di Serravalle, al nodo di strade appena descritto e all'intero centro storico, dovrebbe enfatizzare la presenza e l'immagine della torre, e viceversa: *“un riferimento è rafforzato se situato ove si debbono prendere decisioni sul percorso da seguire”*². Ma la torre non possiede una sufficiente forza visiva.

L'altezza della torre, che la rende l'edificio per abitazioni più alto di Cesena coi suoi undici piani fuori terra, la rende visibile sia da lontano, da fuori la città, che da dentro, specialmente in alcuni punti. Ad esempio, chi arriva a Cesena da Forlì attraverso la Secante, vedrà il profilo cesenate formato dagli edifici compatti che ne danno la massa e da alcuni elementi alti che assumono l'importanza di riferimenti: si tratta dei campanili, della torre della ciminiera dell'ex zuccherificio e della torre di via Ugo Bassi. Al di sopra di questi, la linea delle colline e i due elementi primari della Rocca Malatestiana e dell'Abbazia del Monte.

Architettonicamente, la pianta è rettangolare e misura 18,60 x 12 m per un'altezza totale di 34,85 m. L'unico punto di forza dell'edificio è la maglia strutturale che ne determina la distribuzione planimetrica e che lo caratterizza figurativamente in alzato: lo scheletro in calcestruzzo armato è visibile all'esterno e segue una maglia regolare. Tale maglia strutturale è principalmente quadrata di interasse 3,90 m: le prime due campate longitudinali misurano il modulo di 3,90 m, quella centrale misura 2,70 metri, mentre le ultime due campate tornano ad avere il modulo regolare di 3,90m. Trasversalmente, tre moduli della maglia chiudono l'edificio. La campata centrale, che rappresenta l'elemento di rottura della maglia quadrata, è adibita alla distribuzione dell'edificio: al piano terra, la prima campata è dedicata all'ingresso, la seconda ospita la gabbia dell'ascensore mentre la terza le scale. Ai piani superiori, la prima campata diventa spazio interno delle abitazioni mentre le altre due restano dediti alla distribuzione tra i piani e tra gli appartamenti. Guardando al volume nel suo complesso, l'edificio si mostra tozzo e snello a seconda del punto da cui viene visto: da nord, da sud,



Prospetto sud – pianta piani 9° e 10° - piante piani da 2° a 8°

da est o ovest. Nei primi due casi, il fronte sarà quello più lungo e la torre apparirà tozza: il rapporto tra la base e l'altezza sarà di circa 1/2; al contrario, a chi lo vedrà da est o ovest sembrerà snello e il rapporto sarà di circa 1/3. Questi effetti visivi sono accentuati dai balconi, in particolare dal forte aggetto e dalla maggiore lunghezza di quelli agli ultimi due piani.

Come già detto, il programma funzionale è quasi completamente residenziale. Solamente al piano terra, oltre agli spazi di servizio e ai locali tecnici, si trova un ufficio. Gli altri piani hanno uguale distribuzione interna: due appartamenti composti da uno spazio d'ingresso che conduce ad una cucina stretta e lunga, a un ampio soggiorno e alla zona notte, in cui un solo bagno è a servizio di due camere da letto singole e una matrimoniale. Col tempo, i diversi proprietari hanno effettuato interventi di modifica interna agli appartamenti. L'unico elemento che li differenzia sono i balconi: per i piani dal primo al nono, due piccoli balconi per appartamento si affacciano sui fronti nord e sud, mentre negli altri due piani un balcone per appartamento corre lungo i fronti corti est e ovest ed è più profondo di quelli ai piani sotto.

L'orientamento, come si deduce, è nord – sud: il fronte principale su via Ugo Bassi è orientato a sud, a guardare il colle Spaziano e la Rocca; quello nord invece, sul quale si appoggia il vano scale, guarda verso il mare. Energeticamente l'edificio non è sostenibile ma anzi consuma molta energia: oltre agli evidenti ponti termici creati dalla struttura in calcestruzzo armato a vista, i tamponamenti esterni sono del tutto inadeguati a mantenere il comfort interno: le chiusure verticali esterne misurano infatti circa 15 cm di spessore. Oltre che energeticamente, anche architettonicamente l'edificio non è sostenibile: si tratta degli spazi interni, oltre che esterni, che sono totalmente privi di qualità: quando si entra al piano terra, la vista delle scale è coperta dal vano ascensore e bisogna girarvi attorno per arrivare a prendere le scale. All'interno, gli appartamenti hanno soffitti più alti delle travi e questo le rende visibili; le stanze sembrano ritagliate per poter trovare le quadrature minime e per poter dare loro una corretta distribuzione funzionale. Probabilmente, è dovuto a questo motivo che i vari inquilini degli appartamenti hanno effettuato lavori di modifica interna per migliorarne la fruibilità. L'area esterna del fabbricato è destinata a parcheggio dei residenti, ma solo il fianco sinistro dell'edificio è dotato di cinque garages: l'altro lato, confinante col giardino, è lasciato libero per i posti auto dei condomini.

Occorre in fine spendere qualche parola nel descrivere il primo progetto dell'ingegner Sacchetti, poi modificato in quello attuale seguendo, probabilmente, un'ottica puramente speculativa. Guardando il bel disegno prospettico autografo di Sacchetti, salta subito all'occhio come in parte fosse diverso negli ultimi piani. Oggi, questi due si differenziano dagli altri solo per i lunghi e larghi balconi dei fronti est e ovest, mentre internamente hanno la medesima distribuzione. Nel primo progetto, i piani fino al decimo erano pensati come oggi e tutti uguali. Solamente all'undicesimo piano, per ogni



La torre di via Ugo Bassi

appartamento un balcone di maggiori dimensioni correva per tutta la lunghezza dei fronti e si protendeva verso est e, dall'altra parte, verso ovest. Al di sopra di questo, un volume probabilmente vetrato coronava l'edificio. Dalla pianta si legge che era pensato per essere una veranda, raggiungibile da una scala circolare. Forse si trattava di un luogo in cui tutti gli abitanti dell'edificio potevano ammirare a trecentosessanta gradi il panorama. Questo volume vetrato non è stato costruito, mentre l'ultimo piano è stato edificato come gli altri.



Disegno prospettico della prima versione del progetto

NOTE

1. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, p. 70
2. Ivi, p. 93

Un'ipotesi di progetto

Obiettivi

“Il tema dell’edificio alto, del grattacielo, o più semplicemente della torre isolata, raggruppata o collocata su basamento, costituisce uno dei temi più significativi e interessanti dell’architettura, ricco di stimoli e di sollecitazioni, sia per la sfida tecnica insita nella costruzione dell’edificio in altezza, quanto per la valenza rappresentativa che può assumere nel contesto urbano o paesaggistico in cui, inevitabilmente, emerge come punto di riferimento e orientamento”¹.

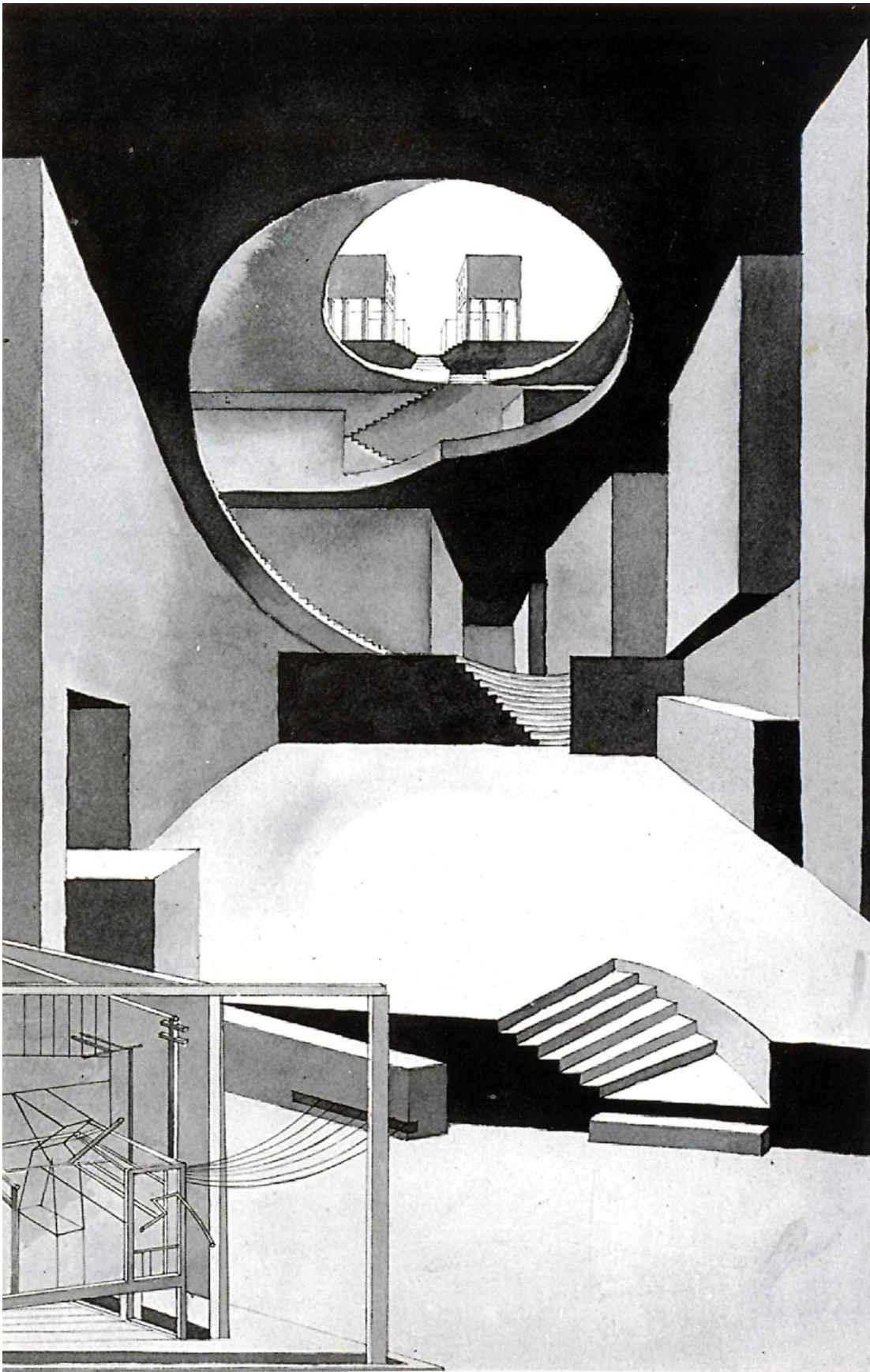
Il capitolo precedente era teso a descrivere l’edificio esistente e a metterne in evidenza i punti di forza e debolezza figurativi. Tra questi vi è la vicinanza a un nodo, al giardino di Serravalle, il contatto diretto col centro storico e l’importanza visiva dell’edificio in quanto possibile elemento di riferimento della città. È proprio il tema del riferimento il filo conduttore di tutto l’intervento progettuale, che proverà ad essere declinato nelle sue varie sfaccettature. Prima di tutte, quella di elemento visibile da lontano: vista la sua preminenza figurativa nell’intero skyline cittadino, l’intervento progettuale dovrà avere come primario obiettivo quello di fungere da edificio attraverso il quale è possibile orientarsi all’interno della città. In secondo luogo, vista l’immediata vicinanza con l’intersezione di più percorsi, la torre la dovrà marcare. Secondo quanto sostiene Kevin Lynch, *“una strada è percepita come una cosa che va verso qualche cosa. Il percorso dovrebbe sostenere percettivamente questa sensazione attraverso dei punti terminali forti, in modo da ottenere un senso di progressione e di diversificare le opposte direzioni. [...] Ogni esposizione visiva del percorso e del suo obiettivo ne rafforzano l’immagine”²*. L’edificio dovrà avere un rapporto con tutto il contesto, sia a larga scala che a piccola scala; quindi, oltre a essere fine di un percorso e inizio di altri, la torre dovrà rapportarsi direttamente con i contigui giardino di Serravalle e centro storico. In particolare, col primo dovrà avere non solo un rapporto visivo ma anche diretto, fisico, proprio col fine di rafforzare l’immagine sia del parco in sé che dell’edificio, nonché di collegarli.

Alla luce dell’analisi dei libri di riferimento, la scelta fondamentale del progetto è quella di mantenere l’edificio esistente, tenendolo come base per il lavoro successivo. Si legge in *“imparare da Las Vegas”*: *“prendere in esame l’attuale sviluppo urbano americano è un’attività socialmente valida, in quanto insegna a noi architetti a essere più comprensivi e meno autoritari sia nei piani di ristrutturazione dei centri urbani sia in quelli di nuova espansione”³*. Se al posto di questo edificio ci

fosse stata una delle tante abitazioni a due o tre piani che formano l'intorno dell'area, probabilmente quest'area non sarebbe stata selezionata in quanto avente un'immagine debole o non definita. Sicuramente, sarebbe stata un'area con un carattere simile a quelle vicine, senza una sua struttura forte. Inoltre, lo skyline cittadino sarebbe rimasto praticamente immutato nei suoi sviluppi più alti rispetto a quello degli ultimi secoli. Sebbene la residenza di via Ugo Bassi abbia un'immagine debole, data dalla sua carenza in qualità architettonica e di progettazione, è innegabile che sia forte come segno urbano e, probabilmente, è fortuito il caso che sia all'interno del centro città, contiguo al centro storico e punto focale della prospettiva che si ha da via Salvatore Quasimodo, l'asse principale del nuovo quartiere dell'ex zuccherificio progettato da Vittorio Gregotti. Una serie di coincidenze, più o meno fortunate e fortuite, hanno portato all'individuazione dell'edificio tra le immagini deboli e alla sua scelta per un intervento progettuale. Dell'esistente ne verrà mantenuto l'elemento più forte, non solo strutturalmente ma anche visivamente e compositivamente: la griglia strutturale. In ogni modo, la presenza di un passato che c'era e che, in parte, c'è ancora, verrà testimoniata dal fatto che il volume dell'edificio originario sarà lasciato leggibile all'interno del nuovo intervento e che la griglia sarà, come vedremo, un elemento determinante per la composizione.

L'importanza visiva di un edificio a torre è, come detto, quella di fungere da riferimento, da orientamento per chi la vede dall'esterno; ma è anche quella di essere un punto privilegiato dal quale guardare le cose e la città. La sua altezza, molto maggiore di quella degli edifici intorno, rende nuova la prospettiva sul paesaggio e sull'intorno: dal punto più alto di una torre è possibile infatti godere di una vista a trecentosessanta gradi della città. Oggi, solamente gli abitanti degli ultimi piani possono avere questo punto di vista esclusivo. Un altro obiettivo del progetto è quello di creare una serie di spazi pubblici in modo che tutti possano godere dello spettacolo del vedere le cose dall'alto: agli ultimi piani dovrà essere presente un elemento facilmente distinguibile e individuabile che ospiti spazi pubblici, dal quale si avrà una vista panoramica di tutto l'intorno. Per fare ciò, è mantenuta sia la vocazione residenziale attuale, alla quale è abbinata una funzione pubblica. Nello specifico, la torre esistente e il suo ampliamento sono adibiti a studentato, vista l'importanza via via maggiore dell'Università all'interno del contesto cesenate e data la presenza nelle vicinanze di diverse funzioni universitarie (centro universitario, Facoltà, uffici, biblioteca, ...). L'edificio ospita al piano terra gli spazi comuni agli studenti, al primo piano un'ampia aula studio e, dal secondo al decimo piano, gli appartamenti degli studenti; l'undicesimo e il dodicesimo sono adibiti a piccoli appartamenti, che possono essere utilizzati da docenti delle Facoltà, artisti o docenti invitati per mostre o workshop, o ancora per studenti con particolari bisogni e necessità. L'ultimo piano è dedicato ad altri spazi comuni agli studenti, come una palestra. Gli spazi pubblici, invece, sono pensati come spazi espositivi e di ristoro. In particolare, nell'edificio a ponte possono venire ospitate mostre temporanee o una parte della mostra che si svilupperà nel volume sommitale; inoltre, il ponte è dotato anche di

una parte adibita a bar nella zona in cui questo interseca la torre: questo può diventare punto di snodo e incontro tra le due funzioni e i due edifici, prolungando lo spazio pubblico del ponte al piano terra e al primo piano della torre. Dall'edificio a ponte è possibile prendere le scale o l'ascensore per raggiungere gli ultimi piani all'interno del secondo volume aggiunto. Anche qui, gli spazi sono pensati per eventi pubblici e sono connessi con lo studentato. Grandi aule che guardano la città possono ospitare workshop, laboratori d'arte, lezioni e piccole conferenze o cineforum. Gli ultimi due piani, invece, sono prettamente destinati a mostre d'arte e architettura e alla vista della città dall'alto a trecentosessanta gradi.



Vista di progetto di Steven Holl per Porta Vittoria, 1986

Composizione e percezione: il volume

“Un determinato punto di vista alimenta, necessariamente, un indeterminato flusso di prospettive. Lo spettacolo del flusso spaziale è sempre vivo nelle metropoli, così come in qualunque parte del mondo. Crea uno stimolo che nutre la necessità di significati incerti provenienti dall'interno. Percezione e cognizione bilanciano le volumetrie degli spazi architettonici con la comprensione del tempo stesso. Emerge un'architettura estatica dell'immisurabile. È proprio a livello della percezione spaziale che i significati architettonici forti vengono in primo piano”⁴

Nel 1986 Steven Holl, autore di “Parallax” dal quale è stato estratto questo brano, eseguì per la Triennale di Milano un progetto per l'area di Porta Vittoria. Il punto di partenza dal quale l'architetto americano partì fu quello della progettazione per viste, dalle quali avrebbe conseguentemente elaborato le piante e le sezioni. Il suo schizzo, riportato a pagina 13, spiega chiaramente e in modo semplice e diretto la sua intenzione: ribaltare la classica impostazione del progetto. Un primo quadrato nel quale alcuni volumi semplici disegnano una pianta è affiancato da un altro quadrato nel quale è disegnata la prospettiva che si avrebbe di quei volumi: l'idea espressa in questi due quadrati è negata con una grande X. Per Holl, è importante invece che i contenuti dei due quadrati si invertano: la vista di alcune forme, che esaltano o ne nascondono altre, genera la loro disposizione in pianta. La progettazione percettiva e visiva ha il primato su quella in pianta. *“È proprio a livello della percezione spaziale che i significati architettonici forti vengono in primo piano”* marca la sua idea, dimostrata nella seconda parte di questo lavoro attraverso lo studio della formazione dell'immagine della città e dell'architettura, in particolare del rapporto architettura – composizione – percezione. Da tale studio era emerso come, soprattutto in passato, l'architettura fosse determinata da come veniva vista e da cosa dovesse essere percepito principalmente e secondariamente, e in che modo.

Nell'ipotesi di progetto che verrà sviluppata, sarà quindi ripreso e applicato quanto imparato nelle prime due parti del testo: la percezione e la costruzione di viste diverranno lo strumento per la progettazione, accompagnandone così la composizione. Le diverse possibili viste dell'edificio ne determineranno le scelte architettoniche: a seconda di *dove* viene visto, scaturirà in *come* verrà visto. Questo processo di progettazione percettiva dovrà mettere in pratica quelli che sono gli obiettivi dichiarati del progetto, assumendo quindi il ruolo di strumento per raggiungere dei risultati.

