

### ***La storia come esperienza***

Si avverte un costante disagio nell'affrontare, in seno all'attuale dibattito critico in architettura, temi che trattino del ricondurre ad unità la conoscenza dedotta dalla storia in rapporto alla progettazione.

Esso - il disagio - scaturisce non tanto dal fatto che tali argomenti appaiono passati di moda, sepolti in tempi di post-modernismo sotto la coltre di ben più profonde trattazioni, ma in quanto ci pare fuori dubbio che il problema è stato in qualche modo accantonato, come a dire messo da parte sia pure provvisoriamente, a ritenerlo quasi risolto o del tutto sorpassato culturalmente, nonchè «acquisito agli atti».

In un recente saggio Renato De Fusco ripropone l'argomento.

Nel capitolo intitolato «Storia e progettazione», egli afferma che «il rapporto più problematico dal punto di vista sia teorico che operativo è quello che si stabilisce fra la storia e la progettazione, ossia fra un'esperienza passata, remota o recentissima che sia, e una rivolta al futuro, fra un avvenimento il cui processo è esaurito e un altro che è appena programmato». (1)

Questo di De Fusco è forse il più aggiornato fra i numerosi e differenti contributi che, nel corso di questi anni, sono fin qui giunti a dipanare «l'intricata matassa», sin da le iniziali teorizzazioni di Bruno Zevi miranti alla formulazione di una teoria e prassi della critica operativa attraverso quello che lo stesso Zevi ha definito il «colloquio incessante» tra l'architettura e la storiografia.

Oggi, tuttavia, ancora nebulosi sono i contorni del delicato rapporto tra la progettazione come ricerca autonoma dell'architetto - con il contributo della storia in quanto «disciplina umanistica» - e momento architettonico, nel suo complesso, come «scienza dell'uomo» dipendente dalla storia in quanto sostegno rappresentativo, essa stessa, in rapporto al progetto.

«La storia - ha scritto Vittorio Gregotti - si presenta come un curioso strumento la cui conoscenza sembra indispensabile ma, una volta raggiunta, non direttamente utilizzabile; una specie di corridoio attraverso il quale passare per accedere, ma che non ci insegna nulla sull'arte di camminare». (2)

Con argomenti diversi, agli inizi del Secolo, a La Chaux de-Fond il Maestro Charles L'Eplattenier insegnava ai suoi studenti della locale Scuola d'Arte, tra i quali annoverava Charles Edouard Jeanneret, ad «imparare ogni forma di Arte classica, ma a dimenticarla al più presto per creare qualcosa di nuovo».

L'allievo Jeanneret, più tardi divenuto noto come Le Corbusier, appresa la lezione del maestro sarà tra i fautori della nota ideologia antistorica dei Pionieri del Movimento Moderno, al contempo egli stesso pioniere della riformulazione di una nuova grammatica e sintassi della *scrittura* architettonica moderna.

E mentre Manfredo Tafuri si spinge parecchio indietro a far risalire «il condizionamento delle ricerche architettoniche dell'intero arco storico che va dal Quattrocento alle soglie del mondo contemporaneo» (3), al codice storico-linguistico elaborato da Brunelleschi, gli architetti contemporanei, della generazione detta di mezzo, sperimentano la via manieristica della storicizzazione dell'architettura.

Essa sfocierà in quella condizione più propriamente tipica dell'attuale approccio metodologico, generale quanto più diffuso, dell'ultima progenie di architetti in rapporto alla storia.

Oggi ancora non del tutto chiarito nè tantomeno risolto, di cui denunciavamo la vivida attualità ma, anche, la pericolosità nel perdurare di ambigui e rischiosi fenomeni di revival ad esso legati.

Al di là della denuncia e del curioso interesse, la nostra attenzione, in merito alle posizioni sin qui citate, è comunque puramente strumentale. Oltre ai diversi atteggiamenti della critica, nati anche per esigenza di polemica, è nostro preminente interesse in questa occasione, individuare quel nesso pratico, diremmo contingente, tra progetto e conoscenza storica che, travalicando ogni aulico significato di questa, ci riconduca alla storia come «cultura materiale» della propria esperienza in rapporto al quotidiano come esperienza storica nel suo farsi.

Ciò in quanto condividiamo l'idea che «l'architettura è un'espressione, come ogni altra forma di arte visiva e bisogna guardarsi dall'equivoco di ritenerla «pura» o fatta di «forme pure»...anche in architettura i processi umani, la «vita delle forme», se così si vuol dire, è illusorio esaurirla nel suo consistere ipotetico di sole linee, piani, spazi, rapporti, e non nel modo di essere che acquistano nella personalità espressiva dell'autore e nella sua storia reale...» (4) quindi, nella sua esperienza.

Là dove un contributo fondamentale è determinato dalla memoria.

Essa registra in ognuno di noi avvenimenti, circostanze ed episodi salienti o meno, attraverso i meccanismi del cervello che a sua volta trasforma tutto in impulsi e sensazioni di cui ci sfugge il significato nascosto, ma che influenzano con prepotenza le nostre selezioni.

In tal modo non pare un caso che in un progetto di architettura è possibile rintracciare, se pure non decodificabili, «i sedimenti di quell'esperienza vissuta, di memoria profonda, di lontane mitologie e simbologie dei siti» (5) che concorrono per ogni progettista a definire una maniera propria che tende, quasi sempre, all'unico.

