Politecnico di Bari

Repository Istituzionale dei Prodotti della Ricerca del Politecnico di Bari

La cerimonia del comporre. Metodi e tecniche di composizione nei progetti urbani di Gianugo Polesello = The ceremony of composing. Methods

This is a PhD Thesis

Original Citation:
La cerimonia del comporre. Metodi e tecniche di composizione nei progetti urbani di Gianugo Polesello = The ceremony of composing. Methods
and technics of composition in Gianugo Polesello urban projects / Cristofalo, Domenico. - ELETTRONICO. - (2024). [10.60576/poliba/iris/cristofalo-domenico_phd2024]

Availability:
This version is available at http://hdl.handle.net/11589/267786 since: 2024-03-25

Published version
DOI:10.60576/poliba/iris/cristofalo-domenico_phd2024

Publisher: Politecnico di Bari

Terms of use:

(Article begins on next page)

22 July 2026

Polesello

La cerimonia del comporre

Metodi e tecniche di composizione nei progetti urbani di Gianugo Polesello

Pierluigi Crescentini

Politecnico di Bari

Department of Architecture, Built Environment and Design

DESIGN FOR HERITAGE: KNOWLEDGE AND INNOVATION

Ph.D. Program

SSD: ICAR/14– URBAN AND ARCHITECTURAL COMPOSITION

Final Dissertation

The Ceremony of Composing. Methods and Technics Of Composition In Gianugo Polesello Urban Projects

by

Cristofalo Domenico

Referees:

Prof. Ferrari Massimo

Prof. Monestiroli Tomaso

Supervisor:

Prof. Moccia Carlo

Coordinator of Ph.D Program:

Prof. Moccia Carlo

Course n°35, 01/11/2019-01/02/2024

Politecnico di Bari
Dipartimento Architettura Costruzione e Design (ArCoD)
Dottorato di Ricerca in "Conoscenza e Innovazione nel Progetto per il Patrimonio"

Curriculum: "Città e Territorio"

Ciclo XXXV
01 XI 2019 - 01 II 2024

Dottorando: arch. Domenico Cristofalo

Relatore: prof. arch. Carlo Moccia
Coordinatore del Corso di Dottorato: prof. arch. Carlo Moccia

SSD: ICAR/14
Composizione architettonica e urbana

Progetto grafico Layout: arch. Domenico Cristofalo

© 2006 Magnolia Pictures, New York
© 2020 Google Italia, Milano
© 2020 IUAV, Venezia
© 2022 Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza
© 2022 Museo Novecento, Firenze
© 2024 arch. Domenico Cristofalo, Mottola - Siracusa

Gli elaborati grafici presenti all'interno di questa ricerca appartengono all'autore, salvo diverse attribuzioni riportate. L'autore resta a disposizione per eventuali fonti iconogrfiche non identificate.

L' unità di misura delle scale metriche al fondo delle didascalie è il metro lineare.

La cerimonia del comporre

Domenico Cristofalo

Polesello

Metodi e tecniche di composizione nei progetti urbani di Gianugo Polesello

A Nina,
a Lori e Carlo,
a José Ignacio,
a Uwe,
contro il *monoteismo* delle certezze.

A Domenico,
la mia prima *radice*.

Alla mia famiglia,
***alberi alti* nel vento.**

A Teo,
maestro *sufi*.

Al mio demone,
ovunque tu *sia*.

Il combattimento è per pochi,
le *forme* per pochissimi.

ANTICA SAPIENZA D'ORIENTE

Indice

017 Abstract

021 **Nota introduttiva**

Parte I
Un'idea di architettura per la città contemporanea

029 **La teoria dei "vuoti" urbani** TV00 – TV05
031 Venezia, città "lacunare"
035 "Vuoto" – Città – "Teatro"
037 Il "vuoto" come strumento per la composizione

Parte II
Metodi e tecniche di composizione urbana

047 **La cerimonia del comporre** CC00 – CC02
049 La cerimonia del comporre
050 Comporre per parti: il modello e l'unità
051 Legami tra le parti
053 Interpretazione topografica: un esordio
054 Ri-fondare: una promessa disposizionale
056 Il laboratorio delle forze figurali
058 Tre caratteri

061 **Condensazione**
061 **Centro Direzionale, Firenze (1977)** FC00 – FC20
063 Nella piana fiorentina
065 Incrociare ovvero fondare
067 Condensazione: un' "apnea" disposizionale
073 Forme e figure

093 **Concatenazioni per discontinuità**
093 **Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)** DG00 – DG27
095 Un'isola in città
103 Formatività
110 Le chiusure
116 Analessi del montaggio: il recinto e il parco
121 Analessi del montaggio: *Cité des Affaires*

133 **Area Centrale "Garibaldi - Repubblica", Milano (1991)** GR00 – GR40
135 Assenza di città
140 Costrizione topografica
146 Volume d'azione
152 (con)Sequenze
157 Equilibri inventati: canone diacronico
178 Equilibri ristabiliti: gravitazioni

Costellazioni **187**

LR00 – LR37 **Ex area industriale “Lanerossi”, Schio - Vicenza (1980)** **187**
Un’industria in città 189
Andare per asterismi 194
Necessità del “vuoto”: dialoghi tra binomi 203

BS00 – BS35 **Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)** **241**
Un nuovo Foro 243
Topografia “in fiore” 246
Ordinare il “vuoto”, insediare per ossimori 257
Costellazione sincronica 268
Asterismi della convessità 273
Asterismi della concavità 283

Polarità densificate **291**

MP00 – MP32 **Centro Direzionale area “Montedison”, Pesaro (1981-82)** **291**
Sul ciglio del decumano 293
Tra poli in equilibrio 298
La retorica della sintassi 326

TD00 – TD53 **Area “Tête Défense”, Parigi (1983)** **333**
Fuochi prospettici 335
Alle porte di Parigi 348
Due direzioni, quattro versi 356
Figurazioni stereometriche 367
“Spezzare” la verticale o dell’enfasi 386

NA00 – NA36 **Piazza Municipio - Nuova stazione marittima, Napoli (1992)** **401**
Recuperare il limite 403
Equilibrio ritrovato: il riscatto di Castel Nuovo 409
Baricentro sdoppiato 419
Congiunzione e dipendenza 439

Polarità porose **449**

Area ovest, Venezia (1985) VO00 – VO33 **449**
Al margine del centro 451
Porosità tra poli 458
Incrociare, misurare, allineare 474
Fori “di pietra” 480
Cesellare: a sostegno del “vuoto” 486

“16 Torri” per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94) FM00 – FM22 **499**
Verso un “Mito” di Venezia 501
Porosità tra gronde 504
“Afonia” della forma 513
Antinomie sul piano 515
Unità caleidoscopica 518
Il parco della laguna 523

Tavola sinottica complessiva **533**

Parte III
Tra astrazione e figurazione

Incontri con figure urbane (stra)ordinarie IC00 – IC30 **541**
Figurazione iconica: tra lineare e pittorico 543
La danza del combinare 549
“Altissima povertà”: *molte cose, poche forme* 551
L’inno delle parti 577
Rovesciare la prospettiva 580

Bibliografia, siti web, documenti d’archivio citati, documenti digitali ad accesso da remoto **593**

Indice delle figure **625**

Abstract

L'obiettivo dell'attività di ricerca presentata è finalizzato a produrre una conoscenza di tecniche e modalità della composizione urbana attraverso l'analisi e lo smontaggio di diversi progetti svolti dall'architetto friulano Gianugo Polesello. La ricerca si struttura per parti distinte privilegiando un ordine ipotattico bilanciato, a servizio dell'analisi dei progetti urbani, i quali sono il fulcro e il cardine strumentale della produzione di questa conoscenza.
Seppur con una loro diversità, le parti del lavoro proposto individuano un comune intento con cui costituire l'unità della tesi: il riconoscimento di un'idea di città a cui Polesello ambisce in ogni suo progetto attraverso una pratica ripetuta di tecniche ricorrenti (qui definita come cerimonia del comporre).

The goal of the follow research activity is aimed at producing a knowledge of techniques and modalities of Urban Composition through the analysis and disassembly of several projects carried out by the Friulian architect Gianugo Polesello. The research is structured by distinct parts privileging a balanced hypotactic order, serving the analysis of urban projects, which are the core and instrumental hinge of the production of this knowledge.
Although with their own diversity, the parts of the proposed work identify a common intent with which to constitute the unity of the thesis: the recognition of an idea of the city to which Polesello aspires in each of his projects through a repeated practice of recurring techniques (defined here as a ceremony of composing).

La prima parte introduce al tema del lavoro sulle forme e gli spazi inquadrando l'esperienza dell'architetto attraverso il riconoscimento di una genetica formale a partire dalle sue prime occasioni giovanili. Si mostra come vi sia una continuità nei temi di ricerca (oltre che alle tecniche) del progetto urbano avviata dal suo maestro Giuseppe Samonà nel contesto accademico veneziano.

The first part introduces the theme of working on forms and spaces by focusing the architect's experience through the formal genetic recognition from his early youthful occasions. It shows how there is a continuity in the research themes (as well as techniques) of Urban Design initiated by his master Giuseppe Samonà in the Venetian academia.

#Composizione Urbana;
#Tecniche del Comporre;
#Gianugo Polesello;
#Città;
#Figuratività.

#Urban Composition;
#Composing Technics;
#Gianugo Polesello;
#City;
#Figuration.

La seconda parte, baricentro e nodo cruciale della presente tesi, avanza uno smontaggio critico di alcune selezionate occasioni progettuali elaborate da Polesello all'interno della sua carriera. La scelta dei progetti analizzati si propone più che per la natura delle componenti, quanto per le modalità con cui generare relazioni sul piano di progetto attraverso la *dispositio* delle figure architettoniche. L'individuazione delle invarianti di ogni area di progetto (topografia critica), la nominazione delle strutture fondative (fondazione del piano), le relazioni tra le parti di progetto e la loro combinazione all'interno del piano (invenzione di un ordine), l'analisi morfologica delle componenti in relazione alla loro collocazione (*tipos/topos*) costituiscono un armamentario tecnico con il quale indagare le composizioni.

The second part, the barycenter and crucial issue of this thesis, makes a proposal for a critical disassembly of selected projects designed by Polesello within his career. The choice of the projects analyzed is proposed more for the nature of the components than for the ways in which they generate relationships on the design plane through the dispositio *of architectural figures. The identification of the invariants of each project area (critical topography), the naming of the foundational structures (foundation of the plan), the relationships between the project parts and their combination within the plan (invention of an order), the morphological analysis of the components in relation to their location (*tipos/topos*) constitute a technical equipment with which to investigate the arrangements.*

La terza e ultima parte si occupa di illustrare i significati profondi degli strumenti figurativi con cui Polesello dispone le composizioni urbane: viene riconosciuta una tensione astrattiva di tipo iconico alle modalità ricorrenti del configurare, al di là dell'assemblare. Il senso delle operazioni trova nella composizione del "vuoto" urbano una matrice ideale a cui Polesello fa corrispondere forme e spazi. Attraverso il riconoscimento e l'identificazione delle tecniche di composizione è possibile rinnovare il valore dei sensi e dei significati della città dei nostri giorni.

The third and final part is concerned with illustrating the deeper meanings of the figurative tools with which Polesello arranges urban compositions: an icon-like abstract tension is recognized in the recurring modes of shaping, beyond assembling. The sense of operations finds in the composition of the urban "void" an ideal matrix to which Polesello corresponds forms and spaces. Through the recognition and identification of compositional techniques, it is possible to renew the value of the senses and meanings of the nowadays city.

Inoltre, la ricerca si avvale dell'utilizzo di un linguaggio grafico appropriato dato dalla rappresentazione in chiave astrattiva (lineare e stereometrica) rivolta ad un'interpretazione dei significati generali della figuratività che i progetti di Polesello possiedono.

In addition, the research makes use of an appropriate language given by the representation in an abstract key (linear and stereometric) aimed at an interpretation of the general meanings of figurativeness that Polesello's projects possess.

All'interno del proprio catalogo morfologico, la cultura urbana contemporanea considera e ingloba nel patrimonio di forme non soltanto la città della storia, ma anche le esperienze del recente passato come la città del Novecento. La rottura di continuità tra due idee antinomiche di città (storica e moderna) ha offerto all'architettura e all'urbanistica occasioni inedite per ripensare al destino della città a partire dal suo patrimonio. I luoghi urbani più problematici come le periferie o le aree sventrate, i lacerti di spazi liberi non ancora insediati e privi di un ordine, l'estensione incontrollata verso i "vuoti" della campagna (e di natura più in generale) e i mancati rapporti di senso con l'intorno dei nuovi edificati sono tra le maggiori manifestazioni di questa crisi per la città occidentale in espansione.
Il Moderno ha saputo produrre teorie, conoscenze e soluzioni fornendo fondamentali ribaltamenti di senso delle forme e degli spazi. Il "vuoto" nelle sue accezioni etimologiche provenienti dalla città della storia come assenza (o spazio di riserva e di ambito concluso) è il paradigma fondativo con cui avviare rapporti di significato e inventare nuove soluzioni formali. Altresì, l'inversione di senso delle relazioni tra il costruito e l'intorno vede un capovolgimento della dialettica nella sostanza fisica con cui procedere: il piano progettato apre a nuove possibilità, operando variazioni sulla sostanza edificata, passando dall'isolato urbano all'isola urbana. In questo, il "vuoto" si dimostra la materia e lo strumento con cui avanzare e stabilire rapporti.
Come sappiamo, nella tradizione del progetto di architettura per la città, l'esperienza italiana del Secondo Dopoguerra ha indagato i temi della contemporaneità raccogliendo le eredità culturali e intellettive dei maestri di inizio secolo.
Le tecniche e le metodologie di composizione del progetto urbano sviluppate dall'architetto friulano Gianugo Polesello (1930-2007) sono l'oggetto della presente ricerca.

L'interesse di questo lavoro prende a pretesto una selezione critica di progetti a scala urbana sviluppati da Polesello con l'intento di comprenderne i princìpi e le ragioni della figuratività che li sostengono e istituiscono.
La scelta dei casi studio risulta fondamentale e cruciale per la produzione della conoscenza ricercata. All'interno della vasta gamma di esperienze nell'arco della sua carriera come docente allo IUAV a Venezia, oltre che alla libera professione praticata a Udine, i progetti presentati vengono criticamente selezionati attraverso il riconoscimento di caratteri genetici significativi per la formatività delle composizioni urbane. Nello specifico, i lavori smontati e analizzati coprono una stagione di ricerca che va dal 1977 con il progetto per il concorso nazionale per un Centro Direzionale a Firenze, sino al progetto di ricerca per Mestre (VE) al Forte Marghera del 1993-94. A questi, precedono due occasioni giovanili da cui si evincono temi, tecniche e questioni operative che ricorreranno (e ritorneranno) nel suo lavoro di compositore urbano: il progetto Novissime per Venezia nel 1963-64, elaborato tra gli altri con uno dei suoi maestri (Giuseppe Samonà), e il piano particolareggiato per il centro storico di Trieste, Motto: D2, del 1969.

In Polesello la composizione architettonica e urbana, ovvero il montaggio e l'assemblaggio delle componenti vale come filosofia. La composizione urbana è una "rosa" che richiede tutte le conoscenze e tutte le tecniche possibili: matematica, geometria, dinamica, fisica, milizia, finanche psicologia, oltre che cinematografia e pittura. Conducendo uno studio in parallelo tra la personale antologia letteraria dall'architetto friulano e il suo repertorio di composizioni architettoniche elaborate in oltre quarant'anni di carriera, è possibile affermare che, per Polesello, la parola sia il mezzo minore a disposizione con la quale teorizzare un'idea per la città. La composizione "a mezzo di architetture" ha sempre il primato poiché, per lui, la teoria della città si produce progettando la città. La capacità di dirigere e organizzare le varie unità finite su un determinato piano si rivela come abilità d'indagine e di scoperta di un mondo di figure e spazi con propri ruoli (scene fisse) da cui Polesello attinge e ritorna (per poi ripartire) di volta in volta. Attraverso la composizione si mostrano i tempi delle disposizioni delle forme e la genesi degli spazi rispetto al contesto e l'intorno topografico, oltre che nella relazione con la storia. L'ordine si scopre attraverso il rapporto aderente tra la messa a sistema delle "cose" sul piano e l'immagine che le governa, come per un'esperienza teatrale (dal didentro) dello spazio libero, tra cavea e quinta. La sfida più alta di queste composizioni risulta essere quella di mettere in espressione un nuovo ordine di senso possibile per il "vuoto" della città dei nostri giorni attraverso un magazzino di forme inventate (e anche ripetute), al di là di quelle prese a prestito dalla storia dell'architettura a Polesello cara.

Nell'analisi critica delle componenti che costituiscono le parti finite – non solo figurativamente, ma anche di significato per la struttura dell'ordine che li sostiene – si nota come vi sia una ricorrenza dei caratteri operativi che accomuna tutti i progetti. Polesello avanza nel montaggio delle composizioni per passaggi e aspetti dell'assemblaggio noti (e per questo ripetibili e ripercorribili) all'interno della sua esperienza. La reiterazione di questo portato conoscitivo e operante mette in mostra il programma dall'architetto friulano nell'atto del comporre, una cerimonia che conduce, passaggio dopo passaggio, all'unità compositiva del progetto.
Tre caratteri che investono lo stato della materia, della disposizione e dell'improvvisazione vengono desunti dall'analisi e dallo smontaggio analitico dei dieci progetti riportati. Il prodotto finale vede l'estrazione di cinque categorie attraverso le quali è possibile comprendere di più le figurazioni che le sorreggono.

L'invenzione di un abaco di procedimenti riconosciuti e nominati per mezzo dello smontaggio critico è il risultato primario del lavoro di ricerca presentato. Però, l'orizzonte di obiettivi più lontano non mira alla cristallizzazione di un armamentario di tecniche o di somiglianze formali con cui Polesello opera e talvolta ricorre, quanto piuttosto ad un'apertura alla conoscenza intima dei significati propri di tali operazioni compositive attraverso le tecniche desunte.
La produzione di una posizione critica rispetto ai progetti selezionati fonda il suo impalcato sulla ricerca di un linguaggio grafico appropriato che ne possa non soltanto esprimere gli aspetti procedurali, ma anche essere in grado di restituire la tensione ideativa propria dell'architetto. Pertanto, i disegni interpretativi godono di una programmatica e ricercata resa sul limite tra astrazione ed evocatività. Difatti, il ridisegno critico delle composizioni si preoccupa di restituire in chiave astrattiva lo stesso rapporto frontale che Polesello ha con il piano del progetto, concependo le parti urbane in modalità analoghe a quelle di un pittore con le proprie macchie di colore sulla tavola. Sistematicamente il linguaggio interpretativo degli elaborati prodotti restituisce in una temporalità appropriata le parti di progetto, indagando la genesi figurale che le governa. La restituzione delle figure architettoniche a iconografie (sul piano della città) e a stereometrie (in alzato) insegue l'ambizione penetrante di Polesello del far ricorrere con grande frequenza tipi ed edifici già indagati da lui in passato, i quali si ripresentano in altre occasioni, come per effetto di una instancabile e ossessiva *ars combinatoria*.
Dunque, il ricorso all'astrazione assume nella pratica del ridisegno critico un ruolo fondativo per l'interpretazione del senso di questi progetti.
Per trarne i princìpi e le norme strutturali, l'interpretazione è chiamata a superare la mimesi (o copia) dell'oggetto indagato per come si presenta. Viene favorita, invece, una rappresentazione dai caratteri opachi in cui le piante e gli alzati architettonici degli edifici vengono omessi. Questa assenza, seppur rischiosa per aspetti descrittivi e analitici della costruttuzione delle architetture disegnate, non ci priva di contemplare in profondità le ragioni figurative e le genesi morfologiche urbane che sottendono alle combinazioni sul piano. Anzi, è proprio nell'astrazione che risuona con maggiore efficacia la tensione pittorica con cui Polesello concepisce i progetti.

Dunque, lo studio delle metodologie e delle tecniche di composizione dei progetti dell'architetto friulano si fonda sul lavoro analitico di ricerca di fonti dirette quali elaborati originari (tavole di disegno, bozze e schizzi) assieme a relazioni di progetto autografe, oltre ad uno studio della produzione bibliografica.
La ricerca del materiale archivistico è stata condotta nella sua totalità presso il Fondo Gianugo Polesello dell'Archivio Progetti dello IUAV a Venezia.

Il lavoro di indagine si sviluppa per parti distinte privilegiando un ordine ipotattico bilanciato, a servizio dell'analisi dei progetti urbani, i quali sono il fulcro e il cardine strumentale della produzione della conoscenza.
La prima parte introduce all'indagine sulle forme e sugli spazi della città individuando in alcune significative esperienze giovanili dell'architetto una propria genetica formale. Si mostra come vi sia una continuità nei temi di ricerca (oltre che nell'apparato procedurale) avviata da Samonà nel contesto accademico veneziano.
La scelta di un inquadramento operativo a partire dalla sua esperienza come progettista, a discapito di un collocamento dello stesso all'interno di una dimensione collettiva della disciplina, assume un ruolo fondativo nell'organizzazione di questa ricerca. Oltre alle idee fondative, la struttura delle tecniche radicata nelle prime esperienze riappaiano con frequenza e insistente volontà all'interno di tutta la sua carriera progettuale. Credo che questa modalità, seppur dai tratti autopoiètici, di considerare i suoi lavori primi, più di altri punti di vista, aderisca e aiuti a mettere a fuoco con maggiore fedeltà il *modus operandi* dell'architetto friulano.
Dunque, la seconda parte, baricentro e nodo cruciale della ricerca, avanza con lo smontaggio critico dei progetti selezionati a scala urbana elaborati da Polesello. L'individuazione delle invarianti in ogni area di progetto (topografia critica), la nominazione delle strutture fondative (fondazione del piano), le relazioni tra le parti di progetto e la loro combinazione all'interno del piano (invenzione di un ordine), l'analisi morfologica delle componenti in relazione alla loro collocazione (*tipos/topos*) costituiscono un corredo tecnico con il quale indagare le composizioni.
Infine, la terza e ultima parte si occupa di illustrare i significati intimi degli strumenti figurativi con cui Polesello dispone le composizioni urbane: viene riconosciuta una tensione astrattiva di tipo iconico alle modalità ricorrenti del configurare, al di là dell'assemblare. Il senso delle operazioni trova nella progettazione del "vuoto" urbano una matrice ideale a cui Polesello fa corrispondere forme e spazi.

Indagare e ripercorrere criticamente alcune tra le esperienze più decisive della tradizione italiana di studi urbani, quale quella di Polesello, si dimostra una risorsa teoretica e operativa capace di divulgare e arricchire una teoria della composizione per la città dei nostri giorni. La necessità più attuale del presente studio non appartiene ad un gusto storico di rievocare fatti e contenuti di esperienze irrealizzate, quanto piuttosto all'obiettivo di rinnovare le riflessioni sulla forma e lo spazio della città attraverso la produzione di princìpi e norme trasmissibili. Questo è possibile solo se si continua a guardare alla città e alle sue crisi come valide opportunità per disvelare la potenza dei valori di forma e di spazio che la costituiscono, innovando la teoria del progetto urbano.

Attraverso il lavoro critico di analisi delle composizioni urbane della presente ricerca, credo sia possibile affermare che i lavori compositivi di Polesello siano realistici, non in quanto realizzabili, ma in quanto capaci di interpretare e conferire risposte valide di senso e di significato alla città dei nostri giorni.

Parte I

P I

Parte I

La teoria dei "vuoti" urbani

031 Venezia, città "lacunare"
035 "Vuoto" – Città – "Teatro"
037 Il "vuoto" come strumento per la composizione: Novissime e D2

Fig. TV00

Venezia, città insulare.
Ortofoto.
Dati cartografici © Google 2022.

Elaborato dall'autore.

0 500 1 000

I progetti urbani di Gianugo Polesello si inseriscono nel solco di ricerche e studi avviati presso lo IUAV nel secondo dopoguerra. È a Giuseppe Samonà che si deve una singolare modalità di intendere non soltanto la didattica dell'architettura, ma anche la stessa disciplina, a partire proprio da un rinnovato senso della tecnica[01].
La città di Venezia, insieme al sistema lagunare nel più ampio territorio veneto, viene eletta come luogo sperimentale con la quale l'Istituto Universitario di Architettura si rapporta. L'insegnamento si pone come obiettivo la lettura e l'interpretazione di una unità urbana a partire dalla città veneziana, assieme ad elementi di razionalità e di permanenza[02].
Attraverso la pratica del progetto d'architettura rivolto alla città si è dunque costituita una teoria.

Nella lezione di Samonà[03], l'insediamento insulare di Venezia è da considerarsi come modello per la città della storia intesa come agglomerato capace di trasformazioni e arricchimenti di senso.
Il nucleo antico viene interpretato come luogo fisico, oltre che della memoria, prospero di valori. Insieme ad essa, l'espansione moderna può convivere in armonia rispondendo alle nuove esigenze della comunità, senza dover fondare pretenziosamente nuovi insediamenti *ex novo*.
L'isola di Venezia, in questa accezione, costituisce una singolarità per i fenomeni insediativi al cospetto di altre città. La sua straordinarietà resiste e si afferma nel tempo per mezzo della sua struttura di forme: l'unità urbana dell'isola all'interno del sistema lagunare si caratterizza attraverso una concentrazione figurativa.

01 Cfr. Samonà, Giuseppe (1950), *Inaugurazione dell'anno accademico 1948-49*, in I.U.A.V., *ANNUARIO, Anni Accademici 1948-49, 1949-50*, Venezia, Tipografia Emiliana.
02 Semerani, Luciano (1999), s.t., in AA. VV., *Composizione, Progettazione, Costruzione*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, pp. 59-75.
03 Cfr. Samonà, Giuseppe (1988), *Problemi attuali dell'urbanistica di Venezia*, in AA. VV., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni, vol.1, pp. 11-23.

Nel secondo dopoguerra, a differenza di altri grandi centri urbani su terraferma, Venezia non subisce un rilevante stravolgimento del suo equilibrio tra forma e senso dell'unità urbana.
La discontinuità e la rottura nei rapporti spaziali e morfologici all'interno della città moderna si esprimono attraverso il fenomeno imponente dell'inurbamento e delle importanti estensioni al di fuori dei limiti delle città della storia, una "evasione" delle forme urbane dal nucleo antico verso l'esterno naturale.
A Venezia, il fenomeno dell'urbanesimo e dell'espansione della periferia urbana si manifestano in quegl'anni a ridosso del centro di Mestre (il versante lagunare sulla terraferma), e non in prossimità e continuità con i limiti fisici dell'insediamento isolano stesso. La figuratività di Venezia, così, non subisce alterazioni.
Per Samonà, a partire dal capoluogo veneto – città addensata – è possibile comprendere come la tradizione, in architettura, sia una risorsa con cui confrontarsi per superare ed evitare l'immobilismo e le discontinuità di senso degli interventi provocati da operazioni edilizie puntuali.
Attraverso le sperimentazioni e le ricerche progettuali sulla laguna, Samonà propone una teoria del progetto in cui storia, piano urbano e architettura assumono ruoli individuabili, ma non sufficienti nella loro singolarità a definire le risposte ai problemi della città contemporanea. Difatti, nella storia riconosce il valore operante dei segni. All'analisi urbana è affidato l'atto di conoscenza che risulta fondativo per le azioni di progetto, ma tuttavia incapace come strumento con il quale risolvere i problemi. Invece, all'architettura sono conferiti il ruolo e la capacità di formare il mondo.

04 Cfr. Semerani (1999).
05 Vedi Fig. TV00.
06 *Ibidem.*

L'isolamento di Venezia, quindi, è un fondamento identitario per la sua figuratività e una risorsa, più in generale, per la ricerca sul senso della forma urbana.
La città veneta si ostenta attraverso la forma condensata dell'isola e il relativo "vuoto" d'acqua in cui si colloca.
Per la figuratività di Venezia è impensabile dissolvere la relazione tradizionale tra città e paesaggio. Infatti, qui esiste un rapporto da sempre sprezzante che governa le forme della geografia fisica e quelle dell'insediamento. L'agglutinamento delle fondamenta descrive la condizione spaziale dei percorsi serrati e labirintici come per delle zolle all'interno di un cretto. Infatti, gli edificati compongono la figura del nucleo denso, il quale viene interrotto dal Canal Grande, assumibile come un "vuoto" di natura che spacca e unisce allo stesso tempo in due versanti la città.
L'insediamento si propone come una figura urbana isolata (*freestanding*) all'interno dello spazio libero della laguna in cui è immersa.
Lo spazio della vita a Venezia è lo spazio dato delle internità urbane: corti e piazze, note come "campi". Gli spazi interni della città assumono senso e carattere attraverso le architetture che li bordano, stabilendo gerarchie nella loro ritmica incalzante di spazi meandrici.
Qui la comunità ritrova sé stessa: è lo spazio dello stare e dell'incontro.
Questi spazi sgombri si presentano come residuali all'interno del pieno del nucleo urbano: sottrazioni minori di materia nel tessuto continuo. "Vuoti" occasionali all'interno della massa edificata[04].
Invece, subito al di fuori della densità urbana lo spazio si apre e scorre, distanziando le isole nella laguna. In questo caso, operando un cambio di scala – dall'edificio al territorio – il "vuoto" diviene lo spazio delle grandi relazioni.
Composta dalle architetture e dagli spazi residuali delle internità, la città veneziana si relaziona come unità fisica conclusa nel sistema tra le altre isole, dominando per collocazione all'interno della laguna.
Il ruolo espressivo di tutti i rapporti formali è affidato al limite ultimo della linea di costa, la quale contiene e descrive la figura urbana. Dunque, il significato della *collocatio* dell'isola nel sistema lagunare è dato dalla dialettica costante tra città e natura.
Quanto più netto e contrastante sarà il rapporto istituito tra le forme del limite urbano addensato e quelle dello spazio libero di natura, tanto più salda sarà la relazione di separatezza tra spazi compressi dell'isola e gli spazi dilatati della laguna[05].
Pertanto, a Venezia, le relazioni tra le masse sono dominate dal "vuoto" poiché è nell'opposizione a questo spazio dilatato che la vita della città si concentra[06].