Il fungere da elemento di riferimento e orientamento, l'essere riconoscibile come intervento unitario nonostante si lavori su un edificio esistente e avere gli ultimi piani destinati ad essere spazi pubblici giustificano alcune scelte progettuali, specialmente volumetriche, per chi vede la torre da lontano. La scelta di inserire tre volumi in più a quello esistente, due sui lati nord e sud e uno superiormente, dà come risultato un edificio più alto e più visibile, oltre che snello. Uno dei problemi riscontrati oggi era

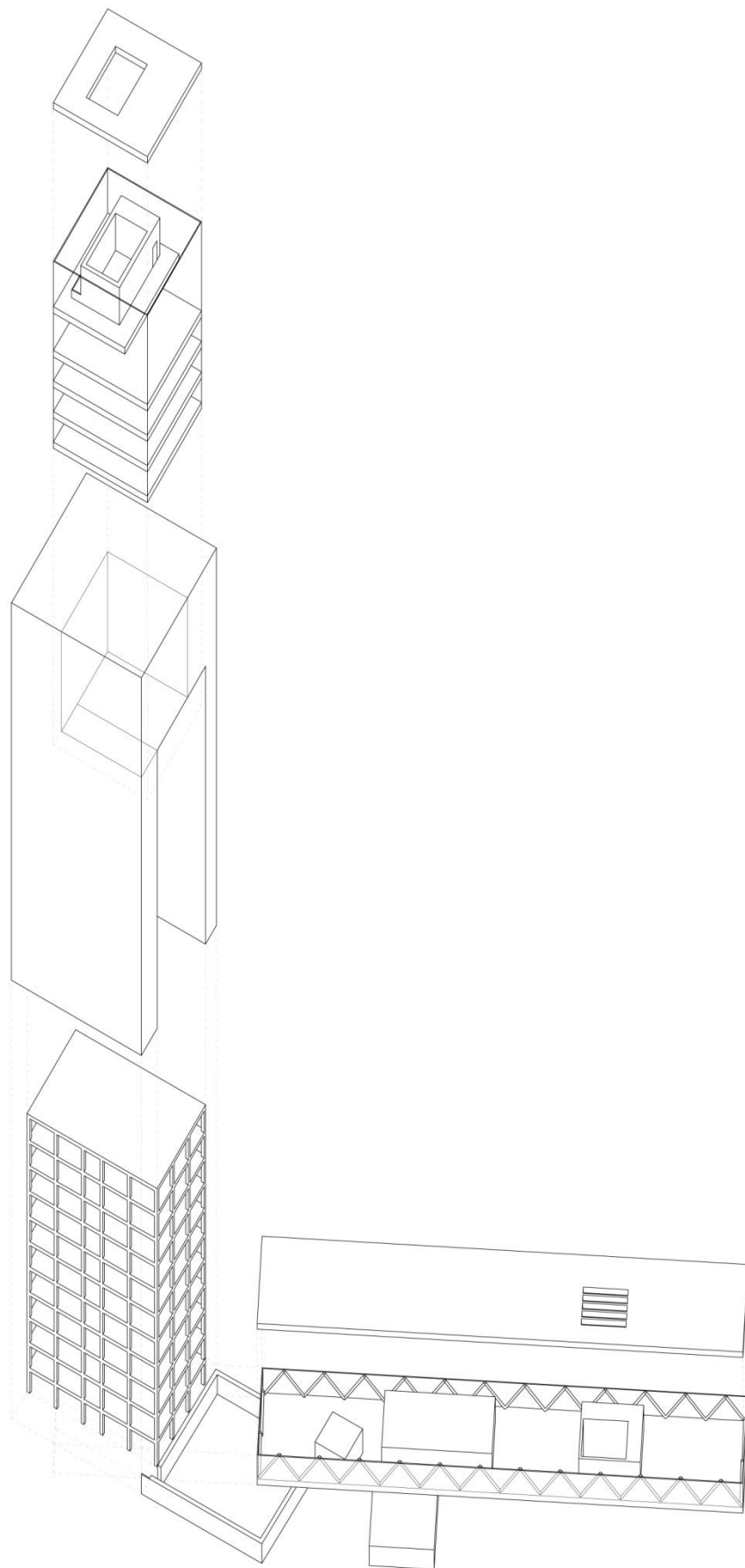


Viste di progetto da via U. Bassi e via martiri della libertà: in rosso i temi di progetto

infatti quello di apparire allo stesso tempo snello e tozzo: i volumi aggiunti sui fronti creano una pianta quadrata alla torre che, grazie all'aggiunta del volume superiore, conferisce all'intero complesso la giusta snellezza. Inoltre, un volume vetrato è come incastrato sulla sua sommità, non in posizione centrale ma scostata verso il centro storico. Lo spostamento del volume vetrato è teso a rendere possibile l'orientamento, anche da lontano, per chi osserva l'edificio: lo spostamento del volume vetrato rispetto al parallelepipedo dell'edificio-base permette un reciproco rapporto osservatore-riferimento muovendosi all'interno della città.

Avvicinandosi all'area di progetto, si acuisce la necessità di creare un rapporto visivo e fisico (oggi completamente assente) col parco. La prima scelta è quella di inserire un altro volume in modo da marcare uno dei due ingressi al giardino di Serravalle, ossia quello da via Mulini: un edificio a ponte sul percorso principale ne marca la presenza e anticipa l'area verde. La sua funzione visiva diventa quella di porta al parco, di segno forte che simboleggia la presenza di un fatto urbano importante. Alla base, il ponte appoggia su un piccolo volume che è il punto di connessione fisico col parco: da qui si può accedere alla galleria-ponte la quale conduce, incastrandosi fisicamente, alla torre. Il largo ingresso al volume (e al ponte) è affacciato sul sentiero principale ed è visibile dall'ingresso al parco e dalla strada. La vista per chi invece proviene da via Martiri della Libertà, che curva a novanta gradi diventando via Ugo Bassi, viene chiusa da una corte che sembra appoggiarsi all'edificio, malgrado ne sia staccata. L'edificio a ponte appoggia quindi sul volume d'ingresso e sulla corte a fianco della torre, per andarsi ad incastrare poi all'interno di questa. L'altra estremità si protende a sbalzo sul parco e trova la sua corretta misura nel rapporto visivo con la strada: questa sale velocemente di quota mentre in parco rimane piuttosto pianeggiante; il ponte, prolungandosi oltre il volume d'ingresso, si mostra tra due delle tre residenze che chiudono il lato nord del parco, mostrandosi sulla via. Il gesto del volume a ponte di penetrare l'edificio è sottolineato anche dall'ingresso di via Bassi, in cui un suo spigolo si protende a sottolineare l'ingresso alla torre: il tema di questa vista è ancora quello dell'ingresso, questa volta però non declinato con una porta urbana ma con un espressivo volume a sbalzo. Anche questo volume è concepito come spazio pubblico, come vero prolungamento dello spazio della città all'interno dell'architettura; per questo, come l'altro volume inserito nella sommità dell'edificio principale sarà vetrato. Il gesto di compenetrazione di volumi sarà accentuato da una trave reticolare a vista nell'edificio a ponte, che andrà ad inserirsi nella torre.

Riassumendo, le viste esterne dell'edificio, sia vicine che lontane, ne hanno determinato le scelte volumetriche, che sono quella di creare un volume compatto, monolitico, dalle giuste proporzioni (che l'han reso in pianta quadrato e in alzato più snello), volume nel quale si incastrano due volumi vetrati (uno lungo a ponte e uno in sommità e scostato verso il centro storico), espressione visiva di uno spazio pubblico all'interno. Anche l'uso dei materiali, oltre che dei volumi, serve a comunicare attraverso l'architettura e quel che il vetro sta a denunciare per i due volumi che questi sono degli spazi pubblici.



Spaccato assometrico: il montaggio degli elementi

Composizione e percezione: la superficie

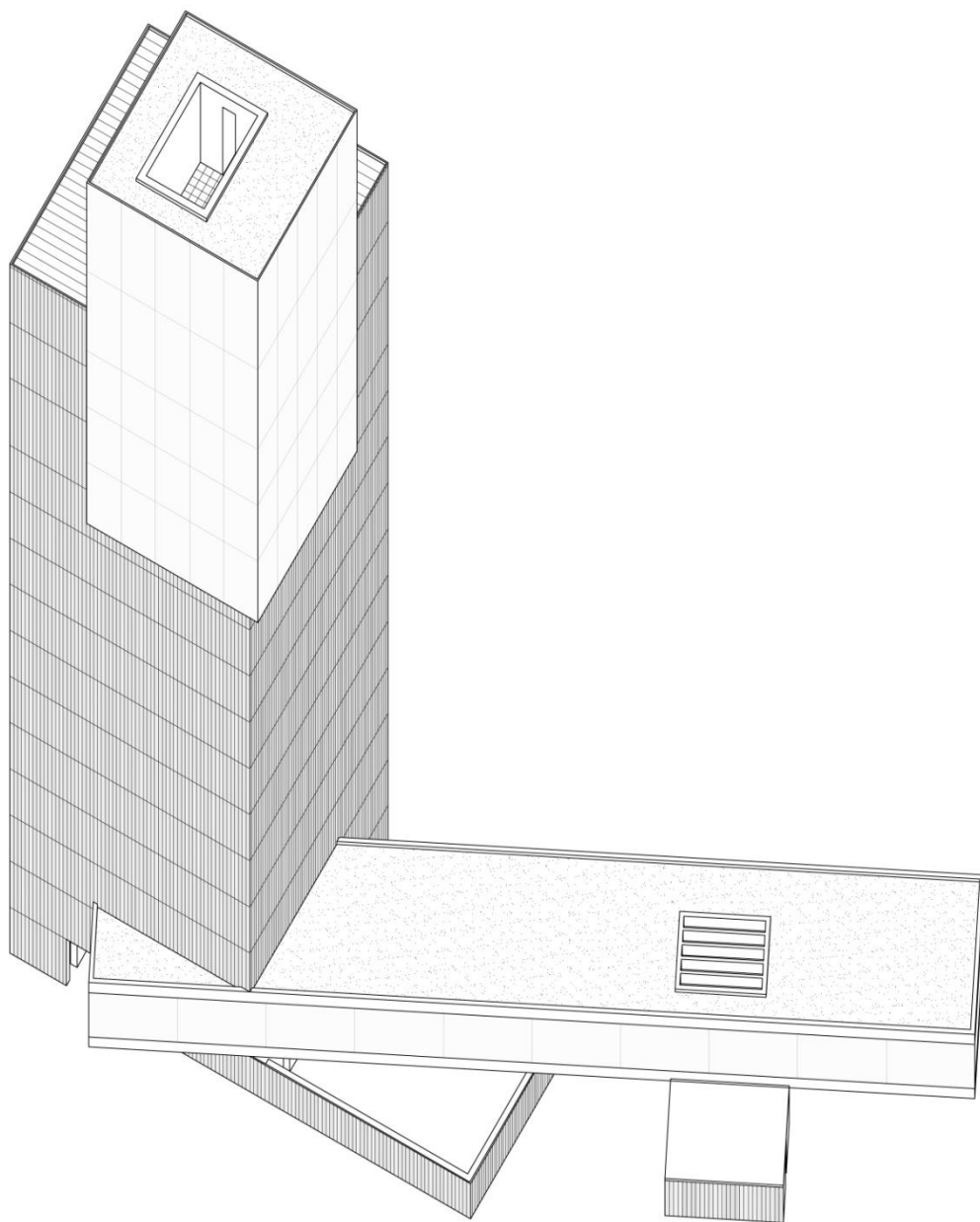
“Le essenze di materiale, odore, texture, temperatura e tatto rinvigoriscono l’esperienza quotidiana. [...] la percezione completa dell’architettura dipende dal materiale e dal dettaglio del mondo dell’acquisizione tattile”⁵.

Nel capitolo precedente è stato spiegato come le scelte volumetriche siano state determinate dai punti di vista dai quali viene visto l’edificio e coi quali, quindi, questo si relaziona. Le scelte effettuate erano tese a raggiungere gli obiettivi prefissati nel primo paragrafo, come quelle legate alla superficie dell’architettura vogliono raggiungere lo stesso risultato. Il carattere precipuo dei tre volumi è comunicato all’esterno attraverso i materiali che li caratterizzano: era già stata anticipata la volontà di creare un volume principale monolitico, nato attorno all’edificio esistente, il quale è intersecato da due volumi, estensioni dello spazio pubblico, in vetro.

La monoliticità del primo volume è sottolineata attraverso la sua superficie, con un rivestimento continuo in pannelli di lamiera stirata color rosso-bruno, tonalità che richiamano cromaticamente i colori degli edifici della città storica e che si vedono anche da lontano nella Rocca, nell’Abbazia e nei campanili. Il tipo di rivestimento è ispirato a quello della biblioteca di Des Moines (USA), progettata da David Chipperfield, e dall’edificio residenziale in Rue de Suisse di Herzog e De Meuron. Nel primo caso, Chipperfield riveste la superficie vetrata della biblioteca con pannelli fissi di lamiera stirata di color brunito, pannelli che lasciano filtrare la luce all’interno di giorno, mentre di notte la luce interna è mitigata verso l’esterno dalla loro presenza. Come detto, questi pannelli sono fissi e creano un interessante gioco di luci sia di giorno, filtrandola verso l’interno, che di notte, creando un effetto “lanterna” all’intera biblioteca. Herzog e de Meuron, invece, rivestono l’edificio in Rue de Suisse con pannelli di lamiera forata, stretti e alti, apribili, che fungono da elementi frangisole verso i ballatoi interni, oltre che disegnare la facciata. I pannelli sono apribili, decidendo così l’apporto di luce diretta all’interno dell’edificio. La scelta progettuale è ricaduta quindi su pannelli in lamiera stirata, larghi 30 cm e alti 3,15 m dal piano terra al decimo piano, 4,60 m all’undicesimo piano e 3,80 m per i piani dodicesimo e tredicesimo. Dietro il rivestimento, che copre le quattro facciate, si alternano pareti piene a logge e pareti vetrate: la differenza è data da quel che era il volume originale rispetto a quello nuovo. La chiusura verticale esterna del volume originario è opaca ed è forata verso l’esterno solo in corrispondenza delle finestre. I tre angoli sono invece svuotati: uno ospita una scala, mentre gli altri tre le logge. Le altre pareti esterne che fanno parte dell’estensione della torre sono vetrate e rivestite dei pannelli in lamiera stirata apribili. In questo modo, sarà possibile dall’esterno leggere la sagoma, l’ingombro di quello che era il volume originario di notte, quando le luci accese all’interno dell’edificio mostreranno per contrasto il vecchio volume; o ancora, sarà possibile distinguere il vecchio dal

nuovo quando i pannelli di rivestimento saranno aperti nei volumi aggiunti, mentre in quello originario quelli apribili sono solo in corrispondenza delle aperture.

Le superfici trasparenti dei due volumi aggiunti contrastano con questo volume. Anche in questo caso, a dettare le scelte progettuali è stata la specifica volontà comunicativa di questi volumi, pensati come estensione dello spazio urbano pubblico all'interno della torre: la loro valenza caratteriale dev'essere quindi forte e decisa, e comunicare chiaramente all'esterno che là dentro "succede qualcosa". La forza dell'edificio a ponte che attraversa la torre è enfatizzata dalle lunghe travi reticolari che disegnano le quattro facce, mentre il volume in sommità dovrà mostrare che lo spazio interno più importante dell'edificio è anche quello più lontano per chi lo osserva da fuori. L'ultimo volume diventa espressione di un luogo pubblico, importante, in cui accade qualcosa di importante, volume lontano ma raggiungibile.



Assonometria

Composizione e percezione: la pianta

Al fine di spiegare più chiaramente le scelte compositive, anche in questo caso dettate da una specifica volontà progettuale su base percettiva, è bene prima anticipare il rapporto del nuovo intervento con l'elemento forte di quello esistente, ossia la griglia strutturale. Come sostiene Holl, non bisogna dimenticare che *“la logica concettuale che guida un progetto è legata alla sua percezione finale”*⁶; l'atto del lavorare concettualmente con la maglia strutturale è quindi finalizzato ad ottenere quei risultati formali espressivi che sono obiettivo di questo progetto.

Si è già detto dell'impostazione dello scheletro strutturale esistente: una pianta rettangolare divisa longitudinalmente in cinque campate (le prime due di interasse 3,90 m, quella centrale di 2,70 e le ultime due di 3,90 m), e trasversalmente in tre campate di 3,90 m ciascuna. In tal modo, si forma una griglia di quadrati tranne che per la campata centrale, che alloggia le scale e l'ascensore, che è più stretta. Il progetto di intervento intende riprendere questa griglia esistente, mettendola in evidenza all'interno, mostrandone così in determinati punti i pilastri e prendendola come base per la composizione in pianta. Di conseguenza, al fine di creare una pianta quadrata che rendesse omogenei i fronti, trasversalmente è stato aggiunto un modulo da 3,90 sul fronte sud e uno da 2,70 sul fronte nord. Longitudinalmente invece sono stati mantenuti gli assi esistenti, prolungandoli. I punti di intersezione diventano appoggi puntuali o lineari, in modo da marcare il volume di quel che era “vecchio” e di ciò che è nuovo.

