

Alessandro Brunelli

**Alessandro Anselmi**  
**Intuizioni sulla forma architettonica**

*Scritti e Progetti (dopo il GRAU)*



Sapienza - Università di Roma | DiAP

Dottorato di ricerca in *Architettura - Teorie e Progetto* | XXX Ciclo | Curriculum A  
Coordinatore: Prof. A. Saggio | Tutor: Prof. O. Carpenzano | Co-Tutor: Prof. V. Palmieri

Alonso Puelvi

*In copertina*: rielaborazione grafica della maschera estratta dal disegno planivolumetrico per il Cimitero di Altilia; progetto di A. Anselmi con G. Angiotti e G. Patané, 1975, Catanzaro.

Alessandro Brunelli

**Alessandro Anselmi**  
**Intuizioni sulla forma architettonica**

*Scritti e Progetti (dopo il GRAU)*



DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARCHITETTURA - TEORIE E PROGETTO

*Sapienza - Università di Roma*

*DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto*

Dottorato di ricerca in *Architettura - Teorie e Progetto*

XXX Ciclo | Curriculum A | *Architettura - Teorie e Progetto*

Coordinatore: Prof. *Antonino Saggio*

**Collegio Docenti**

*Antonino Saggio*  
*Maurizio Bradaschia*  
*Orazio Carpenzano*  
*Alessandra Criconia*  
*Alessandra De Cesaris*  
*Fabrizio De Cesaris*  
*Paola Veronica Dell'Aira*  
*Gianluca Frediani*  
*Cherubino Gambardella*  
*Anna Giovannelli*  
*Andrea Grimaldi*  
*Antonella Greco*  
*Paola Gregory*  
*Filippo Lambertucci*  
*Renzo Lecardane*  
*Domizia Mandolesi*  
*Renato Partenope*  
*Piero Ostilio Rossi*  
*Simona Salvo*  
*Zeila Tesoriere*  
*Nicoletta Trasi*  
*Graziano Maria Valenti*  
*Nilda Maria Valentin*

**Membri Esterni**

*Lucio Altarelli*  
*Lucio Barbera*  
*Alessandra Capanna*  
*Massimo Del Vecchio*  
*Luciano De Licio*  
*Giorgio Di Giorgio*  
*Hassan Osanloo*  
*Marcello Pazzagliani*  
*Franco Purini*  
*Antonella Romano*  
*Guendalina Salimei*  
*Roberto Secchi*  
*Massimo Zammerini*

Dottorando: *Alessandro Brunelli*

Tutor: Prof. *Orazio Carpenzano*

Co-Tutor: Prof. *Valerio Palmieri*

*A Elle,  
Aleardo, Elisabetta,  
Raffaele e Sergio*

Si ringrazia tutta la famiglia Anselmi, i figli Cecilia e Valentino, e la moglie Giovanna, per i dialoghi, gli aneddoti, e l'opportunità di rovistare tra i materiali conservati presso lo *Studio di Architettura Anselmi & Associati*.

I disegni originali di Alessandro Anselmi e le riproduzioni autografe sono conservate oggi presso l'*Accademia Nazionale di San Luca* (Roma), la galleria privata *Architettura Arte Moderna* (Roma), il *Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo* (Roma), la *Cité de l'architecture et du patrimoine* (Parigi), e il *Centre Pompidou* (Parigi). Non esiste ancora un "Fondo Alessandro Anselmi" e i materiali custoditi dagli eredi sono in attesa di essere riordinati.

## Indice

- 9     Introduzione
- 15    ***Antefatto I. Liberare i segni dai significati***
- 17    *Clara Calamai*
- 19    *GRRau*
- 22    *M.M. (Movimento Moderno)*
- 27    *Antecedente logico (o valore della storia)*
- 30    *Archetipi (o uso della storia)*
- 32    *Geometria come legge simbolica*
- 36    *Architettura come Arte*
- 41    *Biennale '80. La storia è di moda*
- 51    ***Parte prima. Scritti***
- 53    Il problema astratto dell'architettura
- 53    *Santa Severina*
- 62    *New York, Santomenna, Brunelleschi*
- 79    Appunti sulla didattica
- 79    *Saverio Muratori (o l'origine di una metodo)*
- 85    *Principi didattici: il primato della venustas*
- 96    *La formazione del gusto (o delle categorie)*
- 111    Inquietudini teoriche
- 111    *Il disegno: la mano poetica e la scatola magica*
- 118    *Il luogo (o della qualità estetica dello spazio liquido)*
- 124    *Dal "vuoto" alla "de-formazione" ridolfiana*
- 133    *La maschera (o della figurazione oltre il contenuto)*

141	<b><i>Antefatto II. La ricerca architettonica</i></b>
143	<i>Materia+Narrazione, Narrazione, Materia</i>
150	<i>Sulla qualità figurativa delle forme dello spazio</i>
167	<b><i>Parte seconda. Progetti</i></b>
169	Rezé-les-Nantes
170	<i>Lettura formale</i>
172	<i>Lettura dell'immagine</i>
209	Sotteville-lès-Rouen
211	<i>Lettura formale</i>
212	<i>Lettura dell'immagine</i>
249	Fiumicino
250	<i>Lettura formale</i>
252	<i>Lettura dell'immagine</i>
291	Nota Finale
295	<b><i>Apparati</i></b>
297	Lectio
316	Progetti e Opere
324	Bibliografia
338	Nota Biografica
341	<b><i>Indici</i></b>
343	Nomi e Luoghi
347	Illustrazioni

## Introduzione

L'arte è dunque *intuizione di ciò che collega le forme*, di ciò che unisce l'uomo all'universo e l'uomo all'uomo; in una parola: è intuizione che nasce e che si attua nella sempre più profonda vita dell'amore. L'arte è però anche espressione ed ecco allora che le intuizioni delle relazioni del tutto diventano parole, suoni, figure. L'arte intuisce il collegamento tra le forme e lo esprime: esprimendolo crea nuove forme. Essa è dunque un esempio, e forse l'esempio più chiaro, della metamorfosi.

E. Paci, *Tempo e relazione*, Taylor, Torino 1954, p. 201

Descrivere sinteticamente l'opera di Alessandro Anselmi, dopo l'esperienza con il GRAU, è un'operazione critica complessa. Articolati e contraddittori, i progetti dell'architetto romano appartengono alla parabola espressionista e anti-classica. In questo senso ci è forse più facile sintetizzare un ritratto, una modalità di operare tutta empirica e intuitiva. Alessandro Anselmi è un architetto, un artista che *collega* e trasforma le forme stratificate della storia in nuove forme. Le sue metamorfosi interessano quello che egli stesso reputa il problema centrale della disciplina: la *forma architettonica*.

Maestro indiscusso dell'architettura italiana del secondo novecento, Anselmi (*dopo il GRAU*) disegna più di cinquanta progetti e redige altrettanti testi.

L'*intuizione* è l'espressione che descrive al meglio il "fare artistico" di Anselmi, non solo come architetto ma anche come "scrittore". I suoi testi appaiono sempre come annotazioni

sparse, pure *intuizioni* che, direttamente o indirettamente, fanno capo alla questione della qualità figurativa della *forma*. È lo stesso Anselmi che, in un'intervista rilasciata negli anni duemila, metterà a nudo la sua maniera di essere "scrittore":

Questo mio interesse per le speculazioni teoriche è vero, tuttavia non ho mai avuto la pretesa di una vera sistematizzazione organica di queste mie riflessioni<sup>1</sup>.

L'opera di Anselmi *dopo il GRAU*, mai sistematizzata in un volume esaustivo, è stata oggetto di specifici saggi per mano di giovani ricercatori e di illustri personalità del mondo della critica recente e contemporanea.

Le riflessioni sull'architetto romano, collezionate o edite singolarmente, talvolta come *incipit* di monografie, hanno sempre dissezionato l'opera di Anselmi attraverso specifici temi: il rapporto architettura-archeologia, la manipolazione spaziale per superfici e piani, la dimensione paesaggistica dei progetti, il ruolo del disegno nel processo creativo, il valore del "vuoto", ma anche la militanza e l'ideologia politica.

Se fino ad ora la critica si è occupata esclusivamente dell'Anselmi architetto, rimane quasi inesplorata l'altra componente dell'opera: la scrittura. Meno noti rispetto agli esiti progettuali, i testi *anselmiani* non risultano inferiori, per numero, ai progetti (oltre settanta se si considerano anche gli scritti editi durante il GRAU).

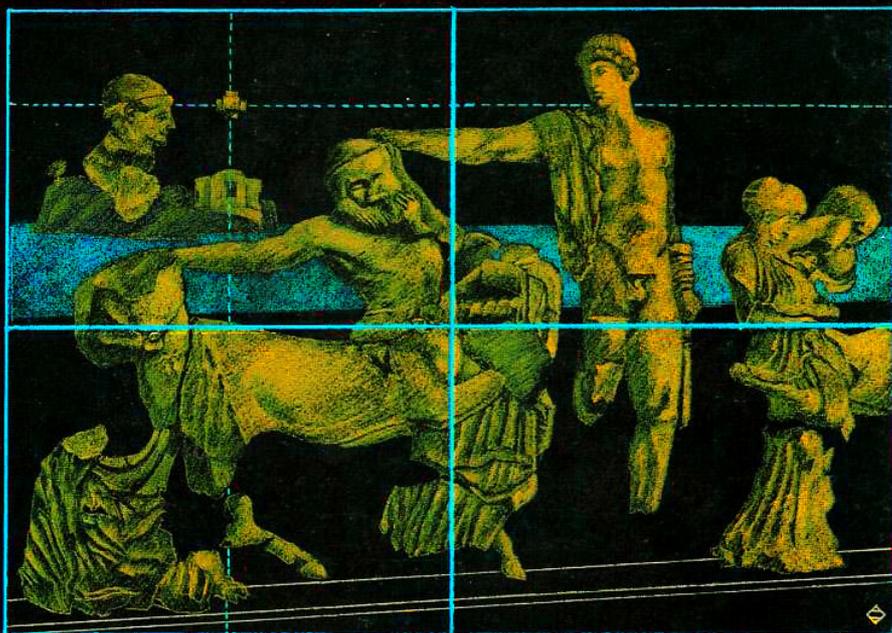
Le ragioni per cui ad oggi non vi sia ancora un'antologia commentata sono da rintracciare o nel primato di Anselmi progettista sull'Anselmi "scrittore", o semplicemente nella poca distanza critica rispetto l'opera "teorica" prodotta.

L'intento di questo studio è quello di provare a ordinare le *intuizioni* scritte attorno al problema della *forma architettonica* (*Parte Prima*), utilizzando queste come apparato per rileggere le *intuizioni* progettuali (*Parte Seconda*).

<sup>1</sup>D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, CLEAN, Napoli 2000, p. 48.

edizioni Dedalo / anno XI, numero 1-2, gennaio-aprile 1979 / sped. in abbon. post. gruppo IV, 70% / CL 22-9751-5 / lire 2500

# CONTROSPAZIO



edizioni Dedalo / anno XI, numero 1-2, gennaio-aprile 1979 / sped. in abbon. post. gruppo IV, 70% / CL 22-9751-5 / lire 2500

L'operazione di confronto tra gli scritti e l'architettura, che non vuole assumere i caratteri di una trattazione storiografica, si configura come una selezione di testi e progetti dell'opera *post GRAU*.

La narrazione si costruisce attraverso quattro parti distinte: l'*Antefatto I*, la *Parte Prima* (Scritti), l'*Antefatto II*, e la *Parte Seconda* (Progetti). Se l'*Antefatto I* ha la funzione di contestualizzare l'intera operazione critica svolta sugli *Scritti* e dare le coordinate storiche della formazione *anselmiana*, l'*Antefatto II* fornisce gli strumenti per rileggere l'opera architettonica indagata nella *Parte Seconda* (Progetti).

***Antefatto I. Liberare i segni dai significati*** È il racconto che lega Anselmi alla vicenda storica degli anni '60-'80: la battaglia culturale con il Gruppo Romano (dentro e fuori l'accademia) e l'epilogo della Biennale di Venezia. Con la *Strada Novissima* si chiude l'esperienza del GRAU e le forme della storia possono progressivamente liberarsi dai loro significati. *Clara Calamai* è il flusso di coscienza che simboleggia l'inizio del percorso autonomo; l'architetto romano rifiuta lo storicismo, intuisce la via astratta dell'architettura contemporanea e la sua essenza in quanto arte.

***Parte Prima. Scritti*** Anselmi è redattore della rivista *Controspazio* dal 1974 al 1981. Come molti progettisti impegnati culturalmente nella pubblicistica ma anche nell'attività accademica, Anselmi affianca la scrittura alla professione. Non si può parlare di una "teoria" vera e propria, ma di riflessioni messe nero su bianco per differenti occasioni: testi riguardanti i progetti disegnati; scritti conseguenti i rapporti accademici; e saggi richiesti *ad hoc* dal mondo dell'editoria. All'interno dei primi è ricondotto il problema astratto dell'architettura, nei secondi il nodo della qualità figurativa della forma attraverso il *gusto* e nei terzi la strategia formale nel processo progettuale .

***Antefatto II. La ricerca architettonica*** Superato il periodo di "transizione" dei progetti di New York (1986), le architetture disegnate *dopo il GRAU* sono rilette attraverso le

componenti dell'immagine *naturalista* esplosa: la *Materia*, la *Narrazione* e il *Segno*, entità di una figurazione perduta da Cezanne in avanti, sono categorie prese “in prestito” dalla “teoria” *anselmiana* per indagare l'opera progettuale. Attraverso l'analisi di alcune architetture scelte, si tenta di dimostrare come alla qualità figurativa delle forme (da cui dipende l'immagine finale dell'architettura) corrispondano determinate qualità spaziali.

**Parte Seconda. Progetti** I progetti di Rezé-les-Nantes, Sotteville-lès-Rouen, e Fiumicino, sono la cartina tornasole dell'opera scritta di Anselmi; la narrazione è ora affidata alle operazioni grafiche sulle architetture. I “ri-disegni” critici (*lettura formale e lettura dell'immagine*) sono lo strumento di verifica dei testi selezionati nella *Parte Prima*.

L'obiettivo di questo studio è rinnovare la lezione di Anselmi che, ponendo la forma al centro della “teoria” e del progetto, ha ribadito l'architettura all'interno del mondo delle arti figurative. In questo senso la narrazione in oggetto è solo un primo tentativo di mettere a sistema le *intuizioni* scritte e progettate dell'architetto romano.

Il problema della *forma architettonica* rimane comunque un tema aperto nel dibattito contemporaneo, e l'opera di Alessandro Anselmi, attraverso le sue *intuizioni*, è ancora viva e ricca di insegnamenti.



*Antefatto I*  
Liberare i segni dai significati



## Clara Calamai

La città “vera” l’ho scoperta dopo, già con i pantaloni alla zuava e la cravatta, con l’occhio un po’ alle ragazze e un po’ alla suggestione dei grandi spazi storici: l’ombra di via del Corso, la luce di piazza Farnese. Ma nella mia testa allora c’era Clara Calamai. [...] Durante gli anni dell’Università, per me il futuro era bianco e di cristallo - anche se il bianco era quello delle poste di Ridolfi, ed il cristallo, più quello di Taut che di Mies (vedete inconsciamente ero già corrotto)- ed il futuro dell’umanità si chiamava Partito e Rivoluzione. Dopo ho capito. Attraverso discussioni interminabili (noi del Grau, Giovanna De Sanctis e pochi altri non architetti) ho capito, abbiamo capito: il basamento, il frontone, la complessità della lotta politica, l’impossibilità della famiglia, la faticosa ricostruzione dell’identità culturale, la Storia. Allora abbiamo cominciato a parlare, in una sorta di delirio romantico, contro tutto e contro tutti, in pieno deserto tardo-moderno e mentre la metaprogettazione finiva di distruggere le scuole d’architettura. Ora la Storia è di moda ed io sono di nuovo solo. Ma nella mia testa sapete, c’è sempre Clara Calamai<sup>1</sup>.

Sono da poco iniziati gli anni '80 quando Alessandro Anselmi è chiamato a tracciare una breve autobiografia per un testo cu-



2. P. Portoghesi, G. Massobrio (a cura di), *I nuovi architetti italiani*, Laterza, Roma-Bari 1985.

<sup>1</sup> A. Anselmi, *Autobiografie e dichiarazioni di poetica*, in P. Portoghesi, G. Massobrio (a cura di), *I nuovi architetti italiani : le luci del paradiso perduto*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 326.

rato da Paolo Portoghesi: *I nuovi architetti italiani: le luci del paradiso perduto*. L'intento del libro, edito da Laterza nel 1985, è quello di fare un punto sull'architettura italiana dagli anni '60 in avanti: l'inizio del *Post-Modern*.

Le parole di Anselmi ripercorrono, con estrema efficacia, il periodo di formazione dell'architetto romano pervaso da una forte ideologia; erano gli anni '80, anni che risentivano ancora dei cambiamenti iniziati con le battaglie del 1968. Il momento storico che stava vivendo la società civile e, di riflesso, tutta l'architettura italiana, comprese le scuole, era molto delicato. Era il periodo dello stragismo e del dissolvimento dei grandi partiti di massa: il PCI e la DC.

La testimonianza autobiografica restituisce la complessa vicenda dell'architetto romano che, da adolescente di periferia, passando per la lotta politico-culturale degli anni '60, si ritrova "di nuovo solo".

Ma chi è Clara Calamai? Clara è l'inquietudine anselmiana; è il simbolo di una condizione incerta, la stessa che lo aveva accompagnato durante la giovinezza. Clara rappresenta lo stato di solitudine con il quale Anselmi, da liceale, si avvicina e intuisce la complessità degli spazi urbani della città Eterna. Da lì in avanti si sarebbe iscritto alla facoltà di architettura, avrebbe partecipato alla sua rifondazione, contribuito al dibattito teorico sulla disciplina con il GRAU, e infine progettato architetture manifesto.

Il 1980 è l'anno in cui il GRAU esaurisce la sua funzione storica<sup>2</sup>: è l'inizio del percorso anselmiano. Un percorso incentrato non tanto nella costruzione di un linguaggio codificato, quanto nella continua ricerca espressiva della forma architettonica.

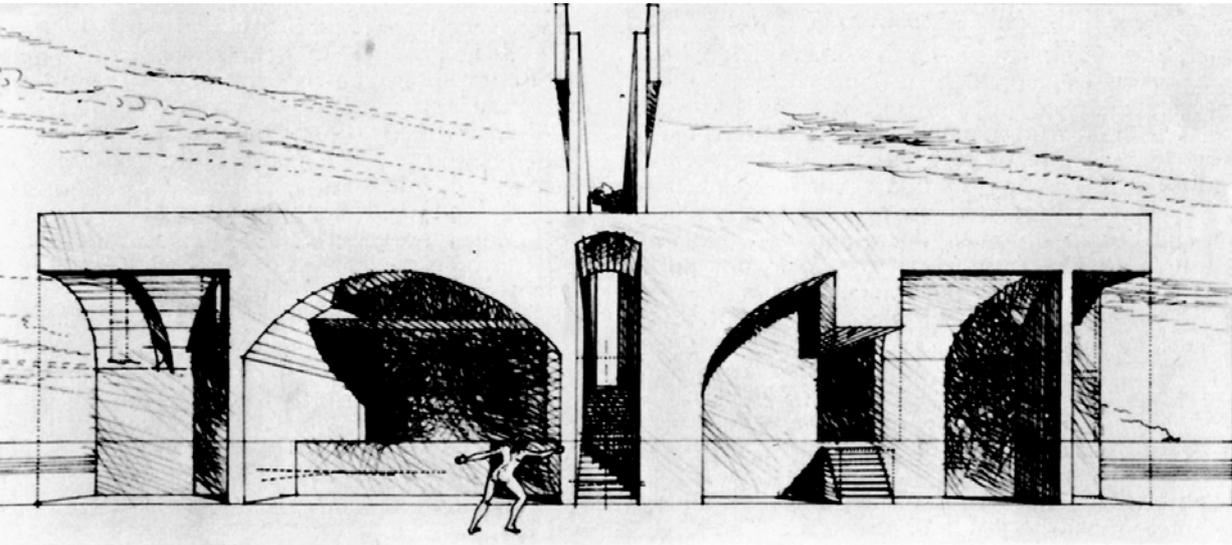
<sup>2</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 42. Nonostante Anselmi fa coincidere la Biennale del 1980 con la fine del GRAU, è da precisare che formalmente il gruppo non si scioglie e prosegue ancora il suo percorso.

### *GRRRau*<sup>3</sup>

Il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) si costituisce nel 1962 come “movimento” in opposizione alla didattica *muratoriana* che si svolgeva in quegli anni all’interno della facoltà di architettura di Roma. Un “fenomeno collettivo”, ampiamente documentato e storicizzato, che contiene in nuce alcuni temi della ricerca *anselmiana*.

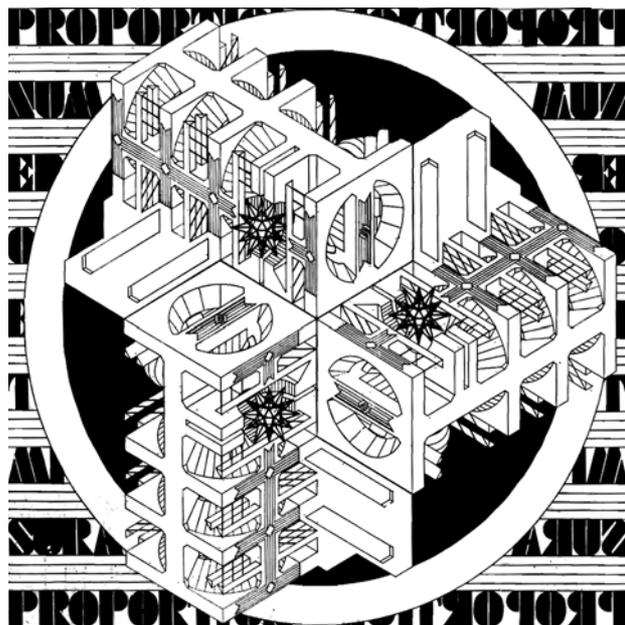
La battaglia contro l’insegnamento di Saverio Muratori, incentrato sulla rigida consequenzialità tra tipologia e morfologia, e il rifiuto dell’autoritarismo accademico di stampo borghese, furono l’origine stessa del GRAU.

Nel frattempo, a scala internazionale, il dibattito si stava arricchendo delle idee del *Team X* e, di lì a poco, delle visioni



<sup>3</sup> L’onomatopeica *GRRRau* è utilizzata da Alessandro Anselmi come risposta a una domanda sulla “Scuola Romana”. Anselmi afferma polemicamente che, nell’acronimo di GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti), la “*r*” venne aggiunta solo per richiamare il suono di un ringhio (*gRRR...au*). Un ringhio che inneggiasse alla rivoluzione politica e intellettuale delle scuole d’architettura e della riforma disciplinare. Il collettivo non si sentiva affatto romano, e forse neanche italiano, poiché aspirava a una dimensione internazionale i cui interlocutori erano Louis Kahn e Robert Venturi. Cfr. *ivi*, p. 33.

3. GRAU  
(G. Colucci, M. Martini,  
F. Pierluisi), concorso  
per il *Monumento  
allo scagnizzo delle 4  
Giornate*, 1964, Napoli,  
prospettiva del fronte  
principale.



4. GRAU  
(A. Anselmi, A. Di Noto, P. L. Erolì, C. Placidi, G. De Sanctis Ricciardone), concorso per il Nuovo edificio per uffici della Camera dei Deputati, 1967, Roma, assonometria astratta.

radicali degli *Archigram*, *Yona Friedman*, *Superstudio*, *Archizoom* e *Metamorph*. In questo clima generale di reazione all'*International Style*, che in Italia aveva visto alcuni precursori all'interno del *Neorealismo* e del *Neo-liberty*<sup>4</sup>, si inserisce la vicenda del GRAU.

Anselmi e gli altri componenti del Gruppo<sup>5</sup>, che si consolidò definitivamente dal 1964, si accorsero che vi era la necessità di riattivare il dibattito culturale dentro

e fuori la facoltà di architettura. Con lo stesso scopo, ovvero quello di riforma accademico-disciplinare, nacquero a Roma, poco prima del GRAU, l'ASEA (Associazione Studenti e Architetti) poi riformata sotto il nome di AUA (Architetti Urbanisti Associati) e la SAU (Società di Architettura e Urbanistica)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> All'interno delle correnti del *Neorealismo* e del *Neo-liberty* si colloca quella generazione di architetti italiani che, formati durante il moderno, lavora a cavallo fra il *revival* e la costruzione di un nuovo linguaggio lontano dagli stilemi dell'*International Style*. Si pensi ad esempio alla ricerca di M. Ridolfi e Gabetti-Isola che, giungendo fino agli anni '70, appare già oltre le etichette di *Neo-liberty* e *Neorealismo*. Per approfondire la vicenda italiana del dopoguerra si veda: M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982.

<sup>5</sup> Il GRAU funzionava come uno "studio" ed era referente per l'attività culturale e professionale dei singoli componenti che potevano lavorare individualmente o per gruppi. Ne facevano parte: A. Anselmi, P. Chiatante, G. Colucci, A. Di Noto, P. L. Erolì, F. Genovese, R. Mariotti, M. Martini, G. Milani, F. Montuori, P. Nicolosi, G. Patrizi, F. Pierluisi, C. Placidi, V. Bordini.

<sup>6</sup> Cfr. C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzaglini, *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, Bulzoni Editore, Roma 1977, pp. 42-43, e L. Calcagnile, F. Menegatti, D. Nencini, F. Purini (a cura di), *La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta*, "Rassegna di architettura", 112/113/114, gennaio-dicembre 2004.

Questa “generazione” di architetti, accomunata non tanto dalle loro date di nascita quanto da uno spirito rinnovatore pervaso dalla “lotta di classe”, fu responsabile di raccogliere i frammenti di una modernità esplosa e rifondare un nuovo sapere. Costruttori di idee più che di architetture, incarnarono l’ultima vera classe che ebbe in mano la capacità e la forza di trasformare un sistema culturale in un altro. Se ci siano riusciti o meno, sicuramente il GRAU:

[...] per primo ha indicato in Italia la esplicita volontà di uscita dalle secche della ortodossia moderna<sup>7</sup>.

La storia del Gruppo Romano, iscrivibile storicamente dentro la parabola *post-modern*, può considerarsi un vero *unicum* all’interno della vicenda italiana; testimonianza ne sono i numerosi scritti e progetti apparsi sulla rivista *Controspazio*<sup>8</sup>, punto di riferimento per le ricerche più rilevanti dell’epoca.

Alessandro Anselmi, personaggio più talentuoso e di spicco del GRAU, sarà capace di introiettare lo spirito rinnovatore del collettivo romano, liberarlo dallo “storicismo”, trasformarlo e ricondurlo alla dimensione contemporanea dell’architettura. È proprio questo il tratto che lo renderà un vero maestro nel panorama italiano degli ultimi trenta anni.

<sup>7</sup> P. Portoghesi, G. Massobrio (a cura di), *I nuovi architetti italiani : le luci del paradiso perduto*, cit., p. 35.

<sup>8</sup> *Controspazio*, fondata e diretta da Paolo Portoghesi dal 1969 al 1983 è stata una delle più importanti riviste nell’Italia di quegli anni. L’ambizione del progetto editoriale, che estendeva i confini dell’architettura al rapporto con la società, la cultura e le arti figurative, fu capace di apportare un nuovo sguardo all’interno della disciplina. Non a caso le riviste di riferimento per la redazione non erano quelle pubblicate in Italia, ma le americane *Forum* e *Opposition* (quest’ultima diretta da P. Eisenman). Redattore dal 1974 al 1981, Alessandro Anselmi fu un abile animatore della rivista, capace di spaziare dai raffinati progetti grafici alla stesura di saggi. Per approfondire il taglio critico della rivista Cfr. *Editoriale*, “Controspazio”, 1, giugno 1977, p. 2.

## M. M. (*Movimento Moderno*)

L'arte moderna ci ha insegnato a lasciare la tradizione, questo deve insegnare a noi di rompere con la tradizione dell'arte moderna<sup>9</sup>.

Per giustificare la proposta progettuale del Gruppo Romano per l'archivio di Stato di Firenze, Anselmi e Pierluisi esordiscono in maniera provocatoria attaccando uno dei postulati del Movimento Moderno: la rottura con la storia.

La costruzione del pensiero teorico del GRAU, manifestandosi nella battaglia ideologica contro la didattica *muratoriana*, si fonda infatti su una lotta serrata nei confronti dei principi del M. M.. Da una parte l'architettura moderna si combatteva, all'interno delle scuole, come esito di "nuova accademia"<sup>10</sup>, e dall'altra la si osteggiava in quanto divenuta unico linguaggio a scala globale: *l'International Style*.

Il Movimento Moderno nasceva sulle istanze di uno spirito rinnovatore in opposizione all'establishment borghese rappresentato dallo stile neoclassico ed eclettico. Se la prima fase del M.M. includeva ancora l'architettura tra le istituzioni umane, la seconda e la terza fase, pervase dallo "statuto funzionalista", finirono per negare l'arte del costruire come accumulazione di esperienze prodotte dall'umanità. Questa idea analitica di progettare, priva di ogni dato simbolico, aveva traghettato l'architettura verso quel processo di semplificazione rappresentato dall'*International Style*<sup>11</sup>.

Secondo il GRAU, l'architettura moderna supportata dal sistema capitalistico, negando le sue stesse origini di rapporto con l'attività umana, era finita quindi per identificarsi con l'innova-

<sup>9</sup> GRAU, *Isti mirant stella*, "Controspazio", 2, ottobre 1974, p. 52. La citazione dell'artista tedesco Dieter Kopp, è l'incipit del saggio di presentazione relativo al "Concorso Nazionale dell'Archivio di Stato di Firenze" del 1972.

<sup>10</sup> D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 20.

<sup>11</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 17-18.

zione tecnica.

La posizione ideologica del Gruppo Romano nei confronti dell'architettura moderna rimarrà un segno indelebile nel pensiero anselmiano. Solo attraverso la ricerca personale, Alessandro Anselmi riuscirà a evolvere tale posizione recuperando la qualità figurativa delle forme del M.M. in quanto capaci di parlare autonomamente come geometrie astratte.

Legittimato dalle *avanguardie artistiche*, il M.M. si era illuso di poter percorrere una traiettoria parallela a quella della natura annientando quel sottile rapporto "storia-natura" come essenza di ogni creazione umana<sup>12</sup>. Per il GRAU la rottura nei confronti della storia aveva causato un impoverimento dell'opera architettonica che, non ricercando più una sintesi organica in grado di rimandare a valori simbolici, si componeva in maniera additiva per elementi: "il piano libero, la struttura lineare, i volumi geometrici e l'elemento plastico libero"<sup>13</sup>.

Il comporre analitico del M.M., di riflesso all'esplosione della figura *naturalista* provocata dalle *avanguardie*, cioè la separazione della materia (il colore) dalle geometrie (le linee, i punti e le superfici), era finito per far coincidere il problema della qualità architettonica con la quantità degli elementi tecnologici.

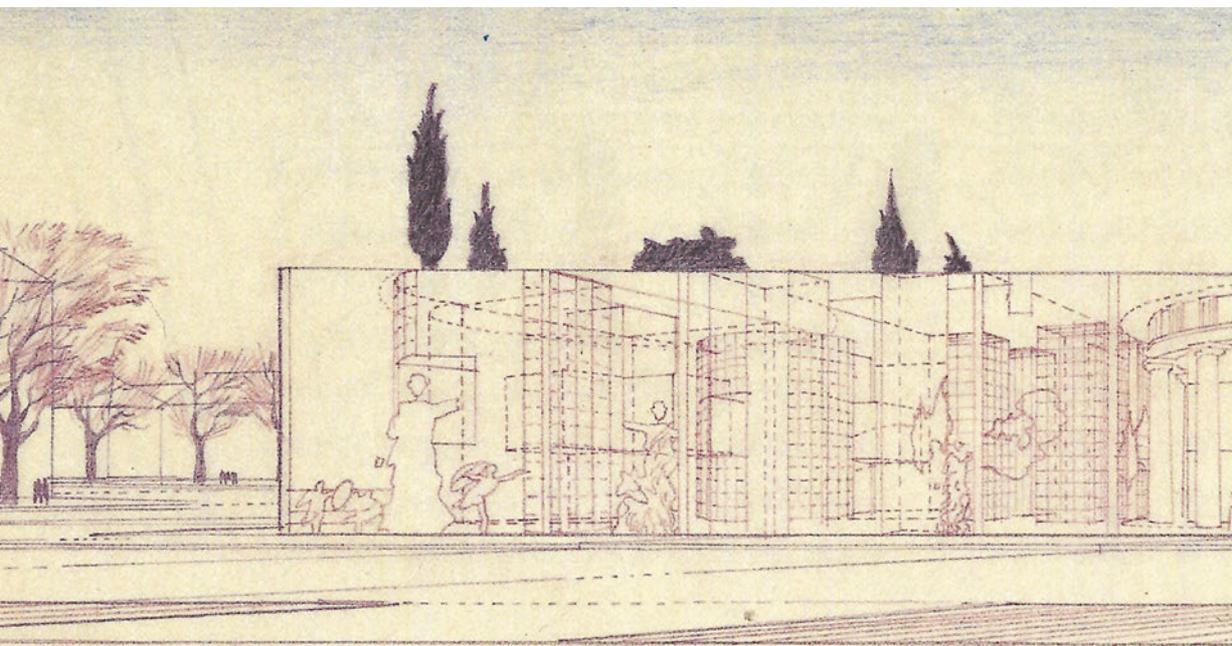
La battaglia del Gruppo Romano si concretizzò dunque attraverso la lotta serrata nei confronti del "metodologismo funzionalista" che, rifiutando la lezione della storia<sup>14</sup>, giustificava la strategia progettuale con il dato tecnico-funzionale. Per il GRAU, il progetto doveva essere iscritto nella circolarità marxista *concreto-astratto-concreto*, in quanto processo capace di andare e tornare dalla storia alla storia e dalla natura alla natura (il *concreto*), attraverso la componente sintetica del pensiero

<sup>12</sup> GRAU, G.R.A.U. *Isti mirant stella: architetture 1964-1980*, Kappa, Roma 1981, p. 17.

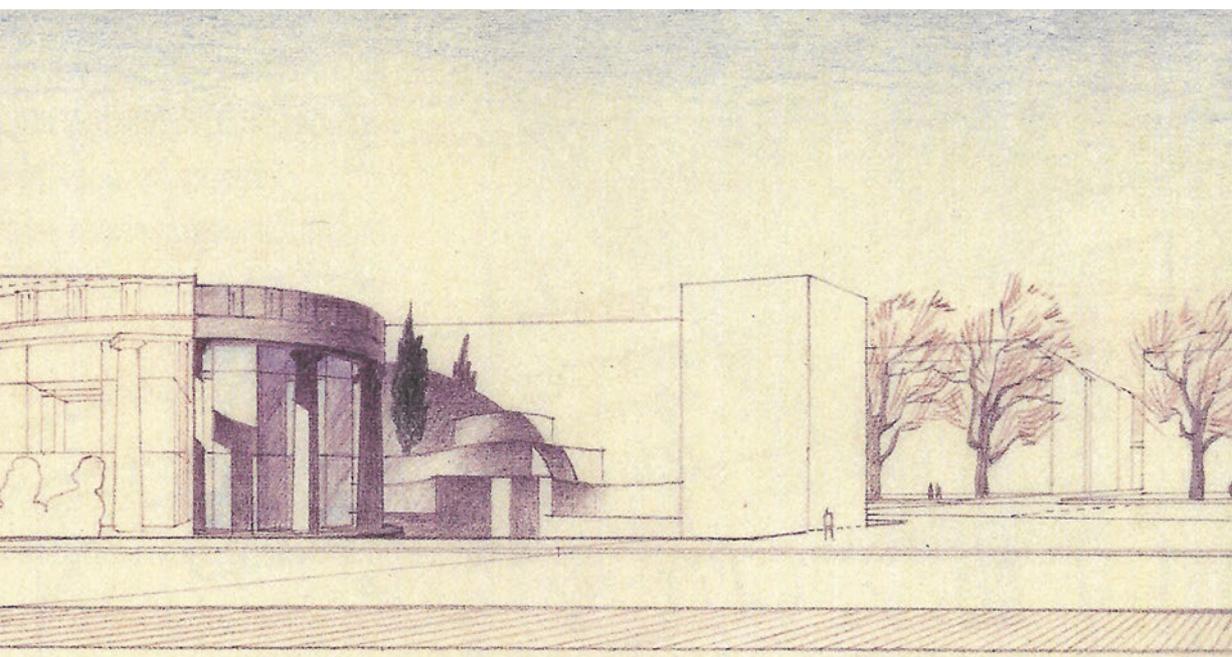
<sup>13</sup> *ibidem*.

<sup>14</sup> A. Anselmi, *Alcune considerazioni sul post-modern. Attraversando il fiume*, "Controspazio", 5-6, settembre-dicembre 1978, p. 69.

5. GRAU  
(A. Anselmi, P. L.  
Eroli, F. Pierluisi),  
concorso per la *Nuova  
sede dell'archivio di Stato*,  
1972, Firenze,  
sezione prospettica.



Liberare i segni dai significati



artistico (l'*astratto*)<sup>15</sup>. Da qui è facile comprendere come la lotta ideologica contro il Movimento Moderno, nato dal proto-socialismo e poi approdato a servizio del capitalismo, si sia trasformata in lotta politica grazie anche ai dialoghi che il GRAU intratteneva con personalità come Galvano Della Volpe<sup>16</sup>.

Il potere della borghesia rappresentato dall'*International Style*, doveva essere combattuto con una “nuova” architettura capace di rivendicare, attraverso la sua autonomia ideologica dal capitale, il primato della conoscenza<sup>17</sup>. Veicolare idee attraverso l'arte del costruire era possibile, ma solo riacciando quel rapporto lacerato nei confronti della storia.

<sup>15</sup> Cfr. G.R.A.U. *gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, “Controspazio”, 8, agosto 1972, p. 5. Questo articolo è di fondamentale importanza per approfondire i presupposti teorici del GRAU (qui esposti in maniera programmatica) sulla lotta contro il Movimento Moderno.

<sup>16</sup> Galvano Della Volpe è stato un accademico e filosofo marxiano che, negli anni '60, contribuì con i testi della *Critica del Gusto* e della *Logica come scienza positiva*, al dibattito disciplinare all'interno e fuori la Facoltà di Architettura di Valle Giulia di Roma. Come afferma Renato Nicolini in *Follia per sette clan* (“Gomorra” 12, aprile 2007, p. 51): “il grande contributo di Della Volpe fu quello di essersi staccato dal marxismo di stampo volgare che legava la sovrastruttura culturale alla struttura economica”. Da qui deriva il vero apporto all'interno della disciplina architettonica che, secondo il filosofo, doveva assumere i suoi specifici caratteri. Il problema della qualità architettonica non poteva risolversi quindi attraverso la stessa ideologia comunista, ovvero con la sua correttezza politica, ma con gli strumenti e le risorse che andavano ricercati all'interno dell'architettura stessa in quanto disciplina autonoma. Anselmi ribadirà più volte che l'insegnamento derivato dai dialoghi con il filosofo marxiano fu quello di chiarificare le modalità operative all'interno della disciplina. Secondo Della Volpe, per strutturare l'operato dell'architetto, era necessario dotarsi di categorie critiche da ricercare all'interno della disciplina. Su quest'ultima affermazione si veda la risposta di Anselmi sulla “speculazione teorica” in: D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., pp. 48-49.

<sup>17</sup> Riconoscere l'architettura nella sua autonomia disciplinare significava da una parte riconoscerne il suo percorso autonomo all'interno delle arti e della cultura, e dall'altra, riconoscerla in quanto arte come settore della conoscenza.

### *Antecedente logico (o valore della storia)*

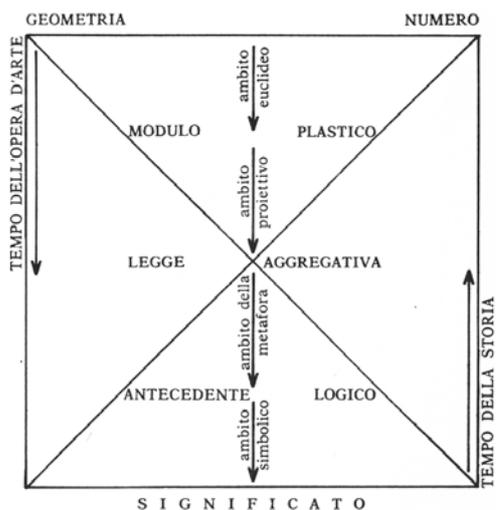
Per uscire dalle secche della architettura moderna attraverso la lezione marxista di Galvano Della Volpe, il GRAU doveva mettere in gioco una salda teoria che accompagnasse, con degli strumenti logici, la costruzione di una nuova architettura. Questo significava dotarsi di categorie operative che permettevano di recuperare da una parte il valore della storia come bagaglio operante, e dall'altra, il valore dell'architettura come opera d'arte.

Il Gruppo Romano individua nel *modulo plastico* la prima "unità dialettica" del procedimento artistico: l'atto primo del processo architettonico. Questa categoria di natura empirica è originata attraverso due parametri di acquisizione del dato reale: la "geometria" con le sue entità euclidee del punto, linea e superficie; e il "numero" come quantificazione tridimensionale dello spazio (volume). Ma il *modulo plastico*, cioè la pura intuizione della forma, acquisisce senso solo attraverso la *legge aggregativa*. Quest'ultima categoria, appartenente alla sfera dell'oggettività, razionalizza il dato empirico, riunifica il molteplice nell'uno e trova il suo significato attraverso il momento dialettico che la succede: l'*antecedente logico*.

Il GRAU concepisce l'*antecedente logico* come la sintesi del processo artistico (il ritorno al *concreto* marxiano) i cui due attributi sono: l'essere deducibile dalle suggestioni figurative di tutte le epoche storiche e il riferirsi a un determinato valore semantico.

L'idea artistica, qui intesa hegelianamente, per potersi fare nuovamente concreta, ossia oggetto nella natura, deve compiere un processo di astrazione attraverso un passaggio dialettico di tesi e antitesi, rispettivamente definibili nel *modulo plastico* (tesi) e nella *legge aggregativa* (antitesi). Queste due categorie del procedimento dialettico, che si origina dal *concreto*, costituiscono il primo momento (*concreto-astratto*) del ciclo marxiano *concreto-astratto-concreto*.

È chiaro quindi che l'*antecedente logico*, assolvendo la dimensione della sintesi hegeliana, riattribuisce nuovi significati alla



6. GRAU, Schema del processo logico della strategia progettuale del Gruppo, 1972.

storia e dà nuova forma al *concreto* dal quale tutto il processo dialettico ha avuto inizio.

Il fare artistico è dunque un processo di astrazione il cui fine è quello di restituire alla forma intuita, una forma che nasce rapportandosi al dato reale (*modulo plastico*) attraverso una fase di razionalizzazione (*legge aggregativa*) e giunge alla sua giustificazione in riferimento ai suoi precedenti nella storia (*antecedente logico*), un nuovo significato simbolico<sup>18</sup>.

[...] In forza dell'antecedente logico, elemento attivo o seme della sua ricerca, per l'artista di ogni epoca - e soprattutto per l'artista classico, il panorama immenso delle arti e la loro storia, l'orizzonte della vita presente e trascorsa e quindi la Storia, non sono più catene che si succedono diacronicamente:[...] sono invece *eterno presente* di testimonianze sincroniche [...]. Enunciare quindi la storia delle arti come storia delle *soluzioni* e delle contraddizioni che queste compongono, esaurisce il proposito iniziale: l'assunzione secondo l'insegnamento marxista del metodo della contraddizione dialettica; circolarità concreto-astratto-concreto[...]<sup>19</sup>.

La storia, intesa come stratificarsi dell'esperienza umana (generale) e contingenza del luogo (particolare), secondo il ciclo marxista *concreto-astratto-concreto*, costituisce assieme alla natura l'inizio e la fine di ogni processo artistico. Tale processo è possibile solo in virtù dell'*antecedente logico* che, attribuendo un significato all'intuizione, permette di partire dal *concreto* per tornare sinteticamente a questo attingendo al bagaglio figurativo di tutte le epoche storiche.

In sintesi ecco che la storia si dispone su due differenti livelli:

<sup>18</sup> Cfr. GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., pp. 2-5. Questo testo assume i tratti di un vero e proprio manifesto teorico riguardo la modalità di operare del Gruppo Romano attraverso categorie logiche.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 6.

uno reale (il *concreto*) che mette in relazione la genealogia dei luoghi con l'attività umana, uno ideale (l'*astratto*) che, mediante il processo artistico sintetizzato dalla categoria dell'*antecedente logico*, dispone sullo stesso piano tutte le forme e i segni prodotti dall'attività artistica dell'uomo.

Anselmi liberando questi assunti costruiti con il Gruppo Romano<sup>20</sup> dall'attributo semantico che l'*antecedente logico* doveva portare con sé, riuscirà a percorrere la sua ricerca attingendo alla storia semplicemente come insieme universale delle forme sedimentate, e come insieme particolare dei segni del contesto<sup>21</sup>.

L'architetto romano, parallelamente al graduale distacco dagli strumenti marxisti negli anni in cui il comunismo si stava mano mano dissolvendo, si libererà dal retaggio dei processi dialettici del GRAU aprendosi ad altre strategie progettuali. La via d'uscita era allontanarsi definitivamente dalla posizione del Gruppo Romano, posizione che voleva giustificare il riutilizzo delle forme della storia attraverso una dimensione semantico-simbolica<sup>22</sup> da attribuire alle leggi geometriche.

Anselmi intuiva già che le forme dello spazio, trasmutate dalla storia, potevano parlare di per sé al di là dei significati. Bisognava solo metterle in scena e fare in modo che le loro qualità esprimessero la vera autonomia dell'architettura; un'architettura

<sup>20</sup> Nel 1981, in uno degli ultimi scritti a cui Anselmi partecipa come componente del Gruppo, il GRAU si rende conto che, con l'affermarsi del Post-Modern, la storia aveva già assunto un rapporto troppo sbilanciato dalla sua parte, soprattutto nel rapporto con il suo dato simbolico. Per questo motivo il Gruppo Romano iniziava a riaprire a quella prima fase del Moderno che teneva in equilibrio il sottile rapporto "storia-natura" proprio dell'attività umana. Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 28.

<sup>22</sup> Per approfondire questo dato si vedano tutte le complesse relazioni tecnico-illustrative che il GRAU allegava ai progetti. Queste testimoniano l'ossessione del Gruppo nel giustificare ogni forma architettonica attraverso l'attribuzione di un valore simbolico determinato da una legge geometrica.

tura non più legata all'ideologia della lotta di classe, ma solo alle altre arti. Questo significava progettare annientando quel costante riferimento alla mitologia, alla iconografia e ai simboli, allontanandosi dalla "semanticità" dell'*antecedente logico* del GRAU.

### *Archetipi (o uso della storia)*

Leggere la storia come un grande contenitore di "antecedenti logici", voleva dire per il GRAU distillare quelle forme universali che potevano ancora parlare alla contemporaneità. Queste forme erano gli archetipi.

Sulla scia dell'opera di Louis Kahn<sup>23</sup>, alla quale il Gruppo Romano guardava come illuminante via d'uscita dal M.M., le forme archetipiche del passato costituivano l'impostazione metodologica per progettare la nuova architettura *dopo quella moderna*.

Nel 1987, a distanza di venti anni dal progetto del cimitero di Parabita e a dieci dall'uscita dal GRAU, Alessandro Anselmi scrive un testo nel quale spiega come la storia, selezionata attraverso gli archetipi, poteva essere riutilizzata.

Esistevano due modi di recuperare il passato: il primo citava e ri-assemblava in maniera letteraria le forme archetipiche per il significato che queste avevano sempre posseduto; il secondo trattava l'archetipo attraverso operazioni di estraneazione, manipolazione e ri-significazione in virtù dell'attributo semantico dell'*antecedente logico*. Di quest'ultima modalità, anche sulla scia dell'opera di Robert Venturi in America, il GRAU fece la vera strategia progettuale<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> L'uscita nel 1963 del libro di V. Scully, *Louis I. Kahn* (Saggiatore, Milano 1963), giocherà un ruolo decisivo nel percorso del Gruppo Romano. Cfr. C. D'Amato, 1964-78: *storia e logica nella progettazione del GRAU*, "Controspazio", 1-2, gennaio-aprile 1979, p 5.

<sup>24</sup> Cfr. A. Anselmi, 1987. *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*,

Esattamente nove anni prima del testo sul Cimitero di Parabita, in cui Anselmi rivendica il primato del GRAU nell'applicare il meccanismo di estraniamento-manipolazione dell'archetipo in maniera aulica e non pop, Rem Koolhaas nel suo "manifesto retroattivo per Manhattan" scriveva:

[...] Alla luce artificiale dell'MPC, la "mappa" di New York del 1672 - isola che ospita un catalogo completo di antecedenti europei - diviene l'unica vera rappresentazione di New York *come progetto*<sup>25</sup>.

La costruzione di Manhattan è per l'architetto olandese un insieme di antecedenti logici provenienti dal vecchio continente:

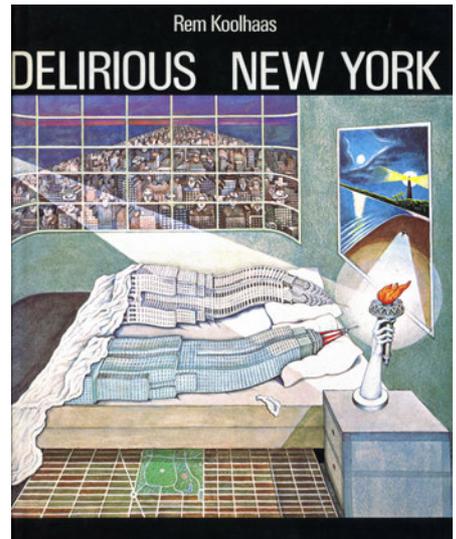
una grande operazione di trasposizione e innesto degli archetipi della storia nel nuovo continente. Il progetto di New York consiste nel riattribuire nuovi significati alle forme logorate dal tempo attraverso il "metodo paranoico critico" (MPC) del pittore surrealista Dalí. Il metodo consisteva nell'estraniarsi e vedere le cose con occhi diversi, "come se il mondo potesse essere rimescolato al pari di un mazzo di carte la cui sequenza originaria non soddisfa più"<sup>26</sup>.

Forse Anselmi non lesse mai durante gli anni '80 il testo di Koolhaas, ma di certo aveva ben presente tutti i meccanismi che le arti figurative mettevano in atto; tra queste la via surrealista di Dalí. Mentre il Gruppo Romano intuiva la via per riutilizzare la storia attraverso gli archetipi, Rem sulla stessa linea scriveva il manifesto teorico per Manhattan. Anselmi e Koolhaas parlavano lingue diverse ma intuivano, allo stesso modo, il principio contraddittorio dell'architettura contemporanea del quale Venturi fu il maestro.

Electa, Milano 1999, pp. 42-48.

<sup>25</sup> M. Biraghi (a cura di), R. Koolhaas, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano 2001, p. 230.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 229. Capitolo fondamentale per approfondire la teoria di Koolhaas su New York.



7. R. Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, New York 1978.

La *lobotomia* interno-esterno<sup>27</sup> dei grattacieli di Koolhaas non era lontana dalla teoria della *maschera* del Cimitero di Parabita di Anselmi<sup>28</sup>. Gli archetipi e le forme della storia non avevano più bisogno di essere giustificate per significati sovrapposti, ora potevano essere utilizzate per ciò che erano: il distacco tra forma e contenuto dell'architettura era già compiuto.

### *Geometria come legge simbolica*

L'unico strumento a disposizione del GRAU per reimpiegare in maniera logica le forme de-semantizzate della storia, ovvero gli archetipi del passato, era quello di ricorrere alle leggi geometriche. La geometria veniva utilizzata come ricerca plastica della forma secondo l'uso di tracciati e regole che dovevano restituire senso agli archetipi. Le leggi geometriche, hegelianamente definibili come antitesi del *modulo plastico* nell'accezione di *legge aggregativa*, permettevano il ritorno sintetico alle forme archetipiche della storia mediante la categoria dell'*antecedente logico*. L'archetipo assumeva una nuova valenza simbolica, la sua giustificazione, solo attraverso le regole compositive dettate dalla geometria stessa. Ne è manifesto il cimitero di Parabita<sup>29</sup>.

Il capitello corinzio, preso in prestito dal tempio greco, trova la sua legittimazione attraverso le leggi geometriche che Anselmi e Chiatante mettono in gioco: il punto finito e il punto infinito. La parte superiore del cimitero, caratterizzata dalle spirali in

<sup>27</sup> Cfr. R. Koolhaas, M. Biraghi (a cura di), *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, cit., p. 93.

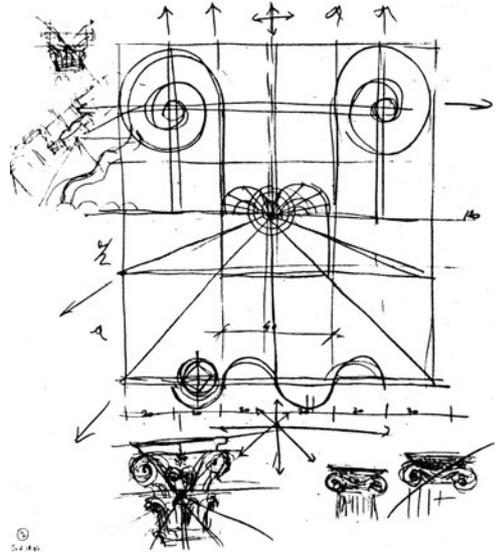
<sup>28</sup> Cfr. A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Federico Motta Editore, Milano 2004, p. 37.

<sup>29</sup> Il cimitero di Parabita, attribuito al GRAU, è opera di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante. Progettato nel 1967, i lavori di realizzazione iniziarono solo nel 1974 per terminare nel 1982. Il cimitero fu oggetto di numerose pubblicazioni in ambito nazionale e internazionale, tra queste si ricorda la celebre copertina di "Progressive Architecture" del Maggio 1982. Per approfondire l'argomento si rimanda alla bibliografia finale.

muratura costruite sul punto finito, è regolata da una griglia di rette ortogonali appartenenti al campo dell'infinito.

Contrariamente la parte inferiore del cimitero, nella quale trova spazio la sinusoide legata al suo asse infinito, si determina sul punto finito in cui convergono i campi di inumazione. L'ossario, limite tra i due semi-quadrati, assolve invece il ruolo di aggregare le due metà fungendo da punto centrifugo e centripeto di tutta la composizione.

La dialettica contraddittoria che si genera tra lo spazio costruito sul punto finito e quello costruito sul punto infinito, trova la sua giustificazione sia mediante le regole di costruzione derivate dalle entità della geometria euclidea, sia attraverso la geometria proiettiva<sup>30</sup>. Anselmi e Chiatante utilizzano qui la prospettiva non come strumento di rappresentazione dell'architettura, ma come legge di aggregazione dei segni in planimetria e alzato. È questo il motivo per cui l'architettura dell'ossario appare in pianta come un triplice spazio prospettico voltato e in prospetto come una strada urbana.



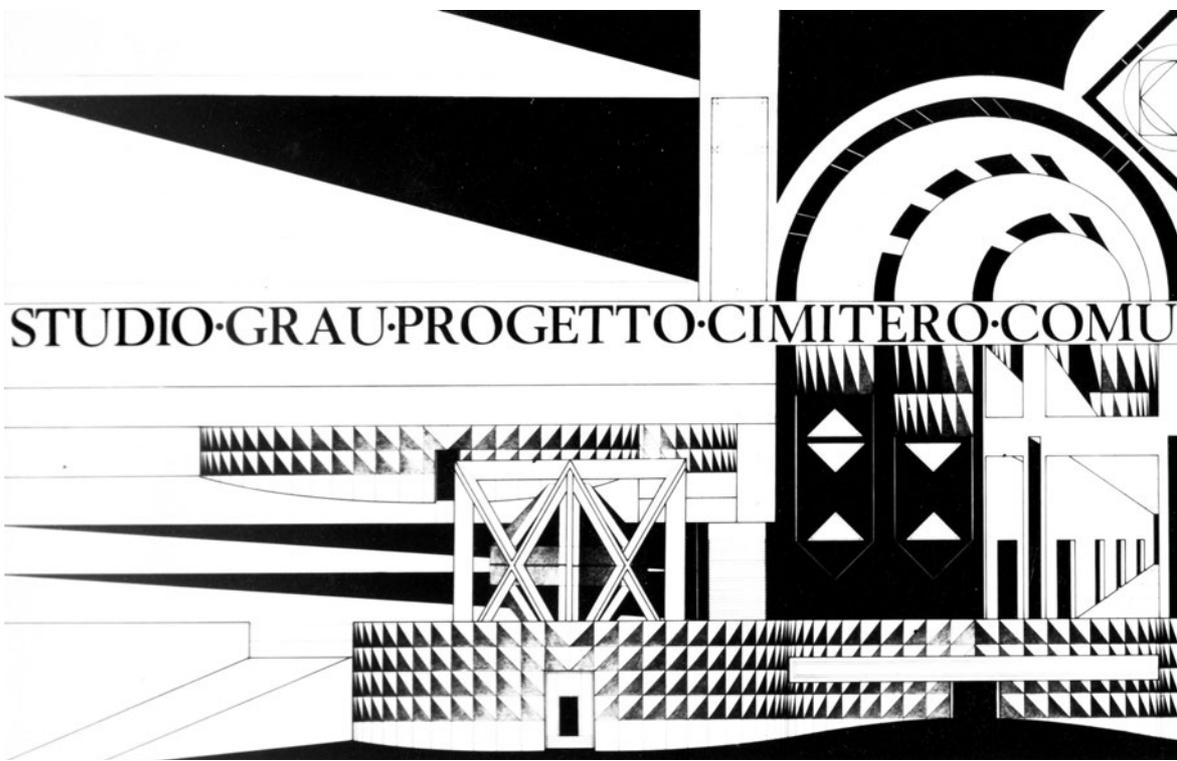
8. GRAU  
(A. Anselmi,  
P. Chiatante),  
*Cimitero di  
Parabita*, 1967-  
1982, Lecce,  
schizzo di  
Anselmi della  
*legge aggregativa*.

La raffinata grafica in bianco e nero che il Gruppo Romano utilizzava mette in luce la duplice natura della prospettiva che, da mezzo di rappresentazione, diviene anche strumento di aggregazione capace di evocare spazialità latenti. L'ambiente voltato dell'ossario (visto in pianta) ne è l'esempio.

La prospettiva, intesa panofskyanamente come atto simbolico del "vedere" riferito alla specifica cultura di un'epoca, manifesta nel cimitero di Parabita le ambiguità e le contraddizioni dello spazio architettonico che il GRAU sperimentava. È la

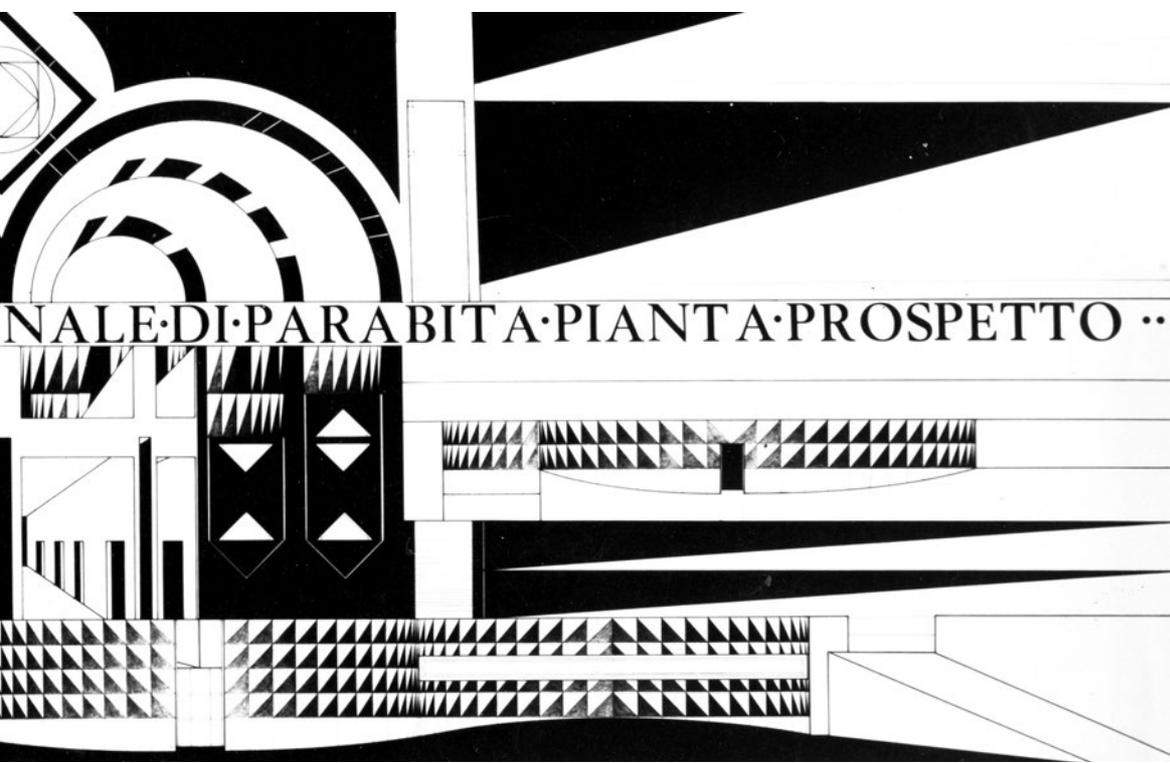
<sup>30</sup> La geometria proiettiva viene definita, informalmente, come quella geometria che si origina "vedendo da un occhio". Nel campo della geometria proiettiva due rette non sono mai parallele e si intersecano sempre.

9. GRAU  
(A. Anselmi,  
P. Chiatante),  
*Cimitero di Parabita*,  
1967-1982, Lecce,  
prospetto e pianta  
dell'ossario.



STUDIO·GRAU·PROGETTO·CIMITERO·COMU

Liberare i segni dai significati



“forma” aggregativo-simbolica con la quale il Gruppo Romano concepiva le spazialità dell’architettura, latenti e reali, attraverso i segni della storia.

L’archetipo del capitello, “posto come *maschera* alla legge aggregativa prospettica”<sup>31</sup>, poteva essere riutilizzato in virtù di quelle stesse leggi geometriche che riunificavano la complessità del molteplice restituendo sintesi alle forme prelevate dalla storia. La geometria raggiunge qui la sua massima espressione; essa è *legge aggregativa* attraverso le entità euclidee e proiettive, e legge simbolica che sintetizza e riunifica la molteplicità nell’uno. È lo strumento, o meglio, la categoria logica con cui l’attributo della semanticità dell’*antecedente logico* trova la sua giustificazione; il fardello di cui Anselmi si doveva liberare.

### *Architettura come Arte*

Inserire l’architettura nella circolarità marxista *concreto-a-stratto-concreto*, significava collocare l’arte del costruire all’interno di tutte le arti, cioè riconoscere l’architettura come settore della conoscenza<sup>32</sup>.

Avventurandosi nelle complesse dinamiche filosofiche a cui il GRAU faceva riferimento, il marxismo e la visione filo-idealistica di Galvano Della Volpe<sup>33</sup>, si approda al problema dell’autonomia disciplinare dell’architettura.

La lotta per l’autonomia disciplinare, l’autonomia ideologica dalle leggi del capitale, avveniva attraverso il riconoscimento

<sup>31</sup> Cfr. A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit., p. 38.

<sup>32</sup> “Definiremo l’arte attività del pensiero che si esplica su “altro da sé”, ovvero sull’unica oggettività esistente: la “natura” o “reale” per darle forma e tornare ad essa”. La citazione mette in luce la concezione idealista, di matrice hegeliana, dell’opera d’arte come strumento della conoscenza. Cfr. GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p.2.

<sup>33</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Il coraggio di un architetto*, in R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, Lulu 2013, p.59.

in chiave marxista dell'architettura come opera d'arte: l'atto di conoscenza del reale (il *concreto*). Attribuire autonomia all'architettura significava elevarla di nuovo al pari delle altre arti sia come attività del pensiero umano, sia come disciplina fondata su leggi proprie<sup>34</sup> sopra ogni giustificazione politica e sociologica.

Il problema che qui poniamo è l'architettura come arte. L'arte è pensiero: unità del molteplice, giudizio, verità<sup>35</sup>.

La modalità con la quale il pensiero artistico si attua è attraverso le relazioni particolari che si instaurano tra i segni e le tecniche specifiche di ciascun fenomeno artistico. Secondo il GRAU l'arte è "una" e la differenza di ogni attività artistica risiede nel segno (il mezzo) e nell'idea (il fine)<sup>36</sup>. Anche nell'architettura, in quanto disciplina autonoma fondata sulla corrispondenza di segni propri, si dà vita a un valore semantico che, per il Gruppo Romano, doveva essere necessariamente oggettivo e chiuso.

Riconoscendo la specificità di ogni singola arte, il GRAU categorizza due differenti ricerche figurative trasversali e generiche<sup>37</sup> a tutte le modalità artistiche. Queste erano la *relazione gestuale* e la *relazione analitica*.

Per capire quale era la strada da perseguire dopo l'architettura moderna, al fine di negare la composizione "per elementi" mutuata dalle *avanguardie*, era necessario dotarsi di strumenti di lettura dei fenomeni artistici a fondamento teorico di una buona pratica architettonica.

La *relazione gestuale*, quella "romantica" del simbolismo, espressionismo, dadaismo e dell'informale, è quella in cui il

<sup>34</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., pp. 21-22.

<sup>35</sup> Cfr. Gruppo Romano Architetti Urbanisti., *G.R.A.U. Isti mirant stella: architetture 1964-1980*, cit., p. 9.

<sup>36</sup> GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p.2.

<sup>37</sup> Per approfondire il rapporto tra le categorie generali del pensiero artistico e quelle particolari relative a ciascuna opera d'arte, si veda la nota 1 in: GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p. 8.

gesto garantisce continuità ai segni conferendo una percezione sintetica all'immagine. La *relazione analitica*, quella "razionale" del neoplasticismo, cubismo, futurismo, purismo, del costruttivismo, dell'arte cinetica e pop, è quella che si attua attraverso una sommatoria di elementi<sup>38</sup>. Le due categorie enunciate dal GRAU hanno di certo un valore che travalica la specificità di ogni singola arte: non siamo lontani dai concetti fondamentali del *pittorico e lineare* di Wölfflin<sup>39</sup>.

L'esplosione della figura (da un lato la geometria e dall'altro la materia) provocata dalle *avanguardie artistiche*, aveva legittimato la maniera analitica di comporre attraverso elementi separati: la materia come colore puro e le entità geometriche come elementi astratti. Se nella *relazione gestuale* il gesto tiene insieme le due nature della materia, l'essere forma (spazio) e l'essere fatto espressivo; nella *relazione analitica*, la composizione "per elementi" tratta la materia solo nella sua valenza assoluta di con-formare le figure astratte. Le categorie di lettura dei fenomeni artistici e la teoria marxiana dell'opera d'arte come conoscenza, erano necessarie per avventurarsi verso una nuova prassi architettonica che avanzasse rispetto l'architettura moderna.

Riconoscere l'architettura come arte significava poterla leggere attraverso alcune categorie generali applicabili a tutti i fenomeni artistici. Il Gruppo Romano, in virtù di quella *relazione gestuale* individuata, voleva recuperare quel rapporto sintetico tra i segni che l'*International Style*, legittimato dal "metodologismo funzionalista" e dalla *relazione analitica* delle *avanguardie*, aveva negato.

In realtà qui si genera un rapporto schizofrenico nei confronti del ruolo della ragione. Da una parte il GRAU combatteva il processo razionale dell'arte moderna intesa come assem-

<sup>38</sup> Cfr. Gruppo Romano Architetti Urbanisti., *G.R.A.U. Isti mirant stella: architetture 1964-1980*, cit., pp. 9-10.

<sup>39</sup> Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte: la formazione dello stile nell'arte moderna*, Longanesi, Milano 1953.

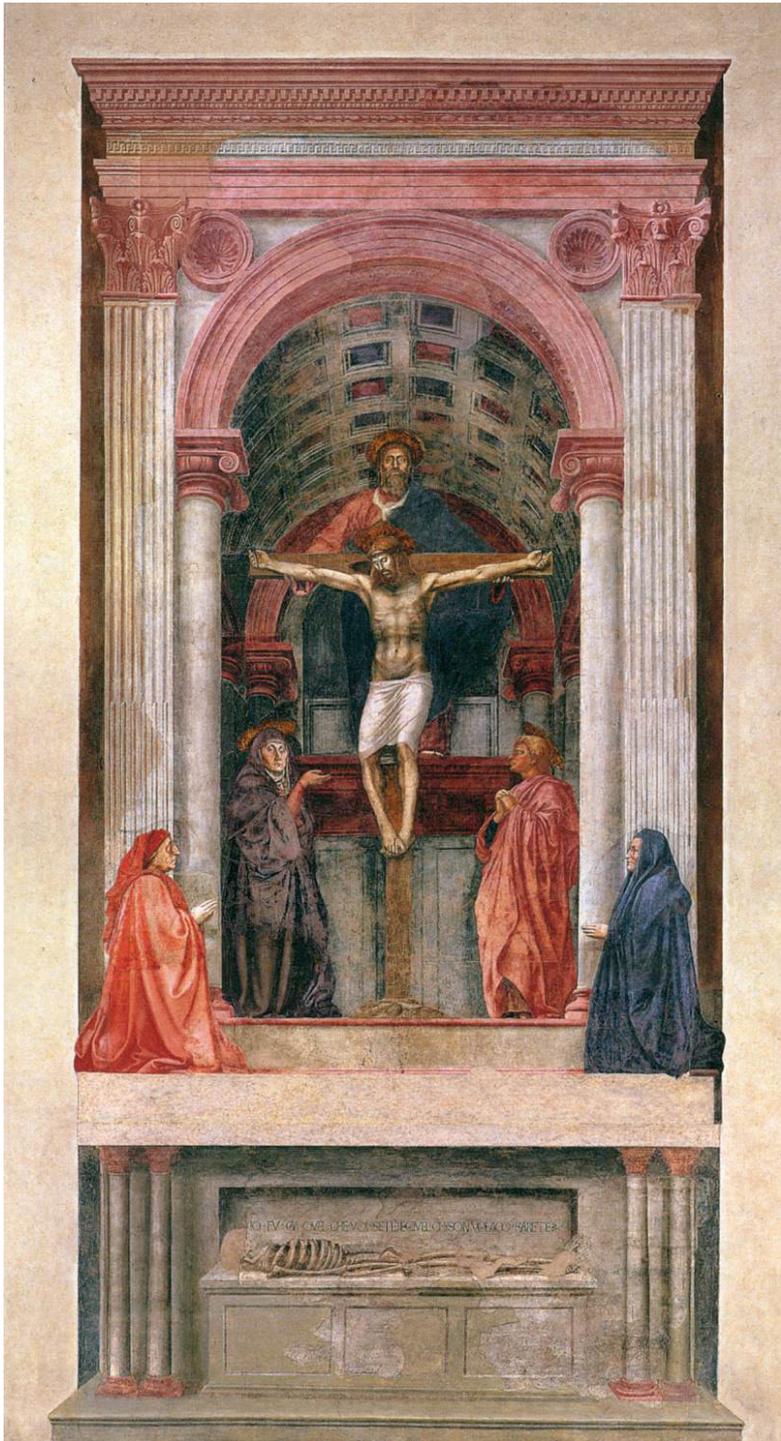
blaggio analitico di elementi, dall'altra promuoveva l'attività della ragione che, attraverso i processi logici, conduceva a un significato chiuso e oggettivo dell'architettura. In quest'ultimo passaggio si evince la forte influenza dell'ideologia marxista che, giustificando logicamente ogni forma con un significato capace di condurre a una verità, perdeva di vista il vero problema dell'architettura come arte, ovvero come forma astratta. Nonostante cambino le modalità e le tecniche delle espressioni artistiche, il problema del valore figurativo delle forme, e quindi delle spazialità che queste innescano, rimane il nodo centrale della pittura e delle arti plastiche. È qui che si condensa il vero riconoscimento dell'architettura come opera d'arte che Alessandro Anselmi, assieme all'utilizzo delle categorie come trasposizione di concetti universali e specifici tra i fenomeni artistici, erediterà dall'esperienza con il GRAU.

Attraverso le categorie era possibile “notare ed estrarre i caratteri comuni a vari generi artistici [...] e rivelare ancora caratteri che, pur trovandosi nel genere artistico come categorie specifiche, appartengono alla sfera dei significati più ampi”<sup>40</sup>.

Per spiegare quest'ultimo passaggio relativo al rapporto forma-significato, il GRAU mette in gioco la categoria archetipica della composizione triangolare nella lettura della Trinità<sup>41</sup> del Masaccio. Per il Gruppo Romano, il triangolo utilizzato dal pittore fiorentino assume il significato di organizzazione spaziale, sia come prospettiva, sia come simbolo divino che rimanda alla tensione verso l'alto in rapporto al trino. In questa dimensione di continua ricerca logica del rapporto forma-significato, il GRAU manifesta tutta la criticità del suo pensiero teorico. La

<sup>40</sup> GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p. 3.

<sup>41</sup> La Trinità è un affresco del pittore Masaccio, databile nella prima metà del '400, conservato nella terza campata della navata sinistra della basilica di Santa Maria Novella a Firenze. “Una delle prime pitture eseguite con l'aiuto di norme matematiche. [...] Non grazia delicata, ma figure massicce e pesanti; non curve libere e fluenti, ma forme angolose e solide; e non graziosi particolari [...], ma una rigida tomba con dentro il cadavere”. E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Phaidon, Londra 2009, p.229.



10. Masaccio,  
*La Santissima  
Trinità con  
la Vergine,  
san Giovanni,  
e i donatori*,  
1425-28 ca.,  
Firenze.

plastica delle figure, la loro disposizione, la tensione che queste innescano, e l'utilizzo assoluto della materia, costituiscono il nocciolo di tutta la composizione triangolare che Masaccio mette in scena al di là di qualunque significato simbolico.

Anselmi aveva intuito che Masaccio poteva ancora parlare, non per il rapporto segno-significato del triangolo rispetto all'iconologia sacra, ma per la qualità astratta instaurata dalle figure della composizione. Una scena apparentemente esatta e simmetrica che il pittore fiorentino trasgredisce e contraddice, all'interno dell'archetipo del triangolo, attraverso minimi spostamenti.

Il problema dell'architettura come espressione artistica e la ricomposizione organica delle arti figurative, rimangono il dato centrale sia per Anselmi, sia per il GRAU. Fissato il *telos*<sup>42</sup>, dovevano ora cambiare le strategie per il suo raggiungimento. Sulle ceneri di un marxismo quasi defunto, Anselmi sarà capace di interpretare il vero senso dell'architettura come disciplina autonoma<sup>43</sup>, il senso più profondo del fare artistico come ricerca astratta della forma architettonica.

### *Biennale '80. La storia è di moda*

Lato sinistro: Dardi, Graves, Ungers, Venturi-Rauch-Scott Brown, L. Krier, J. P. Kleihues, Hollein, Portzamparc, Greenberg. Lato destro: Koolhaas, Bofill, Moore, Stern, Purini-Thermes, Tigerman, GRAU, Smith, Isozaki, Scolari, Cellini-D'Amato-Portoghesi. Outsider: Aldo Rossi<sup>44</sup>. Questa era la partita che andava in scena all'interno delle Corderie dell'Arsenale di Venezia nel 1980. I giocatori messi in campo da Paolo Por-

<sup>42</sup>V. Palmieri, *L'astuzia del bricoleur*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit., pp. 10-11.

<sup>43</sup> Cfr. J. Lucan, *Alessandro Anselmi: paesaggi di una architettura*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 25.

<sup>44</sup> Aldo Rossi non realizza alcuna facciata all'interno della *Strada Novissima*, ma è incaricato di progettare il portale di accesso alle Corderie.

toghesi, Charles Jencks, Christian Norberg-Schulz e Vincent Scully disputavano la prima Biennale di architettura dal titolo *La presenza del Passato*. Lo scopo del gioco era progettare una facciata per la *Strada Novissima* secondo i limiti dimensionali dati dello spazio delle Corderie. In quello scenario, evocato simbolicamente da una strada di “cartone”, si rimettevano al centro delle questioni la storia, il valore della struttura urbana e il significato dei luoghi.

Sfatati tutti i miti dell'architettura moderna narrati da Peter Blake<sup>45</sup> e, in generale, l'equazione modernità=progresso, l'etichetta del *post-modern* era finita per rappresentare la civiltà post-industriale degli anni '80. Una società che, rinnegando la condizione alienante della città moderna, ricercava quella complessità del *continuum* urbano dettata dalle regole del “buon costruire” del periodo industriale e pre-industriale.



La storia del M.M., ponendo i riflettori sulle architetture “firmate” a discapito delle trasformazioni ambientali frutto di una coscienza collettiva, in assenza di classi capaci di elaborare una cultura alternativa (come lo era stata quella borghese nell’800), aveva legittimato l’architettura come disciplina scientifica al di fuori dei luoghi e di ogni realtà sociale. Nel vuoto di un proletariato che non riusciva a divenire classe subalterna, il capitalismo, alterando le ragioni di Gropius per le quali l’architettura moderna doveva fondarsi

11. Catalogo *La presenza del passato*, La Biennale di Venezia-Electa, Milano 1980.

<sup>45</sup> L’architetto americano (nato a Berlino) attraverso una serie di saggi raccolti nel 1977 sotto il titolo *Form follows Fiasco*, mette in luce tutti i fallimenti dell’architettura moderna nei suoi principi di: forma=funzione, pianta libera, purezza, etc.. Per approfondire si veda il capitolo *la Forma consegue il fiasco* in: P. Portoghesi, *Dopo l’architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 43-55.

sui ideali sociali di soddisfazione estetica, aveva modificato le città sulle istanze di un'urbanistica che sostituiva la rendita all'architettura.

Fu compito della rivoluzione del '68, utilizzando il marxismo come strumento di analisi della realtà, annientare il mito modernità=progresso e portare alla ribalta i valori della collettività presente e passata. La storia poteva ora parlare come coscienza comune poiché da tutta la produzione collettiva, sia quella aulica che quella volgare, si poteva attingere. Ora le città potevano costruirsi sia sul kitsch della *Las Vegas* di Venturi sia sul rinascimento italiano. Compito dell'architettura era quello di ristabilire il dialogo con la memoria, il contesto e tutte le reali esigenze umane che rifiutavano i principi funzionalisti della Carta di Atene (1933). Il quartiere Pruitt-Igoe di Minoru Yamasaki, simbolo dell'inizio del *post-modern* per Jencks, era già stato minato alle fondamenta nel 1972<sup>46</sup>.

Negli anni della fine del proibizionismo<sup>47</sup>, la storia, intesa come presente e passato, costituiva il materiale da evocare per costruire la nuova architettura; un'architettura che, con disincanto e senza alcuna paura filologica, poteva finalmente maneggiare il materiale incandescente delle forme di tutte le epoche.

Era questa la partita che si giocava all'interno delle Corderie dell'Arsenale: tutti i partecipanti erano chiamati a interloquire con il passato e con il peso della sua presenza. In realtà Portoghesi, come afferma nel saggio all'interno del catalogo della mostra stessa, sa benissimo che il vero interlocutore non era un passato generico, ma la storia dell'architettura italiana. Non a caso, infatti, tutti gli architetti che progettano le facciate all'interno della *Strada Novissima* hanno avuto rapporti con l'Italia

<sup>46</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, cit., pp. 23-32 e 57-61.

<sup>47</sup> Cfr. P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in AA. VV., *La presenza del passato: Prima mostra internazionale di architettura*, Catalogo della prima Biennale di Architettura di Venezia, La Biennale di Venezia-Electa, Milano 1980.

e, molti di questi<sup>48</sup>, hanno stretto un sodalizio significativo con la città postmoderna per eccellenza: Roma.

È proprio la città Eterna il riferimento della facciata del GRAU: un colombario romano contenente le urne funerarie come consacrazione della fine dell'esperienza del Gruppo. Le ricerche più originali, iniziate con gli anni '60, si erano ormai esaurite e Alessandro Anselmi ne era pienamente consapevole. La complessità e le contraddizioni di Roma, il sincretismo delle sue stratificazioni e la sua inconscia condizione postmoderna, avevano già insegnato al GRAU come la storia potesse essere reimpiegata, così come lo avevano già insegnato a Kahn.

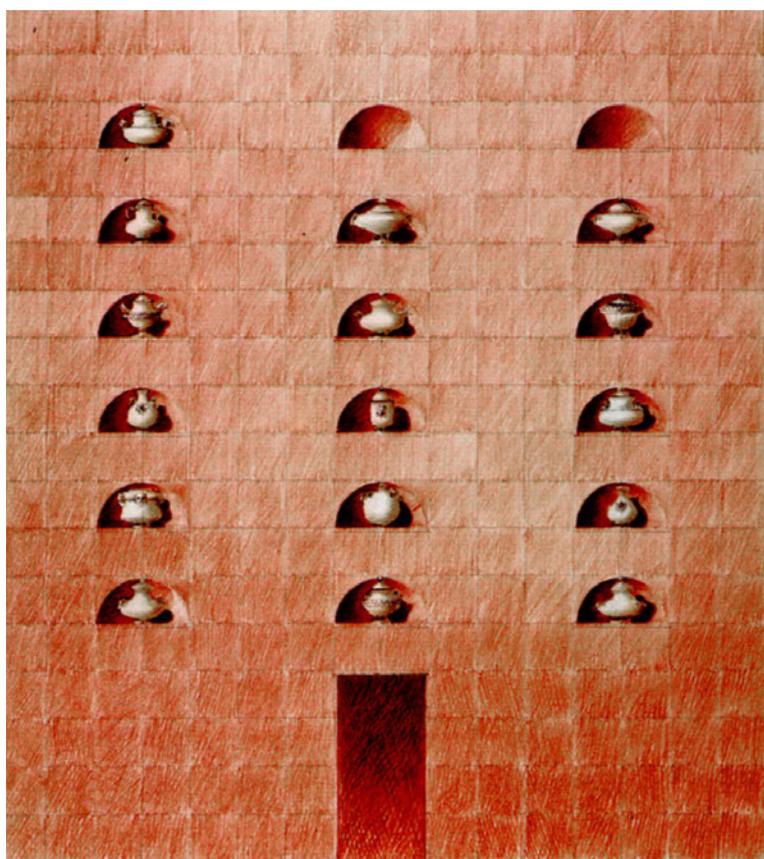
Per Anselmi era necessario fare ancora un salto in avanti da quella condizione che la Biennale dell'80 aveva celebrato con la *Strada Novissima*. La storia era ora di moda, la parabola della post modernità si era compiuta e il GRAU non aveva più ragione d'essere.

Quando arrivammo a Venezia, avevamo già maturato questo percorso, molto prima di tutti quelli che in quel momento incominciavano a ricercare attorno alle forme storiche. Infatti, non è un caso che realizzammo per l'esposizione una grande tomba con tante urne a rappresentare il GRAU. In quel momento stilammo un documento, che rileggevo nel libro sul GRAU curato da Moschini, uscito nell'81, il quale finisce più o meno così: "...consideravamo finita l'esperienza cosiddetta della storia, per cui incominciammo a rivedere gli anni della nascita del Movimento Moderno..."<sup>49</sup>.

Le parole di Anselmi, quasi profetiche rispetto al percorso che l'architetto romano avrebbe intrapreso a partire dalla Biennale del 1980, inaugurano una nuova fase di riscoperta del moderno. Lasciate alle spalle le analisi marxiste, Sandro Anselmi aveva ormai la consapevolezza di cosa stesse accadendo nel pa-

<sup>48</sup> Tra i partecipanti della I Biennale di Architettura un cospicuo numero di architetti non italiani soggiorna a Roma per un periodo della propria vita. Esempio ne sono gli americani R. Venturi, M. Graves, C. Moore, T. G. Smith e S. Tigerman, tutti borsisti all'Accademia Americana di Roma rispettivamente nel 1956, 1962, 1975 e 1980.

<sup>49</sup> D. D'Anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 43.



12. GRAU,  
*Facciata della  
Strada Novissima*,  
1980, Venezia,  
prospetto.

norama internazionale dell'architettura. Aveva intuito la strada per procedere in avanti rispetto la condizione *post-modern* focalizzata sulla riproposizione delle forme storiche. Bisognava ripartire dal Moderno recuperando la ricerca delle forme astratte e dei segni de-semantizzati delle avanguardie. Per fare questo era importante guardarsi intorno, ovvero comprendere i pionieri americani della postmodernità.

In un articolo apparso su *Controspazio* 5-6 del '78 dal titolo *Alcune osservazioni post-modern. Attraversando il fiume*, Anselmi riflette sulle strategie progettuali americane degli anni '80. Esistevano due modi per affrontare il passato: il primo consisteva nel cercare di attraversare il fiume ghiacciato, ovvero la modernità, saltando direttamente la sottile lastra di ghiaccio che ricopriva la "giovane" storia americana; il secondo cercava invece di guardarlo immergendosi nel passato di cui si disponeva. Interprete della prima linea fu Peter Eisenman<sup>50</sup> che, recuperando la storia delle *avanguardie* artistiche degli anni '20, ricercava la pura logica delle forme in riferimento solo a se stesse. Per quanto riguarda il secondo filone, quello di Robert Venturi e Charles Moore, il guado del fiume avveniva attraverso la sottile lastra dell'immaginario collettivo americano che doveva essere recuperato in virtù di quei meccanismi *pop-venturiani* di "manipolazione-estraneazione" degli archetipi. In questo scenario d'azione così ampio, Anselmi aveva intuito che era possibile cadere in errore e, se pensiamo alle ricerche meno brillanti della contemporaneità, forse non sbagliava di tanto.

La cultura dell'immagine postmoderna, consacrata dall'America e dalle strategie degli architetti del nuovo continente, poteva riversarsi in Europa come un ordigno pericoloso. Se la strada di Eisenman conduceva verso una nebulosa in cui ricercare la forma *per la forma*, quella di Venturi, al contrario, poteva portare a esaltare qualunque operazione dissacrante sulla storia;

<sup>50</sup> Questa ricerca prende slancio e si consolida con la formazione del gruppo dei *Five Architects* composto negli anni '70 a New York da: P. Eisenman, M. Graves, C. Gwathmey, J. Hejduk e R. Meier.

come la messa in scena di un luccicante capitello cromato<sup>51</sup>. Nel contesto americano la ricerca di Kahn, architetto dai natali europei, costituiva invece un'eccezione; una ricerca raffinata che faceva i conti con l'antichissima coscienza delle sue origini ebraiche e con l'essenza degli archetipi della cultura architettonica occidentale.

Mentre la ricerca postmoderna italiana recuperava la storia appigliandosi alla personalissima "poetica analogica" di Aldo Rossi, sfociata nei modi reiterativi della "Tendenza"<sup>52</sup>, pochi architetti riuscirono a liberarsi da quel grande contenitore *post-modern* celebrato da Portoghesi con la *Strada Novissima*: tra questi i romani Purini, Cellini e Anselmi<sup>53</sup>.