D'altro canto la definizione di un complesso strumento di espressione quale è il progetto, oltre che di specifici quanto immediati modi di rappresentazione, necessita a priori di un tempo fatto di lunghe riflessioni e pause di sedimentazione, che allontanano l'impulsività a favore di una coscienza in cui convergono una pluralità di «ricordi» ed esperte conoscenze.

Elementi tutti idealmente compresi e racchiusi per l'architetto, in quello che per consuetudine viene definito il «bagaglio di idee».

A noi pare che questo bagaglio, in cui la storia è *prassi* ed al quale l'architetto ricorre di frequente, esista materializzandosi come ideale contenitore di quei «pezzi», componenti, che concorrono alla formazione di un progetto.

Quello del personaggio al quale per primo ci riferiamo in questo volume, Massimo Pica Ciamarra, a noi è apparso ricco di molte cose: stimolanti idee, suggestioni miste a slanci utopici, brillanti spunti ed intuizioni teoriche, *dialoghi*, anche con la storia, ma soprattutto intensi rapporti con il presente.

Quel presente complesso ed articolato con cui quotidianamente si misura attraverso un palese desiderio di fare architettura, più che di farne parlare, una grande interiore ricchezza umana, pari all'altrettanta schiettezza e spontaneità nel definirsi «artigiano» dell'arte e della tecnica del progettare e costruire.

Una maturità ed una coerenza figurativa, una accentuata professionalità nel controllo del prodotto architettonico, che sostanzia la qualità del lavoro di Pica Ciamarra e dei suoi associati nei confronti di quella di molti contemporanei; delineandone una figura scevra da tendenze e altresì immune dai condizionamenti delle «mode» in voga da un decennio a questa parte.

Al contrario costantemente attento agli umori del momento, appassionato del proprio lavoro ed estremamente propenso al *dialogo* con ognuna delle parti che concorrono alla definizione di un'architettura.

### ***Vicende degli anni '60***

Allievo di una scuola di architettura per troppi aspetti ancora condizionata da regressive tendenze tardo-accademiche, priva di grandi maestri, eminenze grigie e capiscuola, in un periodo che registra il vivacizzarsi del dibattito all'interno delle facoltà di architettura italiane, come testimonia la «piccola Bahaus» veneziana di Giuseppe Samonà.

Una scuola napoletana distaccata dai principali circuiti culturali europei, nella multiforme quanto contraddittoria e tumultuosa realtà della Napoli degli anni '50, che ben presto costringerà Pica Ciamarra studente, a ricercare come altri, altrove e facendo ricorso all'autodidattica, più saldi riferimenti culturali indispensabili a definire una dimensione più ampiamente contemporanea ed attuale del fare architettura.

Ad incoraggiare questa ricerca saranno anche gli stimoli che verranno in questa direzione, già dalla fine degli anni '50, nel rinnovarsi del clima culturale della scuola di architettura a Napoli; dall'attenzione che sempre maggiormente verrà rivolta ai temi di attualità in rapporto alla realtà del territorio, insieme allo studio dei principali movimenti architettonici d'Europa, al contributo delle Avanguardie, ed alla lettura e revisione critica dei principali temi dell'ortodossia razionalista.

Tra i fautori del rinnovato impegno, interpreti dell'ansia di generale rinnovamento, in prima fila, a far spirare vento di fronda, gli architetti della seconda generazione napoletana; più attenti ai problemi della disciplina progettuale, agli aspetti del costruire contemporanei, più sensibili e solleciti al dialogo con la storia, liberi, se pure non in maniera definitiva e radicale, dal giogo della «napoletanità», sinonimo di un provincialismo perdurante nella città dalla fine del settecento, anche nel campo della ricerca e produzione architettonica.

Lungo la via di questo nuovo cammino intrapreso si scontreranno di lì a poco, l'esplosione dell'incontenibile espansione edilizia, a fronte di una progressiva, inafferrabile dimensione della città, ed il desiderio degli architetti «nuovi» di una presenza civile e culturale in ordine alle scelte sulla città.

Desiderio sempre frustato, destinato per i più giovani a sfociare in una emarginazione che si tradurrà, a volte con atteggiamenti eccessivamente eclettici o utopistici, in mai appagate elaborazioni progettuali, stimolanti ma comunque incapaci di incidere realmente sulla crescita e quindi sulla forma della città.

Si andrà così configurando, nel corso degli anni che seguiranno, quella che troppo riduttivamente, ma in forza di una sua specificità, è stata definita come la odierna *scuola napoletana*, per lungo tempo immune da tendenze, ma ricca di significative e molteplici esperienze; a volte protesa con generosi slanci verso esperimenti positivi, altre volte inviluppata nel riflusso a segnare paurose cadute di tono.

### ***La ricerca dell'autonomia progettuale***

Se dunque gli anni della formazione universitaria non costituiscono, nelle opere di Pica Ciamarra, una fonte unica per rintracciare i connotati emblematici del suo operare in architettura, le esperienze immediatamente successive rivestono al contrario un carattere assai significativo.

L'avvio della attività nello studio sistemato in alcuni ambienti dello splendido Palazzo Donn'Anna, è segnato da un intenso quanto amichevole sodalizio professionale, ricco di scambi e reciproche esperienze,

con Riccardo Dalisi e, in forma asistemica, con Michele Capobianco, già in quel periodo in grado di costituirsi come punto di riferimento.