Era stato prima illustrato come al volume principale, monolitico, venissero aggiunti due volumi vetrati, gli spazi pubblici. Ognuna di queste tre parti ha una propria regola che ne detta la composizione; nei punti in cui queste parti si intersecano, anche le regole si intersecano, a favore della regola prevalente e dell'obiettivo figurativo da raggiungere. Il primo volume, quello monolitico, nasce dunque dall'aggiunta dei tre volumi a quello esistente, aggiunta che segue la regola della griglia strutturale; il secondo si sviluppa invece come una galleria all'interno della quale sono posizionati due volumi che contengono le funzioni di servizio e che ritagliano gli spazi liberi pubblici; infine, il terzo volume si compone individuando spazi principali e secondari, a seconda del tipo di ambiente che si vuole ottenere e delle viste che si possono avere. Il principio compositivo che sottende i tre volumi e l'intera architettura, potrebbe essere classificato come non-compositivo da Jacques Lucan: egli sostiene che, nell'ottica di un principio non-compositivo, non esista una gerarchia tra gli elementi, ma questi hanno uguale importanza tra loro. Al contrario, il principio compositivo ne implica una gerarchia. Nel caso di progetto, si ha apparentemente un principio compositivo esterno, in cui a un elemento maggiore, sia in volume che in importanza gerarchica, si incastrano due elementi, apparentemente minori. In realtà non esiste un rapporto gerarchico tra i volumi: quello maggiore non ha maggior valore rispetto agli altri, ma uguale importanza. Se li si considera in pianta, si capisce come la

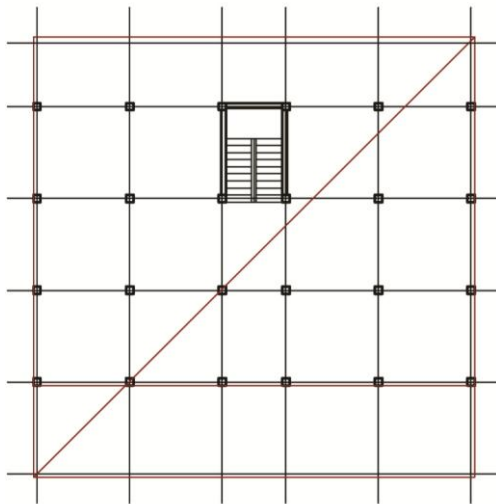
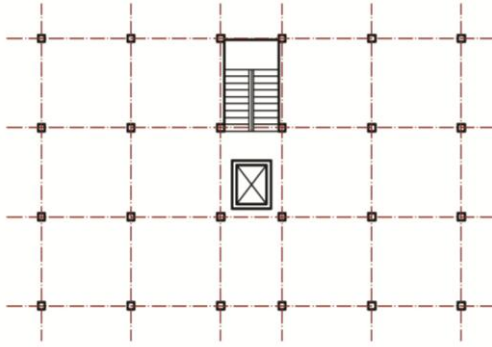
composizione globale sia non-compositiva: come si sosteneva, si nota che i tre elementi hanno uguale valore e importanza tra loro, e si elimina ogni eventuale rapporto di gerarchia. Questo è dato anche dall'indipendenza formale e spaziale dei tre, indipendenza che richiama gli studi e le esperienze di Oswald Mathias Ungers e Rem Koolhaas e che si coniuga con gli insegnamenti percettivo - compositivi di Steven Holl. Per spiegare come si è arrivati alla composizione delle piante attraverso l'unione di scelte visive e planimetriche, di seguito vengono illustrati i singoli piani.

Il piano terra si compone di tre parti: il volume di accesso alla galleria a ponte, la corte quadrata e la base vera e propria della torre. Il volume di accesso si apre sul percorso principale del parco e si compone di uno spazio aperto coperto che porta al foyer d'ingresso a doppia altezza. Alla seconda parte, la corte quadrata, si accede principalmente dalla galleria e il luogo racchiuso che si crea, ha la valenza di uno spazio che Gordon Cullen ha definito come *enclosure*, ossia uno spazio racchiuso che si isola dal rumore esterno. È un luogo in cui è possibile sostare riparati dal rumore esterno e dal quale poter avere una vista diversa e particolare dell'alto edificio. Questo spazio si conforma quindi come un luogo "segreto", accessibile o dal ponte o tramite un percorso stretto dalla torre; l'attacco a terra della torre è pensato come un spazio libero, grande quanto l'ingombro dell'edificio originario, in cui gli studenti possono incontrarsi tra loro. La parte centrale della pianta ospita gli spazi di servizio e di distribuzione ad ogni livello.

Anche il secondo piano dell'edificio residenziale, adibito ad aula studio, è pensato come uno spazio libero e regolare, disegnato dai pilastri a vista. L'intersezione col volume ruotato della galleria è mostrata visivamente e tale spazio diventa elemento di snodo e contatto tra le due parti, tramite il montaggio e lo smontaggio di pareti mobili. Una grande trave reticolare in acciaio disegna invece il perimetro della galleria a ponte, dentro la quale alcuni parallelepipedi ospitano spazi di servizio disegnando i percorsi lateralmente.

Nei piani superiori dello studentato, il tema visivo diventa il principale principio compositivo: un lungo corridoio corre trasversalmente da nord a sud, collegando visivamente i mare e le colline romagnole e fungendo da elemento di distribuzione tra le camere singole degli studenti, ai lati dell'edificio, gli spazi di servizio centrali, e la cucina e gli spazi comuni, posti a sud. A tutti i piani dell'edificio, nei tre angoli non occupati dalla scala di servizio dei volumi vetrati si aprono delle logge, pensate come prolungamento esterno di spazi interni.

All'undicesimo piano, la regola compositiva descritta sopra si rompe, a favore dell'intersezione col volume vetrato: gli appartamenti studenteschi sono sostituiti da bi e trilocali, che possono ospitare studenti con particolari esigenze, professori o artisti ed altre persone che visitano temporaneamente Cesena in occasione di mostre, workshop o altre attività. Nel volume vetrato, un'ampia aula (che può essere utilizzata per lezioni, presentazioni di libri, workshop) è l'elemento principale: da qui si può



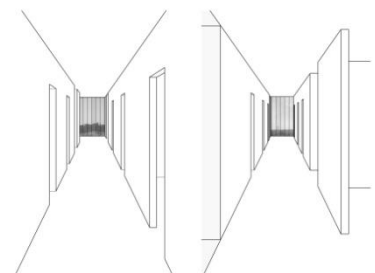
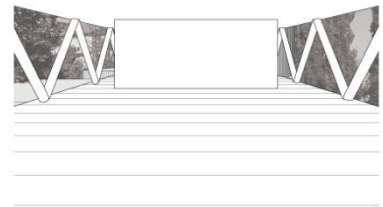
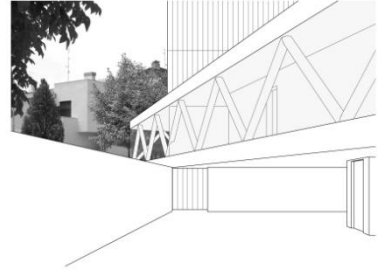
In alto: schema strutturale della torre esistente

In basso: schema compositivo generale della pianta

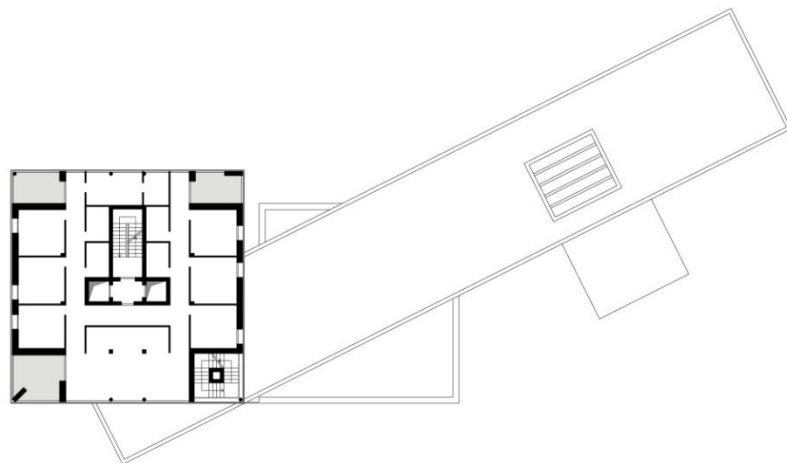
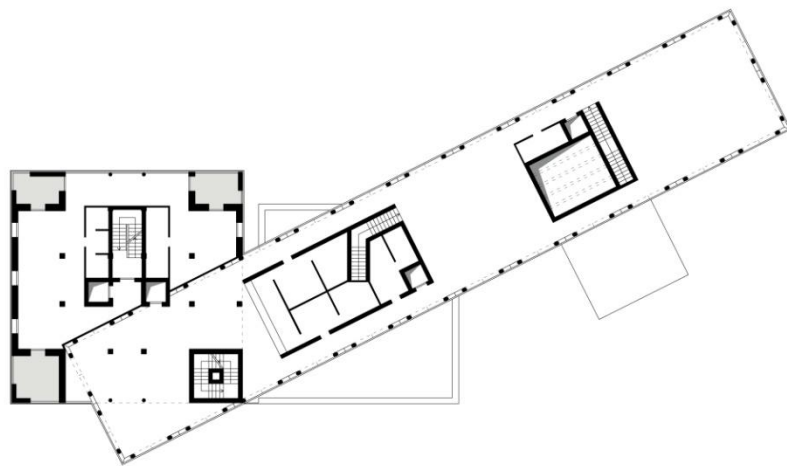
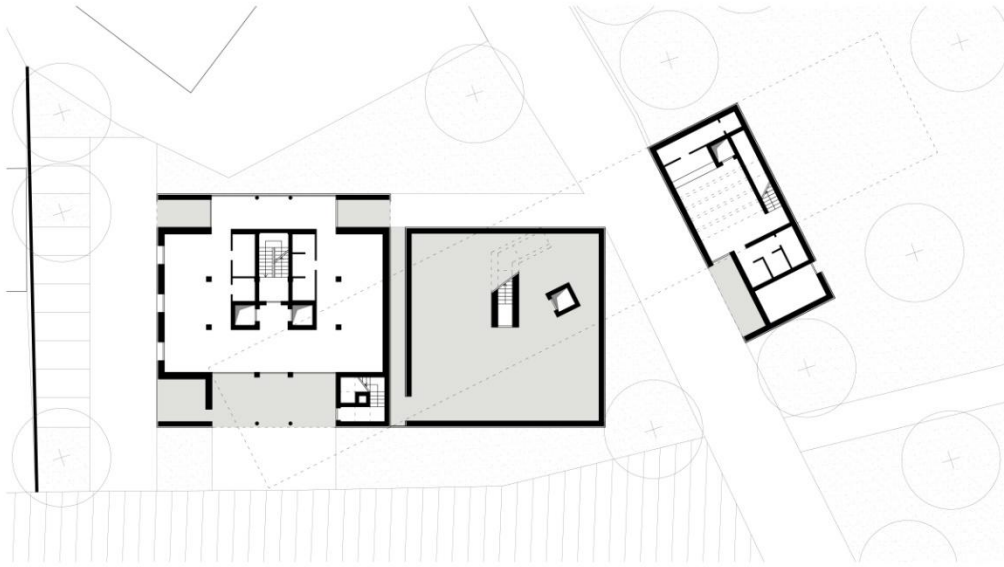
godere di un'ampia vista sul centro città. I due piani successivi presentano le stesse caratteristiche e gli stessi principi compositivi, sebbene alcuni elementi differiscano, come nel caso del tredicesimo piano: gli spazi residenziali sono sostituiti da una palestra, mentre nel volume pubblico una nuova scala rettilinea conduce al quattordicesimo piano.

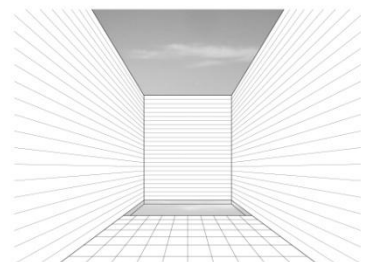
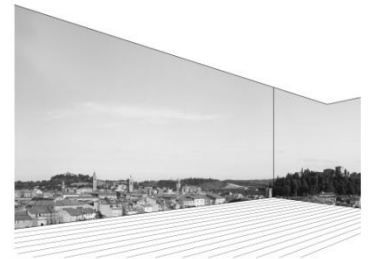
Gli ultimi due piani sono pensati per permettere a tutti i fruitori di questi spazi di godere di una vista a trecentosessanta gradi sulla città e sull'intorno: al quattordicesimo piano è ritagliata una stanza cieca, mentre tutt'attorno è possibile camminare. Lo spazio principale è a doppia altezza sul quindicesimo piano in cui, al posto della stanza espositiva centrale, una corte centrale si configura come spazio racchiuso e misurato, aperto sul cielo.

Anche l'ampliamento della struttura diventa tema di progetto: al fine di migliorare staticamente l'edificio esistente, il vecchio vano ascensore, posizionato centralmente alla maglia, è stato sostituito da due nuovi posizionati simmetricamente alla maglia centrale. Inoltre, il nuovo intervento di sopraelevazione è strutturalmente indipendente e particolarmente rafforzato nei quattro angoli, il cui trattamento diventa tema compositivo. Uno è occupato dal vano delle scale di servizio dei due volumi vetrati, mentre gli altri tre, che ospitano le logge, sono pensati nella loro interezza di parte della maglia. L'angolo funziona quindi nella sua interezza di spazio, in cui a due lati prevalentemente pieni, si oppongono gli altri due trattati di volta in volta in maniera diversa: a un appoggio puntuale è sostituito un setto murario orizzontale, verticale o obliquo rispetto alla maglia. Il tema dell'angolo si configura allora come montaggio di parti, montaggio di elementi diversi che mutuamente concorrono a creare la struttura portante dell'edificio.

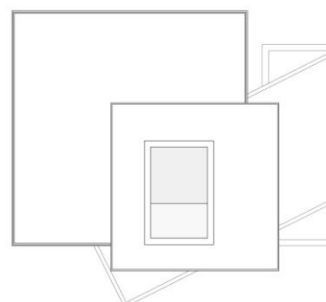
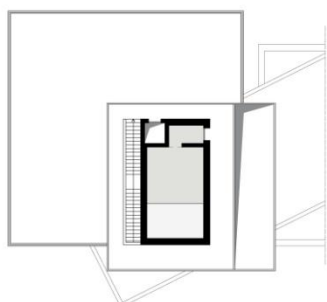
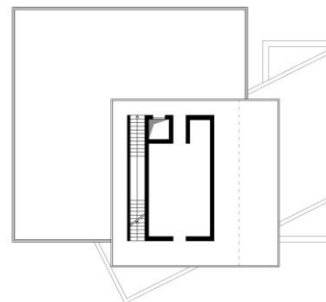
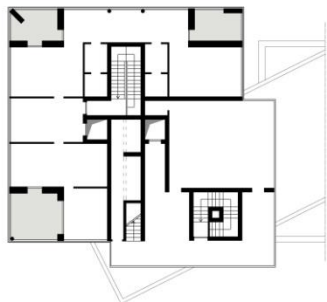
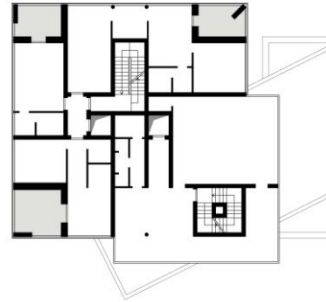
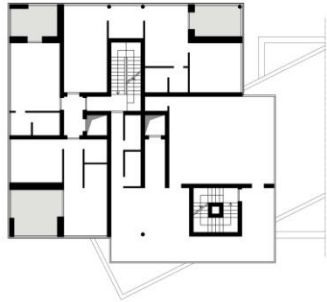


Viste e piante : a partire dall'alto piano terra, primo e tipo





Viste e piante : a partire dall'alto dall'undicesimo alla copertura



NOTE

1. Gino Malacarne, 2008, Introduzione *in*: Annalisa Trentin , Matteo Agnoletto, a cura di, *Il progetto dell'edificio alto*, Clueb, Bologna 2008
2. Kevin Lynch, *L'immagine della città* a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010, pp. 108 – 109
3. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour , *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010, p. 126
4. Steven Holl, *Parallax : architettura e percezione*, traduzione di Antonella Bergamin, Postmedia books, Milano 2004, pp. 9-10
5. Ivi, p. 9
6. Ivi, p. 27

Bibliografia

1_ Il metodo

Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti*, note a cura di Daniel Wieczorek, Jaca book, Milano 1981

Raymond Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, traduzione di Antonietta Mazza, Il Saggiatore, Milano 1971

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 2009

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2010

Gordon Cullen, *Il paesaggio urbano : morfologia e progettazione*, introduzione di Pier Luigi Giordani, Calderini, Bologna 1976

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, a cura di Manuel Orazi, Macerata, Quodlibet 2010

Steven Holl, *Parallax : architettura e percezione*, traduzione di Antonella Bergamin, Postmedia books, Milano 2004

Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, introduzione di Vincent Scully Dedalo, Bari 1980

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966

William J.R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006

2_L'immagine della città di Cesena

Ballardini Romeo, et al., *Costruzione, alterazione e recupero del centro storico di Cesena*, Ghigi, Rimini 1977

Biagio Dradi Maraldi, Mariacristina Gori, a cura di, *Cesena e Forlì nelle foto di Paolo Monti*, con un saggio di Andrea Emiliani, Motta, Milano 1996

Braghieri G., Trentin A., Palmieri A., a cura di, *I quartieri e le case. Edilizia sociale in Romagna e nell'Europa del XX sec.*, Clueb Editore, Bologna 2007,

Giordano Conti, Delio Corbara, *Per una lettura operante della città: l'esempio di Cesena*, Uniedit, Firenze 1980

Giordano Conti , *Cesena bella* , fotografie di Gian Paolo Senni, Il ponte vecchio, Cesena 2011

Emilio Battisti, et al., *Il mestiere di architetto : la macchina per abitare : catalogo della mostra di Palazzo Massari Ferrara 23 marzo-5 maggio 1985*, Ordine degli architetti dell'Emilia Romagna, 1985

Antonio Paolucci, Marisa Zattini, a cura di, *Ilario Fioravanti: il destino di un uomo nell'arte*, saggi di Giancarlo Bojani, et al, contributi di Piero Altieri, et al, Il vicolo, Cesena 2008

Orlando Piraccini, *La Pinacoteca comunale di Cesena*, Pinacoteca comunale, Cesena 1984

Biagio Dradi Maraldi, Andrea Emiliani, a cura di, *Cesena: il volto della città*, Banca popolare, Cesena 1973.