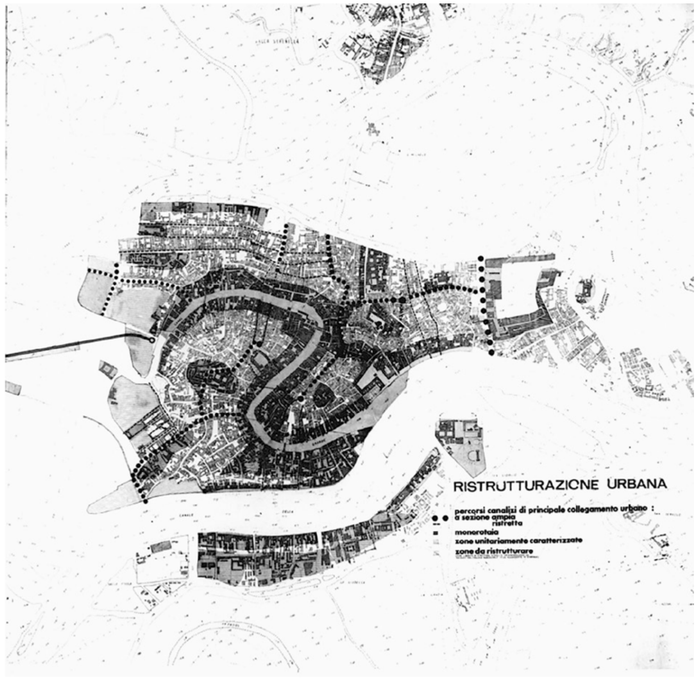


Fig. TV01

Progetto per il concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", *Novissime*, 1963-64, Venezia
Planimetria generale.

Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato
© IUAV, Venezia 2020.

0 500 1000

La collocazione geografica della città di Venezia stabilisce un ruolo fondamentale nei caratteri dell'insediamento urbano, così come per altre città italiane con una tradizione urbana significativa. La sua geografia ha imposto nel corso del tempo una corrispondenza inequivocabile tra le forme della terra emersa e quelle della natura, in rapporto alle forme urbane che la costituiscono.
Come sappiamo, il Moderno ha assunto la natura come contesto su cui insediare le forme urbane, costituendo un'idea di Città-Natura[07].
Giuseppe Samonà, insieme ai suoi allievi e eredi del pensiero, riconosce il problema della forma della città in relazione alla sua "evasione" nel contesto naturale aperto. Con un'espressione efficace, la "città in estensione"[08], l'architetto siciliano indica una congiunzione di forma e di senso tra il territorio aperto della natura (la campagna rurale) e gli insediamenti sempre più distanti dal nucleo compatto della città. I "vuoti" di natura sono gli spazi in cui avviare le relazioni di forma con i pieni dati dagli edificati. Procedendo così, indagando su nuovi tipi architettonici appropriati, "vuoto" e pieno non perdono i loro caratteri figurativi e si caricano di nuovi sensi, aprendo a nuove ricerche per la forma urbana[09]. Quest'ultima, per Samonà, può essere data proprio dall'unità che si ricerca in tale incontro[10].
La "città in estensione" si fonda, quindi, su una precisa idea di conquista del territorio, a partire dalla distinzione delle forme della natura e dei "vuoti" rurali attraverso nuove figure del progetto urbano. Le relazioni spaziali non possono che essere fortemente sbilanciate volgendosi alle due dimensioni orizzontali, ovvero quelle del piano. L'apertura ad un rapporto con la verticalità negherebbe i suoi termini estensivi, per propria definizione. Inoltre, si annullerebbe anche il valore ideativo del pensiero, oltre che il senso della ricerca fondativa a partire dai "vuoti" al piano del territorio aperto.
Samonà indica con "città in estensione" una valida antitesi alle grandi concentrazioni metropolitane in cui il rapporto tra spazio libero di natura e spazio urbano è infruttuoso ed autistico. Per l'architetto siciliano è in questa unione che l'architettura per il nostro tempo può trovare ragione di esistere, non cessando di dialogare con lo spazio delle grandi relazioni caratterizzato dalla natura.
Il "vuoto" e i suoi limiti, così espressi, entrano a far parte della costruzione di un pensiero per le forme della città.

07 Cfr. Giedion, Sigfried (1998), *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Palermo, Dario Flaccovio Editore.
08 Samonà, Giuseppe (1976), *La città in estensione*, Palermo, STASS.
09 *Ivi*, p. 7.
10 *Ivi*, p. 8.

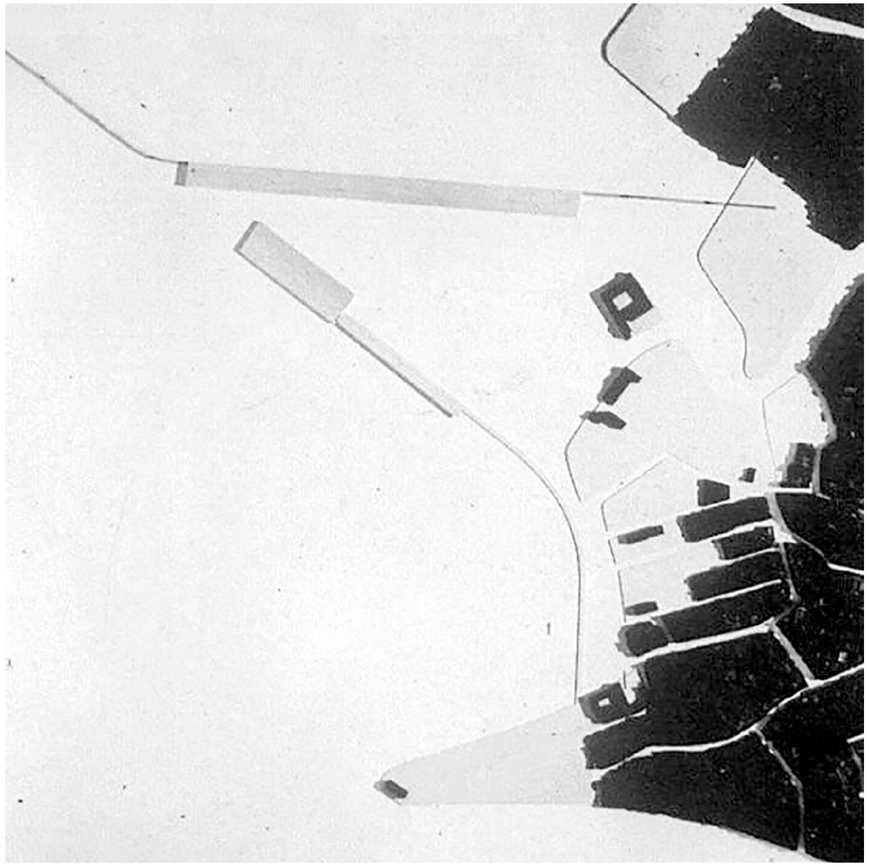


Fig. TV02

Progetto per il concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", *Novissime*, 1963-64, Venezia
Modello fisico.

Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato
© IUAV, Venezia 2020.

0 200 400

Gianugo Polesello raccoglie l'eredità teoretica del suo maestro a partire proprio dal riconoscimento costante dei limiti fisici e dalle invarianti topografiche tra i quali si costituisce il "vuoto"[11]. D'altronde, lo spazio libero e informe può darsi non soltanto nei lacerti di spazi di natura, ma anche all'interno della massa densa del nucleo urbano (nucleo antico di un insediamento).
Nella città esiste una relazione esperienziale tra l'uomo e le architetture che la costituiscono. La ricorrenza continua e la combinazione a più riprese dei tipi architettonici quali strade-vie, piazze, edifici specialistici e corti all'interno della città costruiscono una scena fissa, così come per delle scenografie a teatro. Le architetture che governano lo spazio urbano delle internità costruiscono una spazialità definita, una quinta sulla quale si svolge la vita della comunità. Pertanto, se inteso come spazio sgombro e libero tra gli elementi o come spazio delle relazioni, il "vuoto" – proprio come a teatro – è condizione necessaria per poter fare esperienza dal di dentro della scena, ovvero esperienza della città. Per Polesello, il progetto urbano è possibile attraverso la costruzione di nuovi "teatri".

Richiamando all'efficace metafora teatrale nel rapporto tra scena (quinta urbana) e maschere (architetture con propri ruoli sul piano), i progetti di Gianugo Polesello riconoscono nel "vuoto" non soltanto una condizione fondativa per i caratteri spaziali della città, ma soprattutto uno strumento per la composizione dei luoghi urbani. Infatti, il "vuoto" risulta una materia fertile con cui comporre il progetto. Nelle occasioni in cui l'architetto friulano interviene, la ricerca di una figuratività per le "immagini" urbane nel rapporto tra architettura e città[12] si monta attraverso un procedimento ricorrente dato dall'indirizzamento ad una *reductio* delle parti[13], dalla presenza di ingombri discontinui e rarefatti, e dalla *dispositio* degli oggetti in relazione alle costanti del piano elevate a invarianti topografiche.
Isolare e ostentare sono due tra le operazioni più immediate con cui il "vuoto" in città, per Polesello, guadagna di espressione per mezzo dei rapporti di separatezza tra il fondo e la figura. Così, il "vuoto" può costituirsi come strumento ordinatore della sintassi nelle relazioni tra le parti di città: quando non si dà come riserva di spazio, il "vuoto" diviene intervallo e sospensione tra le parti che si costituiscono come figure "a tutto tondo".

11 Polesello, Gianugo (1988), *L'Architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in AA.VV., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni, vol.2, pp. 329-337.
12 Cfr. Polesello, Gianugo (1984), *Note per un'architettura tematica*, in Aldeghieri, Claudio, Sabini, Maurizio (a cura di), *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia (1968-1974)*, Venezia, Cluva, p. 18.
13 Si veda non soltanto l'inventario ristretto delle figure disposte, ma anche le esigue strutture geometriche delle forme declinate.

Novissime[14] è tra le prime occasioni di ricerca per la forma e lo spazio della città più paradigmatiche in questa costruzione di pensiero per l'esperienza di Polesello. Il progetto contribuisce alla teoria delle trasformazioni urbane agli inizi degli anni Sessanta.
Novissime si fonda su una precisa idea di Venezia[15]: alla previsione di espansione territoriale vengono contrapposti contenimenti e cesellamenti dei limiti della *forma urbis* che rinsaldano e rinnovano il senso insulare della città. L'orizzonte degli intenti è quello di avanzare soluzioni di senso alla continua crescita del sistema infrastrutturale ricettivo attraverso la proposta di una teoria del "vuoto" urbano. Infatti, in Novissime all'incremento di funzioni e di attrezzature infrastrutturali[16] corrisponde un'idea di Venezia in cui il "vuoto" è la componente dominante su cui fondare le relazioni. L'equilibrio di significati tra isola e terraferma si costituisce nel "vuoto" che intervalla le due parti del territorio.
Il progetto consolida l'idea di insularità affidando allo spazio aperto del mare il carico infrastrutturale, riconoscendo nel Ponte della Libertà una modalità impropria di collegamento per l'isola di Venezia. L'operazione dunque libera il versante occidentale della città cancellando le superfetazioni e ricostituendo uno dei lati perimetrali dell'isola. Il pre-testo figurativo ricerca le ragioni formali nei valori fissi propri del significato di insularità veneziana, riportati nell'immagine cinquecentesca che dagli autori viene eletta a riferimento[17].
Difatti, l'obiettivo viene raggiunto attraverso uno sbancamento delle fondamenta che danno sullo specchio d'acqua alle porte del Canal Grande.
Nella composizione per parti e nel bilanciamento dei pesi alla scala territoriale, il "vuoto" ritrovato della nuova sacca per il Tronchetto si contrappone alla triangolazione marciana del bacino di San Marco del versante meridionale[18]. Pertanto, le operazioni di riduzione della forma si manifestano con lo smantellamento delle infrastrutture carrabili ritenute inappropriate e rinsaldando i caratteri insulari. La relazione costitutiva tra città (isola) e "vuoto" (spazio delle relazioni) si attua per mezzo di uno specchio di acqua contenuto tra due lembi di terra all'ingresso della città[19].
Lo spazio labirintico delle internità urbane e lo spazio aperto del sistema lagunare tornano ad opporsi con chiarezza: vengono ripristinati i caratteri di separatezza e distinzione contrastanti necessari alla configurazione identitaria delle due istanze (città-isola e "vuoto"-natura lagunare).
Oltre alla scarnificazione di Venezia al suo contorno[20], il progetto propone sgombramenti occasionali anche all'interno del nucleo condensato: vengono operate delle sottrazioni plastiche alla massa costruita. Porzioni di tessuto urbano "morente"[21] vengono cavate e restituite con spazi interni di affaccio. L'intento del progetto, dunque, è quello di rinnovare il valore del "vuoto" come fondamento e struttura delle relazioni urbane veneziane.

14 G. Samonà con C. Dardi, E. Mattioni, V. Pastor, G. Polesello, A. Samonà, L. Semerani, G. Tamaro, E. R. Trincanato, progetto per il "Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", *Novissime*, 1963-64, Venezia.
15 Relazione illustrativa del Progetto Novissime: "Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", 1963-64, Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti, IUAV, Venezia.
16 Vedi il caso del viadotto del Ponte della Libertà che collega Mestre all'isola di Venezia.
17 Franceschin, Matteo (a cura di) (2000), *Sull'edificare*, in AA. VV., "Mestre, Idee per una città possibile", n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori, p 13.
A tal proposito si veda la miniatura "Vinegia" pubblicata in Bordone, Benedetto (1528), *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo con li lor nomi antichi & moderni, historie, favole, & modi del loro vivere, & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono...*, Venezia, Niccolò Zoppino, vol. II, p. XXX.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/dpu37> (ultima consultazione: 18/12/2022).
18 Triangolazione spaziale e visiva data dal fronte della Chiesa di San Giorgio Maggiore con Punta della Dogana e l'altra sponda del Canal Grande con Piazza San Marco.
19 Vedi Figg. TV01-TV02.

20 Tentori, Francesco (1994), *Intervista con Egle Renata Trincanato*, in Id., *Imparare da Venezia*, Roma, Officina Edizioni, p. 46.
21 *Ibidem.*

Fig. TV03

Centro storico di Trieste.
Ortofoto con selezione.
Dati cartografici © Google 2022.

Elaborato dall'autore.

0 250 500

Con una tensione di tipo iconica, Venezia viene restituita e concepita come una figura finita e identificabile. Lo spazio libero non è più soltanto un "vallo da saltare", o peggio "luogo da riempire"[22], ma sostanza strumentale attraverso la quale concepire la città come un ordine indissolubile dato dal dialogo continuo tra edifici e natura.

Il "vuoto" è inteso come strumento di composizione per il progetto della città anche nella proposta per il centro storico di Trieste[23]. Allo stesso modo di Novissime, il progetto triestino assume il tema della figuratività della città a partire dalle sue invarianti strutturali[24].
In questo caso, l'idea è quella di rafforzare i tratti del nucleo storico, mettendo in crisi il recupero conservativo. Queste operazioni, seppur costitutive di un modo di intendere la ripresa e salvaguardia dei corpi di fabbrica, non sono sufficienti da sole a rinnovare le relazioni che le parti di città individuate possono stabilire tra di loro.
Polesello individua un "mutuo rapporto"[25] tra le invarianti costituite dal Castello, la Cattedrale, il Colle San Giusto e gli isolati del quartiere Teresiano e Giuseppino[26]. Come accade con grande frequenza nei progetti urbani di Polesello, le operazioni si svolgono geometricamente sulle due dimensioni orizzontali. Eleggendo un piano fisico della città, è possibile svolgere una ricerca per la forma attraverso la combinazione degli elementi in una "serie infinita" di soluzioni[27]. È sul piano della città che si individuano le diverse parti mediante una tensione figurativa analoga a quella per Novissime. Infatti, il lavoro di figurazione si compie proponendo uno spazio "vuoto" che si conforma per mezzo dei suoi bordi, in un rapporto balistico tra gli oggetti. Una doppia prospettiva mette in tensione i monumenti del Castello e della Cattedrale direttamente in relazione con i fronti degli isolati urbani. Ne risulta un "vuoto" come luogo di dialogo inedito tra le parti, in cui dal di dentro – come a teatro – è possibile intercettare la tensione tra i monumenti riconoscendone il valore spaziale che li intervalla.
Operare per sottrazione, togliere, rimuovere gli ingombri all'interno dei lunghi coni ottici[28] ("fare spazio"), permette all'architetto friulano di caricare di senso le parti elette che hanno costruito la storia della città. Come per Novissime, è la tensione astrattiva alla figurazione che permette agli stessi monumenti e parti di città preesistenti di caricarsi di nuovi significati. La proposta di un nuovo ordine rende riconoscibile gli spazi della città, anche quando magari l'ordine è soltanto rinnovato o ritrovato.

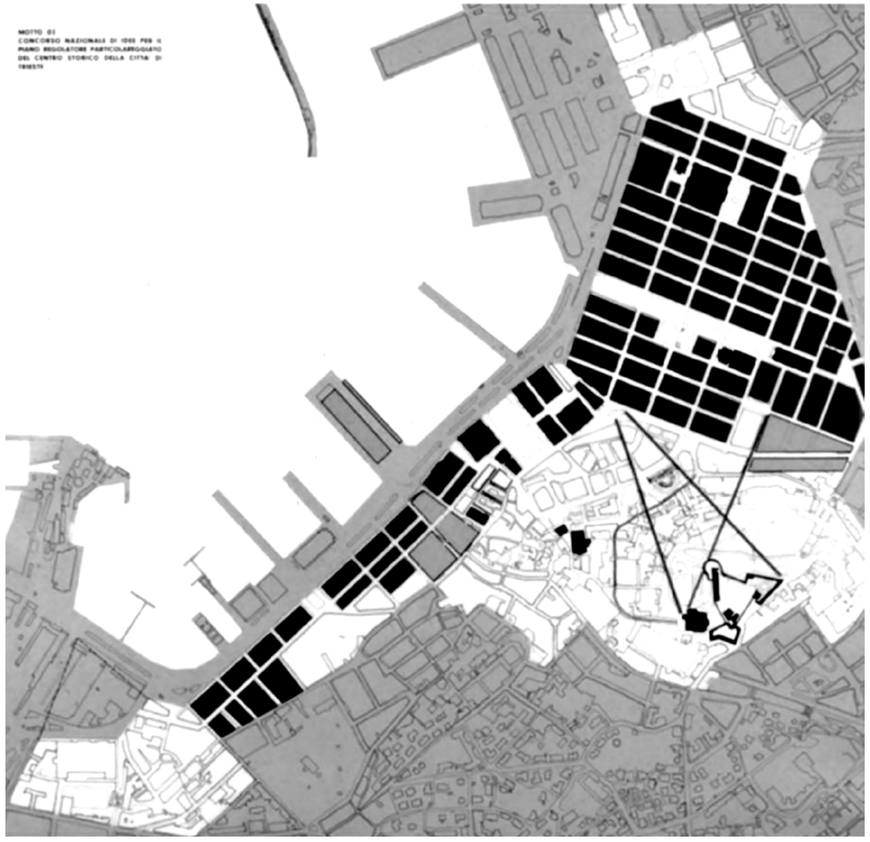
22 Polesello, Gianugo (1992), *Progetti veneziani*, in Id., *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa, p. 121.
23 G. Polesello, progetto per il "Concorso nazionale di idee per il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste", *Motto: D2*, 1969, Trieste.
Fondo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. IUAV UD 254795 - 69 - 050416, Gianugo Polesello, Relazione illustrativa, 1968, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.
24 Gruppo Architettura (a cura di) (1970), *Quaderni di Progettazione 2. 4 Progetti per il centro storico*, Anno accademico 1969-70, Venezia, Iuav, p. 46.
25 *Ivi*, p. 61.
26 Vedi Fig. TV05.
27 Gruppo Architettura (1970), p. 54.
28 Vedi Fig. TV04.

Fig. TV04

Progetto per il concorso nazionale di idee per il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste, *Motto: D2*, 1969, Trieste.
Planimetria di studio.

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

0 125 250



Dunque, è possibile pensare al "vuoto" come lo spazio fisico e mentale della città in cui poter agire in libertà di movimento e di pensiero.
Il "vuoto" è lo spazio in cui è possibile concepire la città attraverso inedite prospettive e inconsueti punti di vista, i quali ci conducono ad una arricchita conoscenza della struttura urbana e del paesaggio.
Polesello, nelle sue esperienze progettuali giovanili, ci mostra come attraverso il "vuoto" sia possibile conoscere e fare esperienza della città, analogamente all'esperienza fenomenologica nel rapporto teatrale tra il distanziamento della cavea con la quinta scenica.
La composizione architettonica si avvale dell'astrazione e degli strumenti proiettivi delle geometrie al piano, delle prospettive inedite o ritrovate e delle sequenze spaziali, strumenti necessari alla costruzione dei "vuoti" ricercati.
Il "vuoto", per mezzo di operazioni di riduzione sulla forma e sulle figure, richiede una tensione astrattiva delle "immagini di architettura"[29]. Così, l'astrazione diviene lo strumento con cui poter rinnovare e caricare di nuovi sensi la città.
Attraverso il "vuoto" è possibile praticare una teoria per la composizione urbana che miri alla ricerca di un ordine inedito per la forma e lo spazio, in rapporto tra edifici e natura.
In architettura, dunque, il "vuoto" è mezzo significante attraverso il quale esprimere un pensiero che organizza e forma, la città del nostro tempo.

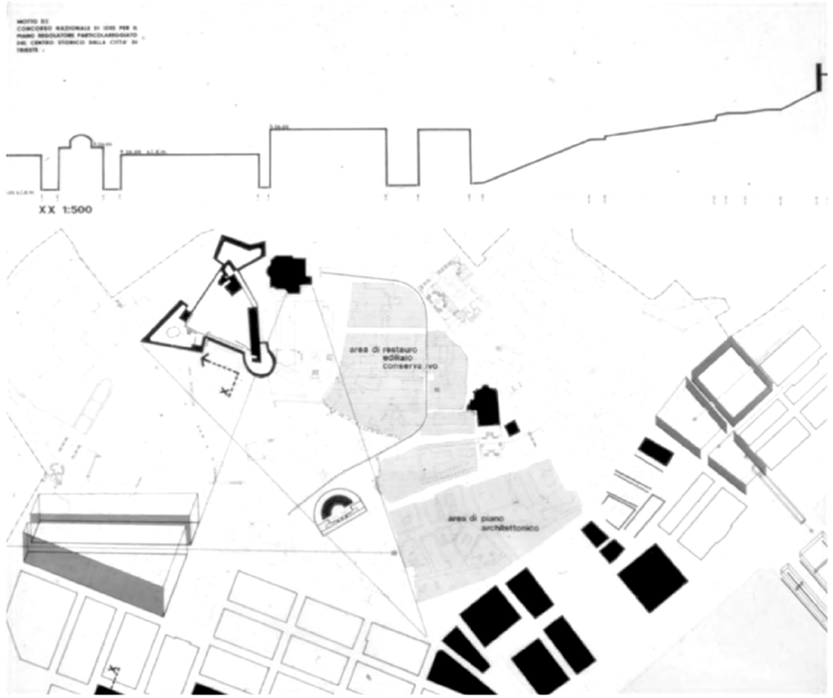
L'elezione a riferimento dei due casi progettuali sviluppati da Polesello all'alba della sua esperienza di architetto permettono di indirizzare lo studio delle tecniche e dei princìpi compositivi, oltre che delle idee fondative che riappaiono e ritornano con insistenza durante tutto l'arco della sua carriera. Difatti, Polesello ricorre con costanza e con ripetitività ai processi compositivi riconducibili alla sua esperienza aurorale.
Le modalità di interpretazione di questo processo "creativo" a partire dalle proprie strutture interne, ovvero le esperienze giovanili, aderiscono con maggiore fedeltà al suo *modus operandi* dai tratti autopoiètici, restituendone un personale *modus cogitandi*.
Come si noterà, la sospensione delle architetture per mezzo dell'assenza di ingombri del progetto Novissime si ripresenta negli esiti morfologici e spaziali delle occasioni per Firenze (1977), Pesaro (1981-82), Venezia ovest (1985), Berlino (1992-93) e Mestre (1993-94). Inoltre, nel progetto per Napoli (1992) viene perseguita la stessa tensione di Novissime al riconoscimento di un pre-testo figurativo che domina quel luogo urbano. Invece, la costruzione di ambiti spaziali interni alla città dati da architetture capaci di instaurare rapporti dialogici in "vuoti" costretti e residuali, come nel progetto per Trieste, si palesa con maggiore espressione nelle occasioni progettuali per Schio (1980) e Parigi (1983).

29 Polesello (1984).

Fig. TV05

Progetto per il concorso nazionale di idee per il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste, *Motto: D2*, 1969, Trieste.
Planimetria e sezione urbana

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.



Parte II

P II

047 La cerimonia del comporre
061 Condensazione
093 Concatenazioni per discontinuità
187 Costellazioni
219 Polarità densificate
449 Polarità porose

Parte II
La cerimonia del comporre

049 La cerimonia del comporre
050 Comporre per parti: il modello e l'unità
051 Legami tra le parti
053 Interpretazione togografica: un esordio
054 Ri-fondare: una promessa disposizionale
056 Il laboratorio delle forze figurali
058 Tre caratteri

01 Cfr. Alexander, Bobby (2018), *Cerimonia*, in Eliade, Mircea (a cura di), *Dizionario dei riti*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, pp. 93-98.
Zuesse, Evan (2018), *Rito*, in Eliade, *idem*, pp. 408-430.
02 Franceschini, Matteo (a cura di), *Sull'edificare*, in AA. VV. (2000), *Mestre, Idee per una città possibile*, n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori, p 13.

Guardando alla selezione di alcune delle composizioni urbane elaborate da Polesello all'interno della sua carriera, si denota un ricorrere di pratiche e procedure che concorrono alla costruzione della struttura compositiva di ogni progetto. Il complesso di operazioni attraverso le quali le composizioni si sviluppano risulta costante, mettendo in luce un modo ripetuto di avanzare nel lavoro del compositore. L'individuazione dei singoli passaggi e delle fasi operative va ricercato nel significato delle azioni e nella semantica dei rapporti che vengono indagati e istituiti nelle occasioni progettuali. L'espressione del significato dei rapporti, più che per un'avversione stilistica per talune forme piuttosto che per altre, è proprio di un carattere di tipo cerimoniale del comporre.
Come sappiamo, la cerimonia[01], nell'insieme delle sue pratiche, catalizza i significati per mezzo della selezione di forme appropriate rispetto ad atti operativi consueti. La diretta concordanza tra lo strumento formale e il significato con il quale viene adoperato passa attraverso una rappresentazione e una messa in scena regolata delle operazioni cerimoniali. Così avanzando, il compositore è chiamato ogni volta ad operare una scelta critica del corredo di forme a sua disposizione, scegliendo quelle più adeguate ai vari procedimenti che ricorrono. Quindi, l'effetto ottenuto assume il personale punto di vista dell'autore. La formatività delle operazioni e il ricorrere ad atti consolidati e già regolati nella pratica esprimono, in ogni composizione, la ricerca di un ordine proprio per il progetto.
Nei lavori di Polesello a scala urbana, è possibile avanzare una sintesi delle pratiche che istituiscono un proprio cerimoniale compositivo. Il fine di una ricerca delle ragioni operative individua i significati delle operazioni attraverso una formatività delle figure architettoniche.
Il modello che soggiace ad ogni lavoro, le modalità con cui le componenti si legano tra loro, l'interpretazione critica della topografia, la fondazione del piano e l'invenzione di un nuovo ordine per mezzo della posa delle parti sono gli atti ripetuti con cui i progetti urbani vengono composti.
L'individuazione dei significati e la nominazione in base ai sensi più che alle forme delle procedure permette di ri-conoscere, nella cerimonia del comporre, una teoria della composizione per la città. Alla pratica della progettazione architettonica e urbana viene affidato il compito di rinnovare e implementare questa teoria, intesa come conoscenza e sapere che può esser analizzato, riconosciuto e trasmesso[02].