Avendo già maturato nel '78 le riflessioni sulla cultura architettonica americana, Anselmi incorona la Biennale dell'80 come la fine dell'esperienza del GRAU e in generale la fine del recupero della storia<sup>54</sup>. Sulla stessa linea si inserisce il rifiuto di Frampton a partecipare alla mostra della *Presenza del passato* in qualità di critico. Lo storico dell'architettura aveva infatti capito che la strada non poteva più essere solo quella *Novissima*, ma le sperimentazioni andavano già oltre l'etichetta postmoderna:

I see the Biennale as a pluralist-cum postmodernist manifestation. I am not all sure that I subscribe to this position, and I think I will have to keep

<sup>51</sup> Cfr. A. Anselmi, *Alcune considerazioni sul post-modern. Attraversando il fiume*, cit., pp. 69-70.

<sup>52</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, cit., pp. 181-187 e 190.

<sup>53</sup> Anche se appartenevano a due generazioni diverse e intraprendevano due differenti ricerche personali, a tratti con molti punti di contatto, Alessandro Anselmi e Francesco Cellini lavorarono fianco a fianco condividendo gli spazi degli studi professionali a Roma.

<sup>54</sup> "Le Grau y apparaissent comme l'image officielle de l'architecture de l'époque. Le rapport à l'histoire s'était bloqué, était devenu un masque, un image de catalogue, une image du conformisme. Il m'apparaissant important de me dire que ce rapport ne se limitait pas à une simple consommation d'image, mais à un instrument de connaissance de l'espace". A. Anselmi, *Les Territoires de l'Histoire*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", 254, dicembre 1987, pp. 2-8.

my distance from it<sup>55</sup>.

Partendo da Kahn, passando per il GRAU e per i meccanismi di “manipolazione-estraneazione” di Venturi, Anselmi aveva compreso come recuperare la storia senza cadere nel *pastiche* del capitello cromato. Forte del bagaglio teorico che aveva accompagnato il Gruppo Romano nella ricerca progettuale dagli anni '60, Anselmi era ora in grado di guardare il fiume disgelato della postmodernità, recuperare la figurazione astratta del Movimento Moderno e attraversare le ricerche di Eisenman senza cadere nel baratro del formalismo. La definitiva separazione tra segno-significato apriva ora alla ricerca espressiva della forma architettonica. Con esiti differenti, dovuti a un diverso approccio al contesto, non saranno tanto dissimili le traiettorie solcate da due dei partecipanti della Biennale dell'80 come Gehry e Koolhaas.

Nell'epoca della cultura dell'immagine non era più necessario giustificare il processo progettuale con le leggi geometriche che rimandassero a significati simbolici. Compiuto il distacco forma-contenuto dell'architettura, i segni della storia, compresi quelli astratti delle avanguardie, erano reimpiegabili in quanto capaci di parlare per sé stessi e dialogare con i luoghi della città esplosa<sup>56</sup>.

Riusare le forme storiche in rapporto ai segni del contesto, questo inteso come stratificarsi di tracce prodotte dalla collettività, era possibile solo con la lente delle arti figurative. Le arti, accomunate attraverso l'uso di categorie critiche che consentivano la trasposizione di concetti tra le diverse discipline, permettevano la decodificazione astratta dei segni del contesto e della storia.

Il fine dell'architettura anselmiana era trovare la migliore qualità figurativa delle forma spaziale che, alla maniera di Gropius, doveva soddisfare esteticamente gli uomini rispondendo alle necessità funzionali.

<sup>55</sup> P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, cit. p. 9.

<sup>56</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 50.

Anselmi sapeva che per raggiungere questo obiettivo bisognava allenare l'occhio, ovvero formare un gusto e una sensibilità condivisa a partire dalle scuole; quello stesso gusto che, attraverso la combinazione di "arte raffinata e arte rozza"<sup>57</sup>, conformò città e architetture "senza nomi".

<sup>57</sup> Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2010, p.27.



*Parte prima*  
Scritti



# Il problema astratto dell'architettura

## *Santa Severina*

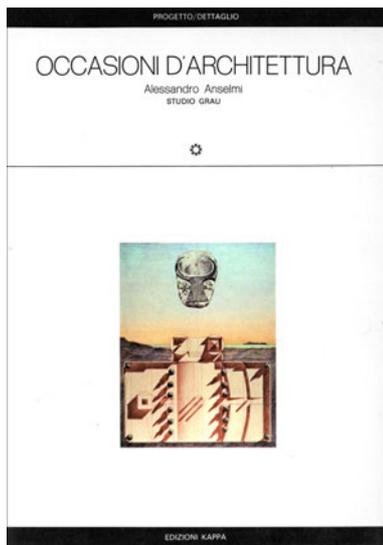
Il colombario alle Corderie dell'Arsenale segna la fine dell'esperienza con il GRAU; Anselmi ha già alle spalle più di venti progetti e altrettanti scritti teorici apparsi perlopiù sulla rivista *Controspazio*. Vinta la battaglia contro il Movimento Moderno e superato il *post-modern* attraverso il recupero delle avanguardie storiche, l'architettura si riaffermava come disciplina autonoma tra le arti aprendo a qualunque tipo di sperimentazione. Per non correre il rischio di essere riassorbiti nel vortice della cultura dell'immagine, era necessario acquisire consapevolezza attorno alle arti figurative, ovvero dotarsi di strumenti che misurassero le dinamiche dei fenomeni artistici: le categorie di Galvano della Volpe.

Tra il 1974 e il 1980, Anselmi elabora sei importanti progetti all'interno del Gruppo Romano: sono le architetture<sup>1</sup> per Santa Severina, paese della Calabria Ionica.

Tutte iscritte all'interno del geometrismo ideologico del GRAU, i sei progetti calabresi sono la testimonianza di un talento che si stava man mano affrancando dal collettivo romano. Sarà lo

<sup>1</sup> Le architetture progettate sono: un mattatoio, il cimitero (località Altiglia), un albergo, la piazza con il giardino comunale, un asilo nido e la casa del sindaco. Tra queste solo il giardino comunale e la piazza sono realizzate e ultimate, mentre il cimitero e il mattatoio restano incompiuti. Cfr. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., pp. 62-75.

13. F. Moschini,  
(a cura di),  
*Occasioni di  
architettura,*  
Alessandro  
Anselmi,  
Studio GRAU,  
Edizioni Kappa,  
Roma 1980.



storico Francesco Moschini con la mostra e il catalogo del 1980 dal titolo *Occasioni di Architettura, Alessandro Anselmi, Studio GRAU*<sup>2</sup>, a intuire la ricerca anselmiana in nuce. Moschini dedicherà al Maestro romano, dopo Purini e Carlo Aymonino, il terzo degli appuntamenti all'interno della sua galleria *Architettura Arte Moderna*<sup>3</sup>.

I progetti per Santa Severina, esposti all'interno della A.A.M. e afferenti al Gruppo Romano, testimoniano il delinearci del percorso anselmiano. Dopo l'Archivio di Stato di Firenze (1972) e il Mercato dei fiori di San Remo (1973-74), concorsi in cui Anselmi si confronta con gli altri componenti del GRAU, i progetti calabresi redatti dal 1974 al 1980, rappresentano il banco di prova di una riflessione autonoma; riflessione iniziata con il Cimitero di Parabita nel 1967.

Ma il vero confine della ricerca anselmiana dal Gruppo Romano è rappresentato senza dubbio dalle due chiese per Santomena. Sono gli anni della solitudine alla Calamai, gli anni successivi alla manifestazione *post-modern* delle Biennale: il 1981-83.

La riprova di questo cambiamento, ovvero l'avvio di una ricerca personale incentrata a perseguire la migliore qualità figurativa delle forme, è costituita da numerose riflessioni teoriche.

<sup>2</sup> Cfr. F. Moschini (a cura di), A. Anselmi, *Occasioni d'architettura, Alessandro Anselmi, Studio GRAU*, Edizioni Kappa, Roma 1980.

<sup>3</sup> La galleria *Architettura Arte Moderna* (A.A.M.) è un progetto culturale di Francesco Moschini fondato nel 1978 a Roma. Tra gli anni '80 e '90 è stato uno dei poli più importanti per l'architettura e per le arti figurative; punto d'incontro tra artisti, architetti, designer, fotografi, grafici e illustratori provenienti da tutto il mondo.

Anselmi usa la scrittura, alle volte in maniera *naive*, con un registro informale. I testi si configurano come un diario di bordo che, se da una parte affrontano la strategia progettuale adottata nei singoli progetti, dall'altra hanno la forza di approdare a questioni più generali sull'architettura.

Non si tratta di una vera e propria teoria anselmiana, quanto di una modalità intuitiva di fissare alcuni concetti in parallelo alla ricerca architettonica. Tale ricerca teorico-progettuale si affinerà anche attraverso l'attività didattica<sup>4</sup> che, dagli anni '80 in poi, sarà una costante nella vita dell'architetto romano.

L'inizio del percorso anselmiano e il distacco dal GRAU, distacco che si consuma nei progetti di Santa Severina per concretizzarsi con Santomena, trapela già dal confronto di due scritti di quel periodo: *Architettura di frontiera*<sup>5</sup> (gennaio 1980) e *La sapienza della storia*<sup>6</sup> (luglio-dicembre 1981).

Non è un caso che tra la stesura dei due testi, cioè da luglio a ottobre 1980, abbia avuto luogo la Biennale di Venezia diretta da Paolo Portoghesi.

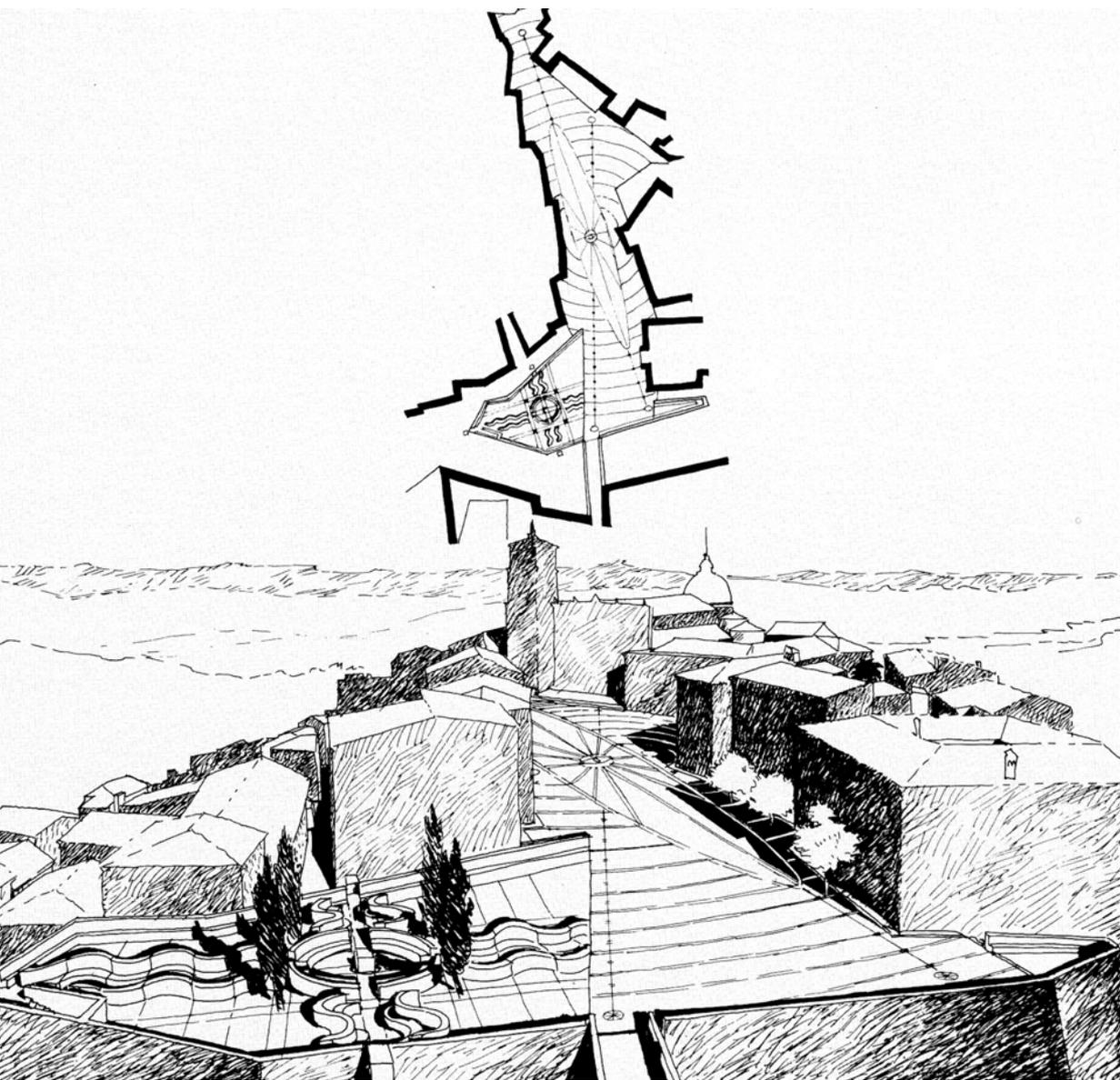
Nello scritto intitolato *Architettura di frontiera*, la storia, intesa come frammento e definita come "punto d'attacco dell'imma-

<sup>4</sup> Dal 1981 Alessandro Anselmi è chiamato a insegnare alla Facoltà di Architettura di Reggio Calabria dove ricoprirà il ruolo di professore ordinario. Nell'anno accademico 1983-84 è *visiting professor* presso all'E.S.A. (École Spéciale d'Architecture) a Parigi e presso l'U.P.8 (Unité Pédagogique d'architecture n°8) all'E.N.S.P. (École Nationale Supérieure de Paysage) a Versailles. Negli anni '90 è docente presso la Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma e nell'anno accademico 1991-92 è *visiting professor* presso l'E.P.F.L. (École Polytechnique Fédérale de Lausanne) a Losanna. Concluderà la carriera accademica all'interno della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre.

<sup>5</sup> Cfr. A. Anselmi, *Architettura di frontiera*, in F. Moschini (a cura di), A. Anselmi, *Occasioni d'architettura, Alessandro Anselmi, Studio GRAU*, cit., p. 4.

<sup>6</sup> Cfr. A. Anselmi, *La sapienza della storia*, "Controspazio", 3-4, luglio-dicembre 1981. Il saggio è riedito nella monografia a cura di C. Conforti e J. Lucan. Si veda: A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80* in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 62.

14. A. Anselmi con  
G. Patané, *Piazza e  
giardino comunale per  
Santa Severina*,  
1980, Crotona,  
pianta e prospettiva.



ginario stesso”<sup>7</sup>, deve necessariamente ricorrere a leggi aggregative per dare senso al progetto. Siamo nel vivo della retorica del Gruppo Romano e Marx riveste ancora lo stesso peso di Piranesi e Kahn<sup>8</sup>.

A meno di un anno dalla redazione del testo per la mostra curata da Moschini, Anselmi riflette di nuovo sui progetti per Santa Severina cambiando registro linguistico: la narrazione è tutta in prima persona e le opere non sono presentate in veste di membro del collettivo. Nel saggio *La sapienza della storia*, l'acronimo “GRAU” non appare mai e Anselmi non scrive al plurale utilizzando il “noi” dello “Studio Romano”. La riflessione sulla storia e sul lavoro “ai limiti del linguaggio, in -quellazona di frontiera tra arcaicità dell'immagine e suo riscatto”<sup>9</sup>, diviene sempre più personale. Il pensiero di Anselmi diventa dubbioso e si allontana dalla certezza delle leggi aggregative per immergersi all'interno del processo empirico dell'opera d'arte.

Solo che non esistono leggi preordinate per questa ricerca, modelli di riferimento e linee di sviluppo certe, o quantomeno garanti d'una possibile qualità. Si tratta, in effetti, sempre di un'avventura nel mondo del molteplice dell'esperienza architettonica. Per queste ragioni, pur riconoscendo la necessità dell'indagine razionale e dell'indagine storico-scientifica nella progettazione, le considero impossibili e soprattutto inutili [...]. La poesia dell'architettura consiste proprio in questa illusione, in questo evento infantile che di volta in volta si rinnova e apre spazi molteplici alla creatività<sup>10</sup>.

Toccato il terreno ignoto della pratica artistica, Anselmi con-

<sup>7</sup> Cfr. A. Anselmi, *Architettura di frontiera*, cit., p. 4.

<sup>8</sup> “Questo, in fondo, è il filo rosso che lega lo sviluppo della mia attività d'architetto insieme alla ricerca di leggi aggregative che siano testimonianza di integrazione fra le parti piuttosto che giustapposizione o somma di pezzi. [...] Era tempo allora in cui lo studio era diviso fra Hoffman e Loos, ma fortemente unito su Marx, Piranesi, Kahn”. A. Anselmi, *Architettura di frontiera*, cit., p. 4.

<sup>9</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>10</sup> A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80* in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 62.

tinua lo scritto entrando nel merito delle architetture calabre. La *sapienza della storia* assume i tratti di un'auto-analisi che racconta dei caratteri progettuali della futura ricerca anselmiana. Un'indagine incapace di progettare singole architetture ma solo insieme di "piccoli edifici assemblati e incastrati", ovvero frammenti inglobati in "recinti archeologici"<sup>11</sup>.

Che cos'è la ricerca intorno al frammento se non la volontà di recuperare la figurazione delle avanguardie<sup>12</sup>, rifiutarne la composizione analitica, e tornare all'espressività contraddittoria della rovina<sup>13</sup>?

Chiuse le porte a Marx, Anselmi si sta immergendo all'interno della complessa ricerca spaziale piranesiana in rapporto alla sua figurazione. Basta osservare con attenzione il disegno della sezione prospettica del mattatoio di Santa Severina, per accorgersi che la rappresentazione non è più quella assoluta del GRAU; il disegno si è fatto ora più drammatico nel descrivere lo spazio corrotto.

La sezione "aperta", già sperimentata nel Mercato dei fiori di San Remo, vive di una tensione tra frammenti verticali e orizzontali che, non toccandosi mai, galleggiano nello spazio come il toro e il cavallo ritagliati dal chiaroscuro. Nonostante gli elementi tettonici tentino di sfuggire alle leggi gravitazionali, tutto è ancora regolato dal ferreo geometrismo di matrice GRAU. Ciò che interessa ad Anselmi, e che in parte appare nel mattatoio, è

<sup>11</sup> Cfr. *ibidem*.

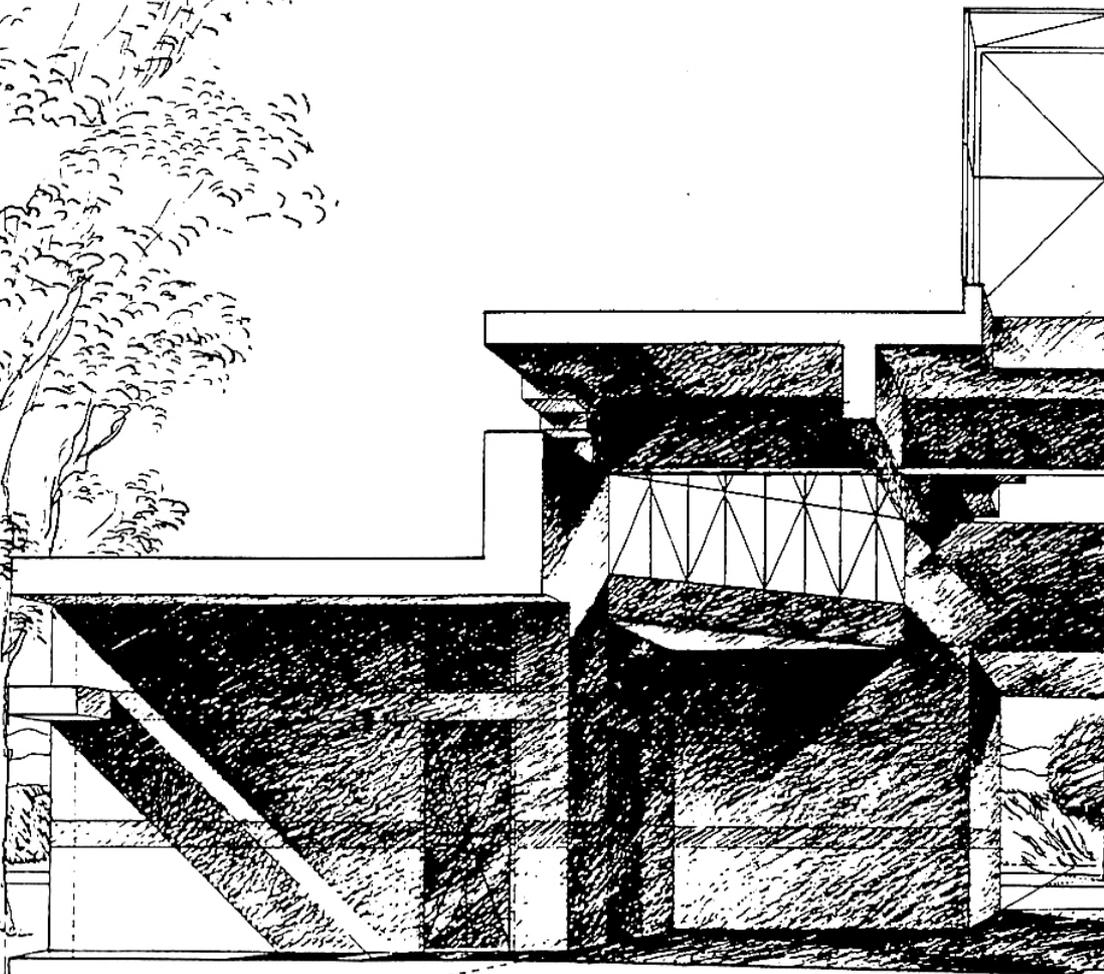
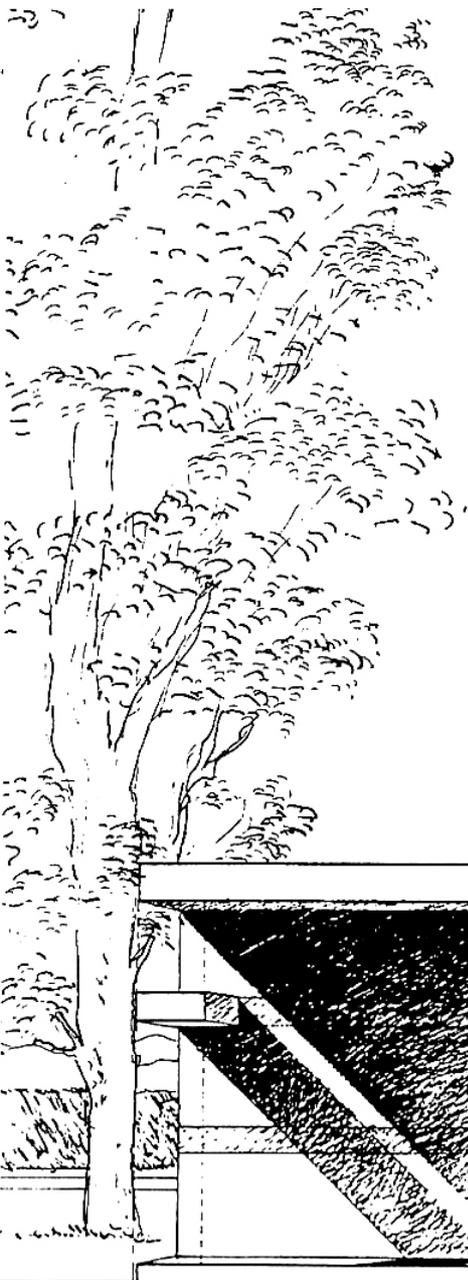
<sup>12</sup> Nonostante il GRAU nasca in opposizione al movimento moderno, l'estetica veicolata dalle avanguardie artistiche, cara ad Anselmi specialmente in ambito didattico, è comunque un tema vivo durante gli anni della lotta all'ortodossia delle "scatole bianche". Si vedano i due numeri monografici: E. Bonfanti, M. Scolari (a cura di), *Bauhaus*, "Controspazio", 4-5, 1970, e L. Paretta, V. Vercelloni (a cura di), *Futurismo*, "Controspazio", 4-5, 1971.

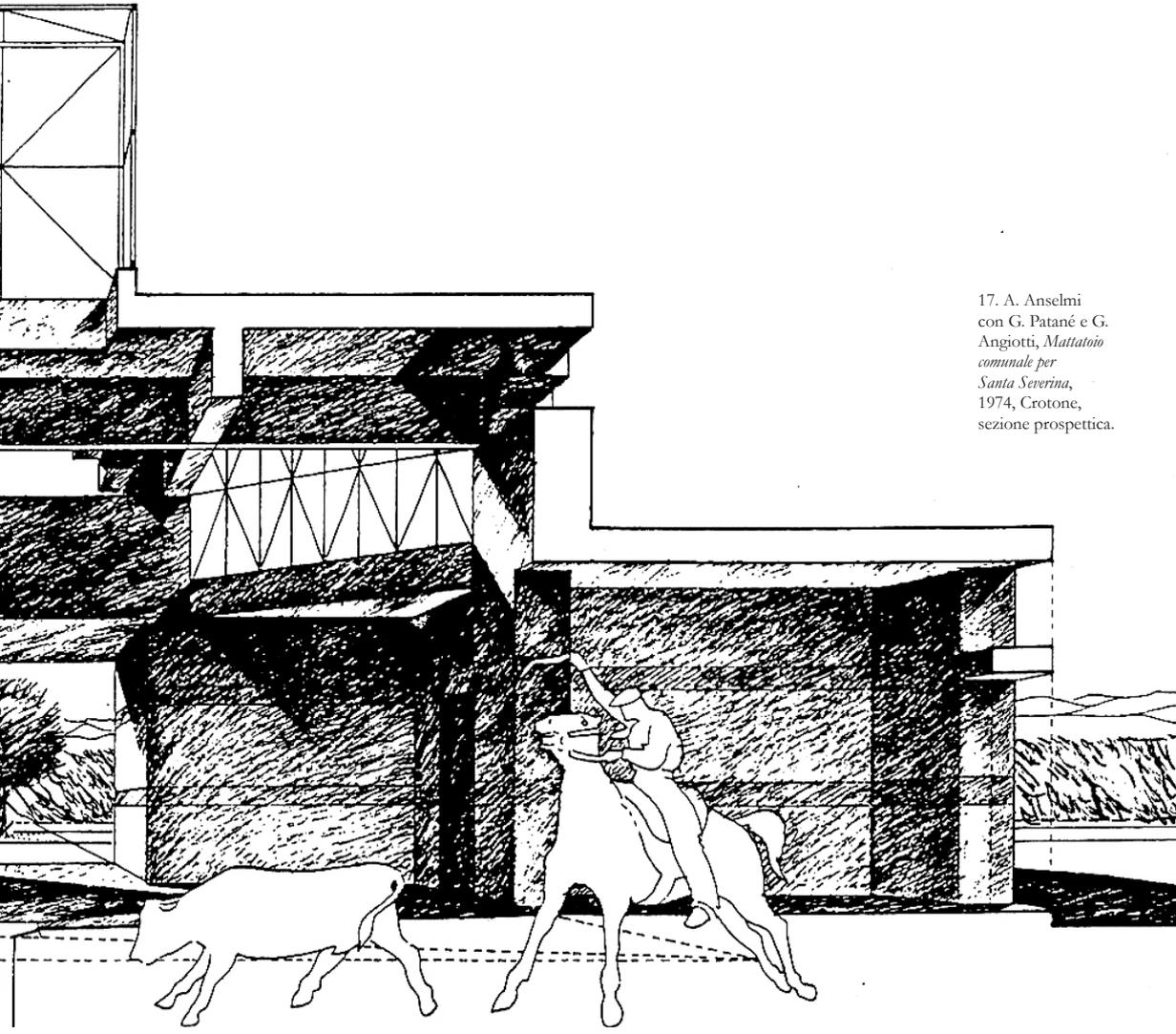
<sup>13</sup> "Se la storia è formalizzazione e ricostruzione esatta di cognizioni scientifiche, la rovina antica sembra essere sempre eretta a contestare e a distruggere quelle formalizzazioni"; A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80* in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 62.



15-16. In alto:  
A. Anselmi con  
G. Patané, *Piazza e  
giardino comunale per  
Santa Severina*,  
1980, Crotone,  
volo d'uccello.

In basso:  
A. Anselmi con  
G. Patané e  
G. Angiotti,  
*Mattatoio comunale  
per Santa Severina*,  
1974, Crotone,  
volo d'uccello.





17. A. Anselmi  
con G. Patané e G.  
Angiotti, *Mattatoio  
comunale per  
Santa Severina,*  
1974, Crotona,  
sezione prospettica.

la ricerca intorno alla qualità estetica tra i frammenti e il vuoto. Non è importante che si tratti di uno spazio interno, cioè di uno spazio confinato tra gli elementi costruttivi dell'architettura, o di uno spazio esterno, cioè di quello compreso tra gli edifici, la questione si gioca nei rapporti figurativi delle forme rispetto al vuoto. Siamo di fronte al problema astratto dell'architettura a cui nessuna legge aggregativa del GRAU, compresa quella della geometria proiettiva, poteva risolvere a priori.

Alessandro Anselmi, alla fine del 1980, aveva già preso coscienza del nodo centrale dell'architettura come arte e poteva liberare definitivamente la ricerca espressiva sulla forma dalle regole del Gruppo Romano. Ricerca che non si sarebbe di certo affrancata senza il talento del disegno a mano.

### *New York, Santomenna, Brunelleschi*

Nel novembre 1986, tre anni dopo la redazione dei progetti per la ricostruzione delle chiese di Santomenna, Anselmi è chiamato a esporre nuovamente le sue architetture. Questa volta la mostra si tiene nella lounge dell'*American Institute of Architects* di New York sotto la curatela di Alessandra Latour, corrispondente di *Controspazio* in America. Al secondo piano della sede newyorkese dell'AIA, sono esposti invece i disegni di Peter Eisenman e Jaquelin T. Robertson<sup>14</sup>.

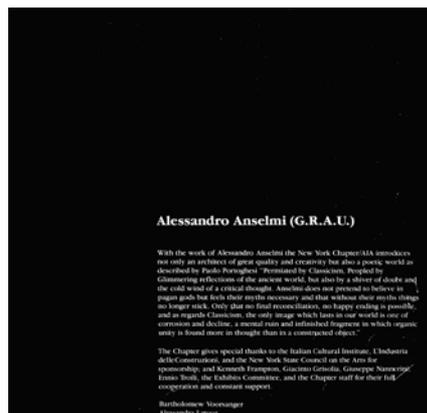
Ancora membro del GRAU, come è scritto tra parentesi nel titolo del catalogo della mostra, Anselmi presenta i suoi primi progetti individuali dopo il collettivo romano. Questi sono le chiese di *Santa Maria delle Grazie* e *Santissima Annunziata* a Santomenna (1981-83), la casa della cultura di Chambéry-le-Haut (1982), le residenze di Testaccio (1984) e il municipio di Saint-Denis (1985)<sup>15</sup>. Nella mostra sono esposti anche altri

<sup>14</sup> Cfr. J. Giovannini, *Architecture: two shows of drawings*, "The New York Times", 27 novembre 1986.

<sup>15</sup> Cfr. A. Latour e C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, American Institute of Architects - New York Chapter, New York 1986.

disegni tra cui il museo di *Santa Maria in Cosmedin* (1985), e il progetto per l'albergo di Santa Severina (1974-80).

Con gli anni Ottanta, i tempi del referente assoluto del GRAU sono ormai lontani, mentre cresce la voglia di storia e di contesto e l'impazienza di interloquire. All'onnipotenza della decontestualizzazione, subentra la maturità dell'“esserci”. Immancabile, in questo passaggio di crescita, la crisi di separazione. Se-parare = prepararsi, preparare strumenti attivi sul contesto ma condizionati dall'orgoglio di una non dismessa e tuttora fondante autoreferenzialità<sup>16</sup>.



L'astrazione *determinata* del concorso per la Camera dei Deputati di Roma del 1967 e le complesse rappresentazioni del GRAU, quasi ai limiti del disegno di architettura, sono ormai lontane. A sei anni dalla dichiarata morte del Gruppo Romano, Alessandro Anselmi esordisce a New York con quattro progetti personali accompagnati da quattro importanti scritti teorici. Con i testi e le architetture presentate in America, Anselmi riflette ora intorno alle questioni della *vis plastica*<sup>17</sup> del purovisibilista Wölfflin. Siamo di fronte al problema del “potere” della forma architettonica in rapporto alla sua figurazione. Figurazione che a questo punto non vive più di quella decontestualizzazione tipica delle rappresentazioni in bianco e nero del Gruppo Romano, ma deve fare i conti con il luogo. Nonostante l'Anselmi studente abbia passato buona parte della sua vita universitaria a scagliarsi contro la “scuola ambientale” di matrice Giovannoniana<sup>18</sup>, l'attenzione per il contesto riemerge prepotentemente

18. A. Latour, C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, American Institute of Architects - New York Chapter, New York 1986.

<sup>16</sup> M. M. Elia, *Sandro Anselmi: dall'aforisma all'allegoria*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> Heinrich Wölfflin è stato uno storico dell'arte svizzero, esponente del purovisibilismo tra la fine dello '800 e la prima metà del '900. Wölfflin esordisce con la sua tesi di dottorato indagando il “potere” della forma architettonica come tentativo di trovare una connessione tra qualità formali e percezioni umane. Per Wölfflin la *vis plastica* è il nodo centrale dell'architettura e in generale di tutte le arti. Cfr. H. Wölfflin, L. Scarpa e D. Fornari (a cura di), *Psicologia dell'architettura*, Et. al., Milano 2010, p. 28.

<sup>18</sup> Gustavo Giovannoni introduce la nozione di *ambiente urbano* da inten-

nella strategia progettuale dell'architetto romano. Anselmi non può più sfuggire al dibattito "architettura-luogo" già riattivato, negli anni '60, con *Il territorio dell'architettura*<sup>19</sup>.

Nei progetti in mostra a New York, le forme del GRAU si aprono alla figurazione frammentata delle avanguardie storiche. La pianta di *Santa Maria delle Grazie* non si chiude mai e lo spazio interno, un ellisse deformato, è contraddetto dal ritmo delle cappelle laterali su cui si imposta la volta a botte. Dalla sezione prospettica tutto sembra essere sospeso; nessun elemento di costruzione dello spazio, orizzontale e verticale che sia, vorrebbe toccarsi. La figurazione moderna è recuperata anche in alzato e il telaio astratto non è più in funzione di alcuna necessità tipologica e strutturale: è il frammento che rimanda alla tragedia del terremoto, e che maschera le superfici curve dell'aula. Mentre Anselmi lavora a Santomena sul recupero della figurazione moderna, due giovani architetti trentenni, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, sperimentano lo stesso tema (l'espressività del telaio), nella casa di Tavole in Liguria<sup>20</sup>.

La rivelazione anselmiana sull'incapacità di progettare singoli edifici ma solo frammenti<sup>21</sup>, trova conferma in *Santa Maria delle Grazie*. La *Chiesa Madre* di Santomena testimonia l'inizio della manipolazione spaziale attraverso accostamenti di superfici e piani: i frammenti. Forse è questo l'unico vero tratto riconoscibile del linguaggio anselmiano; sempre che per lin-

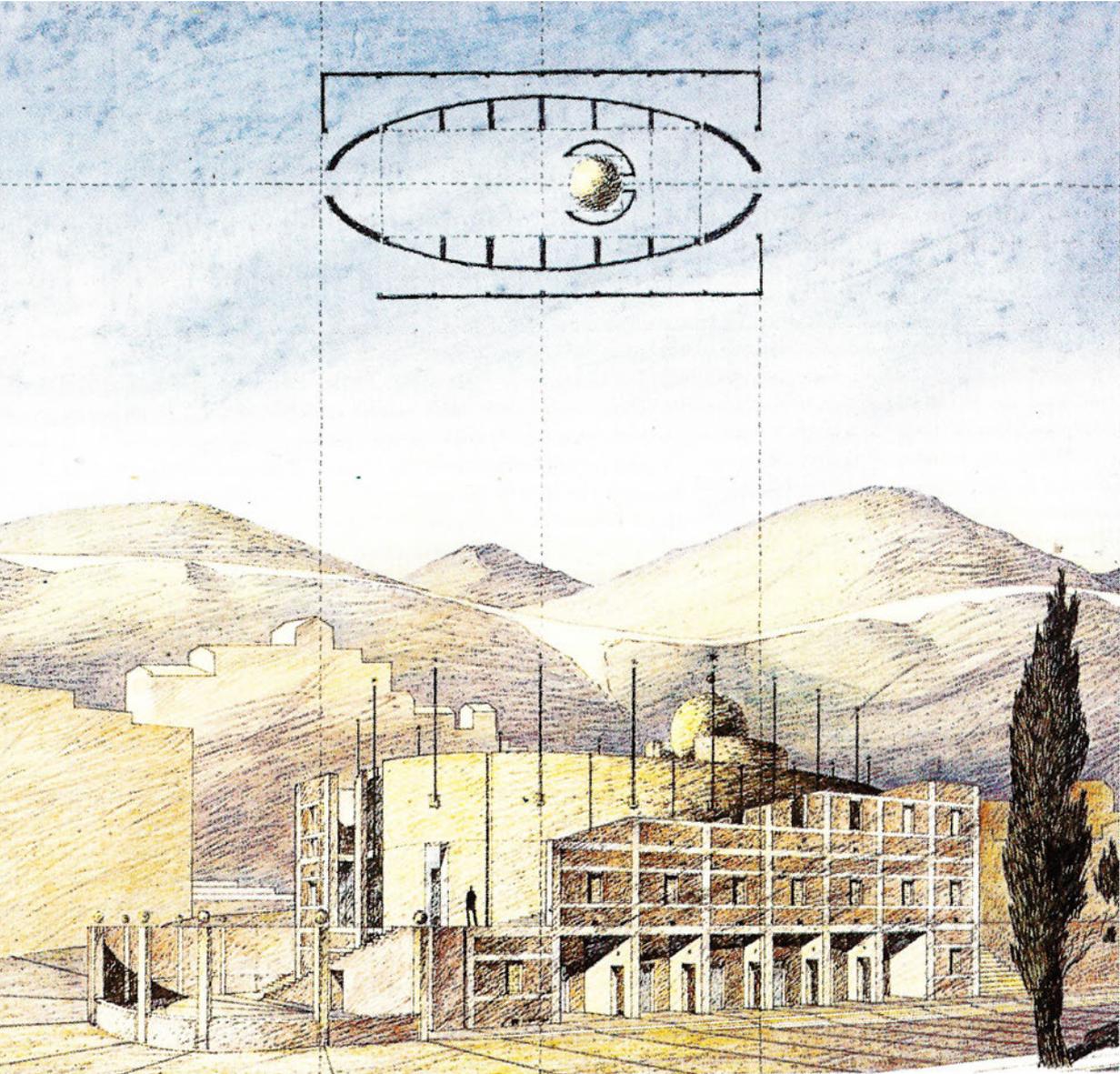
dersi come unica grande opera architettonica. Giovanni è stato prorettore della Scuola Superiore di Architettura tra gli anni accademici 1926-27 e 1934-35. Ha dettato gli indirizzi di quella che poi sarebbe diventata la prima facoltà di architettura di Roma.

<sup>19</sup> Testo fondamentale che riporta in auge, nel 1966, il rapporto tra architettura e ambiente. Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

<sup>20</sup> I. Davidovici, *Herzog & de Meuron. Stone House, Tavole, Italy. Project 1982, Realisation 1985-88*, in I. Davidovici, *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980-2000*, ETH Honggerberg, Zurich 2012, pp. 80-94.

<sup>21</sup> Cfr. A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80* in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 62.

19. A. Anselmi  
con G. Figurelli,  
*Chiesa di Santa Maria  
delle Grazie per  
Santomenna,*  
1981, Salerno,  
pianta e prospettiva.



guaggio si intenda una strategia progettuale caratterizzata da modalità analoghe di manipolare lo spazio. Ma se per linguaggio si intende invece una figurazione ricorrente nella scrittura degli alzati, cioè un problema di plastica secondaria, di certo la ricerca anselmiana sfugge a qualunque tipo di codificazione linguistica.

Le chiese di Santomenna, oltre a testimoniare l'avvio di una nuova ricerca progettuale, costituiscono l'occasione per esplicitare personali riflessioni teoriche attorno al problema figurativo della forma architettonica.

Il testo intitolato *Two churches*<sup>22</sup>, redatto per la mostra di New York, è un saggio che descrive i progetti per Santomenna e affronta due importanti questioni teoriche. La prima riguarda il ruolo selettivo della memoria nella ricostruzione post-sismica, la seconda sulla riconoscibilità dell'edificio di culto. Se la memoria permette di scegliere cosa recuperare del passato, l'architettura deve necessariamente trasporre questi valori in fatti concreti. Nel trasfigurare l'iconicità della vecchia cupola distrutta dal terremoto, Anselmi progetta l'attacco al cielo di *Santa Maria delle Grazie* ricorrendo alla sfera.

La scelta del prisma sferico diventa motivo di riflessione generale riguardo il problema della forma architettonica in relazione allo spazio e alla sua figurazione astratta nel paesaggio. La cupola, oltre a essere il simbolo per eccellenza del rapporto con dio<sup>23</sup>, è l'esempio di come la forma architettonica si astrae dall'intorno urbano e acquista un valore figurativo "rispetto alle due categorie essenziali del "luogo": il vuoto del cielo e l'immensa superficie della natura"<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. A. Anselmi, *Two churches*, in A. Latour e C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, cit.. Il saggio è riedito nel 1997 con il titolo: *Policentrismo architettonico e paesaggio*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 76.

<sup>23</sup> "Con la cupola, infatti, non solo si definisce una volta per tutte lo spazio unitario e concettualmente simbolico dell'immagine panteistica mondo-dio [...]" in A. Anselmi, *Policentrismo architettonico e paesaggio*, cit., p. 79.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

L'architetto romano argomenta il passaggio sul valore astratto dell'architettura come forma, ricorrendo a *Santa Maria del Fiore* a Firenze: l'archetipo anselmiano delle cupole. Brunelleschi, mascherando la costruzione della doppia calotta e cercando di minimizzare il tamburo, riuscì a dare maggiore continuità tra la forma tesa in verticale della cupola, e il volume orizzontale della navata. Agli occhi di Anselmi questo risultava essere sicuramente più astratto (più *moderno*) della tettonica mostrata all'estradosso dagli archetipi voltati di Roma: il *Pantheon* e *San Pietro*.

Le calotte romane, che sprigionavano internamente un potere spaziale assimilabile, seppure con tensioni diverse, alle vele di *Santa Maria del Fiore*, non riuscivano a tradursi in una figurazione altrettanto sintetica nella loro forma esterna. Le conseguenze della cupola di Brunelleschi furono per Anselmi senza precedenti nella storia dell'architettura:

[...] l'intera massa edilizia costruita passò da segno astratto-rappresentativo della natura (da architettura, appunto) a natura pura e l'architettura fece un grande passo in avanti relazionandosi al luogo con tutta la potenza della sua tridimensionalità<sup>25</sup>.

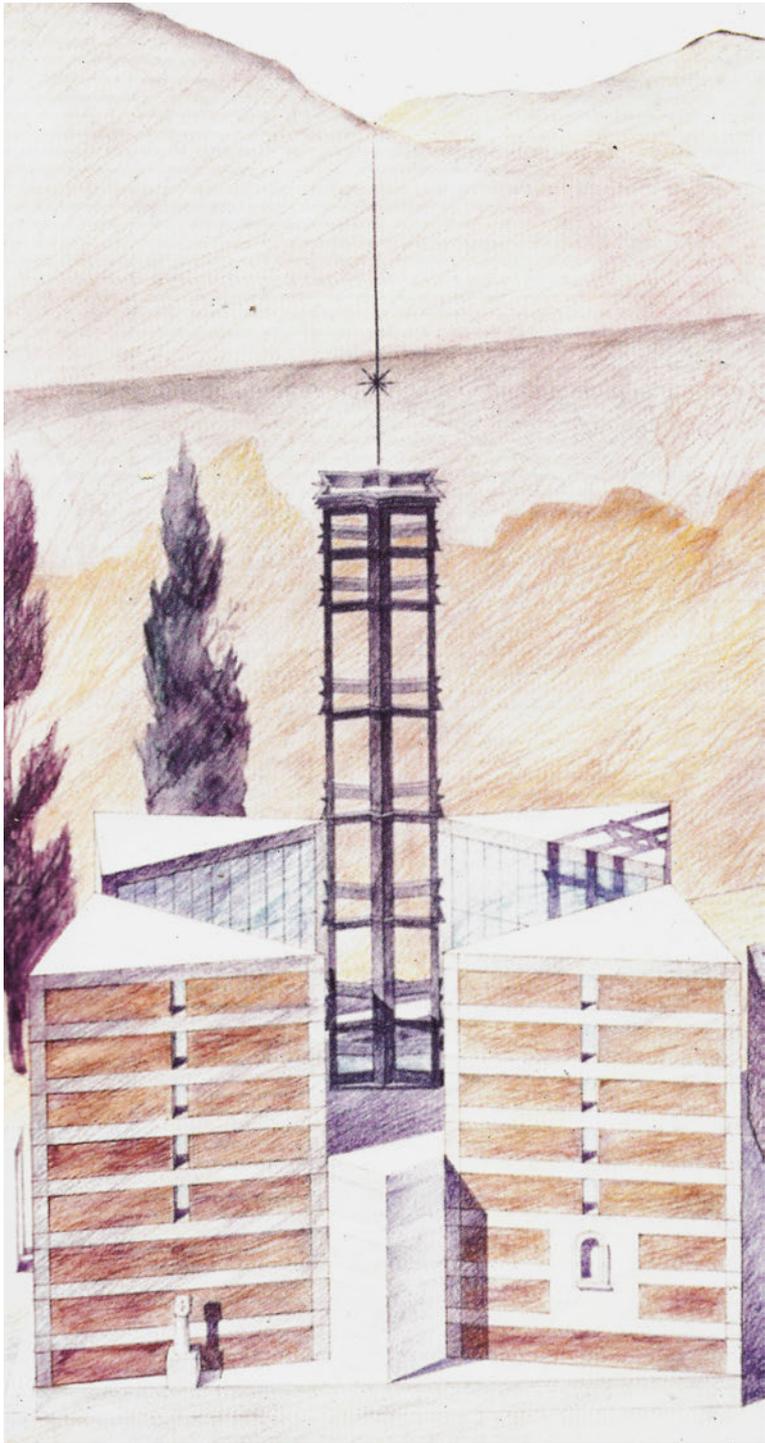
Anselmi si accorge del potere astratto di *Santa Maria del Fiore*, come racconta nello stesso saggio, osservando il duomo dall'ultimo piano della casa di un amico fiorentino. La forza della cupola di Brunelleschi è quella di sfuggire alla dimensione di semplice organismo di copertura, divenire figura astratta, e innescare una corrispondenza con le colline di Firenze<sup>26</sup>.

Prediligere *Santa Maria del Fiore* alle calotte romane era possibile solo attraverso la lente astratta delle avanguardie: con gli occhi di un surrealista Anselmi riesce a esaltare il fuoriscalda della cupola fiorentina riconoscendone il valore figurativo in rapporto al contesto.

Se *Santa Maria delle Grazie* è costituita da superfici giustapposte che si "attaccano" al cielo con una sfera, la piccola chiesa

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 80.



20. A. Anselmi con  
G. Figurelli, *Chiesa  
della Santissima  
Annunziata*,  
1983, Salerno,  
prospettiva.

dedicata alla *Santissima Annunziata* è un'architettura formalmente compiuta. Qui regna la pianta centrale e l'edificio è regolato dalla simmetria: due volumi da una parte, due dall'altra, e uno centrale più basso. Su quest'ultimo si imposta un traliccio come simbolo iconico che segnala l'edificio sacro nel territorio. Anche qui gli alzati sono scritti attraverso i segni di un telaio moderno che viene contraddetto da una piccola nicchia ex-voto: la storia è recuperata nella sua orizzontalità.

Le due chiese, figure astratte nel territorio, hanno la forza di rinnovare l'immagine del paesaggio ed essere, secondo una definizione anselmiana, "architettura nel paesaggio e paesaggio d'architettura"<sup>27</sup>.

Tornando agli altri scritti per New York, *The natural scenery*<sup>28</sup> e *Housing in Via B. Franklin*<sup>29</sup>, Anselmi narra invece delle architetture di Chambéry-le-Haut e Testaccio.

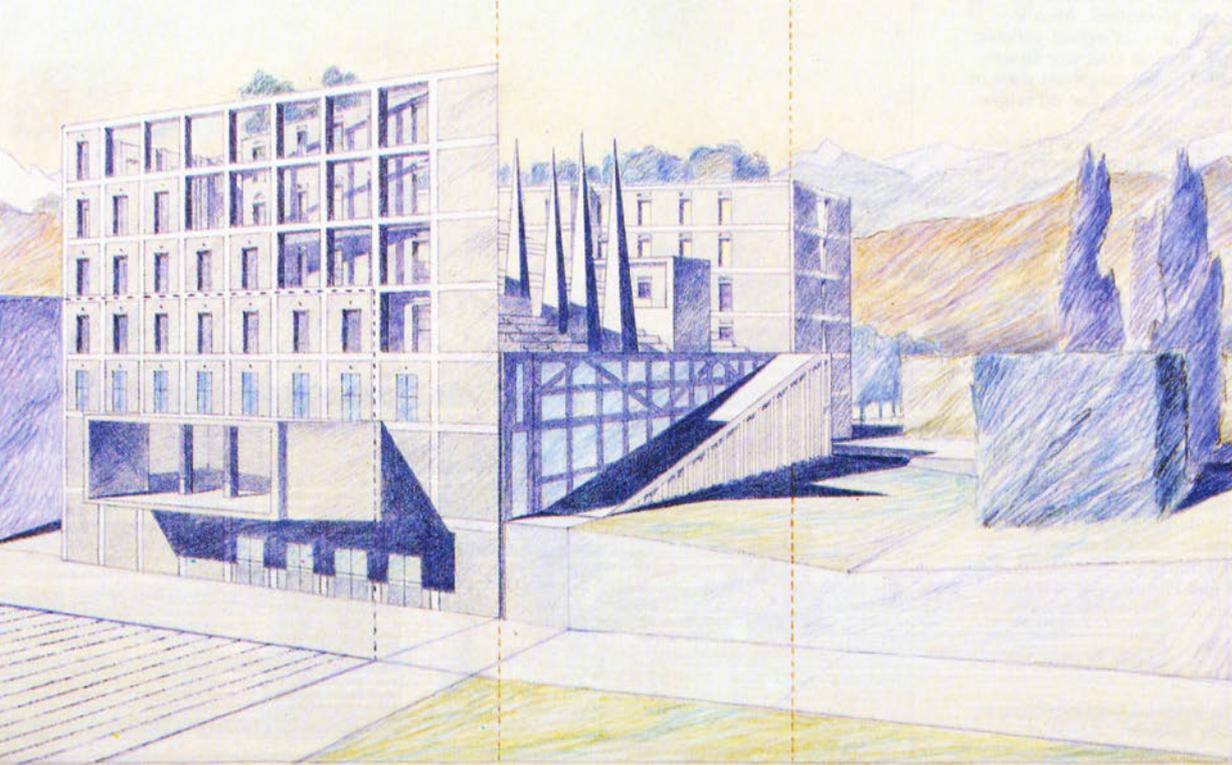
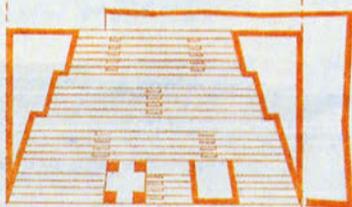
I due progetti appaiono come differenti declinazioni dello stesso tema: sono composizioni di frammenti attorno a una salita centrale. La lezione di Piazza di Spagna e del Campidoglio costituiscono certamente gli antecedenti logici delle due architetture. Anche qui la figurazione moderna è recuperata; il telaio disegna le facciate nascondendo la deformazione plastica delle masse. I segni di tutta la storia dell'architettura sono disponibili e Anselmi può ora riutilizzare il volume d'ingresso della Cité de Refuge, sia per la gradinata esterna di Chambéry, sia per l'atrio di Testaccio. Le architetture di Roma, le sue rovine, e gli edifici di Le Corbusier costituiscono, allo stesso modo, il bagaglio culturale dal quale attingere.

La forza figurativa delle residenze di Testaccio e dell'edificio di

<sup>27</sup> Ivi, p. 81.

<sup>28</sup> Cfr. A. Anselmi, *The natural scenery*, in A. Latour e C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, cit.. Il saggio è riedito nel 1989 e nel 1997. Vedi A. Anselmi, *La scena naturale. Il teatro della casa della cultura a Chambéry-le-Haut*, in "Eupalino", 1, 1989; e A. Anselmi, *Concorso a inviti per il teatro della casa della cultura di Chambéry-le-Haut, 1982*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 82.

<sup>29</sup> Cfr. A. Anselmi, *Housing in Via B. Franklin (Testaccio - Rome)*, in A. Latour e C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, cit..



Chambéry è quella di reinterpretare i segni del territorio innescando corrispondenze con le forme del luogo. Mentre la casa della cultura assume le sembianze di una “collina artificiale che permette una “passeggiata” sia naturale che architettonica”<sup>30</sup> confrontandosi con le alpi e il centro urbano, le residenze di Testaccio appaiono due lacerti di mura che reinterpretano il sedime della pianificazione del quartiere. Anche qui l’attacco al cielo è il risultato di un’operazione surrealista: gli alberi volano sul tetto del teatro così come gli stenditoi delle residenze romane.

L’ultimo progetto che, in ordine cronologico, viene esposto a New York, è il concorso relativo all’ampliamento dell’*Hôtel de Ville* di Saint-Denis (1985). L’architetto romano è chiamato a fare i conti con un programma funzionale molto complesso; un lotto difficile e una forte memoria storica del luogo.

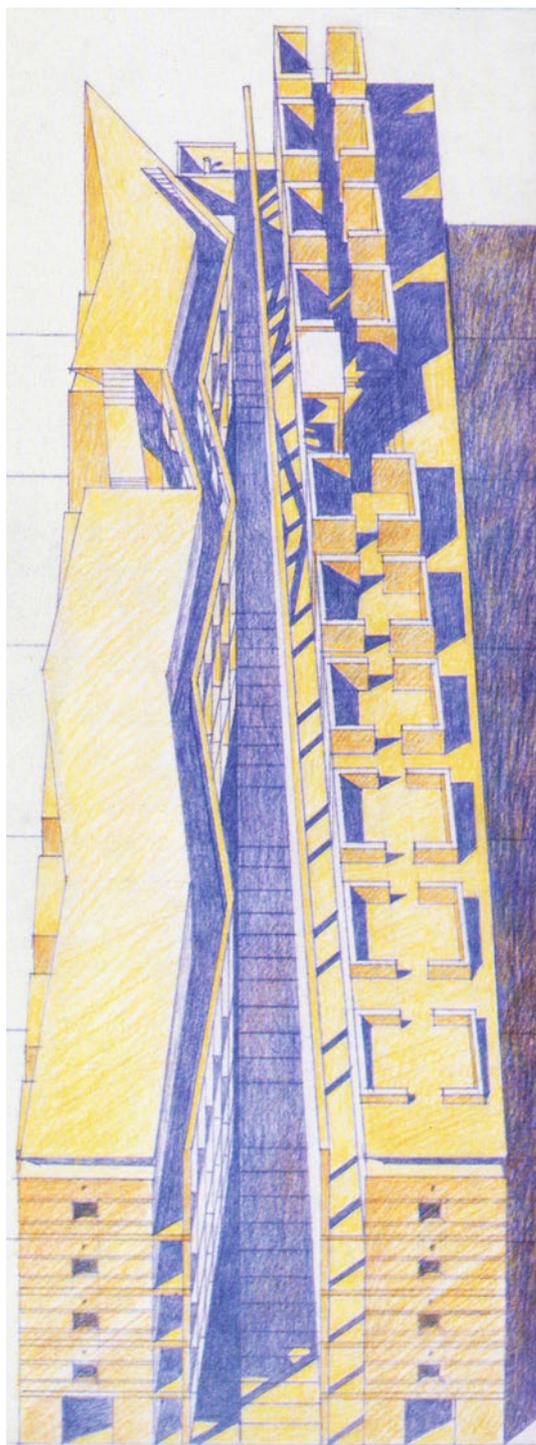
La strategia progettuale è raccontata nel catalogo della mostra attraverso un saggio molto denso intitolato *A Bet*<sup>31</sup>. Qui Anselmi narra dell’inserimento del nuovo nell’antico e del suo valore figurativo.

L’architettura progettata per Saint-Denis si configura, ancora una volta, come un insieme di frammenti che dialogano con le tracce preesistenti quali un asse storico, il rudere di una chiesa e il vecchio municipio. Alessandro Anselmi, attraverso la modellazione del vuoto, costruisce figure astratte attorno ai segni della memoria del luogo. L’idea è che questi possano acquisire nuovi valori in rapporto a un nuovo paesaggio. La strada romana, solcata da una massa vitrea, diventa un *passage*, mentre la rovina della chiesa è inglobata in un spazio aperto delimitato dall’edificio triangolare e dal basamento che riunisce i due vo-

<sup>30</sup> A. Anselmi, *Concorso a inviti per il teatro della casa della cultura di Chambéry-le-Haut, 1982*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 85.

<sup>31</sup> Cfr. A. Anselmi, *A Bet* in A. Latour e C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, cit.. Il saggio è riedito nel 1997. Vedi A. Anselmi, *Concorso per l’ampliamento dell’Hôtel de Ville di Saint-Denis, 1985*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 96.

21. A fianco:  
A. Anselmi, *Concorso per il Teatro della Casa della Cultura a Chambéry-le-Haut, 1982*, Francia, prospettiva.



22. A. Anselmi  
con G. Figurelli,  
*Residenze speciali area  
ex-frigoriferi Testaccio*,  
1984, Roma,  
prospettiva.

lumi che lo sovrastano.

È un metodo, questo, che “nasce dal luogo” e “disegna il luogo”; un metodo, quindi, più vicino alla problematica “critica” del manierismo che alle certezze “modellistiche” del primo rinascimento<sup>32</sup>.

Anselmi non ha paura di confrontarsi con l'antico attraverso la “lirica espressiva della geometria pura”<sup>33</sup>. Gli elementi orizzontali del prospetto principale, quello verso la cattedrale, da semplici apparati “decorativi”, si staccano dalla massa, trasmutano, e acquisiscono piena autonomia formale. Il disegno astratto delle scatole vitree è lontano dall'anonimo curtainwall delle facciate *International Style*. A Saint-Denis c'è tutta la lezione dell'espressionismo tedesco di Bruno Taut ma anche quella del padiglione al Werkbund di Gropius e Meyer (Colonia, 1914).

Nel testo intitolato *A Bet*, Anselmi prende nuovamente le distanze dal *post-modern* e dichiara la sua “difficile scommessa”<sup>34</sup>. Una scommessa che cerca di risolvere il problema della “contraddizione tra segno desemantizzato e identità del luogo”<sup>35</sup>. In altri termini, come affermerà in seguito lo stesso architetto<sup>36</sup>, si tratta di dar risposta alla dialettica tra architettura, sua figurazione astratta, e contesto. Nel definire maggiormente questa strategia progettuale, la ricerca anselmiana cercherà di trovare dei punti fermi anche ai fini dell'insegnamento universitario. Uno di questi, ad esempio, consisterà in quella lettura selettiva e astratta delle tracce ambientali del luogo; la sua *presentazione* estetica<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> A. Anselmi, *Concorso per l'ampliamento dell'Hôtel de Ville di Saint-Denis*, 1985, cit., p. 97.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 99.

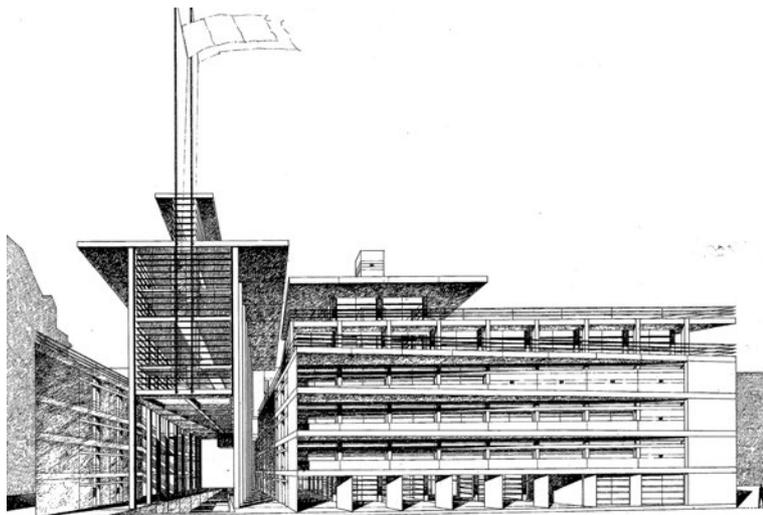
<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> “Il segno desemantizzato non ha che la pretesa di significare se stesso, le tracce storiche sono proprio il caos metropolitano dentro cui viviamo. Rivedere le origini di questo con una nuova sensibilità e far scattare la dialettica fra questi due fattori è l'unico modo per poter disegnare un progetto e forse costruire un valore”. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 50.

<sup>37</sup> Cfr. A. Anselmi, *La “forma” del luogo*, in C. Del Maro, *L'architettura*

23. A. Anselmi,  
*Concorso per il  
Municipio di  
Saint-Denis*,  
1985, Francia,  
prospettiva.



Ma risolvere la dinamica architettura-luogo, significava anche entrare nel problema della qualità delle forme in cui “opera attivamente non solo la lezione [...] di Brunelleschi o di Bernini, ma anche quella delle avanguardie del Novecento”<sup>38</sup>. Anselmi, dal 1980 in poi, trascorrerà tutta la vita cercando di dar risposta al problema astratto delle forma architettonica, cioè alla sua dimensione figurativa in rapporto allo spazio e al contesto.

La certezza della maschera del capitello corinzio che regolava le geometrie assolute di Parabita, a New York non esiste più: siamo nel campo dell'estetica moderno-contemporanea in cui tutto è concesso. Ciò non significa che, se il post-modern ha legittimato il brutto come bello<sup>39</sup>, le citazioni *kitsch* della Vanna Venturi House, estraniare e “appiccate” in maniera pop, non rispondano a precisi equilibri figurativi.

Che l'architettura come arte si giochi sui valori astratti, non è di

*della stratificazione urbana*, Artefatto, Roma 1994, p. 4-6. È un testo di presentazione dei progetti di C. Del Maro che assume valore didattico in quanto quaderno del Dipartimento di Architettura dell'Università Sapienza. Il testo è riedito in “Controspazio”, 5, 1995.

<sup>38</sup> A. Anselmi, *Concorso per l'ampliamento dell'Hôtel de Ville di Saint-Denis*, 1985, cit., p. 99.

<sup>39</sup> Cfr. R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995. Una delle sette definizioni che il filosofo dà è quella che riguarda la bellezza del brutto.

certo una conquista della modernità<sup>40</sup>. Le *trasfigurazioni delle strutture murarie*<sup>41</sup> del romanico, narrate da Moretti, sono la dimostrazione della volontà di astrarre le masse tettoniche, da parte degli antichi, attraverso l'uso espressivo della materia.

Le tensioni figurative tra le forme, sia che caratterizzino uno spazio interno, sia che disegnino un prospetto o un vuoto urbano, rimangono il problema astratto dell'architettura in quanto arte. La forma architettonica, prima ancora di innescare corrispondenze con il luogo, deve necessariamente rispondere a quei valori astratti di armonia e proporzioni tra le parti<sup>42</sup>. È questo il nodo del segno desematizzato di Anselmi da cui dipende il giudizio dell'architettura<sup>43</sup>.

Gli spazi tesi della ricerca anselmiana raccontano come a una qualità spaziale corrisponda una precisa qualità figurativa sia in pianta che in alzato: è il primato della *venustas* in quanto forma estetica. Questa qualità, lontana da ogni processo oggettivo (da qui la lotta contro Muratori) è raggiungibile con un'adeguata *formazione del gusto*<sup>44</sup> (la costruzione di categorie critiche) e con la pratica del *disegno*. Per Anselmi solo con lo studio delle arti figurative, cioè di tutte le discipline che mani-

<sup>40</sup> “Gli antichi in architettura, e gli italiani, in ispecie, parlavano e discettevano, si può dire, esclusivamente di forma e di rapporto formali che nel loro linguaggio erano poi *proporzioni*.” Cfr. L. Moretti, *Trasfigurazioni di strutture murarie*, in “Spazio”, 4, gennaio-febbraio 1951, e in F. Bucci e M. Mulazzani (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano 2000, p. 167.

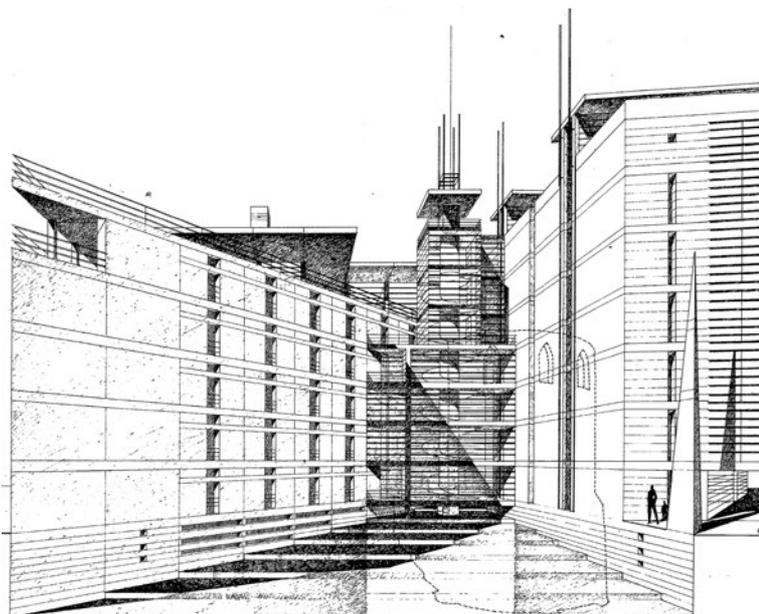
<sup>41</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>42</sup> Gio Ponti per spiegare i valori figurativi astratti di un'opera d'arte, ricorre all'esempio dei San Sebastiano, due generici quadri rappresentanti gli stessi soggetti veristici, in cui, a parità di soggetto e tecnica, le qualità dipendono dai “valori [...] compositivi [...] astratti, sia nella sostanza che nei reciproci rapporti di armonia”. G. Ponti, *Amate l'architettura: l'architettura è un cristallo*, Società editrice Vitali e Ghianda, Genova 1957, p. 85.

<sup>43</sup> “Per quanto destinata all'uomo e misurata in molte parti ai suoi limiti - perché è l'uomo che visualmente la percorre dentro e fuori - l'Arte Architettonica non ha contenuto. è arte pura. L'architettura la si deve concepire abitata, ma giudicare vuota astraendola dal contenuto”. *Ivi*, p. 78.

<sup>44</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 77.

24. A. Anselmi,  
*Concorso per il  
Municipio di  
Saint-Denis*,  
1985, Francia,  
prospettiva.



polano lo spazio, è possibile educare la vista alla sensibilità delle forme. Creare un gusto critico significa elaborare strumenti di lettura dei fenomeni artistici e capire qual è il loro “campo d’azione”; ad esempio, se si tratti di una *relazione gestuale*, o di una *analitica*<sup>45</sup>, secondo le definizioni del GRAU, o di *pittorico e lineare*<sup>46</sup>, secondo quelle di Wölfflin. Queste categorie, da intendere non come rigidi contenitori in quanto molti fenomeni artistici si collocano a cavallo tra le due, ci guidano nel comprendere i principi e le qualità delle forme nelle arti. Attraverso le categorie è possibile selezionare i segni del luogo, rileggere la storia, e scegliere il volume sintetico di Brunelleschi piuttosto che le composizioni paratattiche del *Pantheon* e di *San Pietro*.

Tuttavia per Anselmi, la ricerca astratta della forma architettonica, supportata da un’adeguata *formazione del gusto*, poteva concretizzarsi solo con la pratica del *disegno*: unica modalità

<sup>45</sup> Cfr. Gruppo Romano Architetti Urbanisti., *G.R.A.U. Isti mirant stella : architetture 1964-1980*, cit., pp. 9-10.

<sup>46</sup> Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell’arte: la formazione dello stile nell’arte moderna*, cit..

d'indagine della qualità astratta della architettura<sup>47</sup>. La difficile scommessa tra il valore figurativo del segno desemantizzato e il luogo era ora iniziata; la mostra di New York ne era già stata il manifesto.

<sup>47</sup> A. Anselmi, *Il disegno: una pratica desueta?*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit., p. 28-30.



# Appunti sulla didattica

## *Saverio Muratori (o l'origine di una metodo)*

È il 1981<sup>1</sup> quando Alessandro Anselmi riceve il suo primo incarico accademico come docente di progettazione allo IUSA<sup>2</sup> (*Istituto Universitario Statale Architettura*) di Reggio Calabria. La didattica anselmiana, attività inscindibile dalla pratica progettuale come per Gropius, è un metodo che si fonda sulla *venustas* vitruviana<sup>3</sup> (ovvero il primato estetico della forma architettonica in rapporto allo spazio e al luogo), la *formazione del gusto*, il *disegno*<sup>4</sup> e la *maieutica*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. la biografia di Anselmi in "AU", 34, settembre-ottobre 1989, p. 50.

<sup>2</sup> Dal 1982 l'Istituto diventerà Facoltà di Architettura all'interno della *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria*

<sup>3</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, in L. Altarelli, D. Fondi, G. Marrucci (a cura di), *La didattica del progetto. Quaderni di progettazione architettonica*, Clear Edizioni, Roma 1995, p. 23.

<sup>4</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 77.

<sup>5</sup> "[...] Anselmi fu una persona di generosità artistica e intellettuale. Distaccato, ma sempre disponibile, prestò attenzione a tutte le mie domande. Con lui imparai a navigare l'intero arco della Storia dell'architettura senza inibizioni accademiche, compartimentalizzazioni disciplinari o polarità fittizie. Questo lavoro investigativo, archeologico e filologico aveva uno scopo ben preciso: formulare risposte credibili, informate culturalmente, alle domande che il mio progetto sollevava nella contingenza storica in cui ci trovavamo". P. Serraino, *L'architettura è tesa. Esperienza di Tesi con Alessandro Anselmi*, in R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, cit., p. 63.

La consapevolezza di lavorare nel campo incerto delle arti, “il mondo del molteplice”<sup>6</sup>, unita al metodo dialogico di Socrate, costituiscono le premesse di una didattica che procede per vie empiriche in rapporto alla sensibilità dell’allievo. Anselmi, a differenza di molti altri professori, non si avventurò mai in una sistematizzazione teorica riguardo un metodo di insegnamento della progettazione<sup>7</sup>; i testi editi con valenza didattica sono infatti pochissimi. Le uniche vere testimonianze accademiche sono custodite dai collaboratori<sup>8</sup>, dagli studenti, dagli atti ufficiali, e da qualche manoscritto inedito. Molto del “saper insegnare” di Anselmi è consegnato ora alla tradizione orale di chi sa tramandarlo.

Ma abbandonate tutte le certezze teoriche, tra cui la *legge aggregativa* del GRAU, era possibile puntualizzare un insegnamento oggettivo della progettazione architettonica?

Staccata la forma dal contenuto, e ricollocata l’architettura tra le arti, il *post-modern* aveva cancellato ogni determinismo nel processo architettonico. Dopo la lezione della *papera* e dello *shed decorato*<sup>9</sup>, Anselmi era cosciente che non esisteva più alcun metodo progettuale certo e, a maggior ragione, una modalità di insegnamento oggettiva. Questo è il motivo per cui la didattica anselmiana, servendosi della *maieutica*, procede per “tentativi”; allo stesso modo avviene nella sua ricerca architettonica e, in generale, in tutte le arti figurative.

<sup>6</sup> A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80* cit., p. 62.

<sup>7</sup> “In parte questo mio interesse per le speculazioni teoriche è vero, tuttavia non ho mai avuto la pretesa di una vera sistematizzazione organica di queste mie riflessioni”. D. D’anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 48.

<sup>8</sup> Tra i collaboratori “storici” all’interno dei laboratori di progettazione architettonica di Anselmi vi sono: M. Argenti, F. Careri, R. Carullo, A. B. Menghini, L. Montuori, F. Palmia, V. Palmieri. Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23. A questi si sono aggiunti nel tempo: A. R. Emili, E. Avallone, e G. Pierluisi.

<sup>9</sup> Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, cit., pp. 119-123.

Ci sono due tipi di insegnanti: quelli che pensano di avere la verità e la insegnano per tutta la vita e quelli che si mettono in discussione; per me fare l'insegnante significa porsi sempre in gioco. Non ho una verità da voler trasmettere, ma di volta in volta cerco di capire quale sia il pensiero dei singoli studenti, cosa portano dentro di loro, per cercare di contribuire alla loro formazione di architetti<sup>10</sup>.

Le parole di Anselmi sono la testimonianza di una battaglia vinta: la battaglia tra il GRAU e Saverio Muratori. Il Gruppo Romano, che si scagliava contro il Movimento Moderno per il suo "banale" esito figurativo e per la sua incarnazione dell'*establishment*, vedeva Muratori come un esponente da combattere. Nonostante la ricerca architettonica muratoriana appare molto più complessa e di certo lontana dal linguaggio dell'*International Style*, la battaglia del GRAU contro Muratori fu, da una parte, uno scontro ideologico contro il potere borghese<sup>11</sup>, e dall'altra, una lotta nei confronti del suo insegnamento determinista. La miccia della rivolta studentesca, sfociata nella celebre occupazione della Facoltà nel 1963, fu il tema del corso di "Composizione architettonica IV" (una cappella in muratura a pianta centrale) che Muratori riproponeva dal 1955. L'esito della lotta fu lo sdoppiamento del corso muratoriano che venne affidato, nella sua metà, a Saul Greco<sup>12</sup>.

Oltre a un rinnovamento didattico, rinnovamento che riportò alla Facoltà di Roma personalità quali Piccinato, Quaroni e Zevi, gli studenti chiedevano una risposta al problema del sovraffollamento dei corsi di progettazione: era l'inizio dell'università di massa<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 78.

<sup>11</sup> Cfr. G. De Sanctis Ricciardone, *Una storia di passioni*, in R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, cit., pp. 19-21.

<sup>12</sup> Cfr. P. Grassi, *Sandro Anselmi. Militanza politica e "Libretto bianco"*, in R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, cit., p. 43, e A. Anselmi, *Les Territoires de l'Histoire*, cit., pp. 2-8.

<sup>13</sup> Cfr. *La Facoltà di Architettura di Roma tra gli anni '50 e '60: dalla continuità al rinnovamento* in A. B. Menghini, V. Palmieri, Saverio Muratori. Di-

25. B. Rizzo,  
*Organismo murario  
a pianta centrale*,  
Laboratorio di  
Composizione  
architettonica I  
(IV Anno),  
Prof. S. Muratori,  
Anno Accademico  
1955-56, prospettiva.



Quello che veniva contestato alla didattica di Muratori era la rigida consequenzialità tra tipologia e morfologia. Dati il “tipo” e la tecnica costruttiva, l’esercizio progettuale scaturiva in un’architettura povera di variazioni figurative e di sperimentazioni formali.

I “tipi” dovevano essere considerati come “un prodotto oggettivo della storia e quindi impossibile da modificare, pena la perdita di “senso” dell’architettura”<sup>14</sup>. Agli occhi degli studenti, molti dei quali militavano nel Partito Comunista, tutto questo sembrava ideologicamente conservatore e quindi borghese. Certamente tale appariva ad Alessandro Anselmi e Renato Nicolini che parteciparono, come rappresentanti della Facoltà di Roma, al *II Incontro internazionale degli studenti di architettura* nell’ottobre del 1963 a Cuba.

*dattica della composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, Poliba Press, Bari 2010, pp. 77-93.

<sup>14</sup> Cfr. D’anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 11.

In realtà Saverio Muratori fu il vero capro espiatorio di una battaglia ideologica che prese di mira, come testimonia il celebre discorso pronunciato da lui stesso al Roxy, un vero “uomo di scuola”<sup>15</sup>. La storia del rifiuto dell’insegnamento di Muratori sarà l’origine della futura didattica di Anselmi.

Le restrizioni tipologiche e costruttive dei corsi muratoriani si trasformano, nella didattica anselmiana, in un approccio maieutico nel quale all’“*étudiant ne se verra imposer aucun modèle, aucun style auxquels faire référence*”. Così scrive Alessandro Anselmi nei “*Critères didactiques*” al punto “*Principe de la liberté didactique*”<sup>16</sup> del programma dell’atelier di progettazione svolto al Politecnico di Losanna.

L’objet du projet est de donner une réponse à quelques problèmes “ouverts” de la recherche “spatiale” contemporaine [...]”<sup>17</sup>.

Di fronte al problema “aperto” dell’architettura post *post-modern*, Anselmi risponde con una didattica incentrata sul primato estetico della forma architettonica. L’architettura, in quanto arte autonoma, non vive di un metodo oggettivo e di un insegnamento fatto di principi assoluti, ma si pone come problema “aperto”. Questo è il senso del “objet du projet” del programma del Politecnico di Losanna.

Anche se Muratori ricerca l’oggettività di un metodo nel “tipo” architettonico, questo inteso come espressione collettiva di un’epoca e sintesi della triade vitruviana<sup>18</sup>, i suoi presupposti

<sup>15</sup> Cfr. C. D’amato, *La figura di S. M. e il suo contributo all’architettura contemporanea*, in A. B. Menghini, V. Palmieri, Saverio Muratori. *Didattica della composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, cit., p. 24.

<sup>16</sup> Cfr. A. Anselmi, *DA-Information 126. Programme 1991/92. Ateliers/LEA. Unités d’enseignement, Atelier du Professeur Alessandro Anselmi, Semestre d’été 1992*, p. 26. È il documento contenente i programmi di tutti gli atelier di progettazione dell’anno accademico 1991-92 all’E.P.F.L. (École Polytechnique Fédérale de Lausanne).

<sup>17</sup> *Ivi*.

<sup>18</sup> Cfr. *Introduzione*, in A. B. Menghini, V. Palmieri, Saverio Muratori. *Didattica della composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, cit., pp. 29-30.

sull'architettura in quanto arte non sono dissimili da quelli anselmiani. Muratori e Anselmi avevano lo stesso padre: l'idealismo hegeliano. Se per il primo era di matrice marxista e per il secondo di matrice crociana<sup>19</sup>, per entrambi la concezione dell'arte rimaneva momento intuitivo-razionale e atto di conoscenza.

Con la *piccola riforma dei distinti crociani*<sup>20</sup>, Muratori negherà ogni relativismo creativo per rifugiarsi nell'oggettività del "tipo". L'ossessione di un metodo progettuale assoluto sarà la causa dell'allontanamento dall'idealismo crociano, ma soprattutto dalla ricerca architettonica attraverso il fare. Muratori abbandonerà infatti la professione e si dedicherà esclusivamente alla didattica.

Contrariamente Anselmi rimanendo fedele ai presupposti idealisti del GRAU<sup>21</sup>, nonostante la volontà di superamento con Marx<sup>22</sup>, si addenterà nel campo incerto dell'arte avvalendosi di una didattica *maieutica* incentrata sull'educazione alla sensibilità delle forme (la *formazione del gusto*).

<sup>19</sup> Cfr. *La teoria estetica di Saverio Muratori: i fondamenti di un metodo*, in A. B. Menghini, V. Palmieri, Saverio Muratori. *Didattica della composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, cit., pp. 39-54.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

<sup>21</sup> Il *modulo plastico* è considerato dal Gruppo Romano la pura intuizione della forma nel processo artistico. Acquisendo i dati del reale e passando per il momento intuitivo, l'arte si origina nella natura per tornare a questa. Cfr. *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., pp. 2-5.

<sup>22</sup> «Astrazione e determinazione» rappresentavano gli elementi portanti della dialettica progettuale in una dinamica conoscitiva nella quale gli elementi oggettivi e concreti del progetto (i suoi dati quantitativi di qualsiasi tipo) venivano elaborati in una dimensione logica autonoma e specifica (la geometria e la proporzione) per tornare di nuovo alla concretezza della realtà (alle definizioni tipologiche e strutturali) come compiuta «forma architettonica». Un ciclo dialettico definito «concreto-astratto-concreto», di derivazione marxiana, caro a Della Volpe, con il quale forse ci s'illudeva di superare contemporaneamente tutti gli idealismi possibili (fonti degli ideologismi che a noi apparivano desueti) e tutti gli empirismi, i gesti, le disarticolazioni della forma che rappresentavano gli esiti delle ultime ricerche romantiche». A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit., p. 33.

## *Principi didattici: il primato della venustas*

All'inizio degli anni '90 Sandro Anselmi si trova nuovamente all'interno di una rivoluzione universitaria: la riforma delle facoltà di architettura. Con il decreto ministeriale del 24/02/1993, pubblicato nel luglio dello stesso anno, le facoltà di architettura vengono riorganizzate per laboratori e cicli didattici<sup>23</sup>. Richiamato da Reggio Calabria a Roma, Anselmi è incaricato del "Laboratorio di progettazione architettonica I". A distanza di un anno dalla riforma, il collegio docenti della Facoltà di Roma organizza una mostra sull'esperienza dei nuovi laboratori che vengono pubblicati nel libro *La didattica del progetto*<sup>24</sup>. In sostituzione dei vecchi corsi di *composizione*, i laboratori vengono strutturati per moduli didattici: *composizione, rappresentazione, e caratteri distributivi degli edifici*. Alessandro Anselmi, Lucio Altarelli, Sergio Petruccioli, Roberto Secchi e Laura Thermes, sono i primi docenti dopo la nuova riorganizzazione didattica della Facoltà di Roma.

La pubblicazione sugli esiti dei laboratori, considerata dal presidente del corso di laurea Bordini come un primo bilancio<sup>25</sup>, costituisce la circostanza per la quale Anselmi è costretto a mettere nero su bianco principi e metodi del suo insegnamento. Il testo pubblicato nella collana dei *Quaderni di progettazione architettonica* (Facoltà di architettura Sapienza con sede in Piazza Borghese) rappresenta l'unico "manifesto" didattico anselmiano; gli altri scritti inerenti l'insegnamento non hanno infatti la stessa forza programmatica di questo documento.



26. D. Fondi, G. Marrucci (a cura di), *La didattica del progetto. Quaderni di progettazione architettonica*, Clear Edizioni, Roma 1995.

<sup>23</sup> Cfr. Tabella XXX del D.M. 24/02/1993 pubblicato in Gazzetta Ufficiale il 02/07/1993.

<sup>24</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit..

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p.7.

### *Principi didattici e fondamentali della formazione architettonica*

Per una rigorosa impostazione didattica ed un'efficace e coerente crescita conoscitiva dello studente, è necessario che quest'ultimo rifletta [...] sui seguenti concetti generali relativi alla ricerca disciplinare:

1. L'architettura è un'attività razionale quindi «conoscibile» e «trasmissibile»: essa costituisce uno dei settori della «conoscenza».
2. L'architettura appartiene alle arti figurative, cioè alle discipline specifiche che indagano esteticamente sullo spazio fisico.
3. L'architettura manipola lo spazio: in particolare l'architettura costruisce (*firmitas*) esteticamente (*venustas*) lo spazio fisico abitabile (*utilitas*).
4. Essa è dunque attività estetica (*venustas*), attività costruttiva (*firmitas*), attività distributiva (*firmitas*).
5. Essa dunque è: *attività tecnico-estetica* laddove l'attività estetica dà forma alla tecnica sintetizzandola nell'unità del progetto (*concininitas*).
6. Lo spazio non è comprensibile senza la «forma». [...]

### *Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica*

Per consentire uno svolgimento della didattica coerente con i concetti sopra enunciati, le lezioni teoriche sono state affiancate da interventi seminariali tesi ad esplicitare le problematiche relative alla logica ed alla costruzione della Forma. [...] Si considerano fondamentali per il conseguimento di esiti progettuali compositivamente originali [...] i seguenti principi e modalità didattiche:

1. Comunicazioni didattiche finalizzate alla formazione di una sensibilità estetica del linguaggio contemporaneo, attraverso il contributo determinante delle «avanguardie artistiche» del '900.
2. Carattere propedeutico delle esercitazioni di composizione visiva basate su aggregazioni di forme geometriche piane (quadrato, rettangolo, triangolo, cerchio e forme libere) e di composizione plastica, basata su aggregazioni di superfici e volumi a matrice cubica, realizzate sia con tecniche grafiche (collage) che con modelli tridimensionali. [...]
4. Connotazione della didattica [...] fondata principalmente sulla genesi compositiva e sulla ricerca formale, con modalità di controllo sia geometrico-proporzionale che ponderale<sup>26</sup>.

La natura del laboratorio, svolto al primo anno di università<sup>27</sup>,

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p.23.

<sup>27</sup> «Personalmente ritengo che il Corso di Studi dell'allievo architetto debba essere suddiviso in tre parti. La prima, corrispondente al periodo del biennio, dovrebbe avere carattere prevalentemente informativo. Non si scandalizzino i docenti ma ai primi anni vanno impartite le nozioni semplici e in-

è senza dubbio assimilabile all'insegnamento del *Vorlehre* della Bauhaus. Come avveniva al primo semestre della scuola fondata da Gropius, Anselmi concepisce una didattica intorno all'«istruzione elementare sui problemi della forma»<sup>28</sup>. La scelta del tema d'anno proposto, una casa d'abitazione unifamiliare, riduce al minimo i problemi tipologici e azzera le questioni relative al luogo<sup>29</sup>. Dato un campo rettangolare, l'allievo affronta il tema progettuale secondo un «carattere «a-contestuale» dell'intervento»<sup>30</sup>. Nonostante l'ossessione progettuale di Anselmi, tutta incentrata nel cercar di risolvere il rapporto tra forma astratta e luogo, qui l'attenzione per il contesto è negata. Siamo

formative della disciplina tali da costruire «in nuce» lo schema metodologico della progettazione. Ai fini di questi obiettivi è necessario introdurre esercizi propedeutici e lavorare alla piccola scala affinché si formino gli automatismi di controllo dello spazio e, cosa molto importante, inizi a costruirsi quell'insieme di categorie estetiche che dovranno guidare l'allievo verso scelte spaziali più significative. Apprendimento «nozionistico» e formazione del gusto dovrebbero caratterizzare la didattica del biennio. La seconda parte dovrebbe corrispondere al terzo e quarto anno ed avere carattere «formativo». In questo periodo, l'allievo, che si presuppone fornito, ormai, di qualche categoria di giudizio estetico (di un «gusto» almeno in parte formato) potrebbe, alla luce di queste ultime, sperimentare e risolvere tutti i problemi di natura tecnologica e tipologica. Alla fine del quarto anno uno studente «deve saper progettare», intendendo con ciò la capacità di saper risolvere ogni problema di costruzione logica e tecnica dello spazio. Infine, padrone delle tecniche progettuali, lo studente dell'ultimo anno dovrà utilizzare il progetto come strumento di ricerca soprattutto nella elaborazione della tesi. In questo modo egli partecipa del dibattito architettonico e contribuisce a formare l'identità culturale del Corso di Laurea (nel nostro caso) da cui proviene. Ecco dunque, riscritti i tratti essenziali di un nuovo modo di intendere l'insegnamento dell'architettura; esso, così concepito, può essere posto alla base della trasformazione della Facoltà di Architettura in Scuola di Architettura». A. Anselmi, *Il progetto e la didattica dell'architettura*, in D. Scatena (a cura di), *Per la costruzione di una didattica del progetto di architettura*, Kappa, Roma 1996, p. 23.

<sup>28</sup> *La pedagogia formale della Bauhaus*, in G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, p. 48.