Poi ancora vari scambi, e sul finire degli anni '60 sciolto ogni precedente legame si giungerà alla collaborazione stabile di Pica Ciamarra con Luciana de Rosa.

Una convergenza di interessi culturali e di idee comuni su tematiche di attualità del dibattito architettonico, un'attitudine al processo dialettico costante, allo scambio e al dialogo nel corso del lavoro di progettazione, hanno di fatto costituito gli elementi basilari della coppia professionale; mentre determinanti dovettero rivelarsi nel frangente il pragmatismo e la concretezza dimostrati da Luciana de Rosa in più occasioni e nel corso di precedenti esperienze di progettazione.

Tra queste annoveriamo significativamente il progetto, fra i quattro vincitori nel 1965, del Concorso ISES per un quartiere a Secondigliano, che la vide impegnata come capogruppo, o quello dell'albergo «Hideaway» ad Agnano, redatto nel 1967 insieme ad Uberto Siola ed Agostino Renna.

Di quest'ultimo progetto, divenuto poi un edificio, Pasquale Belfiore ha scritto di recente: «l'albergo Hideaway rende omaggio al formalismo puritano di Paul Rudolph; gli interni riservano inattese movenze organiche. Immagine datata di un team che praticherà dopo e separatamente esperienze divergenti». (6)

In realtà la fine degli anni '60 rappresentano per Luciana de Rosa, e per molti altri giovani architetti operanti a Napoli, la conclusione di un ciclo di esperienze che ha costituito il nucleo significativo di una pratica improntata ad una febbrile ricerca tesa, per ognuno di essi, alla definizione di una propria autonomia linguistico-culturale e quindi progettuale.

È in effetti dopo numerose esperienze collettive, segnate da intensi scambi in concorsi di idee, proposte per la città, molti studi teorici e poche realizzazioni, che negli anni successivi si andrà man mano conformando l'immagine della *nouvelle-vague* di architetti napoletani ed il suo attuale assetto, attraverso la definizione di collaborazioni professionali più che stabili, ognuno con una propria identità e con precise fisionomie linguistico-culturali.

Tra questi il sodalizio Pica Ciamarra - de Rosa che, di lì a poco, si definirà in forma associata ampliandosi, nel tempo, fino a raggiungere la odierna fisionomia nella quale convergono successivamente Antimo Rocereto e Claudio De Martino.

Il primo dopo una lunga collaborazione che dura quasi da un decennio, punteggiata da significativi contributi rivolti alla costruzione di originali modelli spaziali, di rappresentazione e verifica del progetto, dimostrando non comuni doti di capacità intuitive e descrittive; il secondo, i cui rapporti con lo studio sono più vicini, si è ben presto integrato nel gruppo arricchendolo di apporti e collaborando alla precisazione di un atteggiamento collettivo teso al controllo ed all'approfondimento di ogni aspetto del progetto.

All'interno della struttura professionale, denominata Pica Ciamarra Associati, e composta da elementi operanti in sintonia attraverso «l'individuazione di ruoli ed apporti specifici al sistema collettivo», vige una logica tesa da sempre al coinvolgimento dell'intero staff, oltre che di persone esterne ad esso, pure in grado di dare contributi sempre preziosi, com'è per il caso di Vito Cappiello od altri, in alcune particolari occasioni.

Aperture e collaborazioni al di fuori del lavoro di studio contribuiscono inoltre a stimolare nuovi temi di ricerca e di approfondimento, di scambio e crescita per l'intera struttura professionale, tutt'oggi in evoluzione nel suo aspetto associativo.

## **Occasioni d'architettura**

Ancorchè indispensabile, riteniamo però che la trattazione della produzione di questo gruppo non possa comunque prescindere da una analisi ravvicinata di alcune significative esperienze, prodotte inizialmente ed in forma individuale, da Massimo Pica Ciamarra che del gruppo è l'ispiratore.

La prima tappa significativa, nella ricerca di una personale autonomia e capacità espressiva, è rappresentata dall'ampliamento di un capannone industriale, sede delle Officine Angus situate a Casavatore, di proprietà di una società britannica che offrirà, quale committente, una ghiotta quanto importante occasione al giovane Pica.

In questo progetto del 1961 trovano posto, per una prima attenta verifica, le ricerche durate diverse anni e condotte con rigoroso impegno, sulle teorie della «*forma aperta*» in architettura, che rimandano più da vicino alle trattazioni sull'argomento del gruppo Josic, Candilis, Woods ed in generale ad alcune più ampie ipotesi nate all'interno del Team 10. L'edificio, nel materializzare questi principi, preannuncia alcune costanti che ritroveremo nel lavoro dell'architetto, più tardi patrimonio di tutto il gruppo, e sulle quali ci pare opportuno aprire una parentesi.

Del concetto di «*forma aperta*» o in «*evoluzione*» sembrano rintracciabili precedenti significativi nelle teorizzazioni dei seguaci russi del Costruttivismo degli anni 20; anche «Le Corbusier, nel suo schema di Museo a spirale, del 1931, tentò un approccio col problema non del tutto risolto, perché il museo, a qualsiasi stadio della sua espansione, rimaneva un oggetto monumentale tradizionale.