Lo smontaggio e l'analisi delle tecniche che stanno alla base dei singoli progetti sono utili poiché, attraverso la conoscenza delle stesse, è possibile delineare i tratti di un modello che governa le componenti di ogni progetto e le ordina ogni volta in modo diverso.
Il modello che sottende nei lavori selezionati in questa ricerca è quello della composizione per parti, il quale proviene dalla storia e per questo risulta già noto all'interno della tradizione delle arti.
L'analisi ricostruttiva dei singoli progetti passa inevitabilmente per il riconoscimento delle componenti principali e per le modalità con le quali queste si legano tra di loro e nel generale istituiscono relazioni con l'intorno. Nelle composizioni urbane Polesello propone, e ripropone con un'elevata frequenza, componenti date da tipi architettonici prestabiliti e ripetuti (ricerca per termini minimi con cui operare), riadattandole all'occorrenza nella disposizione e nel proporzionamento.

Strade-percorsi, torri, gallerie, porticati e moderne *stoà* o ancora piazze e moderne *agorà* sono le componenti maggiori ricombinate con insistenza, strumenti fecondi con i quali esprimere le strutture ordinatrici delle singole composizioni. Il carattere del modello a cui i progetti sottendono va ricercato però, non nella classificazione nominale o tipologica delle parti, ma nelle modalità con le quali queste costruiscono ogni volta rapporti diversi con il loro intorno.
La declinazione delle componenti ad oggetti "a tutto tondo" avvalora le regole di montaggio delle composizioni, per cui, una volta assemblate, le loro differenze restano preservate ed evidenti. Dunque, l'unità si dà come l'assemblaggio delle singole parti che, per ordine costitutivo del modello, restano riconoscibili nei significati di forma. La concorrenza ad un'unità per mezzo di parti distinguibili, assieme all'istituzione di relazioni eterogenee, regolano il modello a cui le composizioni urbane di Polesello sottendono.

Sul piano della sintassi, ovvero in riferimento alle modalità con cui le parti si tengono insieme all'interno delle unità, nelle composizioni urbane di Polesello possiamo riconoscere due vie distinte ed opposte. La predilezione di una via a discapito dell'altra indirizza il senso delle relazioni e cambia il significato dei rapporti tra le parti, compromettendo inevitabilmente il risultato compositivo. Procedendo nell'analisi e utilizzando l'astrazione come strumento utile di smontaggio, è possibile riconoscere sinteticamente nelle composizioni urbane la paratassi e l'ipotassi come le due principali figure retoriche di sintassi.

Paratattico è un tipo di rapporto che prevede un ordine della disposizione delle parti in cui non vi siano legami di dipendenza o subordinazione. Gli elementi disposti sul piano godono di una propria autonomia all'interno dei legami, per cui questi risultano giustapposti nelle relazioni formali e spaziali nell'intorno. Le parti sono accostate tra di loro e, molto spesso, sono collegate da congiunzioni semplici che preservano l'indipendenza dei membri, ovvero la struttura gode di un parallelismo dei significati disposizionali.
All'interno delle composizioni urbane qui selezionate, la paratassi è presente con maggiore potere organizzativo nei progetti per Danzica (1989), Milano (1991) e Berlino (1992-93). Nei primi due casi, la struttura compositiva è ordinata per figure architettoniche che si concatenano in modo discontinuo, mentre nel progetto berlinese l'ordine costellativo si oppone al primario assetto fondatore dato dall'incrocio di due assi ortogonali.
Il legame di connessione delle successioni nei due progetti concatenati ha sfumature e valori di senso differenti poiché in Danzica, la concatenazione, seppur individuata da un percorso matrice che la dirige, risulta nel complesso maggiormente libera nella disposizione delle figure.
A Milano, le (con)sequenze si danno attraverso una più serrata struttura ordinativa, per cui le parti subiscono la direzionalità e l'afferenza alla lunga dorsale centrale, ma la loro espressione figurale le libera da una ristretta condizione di causa-effetto, tipico della serie. Nella composizione milanese, la paratassi è più latente poiché costruisce episodi legati dalla connessione alternata del basamento, ma la loro *dispositio* le divincola da un rapporto costrittivo di subordinazione: il canone diacronico genera la serie, ma non individua una centralità in cui riflettere la struttura.
Per la costellazione di architetture berlinesi, la struttura risulta paratattica poiché le parti vengono posate senza soluzioni di continuità all'interno del piano, smentendo il primario ordine insediativo dato dal cruciforme.

In generale, al significato e alla posa degli elementi sono assegnati i compiti di esprimere il legame che lega le varie parti. Il "vuoto", in queste soluzioni, assume un ruolo fondativo nella messa a sistema delle componenti con il contesto topografico e con l'ordine preesistente. Inoltre, costituisce un intervallo di spazio che mette in pausa le varie componenti e avvalora lo spazio non occupato con inediti significati insediativi.

Ipotattico, invece, è un modo di collegare e unire tra le parti per cui l'ordine impone una logica data dal rapporto causa-effetto. Le composizioni in cui si presenta questa modalità di legare e unire le parti presentano rapporti di dipendenza e subordinazione, proprio di una struttura narrativa. I progetti per Firenze (1977), Schio (1980), e quelli in cui le polarità governano le relazioni tra gli elementi rientrano nell'utilizzo di questa modalità.
Le figure del concentrare del progetto per Firenze, così come le bozze per i progetti di Parigi (1983), o anche per Pesaro (1981-82), Napoli (1992), e per la laguna veneziana (1985 e 1993-94), vengono fondati nel rigore di una gerarchia tra le parti. In queste composizioni, il tempo della posa è evidente, non soltanto per ragioni di natura figurale, quanto per le relazioni consequenziali tra le parti. I termini delle relazioni sono costituiti da parti che necessitano di elementi minori per essere affermati o per costruire rapporti ri-ordinativi del piano. Si pensi alla condensazione del gruppo turrito di Firenze con il foro trapezoidale che lo blocca, oppure alla costruzione di un portale urbano e della piazza coperta al piede delle torri per Parigi, o ancora alle stoà dei progetti per Pesaro e Napoli date dall'intervallo tra i poli, e ai "riflessi" sulla breve e lunga distanza nella tra le gronde della laguna veneziana.
Il "vuoto", in questa modalità del legare, si presenta come spazio tra le parti, luogo delle relazioni all'interno del sistema, spazio del passaggio o iato interstiziale, collante ordinatore delle componenti, e non fondale libero su cui riporre le parti.

03 Milani, Raffale (2014), *I paesaggi del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 5-16.

Nell'individuazione degli atti operativi che permettono al montaggio delle composizioni di avanzare, è possibile individuare un reiterarsi di alcune consolidate pratiche attraverso il quale sarebbe impossibile procedere – motivo per il quale sono definibili come azioni di una cerimonia del comporre. La successione di queste pratiche procede in ordine consequenziale poiché in ogni passaggio vi è un guadagno di significato e di senso, aprendo a sua volta alla successiva operazione, sino a raggiungere l'unità compiuta dell'intera struttura compositiva.

Il primo rapporto istituito da Polesello all'interno delle sue composizioni urbane si occupa di un preciso modo di interpretare lo stato di fatto. La lettura della topografia, ovvero dell'unione delle forme della città al cospetto delle forme della terra date dalle invarianti, risulta un fondamento ricorrente con cui avviare ogni qual volta i processi compositivi. Analizzare la topografia per Polesello significa interpretare le costanti del territorio e degli insediamenti. Riconoscere le dominanti fisiche e i caratteri delle relazioni che gli spazi di un luogo generano vuol dire selezionare criticamente gli elementi di un piano su cui intervenire. L'operazione di elezione di alcune componenti, a discapito di altre, sottintende un modo di contemplare e allo stesso tempo di "inventare il mondo"[03]. Osservando le composizioni urbane in questa ricerca analizzate, si evince subito come, in ogni progetto, l'interpretazione topografica sia per il compositore l'esordio all'interno del quale sedimentare il gene del nuovo ordine che sarà. Interpretare la topografia significa già disvelare parte della struttura compositiva, dal momento che montare un sistema di riferimento indirizza un luogo, lo colloca e lo individua rispetto al piano dato dalle coordinate elette.
Dall'individuazione della misura kilometrica della pianura tra Sesto e Firenze, alla corrispondenza tra le forme della terra e le forme della città nei progetti per Danzica e Venezia, al riconoscimento dei limiti e dei bordi per Berlino, Schio, Parigi e Napoli, sino all'identificazione di un ordine territoriale dato dalle lontane sponde mestrine nella laguna veneta, Polesello avvia le composizioni procedendo per mezzo di una scelta critica delle costanti topografiche dalle quali attingere e reinterpretare rapporti utili per il progetto.

Avendo guadagnato significati dati dai caratteri e dai valori disposizionali delle invarianti, l'architetto friulano avanza proponendo una ri-fondazione del piano. L'atto del nuovo insediamento passa attraverso la fondazione di direzioni e versi sul piano operativo del progetto: l'atto si propone come una scoperta dalla quale emergono inedite, o silenti, possibilità direttive per la topografia interpretata. Le modalità con cui Polesello offre una ri-fondazione del piano avvengono per mezzo dell'invenzione o del riconoscimento di assi che si incrociano, o in altri casi in cui è solo uno l'asse con cui strutturare la composizione. La ri-fondazione attraverso un incrocio inventa le coordinate del nuovo fondale, come per un piano cartesiano all'interno del quale le varie componenti potranno poi disporsi. Così, si individuano dei versi per mezzo di una centralità data sia dalle forme di una croce compatta (due assi intersecati in direzione opposta) che da quelle di una croce semplice (singolo asse lineare). L'incrociare o il semplice fondare su un asse permette allo spazio di aprirsi, operazione che nella sua semantica risulta opposta a quella del recingere. Il centro è il punto tensionale a cui si rivolge tutto lo spazio a partire dalle esternità, e viceversa - un modo per direzionare l'internità verso l'esterno senza apporre confini continui o bordi chiusi.
Le ri-fondazioni dei piani si coniugano ogni volta a partire dalle invarianti di progetto riconosciute. Le composizioni di Firenze, Berlino (seppur con un tradimento dell'assetto nello sviluppo secondario), Schio, Parigi e i due del sistema lagunare si insediano sull'incrocio di una coppia di assi. Invece, per le restanti composizioni in Danzica, Milano, Pesaro e Napoli la fondazione è data da un solo asse che solca il piano di progetto. Si potrebbe sintetizzare, eccezion fatta per il progetto berlinese, che ri-fondare il piano in queste composizioni è una promessa di *dispositio*[04]. In entrambe le modalità, (mono o biassiale) le direzioni rappresentano lo spazio viario della strada, spazio del passaggio, regolatore delle disposizioni delle parti sul piano.

04 Nel caso berlinese, la promessa disposizionale viene tradita, ma è ugualmente presente. Si vedano le relazioni del piano individuato per mezzo delle invarianti architettoniche in concerto con quelle orografiche.

Fig. CC00

La concentrazione è uno stato fisico della materia con cui dare unità figurale ad una composizione. L'atto dell'addensare coinvolge la plastica della massa chiamando a raccolta gli elementi. Le componenti costruiscono un sistema in cui le forze predominanti della formatività sono quelle attrattive: la disposizione concentra le parti in una località definita del piano. Le connessioni tra queste non prevedono reciproci inserimenti, né incastri, né tantomeno slittamenti, ma accostamenti serrati.
Per propria regola, il "vuoto" che separa e divide gli elementi è ridotto ad uno spazio collante che tiene assieme e unisce, legato ad una relazione di dipendenza dei segni. Lo spazio libero necessario all'individuazione delle parti si dà come interstiziale.

Palazzina di Belvedere, Raccolta Alberto Della Ragione e Collezioni del Novecento, Firenze, RAC-DR 1969-218/RCN, Martini Arturo, *Le collegiali*, 1927-1931 ca., terracotta da stampo, 16,3 x 11,5 x 12,5 cm.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/mrzO7> (ultima consultazione: 26/10/2022).
© Raccolta Alberto Della Ragione e Collezioni del Novecento, Museo Novecento 2022.

Rielaborazione dell'autore.

Il momento cardine è quello in cui ogni singola composizione si avvia per il proprio sentiero figurale. Infatti, sul campo delle figure è questo il passaggio più rilevante, in cui è possibile assistere al fiorire del primario sistema dato dall'intreccio di una geografia critica delle invarianti con la ri-fondazione del piano con nuove giaciture direttive. Questa è la fase all'acme della produzione compositiva, il "sale" del comporre, ovvero il momento nel campo d'azione in cui si concentrano le maggiori operazioni disposizionali delle parti: il laboratorio in cui far scontrare e far attrarre tutte le forze che agiscono nella realizzazione dell'unità.
Nell'insieme delle composizioni urbane di Polesello selezionate, è possibile notare come la geometria sia la dominante strumentale di tutte le operazioni. Difatti, nel primo passaggio legato all'interpretazione topografica, Polesello si avvale della geometria in senso etimologico, come atto attraverso il quale misurare la terra, nominando quello che le appartiene, ovvero distinguendo le invarianti. Al contempo, però, è nella geometria che si esprime il rigore delle idee, l'organizzazione dello spazio e la tensione alla ri-scrittura di un ordine astratto del piano. In questa fase saliente, invece, la geometria diviene il mezzo utile con cui sintetizzare e mettere a sistema i due ordini nominati: quello topografico e quello ideale. Il tema è l'insediamento delle nuove componenti le quali, in un rapporto duale, si battono e dipendono dai luoghi del progetto.
Infine, saranno i rapporti tra le parti, le relazioni con i luoghi e i rinnovi di significato, oltre ai sensi degli spazi guadagnati nel lavoro del comporre, a riconoscere l'unità dei progetti.

Fig. CC01

Nell'invenzione di un inedito ordine insediativo, le componenti del progetto possono essere disposte a partire dal riconoscimento delle relazioni costitutive dell'intorno.
Il nuovo insediamento fonda i propri rapporti di forma procedendo per aderenza o per dissonanza rispetto alla geografia di invarianti in cui è inserito, indagando le possibili posizioni delle parti. L'apertura di uno spazio libero continuo, oppure la tensione spaziale tra un segno della terra ed un confine dell'orografia, o ancora la presenza diffusa di ingombri sul piano possono costituire fertili termini delle relazioni fondative di un ordine che si insedia.
Attraverso la *dispositio* i nuovi elementi possono esaltare (o smentire) la topologia dei luoghi ordinando un assetto figurativo estraneo (o proprio) alla struttura degli elementi preesistenti.
Si veda il rimando all'arte militare o al gioco tutto planimetrico degli scacchi e i relativi rapporti disposizionali tra i "pezzi" in Polesello, Gianugo (1985), *L'architettura in funzione*, in Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *La geometria in funzione*, Venezia, CLUVA Università, pp.7-10.

Dall'alto verso il basso:

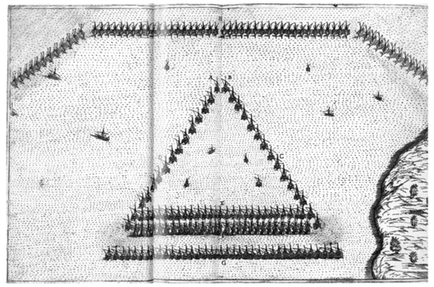
I [Ill. Palladio Andrea, *Battaglia di Capo Economo*, acquaforte, 17,0 x 26,5 cm] in Domenichi, Lodovico (a cura di), Polibio (1564), *Dell'imprese de' Greci, de gli Asiatici, de' Romani et d'altri*, 25-28, tav. 06, Venezia.
© (293.G.20), The British Library, London 2022.

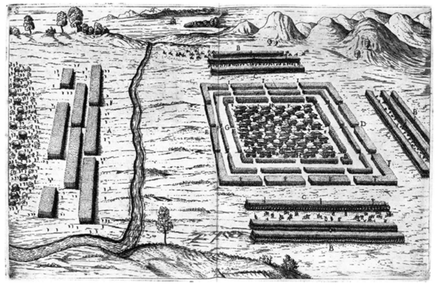
II [Ill. Palladio Andrea, *Battaglia tra Cesare e Vercingetorige*, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm] in Palladio, Andrea (1575), *I commentari di C. Giulio Cesare*, tav. 22, Venezia.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/bFRUW> (ultima consultazione: 27/10/2022).
© Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2022.

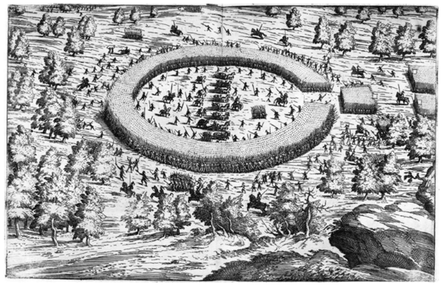
III [Ill. Palladio Andrea, *Titurio Sabino schiera le truppe in «battaglia tonda»*, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm] in Palladio (1575), tav. 16.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/oqtzT> (ultima consultazione: 27/10/2022).
© Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2022.

Le tre illustrazioni sono state pubblicate in Beltramini, Guido (a cura di) (2009), *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 100-101, 199 e 205.

Rielaborazione dell'autore.







Nel tentativo di avanzare una classificazione insiemistica dei progetti, si guadagna nella conoscenza del senso profondo delle strutture compositive, solo se la gamma dei lavori viene liberata dalla sterile cronologia archivistica o dagli aneddoti biografici legati allo stile. Accostare le composizioni urbane per mezzo di un pensiero astrattivo, tenerle unite da un paradigma non di tipo formalistico, ma di significato delle operazioni della formatività, permette di comprendere di più le ragioni che hanno prodotto quei progetti.
All'interno del palinsesto dei lavori proposti, si possono individuare tre distinti caratteri con cui alcuni enti come la materia, la disposizione o l'improvvisazione possono essere chiamati ad agire all'interno della composizione.

Al centro direzionale di Firenze è possibile assegnare una categoria data dallo stato della forma, un valore plastico della composizione la quale si dà per condensazione, ovvero una concentrazione delle componenti[05].
Invece, i progetti per Danzica e Milano, così come quelli per Pesaro e Berlino, sono eleggibili all'interno dell'insieme delle configurazioni date per distribuzione sul piano delle proprie parti, concatenando per discontinuità e costellando il suolo. Nella struttura delle operazioni procedurali, la posa delle parti in stretto rapporto alla geografia data dalle costanti topografiche individuate è la dominante dei progetti[06].
I lavori per Pesaro, Parigi e Napoli, come quelli per il versante occidentale della laguna veneziana per Venezia ovest e Forte Marghera esplorano due modalità differenti di declinare la stessa intuizione insediativa. Le parti costituiscono la medesima struttura compositiva: un sistema bilanciato dato per polarità che si oppongono. I poli intervallano le estremità ai lati del sistema operando, nelle due varianti, significati diversi nella relazione tra gli elementi del piano. Nel primo insieme, l'intervallo di spazio si dà come un luogo insediato, spazio per le relazioni urbane (polarità densificate), mentre nel secondo lascia lo spazio della distanza immutato - spazio di riserva per l'infrastruttura (polarità porose). Le due varianti del tema si costituiscono sul valore peculiare dell'improvvisazione, ovvero possibilità inedite di ricerca per termini comuni[07].
Considerati nella loro singolarità, concentrazione, distribuzione e possibilità sono aspetti che in modo velato coesistono e si (ri)presentano in tutti i lavori urbani di Polesello. Però, allo stesso tempo si evince come questi aspetti siano dominanti per la struttura e significativi nell'esito compositivo solo in alcune determinate occasioni, invece che in altre. Dunque, al netto dello sforzo astrattivo di stilare una lista qualificata delle composizioni urbane per comprenderne di più le logiche formative, l'incasellamento per significati e sensi delle operazioni dei progetti individua cinque insiemi: condensazione, concatenazioni per discontinuità, costellazioni, polarità densificate e polarità porose.

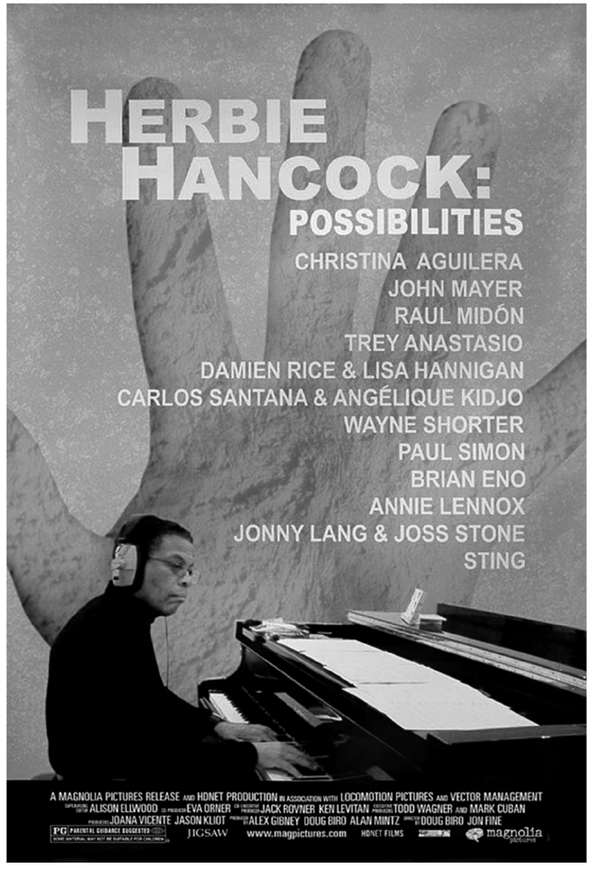
05 Vedi Fig. CC00.
06 Vedi Fig. CC01.
07 Vedi Fig. CC02.

Fig. CC02

È possibile nella composizione procedere assegnando a strumenti già utilizzati significati ed effetti insoliti. Nella singolarità di ogni occasione progettuale, il comporre per parti note (pratica diffusa all'interno della carriera di Polesello) può declinare in modi differenti la stessa intuizione insediativa.
L'annullamento di una parte minore o subordinata, il cambio di relazioni a partire da contesti differenti, la variazione di scala, la ricerca del rapporto limite tra la componente e la dimensione territoriale della città, e la messa in crisi dei ruoli delle parti del sistema sono aspetti che consentono al compositore di percorrere nuove possibilità non ancora sperimentate.
I progetti raccolti con questo carattere possiedono tutti la medesima struttura compositiva, la quale viene reinventata attraverso l'utilizzo della stessa grammatica.

Biro, Doug e Fine, Jon (2006), "Herbie Hancock: Possibilities", [videoregistrazione], New York (USA), Magnolia Home Ent.

© Magnolia Pictures, New York 2006.



Parte II

Condensazione

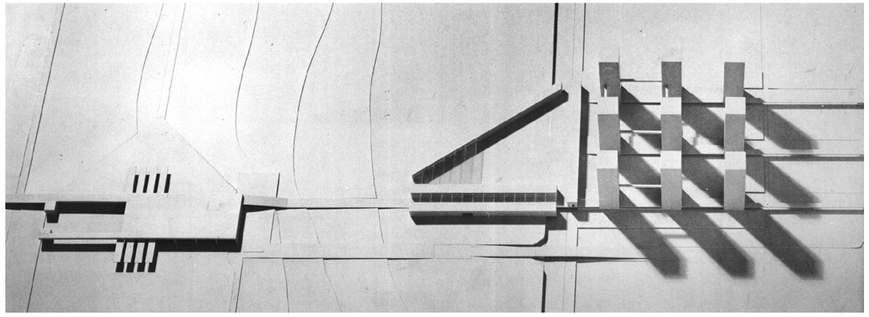
Concorso di progettazione architettonica nazionale per un centro direzionale, Firenze.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con R. Agosto, P. Grandinetti, G. Marcialis e S. Zanella (1977).

FC

063 Nella piana fiorentina
065 Incrociare, ovvero fondare
067 Condensare: un'"apnea" disposizionale
073 Forme e figure



Centro Direzionale, Firenze (1977)

Il progetto per il concorso per un nuovo centro direzionale a Firenze si colloca all'interno della vasta piana a nord-ovest della capitale toscana. Il centro viene pensato come "unità architettonica complessa"[01] in cui dare spazio alle funzioni del settore terziario in un programma di organizzazione territoriale di servizi. Infatti, il progetto rientra in una robusta pianificazione produttiva della Piana di Quinto in cui il sistema insediativo comprende i centri urbani di Prato, Pistoia e Firenze[02]. Dunque, i manufatti edilizi si rapportano direttamente con le componenti del paesaggio e gli elementi infrastrutturali presenti. All'interno del palinsesto del piano territoriale trovano spazio altri interventi a servizio della comunità toscana come il Polo Scientifico e Tecnologico di Sesto Fiorentino e i Mercati Generali dell'Area Centrale Metropolitana di Firenze.

La vasta pianura è riconoscibile come un grande spazio di natura, sgombro di edifici, che scorre lungo i campi. Il "vuoto" si estende tra le periferie di Prato (a nord-ovest) e di Firenze (a sud-est). La spianata è contenuta sui lati più lunghi dai tracciati delle infrastrutture veloci quali la ferrovia (sul lato settentrionale alle pendici dei monti) e sull'altro fronte, a ridosso dell'aeroporto Amerigo Vespucci scorre l'autostrada Firenze Mare[03].

Il progetto del concorso prevede oltre al centro direttivo anche una sistemazione per l'ammaliamento infrastrutturale del trasporto carrabile e una stazione ferroviaria di modeste dimensioni per la fermata Firenze Castello.

01 Cit. Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *GIANUGO POLESELLO Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa, p. 49.
02 Vedi Fig. FC01.
03 *Idem.*

(Pagina precedente)
Fig. FC00

Concorso di progettazione architettonica nazionale per un nuovo Centro Direzionale, Firenze (1977).
Vista del modello fisico di concorso.

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Fig. FC01

Piana di Quinto, Prato - Firenze, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

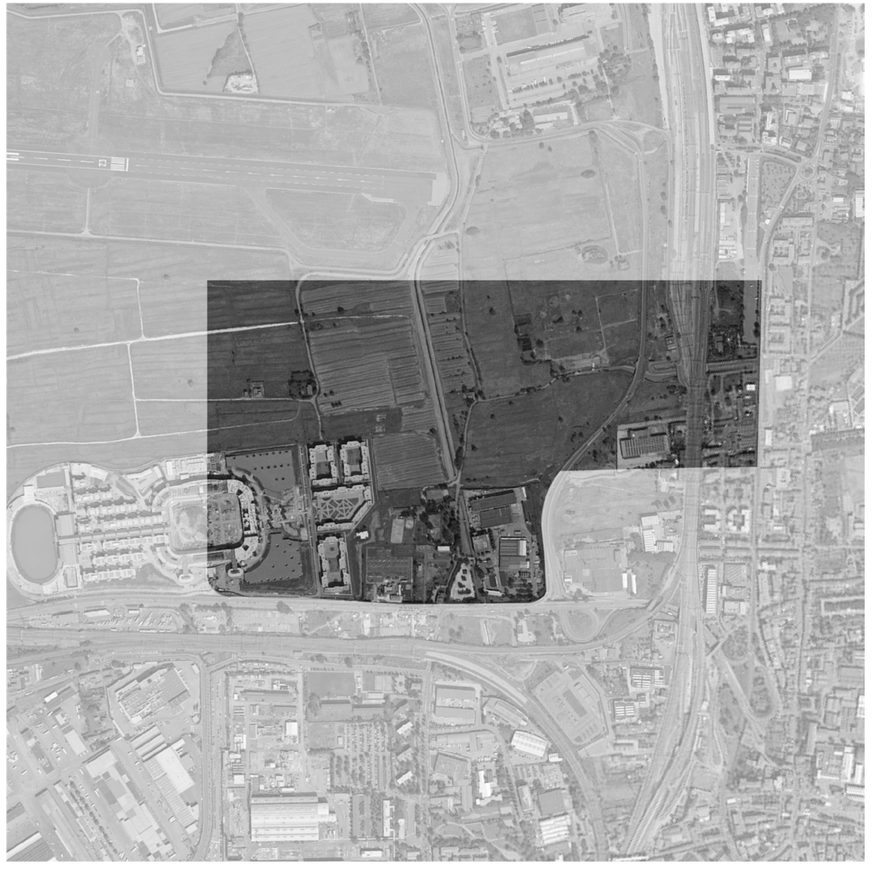


Fig. FC02

Area di intervento per il Concorso per un Centro Direzionale a nord di Firenze, individuazione dell'area di intervento in relazione all'intorno edificato, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Il progetto del Centro Direzionale riconosce come mossa di apertura la fondazione del piano a partire dall'incrocio di due assi primari distinti. L'asse orizzontale che collega nel tratto più breve il versante autostradale a quello ferroviario (est-ovest) interseca la lunga strada intercomunale che unisce i centri urbani di Firenze (a sud) e Prato (a nord). Incrociando gli assi privilegiati (nord-sud/est-ovest) Polesello individua un punto fisico e geometrico di riferimento ovvero una centralità, la quale solca il suolo attraverso un nuovo percorso stradale[04].
La composizione è avviata dall'operazione dell'incrocio, ma, a differenza del progetto per lo Spreebogen a Berlino, in questo caso, l'apertura all'esternità del piano mette al sicuro la figuratività del progetto. Infatti, il piano ottenuto per mezzo dell'incrocio è lo spazio della eco geometrica inventata e allo stesso tempo trovata nell'interpretazione dei percorsi presenti nella topografia a cui la composizione rimanda di volta in volta.
Sul piano delle figure, le tensioni geometriche che conformano e le direzioni prevalenti delle giaciture che le governano si rifanno in tutti i casi, meno che in uno[05], alle due direzioni nord-sud ed est-ovest degli assi del piano trovato, come in un sistema cartesiano[06].
La dimensione orizzontale del piano di progetto così composta e interpretata è uno strumento pratico, oltre che logico, per insediare e disporre il progetto.
A differenza del progetto berlinese, nel progetto per Firenze le relazioni istituite dalle figure contrappongono i significati operativi: al cruciforme che apre al paesaggio a partire dal suo centro, non corrisponde una regola insediativa che assuma l'apertura del "vuoto" di natura in cui è immerso. Piuttosto, viene proposta una condensazione delle forme che si oppongono all'ordine aperto dell'intorno.
Quindi, il risultato vede un piano generato dalla fondazione incrociata di due assi ortogonali che si confronta con il "vuoto" della campagna fiorentina, contrapposto ad una concentrazione figurale.