<sup>29</sup> Sulla semplificazione dei temi progettuali ai primi due anni, cfr. A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, in L. Altarelli, et. al., *Forme della composizione*, Kappa, Roma 1997.

<sup>30</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

lontani dal “Principe de la contextualité” del programma didattico del terzo e quarto anno dell’atelier di progettazione svolto al Politecnico di Losanna<sup>31</sup>. Come il *Vorlehre* dedicava sei mesi preliminari alla sperimentazione e alla lettura delle forme, il laboratorio del primo anno di Anselmi si configura, pedagogicamente, come un corso propedeutico sui problemi della forma e della progettazione.

Analizzando i punti 1 e 2 dei *Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica*, Anselmi pone l’accento sull’educazione alla sensibilità estetica delle forme: la *formazione del gusto*. Se il presupposto della Bauhaus era quello di unire teoria e prassi<sup>32</sup>, superando l’antico dualismo delle accademie, il punto 2 del manifesto anselmiano conferma la stessa volontà della scuola tedesca: l’educazione alla lettura delle forme deve essere necessariamente sperimentata attraverso il fare.

Se la forma è il prodotto di un fare, soltanto l’esperienza del fare artistico ci fornisce gli schemi entro i quali contorniamo e definiamo, prendendone coscienza e fissandoli in precise sensazioni, le infinite e trascorrenti impressioni che ci vengono dal mondo esterno: gli schemi formali (linea, volume, piano, colore ecc.) sono ricavati dall’arte, non dalla natura<sup>33</sup>.

Anselmi educa alla composizione formale attraverso il *disegno* e la modellazione tridimensionale come alla Bauhaus. Se il punto 1 dei *Principi metodologici della didattica* ha come referente il *Vorlehre* di Itten, corso fondato perlopiù sulla lettura delle opere d’arte secondo i criteri della “pura visibilità”<sup>34</sup>, il punto 2 di Anselmi, trova il suo antecedente nella ricerca formale spinta del *Vorlehre* di Albers e Moholy-Naghy<sup>35</sup>.

Il fine anselmiano è nel “conseguimento di esiti progettuali

<sup>31</sup> Cfr. A. Anselmi, *DA-Informations 126. Programme 1991/92. Ateliers/LEA. Unités d’enseignement, Atelier du Professeur Alessandro Anselmi, Semestre d’été 1992*, cit., p. 26.

<sup>32</sup> Cfr. *La pedagogia formale della Bauhaus*, cit., p. 39.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, pp. 58-59.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, pp. 61-63.

compositivamente originali”<sup>36</sup> che, come avveniva alla Bauhaus, hanno origine dalle inclinazioni personali dei singoli studenti. Analogamente alla scuola di Weimar-Dessau, la base pedagogica di Anselmi risiede nella *maieutica*: lo scopo è quello di “liberare nell’allievo le energie creatrici”<sup>37</sup>.

Testimonianza dell’originalità e varietà del laboratorio anselmiano, sono gli esiti delle esercitazioni pubblicate su *La didattica del progetto*<sup>38</sup>. Tornando ai presupposti teorici dell’insegnamento di Anselmi, i *Principi didattici e fondamenti della formazione architettonica*, i punti 1 e 2 ripercorrono una questione centrale ereditata dall’esperienza con il Gruppo Romano; è il problema dell’autonomia disciplinare. L’architettura è considerata una disciplina autonoma, e in quanto arte, è riconosciuta come settore della conoscenza<sup>39</sup>.

Ma se nel manifesto didattico anselmiano, l’architettura è definita “un’attività razionale”<sup>40</sup>, “conoscibile” e “trasmissibile” *in toto*, ciò non significherebbe riaffermare l’insegnamento oggettivo di Saverio Muratori?

Qui appare quel grado d’ineffabilità tipico di ogni artista!

Trovandosi nella circostanza di scrivere intorno al metodo didattico, Anselmi cerca di rifugiarsi nel dominio della ragione. Ecco che torna l’Anselmi del GRAU; quello del processo logico marxista *concreto-astratto-concreto*. È l’Anselmi che doveva necessariamente giustificare la forma con un processo razionale e il suo necessario significato.

Ma riconoscere l’architettura come attività “razionale” nella sua totalità, vorrebbe dire andare contro i punti 2-3-4-5 dei *Principi didattici*, rifiutare la *maieutica*, rinnegare gli scritti di New York e con questi, quella consapevolezza (acquisita con *Santa Severina*) del processo architettonico come viaggio con-

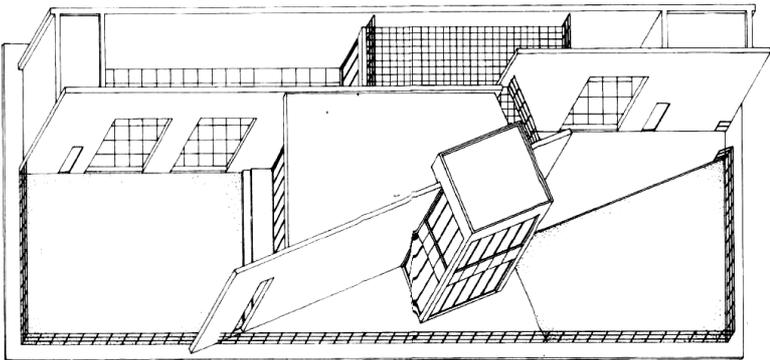
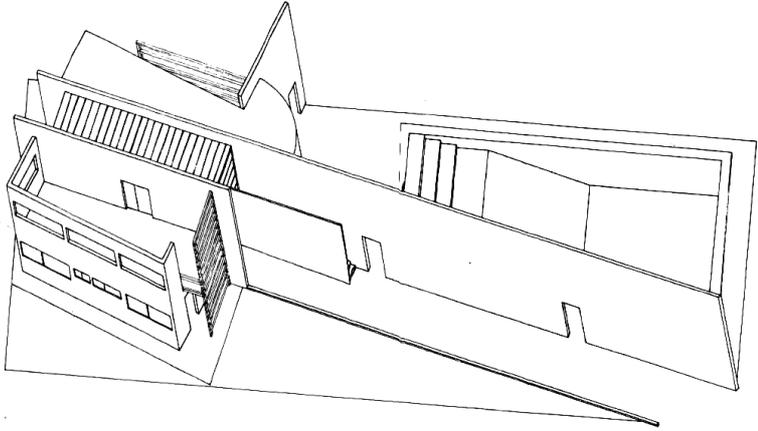
<sup>36</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

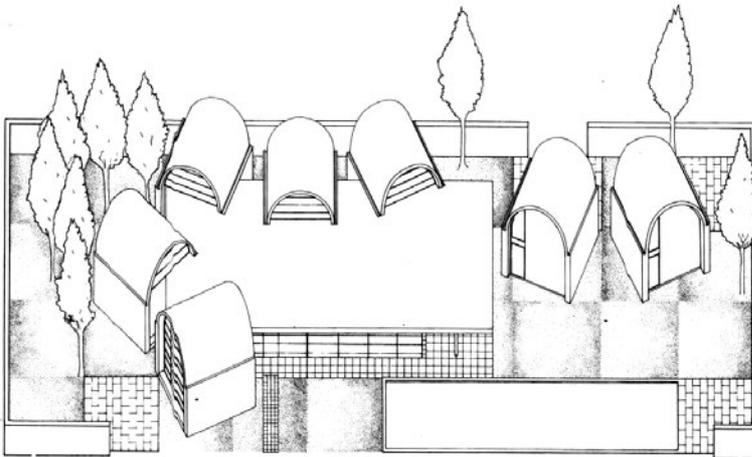
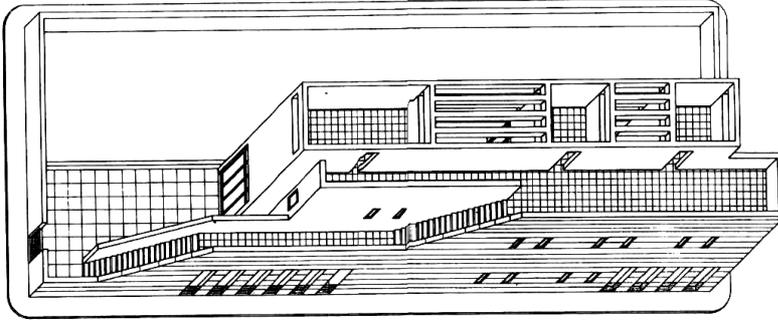
<sup>37</sup> *La pedagogia formale della Bauhaus*, cit., p. 57.

<sup>38</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit..

<sup>39</sup> Cfr. G.R.A.U. *gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., pp. 2.

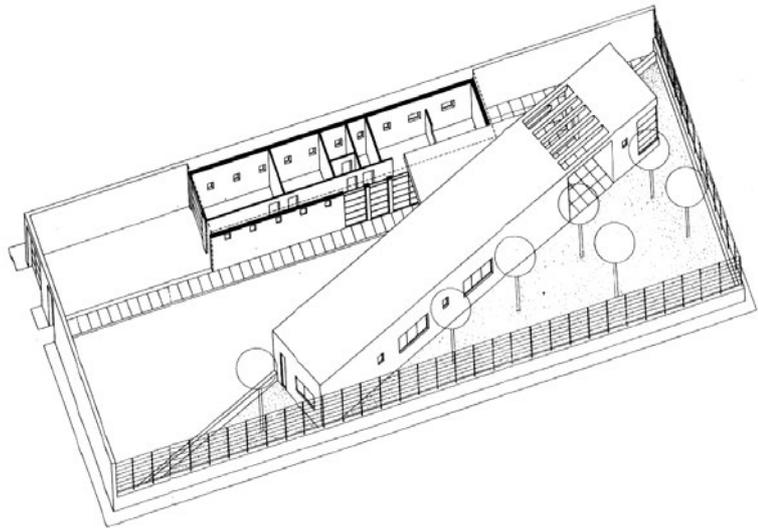
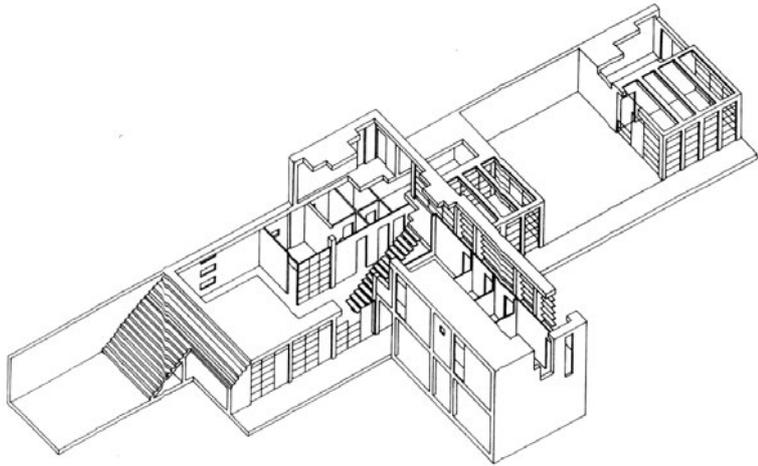
<sup>40</sup> A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

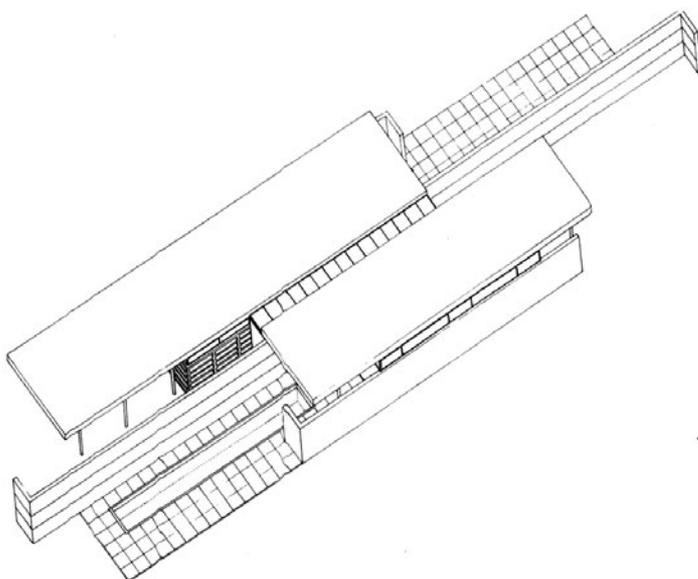
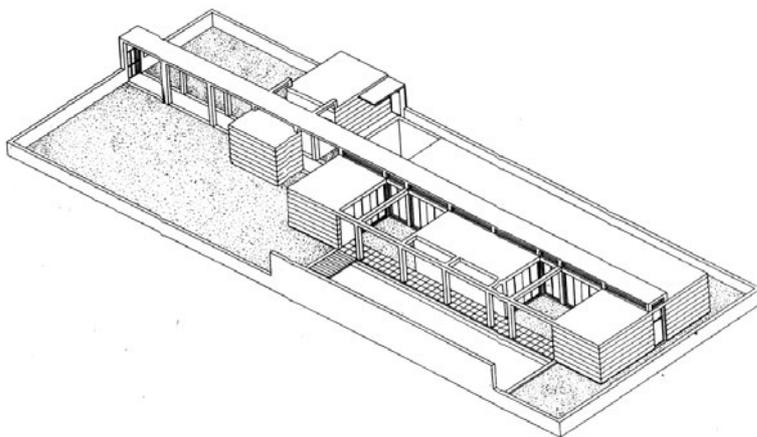




27-28-29-30.  
A fianco dall'alto:  
E. Lavagnini,  
C. Longo,  
*Casa d'abitazione  
unifamiliare,*  
Laboratorio di  
Composizione  
architettonica I  
(I Anno),  
Prof. A. Anselmi,  
Anno Accademico  
1993-94,  
assonometrie.

In questa pagina  
dall'alto:  
S. Giulietti,  
S. Maldone.





31-32-33-34.  
A fianco dall'alto:  
L. Laera, I. Ibba,  
*Casa d'abitazione  
unifamiliare*,  
Laboratorio di  
Composizione  
architettonica I  
(I Anno),  
Prof. A. Anselmi,  
Anno Accademico  
1993-94,  
assonometrie.

In questa pagina  
dall'alto:  
M. Mingolla,  
V. Isonè.

tinuo nel “mondo del molteplice”<sup>41</sup>.

Che vi sia una componente razionale nell'architettura, l'*utilitas* e la *firmitas* della triade vitruviana, è sicuramente un fatto inequivocabile. Nonostante l'arte del costruire viva di questo sapere oggettivo, tuttavia il suo nodo centrale, in quanto disciplina autonoma al pari delle altre arti, risiede nell'indagare “estetica-mente sullo spazio fisico”<sup>42</sup>. È quindi il primato della *venustas*, intesa come qualità estetica della forma, il vero nocciolo della didattica e della ricerca architettonica anselmiana.

Alessandro Anselmi definisce la *venustas* come sintesi della triade vitruviana; come l'attributo che dà qualità alla costruzione tettonica di ogni edificio<sup>43</sup>. L'architettura è in primis “attività estetica (*venustas*)”<sup>44</sup> che “dà forma alla tecnica sintetizzandola nell'unità del progetto (*concinnitas*)”<sup>45</sup>. Quest'ultimo inciso, il punto 5 dei *Principi didattici e fondamenti della formazione architettonica*, ci riconduce al principio michelangiolesco sugli ordini; principio secondo il quale la forma deve essere prima concepita e poi “esaminata nella sua relazione con la struttura e la tecnologia”<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> A. Anselmi, *Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica*, 1974-80, cit., p. 62.

<sup>42</sup> A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>43</sup> “Io vi parlerò della *venustas*, perché in realtà è lì il luogo dove appaiono i significati dell'architettura, la qualità dell'architettura; “l'elemento sintetico” [la sintesi della triade]. Noi siamo in un mondo tettonico. Perché questo mondo tettonico diventi un mondo architettonico c'è questa sintesi; la sintesi della *venustas*, gli antichi dicevano della bellezza. Probabilmente noi oggi non la definiamo più bellezza, ma insomma è il luogo dei significati, è il luogo del senso, è il luogo che dà qualità a quella tettonica con cui costruiamo. Da questo punto in poi entriamo nella categoria centrale dell'architettura come arte. Quando parliamo della qualità estetica dell'architettura ritorniamo nelle problematiche e nelle metodologie dell'arte figurativa in generale”. Cfr. *Apparato Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

<sup>44</sup> Cfr. il punto 4 dei *Principi didattici e fondamenti della formazione architettonica*, A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>45</sup> Cfr. il punto 5 dei *Principi didattici e fondamenti della formazione architettonica*, in *ibidem*.

<sup>46</sup> Cfr. P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009, p. 56.

La definizione di *venustas* come “bellezza”, reintrodotta da Quaroni<sup>47</sup> e Rogers<sup>48</sup> nel dopoguerra, era stata messa al bando dalle avanguardie artistiche per allontanare ogni concezione romantica dell’opera d’arte. Il problema della *venustas* alla Bauhaus, problema legato alla “qualità specifica” della forma, risiedeva infatti nella “rispondenza all’utilità particolare”<sup>49</sup>. La bellezza di un’architettura era diretta conseguenza della forma che, determinata dal processo tecnico, annullava ogni tipo di empirismo<sup>50</sup>.

Anselmi, al di là dell’insicurezza mostrata al punto 1 dei *Principi didattici*, seppure lontano dai presupposti funzionalisti della “bellezza utile” della *Sachlichkeit*, condivide con la Bauhaus il significato di *venustas* in quanto problema legato alla “qualità della forma”. Il vocabolo latino che l’architetto romano traduce con “estetica”, in un’accezione più contemporanea, potrebbe essere tradotto con il termine “configurazione”<sup>51</sup>. L’architettura, secondo questa definizione, ritornerebbe pienamente ad attingere all’interno delle problematiche comuni a tutti i fenomeni artistici (punto 2 dei *Principi didattici*).

La *Teoria della pura visibilità*<sup>52</sup>, quella a cui Itten faceva rife-

<sup>47</sup> Cfr. *Principi didattici e fondamenti della formazione architettonica*, A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>48</sup> Cfr. S. Maffioletti (a cura di), *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il poligrafo, Padova 2009, pp. 53-56.

<sup>49</sup> *La pedagogia formale della Bauhaus*, cit., pp. 37-38.

<sup>50</sup> “Anche la bellezza è una conseguenza pratica della forma; uno dei caratteri secondari dell’architettura è infatti corrispondere con un «piacere» estetico all’urgenza pratica, di trasformare il bisogno pratico in un desiderio di chiarezza formale, di appagare con la «rappresentazione» le istanze della «volontà». Col problema della pratica si risolve ed elimina nell’architettura il problema della realtà empirica o della natura; si apre, dimensione razionale della vita razionale, «una nuova visione dello spazio». *Ivi*, p. 74.

<sup>51</sup> F. Bilò, *Contro l’invincibile primato della venustas*, in O. Carpenzano e F. Toppetti (a cura di), *Moderno Contemporaneo scritti in onore di Ludovico Quaroni*, Gangemi, Roma 2006, pp. 148-151.

<sup>52</sup> Per approfondire i presupposti filosofici e un’interpretazione di questa teoria, si veda: B. Croce, *La teoria della pura visibilità*, in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari 1948, pp. 233-257.

rimento, concepiva e intendeva le arti figurative come pura forma. Secondo il “purovisibilismo” la forma doveva essere indipendente da ogni fine pratico e da ogni concetto di “bello”<sup>53</sup>; quest’ultimo doveva infatti appartenere alla sfera dell’Estetica. La scuola del Bauhaus accettava la separazione tra forma e “bello”, ma contrariamente alla teoria della “pura visibilità”, faceva coincidere la bellezza con l’utile.

Anselmi fondando la didattica “principalmente sulla genesi compositiva e sulla ricerca formale, con modalità di controllo sia proporzionale che ponderale”<sup>54</sup>, accetta la teoria del “purovisibilismo” riunificando la forma al concetto di “bello”<sup>55</sup>. Il controllo “proporzionale e ponderale” del punto 4 dei *Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica* è il tentativo di dar risposta al problema estetico dell’architettura in quanto forma.

La *venustas* di Anselmi è quindi “bellezza” e “configurazione”: è la sintesi della triade vitruviana dal quale dipende la qualità architettonica.

### *La formazione del gusto (o delle categorie)*

Due anni dopo la pubblicazione del manifesto del 1995, Anselmi torna a riflettere sulla didattica universitaria con il saggio *L’insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la “Formazione del gusto”*<sup>56</sup>, all’interno del vo-

<sup>53</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>54</sup> Cfr. il punto 4 dei *Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica*, A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>55</sup> Anselmi, definendo l’architettura come “attività estetica (*venustas*)”, ricolloca la *venustas* all’interno della problematica del “bello” che il “purovisibilismo” relegava invece all’Estetica. Cfr. il punto 4 dei *Principi didattici e fondamentali della formazione architettonica*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. A. Anselmi, *L’insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, in L. Altarelli, et. al., *Forme della composizione*, cit. Il testo è riedito nello stesso anno con il titolo *Una didattica fondativa per la “Formazione del gusto”*, in “GROMA”, 1/2, giugno 1997, p. 22.

lume intitolato *Forme della composizione*. Il libro raccoglie l'attività pedagogica del "Laboratorio di Progettazione Architettonica 1" tenuto da Lucio Altarelli nel biennio 1994-96.

La didattica di Anselmi, incentrata a "comunicare i dati essenziali di una architettura [...] e di una progettazione in nuce"<sup>57</sup>, si limita a trasmettere alcuni elementi e strumenti di base che costituiscono l'"imprinting"<sup>58</sup> della ricerca personale di ciascun allievo. Anselmi sostiene che, all'interno dei laboratori di progettazione, la didattica deve essere affrontata distinguendo i tre tipi di "spazio": "utile", "costruito", ed "estetico"<sup>59</sup>.

Non azzarderemo perciò una analisi ed una struttura didattica delle esercitazioni, insisteremo soltanto sulla importanza della loro «semplicità» ai fini di una pedagogia che voglia essere veramente «fondativa» di una corretta metodologia progettuale. Insisteremo anche sul fatto che le prime due serie di esercizi (lo spazio utile e quello costruito) dovrebbero essere affidate a moduli, mentre la terza (lo spazio estetico) nel corso principale. [...] Difatti se all'inizio dell'esperienza didattica il parallelismo è bene che sia rigorosamente mantenuto, in seguito sarà inevitabile che le esercitazioni sulle problematiche della forma assumano le caratteristiche della sintesi dialettica rispetto alle prime due. Anche perché in questo modo ci si avvia verso l'esercitazione progettuale (non il «progetto», si badi) di fine d'anno dove la morfologia deve tornare ad assumere il suo «primato»<sup>60</sup>.

Se la *venustas* è definita nel saggio sintesi di "coerenza formale e pertinenza storica dei segni costitutivi l'oggetto estetico", cioè né "forma universale", né "bellezza romantica"<sup>61</sup>, a questo punto come è possibile perseguirla?

Qui si apre quel problema "da sempre disatteso nella didatti-



35. L. Altarelli et. al., *Forme della Composizione*, Kappa, Roma 1997.

<sup>57</sup> Cfr. A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit. p. 6.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

ca<sup>62</sup>: il rapporto organico tra le arti figurative e l'architettura. È da questo rapporto dialettico che, secondo Anselmi, dipende il buon esito dell'insegnamento della disciplina. Siamo nuovamente di fronte al problema *pontiano* dell'architettura in quanto forma astratta<sup>63</sup>; il terreno comune a tutte le arti figurative.

[...] come sarà mai possibile immaginare il percorso di costruzione del futuro architetto, la nascita ed il radicarsi in lui delle tecniche di manipolazione della forma senza una conoscenza approfondita ed una adeguata sperimentazione di quelle relative discipline dello spazio che da sempre fanno capo al medesimo settore conoscitivo<sup>64</sup>?

Anselmi spiega come la sensibilità rispetto alla qualità figurativa delle forme venisse appresa, all'interno delle scuole accademiche, attraverso l'insegnamento del *disegno*. La rappresentazione della natura (siamo ancora all'interno delle problematiche del *naturalismo*) diventava la maniera con cui si affinava il gusto anche rispetto il mondo delle forme architettoniche. Nelle scuole di *beaux-art*, infatti, l'architettura e il disegno consideravano la natura come unica base di ogni ricerca figurativa<sup>65</sup>. Con l'avvento delle avanguardie artistiche e il conseguente declino di ogni riferimento di carattere naturalistico<sup>66</sup>, si abbandonò, all'interno delle scuole di architettura, la sperimentazione e sensibilizzazione degli allievi attorno alle problematiche della forma.

[...] come è possibile disegnare e proporzionare geometrie senza la conoscenza e la sperimentazione della spazialità neoplasticista o suprematista? Come strutturare porzioni od insiemi di architetture senza tenere conto della logica dei segni cubisti o futuristi? Come comprendere le materie, i movimenti della forma, la gestualità, il tempo senza le esperienze espressioniste od informali? È fuori di dubbio che una didattica contemporanea non può che nascere dal rapporto con le esperienze estetiche di questo secolo,

<sup>62</sup> *Ivi*, p.8.

<sup>63</sup> Cfr. G. Ponti, *Amate l'architettura: l'architettura è un cristallo*, cit., p. 78.

<sup>64</sup> A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit. p. 8.

<sup>65</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>66</sup> Cfr. E. H. Gombrich, *Alla ricerca di nuovi canoni. Il tardo ottocento*, in E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, cit., pp.535-555.

perché, si badi, il suo primo e più importante obiettivo deve essere quello della «formazione del gusto», ripeto quello «formazione del gusto» dell'allievo<sup>67</sup>.

Oltre a rimandare al lavoro della *Critica del gusto*<sup>68</sup> di Galvano Della Volpe, filosofo con il quale Anselmi intrattenne numerosi dialoghi all'interno del GRAU, il termine "gusto" denota "quel bagaglio conoscitivo sulla base del quale l'artista e l'architetto operano con le proprie scelte di forma e contenuti"<sup>69</sup>. Anselmi paragona il "gusto" al riflesso condizionato di un atleta; è l'istinto acquisito che permette al tennista di colpire la pallina senza pensarci<sup>70</sup>. Il "gusto" viene definito come quell'insieme di "categorie" capaci di formare un "giudizio critico" sull'architettura, e sulle arti figurative in generale, sia in fase di "lettura" che in fase "operativa"<sup>71</sup>.

Nonostante la specificità di ogni singola arte che, secondo il GRAU, risiede nel mezzo e nel fine<sup>72</sup>, l'architettura come pura "forma" condivide con le altre arti analoghe logiche figurative. Ciò significa che le categorie di "lettura" possono essere considerate parametri di confronto trasversali a tutte le arti visi-

<sup>67</sup> A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit. p. 8.

<sup>68</sup> È un testo critico sulla concezione romantica di ineffabilità della poesia. Della Volpe ribadisce la specificità e l'autonomia di ciascuna arte nonostante vi sia una sovrastruttura comune entro la quale tutti i fenomeni artistici operano. Cfr. G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.

<sup>69</sup> A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, in L. Altarelli, et. al., *Forme della composizione*, cit. p. 8.

<sup>70</sup> "Io credo che fin dall'inizio dobbiamo essere coscienti che il mestiere dell'architetto diventa tale quando di sono acquisite una serie di categorie che diventano riflesso condizionato. Per esempio un giocatore di tennis non è che sta pensando, quando cerca di prendere la palla che gli tira l'avversario, a quanti centimetri dalla mano arriva la palla; lui deve acquisire questo dato condizionato." Cfr. *Apparato Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

<sup>71</sup> Cfr. D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 77.

<sup>72</sup> GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p.2.

ve, cioè a tutte quelle discipline che manipolano lo spazio<sup>73</sup>. Il GRAU definiva come categorie di “lettura” generali, cioè quelle escludenti la contingenza storica e il giudizio “particolare”<sup>74</sup>, la *relazione gestuale*, il filone “romantico” del simbolismo, espressionismo, dadaismo, e dell’informale; e la *relazione analitica*, il filone “razionale” del neoplasticismo, cubismo, futurismo, purismo, costruttivismo, e dell’arte cinetica e pop<sup>75</sup>.

La teoria della “pura visibilità”, richiamata da Anselmi in un saggio autobiografico del 1987<sup>76</sup>, è uno dei fondamenti del GRAU che, nel tentativo di superare il moderno e recuperare la storia, ricollocava l’architettura tra le arti riaffermando il predominio della visione. Il “purovisibilismo”, partendo dalle teorie post-kantiane sull’autonomia della forma, “emancipa l’atto del vedere non solo da determinazioni contenutistiche, ma addirittura dal pensiero e dal linguaggio”<sup>77</sup>. Fare di tutte le arti visive un problema di pura forma, ovvero di pura visibilità<sup>78</sup>, significava considerare l’opera “al di fuori del susseguirsi degli stili, linguaggi visivi e paradigmi figurativi, cioè al di fuori del-

<sup>73</sup> Per Anselmi questo è vero fino agli anni ‘60: “Mentre l’architettura continua inesorabilmente a manipolare lo spazio, come vi dicevo all’inizio, la pittura e la scultura dagli anni ‘60 in poi, studiatevelo, non manipolano più lo spazio ma manipolano l’idea letteraria”. Cfr. *Apparato Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

<sup>74</sup> Cfr. la nota 1 in: GRAU, *G.R.A.U. gruppo romano architetti urbanisti 1964-1971*, cit., p. 8.

<sup>75</sup> Cfr. Gruppo Romano Architetti Urbanisti., *G.R.A.U. Isti mirant stella : architetture 1964-1980*, cit., pp. 9-10.

<sup>76</sup> Cfr. “Après le diplôme, nous avons commencé à travailler spécifiquement sur l’architecture. Nous découvrons alors Boullée, Ledoux et Leque avec Emil Kaufmann, la Renaissance, Alberti et Palladio avec Wittkower et surtout Chastel, et l’école autrichienne d’analyse de l’histoire de l’art avec Panofsky et ses maîtres Fiedler et Riegl”. A. Anselmi, *Les Territoires de l’Histoire*, cit., pp. 2-8.

<sup>77</sup> Cfr. P. V. Aureli, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo moderno e La base formale dell’architettura moderna di Peter Eisenman*, in P. Eisenman, *La base formale dell’architettura moderna*, cit., p. 11. Il testo affronta in maniera sistematica il contributo dei singoli esponenti del purovisibilismo da K. Fiedler, A. Hildebrandt, A. Riegl a H. Wölfflin.

<sup>78</sup> Cfr. B. Croce, *La teoria della pura visibilità*, cit., p. 238.

la storia”<sup>79</sup>. L’interpretazione trasversale dei fenomeni artistici, attraverso analoghe logiche formali a prescindere dalla collocazione temporale, era il senso delle categorie di “lettura” del GRAU.

Anselmi eredita la teoria della “pura visibilità” direttamente dall’esperienza del Gruppo Romano e dalla lezione di Itten. Al *Vorlehre* della Bauhaus gli allievi venivano educati e iniziati al modo dell’arte, attraverso la lettura dei quadri *naturalisti* del Maestro Francke e di Bosch. Lo scopo delle analisi condotte a Weimar-Dessau era quello di scomporre le immagini, “mettere in luce la struttura interna della forma, e [...] indagare il processo genetico”<sup>80</sup>. I concetti elaborati dal purovisibilista Wölfflin, nel tentativo di fare una storia dell’arte *senza nomi*, sono l’esempio di alcune categorie di “lettura” che permettono di muoversi all’interno delle logiche formali di tutte le arti figurative.

Comprendere i fenomeni artistici attraverso le categorie del *pittorico e lineare*<sup>81</sup> di Wölfflin, o del *gestuale e analitico* del GRAU, significa descrivere il tipo di spazialità innescata (le relazioni estetiche tra le parti) attraverso altre categorie ancor più descrittive; cioè se si tratta di una composizione centrale o longitudinale, paratattica o ipotattica, chiusa o aperta, orizzontale o verticale, continua o discontinua<sup>82</sup> etc....

L’utilizzo di categorie come strumenti di “lettura” delle opere d’arte permette quindi il confronto tra differenti qualità estetiche: quelle che gli antichi chiamavano “rapporti proporziona-

<sup>79</sup> Cfr. P. V. Aureli, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo moderno e La base formale dell’architettura moderna di Peter Eisenman*, cit., p. 11.

<sup>80</sup> *La pedagogia formale della Bauhaus*, cit., p. 58.

<sup>81</sup> Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell’arte: la formazione dello stile nell’arte moderna*, cit..

<sup>82</sup> Cfr. Il capitolo quinto sulle *Interpretazioni dell’architettura* in B. Zevi, *Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 130-131.

li”<sup>83</sup>. È in tal senso che Luigi Moretti, secondo il parametro della *discontinuità* spaziale, riesce a rapportare i valori figurativi del *Martirio* di San Matteo di Caravaggio con il *Massacro in Corea* di Picasso<sup>84</sup>. Nonostante la prima sia una pittura naturalistica e gestuale e la seconda astratta e analitica, la *discontinuità* dello spazio<sup>85</sup> è ottenuta, allo stesso modo, attraverso l’accelerazione provocata dai colpi di luce sui particolari.

Ma come possono le categorie di origine “purovisibilista” divenire strumento critico e fondamento del *gusto* nell’individuo? In altri termini come riusciremmo a selezionare per qualità figurativa le tensioni di Caravaggio rispetto a un anonimo del ’600 e poi raffrontarle a quelle di Picasso?

Anselmi, in maniera empirica, cerca di dar risposta al problema astratto della qualità della forma, attraverso la tesi dell’equilibrio “proporzionale e ponderale”. Per l’architetto romano esistono infatti due tipi di figurazione: uno “geometrico” che presuppone un equilibrio “proporzionale” e fa riferimento alla *relazione analitica* del GRAU, e uno “naturalistico” che presuppone un equilibrio “ponderale”<sup>86</sup> e fa riferimento alla *relazione gestuale* del Gruppo Romano. Tuttavia è chiaro come la questione degli “equilibri” e dei “rapporti tra le parti”, intesa quale discriminante qualitativa delle forme sin dalla *concinnitas* albertiana, non sia sufficiente a spiegare come affinare la sensibilità individuale.

Anselmi era consapevole che il “gusto” non poteva essere insegnato e la didattica, intesa come “imprinting”<sup>87</sup>, era solo la

<sup>83</sup> Cfr. L. Moretti, *Trasfigurazioni di strutture murarie*, cit.

<sup>84</sup> Cfr. L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in “Spazio”, 5, luglio-agosto 1951, e in F. Bucci, M. Mulazzani (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit., p. 170.

<sup>85</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>86</sup> Cfr. “7. Due tipi di forma, due tipi di equilibrio: a) forma geometrica, presuppone: equilibrio proporzionale b) forma naturalistica, presuppone: equilibrio ponderale”, A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p. 23.

<sup>87</sup> “In altri termini, si tratta di comunicare i dati essenziali di una «ar-

maniera per iniziare lo sguardo dell'allievo sulle problematiche relative alla forma. Comprendere che le tensioni figurative di Caravaggio siano più "equilibrate" di un anonimo del '600 non dipende solo "dalla sensibilità naturale e dalla consuetudine a vedere dello spettatore, ma anche dalla sua attrezzatura personale"<sup>88</sup>. È proprio in quest'ultimo punto, secondo la teoria di Panofsky a cui Anselmi fa riferimento<sup>89</sup>, che deve essere rintracciata la risposta su come le categorie divengano strumenti critici. Allenandosi con costanza "a vedere" e *ri-creando*<sup>90</sup> l'opera d'arte, si è in grado di costruire nel tempo quei valori estetici che permettono di valutare le qualità dei rapporti formali. La *formazione del gusto* è dunque un continuo processo che affina sé stesso; un costante "metabolismo di un alimento culturale"<sup>91</sup>.

Il bagaglio critico sulla qualità estetica delle forme si fonda quindi sulla costruzione di categorie che, da una parte permettono di muoversi tra i diversi fenomeni artistici (*universale*), mentre dall'altra permettono di affrontare i meccanismi specifici di ogni singola disciplina (*particolare*). Se dalle prime dipende la capacità di acquisire sensibilità intorno alle qualità formali (*fase di lettura*), dalle seconde deriva l'abilità specifica di capire e saper manipolare lo spazio "utile" e "costruito" (*fase*

chitettura in nuce» e di una «progettazione in nuce»; ma attenzione, avendo la consapevolezza da parte del docente, che essi costituiscono «l'imprinting» della futura personalità espressiva dell'allievo" in A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit., p. 6.

<sup>88</sup> Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 18-19.

<sup>89</sup> Cfr. A. Anselmi, *Les Territoires de l'Histoire*, cit., pp. 2-8.

<sup>90</sup> "[...] noi costruiamo il nostro oggetto estetico ri-creando l'opera d'arte secondo l'«intenzione» del suo autore e nello stesso tempo creando liberamente una serie di valori estetici". Cfr. la nota 1 in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit. p. 18.

<sup>91</sup> "Allora qual è la chiave per acquisire questo dato istintivo, cioè per far diventare ciò che non è istintivo, istintivo? Il vero processo culturale, ovvero una sorta di metabolismo di un alimento culturale". Cfr. Apparato *Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

*operativa*). Ciò significa che individuato il tipo di figurazione, naturalista o astratta, le spazialità innescate in pittura e scultura possono essere assimilate e trasposte alla disciplina architettonica attraverso categorie “operative”. Queste consistono in quelle modalità interne alla disciplina che permettono di manipolare lo spazio abitato in virtù del primato “estetico”: il vero senso dell’autonomia disciplinare del GRAU e di Galvano Della Volpe<sup>92</sup>.

Riflettendo sul primato della *venustas* come “coerenza formale e pertinenza storica dei segni costitutivi l’oggetto estetico”<sup>93</sup>, Anselmi riformula, nella didattica, le categorie generali di “lettura” dei fenomeni artistici del GRAU. La *relazione gestuale*, viene articolata secondo le categorie della *materia* e della *narrazione*, mentre quella *analitica* viene ridefinita dalla categoria del *segno*. L’esplosione della figura naturalistica causata dalle avanguardie e anticipata da Michelangelo, Giorgione, Manet, Turner, e Cézanne<sup>94</sup>, ha provocato la rottura dell’immagine separando il *segno* (le geometrie), dalla *materia* (l’espressività del gesto) e dalla *narrazione*<sup>95</sup>. Per Anselmi tutta l’arte post avan-

<sup>92</sup> “Il rapporto con Galvano Della Volpe naturalmente è stato importantissimo perché ha dato, soprattutto qui a Roma a me ed a molti altri amici, compreso ad esempio Franco Purini, moltissimo. Ha rimesso un po’ le cose a posto, ci ha fatto capire la forza del nostro mestiere, cioè la sua autonomia, quindi la consapevolezza che svolgendo il nostro lavoro, con le sue categorie e i suoi strumenti, partecipiamo a una elaborazione culturale più generale e non viceversa; non sono le categorie generali che determinano il mio essere architetto, semmai è il contrario”. D. D’anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., pp. 48-49.

<sup>93</sup> Anselmi, *L’insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, , cit., pp. 7-8.

<sup>94</sup> Cfr. Apparato *Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

<sup>95</sup> “Quindi questi sono i tre “modi” con cui nella storia, nel caso della pittura ma anche della scultura, si ha la sintesi unitaria dell’immagine. Non posso togliere la *narrazione* l’aspetto del *di-segno*, cioè dello spazio, e non posso togliere l’aspetto della *materia*. [...] Voi vedete che tutta la storia dell’arte della gran parte della metà del novecento, è indirizzata secondo tre filoni”. Cfr. *ivi*. La categoria “di-segno” è semplificata nella parola “segno” poiché vi è un passaggio in cui Anselmi, spiegando *Lo sposalizio delle vergine* di Raffaello, afferma che “è concepito con il *di-segno*, cioè attraverso il *segno*” Cfr. *ivi*.

guardia si articola attraverso frammenti astratti secondo tre categorie: il *segno* (il futurismo, il cubismo, il suprematismo, il neoplasticismo); la *materia*, (l'espressionismo e l'informale); e la *narrazione* (la metafisica, il surrealismo, il dadaismo, e l'arte pop). Attenzione, questo non significa che in un quadro futurista o cubista, non vi siano *materia e narrazione*; nonostante le tre componenti figurative coesistano ve n'è sempre una predominante che caratterizza l'immagine astratta<sup>96</sup>.

La "pertinenza storica" della *venustas* di Anselmi, non può prescindere quindi dall'esplosione dell'immagine pittorica delle avanguardie, ovvero dall'estetica del frammento moderno-contemporanea.

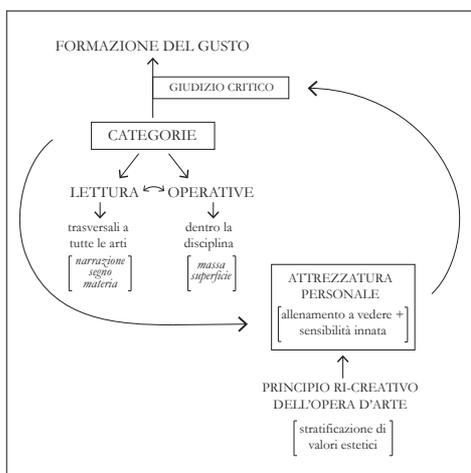
Il frammento è quello che riunifica tutte le esperienze dopo Cézanne [...]. Cioè la *narrazione* sarà frammentata, il *di-segno* sarà frammentato e la *materia* sarà frammentata. [...] Qui si va verso una concezione generale che non è fatta di elementi unitari sottostanti a una unità in generale, ma è fatta di ricomposizioni di frammenti. Questo è un dato contemporaneo che vediamo qui nel suo nascere [...]. Vi è utile dal punto di vista didattico perché serve a formare la vostra cultura figurativa capace di produrre effetti condizionati relativi a questo tipo di problematiche<sup>97</sup>.

A questo punto si aprono spontaneamente alcune questioni. Formato un gusto "critico" rispetto all'"estetica del frammento", come è possibile trasporre in architettura la qualità figurativa di una scultura futurista di Balla fondata sul *segno* geometrico? Come trasferire a uno spazio architettonico la gestualità della *materia* di una pittura informale di Burri? E ancora, è possibile pensare un'architettura secondo la categoria della *narrazione*, traducendo i valori astratti di un quadro di De Chirico?

Qui entriamo nella *fase operativa* interna alla disciplina architettonica. Una volta acquisito quel giudizio critico intorno ai valori estetici delle forme (*fase di lettura*), siamo capaci di

<sup>96</sup> "Il cubismo e il futurismo hanno sempre un minimo di *narrazione*. Chiaro! E poi si portano dietro un minimo di *materia*" così come nella Metafisica "proprio perché l'immagine vuole essere composta da frammenti di *narrazione*, la *materia* e il *di-segno*, sono fatti secondo i canoni accademici". Cfr. *ivi*.

<sup>97</sup> Cfr. *ivi*.



36. Interpretazione grafica della formazione del gusto.

selezionare le spazialità del *Primo acquarello astratto* di Kandinskij e poi riprodurle (in *fase operativa*) attraverso gli strumenti interni alla disciplina. Ma attenzione, trasporre la qualità figurativa innescata dalle geometrie del pittore russo, non significa riproporre *tout court* i segni grafici del dipinto. Quelle tensioni divengono architettura solo attraverso le categorie di manipolazione spaziale proprie della disciplina architettonica: la *superficie* e la *massa*. Questi strumenti, come avviene per le cate-

gorie di lettura, divengono bagaglio critico (*gusto* formato) solo allenandosi continuamente “a comprendere” la logica di manipolazione dello spazio architettonico<sup>98</sup>.

La cultura *post-modern*, legittimando la libertà di espressione della forma architettonica oltre il contenuto, è riuscita a liberare la figurazione astratta del M.M. da ogni processo analitico-funzionalista<sup>99</sup>. La manipolazione dello spazio contemporaneo, figlio del moderno, avviene quindi secondo il GRAU (ma anche secondo Peter Eisenman) attraverso le *superfici* e le *masse*<sup>100</sup>. Tutta l'architettura odierna, al di là di quella che continua

<sup>98</sup> “Ogni atto di percezione è perciò unitariamente legato all’alone di forme contigue già possedute”. L. Moretti, *Forma come struttura*, “Spazio”, giugno-luglio 1957, e in F. Bucci e M. Mulazzani (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit., p. 182. Nel saggio Moretti cerca di spiegare come la qualità spaziale di un’architettura dipenda dalla sua struttura intesa come principio logico secondo cui lo spazio viene manipolato.

<sup>99</sup> L’esplosione della figura in pittura provocata dalle avanguardie artistiche, si era riverberata nell’architettura con la fine del binomio “forma-struttura”. Se da un lato il M.M. aveva definitivamente liberato l’involucro architettonico attraverso l’uso delle strutture puntiformi, dall’altro continuava a dar vita ad architetture in cui la forma, seppur poteva liberarsi dalle logiche strutturali, si rifugiava o nelle leggi funzionaliste, o nell’assemblaggio analitico degli elementi tecnologici. Manifestazione estrema di quest’ultima modalità fu senza dubbio l’*International Style* con l’utilizzo del *curtain-wall*.

<sup>100</sup> “[...] in architettura l’organismo, come volume totale, è disgregato:

ad aderire al principio “forma-struttura”, concepisce la forma attraverso la *massa* e la *superficie*; cioè secondo quelle categorie dell’aggiungere e sottrarre michelangiolesco, ereditate dalla grammatica moderna<sup>101</sup>. In realtà tutta la lezione di Venturi intorno alla contraddizione, ci dimostra che l’architettura di Las Vegas, ma anche quella della stratificazione antica, si gioca e si è sempre giocata su un livello di complessità più alto. Nella manipolazione spaziale dell’architettura post *post-modern*, le categorie *operative* di *massa* e *superficie* appaiono infatti ancor più ambigue e di confini sottili.

A questo punto ci è più facile capire che il nodo centrale della didattica anselmiana consiste nel narrare come una pittura cubista o futurista (quella intorno la figurazione del *segno*) si traduca nelle Officine Fagus o nel Monumento alla Terza Internazionale; così come la *relazione gestuale* di un quadro espressionista (quella della via della *materia*) possa realizzarsi nella Torre Einstein; e infine di come i frammenti della *narrazione* di De Chirico divengano il Palazzo della Civiltà Italiana<sup>102</sup>.

Definito il “campo d’azione figurativo” (il *segno*, la *narrazione*,

nascono il piano libero, la struttura lineare, i volumi geometrici semplici e l’elemento plastico libero”. Gruppo Romano Architetti Urbanisti., G.R.A.U. *Isti mirant stella : architetture 1964-1980*, cit., pp. 9-10. In questo inciso c’è un evidente confusione tra i punti enunciati da Le Corbusier e la modalità di concepire lo spazio architettonico inteso, alla maniera di Eisenman, come volume concavo. L’inciso del GRAU può risolversi tralasciando la “struttura lineare” e l’“elemento plastico libero” di origine corbusiana, utilizzando le categorie di “massa” e “superficie” di Eisenman. Alla prima può corrispondere il “piano libero”, mentre alla seconda la definizione dei “volumi geometrici semplici”. Cfr. *Le proprietà della forma architettonica generica* in P. Eisenman, *La base formale dell’architettura moderna*, cit, p. 61-86.

<sup>101</sup> Cfr. P. Eisenman, *La base formale dell’architettura moderna*, cit., p. 81.

<sup>102</sup> “Sono le Officine Fagus [...]. In questo caso viene preso il *di-segno*. [...] In Russia, ad esempio, questo diventa costruttivismo [...] il Monumento alla Terza Internazionale. [...] la Torre Einstein di Mendelsohn [...] sintetizza molto bene, nell’architettura, la ricerca intorno alla *materia*. [...] l’architettura riprende questo senso della rottura della *narrazione* solo in alcuni momenti. Quest’immagine -Palazzo della Civiltà Italiana- l’ho messa qui perché qui ci capiamo subito”. Cfr. Apparato *Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.



37-38.  
 In alto:  
 G. De Chirico,  
*La Stazione di  
 Montparnasse*,  
 1914.

In basso:  
 G. Guerrini,  
 E. Lapadula,  
 M. Romano,  
*Palazzo della Civiltà  
 Italiana*, 1937,  
 prospettiva.



e la *materia*), la logica formale dell'architettura, declinata attraverso le categorie operative di manipolazione spaziale (*massa e superficie*), si gioca su quelle qualità figurative che fanno capo al "campo d'azione" scelto.

La *formazione del gusto* è quel bagaglio critico che ci dà consapevolezza sulla qualità delle forme e su come trasporre i valori estetici delle arti visive nell'architettura.

Ri-fare De Chirico, cioè lavorare sulla logica figurativa della *narrazione*, significa prima saper leggere i rapporti estranianti e le tensioni dei frammenti metafisici<sup>103</sup>, e poi tradurli in architettura. È questo il giudizio critico attraverso cui Guerrini, Lapadula e Romano, concepirono il Palazzo della Civiltà Italiana. Un grande fuori scala, una massa cubica che si conforma attraverso una *superficie* continua caratterizzata da un pattern di archi<sup>104</sup>.

La *narrazione* di De Chirico diviene l'architettura del palazzo dell'E42 poiché la sua qualità figurativa, legata ai rapporti estranianti della pittura metafisica (*fase di lettura*), si traduce in un una *superficie* astratta che avvolge lo spazio cubico (*fase operativa*).

Il vero fondamento della strategia didattico-progettuale di Anselmi è quindi la *formazione del gusto*: il rapporto organico tra l'architettura e le arti nel suo giudizio critico.

<sup>103</sup> "Vedete quest'altro è proprio ancor di più un tipico insieme di frammenti letterari in cui si gioca tutto: la scala, le proporzioni, le architetture. Si ricompone un'altra storia, un'altra storia di frammenti indecifrabili; cioè senza cifra, senza possibilità di riconnettersi in un racconto. [...] estraniante: parola tipica della metafisica e di quello che verrà dopo". Cfr. *Ivi*.

<sup>104</sup> "È estraniante proprio perché non è più riconoscibile la struttura accademica entro cui è posto [...]Lapadula voleva fare una specie di pattern". Cfr. *Ivi*.



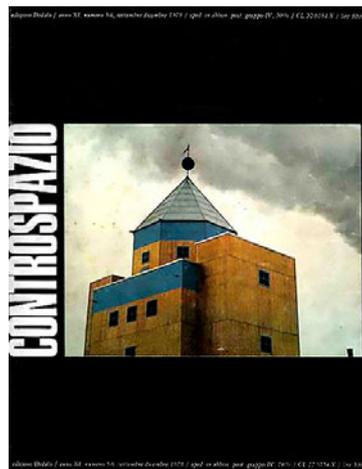
# Inquietudini teoriche

## *Il disegno: la mano poetica e la scatola magica*

Tra le categorie che strutturano l'attività artistica, oltre a quelle della *regola*, dell'*ordine*, della *misura*, e della *maniera*, Vasari include l'attività del *disegno*.

Il *disegno* fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure così scolpite come dipinte; la qual parte viene dallo aver la mano e l'ingegno, che rapporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano, o disegni o in su fogli o tavola o altro piano, giustissimo ed a punto; e così di rilievo nella scultura. [...] (Giorgio Vasari - Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti - dal Proemio del Tomo IV)<sup>1</sup>

In un testo pubblicato su "Controspazio" del 1979, Anselmi riflette sul *disegno* di architettura citando l'opera di Vasari per la sua attualità<sup>2</sup>: il *disegno* è attività che completa l'opera d'arte come atto di conoscenza<sup>3</sup>. Formare un buon architetto significa per Anselmi educare l'allievo a operare



<sup>1</sup> A. Anselmi, *Appunti sul disegno di architettura e sulla metodologia della progettazione architettonica per «insiemi»*, in "Controspazio", 5-6, luglio-agosto 1979, p. 80.

<sup>2</sup> "O che il Vasari è roba da museo inutilizzabile ai fini dell'attualità?", *ivi*, p. 82.

<sup>3</sup> "[...] se esiste insomma una dignità conoscitiva completa nel conformare spazi, lo strumento di questa attività è appunto il disegno", *ibidem*.

39. "Controspazio", 5-6, luglio-agosto 1979.

criticamente attraverso il *disegno* e il “gusto”<sup>4</sup>, in quanto la sensibilità attorno alle forme si acquisisce sia mediante il *fare*<sup>5</sup>, sia mediante la costruzione di un giudizio critico.

La pratica manuale, ereditata direttamente dal *Vorlehre* della Bauhaus, oltre a incentrarsi sulla modellazione dei plastici, si fondava *in primis* sul disegno come unico strumento “materiale e concettuale” per disvelare “i codici storici” e allenarsi nel campo delle forme astratte<sup>6</sup>. In questo senso il *disegno* acquista una duplice valenza: la prima, di carattere empirico, che concorre alla sperimentazione della forma; la seconda, di natura tecnico-rappresentativa, che racconta il progetto nel particolare. Anselmi, nei suoi *Appunti sul disegno*, riconduce entrambe le valenze alla dimensione poetica:

[...] potremmo osservare che lo strumento più penetrante dell’indagine architettonica è rappresentato proprio dal disegno e non solamente come «design» cioè come sperimentazione e verifica dell’idea architettonica ma piuttosto come strumento dell’idea stessa, come prima tecnica poetica di orientamento in quello spazio buio [...]<sup>7</sup>.

Per l’architetto romano non vi è più separazione tra l’apparenza dell’arte e la rappresentazione scientifica: evento e descrizione dell’evento convivono contemporaneamente<sup>8</sup>. La coscienza estetica odierna ha superato infatti qualunque dicotomia tra il disegno artistico e quello tecnico di matrice illuminista. Il *disegno* di Anselmi rimanda a quella dimensione dell’arte contemporanea in cui la circolarità del *medium tecnologico* (l’energia elettrica), ponendo fine a ogni tipo di rappresentazione prospettica<sup>9</sup>, ha liberato l’*immagine virtuale*.

<sup>4</sup> Cfr. D. D’anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 77.

<sup>5</sup> Cfr. il punto 2 dei *Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica*, A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>6</sup> Cfr. A. Anselmi, *Appunti sul disegno di architettura e sulla metodologia della progettazione architettonica per «insiemi»*, cit., p. 82.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>9</sup> Cfr. R. Barilli, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*,

Il disegno è poesia: è sperimentazione e rappresentazione allo stesso tempo; realtà in sé e fuori di sé, noumeno e fenomeno.

Le numerose visioni prospettiche a volo d'uccello, tipiche della mano anselmiana, sono rappresentazioni architettoniche e disegni astratti allo stesso tempo. L'orizzonte del *Polo di Pietralata* è ormai curvato: lo sguardo virtuale del paesaggio dei Monti Cimini è inglobato nei segni astratti delle architetture. Il disegno di Anselmi è visione di un architetto e immagine di un artista: è “il «determinarsi» nel segno grafico attraverso l'attività unica, irripetibile, poetica della «mano»”<sup>10</sup>.

Negli anni 2000 Alessandro Anselmi torna a riflettere sulla pratica del disegno attraverso uno scritto che indaga l'opera di Franco Pierluisi. L'architetto romano, tracciando il ritratto del suo compagno del GRAU, finisce indirettamente in una narrazione autobiografica. Anselmi e Pierluisi, i due talenti indiscussi del Gruppo Romano, condividono la stessa formazione e gli stessi padri: San Gallo il giovane, Peruzzi, Vignola, Borromini, Bernini, Valadier, Ridolfi e De Renzi<sup>11</sup>.

Se il disegno di Anselmi appare espressionista e a tratti incompiuto, quello di Pierluisi, “memore della lezione picassiana”<sup>12</sup>, si mostra più preciso ed esatto. Ma il vero referente figurativo comune a entrambi è senza dubbio Roma; l'archetipo del paesaggio mitico e contraddittorio delle pitture di Pussino, Cambellotti e Sartorio<sup>13</sup>.

Feltrinelli, Milano 2005, pp. 15-22. Si veda il paragrafo *Modernità e Contemporaneità*, in cui l'autore, utilizzando la teoria di Marshall McLuhan, mette a sistema le scoperte tecnologiche con il mutamento dei paradigmi della storia dell'arte degli inizi del '900.

<sup>10</sup> A. Anselmi, *L'arte necessaria: il disegno. Alcune riflessioni sui progetti di Franco Pierluisi*, in “Disegnare idee immagini”, 20-21, giugno-dicembre 2000, p. 57.

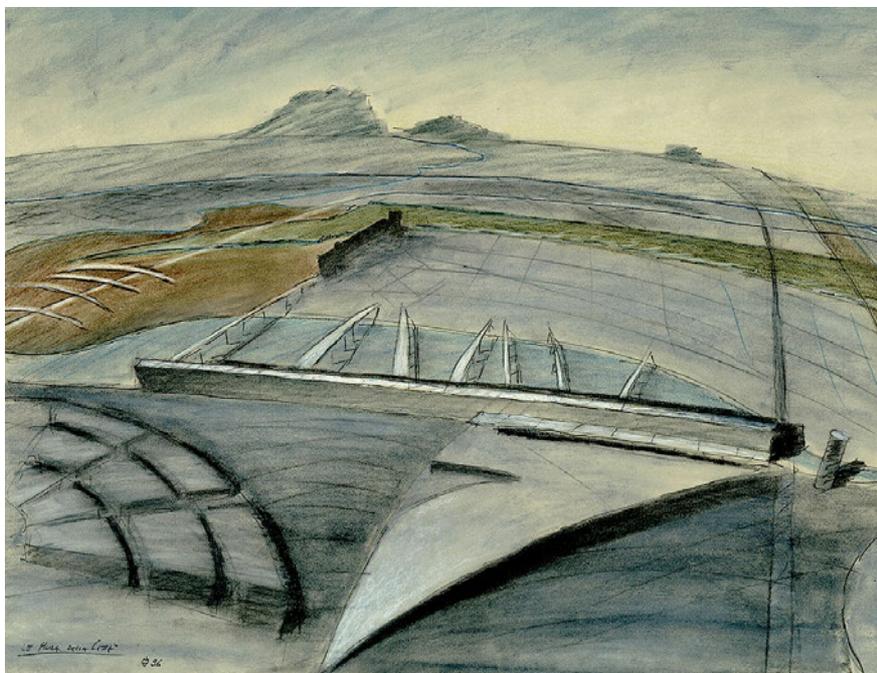
<sup>11</sup> Cfr. “Figlio di San Gallo, di Peruzzi, di Vignola, drammaticamente complesso come Borromini, elegante nella grafica come Bernini nel modellato, attento alla natura come Valadier, per citare alcuni tra gli antichi, ma anche allievo di De Renzi e Ridolfi”. *Ivi*, pp. 62-63.

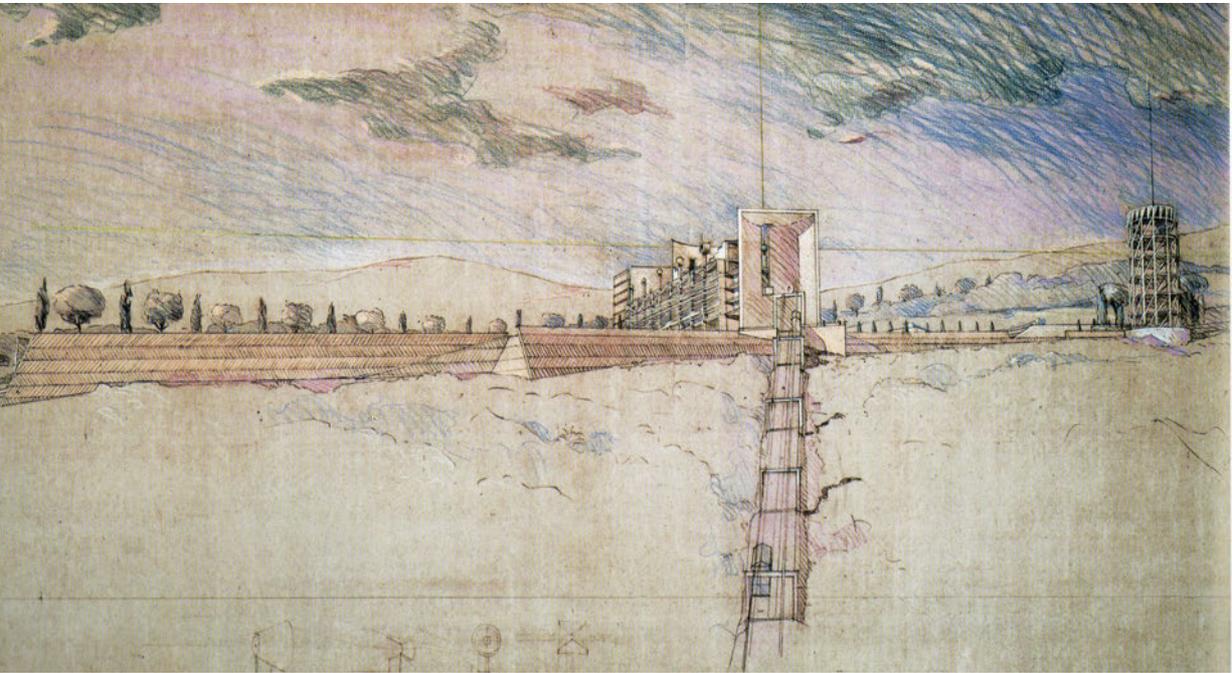
<sup>12</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>13</sup> Cfr. *ibidem*.

40-41.  
In questa  
pagina:  
A. Anselmi,  
*Polo  
Pietralata-  
Tiburtina*,  
1996,  
Roma, volo  
d'uccello.

A fianco:  
F. Pierluisi,  
*Centro studi  
sul territorio  
e sul  
paesaggio  
a Labro*,  
1987-88,  
Rieti, volo  
d'uccello.





E in quei disegni la contraddizione è evidente, lasciata lì a bella posta, non tenta di raggiungere l'«unità» nella felicità di un'immagine composta. Anche la poesia è figlia del «dis-equilibrio»<sup>14</sup>.

Il binomio oscurità-luce, ereditato dalla plastica della città Eterna e dal sincretismo piranesiano, è l'origine dei disegni di Anselmi e Pierluisi. La scelta di utilizzare frequentemente la sezione prospettica come metodo di rappresentazione, è la riprova della volontà di esaltare il rapporto drammatico luce-ombra. Della stessa natura, nonostante le sfumature individuali, appaiono i disegni dei romani Cellini, Cordeschi, e Franciosini.

Pierluisi, il “grande maestro della Mano”<sup>15</sup>, fu il primo che abbandonò lo strumento analogico per spingersi nel mondo del digitale. Anselmi era certo che, se non fosse scomparso prematuramente, la sua originalità e sensibilità si sarebbero riversate anche nella rappresentazione elettronica<sup>16</sup>. In realtà bastano pochi anni, siamo nel 2002, e il punto di vista di Alessandro Anselmi sul disegno digitale cambia radicalmente.

Il testo intitolato *Il disegno: una pratica desueta?*<sup>17</sup>, è una riflessione che parte dalla condizione contemporanea dell'architettura per approdare alla questione del disegno “a mano” come insuperabile strumento di pensiero progettuale.

Nella società effimera dell'“usa e getta” in cui è negato ogni valore di durevolezza, anche l'architettura è costretta a fare i conti con l'utilizzazione estetica a breve termine. L'epoca dello stilista-architetto, erede del cinico destino dell'“arte della firma”

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>16</sup> “Pierluisi fu uno dei primi ad utilizzare il computer, lui grande maestro della «Mano». Peccato la sua scomparsa ci ha privato sicuramente di inedite ed originali immagini virtuali (queste sì capaci di «uscire» da quel magma figurativo di cui si diceva all'inizio di queste note!) ma anche di nuove vie da percorrere come di autentiche, realissime e profondissime emozioni”, *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. A. Anselmi, *Il disegno: una pratica desueta?*, in “Il disegno di architettura”, 25-26, ottobre 2002. Il saggio è riedito in: M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit., pp. 28-30.

di Duchamp, costituisce la vera minaccia dell'arte del disegno. Nonostante l'avvento del digitale abbia provocato un'overdose di immagini architettoniche, Anselmi è convinto che il disegno manuale rimarrà, e ritornerà ad essere, una questione profonda nell'architettura. In accordo con le indubbie potenzialità dello strumento elettronico nella manipolazione dello spazio, Anselmi denuncia la perdita di ricerca figurativa nel processo di ideazione dell'architettura attraverso il PC. Il computer è infatti capace di "costruire" tutti i tipi di spazio per infinite volte negando qualunque passaggio emotivo cervello-mano<sup>18</sup>.

[...] le categorie con le quali si dà forma all'immagine (il segno, lo spazio, la luce, il colore, la materia) non sono frutto di tracce, figlie del gesto, testimoni dirette delle emozioni delle difficoltà della figurazione, esse sono piuttosto conseguenza di una vera "costruzione" dello spazio. A veder bene l'operatore al computer non disegna linee, le costruisce e poi le assembla con pezzi e parti già esistenti e ben conformate - con le loro materie e con i loro colori - all'interno della scatola magica, il suo è un lavoro più da "maquettista" che da grafico per poi divenire "datore di luci" e "fotografo" nella fase finale di redazione dell'immagine<sup>19</sup>.

La "scatola magica", responsabile della produzione di una miriade di *frame*, è riuscita a omogenizzare tutte le immagini secondo un'estetica comune che appare qualitativamente medio-alta. Ma Anselmi, figlio della mano poetica, non si ferma alla superficialità delle rappresentazioni contemporanee; egli è legato al "pensare disegnando". L'architetto romano pur riconoscendo l'efficienza dello strumento elettronico nella professione, rimane attaccato all'"inscindibile unità tra concetto, disegno e forma dell'architettura"<sup>20</sup>.

Ottimo sul piano professionale, efficiente su quello della comunicazione culturale, [...] essendo operazioni [...] molto diffuse e omologate nella pratica dell'architettura preferisco arrestarmi prima, [...] alla sequenza delle tracce con le quali il progetto ha preso vita prima e "al di là" della sua immagine elettronica e relativamente definitiva: preferisco arrestarmi allo

<sup>18</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 28-30.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 30.

“schizzo”<sup>21</sup>.

Le pitture murali per il *Noisy-le-Grand* di Henri Cirani a Marne la Vallée (1980)<sup>22</sup>, le copertine di “Controspazio”, le maschere, le figure umane, e infine gli ultimi disegni sugli acquedotti<sup>23</sup>, sono la testimonianza di un talento che va oltre l’architettura. Disegnare è per Anselmi la maniera di vivere la propria solitudine; la solitudine tipica dell’artista, quella che da sempre lo aveva accompagnato assieme a Clara Calamai: condizione *sine qua non* di ogni immagine<sup>24</sup>.

### *Il luogo (o della qualità estetica dello spazio liquido)*

Con i progetti in mostra a New York, Anselmi ha già dichiarato la sua difficile scommessa: cercare di risolvere la “contraddizione tra segno desemantizzato e identità del luogo”<sup>25</sup>, ovvero il problema della figurazione astratta dell’architettura contemporanea nel paesaggio. Questa ossessione progettuale si riverserà parallelamente anche nell’attività accademica. Dimostrazione ne è il “Principe de la contextualité” dell’atelier di progettazione del Politecnico di Losanna<sup>26</sup>. Nel programma

<sup>21</sup> I disegni preparatori delle pitture murali sono conservati presso il MA-XXI (Roma) e presso l’A.A.M (Roma). Per approfondire si vedano gli archivi digitali consultabili online.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. F. Purini (a cura di), *Acquedotti romani*, Gangemi, Roma 2011.

<sup>24</sup> “La solitudine, dimensione dimenticata da tutti è indispensabile all’atto creativo, condizione *sine qua non* della necessaria concentrazione madre di ogni consapevolezza spaziale e di ogni immagine. La solitudine condizione necessaria al difficile reperimento delle informazioni, al nutrimento culturale, al lavoro dialettico che lentamente o all’improvviso conforma le immagini, le rende possibili, le trasforma in codice comunicabile, in progetto”, A. Anselmi, *Il nuovo municipio di Fiumicino: una storia*, in “Casabella”, 709, Marzo 2003, p. 9.

<sup>25</sup> A. Anselmi, *Concorso per l’ampliamento dell’Hôtel de Ville di Saint-Denis, 1985*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 96.

<sup>26</sup> “Le point d’application du projet sera avant tout le “lieu”, entendant

didattico rivolto agli studenti svizzeri, Anselmi intende il luogo nella condizione più complessa in cui esso si manifesta: il “continuum spatial”<sup>27</sup>. Il luogo anselmiano è la città esplosa, la città in cui non è più possibile riconoscere la differenza tra le zone urbane e i siti naturali; è il paesaggio odierno con cui l'architettura è costretta a misurarsi.

La dimensione astratta dell'architettura e dell'arte contemporanea, mutuata dalla rivoluzione estetica delle avanguardie, ha rinnegato, nella sua posizione più estrema, qualunque rapporto con i luoghi. Espressione di questa posizione è l'atteggiamento della “neo-avanguardia” che, rifiutando qualunque dialogo con la realtà<sup>28</sup>, si è rifugiata nelle teorie del caos e del mondo virtuale. Per Anselmi è necessario dunque ristabilire quel dialogo perduto tra architettura e i luoghi:

Se dunque il segno contemporaneo è anche “moderno”, esso è tale perché frutto di una ormai consolidata continuità o tradizione e, all'opposto, di una profonda trasformazione che ha tolto alle problematiche estetiche la necessità di esprimersi attraverso modelli assoluti ed ha permesso ad esso di *ricollocarsi* nei luoghi e negli spazi contemporanei<sup>29</sup>.

È proprio la questione del *ri-collocarsi* il problema dell'architettura contemporanea a cui Anselmi cerca di dare risposta con il testo *La “forma” del luogo*.

Per l'architetto romano il “luogo” non è da intendere infatti nell'accezione di “contesto ambientale”, cioè come sintesi di dati oggettivi (storici, orografici, antropologici, climatici...) che danno



par lieu soit le site spécifique sur lequel s'appliquera l'activité projectuelle, soit le milieu architectonique et anthropologique qui en détermine l'identité”, A. Anselmi, *DA-Information* 126. *Programme 1991/92. Ateliers/LEA. Unités d'enseignement, Atelier du Professeur Alessandro Anselmi, Semestre d'été 1992*, p. 26.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>28</sup> Cfr. A. Anselmi, *La “forma” del luogo*, in C. Del Maro, *L'architettura della stratificazione urbana*, cit., p. 5.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 6.

42. C. Del Maro, *L'architettura della stratificazione urbana*, Artefatto, Roma 1994.

identità a un sito. Il “luogo” è caos, “compresenza di oggetti, reperti ed eventi giustapposti, incastrati, in una parola, confusi tra loro”<sup>30</sup>.

L'errore di considerare il “luogo” come concetto assoluto a priori (atteggiamento secondo Anselmi rappresentato dalle sovrintendenze) rende inconciliabile il collocarsi del segno de-semantizzato moderno-contemporaneo in qualunque tipo di paesaggio. È compito del progettista, attraverso la lettura dei disegni cartografici, districarsi tra il caos e selezionare le tracce. Per Anselmi la cartografia non è “rappresentazione” tecnica ma “*presentazione estetica*”<sup>31</sup> di un territorio.

In altri termini è necessario abituarsi [...] a considerare la “forma del luogo” (ormai distinguibile anche nella “non-forma” della tendenza informale) come referente dialettico della “forma architettonica”<sup>32</sup>.

Il disegno cartografico, portatore in nuce delle qualità figurative di un luogo, contiene già la risposta al problema “architettura-paesaggio”. Il primato della *venustas* di Anselmi non riguarda quindi solo la qualità estetica della forma architettonica, ma anche la configurazione del territorio con il quale confrontarsi. Leggere il “luogo” significa utilizzare la lente delle arti figurative, le categorie critiche che formano il “gusto”, per “percorre le mappe e scoprirne le tracce, [...] l'addensarsi, il dilatarsi, il frantumarsi delle materie allo stesso modo di come -si- vede un'opera di Vedova o Fautrier”<sup>33</sup>. Il ruolo delle arti figurative è di fondamentale importanza per la lettura e la costruzione del nuovo paesaggio: la pittura di Burri non è pittura per Anselmi, ma è già paesaggio<sup>34</sup>.

*La Maschera e il suolo*, uno degli ultimi saggi anselmiani su queste tematiche, dimostra che la riflessione sul “luogo”, ini-

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. M. Guccione, *Conversazione con Alessandro Anselmi*. Roma, 14 febbraio 2004, *studio Anselmi*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit., p. 21.

ziata con il testo del 1994, ha acquisto piena consapevolezza dieci anni dopo:

[...] la “necessità dell’archetipo” si è trasformata in bisogno di “analisi del luogo”. [...] l’apparente eternità dell’icona sempre più si confonde con la “traccia” che con-forma un sito[...]. Ma la “traccia” è, innanzi tutto, “disegno di suolo” pieno delle sue deformazioni e della sua infinita complessità; tuttavia questo “disegno di suolo”, appare, ancora una volta, come astrazione geometrica che, trasformando la concreta materialità del recinto catastrale (la “verità storica”) in piano o superficie, rende disponibile la “traccia” ad assumere valori iconici<sup>35</sup>.

Tutta la ricerca progettuale di Anselmi, a partire dalla sua prima realizzazione dopo il GRAU, il municipio di Rezé-les-Nantes, seleziona le tracce del luogo, de-forma l’architettura attraverso queste, e costruisce il nuovo paesaggio in funzione di quello esistente.

Ma qual è il paesaggio contemporaneo con cui Anselmi deve continuamente confrontarsi a partire da Rezé, passando per i progetti di Sotteville-les-Rouen, Fiumicino, fino alla recente chiesa di Malafede a Roma?

È il paesaggio della città destrutturata, la città dei “segni fluidi dell’autostrada”<sup>36</sup>, la città in cui nulla è dato a priori, la città della discontinuità dei tessuti urbani fotografata dalle mappe cartografiche. È il paesaggio dello “spazio liquido”.

È questa la definizione che dà Anselmi su “L’Architecture d’Aujourd’hui” (n. 254 del 1987) nel testo autobiografico *Les Territoires des l’Histoire*<sup>37</sup>.

Lo “spazio liquido” è il vuoto in cui i segni del luogo vivono tensioni determinate da leggi indescrivibili; le stesse che regolano sia l’equilibrio instabile dei batteri osservati al microscopio

<sup>35</sup> Ivi, p. 39.

<sup>36</sup> A. Anselmi, *Il “limite del progetto”*, in “Anfione Zeto”, 4-5, 1990. Il saggio è riedito nel 1997. Vedi A. Anselmi, *Il “limite del progetto”*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 104.

<sup>37</sup> “Le gratte-ciel est un archétype, comme le temple. Mais le World Trade Center implique un nouveau rapport, et ce rapport importe plus que les objets eux-mêmes. Il implique une nouvelle conception de l’espace, que j’appelle l’espace liquide”. A. Anselmi, *Les Territoires de l’Histoire*, cit., p. 8.

pio, sia i frammenti di Kandinsky, Mirò e Picasso<sup>38</sup>.

La riflessione sulla natura liquida del paesaggio viene ampliata da Anselmi in un altro testo di fondamentale importanza: *La galassia urbana e il primato dell'architettura*<sup>39</sup>.

L'architetto romano, avendo alle spalle il municipio di Rezé e il terminal di Sotteville-les-Rouen, amplia il suo ragionamento sullo "spazio liquido" estendendolo ai concetti di "metropoli" e "megalopoli": due definizioni della città contemporanea, frutto di una accezione quantitativa di stampo post-industriale, diventate inefficaci nel descrivere la complessità dei fenomeni territoriali. Se la "metropoli" infatti era condizionata ancora da una struttura gerarchica in cui erano rintracciabili forma, direzioni, e punti di aggregazione, il paesaggio attuale rappresenta la fine di ogni regola.

Questo senso, sia pur dilatato, della "differenza tra le parti", scompare nell'attuale configurazione degli aggregati urbani: essa si scioglie in una spazialità liquida tendente ad omologare "le parti" ed a renderle "oggetti" galleggianti in un fluido continuo<sup>40</sup>.

Anselmi cita le teorie dei frattali di Mandelbrot per l'analogia formale tra sistemi urbani e sistemi planetari, nonostante il riferimento letterario del suo spazio fluido sia, senza dubbio, la *società liquida*<sup>41</sup> di Bauman.

L'idea di paesaggio, inteso come unità morfologica dei luoghi sin dal sedicesimo secolo, è definitivamente scomparsa. Anche la campagna romana, archetipo anselmiano primigenio del concetto di paesaggio, è ormai riassorbita nella galassia urbana di Roma, nel suo "spazio liquido"<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> "Je pense à l'expérience de Kandinsky, ou à celle de Miro.[...] Comme de des bactéries que l'on observe au microscope, ces objet sont dans un équilibre instable et toujours obtenu, un équilibre en marche [...] L'espace liquide vient du cubisme, qui a réussi à détacher les six faces d'une cube [...]". A. Anselmi, in *ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, in "Area" 26, maggio-giugno 1990.

<sup>40</sup> A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit., p.5.

<sup>41</sup> Cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

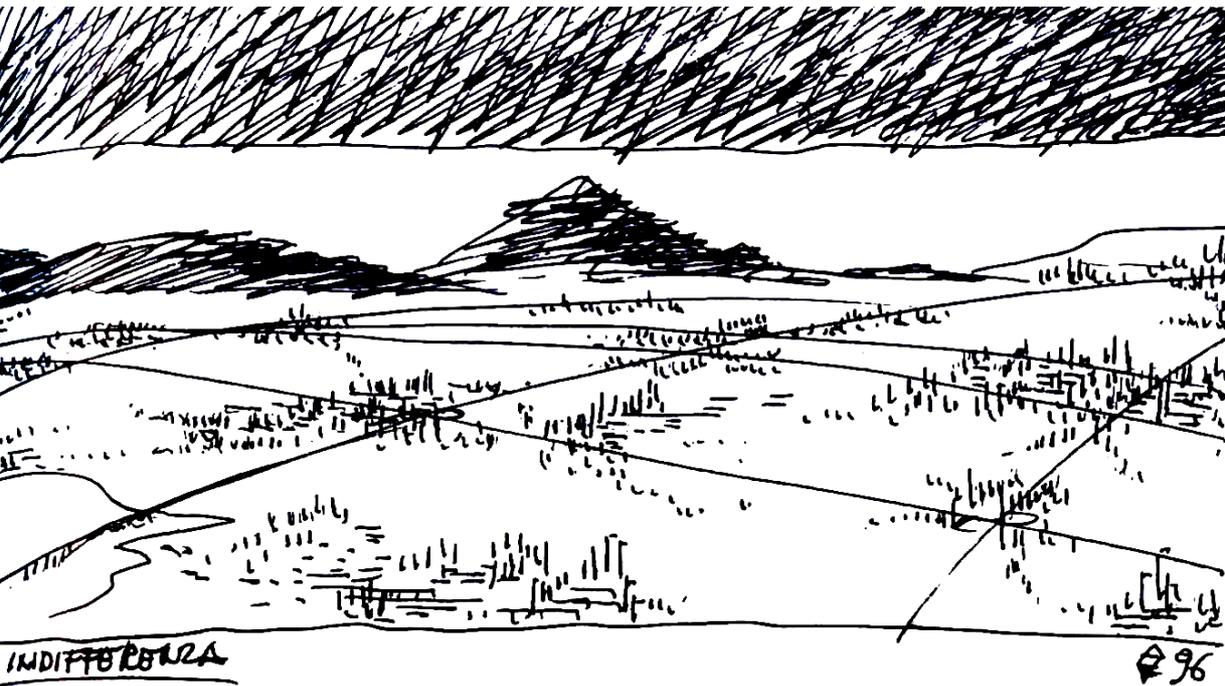
<sup>42</sup> Cfr. A. Anselmi, *Roma galassia urbana di cento città*, in P. Salvagni (a

Ecco che in questo scenario appare ancor più decisivo per Anselmi il ruolo dell'architettura come "unica attività alla cui scala è possibile "ricomprendere" il luogo"<sup>43</sup>.

cura di) *Roma capitale nel XXI secolo. La città metropolitana policentrica*, Palombi, Roma 2005, pp. 127-132.

<sup>43</sup> A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit., p.5.

43. In questa pagina:  
A. Anselmi,  
*Polo Pietralata-Tiburina*,  
1996, Roma,  
schizzo, 1996.



## Dal “vuoto” alla “de-formazione” ridolfiana

Abbandonata ogni teoria storicista di “ambientamento” al contesto, l’architetto romano intende riscattare la qualità estetica dello “spazio liquido” rifiutando l’*atopia* delle neo-avanguardie. Le architetture di Foster, Nouvel, Gehry, e Koolhaas, sono infatti oggetti auto-celebrativi della cultura occidentale che, situandosi a-gerarchicamente nei luoghi, non hanno la forza di ridefinire il pulviscolo della “galassia”<sup>44</sup>.

Ma selezionate le tracce della “città indefinita”, qual è la regola anselmiana che permette il *ri-collocarsi* dell’architettura nel paesaggio?

[...] il confronto dialettico fra la “forma del luogo” e “forma dell’architettura” si risolve in una *corruzione* della forma, o meglio in una “de-formazione” che testimonia da un lato la continuità con la problematica estetica delle avanguardie e dall’altro ne misura la differenza per mezzo dell’avvenuta storicizzazione dei segni. “De-formazione” che comporta non solo una “de-stabilizzazione” della forma, ma anche una “destabilizzazione” dello spazio [...]. Tra piatte citazioni stilistiche e frammenti dispersi preferiamo la fertile ambiguità della forma corrotta e distorta dalle forze *qualità* luogo<sup>45</sup>.

Il principio anselmiano attraverso cui la “forma architettonica” dialoga con la “forma del luogo” è dunque quello della “de-formazione”. Collocare l’architettura nella “galassia urbana” significa quindi selezionare i segni dal vuoto indefinito, de-formare attraverso queste l’architettura, e ridare senso allo “spazio liquido”.

Per capire meglio il principio di “corruzione” è opportuno ora far un passo indietro e tornare alla concetto anselmiano di “vuoto”.

Ne *I Principi metodologici della didattica della progettazione architettonica* pubblicati nel testo *La didattica del progetto*, Anselmi definisce la composizione del “vuoto” paritetica a quella

<sup>44</sup> Cfr. A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell’architettura*, cit., p.6.

<sup>45</sup> A. Anselmi, *La “forma” del luogo*, cit., p. 7.

del costruito<sup>46</sup>. Se lo spazio urbano, ora “spazio liquido” nella condizione del paesaggio attuale, è il “vuoto” i cui limiti sono dati dall’architettura della città, lo spazio interno è invece il “vuoto” determinato dagli elementi di chiusura della scatola architettonica<sup>47</sup>.

Dietro la concezione del “vuoto” anselmiano, nella sua analogia tra spazio interno dell’architettura e spazio urbano, riaffiora il lascito della cultura *post-modern*. A questa si deve infatti il recupero del valore del “vuoto” della città; lo stesso “vuoto” messo “in scena” dalla *Strada Novissima* e da un trattato fondamentale di quegli stessi anni: *Urban Space*. L’abaco morfologico sugli spazi urbani di Rob Krier, e la sua analogia tra interno architettonico e “vuoto” urbano, era sicuramente noto ad Anselmi<sup>48</sup>.

Ma l’origine anselmiana del “vuoto strutturato” è senza dubbio la città cinquecentesca, la città che determinerà gli spazi barocchi, neoclassici ed eclettici. Nonostante il rinascimento abbia inventato il valore simbolico della forma del “vuoto”, il “vuoto” della città del ‘500 diviene “vuoto tracciato”: è l’esito di una operazione dialettica tra il negativo della trama urbana e il positivo dell’edificato. È stata la città moderna che, concentrandosi sull’oggetto architettonico, si è allontanata dall’attenzione per lo spazio urbano provocando l’esplosione delle città: la “galassia urbana”<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p.23.

<sup>47</sup> “Io credo che l’architettura si ponga sempre come costruzione dello spazio vuoto e che l’architettura della città sia quindi soltanto un recinto definito da architetture. Che l’architettura della città sia in realtà l’architettura del vuoto. Le nostre città si danno, si presentano a noi, come una costruzione di uno spazio vuoto i cui limiti sono dati dall’architettura”. A. Anselmi, *La scena urbana*, in L. Testa (a cura di), *Lo spazio inquieto. L’effimero come rappresentazione e conoscenza*, Il Cardo, Venezia 1993, p.39.

<sup>48</sup> Il trattato sullo spazio urbano di Rob Krier, oltre a indagare la genealogia dei vuoti della città, introduce l’analogia tra “corridoio-strada”, e tra “stanza-piazza”. R. Krier, *Urban Space*, Academy Edition, London 1979.

<sup>49</sup> Cfr. A. Anselmi, *Il disegno del “vuoto” nella città contemporanea*, in A. Criconia (a cura di), *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, pp. 15-21. Anselmi in questo

Probabilmente ciò che resta è proprio la capacità di concepire lo spazio architettonico solo in negativo: cioè solo a partire da possibili “definizioni”, “determinazioni”, “formalizzazioni” del vuoto, oppure dal tracciare deboli confini tra l’informe e la forma<sup>50</sup>.

Per confrontarsi con il paesaggio contemporaneo è necessario quindi ritornare alla lezione cinquecentesca, al valore della “forma del vuoto” urbano, ovvero all’individuazione dei segni del fluido contemporaneo attraverso la lettura estetica del luogo. Solo così l’architettura può *ri-collocarsi* e dare senso allo “spazio liquido” attraverso quel principio di “de-formazione”. Ma attenzione, il passaggio dalla “forma del luogo” alla “forma architettonica” non vuol dire anche con-formazione dello spazio interno di un edificio. Se la cultura *post-modern*, quella dell’immagine, ha infatti separato la forma dal contenuto, ciò significa che l’involucro esterno può deformarsi seguendo i segni della città esplosa senza aver alcun legame con lo spazio interno dell’architettura. Questo è il principio di contraddizione venturiano, il già citato “principio della maschera” dell’architetto romano.

A partire dagli anni '80, e già dal cimitero di Parabita, Anselmi progetterà sempre “insiemi paesistici”<sup>51</sup> attorno a un vuoto e mai singoli oggetti. Anche le architetture che appaiono come edifici isolati, ad esempio il municipio di Fiumicino e il palazzo dei congressi di Riccione, in realtà sono anch’esse aggregazioni di frammenti che circondano un “vuoto”. Gli “insiemi paesistici” di Anselmi sono da considerarsi sia aggregazioni di edifici, sia aggregazioni di elementi architettonici (piani, superfici, e masse); ciò avviene anche nelle tensioni instaurate tra gli arredi urbani nei progetti di spazio pubblico. Tra quest’ultimi, gli esempi più poetici sono senza dubbio i progetti del castello Ruffo a Scilla, e la piazza Roncas ad Aosta<sup>52</sup>.

scritto recupera il significato della forma del “vuoto” a partire dal rinascimento fino ad arrivare al paesaggio contemporaneo.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>51</sup> A. Anselmi, *Appunti sul disegno di architettura e sulla metodologia della progettazione architettonica per «insiemi»*, cit., p. 82.

<sup>52</sup> Cfr. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit.,

La concezione anselmiana di “vuoto” ha quindi un duplice significato: portare con sé la “forma del luogo”, cioè il valore del paesaggio liquido nel quale *ri-collocare* gli edifici, e dare senso alle spazialità architettoniche interne ed esterne. In quest’ultima accezione la qualità figurativa del “vuoto”, se alla scala architettonica ha il compito di tenere insieme gli elementi di chiusura dello spazio interno, alla scala urbana diviene il legante tra i frammenti esistenti e quelli progettati; sia che si tratti di edifici, sia che si tratti di arredi urbani.