Franco Faranda, *Fides tua te salvum fecit: i dipinti votivi nel Santuario di Santa Maria del Monte a Cesena*, premessa di Carlo Dolcini, prefazione di dom Desiderio Mastronicola, Banca popolare dell'Emilia Romagna, Fondazione Banca popolare di Cesena, Cesena 1997

3_ Il progetto

Kenneth Frampton, *Steven Holl architetto*, Electa, Milano 2002

Valerio Paolo Mosco, *Steven Holl*, Motta architettura Il Sole 24 Ore, Milano 2009

Steven Holl : 1984-2003, El Croquis Editorial, Madrid c2003

Steven Holl : 2004-2008, El Croquis, Madrid 2008

Annalisa Trentin , Matteo Agnoletto, a cura di, *Il progetto dell'edificio alto*, Clueb, Bologna 2008

Trentin Annalisa, a cura di, *Edifici alti in Emilia-Romagna*, Clueb, Bologna, 2006

Rafael Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005

Jacques Lucan, *Composition, non-composition : architecture et thèories, 19.-20. Siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2009

Videografia

L'urbanistica, puntata di *Passepartout*, Philippe Daverio, programma TV, RAI, durata 30 min. andata in onda il 6 settembre 2009 (<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-ed7701bf-c316-4772-9a7e-3d3dd75650df.html>)

La forma della città. Pieripaolo Pasolini, video RAI, durata 15 min. 1973 (<http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>)

Reyner Banham Loves Los Angeles, Reyner Banham, documentario BBC, durata 52 min. 1972 (<http://www.youtube.com/watch?v=WIZ0NbC-YDo>)

L'immagine antica della città

Immagine

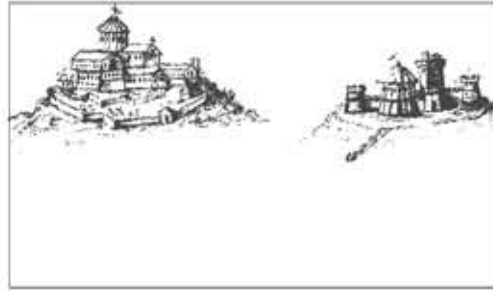


C. A. Andreini, Veduta prospettica della città, 1809

Elaborazione grafica

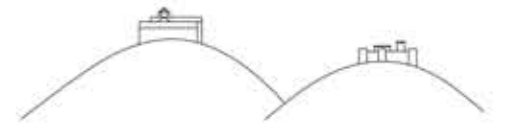


Elementi fisici



I due colli, l'Abbazia e la Rocca

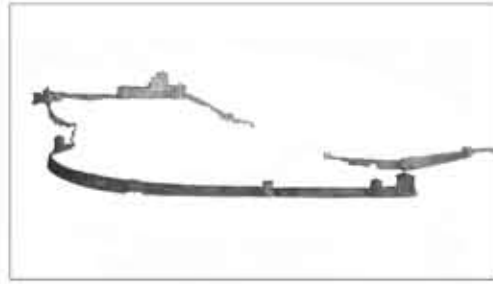
Elementi percepiti



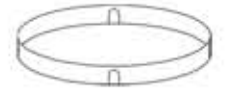
GLI ELEMENTI NATURALI



G. Cialdieri, Beata Vergine col Bambino e la città di Cesena, 1625



Le mura



I MARGINI



Voto della Città di Cesena per il terremoto, 1661



L'abitato e i campanili



I RIFERIMENTI



Voto della Città di Cesena per il terremoto, XVII secolo



Piazza del Popolo



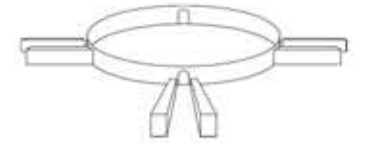
IL CUORE DELLA CITTA'



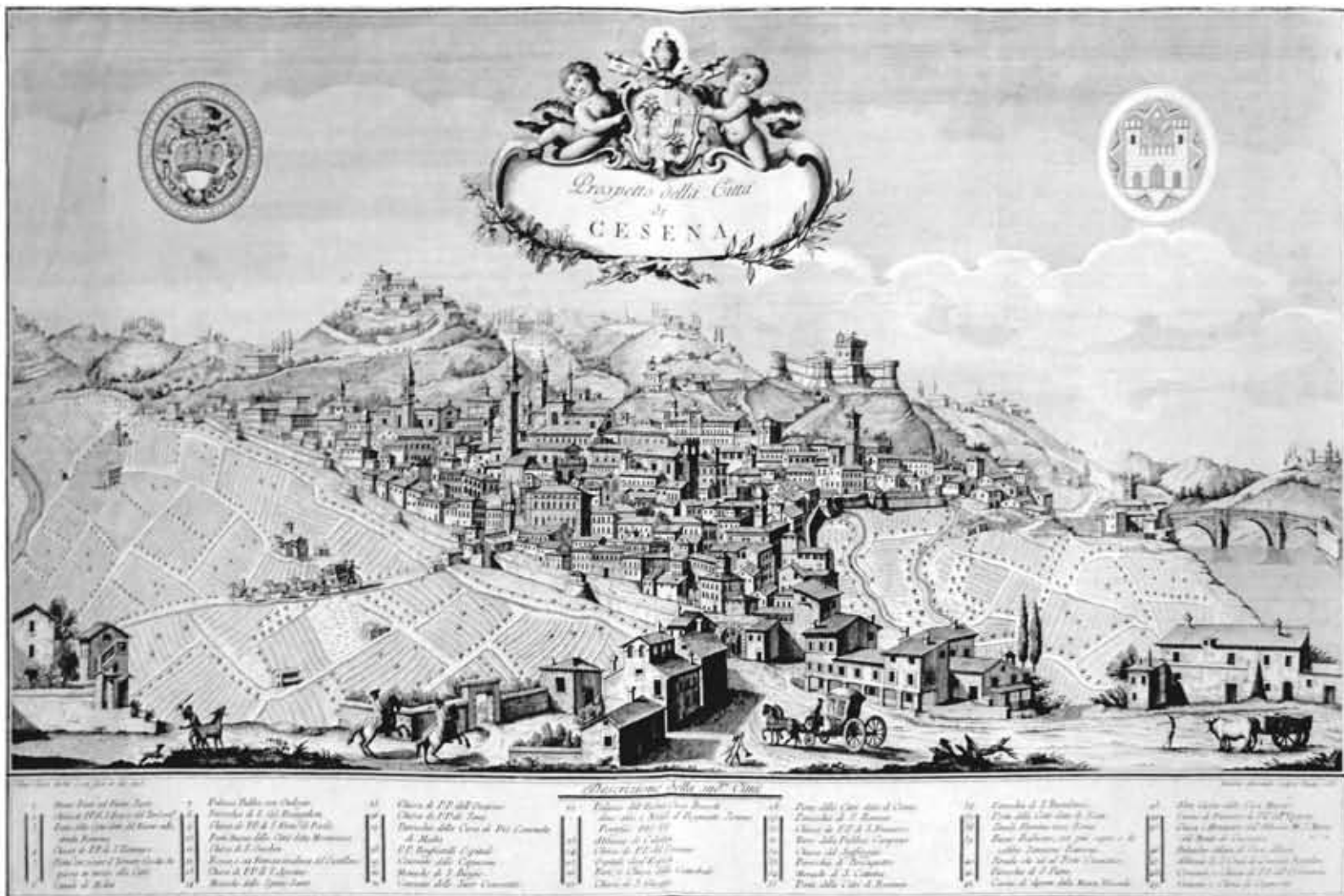
F. B. Werner, Veduta di Cesena, 1730



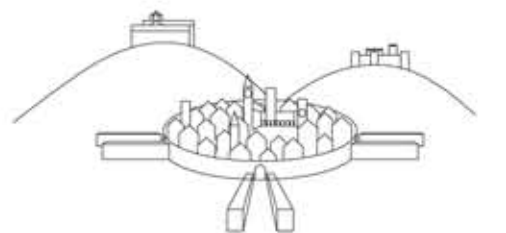
I sobborghi



I PERCORSI



S. Sassi, Veduta prospettica della città, 1786



L'IMMAGINE ANTICA DELLA CITTA'



L'immagine contemporanea della città

Immagine

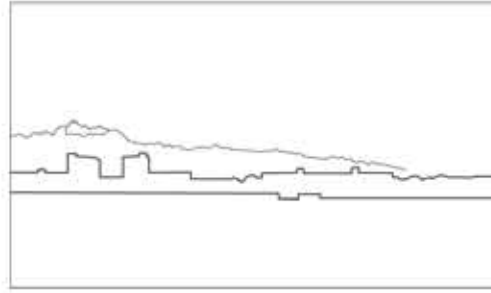


Vista dalla Secante - Ferrovia proveniente da Rimini

Elaborazione grafica

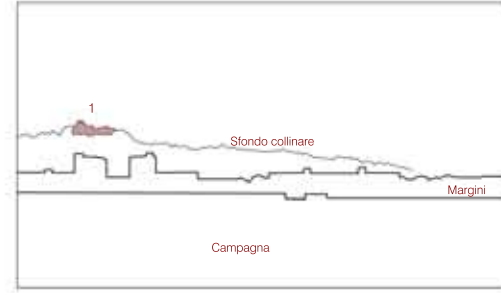


Elementi fisici

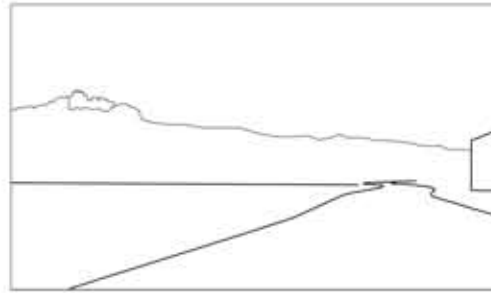


L'abitato di Case Finale e l'Abbazia

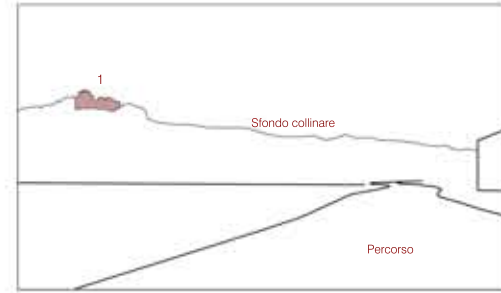
Elementi percepiti



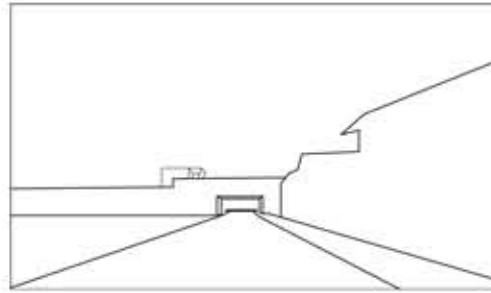
Vista dalla Via Emilia proveniente da Rimini



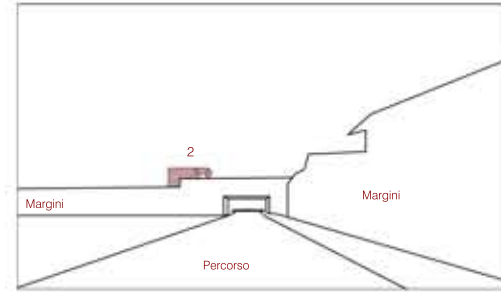
L'abbazia e la via Emilia



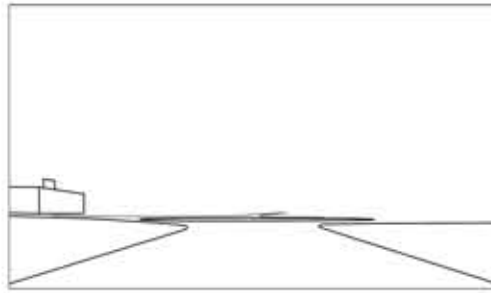
Vista dalla Cervese



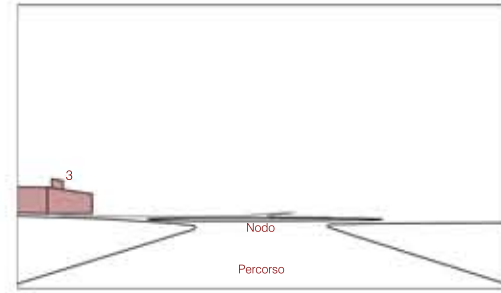
La via Cervese, l'Autostrada, l'abitato e l'edificio direzionale



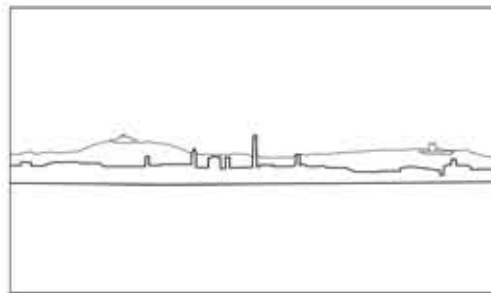
Vista dalla Via Emilia proveniente da Forlì



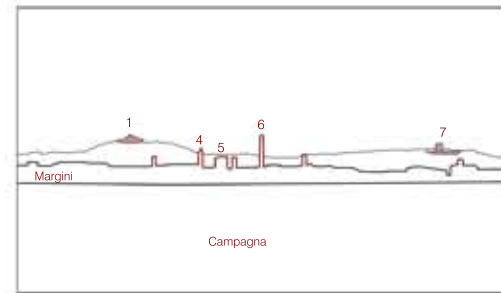
Il centro commerciale e via Emilia



Vista dalla Secante - Ferrovia proveniente da Forlì



Il centro abitato, l'Abbazia e la Rocca



Gli elementi percepiti



- Percorso Maggiore
- - - Percorso Minore
- Margine Maggiore
- Margine Minore
- Quartiere Maggiore
- Quartiere Minore
- Nodo Maggiore
- Nodo Minore
- Riferimento Maggiore
- Riferimento Minore

La forma visiva di Cesena sulla base dell'analisi de "L'immagine della città"

L'immagine di parti di città

Immagine



Via Strinati, incrocio con Corso Mazzini

Elaborazione grafica



Il quadro prospettico fisso e l'enclosure

Elementi fisici



La vista chiusa fissa penetra nell'enclosure

Elementi percepiti



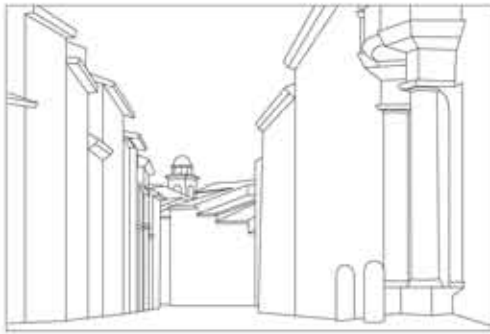
IL PUNTO FOCALE E L'ENCLOSURE



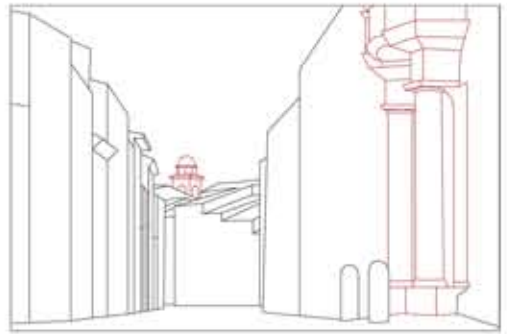
Via Uberti



Il quadro prospettico fisso



La vista chiusa fissa



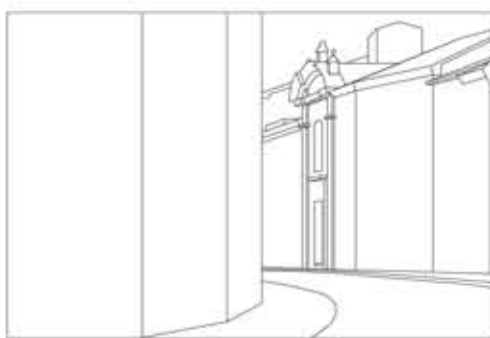
IL PUNTO DI FUGA E LA SINGOLARITA'



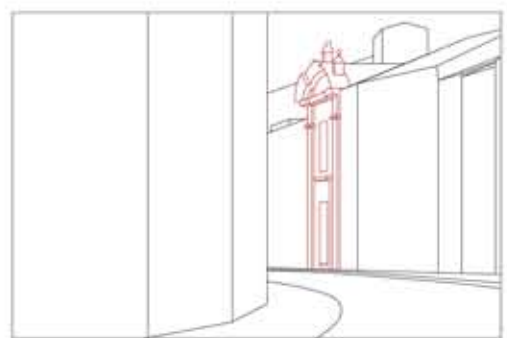
Corso Garibaldi



Il quadro prospettico mutevole: la curva



La vista chiusa mutevole

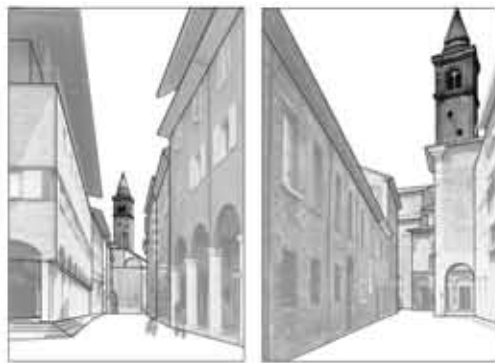


IL PUNTO DI FUGA TEMPORANEO E' LA SINGOLARITA'

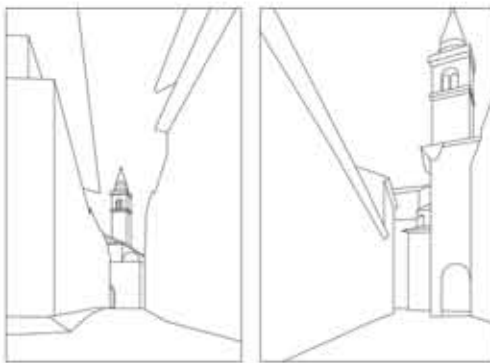


Corso Mazzini

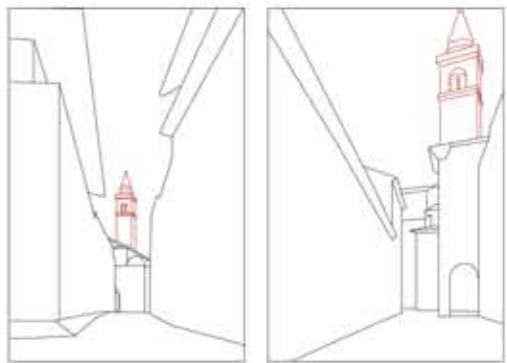
Via Dandini



Il quadro prospettico fisso: il riferimento



La vista chiusa fissa



IL PUNTO DI FUGA CENTRALE



Via Albertini

Corso Mazzini



Il quadro prospettico fisso e la singolarità



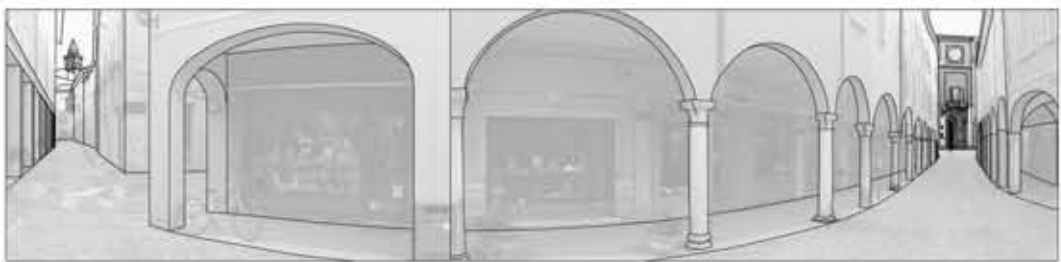
La vista chiusa fissa e mutevole



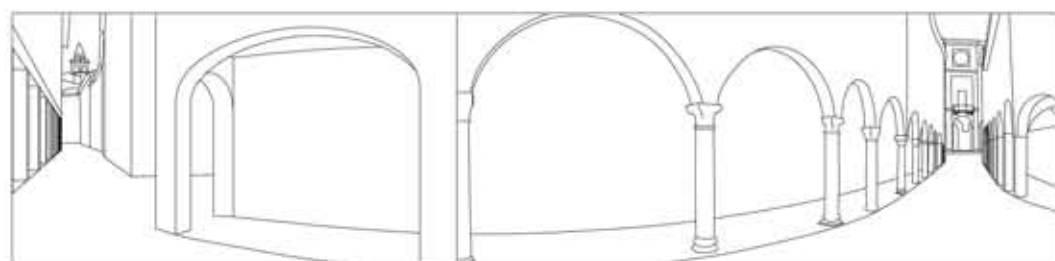
L'ANTICIPAZIONE



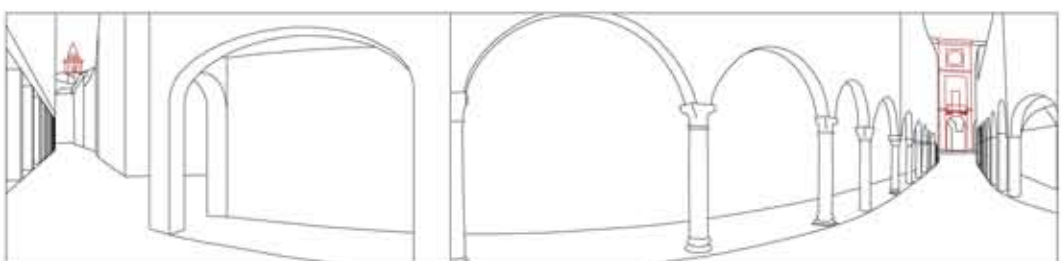
Incrocio tra via Fantaguzzi e via Zeffirino Re