04 Vedi Fig. FC05.
05 Si veda il lato obliquo della figura trapezoidale.
06 Cfr. fig. FC08 e fig. FC12.

Sul campo fisico delle forze, la composizione smentisce l'apertura a cui il piano allude con la sua fondazione e assume unitariamente la condensazione come procedura sintattica. Come sappiamo, il condensare è un passaggio fisico della materia che permette a uno o più elementi di cambiare il loro stato fisico. Ma in questo caso, con l'atto del raggrumare e del coagulare si riconosce più un valore plastico della massa che un cambiamento di stato, una condizione fisica legata al trattenere insieme, al tenere unito riducendo l'ariosità tra le parti. Concentrare è una tensione fisica della posa per cui gli elementi sono sottoposti ad un'"apnea" disposizionale in cui il "vuoto" si lega in una relazione di dipendenza ai segni. E per questo, la sua presenza è equilibrata con l'intento di non diradare e non allontanare i corpi tra di loro disperdendoli. Però, allo stesso tempo, non li raggruma a tal punto da fonderli in una forma unica, restituendoli attraverso un'ostensione formale delle parti.
Contrariamente a quanto accade per i progetti di concorso per Schio e per Berlino, nel condensare le forme sul piano di fondazione, la figura ricerca un centro proprio di gravitazione e per questo accentra le sue forze formative, come per la tensione di un moto centripeto.

Le figure dei sistemi architettonici e le porzioni del suolo individuato su cui insiste il progetto sono primariamente quelle di un gruppo di torri (rettangolo) e di un foro urbano (trapezio). Sul piano si collocano superfici poligonali elementari che, per numero di lati e geometria, ricorrono frequentemente all'interno del corredo formale di Polesello. Le "strutture elementari"[07] elette vengono disposte seguendo la regola sintattica assiale del raggrumo senza negare la loro autonomia disposizionale e senza perdere di riconoscibilità, prediligendo una sola direzione (decumano, est-ovest). La poligonale quadrata e quella trapezoidale dimostrano il loro centro di massa posizionandosi in continuità della strada-cardo.
La figura generale viene ordinata attraverso un tracciato isotropo che mette le forme e i tipi edilizi a rapporto. Infatti, si estende per tutto il progetto una maglia cartesiana costituita da un modulo spaziale di 15×15 m. L'individuazione di un modulo spaziale elementare consente al compositore di agganciare e trovare un pronto collocamento agli elementi da riporre sul piano. L'operazione rievoca l'atto tradizionale della centurazione romana con la quale misurare e addomesticare lo smisurato paesaggio rurale. Nel progetto fiorentino, il modulo quadrangolare nel più ampio reticolato intrecciato risulta strumentale al proporzionamento di volta in volta delle parti della grande unità. La diagonale del foro trapezoidale è la sola spezzata eccedente all'interno del tessuto isotropo.

07 Cit. Grandinetti (1983), p. 49.

Fig. FC03

Planimetria generale.
Stato di fatto.

Elaborato dell'autore.

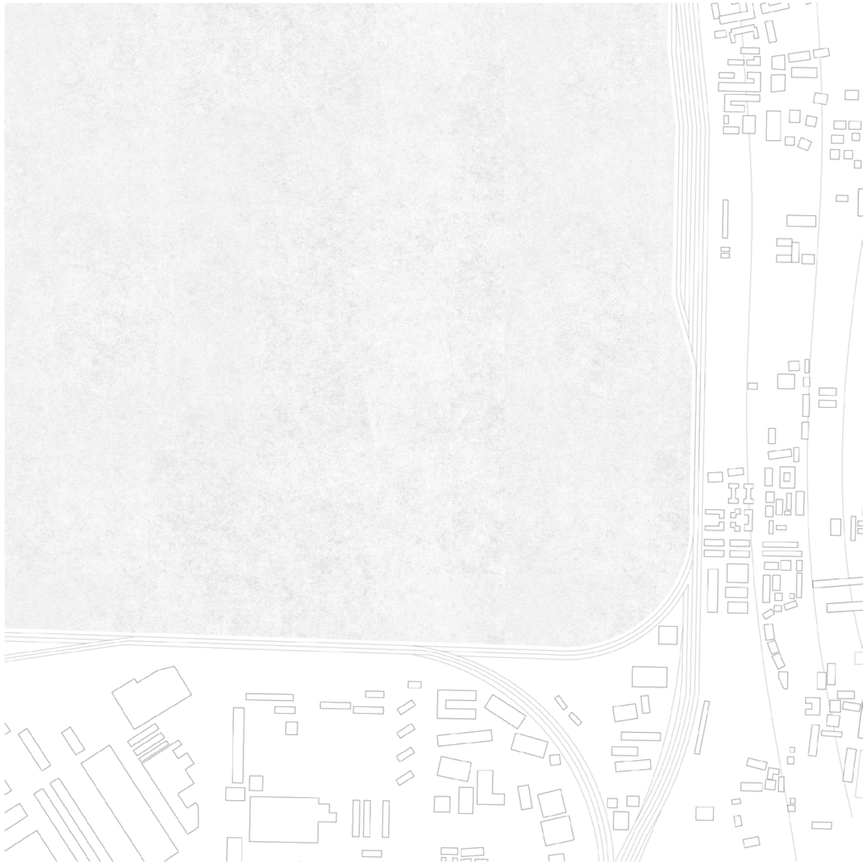
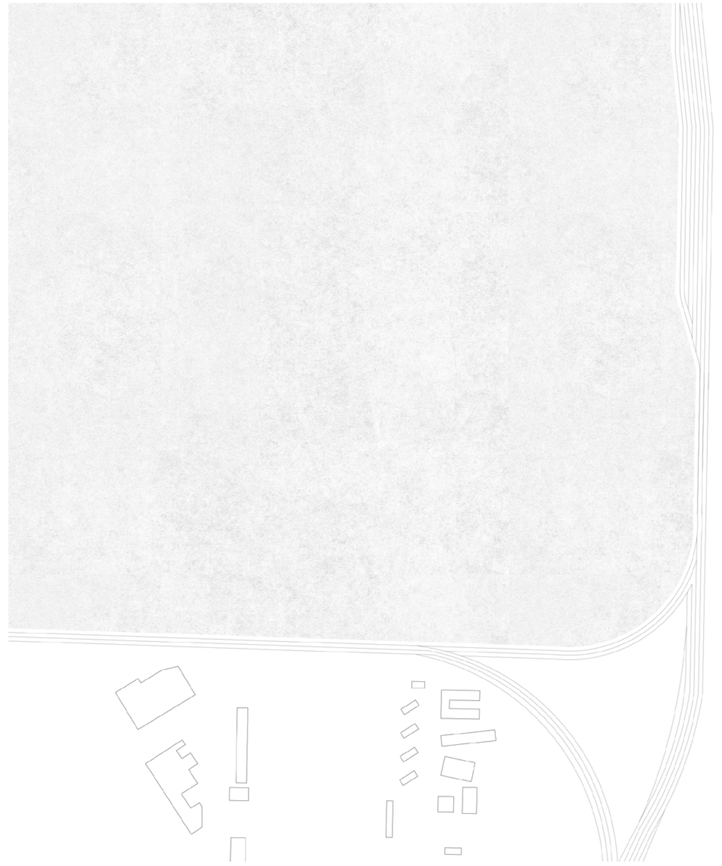


Fig. FC04

Individuazione delle invarianti.
Le relazioni sul piano vengono stabilite a partire da rapporti di senso e di forma con la topografia.
In questo caso, il "vuoto" al fondo della Piana di Quinto, le due vie di accesso all'area industriale e al centro urbano di Firenze (in basso) insieme allo snodo ferroviario di Sesto Fiorentino (sulla destra).

Elaborato dell'autore.



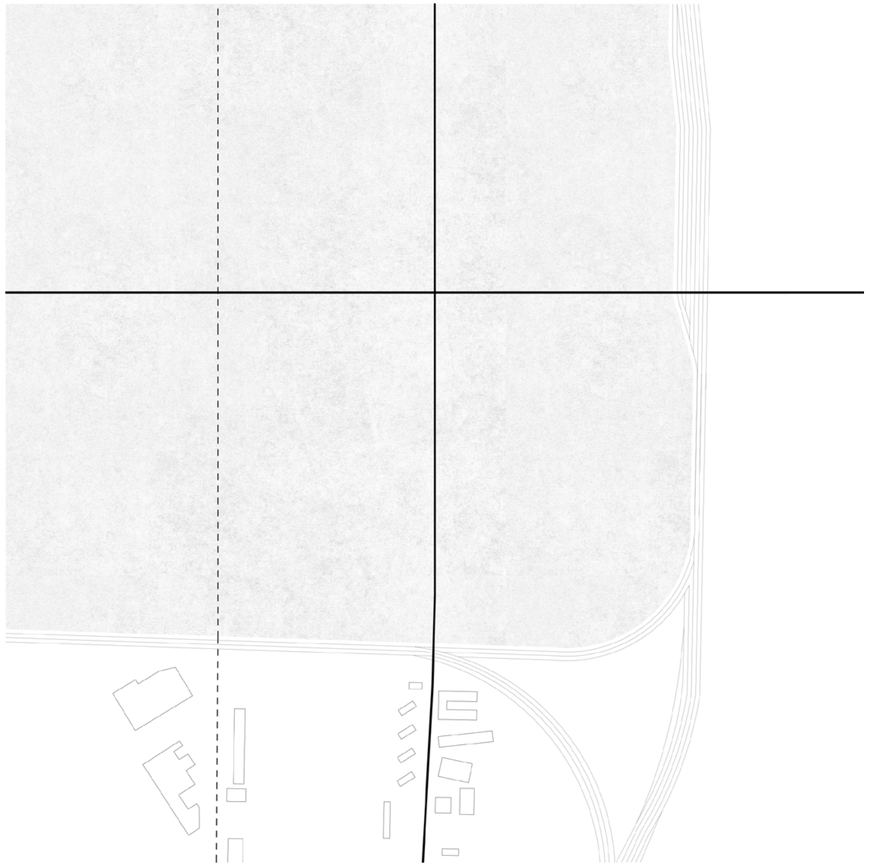


Fig. FC05

Individuazione degli assi fondativi per il progetto in relazione alle invarianti.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

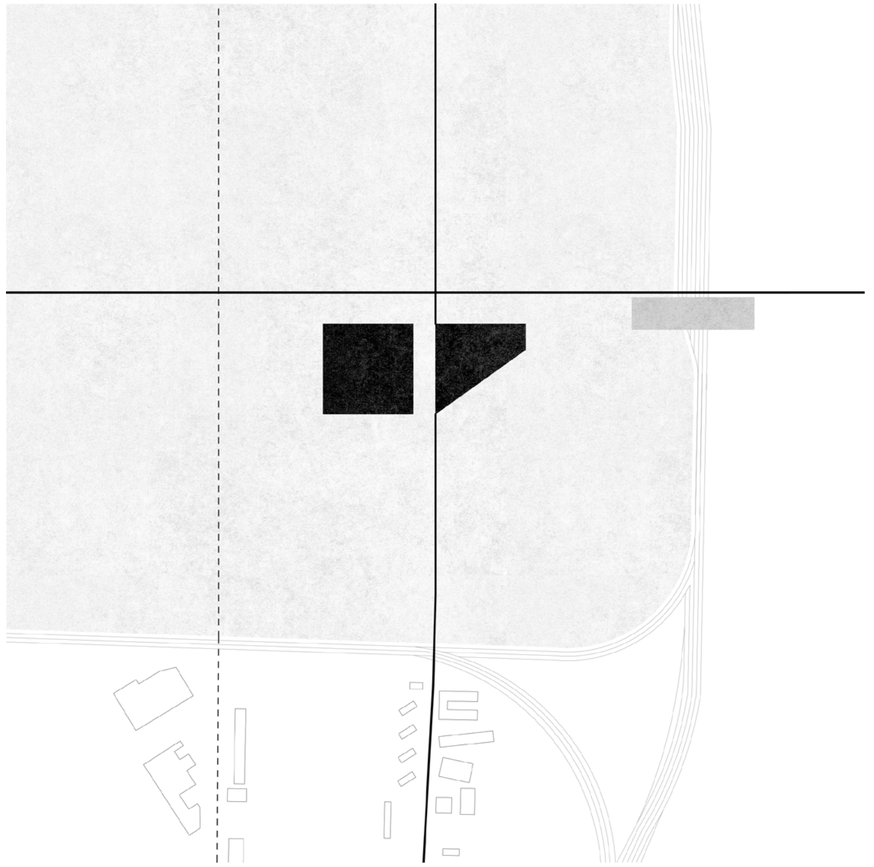


Fig. FC06

Ideogramma compositivo.
Le relazioni di forma si stabiliscono a partire dal piano individuato. Le figure si collocano all'interno di porzioni di suolo coordinate e rintracciate. In nero il progetto per il Centro Direzionale e in grigio la stazione ferroviaria.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

All'interno del corredo dei segni, lo sghembo funge da chiusura sul fronte, serrando e compattando il sistema, identificandone le parti e impedendo la ripetizione doppia del quadrilatero. L'intera struttura figurativa si cristallizza così nell'unità delle forme ordinate di un gruppo raggrumato di torri al fianco di un foro triangolare.
Le nuove forme trovate subiscono l'attrazione data dal loro peso costitutivo e dalla loro tensione disposizionale. Le operazioni minime di manipolazione e accostamento gravitazionale non annullano il rispettivo valore spaziale. Difatti, l'anatomia e la collocazione che li caratterizza sul piano distributivo uniscono e, al contempo, distinguono le architetture: le torri e il foro si danno reciprocamente tenendosi sull'asse nord-sud.
La figura unitaria trovata rappresenta il luogo in cui si mettono in scena due idee diverse di spazio con cui governare il "vuoto" nella pianura fiorentina. Il grumo delle nove torri è lo spazio del traguardo (verticalità), mentre quello triangolare della piazza è lo spazio dello stare (orizzontalità) che fronteggia e siede ai piedi delle torri.

08 Vedi Figg. FC17, FC18 e FC20.
09 Vedi Figg. FC07-FC09 e FC10.

Centro Direzionale, Firenze (1977)

Il piano di fondazione che ne risulta dalle operazioni di manipolazione anatomica è il basamento, il quale svolge un ruolo duale. Sul piano iconico-essenziale del disegno, il sottile zoccolo identifica le differenti parti del progetto e i tipi diversi di spazi: da un versante lo spazio aperto e vertiginoso tra le torri, e dall'altro quello introverso e più stabile del foro. Invece, sul piano pratico-fisico, il podio riconduce e ragguaglia le diverse quote date dal lieve salto di quota dell'orografia. Infatti, in prossimità del cardo, ovvero tra il versante occidentale e quello orientale, si registra uno scarto altimetrico[08]. Il basamento è "stilobate" delle torri e al contempo dorso della piazza triangolare.

Alla quota più bassa del basamento quadrangolare si insedia un gruppo condensato di torri trasparenti il cui ordine spaziale è quello aperto[09]. Le relazioni visive che si instaurano con l'esternità della radura fiorentina si chiarificano attraverso il rapporto scalare territoriale concesso dall'appropriata scelta del tipo edilizio. Infatti, sviluppandosi in verticale, l'elemento architettonico turrito si distacca dai corpi di fabbrica più lontani alla quota bassa del piano, traguardando nella lunga distanza e mostrandosi da lontano come un oggetto unico ostentato.
Contrariamente alla struttura del foro, qui è il "vuoto" tra le torri che taglia le distanze e divide le forme evitando una chiusura, un ristagno dello spazio che scorre tra di esse. La spazialità che ne deriva è vertiginosa al cospetto dell'ordine gigante dato dalle torri.
La singola torre è disposta e ripetuta ortogonalmente su una maglia di tre unità per tre filari equidistanti. Il tipo architettonico così declinato è effetto di una moltiplicazione dal carattere caleidoscopico: l'"uno" composto dal singolo elemento (la torre) diviene unità attraverso la moltiplicazione dello stesso (il gruppo turrito). L'identità architettonica come forma riconoscibile non è raggiunta dalla messa a sistema di un solo corpo con il suo intorno, ma dall'intero gruppo che riunisce il "molteplice" e ne fa un *unicum*. Tuttavia, la parte elementare resta identificabile nella sua finitezza e dimostra come l'unità dell'intero sistema sia l'obiettivo perseguito da Polesello. Le direzioni dello sviluppo in pianta denotano un'uguaglianza elettiva degli assi, una gemmazione perfettamente equilibrata nella sua centralità. La struttura regolatrice che distribuisce le torri incassa le forze di una cristallizzazione dell'intera unità. Le nove torri, con ponti pedonali in quota, vengono impalcate (in pianta e in alzato), come per una gemma all'interno di un reticolo cubico cristallino. Ovvero, le torri si riproducono inseguendo in modo indifferente gli assi prevalenti. Ne consegue che i quattro fronti della loro configurazione cubica si danno "a tutto tondo" nella campagna fiorentina.

Fig. FC07

Impronta al suolo del sistema architettonico del gruppo castellare di nove torri.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. FC08

Rapporti geometrici con gli assi fondatori e le forme dell'architettura del basamento con le gallerie basse insieme alle torri disposte in tre filari da tre unità (maglia disposizionale di 15×15 m).

Elaborato dell'autore.

0 100 200

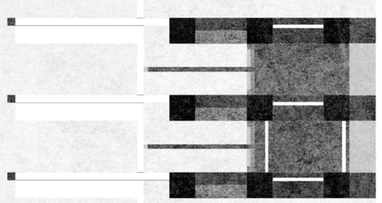


Fig. FC09

Planimetria del sistema architettonico delle nove torri tenute su filari di podio ortogonali al cardo.

Elaborato dell'autore.

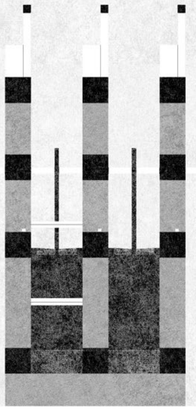
0 100 200

Fig. FC10

Assonometria del sistema architettonico dell'unità castellare.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



La ricerca di una maggiore complessità dei valori volumetrici (operazione dell'"uno" e del "molteplice") permette alla forma dell'edificio di guadagnare il carattere urbano. E dunque, il tipo della torre è forma per l'architettura e l'unità turrita è forma per la città. Questo aspetto operativo di moltiplicazione dello stesso elemento a più riprese attraverso la tecnica moltiplicativa "caleidoscopica" è fortemente ricorrente nelle occasioni di progetto urbano di Polesello. Infatti, il tipo della torre – combinato e disposto anche autonomamente in più quantità – viene largamente prediletto e coniugato nel suo inventario morfologico[10].
La struttura degli elementi con la semplice *dispositio* paratattica delle torri governa il sostrato basamentale. Quella tra le torri e il loro piede è una relazione ordinata: il verticale viene tenuto nei rapporti di forma dall'orizzontale.
I rapporti spaziali – alla scala dell'uomo – si esercitano con la manipolazione geometrica e di carattere scenografico del basamento. Infatti, lo zoccolo si conforma per mezzo delle tecniche d'incisione e di intaglio proprie del bassorilievo. Le torri sono tenute in maniera paritaria e uniforme ad una quota rialzata rispetto alla quota zero di progetto. Sono così assemblate solo sui filari ortogonali al cardo. In tal modo il basamento si configura chiaramente a servizio dei corpi giganti[11].
Il piano a terra tra i filari di torri si struttura attraverso dolci incisioni orizzontali. Il sistema composto da tappeti di natura (giardini verdi), e poi da rampe con podi, e passerelle longilinee rialzate ragguaglia le varie quote. La massa del basamento si fa sempre più scarna e rada allontanandosi dalla strada-cardo[12]. Le diverse quote progressivamente sempre più alte scandiscono in alzato il rito della risalita e i vari podi, in profondità, misurano le distanze tra le giaciture. Le gallerie ai piedi delle torri attraverso la loro quota lineare fissa marcano un contrasto plastico con il rumore di fondo delle depressioni articolate date dalla modellazione del basamento.
Lo spazio libero all'ombra tra le torri è narrato con gli elementi frutto delle operazioni di scavo e sottrazione della massa. Le rampe e i podi, dunque, risultano lo strumento metrico minimo con cui misurare e cronometrare gli spazi al piede del progetto.

10 Si vedano, tra gli altri della carriera di Polesello, i progetti analizzati in questa ricerca nella quale è possibile ritrovare almeno un gruppo architettonico per progetto urbano – generalmente turrito - che possiede questi caratteri formativi "caleidoscopici".
11 Vedi Fig. FC09.
12 Vedi Fig. FC08.

Al contrario, alla quota più alta, oltre la strada cardo, il piano basamentale trapezoidale mette in pari gli scarti altimetrici registrando la differenza di altura assumendo le forme di un terrapieno. Da un ordine aperto – quello delle torri – si passa ad un ordine chiuso – del foro[13]. Le architetture basse che descrivono lo spazio concluso marcano i soli lati senza mai occludere gli angoli e senza generare concavità continue negli spigoli. Gli angoli svuotati fungono da discontinuità spaziale e si danno come soglie in cui si registra un cambio di paradigma: da esterno sconfinato, quello dei campi, a interno recintato, quello del foro.
La sequenza degli spazi è data dalle navate-gallerie laterali che bordano e perimetrano su più livelli l'internità della piazza triangolare. Il tipo edilizio della navata-galleria, proprio per la sua conformazione data da campate ripetute in successione, si dà come spessore che delimita lo spazio interno della piazza. Le navate perimetrali subordinano lo spazio recintato comunitario[14] servendolo. Contrariamente alla struttura del gruppo turrito in cui è lo iato interstiziale a misurare le assenze tra gli elementi, nel foro invece lo spazio è dato dal susseguirsi dei bordi delle lunghe gallerie. L'offerta delle relazioni tra gli spazi in successione è arricchita anche da un'ulteriore articolazione dello spazio delimitato che stagna nel suo didentro. Nella successione narrativa, la piazza, nel vertice più acuto, si conclude all'ombra di una copertura piana.
Invece, sul fianco dell'altezza del trapezio, la navata si raddoppia dal di fuori e si distanzia di una testata aprendo a una galleria intestinale coperta.
I sistemi di spazi (interno ed esterno) costruiscono luoghi riconoscibili e sono chiaramente definiti dagli elementi con cui si relazionano.

13 Vedi Figg. FC11-FC13 e FC14.
14 La piazza proposta viene concepita come teatro per le attività collettive, culturali e politiche; le gallerie che contengono la piazza la servono con funzioni ricreative, socio-culturali e commerciali. Grandinetti (1983), p. 49.

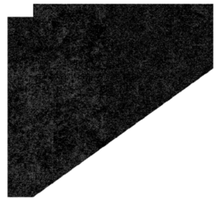


Fig. FC11

Impronta al suolo del sistema architettonico del foro.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

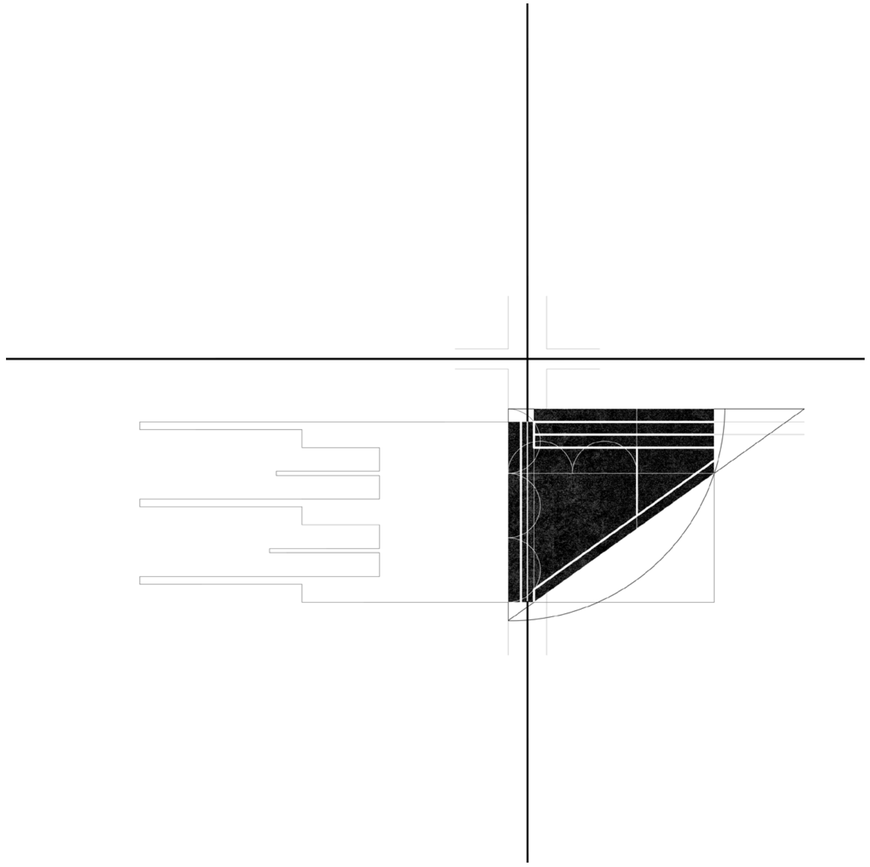


Fig. FC12

Rapporti geometrici con gli assi fondatori e le forme dell'architettura della piazza triangolare semicoperta e le gallerie che la bordano.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. FC13

Planimetria del sistema architettonico del foro.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

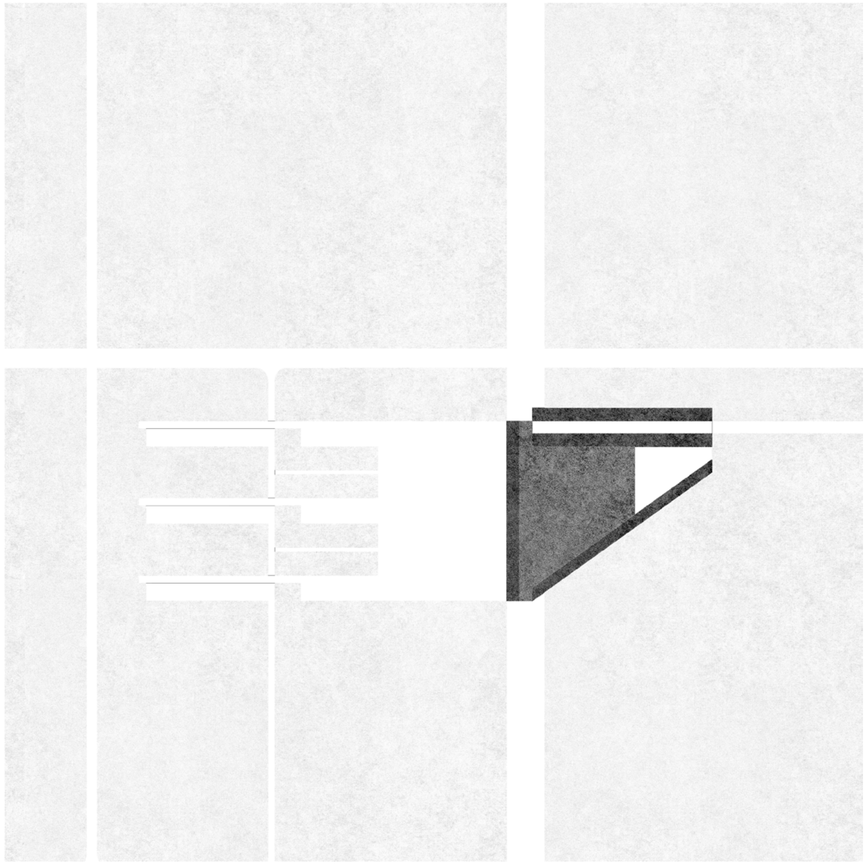
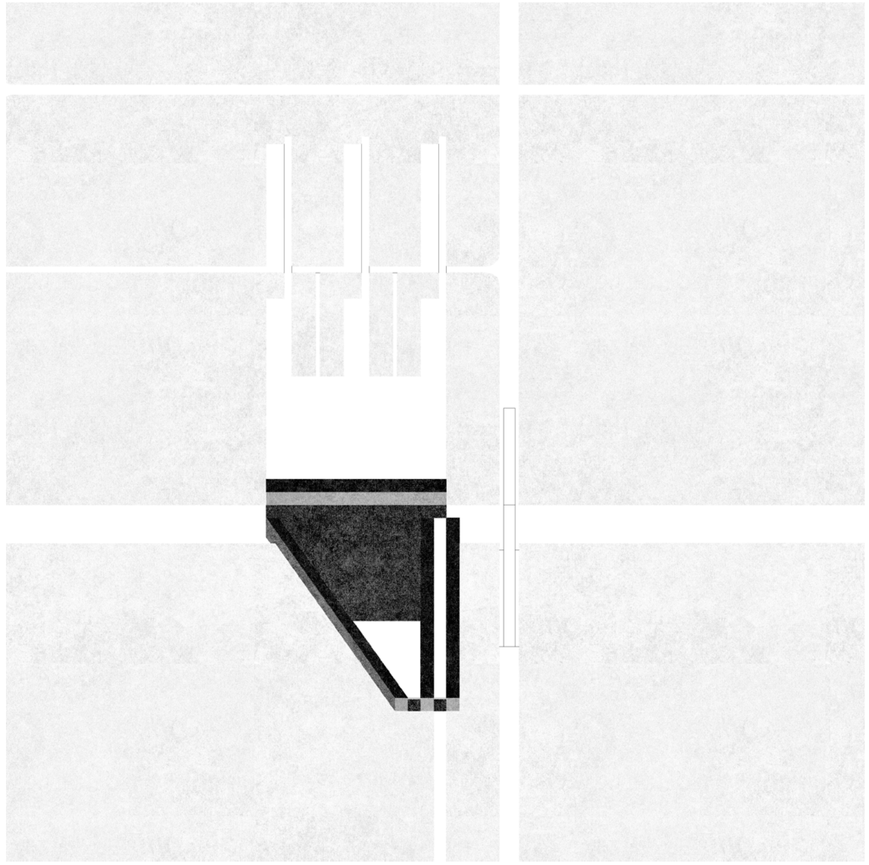