La “forma del vuoto”, il “negativo” di Moretti<sup>53</sup>, è quindi la figura anselmiana da cui ha origine l’architettura in quello che Focillon chiama “spazio-limite” (interno), e “spazio-ambiente” (esterno): “nel primo caso lo spazio [...] limita rigorosamente l’espansione [...], nel secondo caso lo spazio è liberamente discusso”<sup>54</sup> tra nuovo e nuovo, o tra nuovo ed esistente. Alessandro Anselmi parte dal “vuoto” dello “spazio liquido”, de-forma l’architettura esternamente, e poi torna a concepire la sua spazialità interna.

Le sezioni della mostra antologica *Piano Superficie Progetto*<sup>55</sup> dimostrano che la figurazione del “vuoto” è il vero filo conduttore della strategia progettuale dell’architetto romano; la matrice negativa della poetica dei frammenti e della de-formazione plastica di masse e superfici. In occasione dell’esposizione tenuta al MAXXI, Anselmi rilascia un’intervista nella quale dichiara che la sua attitudine nel modellare la forma per piani e superfici, piuttosto che per masse volumetriche (usate rara-

pp. 123, 148.

<sup>53</sup> “Ora si noti che lo spazio vuoto [...] si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera e propria matrice negativa”. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in “Spazio”, 7, 1952, p. 10.

<sup>54</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1972, pp. 39-40.

<sup>55</sup> La mostra del 2004, dedicata dal MAXXI di Roma ad Anselmi (allestimento di A. Anselmi con V. Palmieri), era suddivisa per sezioni secondo i temi: “Lo spazio prospettico”, “Recinto e frammenti”, “La scena urbana”, “La scena urbana: il paesaggio”, “Piano e superficie”. Cfr. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit..

mente), parta dal “vuoto”:

Le mie architetture non sono oggetti - con un interno e un esterno - ma sono come un ponte, tra un fuori e un dentro. Il vuoto permette di progettare le relazioni tra gli elementi che compongono questo vuoto e ragionare sulla qualità fisica di questo vuoto: nello spazio non c'è solo il vuoto atmosferico, ma anche, per esempio, quello dell'acqua o dell'olio, in cui le densità cambiano completamente le relazioni tra le parti. La lettura dello spazio contemporaneo non dipende più dall'occhio, dipende dalla percezione dello spazio che deriva dal cinema. L'occhio del cinema ha una velocità rallentata. Questa è la percezione del mondo contemporaneo. Uno spazio con diversi tipi di relazioni, uno spazio vuoto ma liquido in cui gli elementi che determinano lo spazio sono in tensione<sup>56</sup>.

La scenografia urbana di Chambery e le sequenze cinematografiche di Rezé<sup>57</sup> sono l'esempio di come il “vuoto” si sia trasformato in uno spazio dinamico che vive di tensioni mutevoli.

Se quindi la “forma del vuoto” contemporaneo appare impura e indefinita, anche l'architettura per radicarsi e ridare senso ai luoghi dovrà essere impura, corrotta, e de-formata<sup>58</sup>. Tralasciando per un attimo la “tecnica della maschera” come espediente di corruzione della forma, e con questo anche il rapporto con il luogo, qual è il vero referente della “de-formazione” architettonica dell'architetto romano?

Che in Anselmi vi sia una componente innata e predominante di matrice espressionista non vi è dubbio, il tratto gestuale di tutta la sua produzione grafica ne è la prova lampante; che il sincretismo di Roma con i suoi architetti, uno per tutti Piranesi, sia l'*imprinting* di una modalità ambigua e contraddittoria di concepire l'architettura è evidente; ma se si dovesse rintracciare in Anselmi il vero maestro della “de-formazione” questo è sicuramente Mario Ridolfi.

<sup>56</sup> M. Guccione (a cura di), *Conversazione con Alessandro Anselmi*. Roma, 14 febbraio 2004, studio Anselmi, cit., 22.

<sup>57</sup> A. Anselmi, *Il “limite del progetto”*, in C. Conforti (a cura di), J. Lucan, *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 106.

<sup>58</sup> A. Anselmi, *Architettura-Paesaggio - Il “principio della separazione”*, in Next Architetti, *Next architetti : paesaggi relazionali*, EdilStampa, Roma 2007, p.160.

Se la lezione di Kahn ha permesso all'architetto romano di liberare le forme dalla storia, Ridolfi, considerato per alcuni tratti oltre la modernità, è stato senza dubbio il maestro della forma corrotta. L'omaggio di Anselmi all'architetto delle Poste di Piazza Bologna avviene attraverso numerosi testi autobiografici e interviste<sup>59</sup>. Tra questi il tributo più poetico a Ridolfi è sicuramente il saggio intitolato *Logos ed Eros*<sup>60</sup>.

Nello scritto del 1977 Alessandro Anselmi si interroga su una possibile via d'uscita dalle secche del movimento moderno elogiando l'atteggiamento sapiente, e allo stesso tempo "comunicativo dell'eros"<sup>61</sup>, di Ridolfi. Nonostante il testo sia impregnato di quell'ideologia marxista tipica del GRAU, ideologia alla quale Ridolfi viene ricondotto per la sua cultura socialista e di amore verso l'artigianato, Anselmi entra nello specifico spiegando la poetica dell'architetto delle Poste.

Ridolfi è riuscito a liberare il segno strutturale dal tamponamento e, senza farlo scendere nell'oggettività dell'*International Style*, ha riportato la tecnologia all'interno della complessità architettonica<sup>62</sup>. La lezione ridolfiana interessa la "de-formazione" plastica dei segni strutturali e degli elementi di chiusura dell'architettura che, riconnettendosi alla tradizione dei materiali del centro Italia, aspirano a significare in maniera astratta per sé stessi.

"È questo un moderno dalle caratteristiche particolari, che vive la sua attualità soprattutto nella metodologia empirica di approccio alla forma [...] di cui Ridolfi risulta il campione"<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Cfr. A. Anselmi, *Autobiografie e dichiarazioni di poetica*, cit., p. 326; A. Anselmi, *Les Territoires de l'Histoire*, cit., p. 1; D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura : quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 33.

<sup>60</sup> Cfr. A. Anselmi, *Logos ed Eros*, in "Controspazio", 3, settembre 1977.

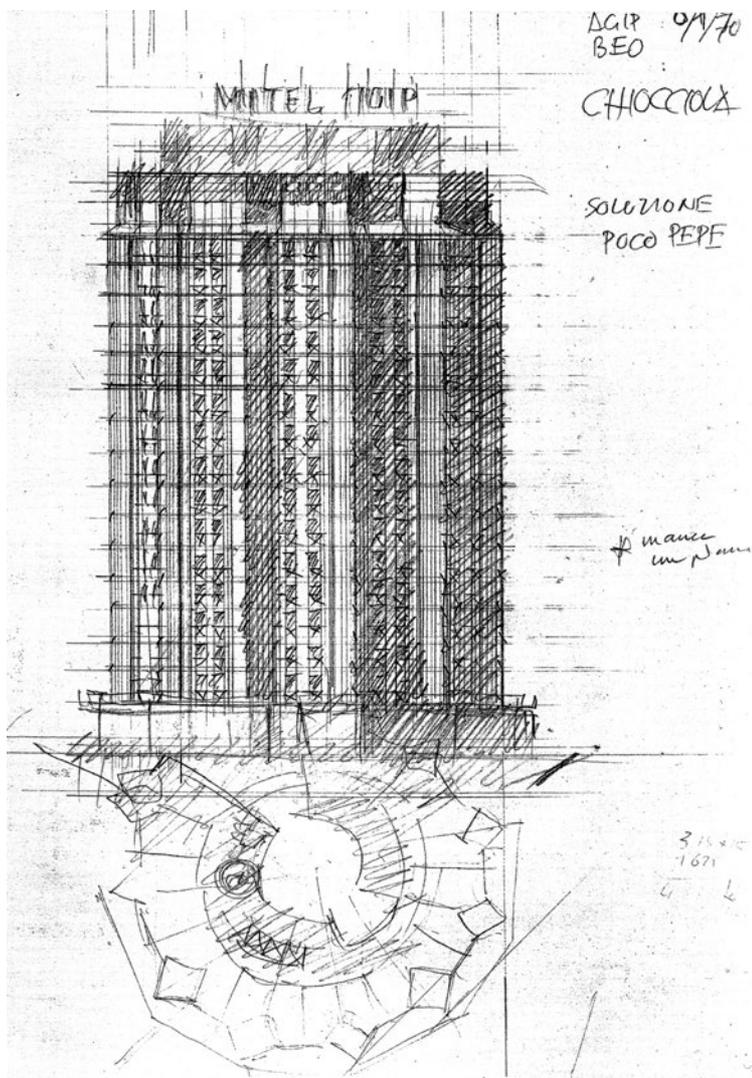
<sup>61</sup> *Ivi*, p.16.

<sup>62</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>63</sup> A. Anselmi, «Moderno» a Roma, in "Rassegna di architettura e urbanistica", 120, settembre-dicembre 2006.

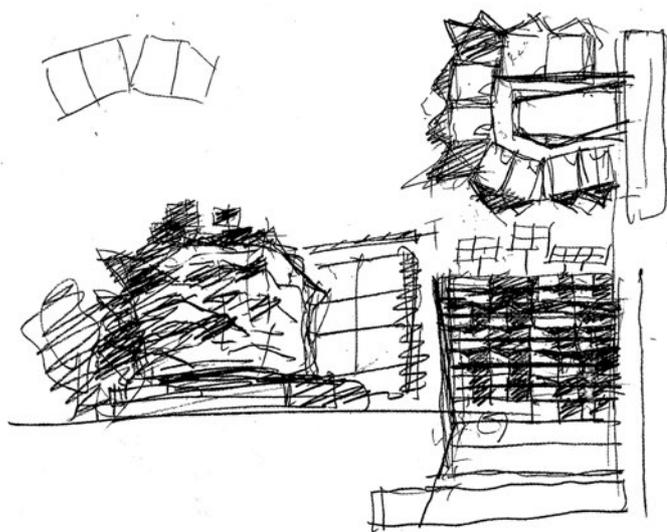
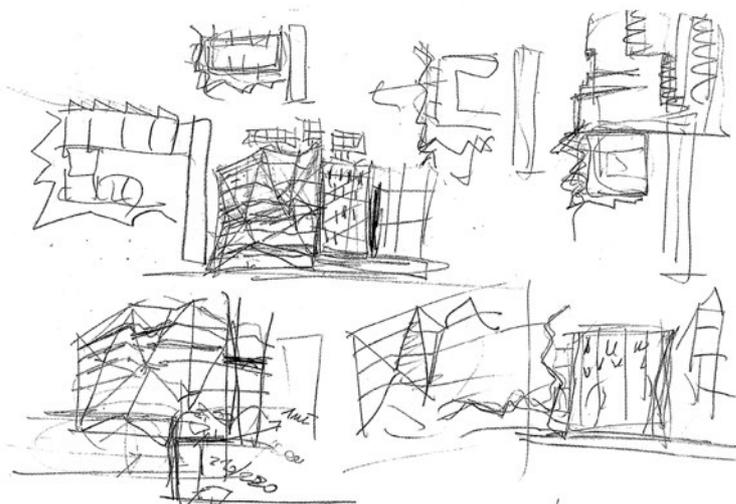


44. "Controspazio", 3, settembre 1977.



45-46.  
In questa pagina:  
M. Ridolfi,  
W. Frankl,  
D. Malagricci  
*Motel Agip*,  
1969, Belgrado,  
schizzo della  
pianta e prospetto.

A fianco:  
A. Anselmi con  
V. Anselmi e  
V. Palmieri.  
*Hotel Papigno*,  
2008, Terni,  
schizzo.



Nel 2004, in occasione del convegno sull'architetto umbro svoltosi tra Terni e Roma, Anselmi torna a riflettere su Ridolfi definendolo "architetto a-novecentista"<sup>64</sup>. Lo scritto si apre con due aneddoti autobiografici: il primo legato all'esperienza di Anselmi all'interno della *Federazione Giovanile Comunista* nella quale Ridolfi era osannato come paladino dell'anti-speculazione romana; il secondo legato al mondo accademico. Se nel 1977 le parole di Anselmi erano attraversate da un sentimento quasi romantico, nel saggio del 2005 queste acquisiscono piena maturità sulla poetica ridolfiana.

L'architettura di Ridolfi non è "candida", non è "pura", assiomatica, scintillante di leggerezza tecnologica; la sua architettura è invece "corrotta" dal luogo, "sporcata" dalla materia. Piena della sapienza artigianale che sempre inevitabilmente accompagna la costruzione dell'architettura (cosa c'è di più artigianale di una architettura di Frank Gehry?)<sup>65</sup>.

Anselmi è *post post-modern*, Ridolfi è moderno *a-novecentista*. Cambiano i presupposti, gli esiti, e gli stilemi, ma entrambi i maestri ambiscono alla de-formazione delle loro architetture. Il telaio piegato delle torri di Viale Etiopia, l'involucro plastico della *Casa delle Streghe*, e la pura corruzione dei *Motel Agip* non sono di certo influenti alla poetica anselmiana. Il carattere *a-novecentista* di Ridolfi coincide con il mistero di Roma, quello dei panneggi barocchi, della "sorpresa luministica berniniana, [...] delle linee borrominiane, [...] del cielo rosso di Scipione, e [...] delle demolizioni di Mafai"<sup>66</sup>. È proprio la "dura contraddizione non risolta, tra realtà e segno, che a vedere bene è la contraddizione di Roma"<sup>67</sup>, l'atmosfera *a-novecentista* dalla quale Anselmi attinge attraverso l'insegnamento di Ridolfi.

Dalla lezione del "vuoto strutturato" della Roma del '500 alle corruzioni ridolfiane, passando per la lente delle arti visive, Anselmi concepisce l'architettura indagando la qualità figura-

<sup>64</sup> Cfr. A. Anselmi, *Ridolfi architetto a-novecentista*, in R. Nicolini (a cura di) *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano 2005, pp. 196-201.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 201.

tiva del vuoto pariteticamente a quella del pieno: il suo fine è quello di *ri-collocarsi* nei luoghi, ridare senso alla “galassia urbana” attraverso il primato della forma architettonica.

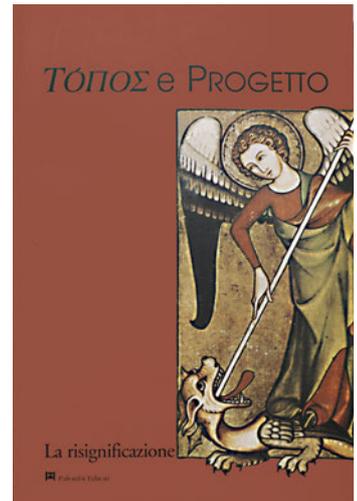
### *La maschera (o della figurazione oltre il contenuto)*

Parallelamente alla realizzazione del municipio di Fiumicino, siamo nel 2001, Anselmi scrive un saggio in cui ripercorre l'espressività figurativa dell'architettura dagli anni '60 a oggi: è il testo *Le scale del progetto*<sup>68</sup>.

L'esplosione della città contemporanea, la fine della separazione città-campagna, e la crisi dei piani regolatore di stampo funzionalista, avevano generato una falsa coscienza tra gli architetti. La ricerca formale alla grande scala, talvolta fantascientifica come quella dei *Metabolism*, cercava di sostituire il problema della forma architettonica con quello dell'utopismo tecnologico delle città.

Il “nomadismo” degli *Archigram*, il loro disegno della “città con le gambe”<sup>69</sup>, sono serviti solo a giustificare l'estetica di un edificio ben radicato: il *Centre Pompidou*. Il duro attacco di Anselmi alla ineffettualità delle ricerche degli anni '60, è il pretesto per ritornare a parlare di sé stesso, ovvero del primato della forma architettonica come risposta ai problemi della città.

Anselmi si annovera tra quegli architetti, rappresentati in prima fila da Venturi con *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>70</sup>, che cercarono di superare il rapporto causale tra forma e contenuto. Se l'intento iniziale del Movimento Moderno era quello di rompere la dialettica “apparenza-essenza”, il suo



47. *La risignificazione*, “Topos e Progetto”, 0, 2001.

<sup>68</sup> Cfr. A. Anselmi, *Le scale del progetto*, in *La risignificazione*, “Topos e progetto”, 0, 2001, pp. 121-127.

<sup>69</sup> *Ivi*, p.122.

<sup>70</sup> Cfr. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of modern art, New York 1966.

esito “funzionalista” aveva rafforzato tale rapporto<sup>71</sup>. Bisognerà attendere le teorie della *papera* e dello *shed decorato*<sup>72</sup> di Venturi (1972), della *lobotomia* dei grattaceli di Koolhaas (1978)<sup>73</sup>, per legittimare la separazione tra interno ed esterno dell’architettura. La “cultura dell’immagine” *post-modern* aveva finalmente portato a compimento le intuizioni corbusiane di qualche decennio prima: il “plan libre” e la “façade libre”.

la facciata non ha più l’obbligo di «rappresentare» le funzioni ed i contenuti interni dell’architettura, può dunque conquistare autonomamente un suo spazio espressivo, può entrare nel mondo dei significati iconici al di fuori della stessa architettura e della stessa a-temporalità storica. [...] Dunque la “facciata libera” o se si vuole l’“immagine libera” dell’architettura appare sciolta dai millenari legami col contenuto e tuttavia essa stessa diviene densa di contenuti assumendo l’aspetto drammatico della “maschera”<sup>74</sup>.

Lontano dal capitello di Parabita del 1967, Anselmi è cosciente che non vi è più necessità di far coincidere la *legge aggregativa* del GRAU, in questo caso la geometria proiettiva, con il significato dell’archetipo.

La “maschera” del capitello è ora frantumata nell’orizzontalità dei segni della storia e può parlare come segno astratto.

Se il “classico post-moderno” continuava a usare l’involucro come “icona della banalità quotidiana o della grande aulicità storica”<sup>75</sup> (lo *shed decorato* di Venturi), l’altra via dell’architettura lavorava invece sulla manipolazione spaziale attaccando la struttura e il programma funzionale: l’edificio a *papera*<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>72</sup> Cfr. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, cit., pp. 119-123.

<sup>73</sup> Cfr. M. Biraghi (a cura di), R. Koolhaas, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, cit., p. 93.

<sup>74</sup> Cfr. A. Anselmi, *Le scale del progetto*, cit., p. 123.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>76</sup> “1. Là dove i sistemi architettonici di spazio, struttura e programma sono sommersi e distorti da una forma simbolica complessiva [...] definiremo «papera» questo tipo di edificio che diviene scultura. 2. Là dove i sistemi di spazio e struttura sono direttamente al servizio del programma e la decorazione è applicata indipendentemente da questi. Chiameremo questa tipologia

In questo senso la “maschera” di Anselmi e la “forma simbolica” di Venturi di *Learnig from Las Vegas*, assumono lo stesso valore.

Tuttavia i progetti anselmiani non appartengono né all’una e né all’altra definizione: non sono né sculture, né facciate appiccicate; sono architetture concepite tra le due accezioni; architetture in cui la “maschera” dialoga con il luogo.

Affrontando la questione “progetto-realtà virtuale”, l’architetto romano aggiunge altre riflessioni sul principio del “mascheramento”. L’avvento dell’informatica ha amplificato infatti la dualità irrisolta tra interno ed esterno dell’architettura.

Il “maledetto schermo di cristallo”<sup>77</sup>, così definito da Anselmi, ha introdotto “un realissimo spazio infinito dove il grandissimo e il piccolissimo si equivalgono”<sup>78</sup>, conducendo l’architettura all’“aspetto paradossale della maschera della maschera”<sup>79</sup>.

Alessandro Anselmi critica la genesi degli edifici de-costruttivisti dalla “doppia maschera”; edifici che non riescono a trasformare i segni del pulviscolo urbano in valori con il quale confrontarsi<sup>80</sup>. Molte architetture contemporanee, piuttosto che ridare senso al caos liquido, galleggiano nello spazio indefinito poiché, analogamente al periodo delle avanguardie, nascono dal non-colore: il nero della “scatola magica”.

Nonostante l’invettiva contro l’*atopia* dei progetti odierni concepiti all’interno del virtuale, Anselmi riconosce i progressi della “tecnologia del progettare” come supporto alla descrizione

«shed decorato». Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, cit., pp. 121-122. Analogamente anselmi afferma che: “nel primo (il classico post-moderno) la legittimazione dei significati avvenga quasi sempre attraverso l’uso della facciata separata, [...] e nel secondo caso invece è la manipolazione della struttura aggregante (di cui la de-strutturazione è una delle operazioni possibili) che assume essa il ruolo dell’icona significante in quanto fa riferimento ad un’immagine già formalizzata durante il periodo dell’avanguardia”. A. Anselmi, *Le scale del progetto*, cit., pp. 124.

<sup>77</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 125.

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, p. 126.

ne della complessità formale dell'architettura e delle città<sup>81</sup>.

Tornando a riflettere sulle origini concettuali della “maschera” come distacco tra forma e contenuto, l'architetto romano ci riconduce alla gestualità “informale” degli anni '50. I fenomeni artistici di quel periodo, in concomitanza con la crisi della produzione industriale, non si pongono come “affermazione” (cubismo, futurismo, etc...) ma per “differenza” (in-formale, post-moderno, post-avanguardia, de-costruzione, etc...). È proprio l'impossibilità di una concezione organica, unitaria e compiuta del prodotto artistico, e quindi architettonico, l'origine della separazione tra segno e significato<sup>82</sup>.

Ma vi è un altro aspetto molto importante contenuto nel movimento informale. Esso per la prima volta nella storia delle correnti estetiche contemporanee, vuole darsi “un'identità per differenza” e iniziare così quel percorso caratterizzato dal “negativo” (dal “non essere” piuttosto che dall’“essere”) [...]. Probabilmente è qui che termina l'esperienza del Moderno (tutta propositiva) ed è qui che “l'immagine”, staccandosi definitivamente dai suoi “doveri rappresentativi”, assume il massimo valore astratto [...]. E questa è esperienza recente. Infatti con essa si apre l'epoca della “maschera” o del “distacco” come “principio significante”<sup>83</sup>.

Il riferimento di Anselmi alla pittura “informale”, diviene una costante nei numerosi saggi<sup>84</sup> pubblicati dagli anni '90 in avanti. Fautrier, Wols, Vedova e Burri sono sia la chiave per leggere il fenomeno della “maschera” architettonica, sia la lente per decodificare le qualità figurative del paesaggio contemporaneo; sono l'orizzonte comune per rifiutare “ogni «maniera» e [...] ogni «forma»”<sup>85</sup>.

Durante le ultime realizzazioni, il Palazzo dei Congressi di Ric-

<sup>81</sup> A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit., p.7.

<sup>82</sup> Cfr. A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit., p. 37.

<sup>83</sup> A. Anselmi, *Il disegno del “vuoto” nella città contemporanea*, cit., p. 20.

<sup>84</sup> Cfr. A. Anselmi, *La “forma” del luogo*, cit.; A. Anselmi, *Il disegno del “vuoto” nella città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit.; A. Anselmi, *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit..

<sup>85</sup> V. Birolli (a cura di), *La scuola di New York*, Abscondita, Milano 2007, p. 79.

cione, l'edificio residenziale di Velletri, e la chiesa di San Pio (le ultime due con lo studio *Anselmi Associati*), l'architetto romano dedica nuovamente uno degli ultimi scritti alla questione della “maschera”.

Il saggio *Architettura-Paesaggio - Il “principio della separazione”*<sup>86</sup>, è una riflessione sulla condizione dell'architettura contemporanea (Gehry, Venturi, Nouvel, e Herzog e De Meuron) in cui la “maschera” è intesa nella sua accezione narrativa.

Il “principio della separazione” costituisce un grado di libertà in più delle capacità espressive della disciplina, permette, [...] come si è realizzato nelle arti figurative, di rompere i suoi confini tradizionali per avventurarsi in territori e tecniche vicine soprattutto alla letteratura, le quali infatti sono comprensibili metodologicamente solo in uno schema conoscitivo relazionale come è, appunto, la “narrazione letteraria”, ma come anche il “paesaggio”<sup>87</sup>.

La “maschera” anselmiana è quindi dispositivo reale dell'architettura, ma anche il codice che veicola la qualità figurativa e figurata della architettura: il primato estetico della forma.

Il “principio della separazione” di Anselmi può trovare il suo antecedente nella teoria delle *strutture ideali di Michelangelo e dei barocchi* di Luigi Moretti. Se la *venustas* provoca “una specie d'incantamento”<sup>88</sup> nell'uomo, quello che Wölfflin cercava di sistematizzare con la sua tesi di dottorato<sup>89</sup>, questo può avvenire in due maniere: la prima giocata sul realismo in cui forma e struttura coincidono, la seconda di tipo “ideale” in cui non si denuncia l'essenza della realtà<sup>90</sup>.



48. Next Architetti, *Next Architetti: paesaggi relazionali*, Edilstampa, Roma 2007.

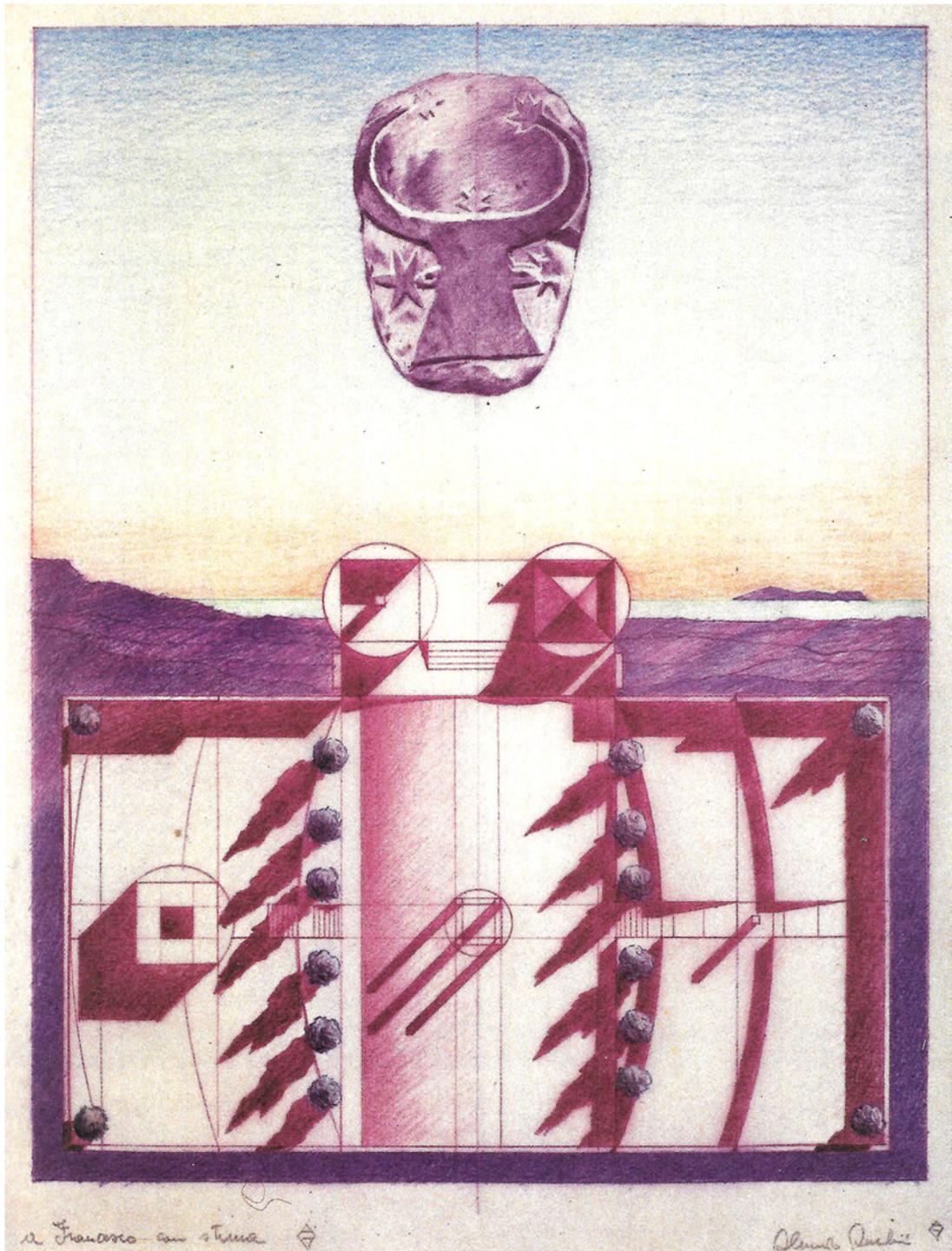
<sup>86</sup> A. Anselmi, *Architettura-Paesaggio - Il “principio della separazione”*, in Next Architetti, *Next architetti : paesaggi relazionali*, cit., p.154-161.

<sup>87</sup> *Ivi*, p.156.

<sup>88</sup> Cfr. L. Moretti, *Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, in “Spazio”, febbraio 1965, e in F. Bucci e M. Mulazzani (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, cit., p. 192.

<sup>89</sup> Cfr. H. Wölfflin, L. Scarpa e D. Fornari (a cura di), *Psicologia dell'architettura*, cit..

<sup>90</sup> Cfr. L. Moretti, *Le strutture ideali dell'architettura di Michelangelo e dei barocchi*, cit..



L'astuzia di Anselmi appartiene alla seconda via, alla dinamicità delle facciate manieriste e barocche in cui la percezione dell'architettura è sempre mutevole. I suoi edifici sono già oltre l'essere "ideale", sono oltre la *papera* e lo *shed decorato* di Venturi. Le architettura di Alessandro Anselmi sono trasfigurazioni continue di telai liberi in superfici-masse (Rezé-les-Nantes), di strutture metalliche in elementi zoomorfi (Sotteville-les-Rouen e Riccione), di coperture in piazze-collina (Fiumicino), e ancora di superfici in panneggi (San Pio).

La "maschera" anselmiana è continuamente ambigua: è un volto umano ma anche la testa di un toro; è il travestimento per un rito esoterico.

49. A fianco:  
A. Anselmi con  
G. Angiotti e  
G. Patané,  
*Cimitero Alilia*,  
1975, Catanzaro,  
planivolumetrico.



*Antefatto II*  
La ricerca architettonica



### *Materia+Narrazione, Narrazione, Materia*

L'esperienza tra il GRAU e Anselmi può considerarsi definitivamente compiuta con la *Biennale*<sup>1</sup> del 1980, i sei progetti per Santa Severina (1974-80), e il testo *La Sapienza della storia*<sup>2</sup> (1981). Le architetture per la Calabria Ionica, ancora inscritte nel geometrismo del Gruppo Romano, costituiscono il territorio di confine: alle spalle il GRAU e davanti le due chiese per Santomena (1981-83).

Il ricorso alla storia e alla memoria - su cui Anselmi insiste - perde i primitivi tratti enfatici, e si confronta «laicamente» con un serrato gioco di forme chiuse e di distorsioni nei progetti per le chiese di Santa Maria delle Grazie e della SS. Annunziata a Santomena (1981), per il teatro della Casa della Cultura a Chambéry Le Haut (1982), per le case al Testaccio, a Roma [...]. Malgrado le comuni origini e vaghe assonanze, fra la poetica di Anselmi e i *pastiches* del Grau la distanza è divenuta incolumabile<sup>3</sup>.

I due edifici sacri, assieme alle altre architetture esposte a New York (1986), testimoniano il superamento della frontiera e l'inizio della ricerca individuale. La “maschera” anselmiana non

<sup>1</sup>“Innanzitutto, è proprio la Biennale veneziana a sancire ufficialmente la fine del GRAU. Chiariamo bene questo: il nostro gruppo, pur esaurendo gran parte della sua ricerca originale negli anni '60, sopravvive per quasi oltre dieci anni.” D. D'anna (a cura di), *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, cit., p. 42.

<sup>2</sup>Cfr. A. Anselmi, *La sapienza della storia*, cit..

<sup>3</sup>M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, cit., p.219.

si esprime ancora liberamente: le intuizioni spaziali sono già in nuce ma la figurazione astratta è recuperata solo attraverso citazioni del moderno.

A Santomenna e Chambéry la forma architettonica segue la via dello *shed decorato*; nelle chiese salernitane compaiono sfere e “pinnacoli”, così come nella *Casa della Cultura* sono ancora presenti i timpani. A Testaccio e Saint-Denis invece, sebbene il moderno sia recuperato, le architetture sono ancora “citazioniste”. Se nel primo appaiono infatti i volumi corbusiani, nel secondo si rintracciano le masse vitree dei padiglioni del Werkbund; siamo ancora in una fase di sperimentazione (1981-85) nonostante la strategia progettuale sia già annunciata (*forma del luogo-deformazione, vuoto, frammenti, maschera*). Bisognerà aspettare il municipio di Rezé-les-Nantes (1986) per assistere al periodo più maturo della ricerca.

Qui si apre una nuova fase: Anselmi è un architetto cinquantenne consapevole della sua ricerca teorica, didattica e progettuale. La sua prima importante realizzazione, il municipio vicino a Nantes, testimonia l’inizio di un nuovo ciclo caratterizzato dall’uso decorativo di segni astratti. Non a caso Kenneth Frampton, nella terza edizione della *Storia dell’architettura moderna*, descrive l’edificio di Rezé con l’aggettivo *neo-art-déco*<sup>4</sup>. All’espressività ridolfiana, giocata tra telaio e tamponamento in Santomenna, Chambéry, Testaccio e Saint-Denis, si sostituisce ora la via della “decorazione astratta” in cui i segni non rimandano più ai significati della storia.

Le ragioni di questa produzione architettonica, databile all’inizio degli anni '90 con circa dieci progetti, possono essere individuate in due ipotesi: la prima è che Anselmi decora perché ha paura di ritornare alla “semplicità” delle forme “de-semantizzate” del primo Moderno; la seconda è che l’architetto romano utilizza la decorazione astratta come “sfogo” della sua indole espressionista-gestuale. Al di là di queste supposizioni,

<sup>4</sup> Cfr. K. Frampton, *Storia dell’architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 390.

Anselmi condivide con Sullivan la lezione sull'ornamento<sup>5</sup>; per entrambi la decorazione è infatti consustanziale alla forma che deve apparire, nella sua qualità figurativa, già ben proporzionata di per sé<sup>6</sup>. È l'insegnamento manierista di Roma che si oppone al "delitto" di Loos<sup>7</sup>.

L'attitudine di Anselmi a decorare, già evidente nelle residenze di Testaccio, caratterizzerà i progetti tra il 1986 e il 1990; tra l'anno di ideazione del municipio e la data di inizio dell'ultima produzione simboleggiata dalle architetture effimere per Scilla.

Il periodo "decorativo" anselmiano, che inizia da Rezé (1986), passa per la Facoltà di Catanzaro (1987), il Padiglione di Venezia (1988), Piazza Roncas (1988), il lungo mare di Reggio Calabria (1989), Anger (1989), Carcassonne (1989), la prima ipotesi per Sotteville (1990), e arriva ad Amiens (1990), è caratterizzato dall'uso ricorrente di segni orizzontali, e dal rifiuto di geometrie pure negli elementi verticali.

Anselmi sente infatti la necessità di "rigare" continuamente le superfici, di aggettivarle con segni, e di contraddire un pilastro

<sup>5</sup> "Ritengo in sé evidente che un edificio, del tutto privo di ornamenti, possa trasmettere un sentimento nobile e degno in virtù della sua massa e della sua proporzione. Ma per me non è evidente che l'ornamento possa di per sé accrescere queste qualità elementari". L. H. Sullivan, *L'ornamento in architettura*, in E. Di Stefano, *Ornamento e architettura: l'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, in "Aesthetica preprint", 89, agosto 2010, p. 63-66.

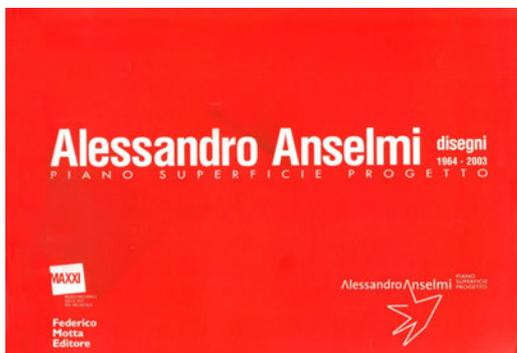
<sup>6</sup> "Ecco, io rimango sempre dell'opinione che un rapporto giusto con la decorazione sia quello che parte dall'essenza primaria e profonda dello spazio complesso dell'architettura, di cui, da sempre, la plastica secondaria ne è l'espressione visiva, il segno più immediato. [...] Anche se, forse, la parola stessa -decorazione- ormai non ha più senso, perché non si tratta di decorare una cosa, si tratta, in qualche modo, di lavorare con un nuovo tipo di sintesi, insomma, con oggetti diversi, con un nuovo tipo di coerenza, che non prevede questo passaggio da plastica primaria a plastica secondaria, ma che prevede l'utilizzo di elementi che sono tutti già sullo stesso piano". *Intervista ad A. Anselmi*, in C. Attolini, B. De Batté (a cura di), *Decor azione*, Neos, Genova 1999, pp. 10-13.

<sup>7</sup> "Ecco, in questo senso la decorazione non è affatto "delitto": è essenza dell'architettura". *Ivi*, p. 10.

libero, o un lampione, con linee curve e spezzate.

Da Rezé a San Pio (ultimo edificio realizzato), la produzione architettonica è caratterizzata da più di sessanta opere nelle quali si individua una strategia progettuale ricorrente. La “maniera” di Anselmi, in parte rintracciabile già all’interno del GRAU, e in parte nelle prime architetture fuori dal collettivo (quelle ideate tra il 1981 e il 1985), si affermerà con maggiore chiarezza a partire dal 1986. Le sezioni della mostra al MAXXI di Roma del 2004, *Piano Superficie Progetto*<sup>8</sup>, dimostrano infatti che i “temi anselmiani” (*Lo spazio prospettico, Recinto e frammenti, La scena urbana, La scena urbana: il paesaggio, Piano e superficie*) possono essere utilizzati dalla produzione degli anni ‘60 fino a quella più recente.

Ma abbandonati i “contenitori” della mostra, esiste un altro modo per leggere criticamente l’opera anselmiana? Ad esempio partendo dai valori figurativi delle forme architettoniche?



50. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi. Piano Superficie Progetto. Disegni 1964-2003*, Federico Motta Editore, Milano 2004.

Utilizzando le componenti derivate dall’esplosione dell’immagine *naturalista*, quelle a cui Anselmi fa riferimento nella didattica (*segno, materia e narrazione*<sup>9</sup>), potremmo leggere i progetti “decorativi” appena citati, analizzando l’immagine prospettica con la quale essi si presentano. Le architetture tra il 1986 e il 1990 vivono di valori figurativi che possono considerarsi legati contemporaneamente alle componenti della *materia* e della *narrazione*. In questi progetti sembra infatti che l’architetto romano ricerchi inconsciamente parte dell’unità figurativa perduta attraverso l’uso della decorazione. (Forse perché ancora memore della ricerca di “unità di senso” del GRAU?).

<sup>8</sup> Cfr. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, cit.

<sup>9</sup> Cfr. Apparato *Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

Le prospettive di Anselmi dimostrano che in quelle architetture è viva la *gestualità materica*, intesa come corruzione della forma e decorazione delle superfici<sup>10</sup>, così come è vivo il potere estraniante della *narrazione*.

Le rappresentazioni prospettiche dei progetti dall'86 al '90, testimoniano che siamo all'interno del mondo onirico in cui i volumi-*objet trouvé*, le coperture "tappeto volante", i simboli, le bandiere, le nuvole, gli alberi e le figure umane, mettono in atto i meccanismi surreali dell'estraneazione. Siamo lontani dai pastelli "realisti" delle chiese di Santomena: ora i disegni sono sintetici e le architetture diventano ambientazioni per fumetti<sup>11</sup>. Qui i riferimenti estetici sono quelli del simbolismo e del surrealismo piuttosto che dell'arte pop.

A partire da Rezé (1986), il rapporto dialettico tra *materia* e *narrazione*, può essere considerato la chiave di lettura di tutta l'opera di Anselmi. Le due categorie saranno infatti i riferimenti estetici delle sue architetture: dal periodo "decorativo" (1986-1990) in cui le due componenti figurative coesistono con la stessa misura si giunge all'ultima produzione (1990-2010) in cui una componente predomina sull'altra.

Superata la fase decorativa, la ricerca formale di Anselmi darà vita a due differenti immagini architettoniche: quella "zoo-fito-morfa" secondo la via della *narrazione*, e quella della "gestualità informale" (deformazione e incisione) attraverso la via della *materia*. Nella prima i riferimenti artistici sono rintracciabili in Calder, Arp, Picasso e Mirò<sup>12</sup>; nella seconda i già citati

<sup>10</sup> A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit. p. 8.

<sup>11</sup> "Ho imparato a disegnare da architetto con Disegno dal vero e prima ancora con i fumetti per cui tendo a fare il "pupazzettaro"". *Nota: intervista ad A. Anselmi*, in A. De Sanctis, G. Testa, *Rappresentazione e architettura. Linguaggi per il rilievo ed il progetto*, Gangemi, Roma 2003, p. 101.

<sup>12</sup> Cfr. A. Anselmi, *Jurassic Park*, in "Controspazio", 5, settembre-ottobre, 1995. Il saggio è riedito con il titolo *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-les-Rouen, Jurassic Park*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 162.

Burri, Vedova, Fautrier e Wols<sup>13</sup>. A questi si può aggiungere quella fissità del tempo, propria della pittura Metafisica, che sembra pervadere comunque sullo sfondo tutte le vie intraprese da Anselmi.

È quindi possibile affermare che, se fin dagli inizi degli anni '90 *materia e narrazione* coesistono, dal progetto per il castello di Scilla in avanti la ricerca figurativa prende due direzioni diverse ma parallele: in una prevale la *materia* sulla *narrazione*, nell'altra, viceversa, la *narrazione* vince sulla *materia*.

Nella prima direzione rientrano la maggior parte dei progetti tra cui, i più significativi, possono essere considerati: Monteruil (1992), l'edificio di Termini (1995), il teatro di Velletri (1995), Pietralata-Tiburtina (1996), Fiumicino (1997), il Palazzo dei Congressi all'EUR (1998), Bufalotta (1999), Verona (1999), Trento (1999), Piazza dei Navigatori (2000), Siena (2000), Bologna (2001), il Polo Tiburtino (2002), la seconda ipotesi per San Pietro (2002), Rimini (2002), Pistoia (2003), Romanina (2005), le residenze a Velletri (2006), San Pio (2005), Campidoglio (2006) e Papigno (2008).

All'interno del secondo percorso, caratterizzato da una minore produzione ma comunque non meno importante del primo, possono essere annoverati invece i seguenti progetti: Scilla (1990), la seconda ipotesi di Sotteville (1993), la prima ipotesi per San Pietro (1997), gli arredi per Termini (1995), Riccione (1999), e l'allestimento della mostra al MAXXI (2004).

Considerando questa distinzione non in termini assoluti, esistono alcuni progetti, a metà tra la *materia* e la *narrazione*, in cui forse nessuna delle due componenti prevale sull'altra. Tra questi, ad esempio, possono essere citati: le "dita" del Polo Tecnologico del Tiburtino, il "volto" del teatro di Velletri, e il "becco" del Palazzo dei congressi all'EUR.

<sup>13</sup> Cfr. A. Anselmi, *La "forma" del luogo*, cit.; A. Anselmi, *Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit.; A. Anselmi, *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit..

Al di là di queste eccezioni, esiste in realtà un unico progetto al di fuori del coro: la sistemazione per il canale Redefossi a San Donato Milanese (1995). Tutta giocata sul *segno* geometrico (forse Anselmi aveva appena scoperto l'uso degli strumenti informatici) la ridefinizione del corso d'acqua e dell'area limitrofa sono concepite come una reiterazione di frammenti triangolari in pianta, e di poliedri in alzato.

Sintetizzando l'opera dell'architetto romano potremmo affermare che, dopo un periodo di sperimentazione-transizione post GRAU (1981-85), Anselmi vive la sua prima fase “decorativa” (1986-90), quella della *materia+narrazione*, per romperla definitivamente nel suo ultimo periodo (1986-2010): qui le vie della *materia* e della *narrazione* si separano definitivamente.

Tuttavia, come spiega Anselmi nella didattica, quando una componente della figura pittorica prevale sull'altra ciò non significa che le altre sia annullino completamente; al contrario esiste sempre una minima presenza di tutti e tre i fattori che garantisce la sopravvivenza nel dominio delle arti dello spazio. Se rimanesse, ad esempio, solo la componente della *narrazione*, l'opera finirebbe per essere pura letteratura. Testimonianza ne sono la celebre *Fontana* di Duchamp<sup>14</sup>, i *ready-made* e tutta l'arte pop.

Dal 1986, anno di ideazione del municipio di Rezé, al 2010, anno di apertura della chiesa di San Pio a Roma, Anselmi realizza, in venti anni, le sue più importanti opere fuori dal GRAU. “Catalogare” le architetture attraverso le componenti della fi-

<sup>14</sup> “Cosa fa Duchamp? Prende quest'oggetto d'uso e lo mette nel museo. Con quest'operazione lo rende opera d'arte. Cioè che cosa fa? Quel processo di estraneazione che avevamo visto attraverso la pittura diventa estraneazione fattuale. Qui non c'è più nemmeno bisogno di un *di-segno* e di una *materia* per raccontare questo; qui c'è solo l'oggetto [e questo] quindi è pura letteratura. [...] Mentre l'architettura continua inesorabilmente a manipolare lo spazio, come vi dicevo all'inizio, la pittura e la scultura dagli anni '60 in poi, studiatevelo, non manipolano più lo spazio ma manipolano l'idea letteraria. Le abbiamo viste le cose di Andy Warhol [...]”. Cfr. Apparato *Arte e figure della modernità* a margine di questo volume.

gura pittorica, significa addentrarsi all'intero dei valori estetici delle forme. A questo proposito è utile analizzare tre progetti manifesto che, ripercorrendo le tre diverse "vie", mettono in luce i diversi valori estetici delle architetture costruite. Tra queste sono indagate in ordine cronologico: il municipio di Rezé-les-Nantes (1986) per la "fase decorativa" (*materia+narrazione*), il terminal-centro commerciale di Sotteville-les-Rouen (1993) per lo zoo-morfismo (*narrazione*), e il municipio di Fiumicino (1997) per il gesto informale (*materia*).

I tre edifici, oltre a essere esemplari per i differenti caratteri figurativi, si contraddistinguono anche dal punto di vista tipologico per diversi principi di aggregazione spaziale (centrale e longitudinale), e per la dicotomia massa-superficie nella manipolazione della forma.

### *Sulla qualità figurativa delle forme dello spazio*

Analizzare le tre opere manifesto citate (Rezé, Sotteville, Fiumicino) significa esplicitare il valore astratto dell'architettura, ossia capire che a determinate qualità figurative delle forme, le qualità dell'immagine finale, corrispondono rispettive qualità spaziali. Questo è il primato della *venustas* anselmiana: il problema dello spazio "utile e costruito"<sup>15</sup> come configurazione estetica.

Secondo Anselmi è a partire dal risultato figurativo, dalle tensioni spaziali innescate tra le forme attraverso quell'equilibrio "proporzionale e ponderale"<sup>16</sup> (la formazione del "gusto"), che dipende la qualità dell'architettura. I rapporti tra le parti, nella loro espressione estetica, sono infatti il risultato di un'opera architettonica.

Le architetture selezionate possono essere quindi scomposte

<sup>15</sup> Cfr. A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto*, cit. p. 8.

<sup>16</sup> Cfr. A. Anselmi, *Laboratorio di progettazione architettonica I*, cit., p. 23.

attraverso due tipi di analisi: la prima (*lettura formale*) che indaga la genealogia “forma-spazio-luogo” (la plastica primaria), cioè lo “spazio-limite” (vuoto interno) e lo “spazio-ambiente”<sup>17</sup> (vuoto urbano); la seconda (*lettura dell’immagine*) che racconta il “campo d’azione” delle forme, cioè i rapporti figurativi derivati dall’immagine finale (plastica primaria e secondaria nel loro insieme<sup>18</sup>).

Il procedimento che si vuole adottare è lo stesso impiegato da Itten per la lettura dei quadri naturalisti al *Vorlehre* della Bauhaus<sup>19</sup>: dalla genesi compositiva al valore figurativo. Capire un’architettura nella sua qualità formale significa indagare il processo “forma-spazio-luogo-figurazione”.

Per quanto riguarda la *lettura formale*, i cui antecedenti più noti si rintracciano in Moretti, Zevi, ed Eisenman<sup>20</sup>, sono impiegati disegni analitici (proiezioni cilindriche) che scompongono Rezé, Sotteville e Fiumicino, attraverso le seguenti categorie: la *deformazione* (forma del luogo), i *frammenti* (positivo), il *vuoto* (negativo) e la *maschera*.

Per quanto riguarda invece la *lettura dell’immagine*, cioè la figurazione complessiva con la quale le forme appaiono, si ricorre all’uso di disegni prospettici (proiezioni coniche). Questi vengono impiegati per mettere in luce i valori figurativi su cui si fondano le architetture di Anselmi: il *segno*, la *materia* e la

<sup>17</sup> H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., pp. 39-40.

<sup>18</sup> Cfr. *Intervista ad A. Anselmi*, in C. Attolini, B. De Batté (a cura di), *Decor azione*, cit., p. 10. Anselmi nel descrivere le dinamiche dell’architettura contemporanea, mette in luce il rapporto tra la plastica “primaria” e “secondaria”, affidando alla prima le questioni proporzionali della forma, e alla seconda i problemi relativi al rivestimento degli edifici. Su questo argomento si veda: G. Pagano, *I benefici dell’architettura moderna. (A proposito di una nuova costruzione a Como)*, in “La Casa Bella”, 27, marzo 1930, p. 13.

<sup>19</sup> Cfr. *La pedagogia formale della Bauhaus*, cit., p. 58.

<sup>20</sup> Cfr. P. Eisenman, *La base formale dell’architettura moderna*, cit., P. Eisenman *Giuseppe Terragni: trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004, P. Eisenman, *Ten canonical buildings: 1950-2000*, Rizzoli, New York 2008. L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, cit., B. Zevi, *Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, cit..

*narrazione*<sup>21</sup>. Quest'ultima analisi attinge direttamente al "purovisibilismo" in quanto ogni opera d'arte (pittura, scultura, architettura) è indagata nell'immagine bidimensionale con la quale si manifesta.

In tutte le arti visive, l'immagine in tanto è artistica in quanto è bidimensionale o pittorica: la visione a rilievo (*Relievauffassung*) è comune a tutte esse, sebbene il loro procedere sia spesso diverso, come nel caso dello scultore, che va dalla visione da vicino a quella a distanza, contraendo le tre nelle due dimensioni, laddove il pittore muove dalla visione a distanza per rinforzarla con valori prospettici della terza dimensione<sup>22</sup>.

Rintracciare i valori estetici dell'immagine architettonica, analisi simili a quelle condotte da Moretti sulla "decorazione" del romanico fiorentino<sup>23</sup>, significa leggere i segni della plastica primaria, ma anche quelli della materia nella sua valenza espressiva<sup>24</sup> (plastica secondaria), e capire le loro relazioni astratte. Il "campo figurativo" di ogni architettura risiede nei rapporti forma-spazio, ovvero nella complessità finale con la quale essa appare nell'immagine bidimensionale.

Se la prima è un'analisi *formale* che indaga la manipolazione dello spazio "utile e costruito" attraverso gli strumenti interni alla disciplina (*categorie operative della formazione del gusto*), la seconda è invece un'analisi dell'*immagine* che rintraccia la

<sup>21</sup> È importante precisare che sono utilizzate solo la *materia* e la *narrazione* perché la suddivisione fatta nel paragrafo precedente ha evidenziato come la ricerca matura di Anselmi, quella dal 1986 in avanti, proceda attraverso queste due componenti.

<sup>22</sup> B. Croce, *La teoria della pura visibilità*, in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, cit., p. 240.

<sup>23</sup> Cfr. L. Moretti, *Trasfigurazioni di strutture murarie*, cit.

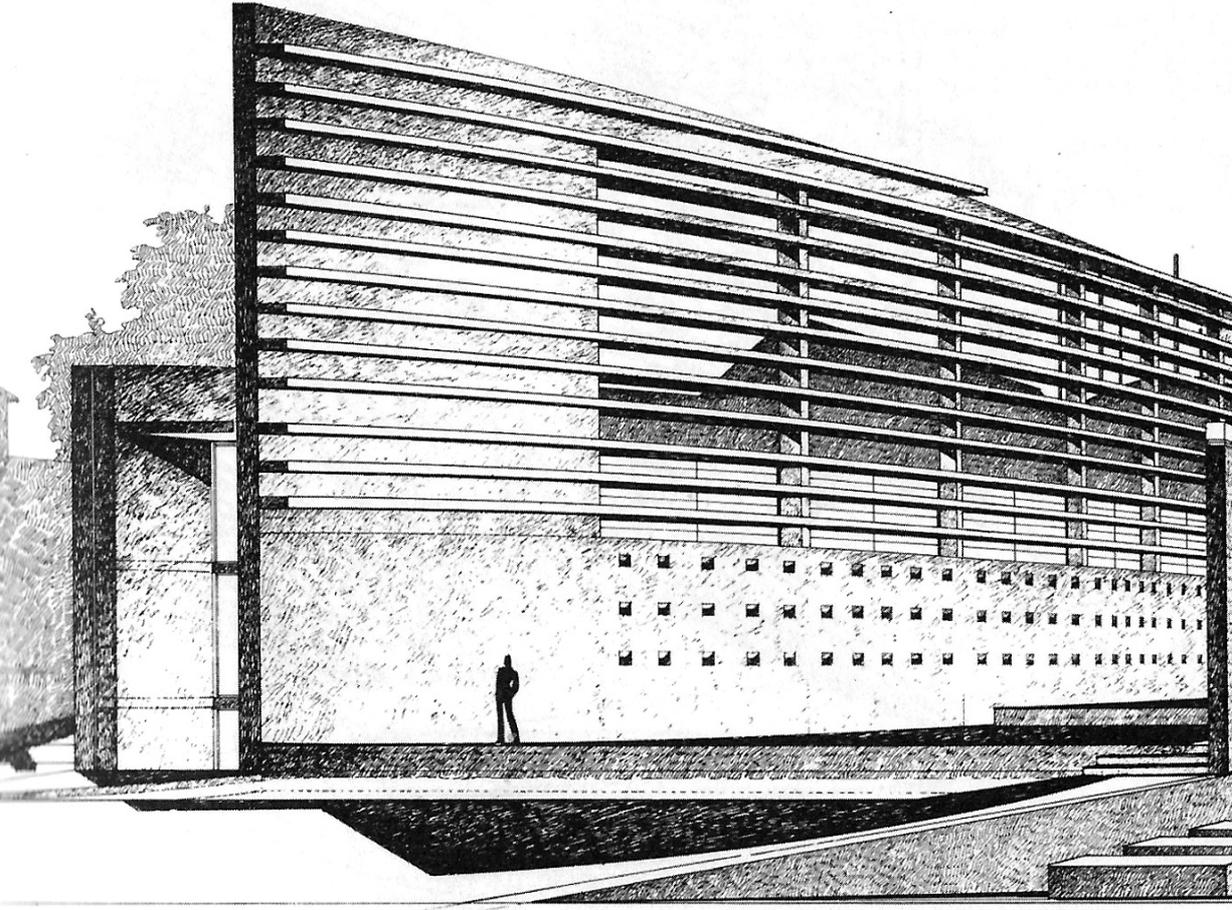
<sup>24</sup> Per l'uso espressivo della materia, nell'accezione di "far parlare" le superfici, e per quello "con-formativo", nell'accezione di "modellare" lo spazio, si rimanda alla definizione di C. Rowe. La materia, citando Rowe, ha due valori: "uno quando la cogliamo nella sua materialità, l'altro quando la cogliamo nella sua virtuale seconda vita". Questa seconda vita è "l'aspetto intellettuale della forma così come esso si manifesta nella pittoricità dello scorcio prospettico". Cfr. P. V. Aureli, *Chi ha paura della forma? Origini e sviluppo del formalismo moderno e La base formale dell'architettura moderna di Peter Eisenman*, cit., p. 27.

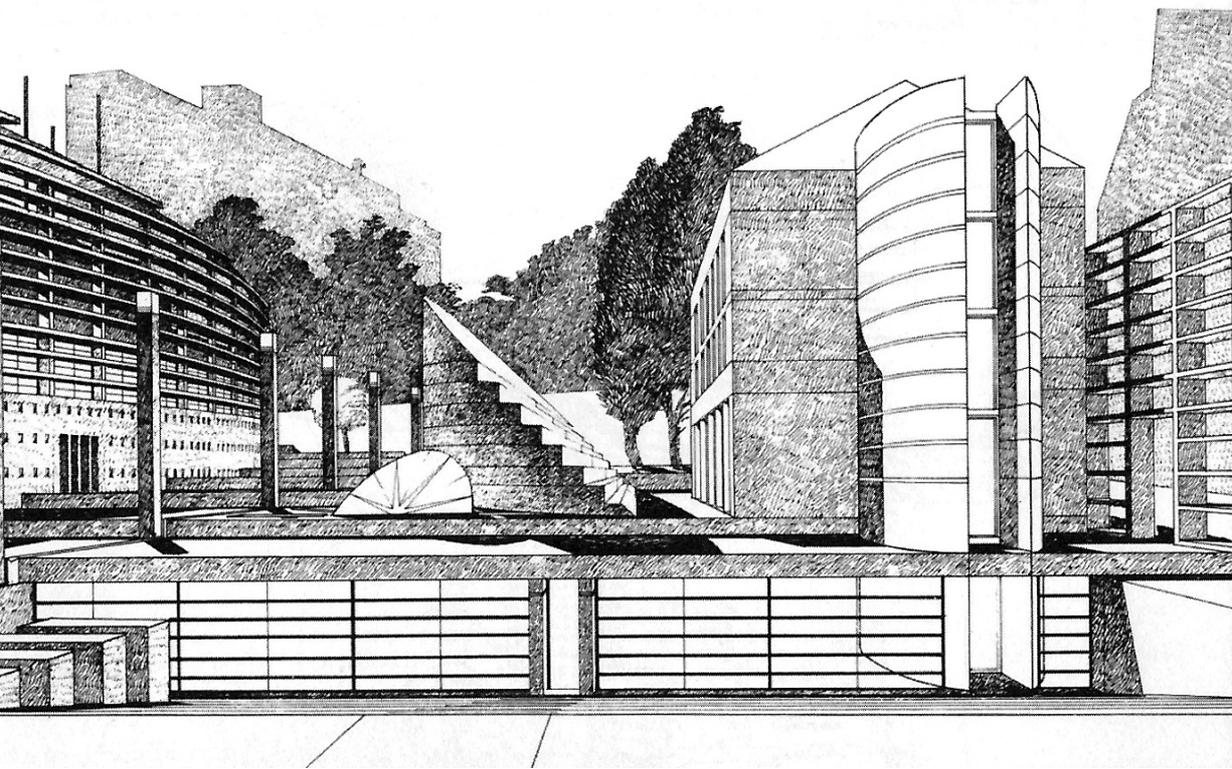
logica figurativa delle forme nella sua trasversalità con tutte le arti (*categorie di lettura della formazione del gusto*). Capire la genealogia formale dello spazio (*massa, superficie*), e saperne rileggere i valori estetici (*segno, materia, narrazione*), costituisce parte di quella “attrezzatura personale”<sup>25</sup> che permette di operare all’interno della disciplina.

Trasporre le tensioni figurative della pittura e della scultura in un edificio o, viceversa, rintracciare in questo ultimo il “campo estetico” comune alle arti visive, è la lezione del “gusto” anselmiano: il riflesso condizionato del tennista nel colpire la pallina in ricezione e battuta.

<sup>25</sup> Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., pp. 18-19.

51. A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1986, Nantes,  
prospettiva  
di concorso.

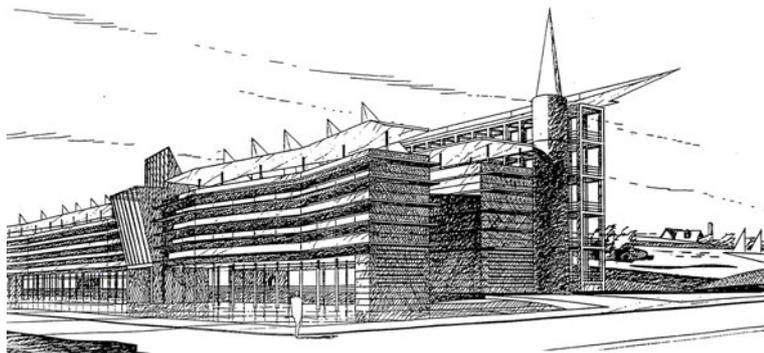




52-53-54-55-56-57.

In questa pagina  
dall'alto:

A. Anselmi con  
J. Letocard e S. Mosca,  
*Concorso per la nuova sede  
della facoltà di  
scienze naturali*,  
1990, Amiens,  
prospettiva.

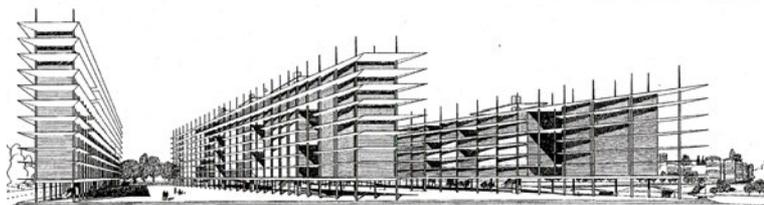


A. Anselmi con  
P. Rondeau e P. Ginisty,  
*Concorso per un quartiere*,  
1989, Angers,  
prospettiva.

A. Anselmi con  
G. De Sanctis  
Ricciardone,  
F. Ghersi, F. Palma e  
G. Stramaccioni  
*Concorso per la  
ristrutturazione del  
Padiglione Italia*,  
1988, Venezia,  
prospettiva.

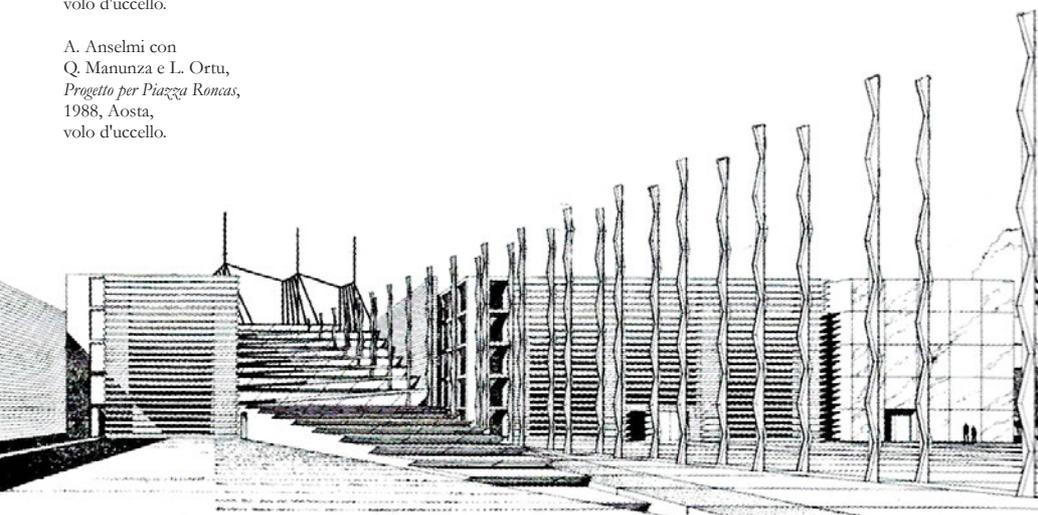
A fianco dall'alto:

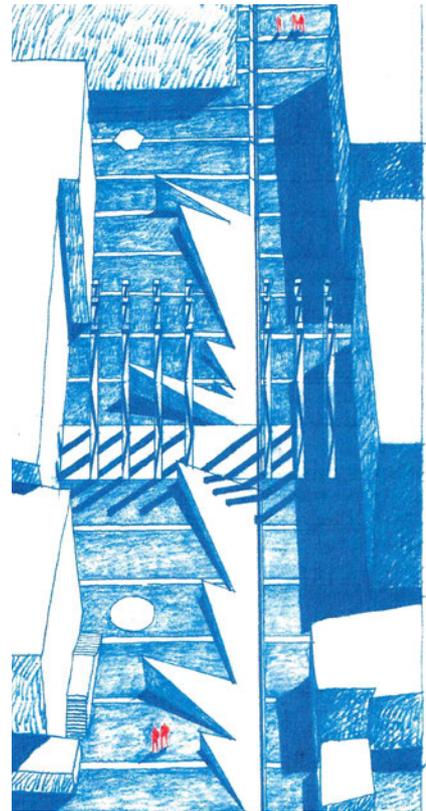
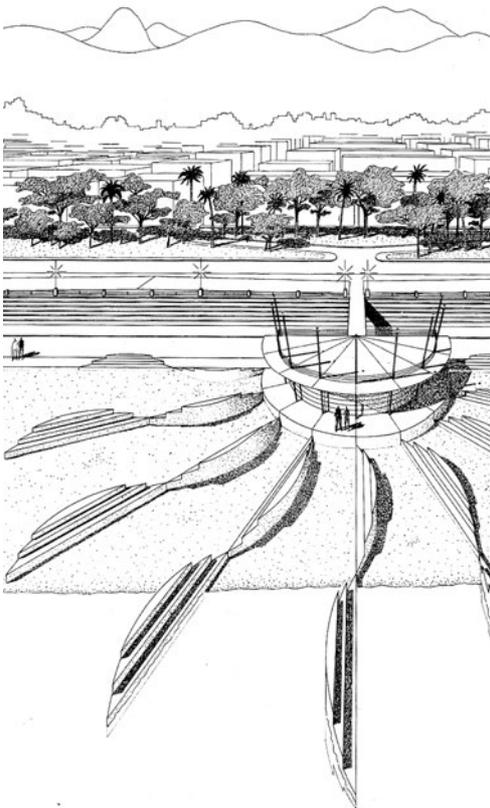
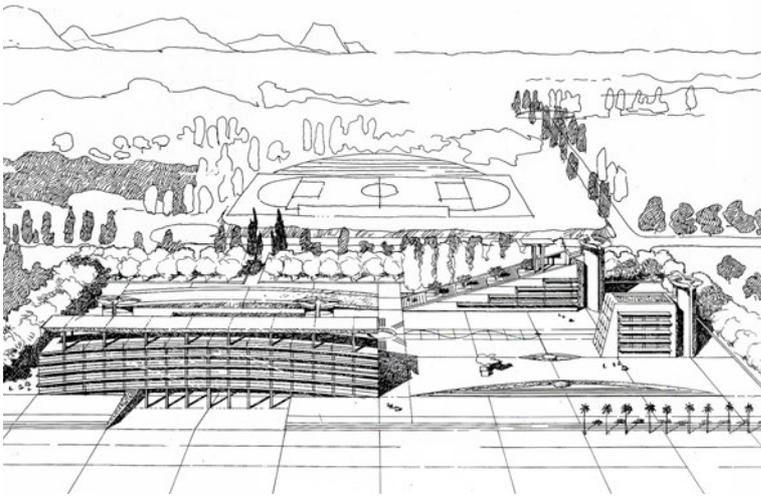
A. Anselmi con  
R. Bollati, F. Di Paola,  
R. M. De Salvo, A. Jatta,  
*Progetto per la facoltà di  
Giurisprudenza*,  
1987, Catanzaro,  
volo d'uccello.



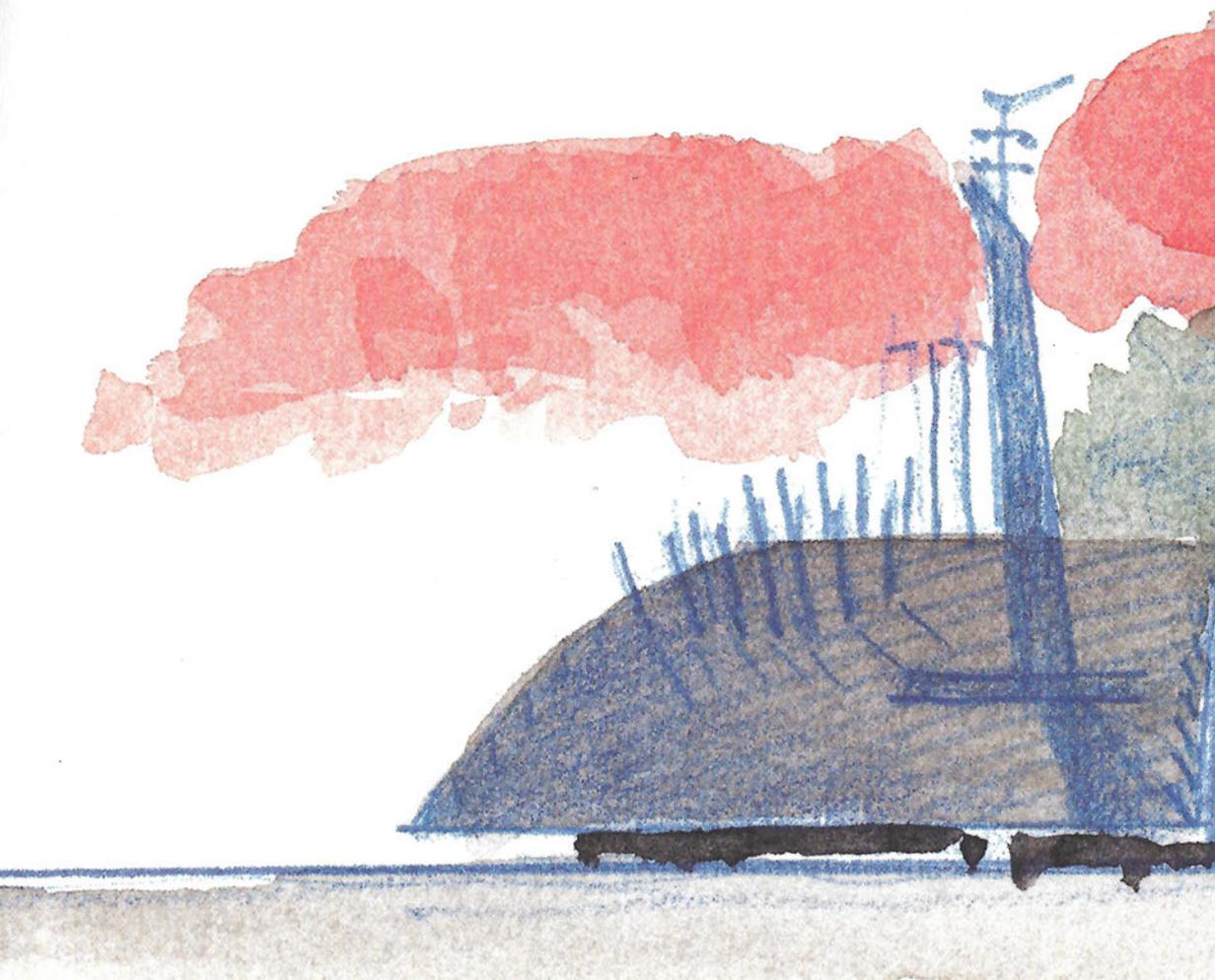
A. Anselmi con  
M. Nicoletti,  
G. Imbesi e V. Torrieri,  
*Progetto per il lungomare*,  
1989, Reggio Calabria,  
volo d'uccello.

A. Anselmi con  
Q. Manunza e L. Ortu,  
*Progetto per Piazza Roncas*,  
1988, Aosta,  
volo d'uccello.

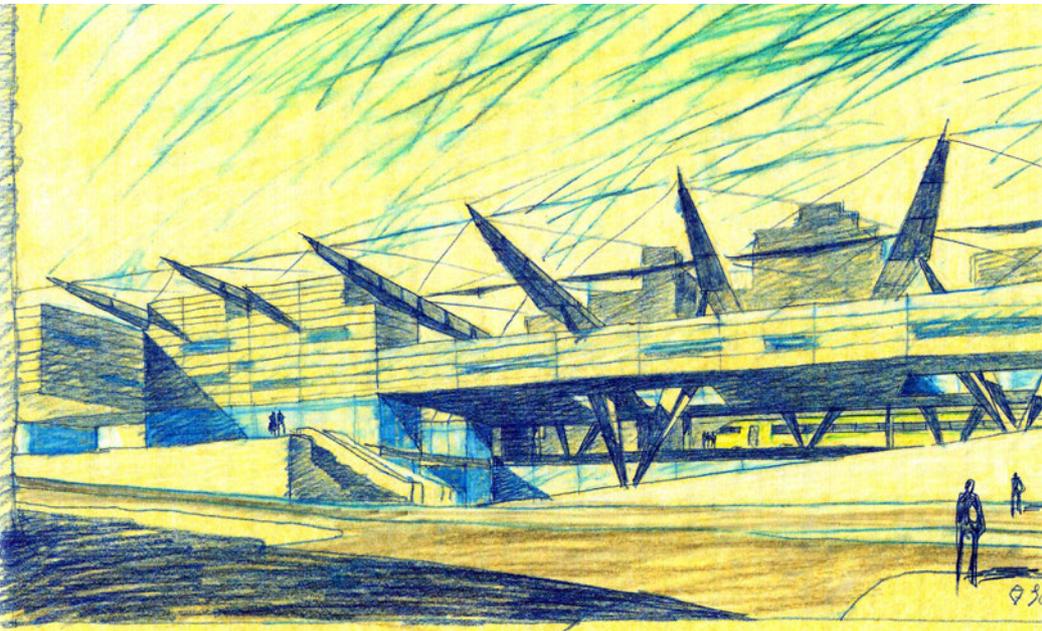
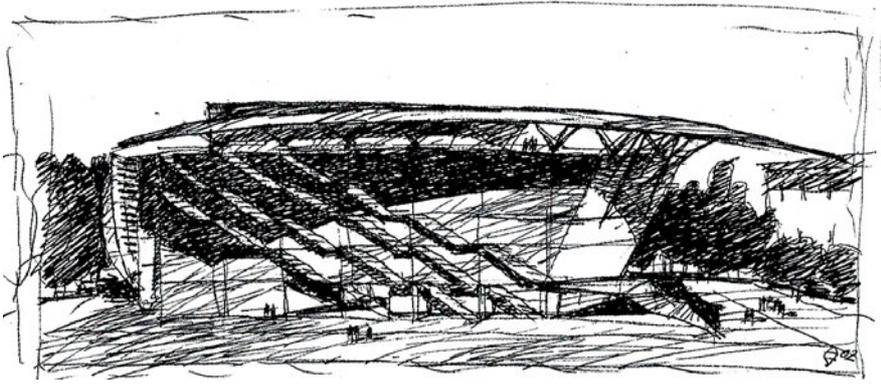


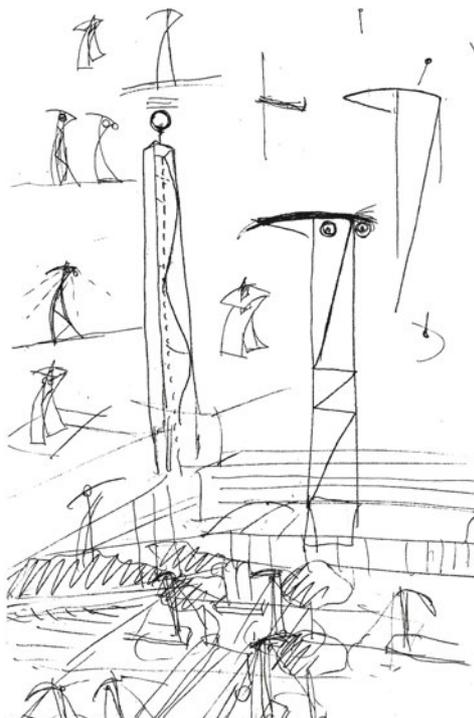


58. A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,*  
1993-95, Rouen,  
schizzo.









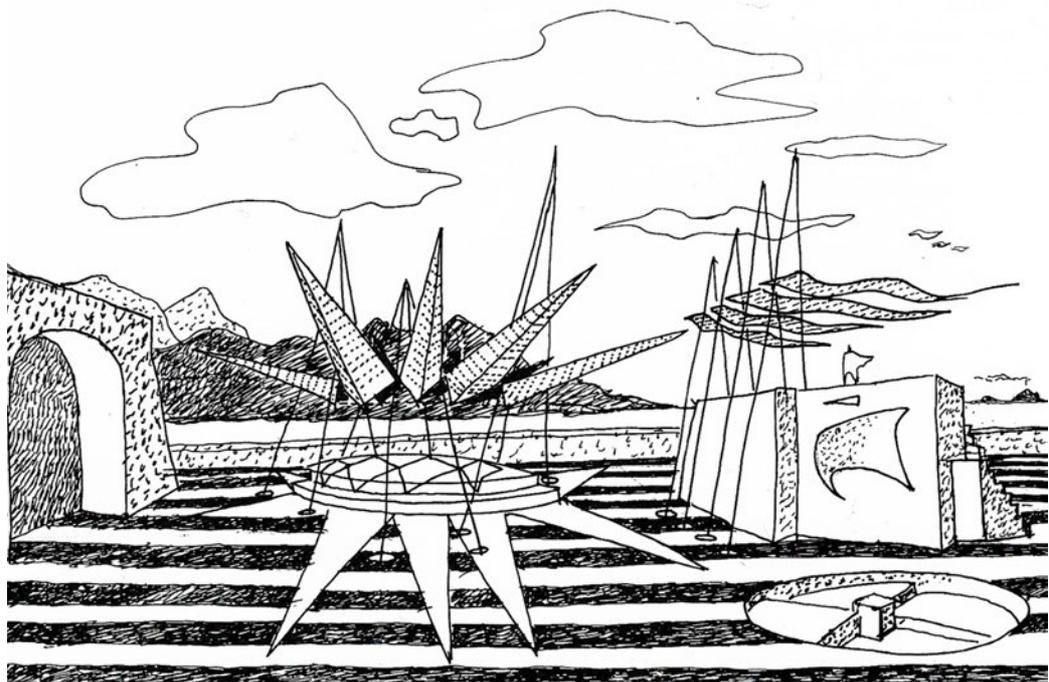
59-60-61-62-63.  
A fianco dall'alto:  
A. Anselmi con L. Passarelli,  
M. Passarelli, T. Passarelli,  
C. Gandolfi, P. Gandolfi e  
T. Leonori, *Palazzo dei  
congressi*, 1999-2008,  
Riccione, schizzo.

A. Anselmi con  
V. Palmieri, *Allestimento mostra  
"Piano Superficie Progetto"* al  
Maxxi, 2004, Roma, plastico.

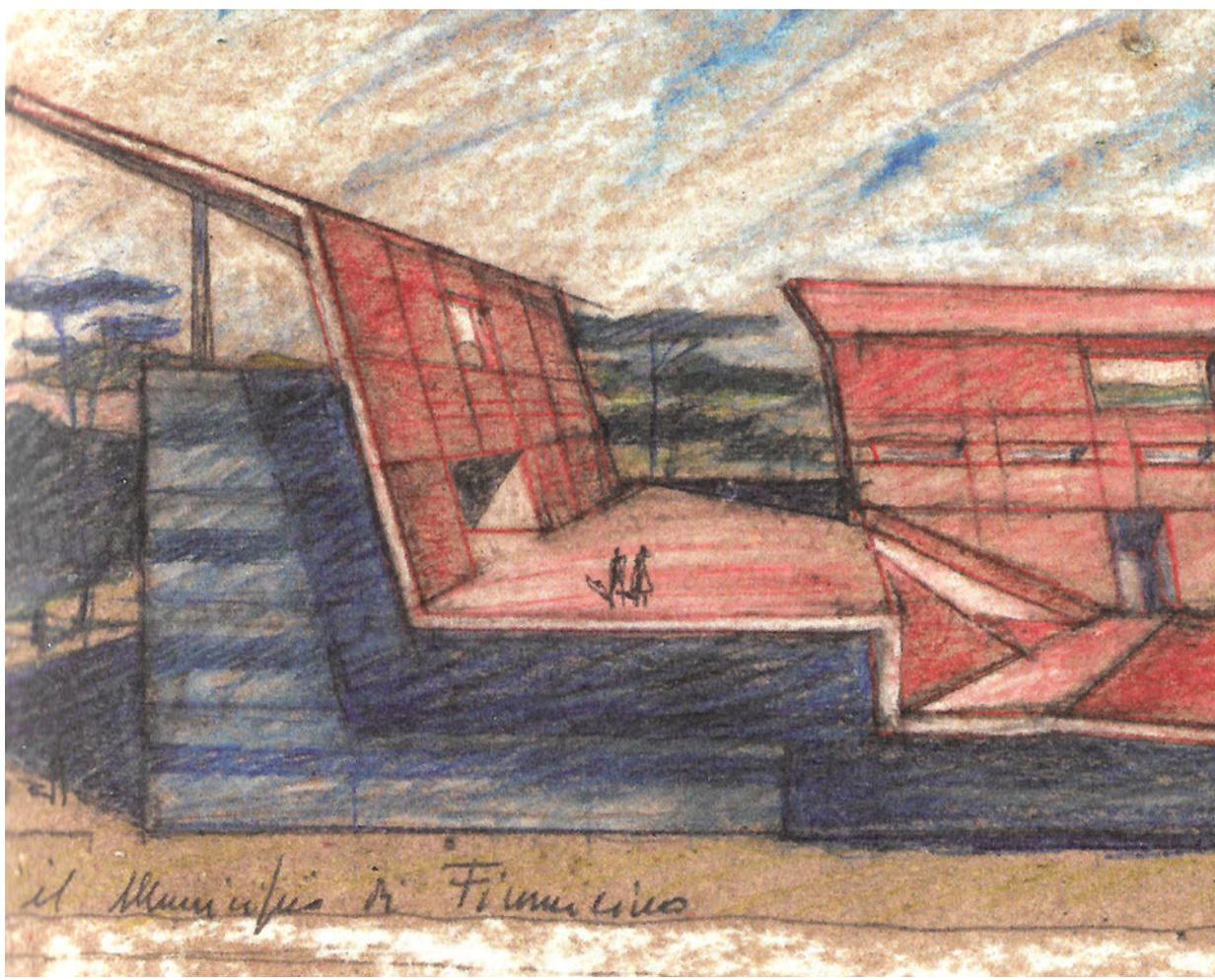
A. Anselmi con  
S. Di Michele, G. Ficorilli,  
F. Gentilucci e F. Palmia,  
*Progetto per un edificio  
polifunzionale stazione  
San Pietro (prima ipotesi)*,  
1997, Roma, prospettiva.

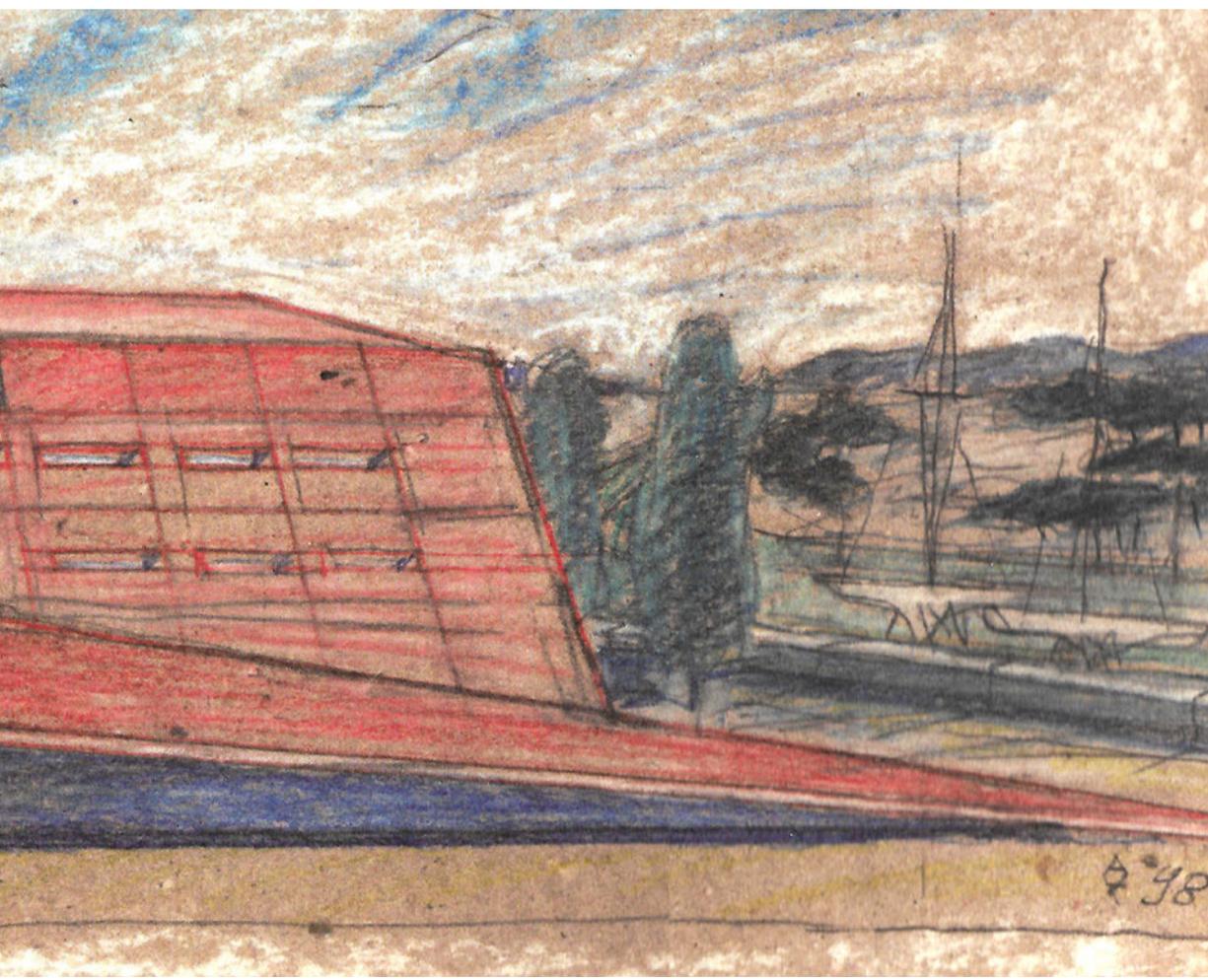
In questa pagina dall'alto:  
A. Anselmi con M. Manieri  
Elia, *Progetto per gli arredi della  
Stazione Termini*, 1995,  
Roma, schizzo.