Inoltre ne discusse, in modo particolare, il Team 10, diramazione diretta dei CIAM, all'inizio del suo itinerario nel 1956 durante i lavori del Convegno di Dubrovnik, presieduti da Jacob Bakema, con il tema «cambiamento e crescita». (7)

Un saggio di Hoscscar Hansen dal titolo *La forme ouverte dans l'architecture*, comparso nel 1961 sulla rivista «le carré bleu» (8), attribuirà in quell'occasione la capacità alla *forme ouverte* di poter determinare una nouvelle qualità dell'architettura, grazie alla possibilità che essa offre di tener conto ai diversi gradi delle differenti esigenze dell'individuo, contrariamente ai metodi in uso che Hansen definì tipici della *forme fermée*.

Questo complesso di teorie, alle quali altri contributi si aggiungeranno, troveranno larga diffusione negli anni successivi, nel divenire patrimonio comune di molti architetti.

Francoforte - Romerberg e la Libera Università di Berlino, progettati da Shadrach Woods nel 1963, costituiranno una sintesi felice, tra le massime espressioni delle teorie sulla «*forma aperta*».

Ed è proprio alla produzione di Woods che il giovane Pica Ciamarra farà costante riferimento per un lungo periodo di tempo, mutuando inoltre idee ed insegnamenti, a formare un suo corpus linguistico-culturale, dalle proposte che in quegli anni andava elaborando il Team 10, di cui facevano parte tra gli altri lo stesso Woods, l'italiano Giancarlo De Carlo portavoce nel nostro Paese delle tesi del gruppo, e i due londinesi Alison e Peter Smithson.

Da questi ultimi Pica Ciamarra, con altrettanta attenzione e interesse, attingerà preziosi insegnamenti in relazione alle loro brillanti teorie sul rapporto tra forma architettonica e forma urbana, sui problemi della mobilità sociale e fisica, sui valori di luogo dell'architettura; nella rinnovata immagine che le idee del Team 10 suggeriranno della città come sistema di scambi finalizzato alla partecipazione, nel tentativo di superamento dei rigidi schematismi imposti dalla cultura del Funzionalismo degli anni 30.

Tornando, dopo l'ampia parentesi, al progetto delle Officine Angus c'è da rilevare che esso dichiara per intero l'assimilazione dei principi fino a qui esposti, attraverso «una espressione formale che evidenzia i caratteri evolutivi della struttura organizzativa» che lo stesso Pica Ciamarra chiamerà «*maglie di attesa*», e che più tardi ritroveremo in altre elaborazioni.

In questo edificio esse si traducono nei materiali come l'acciaio, che denuncia della domanda di flessibilità dell'edificio, ove ai pilastri cavi coincidono con le canalizzazioni impiantistiche, nella scala in cemento armato che smonta sull'ultimo solaio alludendo alla accrescibilità verticale, nei cavi di sospensione che ad ogni fase di crescita passano sulla nuova copertura.

In sostanza nella sua forma apparentemente non conclusa, ma pienamente rispondente all'esigenza di consentire l'eventuale ampliamento, sia della torre degli uffici che degli ambienti di lavoro, senza interrompere l'attività dello stabilimento.

Dal punto di vista formale questo edificio rivela alcune interessanti analogie, nell'impianto geometrico, nelle affinità dei rapporti di altezza e spaziali, oltre che nella maglia strutturale in acciaio, con due importanti edifici quali i Laboratori della Facoltà di Ingegneria della Leicester University di Stirling & Gowan (1959), e la Scuola secondaria di Hunstanton degli Smithson (1954).

È senz'altro possibile che la similitudine dell'Angus di Pica Ciamarra con gli edifici degli architetti inglesi, sia da rintracciare nell'identità linguistico-culturale che ha accomunato gli architetti della corrente definita «brutalista», nel rapido diffondersi del suo messaggio anche in Italia, attraverso l'uso di un esplicito manifestarsi dei materiali, «nella articolazione espressiva degli elementi meccanici e strutturali» (Frampton), nell'uso sintattico di vetro, mattone, acciaio e cemento a vista. Successivamente, in altre occasioni, Pica Ciamarra avrà modo di mostrare il rinnovarsi di un interesse delle sue ricerche in direzione delle tematiche «brutaliste».

In quegli anni, (1963) nel frattempo, esplorerà ancora la possibilità di definire un linguaggio suo, approfondirà con interesse maggiore la conoscenza del Movimento Moderno accostandosi ad Alvar Aalto, alle esperienze delle Avanguardie russe degli anni '20, ai Maestri ed alle tematiche delle correnti De Stijl, passando inevitabilmente attraverso le suggestioni dell'Espressionismo, in virtù di quel suo potere dirompente nei confronti della tradizione.

Ancora incerti appariranno ad ogni modo i risultati di questi esperimenti nel progetto di Concorso per la sede della Scuola Svizzera a Napoli, del 1963.

Esso servirà da base, un anno dopo, all'idea di « *Un seme per la metropoli* », significativo motto del progetto redatto con Riccardo Dalisi, per un Concorso sui Tipi della Nuova Scuola Media indetto dal Comune di Bologna, che ripercorrerà gli argomenti esplorati con le Angus sul tema della flessibilità, questa volta non solo in termini tecnici, ma soprattutto spaziali.