Fig. FC14

Assonometria del sistema architettonico del foro.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



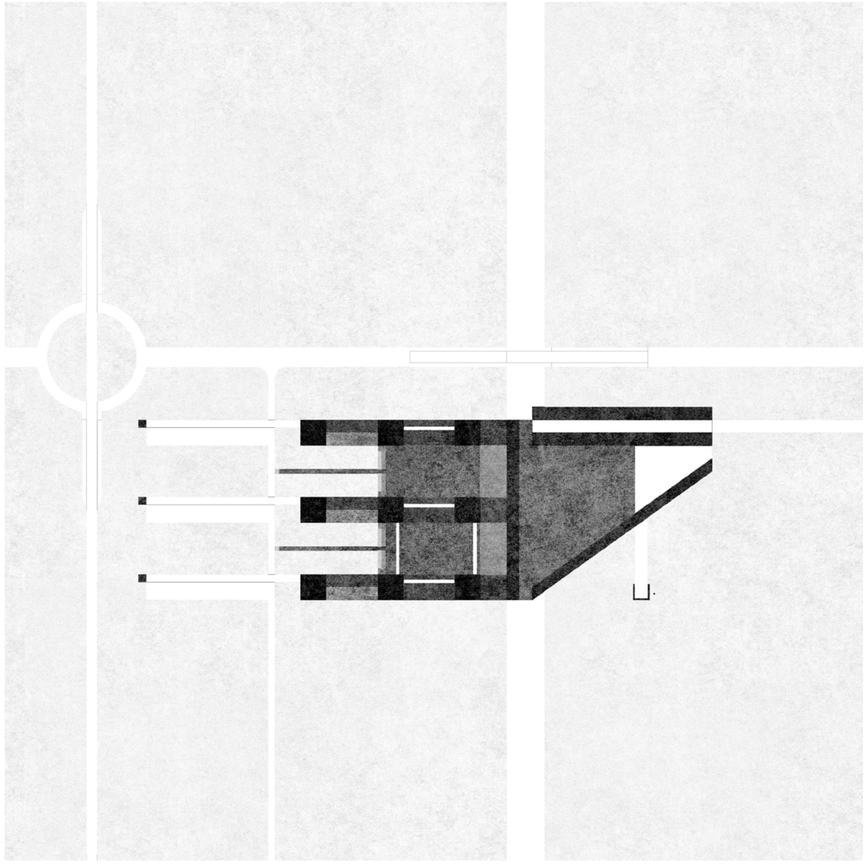


Fig. FC15

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Centro Direzionale, Firenze (1977)

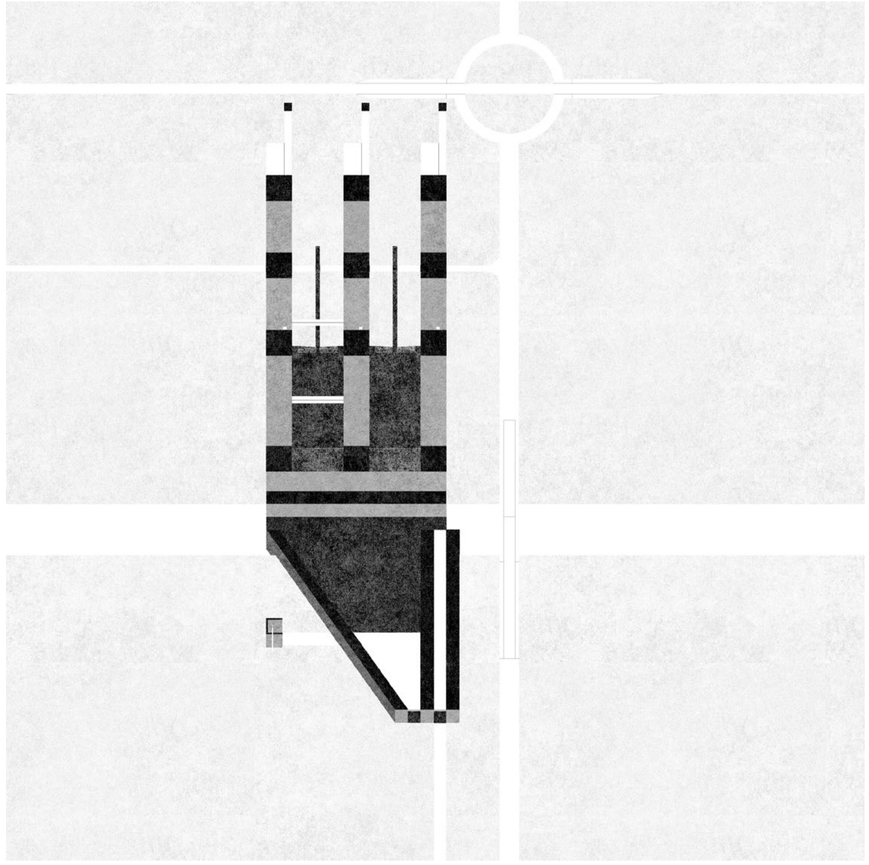


Fig. FC16

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Al di fuori delle strutture cristallizzate del gruppo ostentato di torri e della piazza introversa sono presenti due insiemi di elementi dal carattere sprezzante rispetto alla configurazione complessiva.
Esternamente ai tre filari di torri e in direzione opposta al cardo, un tris di gallerie basse e slanciate si aggancia al piede dei tre filari. Invece, sul fronte esterno del lato obliquo del foro, un semplice padiglione composto da un muro concavo e una più alta colonna caratterizzano la porzione di radura. All'interno del palinsesto figurativo e funzionale condensato del progetto, ulteriori elementi subordinati si collocano in modo centrifugo rispetto al baricentro della composizione.
Sul piano dei significati, le operazioni procedono alla completezza della composizione assumendo la sprezzatura come carattere predominante. Sprezzante può essere il modo con cui un autore o compositore carica di senso le relazioni tra i sistemi di un'opera. Talvolta, questa qualità viene utilizzata con l'intento di enfatizzare, o viceversa di limitare, la potenza delle strutture maggiori o che già sono consolidate. In questo caso, il sistema combinato torri-foro, per contrasto, si esalta ed enfatizza il proprio valore centro-direzionale, oltre che funzionale.
L'elezione di architetture altre, ovvero elementi minori al di fuori dei rigidi sistemi compositivi primari, dischiudono un diverso livello di problematicità per il nuovo insediamento urbano fiorentino. Alcuni esempi si possono riscontrare nella solitaria colonna proposta assieme al padiglione murario elementare e nelle lunghe gallerie lineari basse oltre le torri[15]. Inoltre, attraverso una declinazione episodica dello spazio al di fuori dell'unità consolidata, la sprezzatura smorza la tensione di tipo lirica e accentrante della struttura maggiore. Forse, è possibile riconoscere in questo delicato tentativo di contaminazione dei sistemi imposti un intento di superare la prevedibile stagnazione degli spazi al di fuori dei perimetri delle figure architettoniche elementari e la scontata procedura dei rapporti tra le torri e la piazza.
Per mezzo della sprezzatura data dall'inserimento degli elementi minori, l'intera composizione guadagna di ricchezza non soltanto nel suo palinsesto di esigue forme e definiti spazi, ma accresce e avvalora anche i sensi e i significati delle operazioni disposizionali del condensare.

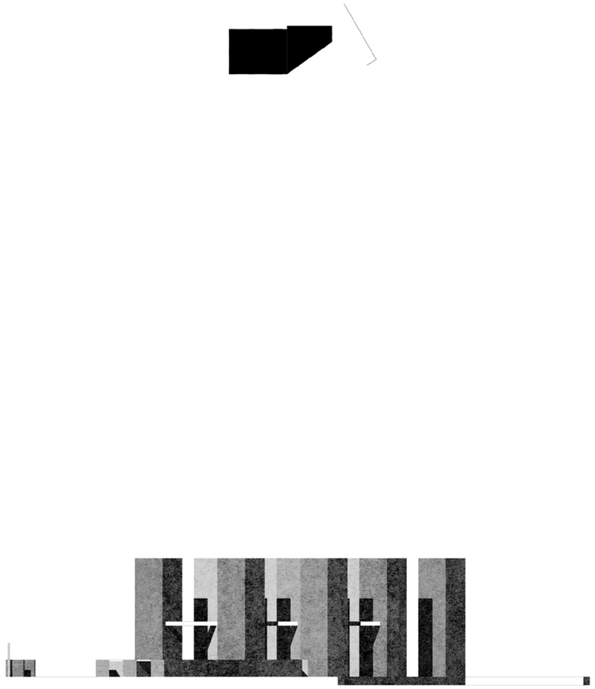
15 Vedi Figg. FC15 e FC16.

Fig. FC17

Profilo nord-est dell'unità architettonica: foro semicoperto con navate laterali, gruppo di nove torri con il loro basamento condiviso e sistema di gallerie.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



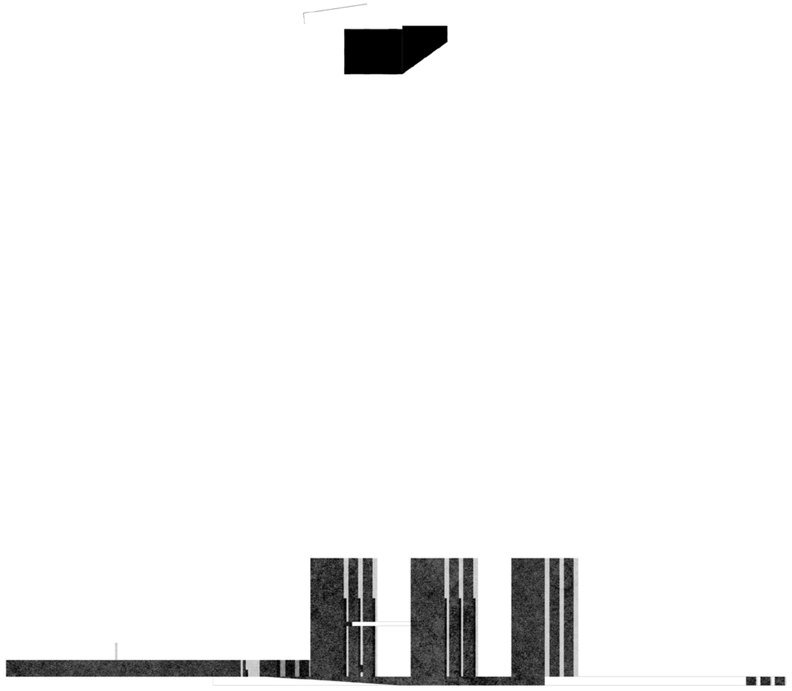


Fig. FC18

Profilo nord-ovest: il basamento su cui radicano le torri ragguaglia il salto di quota tra i due versanti. Al podio si agganciano lunghe gallerie.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. FC19

Profilo sud-ovest.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

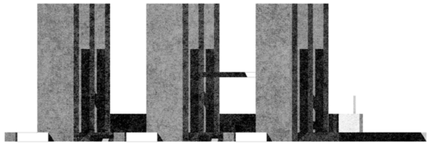
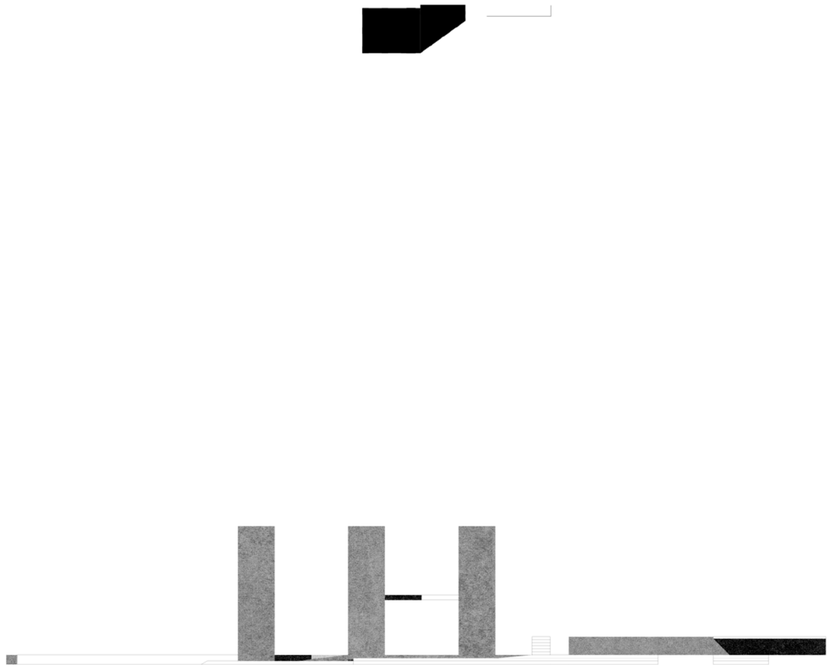


Fig. FC20

Sezione ovest-est: i tipi architettonici (torre e piazza) condensati nell'unità del Centro Direzionale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



Parte II

Concatenazioni per discontinuità

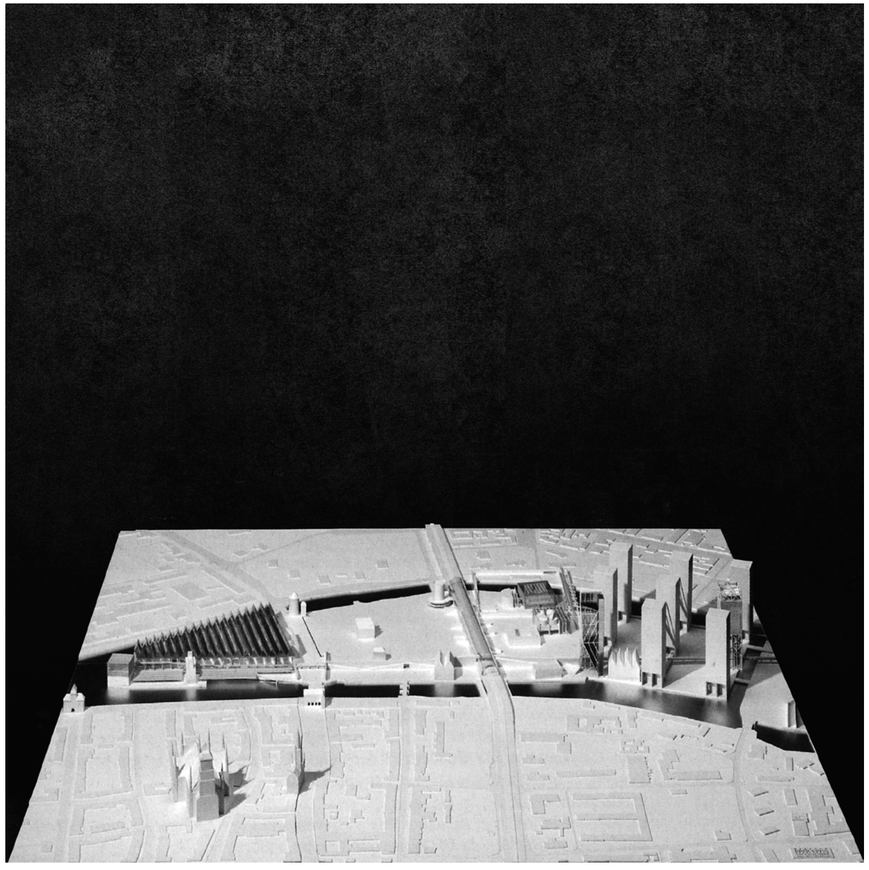
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con A. Dal Fabbro, M. El Daccache, R. Fein, M. Iori, S. Maffioletti, M. Montuori e P. Valle (1989).
[Progetto elaborato all'interno del Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica presso IUAV, Venezia.]

DG

095 Un'isola in città
103 Formatività
110 Le chiusure
116 Analessi del montaggio: il recinto e il parco
121 Analessi del montaggio: *Cité des Affaires*



Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)

L'attuale assetto urbano della città di Danzica assume questa configurazione tra il XVI e XVII secolo quando l'insediamento mutua il proprio ruolo politico-commerciale passando da borgo marginale a importante città-porto. Per mezzo dello scavo del canale sul lato lungo della convessità di terreno lambito dal Motława si è costituita un'isola all'interno del centro fortificato che prima non c'era. Nei rapporti fondativi tra l'insediamento e la topografia, lo scavo del nuovo canale apre a nuove relazioni morfologiche. Il fiume Nowy Motława viene ottenuto dallo svuotamento del letto del canale che collega il Motława e l'interno del centro fortificato con il porto situato più a nord. L'isola risultante, nota come Isola dei Granai (Wyspa Spichrzów), per molto tempo ha assolto al ruolo di area di deposito granai, prima, e di approdo per unità mercantili e portuali, poi[01].
A seguito dei bombardamenti e degli avvenimenti bellici, l'isola registra importanti perdite per l'intera area, perdendo molti corpi di fabbrica storici. Il "vuoto" è la predominante all'interno del vecchio tessuto medievale dell'isola, la quale nei decenni successivi non viene risanata. Col passare del tempo si consolida l'idea che il destino funzionale dell'isola sia a servizio della città. Dunque, il tema è dato dalla necessità d'intervento in un luogo a vocazione centrale urbana.

01 *Wyspa Spichrzów*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wyspa_Spichrzów> (ultima consultazione: 15/03/2021).

(Pagina precedente)
Fig. DG00

Area Centrale per l'Isola dei Granai – Danzica (Polonia) (1989).
Vista del modello fisico del progetto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Al piano, l'isola si conforma come una spessa striscia di terreno lambita sui lunghi fianchi da due rami del fiume Vistola[02]. L'impianto insulare gode di una gerarchia distributiva a pettine data dalla presenza dell'asse viario regio nord-sud (via Chmielna) che corre per tutta la longitudine. L'estesa strada innerva tutta l'isola e gli edifici che fronteggiano il canale giacciono perpendicolarmente scandendo la sua intera misura, ritmandone lo sviluppo, così come per una spina dorsale. Oltre alla disposizione degli edifici lungo la dorsale viaria, due strade urbane e l'autostrada la infilzano in direzione est-ovest tripartendo il suo sviluppo[03].
La strada più a nord che attraversa trasversalmente l'isola ricongiunge il centro storico con l'autostrada che porta fuori città.
È significativa la sua presenza per due ragioni. *In primis* per lo storico accesso al centro antico attraverso la Porta Verde che fronteggia l'altra banchina del fiume, oltre al ricongiungimento con la Basilica di Santa Maria. *In secundis* per morfologia, la strada borda sul lato basso la punta dell'isola, definendone la sua cuspide triangolare.

02 Vedi Figg. DG03-DG04.
03 Vedi Fig. DG04.

Fig. DG01

Isola dei Granai - Danzica, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Proseguendo per il percorso longitudinale, il secondo e terzo asse trapassano i fianchi della dorsale rispettivamente nel centro e nella parte meridionale. Sul piano, l'isola risulta scandita e misurata dai percorsi stradali trasversali i quali fasciano dei campi che si danno quindi per concatenazioni.

Nell'economia generale, le unità architettoniche rimarcano una sola grande direzione e si bilanciano nell'unica misura possibile, ovvero quella geografica dell'isola. La punta nell'estremità più a nord e il terminal ferroviario a sud costituiscono gli antipodi di un impianto direzionato. A differenza del progetto per il Centro Direzionale di Firenze in cui, per economia di elementi, le architetture si coagulano in un centro di gravità afferente al sistema cardo-decumanico, a Danzica il nuovo ordine si stabilisce a partire da un solo nervo, una sola direzione ordinatrice, ma molteplici sono i versi subordinati.
In questa occasione, così come per il progetto per l'area centrale di Milano Garibaldi-Repubblica, l'idea di centralità non esiste come luogo puntuale ed esclusivo, ma bensì viene esteso ad una vasta porzione di suolo.

Fig. DG02

Isola dei Granai - Danzica, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)

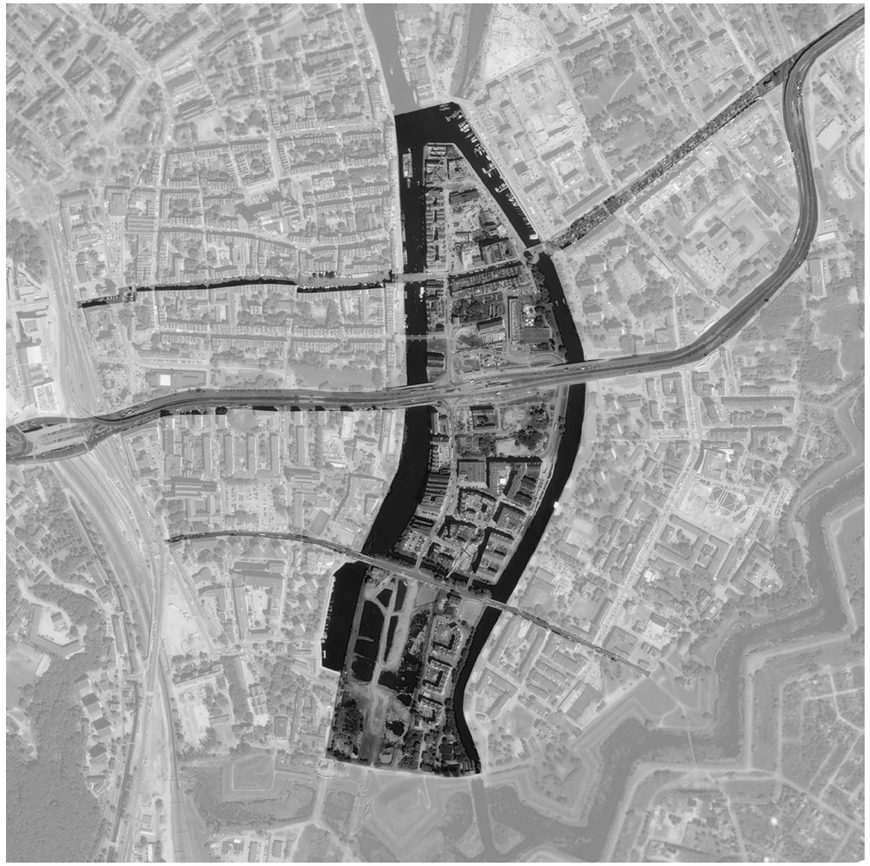


Fig. DG03

Area di intervento del progetto per la ricostruzione dell'Isola dei Granai nel cuore della città di Danzica, individuazione dell'area di progetto in relazione alle preesistenze, le invarianti architettoniche e infrastrutturali.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)

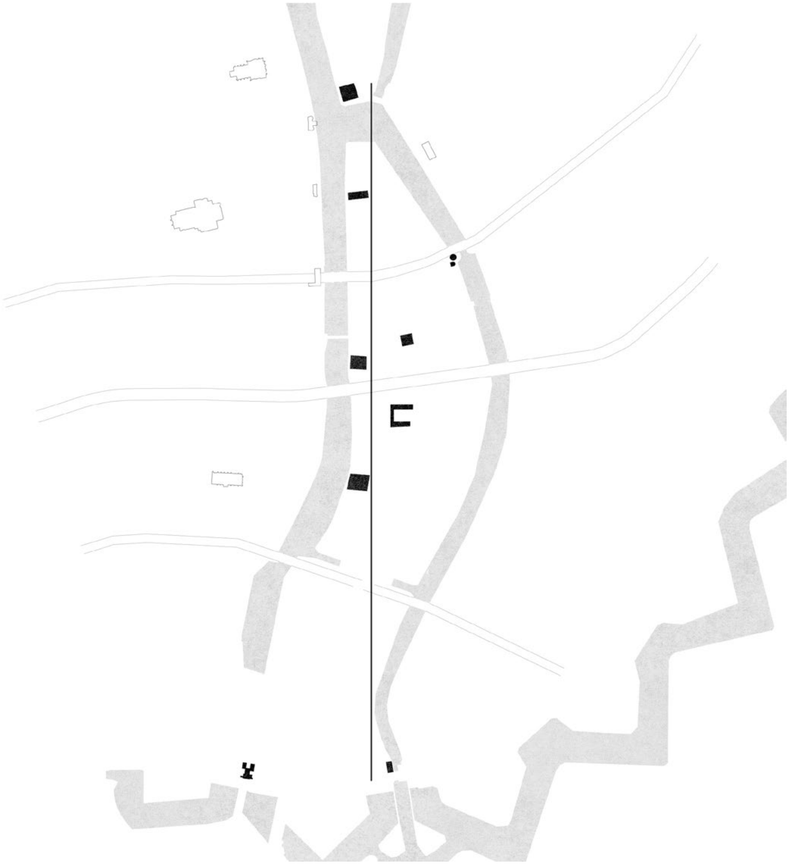


Fig. DG04

Individuazione dell'asse eletto come fondativo per il progetto in relazione alle invarianti architettoniche preservate e le infrastrutture preesistenti.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

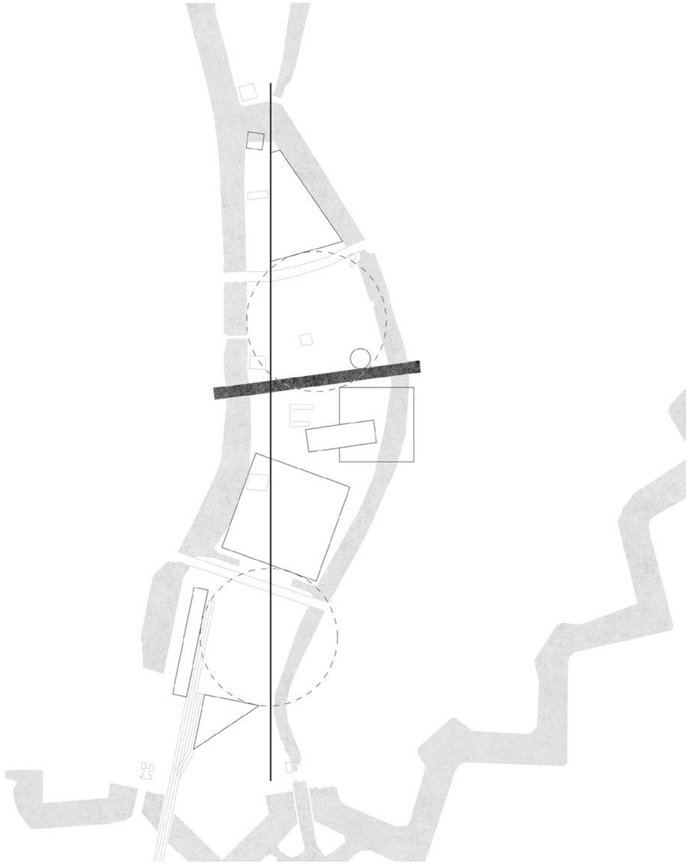


Fig. DG05

Figure geometriche e ingombri spaziali.
Individuazione dei rapporti tra forme e spazi nella composizione all'interno dell'isola. Le relazioni sul piano vengono stabilite a partire da rapporti di forma e spazio con la topografia. In questo caso, la successione dei luoghi si sviluppa lungo la dorsale della strada regia (nord-sud). Gli ingombri si succedono senza continuità.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

La composizione del progetto del gruppo di Polesello affonda le relazioni di forma e senso nella trama di rapporti intessuta con la topografia alla grande scala. Fondativo è il rapporto con la lunga dorsale longitudinale. È questo il cardo su cui si fonda l'impianto del progetto e su cui si concatenano le architetture riconoscendo e mettendo a sistema i ruderi preesistenti. Ne consegue l'innesto continuo e ritmato delle tre strade trasversali per tutta l'estensione insulare i quali individuano i campi in cui agire. Chiudono, oscillando di volta in volta nella successione, i sistemi delle giaciture infrastrutturali che si susseguono da un sistema di forme all'altro.