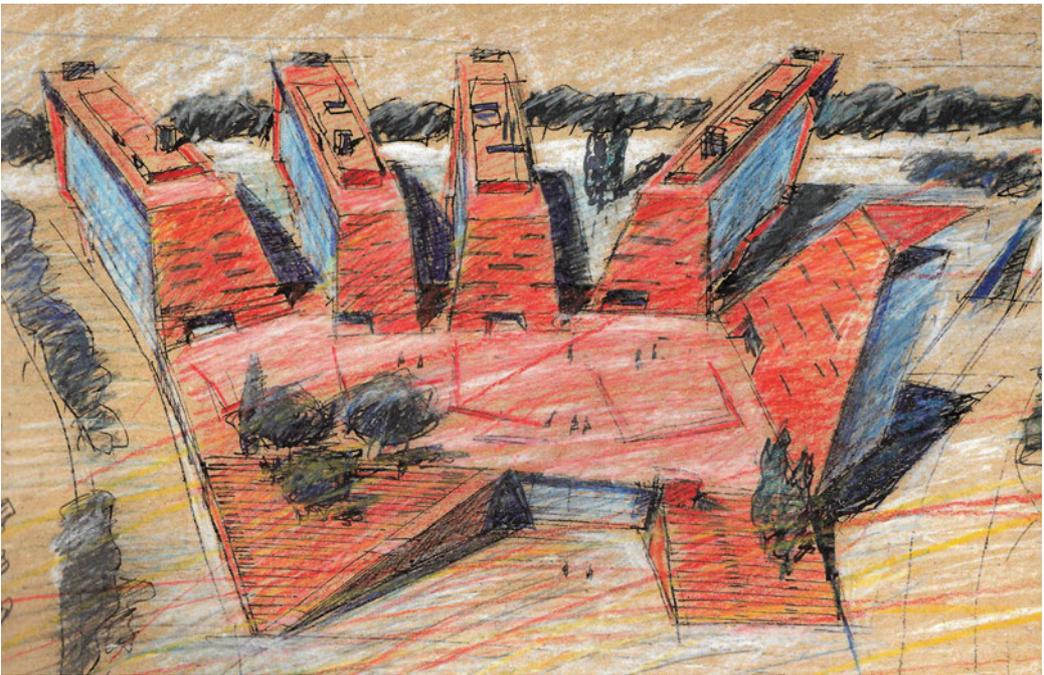
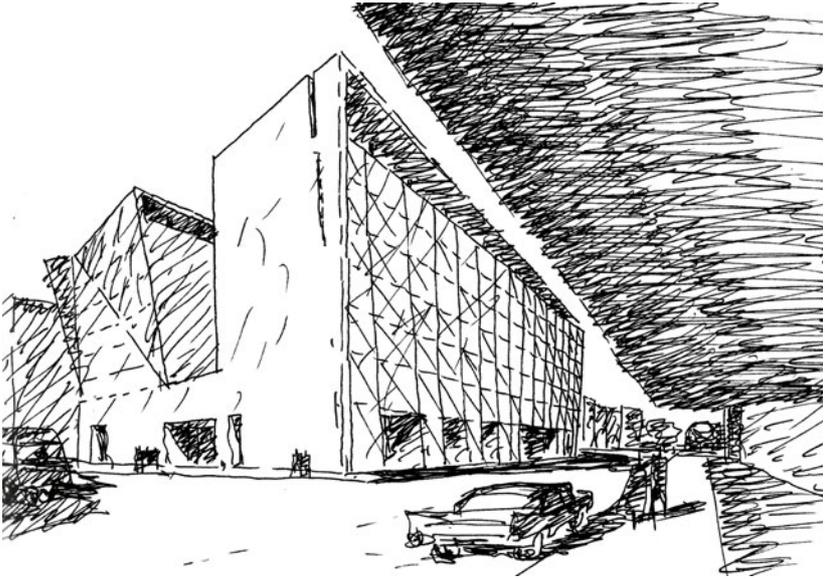
A. Anselmi con E.  
Prestipino, *Progetto per il  
restaurò del castello Ruffo a  
Scilla*, 1990, Reggio Calabria,  
prospettiva.

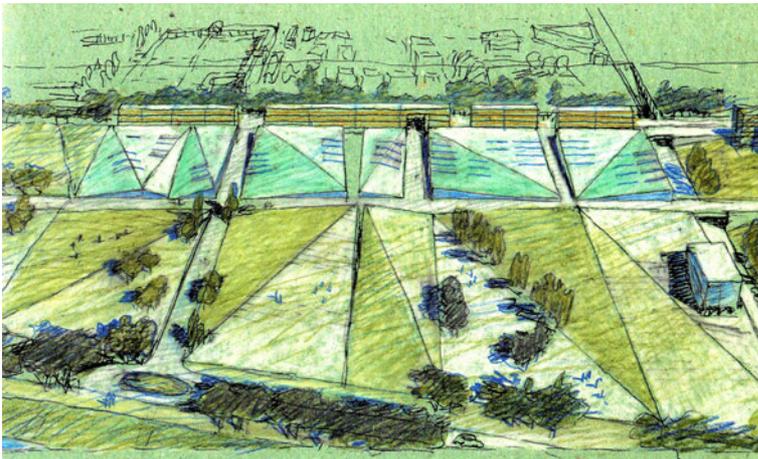
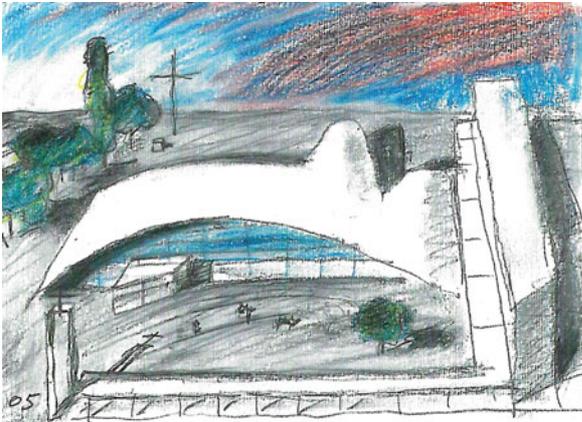
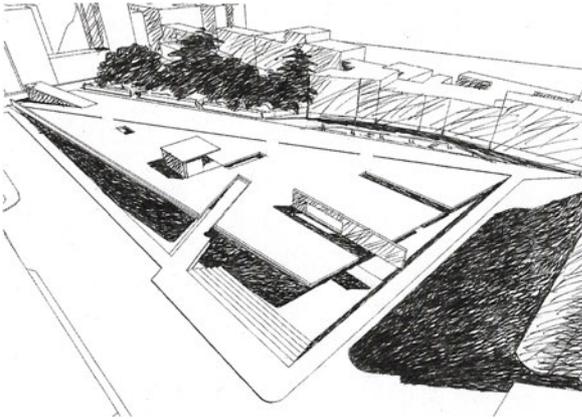


64. A. Anselmi con  
M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma,  
schizzo.









65-66-67-68-69-70.  
A fianco dall'alto:  
A. Anselmi con  
F. Palmia, *Progetto per un  
edificio polifunzionale presso la  
stazione Termini*, 1995,  
Roma, prospettiva.

A. Anselmi con  
V. Anselmi e V. Palmieri,  
*Progetto per il polo Tecnologico  
Tiburtino*, 2002, Roma,  
volo d'uccello.

In questa pagina dall'alto:  
A. Anselmi con S. Di  
Michele, G. Ficorilli,  
P. Fontanarosa, F. Palmia,  
G. Schievano,  
L. Testa, C. M. Tisano e  
M. Vedovato,

*Concorso per la riqualificazione  
della piazza Cittadella*, 1999,  
Verona, volo d'uccello.

A. Anselmi con  
M. Manieri Elia,  
*Concorso per l'ampliamento del  
Palazzo di Giustizia*, 2000,  
Siena, schizzo.

A. Anselmi con  
V. Anselmi e V. Palmieri,  
*Progetto per il complesso  
parrocchiale di San Pio da  
Pietrelcina*, 2005-2010,  
Roma, schizzo.

A. Anselmi con D. Balzan,  
A. Pallaoro e P. Mazzalai,  
*Concorso per la riqualificazione  
area ex-Michelin*, 1999,  
Trento, volo d'uccello.



*Parte seconda*  
Progetti



## Rezé-les-Nantes

Il progetto poteva essere sviluppato in due differenti direzioni. La prima prevedeva la demolizione di tutti gli edifici esistenti [...] e la sostituzione con un unico edificio, ossia un “oggetto architettonico” unico. La seconda, all’opposto, accettava la presenza delle preesistenze e le integrava in un sistema architettonico complesso [...]¹.

Esito di un concorso bandito dall’amministrazione francese nel 1985, il municipio di Rezé percorre l’ipotesi più difficile suggerita dall’ente locale: il recupero dei vecchi manufatti edilizi. Un complesso programma funzionale, declinato attraverso un raffinato progetto urbano, diviene la nuova icona della Loira Atlantica. Se l’immagine del sobborgo di Nantes era prima assimilabile con il suo unico monumento, la *Maison Radieuse* degli anni ‘50, ora Anselmi e Le Corbusier sono entrambi parte dell’immaginario simbolico di Rezé.

Il progetto dell’architetto romano, realizzato tra la fine del 1987 e l’inizio del 1989, ha la forza di integrare preesistenze e nuovo attraverso il disegno di uno spazio aperto. I frammenti dialogano con l’orografia del sito riconnettendo la quota più bassa, quella d’imposta della chiesa di Rezé, con il punto di maggior altitudine sulla Loira: l’*Unité d’habitation*.

Anselmi, oltre a recuperare gli edifici esistenti, organizza abilmente le funzioni richieste dalla municipalità: gli sportelli di

¹ A. Anselmi, *Hôtel de Ville Rezé-les-Nantes, 1986*, in C. Conforti (a cura di), J. Lucan, *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 100.

maggior affluenza al pubblico, la parte riservata agli organi tecnici, e il nucleo politico-amministrativo.

La prima funzione, collocata a -4,00 metri dalla quota d'ingresso della chiesa, si collega alla città con un dispositivo di rampe e gradini che conducono ai servizi primari del municipio. Da qui attraverso la torre civica (corpo scala e ascensore), si raggiunge la prima delle preesistenze destinata alla seconda attività del municipio: gli uffici tecnici.

L'ultimo nucleo funzionale, quello politico-amministrativo, è invece il nuovo edificio urbano che, inglobando gli altri due vecchi manufatti, si riconnette all'interrato. I tre gruppi di funzioni, in continuità al disotto del piano stradale, sono accessibili sia separatamente, sia dalla hall d'ingresso situata a -4,00 metri.

Il vuoto centrale è invece un percorso inclinato che, collegando parti eterogenee della città, conduce dalla quota 0,00 a +4,20. In questa "afasia del costruito"<sup>2</sup>, così Anselmi chiama l'invaso aperto su cui si affacciano gli edifici, trovano spazio altre piccole architetture che completano la scena urbana: il cilindro dei servizi igienici, quello della ventilazione, il volume-anfiteatro dei locali tecnici, e il lucernario dello spazio interrato.

### ***Lettura Formale***

**Deformazione (forma del luogo)** A Est il rettilineo dell'asse stradale inclinato, la salita su cui si affacciano le due preesistenze; a Ovest la linea inclinata che conforma il lotto. Queste sono le direttrici principali che determinano l'impianto urbano.

Le due rette sghembe, prolungate verso l'*Unité d'habitation*, si intersecano nel punto orografico più alto della città: è il fulcro che regola sia le figure in pianta, sia l'immagine prospettica in alzato. Il volume virtuale, che racchiude i vecchi manufatti edilizi, si piega all'interno dell'afasia anselmiana mantenendosi invece allineato con la strada a Est. La deformazione derivata

<sup>2</sup> A. Anselmi, *Il "limite" del progetto*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 104.

dalle giaciture dell'area di progetto si mostra anche in alzato: la curva del nuovo edificio si abbassa verso Sud, asseconda il terreno che sale, e ritrova le altezze dei manufatti circostanti mostrando la *Maison Radieuse*. A Nord, le altezze del municipio dialogano invece con le dimensioni della chiesa.

**Frammenti (positivo)** Le superfici opache, piegate e rettilinee, sono gli elementi che conformano gli spazi interni del municipio senza mai toccarsi. Nei punti in cui le partizioni si avvicinano, la connessione avviene infatti con un materiale di altra natura: il vetro.

Lo “spazio-limite” (vuoto interno) è scandito dai diaframmi curvi e rettilinei, dai volumi delle preesistenze, e dai vani ascensore. La circonferenza della sala consiliare sembra essere l'unica superficie chiusa; in realtà è un frammento effimero capace di smaterializzarsi con la completa apertura dei pannelli lignei che la delimitano.

Nello “spazio-ambiente” (vuoto esterno) dominano la torre civica e l'edificio che ingloba le due preesistenze; qui le superfici di chiusura esterne appaiono come masse. Lo spazio aperto è inoltre ritmato dai piccoli volumi di servizio, la preesistenza destinata agli uffici tecnici, e il muro perimetrale a Ovest.

**Vuoto (negativo)** La sequenza spaziale interna, collegata dall'atrio centrale al piano interrato, si articola a Ovest (in verticale) attraverso la torre scalare, a Est (in orizzontale e verticale) mediante la successione dei vuoti contenuti nell'edificio amministrativo. Qui lo “spazio-limite” diviene uno spazio centrale-longitudinale: un vuoto allungato (chiuso tra preesistenze, diaframmi curvi e rettilinei) che contiene la sala consiliare al primo e secondo piano.

Il rapporto tra nuovo e manufatti esistenti genera interstizi triangolari (a Nord e Sud) organizzati secondo il principio della pianta libera.

Alla stessa maniera lo “spazio-ambiente” si configura come un “vuoto direzionato”<sup>3</sup>. L'invaso esterno è infatti una forma cen-

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 105.

trale-longitudinale che si dilata e si restringe protendendosi verso Le Corbusier.

**Maschera** Due sono i principali involucri che conformano l'impianto urbano e restituiscono la figurazione del municipio: le superfici "rigate" dell'edificio politico-amministrativo e i piani curvati della torre civica. Ciascuno dei due involucri, in cemento bianco e ardesia, è costituito da due parti distinte sulle quali è applicata la decorazione orizzontale.

L'elemento turrato (virtualmente un ellisse estruso) è sottratto dalle parti Nord e Sud, suddiviso in una doppia membrana, e segnato da una decorazione orizzontale applicata.

L'edificio che ingloba le preesistenze è invece caratterizzato da una superficie curva, a Ovest, e da una rettilinea a Est. Le due maschere, incise nelle loro parti centrali e poi risarcite con un telaio di brise-soleil orizzontali, si estendono oltre gli spazi abitabili divenendo figure libere nel paesaggio.

### *Lettura dell'immagine*

**Materia+Narrazione** Nei rapporti figura-sfondo innescati dai volumi del municipio (plastica primaria), Rezé appare una composizione metafisica-surrealista. Il "campo d'azione" è quello della *narrazione*: le forme sembrano essere distinte e riconoscibili ma le tensioni tra le parti si comprendono solo attraversando lo spazio aperto. È il meccanismo dello straniamento delle pitture oniriche in cui le forme rimandano sia a significati noti sia al loro contrario.

A Rezé è negato ogni canone prospettico centrale e tutto è percepito in maniera ambigua: la maschera curva perde il primo piano degradando verso l'*Unité d'habitation*, mentre l'ellisse della torre civica, spezzato da un piano vetrato, diviene parte dell'ingresso interrato.

Il volume dell'anfiteatro e quello del lucernario, resti archeologici di una architettura che non c'è più, tendono i rapporti tra la torre e l'edificio politico-amministrativo, corrompendo la fluidità dello spazio direzionato verso Le Corbusier.

Il lavoro sulla *materia* si mostra sia nella gestualità con cui la maschera viene deformata, sia nell'incisione e decorazione

della plastica primaria. Questa viene aggettivata attraverso la sovrapposizione di brise-soleil e di rivestimenti lapidei: ciò costituisce la plastica secondaria del municipio. Qui i valori figurativi rimandano alle operazioni espressioniste e informali sulla *materia*.

La qualità dell'immagine bidimensionale di Rezé, cioè il risultato dei rapporti spaziali tra le forme, è nella dicotomia dei due differenti valori figurativi: un viaggio tra il territorio della *materia* e quello *narrazione*.



71. A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes,  
schizzo.

72-73.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
planimetria.

A fianco:  
esterno  
lato Est.

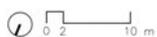
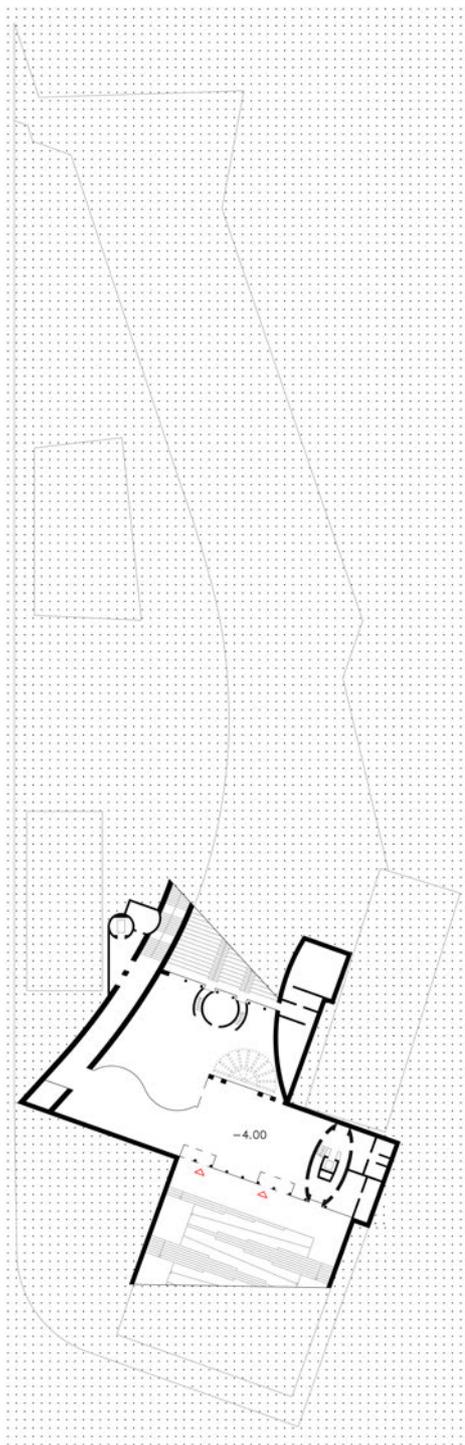


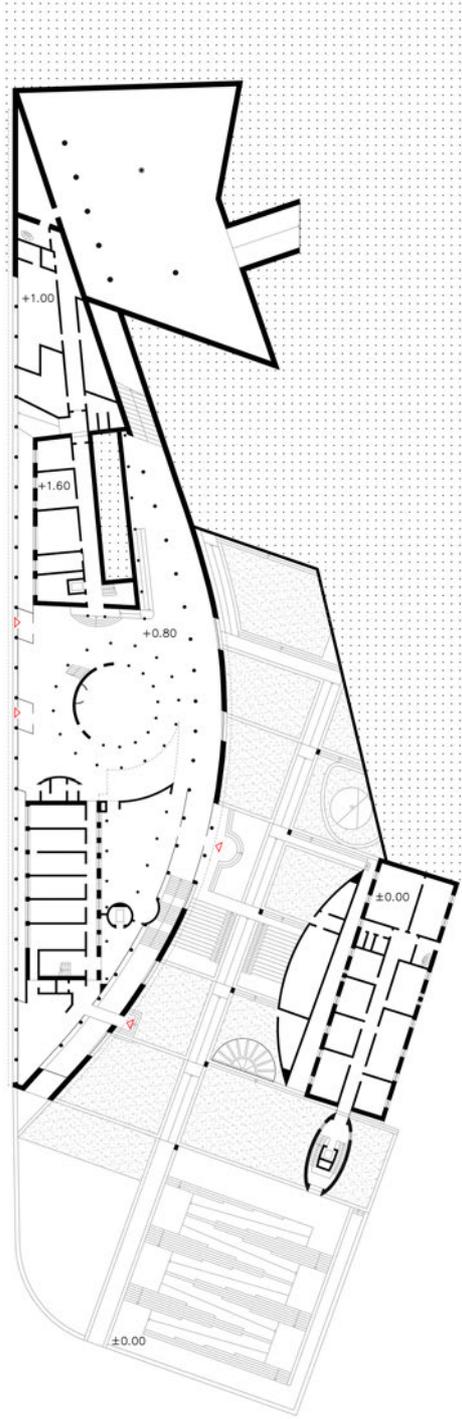


74-75.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
pianta del  
piano interrato.

A fianco:  
pianta del  
piano terra.

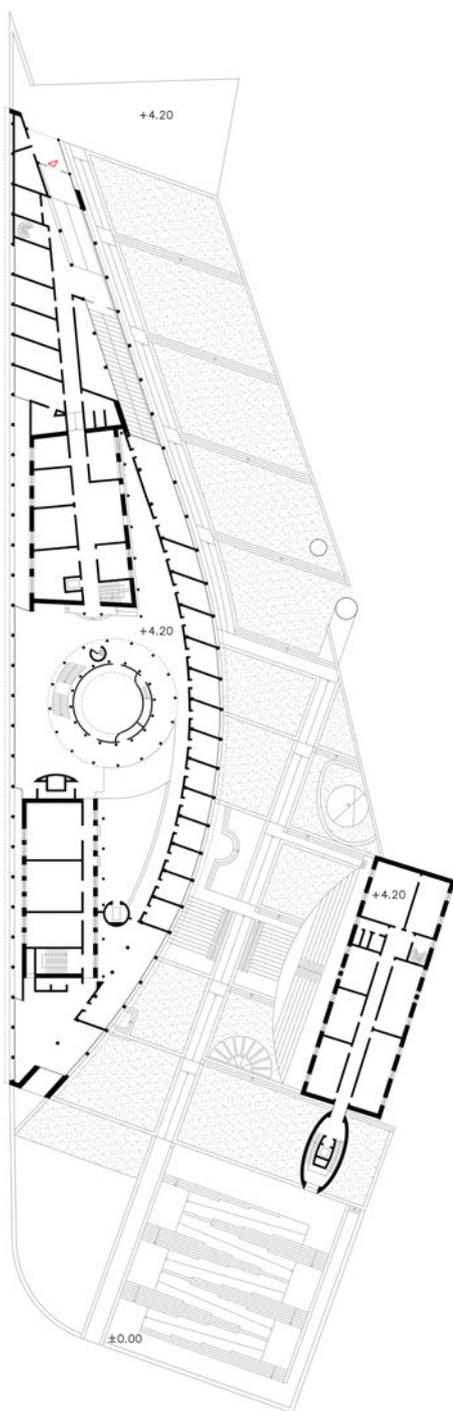


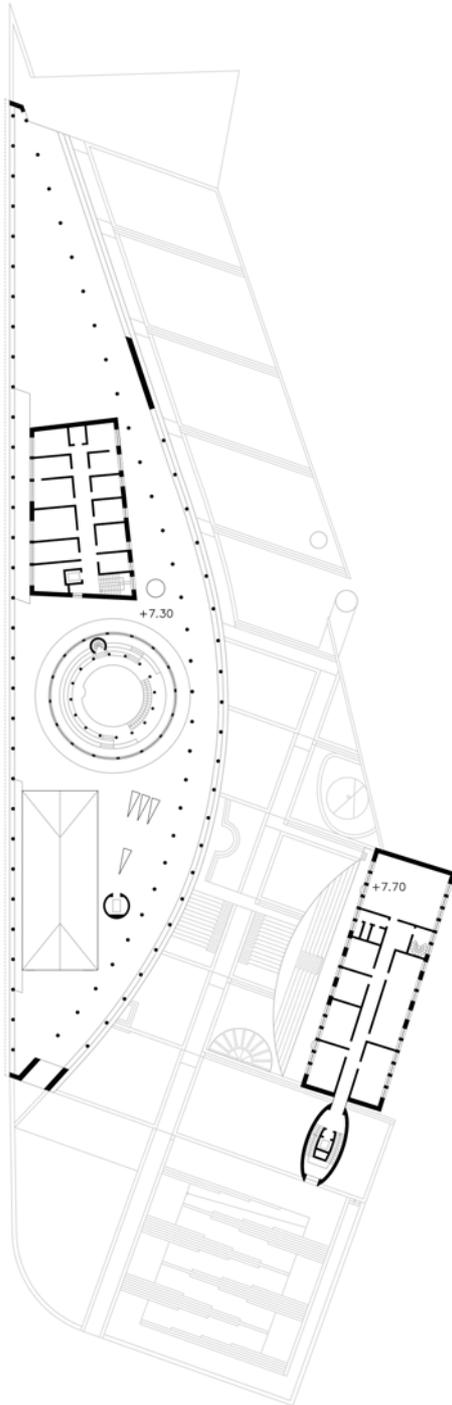


76-77.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
pianta del  
primo piano.

A fianco:  
pianta del  
secondo piano.





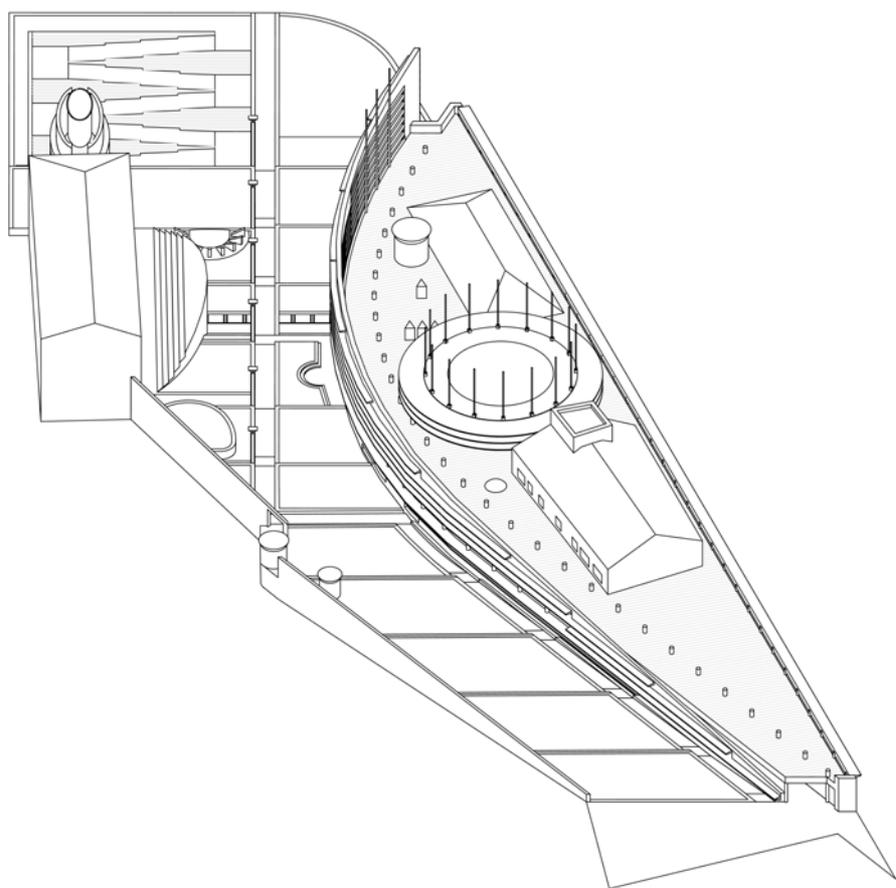
78-79.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
esterno dello  
spazio aperto.

A fianco:  
esterno  
lato Nord.



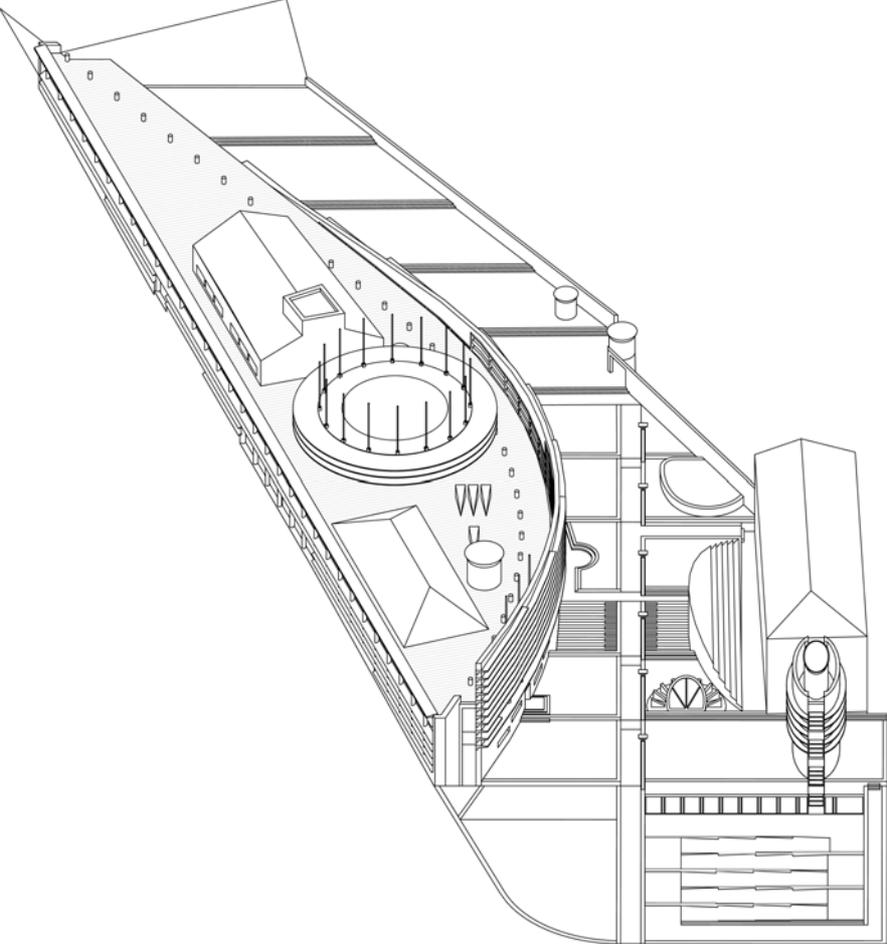


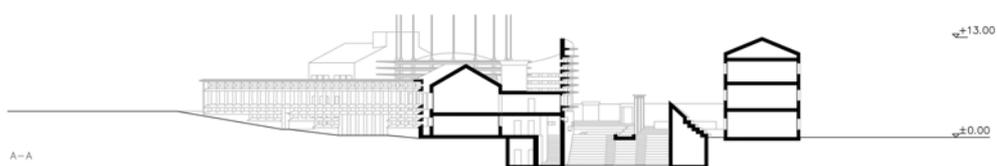


80-81.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
assonometria  
Sud-Ovest.

A fianco:  
assonometria  
Nord-Est.

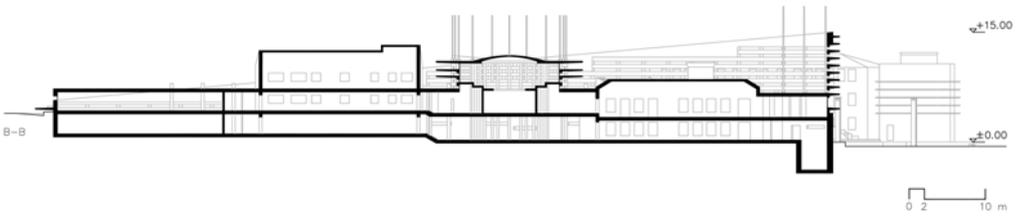




82-83.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina:  
sezione  
trasversale.

A fianco:  
sezione  
longitudinale.





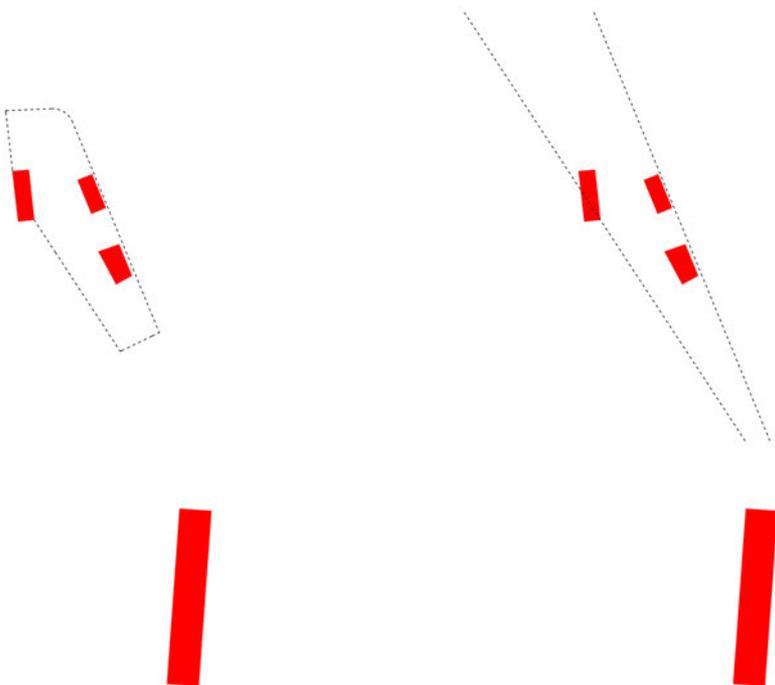
84-85-86.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

In questa pagina  
dall'alto:  
interno del  
secondo piano e  
della sala  
consiliare.

A fianco:  
interno della  
scala tra il piano  
interrato e  
il piano terra.





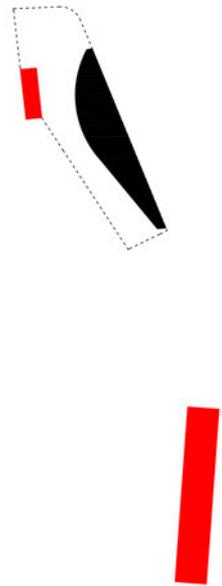
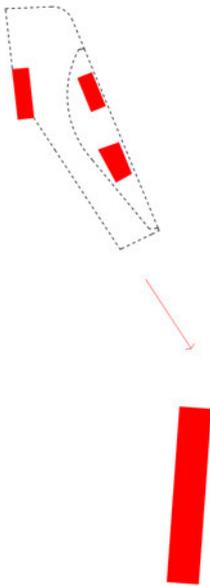


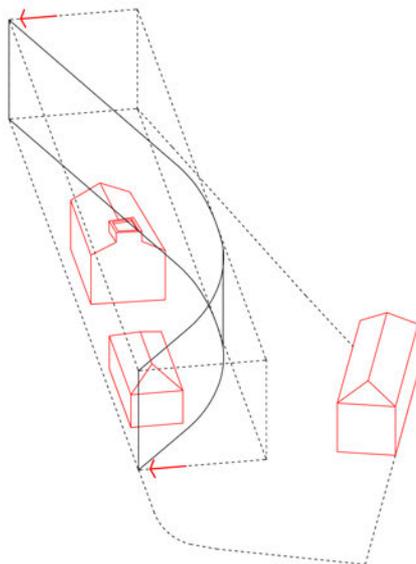
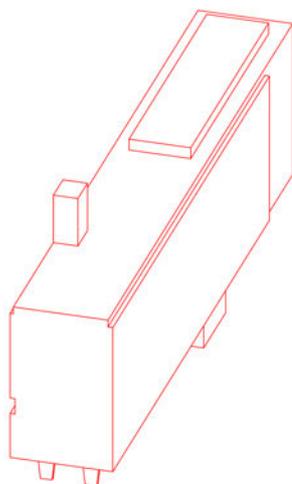
87-88-89-90.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
Deformazione  
(Lettura Formale).*

In questa pagina  
da sinistra:  
rapporto tra lotto e  
preesistenze (in rosso),  
e direttrici del luogo.

A fianco da sinistra:  
deformazione del  
municipio, e  
figure planimetriche.



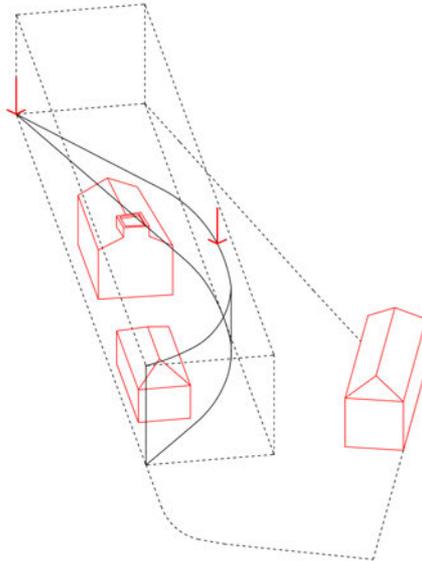
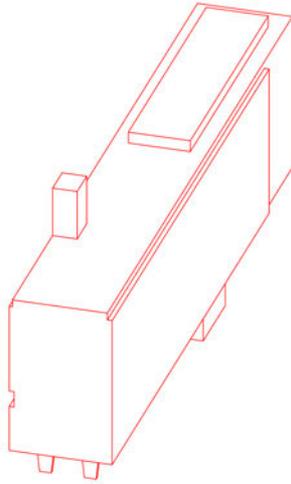


91-92.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
Deformazione  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria della  
deformazione del  
municipio  
(dal volume virtuale)  
attraverso la spinta  
da Ovest.

A fianco:  
assonometria della  
deformazione del  
municipio  
(dal volume virtuale)  
attraverso la spinta  
dall'alto.

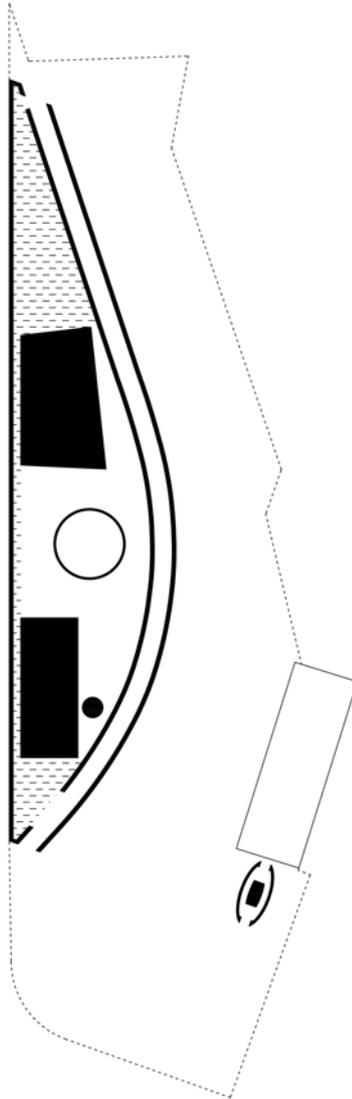


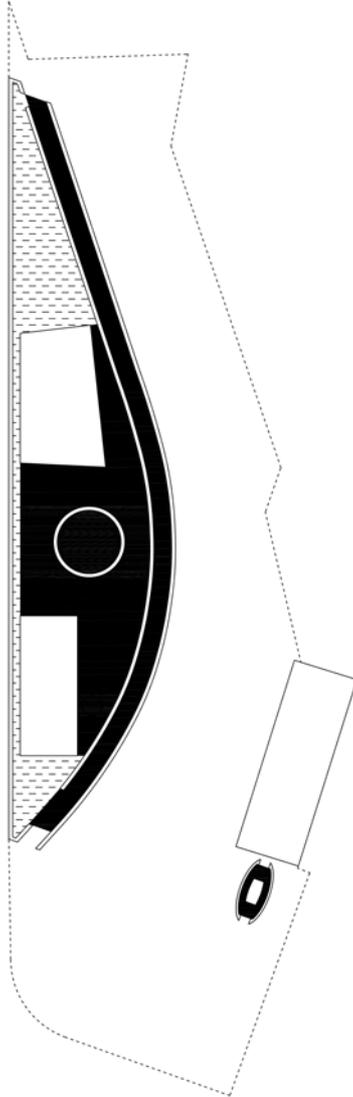
93-94.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta "tipo" dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
"spazio-limite":  
diaframmi curvi e  
rettilinei, volumi di  
collegamento verticale,  
e preesistenze.  
(Le zone tratteggiate  
indicano gli ambienti  
organizzati secondo  
il principio della  
pianta libera).

A fianco:  
pianta "tipo"  
del *Vuoto* (negativo):  
lo "spazio-limite".



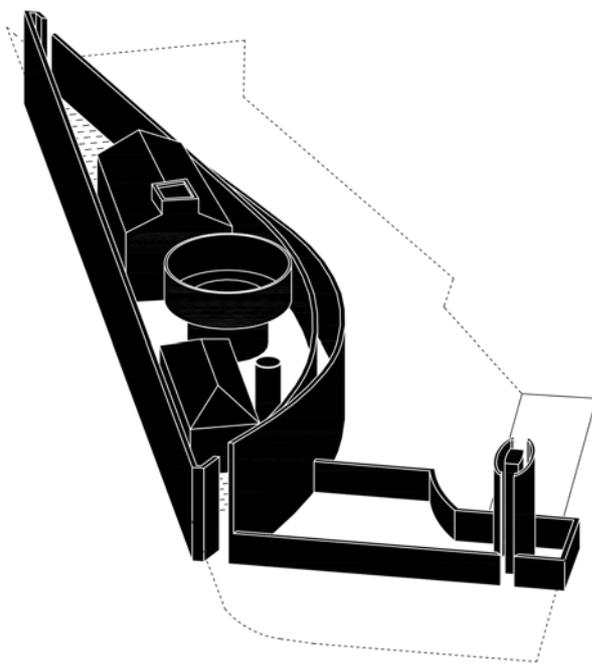


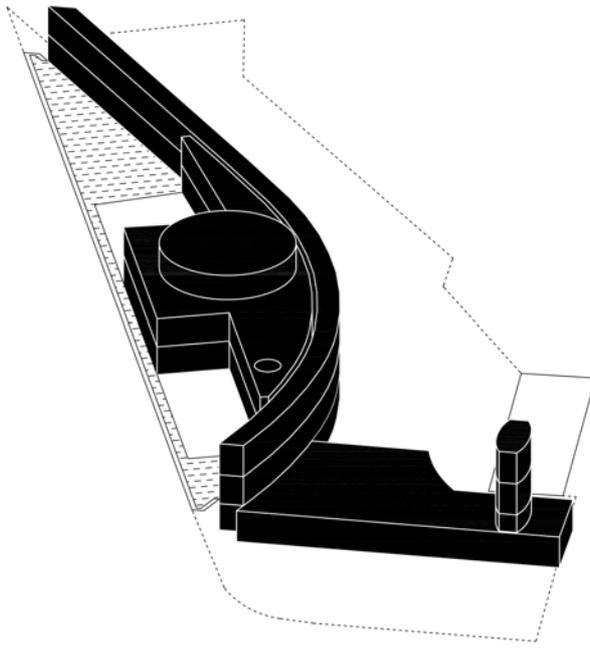
95-96.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
“spazio-limite”;  
diaframmi curvi e  
rettilinei, volumi di  
collegamento verticale,  
e preesistenze.  
(Le zone tratteggiate  
indicano gli ambienti  
organizzati secondo  
il principio della  
pianta libera).

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo):  
la sequenza interna  
dello “spazio-limite”.



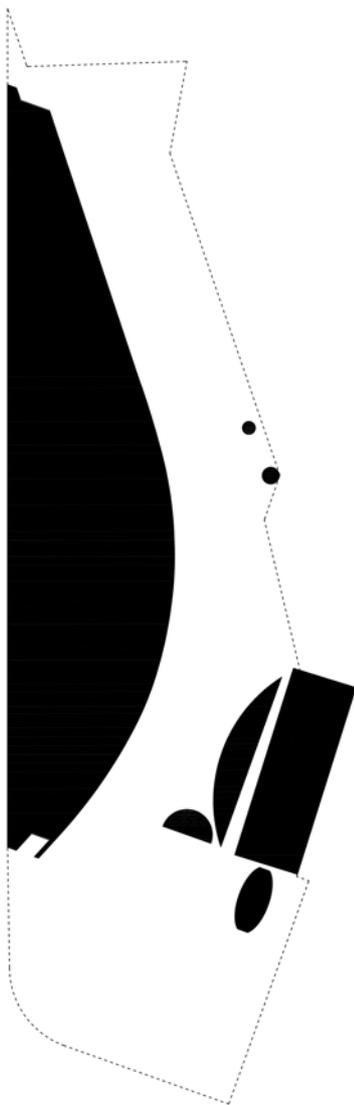


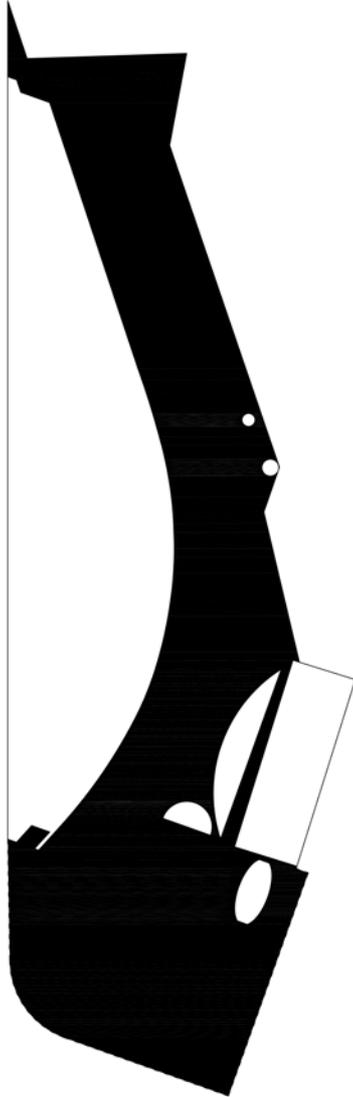
97-98.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

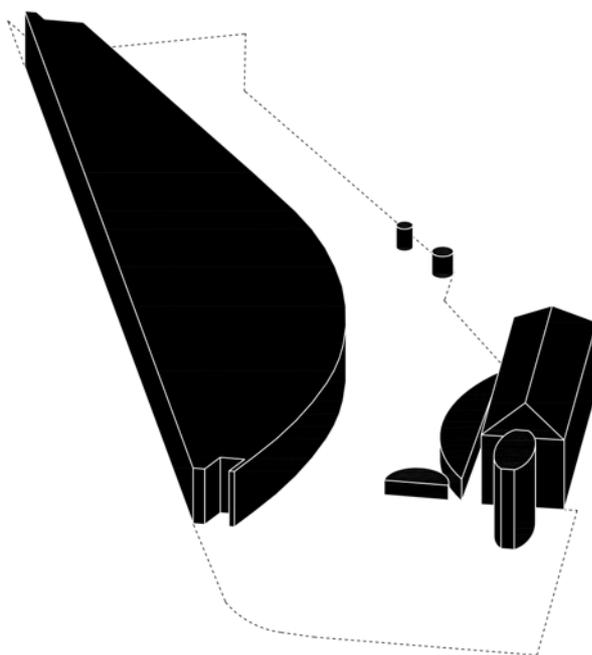
*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta dei *Frammenti*  
(positivo) che  
delimitano lo  
"spazio-ambiente":  
il nuovo edificio, la  
preesistenza con il  
collegamento verticale  
aggiunto, i volumi  
di servizio.

A fianco:  
pianta del *Vuoto*  
(negativo):  
lo "spazio-ambiente".





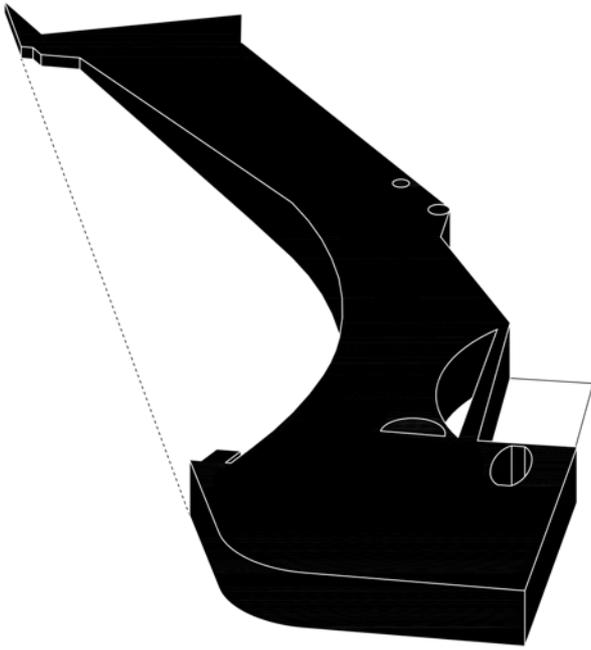


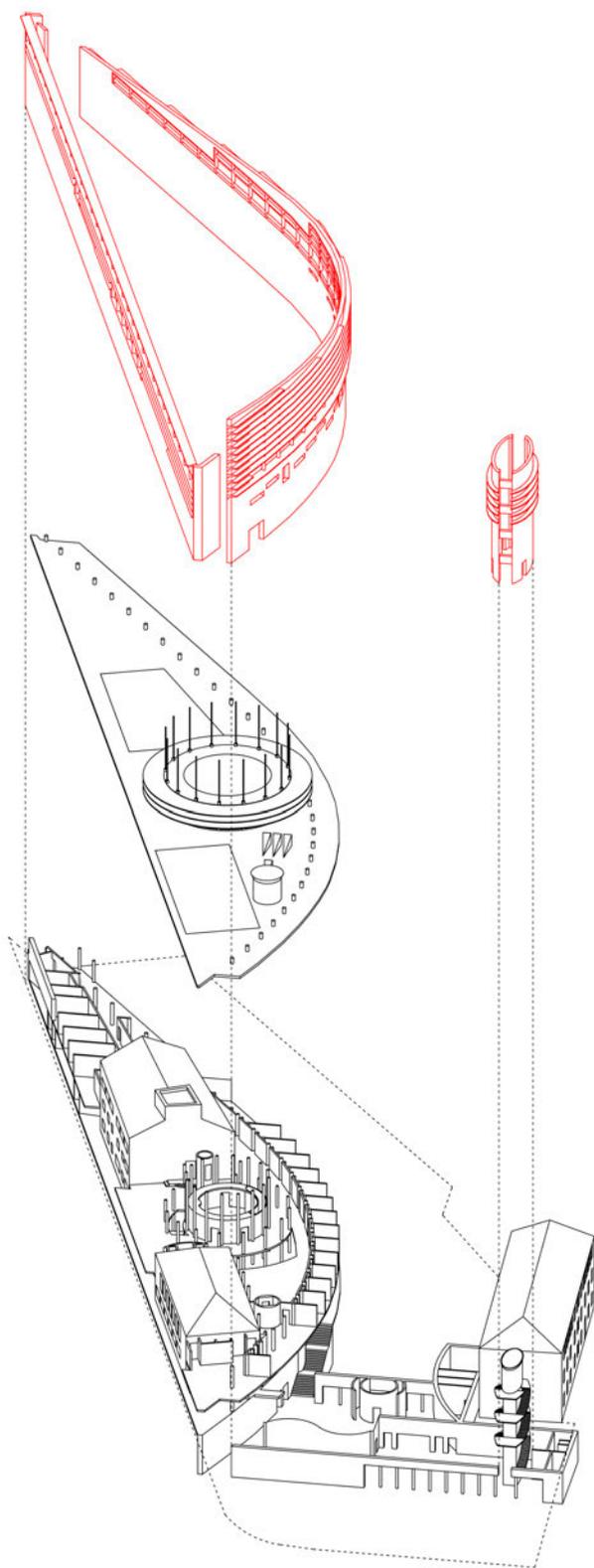
99-100.  
A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
“spazio-ambiente”:  
il nuovo edificio, la  
preesistenza con il  
collegamento verticale  
aggiunto, i volumi  
di servizio.

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo):  
lo “spazio-ambiente”.



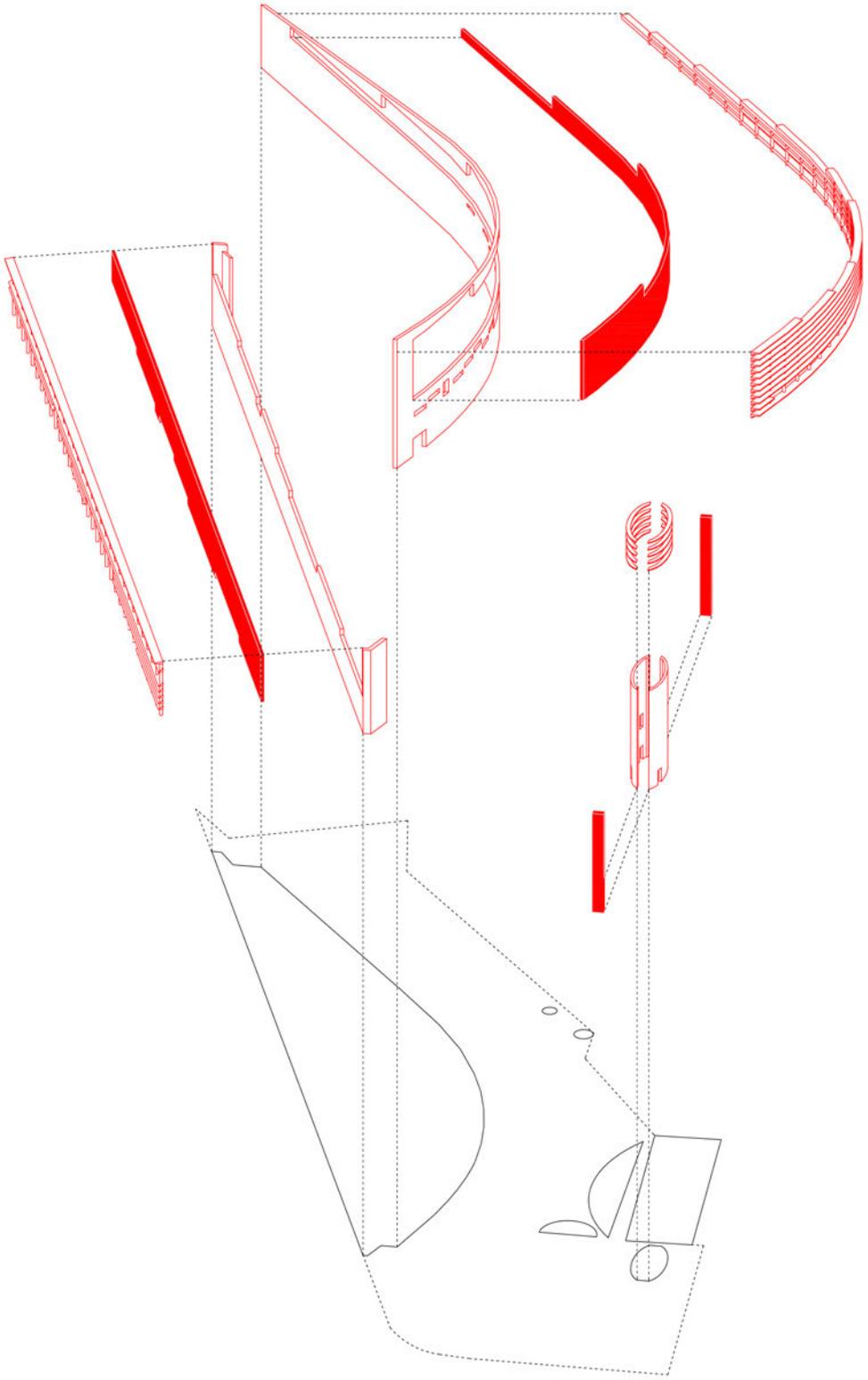


101-102.  
 A. Anselmi,  
 Municipio di Rezé,  
 1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
 Maschera  
 (Lettura Formale).*

In questa pagina:  
 esploso  
 assonometrico;  
 in rosso i diaframmi  
 che costituiscono la  
 Maschera.

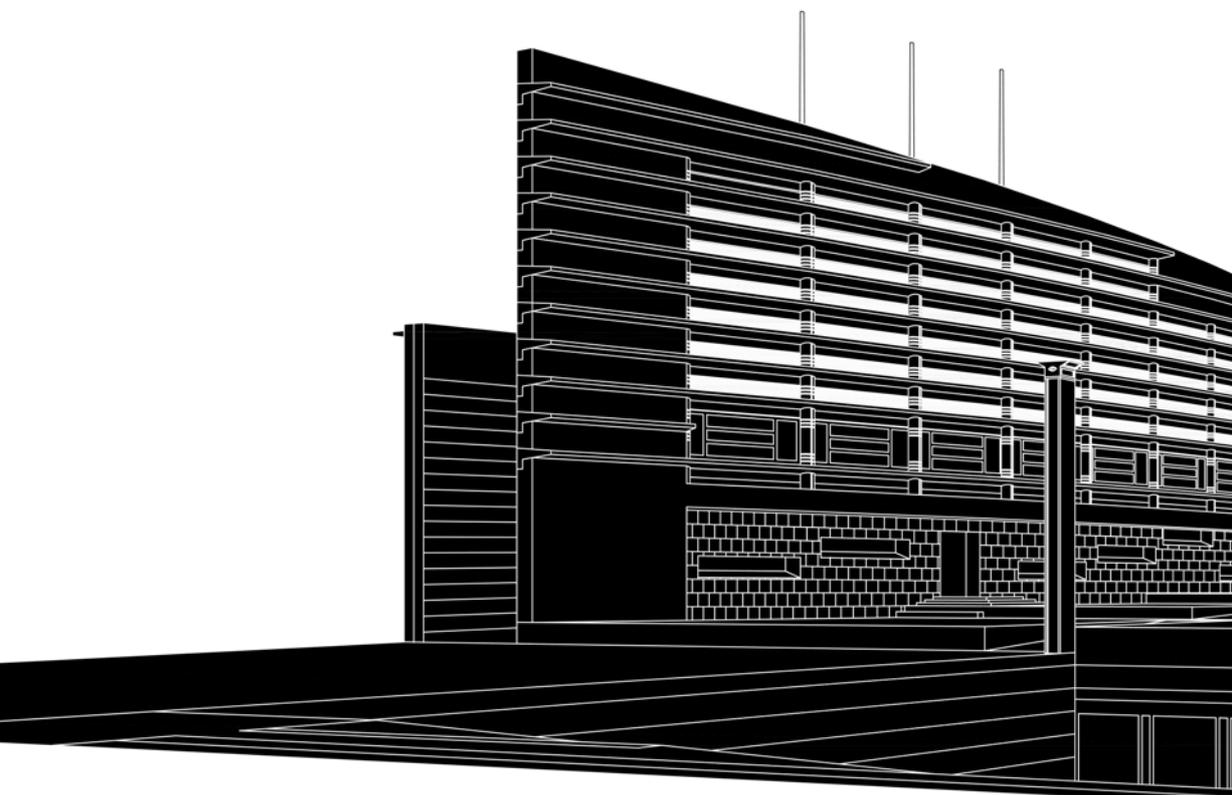
A fianco:  
 esploso assonometrico  
 della Maschera: le  
 superfici piene sono  
 sottrazioni;  
 i telai sono addizioni.

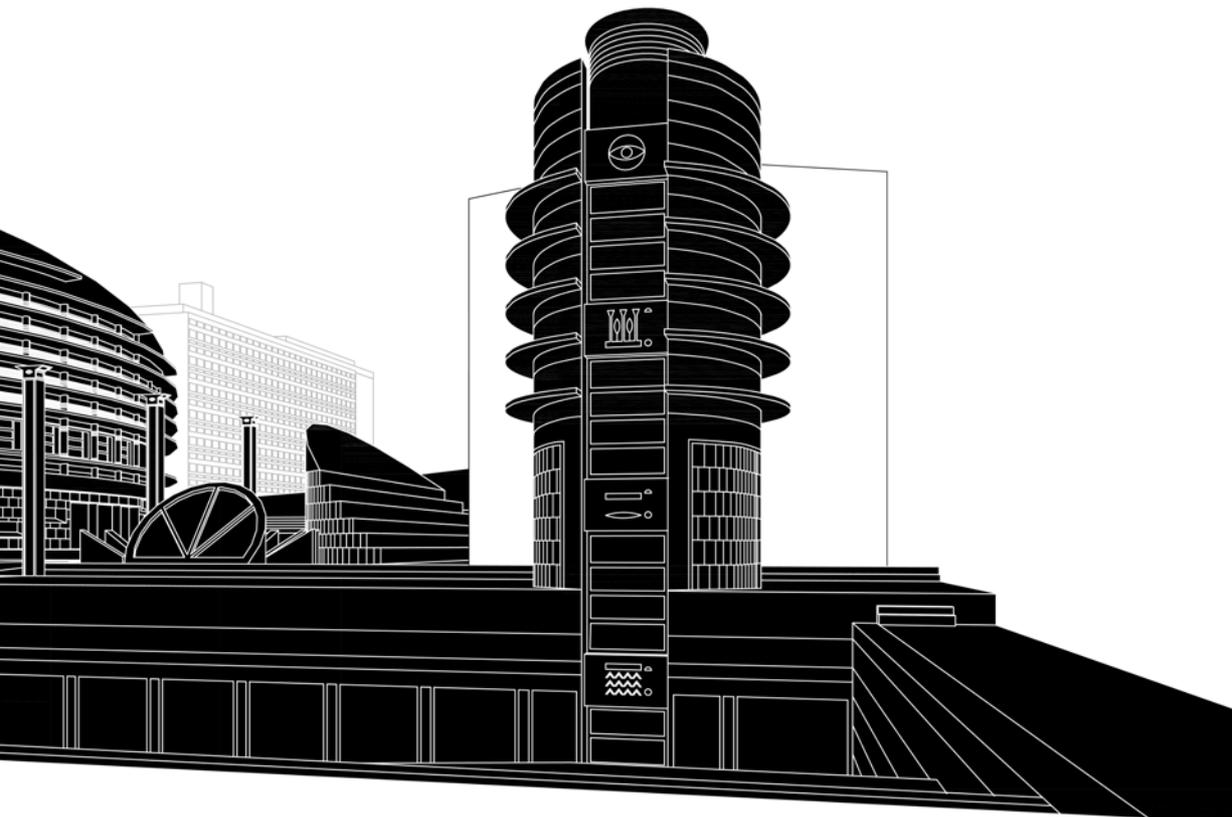


103. A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
Materia+Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra i segni  
della plastica primaria  
e i segni della  
plastica secondaria  
nell'immagine  
bidimensionale.

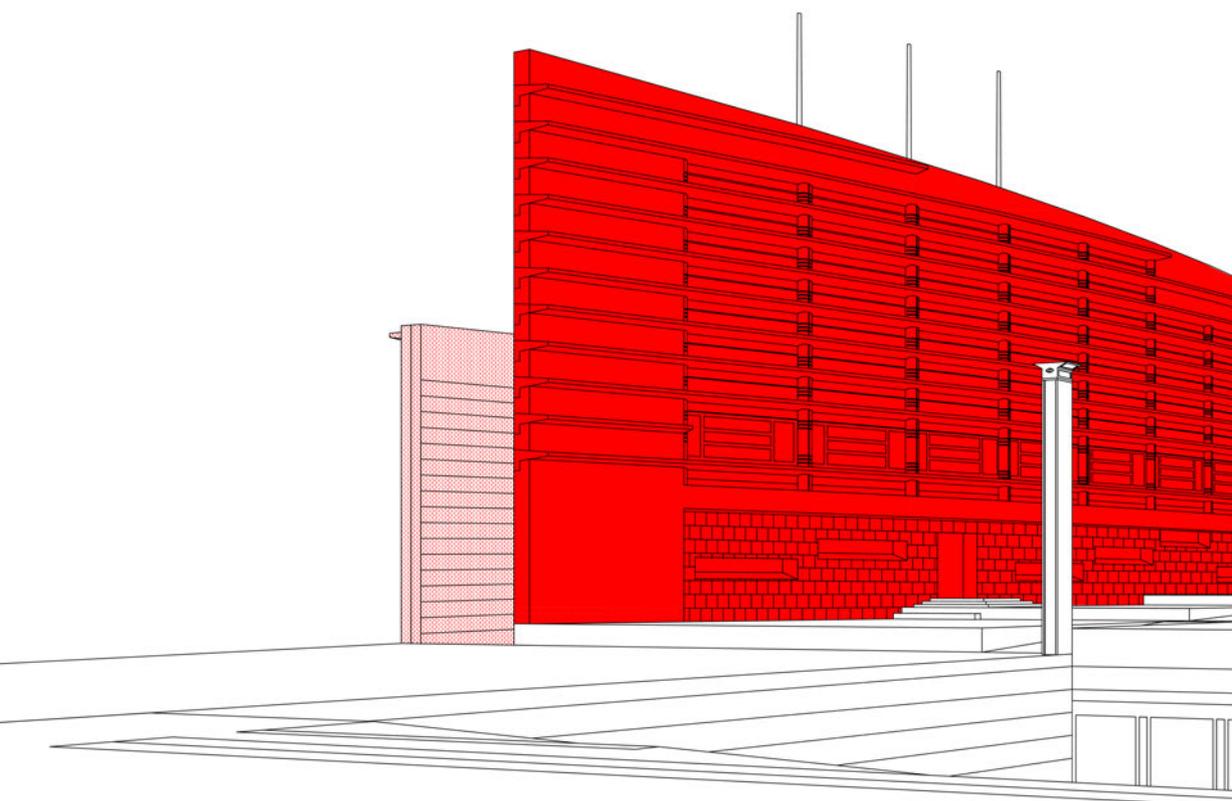


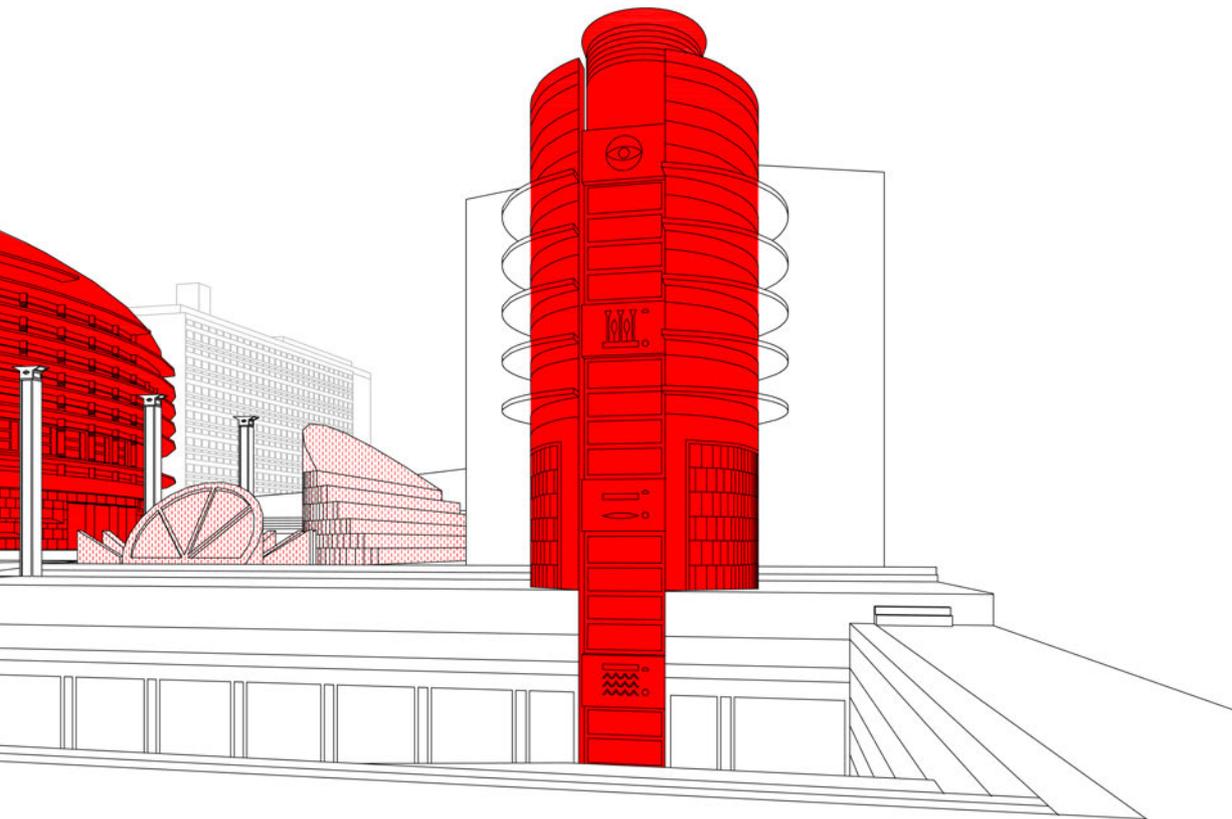


104. A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
Materia+Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra le  
forme della plastica  
primaria nell'immagine  
bidimensionale.  
In rosso pieno le  
figure principali  
della composizione,  
tratteggiate quelle  
secondarie rispetto  
il punto di vista  
selezionato.

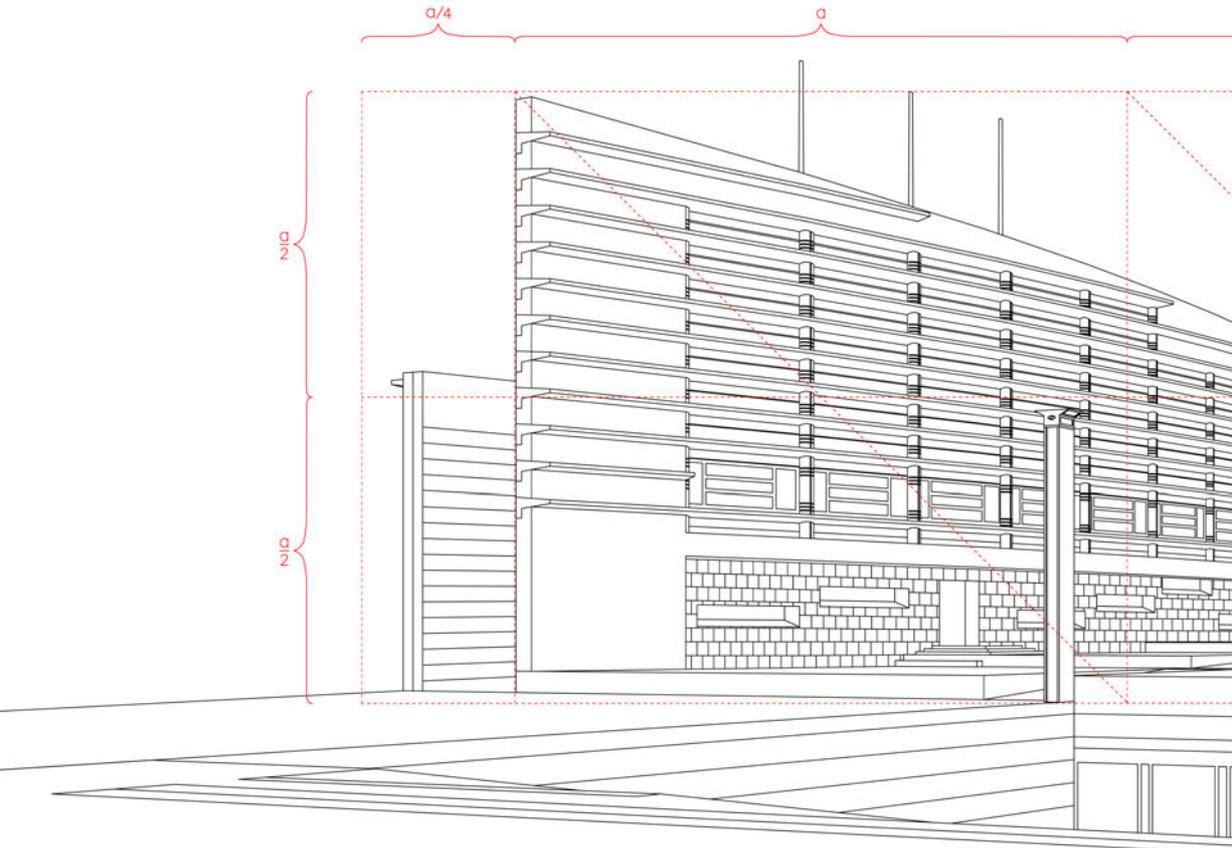


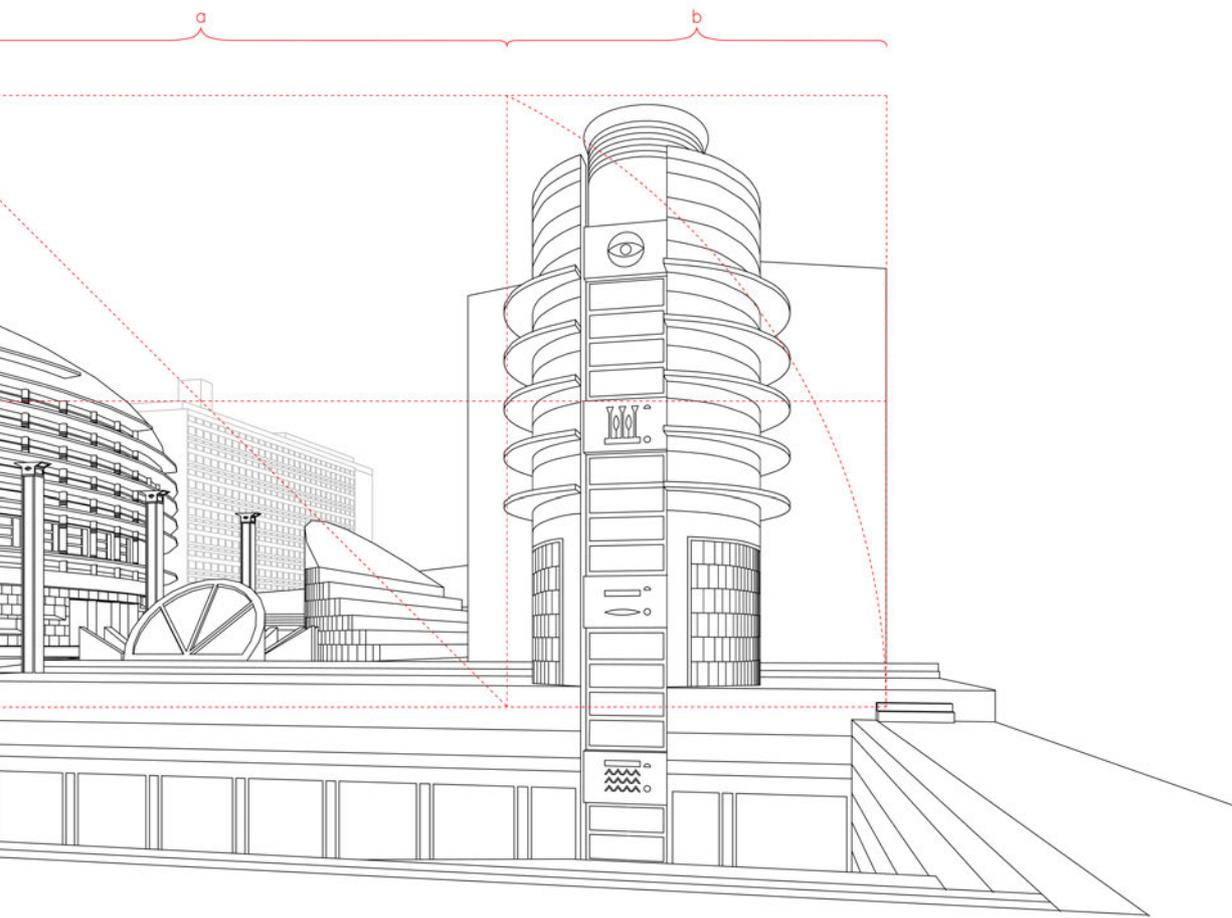


105. A. Anselmi,  
*Municipio di Rezé*,  
1987-89, Nantes.

*Diagrammi della  
Materia+Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti figurativi tra le forme della plastica primaria, nell'immagine bidimensionale, sono misurati (in rosso) attraverso parametri astratti. La composizione è regolata dal quadrato, dalla sua metà, e dal rettangolo aureo costituito sul lato del quadrato. Le misure non sono assolute ma relative al punto di vista selezionato.







## Sotteville-lès-Rouen

Nella seconda metà degli anni ottanta la città di Rouen insieme a tutte le altre amministrazioni del suo territorio decisero di dotarsi di una rete metropolitana fino ad allora mancante. Questa scelta di strategia infrastrutturale ha dato l'avvio a una serie di nuove progettazioni [...]¹.

Inserita all'interno del programma di trasformazione del capoluogo della Normandia e delle aree limitrofe, la riqualificazione dell'area centrale di Sotteville-lès-Rouen nasce di conseguenza alla nuova stazione metropolitana. L'area scelta dall'amministrazione, luogo di un importante mercato, si configura come un grande vaso su cui si affacciano gli edifici modernisti progettati da Marcel Lods dal 1945; sullo sfondo l'immagine anonima della periferia.

La prima ipotesi di Anselmi per Sotteville, risalente al 1990, prevedeva il disegno della piazza del mercato, la stazione metropolitana, il centro commerciale, un parcheggio fuori terra, e una mediateca. Il progetto urbano, legato ancora agli stilemi modernisti e alla "decorazione" orizzontale per quanto riguarda la mediateca, appare sicuramente meno brillante rispetto l'ipotesi realizzata. In questa soluzione l'edificio più interessante è senza dubbio il parcheggio: una massa scultorea curvata e staccata da terra.

¹ A. Anselmi, *Studi per la piazza del Mercato, un terminal della metropolitana, un centro commerciale, un parcheggio in elevazione e una mediateca*, 1990, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, cit., p. 138.

Nel 1993 l'amministrazione comunale e la società promotrice decidono di restringere il programma funzionale al solo terminal metropolitano, al centro commerciale con parcheggio interrato, e alla nuova piazza.

Tra il '93 e il '95 Anselmi progetta e dà vita alla seconda più importante opera costruita, ancora una volta in Francia.

Il luogo, un vuoto dilatato progettato da Lods, si presentava delimitato da un'edilizia a schiera su due livelli (a Nord e a Est), dal municipio e dal grande *bâtiment d'habitation* di 17 piani (a Ovest). La linea metropolitana, proveniente dal centro di Rouen, costituiva invece il margine Sud. "La committenza richiedeva [...] un edificio pensato come un grande segnale urbano, capace di assumere la funzione di nuovo simbolo della cittadina"<sup>2</sup>. Anselmi interpreta gli intenti del programma funzionale utilizzando il tipo della *gare* francese: un grande spazio coperto passante che contiene volumi indipendenti.

Posizionata la pensilina della metropolitana a Sud, l'architetto disegna il suolo secondo la seguente gerarchia: il parterre destinato alla zona commerciale, l'isola al di sotto della fermata metro, la porzione di verde a ridosso del municipio di Lods, e il disegno della piazza del mercato nella parte alta del lotto (mai realizzata). Sul parterre destinato ai negozi, una porzione di terreno di forma triangolare (a quota +0,50 metri), Anselmi incide l'ingresso del parcheggio (a Nord), e colloca le volumetrie destinate al commercio. Queste sono sormontate da una copertura voltata attraversabile trasversalmente nella direzione Nord-Sud.

La superficie curva è impostata su spazi a doppia altezza che si affacciano sul parcheggio interrato a -3,00 metri rispetto alla quota commerciale. In questo modo sono annullati i luoghi inaccessibili che si sarebbero creati tra l'attacco della copertura e il piano pedonale dei negozi. In corrispondenza degli stessi punti di attacco al suolo, la superficie curva si interrompe la-

<sup>2</sup> T. Avellino, F. Careri, *Sotteville les Rouen / Tra scultura e architettura*, in "Parametro", 209, luglio-agosto 1995, p. 38.

sciando la visione del cielo.

La composizione urbana è arricchita dai volumi cilindrici dei servizi igienici, uno a Est e l'altro a Ovest, e dal dettagliato disegno dell'arredo urbano: paline, pannelli informativi, sedute, balaustre, e corpi illuminanti.

### *Lettura Formale*

**Deformazione (forma del luogo)** Le direttrici che regolano l'impianto urbano sono: il tracciato inclinato a Sud, e le due ortogonali rispetto l'asse stradale a Nord.

Il terminal della metropolitana, posizionato nel limite inferiore dell'area, si adatta tangenzialmente al percorso che conduce al centro di Rouen; parallelo a questo è collocata la copertura del centro commerciale. Entrambe, sviluppate secondo la direzione Est-Ovest, restringono il campo prospettico verso il municipio collocato più in alto rispetto la quota del tracciato ferrato. La copertura al di sopra dei locali commerciali si deforma in pianta secondo le direttrici ortogonali alla strada situata a Nord: la volta a sezione cilindrica diviene frammento di un ellisse.

Verso la sede municipale la vista è accentuata dal grado di curvatura assunto dalle due superfici che, deformandosi verso il basso, mettono in tensione l'edificio di Lods.

**Frammenti (positivo)** I sette volumi del centro commerciale si configurano formalmente come degli estrusi: sei sono legati alla sezione curvilinea (copertura-involucro verticale opaco), e uno alla pianta di forma ellittica. Cinque di questi sono raggruppati e uniti attraverso dei parallelepipedi più bassi che collegano le funzioni interne.

I diaframmi verticali, che scandiscono lo "spazio-limite" (vuoto interno), sono allineati secondo la stessa giacitura che regola la deformazione planimetrica della superficie voltata. Eccezione sono il corpo scala e alcuni setti interni trasversali.

I frammenti che ritmano lo "spazio-ambiente" (vuoto esterno) sono tutti gli oggetti che concorrono alla composizione dell'impianto urbano: le due coperture, le volumetrie commerciali, i due servizi igienici, i piccoli frammenti dei due corpi

scala cilindrici, le strutture metalliche a “becco”, e il volume iconico dell’orologio.

**Vuoto (negativo)** L’apparente indipendenza dei volumi del centro commerciale è negata nello “spazio limite” attraverso l’inserimento di dispositivi di forma parallelepipedica. Questi garantiscono fluidità e collegamento alle funzioni interne nei rispettivi due piani.

Lo “spazio-ambiente” è invece il risultato del vuoto tra le coperture, gli oggetti al di sotto di queste, e il suolo.

**Maschera** L’involucro principale che conferisce il carattere simbolico richiesto dalla committenza è la superficie ricurva del centro commerciale.

La volta cilindrica sezionata, che poggia su una struttura fondata alla quota del parcheggio, è una figura incisa su tre porzioni: due situate in corrispondenza dei corpi scala provenienti dall’interrato, e una localizzata nel punto in cui emerge il simbolo-icona dell’orologio.

La decorazione applicata sulla copertura è costituita da tronchi di cono (i corpi illuminanti esterni) e da tre oggetti scultorei posti in posizione mediana.

Il rivestimento che connota la maschera voltata è metallico, così come sono di metallo tutte le strutture e gli involucri fuori terra.

### *Lettura dell’immagine*

**Narrazione** La plastica primaria che regola i rapporti figura-sfondo rimanda a forme surreali: le curve tese verso il basso si oppongono alle stereometrie di Lods. I valori figurativi rimandano alla *narrazione zoomorfa*:

Il fascino delle sculture statiche di Calder o, anche, la grande scultura di Chicago, così come le atmosfere di alcuni dipinti di Arp e di Mirò [...]; un immaginario [...] di segni con forme d’origine naturale<sup>3</sup>.

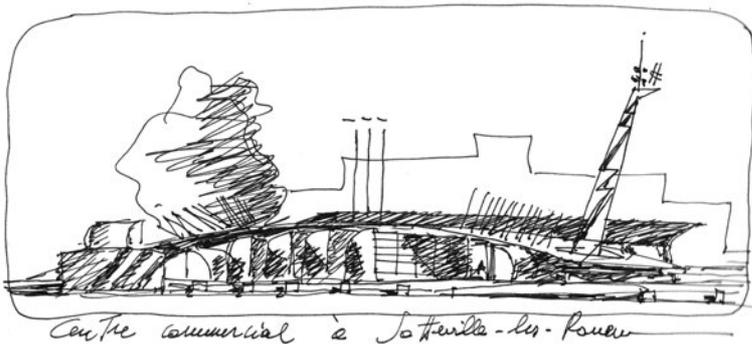
Le zampe della pensilina del terminal, che sembrano anche

<sup>3</sup> A. Anselmi, *Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-les-Rouen, Jurassic Park*, cit., p. 165.

becchi di un tucano, dialogano con “il dorso spinoso di un grande animale preistorico”<sup>4</sup>. Questo, inciso nelle zone di attacco al suolo, lascia intravedere sia le squame dei volumi commerciali, sia il cielo. La testa del drago, unico elemento fuori scala, misura i rapporti tra gli oggetti che, insieme alle striature dei rivestimenti metallici, costituiscono la plastica secondaria del paesaggio fantastico: pinne che fuoriescono dai cilindri dei volumi servizio, code delle pensiline della fermata metro, occhi per l’illuminazione sui becchi del terminal, spuntoni centrali che fuoriescono dalla volta....

L’immagine di Rouen è continuamente anamorfica e i valori figurativi delle forme sono iscrivibili nelle operazioni artistiche onirico-surrealiste; la maschera, i frammenti, e gli spazi attingono all’immaginario di una natura mitica.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

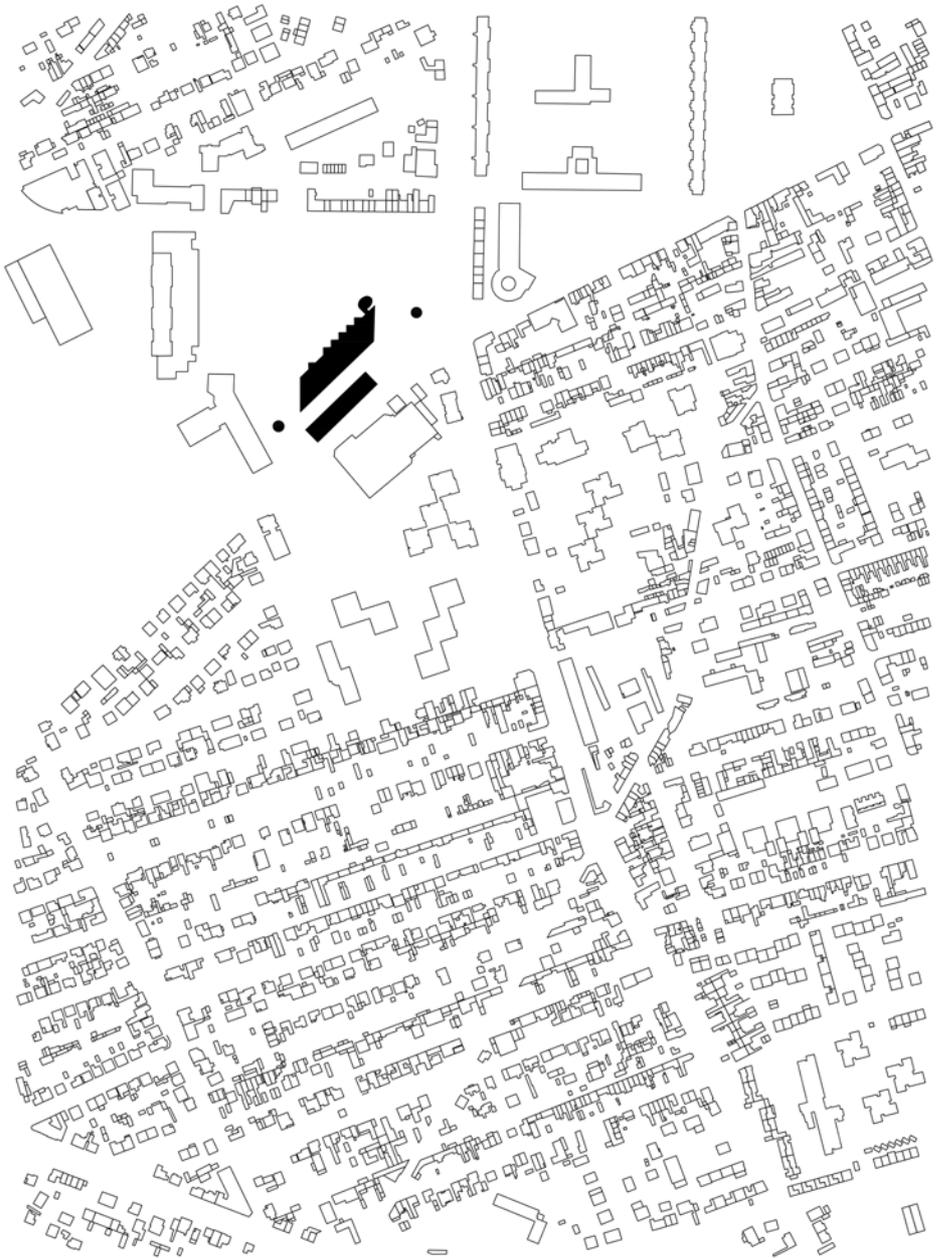


106. A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen,  
schizzo.*

107-108.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
planimetria.

A fianco:  
esterno lato  
Sud-Ovest.