In questa elaborazione si affacciano con maggiore incisività i riferimenti ben assimilati ed in fase di decantazione, ad alcune specifiche tematiche del Team 10 attraverso l'approfondimento delle valenze del percorso come generatore di aggregazioni e contemporaneamente luogo di incontro e scambio nell'idea di edificio come «frammento della città futura» capace di dar vita ad una struttura di servizi ed attrezzature a grande scala urbana.

È un progetto questo di Bologna, classificatosi secondo nel giudizio di Concorso, meritevole sotto numerosi aspetti e di cui ci si rammarica per non averne potuto verificare gli esiti attraverso la sua realizzazione; un altro di quei soggetti che si aggiungono al lungo catalogo dell'architettura interrotta.

Negli anni successivi Pica Ciamarra, proseguendo su questa strada, si riproporrà con Capobianco e Dalisi nella nota Borsa Merci di Napoli, e ancora con Dalisi nel Concorso per il P.R.G. di Taormina, e in una proposta per l'Università nel centro urbano di Messina, insieme con Luciana de Rosa e Cesare Fulci.

Nel frattempo, giunti quasi alla fine degli anni '60, la realizzazione di una residenza plurifamiliare sulle pendici della collina di Posillipo, progettata dall'architetto tra il 1964 ed il 1967 testimonierà dell'interesse, del resto mai venuto meno, per le citate esperienze del Movimento Moderno.

In questo edificio, che vanta un affascinante precedente nella Villa Oro realizzata in pieno razionalismo (1935) da Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky sulla stessa collina, la memoria diventa segno, neoplastico nella definizione degli spazi, aaltiano nella risoluzione di volumi e superfici.

I percorsi, che non si limitano ad essere semplici diagrammi distributivi, ma regole ed espressioni dell'uomo che li attraversa, aggregano e coordinano funzioni, in una narrazione continua dall'esterno verso l'interno, dal coperto allo scoperto, nell'avvicinarsi di luci ed ombre o nel succedersi, ancora di memoria scandinava, delle variazioni di quota a suggerire, volta per volta, scorci prospettici e quinte spaziali fra loro fortemente differenziati e di autentica suggestività.

Nel suo esplicito riferirsi ai temi della prosa aaltiana del rapporto con la natura e i luoghi (Mairea, Kauttua), la bianca casa di Posillipo, intrisa di un misto chiarore mediterraneo - razionalista che contribuisce ad esaltarne i tratti salienti, è un tentativo, riuscito senz'altro come esperimento, di coniugare la pratica della storiografia (la memoria delle Avanguardie e dei Maestri) con quella della professione (la ricerca, la tecnica). Uno sforzo ampio e proteso, nel superamento di una dimensione culturale sacrificata dalle rigide maglie della dottrina funzionalista, alla definizione di un orizzonte metodologico, più simultaneo, in cui l'esperienza e lo sperimentare divengano supporti significativi, se pure non univoci, della ricerca progettuale dell'architetto.

La casa di Posillipo costituirà dunque un primo punto d'arrivo delle ricerche intraprese anche sul tema della residenza multipla; ad essa ne seguiranno altre ispirate, quando le condizioni lo permettono, agli stessi principi, e miranti a definire un modello alternativo ai temi tradizionalmente noti dell'edilizia corrente della «palazzina».

Nel frattempo, giunti all'inizio degli anni 70, il neonato sodalizio Pica Ciamarra-de Rosa muoverà incontro a ricerche ed esperienze miranti a definire, in rapporto all'attualità, una strategia professionale attraverso la individuazione di precise tematiche culturali, che più tardi si arricchiranno - grazie anche al contributo di Antimo Rocereto - capaci di ampliare il campo di intervento al progredire delle esigenze della società contemporanea.

La «dimensione urbana» dell'architettura, i problemi della città, dei suoi spazi e delle sue strutture fisiche, le fonti di energia ed il territorio, saranno oggetto in questi anni di numerosi approfondimenti. Tre studi significativi, elaborati nell'arco di un decennio, dal 1970 al 1980, avranno come campo d'intervento la città contemporanea, protagonista indiscussa di questi anni con le sue innumerevoli anomalie.

La «*Proposta per un sistema continuo di percorsi pedonali ed attrezzature*», organizzati lungo l'asse della Tangenziale di Napoli, è ispirata ad alcune ricerche sul rapporto fra «progettazione e appropriazione urbana», e sulla «teoria dei condensatori sociali», condotte in quegli anni in particolare da Vito Capiello.

Essa si traduce in una ipotesi di «*promenade architecturale*» che rimanda nella impostazione al più genuino Townscape di scuola anglosassone, oltre che alle più lontane ma efficaci suggestioni del progetto di metropolitana ed attrezzature per Napoli, elaborato da Lamont-Young sul finire del 1800.

Inoltre è un progetto avvertito del progresso compiuto, attraverso gli studi Lynchiani, circa i metodi per la valutazione della genesi dei fatti urbani, rispetto a schemi tradizionali di derivazione naturalistica o tecnicistica.

In esso, grazie al fatto che le analisi nascono dalla città e ad essa non si sovrappongono, è possibile scorgere ancora una volta un superamento delle teorie razionaliste riguardo sia agli schemi propositivi che conoscitivi.