Il progetto raccogliendo la geografia di segni dati dall'ordine topografico risignifica il grande "vuoto" dell'isola montando più unità architettoniche. L'obiettivo è ricondurre l'isola dei Granai ad un nuovo valore centripeto all'interno della città di Danzica[04].
Nella loro offerta[05], i pesi delle singole figure trovano costantemente il loro solido equilibrio nella posa che li dispone. Ognuna di loro necessita del "vuoto" per essere definita. Ogni parte è formalmente chiara ed autonoma, ostentata nella sua conformazione. Inoltre, sul piano figurativo, tra di loro ci sono rapporti di specularità o relazioni di discontinuità concorrendo in concerto alla formatività dell'intera composizione. È la "legge dei vuoti"[06] per cui ogni elemento, per poter risaltare e affermarsi ha bisogno di pause spaziali. Nell'orchestrare la composizione, l'architetto ripone nel fondo e nelle figure lo stesso valore strumentale poiché esiste un reciproco limitarsi. L'idea di spazio che governa questa tecnica compositiva, inevitabilmente, si fonda sulla cadenza degli elementi, sul ritmo delle parti e sulla discontinuità degli insiemi.
La traiettoria designata dalla collocazione scandita delle singole parti architettoniche si esprime attraverso una stretta unione che le lega, come per degli anelli di una catena. Questa concatenazione non si propone con inanellamenti rigidi e ripetitivi: ogni componente gode di un carattere di discontinuità rispetto agli elementi prossimi che la anticipano o la succedono. Allo stesso tempo, la singola parte rimanda continuamente al generale dato dalla serie concatenata. Infatti, la combinazione e il montaggio degli equilibri dati dai pesi delle figure e dalle forze di attrazione e contrasto tra tutte le parti[07] mostrano il carattere di indipendenza nel singolo, ma subordinazione nell'impianto generale.

04 Cfr. Polesello, Gianugo (1994), s.t., in Montuori, Marina, (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso isola dei granai Danzica*, IUAV Venezia, Il Cardo Editore, pp. 44 -67.
05 Vedi Fig. DG06.
06 Cfr. le osservazioni sulle regole di peso, ponderazione e movimento per l'organizzazione dei piani in Alberti, Leon Battista (1973), *De Pictura*, in *id., Opere volgari III*, Bari, Gius. Laterza e figli, pp. 46-89, ripresi poi in Focillon, Henri (2004), *Piero della Francesca*, Milano, Abscondita srl, pp. 71-93.
07 Da notare le mancate soluzioni di continuità, le rotazioni dei corpi e delle giaciture sulla partitura dei pezzi architettonici del progetto (il sistema del foro triangolare, del terminal ferroviario, del recinto e delle torri).

Un'altra considerazione sulla formatività dell'intera composizione va proposta, insistendo, ancora una volta, sul carattere delle giaciture e quindi sulla *dispositio* dei piani di posa. Si nota come ognuna delle unità architettoniche aderisca ad un piano di intenti in cui esiste un semplice, ma non banale, precetto: molti sono i modi con cui essere fermi e solo uno quello di essere in moto.
Le unità architettoniche si danno, rispetto all'asse regio di fondazione, con angoli di rotazione continuamente diversi. Infatti, nella successione, pur ribadendo la loro posa balistica e soppesata, i singoli corpi rimandano tra di loro a lenti movimenti e lievi oscillazioni posturali rispetto alla dorsale[08]. La loro molteplice maniera di essere statici suggerisce un movimento nella serie, un'azione la quale, in verità, non c'è. È soltanto al "vuoto", invece, assegnato il compito di scorrere, ovvero di muoversi liberamente tra le diverse pose architettoniche distanziando gli elementi e scandendo la progressione.
Le relazioni di prossimità con l'intorno urbano e geografico, il rapporto indiretto dato dagli scorci e dalle prossimità d'angolo, e le relazioni di affaccio-specularità producono inediti riflessi e rimbalzi a partire dal piano orizzontale della città, giungendo sino ai fronti specchiati degli edifici. Difatti, l'altalenante rotazione dei piani di appoggio per Polesello è un tentativo programmatico per sperimentare nuovi riverberi e collegamenti visivi immaginati a partire dal riflesso dei piani verticali delle architetture disposte[09].

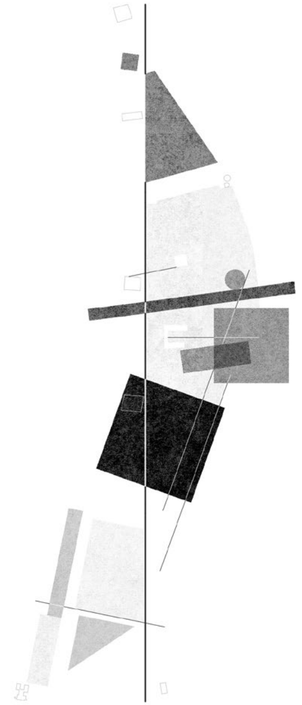
08 Vedi Figg. DG05-DG06.
09 Polesello (1994), p. 45.

Fig. DG06

Ideogramma.
Le relazioni di forma si stabiliscono a partire dalle estremità assiali rivolte all'esterno. Dunque, segue un'analessi interna del montaggio. Le figure mostrano la disposizione e le porzioni di "vuoto" che scorre tra di loro. La geografia dell'isola è a memoria delle figure che la ricompongono.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



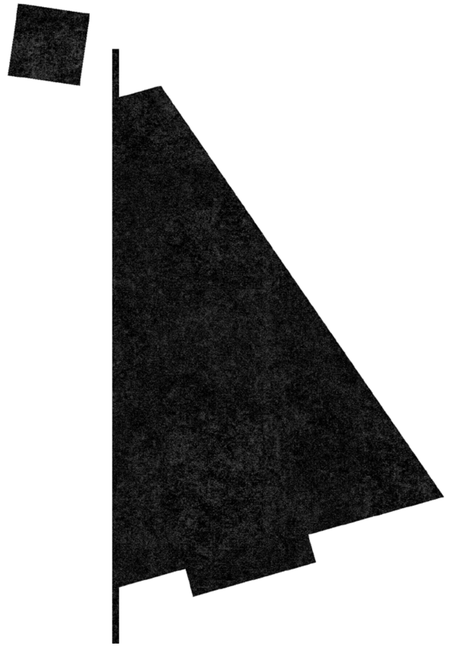


Fig. DG07

Le chiusure, foro triangolare.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

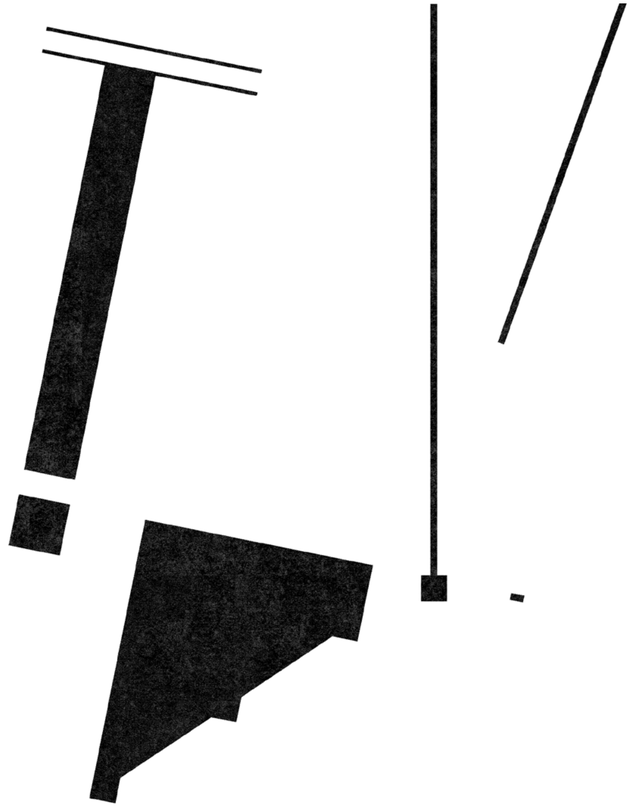
Fig. DG08

Le chiusure, terminal ferroviario.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)



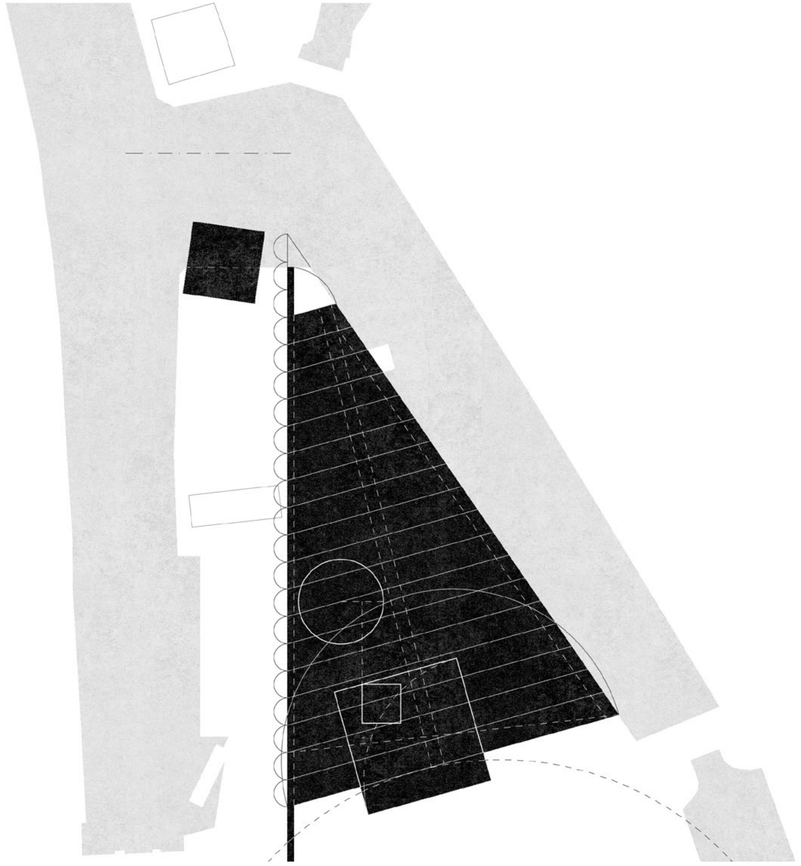


Fig. DG09

Le chiusure, foro triangolare.
Rapporti geometrici con l'asse fondatore e il suo culmine.
L'unità ingombra lo spazio libero e ingloba altre architetture al suo interno stabilendo il suo valore di "magazzino di memorie".

Elaborato dell'autore.

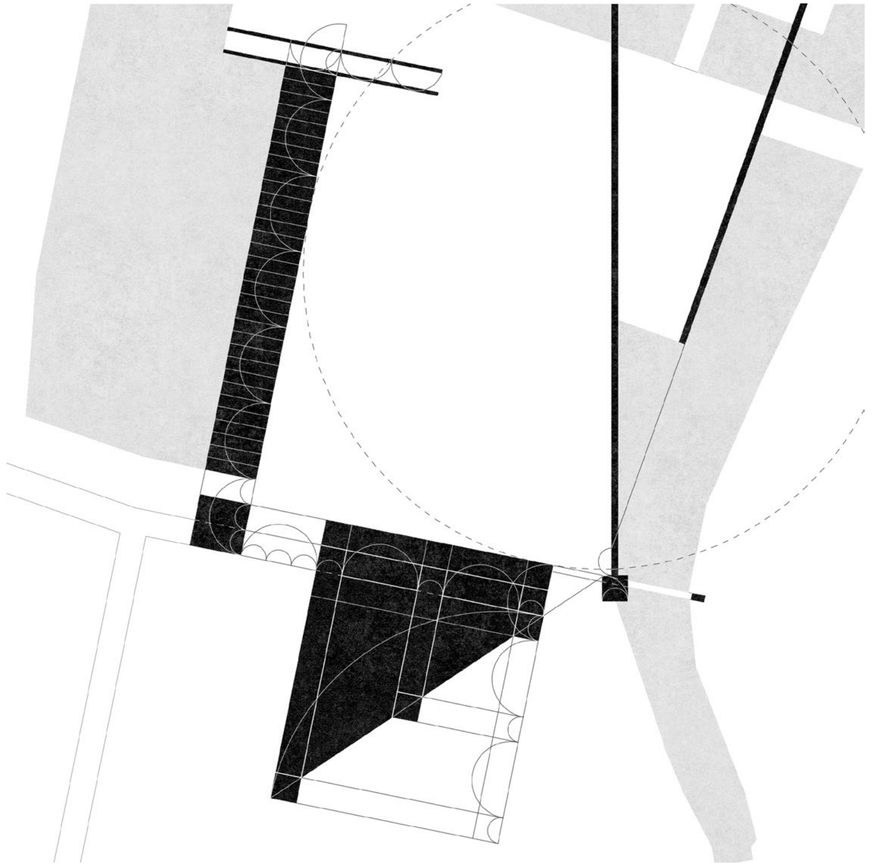
0 50 100

Fig. DG10

Le chiusure, terminal ferroviario.
Rapporti geometrici con l'asse fondatore e il suo culmine.
L'unità restituisce il "vuoto" occupando con due elementi i bordi dell'area.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



L'unita museale del foro triangolare a nord e il terminal ferroviario con la piazza del mercato a sud costituiscono le chiusure della composizione concatenata poiché i due luoghi sono posti agli estremi della misura dell'isola e si rivolgono entrambi verso l'esterno[10].

Il polo settentrionale del foro triangolare avanza un'analogia in termini formali e relazionali con un'architettura di tutt'altro luogo. Polesello prende a modello volutamente l'edificio limite di Punta della Dogana a Venezia, riproponendone le forme. Come spesso accade all'interno della sua ricerca, la composizione per l'autore può essere costituita dalla combinazione di edifici già noti e costituiti, i quali, attraverso i propri principi fondativi e relazionali, possono essere estratti dal loro contesto e ricollocati altrove.
Oltre alla figuratività data dalla geometria dell'architettura fortificata (la convessità della punta triangolare), il valore analogico risiede nella costruzione di un bacino di relazioni con le architetture prossime preesistenti. Infatti, se a Venezia lo spazio delle relazioni è dato dal "vuoto" marciano tra Punta della Dogana, Piazza San Marco e la Basilica di San Giorgio Maggiore, a Danzica la triangolazione ottico-percettiva[11] si fonda, da un lato, con il fronte del portale medievale (alla soglia del centro antico) e, sul fronte speculare, con l'ex-cantiere navale (verso lo sbocco a mare).

A partire dal suo passato viene ribaltato il significato dell'edificio di punta che era. Il nuovo foro nasce sulle orme dell'ex-deposito, il quale non contiene più beni materiali, ma bensì memorie[12]. All'interno del grande corpo, i ruderi preesistenti vengono disposti liberi come le isole per un arcipelago.
Il nuovo teatro cilindrico, il *telesterion* con muro a C, la grande piazza coperta e il giardino d'inverno tra le colonne al riparo delle falde trasparenti sono le isole architettoniche che presenziano lo spazio libero all'interno della grande area museale. Tutte queste architetture a servizio della collettività sono depositate al di sotto del grande involucro vitreo che le ingloba e che si dà come un "palazzo di cristallo"[13]. Il rapporto con l'esterno è dato dalla riproposizione sui fronti lunghi degli antichi profili gotici degli ex-magazzini con doppie falde continue.
A legare questa unità così organizzata con la restante parte di struttura compositiva è il grande asse pedonale che infilza per un lato il foro trasparente.

10 Vedi Figg. DG07-DG14.
11 Polesello (1994), p. 52.
12 *Ivi*, p. 53.
13 Vedi Fig. DG11.

In modo speculare, rivoltandosi a sua volta verso l'esterno opposto, all'antipodo meridionale dell'isola viene collocato il terminal ferroviario con i luoghi del mercato. Figurativamente la ricerca conduce a una differente chiusura del componimento concatenato. La chiave è nella disposizione dei corpi e nell'elezione, ancora una volta, di geometrie elementari che risuonano in entrambi gli opposti.
L'idea è quella di disporre uno spazio in cui stare che servisse come polo per gli scambi e il passaggio. In questa estremità, al foro triangolare del polo museale, si contrappone un altro "vuoto" contenuto, ma questa volta a cielo aperto. Lo spazio libero del mercato scoperto è teso su due lati dalla concavità del mercato e dei depositi porticati, e sull'altro lato dalla conclusione dell'asse regio. Se per il foro triangolare i corpi si dispongono liberamente "al centro della stanza", nel suo opposto, tutto viene appoggiato ai bordi per sgomberare il piano a servizio dell'area mercatale.

Sulla stessa direzione, ma con versi diametralmente discordi, i pesi dati dalla posa e dal montaggio delle due estremità si bilanciano e misurano la grande distanza. La declinazione di due modalità diverse di insediare il "vuoto" mette in equilibrio le due unità seppur lontane. La scelta latente di geometrie semplici e l'elezione del "vuoto" come strumento di progetto, declinato in due modalità diverse, genera un doppio verso all'interno della retta su cui si sviluppa il componimento. La direzione smisurata dell'asse data dalla strada regia viene sigillata nell'unità dell'isola.
La trama del componimento si sviluppa a partire dalla tensione tra queste due chiusure, come nella narrazione di un racconto in cui si prosegue per mezzo di un'analessi interna. Così come accade nell'arte della scrittura, la costruzione di una composizione può avanzare il suo sviluppo sovvertendo il verso della trama. La figura retorica dell'analessi permette questo cambio di *consecutio* concedendo lo sviluppo avanzando a ritroso.
Le altre parti che completano la composizione, ovvero le architetture del recinto con il parco e il gruppo di torri concentrate, si possono interpretare come un montaggio a ritroso rispetto alla lineare concatenazione suggerita dagli antipodi che misurano il sistema, il loro valore sintattico non varia.

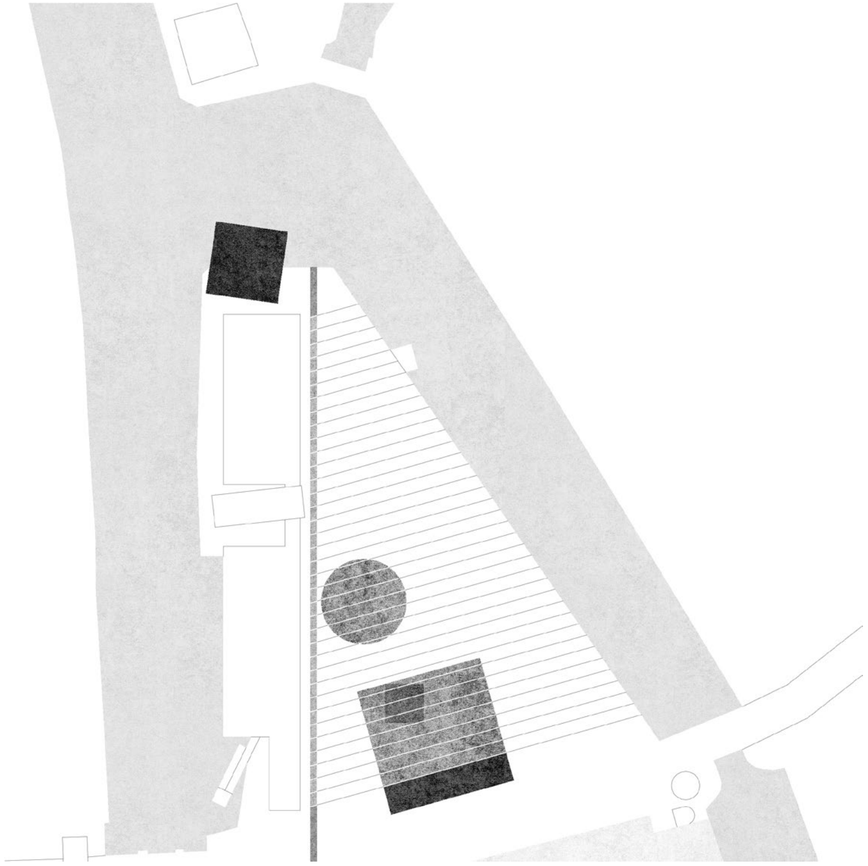


Fig. DG11

Le chiusure, foro triangolare.
Planimetria parziale.
I rapporti con l'esternità si danno nella triangolazione ottico-percettiva tra i monumenti che individuano il grande puntale (analogia programmatica con Punta della Dogana e il bacino di San Marco, Venezia).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

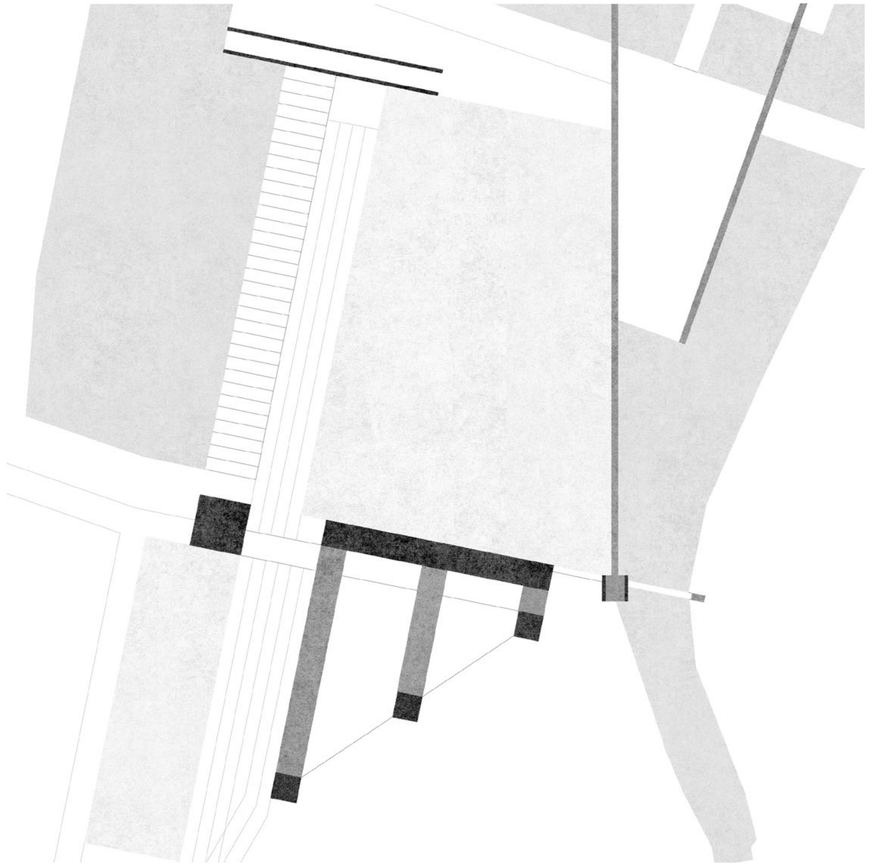


Fig. DG12

Le chiusure, terminal ferroviario.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

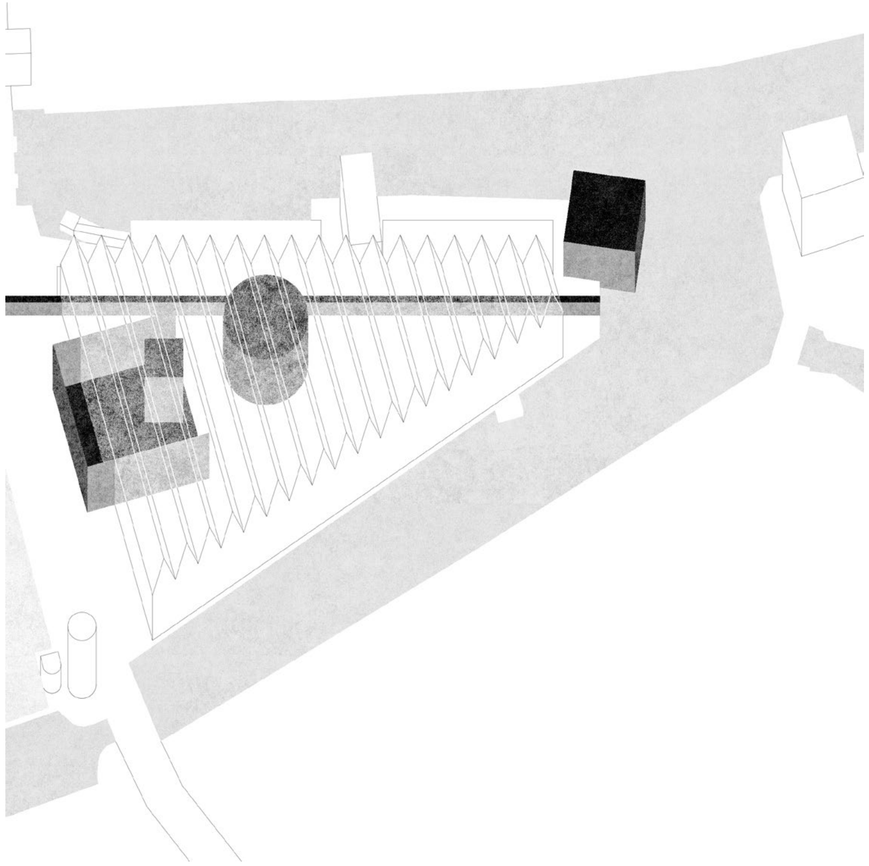


Fig. DG13

Le chiusure, foro triangolare.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

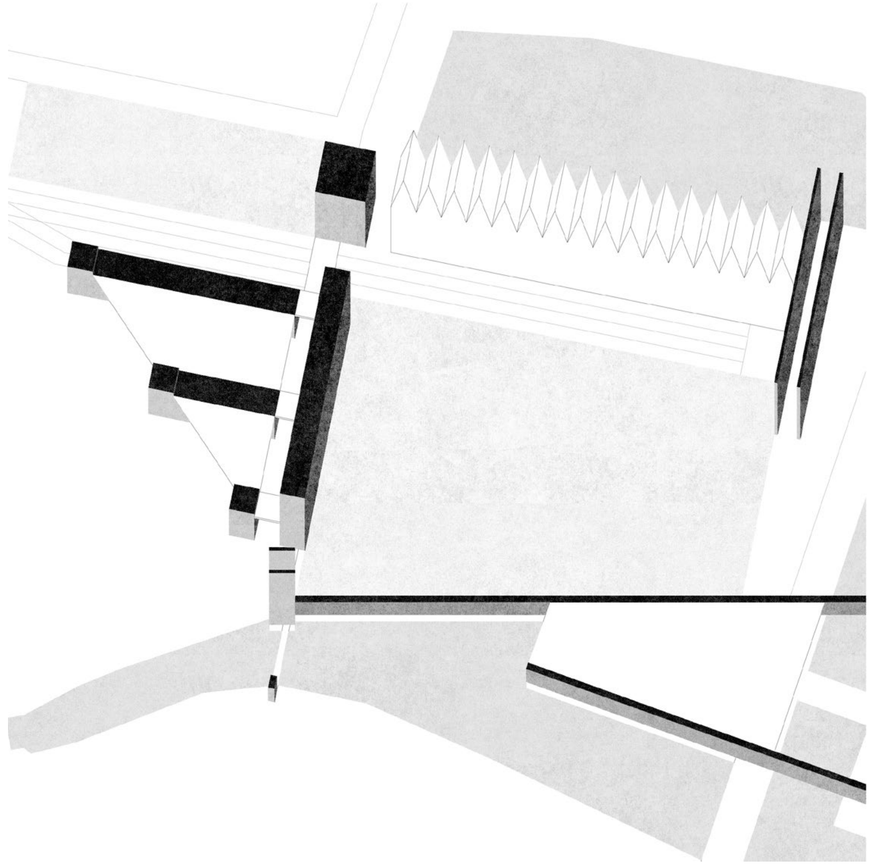


Fig. DG14

Le chiusure, terminal ferroviario.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Il "vuoto" disponibile tra l'unità turrita della *Citè des Affaires* e il foro triangolare vetrato a nord viene caratterizzato da uno spostamento del baricentro delle masse all'interno della concatenazione. Il luogo di questa parte di composizione, assumendo il carattere discontinuo della propria concatenazione di luoghi, sposta il centro di gravità sul versante opposto a quello della regia via, lambendo l'altro fianco del versante dell'isola. Lo spazio è presidiato occasionalmente da ruderi di antiche preesistenze distanti tra di loro, i quali vengono accolti dal progetto come *objet trouvé* all'interno del "vuoto" centrale.
Il nuovo ordine spaziale viene formulato a partire dall'idea di riporre su un fianco gli edifici per la collettività, e di insediare il versante occidentale del fiume collegando le sue due sponde. L'impianto si compone di edifici isolati (centro commerciale, centro congressi e servizi) i quali, attraverso vie pedonali e percorsi minori di collegamento, sono allacciati alle preesistenze[14]. L'ambito spaziale in cui il baricentro delle masse architettoniche ricade è dato da un imponente recinto quadrato (percorso di collegamento pedonale) posto a cavallo del fianco occidentale e del fiume. L'organizzazione degli elementi sul piano assume qualità scenografiche: alle geometrie delle infrastrutture e dei viadotti, si sovrappone il piano delle nuove architetture, al quale fa da fondo il suolo di natura che presidia il "vuoto".
Ancora una volta la tensione geometrico-figurale propria di questo modo di insediare è di tipo astrattivo. L'insediamento del campo con le infrastrutture e le preesistenze segue una sola regola sintattica: l'autonomia all'interno della serie.