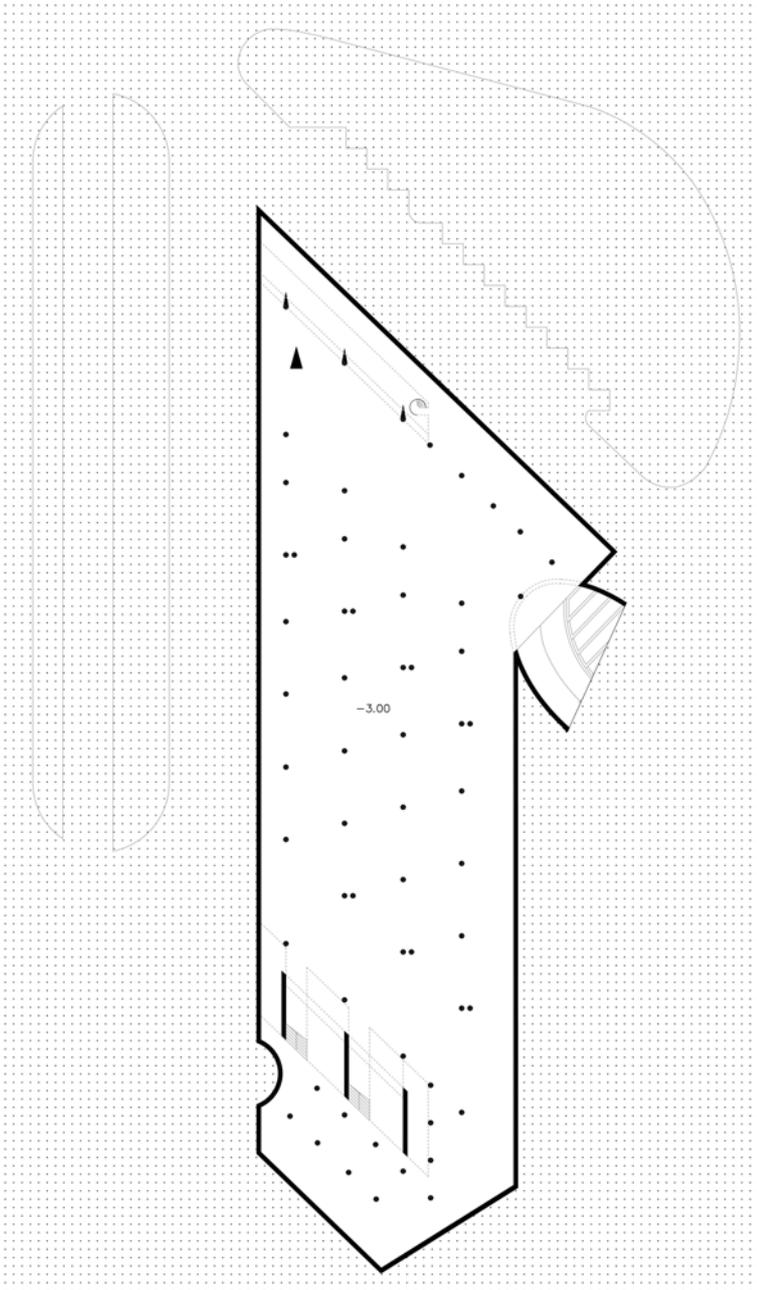


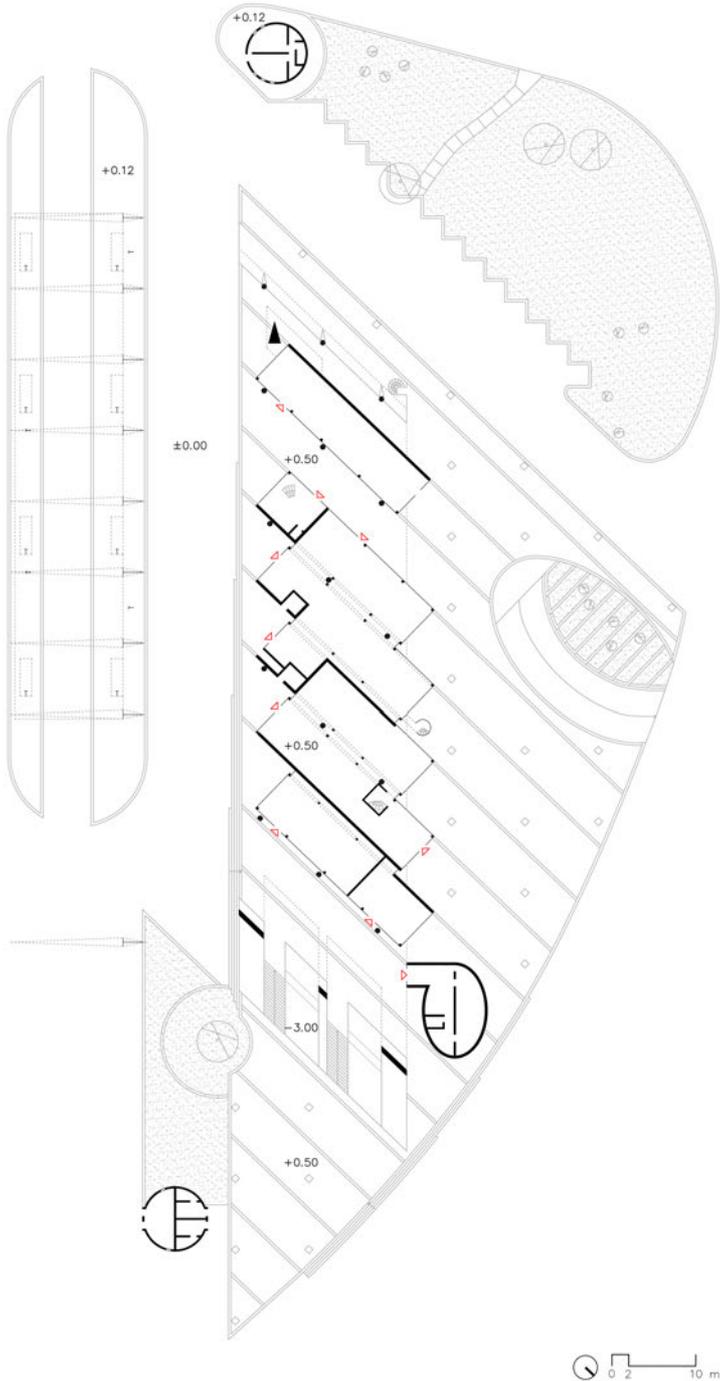


109-110.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
pianta del  
piano interrato.

A fianco:  
pianta del  
piano terra.

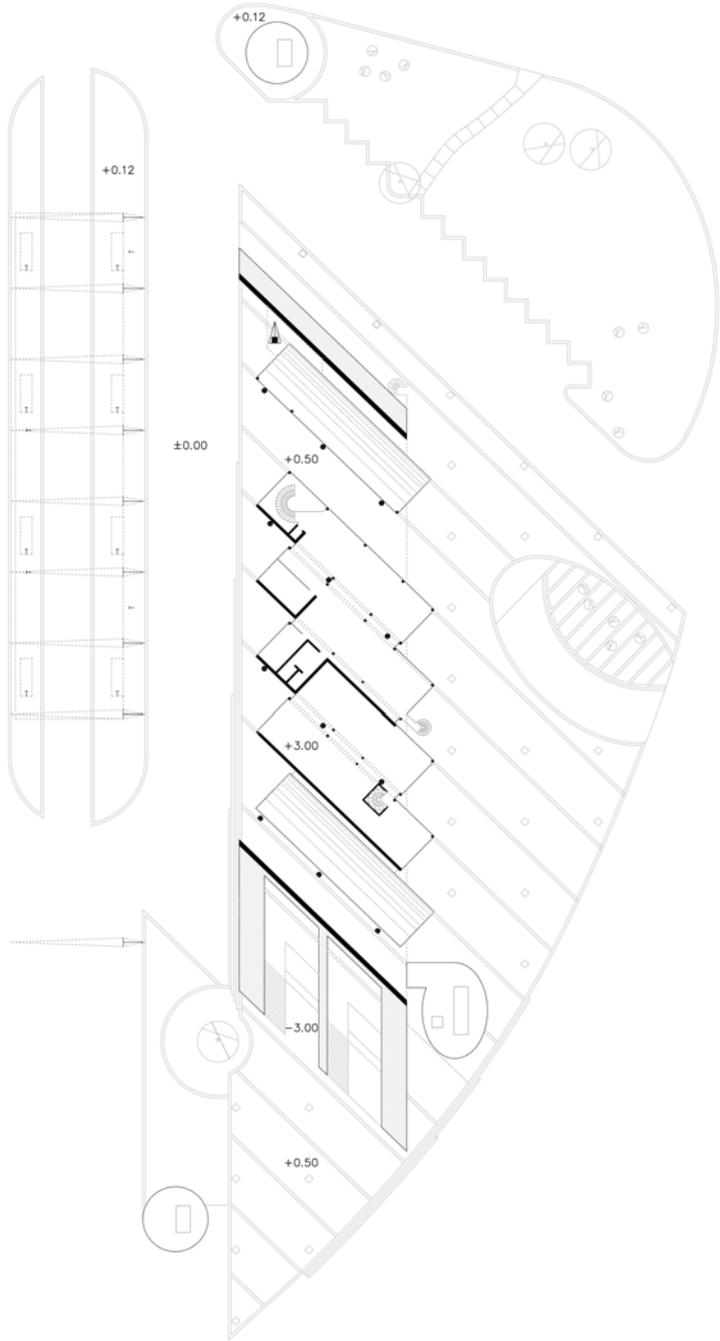




111-112.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
pianta del  
primo piano.

A fianco:  
esterno lato  
Sud-Ovest.





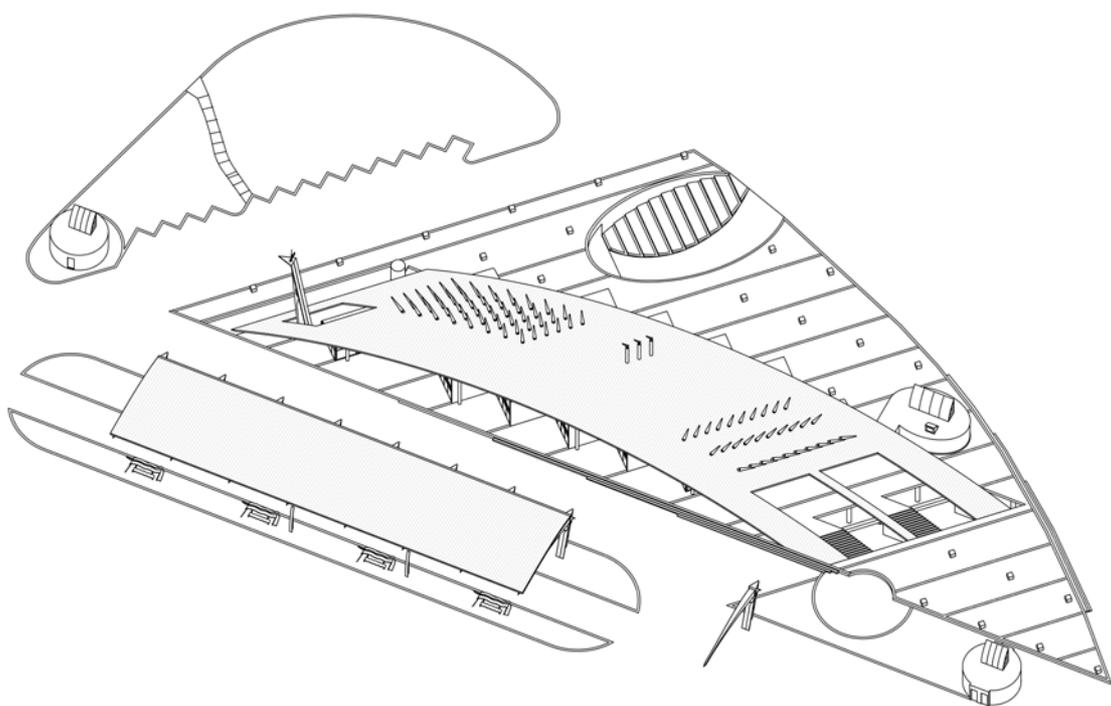
113-114.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
esterno  
lato Sud-Est.

A fianco:  
esterno  
lato Nord  
con ingresso  
parcheggio.



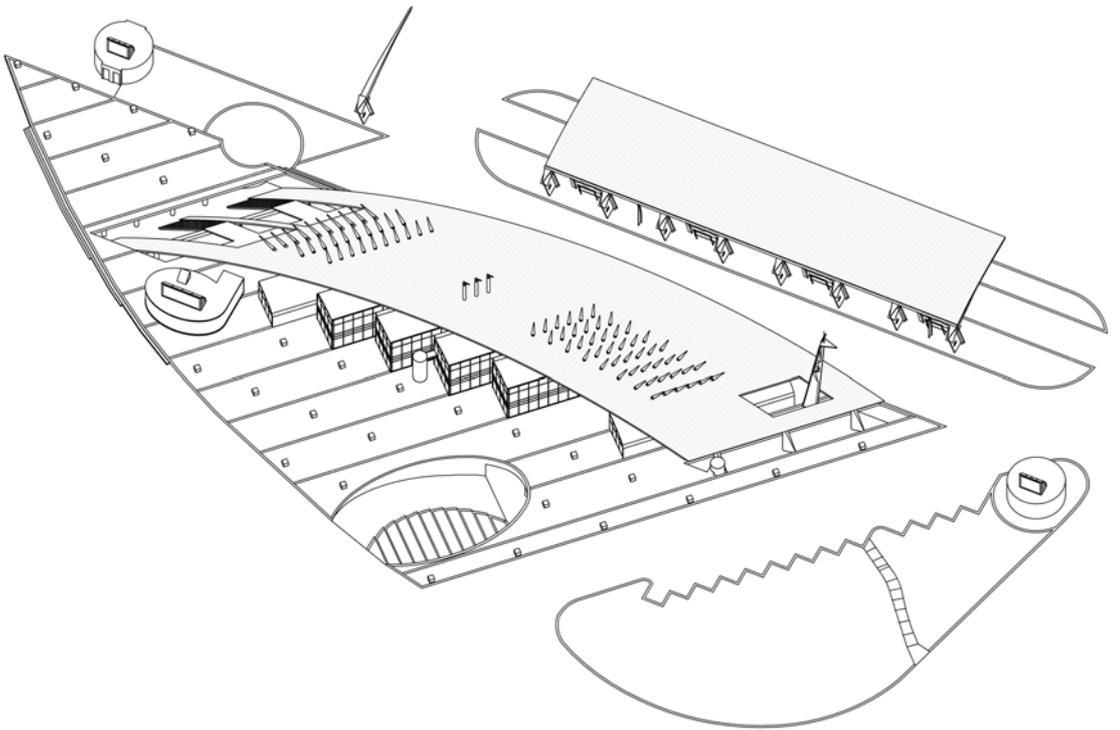


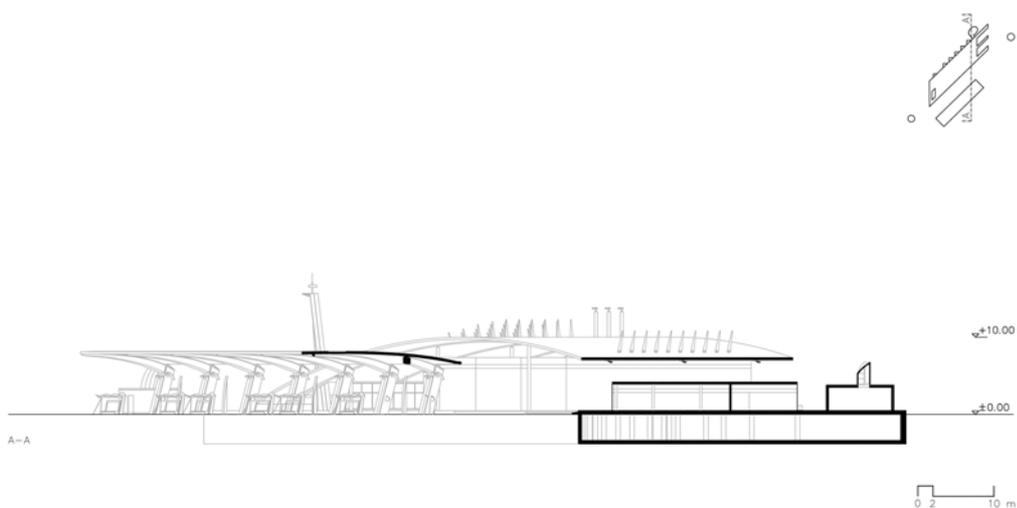


115-116.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
assonometria  
Sud-Est.

A fianco:  
assonometria  
Nord-Ovest.

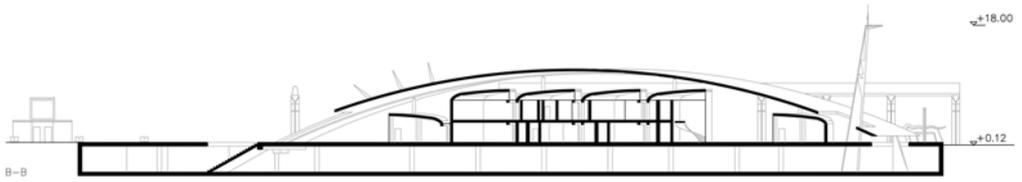
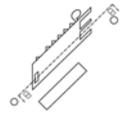




117-118.  
 A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
 commerciale  
 a Sotteville,*  
 1993-95, Rouen.

In questa pagina:  
 sezione trasversale.

A fianco:  
 sezione longitudinale.



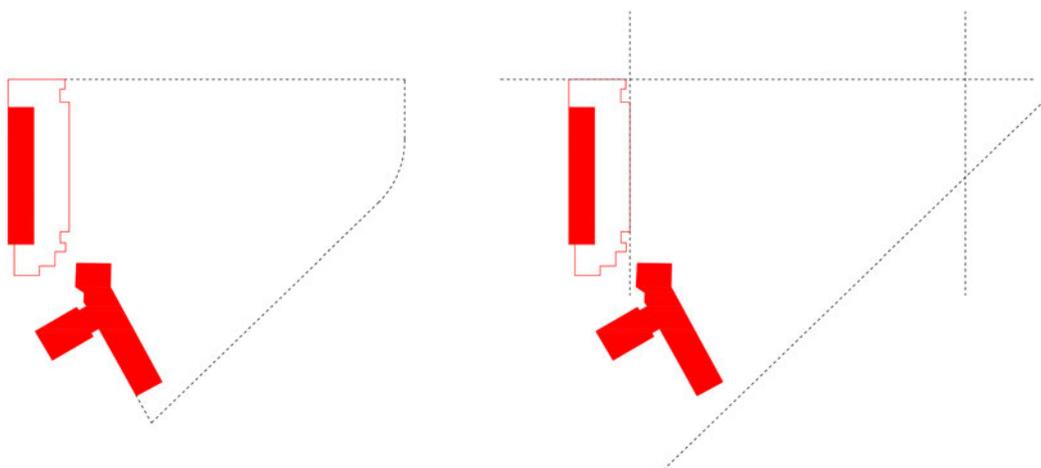
119-120.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale  
a Sotteville,  
1993-95, Rouen.*

In questa pagina:  
esterno del centro  
commerciale.

A fianco:  
particolare della  
copertura dal  
parcheggio interrato.





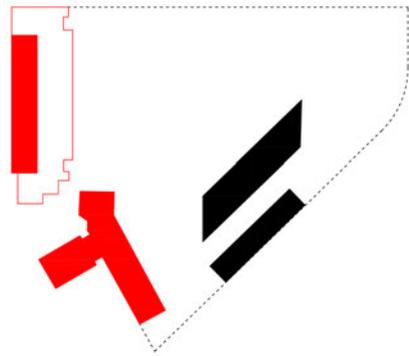
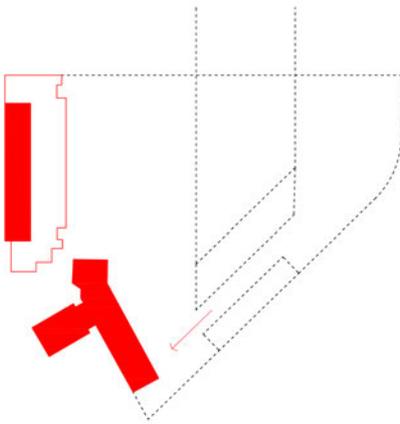


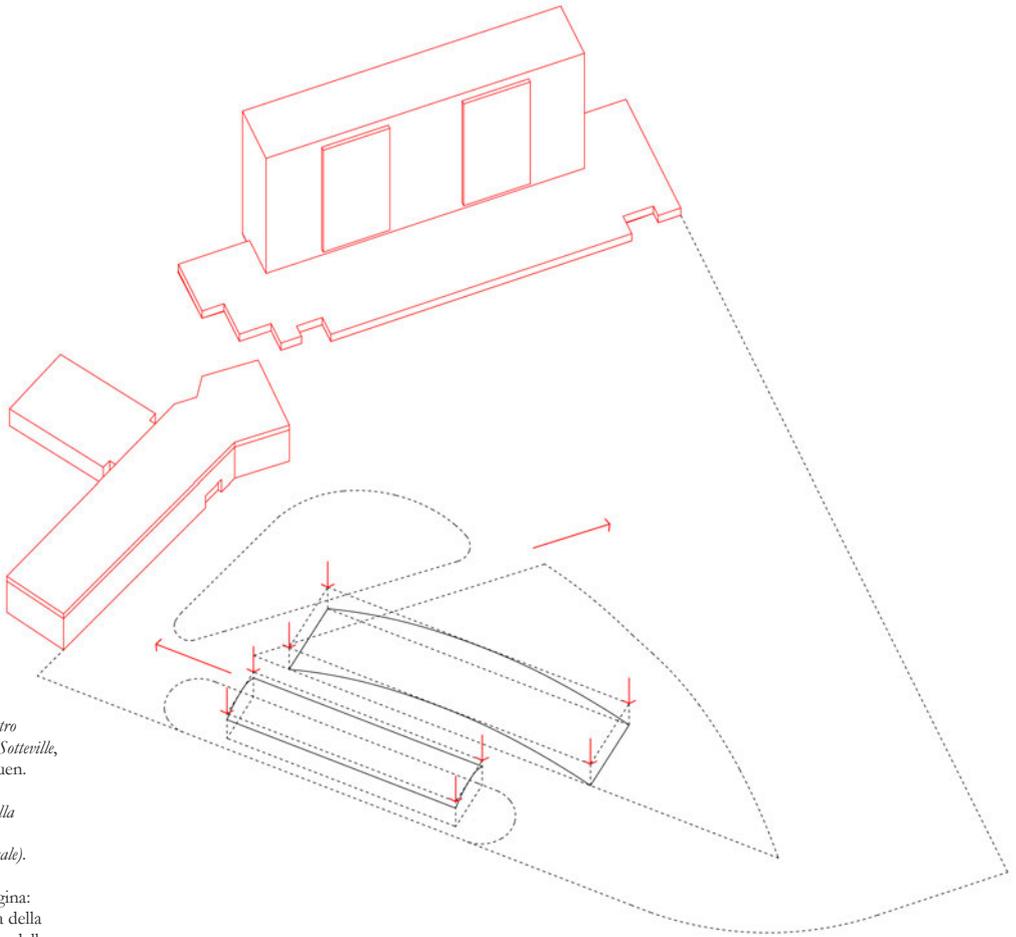
121-122-123-124.  
 A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
 commerciale  
 a Sotteville,*  
 1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
 Deformazione  
 (Lettura Formale).*

In questa pagina  
 da sinistra:  
 rapporto tra lotto e  
 preesistenze (in rosso),  
 e direttrici del luogo.

A fianco da sinistra:  
 deformazione del  
 terminal e del centro  
 commerciale, e  
 figure planimetriche.



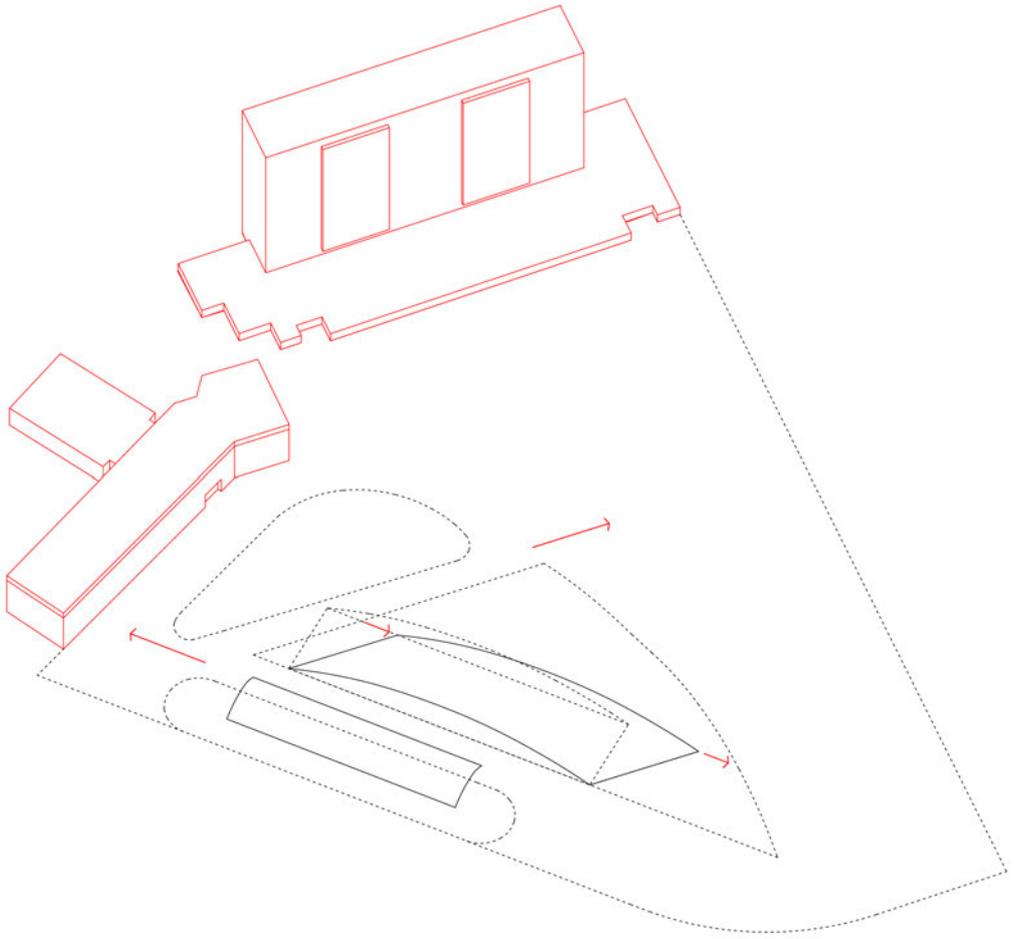


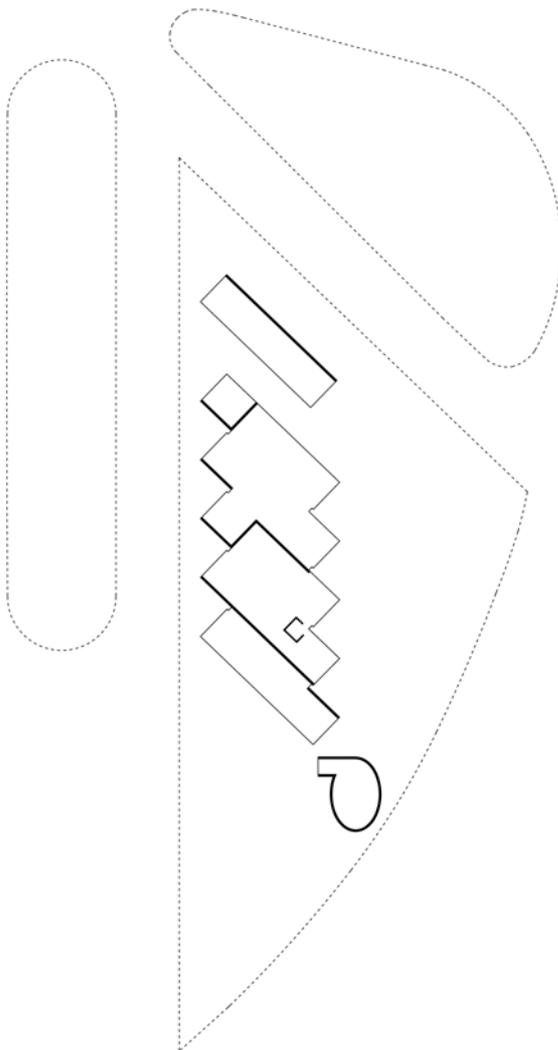
125-126.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville,*  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
Deformazione  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria della  
deformazione delle  
coperture (dal volume  
virtuale) attraverso  
la spinta dall'alto.

A fianco:  
assonometria della  
deformazione della  
copertura del terminal  
(dal volume virtuale)  
attraverso la spinta  
da Ovest.



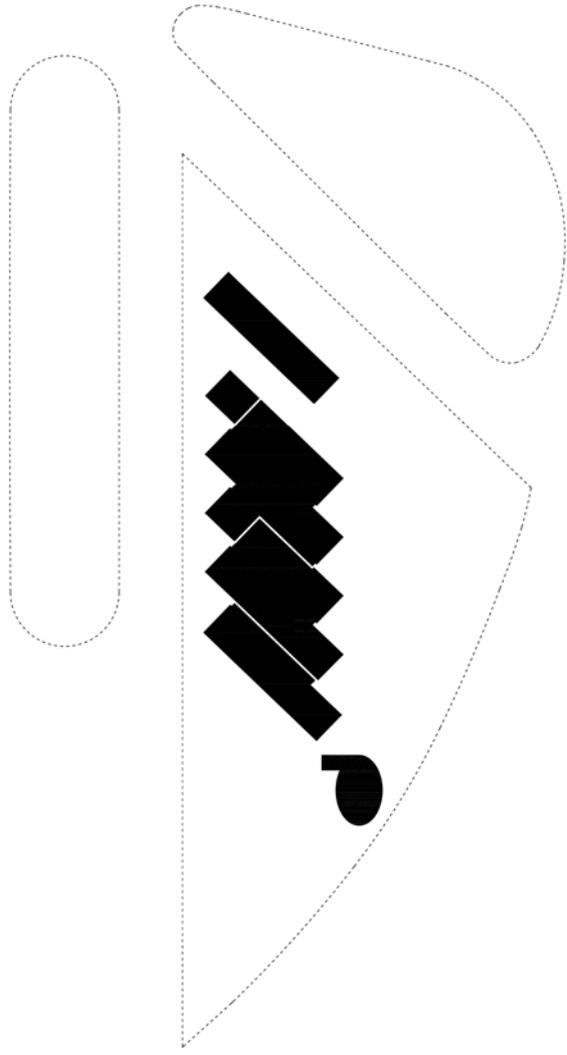


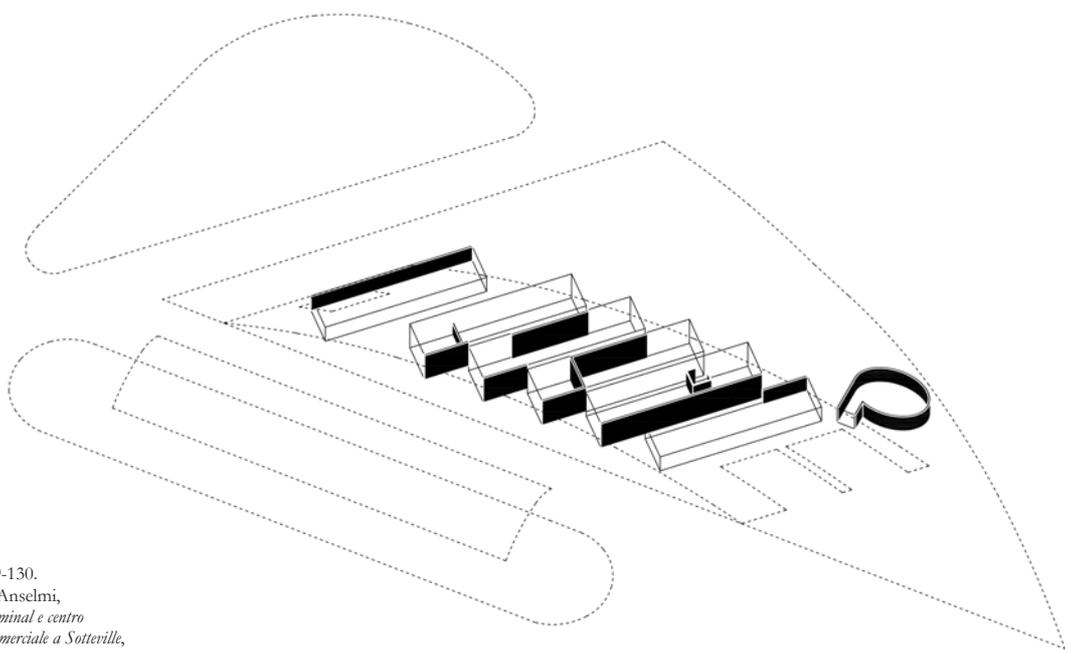
127-128.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville*,  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta "tipo" dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano  
lo "spazio-limite":  
diaframmi rettilinei, e  
curtain-wall.

A fianco:  
pianta "tipo"  
del *Vuoto* (negativo):  
lo "spazio-limite".



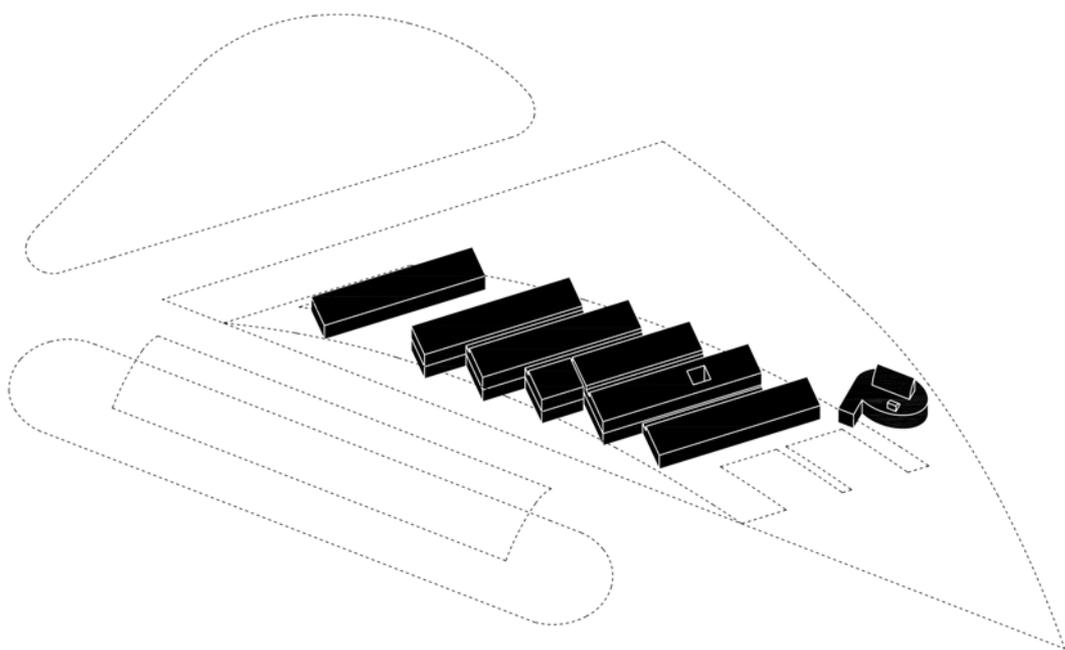


129-130.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville*,  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
“spazio-limite”;  
diaframmi rettilinei, e  
curtain-wall.

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo);  
la sequenza interna  
dello “spazio-limite”.

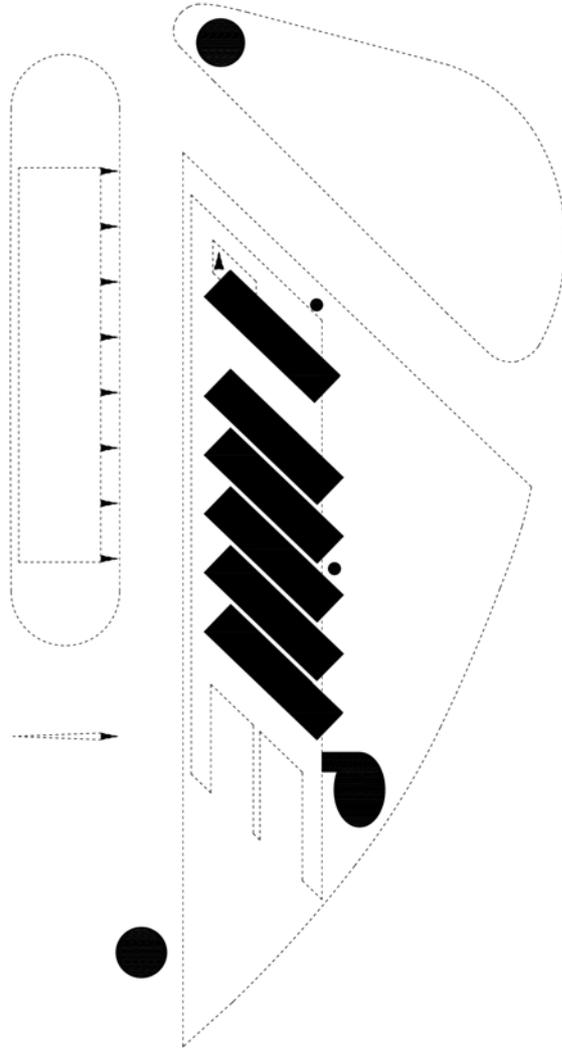


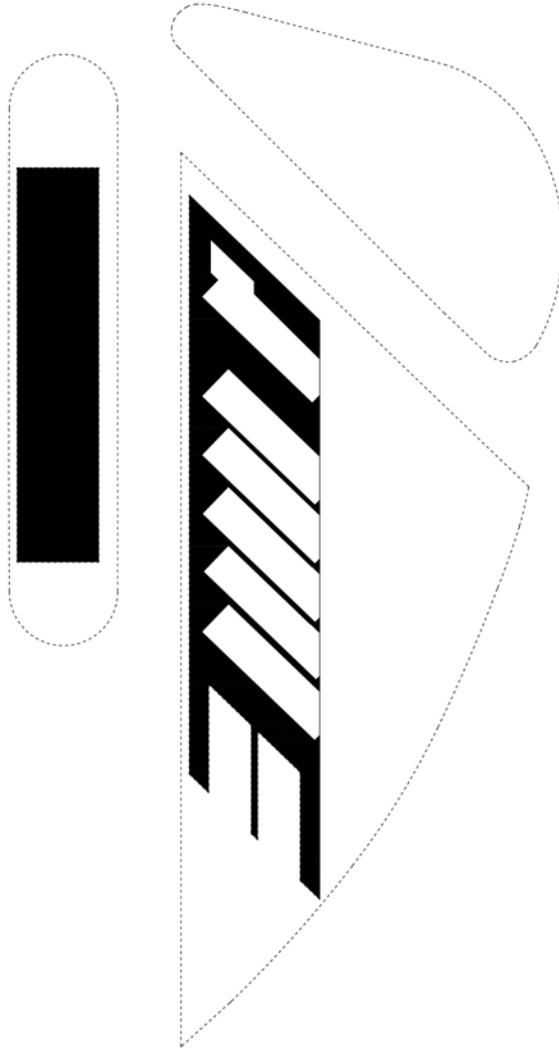
131-132.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville,*  
1993-95, Rouen.

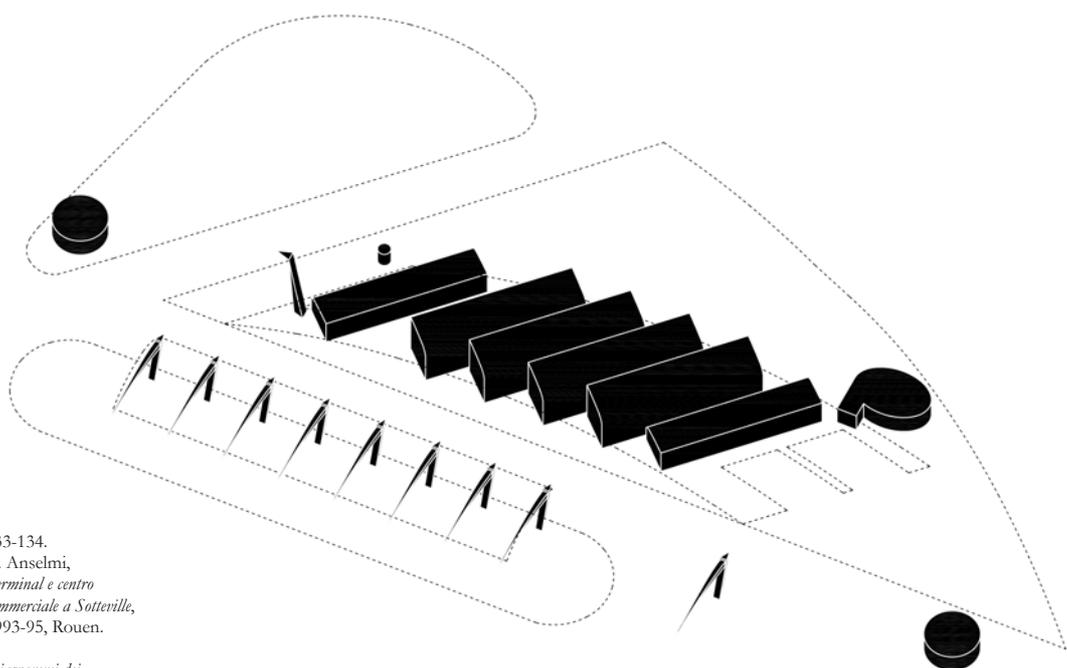
*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta dei *Frammenti*  
(positivo) che  
delimitano lo  
"spazio-ambiente":  
i volumi del centro  
commerciale, gli  
elementi di servizio, e  
le strutture portanti.

A fianco:  
pianta del *Vuoto*  
(negativo);  
lo "spazio-  
ambiente" tra il  
suolo, le coperture,  
e i volumi del centro  
commerciale.





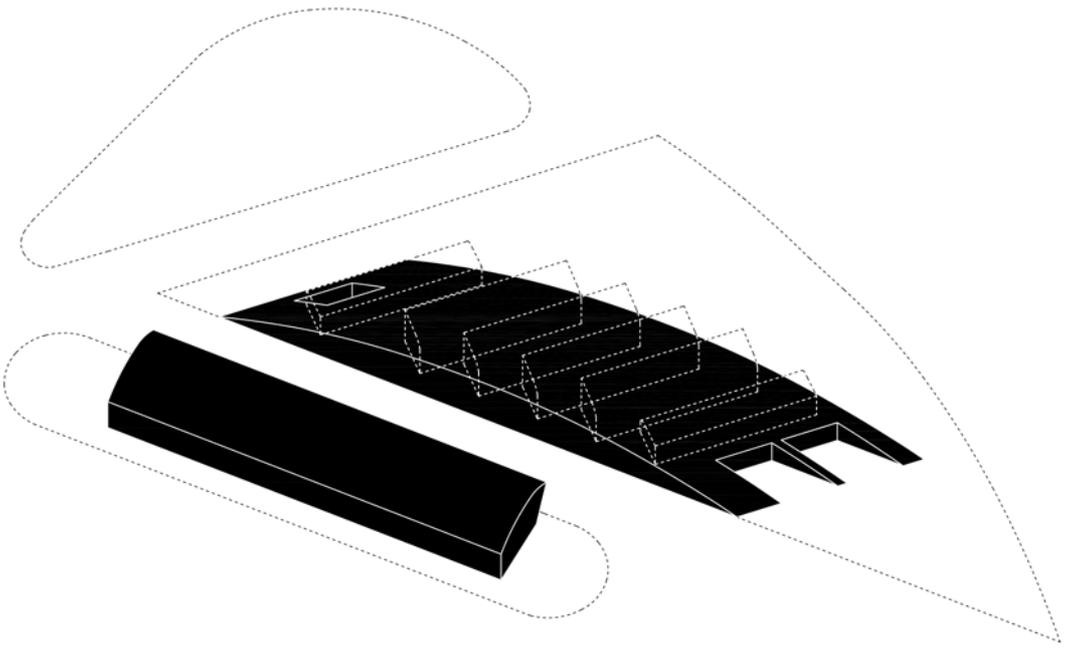


133-134.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville*,  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei *Frammenti*  
(positivo) che delimitano lo  
"spazio-ambiente": i volumi  
del centro commerciale,  
gli elementi di servizio, e le  
strutture portanti.

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo);  
lo "spazio-ambiente"  
tra il suolo, le coperture,  
e i volumi del centro  
commerciale.

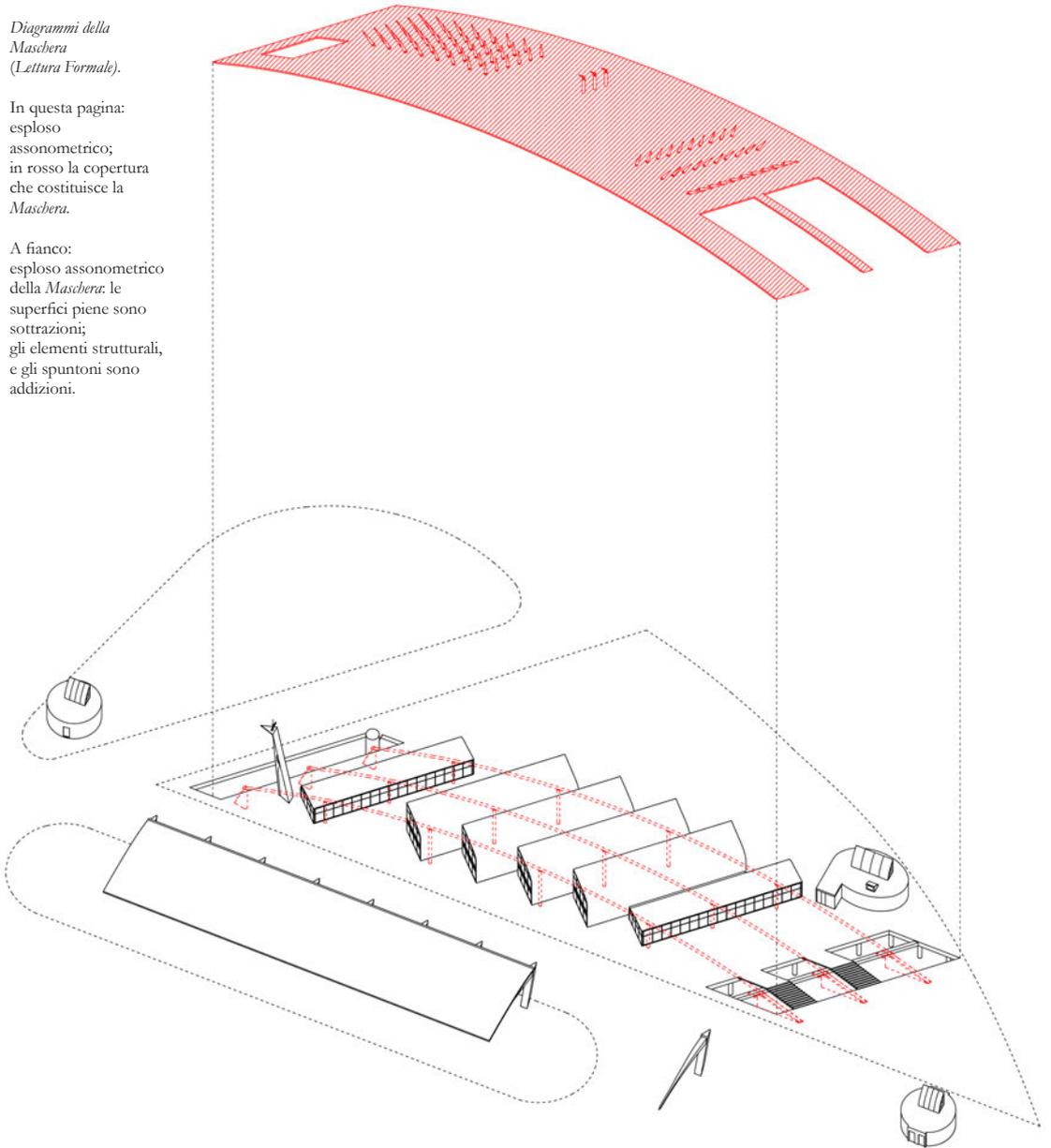


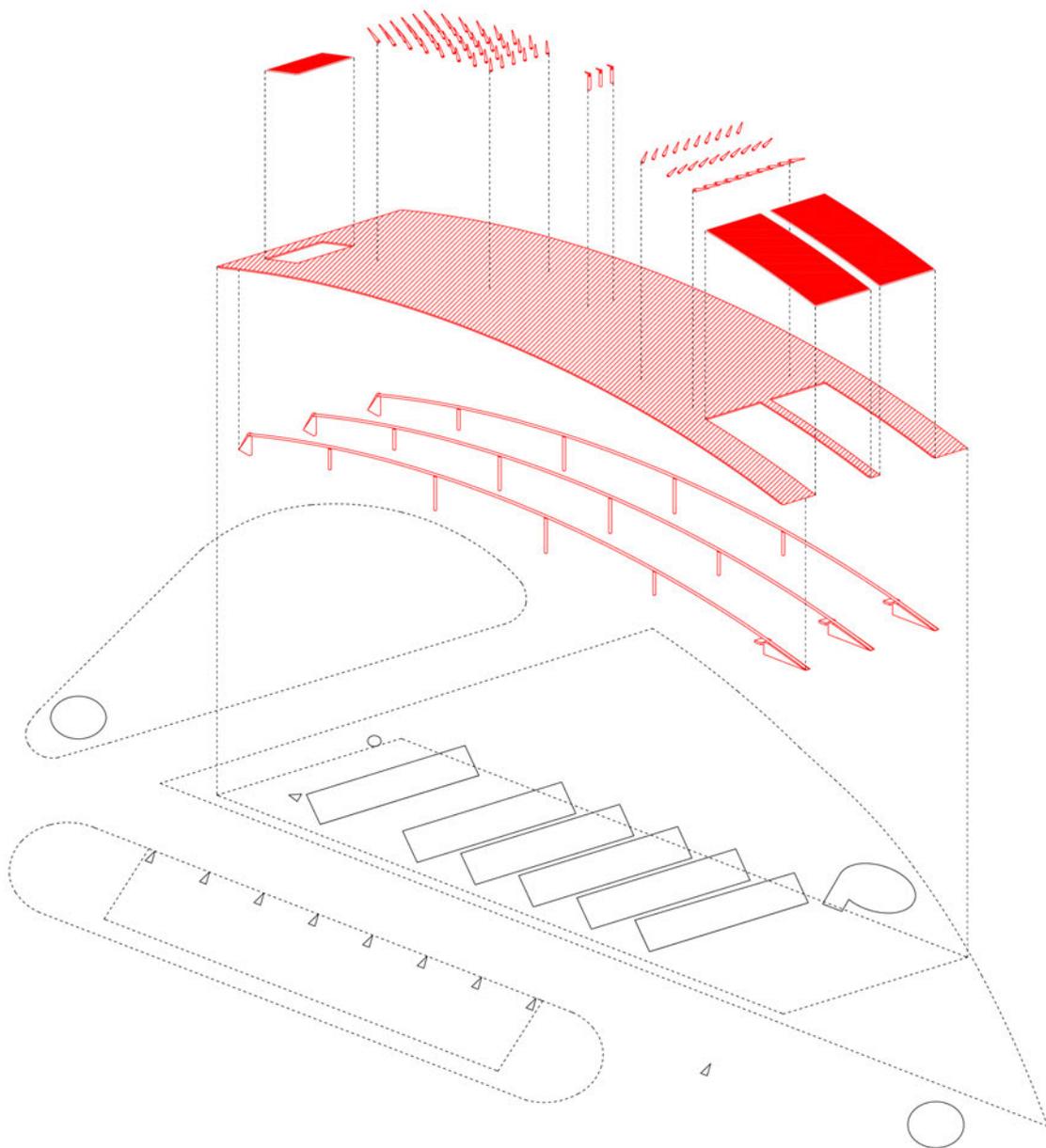
135-136.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville,*  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
Maschera  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
esploso  
assonometrico;  
in rosso la copertura  
che costituisce la  
*Maschera*.

A fianco:  
esploso assonometrico  
della *Maschera*: le  
superfici piene sono  
sottrazioni;  
gli elementi strutturali,  
e gli spuntoni sono  
addizioni.

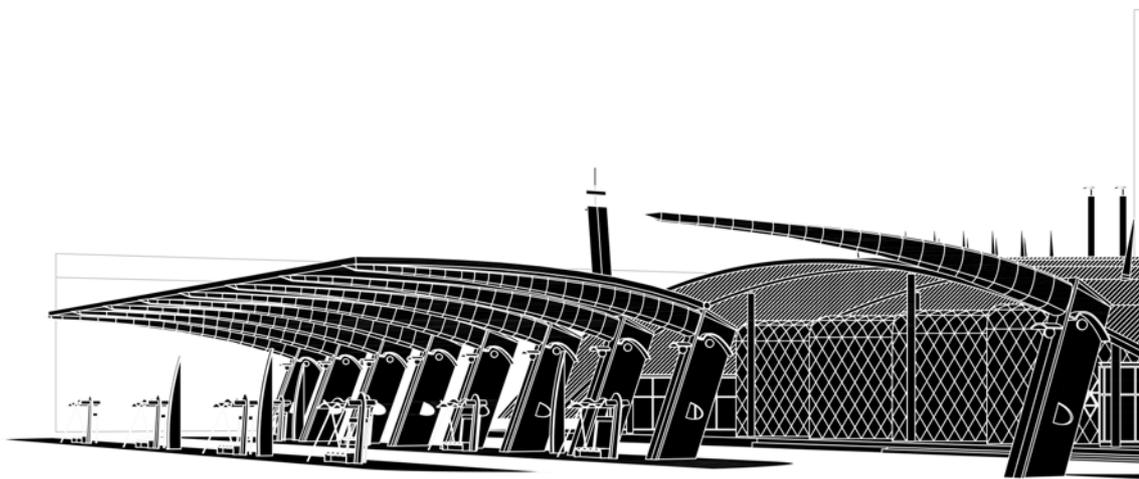


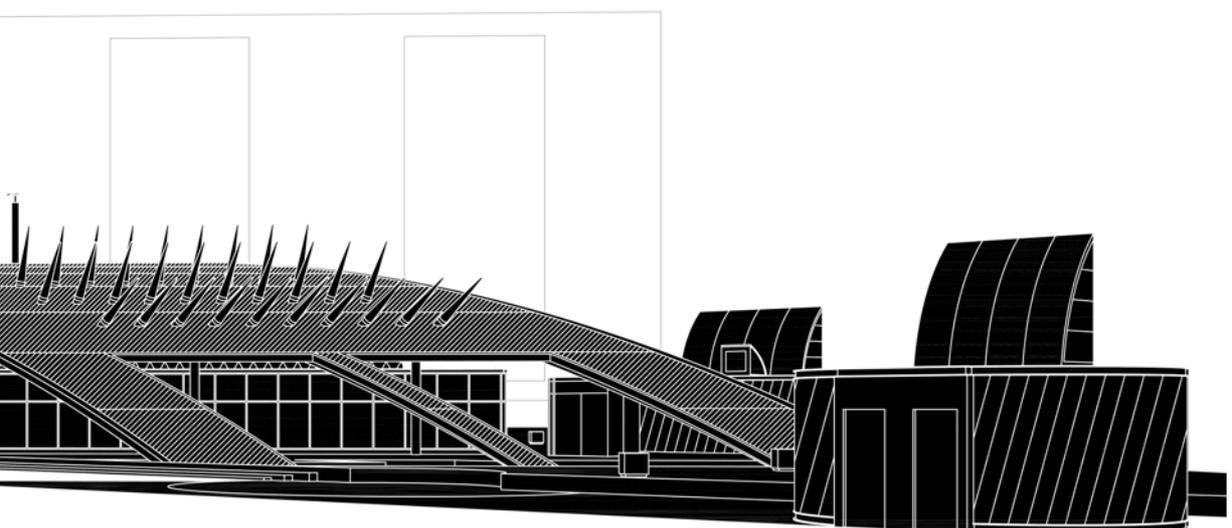


137.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville*,  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra i segni  
della plastica primaria  
e i segni della  
plastica secondaria  
nell'immagine  
bidimensionale.



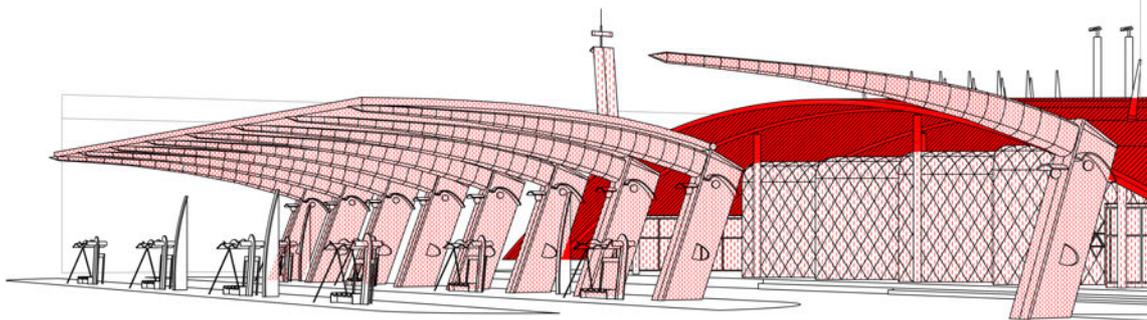


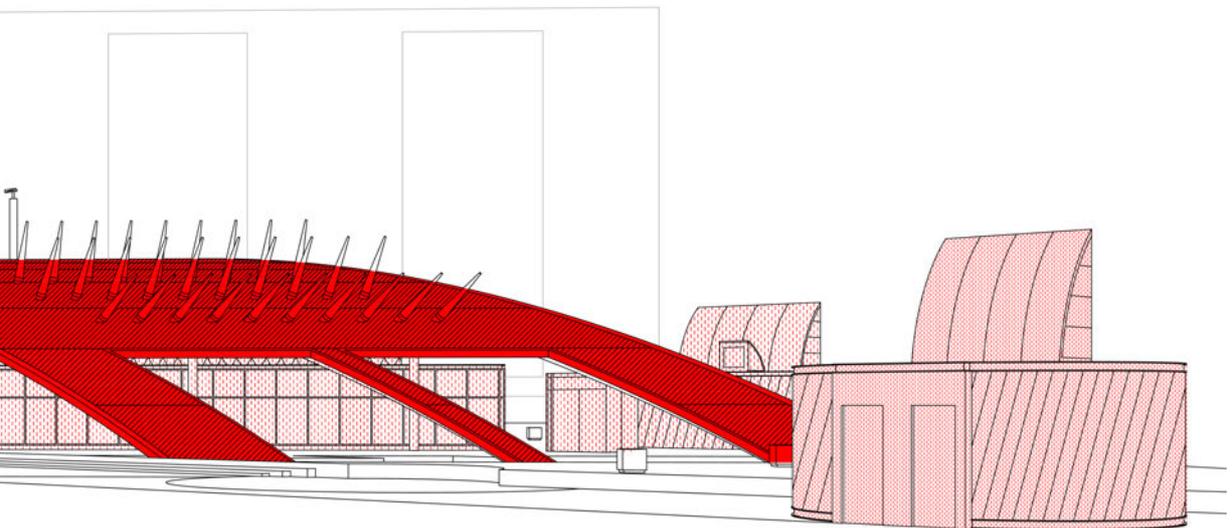
138.  
A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville*,  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra le  
forme della plastica  
primaria nell'immagine  
bidimensionale.

In rosso pieno le  
figure principali  
della composizione,  
tratteggiate quelle  
secondarie rispetto  
il punto di vista  
selezionato.

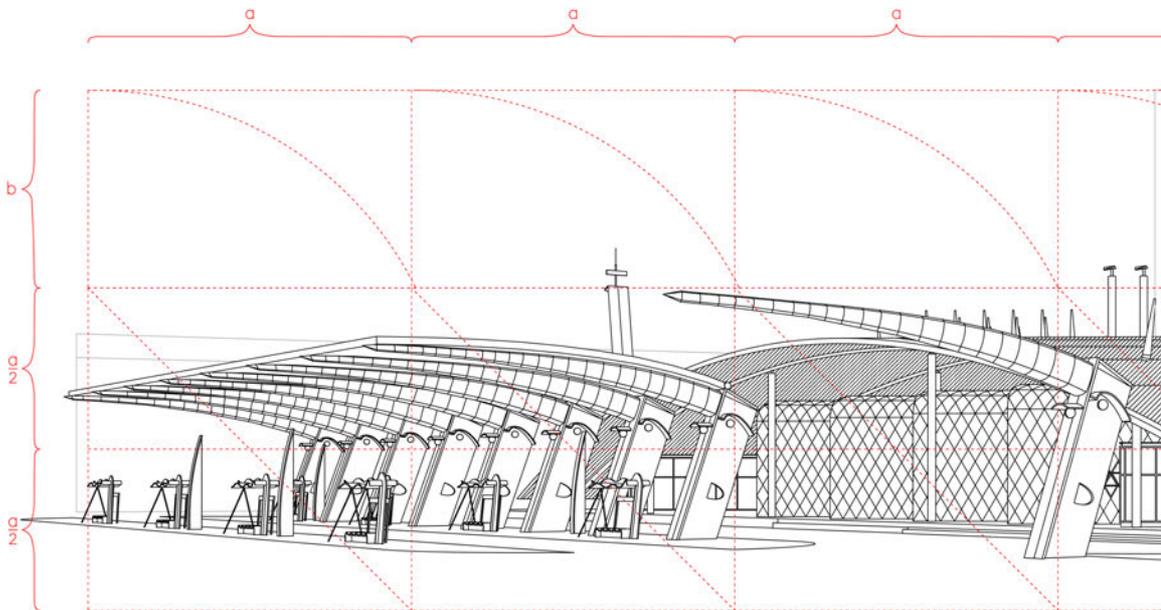


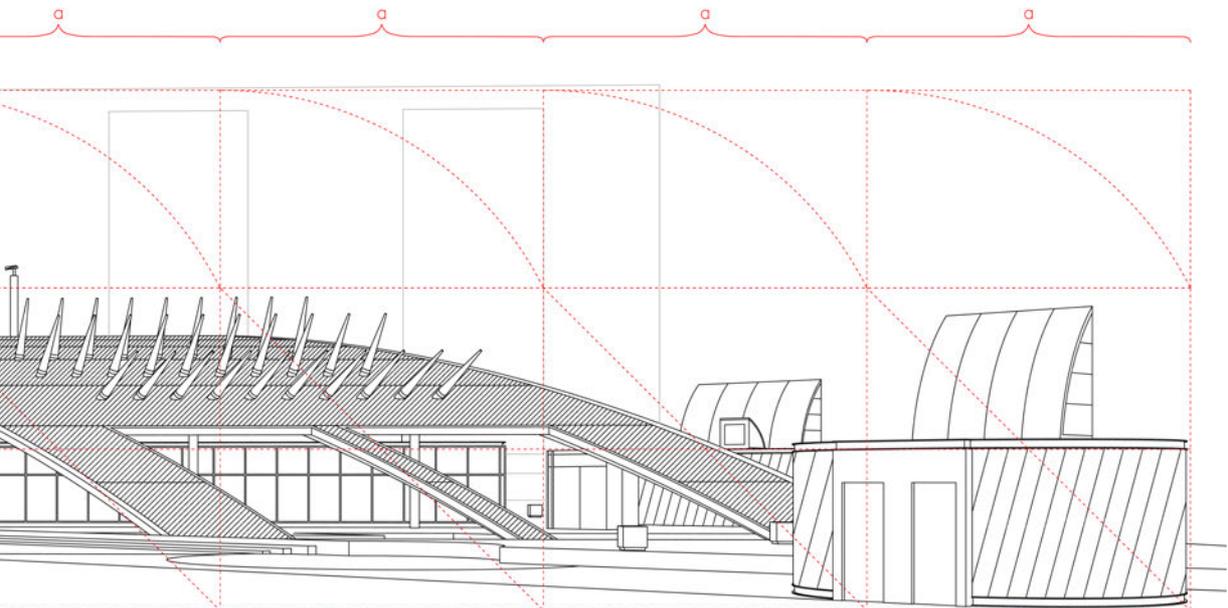


139. A. Anselmi,  
*Terminal e centro  
commerciale a Sotteville,*  
1993-95, Rouen.

*Diagrammi della  
Narrazione  
(Lettura dell'immagine).*

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra le forme  
della plastica primaria,  
nell'immagine  
bidimensionale,  
sono misurati (in  
rosso) attraverso  
parametri astratti.  
La composizione è  
regolata dal quadrato,  
dalla sua metà, e dal  
rettangolo aureo  
costituito sul lato del  
quadrato. Le misure  
non sono assolute ma  
relative al punto di  
vista selezionato.







## Fiumicino

Un'area di proprietà comunale, delimitata dall'antica via Portuense e dalla stazione ferroviaria, una localizzazione strategica per la riqualificazione dell'intero isolato destinato a divenire il nuovo centro della città<sup>1</sup>.

Istituito con la legge regionale del marzo 1992, a seguito di un referendum popolare, il Comune di Fiumicino avvia un programma di riorganizzazione del proprio territorio a partire dall'edificazione della nuova sede amministrativa. La scelta del sito, il luogo destinato alla casa dei cittadini, è l'atto fondativo del nuovo disegno urbano.

Nel 1995 Alessandro Anselmi, a capo del gruppo di progettazione composto da Maurizio Castelli, Pia Pascalino, e Natale Russo, redige il masterplan per l'area centrale del nuovo Comune. All'interno di un territorio fortemente infrastrutturato (aeroporto, autostrada, ferrovia, porto-canale), l'obiettivo è quello di trasformare un'ex-periferia in un nuovo centro; riattribuire un senso allo *sprawl* e al borgo del Valadier.

Il segno della linea ferroviaria, divenuta tramvia, è la direttrice che organizza la nuova stazione, un parterre pedonale, e i nuovi insediamenti residenziali. Tra queste e il canale Pio-Clementino vengono posizionati il municipio, un edificio polifunzionale, un centro sportivo, e un albergo.

<sup>1</sup> A. Anselmi, *Progetto per il Municipio*, in "Casabella", 660, ottobre 1998, p. 42.

Il piano non verrà mai attuato. Saranno recepite solo minime indicazioni del disegno urbano; tra queste il municipio. L'edificio amministrativo, realizzato tra il 1998 e il 2003, manterrà la stessa giacitura del masterplan modificando la sua configurazione. Progettare il “simbolo indispensabile alla costruzione dell'identità della nuova città”<sup>2</sup> a partire dal canale e dalla via Portuense, unici segni del territorio, era compito di Anselmi e del suo gruppo di progettazione.

L'interpretazione del programma funzionale (parte destinata al ruolo rappresentativo e parte agli uffici pubblici) ha indotto Anselmi alla suddivisione del municipio in due blocchi distinti. L'architetto romano risolve e asseconda le richieste della committenza analogamente a Rezé: è il progetto di un vuoto urbano e di uno spazio abitato. Lo spazio pubblico, il piano verde inclinato del municipio francese, qui diventa una superficie minerale che copre e riunisce i due edifici. Questi, posizionati a Nord e a Est, assumono differenti funzioni: il primo (di quattro piani) ospita gli uffici del sindaco, gli assessorati, la segreteria generale e la sala matrimoni; il secondo (di tre piani) accoglie gli uffici pubblici.

La superficie inclinata, oltre ad avere la funzione di collegamento tra la quota di via Portuense (0,00 metri) e i terzi piani degli edifici Nord ed Est (+6,90 metri), diviene prima parete verticale e poi copertura. Anselmi traduce il simbolismo richiesto della committenza utilizzando il piano obliquo che, prima piazza e poi attacco al cielo, custodisce l'invaso della sala consiliare al piano terra.

### *Lettura Formale*

**Deformazione (forma del luogo)** L'impianto del municipio si configura assecondando la giacitura dei due assi che caratterizzano parte della morfologia di Fiumicino: la ferrovia a Nord, e la via Portuense a Sud. Il tracciato ferrato, che doveva divenire linea tramviaria con il terminal della stazione, è stato cancel-

<sup>2</sup> *Ibidem.*

lato e mai trasformato nella nuova infrastruttura.

Nonostante la sua eliminazione, come suggerito dal piano di Anselmi, il segno del territorio permane nel progetto. Questo, con la sua inclinazione, determina la suddivisione planimetrica dei volumi del municipio. A Est e a Ovest i due blocchi assecondano i bordi del lotto rispettando le regole delle proprietà catastali.

La deformazione della superficie rigata avviene invece attraverso le giaciture dei tracciati Nord e Ovest: il piano inclinato si alza dalla quota del canale trasfigurandosi in parete-copertura verso settentrione e verso oriente.

**Frammenti (positivo)** I due blocchi funzionali, l'edificio rappresentativo e quello di servizio, interpretano il principio della pianta libera tipica dei manufatti adibiti a uffici. Le uniche invarianti di ogni piano sono costituite dai setti che delimitano i corpi scala-ascensore, e dai frammenti di chiusura inclinati (parete-copertura). Le due invarianti, assieme all'involucro esterno di metallo, delimitano lo "spazio-limite" (vuoto interno).

Nello "spazio-ambiente" (vuoto esterno), i frammenti sono i due edifici che trasmutano dal parterre della piazza. I due volumi appaiono come unità distinte dalla vista del porto canale, mentre si mostrano in continuità dal lato Nord.

**Vuoto (negativo)** La successione degli spazi interni si articola, al piano terra, attraverso la seguente sequenza longitudinale: atrio d'ingresso, spazio a doppia altezza tra le corti, sala consiliare, e sala dei vigili urbani. Trasversalmente gli invasi sono invece uniti da un connettivo che termina (verso Est) nella sala d'attesa del municipio.

Lo "spazio-limite" ha la sua massima articolazione nell'attacco a terra. Questo esplose verso i piani superiori in corrispondenza dei collegamenti verticali e del vano a tutta altezza contenente l'unica scala libera sui tre piani.

Lo "spazio-ambiente" è costituito dal vuoto della piazza inclinata i cui margini sono: le volumetrie Nord ed Est, la città a Ovest, e il canale Pio-Clementino a Sud.

**Maschera** La superficie rigata, che trasfigura la piazza in parete e copertura, è l'involucro di laterizio che riunisce i due edifici. Da questo piano inclinato sono sottratte le bucaure orizzontali, l'ingresso Sud, il vuoto delle due corti, e la loggia a quota +6,90.

La piazza-copertura è una superficie che mostra la geometria deformata sia all'estradosso (le alzate della cordonata diventano segni orizzontali), sia all'intradosso (il soffitto della sala consiliare e dell'ambiente riservato ai vigili urbani ripropongono le rigature esterne).

Antitetico all'involucro inclinato è il rivestimento metallico che unifica i due blocchi funzionali negli alzati Nord, Est, e Ovest: la seconda maschera del municipio. Questa chiusura verticale, che si interrompe nei punti in cui la piazza inclinata si raccorda al suolo, è scandita dai segni orizzontali secondo il rivestimento in alluminio e vetro.

### *Lettura dell'immagine*

**Materia** L'edificio di Fiumicino è un'architettura disegnata per una scenografia fumettistica (o metafisica). Anche qui la *narrazione*, con il suo tempo sospeso, sembra pervadere l'atmosfera veicolata dall'immagine del municipio. Ma se si dovesse scegliere un "campo" figurativo entro il quale l'architettura di Fiumicino è plasmata, questo deve essere rintracciato nella gestualità materica.

La *materia*, qui da intendere come operazione "informale" di taglio, incisione, e piegatura delle superfici e non come manifestazione estetica di una ricerca espressiva giocata sulla tettonica, è la categoria che esprime al meglio il valore figurativo del municipio. I materiali di rivestimento hanno l'unico ruolo di aggettivare le superfici e costituire la plastica secondaria dell'architettura. Questi si configurano come una sorta di *texture* applicata, diagrammi di linee astratte (i giunti sono sempre paralleli) che evidenziano le operazioni plastiche sulle maschere: il vetro e l'alluminio per la chiusura verticale, il laterizio per la chiusura inclinata-orizzontale.

L'architettura di Fiumicino, rispetto a quella di Rezé, è comple-

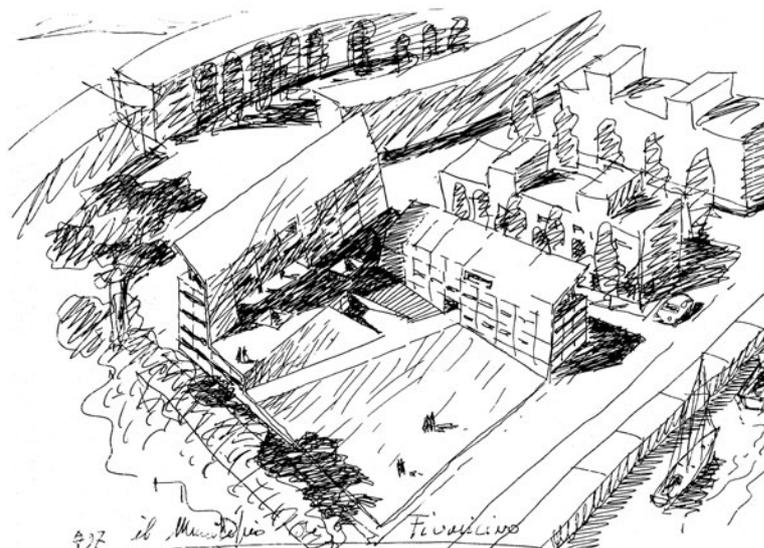
tamente *a-tettonica*; il costruire è divenuto l'atto in cui la luce "scopre la materia, è materia essa stessa, e di conseguenza la forma diviene altra forma assumendo altri ed ulteriori significati"<sup>3</sup>.

La percezione del municipio di Fiumicino si lega ai valori figurativi di tutta l'arte informale (Burri, Vedova, Fautrier e Wols<sup>4</sup>); la superficie si torce e le bucatore appaiono come pure incisioni. I rapporti innescati dalla plastica primaria si tendono in orizzontale e, come nelle pitture informali, le linee non vorrebbero mai sottostare alla geometria euclidea: negli schizzi progettuali sono già curvate.

Anselmi ha liberato il suo lato espressionista; dieci anni dopo il municipio, la Chiesa di San Pio da Pietrelcina.

<sup>3</sup> A. Anselmi, *Il nuovo municipio di Fiumicino: una storia*, cit., p. 9.

<sup>4</sup> Cfr. A. Anselmi, *La "forma" del luogo*, cit.; A. Anselmi, *Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, cit.; A. Anselmi, *Figure della demolizione. Il carattere della città contemporanea*, cit.; A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, cit..

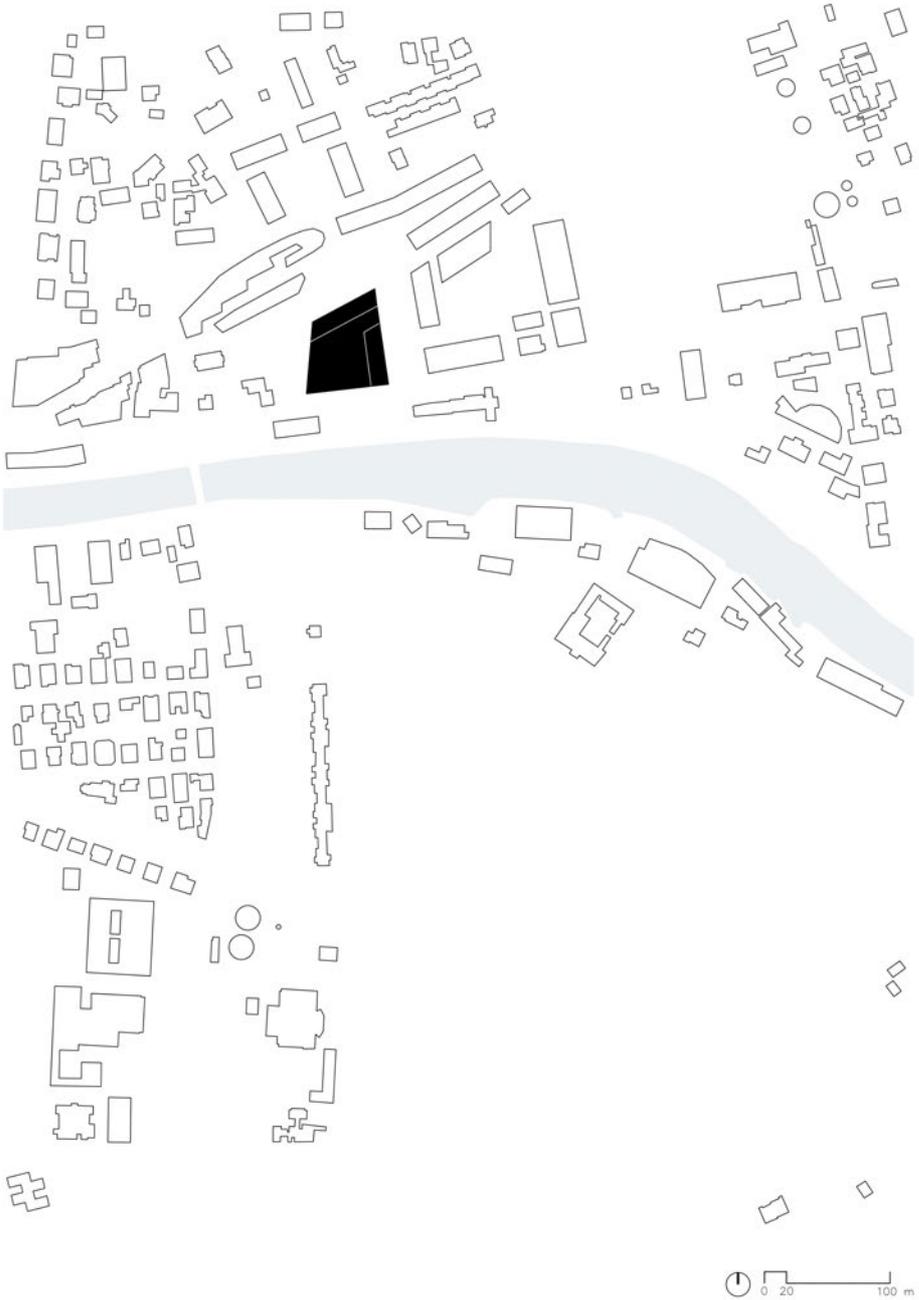


140. A. Anselmi con M. Castelli, P. Pascalino e N. Russo, *Municipio di Fiumicino*, 1996-2002, Roma, schizzo.

141-142.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiumicino,*  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
planimetria.

A fianco:  
esterno  
del piano  
inclinato.



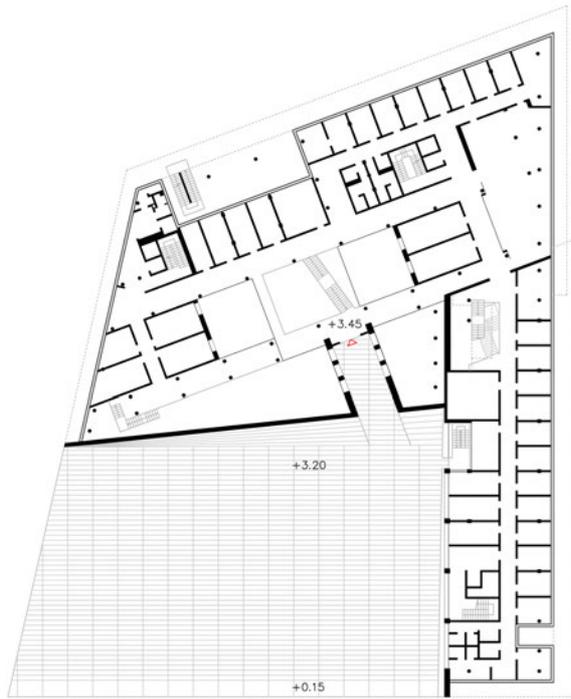


143-144.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiaticino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
pianta del  
piano terra.

A fianco:  
pianta del  
primo piano.

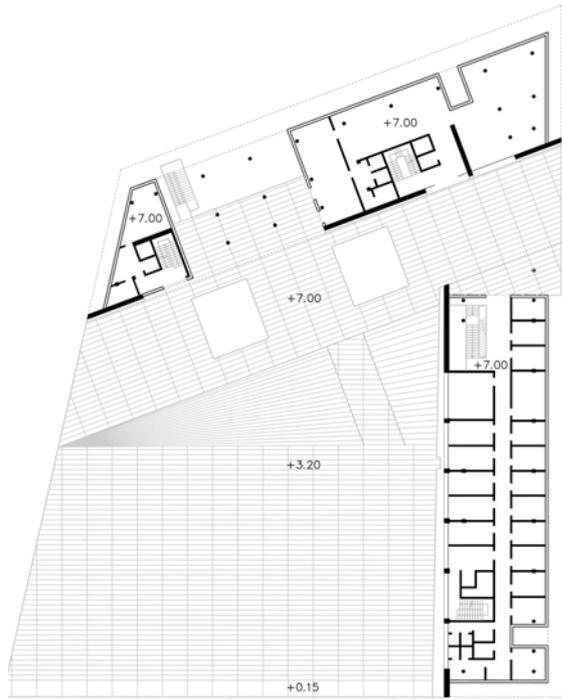


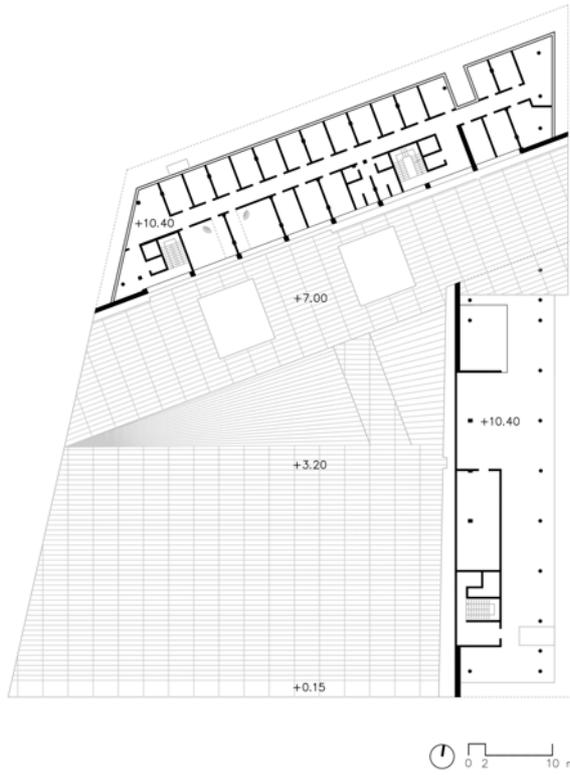


145-146.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiaticino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
pianta del  
secondo piano.

A fianco:  
pianta del  
terzo piano.

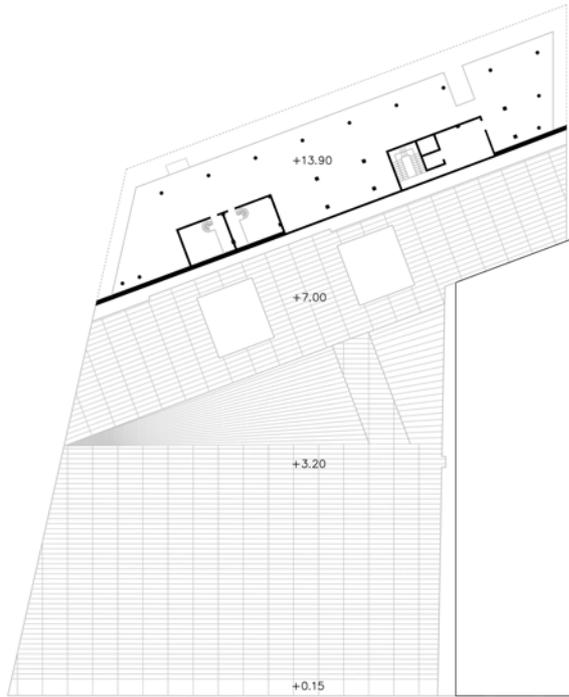




147-148.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiaticino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
pianta del  
quarto piano.

A fianco:  
esterno lato  
Sud-Ovest.





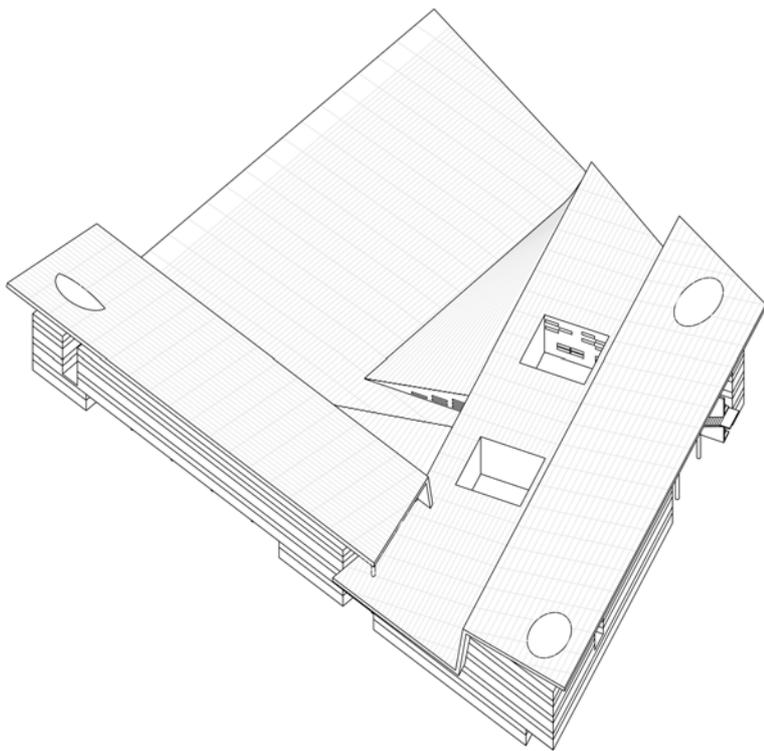
149-150.  
A. Anselmi con  
M. Castelli, P.  
Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiaticino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
esterno lato  
Ovest.

A fianco dall'alto:  
esterno  
lato Nord,  
e lato Est.