I quadri prospettici fissi e particolari



Le viste chiuse fisse e collegate

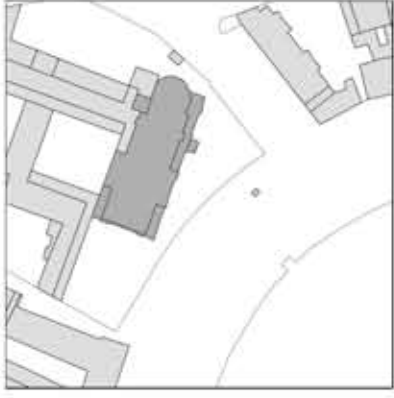


I PUNTI DI FUGA FISSI: IL CAMPANILE RELIGIOSO E IL CAMPANILE CIVILE



Architetture e temi architettonici

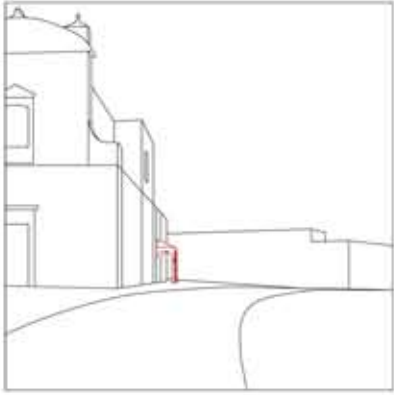
Chiesa di San Domenico
L'ingresso laterale



Vista da viale Mazzoni



Studio visivo da viale Mazzoni



Studio visivo da viale Mazzoni



Plan, prima metà '800 - studio visivo



Ricostruzione della vista ottocentesca - studio visivo

Il grande volume in laterizio della chiesa settecentesca contrastava con le basse case del borgo Chiesanuova, e la facciata con la piazzetta antistante. In seguito agli abbattimenti del borgo alla fine dell'ottocento, tale contrasto è sparito. Il fianco sinistro dell'edificio segue la curva di viale Mazzoni, la vecchia via Emilia. Percorrendola verso la chiesa, l'elemento che attira l'attenzione è l'ingresso laterale, una volta a crociera sostenuta da due colonne in pietra bianca su un lato e dal muro dell'edificio sull'altro. L'ingresso laterale sporge e contrasta col volume poscompartito della chiesa. La vista dell'elemento è accentuata la curvatura della via e le costruzioni dietro l'abside fungevano da fondale.

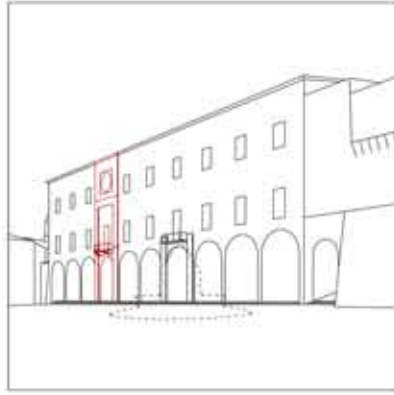
Palazzo Alborno
Il campanile asimmetrico



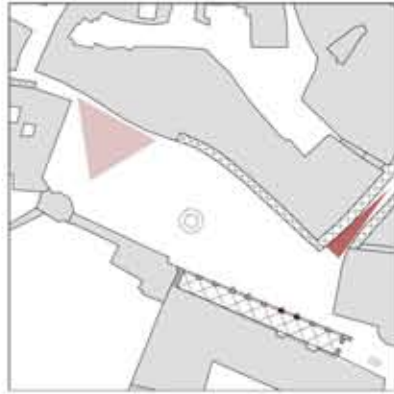
Vista da via Zeffirino Re



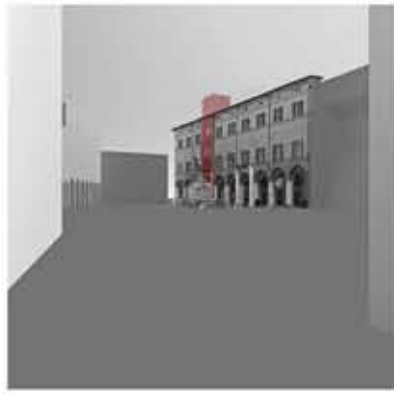
Studio visivo da piazza del Popolo



Studio visivo da piazza del Popolo



Plan, prima metà '800 - studio visivo



Ricostruzione della vista ottocentesca - studio visivo

L'edificio presenta oggi i segni delle molte sedimentazioni che ha vissuto, a partire dal XII secolo. Chi arriva in piazza del Popolo da via Zeffirino Re può vedere come la torre dell'orologio sia perfettamente inquadrata dalla cortina edilizia. Entrati nella piazza, si scopre che in realtà la torre, che probabilmente si pensava in posizione centrale o laterale all'edificio, è in realtà asimmetrica, in corrispondenza della terza delle dieci arcate del loggiato. Questo è trattato uniformemente e infatti la settima campata è trattata alla stregua di quella della torre, la terza. Il palazzo potrebbe apparire sia simmetrico, se si considera il solo loggiato, che asimmetrico, considerato nel suo sviluppo in alzata.

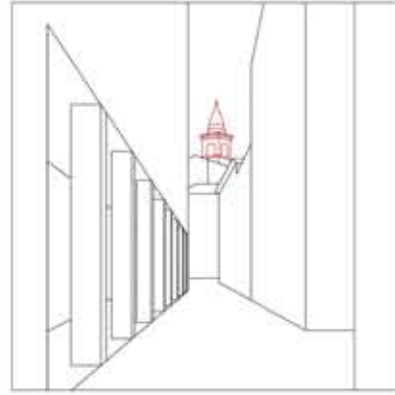
Cattedrale
Il campanile



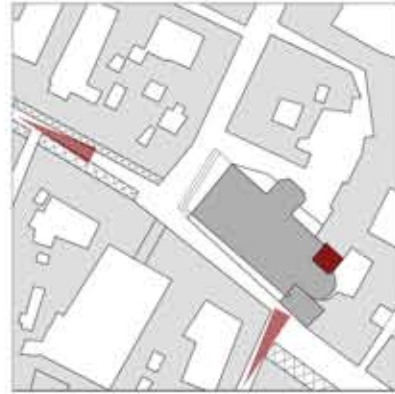
Vista da corso Mazzini



Studio visivo da via Dandini



Studio visivo da via Fantaguzzi



Plan, prima metà '800 - studio visivo



Ricostruzione della vista ottocentesca - studio visivo

L'inizio della costruzione della chiesa risale al XII secolo mentre nella seconda metà del quattrocento si effettuano i lavori per il campanile, un volume slanciato, alto settantadue metri, che svetta sopra i tetti della città e lo rende visibile a grande distanza. Nel 1753 la sua cupoletta fu modificata con quella attuale. L'edificio subì diversi interventi e, tra il 1957 e il 1960, un restauro lo riportò a quello che, probabilmente, ne era l'aspetto iniziale. Il campanile è visibile sia da lontano che dall'interno dell'abitato, dove diventa il punto focale delle viste da molte vie: corso Mazzini, via Fantaguzzi e via Dandini tra le principali. Questo funge quindi da riferimento per tutta la città, sia dall'interno che dall'esterno.

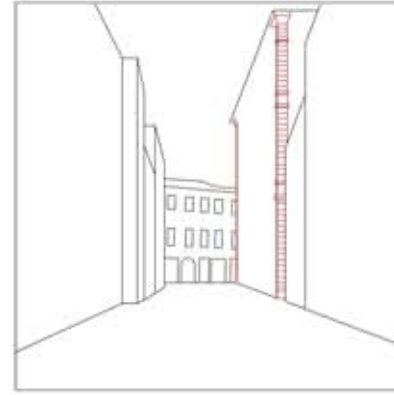
Palazzo Ghini
L'angolo



Vista da corso Sozzi



Studio visivo da via Uberti



Studio visivo da via Uberti



Studio visivo



Studio visivo

Nel 1680 l'architetto Angeloni progettò il nuovo palazzo Ghini, all'angolo tra il corso che porta al Duomo e via Uberti. Angeloni progettò una grande massa austera in mattoni a vista, ingentilita dal portale d'ingresso ad arco a tutto sesto e dal trattamento ad angolo. È proprio l'angolo il tema dell'edificio: il colore del laterizio contrasta col bianco delle pietre dell'angolo, che sembra essere concepito come tre colonne sovrapposte che si fanno più snelle e alte. Il tema dell'angolo è accentuato dalla posizione dell'edificio, che lo rende facilmente visibile. Il palazzo è infatti leggermente avanzato rispetto alle costruzioni ad esso adiacenti e questo permette di rendere ampiamente visibili anche gli elementi d'angolo.

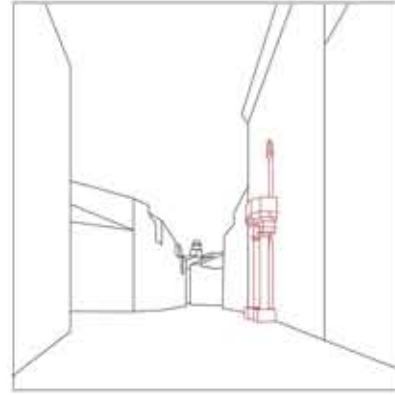
Palazzo Romagnoli
Il portale



Vista da via Montalti



Studio visivo da via Uberti



Studio visivo da via Uberti



Studio visivo



Studio visivo

L'edificio che possiamo ammirare oggi è l'esito, di diversi interventi terminati nel 1765. Il prospetto principale della costruzione si affaccia su una piazzetta triangolare che permette una visione completa ed unitaria della facciata del volume principale del palazzo. Tale volume è più alto rispetto alle ali laterali: l'ingresso principale è sottolineato dal maestoso portale, inquadrato da colonne in pietra bianca e sormontato da un balcone, anch'esso in pietra bianca. Il tema dell'edificio è quello dell'ingresso: arrivando dalla tortuosa via Montalti si scopre tutta la facciata, con l'ingresso, sormontato dallo stemma di famiglia, a sottolineare la mezzeria. Arrivando verso il palazzo lateralmente da via Uberti, l'ingresso si stacca materialmente dal palazzo e si rende visibile dalla strada.



Architetture e temi architettonici

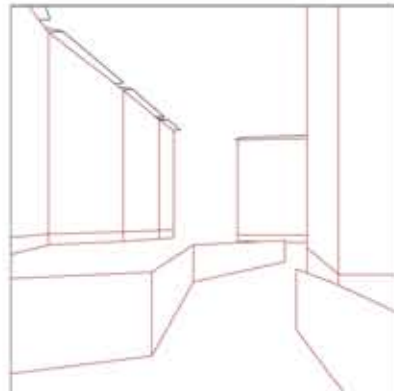
INA casa Vigne
Tradizione e modernità



Vista da uno dei percorsi interni



Studio visivo da uno dei percorsi interni



Studio visivo da uno dei percorsi interni



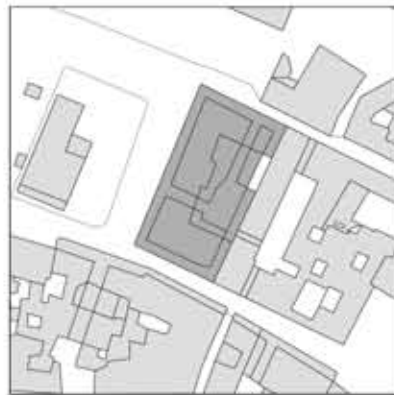
Studio visivo



Vista da uno dei percorsi pedonali interni

Quando fu costruito, tra gli anni '50 e '60, il quartiere era situato in un'area periferica della città ma, col tempo, ne è diventato parte integrante. La progettazione venne affidata a S. Bravetti, I. Fioravanti, R. Marchisio e G. Turchi, i quali pensarono ad una composizione unitaria di diversi edifici. Qui, le facciate degli edifici fungono da scenografia e da punto di arrivo di scorci prospettici delle direttrici visuali date dai vari percorsi e dall'alternarsi di ambienti stretti, quali le vie pedonali, e altri più ampi, quali le piazzette e le zone verdi. Il tema del quartiere è quindi la volontà di coniugare la tradizione della costruzione tradizionale tipica del contesto cesenate con le nuove esigenze della vita moderna.

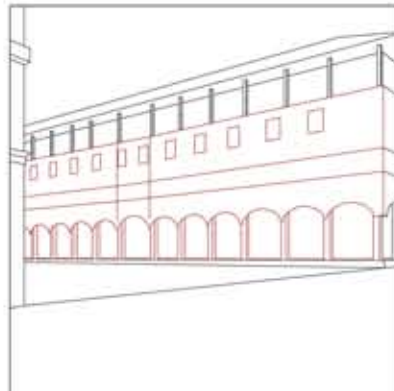
Palazzo Almerici
La piazza



Vista da corso Mazzini



Studio visivo da corso Mazzini sulla piazza



Studio visivo da corso Mazzini sulla piazza



Planimetria proposta originale - studio visivo



Vista da piazza Almerici

"Quando mi occupai del Palazzo Almerici mi dissero che avrebbero approvato il progetto solo se avessi fatto la facciata dritta: anche in quell'occasione non capivano che c'era un rapporto con l'ambiente da rispettare e se avevo tracciato quella forma non era perché me l'ero inventata. Avevo studiato la piazza di Faenza, alcuni palazzi di Fano che presentavano questo movimento in facciata che raccoglie la gente, ma i lavori vennero fermati e fu una lunga battaglia. [...] Quando palazzo Almerici fu finito e iniziarono a togliere le impalcature e a scoprire la facciata, i commenti della gente non furono favorevoli, mi arrivavano frasi del tipo "sa ella! ha portà zo la Rocca!" Ilario Fioravanti

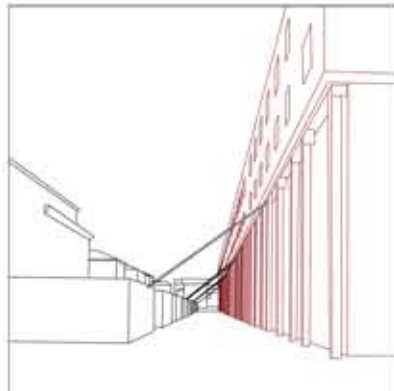
PEEP via Oberdan
L'analogia



Vista da viale Oberdan



Studio visivo della strada interna di servizio



Studio visivo della strada interna di servizio



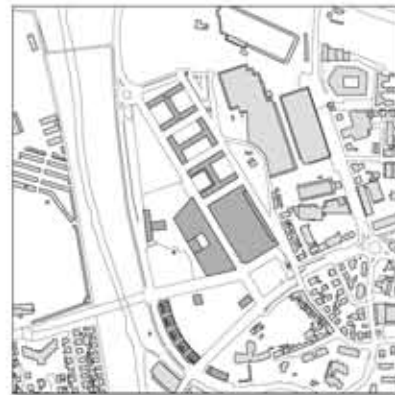
Studio visivo



Vista della strada interna di servizio

Nel 1979 G. Grossi e B. Minardi vincono il concorso per la sopraelevazione della case popolari costruite nel 1923. L'idea di base era quella di mantenere l'esistente e di costruirvi sopra. Grossi e Minardi, per elaborare la loro idea, sembrano partire dall'analogia con le case a palafitta: Minardi, in un suo disegno di progetto, riproduce la scena di un litorale su cui si fondano i lunghi pali che sostengono alcune abitazioni a palafitta. È esplicitata così l'idea dell'analogia con la palafitta: come questa sorpassa i volumi dell'acqua per fondarsi in profondità, allo stesso modo la nuova edificazione sorpasserà i lunghi edifici in linea e, con i suoi snelli pilastri, poggerà sul terreno. Il tema architettonico non riguarda quindi un solo elemento ma si riferisce a tutto l'edificio, alla sua idea.

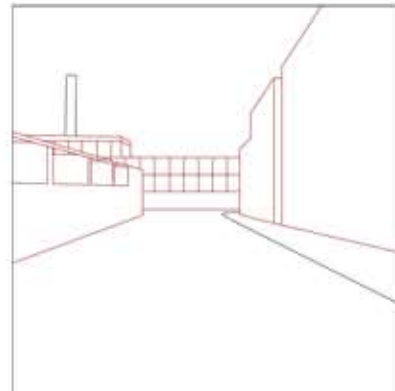
Ex zuccherificio
La continuità con la città



Vista da piazza Sciascia



Studio visivo da via Russo



Studio visivo da via Russo



Studio visivo



Vista da via Quasimodo

Il tema progettuale dell'intero complesso, non ancora terminato, sembra essere quella della connessione con la città storica, connessione che è sia fisica che visiva. La connessione fisica è data dagli edifici, che si fanno più piccoli e di taglia più propria della città storica man mano che ci si avvicina al centro, mentre quelli più lontani hanno volumetrie molto maggiori. La connessione visiva è data dalla creazione di assi che riprendono, specialmente in alcuni disegni, le connessioni cittadine. Inoltre, si nota la volontà di riprodurre le viste chiuse dagli edifici tipiche del centro. Infine, è importante notare l'insistenza della creazione di piazze, di luoghi pubblici per la città in una sua parte nuova.

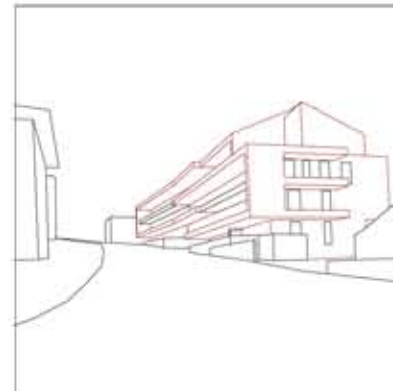
Residenza via Magellano
La papera finta shed



Vista da via Magellano



Studio visivo da via Magellano



Studio visivo da via Magellano



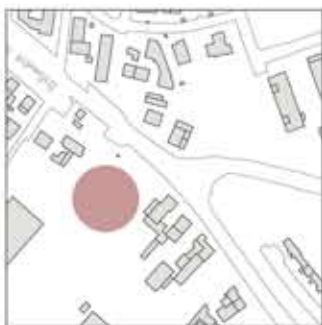
Studio visivo



Vista da via Magellano

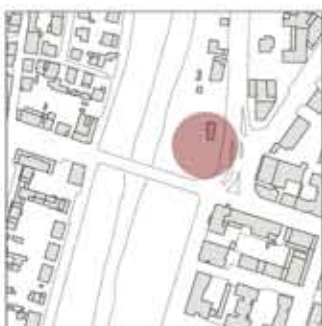
L'edificio fonde i concetti di papera e shed decorato definiti in *Imparare da Las Vegas*. La papera è un edificio che "è" simbolo; lo shed è una struttura convenzionale che "applica" simboli". Nel caso della residenza di via Fiorenzuola sembrano unirsi le due categorie. Il volume dell'edificio si adatta alla forma del lotto e sembra essere concepito come la forma archetipica della casa, con la copertura a due falde estrusa per tutta la forma del lotto. A questo volume compatto, assimilabile alla forma di una grande casa, (effetto della papera), sono stati aggiunti profondi balconi che diventano un gesto puramente grafico che si applica a un volume compatto e semplice retrostante (quel che accade per lo

Le immagini deboli nella città



1_Area SACIM

L'area si trova all'incrocio tra viale Cattaneo (parte della via Emilia) e viale della Resistenza. La zona è interessata da un intenso traffico automobilistico, soprattutto durante gli eventi sportivi e le manifestazioni che si tengono nelle vicine strutture (come il Carisport, l'ippodromo e il parco urbano). La debolezza dell'immagine è dovuta dall'interruzione della continuità visiva data dall'abitato che circonda la via Emilia, interruzione che quindi non chiude la vista prospettica che si crea per chi proviene da viale della Resistenza.