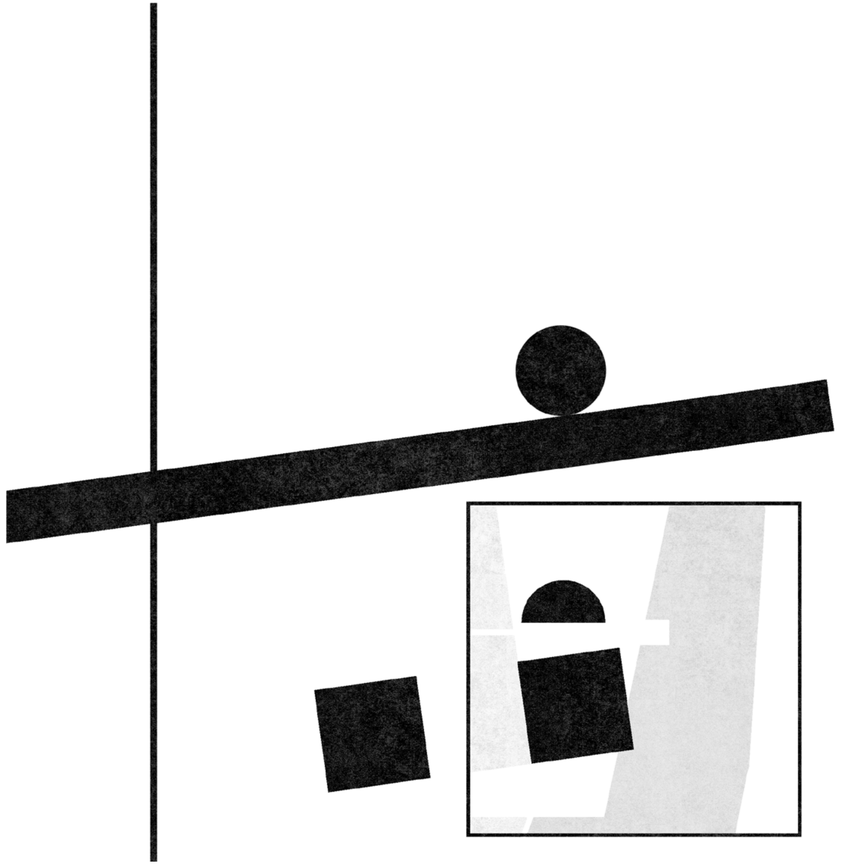
14 Vedi Figg. DG15-DG18.

Fig. DG15

Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



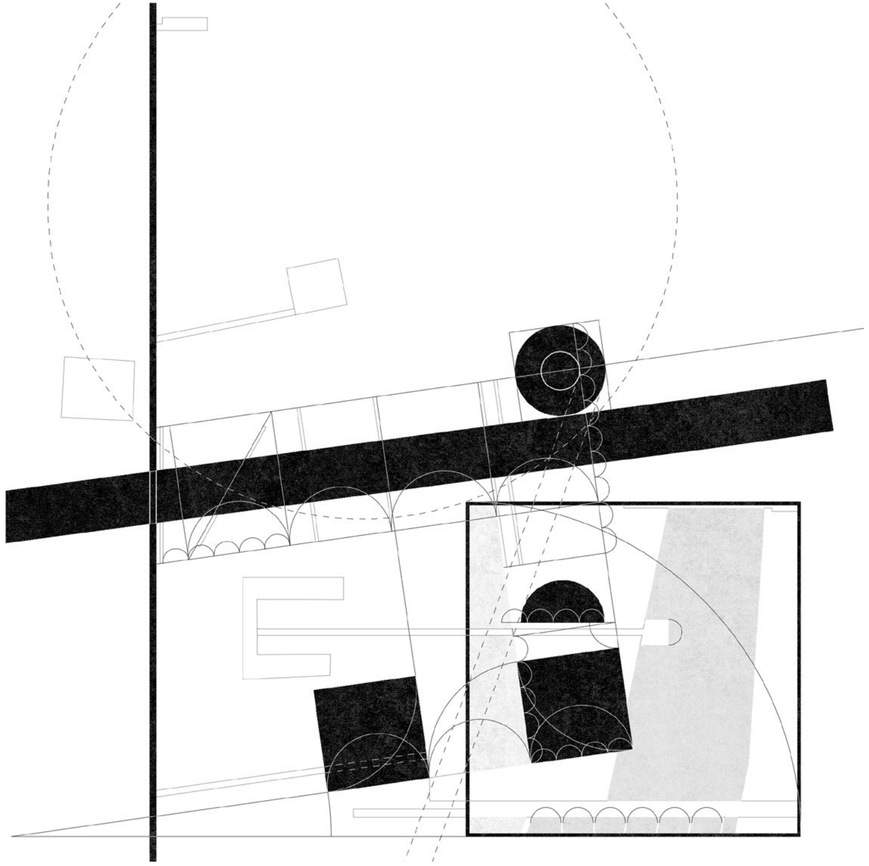


Fig. DG16

Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Rapporti geometrici tra le parti.
Le architetture progettate si inseriscono tra le preesistenze rafforzando la loro condizione di corpi isolati.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

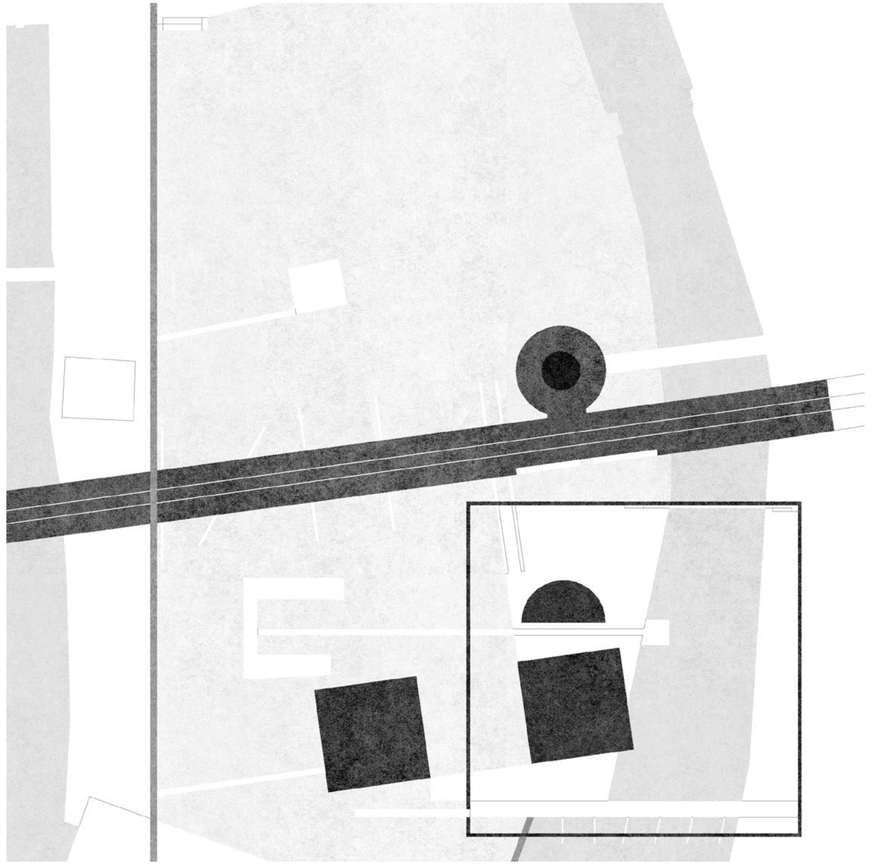


Fig. DG17

Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Planimetria parziale.
La *dispositio* dona allo spazio un valore scenografico: il "vuoto" preesistente viene rielaborato e trasformato in un brano di natura a servizio della città. Questo dilata la ritmica consequenziale delle architetture all'interno dell'Isola. Al nuovo parco urbano si susseguono rinnovati percorsi di collegamento, rampe con passerelle, infrastrutture viarie (asse regio pedonale e strada veloce trasversale), edifici isolati e un nuovo recinto urbano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

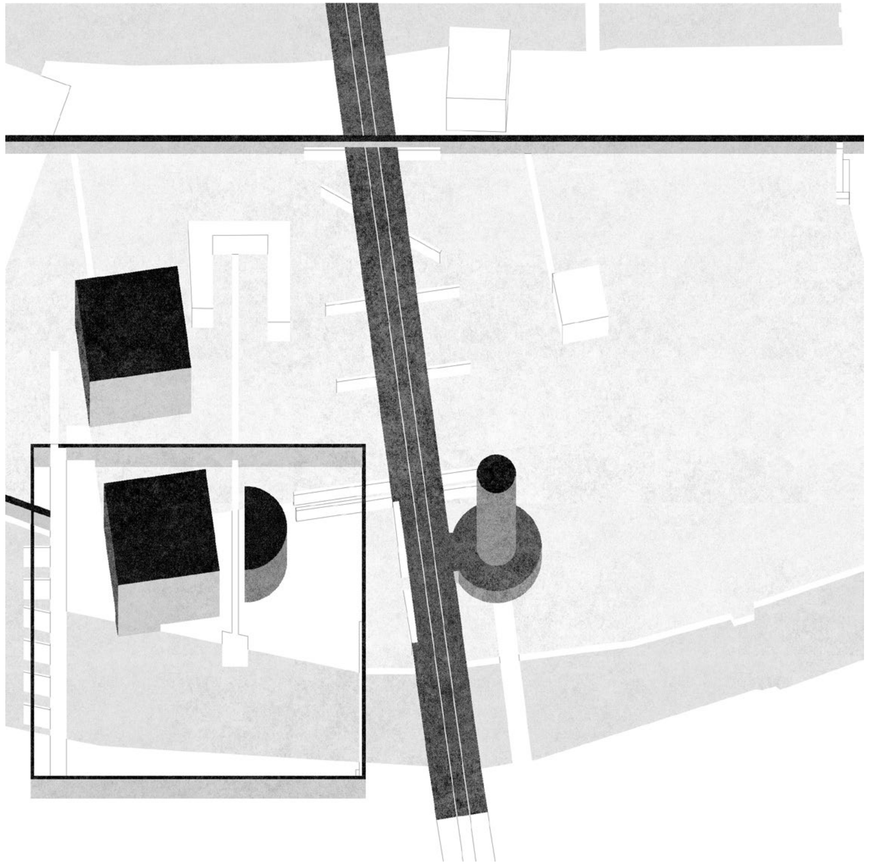


Fig. DG18

Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Assonometria parziale.
Il "vuoto" come strumento per la composizione.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

15
16

Vedi Fig. DG06.
Vedi Figg. DG19-DG22.

Per l'area amministrativa ed economico-finanziaria Polesello propone un gruppo architettonico noto all'interno del suo bagaglio di forme: l'elemento torre ripetuto e moltiplicato all'interno di un'unità compiuta. È la *Citè des Affaires* attraverso il quale si arricchisce il ventaglio di servizi dell'area centrale dell'Isola. Questa è la parte più greve per i pesi della composizione. Per densità ed estensione il gruppo turrito è il più consistente all'interno della gamma delle masse della serie concatenata. L'equilibrio tra i pesi delle varie figure al piano orizzontale della composizione dimostra una presenza imponente in corrispondenza del gruppo[15]. Inoltre, nelle relazioni tra le distanze la *Citè des Affaires* - all'interno delle collocazioni - evita una prevedibile centralità a favore di una logica distensiva e concatenante delle parti.

Il gruppo di nove torri disegna e misura per il lato a sud la larghezza dell'isola[16]. Le torri, così come per Firenze, vengono poste su un grande podio quadrato sul quale sono ordinate. E nella loro *dispositio*, si danno come un ipostilo urbano senza copertura, intercettando gli spigoli di un parallelepipedo virtuale. La disposizione delle architetture sul *plateaux* è normata da una rigida geometria distributiva isotropa del quadrato che le tiene unite: tre filari di torri per tre serie quasi perfettamente ripetute all'interno di un modulo spaziale ricorrente. Le coordinate che generano il piano del podio sono suggerite dalla geografia dell'isola. Contrariamente all'esatta e uniforme gemmazione del gruppo turrito proposto per Firenze, in questo caso all'interno dell'unità, due delle torri registrano un cambio di giacitura, ruotando e afferendo ad un altro ordine distributivo. L'operazione è semplice ed efficace: le torri ruotate sono quelle che vengono investite dalla strada regia. La lieve torsione dimostra che, seppur esista ogni volta una struttura di riferimento diversa, tutte le figure architettoniche appartengono in qualche relazione all'asse fondatore.
La manovra di concedere il movimento a due elementi (uno dei quali si differenzia anche nella consistenza fisica poiché si altera il suo sviluppo in elevazione) aiuta a rimarcare l'incastro dell'unità all'interno del sistema generale.
Nell'espressione del carattere di immobilità di una posa è possibile conferire maggiore stabilità fissando un fulcro, un perno di ancoraggio. L'operazione esprime più efficacemente il senso dell'insediare rispetto ad un ordinamento statico dell'oggetto stesso. La lieve oscillazione o rotazione di una parte, rispetto al tutto, rimanda al senso più generale di robusta fissità e stabile centralità propria del corpo. Questo principio figurativo trova la sua ragione nella semplice statica dei piani di appoggio a terra delle strutture verticali. Le torri ruotate del gruppo ricercano la stessa fermezza e possente stabilità che il leggero slittamento di uno dei due piedi dei gruppi scultorei arcaici dei *koùros* ritrovano generalmente. Il precetto formativo rimanda alla stessa necessità di espressione di bloccare l'unità al suolo attraverso la figura statica data dalla propria posa.

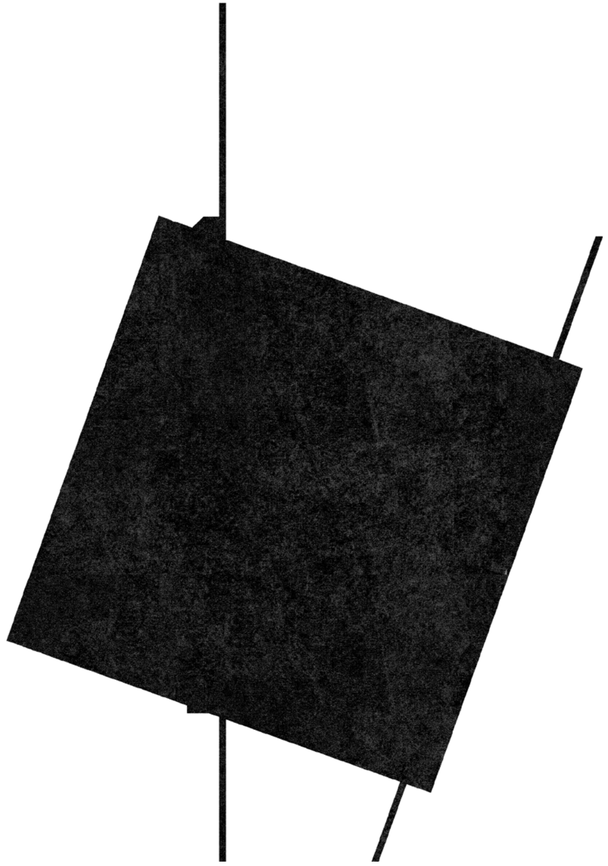


Fig. DG19

Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. DG20

Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Rapporti geometrici tra le parti.
L'unità raggrumata è data dal molteplice dell'elemento singolo della torre.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

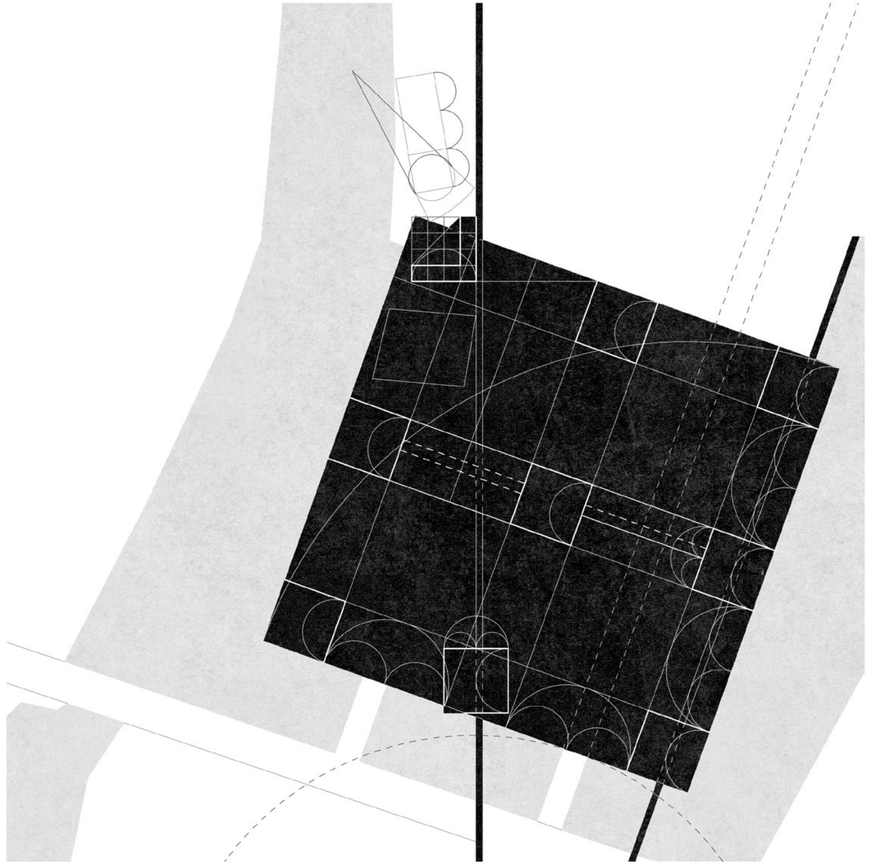


Fig. DG21

Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Planimetria parziale.
Due delle nove torri sono incardinate all'asse fondativo. La stabilità viene espressa dalla lieve rotazione dei due elementi e dal cambio di coordinate di riferimento (da quelle geografiche a quelle dell'asse primario).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

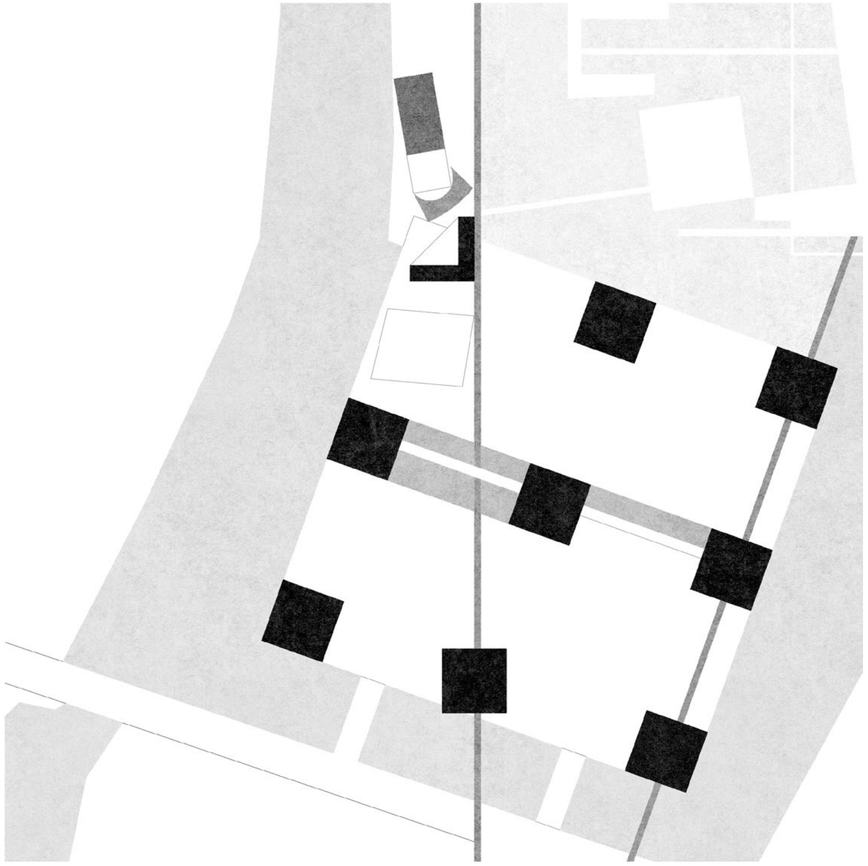


Fig. DG22

Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Assonometria parziale.
Le torri concentrate si danno come un ipostilo urbano e segnano gli spigoli un parallelepipedo virtuale. Il podio su cui si ereggono, accoglie una preesistenza ricostruita.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

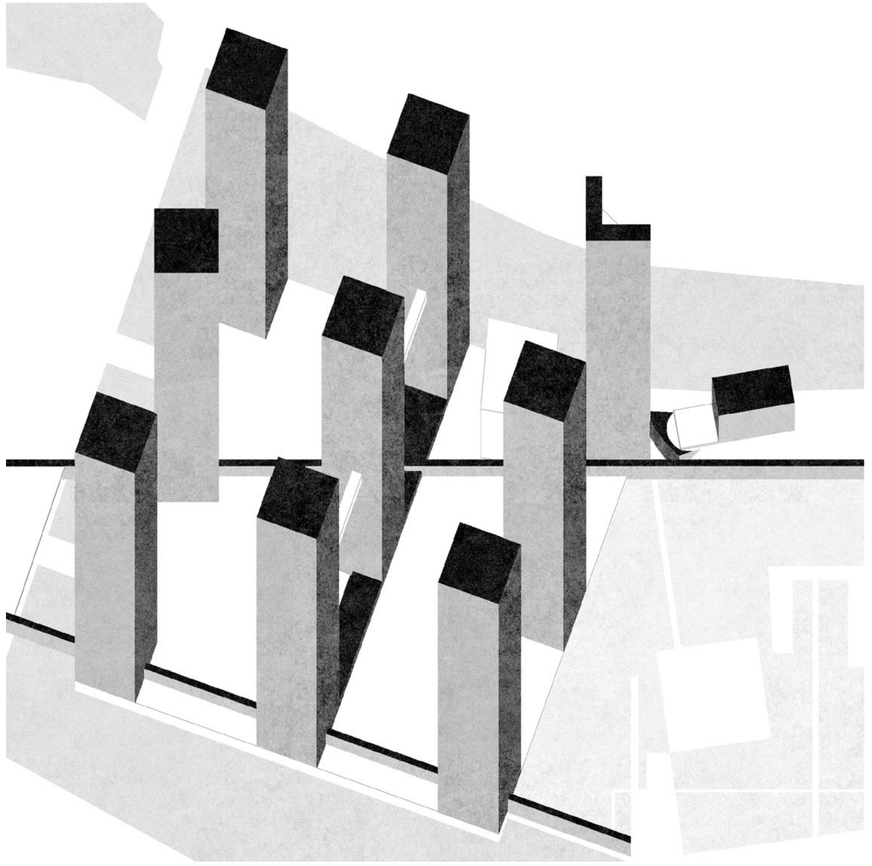


Fig. DG23

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. DG24

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. DG25

Profilo occidentale.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. DG26

Sezione trasversale del parco.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. DG27

Profilo orientale seguendo le giaciture del secondo versante del letto del fiume.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Parte II

Concatenazioni per discontinuità

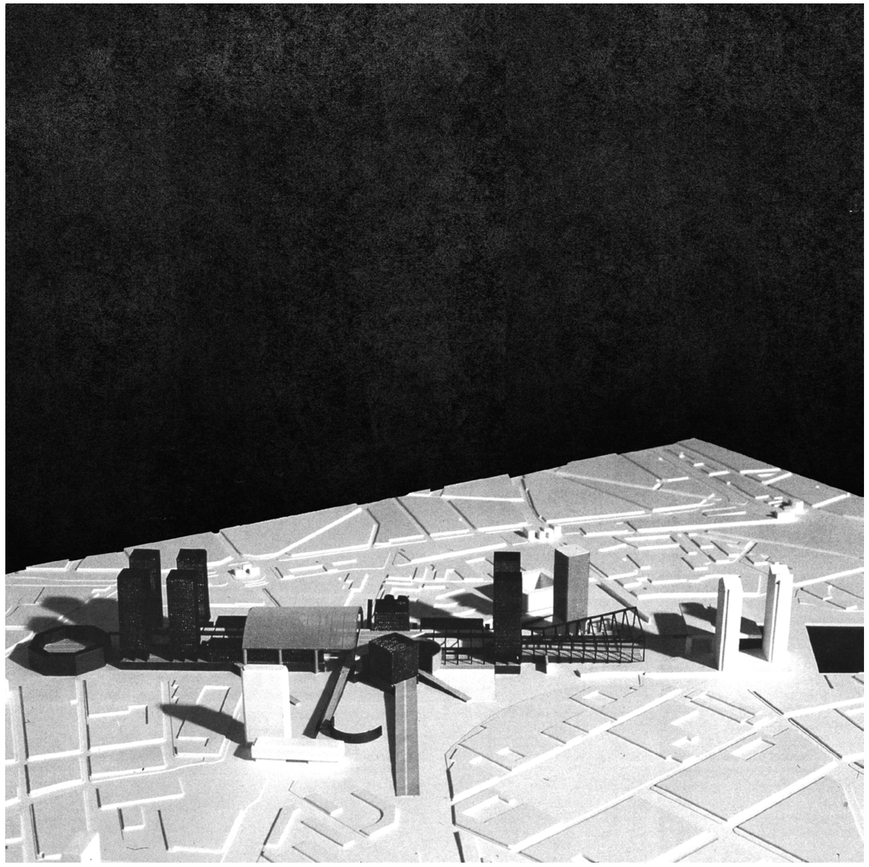
Concorso di idee per il Polo Direzionale-Finanziario nell'Area Garibaldi-Repubblica, Milano.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con G. Marcialis e A. Dal Fabbro, F. Polesello, G. Polesello e L. Soramel (1991).

GR

135 Assenza di città
140 Costrizione topografica
146 Volume d'azione
152 (con)Sequenze
157 Equilibri inventati: canone diacronico
178 Equilibri ristabiliti: gravitazioni



(Pagina precedente)
Fig. GR00

Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).
Vista del modello fisico del progetto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991)

Il progetto per l'area centrale di "Garibaldi-Repubblica" di Milano viene sviluppato in occasione del concorso di idee tenuto nel 1991. Prima della realizzazione della riqualificazione dell'attuale centro "Porta Nuova" dedito al settore amministrativo-terziario, "Garibaldi-Repubblica" è stata per diverso tempo un'area dismessa ferroviaria. La sua notevole estensione di quasi un kilometro di lunghezza corre dai pressi della Stazione Centrale e Piazza della Repubblica e, passando per Porta Nuova e Porta Garibaldi, giunge alle porte di Zona Farini in prossimità della prima periferia nord milanese e del nucleo storico. In questa area, la forma della città non è riuscita a stabilire rapporti di continuità con la propria estensione territoriale a causa della ferrovia. Inoltre, la sua collocazione geografica la rende una tappa chiave nei percorsi di collegamento con gli altri centri abitati a nord di Milano.

Il concorso aveva come oggetto la progettazione di un'area che si presentava come un grande "vuoto" residuale in cui la città era assente e cioè priva di un ordinamento formale e una struttura che la identificasse come luogo urbano. Il "vuoto" si caratterizzava come uno spazio indefinito in cui si sovrapponevano indistintamente i vari nodi infrastrutturali con percorsi lenti e veloci.
La vocazione di questo brano di città, dunque, era – ed è ancora oggi – quella di un luogo centrale a servizio della comunità milanese. Il concorso coglieva l'occasione del grande "vuoto" per indagare le possibilità di spazio e forma per le aree periferiche urbane. Il tema era l'ideazione di un'inedita centralità urbana in rapporto alla grande scala.

L'area d'intervento[01] **si conforma come una porzione di suolo più lunga che larga. A partire da sud-est lo spazio si costituisce come un ampio intervallo tra due serie di isolati urbani che, fronteggiandosi, ne recingono l'invaso. All'altezza della sua mediana, l'area d'intervento incrocia con l'importante asse nord-ovest di Via Melchiorre Gioia, il quale segna in due il suolo. Oltre alla prevalente direzione data dalla forma allungata del "vuoto", la strada che porta verso Monza a nord-est, incrociando, rinsalda il baricentro della topografia.**
Oltrepassando il percorso stradale e proseguendo verso nord, il limite perimetrale del "vuoto" si arricchisce di concavità e ambiti spaziali che seguono i tracciati infrastrutturali, superando su un fianco la stazione Porta Garibaldi.
L'apertura spezzata e informe sui versanti alti del lungo "vuoto" rimarca l'assenza di un ordine urbano. Più che un carattere proprio dei luoghi, a venir meno era un'idea di forma e di spazio per la città.

01 Vedi Figg. GR01-GR02.

Fig. GR01

Area "Garibaldi-Repubblica" - Milano, ortofoto dello stato di fatto (1991).
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dell'autore.

0 800 1600

Fig. GR02

Area "Garibaldi-Repubblica" - Milano, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto (1991).