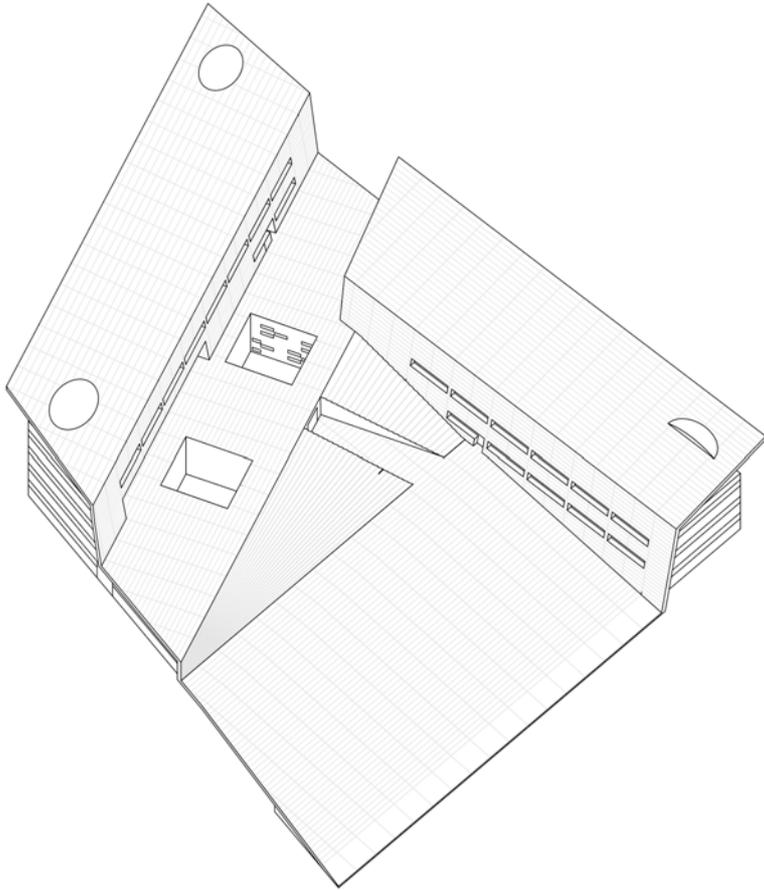


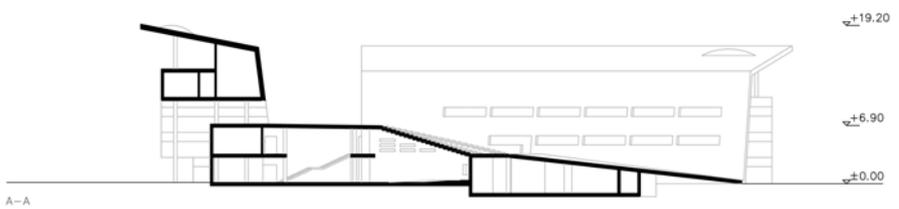
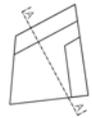


151-152.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiumicino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
assonometria  
Nord-Est.

A fianco:  
assonometria  
Sud-Ovest.

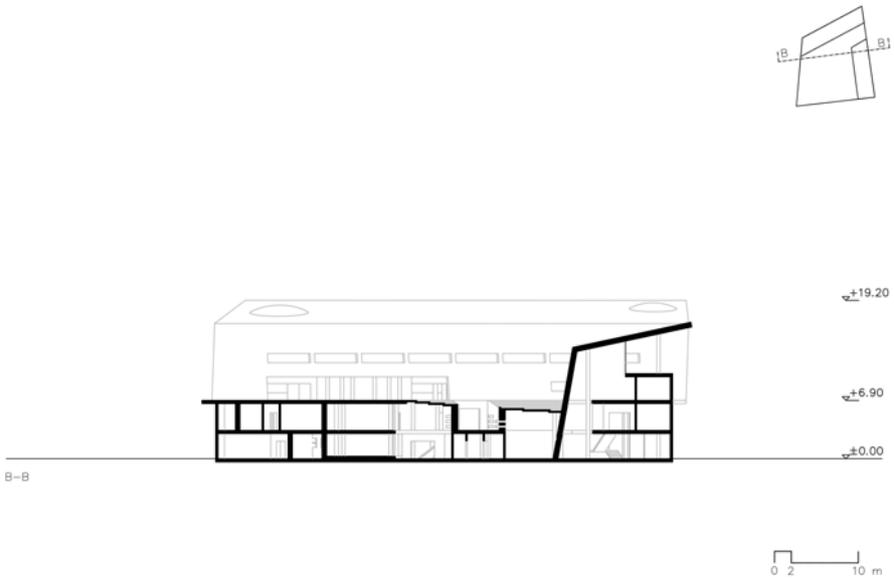




153-154.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio  
di Fiumicino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
sezione longitudinale.

A fianco:  
sezione trasversale.



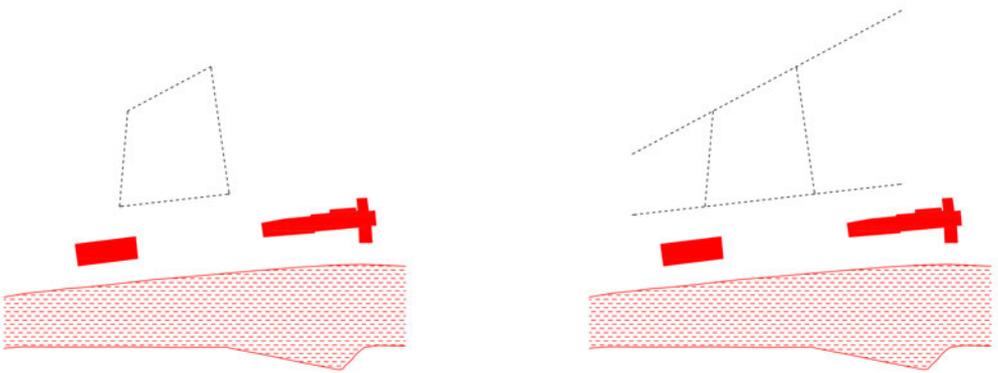
155-156.  
A. Anselmi con  
M. Castelli, P.  
Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di  
Fiaticino*,  
1996-2002,  
Roma.

In questa pagina:  
interno  
dell'atrio  
d'ingresso.

A fianco:  
interno della  
scala libera nel  
corpo est.





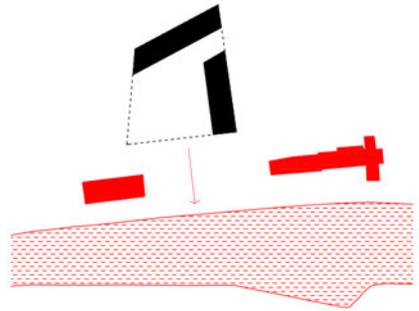
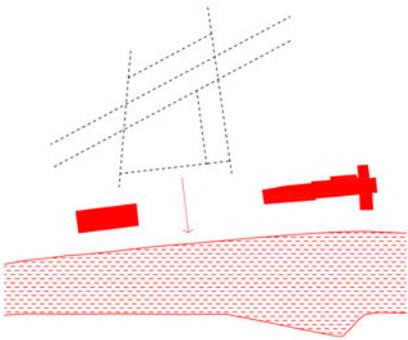


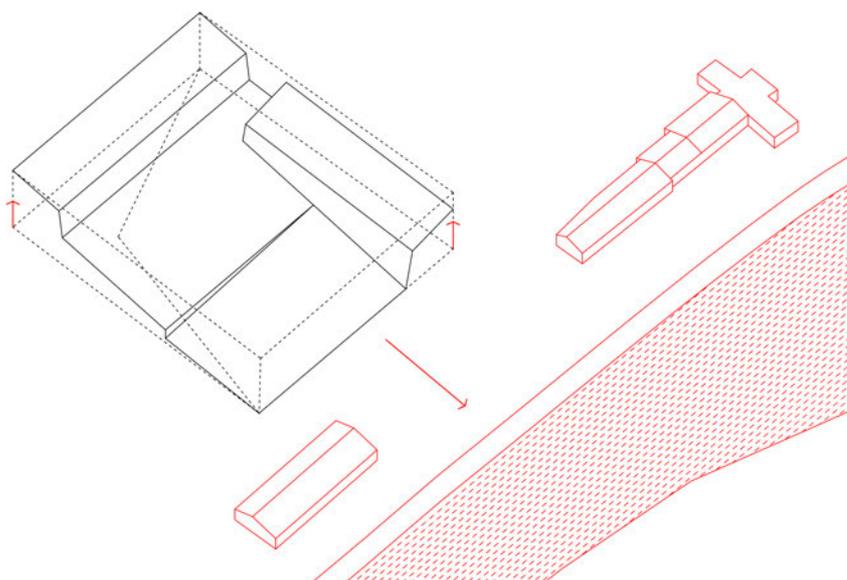
157-158-159-160.  
 A. Anselmi  
 con M. Castelli,  
 P. Pascalino e  
 N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
 1996-2002, Roma.

*Diagrammi della  
 Deformazione  
 (Lettura Formale).*

In questa pagina  
 da sinistra:  
 rapporto tra lotto  
 e preesistenze (in  
 rosso), e  
 direttrici del luogo.

A fianco da sinistra:  
 deformazione del  
 municipio, e  
 figure planimetriche.



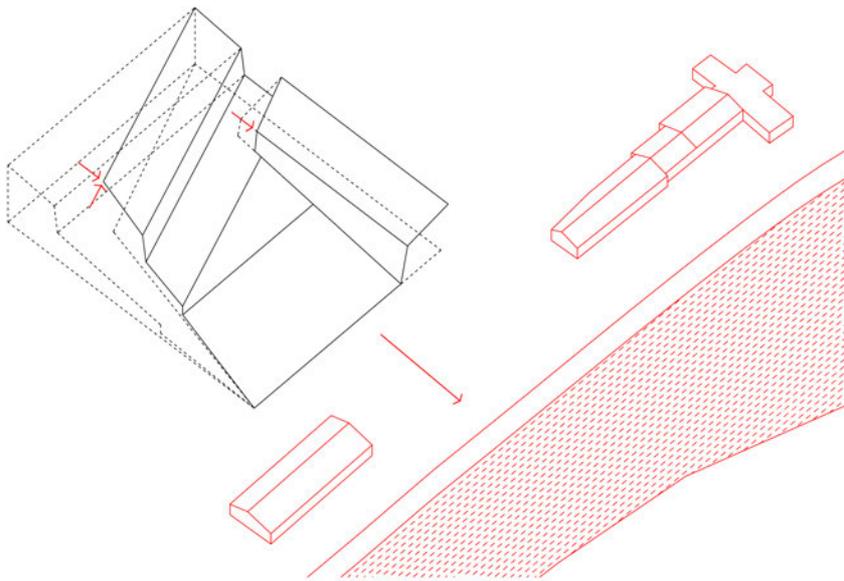


161-162.  
 A. Anselmi  
 con M. Castelli,  
 P. Pascalino e  
 N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
 1996-2002, Roma.

*Diagrammi della  
 Deformazione  
 (Lettura Formale).*

In questa pagina:  
 assonometria della  
 deformazione della  
 superficie inclinata  
 (dal volume virtuale)  
 attraverso la spinta  
 verso l'alto.

A fianco:  
 assonometria della  
 deformazione della  
 superficie inclinata  
 (dal volume virtuale)  
 attraverso la spinta  
 da Nord.

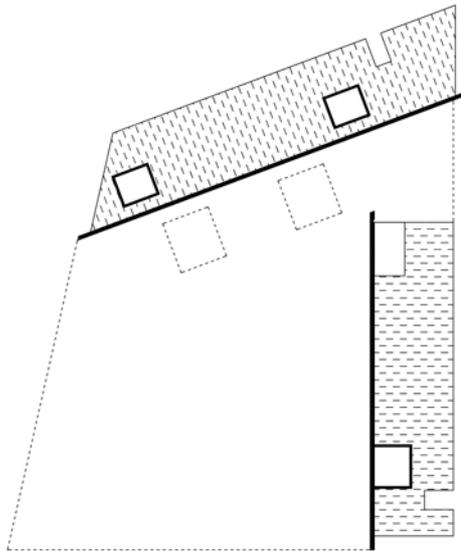


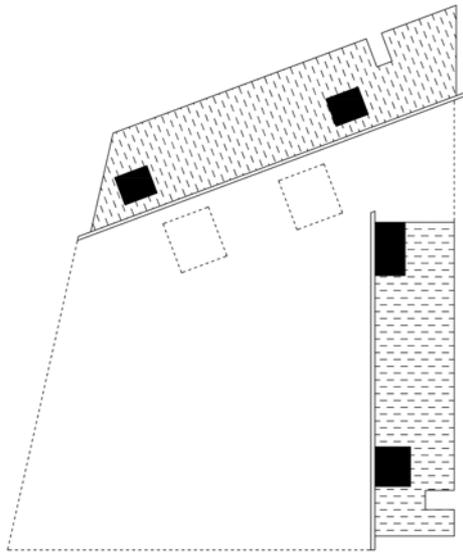
163-164.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta "tipo" dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
"spazio-limite";  
diaframmi rettilinei.  
(Le zone tratteggiate  
indicano gli ambienti  
organizzati secondo  
il principio della  
pianta libera).

A fianco:  
pianta "tipo"  
del *Vuoto* (negativo):  
lo "spazio-limite"  
costituito dalle  
invarianti verticali  
dei corpi scala e  
ascensore.



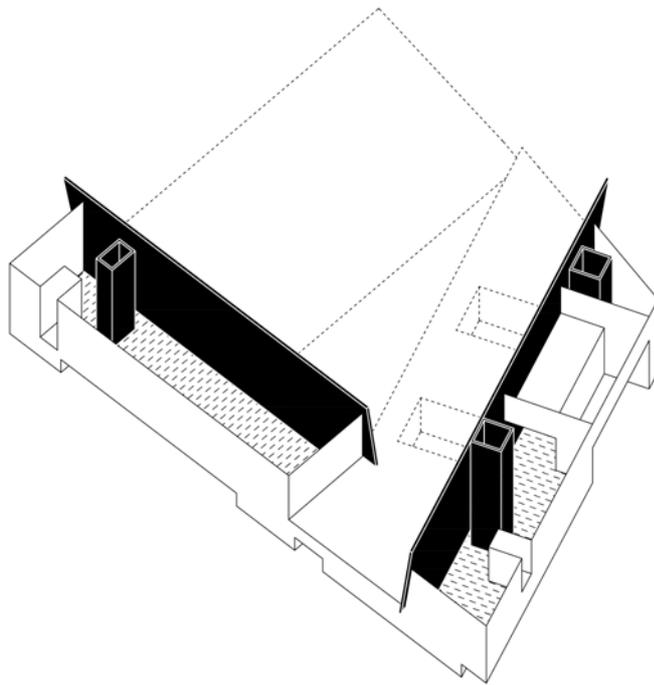


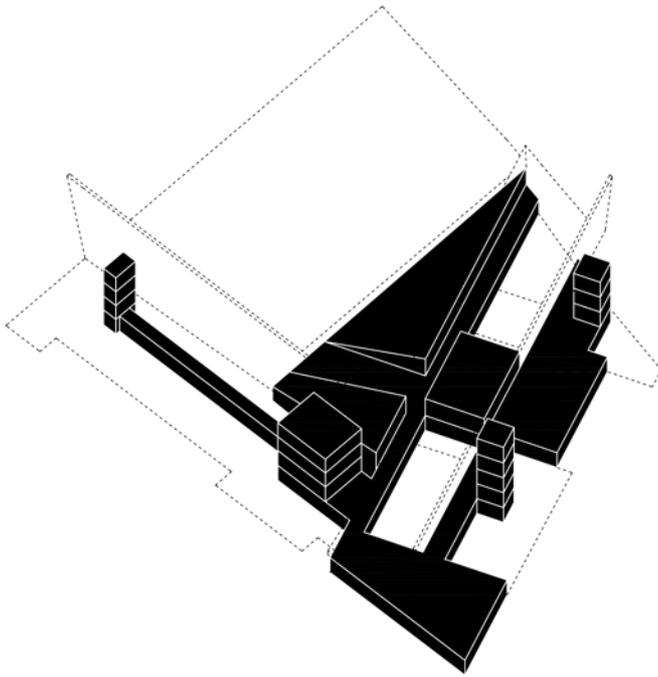
165-166.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
"spazio-limite":  
diaframmi rettilinei e  
curtain-wall.  
(Le zone tratteggiate  
indicano gli ambienti  
organizzati secondo  
il principio della  
pianta libera).

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo):  
la sequenza interna  
dello "spazio-limite".



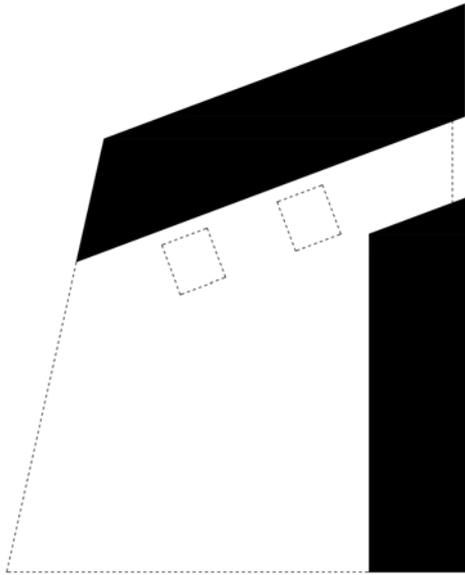


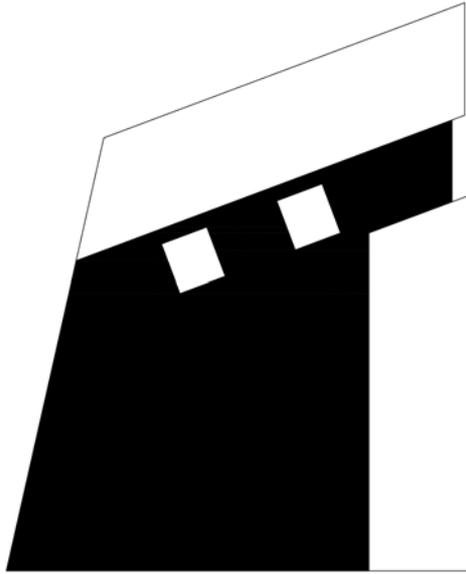
167-168.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

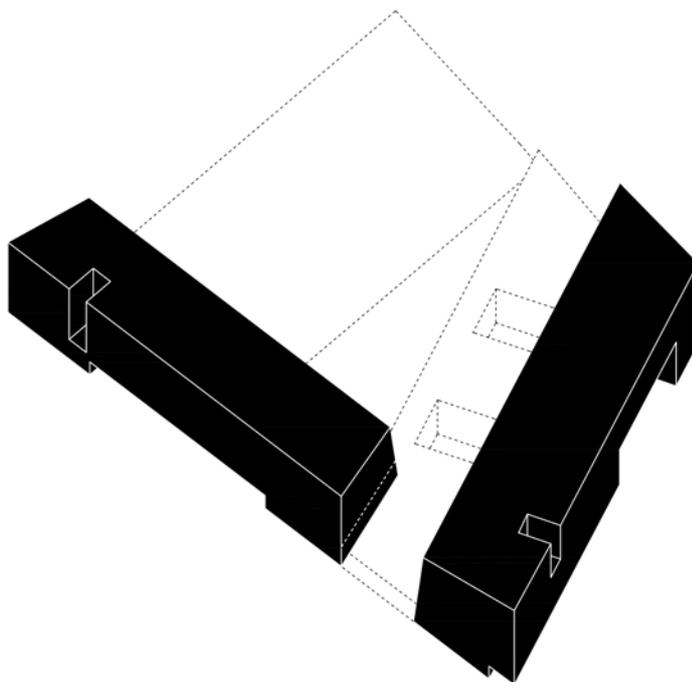
*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
pianta dei *Frammenti*  
(positivo) che  
delimitano lo  
"spazio-ambiente":  
i volumi Nord ed Est.

A fianco:  
pianta "tipo"  
del *Vuoto* (negativo):  
lo "spazio-ambiente".





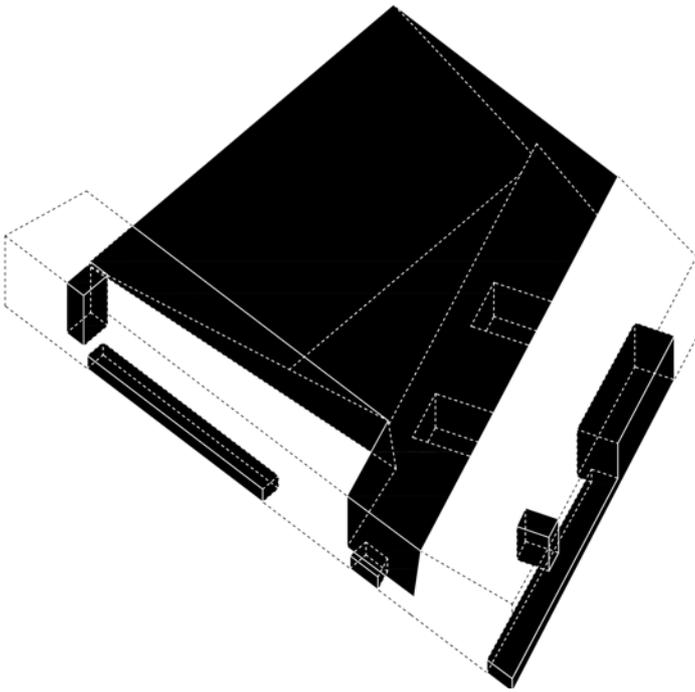


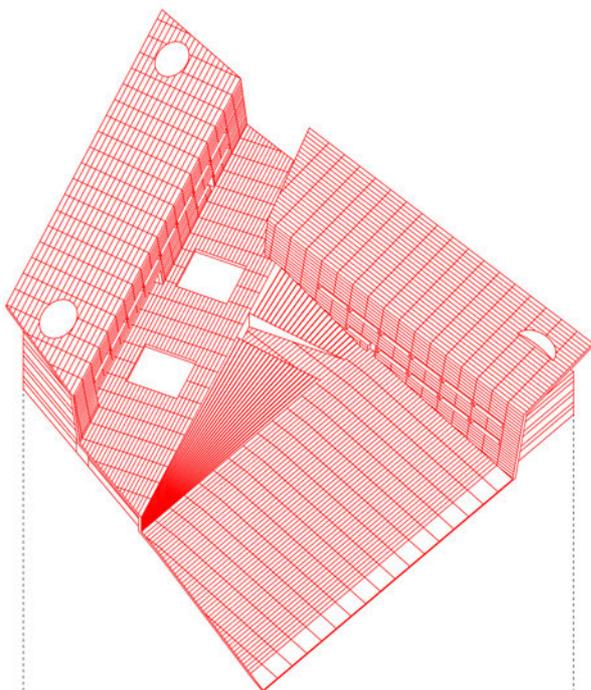
169-170.  
A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi dei  
Frammenti e del Vuoto  
(Lettura Formale).*

In questa pagina:  
assonometria dei  
*Frammenti* (positivo)  
che delimitano lo  
"spazio-ambiente": i  
volumi Nord ed Est.

A fianco:  
assonometria del  
*Vuoto* (negativo):  
lo "spazio-ambiente".



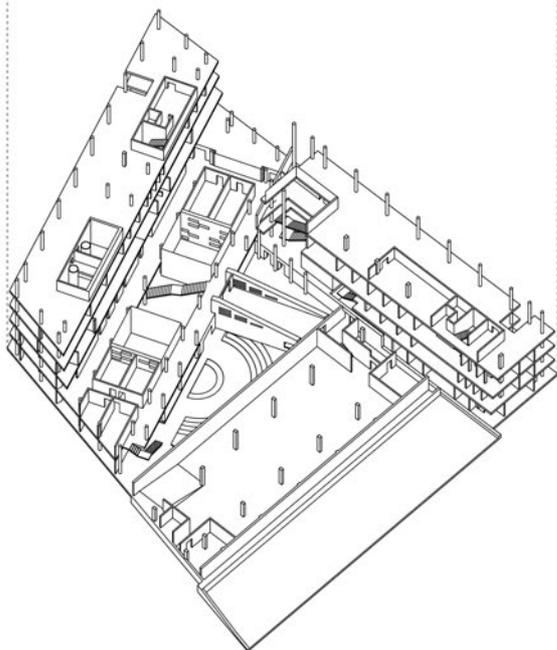


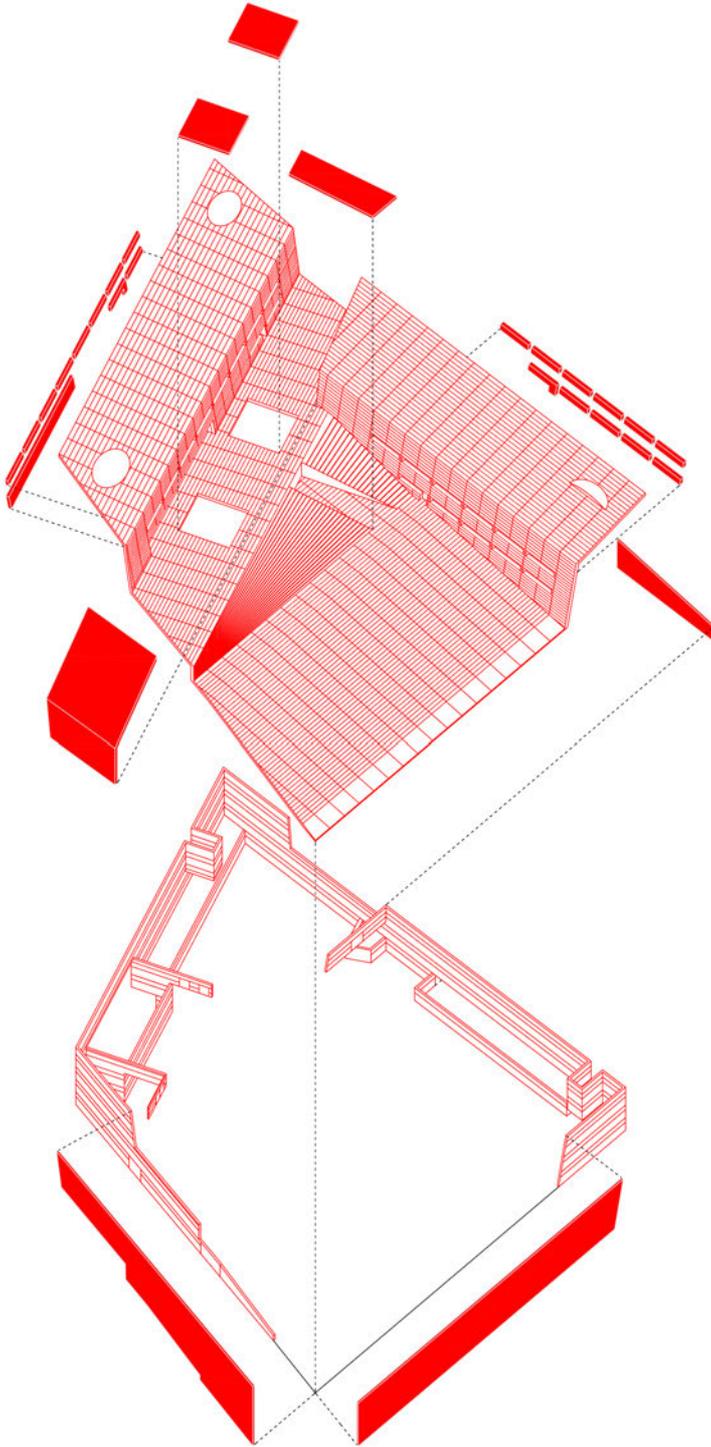
171-172.  
 A. Anselmi  
 con M. Castelli,  
 P. Pascalino e  
 N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
 1996-2002, Roma.

*Diagrammi  
 della Maschera  
 (Lettura Formale).*

In questa pagina:  
 esploso  
 assonometrico;  
 in rosso la superficie  
 verticale e quella  
 inclinata che  
 costituiscono la  
*Maschera*.

A fianco:  
 esploso assonometrico  
 della *Maschera*: le  
 superfici piene sono  
 sottrazioni.

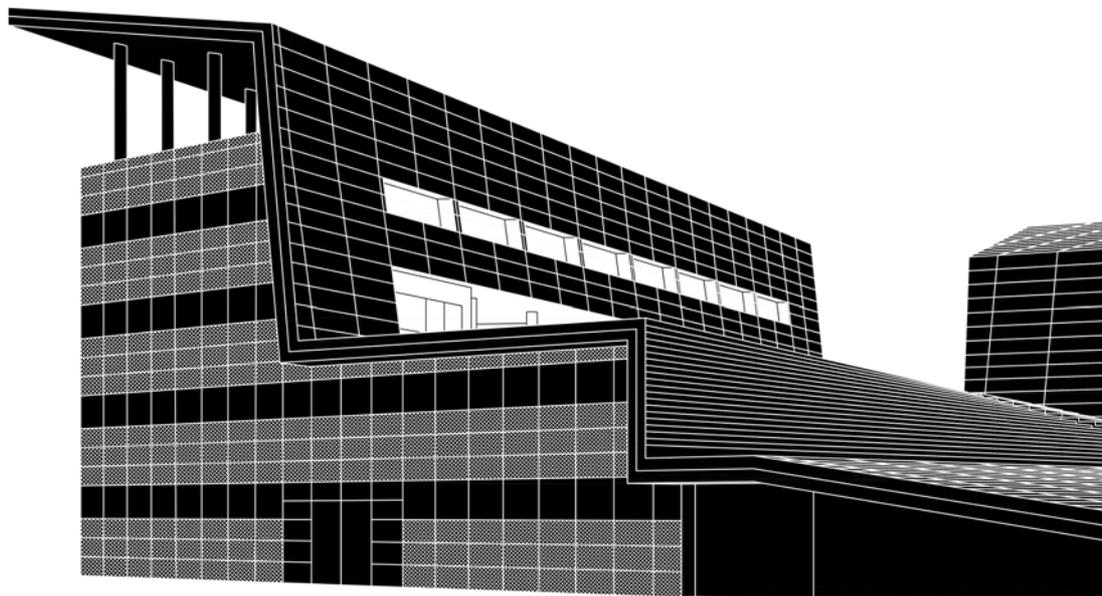


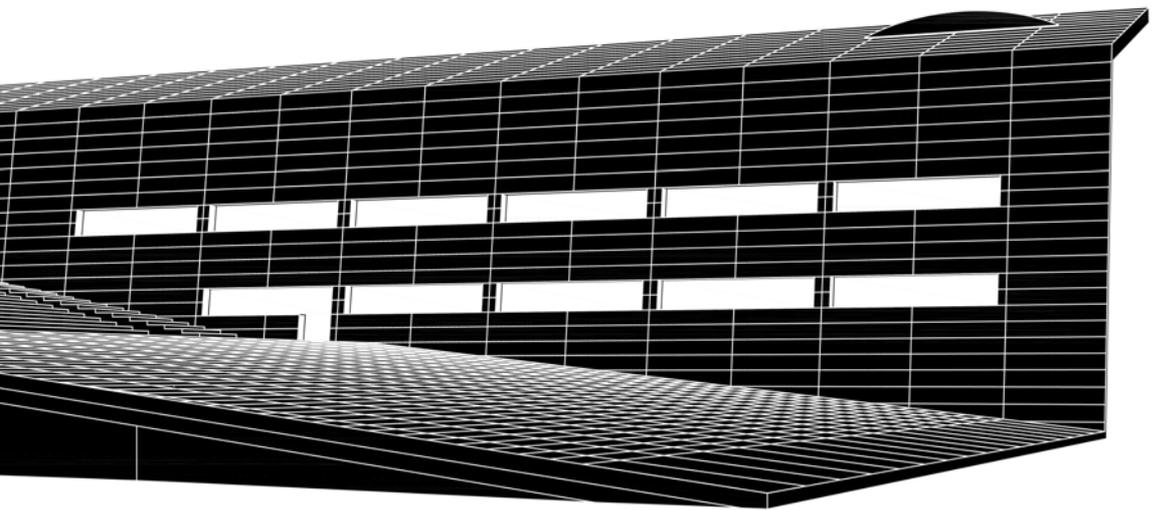


173. A. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi della Materia*  
(*Lettura dell'immagine*).

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra i segni  
della plastica primaria  
e i segni della  
plastica secondaria  
nell'immagine  
bidimensionale.



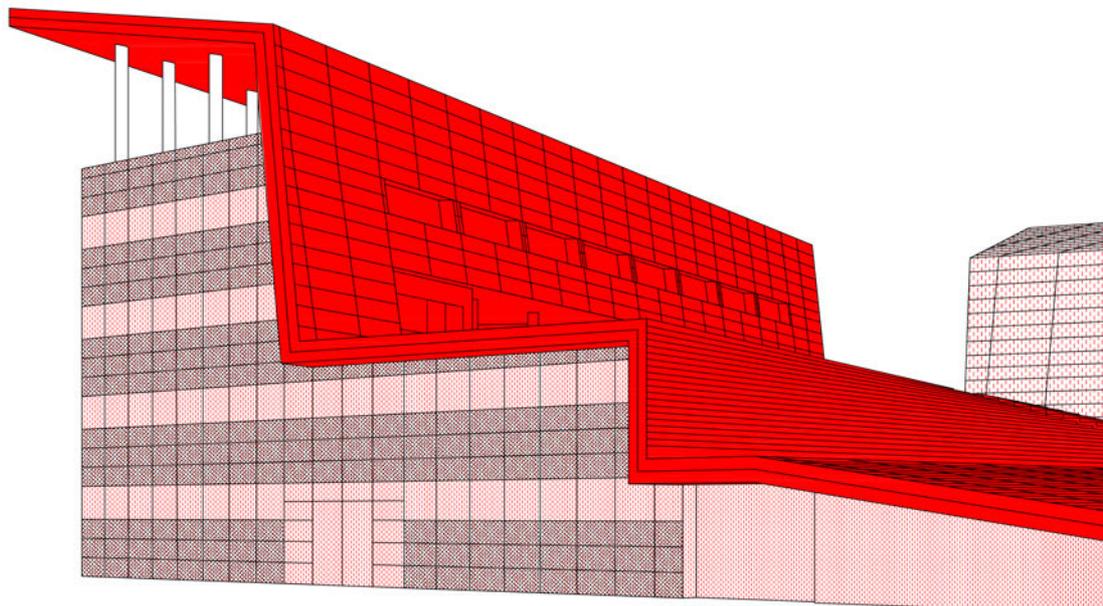


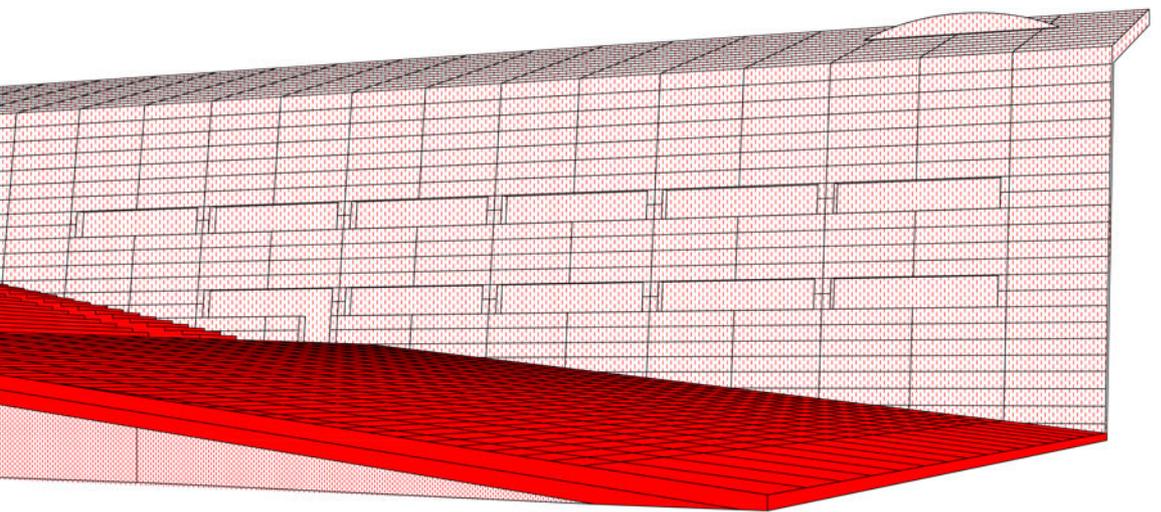
174. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascali e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi della Materia*  
(*Lettura dell'immagine*).

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra le  
forme della plastica  
primaria nell'immagine  
bidimensionale.

In rosso pieno le  
figure principali  
della composizione,  
tratteggiate quelle  
secondarie rispetto  
il punto di vista  
selezionato.

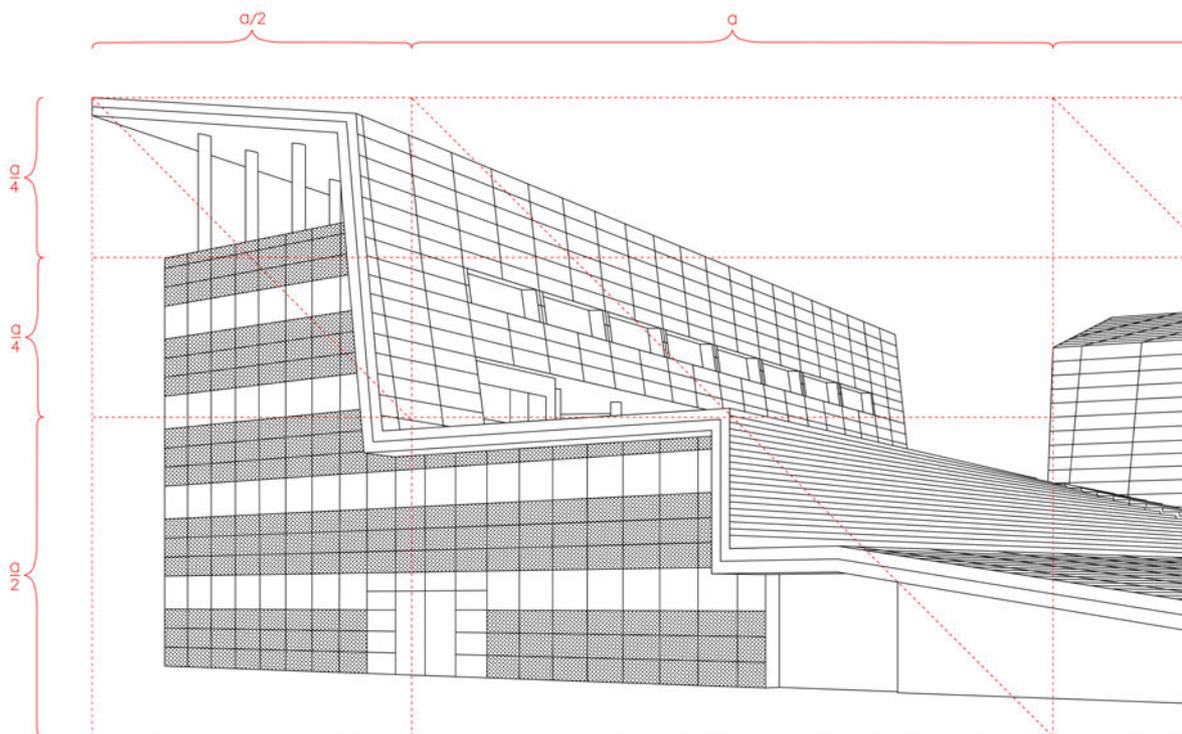


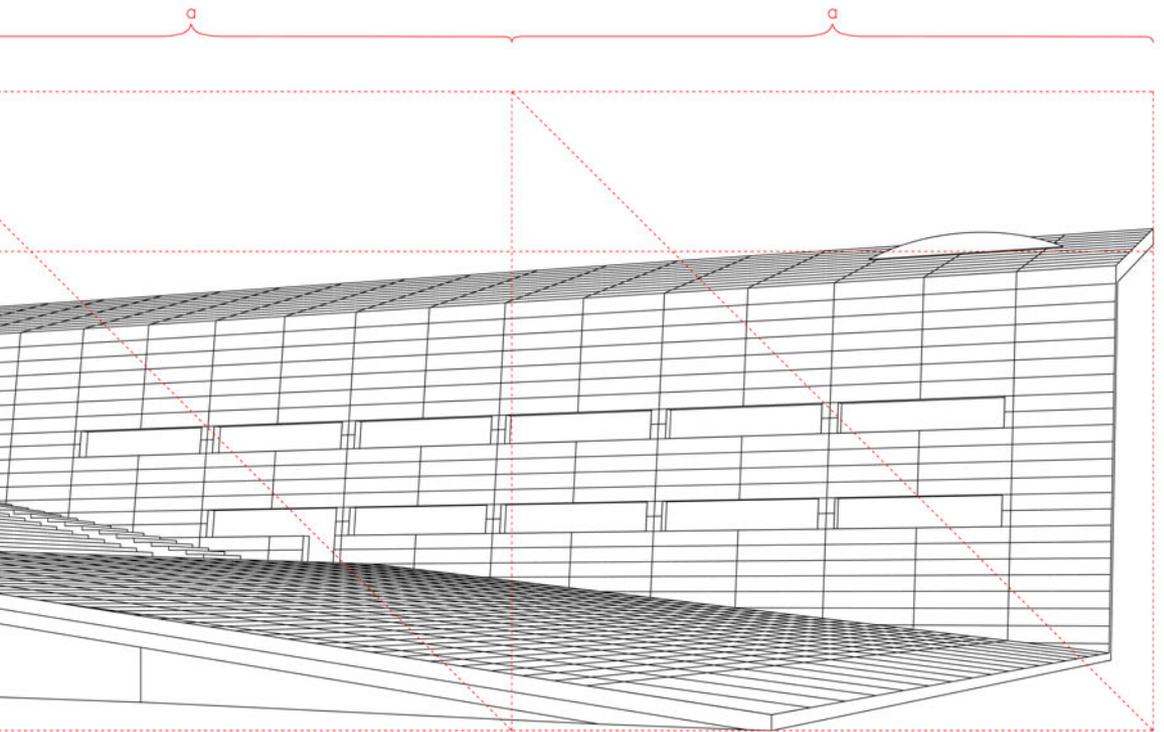


175. Anselmi  
con M. Castelli,  
P. Pascalino e  
N. Russo,  
*Municipio di Fiumicino*,  
1996-2002, Roma.

*Diagrammi della Materia*  
(*Lettura dell'immagine*).

Prospettiva: i rapporti  
figurativi tra le forme  
della plastica primaria,  
nell'immagine  
bidimensionale,  
sono misurati (in  
rosso) attraverso  
parametri astratti.  
La composizione è  
regolata dal quadrato e  
dalla sua metà.  
Le misure non sono  
assolute ma relative  
al punto di vista  
selezionato.







## Nota finale

Rezé, Rouen e Fiumicino, immaginati all'interno dei tre universi figurativi (*Materia+Narrazione, Narrazione, Materia*), documentano la complessità delle architetture di Alessandro Anselmi. Differenti per figurazione, i progetti manifestano analoghe strategie: la *deformazione*, i *frammenti*, il *vuoto*, e la *maschera*. L'operazione sulle architetture (*Parte Seconda*) si pone a corollario degli scritti analizzati (*Parte Prima*); è un processo deduttivo che tenta di mostrare l'attualità dell'opera di Anselmi.



Ma perché la lezione dell'architetto romano può ancora essere utile al dibattito contemporaneo?

Per rispondere a questa domanda si ricorre all'analisi di alcuni testi redatti da Jacques Lucan, attuale esponente della critica. Nel 1997 lo storico dell'architettura francese scrive uno dei due saggi introduttivi (l'altro è affidato a Claudia Conforti) per la monografia di Anselmi edita da Electa. In quel testo vengono toccate le questioni che ruotano attorno alla strategia progettuale dell'architetto romano: la *deformazione* delle architetture in base al sito, la composizione di paesaggi attraverso *frammenti*, le tensioni del *vuoto* nello spazio liquido, e la *maschera* come dispositivo narrativo libero dal peso della storia<sup>1</sup>.

176. C. Conforti  
J. Lucan  
(a cura di)  
*Alessandro  
Anselmi architetto*,  
Electa,  
Milano 1997.

<sup>1</sup> Cfr. J. Lucan, *Alessandro Anselmi: paesaggi di una architettura*, cit., pp.



177. J. Lucan,  
*Précisions sur un état  
présent de l'architecture*,  
Presses polytechniques  
et universitaires et  
romandes,  
Losanna 2015.

La verifica dell'attualità di questi temi nel dibattito contemporaneo, ci è data dallo stesso Lucan con il suo libro di recente pubblicazione: *Précisions sur un état présent de l'architecture*<sup>2</sup>. Il testo è una rassegna critica che riunifica alcune modalità progettuali attraverso le categorie dei diagrammi, dei principi costruttivi, del rapporto con l'organismo naturale, della fenomenologia spaziale e materica, del sublime, e del paesaggio. Lucan rilegge le architetture contemporanee con disinvoltura e flessibilità. Ciò significa che l'opera degli architetti può essere letta in una direzione, ma anche in quella contraria: Herzog e de Meuron ne sono l'esempio<sup>3</sup>.

Lucan inserisce lo studio di Basilea all'interno di quelle dinamiche contemporanee sintetizzate nell'espressione: *Diagrammes comme figures*. Herzog e de Meuron, come Anselmi, fanno dell'architettura un problema di pura forma: i progetti sono diagrammi irregolari, figure che si adattano alle contingenze del luogo. Il parallelo tra l'architetto romano e i due architetti svizzeri sulla questione forma-contesto, è una delle prove dell'attualità di Anselmi.

Le "formes cherchantes"<sup>4</sup> di Jacques Herzog racchiudono il senso del procedere per tentativi: la ricerca della migliore dialettica tra contesto e architettura. Questa modalità empirica appare simile alla strategia della *deformazione* anselmiana in cui la *maschera* assume il ruolo di mediazione tra le condizioni interne del programma funzionale e le forze esterne del sito. Gli svizzeri sperimentano e ricercano la forma architettonica con l'aiuto di modelli fisici, Anselmi uti-

21-29.

<sup>2</sup> Cfr. J. Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Losanna 2015.

<sup>3</sup> Gli architetti svizzeri sono analizzati all'interno della problematica dei diagrammi ma anche in relazione ai principi costruttivi. Si vedano i paragrafi *Diagramme et contexte (Herzog et de Meuron)* e *Entrelacs de l'ossature et de l'enveloppe (Herzog et de Meuron)*. in *ivi*, pp. 41-46 e pp. 68-71.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 45.

lizza invece lo strumento del disegno a mano.

È ancora Lucan che riflette sullo stato dell'architettura contemporanea introducendo la definizione di "manierismo"<sup>5</sup> come l'esaurirsi della modernità. Questa accezione si inserisce in quella dimensione nella quale Tafuri colloca sullo stesso piano Brunelleschi (il Classicismo), Michelangelo (il Manierismo) e Borromini (il Barocco):

Fra la rivoluzione di Brunelleschi e le eversioni di Michelangelo e Borromini vi è la stessa distanza che separa chi introduce un nuovo universo di significati che domina - arricchendosi, ampliandosi, autocontestandosi fino all'asperazione - per circa quattro secoli, e chi polemizza con esso, chi si ribella, chi inventa anche (ma senza compiere una nuova radicale rivoluzione), nuove tematiche e nuove strutture espressive<sup>6</sup>.

I progetti contemporanei si collocano alla fine del linguaggio moderno in cui l'ambizione di universalità è ora declinata secondo le maniere individuali degli architetti<sup>7</sup>. L'inizio di questa fase appartiene sicuramente alla seconda metà del novecento.

Nel 1997 il critico francese inseriva l'opera di Alessandro Anselmi all'interno delle problematiche manieriste<sup>8</sup>, così come sarà lo stesso architetto romano a definirsi vicino alle manifestazioni artistiche del sedicesimo secolo<sup>9</sup>.

A quasi venti anni dal saggio di introduzione di Lucan alla monografia *Electa*, le *intuizioni* anselmiane scritte e progettate, come dimostra lo stesso critico con il suo ultimo testo, appaiono ancora di grande attualità.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, pp. 245-246.

<sup>6</sup> M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 251.

<sup>7</sup> "C'est le moment où le langage s'individualise, où des éléments deviennent des motifs personnels, quasiment des signes qui identifieraient la manière de l'architecte - ce qui, *a contrario*, entre en conflit avec l'ambition d'universalité qui a pu initialement être en jeu". J. Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, cit., p. 246.

<sup>8</sup> Cfr. J. Lucan, *Alessandro Anselmi: paesaggi di una architettura*, cit., p. 27.

<sup>9</sup> Cfr. A. Anselmi *Concorso per l'ampliamento dell'Hôtel de Ville di Saint-Denis*, 1985, cit., p. 97.



*Apparati*



# Lectio

## *Arte e figure della Modernità*<sup>1</sup>

Innanzitutto ringrazio di “quest’invito” [dell’invito] a parlare a dei giovanissimi architetti. Io non vi parlerò subito di architettura, ma vi parlerò di *arte e figure della modernità* e non della contemporaneità; cioè di quel periodo in cui ha inizio la contemporaneità. Io credo che fin dall’inizio dobbiamo essere coscienti che il mestiere dell’architetto diventa tale quando si sono acquisite una serie di categorie che diventano riflesso condizionato. Per esempio un giocatore di tennis non è che sta pensando, quando cerca di prendere la palla che gli tira l’avversario, a quanti centimetri dalla mano arriva la palla; lui deve acquisire questo dato condizionato. Allora qual è la chiave per acquisire questo dato istintivo, cioè per far diventare ciò che non è istintivo, istintivo? Il vero processo culturale, ovvero una sorta di metabolismo di un alimento culturale.

Allora ci dobbiamo porre subito la domanda, e darci la risposta, “di” [riguardo] *che cos’è l’architettura*.

Io vi dirò delle cose che mi auguro voi già “avrete” [abbiate] assorbito, e quindi questa lezione sarà un “rinfrescare” di queste vostre riflessioni. Tuttavia lo faccio perché credo sia importante. Qual è la cosa che ha in mano l’architetto? La cosa con cui l’architetto esercita il proprio mestiere e sviluppa le proprie idee?

È una cosa molto semplice: noi costruiamo spazio; noi manipoliamo spazio.

<sup>1</sup> Lezione tenuta da Alessandro Anselmi alla facoltà di architettura dell’università “Sapienza” (Valle Giulia, Roma), il 19 Dicembre 2011. Il documento video rintracciabile alla pagine web <https://www.youtube.com/watch?v=9CFkJUiAhKQ>, e <https://www.youtube.com/watch?v=ggIyqZMbsVI>, è stato trascritto dall’autore di questo testo. Entro le parentesi quadre sono state apportate aggiunte o migliorie, talvolta necessarie, per rendere più fluida la lezione del Prof. Anselmi. Le parole virgolettate sono state sostituite con il contenuto tra le parentesi quadre, mentre quelle “barrate” sono state omesse.

Vedete questa stanza è tale perché noi abbiamo operato una trasformazione nello spazio indefinito con lo spazio definito. Dobbiamo essere coscienti che il nostro mestiere si basa su questo. Vediamo ora come questo è stato organizzato.

Da una parte quando noi parliamo di spazio, la storia ci dice che esiste un'attività dell'uomo intorno allo spazio. Questa riguarda tutte le arti figurative. Tralasciamo le scienze dello spazio e veniamo nel nostro campo, quello delle arti figurative, cioè delle arti che interessano lo spazio. Vi do una definizione classica che oggi forse non corrisponde più all'attualità, però è fondamentale per capire. Le arti: l'arte della pittura, della scultura, e dell'architettura, sono arti dello spazio.

All'interno di questa definizione lo spazio dell'architettura è diverso da quello della pittura e della scultura perché è utile. Allora qui ritorno a un altro dato storico fondamentale, che dovete sicuramente tenere presente anche se l'attualità l'ha messo in crisi, cioè la triade vitruviana. Come noi costruiamo questo spazio, viviamo questo spazio, utilizziamo questo spazio?

Questo spazio si progetta attraverso tre categorie: la funzione, la struttura, e la sua qualità architettonica. Questo che vi ho raccontato adesso l'ha detto un migliaio di anni fa Vitruvio con le tre categorie classiche della *utilitas*, la funzione, della *firmitas*, la struttura, della *venustas*, la bellezza, ovvero le qualità estetiche dell'architettura.

Io parlerò della *venustas*, perché in realtà è lì il luogo dove appaiono i significati dell'architettura, la qualità dell'architettura; "l'elemento sintetico" [la sintesi della triade].

Noi siamo in un mondo tettonico. Perché questo mondo tettonico diventi un mondo architettonico c'è questa sintesi; la sintesi della *venustas*, gli antichi dicevano della bellezza. Probabilmente noi oggi non la definiamo più bellezza, ma insomma è il luogo dei significati, è il luogo del senso, è il luogo che dà qualità a quella tettonica con cui costruiamo. Da questo punto in poi entriamo nella categoria centrale dell'architettura come arte. Quando parliamo della qualità estetica dell'architettura ritorniamo nelle problematiche e nelle metodologie dell'arte figurativa in generale. Analizziamo ora il senso dell'arte tradizionale. Vi siete mai chiesti cosa significa, o come noi leggiamo un'immagine qualsiasi?

Io inizio adesso con alcune immagini canoniche rinascimentali come *Lo sposalizio della vergine*<sup>2</sup> di Raffaello: un quadro super noto! Che cosa contiene dentro? Quali sono le categorie che fanno un'immagine? [Questa] È un'immagine tradizionale; avrei potuto prendere una pittura vascolare greca e sarebbe stata la stessa cosa. Beh anche qui sono tre [le] categorie che determinano l'immagine [e] che permettono a noi di comprendere quest'immagine. Una di queste è la *narrazione*, cioè quest'immagine narra lo sposalizio. C'è il rabbino, San Giuseppe, ci sono i familiari, e c'è in fondo questa architettura centrale. La seconda categoria è il *di-segno* che determina questo spazio.

<sup>2</sup> Proiezione dello *Sposalizio della Vergine*, Raffaello, 1504.

Questo è un classico disegno del Rinascimento: è una prospettiva. Al centro della prospettiva c'è l'architettura: l'architettura è il tempio, cioè il luogo del Padreterno. Ma come è "realizzato" [concepito] tutto questo? È "realizzato" [concepito] attraverso un *di-segno*, cioè attraverso il *segno*. La terza categoria è la *materia* con cui questo segno viene riempito, [*materia*] che poi diventa colore ma sostanzialmente è la *materia*.

Quindi questi sono i tre "modi" con cui nella storia, nel caso della pittura ma anche della scultura, si ha la sintesi unitaria dell'immagine. Non posso togliere la *narrazione*, l'aspetto del *di-segno*, cioè dello spazio, e non posso togliere l'aspetto della *materia*.

Ora vediamo una serie di immagini che via via "elaborano questo criterio" [sintetizzano queste tre componenti].

Questa è la *Flagellazione*<sup>3</sup> di Piero della Francesca in cui vedete che, mentre prima lo spazio era disegnato all'esterno, qui questo diventa all'interno del quadro stesso "che si conforma in" [conformandosi come] negativo rispetto al disegno. Qui c'è la grande forza del *di-segno*, forse superiore all'altro, ma inscindibile dalla *narrazione*.

Qui<sup>4</sup> invece siamo all'opposto. Questo è il grande affresco che tutti conoscete, del *Giudizio universale*. Qui sembra che il *di-segno* sia quasi scomparso; vedete come oscillano le categorie! Queste non sono sempre "uguali" [in equilibrio]. Mentre nel quattrocento e nei primi del cinquecento, il *di-segno* diventa elemento preponderante dell'immagine, in questo caso invece diventa l'elemento secondario, "almeno quel" [almeno per quanto riguarda] il *di-segno* architettonico. Tuttavia c'è sempre il *di-segno* della figura: sempre *di-segno* è! La spazialità però qui si evolve. Vedete che la spazialità che avevamo chiara ed elementare sotto certi aspetti in Piero della Francesca, qui diventa di una complessità notevole. Vedete la complessità di questa spazialità: questa specie nuvola di corpi che vola nello spazio infinito.

Secondo me Michelangelo non dipinge [ma] disegna anche le figure! "Se voi vedete anche tutti i chiaroscuri" [Se vedete tutti i chiaroscuri, noterete che] lui usa il pennello come se fosse una matita. Qui invece vedete che il *di-segno* diventa per grandi masse: il vuoto [è] al centro! Peraltro [il volume è] inventato da Michelangelo.

Vedete<sup>5</sup> come man mano che il *di-segno* si attenua, aumenta però la *materia*: l'effetto plastico della *materia*! Però non è che lo spazio non c'è! C'è un suo spazio, una sua *materia*, ma il centro è la *narrazione*. Mentre Michelangelo disegna con la punta di pennello per arrivare al tutt'otondo, Caravaggio disegna con la "marzocca", cioè non disegna. Prende il grande pennello e con un colpo disegna la spazialità di questo braccio.

<sup>3</sup> Proiezione della *Flagellazione di Cristo*, Piero della Francesca, 1453 circa.

<sup>4</sup> Proiezione del *Giudizio Universale*, Michelangelo, 1541.

<sup>5</sup> Proiezione della *Conversione di San Paolo*, Caravaggio, 1601.

E arriviamo a questo stranissimo quadro<sup>6</sup>, *Le déjeuner sur l'herbe*, in cui c'è una signora ignuda con signori vestitissimi, anche un po' in abiti invernali, tra l'altro. Quindi non si capisce bene. Questa immagine segna l'inizio della corruzione della categoria fondante delle arti figurative: la *narrazione*.

In quello che abbiamo visto finora la *narrazione* rimaneva nella sua coerenza: Dio che benedice, lo sposalizio della giovane, la fustigazione; qui questa cosa va in crisi. Non vi faccio vedere un quadro analogo, archetipo di questo, che è la *Tempesta* di Giorgione. La *Tempesta* di Giorgione, in pieno cinquecento, è una cosa quasi analoga. Non ve lo faccio vedere ma ve lo dico solo per non confondervi! È una cosa analoga perché c'è una signora nuda vicino un "guerriero con la corazza" [un pastore], in un bosco meraviglioso [con] una città in fondo e la tempesta. Questo significa che il centro fondamentale della rappresentazione, [cioè] della *narrazione*, comincia a incrinarsi. Anche qui<sup>7</sup> vedete comunque la maestria della spazialità, della materia, del colore, e del disegno: siamo ai massimi.

Poi improvvisamente, più o meno coevo a questo, la montagna di *Aix en Provence* di Cézanne<sup>8</sup>. Cézanne improvvisamente comincia a "spaccare" il *di-segno*. Mentre nell'altro avevamo visto che si "spacca" la *narrazione*, qui si "spacca" il *di-segno* che non ha più una sua coerenza. Noi riusciamo a vedere la montagna, riusciamo a capire che ci sono dei boschi, delle case, degli alberi, eccetera. Però in questo caso la *narrazione* "del" [veicolata dal] *di-segno*, "il *di-segno* prima partecipava in pieno alla *narrazione*", viene profondamente messa in crisi [e] lo spazio si incomincia a delimitare attraverso altri modi.

Queste sono le *bagnanti* di Cézanne<sup>9</sup>. Vedete la grande spazialità! Vedete come queste figure, disegnate in qualche modo anche tradizionalmente, vengono scomposte in tanti elementi in cui, non tanto la *narrazione* letteraria quanto "la *narrazione*" [la capacità descrittiva] affidata al *di-segno*, è affidata [invece] alla *materia*. È incerta!

Queste sono le *Demoiselles d'Avignon*<sup>10</sup>, siamo all'inizi del secolo. Vedete come l'immagine, ancora riconoscibile, viene scomposta in elementi che in qualche modo mettono in crisi questo senso della spazialità che avevamo visto prima; [ovvero] la spazialità della *prospettiva* dello *Sposalizio della vergine*; uno degli archetipi della *prospettiva*. Qui la logica della *prospettiva* comincia a entrare in crisi, anzi direi che è già in crisi.

Adesso non voglio entrare e non vi racconto, visto che non è una lezione di storia dell'arte, sul perché della questione del tempo del cubismo, [ovvero] il cercare di rappresentare la quarta dimensione per cui la terza dimensione in qualche modo si annulla e così via. Io voglio solo farvi notare una cosa: [qui]

<sup>6</sup> Proiezione de *Le déjeuner sur l'herbe*, E. Manet, 1863.

<sup>7</sup> Si riferisce ancora a *Le déjeuner sur l'herbe* di E. Manet.

<sup>8</sup> Proiezione de *La montagne de Saint-Victoire*, P. Cézanne, 1906.

<sup>9</sup> Proiezione de *Les Grandes Baigneuses*, P. Cézanne, 1905.

<sup>10</sup> Proiezione de *Les demoiselles d'Avignon*, P. Picasso, 1906.

incomincia una rappresentazione figurativa che vive di frammenti! Guardate soprattutto questa faccia [come] viene rotta. Questo dato del frammento è un dato che si porterà avanti tutta la storia dell'arte fino al contemporaneo. Il frammento è quello che riunifica tutte le esperienze dopo Cézanne, anche [dopo] Picasso, ma soprattutto [dopo] Cézanne. Cioè la *narrazione* sarà frammentata, il *di-segno* sarà frammentato e la *materia* sarà frammentata.

Che intendo io per frammento? Guardate quest'immagine<sup>11</sup>; questo è ancora Picasso. Vedete come Picasso costruisce una figura per frammenti! Quando voi vedete il rettangolo, quando voi vedete il triangolo, quando voi vedete un parallelogramma qualsiasi; questi non possono che essere frammenti. Allora che [cosa] succede in questa specie di grande crack che ha la cultura [artistica e non] alla fine dell'ottocento inizi del novecento?

Ci sono ragioni molto profonde! La fine di Dio non è solo la fine dell'unità della figura e della prospettiva, ma è anche la fine dell'unità della cultura in generale. Nietzsche teorizza la morte di Dio [e parallelamente] "c'è" [avviene anche] la scoperta della relatività. Quindi si va verso una concezione generale che non è fatta di elementi unitari sottostanti a una unità generale, ma è fatta di ricomposizioni di frammenti. Questo è un dato contemporaneo che vediamo [qui] nel suo nascere e nel suo essere archetipo. È molto importante questo [suo] essere archetipo! Vi è utile dal punto di vista didattico [perché] serve a formare la vostra cultura figurativa "tanto da" [capace di] produrre effetti condizionati relativi a questo tipo di problematiche. Questo tipo di problematiche non sono "come" [assimilabili a] quelle di oggi, ma comunque appartengono a noi. Come dire io non sono più uno che ha cinque anni, sono cresciuto, sono vecchio e tra un po' me ne vado, ma dentro di me è importantissimo quello che c'era a cinque anni. Per questo vi faccio questa lezione! Allora che fine fanno queste tre categorie? Il *di-segno*, la *materia*, e la *narrazione*?

Voi vedete che tutta la storia dell'arte di più [della gran parte] della metà del novecento, è indirizzata secondo tre filoni che sono tre filoni di ricerca molto specifici e che adesso vedremo.

Uno è il segno, il *di-segno*, cioè la concezione dello spazio. Come abbiamo visto quando vediamo Raffaello, la concezione dello spazio, quella rinascimentale, è quella prospettica. Prendiamo questo dipinto<sup>12</sup> di Picasso. Questo dipinto di Picasso è fatto di frammenti. La *narrazione* c'è, ma viene accostata. Picasso è sempre un po' figurativo quindi un minimo di *narrazione* c'è. C'è anche una *materia*, però [come la narrazione], [questa] è ridotta al minimo. Vedete quanto lui "tiene" [tenga] al *di-segno*, [cioè] al frammento disegnato. È la linea che funziona; poi ci sono i toni secondo piano. Questo ci dice che il filone cubista, che sarà Picasso, Braque, Léger, eccetera, si fa carico, in modo molto originale, proprio della questione del *di-segno*, mettendo in sottotono

<sup>11</sup> Proiezione di *Nudo di femmina*, P. Picasso, 1910.

<sup>12</sup> Si riferisce ancora al *Nudo di femmina* di P. Picasso.

le altre questioni: quella della *narrazione* e quella della *materia*. Anche se un po' di *materia* c'è, ma vedete qui la *materia* "e" [essere] monocromatica, cioè questa non è più *materia* come colore che descrive lo spazio. Questa è tenuta in sottotono proprio perché quello che serve è la descrizione del *di-segno*, del frammento.

Guardate quest'altro<sup>13</sup>, qui c'è un poco di tono e si riconosce qualcosa di *narrazione* addirittura con delle scritte. Vedete questi frammenti, sono porzioni di rettangolo: sono sempre paralleli al quadro e possono anche ruotare perché lo spazio della quarta dimensione permette di vedere in una direzione e nell'altra. Anche qui abbiamo un minimo di cromia, il giallo, ma vedete [comunque] l'assolutezza del *di-segno*.

Vedete<sup>14</sup> ancora queste leggere rotazioni dello spazio: *come* [sembra] quasi un foglio di carta messo lì sul piano e tagliuzzato.

Ecco qui vedete<sup>15</sup> un Mondrian *antelitteram*. Questa ricerca di frammenti nello spazio si organizza sempre in maniera più razionale abbandonando per esempio i triangoli. Il frammento è un frammento che diventa, in questo caso, con un angolo a 90°.

Quindi nascerà il neoplasticismo e, come diceva Zevi, "Quando non sai che fa', fai il neoplastico!"

"Però" [Ecco che] ci si avvia verso una cosa importante. Vedete<sup>16</sup> "che questa problematica qui esprime benissimo" [questa immagine che qui esprime benissimo la problematica del] *di-segno*: la *materia* è al minimo, e la *narrazione* non c'è più. Mentre nelle figure che abbiamo visto prima c'è sempre un minimo di *narrazione*: è un pupazzo scomposto ma il senso del pupazzo c'è sempre; [è] una bottiglia scomposta [ma] c'è sempre il senso della bottiglia. Qui il senso della *narrazione* non c'è!

E questo è l'esito finale<sup>17</sup>, che voi tutti conoscete, in cui appunto "questo discorso" [la componente] del *di-segno* si purifica: si rende esemplare. Quindi il *di-segno* è elemento fondamentale della rappresentazione e la *materia* tende a scomparire in quanto colore [espressivo]. Questo potrebbe essere anche un collage. Non c'è più il senso del colore in quanto *materia* perché [il fine non è quello di] si deve rappresentare una *materia*, ma al contrario, è un colore in quanto tale e anche questo senza *narrazione*. Qui siamo nell'astrazione geometrica, "la" [ovvero nella] strada del *di-segno*.

In fondo è per la prima volta che appare nella storia dell'arte un uso del colore di questo tipo. Perché anche i neoclassici avevano fatto tanto per far scomparire il senso del pennello, il senso del colore e della *materia*. Ingres all'accademia diventava furioso quando l'allievo faceva vedere il colpo di pennello! Tut-

<sup>13</sup> Proiezione de *Il tavolo dell'architetto*, P. Picasso, 1912.

<sup>14</sup> Proiezione del *Suonatore di fisarmonica*, 1911, P. Picasso.

<sup>15</sup> Proiezione de *Oceano 5*, P. Mondrian, 1914.

<sup>16</sup> Si riferisce ancora a *Oceano 5* di P. Mondrian.

<sup>17</sup> Proiezione della *Composizione A*, P. Mondrian, 1923.

tavia era sempre *materia*; *materia* dal punto di vista archetipico perché rappresentava un incarnato. Qui vedete<sup>18</sup> la sedia di Rietveld. La sedia di Rietveld è una spazialità pura [e] quindi il *di-segno* è fondamentale. È molto “semplice” come [tutta] l’architettura [coeva] che si componeva di questi principi. “Questo elemento di scomposizione” [questa modalità di scomposizione] avrà gli stessi esiti in architettura<sup>19</sup>. Attenzione mi sono dimenticato! Quando noi vediamo qui<sup>20</sup> i rettangoli che stanno all’interno della maglia disegnata, anche questi sono frammenti perché non hanno la pretesa “unificante” [dell’unitarietà]. Non è il tramonto rosso di Salvator Rosa che riunifica l’immagine letteraria di una rappresentazione qualsiasi settecentesca; qui quel rosso è un frammento del rosso e così via. In questo caso [momento storico] l’architettura diventa anch’essa architettura di frammenti perdendo completamente gli ornati. Questi<sup>21</sup> piccoli balconi, questi elementi dell’architettura si “accorpano” [assemblano]. L’architettura storica, quella che voi potete immaginare con la colonna, l’ordine, eccetera, non esiste più!

Ecco questo è proprio il Bauhaus visto dall’alto. Vedete i corpi puri: anch’essi sono pezzi, sono frammenti ricomposti. Non sono unità; come dire [non è più] la scuola neoclassica “fatta” [progettata] nell’ottocento dall’Accademia francese per esempio.

Fino ad arrivare a una sperimentazione, e a una purezza [tale] che solo il frammento poteva avere<sup>22</sup>. Ma è anche una sperimentazione di materiali! Questa<sup>23</sup> ve la faccio vedere soprattutto perché a me ha sempre impressionato e penso debba impressionare anche voi perché questa è un’architettura del 1913. È del 1913! Cioè dello stesso periodo in cui si faceva l’Accademia inglese qui vicino, tanto per dirne una. Sono le *Officine Fagus*, fatte da Gropius nel 1913, con un utilizzo degli elementi dell’architettura che è impressionante. Questa [architettura] potrebbe essere [stata] “fatta pure” [progettata addirittura] ieri! Questa è l’archetipo di tutti i *pan de verre*, di tutti i palazzi per uffici, di “tutto un sistema” [tutta una modalità] di costruzione dell’architettura che però deriva da quella operazione iniziale di scomposizione; da quel fatto di non aver preso più l’immagine nella sua interezza ma di averne preso [solo] una parte. In questo caso viene preso il *di-segno*.

Adesso invece “c’è” [vi mostro] l’altro filone di ricerca che lavora sul *di-segno* che è insieme al cubismo: il futurismo. Voi vedrete [che] tra “i filoni” che c’è [le tre differenti ricerche], il cubismo e il futurismo che si prendono il

<sup>18</sup> Proiezione della sedia *Red and Blue*, G. Rietveld, 1917.

<sup>19</sup> Proiezione dell’edificio del *Bauhaus*, W. Gropius, 1925.

<sup>20</sup> Si riferisce ancora alla *Composizione A* di P. Mondrian,

<sup>21</sup> Si riferisce ancora all’edificio del *Bauhaus* di W. Gropius.

<sup>22</sup> Proiezione dell’edificio delle *Officine Fagus*, Alfred an der Leine, W. Gropius e A. Meyer, 1912.

<sup>23</sup> Si riferisce ancora all’edificio delle *Officine Fagus* di W. Gropius e A. Meyer.

*di-segno*, c'è l'espressionismo che si prende la *materia*, e c'è la metafisica che si prende la "letteratura" [*narrazione*]. Questo è il bagaglio che formerà la nostra coscienza, la nostra cultura esteriore.

Allora questo qui<sup>24</sup> è un cagnolino che cammina; è un'immagine di Balla: pittore piemontese trasferito a Roma. Mentre l'ossessione dei cubisti è il tempo, cioè "vogliono" [il voler] annullare il tempo "e nello stesso momento vogliono avere la faccia" [per avere nello stesso istante l'oggetto] davanti, di lato, sopra e sotto; l'ossessione dei futuristi è lo spazio. E vedete che il cagnolino, attraverso il *di-segno*, rotea le sue gambe.

Questa<sup>25</sup> è importante! Mentre il quadro cubista lavora, come abbiamo visto, il frammento per spazi paralleli o lo ruota a 90°, o come si dice nel gergo degli studi "è assonometrico" [lavora sulle proiezioni cilindrico-asonometriche]; il futurismo invece usa proprio la prospettiva. Ma in che modo la usa? La usa come elemento esplosivo. Vedete qui la *materia* secondo la tecnica divisionista è ridotta a una scomposizione, il frammento è un frammento della *materia* che viene esploso dalla luce centrale.

Vedete questa<sup>26</sup>! Vedete come esplodono questi punti. Cioè a differenza del cubismo che trasla parallelamente a se stesso il frammento, qui i frammenti sono quelli di un'esplosione: di più esplosioni! E vedete [Ecco che qui] nasce il triangolo! Il triangolo è il frammento per eccellenza di segni unitari: il rettangolo o il quadrato. Vedete questo<sup>27</sup> e guardate proprio i punti di esplosione! Il frammento è organizzato secondo questa logica esplosiva che è coerente agli assunti del futurismo e del futuro: la velocità e la dinamicità. Ancora una volta il *di-segno* è fondamentale. La *materia* e il colore, in questi primi quadri futuristi, sono tenuti bassi e la *narrazione* è ridotta al minimo. Anche qui ci avviciniamo verso l'astrazione; ma non vi confondete! Il cubismo e il futurismo hanno sempre un minimo di *narrazione*. Chiaro! E poi si portano dietro sempre un minimo di *materia*.

In architettura "che cosa dà" [come si traduce] questo? In Russia [ad esempio] questo diventa costruttivismo. Il costruttivismo utilizza uno degli elementi tipici delle strutture ottocentesche, [ovvero] la triangolazione della trave, per definire questa meravigliosa opera di Tatlin: il *Monumento alla Terza Internazionale*<sup>28</sup>.

Abbiamo visto "grosso modo" [a grandi linee] questa ricerca: la ricerca del *di-segno* e tipicamente dello spazio attraverso il *di-segno* dopo il Rinascimento, [ovvero quella] degli inizi del novecento. Inizi di quella fase che poi è la nostra fase!

<sup>24</sup> Proiezione di *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, G. Balla, 1912.

<sup>25</sup> Proiezione di *Lampada ad arco*, G. Balla, 1911.

<sup>26</sup> Proiezione di *Velocità d'automobile*, G. Balla, 1913.

<sup>27</sup> Proiezione di *Mercurio che passa davanti al sole (visto da un cannocchiale)*, G. Balla, 1914.

<sup>28</sup> Proiezione del *Monumento alla Terza Internazionale*, V. Tatlin, 1919.

Adesso “prendiamo il discorso della” [affrontiamo la ricerca sulla] *materia*. Questo<sup>29</sup> è un quadro di Turner dei primi dell'Ottocento. Turner è un pittore inglese in cui appunto la *narrazione* esiste e lo vedete dalle sagome delle persone. Però che cosa viene fuori? Lui era in opposizione a Ingres, David e tutti i neoclassici. Qui “esce fuori il discorso della” [viene fuori la ricerca intorno la] *materia*. La *materia* è l'elemento “primario” [principale]! [Da qui] inizia la storia “di una” [sulla] ricerca figurativa ~~che è quella~~ intorno alle materie.

Questo è Kandinskij<sup>30</sup>; il *Primo acquarello astratto*. Vedete quello che vi dicevo prima di Turner sull'inizio della ricerca “della” [sulla] *materia* in cui la *narrazione* è ancora unitaria? Qui invece il frammento è il frammento di *materia*: è la pennellata. È come un bambino che prende un pennarello che fa un segno: un frammento. Sono una serie di frammenti materici. Attenzione questo è importantissimo: è il *Primo acquarello astratto*! È la prima figurazione astratta! Perché le cose che abbiamo visto prima [anche se] si avvicinano all'astrazione, hanno [sempre] la pretesa di dire “faccio il suo ritratto” [di essere naturalistiche]. Questo no! Questo è semplicemente la “cosa” [il gesto] di un bambino che riempie un foglio. Quindi siamo nel mondo del frammento [materico dove] il *di-segno* è ridotto al minimo ed è proprio la *materia* [che si rivela] come tale! Da qui si apre il filone espressionista.

Ecco qui<sup>31</sup> vedete che la composizione è sempre più complessa. Quest'immagini devono essere colorate perché il colore è *materia* [espressiva]! A differenza di quelle cubiste e futuriste che avevamo visto e che tendono alla monocromia, in questo caso [quello che] esplose invece è il colore: la *materia*. Il *di-segno* è ridotto al minimo e la spazialità che rimane, ricordatevi che sempre arti dello spazio sono, è l'insieme di questi frammenti. Qui non possiamo parlare di esplosione come nel futurismo dove si vedono “proprio” [addirittura] le traiettorie dei frammenti; qui “vediamo” [si tratta] invece un accumulo “che potrebbe essere di mondezze” [di parti incoerenti]. Tanto è vero che nel dopoguerra, [precisamente] negli anni '50, gli americani faranno anche questo. Nell'architettura io ho voluto sintetizzare tutto [l'espressionismo] con questo disegno: è la *Torre Einstein* di Mendelsohn<sup>32</sup>. Questo sintetizza molto bene, nell'architettura, la ricerca “delle materie” [intorno alla *materia*]. Ci sono [anche] dei disegni di espressionisti tedeschi sull'architettura alpina, cioè dell'architettura di *materia*, molto belli. Questo [schizzo] sintetizza molto bene un'architettura, diciamo “naturalistica”, in cui quelle contrapposizioni geometriche, in cui quel *di-segno* geometrico che avevamo visto del Bauhaus, non c'è più. Non a caso vi faccio vedere questo disegno: perché molte volte

<sup>29</sup> Proiezione della *Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi*, W. Turner, 1812.

<sup>30</sup> Proiezione del *Primo acquarello astratto*, W. Kandinskij, 1910.

<sup>31</sup> Proiezione di *Composizione VII*, W. Kandinskij, 1913.

<sup>32</sup> Proiezione dello schizzo della *Torre Einstein*, Postdam, E. Mendelsohn, 1920.

i disegni sono molto più interessanti “perché” [in quanto] spiegano “molto meglio” [sinteticamente] le cose. Perché [è] proprio il colpo di pennello [che] dà l’idea di questa continuità della *materia*! All’idea che questa [architettura] “fosse stata fatta” [potesse essere stata pensata] con la riga e con la squadra, [temo che] sarebbe morta come significato.

Questa<sup>33</sup> invece è la terza parte di quella figurazione che era unitaria. Abbiamo visto il *di-segno*, futurismo e cubismo, [e] abbiamo visto l’espressionismo [che in realtà è] molto [più] complesso. [Basti a pensare che] a sua volta dentro l’espressionismo ci sono due correnti: il *Blaue Reiter* e il *Brücke*. Il *Brücke* è più realista, e il *Blaue Reiter* [invece] è quello che abbiamo visto prima. Non mi interessa [raccontarvelo nello specifico]. Studiatevelo! Quello che mi interessa dirvi è che quella è la ricerca intorno alle *materie*.

Questa invece è la ricerca attorno alla *narrazione*. Perché come abbiamo visto nel quadro de *Le déjeuner sur l’herbe* questa indecisione “della” [riguardo la] *narrazione*; qua<sup>34</sup> [invece] vediamo come i frammenti “della *narrazione*” [di questa] si compongono. Questi sono frammenti! Non c’è una *narrazione* specifica! Sono frammenti e anche molto strani: una “capoccia” [testa] di un manichino, questo [manichino] seduto, eccetera. L’unità della *narrazione* è spezzata, è rotta ed è ricomposta in un’altra definizione. Certo anche qui c’è *materia* e c’è *di-segno*. Anzi direi che qui proprio perché [l’immagine] vuole essere [composta da] frammenti di *narrazione*, la *materia* e il *di-segno* sono fatti “come gli antichi” [secondo i canoni accademici]. La tecnica è come quella degli antichi! Deve essere come quella degli antichi! Perché che cosa si vuole “colpire” [accentuare]? Non si vuole “colpire” [accentuare] tanto lo spazio fisico, reale, disegnato e dipinto con la *materia*, quanto lo spazio mentale entro cui l’immagine si colloca. Vi debbo dire subito che questa, lo vedremo dopo, è la strada che supererà l’arte in toto. È quella che poi attraverso la sua trasformazione del dato e attraverso le sue trasformazioni letterarie della pop art di Andy Warhol e di Duchamp, arriverà al contemporaneo.

Vedete quest’altro<sup>35</sup>, è “proprio ancora di più” un tipico insieme di frammenti letterari in cui ci si gioca tutto: la scala, le proporzioni, le architetture. Si ricompongono un’altra storia, un’altra storia di frammenti indecifrabili, cioè senza cifra; senza possibilità di riconnettersi in un racconto. Alcuni di questi sembrano un po’ “degli enigmi” [dei rebus] della *settimana enigmistica* proprio perché frammenti letterari.

Ancora una volta qui<sup>36</sup> ci sono i frammenti letterari. Questa oltretutto è una “pudicissima” visione che usava [...] nell’*Odysseus*. Cioè la visione dell’uomo

<sup>33</sup> Proiezione de *Le muse inquietanti*, G. De Chirico, 1917.

<sup>34</sup> Si riferisce ancora a *Le muse inquietanti* di G. De Chirico.

<sup>35</sup> Proiezione de *Canto d’amore*, G. De Chirico, 1914.

<sup>36</sup> Proiezione de *La malinconia di una bella giornata*, G. De Chirico, 1913.

<sup>37</sup> Nome non comprensibile dalla registrazione. Si ipotizza un riferimento al dipinto *Odysseus und Kalypso* di A. Böcklin, 1883.

di spalle e quindi dell'uomo che non sa, che si sta domandando: è l'archetipo letterario per eccellenza; "l'elemento dis-unitario" [il simbolo dell'incerto] per eccellenza. Ecco ancor una volta vedete piazze assurde, ombre assurde, la prospettiva negata ma ci sono questi<sup>38</sup> pezzi di racconto.

Come abbiamo visto gli esiti in architettura del cubismo attraverso il Bauhaus, qui vediamo questo<sup>39</sup>. Attenzione "perché" qui<sup>40</sup> l'architettura riprende questo senso della rottura della *narrazione* ma lo fa solo in alcuni momenti. Quest'immagine l'ho messa qui perché qui ci capiamo subito. Per capire bene questo oggetto bisogna andare qua sotto la sera "per" [e] "capire" [comprendere] come è estraniante quello spazio. Come quello spazio è estraniante: parola tipica della metafisica e di quello che verrà dopo. È estraniante proprio perché non è più riconoscibile la struttura accademica entro cui questo è posto; contemporaneamente [questa] passa in secondo piano. Voi sapete che questo bellissimo edificio è stato manomesso da Piacentini. Lapadula non lo voleva! Vedete com'è stato trasformato in un "palazzetto"? [Fate attenzione a] questo "grande spazio" [ingente coronamento] sopra, e [ai] fianchi più "grandi" [larghi] rispetto all'"interspazio" [intercolumnio] tra un arco l'altro. Lapadula voleva fare una specie di "retino" [pattern] molto moderno, molto interessante. Essendo questo edificio in cemento armato non ha nessuna necessità che i "fianchi" [le parti più esterne dei prospetti] siano più "larghi" [larghe] dell'intercolumnio. Non aveva nessuna necessità di scrivere che "siamo un popolo di...". Nel momento in cui si vive il piano terra si riesce a capire tutta questa scomposizione con queste statue che escono. [Questa] è la magia di molte architetture fatte durante il fascismo.

Che cos'è questo<sup>41</sup>? È un'ampolla di liquido fisiologico che si usava prima di quelle di plastica. Cosa fa Duchamp? Prende quest'oggetto d'uso e lo mette nel museo. Con quest'operazione lo rende opera d'arte. Cioè che cosa fa? Quel processo di estraneazione che avevamo visto attraverso la pittura diventa estraneazione fattuale. Qui non c'è più nemmeno bisogno di un *di-segno* e di una *materia* per raccontare questo; qui c'è solo l'oggetto [e questo] quindi è pura letteratura. C'è solo l'atto che trasforma questo oggetto banale in opera d'arte "perché viene messo" [attraverso l'esposizione] nei luoghi dell'opera d'arte.

Questo<sup>42</sup> qui è un orinatoio che viene preso e messo nel museo. Cioè un elemento [che] letteralmente "peggiore" [non ha un significato aulico], qui viene esaltato. Notate infatti che, anche nel caso di prima, non sono mai oggetti;

<sup>38</sup> Proiezione de *Ariadne*, G. De Chirico, 1913.

<sup>39</sup> Proiezione di una foto a volo d'uccello del *Palazzo della Civiltà Italiana*, Roma, G. Guerrini, E. Lapadula e M. Romano, 1953.

<sup>40</sup> Si riferisce ancora al *Palazzo della Civiltà Italiana* di G. Guerrini, E. Lapadula, e M. Romano.

<sup>41</sup> Proiezione di *Aria di Parigi*, M. Duchamp, 1919.

<sup>42</sup> Proiezione di *Fontana*, M. Duchamp, 1917.

molto belli peraltro. Il grande dato è nell'essere un messaggio tutto letterario; di provocazione tutta letteraria. In De Chirico non sapevamo [ancora] se era provocazione o meno! Secondo me era una provocazione ancor più profonda perché era una grande "prese in giro" [operazione sarcastica]. Qui la cosa è palese!

Questa<sup>43</sup> invece è la ruota di bicicletta: cioè il "come" un oggetto viene rivisitato e passa alla sfera artistica. [È] il famoso *ready-made*! Noi il *ready-made* riusciamo a capirlo solo se introduciamo il concetto di frammento. Il concetto di frammento letterario [è quello] che ha la forza di annullare tutto quello che c'è intorno. "Allora" [da qui in avanti] cominciamo ad avviarci verso l'arte contemporanea. Questi [*ready-made*] sono gli archetipi che portano all'arte contemporanea.

Vedete questa<sup>44</sup> è la Monnalisa; Duchamp le fa i baffi proprio per dire "me ne frego". Ma attenzione è "un me ne frego" relativo. Siccome non poteva trasportarla al museo perché già c'era, l'unica cosa [che poteva fare] per estraniare la dolce donzella, era metterle i baffi.

Queste<sup>45</sup> sono cose più recenti: è *Campbell* di Andy Warhol. Warhol prende l'immagine di una "réclame pubblicitaria" e la estrapola dal contesto per farla diventare un'opera d'arte. Se noi entriamo nella logica del frammento letterario, che cosa c'è di più di frammento del titolo di una bevanda<sup>46</sup>? Del titolo di una pubblicità? È questo l'elemento per eccellenza estraniante che sta al di fuori di ogni contesto.

Ecco vedete la Coca-Cola<sup>47</sup>. Questa<sup>48</sup> è una fotocopia di Marilyn rielaborata. Adesso vi faccio vedere una serie di applicazioni di quanto vi ho detto. Spero non siate stanchi! Una serie di applicazioni che secondo queste tre "partizioni" [ricerche differenti] sono state "fatte" [affrontate] da un piano didattico. Per esempio vedete questa<sup>49</sup> è una copertina del dopoguerra. Siamo nel '68; gli elementi astratti primari, quelli che abbiamo visto nel futurismo, nel cubismo, ma soprattutto del cubismo, sono elencati: il cubo, il tetraedro e la sfera, [ovvero] i tre solidi canonici euclidei che si compongono.

Vedete questo<sup>50</sup> è un esercizio di composizione al Bauhaus in cui ognuna di queste [figure euclidee] non ha un ruolo primario perché diventa una ripetizione. Esercizi analoghi li facevo fare quando insegnavo ai primi anni [dell'u-

<sup>43</sup> Proiezione di *Ruota di bicicletta*, M. Duchamp, 1913.

<sup>44</sup> Proiezione di *L.H.O.O.Q.*, M. Duchamp, 1919.

<sup>45</sup> Proiezione di *Big Campbell's Soup Can, 19 cents*, A. Warhol, 1962.

<sup>46</sup> Proiezione di *Say Pepsi please*, A. Warhol, 1962.

<sup>47</sup> Proiezione di *Coca-Cola 5 Bottles*, A. Warhol, 1962.

<sup>48</sup> Proiezione di *Marilyn Monroe*, A. Warhol, 1967.

<sup>49</sup> Proiezione del disegno di H. Bayer per la locandina della mostra "50 anni di Bauhaus", Stoccarda, 1968.

<sup>50</sup> Proiezione del disegno di E. Bat sulla composizione e reiterazione di figure bidimensionali, seminario sul colore di W. Kandinskij alla Bauhaus, 1929-30.

niversità]; proprio per entrare nella logica contemporanea del frammento, [cioè] del rapporto fra frammenti. Questi sono frammenti semplici ma sono [anche] ambigui: in sé sono visioni unitarie però messi insieme diventano elementi, frammenti. È importante che questi, dal punto di vista didattico, siano sul fondo nero. Cosa significa fondo nero? Significa spazio infinito. Spazio infinito nel quadro che rappresentiamo, significa perdita della memoria. Il foglio bianco [invece] comporta sempre una ricostruzione della memoria. Questo<sup>51</sup> invece è un quadro di Rothko in cui unità e frammento si identificano. In realtà questo è un frammento anche se sembra una visione unitaria perché oscilla. Voi vedete questo bordo chiaro che oscilla in un grande spazio. Ecco vedete questo<sup>52</sup> addirittura bianco su bianco; ~~in cui vedete~~ [è] l'applicazione di quella problematica cubista-futurista. Vedete ancora<sup>53</sup> i rapporti tra due cose. Perché ve li faccio vedere? Perché voi queste [problematiche] ve le dovete introiettare; dovete far sì che quello che viene fuori da queste immagini venga riflesso nel progetto, venga riutilizzato nel progetto.