2_Area ponte nuovo

L'area è situata sulla sponda destra del fiume Savio, dove la via Emilia compie una brusca deviazione del suo tracciato sul ponte del Risorgimento, detto ponte nuovo, e si interseca con altri tre tratti viari. Il nodo che si forma non è in alcun modo sottolineato visivamente, sebbene sia caratterizzato per l'elevato traffico veicolare, ciclabile e pedonale. L'area, che funge da margine tra il tessuto urbano storico e la sua espansione al di là del Savio, presenta una immagine debole in cui piccoli edifici adibiti a bar, ristorante e distributore di benzina voltano le spalle all'acqua del fiume e lasciano molto dello spazio indefinito.



3_Torre di via Ugo Bassi

L'edificio residenziale di 11 piani fuori terra si trova a margine del centro storico, a lato dei giardini di Serravalle. Inoltre, è adiacente a uno dei nodi cittadini, vista la vicinanza a importanti poli attrattivi. Esso potrebbe fungere inoltre da riferimento. La debolezza dell'immagine è data innanzitutto dall'altezza dell'edificio, che lo rende visibile da grande distanza nonché parte dello skyline cesenate. Un altro punto debole riguarda la prossimità al nodo di traffico e ai giardini di Serravalle, coi quali non ha alcun rapporto. L'immagine che questo edificio dà è quella dell'imporsi e non del rapportarsi alla città.



4_Piazza Almerici

La piazza fu creata nella seconda metà del Novecento abbattendo il vecchio palazzo Almerici, in modo da rendere visibile l'edificio della biblioteca Malatestiana da corso Mazzini. Con la creazione di questo vuoto urbano, hanno perso di forza espressiva anche i contigui palazzo del Ridotto e piazza Bufalini: il primo appare ora isolato e più piccolo di com'è. Il palazzo Almerici che sorgeva sul suo fianco sinistro, fungeva infatti anche da elemento col quale il Ridotto si confrontava, apparendo nelle sue reali proporzioni.



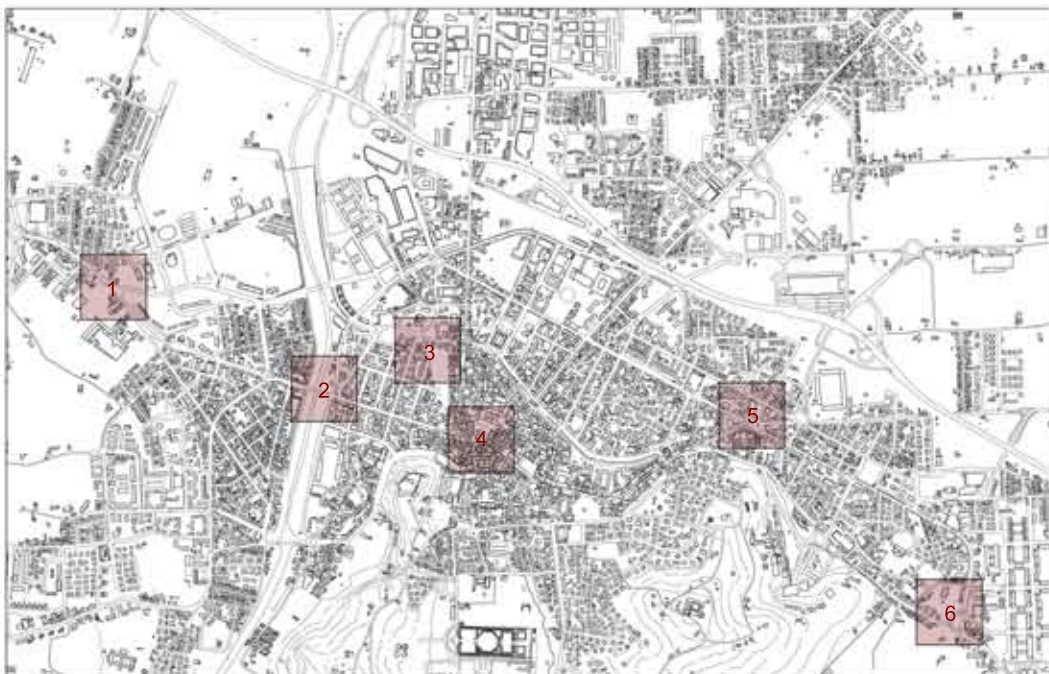
5_Area via Marconi

Anche in questo caso, l'area individuata è adiacente a un nodo. Si tratta di uno degli isolati che contornano la nuova rotondina di via Marconi, nel quartiere della Fiorita, vicino allo stadio. Il lotto è stato oggetto di un recente intervento edilizio che però non sfrutta le capacità visive del luogo. Le potenzialità del luogo si trovano nei flussi di via Marconi, la via principale che è parte della via Emilia. Inoltre, visivamente l'edificio che sorge sul lotto individuato sembra trattare in maniera secondaria il fronte verso la rotonda, che potrebbe invece chiudere visivamente l'asse di via Andrea Costa.



6_Area Case Finali

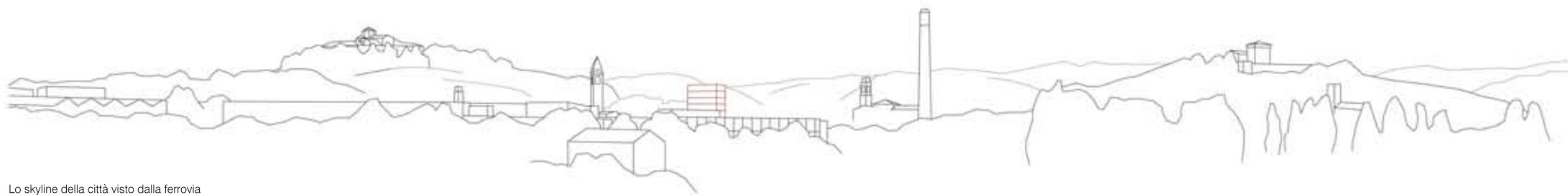
Poco dopo l'ingresso in città, la via Emilia che proviene da Rimini compie una marcata deviazione verso destra nel suo nuovo tracciato; quello antico proseguiva dritto verso la Porta dei Santi. Il nodo che si forma è marcato da un'ampia rotondina: Lynch sostiene che quando un percorso, soprattutto importante, compie un'importante deviazione, questa deve essere marcata visivamente. In questo caso, nell'angolo formato dal vecchio e dal nuovo tracciato della via vi sono solamente alcuni alberi e, dietro, una piccola area verde inutilizzata, elementi non sufficienti a marcare la deviazione e l'ingresso alla città.



Planimetria con individuazione delle aree



La torre di via Ugo Bassi: metaprogetto



Lo skyline della città visto dalla ferrovia



Vista panoramica dalla Rocca Malatestiana



Vista da via Quasimodo



Vista da via Rasi e Spinelli



Vista da via Ugo Bassi



Vista dalla rotonda mulini

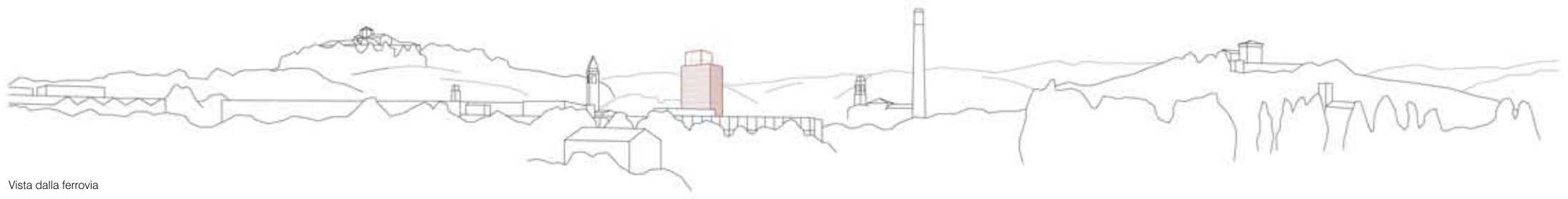


Vista da via mulini

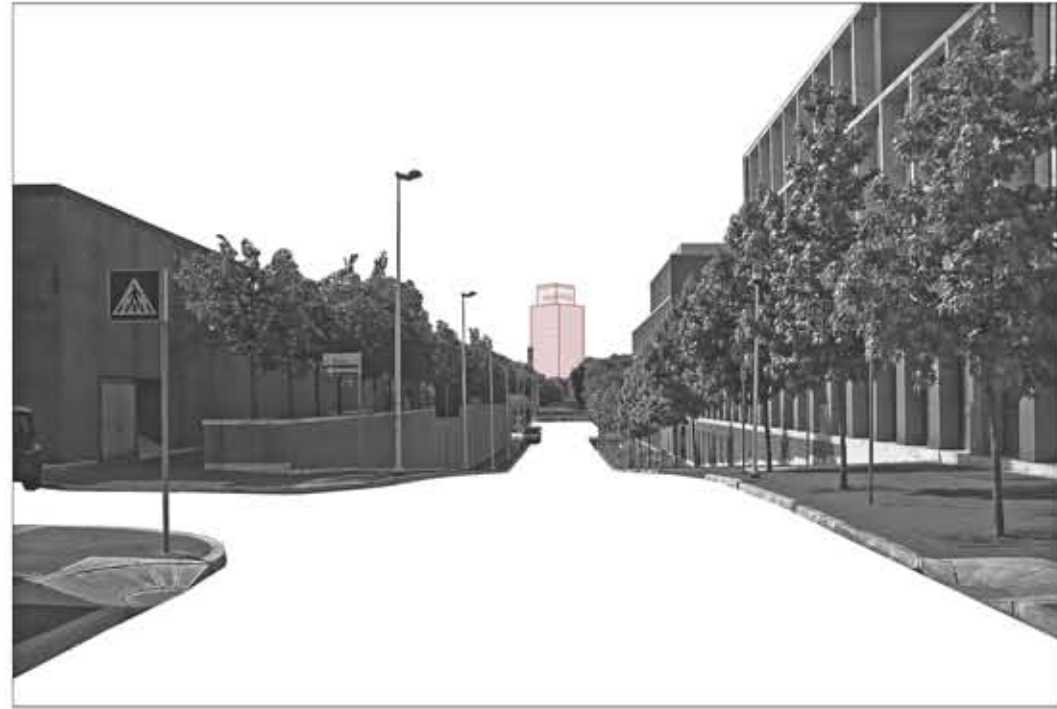


Vista dal centro Lungosavio

Progetto



Vista dalla ferrovia



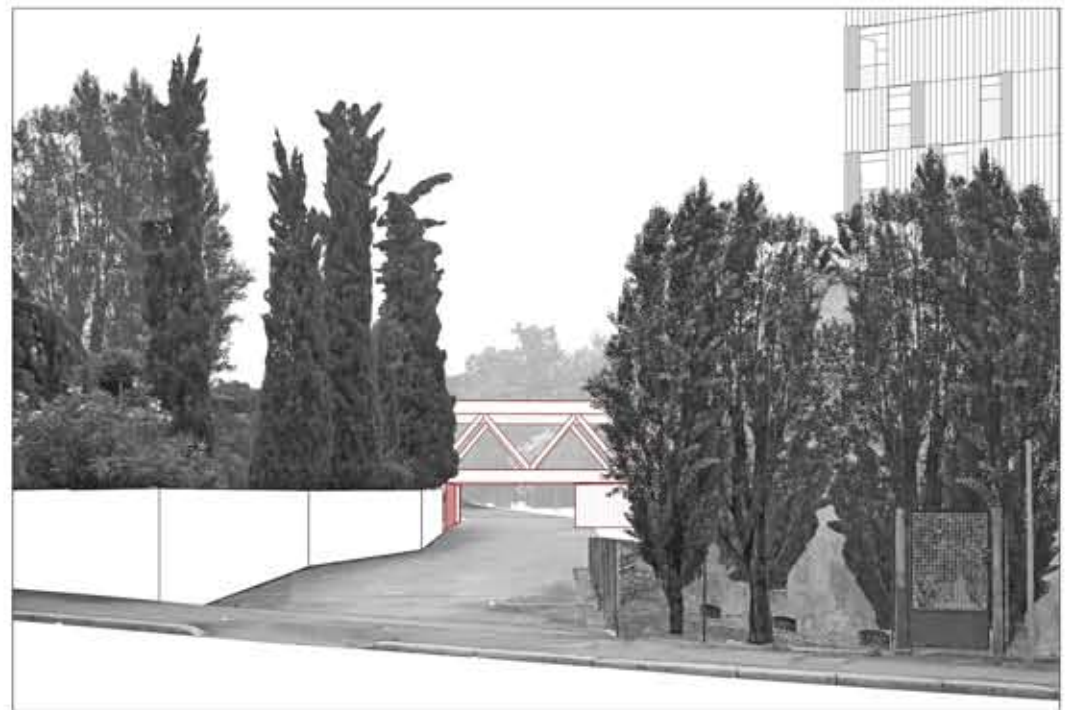
1_Vista da via Quasimodo, zona ex zuccherificio