«*L'inserimento dell'Università nel tessuto antico di Napoli*» si pone di fronte al delicato rapporto tra vecchio e nuovo, propone di «reinventare le preesistenze» e recuperarne l'identità, attraverso il ripristino e la creazione di un complesso di spazi, di relazioni con gli strumenti dell'intervento architettonico attuale.

Il più recente dei tre studi «*La riqualifica delle aree periferiche*» della cintura napoletana, è un'analisi dei principali caratteri di queste parti di città; esso propone una più diffusa polifunzionalità dell'architettura, attraverso la reintegrazione a scala urbana dei vari elementi e delle diverse unità edilizie, «operando sulle forme, sugli usi del patrimonio esistente, privilegiando il recupero degli spazi e introducendo nuove logiche di relazione».

L'università come tema di progettazione resterà comunque il principale campo di sperimentazione di buona parte del decennio 1960/70; all'interno dell'indissolubile trionfo «architettura, città, università» esso sarà fucina di soluzioni, laboratorio perenne di ricerca per un «gioco sapiente» ricco di numerose soluzioni, in ognuna delle quali è possibile rintracciare la memoria, il frammento dell'altra precedente.

Molti i progetti, continui *repechagés* nel repertorio progettuale e culturale del gruppo, conoscenze esperte di Luciana de Rosa, sul tema dell'università, attraverso le ricerche, svolte anche con Giancarlo De Carlo, che rappresenta, nel tempo, per il gruppo un preciso riferimento culturale.

Numerosi i concorsi di idee per le sedi di atenei: Firenze, Messina, Lattakya, Salerno, Yarmouk tra quelli principali.

In alcune di queste elaborazioni, in quelle iniziali particolarmente, ci è parso di poter rintracciare un certo disordine formale; la mancanza di un preciso rigore dei segni, la frantumazione dei fasci di percorsi, il loro talvolta eccessivo intersecarsi, mirano a tradursi planimetricamente, in immagini strutturanti eccessivamente dilatate e di indiretta leggibilità.

Gran parte di queste elaborazioni trova forza nella collaudata teoria, ancora di ispirazione Team 10, dei «reticoli ordinatori», una griglia progettuale definita dalle regole di aggregazione degli elementi del sistema.

Più tardi questo strumento risulterà di grande efficacia; definiti i componenti del sistema stesso con una loro regola, il «reticolo» contribuirà a produrre singolari soluzioni, progetti, in cui il sistema dei percorsi è assunto come elemento primario dell'organizzazione spaziale, più articolati, ma intellegibili come nel caso di Lattakya o di Salerno.

In questo secondo, appunto, il reticolo ordina edifici-percorso che rimmagiano le disordinate e sparse preesistenze della Valle dell'Irno. Salerno all'interno della sperimentazione costituirà uno dei punti fermi sul tema dell'Università; nel frattempo concrete occasioni di collaudo si materializzano nella



realizzazione (1971) degli edifici del Dipartimento di Farmacia a Messina, e della prima Unità Polifunzionale della Nuova Università della Calabria (1972).

Edificio, quest'ultimo, ricco di colti e sapienti rimandi, di stratificazioni teoriche, del senso del luogo come parte integrante del significato di architettura in cui affiorano, inoltre, i primi positivi risultati dell'intensa collaborazione dei componenti lo studio.

Nella sua «chiarezza labirintica» (Van Eyck) intreccia percorsi orizzontali che sottopassano, fuoriescono e si ricongiungono secondo il principio di continuità del Nastro di Moebius; coperture come grandi terrazzi percorribili, negazione dell'unità di edificio, dissolvenza dei segni nell'arcaico e stimolante paesaggio della Valle del Crati, che ospita questo significativo brano di «città in miniatura».

Il reticolo dei percorsi, di cui la «piazza coperta» è punto di coagulo, la forte permeabilità tra esterno ed interno, le pregnanti relazioni con l'intorno, alludono chiaramente alla volontà di definire un organismo architettonico aperto.

La forza del quale è nel dinamismo dei rapporti, dello scambio e della partecipazione degli utenti, nel succedersi al suo interno di una fitta rete di relazioni umane, tendenti a connotarne i caratteri similmente ad un vero e proprio microcosmo urbano.

In questo complesso, che comprende anche il blocco uffici realizzato qualche anno dopo, ritornano le memorie colte. Aalto, Rietveld ed i neoplastici negli arredi e colori, Stirling in alcuni frammenti insieme alle sedimentate suggestioni del «New Brutalism», gli Smithson di Sheffield, il Woods di Berlino e, in velati riconoscimenti, il De Carlo di Urbino.

Di questo autentico *objéct a réaction poétique*, una critica pervasa da una miopia tutta italiana, si è ad ogni modo interessata marginalmente. Anche se ben conscia delle valenze che esso racchiude nell'esprimere le tensioni di una generazione, ha preferito limitarsi, pure in questa occasione, alle frustrazioni del semplice voyerismo.

Ci viene in mente di pensare in proposito che, per l'analogia sorte toccata oggi agli edifici di Gregotti per la stessa Università, le ragioni di questa miopia siano, tra le altre da ricercare nei fattori geografici, nella condizione di «confine» di queste opere, associata alla considerazione in questo caso non del tutto peregrina, che la Calabria non è cassa di risonanza per l'architettura moderna.