Qui<sup>54</sup> vedete Malevich; è il rapporto tra due unità che intese in questo modo, diventano due frammenti. Qui c'è ancora un'ambiguità tra frammento e unità. Malevich! Vedete questo<sup>55</sup> navigare in uno spazio fluttuante di questi frammenti. Il rettangolo è sempre un frammento di un quadrato. Ancora Malevich<sup>56</sup> con questi spazi che fluttuano. È il nostro spazio! Anche se noi non facciamo più queste cose, [questo] è il nostro spazio archetipico, ancestrale. Questo<sup>57</sup> è sempre Malevich che questa volta introduce il problema non della fluttuazione e dell'accostamento, ma della penetrazione. Qui il *di-segno* e la *materia* in fondo coesistono; però la narrazione non c'è più.

Qui<sup>58</sup> c'è ancora un tentativo di *narrazione*. Questo è il grande cuneo rosso che sconfigge l'armata bianca di El Lissitzky. La narrazione politica che c'è dietro a questo quadro famosissimo nella storia dell'arte è pretestuale. L'importante è questo dato del triangolo e del frammento che viene utilizzato in rapporto a questo cerchio. A questo punto ci sono frammenti letterari! Solo però che la letteratura è ridotta a segno grafico della parola e non al significato della parola.

Questo<sup>59</sup> è uno degli ultimi Malevich in cui il *di-segno* e la *materia* in qualche

<sup>51</sup> Proiezione del no. 3, M. Rothko, 1967.

<sup>52</sup> Proiezione di una composizione di quadrato bianco su bianco di M. Rothko.

<sup>53</sup> Proiezione di una composizione di due quadrati di M. Rothko.

<sup>54</sup> Proiezione di *Quadrato nero e quadrato rosso*, K. Malevich, 1915.

<sup>55</sup> Proiezione di *Otto rettangoli rossi*, K. Malevich, 1915.

<sup>56</sup> Proiezione di *Aeroplano che vola*, K. Malevich, 1915.

<sup>57</sup> Proiezione di *Suprematismo con triangolo blu e quadrato nero*, K. Malevich, 1915.

<sup>58</sup> Proiezione di *Spezza i Bianchi col cuneo rosso*, El Lissitzky 1919,

<sup>59</sup> Proiezione di *Suprematismo*, K. Malevich, 1915.

modo si ricompongono in questa fluttuazione spaziale. Questo<sup>60</sup> è Kandinskij quando insegnava alla Bauhaus. Questo<sup>61</sup> è Léger dove a questo punto i frammenti sono [diventati] pezzi di architettura. Questo<sup>62</sup> è Malevich. Ve li faccio vedere soprattutto perché li dovete acquisire! Andate su internet a vederli! Questi sono esercizi, che intorno alla storia del frammento, vengono fatti alla Bauhaus<sup>63</sup>.

Questo<sup>64</sup> è un famoso disegno di Kandinskij sempre “didattico” [riguardante la sua didattica]. Vedete lo stesso disegno come cambi le pesantezze da positivo a negativo! Qui ci sono questi due cerchi: uno pesa di più e l’altro di meno. C’è tutta una teoria che sarebbe bene voi studiate.

Questo<sup>65</sup> è per esempio lo spessore di una curva qualsiasi dal nero al bianco. Vedete come il nero e il bianco pesino di più? [Sono] esercizi [fatti] alla Bauhaus che sarebbe bene faceste anche voi! Qui<sup>66</sup> ci sono pezzi di cartone: erano esercizi divertenti che facevano [durante i corsi] che poi finivano con delle mostre. Questi sono tutti gli studenti questo è un professore che non so chi sia.

Questi<sup>67</sup> sono esercizi “del” [fatti alla] Bauhaus; vedete una rappresentazione cubista in cui si vede di fronte e di lato la stessa cosa. E questa invece è vagamente neoplastica!

Questo<sup>68</sup> è un quadro bellissimo di Hans Arp in cui c’è il *di-segno* “a mano” [non euclideo]. Vedete come lo spazio “viene” [venga] organizzato in una forma astratta e non geometrica, bensì “a mano libera” [liberamente]. Ancora<sup>69</sup> Arp! In questo caso la materia è annullata perché è data da un collage.

Questo<sup>70</sup> è un altro esercizio “di” [fatto al] Bauhaus di una piccola casa. Sono esercizi di una casa che potrebbe essere progettata anche oggi. Tuttavia dobbiamo collocarla storicamente alla fine degli anni ‘20, primi anni ‘30, nel suo valore: questo è il cubo, l’archetipo della ricerca architettonica.

Questo<sup>71</sup> per quanto riguarda tutta la parte razionalista; questa è la villa a Gar-

<sup>60</sup> Proiezione di un collage con foto di W. Kandinskij.

<sup>61</sup> Proiezione de La balaustra, F. Léger, 1925

<sup>62</sup> Proiezione di una composizione di due quadrati di K. Malevich.

<sup>63</sup> Proiezione di una foto di plastici di esercizi compositivi alla Bauhaus.

<sup>64</sup> Proiezione di una foto di un disegno didattico di Kandinskij.

<sup>65</sup> Proiezione di un esercizio compositivo alla Bauhaus.

<sup>66</sup> Proiezione di una foto ritraente una classe della Bauhaus con dei plastici.

<sup>67</sup> Proiezione di esercizi compositivi alla Bauhaus.

<sup>68</sup> Proiezione di *Configurazione*, H. Arp, 1927.

<sup>69</sup> Proiezione di *Scarpa azzurra rovesciata con due tacchi sotto una volta nera*, H. Arp, 1925.

<sup>70</sup> Proiezione di una foto del plastico di una casa progettata al Bauhaus.

<sup>71</sup> Proiezione di *Villa Stein*, Garches, Le Corbusier, 1927.

ches col [suo] sistema proporzionale! Perché è chiaro che quando entriamo in questo rapporto di puro *di-segno*, il sistema proporzionale è fondamentale. Ecco i quattro<sup>72</sup> punti dell'architettura di Le Corbusier. Questo<sup>73</sup> qui lui dice "molto facile". Questo<sup>74</sup> qui invece lui dice "molto difficile" ma "satisfaction de l'esprit". Vedete ormai l'astrazione...! Questo<sup>75</sup> qui dice "très facil" perché "fa" [libera] la struttura spaziale. E questa<sup>76</sup> è proprio la Ville Savoye; [ovvero il punto] "très generous", cioè "molto generoso" perché abbastanza "facile" [accogliente].

Ecco<sup>77</sup> il padiglione di Mies. Vedete come a Barcellona Mies reinterpreti Mondrian: non ci sono angoli, lo spazio fluido passa da tutte le parti; non c'è anche qui apparentemente *narrazione*.

Questa<sup>78</sup> è una casa di Gropius a Dessau. Questa<sup>79</sup> è dopo tanti anni una villa di Meier; ovvero come quella determinata problematica arrivi a oggi.

Questo<sup>80</sup> invece l'abbiamo visto: è l'archetipo della ricerca costruttivista che poi "passa" [arriva] nella contemporaneità "nella" [con la] decostruzione. Questa<sup>81</sup> è la tribuna di Lenin; bellissima la triangolazione, l'indecisione dello spazio, e la dinamica. Questo<sup>82</sup> è il padiglione dell'Urss a Parigi di Melnikov. E questo<sup>83</sup> è Coop Himmelblau. Coop Himmelblau rielabora questi elementi sul tetto di una casa viennese. E questo<sup>84</sup> è il meraviglioso disegno che abbiamo visto a pennello. Come vedete c'è questa grande tradizione, non a caso ho usato il termine tradizione. Perché oggi, dopo ottant'anni in cui era stato fatto quel disegno che abbiamo visto prima, in cui per ottant'anni vive questa torre meravigliosa, questo fa parte di una tradizione e quindi noi lo leggiamo come tale: come un nostro archetipo.

<sup>72</sup> Proiezione del noto disegno di Le Corbusier rappresentante i quattro punti dell'architettura: pianta libera, facciata libera, pilotis e tetto giardino.

<sup>73</sup> Si riferisce al punto della pianta libera.

<sup>74</sup> Si riferisce al punto della facciata libera.

<sup>75</sup> Si riferisce al punto dei pilotis.

<sup>76</sup> Si riferisce al punto del tetto giardino.

<sup>77</sup> Proiezione di *Padiglione tedesco all'Esposizione Internazionale di Barcellona*, Barcellona, L. Mies van der Rohe, 1929.

<sup>78</sup> Proiezione della *Casa del direttore della Bauhaus*, Dessau, W. Gropius, 1925.

<sup>79</sup> Proiezione di *Casa Saltzman*, New York, R. Meier, 1967.

<sup>80</sup> Proiezione della *Monumento alla Terza Internazionale*, V. Tatlin, 1919.

<sup>81</sup> Proiezione della *Tribuna di Lenin*, El Lissitzky, 1920.

<sup>82</sup> Proiezione del *Padiglione dell'Urss all'Esposizione Internazionale di Parigi*, Parigi, K. Melnikov, 1925.

<sup>83</sup> Proiezione dell'*Attico a Falkestrasse*, Vienna, Coop Himmelblau, 1989.

<sup>84</sup> Proiezione del disegno della *Torre Einstein*, Postdam, E. Mendelsohn, 1920.

Questo<sup>85</sup> è Mies; il monumento a Rosa Luxemburg. Questo<sup>86</sup> è ancora Gropius; un monumento ai morti di Weimar.

Questa<sup>87</sup> è invece la tradizione espressionista di Scharoun al Weissenhof dove vedete che, rispetto a Gropius, qui si rompono gli angoli e l'architettura si avvicina a quella di Mendelsohn.

L'esito più contemporaneo di "questi" [queste ricerche] è questa<sup>88</sup> "casa" [edificio] di Ghery a Düsseldorf in cui vedete lo spazio che si piega, la naturalezza; cioè la natura che entra dentro l'architettura. Ecco questo<sup>89</sup> vedete è Scharoun la filarmonica di Berlino.

Questo<sup>90</sup> è uno di quegli esercizi che facevano al Bauhaus, "con" [attraverso l'uso di] elementi molto semplici, per capire la complessità di uno spazio non "fatto a 90°" [determinato da angoli a 90°]. Questo<sup>91</sup> è l'edificio a Praga di Frank Ghery.

Vedete sono poi tutti figli! Compreso questo<sup>92</sup> che è l'architettura più famosa contemporanea: il museo di Ghery a Bilbao.

Sono cambiate le filosofie e probabilmente, le cose che vi ho detto all'inizio su Vitruvio, non sono più così esemplari anche se voi le dovete tenere in testa. Vedete Ghery! In modo particolare questi frammenti volano. Direi che se noi non introduciamo questo concetto, cioè la fine dell'unità della *narrazione*, del *di-segno* e della *materia* e [quindi] il criterio del frammento, noi questo non lo possiamo capire. Perché dovremmo capire pezzi di latta che volano? Invece la ragione è in questa evoluzione.

Voglio chiudere, questa è l'ultima immagine, dicendo una cosa; mettendo una pulce nell'orecchio! Mentre l'architettura continua inesorabilmente a manipolare lo spazio, come vi dicevo all'inizio, la pittura e la scultura dagli anni '60 in poi, studiatevelo, non manipolano più lo spazio ma manipolano l'idea letteraria. Le abbiamo viste le cose di Andy Warhol che nascono da Duchamp, De Chirico, eccetera. Quindi bisogna stare attenti! Perché? Perché il discorso che vi ho fatto è un discorso molto forte, molto pregnante sul momento della nascita del movimento moderno e delle avanguardie. Questo ci dà a noi gli strumenti per capire ciò che stiamo facendo sul tavolo da disegno. L'arte figurativa in quanto tale, dagli anni '60 [in poi], si è spostata. Tanto è vero che c'è stata anche una divaricazione tra l'esperienza architettonica e l'esperienza

<sup>85</sup> Proiezione del *Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht*, Berlino, L. Mies van der Rohe, 1926.

<sup>86</sup> Proiezione del *Monumento ai Caduti di Marzo*, Weimar, W. Gropius, 1926.

<sup>87</sup> Proiezione della *Casa al Weissenhof*, Stoccarda, H. Scharoun, 1927.

<sup>88</sup> Proiezione dell'*Edificio per appartamenti*, Düsseldorf, F. Ghery, 1998.

<sup>89</sup> Proiezione della *Filarmonica*, Berlino, H. Scharoun, 1960.

<sup>90</sup> Proiezione di un esercizio compositivo alla Bauhaus.

<sup>91</sup> Proiezione della *Casa danzante*, Praga, F. Ghery, 1992.

<sup>92</sup> Proiezione del *Museo Guggenheim*, Bilbao, F. Ghery, 1997.

dell'arte figurativa che si è andata sempre più spostando verso esiti letterari. È difficile per l'architettura uscire dallo spazio ed entrare nella letteratura perché noi siamo sempre costretti a chiudere lo spazio!

Detto questo, se voi volete vi faccio vedere la chiesa che ho fatto.<sup>93</sup> Questo<sup>94</sup> è un disegno iniziale che ho fatto per questo concorso.

Che cos'è<sup>95</sup>? È questa sorta di superficie la quale è determinata semplicemente da alcuni tagli. Quindi oso dire che ancora una volta questo è un frammento perché tende ad andare all'infinito. All'interno di operazioni compositivamente molto brutali, le sezioni, si determina lo spazio dell'aula. Per il resto è un'edilizia diciamo "normale", che fa riferimento alle categorie dell'edilizia "normale" [tradizionale]. Questa<sup>96</sup> è la parte dietro. Che cosa succede? Mentre dalla parte dietro c'è una curva quasi unitaria, dall'altra parte, invece di una curva, ce ne sono tre: il molteplice e l'uno. Dovete pensare che tutta la storia del tempo cristiano è tutta basata su quello che sostanzialmente ancora non è risolto: lo schema basilicale e la cupola. Il rapporto tra schema basilicale e la cupola non è risolto perché a un certo punto c'è una stasi e si deve andare in verticale. Questa sarebbe un'altra lezione interessante. Qui invece, in una forma molto moderna e non euclidea, attraverso l'uso di strumenti contemporanei come il computer, è possibile modellare una superficie in trasformazione. Quindi non è una superficie statica che si trasforma staticamente da un arco in tre archi, ma è una superficie complessa che passa dalla tripartizione all'unità. Ecco questa<sup>97</sup> è la pianta: questa è l'aula, questa è un'altra sala per le conferenze, e questa è la canonica dove si fa il catechismo. L'aula è questa e l'altare "sta" [è] in questo punto. È importante perché anche qui l'*utilitas* fa parte dell'architettura. Questa è una chiesa molto strana, è un rettangolo! L'altare [solitamente] o "sta" [è situato] qua, o sta [è situato] là. Invece questo è [situato] qui, proprio secondo un'interpretazione di alcune regole del concilio Vaticano II in cui la messa è assembleare.

Ecco questi<sup>98</sup> sono gli studi fatti con il computer. Vi dico che questo, se non c'era il computer, non è che non si poteva fare; si poteva fare ma attraverso un lavoro di mesi!

Ecco quelle curve che voi avete visto qui<sup>99</sup> sono in officina già costruite. Ecco

<sup>93</sup> L'ultima parte della lezione si concentrerà sulla *Complesso parrocchiale di San Pio da Pietrelcina* di Roma, Studio di Architettura Anselmi & Associati, 2010.

<sup>94</sup> Proiezione del disegno a mano della superficie curva della chiesa.

<sup>95</sup> Proiezione del disegno digitale a volo d'uccello del complesso parrocchiale.

<sup>96</sup> Proiezione della foto del retro della chiesa.

<sup>97</sup> Proiezione del disegno digitale della complesso parrocchiale.

<sup>98</sup> Proiezione del disegno digitale della superficie voltata dell'aula.

<sup>99</sup> Proiezione della foto della trave tripartita in officina.

qui<sup>100</sup> vedete le gru che tirano su questa grande trave. Beh voi dovete pensare che questo edificio è stato costruito senza opere provvisorie. Cosa sono le “opere provvisorie”? Le opere provvisorie significano ponteggi. Qui gli unici ponteggi sono queste quattro gru che voi vedete lì e che sono state messe in cantiere per un giorno; affittate per un giorno! Poi ne è rimasta una solo credo. Pensate che risparmio che c'è stato! Questa<sup>101</sup> è sempre la stessa giornata e vedete che le gru hanno messo la trave tripartita e la trave unica. Su queste [due travi principali] si appoggeranno delle travi [secondarie] che andranno da questa trave a quell'altra per formare la superficie. Ecco qui<sup>102</sup> si vede la trave di bordo e le travi che formeranno la superficie. Qui<sup>103</sup> la vedete già in parte costruita; si vede la trave di bordo e le altre travi. Lo vedete come sono modellate? Si torcono come la carta di una caramella perché questo significa aumentare la resistenza e di diminuire il peso! Qui<sup>104</sup> lo vedete come sono torte.

Qui vedete l'edificio finito. Questa [chiesa] è al quartiere di Malafede e la via si chiama Paolo Stoppa. Questa [chiesa] è una “cosa” [architettura] di ferro! Noi nella [nostra] volontà estetica volevamo che fosse una superficie e che non avesse gli elementi strutturali: quelli che piacevano ai costruttivisti, tanto per capire, le triangolazioni, le travi, eccetera.

Allora che cosa hanno inventato gli ingegneri? Gli ingegneri hanno inventato questo sistema di travi che alla fine non ha più, all'interno di sé, il portante e il portato, ma quando tutto è “bloccato” [montato] l'insieme diventa una superficie. Tant'è vero che dall'interno voi non vedete le lamiere. Su queste travi sono state poste delle lamiere, su queste lamiere è stata posta una rete metallica ed è stato spruzzato del cemento. Una volta spruzzato questo cemento, la volta compatta come un monoblocco. ~~Tant'è vero che~~ quella volta poggia su sei punti, su sei “pastiglie” [isolatori sismici] larghe 80 cm. Questo per dirvi qual è stato il passaggio per arrivare a un'immagine come quella che avete visto sul rendering. Questo è un rendering dell'interno, e questa è la realtà dell'interno<sup>105</sup>. Vedete in questa superficie interna come la luce se ne va? Questo è un altro render, invece questo è quello realizzato<sup>106</sup>. Vedete come le due cose corrispondano! Perché vi faccio vedere questo? Perché l'aiuto del computer da una parte è tecnico e fondamentale. Se non avessimo elaborato queste [immagini] al computer e non avessimo dato agli ingegneri i disegni di queste forme, gli ingegneri non avrebbero potuto fare i calcoli. Questo è importante! Secondo me il computer è uno strumento di controllo dell'im-

<sup>100</sup> Proiezione della foto di cantiere.

<sup>101</sup> Proiezione della foto di cantiere.

<sup>102</sup> Proiezione della foto di cantiere.

<sup>103</sup> Proiezione della foto di cantiere.

<sup>104</sup> Proiezione della foto di cantiere.

<sup>105</sup> Proiezione del render e della foto dello spazio interno.

<sup>106</sup> Proiezione del render e della foto dello spazio interno.

immagine finita; come è sempre stato il disegno in architettura. Questa volta è un disegno elettronico! Per cui avete visto che c'è un controllo di quello che si voleva in architettura e di quello che è stato realizzato. A parte i banchi che non sono i miei<sup>107</sup>!

Vediamo l'ultima immagine<sup>108</sup>. Questa è l'immagine notturna di quest'oggetto che sta in un quartiere della periferia romana. Un quartiere di periferia romana dove praticamente non c'è architettura ma c'è un'omologazione dell'immagine paurosa; e dove appunto si potrebbe riprendere il discorso che diceva prima il professor Strappa del mestiere dell'architetto che è un mestiere ammazzato, ucciso, eccetera.

Però voi tenetevi in testa le cose che vi ho detto, Vitruvio con la "tripartizione" [triade], e la tripartizione dell'immagine unitaria che ha dato esito al movimento moderno e alla contemporaneità!

<sup>107</sup> Si riferisce al disegno delle panche della chiesa.

<sup>108</sup> Proiezione della foto esterna della chiesa.

# Progetti e Opere

## *Regesto*

1964

*Concorso internazionale per il nuovo centro di Sofia*, Sofia, progetto con GRAU.

*Sistemazione di piazza dei Cinquecento*, Roma, progetto realizzato con F. Montuori, D. Parlato.

1965

*Asilo comunale di Guidonia*, Roma, con G. De Sanctis Ricciardone.

*Il Palazzo dello Sport di Firenze*, Firenze, progetto con F. Montuori, G. Milani.

1967

*Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*, progetto con G. De Sanctis-Ricciardone, A. Di Noto, P. L. Erolì, C. Placidi.

*Casa plurifamiliare*, Roma, progetto realizzato con R. Mariotti.

*Nuovo cimitero comunale di Parabita*, Lecce, progetto realizzato (1967-1982) con P. Chiatante.

1968

*Giardino comunale di Parabita*, Lecce, progetto con P. Chiatante.

1970

*Casa unifamiliare a Santa Maria di Galeria*, Roma, progetto con C. Gianini.

1971

*Case per lavoratori a Maccarese*, Roma, progetto con F. Cellini.

1972

*Concorso per la nuova sede dell' Archivio di Stato di Firenze*, Firenze, progetto con P. L. Erolì, F. Pierluisi.

*Case unifamiliari a Castelnuovo di Porto*, Roma, progetto con E. Genovese.

1973

*Mercato dei fiori di Sanremo* (prima soluzione), San Remo, progetto con

R. Mariotti, F. Pierluisi.

1974

*Villaggio turistico in Sila a San Giovanni in Fiore*, Cosenza, progetto con G. Patané.

*Mercato dei fiori di Sanremo* (seconda soluzione), San Remo, progetto con P Chiatante, R. Mariotti, F. Pierluisi.

*Mattatoio comunale di Santa Severina*, Catanzaro, progetto realizzato con G. Angotti, G. Patané.

1975

*Cimitero comunale di Altilia*, Catanzaro, progetto realizzato con G. Angotti, G. Patané.

1976

*Casa unifamiliare a Morlupo*, Roma, progetto.

*Sala del consiglio comunale di Botricello*, Catanzaro, progetto con G. Patané

*Casa unifamiliare*, Crotone, progetto con G. Patané.

1977

*Piano particolareggiato a Lanuvio*, Roma, progetto attuato con M. Di Mottola, C. Michelato.

1979

*Consulta internazionale per la sistemazione delle Halles* a Parigi, progetto.

1980

*Concorso per la ristrutturazione della valle di Faul*, Viterbo, progetto con M. Cagnoni, E. Coccia.

*Piazza di Santa Severina*, Catanzaro, progetto realizzato con G. Patané.

*Giardino comunale di Santa Severina*, Catanzaro, progetto realizzato con G. Patané.

*Facciata per "La via Novissima"*, Biennale di Venezia, progetto realizzato con GRAU.

*Albergo-ristorante a Santa Severina*, Catanzaro, progetto con G. Patané.

*Dipinto murale a Marne-la-Vallée*, Parigi.

1981

*Asilo nido a Santa Severina*, Catanzaro, progetto con G. Patané.

*Casa unifamiliare a Santa Severina*, Catanzaro, progetto con G. Patané.

*Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Santomena*, Salerno, progetto con G. Figurelli.

1982

*Concorso a inviti per il teatro della Casa della Cultura a Chambéry-le-Haut*, Francia, progetto.

*Elementi decorativi in ceramica per l'edilizia comune a Gualdo Tadino*, Perugia, progetto.

*Torre ristorante-belvedere sulla collina Pentimele*, Reggio Calabria, progetto.

1983

*Chiesa della Santissima Annunziata a Santomena*, Salerno, progetto con G. Figurelli.

*Mobili per la Matteo Grassi Srl*, Milano, progetto.

*Ristrutturazione dell'isola Tiberina e dei Lungotevere*, Roma, progetto, committente: Regione Lazio.

*Studio di abitazioni temporanee al quartiere Testaccio*, Roma, committente: Dipartimento di progettazione e storia della città della facoltà di Architettura di Roma, progetto con A Salvioni, R. Ugolini, P. D'Incecco.

1984

*Attrezzature sportive e per il tempo libero sulla punta dell'Ile Saint Denis*, Francia, progetto, committente: Comune di Ile Saint Denis.

*P.E.P. Piano di zona per l'edilizia economica e popolare Casale di Gregna*, Roma, progetto con P Portoghesi, F. Cellini, C. D'Amato, G. D'Ardia, G. Ercolani, A Ferri, G. Pasquali, A Passeri.

*Residenze speciali sull'area degli ex frigoriferi del mattatoio al Testaccio*, Roma, progetto, committente: Comune di Roma - Ufficio speciale per il centro storico.

1985

*Concorso per il parco urbano del porto Navile e della Manifattura Tabacchi* (secondo grado), Bologna, progetto con F. Cellini, A. Salvioni, R. Ugolini.

*Concorso per il ponte dell'Accademia*, Venezia, progetto.

*Museo archeologico nei pressi di Santa Maria in Cosmedin*, Roma, progetto, committente: Comune di Roma - Ufficio speciale per il centro storico.

*Concorso per l'ampliamento dell'Hotel de Ville di Saint Denis*, Francia, progetto.

*Centro commerciale*, Benevento, progetto, committente: Comune di Benevento, Ordine degli Architetti di Benevento.

1986

*Concorso per il Nuovo Hotel de Ville di Rezé-les-Nantes*, Francia, progetto.

1987

*Nuova sede municipale di Rezé-les-Nantes*, Francia, progetto realizzato (1987-1989).

*Sistema direzionale orientale di Roma "la città politica"*, progetto con G. Accasto, C. D'Amato, G. D'Ardia, F. Cellini, V. Fraticelli, R. Nicolini, F. Prati, F. Purini, committente: Triennale di Milano.

*Edifici della facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli studi di Reggio Calabria*, Catanzaro, (capogruppo) progetto realizzato (difforme) con R. Bollati, R. M. De Salvo, F. Di Paola, A. Jatta, V. Munizza.

1988

*Consultazione internazionale per l'organizzazione territoriale del settore della Chantrerie Technopole di Nantes*, Francia, progetto.

*Concorso a inviti per la ristrutturazione del Padiglione Italia ai giardini*

*di Castello della Biennale*, Venezia, progetto con G. De Sanctis Ricciardone.

*Piazza Roncas*, Aosta, progetto.

1989

*Risistemazione del lungomare*, Reggio Calabria, (capogruppo) progetto con M. Nicoletti, G. Imbesi, V. Torrieri. Committente: Comune di Reggio Calabria.

*Concorso a inviti per un quartiere ad Angers*, Nantes (Francia), P. Ginisty, P. Rondeau, committente: comune di Angers.

*Concorso per il nuovo centro amministrativo del dipartimento della Aude a Carcassonne*, Francia, progetto con S. Mosca.

1990

*Sudi preliminari per la Piazza del mercato, terminal della metropolitana, centro commerciale, parcheggio in elevazione e mediateca a Sotteville-les-Rouen*, Francia, progetto.

*Concorso a inviti per la ristrutturazione urbanistica del quartiere Cestius Mirabeau di Ajx-en-Provence*, Francia, progetto con Ph. Le Merdy, A. Sarfati.

*Concorso a inviti per i laboratori della facoltà di Scienze Naturali per l'Università di Amiens nel quartiere Delaporte-Minimes ad Amiens*, Francia, progetto con J. Letocard, S. Mosca, committente: Comune di Amiens.

*Concorso a inviti per i laboratori della facoltà di Scienze Naturali per l'Università di Amiens nel quartiere les Poulis ad Amiens*, Francia, progetto con J. Letocard, S. Mosca, committente: Comune di Amiens.

*Consultazione internazionale a inviti "Baie d'Agadir" per il lungomare di Palm Bay e il palazzo dei Congressi a Agadir*, Marocco, progetto con Ph. Meier, committente: Soc. Palm Bay.

*Restauro e riuso del castello Ruffo a Scilla*, Reggio Calabria, progetto con E. Prestipino.

1991

*Ristrutturazione della Caserma Cavour da adibirsi a Scuola nautica della Guardia di Finanza*, Gaeta, progetto con M. Avagnina, committente: Provveditorato alle Opere Pubbliche del Lazio.

*Consultazione internazionale per il nuovo assetto urbanistico del quartiere Bas-Montreuil a Montreuil*, Francia, progetto.

*Studi per il Parco della Musica in via G. Reni*, Roma, progetto con G. Blanco, committente: Lega delle Cooperative.

1992

*Concorso a inviti per la nuova sede della facoltà di legge dell'università di Amiens ad Amiens*, Francia, progetto.

*Sistemazione del Parc de Guiland Zac "Etienne Marcel" a Montreuil*, Francia, progetto con C. Hauvette.

*Edifici per attività industriali e uffici in sostituzione delle dimesse officine Dufour a Montreuil*, Francia, progetto, committente: Soc. Chanzy Investissement.

*Concorso per la nuova sede dell'Ordine degli Architetti di Bari*, Bari, pro-

getto con G. Blanco.

1993

*Concorso a inviti per la ristrutturazione della piazza principale di Abbeville ad Amiens, Francia, con J. Letocard, S. Mosca.*

*Ristrutturazione della piazza del mercato e del nuovo terminal della metropolitana con annesso centro commerciale a Sotteville-les-Rouen, Francia, progetto realizzato (1993-1995).*

1994

*Concorso a inviti per la ristrutturazione della piazza della cattedrale a Roubaix, Francia, progetto con G. Naizot.*

*Piano Regolatore generale di Castelbuono, Palermo, progetto con C. Airoldi, F. Miceli.*

1995

*Consultazione a inviti per la copertura del canale Redefossi di San Donato Milanese, Milano, progetto con F. Palmia.*

*Concorso per la riorganizzazione funzionale del Borghetto Flaminio, Roma, progetto con G. Blanco, G. De Sanctis Ricciardone.*

*Studio di fattibilità per un edificio multiuso in via Giolitti presso la stazione Termini, Roma, progetto con F. Palmia, committente: Soc. Metropolis.*

*Elementi di arredo urbano per il piazzale della stazione Termini, Roma, progetto con M. Manieri Elia, committente: Soc. Metropolis.*

*Ristrutturazione del teatro Artemisio a Velletri, Roma, progetto con P. Di Vito, F. Palmia, committente: Comune di Velletri.*

*Consulenza per la redazione del piano particolareggiato della zona Fiumicino nord (lotto stazione F.S.) e del municipio, Roma, progetto con M. Castelli, P. Pascalino, N. Russo.*

1996

*Consultazione internazionale per il Centro direzionale Pietralata-Tiburina, Roma, progetto con M. Argenti, E. Avallone, F. Careri, M. De Bernardis, L. Montuori, F. Palmia, committente: Comune di Roma.*

*Parco Tecnologico Tiburtino, Roma, progetto con F. Cellini, E. Morziello, C. Saratti, committente: Società per il parco tecnologico Tiburtino Romano.*

1997

*Nuovo municipio di Fiumicino, Roma, progetto realizzato (1996-2002) con M. Castelli, P. Pascalino, N. Russo.*

*Edificio polifunzionale presso la Stazione di S. Pietro, Roma, progetto.*

*Parcheggio e sistemazione della piazza Garibaldi a Cassino, Latina, progetto con G. Mastronardi, G. Mattia.*

1998

*Consulenza per la sistemazione delle aree intorno alle basiliche di S. Giovanni in Laterano e Santa Croce in Gerusalemme, Roma, progetto.*

*Concorso per i nuovi reparti dell'Ospedale, Bolzano, progetto con B. Oddi-Baglioni.*

*Ristrutturazione dell'auditorium della RAI al Foro Italico, Roma, progetto*

con M. Manieri-Elia.

*Concorso per il Palazzo dei Congressi "Italia" all'EUR*, Roma, progetto con S. Di Michele, G. L. Ficorilli, F. Palmia.

1999

*Progetto per il Palazzo dei Congressi di Riccione*, Rimini, progetto realizzato (199-2008) con C. Gandolfi, P. Gandolfi, L. Passarelli, M. Passarelli, T. Passarelli, T. Leonori, committente: Soc. Palacongressi-Riccione.

*Concorso ad inviti per il complesso parrocchiale di S. Giovanni Battista*, Lecce, progetto con G. de Sanctis Ricciardone, committente: C.E.I..

*Concorso-appalto per il restauro e recupero funzionale dell'ex Centro Annonario da destinare a nuove sedi di Biblioteca Nazionale ed Archivio di Stato*, Bari, progetto.

*Consulenza al progetto preliminare per il restauro e riuso del Rione Terra a Pozzuoli*, Napoli, progetto, committente: Dicearchia S.p.A..

*Complesso residenziale nella zona della Bufalotta*, Roma, progetto con S. Di Michele, G. Ficorilli, F. Palmia, committente: Soc. La Porta di Roma.

*Concorso per la riqualificazione della piazza Cittadella con nuovo parcheggio interrato*, Verona, progetto con S. Di Michele, G. Ficorilli, F. Palmia.

*Concorso di idee per la riqualificazione urbanistica e il riuso dell'ex Michelin e delle aree limitrofe finalizzato alla redazione della apposita variante al PRG di Trento*, Trento, progetto, committente: Comune di Trento.

2000

*Allestimento del padiglione del Lazio al "Vinitaly"*, Verona, progetto con S. Di Michele, G. Ficorilli, F. Palmia, V. Anselmi, committente: ARSIAL.

*Concorso ad inviti per la sistemazione dell'area di Piazza dei Navigatori*, Roma, progetto con F. Brancaleoni (strutture), M. Mengoni (viabilità), P. Salvagni (urbanistica), committente: Soc. Federici-Iglieri.

*Concorso ad inviti per l'ampliamento del Palazzo di Giustizia*, Siena, progetto con M. Manieri Elia, committente: Comune di Siena.

2001

*Concorso a inviti per la nuova Facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna*, Bologna, progetto con P. P. Balbo, B. e S. De Cola.

*Concorso a inviti per la riqualificazione urbanistica della città di Pordenone*, progetto con S. Di Michele, G. Ficorilli, F. Palmia, A. Filpa, M. Mengoni, P. Salvagni, committente: Comune di Pordenone.

2002

*Edificio polifunzionale presso la Stazione di S. Pietro*, Roma, progetto con V. Anselmi, S. Di Michele, G. Ficorilli, F. Gentilucci, F. Palmia.

*Edificio polifunzionale nell'area del Parco Tecnologico Industriale Tiburtino*, Roma, progetto con Tecnocons, V. Anselmi, V. Palmieri, committente: Camera di Commercio di Roma.

*Concorso ad inviti per la nuova Stazione dell'Alta Velocità*, Firenze, pro-

getto con F. Cellini, F. Brancaleoni, A. Salvioni.  
*Studio di fattibilità per un complesso residenziale*, Rimini, progetto con E. Pregher, V. Palmieri.

2003

*Studio di impatto ambientale per il ponte sullo Stretto di Messina*, progetto con V. Palmieri, committente: Soc. Bonifica Spa.

*Edificio di tredici alloggi nella zona delle ex Officine Breda*, Pistoia, progetto con V. Palmieri, O. Gaburri, committente: ATER Pistoia.

*Nuova biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Perugia*, Perugia, progetto con F. Brancaleoni, F. Karrer, L. Pietrangeli.

2004

*Allestimento per la mostra "Alessandro Anselmi. Piano Superficie Progetto" MAXXI, Roma*, progetto con V. Palmieri.

*Complesso polifunzionale Moniga del Garda*, Brescia, progetto con V. Palmieri, O. Gaburri.

2005

*Concorso per la nuova centralità metropolitana della Romanina*, Roma, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, C. Anselmi, K. Borrelli, committente: Gruppo Scarpellini.

*Recupero della ex centrale idroelettrica Velino-Pennarossa e della cabina limitrofa a Papiigno*, Terni, progetto con Interstudio Engineering, Chiaromondo Engineering, V. Anselmi, V. Palmieri.

*Nuovo Complesso Parrocchiale "San Pio da Pietrelcina"*, Roma, progetto realizzato (2005-2010) con V. Anselmi, V. Palmieri, committente: Vicariato di Roma.

*Piano strutturale di Gabicce Mare*, Pesaro, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, P. Gandolfi, committente: Comune di Gabicce Mare.

2006

*Progetto Preliminare per residenze, uffici e spazi commerciali a Paestum*, Napoli, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, L. Delli Priscoli, committente: Consorzio di bonifica Sinistra Sele.

*Edificio residenziale a Velletri*, Roma, progetto realizzato (2006-2010) con V. Anselmi, V. Palmieri, F. Ciafrei, committente: Società Circe Costruzioni.

*Edificio alto per uffici denominato "Torre del Vento all'interno del masterplan di cinque torri a Shanghai"*, Cina, progetto del masterplan con Archea, F. Purini, P. Portoghesi, D. Pastore-LAC, V. Anselmi, V. Palmieri, progetto della torre con V. Anselmi, V. Palmieri.

*Complesso polifunzionale destinato a residenze, spazi commerciali e nuova sede municipale a Gabicce Mare*, Pesaro, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, P. Gandolfi, committente: Edilsiderurgica Matese.

2007

*Stazioni Sonnino, Trastevere, Buenos Aires, della metro D*, Roma, progetto con SEICO engineering, V. Anselmi, V. Palmieri, committente: Roma Metropolitane.

*Progetto ambientale delle aree interessate dal tunnel autostradale*, Mestre,

progetto con Scape, Proger Spa.

*Arredi mobili per il Palazzo dei Congressi a Riccione*, Rimini, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri.

*Concorso Campidoglio Due*, Roma, progetto con Proger Spa, Sistra 2000 Srl, Stige Srl, Presint Engineering Srl, F. Cellini, S. Cordeschi, M. Manieri Elia, A. Salvioni, V. Anselmi, V. Palmieri, G. Manieri Elia, A. Giancotti.

2008

*Hotel a Papigno*, Terni, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, C. Bentine-si, committente: Comune di Terni.

*Studio di fattibilità per un edificio polifunzionale a Narni*, Terni, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, M. Ciavattini, committente: Comune di Narni.

2009

*Edificio unifamiliare ed edificio residenziale a Velletri*, Roma, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, F. Ciafrei, committente: Società Circe Costruzioni.

*Studio di fattibilità per la nuova biblioteca di architettura nei padiglioni dell'ex-Mattatoio a Testaccio*, Roma, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, committente: Università degli studi di Roma Tre.

2010

*Nuova quartiere di Binhai*, Tianjin (Cina), progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, committente: expo Shanghai.

*Concorso per il lungomare Pizzolungo a Erice*, Trapani, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, G. De Pasquale.

*Progetto per il nuovo complesso parrocchiale "San Vincenzo de Paoli" a Ostia*, Roma, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri.

*Ampliamento del cimitero comunale di Parabita*, Lecce, progetto, committente: Comune di Parabita.

*Portamatite in pietra "Minotauro"*, Roma, progetto, committente: La casa dell'architettura.

2011

*Concorso per il nuovo auditorium di Acilia-Dragona*, Roma, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri.

*Concorso per un complesso diplomatico*, Riyad (Arabia Saudita), progetto con V. Anselmi, V. Palmieri.

*Concorso internazionale a inviti per la risistemazione di Piazza De Nava*, Reggio Calabria, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri.

2012

*Concorso internazionale per l'ampliamento della Galleria comunale d'arte*, Cagliari, progetto con V. Anselmi, V. Palmieri, A. Viridis.

# Bibliografia

## *Scritti di Alessandro Anselmi 1965-2013*

1965

- A. Anselmi, F. Montuori, C. Di Toro, *Le categorie dell'urbanistica e la rendita fondiaria*, in "La Città Futura", 6, 1965.
- A. Anselmi, F. Montuori, C. Di Toro, *Didattica e metodologia della disciplina urbanistica*, in "La Città Futura", 8, 1965.
- A. Anselmi, F. Montuori, *Architettura: cultura eclettica – didattica agnostica*, in "La Città Futura", 17, 1965.

1967

- A. Anselmi, F. Montuori, C. Di Toro, *Sviluppo edilizio – rendita fondiaria e urbanistica*, in "Problemi del Socialismo", 16, 1967.

1974

- A. Anselmi, F. Pierluisi, *Isti mirant stella*, in "Controspazio", 2, 1974.

1975

- A. Anselmi, *La méthode de l'architecture*, in "AMC Architecture Mouvement, Continuité", 2-3, 1975.

1976

- A. Anselmi, *Note sul metodo di progettazione*, in "Controspazio" 1, 1976.
- A. Anselmi, *Gli architetti, l'architettura, l'espressività*, in "Controspazio", 2, 1976.

1977

- A. Anselmi, *Il cerchio di pietra*, in "Controspazio", 1, 1977.
- A. Anselmi, *Relazione in Atti Convegno internazionale riviste d'architettura*, in *After Modern Architecture*, I.A.U.S, NewYork 1977.
- A. Anselmi, *Presentazione dei progetti*, in "Controspazio", 2, 1977.
- A. Anselmi, *Dieci anni dopo. Riflessioni sul Cimitero e giardino comunale di Parabita*, in "Controspazio", 2, 1977.
- A. Anselmi, *Logos ed Eros*, in "Controspazio", 3, settembre, 1977.

1978

- A. Anselmi, *Progetto*, in "Controspazio", 1, 1978.  
 A. Anselmi, *Architetture del Grau*, in "AMC Architecture Mouvement, Continuité", 46, 1978.  
 A. Anselmi, *Attraversando il fiume. Alcune considerazioni sul post-modern*, in "Controspazio", 5-6, 1978.

1979

- A. Anselmi, *Sul Problema: modo di produzione e ruolo dello Stato*, in AA.VV., *La città nella giostra del capitale*, Book Store, Torino 1979.  
 A. Anselmi, *Disegno divagazione Piranesi*, in AA. VV., *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, catalogo della mostra a Cori, Multigrafica Fratelli Palombi, Roma 1979.  
 A. Anselmi, *Progetto per il mercato dei fiori di San Remo*, in "Controspazio", 1-2, 1979.  
 A. Anselmi, *Appunti sul disegno di architettura e sulla metodologia della progettazione architettonica per "insiemi"*, in "Controspazio", 5-6, 1979.

1980

- A. Anselmi, *Architettura di frontiera*, in F. Moschini (a cura di), *Occasioni d'architettura. Alessandro Anselmi*, Edizioni Kappa, Roma 1980.

1981

- A. Anselmi, *La sapienza della storia*, in "Controspazio", 3-4, 1981.  
 A. Anselmi, *Nuovo cimitero Parabita*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", 213, 1981.  
 A. Anselmi, G. Milani, G. P. Patrizi, P. Erolì, *Presentazione dei progetti*, in G. Vallifuoco (a cura di), *Architetture per Roma*, catalogo della mostra al Centro Culturale A. Rispoli, Clear, Roma 1981.  
 A. Anselmi, M. Martini, P. Nicolosi, E. Rosato, P. Erolì, F. Pierluisi, *Presentazione dei progetti*, in P. Martegani, A. Mazzoli, R. Montenegro (a cura di), *Arredo Urbano*, Istituto Mides, Roma 1981.

1982

- A. Anselmi, *Riflessioni sulla progettazione della casa*, in Gruppo Temenos, *Tre case*, Iceberg, Reggio Calabria 1982.

1983

- A. Anselmi, *Piazza e giardino comunale Santa Severina*, in "Lotus International", 39, 1983.

1984

- A. Anselmi, *Progetti per due chiese a Santomena*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 235, 1984.

1985

- A. Anselmi, *Autobiografie e dichiarazioni di poetica*, in P. Portoghesi, Massimo G. (a cura di), *I nuovi architetti italiani : le luci del paradiso perduto*, Laterza, Roma- Bari 1985.

A. Anselmi, *Una scommessa*, in "Metamorfosi", 3, 1985

1986

Anselmi A., *Two churches, The natural scenery, Housing in via B. Franklin, A Bet*, in A. Latour, C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U)*, New York Chapter/American Institute of Architects, New York 1986.

1987

A. Anselmi, *Alessandro Anselmi Progetti 1964-1987*, in "L'architecture d'aujourd'hui", 254, 1987.

A. Anselmi, *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*, in V. Pavan (a cura di), *Architettura monumento memoria*, Arsenale, Venezia 1987.

A. Anselmi, *Vertical architecture*, in A. Latour (a cura di), *Vertical architecture: the World Trade Center*, New York Chapter/American Institute of Architects, New York 1987.

A. Anselmi, *Contributo alla mostra su Le Corbusier*, in *Corbu Vu Par*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles 1987.

1988

A. Anselmi, *Technopole di Nantes, progetto urbano per il settore della Chantre-rie*, in "Metamorfosi", 9, 1988.

A. Anselmi, *Il teatro dell'arte*, in AA. VV., *Padiglione Italia. 12 Progetti per la Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, La Biennale Venezia-Electa, Milano 1988.

1989

A. Anselmi, *Tra storia del luogo e modernità*, in S. Valtieri (a cura di), *Il palazzo dal rinascimento a oggi*, Gangemi, Roma 1989.

A. Anselmi, *La scena naturale. Il teatro della casa della cultura a Chambéry le Haut*, in "Eupalino", 1, 1989.

1990

A. Anselmi, *Il "limite" del progetto*, in "Anfione Zeto", 4-5, 1990.

A. Anselmi, *Disegno di architettura e architettura disegnata*, in "Abacus", 21, 1990.

1991

A. Anselmi, *Itineraire d'un architecte*, in "Archi-made", 33, 1991.

A. Anselmi, *Appunti per la progettazione del lungomare di Reggio Calabria*, in A. Marino (a cura di), *Architettura degli esterni: note e progetti sullo spazio pubblico nella città meridionale*, Gangemi, Roma 1991.

1993

A. Anselmi, *La scena urbana*, in L. Testa (a cura di), *Lo spazio inquieto: l'effimero come rappresentazione e conoscenza*, Il cardo, Venezia 1993.

A. Anselmi e J. C. Garcias, *Tolosa: un concorso verso il decentramento*, in "Casabella", 602, 1993.

conoscenza, Il cardo, Venezia 1993.

1994

- A. Anselmi, *Il paesaggio dell'architettura*, in F. Rossi Prodi (a cura di), *Atopia e Memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina Edizioni, Roma 1994.
- A. Anselmi, *La forma del luogo*, in C. Del Maro, *L'architettura della stratificazione urbana*, Edizioni Artefatto, Roma 1994.

1995

- A. Anselmi, *Principi didattici e fondamenti della composizione architettonica*, in L. Altarelli, D. Fondi, G. Marrucci (a cura di), *La didattica del progetto. Quaderni di progettazione architettonica*, Clear Edizioni, Roma 1995.
- A. Anselmi, *Jurassic Park e La forma del luogo*, in "Controspazio", 5, 1995.
- A. Anselmi, *I progetti per il concorso dell'Auditorium di Roma*, in AA.VV., *La città della Musica*, catalogo della mostra, Roma 1995.
- A. Anselmi, *Il progetto della città nell'architettura italiana*, in AA.VV., *Il progetto della città : contributi per il Concorso "Una via, tre piazze, Gela, 1993"*, EDAS, Messina 1995.

1996

- A. Anselmi, *Da de ad iper*, in "Integra", 1, 1996.
- A. Anselmi, *La galassia urbana e il primato dell'architettura*, in "Area", 26, 1996.
- A. Anselmi, *Il progetto e la didattica dell'architettura*, in D. Scatena (a cura di) *Per la costruzione di una didattica del progetto di architettura*, Kappa, Roma 1996.

1997

- A. Anselmi, *L'insegnamento ai primi anni di scuola dell'architettura. Una didattica per "la formazione del gusto"*, in L. Altarelli et al., *Forme della composizione*, Edizioni Kappa, Roma 1997.
- A. Anselmi, *Una didattica per "la formazione del gusto"*, in "Groma", 1-2, 1997.
- A. Anselmi, *Sistema direzionale orientale Pietralata-Tiburtina Roma*, in "Zodiac", 17, 1997.
- A. Anselmi, *1977. Dieci anni dopo, 1987. Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita, La Sapienza della storia, Policentrismo architettonico e paesaggio, Il "limite" del progetto, Il luogo della "Prudentia Juris", Il Teatro dell'Arte, Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-les-Rouen e Jurassic Park*, in C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997.

1998

- A. Anselmi, *Il disegno del vuoto nella città contemporanea*, in A. Criconia (a cura di), *Figure della demolizione. Il carattere instabile della città contemporanea*, Costa-Nolan, Milano 1998.
- A. Anselmi, *Progetto del municipio di Fiumicino*, in "Casabella", 660, 1998.

1999

- A. Anselmi, *La volta celeste*, in A.R. Emili, *La copertura come tema architettonico*, Diagonale, Roma 1999.
- A. Anselmi, *La piazza e il giardino di Santa Severina*, in AA.VV., *Piazze e spazi urbani*, Jaca Book, Milano 1999.

2000

- A. Anselmi, *L'arte necessaria: il disegno. Alcune riflessioni sui progetti e sui disegni di Franco Pierluisi*, in "Disegnare idee e immagini", 20-21, 2000.

2001

- A. Anselmi, *Le scale del progetto*, in "Topos e progetto" *La risignificazione*, 0, Palombi, Roma 2001.

2002

- A. Anselmi, *Il disegno una pratica desueta?*, in "Il disegno di architettura", 25-26, 2002.
- A. Anselmi, *Recenti architetture italiane*, in M. Mulazzani (a cura di), *Almanacco di Casabella. Giovani Architetti italiani 2001-2002*, Electa, Milano 2002.
- A. Anselmi, *Forme contemporanee, archeologia e centri storici*, in M. M. Segarra Lagues (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di Architettura*, Gangemi, Roma 2002.
- A. Anselmi, *Architettura senza ideologia*, in M. Mulazzani (a cura di), *Giuseppe Vaccaro*, Electa, Milano 2002.

2003

- A. Anselmi, *Il nuovo municipio di Fiumicino: una storia*, in "Casabella", 709, 2003.

2004

- A. Anselmi, *Il disegno una pratica desueta? e La maschera e il suolo*, in M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004.
- A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in "Rassegna di architettura e Urbanistica", 112-113-114, 2004.
- A. Anselmi, *Inserimenti architettonici in ambiti archeologici e storico monumentali*, in A. Centroni (a cura di), *Manutenzione e recupero nella città storica. Conservazione e normativa: esperienze recenti*, Gangemi, Roma 2004.

2005

- A. Anselmi, *Roma galassia urbana di cento città*, in P. Salvagni (a cura di), *Roma capitale del XXI secolo. La città metropolitana policentrica*, Palombi Editore, Roma 2005.
- A. Anselmi, *Ridolfi architetto a-novecentista*, in R. Nicolini (a cura di), *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Electa, Milano 2005.

A. Anselmi, *Architetture per bambini*, in L. Altarelli (a cura di), *Allestire*, Palombi Editore, Roma 2005.

2006

A. Anselmi, “*Moderno*” a Roma, in “Rassegna architettura e urbanistica”, 120, 2006.

2007

A. Anselmi, *Architettura-Paesaggio. Il “principio della separazione”*, in Next architetti, *Next architetti. Paesaggi relazionali*, EdilStampa, Roma 2007.

2008

A. Anselmi, *Una conchiglia adriatica*, in “Progetti Emilia Romagna”, 15, 2008.

A. Anselmi, *Il disegno una pratica desueta?*, in “Disegnare idee e immagini”, 37, 2008.

2009

A. Anselmi, *La via maestra delle volte*, in L. Arcaleni, P. Belardi, F. Bianconi (a cura di) *Costruire nel costruito. Sperimentazioni didattiche per i centri storici umbri*, Libria, Perugia 2009.

2013

A. Anselmi, *Una chiesa di quartiere*, in M. Petreschi, N. Valentin (a cura di), *Chiese della periferia romana 2000-2013 : dal grande Giubileo all'anno costantiniano*, Electa, Milano 2013.

### *Scritti e pubblicazioni su Alessandro Anselmi 1964-2017*

1964

*Concorso per il nuovo centro di Sofia*, in “Casabella-Continuità”, 293, 1964.

1967

*Concorso per il nuovo palazzo dello Sport di Firenze*, in “Domus”, 450, 1967.

B. Zevi, *Concorso per il nuovo palazzo dello Sport di Firenze*, in “L'Espresso”, Maggio, 1967.

*Concorso per i nuovi uffici della camera dei Deputati*, catalogo della mostra alla Galleria il Girasole, Roma 1967.

1968

M. Tafuri, *Concorso per i nuovi uffici della camera dei Deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni Universitarie Italiane, Roma 1968.

1969

*Disegni del progetto per il concorso per i nuovi uffici della camera dei deputati*, catalogo della mostra a piazza Margana, Roma 1969.

1971

G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *Concorso per il palazzo dello Sport di Firenze, Concorso per i nuovi uffici della camera dei Deputati, Casa pluri-familiare*, in G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Golem, Roma 1971.

1972

*Architetture del Gruppo Grau 1964-1971*, in "Controspazio", 8, 1972.1975  
*Concorso per l'Archivio di Stato di Firenze, Concorso per i nuovi uffici della camera dei Deputati, Cimitero di Parabita*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 2-3, 1975.

1977

*Concorso per l'Archivio di Stato di Firenze, Cimitero di Parabita*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 181, 1977.

*Cimitero di Parabita*, in "Bauen-Wohnen", 12, 1977.

A. Muntoni, C. Conforto, M. Pazzagliani, G. De Giorgi, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni, Roma 1977.

1978

*Cimitero di Parabita*, in "Bauen-Wohnen", 7-8, 1978.

*Architetture del Grau*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 46, 1978.

P. Portoghesi, C. D'Amato, *Architetture del Grau*, in "A+U", 99, 1978.

1979

P. Portoghesi, *Architetture del GRAU*, in "Controspazio", 1-2, 1979.

C. D'Amato, *1964-78: storia e logica della progettazione del GRAU*, in "Controspazio", 1-2, 1979.

*Cinquant'anni di architettura italiana (Concorso per i nuovi uffici della camera dei Deputati, Concorso per l'Archivio di Stato di Firenze)*, in "Domus", 5, 1979.

*Progetti del Grau* in "Casabella", 449, 1979.

*Asilo Comunale di Guidonia*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", 204, 1979.

*Architettura disegnata*, in "Panorama", Ottobre, 1979.

*Architettura disegnata*, in AA. VV., *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, catalogo della mostra a Cori, Multigrafica Fratelli Palombi, Roma 1979.

*Architetture del Grau*, in P. Martegani, A. Mazzoli, R. Montenegro (a cura di), *Da Abitazione a Residenza: esperienze e progetti per l'architettura degli anni '80*, catalogo della mostra, Mides, Roma 1979.

1980

AA. VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, La Biennale Venezia-Electa, Milano 1980.

P. Portoghesi, *Dopo l'architettura Moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980.

*Concorso per la sistemazione delle Halles di Parigi*, in "L'architecture d'Aujourd'hui", 208, 1980.

*Concorso per la sistemazione delle Halles di Parigi*, in "L'industria delle Co-

struzioni", 10, 1980.

B. Lemoine, *Concorso per la sistemazione delle Halles di Parigi*, catalogo della mostra, Parigi 1980.

F. Moschini, *Progetto e costruzione. Idea design (architetture del GRAU)*, in "Domus", 611, 1980.

F. Moschini (a cura di), A. Anselmi, *Occasioni d'architettura, Alessandro Anselmi, Studio GRAU*, Edizioni Kappa, Roma 1980.

C. Jencks, *La presenza del passato*, in "Domus", 611, 1980.

1981

G. Vallifuoco (a cura di), *Complesso culturale multifunzionale tra il Circo Massimo e il Foro Boario*, in AA. VV., *Architetture per Roma*, catalogo della mostra al Centro culturale A. Rispoli, Clear, Roma 1981.

*La via Novissima - Biennale di Venezia*, in "A+U", 125, 1981.

GRAU, G.R.A.U. *Isti Mirant Stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Roma 1981.

P. Portoghesi, *Che stile è un post-moderno*, in "L'Europeo", Febbraio, 1981.

J. Luican, *Alessandro Anselmi: geometria di meteore*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 54, 1981.

*Asilo nido a Santa Severina*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 216, 1981.

P. Portoghesi, *Grandi progetti per piccoli paesi*, in "L'Europeo", 41, 1981.

P. Petrucci, *Mattatoio Santa Severina*, in "L'industria delle costruzioni", 115, 1981.

F. Moschini, *Architetture di frontiera*, in "Domus", 623, 1981.

1982

*Cimiteri di Altilia e Parabita*, in "Progressive Architecture", 5, 1982.

*Cimitero di Parabita e Progetti per Santa Severina*, in "A+U", 138, 1982.

AA. VV., *Tre abitazioni familiari*, catalogo della mostra tenuta alla galleria Centro Studi Il Messaggio, Reggio Calabria 1982.

M. Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana. Vol. VII -Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982.

*Cinque progetti per la Calabria Ionica e murale a Marne-la-vallé*, in "Controspazio", 3-4, 1982.

F. Chalin, *Theâtres dans la Ville*, in "Architecture", 36, 1982.

P. A. Croset, *Dietro la caserma*, in "Casabella", 482, 1982.

1983

AA. VV., *Art & architecture*, catalogo della mostra *Drawings by Architects*, Institute of Contemporary Arts, Londra 1983.

W. Januszczak, *Drawings by Architects*, in "Arts Guardian", 3, 1983.

A. Holmes, *Drawing on experience*, in "Building Design", 3, 1983.

P. Portoghesi, *Sulle fertili ceneri dell'ideologia*, in "Lotus International", 38, 1983.

A. Pellissier, *L'unité pour suivre*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 1, 1983.

G. Muratore, *Verso un progetto per l'Isola Tiberina*, in G. Pasquali, A. Passeri, *La nave di pietra. Storia, architettura, archeologia dell'isola Tiberina*, Electa, Milano 1983.

...e la nave va, in "Domus", 645, 1983.

F. Montuori, *Architettura attuale*, in "Encyclopedia Britannica", 1983.

1984

J. Lucan, *Un'idea di Teatro*, in "Eupalino", 1, 1984.

*Italianos y Catalanes analizan la arquitectura de los años 50 y 60*, in "El País", 2, 1984.

A. Letkowsky, *Anselmi Exhibition*, Abacus Forum, New York 1984.

Gruppo Temenos (a cura di), *Architetture per Reggio Calabria*, Iceberg, Reggio Calabria 1984.

P. Portoghesi, *Sandro Anselmi*, in "Epoca", Maggio, 1984.

*Abitazioni Testaccio*, in "Controspazio", 4, 1984.

*Progetto torre belvedere-ristorante a Reggio Calabria*, in AA. VV., *Settimana della Calabria in Canada*, catalogo della mostra al Columbus Center, Toronto 1984.

M. Bedarida, *La casa della Cultura di Chambéry*, in "Lotus International", 3, 1984.

J. Lucan, M. Bedarida, *Conservatory Paris*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 4, 1984.

F. Pecoraro, *Ripariamo di progetti per la città*, in "Roma Comune", 11, 1984.

P. Carlodalatri, *Percorsi di architettura italiana*, Unipress, Roma 1984.

1985

M. Casciato, G. Muratore (a cura di), *Annali dell'architettura contemporanea 1985*, Officina, Roma 1985, pp. 235-237.

*Edificio per abitazioni temporanee Testaccio*, in "Controspazio", 3, 1985.

O. Seyler, B. Lemoine, *Rome: urban politics of the historic centre*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 8, 1985.

M. Zardini, *Bologna: un vuoto urbano*, in "Casabella", 512, 1985.

*Chiese S. M. delle Grazie e Santissima Annunziata a Santomenna e Edificio per abitazioni temporanee Testaccio a Roma*, in "Eupalino", 6, 1985.

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1985, p. 219.

1986

A. Latour, C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, New York Chapter/American Institute of Architects, New York 1986.

*Progetto concorso Hôtel de Ville a Saint-Denis*, in "Metamorfosi", 3, 1986.

J. P. Jungmann, H. Tonka, *Roma Rome*, L'ivre de Pierre, Parigi, 1986.

1987

*Piazza e giardino Santa Sevrina*, in "Abitare", 2, 1987.

J. J. Treuttel, *Concours: Reze-les-Nantes, le nouvel hotel de ville*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 15, 1987.

J. P. Robert, *Alessandro Anselmi*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 254, 1987.  
V. Pavan (a cura di), *Ultime dimore*, Arsenale Editrice, Venezia 1987.

1988

*Disegni di Anselmi*, catalogo della mostra all'Institut Française d'Architecture, Parigi 1988.  
*Exhibition at the Institut Français d'Architecture, Paris*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 19, 1988.  
*Piazza Santa Severina*, in "A. S. Rivista degli architetti dell'ordine degli architetti di Salerno", 4, 1988.  
*Technopole di Nantes e progetto settore urbano Chantrerie*, in "Metamorfosi", 9, 1988.  
*Technopole di Nantes e progetto settore urbano Chantrerie*, in "303 La revue des Pays de la Loire", 2, 1988.

1989

F. Nuovolari (a cura di), *Le piazze. storia e progetti*, Electa, Milano 1989.  
*Mairie de Rezé: un symbol urbain*, in "Le Moniteur", 4450, 1989.  
*Reze: le nouvel hotel de ville*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 3, 1989.  
*Concorso padiglione Italia alla Biennale di Venezia 1988*, in "Architektur-Wettbewerb", 9, 1989.  
J. Lucan, *L'Hôtel de Ville di Rezé-les-Nantes*, in "Domus", 710, 1989.  
C. Andriani, *Invisibili Connessioni*, in "Arredo Urbano", 34, 1989.  
R. Cherubini, *Piccoli centri tra borgo e Metropoli. Un colloquio con Alessandro Anselmi*, in "Arredo Urbano", 34, 1989.  
J. P. Robert, *L'urbanite retrouvée*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 265, 1989.  
*Facoltà di Giurisprudenza di Reggio Calabria*, in "Controspazio", 5, 1989.  
J. P. Le Dantec, *Lier des objets epars au moyen de l'histoire*, in "Architecture interieure crée", 229, 1989.  
*Le nouvelle hotel de ville, Rezé*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 7, 1989.

1990

V. Cappelletto, *Architetture come teoremi*, in "D'Architettura", 5, 1990.  
G. Pesce, G. Celant (a cura di), *Creativitalia: the joy of Italian design*, catalogo della mostra a Tokyo, Electa, Milano 1990.  
R. Courtois, *Reze-les-Nantes town hall*, in "A plus", 107, 1990.  
C. Aymonino, *Progettare Roma Capitale*, Laterza, Roma-Bari 1990.  
F. Moschini, *Archeologia del futuro, la sintesi tra classico e moderno*, in "Anfione Zeto", 4-5, 1990.  
G. Nalbach et al., *Urban park on the site of a former tobacco factory, Bologna*, in "Architektur Wettbewerb", 144, 1990.  
L. Testa, *I materiali dell'opera*, in "Anfione Zeto", 4-5, 1990.  
R. Cherubini (a cura di), *La linea d'acqua: il margine d'acqua, la forma dell'acqua nell'architettura*, in "Quaderni AU", 1990.

1991

AA.VV., *Idee e progetti per Roma Capitale*, Point, Roma 1991.

*Il Parco della Musica e un Auditorium a Roma*, in "L'industria delle costruzioni", 234, 1991.

*Piazza del mercato a Sotteville-les-Rouen e Piazza Roncas Aosta*, in "Materia", 7, 1991.

*Progetto per il restauro e il riuso del castello Ruffo a Scilla*, in "Materia", 8, 1991.

AA.VV., *La mémoire urbaine, interrogation sur la perennité*, in atti del convegno *Du territoire au projet*, Montreuil 1991.

1992

C. Barucci, *Un progetto di A. Anselmi per la rocca di Scilla*, in "Controspazio", 4, 1992.

G. Blanco, *L' Hôtel de Ville di Rezé-les-Nantes*, in "L'industria delle costruzioni", 247, 1992.

*Progetto per il Technopole di Nantes*, in "Arredo Urbano", 49, 1992.

G. V. Berti (a cura di), *Progetti recenti e intervista*, in "Parametro", 192, 1992.

G. Gresleri, *Berti open studio / Due giornate di architettura* in "Parametro", 192, 1992.

F. Kranz, *City hall in Reze-Le-Nantes, France*, in "Architektur Wettbewerbe", 151, 1992.

G. Blanco, *L'architettura come nuvola*, in "La corte", 14, 1992.

*Complesso municipale di Rezé-les-Nantes*, in "L'industria del cemento", 668, 1992.

1993

*Il Parco della Musica e un Auditorium a Roma*, in "L'Edilizia Popolare", 225, 1993.

M. Delluc, *Montreuil, eloge de la mixite*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", 40, 1993.

G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del 900: atlante*, Electa, Milano, 1993, p.69.

AA.VV., *Metropolis and city capitals : Italy, Russia and the United States*, Kappa, Roma 1993.

M. Argenti (a cura di), *La misura dello spazio*, in "Area", 14, 1993.

M. Pisani, *Progetto per il Concorso dei nuovi uffici dell'Ordine degli Architetti di Bari "Scala Regia"*, in "Controspazio", 6, 1993.

P. Portoghesi, *Il GRAU dopo il GRAU. Poetiche e ricerche individuali, 1981-1993*, in "Metamorfosi", 20, 1993.

1994

*Un'idea per Bari: Concorso per i nuovi uffici dell'Ordine degli Architetti di Bari*, in "L'industria delle costruzioni", 268, 1994.

G. V. Berti (a cura di), *Notas desde Sur*, in "Arquitectura, ciudad", 3, 1994.

A. Saggio, *L'archeologo del futuro*, in "Costruire", 133, 1994.

P. Ciorra, *Progetti per Rezé-les-Nantes e Sotteville-les-Rouen*, in "Lotus Inter-

national”, 83, 1994.

1995

- F. Rossi Prodi, *Progetto per laboratori dell'Università di Amiens*, in “Materia”, 18, 1995.
- G. V. Berti, *Acute dinamiche delle architetture recenti*, in “Parametro”, 209, 1995.
- G. Gresleri, *Alessandro Anselmi / Manipolazioni di energie spaziali*, in “Parametro”, 209, 1995.
- R. Scoffier, *Station de tramway, parking et commerces*, in “Architecture, Mouvement, Continuité”, 66, 1995.
- T. Avellino, F. Careri, *Sotteville les Rouen / Tra scultura e architettura*, in “Parametro”, 209, 1995.
- L. Rattazzi (a cura di), *Sulle pietra di Roma*, Ed. Kappa, Roma 1995.
- S. Mendito, R. Rossi, *Il ritorno alla progettazione dei luoghi*, in “Costruire in laterizio”, 45, 1995.
- M. Fabbri, *Dopo il nichilismo, oltre l'architettura, Un sistema di sottili relazioni* in “Controspazio”, 5, 1995.
- Progetti dal Grau a Sotteville-les-Rouen*, in “Integra”, 3, 1995.
- Campo Lateranense e disegni per il progetto di restauro dell'ospedale San Giovanni a Roma*, in “Disegnare idee e immagini”, 11, 1995.

1996

- G. Pirazzoli, *Piazza a Sotteville-les-Rouen*, in “Materia”, 21, 1996.
- M. Pisani, *Piazza con centro commerciale e Terminal Metro a Sotteville-les-Rouen*, in “L'industria delle costruzioni”, 295, 1996.
- F. Fromont, *Place à Sotteville-les-Rouen*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, 305, 1996.
- M. Argenti, *Metrò e mercato. Sotteville-les-Rouen*, in “Area”, 24, 1996.
- D. Mandolesi, *Proposta per la sistemazione di Borghetto Flaminio a Roma*, in “L'industria delle Costruzioni”, 299, 1996.
- Hôtel industriel a Montreuil*, in “Archi-made”, 53, 1996.
- Consultazione internazionale per il polo direzionale Pietralata-Tiburtina a Roma*, in “Area”, 28, 1996.
- Consultazione internazionale per il polo direzionale Pietralata-Tiburtina a Roma*, in “Casabella”, 639, 1996.
- M. Pisani, *Alessandro Anselmi, icone per il terzo millennio*, in P. Luccioni (a cura di), catalogo della mostra a Trevi, Giancarlo Politi Editore, Perugia 1996.

1997

- F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 218-221.
- P. Coppola Pignatelli, D. Mandolesi, *L'architettura delle università*, CDP, Roma 1997.
- C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997.

C. Ellis, *Bus and tram station in the Place de l'Hotel de Ville, Sotteville-les-Rouen*, in "Architectural review", 1207, 1997.

G. Canella, *Consulatazione per il Sistema Direzionale Orientale di Pietralata-Tiburtina*, in "Zodiac", 17, 1997.

1998

R. Fanelli, R. Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea : spazio, struttura, involucro*, Laterza, Roma 1998, p. 445.

1999

C. Dardi, *Sandro Anselmi*, in "Quaderni di Ars", 1, 1999.

*Concorsi per i nuovi complessi parrocchiali*, in "Casabella", 671, 1999.

G. Attolini, B. De Batté (a cura di), *Decorazione*, Neos Edizioni, Genova 1999.

2000

D. D'anna (a cura di), *Quarantotto domande a Alessandro Anselmi*, Clear Edizioni, Napoli 2000.

P. Meier, *Entretien avec A. Anselmi*, in AA.VV., *L. I. Kahn. Silence and light actualité d'une pensée*, PPUR, Lausanne 2000.

M. Argenti, *Alessandro Anselmi. Progetti Romani*, in "Area", 48, 2000.

P. O. Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 2000.

2003

V. Palmieri, *I percorsi delle forme*, in C. Quintelli (a cura di), *Ritratti. Otto maestri dell'architettura italiana*, Ed. Celid, Torino 2003.

A. Ferlenga, *Municipio di Fiumicino*, in "Casabella", 709, 2003.

G. Testa, A. De Sanctis, *Rappresentazione e architettura. Linguaggi per il rilievo e il progetto*, Gangemi, Roma 2003.

2004

M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004.

M. Costanzo, *Alessandro Anselmi alla DARC*, in "Metamorfosi", 50, 2004.

F. Bilò, *Il municipio di Fiumicino*, in "L'industria delle costruzioni", 375, 2004

E. Giorgi, *Le geometrie aperte del frammento*, in "Il Manifesto", Marzo, 2004.

2005

F. Cutroni, *Complesso residenziale a Moniga del Garda*, in "Materia", 47, 2005.

2006

M. Pazzaglini, *Architettura Italiana negli anni 60 e seconda avanguardia*, Mancosu Editore, Roma 2006.

2008

C. Tombini, *Alessandro Anselmi. Paesaggi e figure 1999 - 2008*, in "Metamorfosi", 70, 2008.

K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 2008, p. 390.

C. Paganelli, *Riccione si rinnova*, in “Arca”, 239, 2008.

2009

AA. VV., *Concorso internazionale di progettazione Campiодoglio 2 - La casa dei cittadini di Roma*, catalogo della mostra alla Casa dell'architettura, Prospettive, Roma 2009.

C. Prati, *Palacongressi a Riccione*, in “Industria delle costruzioni”, 409, 2009.

M. Canciani, A. Anselmi: *l'idea attraverso lo schizzo*, in M. Canciani (a cura di), *I disegni del progetto. Costruzioni, tipi, analisi*, Città studi Edizioni, Novara 2009.

2010

R. Capozzi (a cura di), *L'architettura italiana per la città cinese*, catalogo della mostra all'Accademia Nazionale di San Luca, Gangemi, Roma 2010.

M. Argenti, *Alessandro Anselmi*, EdilStampa, Roma 2010.

F. Purini (a cura di), *Acquedotti romani*, catalogo della mostra, Gangemi, Roma 2010.

A. Saggio, *Architettura e modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Carocci, Roma 2010, pp. 302-304.

2011

F. Brancaleoni, *Il progetto strutturale*, in “Casabella”, 798, 2011.

M. Marandola, *Le onde pie di Malafede*, in “Casabella”, 798, 2011.

S. Tuzi, *San Pio da Pietrelcina*, in “Abitare la Terra”, 34, 2011.

2012

M. Marandola, *San Pio da Pietrelcina*, in “Arketipo”, 69, 2012.

P. O. Rossi, *Roma: guida all'architettura moderna, 1909-2011*, Laterza, Bari 2012.

2013

P. Portoghesi, *Anselmi, Erolì, Nicolini*, in “Abitare la Terra”, 34, 2013.

M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana, 1985-2015*, Einaudi, Torino 2013, pp. 33, 104, 165, 190.

R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, Lulu 2013.

2014

A. Riciputo, *Alessandro Anselmi. Un'unica continua linea rossa*, in “Industria delle costruzioni”, 435, 2014.

2015

R. Angelini, E. Caramia, C. Molinari (a cura di), *Alessandro Anselmi, Frammenti di Futuro*, Lulu 2015 (seconda edizione).

2017

V. P. Mosco, *Architettura italiana. Dal postmoderno ad oggi*, Skira, Torino 2017, pp. 23, 51, 56, 87.

C. De Seta, *La civiltà architettonica in Italia. Dal 1945 a oggi*, Longanesi, Torino, pp. 240-241.

## Nota biografica

Alessandro Anselmi nasce nel 1934 a Roma dove si laurea (nel 1963) alla Facoltà di architettura. Nel 1962 è uno dei fondatori del GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) che, tra gli anni '60-'80, mira al superamento del movimento moderno.

Autore di numerosi saggi, Anselmi è un professionista impegnato culturalmente tra il mondo accademico e quello dell'editoria. È stato docente presso le università di Reggio Calabria e di Roma (Prima e Terza) e "visiting professor" presso l'*Ecole Special d'Architecture*, l'*U.P.8 dell'Ecole National Supérieure d'Architecture* di Parigi e il politecnico di Losanna. Dal 1974 al 1981 è stato redattore di "Controspazio", e negli anni 2000 membro del comitato scientifico della rivista d'architettura "Area".

Tra i progetti più significativi redatti con i membri del GRAU, architetture caratterizzate dall'uso ossessivo della geometria, si ricordano: il Concorso del nuovo Palazzo dello Sport di Firenze del 1964, l'Asilo Comunale di Guidonia (Roma) del 1965, il Concorso dei nuovi Uffici della Camera dei Deputati del 1967, l'Archivio di Stato di Firenze del 1972, e il Mercato dei Fiori di Sanremo del 1977. La sua prima importante realizzazione con il Gruppo Romano è il Cimitero di Parabita (LE), progetto redatto con Paola Chiatante a partire dal 1967.

Il talento di Anselmi comincia gradualmente ad affrancarsi dal geometrismo ideologico del GRAU con i cinque progetti per Santa Severina: il cimitero (1975), il mattatoio (1975), la casa del sindaco (1976), la piazza (1980), e l'asilo nido (1981).

A partire dagli anni '80 (la Biennale di Venezia rappresenta la fine dell'esperienza con il GRAU), Anselmi libera la ricerca espressiva della forma architettonica con i disegni per le due chiese di Santomena (1981-1983). Da qui in avanti si susseguono i progetti della Casa della Cultura a Chambéry-le-Haut del 1982, le abitazioni di Testaccio a Roma del

1984, e l'ampliamento del municipio di Saint-Denis del 1985.

L'abilità progettuale di Anselmi si concretizza successivamente con due importanti realizzazioni in Francia: l'edificio di Rezé-les-Nantes (1987-1989), e il progetto di Sotteville-les-Rouen del 1993.

Nel 1999 Anselmi diventa Accademico di San Luca e riceve il Premio del Presidente della Repubblica per l'Architettura.

Il riconoscimento d'oltralpe apre alla recente produzione architettonica che va dal municipio di Fiumicino (1996-2002) al complesso parrocchiale di San Pio da Pietrelcina (2005-2010), edificio realizzato con lo studio *Anselmi & Associati*. Tra le due architetture si contano numerosi progetti come il Palazzo dei Congressi di Riccione (1999-2008), il Polo tecnologico Tiburtino (2002), e l'edificio residenziale di Velletri (2006-2010).

Dal 2004 Alessandro Anselmi è membro e fondatore dello *Studio Architettura Anselmi & Associati* (V. Anselmi e V. Palmieri) con il quale lavorerà attivamente fino al 2013, anno della sua morte.

Il MAXXI di Roma, a meno di un anno dalla sua scomparsa (dicembre 2013), rende omaggio all'architetto romano esponendo oltre cento disegni nella mostra intitolata: *Alessandro Anselmi. Figure e Frammenti*.



*Indici*



## Nomi e Luoghi

- Albers Josef 86  
 Altarelli Lucio 83, 95  
 Amiens 143  
 Anger 143  
 Aosta 124  
 Archigram 18, 131  
 Archizoom 18  
 Arp Hans Jean 145, 210  
 ASEA 18  
 Atene 41  
 AUA 18  
 Aymonino Carlo 52  
 Balla Giacomo 103  
 Bauhaus 85, 86, 87, 93, 94, 99,  
 110, 149  
 Bauman Zygmunt 120  
 Bernini Gian Lorenzo 72, 111  
 Blake Peter 39  
 Bofill Ricardo 39  
 Bologna 146  
 Borromini Francesco 111, 291  
 Bosch Hieronymus 99  
 Brunelleschi Filippo 60, 65, 72,  
 73, 291  
 Burri Alberto 103, 118, 134, 146,  
 250  
 Calamai Clara 10, 15, 16, 116  
 Calder Alexander 145, 210  
 Cambellotti Duilio 111  
 Caravaggio 100, 101  
 Carcassone 143  
 Castelli Maurizio 247  
 Catanzaro 143  
 Cellini Francesco 39, 45, 114  
 Chambéry-le-Haut 60, 67, 126,  
 141, 142  
 Chiatante Paola 31  
 Cirani Henri 116  
 Colonia 71  
 Conforti Claudia 289  
 Cordeschi Stefano 114  
 Cézanne Paul 11, 102  
 Dalí Salvador 29  
 Dardi Costantino 39  
 De Chirico Giorgio 103, 105, 107  
 Della Volpe Galvano 24, 25, 34, 51,  
 97, 102  
 De Meuron Pierre 62, 135, 290  
 de Portzamparc Christian 39  
 De Renzi Mario 111

De Sanctis Ricciardone Giovanna 15  
 Dessau 87  
 Duchamp Marcel 115, 147  
 D'amato Claudio 39  
 Eisenman Peter 44, 60, 105, 149  
 Fautrier Jean 118, 134, 146, 250  
 Firenze 20, 52, 65  
 Fiumicino 11, 124, 13, 137, 148, 149, 247, 248, 250, 251, 289  
 Focillon Henri Joseph 125  
 Foster Norman 122  
 Frampton Kenneth 45, 142  
 Franciosi Luigi 114  
 Francke Maestro 99  
 Friedman Yona 18  
 Gehry Frank Owen 46, 122, 130, 135  
 Giorgione 102  
 GRAU 7, 8, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 45, 46, 51, 53, 55, 56, 60, 61, 73, 78, 79, 82, 87, 97, 98, 99, 100, 102, 105, 111, 132, 141, 144, 147  
 Graves Michael 39  
 Greco Saul 79  
 Greenberg Allan 39  
 Gropius Walter Adolph 40, 46, 71, 77, 85  
 Guerrini Giovanni 107  
 Herzog Jacques 62, 135, 290  
 Hollein Hans 39  
 Isozaki Arata 39  
 Itten Johannes 86, 93, 99, 149  
 IUSA 77  
 Jencks Charles 39, 41  
 Kahn Louis 28, 42, 45, 46, 55, 127  
 Kandinskij Vasilij 103, 119  
 Kleihues Josef Paul 39  
 Koolhaas Rem 29, 30, 39, 46, 122, 132  
 Krier Léon 39  
 Krier Rob 123  
 Lapadula Ernesto 107  
 Las Vegas 41, 105, 133  
 Latour Alessandra 60  
 Le Corbusier 167, 170  
 Lods Marcel 207, 208, 209, 210  
 Loira 167  
 Loos Adolf 143  
 Losanna 81, 86, 116  
 Lucan Jacques 289, 290, 291  
 Mafai Mario 130  
 Mandelbrot Benoît 120  
 Manet Édouard 102  
 Manhattan 29  
 Marne la Vallée 116  
 Marx Karl 55, 56, 82  
 Masaccio 37, 39  
 Metabolism 131  
 Metamorph 18  
 Meuron Pierre de 62  
 Meyer Adolf 71  
 Michelangelo 102, 135, 291  
 Mies van der Rohe Ludwig 15  
 Mirò Joan 119, 145  
 Moholy-Nagy László 86  
 Montereuil 146  
 Moore Charles Willard 39, 44  
 Moretti Luigi 73, 100, 125, 135, 149, 150

- Moschini Francesco 42, 52, 55  
Muratori Saverio 17, 73, 77, 79, 80, 81, 87  
New York 10, 29, 60, 61, 64, 67, 69, 72, 75, 87, 116, 141  
Nicolini Renato 80  
Norberg-Schulz Christian 39  
Nouvel Jean 122, 135  
Panofsky Erwin 101  
Papigno 146  
Parabita 29, 30, 72, 124, 132  
Pascalino Pia 247  
Peruzzi Baldassarre 111  
Petruccioli Sergio 83  
Picasso Pablo 100, 119, 145  
Piccinato Luigi 79  
Pierluisi Franco 20, 111, 114  
Pietrelcina 251  
Piranesi Giovanni Battista 55, 126  
Portoghesi Paolo 15, 39, 41, 45, 53  
Purini Franco 39, 45  
Pussino Niccolò 111  
Quaroni Ludovico 79, 93  
Rauch John 39  
Reggio Calabria 77, 83  
Rezé-les-Nantes 11, 119, 126, 137, 142, 144, 147, 148, 149, 167, 170, 248, 250, 289  
Riccione 124, 137  
Riccione 134, 137, 146  
Ridolfi Mario 15, 111, 126, 127, 130  
Rimini 146  
Robertson Jaquelin Taylor 60  
Rogers Ernesto Nathan 93  
Roma 17, 42, 61, 65, 67, 79, 83, 111, 119, 120, 126, 130, 147  
Romano Mario 107  
Rossi Aldo 39, 42  
Rouen 208, 209, 211, 289  
Russo Natale 247  
Saint-Denis 60, 69, 71, 142  
San Donato Milanese 147  
San Gallo Antonio 111  
San Remo 52, 56  
Santa Severina 51, 52, 55, 56, 61, 141  
Santomenna 64, 141, 142, 145  
Sartorio Giulio Aristide 111  
SAU 18  
Scilla 124, 143, 146  
Scipione 130  
Scolari Massimo 39  
Scoot Brown Denise 39  
Scully Vincent Joseph 39  
Secchi Roberto 83  
Siena 146  
Smith Adrian 39  
Socrate 78  
Sotteville-lès-Rouen 11, 119, 120, 137, 143, 148, 149, 207  
Stern Robert Arthur Morton 39  
Sullivan Louis 143  
Superstudio 18  
Tafari Manfredo 291  
Taut Bruno 15, 71  
Tavole 62  
Team X 18  
Terni 130  
Testaccio 60, 67, 69, 141, 142, 143  
Thermes Laura 39, 83  
Tiburtino 146  
Tigerman Stanley 39

Trento 146  
Turner William 102  
Ungers Oswald Mathias 39  
Valdier Giuseppe 111, 247  
Vasari Giorgio 109  
Vedova Emilio 118, 134, 146, 251  
Velletri 134, 146  
Venezia 10, 39, 42, 53, 143  
Venturi Robert 28, 30, 41, 44, 46,  
105, 131, 132, 133, 135, 137  
Verona 146  
Vignola Barozzi Jacopo 111  
Weimar 87  
Werkbund 142  
Wols 134, 146, 251  
Wölfflin Heinrich 36, 61, 73, 99,  
135  
Yamasaki Minoru 41  
Zevi Bruno 79, 149

# Illustrazioni

1. “Controspazio”, 1-2, Gennaio Aprile, 1979; 2. P. Portoghesi, Massobrio G. (a cura di), *I nuovi architetti italiani : le luci del paradiso perduto*, Laterza, Roma-Bari 1985; 3. AA.VV., G.R.A.U. *Isti Mirant Stella. Architetture 1964-1980*, Ed. Kappa, Roma 1981, p.8; 4. AA.VV., G.R.A.U. *Isti Mirant Stella. Architetture 1964-1980*, Ed. Kappa, Roma 1981, p.2; 5. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 108; 6. “Controspazio”, 8, Agosto, 1972, p.5; 7. R. Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, 1978; 8-9. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, pp. 246, 42; 10. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Trinity\\_\(Masaccio\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Trinity_(Masaccio)); 11. AA.VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia 1980; 12. AA.VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, catalogo della mostra, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia 1980, p.241; 13. F. Moschini (a cura di), *Occasioni d'architettura. Alessandro Anselmi*, Edizioni Kappa, Roma 1980; 14. F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p.219; 15. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, p. 71; 16. “Domus”, 623, 1981, p.35; 17. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, p. 67; 18. A. Latour, C. Piesla (a cura di), *Alessandro Anselmi (G.R.A.U.)*, New York Chapter/American Institute of Architects, New York 1986; 19-20. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, pp. 76, 81; 21. “L' Architecture d'Aujourd'hui”, 254, 1987, p. 9; 22. “L' Architecture d'Aujourd'hui”, 254, 1987, p. 13; 23-24. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, p. 99; 25. A. B. Menghini, V. Palmieri, Saverio Muratori. *Didattica della composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, Poliba Press, Bari 2010, pp. 100; 26. L. Altarelli, D. Fondi, G. Marrucci (a cura di), *La didattica del progetto. Quaderni di progettazione architettonica*, Clear Edizioni, Roma 1995; 27-28-29-30-31-32-33-34. L. Altarelli, D. Fondi, G. Marrucci (a cura di), *La didattica*

del progetto. *Quaderni di progettazione architettonica*, Clear Edizioni, Roma 1995 pp. 26, 28, 29, 32; 35. L. Altarelli et al., *Forme della composizione*, Edizioni Kappa, Roma 1997; 36. Alessandro Brunelli; 37. [https://c1.staticflickr.com/3/2904/33142023521\\_a58d2e454c\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/3/2904/33142023521_a58d2e454c_b.jpg); 38. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archivio-lapadula\\_quadro\\_palazzo-civilt%C3%A0-italiana.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archivio-lapadula_quadro_palazzo-civilt%C3%A0-italiana.jpg); 39. "Controspazio", 5-6, 1979; 40. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 168; 41. "Disegnare idee immagini", 20-21, giugno-dicembre 2000, p. 66; 42. C. Del Maro, *L'architettura della stratificazione urbana*, Edizioni Artefatto, Roma 1994; 43. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 93; 44. "Controspazio", 3, 1977; 45. "Controspazio", 114-115, 2005; 46. M. Argenti, *Alessandro Anselmi*, Edilstampa, Roma 2010, p. 182; 47. "Topos e progetto" *La risignificazione*, 0, Palombi, Roma 2001; 48. Next architetti, *Next architetti. Paesaggi relazionali*, Edilstampa, Roma 2007; 49. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 70; 50. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004; 51-52-53. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, pp. 55, 141, 62; 54. M. Argenti, *Alessandro Anselmi*, Edilstampa, Roma 2010, p. 28; 55-56. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997, pp. 108-129; 57-58. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, pp. 89, 256; 59. M. Argenti, *Alessandro Anselmi*, Edilstampa, Roma 2010, p. 92; 60-61-62. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, pp. 342, 162, 75; 63-64-65-66-67-68. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, pp. 152, 279, 155, 323, 305, 203; 69. M. Argenti, *Alessandro Anselmi*, Edilstampa, Roma 2010, p. 161; 70-71. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 299, 56; 72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105. Alessandro Brunelli; 106. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 256; 107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139. Alessandro Brunelli; 140. M. Guccione, V. Palmieri (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie progetto*, Federico Motta Editore, Roma 2004, p. 279; 141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175. Alessandro Brunelli; 176. C. Conforti, J. Lucan (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*, Electa, Milano 1997; 177. J. Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Losanna 2015.