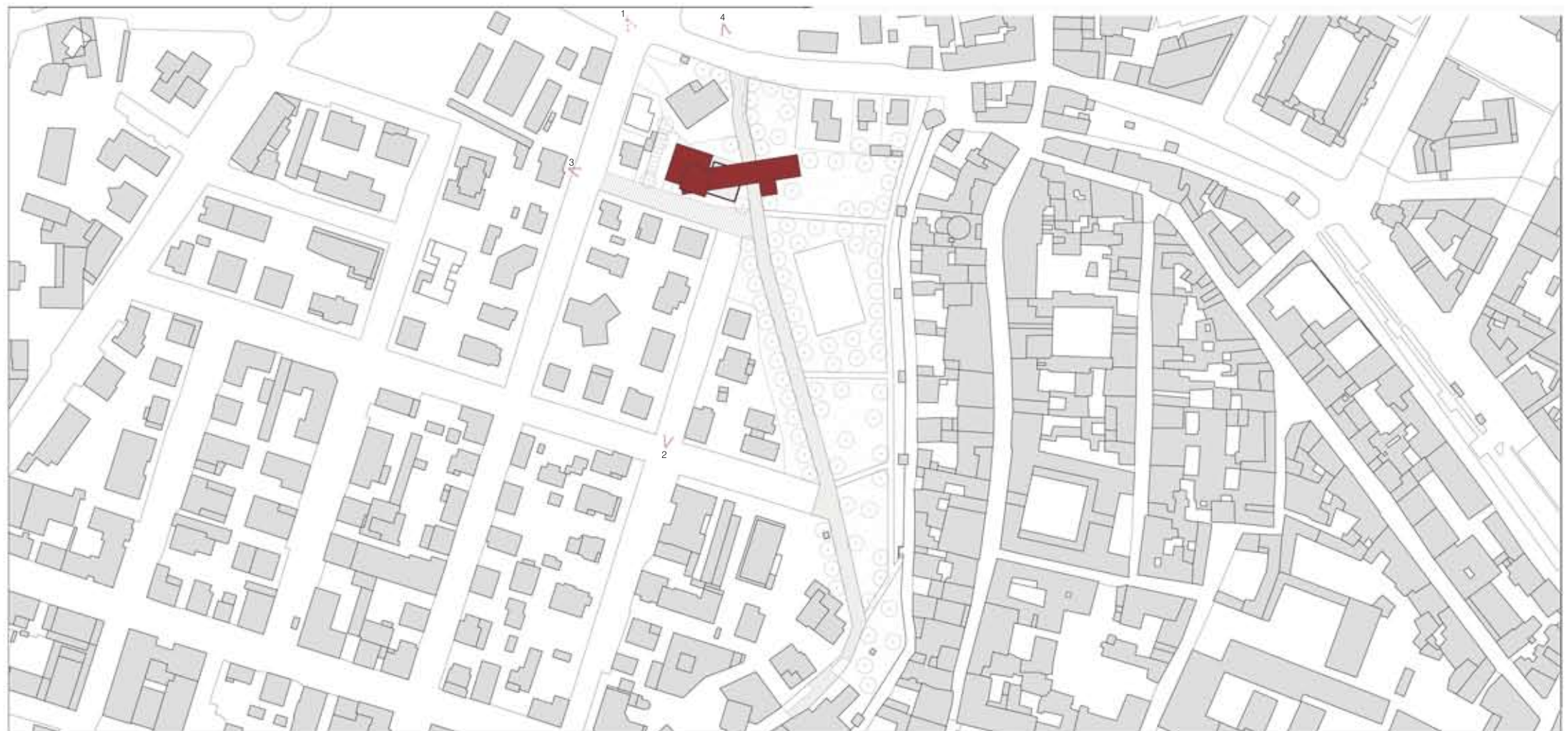
2_Vista da via martiri della libertà



3_Vista da via Ugo Bassi

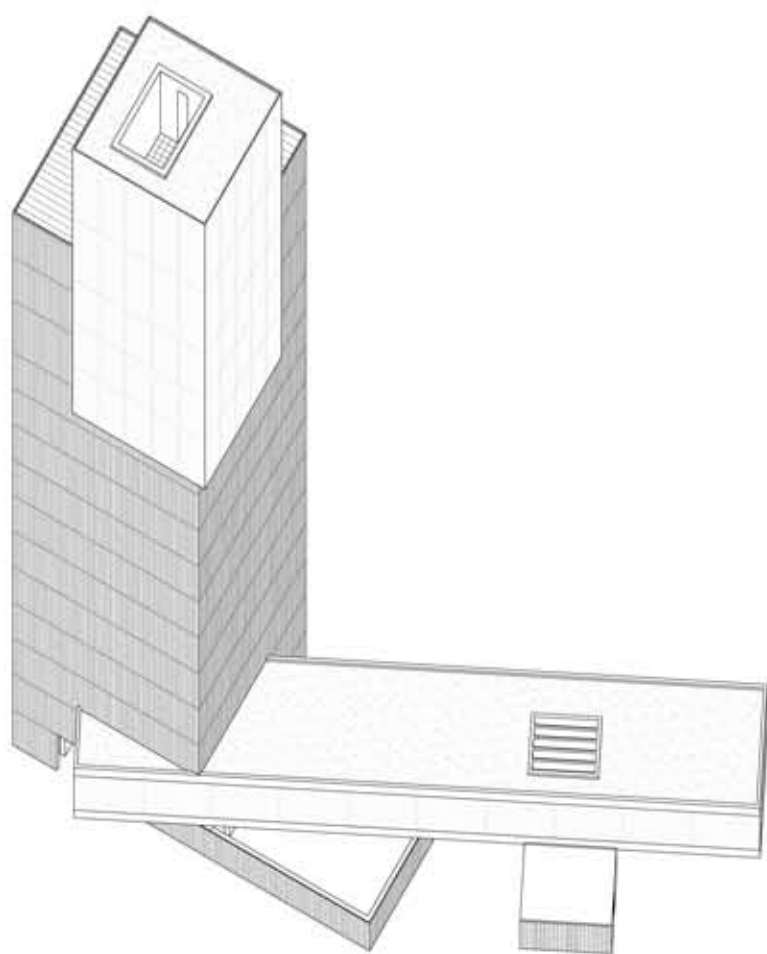
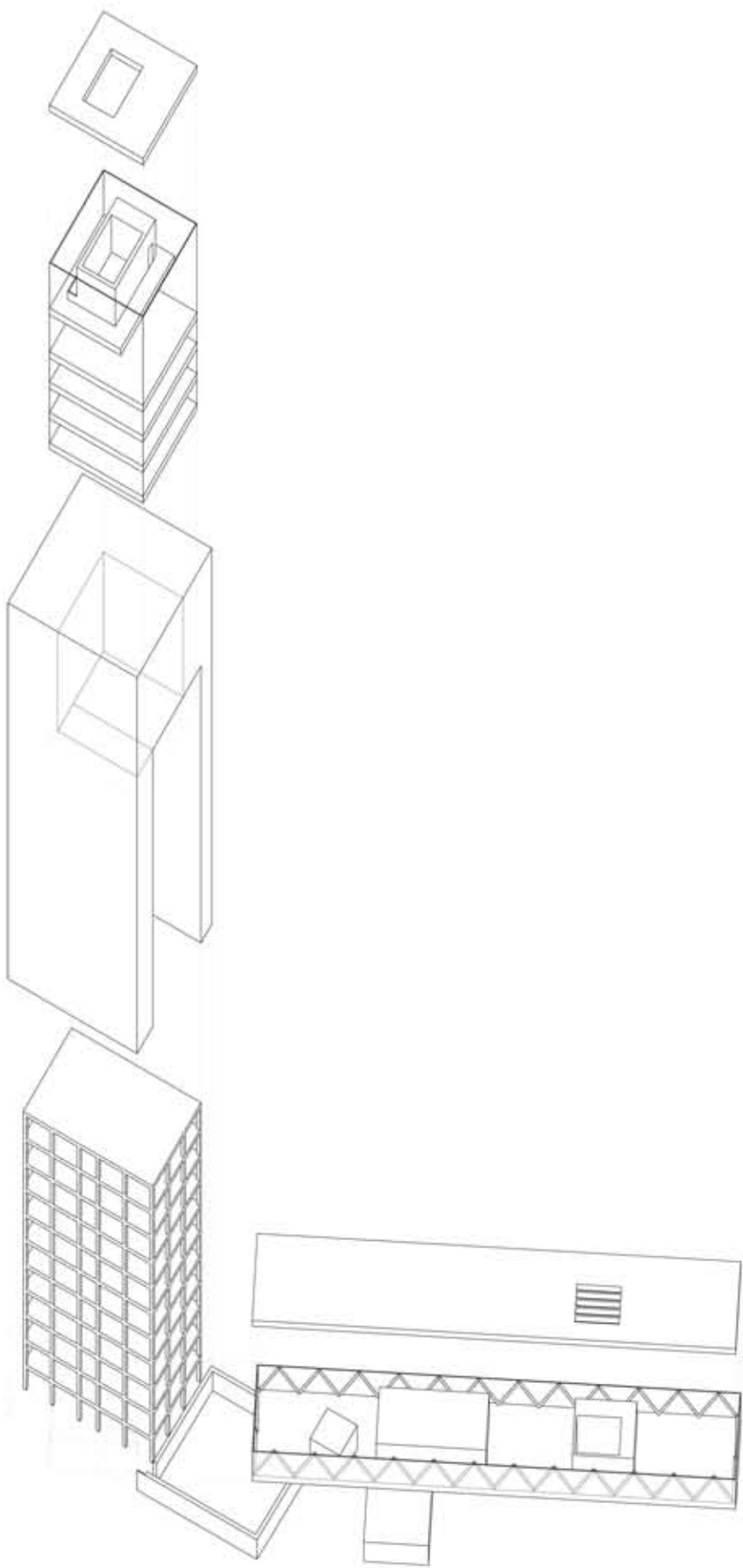


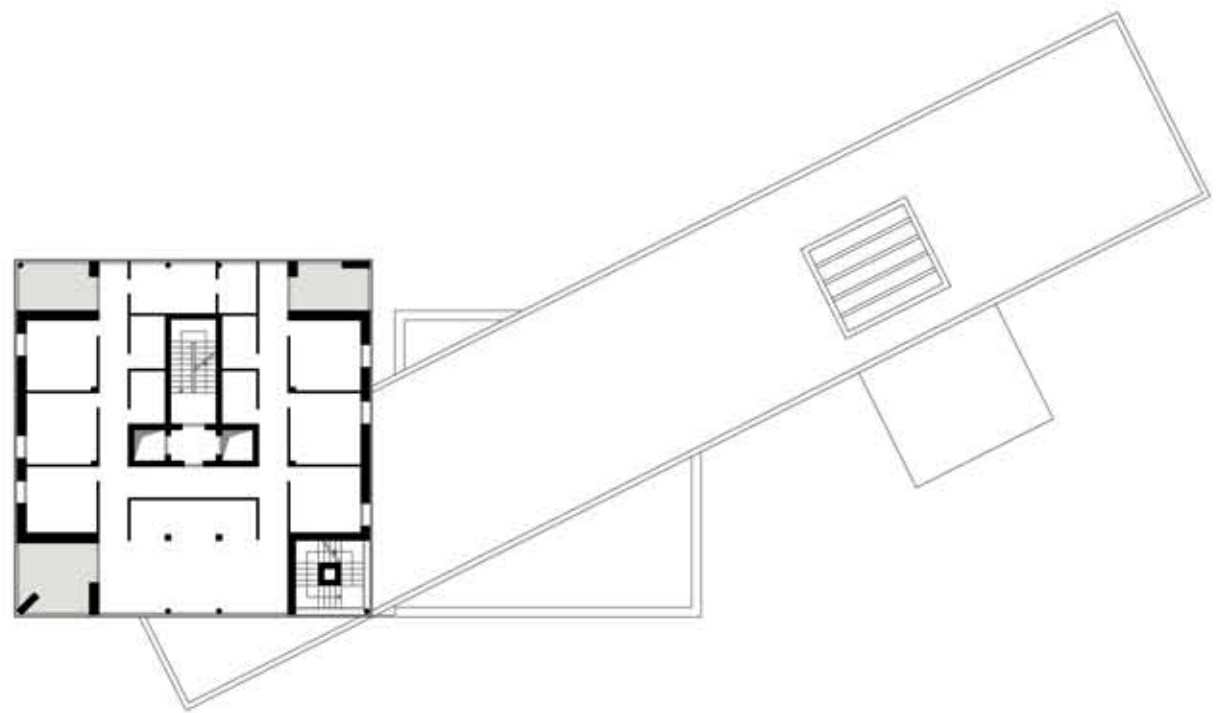
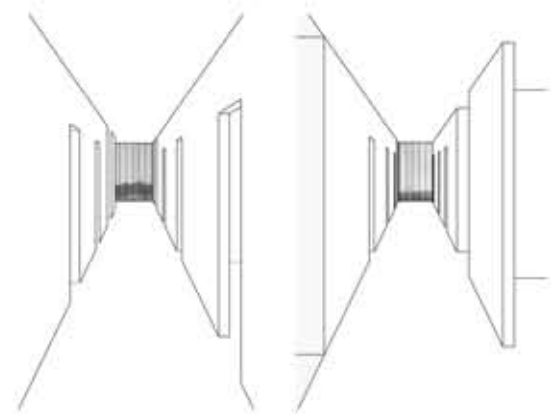
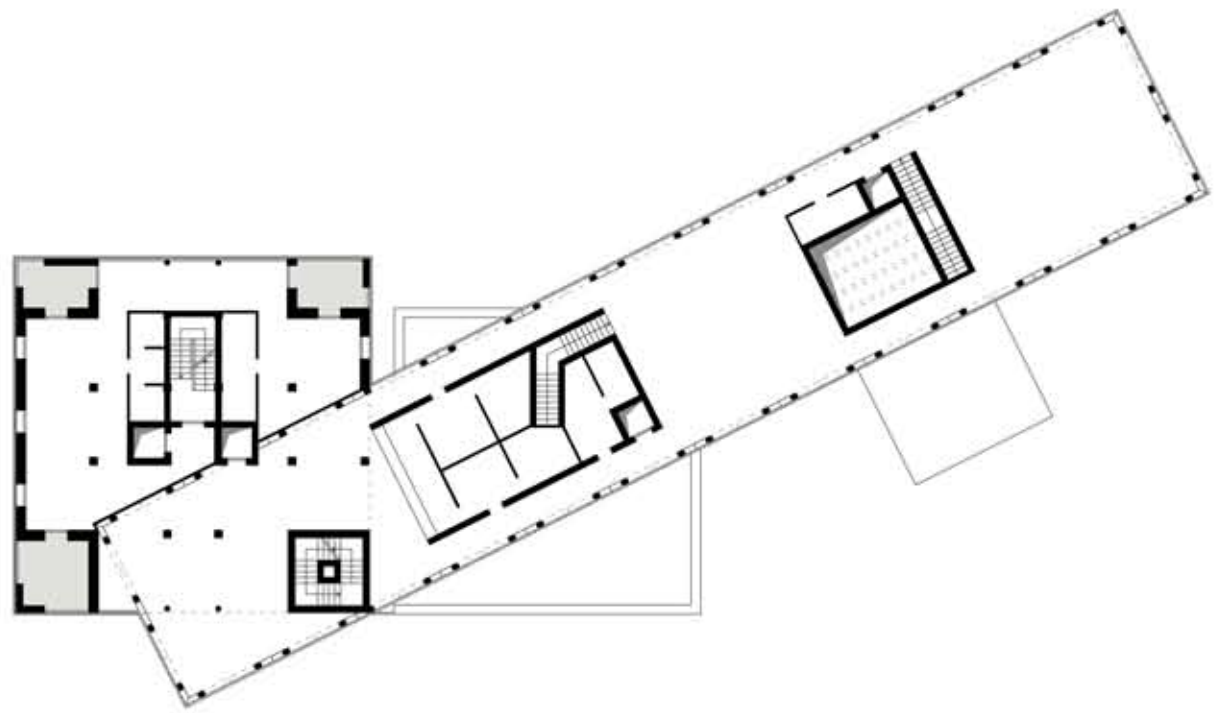
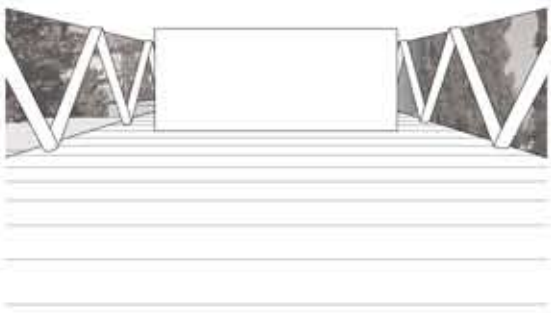
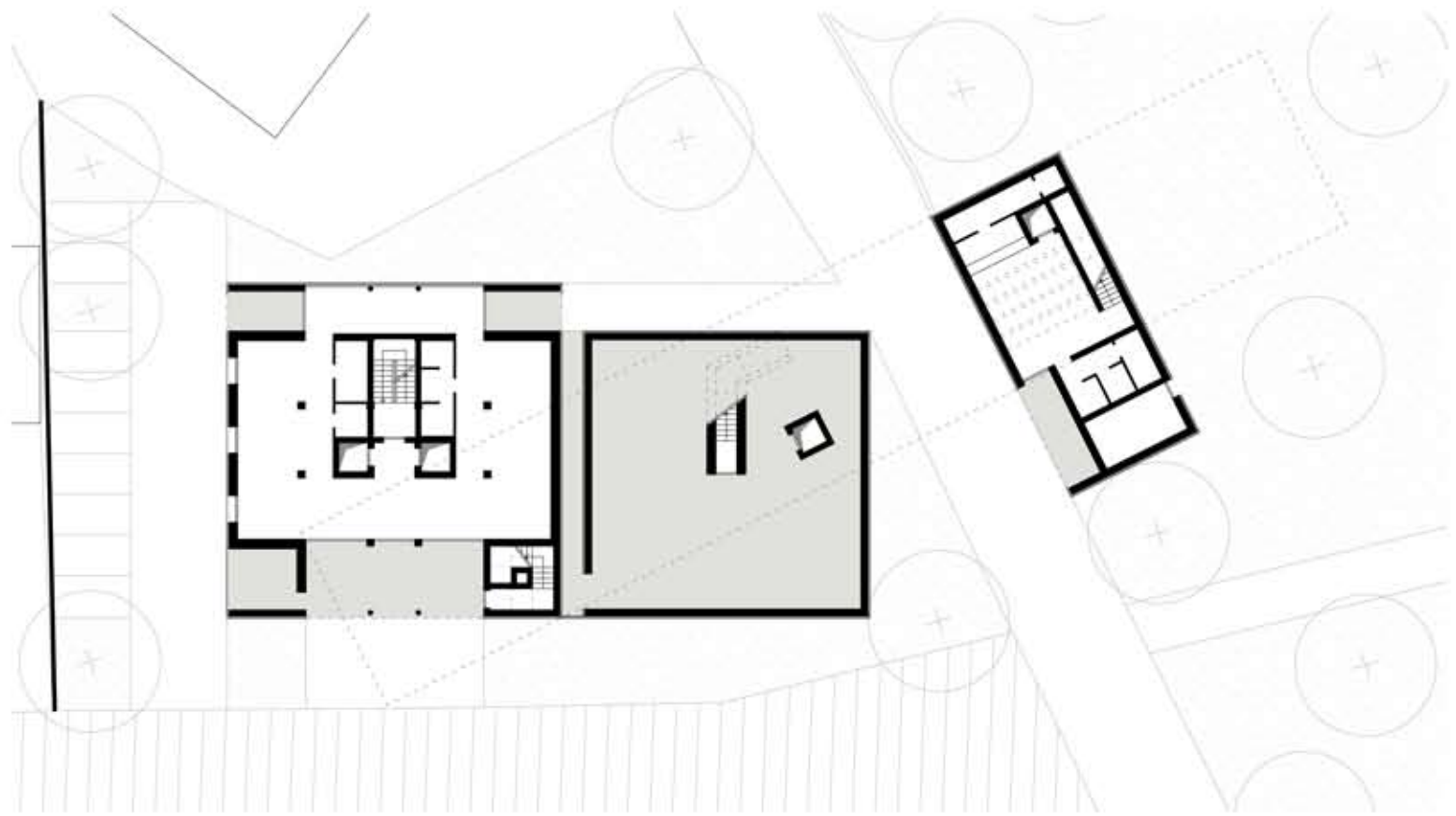
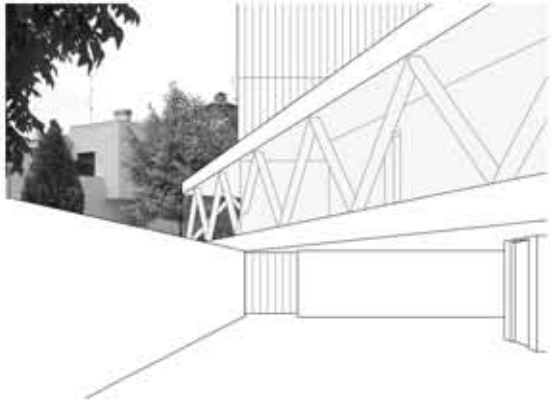
4_Vista dall'ingresso ai giardini di Serravalle