Oggi l'intero complesso reca i segni violenti dell'urto con una popolazione studentesca, smisuratamente cresciuta in circa 12 anni, al quale ha retto egregiamente anche in virtù della modernità e flessibilità che lo connota.

Restano le tracce sopra i «muri urbani», di accanite contestazioni antiaccademiche, i colori sbiaditi dell'epoca dei *murales* e, intatta, la apparente contraddizione tra la antiretoricità degli edifici e la magniloquenza degli accademici che diffondono, fra le asimmetriche mura, il loro sapere.

### ***Verso un'espressione riconoscibile***

Nel frattempo l'attività dello studio Pica Ciamarra prosegue e si arricchisce di contributi; il continuo *dialogo* che si instaura fra i suoi componenti nel corso del lavoro di ideazione di una architettura, è testimonianza, al dilà dell'esistenza di una diffusa coscienza critica, della ricchezza e pluralità di posizioni culturali che esistono e si confrontano al suo interno.

La coerenza, col tempo divenuta disciplina di pensiero, che ha sostanziato nel corso di questi anni il lavoro dello studio è anche frutto di questo incessante *dialogo*; nella costante capacità dialettica di

mettere in discussione il proprio operare in architettura, nella volontà di rinnovarsi con occhi attenti al passato e lunghi sguardi al futuro.

Quanto tutto ciò non sia comunque sufficiente a definire una propria riconoscibilità linguistico - espressiva, ben si rendono conto Pica Ciamarra e de Rosa.

Rimanendo tenacemente legati ai termini tracciati dal codice del Movimento Moderno, rifuggendo da semplicistiche distrazioni formali, fantasie da neoavanguardia od esuberanti tentazioni storicistiche, essi perverranno nel frattempo alla definizione di alcuni propri ambiti tematici, all'interno dei quali configurare l'operazione progettuale.

Troveranno così collocazione buona parte dei risultati di precedenti ricerche, giungendo alla assunzione come veri e propri «caratteri tipologici», talvolta invariati, dei riferimenti al paesaggio ed al luogo; alla *flessibilità* «intesa come capacità di rispondere ad una pluralità di esigenze»; alle *regole di aggregazione* ed alla *polifunzionalità*; alle valenze del percorso pedonale; alle possibilità di *integrazione dell'architettura a scala urbana*, ed alla sua capacità di contribuire alla *reinvenzione delle preesistenze*; infine al clima nella pluralità dei suoi componenti.

Queste acquisizioni, miranti nel complesso alla restituzione di un preciso valore al disegno urbano, si collocano nel filone di quelle elaborazioni che la cultura architettonica italiana va producendo, a partire dagli anni'50, in rapporto alla città, al territorio, alla storia.

Da esse nasce quella fiducia nella città che più tardi Pica Ciamarra e De Rosa esprimeranno nel progetto per Piscinola-Mariànella, che non è solo utopia, ma nasce dalla convinzione che può esistere una città, organismo urbano del XX secolo, ed un modo di abitarvi «poeticamente». I progetti di questi ultimi anni, muovendo dall'ampliamento e disamina del linguaggio dei maestri, dimostreranno del raggiungimento di nuove espressioni, più riconoscibili dal lato figurativo, sebbene non ancora autentiche negli aspetti formali.

Per alcune di queste elaborazioni, come di consueto, vengono usati risultati di precedenti esperienze, ai quali si aggiungono i temi che caratterizzano maggiormente le recenti ricerche.

Assunti come *input* informativi del progetto ritroviamo principalmente la logica bioclimatica ed il solare, l'uso delle coperture piane percorribili, il percorso-Nastro di Moebius.

Un ragguardevole livello è raggiunto, in merito, nel progetto di concorso del 1978 per l'Istituto tecnico San Domenico a Napoli che più tardi, nello stesso anno, troverà una sua più rigorosa definizione nel complesso scolastico dei Colli Aminei, nella stessa città e redatto, come il primo, con Giuseppe Squillante.

Interessante e suggestiva ci pare la proposta (1979) per il concorso «Il sole e l'habitat», che propone un intervento residenziale a Sessa Aurunca in cui si fondono i principi bioclimatici, delle relazioni con il luogo e della percorrenza continua dell'edificio.

Mentre il concorso per la sede dell'IRFIS a Palermo, sempre del 1979, e più tardi quello per il Parc de la Villette a Parigi, registrano qualche caduta di tono; il secondo soprattutto a causa di una esasperata, quanto giocosa, complessità.

Risultati ragguardevoli sono al contrario rintracciabili nel progetto di un edificio per uffici nel centro direzionale di Napoli (1983), (che richiama alla mente le maglie di attesa della Angus), ed inoltre nel complesso polivalente di Via Poerio sempre nella stessa città.

L'intervento di via Poerio, in particolare, ci sembra riveli una inedita maturità.

In essa ritornano e si stratificano i «pezzi» di altre architetture, per questa occasione resi più docili, più controllati ed ancor più perentori; al contempo squillanti e ricchi di invenzioni per aderire alla esigenza di vivificare il luogo in cui si inserisce l'edificio pensato.

Ultimo in ordine di tempo è il progetto, vincitore del concorso, per la sede dei Laboratori del C.N.R. a Napoli. La grande abside del blocco di testata, assimilabile ad un prisma che va rastremandosi al centro, reca in facciata fasce orizzontali di colore azzurro/celeste che ne esaltano la geometria ed al contempo la negano; un ideale timpano, che si configura in una struttura reticolare di sostegno al canale di raccolta delle acque piovane, sormonta la stessa facciata.

A livello delle coperture è ipotizzato un museo all'aperto; le estremità della facciata accolgono grandi contenitori, cilindri di acciaio colorato, nei quali si convogliano le acque piovane delle coperture, necessarie ad alimentare la capiente vasca-fontana-scultura antistante l'edificio.

Anche qui l'attacco a terra è fortemente accentuato, sottolineato dal volume dell'aula conferenze incassata nel suolo, e da un percorso diagonale che attraversa la stessa incuneandosi al disotto della grande abside.

E pure in questo progetto, in cui tornano molti elementi precedenti, si avverte un maggiore rigore, un controllo più accurato ancora una volta un'espressione del desiderio di «rinnovarsi nella continuità».

Di quest'opera, i cui lavori per la realizzazione sono da poco iniziati, il tentativo di una più attenta lettura semantica risulterebbe prematuro, al contrario è possibile approfondire l'analisi formale fin qui tracciata, tentando un esame spaziale sintetico e preliminare.

L'edificio progettato non presenta alcun fuori scala dialoga, anzi, con l'intorno, un'area urbana fortemente caratterizzata dalla presenza di alcuni episodi di architettura moderna a Napoli (la Facoltà di Ingegneria di Luigi Cosenza, lo stadio San Paolo di Carlo Cocchia, la Mostra d'oltremare di Marcello Canino).

Ci pare di poterlo assimilare ad una grande scultura urbana con marcate valenze architettoniche, di dimensioni controllate ed esaltato dal dicromatismo orizzontale di facciata.

All'interno ed all'esterno la scatola prismatica è rotta, frantumata da differenti episodi; quello che sembra apparire come un monolite nasconde in realtà un ventaglio di soluzioni spaziali e funzionali, unitariamente coordinate a legare in un unicum le diverse parti. Ai piani terreni gli ambienti di servizio presentano marcate relazioni con l'esterno, mentre gli uffici dei piani superiori hanno un accentuato carattere di flessibilità e di estrema funzionalità.

Il rapporto tra la organizzazione funzionale e gli aspetti formali è alquanto qualificato; l'aver imposto una regola del comporre molto rigorosa, ha giovato notevolmente alla qualità del risultato finale.

Anche in questo progetto si riaffaccia l'intero "bagaglio dell'architetto", così come è possibile cogliere ancora la «sottile ambiguità» della forma, in altre opere presente.

Ciò che invece non ci sembra di cogliere con altrettanta forza, sono al contrario i rimandi; le attenzioni alla poetica aaltiana, velatamente distaccate, il riecheggiare di memorie neoplastiche od ancora costruttiviste, sono sottomesse alle già menzionate regole del puro comporre.

Anche questo ci pare un segno di maturazione; la composizione è condotta con sapiente maestria, opposta ad ogni rilassamento del disegno ed alle sue mutevolezze, severe geometrie in sostituzione di demiurgiche invenzioni formali. In questa direzione gli ultimi progetti rappresentano una fase più evoluta della produzione di questo studio.

E' chiara inoltre la volontà di raffinare il metodo, partendo da solidi presupposti sperimentati da tempo ed orientati ad approfondire l'interesse per la dimensione strutturale del linguaggio architettonico, nel tentativo di superarne in modo definitivo gli aspetti più apparentemente formalistici.

All'interno dunque dell'immagine del gruppo, che ha saputo e voluto fondere il lavoro d'equipe e la collaborazione interdisciplinare quali componenti importanti della disciplina architettonica e della sua intrinseca qualità, il risultato di una dimensione a dir poco attuale nel «gran gioco dell'architettura italiana» è da accogliere, con ottimismo, come un segno di buon auspicio per il futuro.

Ribaltando modelli manageriali o da holding, al contempo del professionismo corrente, in favore della più aderente sembianza di un collettivo, più vicino all'anglosassone team, il viaggio nell'oceano architettura prosegue a vele spiegate.

E mentre il nostro di viaggio finisce, noi si scende e si cambia veliero. Ringraziando l'equipaggio delle suggestioni di nuovo l'auspicio è che la nave, solcando ormai acque sicure, approdi in porti sempre più grandi.

#### *Note*

- (1) R. DE FUSCO, *Il progetto d'architettura*, Bari 1983, pag. 105.
- (2) V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1972, pag. 13 (3)  
M. TAFURI, *Torie e storia dell'architettura*, Bari 1970, pag. 24.
- (4) C.L. RAGGHIANI, *Astrattismo e decifrazione dell'architettura*;  
sta in: B. Zevi, *Editoriali d'architettura*, Torino 1979, pag. 135.
- (5) G.C. ARGAN, *Leonardo Savioli grafico e architetto*,  
Catalogo della Mostra di Faenza, Firenze 1982.
- (6) P. BELFIORE, *Le petit grand tour*  
in «Casa Vogue», N. 146, Milano 1983.
- (7) S. ABERCROMBIE, *Berlin Free University*,  
in «Architecture Plus», gennaio - febbraio 1974, New York.
- (8) H. HANSEN, *La forme ouverte dans l'architecture*,  
in «Le carré bleu», Parigi 1961.