Planimetria

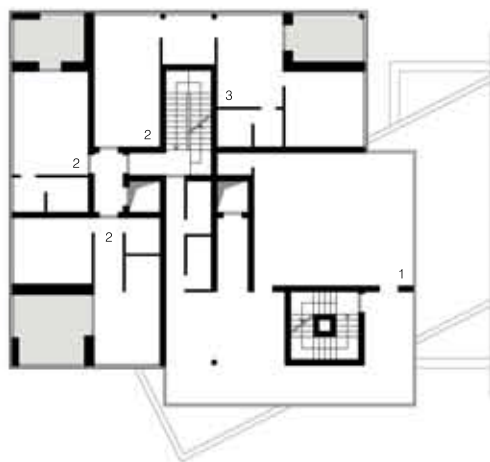






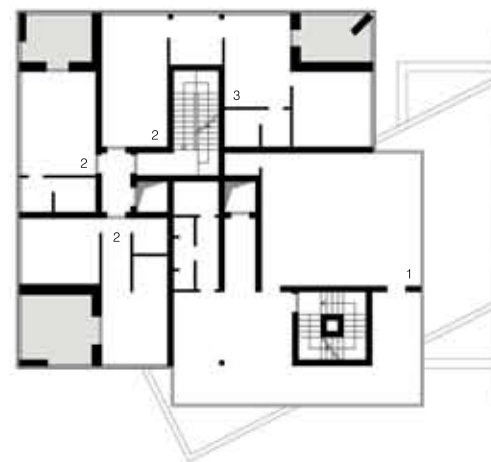


Vista dell'aula



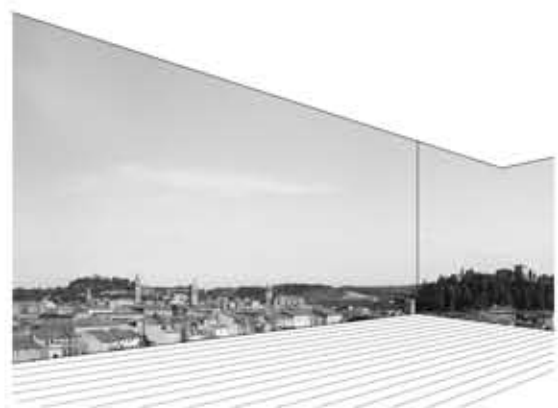
Pianta piano undicesimo scala 1:200

- 1 Aula
- 2 Residenza
- 3 Studio - laboratorio

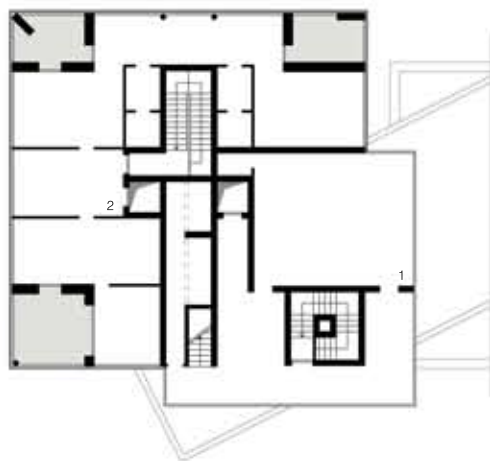


Pianta piano dodicesimo scala 1:200

- 1 Aula
- 2 Residenza
- 3 Studio - laboratorio

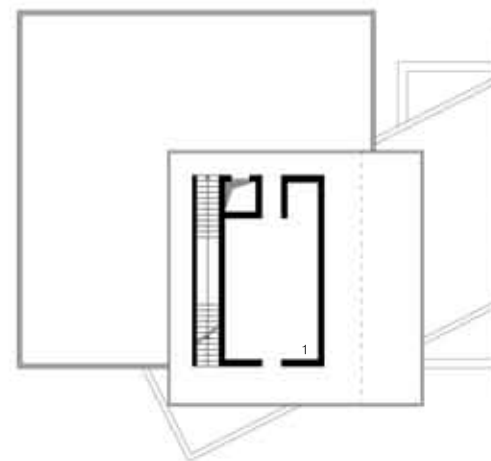


Vista sulla città dal quindicesimo piano



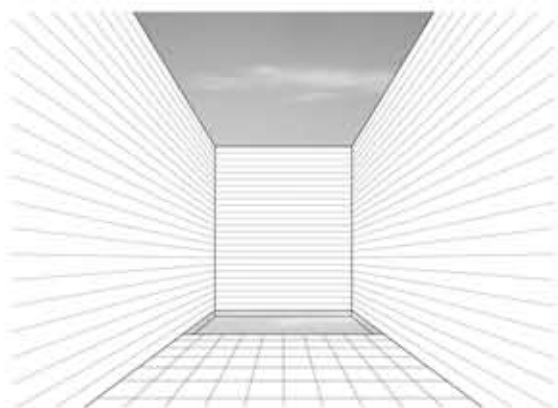
Pianta piano tredicesimo scala 1:200

- 1 Aula
- 2 Palestra

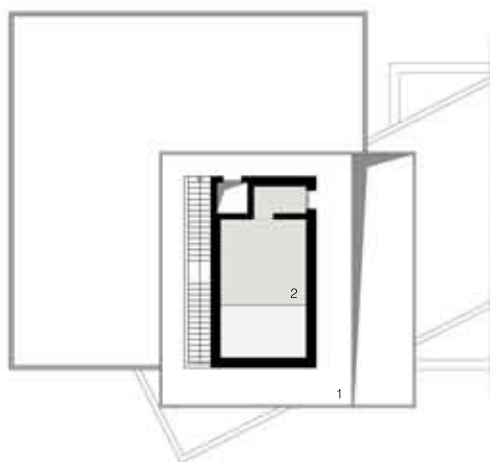


Pianta piano quattordicesimo scala 1:200

- 1 Spazi espositivi

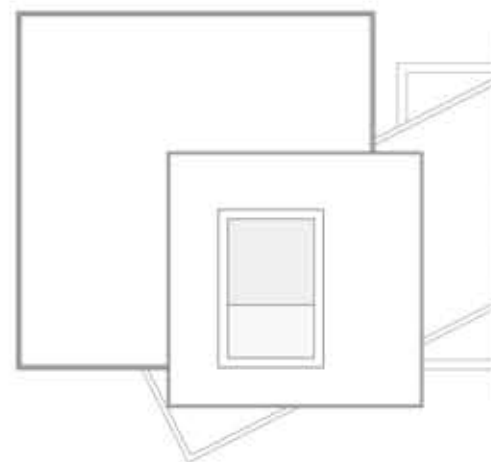


Vista della corte



Pianta piano quindicesimo scala 1:200

- 1 Spazi espositivi
- 2 Corte

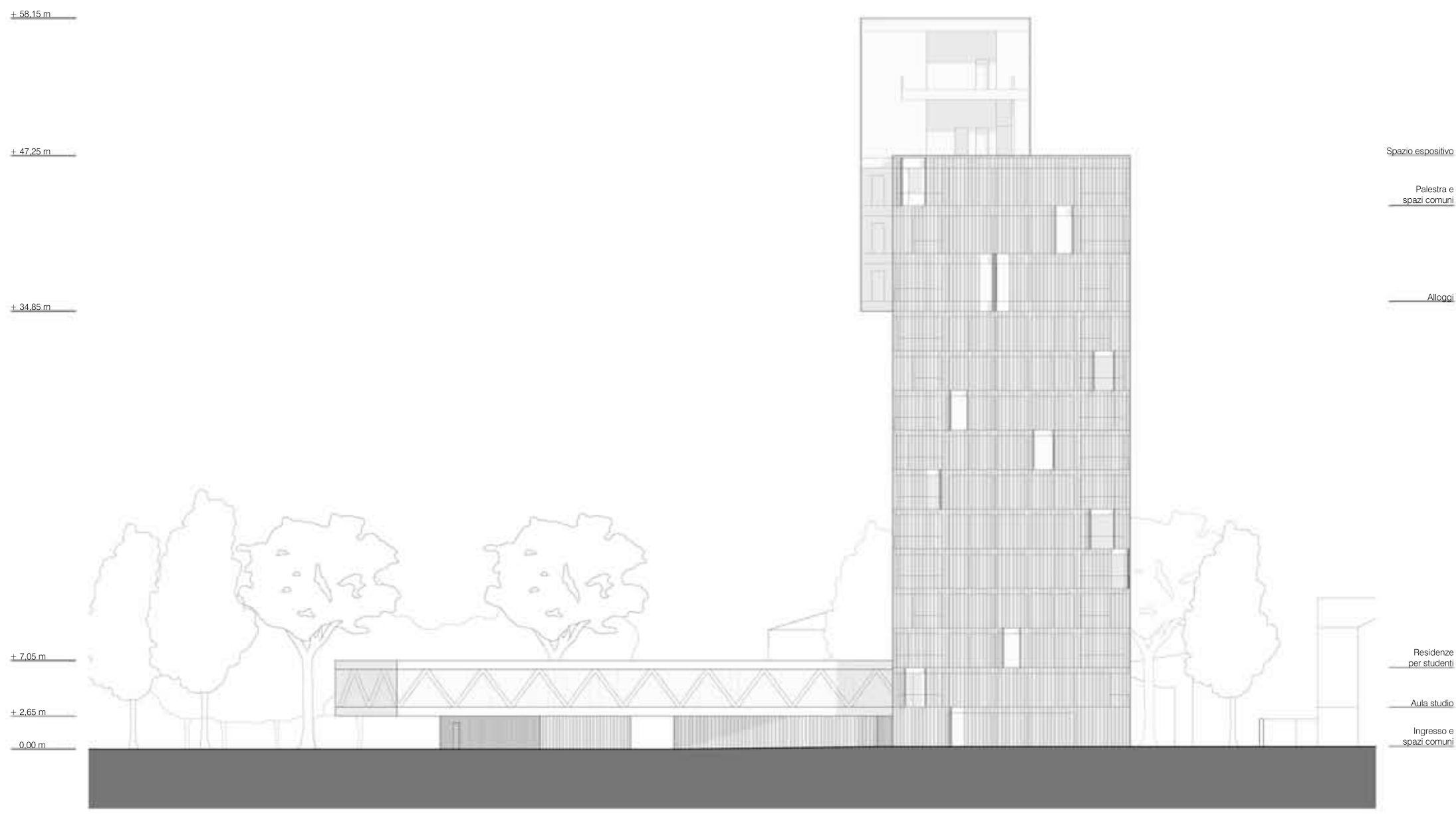
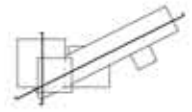


Pianta piano copertura scala 1:200



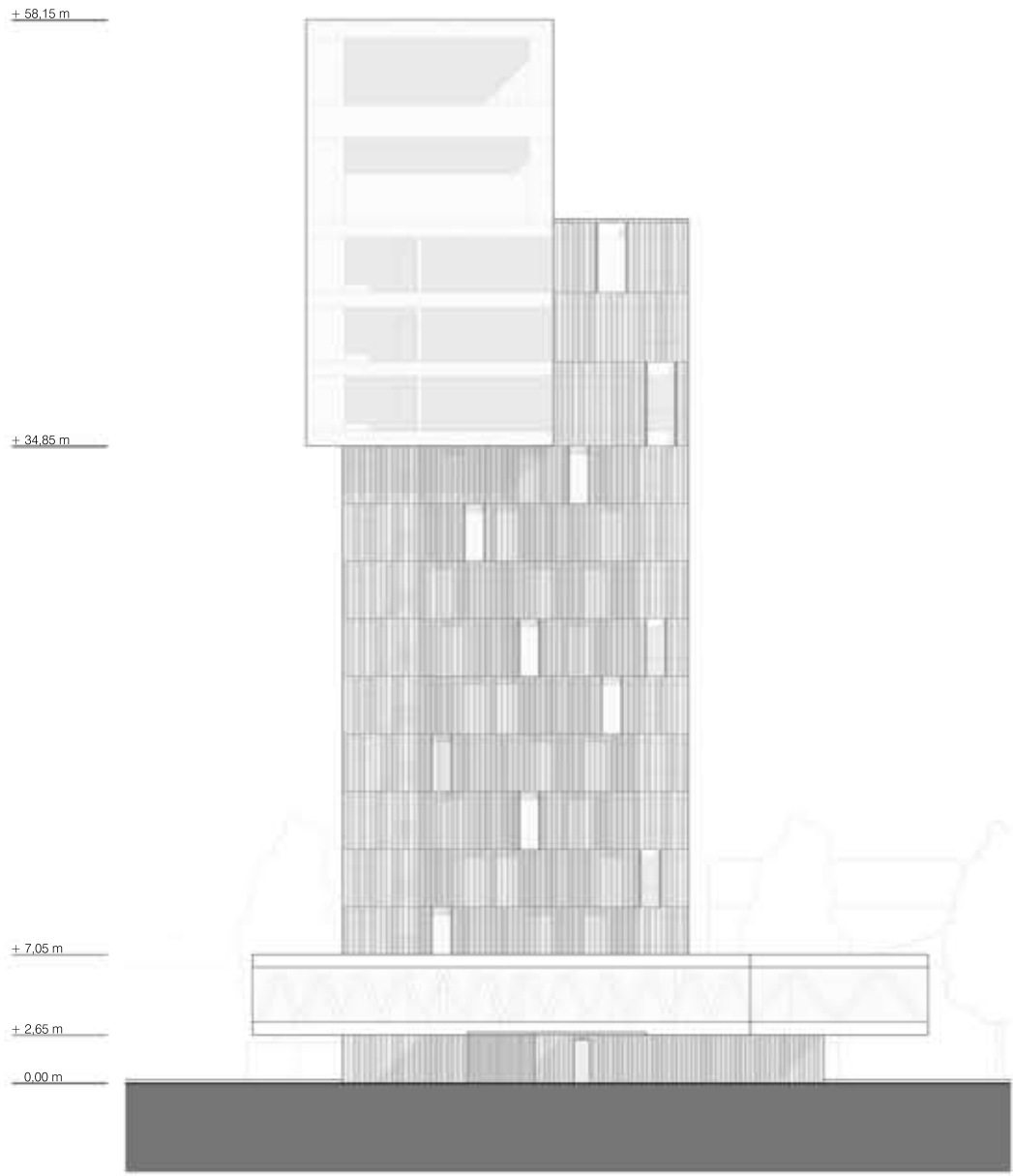


Prospetto sud scala 1:200

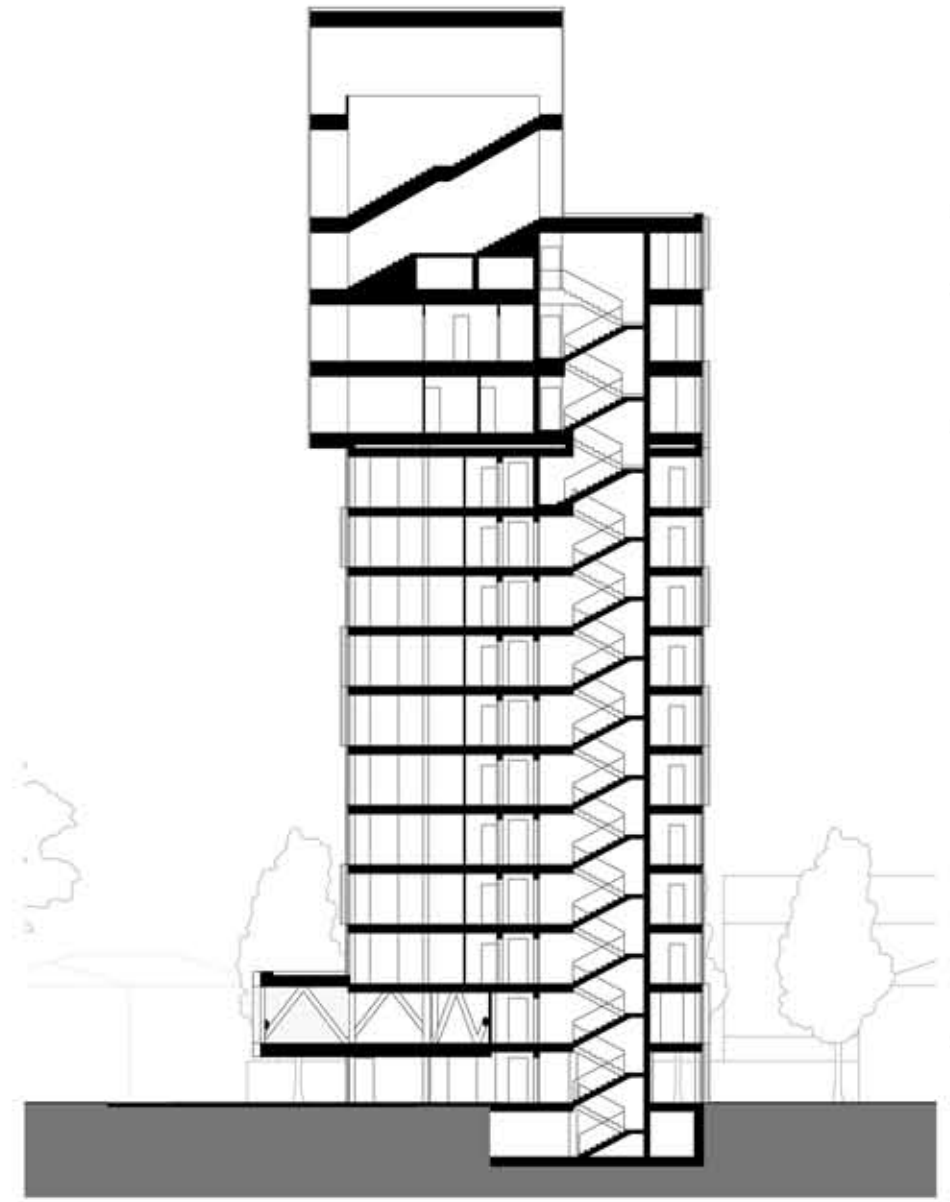


Prospetto nord scala 1:200

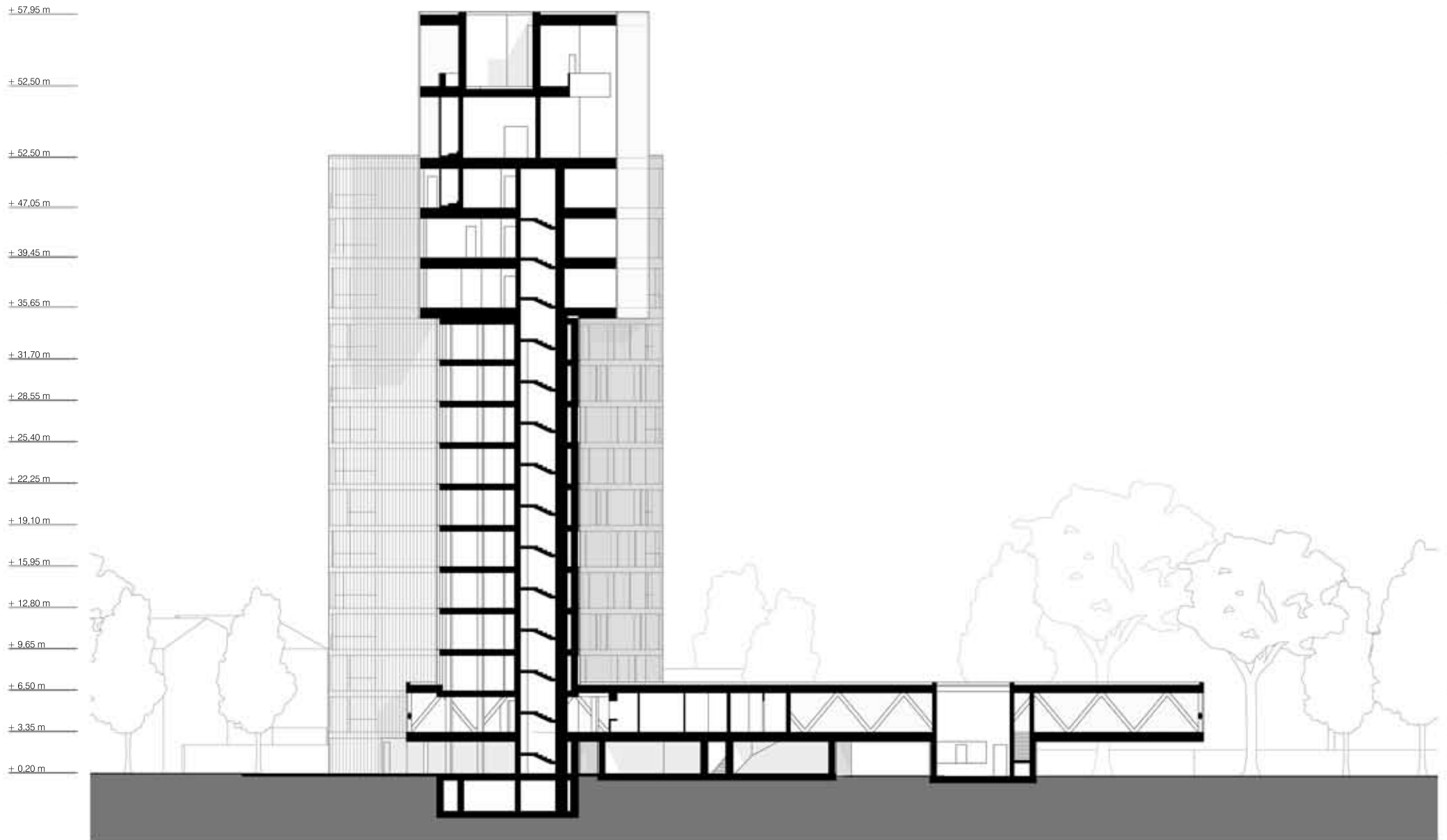




Prospetto est scala 1:200



Sezione trasversale scala 1:200



Sezione longitudinale scala 1:200