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

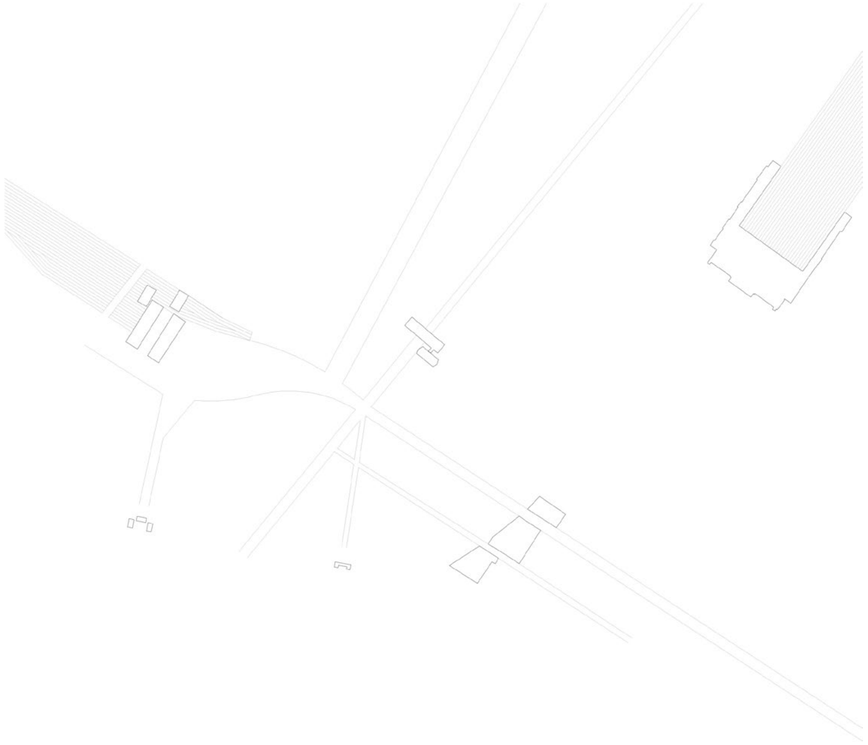


Fig. GR03

Individuazione delle preesistenze significative e delle invarianti architettoniche e infrastrutturali dell'area per un polo direzionale-finanziario nell'area Garibaldi-Repubblica.

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

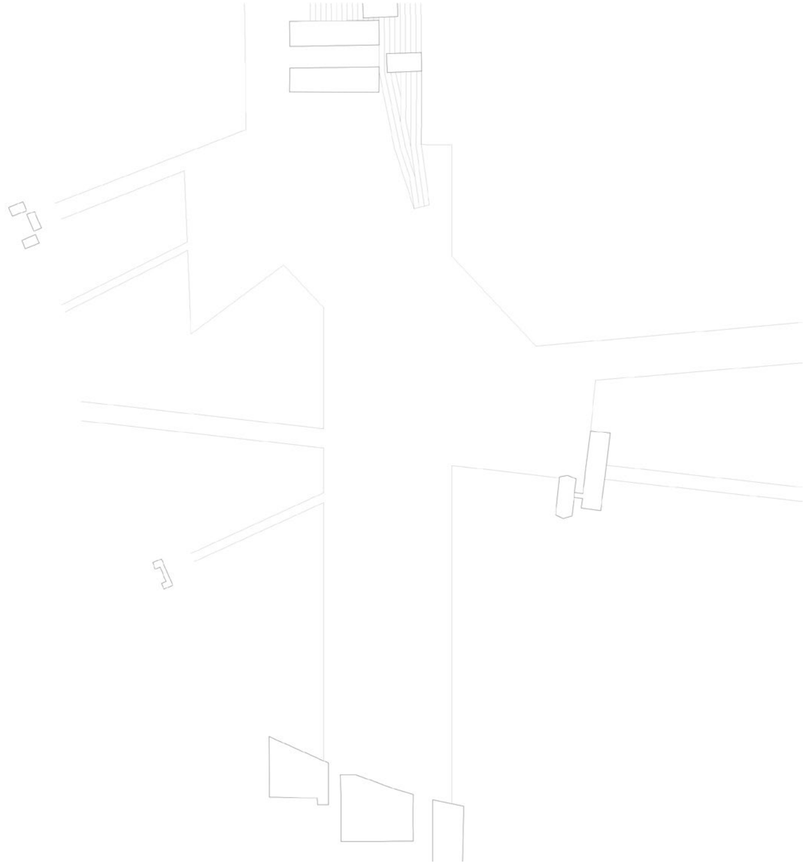
Fig. GR04

Area di progetto individuata a margine degli edificati e dei percorsi costitutivi preesistenti.
La concatenazione dei luoghi si svolge all'interno dello spazio costretto dato dal "vuoto" urbano.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Area Centrale
"Garibaldi-Repubblica",
Milano
(1991)



La proposta progettuale assume la conformazione data dalla struttura topografica preesistente registrando il suo invaso allungato[02]. Nelle operazioni di fondazione dell'impianto del sistema compositivo, l'unico asse direzionato presente è suggerito dal "vuoto" centrale contenuto dal bordo degli edificati che lo sagomano. Quindi, come per il progetto per Danzica, anche a Milano il progetto si sviluppa a partire da un ordine non d'invenzione, ma bensì da uno offerto dalla città e accolto nella composizione. Su questa direttrice, viene fondato un cardo costruendo la struttura che impalca l'intera ossatura dell'intervento.
L'intervallo spaziale del progetto è dato dalla misura tra gli antipodi delle torri della Stazione Porta Garibaldi (nord) e dei fronti degli edifici di Piazza della Repubblica (sud)[03].

Tuttavia, alla dorsale che innerva l'area (come nel progetto per Danzica) si aggancia un sistema di relazioni secondarie che lo àncora al suolo. Le relazioni al piano che interferiscono con la solitaria dorsale vengono individuate a partire dalle invarianti architettoniche e infrastrutturali[04]. I rapporti di apertura e affaccio, oltre che di intersezione, si stabiliscono in modo consequenziale e con oscillazioni continue.
Seguono altre relazioni minoritarie, le quali vengono stabilite e messe a sistema con l'intorno, ricercando ulteriormente un equilibrio degli assetti generali. Infatti, sulla lunga dorsale si presenta un'aggiuntiva sequenza di inviti, data da affacci secondari e concavità libere da ingombri[05]. In questo modo, Polesello traduce in una regola disposizionale la sola coordinata di sviluppo della costretta topografia.

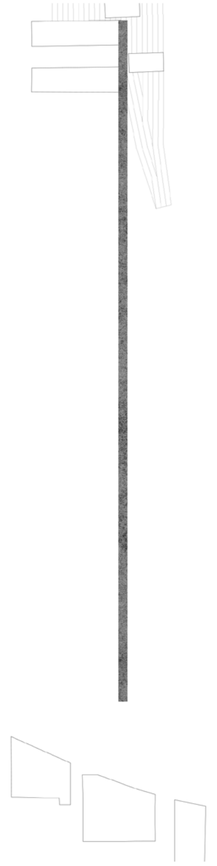
02 Vedi Fig. GR04.
03 Vedi Fig. GR05.
04 Le relazioni formative si svolgono con i monumenti di Porta Nuova e Porta Garibaldi, la coppia di torri della Stazione Porta Garibaldi, le strade che incrociano l'asse di fondazione (corso Como, via M. Gioia e via F. Viganò) e l'edificio dei Servizi Tecnici Generali.
05 Cfr. Figg. GR06 e GR07.

Fig. GR05

Individuazione dell'asse eletto come fondativo per il progetto.
La dorsale su cui si sviluppa la composizione corre dalla stazione Garibaldi fino al fronte dell'isolato ottocentesco di Piazza della Repubblica.
Intervallo e misura complessiva del progetto.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



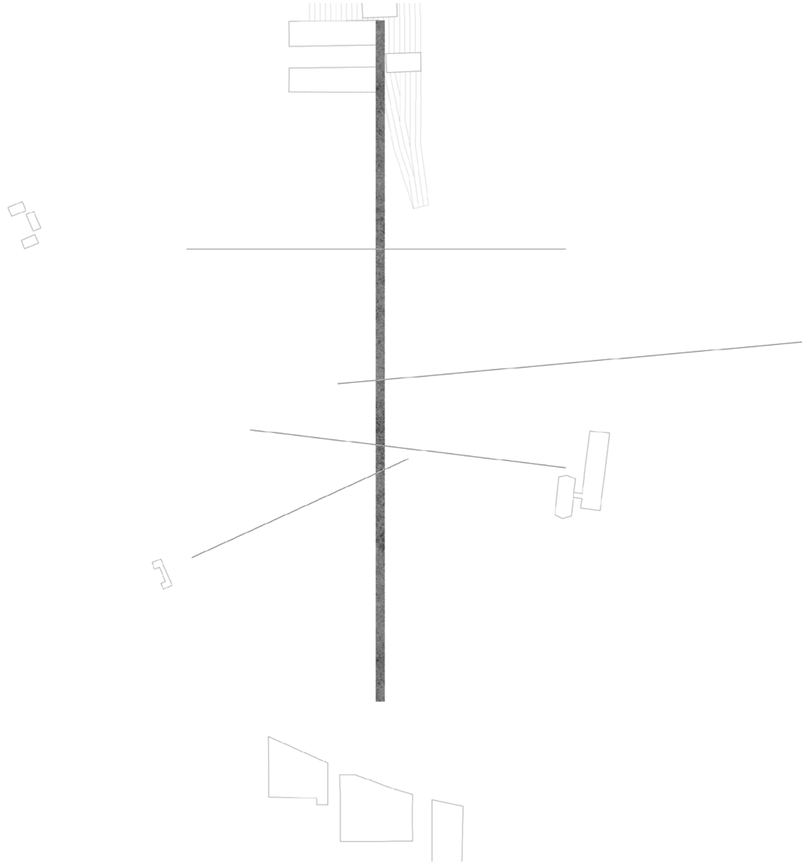


Fig. GR06

Costruzione della partitura concatenata.
La struttura è ottenuta per mezzo dell'intersezione della lunga dorsale con assi secondari che si susseguono, a partire da relazioni dirette con le invarianti architettoniche costitutive dell'area (Porta Garibaldi, Porta Nuova, via Melchiorre Gioia e l'edificio dei Servizi Tecnici Generali).

Elaborato dell'autore.

0 100 200

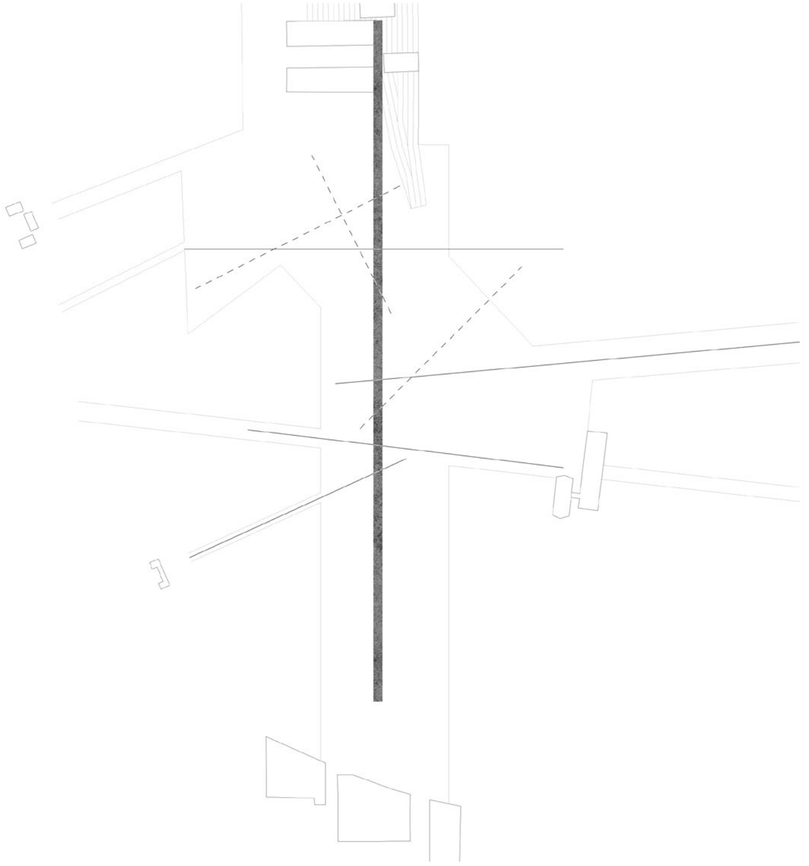
Fig. GR07

Partitura, ambiti spaziali e affacci secondari subordinati.
Come per il progetto per Danzica (1989), alle forme della topografia è assegnato un ruolo fondativo nella composizione urbana. Oltre alla trama individuata, il "vuoto" dell'area di progetto viene accolto come invaso libero entro cui agire, includendo affacci secondari e concavità. In tratteggiato gli assi che interferiscono con la partitura a partire da spazi residuali e svuotamenti degli isolati urbani preesistenti.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Area Centrale
"Garibaldi-Repubblica",
Milano
(1991)



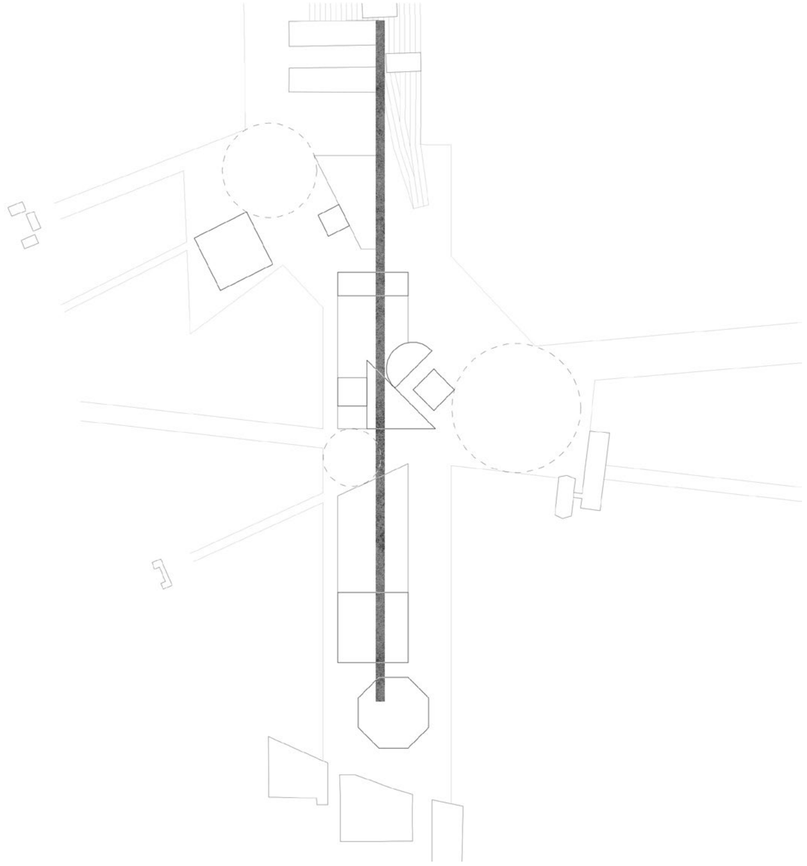


Fig. GR08

Figure geometriche e ingombri spaziali.
Concatenazioni sulla dorsale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

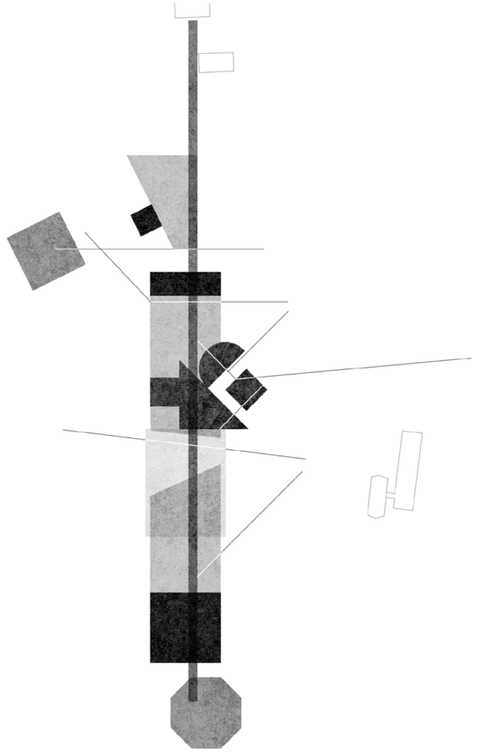
Fig. GR09

Ideogramma.
Concatenazione discontinua dei pesi e delle forme nella composizione.
La concatenazione è data dal rapporto tra i segmenti ABC/C'B'A'.
E quindi:
- in grigio scuro le chiusure;
- in nero i gruppi turriti;
- in grigio medio le gallerie con le piattaforme rialzate;
- in nero debole la concentrazione di edifici;
- in grigio chiaro la piazza coperta.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Area Centrale
"Garibaldi-Repubblica",
Milano
(1991)



Oltre ad una tensione pianificatrice delle aree e delle forme sul piano individuato, il progetto mette a sistema la dimensione orizzontale del suolo naturale della città con quella verticale degli edifici e dello spazio alla grande scala[06]. Infatti, nella costituzione della composizione la *dispositio* delle figure al piano si coniuga assieme all'alzato dell'intorno urbano.
Il riassetto delle masse e dei pesi include anche in verticale i limiti entro cui le figure devono prendere posizione. L'operazione che combina la pianta con il profilo longitudinale stabilisce i confini d'azione e di sviluppo delle figure. Si individuano così, sulla grande distanza, due orizzonti rialzati con cui operare ed entro cui agire.

Il primo[07], a quota inferiore, è dato dal piano di copertura degli edifici bassi della Stazione. Questo risulta essere il piano fondamentale dei profili laterali del progetto poiché, a partire da esso si costruisce un piano artificiale rialzato con cui relazionare i nuovi edifici[08]. L'obiettivo è quello di staccarsi e liberare la superficie al piede della città.

Il secondo livello[09], il più alto, prende a riferimento la quota ultima dell'intorno urbano data dalla coppia di torri della Stazione. Così facendo, sia il piano d'azione orizzontale che quello verticale incorniciano lo spazio volumetricamente.
Il volume d'azione della composizione si svolge all'interno del solido virtuale così calibrato e ottenuto.

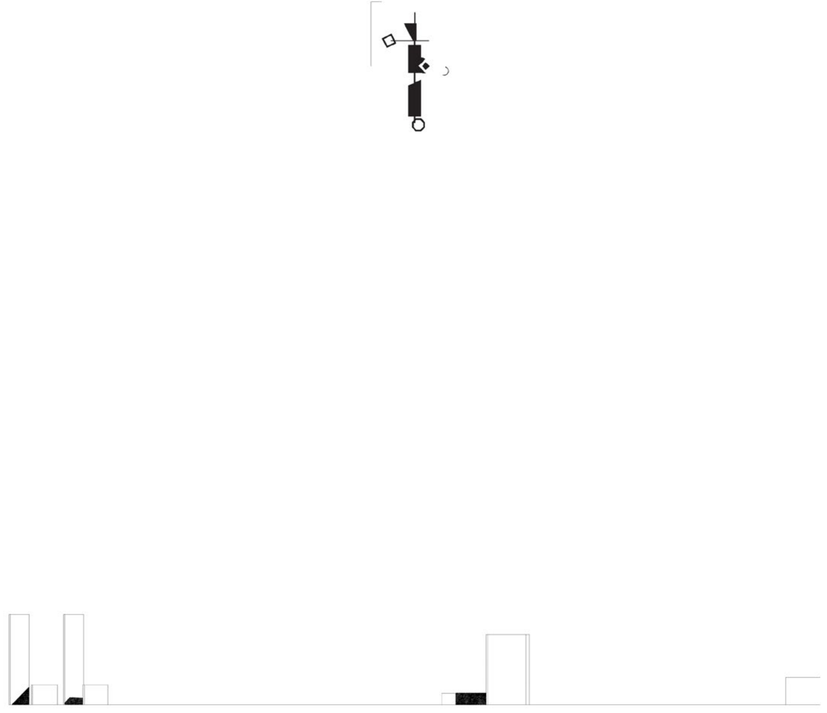
06 Cit., Polesello, Gianugo (1994), *Concorso Garibaldi-Repubblica*, in Maffioletti, Serena, (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi – Repubblica Milano*, IUAV Venezia, Il Cardo Editore, p. 58.
07 Vedi Fig. GR11.
08 Polesello (1994), *idem*.
09 Vedi Fig. GR12.

Fig. GR10

Costruzione del volume d'azione (I).
Profilo longitudinale dello stato di fatto, individuazione delle invarianti architettoniche e della misura complessiva dell'area di progetto.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



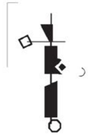


Fig. GR11

Costruzione del volume d'azione (II).
Profilo longitudinale dello stato di fatto e individuazione della quota rialzata su cui operare.
L'operazione prende a riferimento l'intorno edificato per la costruzione della struttura di assi. Infatti, la nuova quota rialzata si aggancia al colmo degli edifici bassi della Stazione Garibaldi.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. GR12

Costruzione del volume d'azione (III).
Profilo longitudinale dello stato di fatto e individuazione della quota massima rialzata entro cui operare. Dopo aver costruito una struttura di assi e direttrici sul piano orizzontale, anche il piano verticale viene così delineato.
In questo caso, la quota più alta è individuata dall'altezza delle torri della Stazione Garibaldi.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

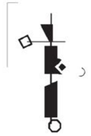


Fig. GR13

Costruzione del volume d'azione (IV).
Al di sotto della prima quota rialzata, viene individuata una misura su cui le architetture si posizioneranno, costruendo una piattaforma rialzata.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. GR14

Costruzione del volume d'azione (V).
Il posizionamento delle torri polarizza in alzato l'intervallo di spazio all'interno dell'area.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

La composizione procede attraverso la battitura di architetture scandite sulla lunga dorsale principale, fondando la propria ritmica a partire dagli assi secondari individuati. Il sistema di coordinate e direzioni che si susseguono degli assi secondari si riverberano nella posa dei singoli elementi. Con la stessa procedura sintattica del progetto per Danzica è possibile mostrare la composizione prendendo a prestito il nome di un'inquadratura tipica dell'arte cinematografica, ovvero il montaggio di scene per sequenze[10]. Infatti, il sistema di architetture isolate si offre attraverso la proposizione di una struttura di episodi lineari in cui le parti si danno concatenandosi senza segni di continuità. La collocazione delle unità e il peso delle parti dimostrano che viene stabilito un equilibrio complessivo nell'organizzazione della composizione, la quale però è asimmetrica.
Così procedendo, il "vuoto" assume duplice valore: strumentale (senza sarebbe impossibile una struttura fondata sulla discontinuità degli elementi) e semantico (è nel "vuoto" che risiede il significato delle scelte disposizionali e formali).

Sequenza dopo sequenza, la stabilità è ottenuta attraverso due operazioni fondamentali: una di bilanciamento della forma (inventando equilibri) e l'altra di calibratura dello spazio libero (ristabilendo equilibri).

10 A tal proposito si veda Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič (2012), *Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto*, in id, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 11-127.

Fig. GR15

Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e "transetto".
Impronta al suolo di tre architetture a ridosso della stazione Garibaldi (nord).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991)

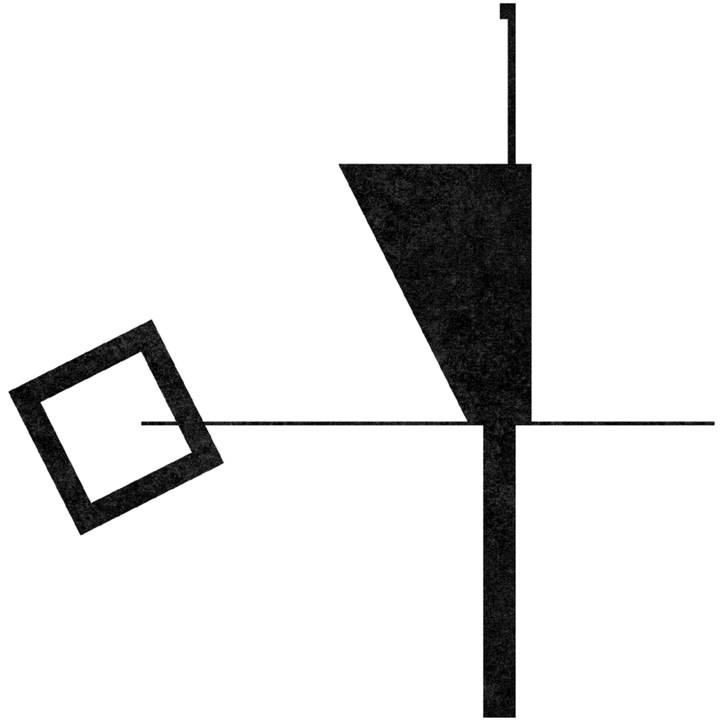


Fig. GR16

Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e "transetto".
Rapporti geometrici con l'asse fondatore e le figure della Chiusura.
La misura elementare ricorrente è data dal passo con cui è proporzionato il lungo percorso pedonale rialzato centrale.
I rapporti individuali (asse pedonale pergolato) ricorrono nei rapporti strutturali (intera composizione).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

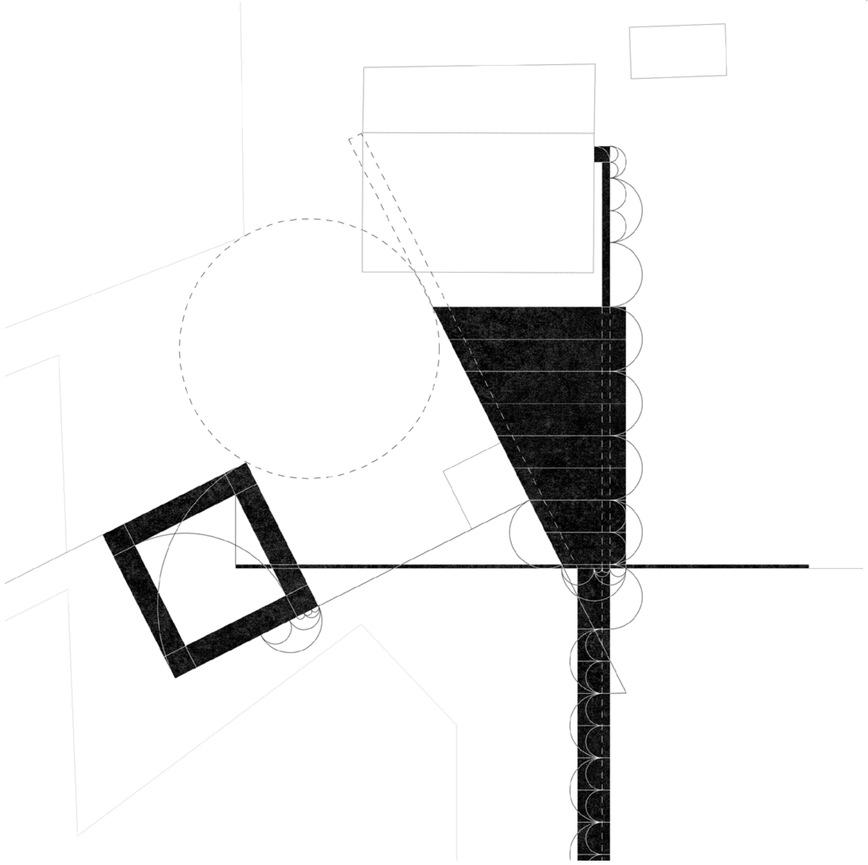
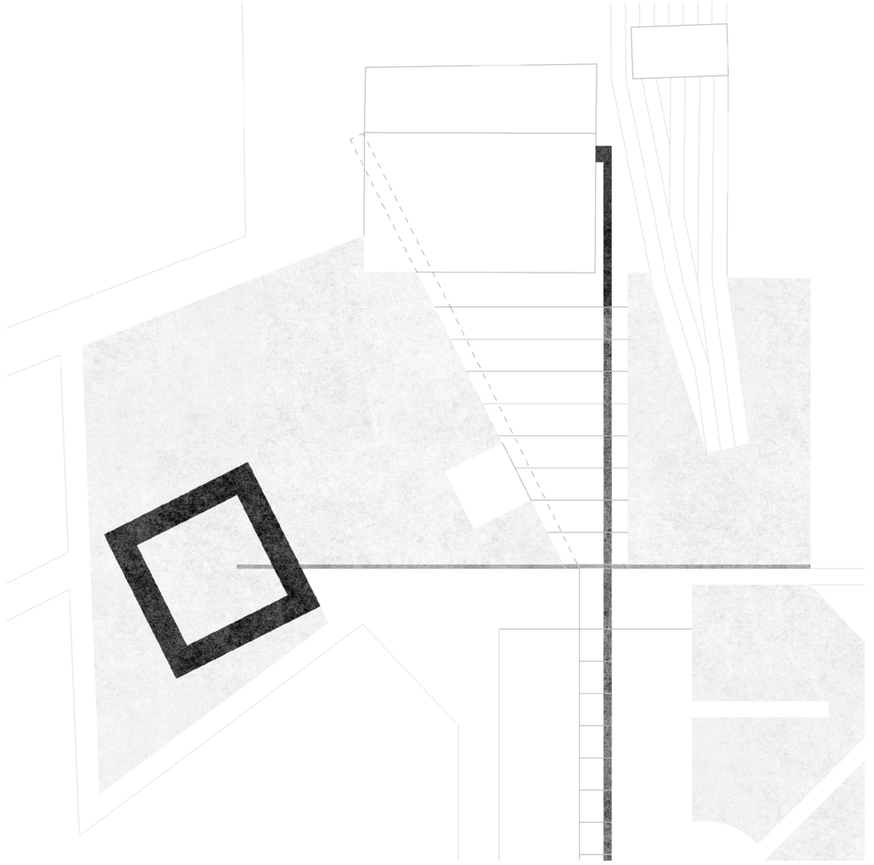


Fig. GR17

Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e "transetto".
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



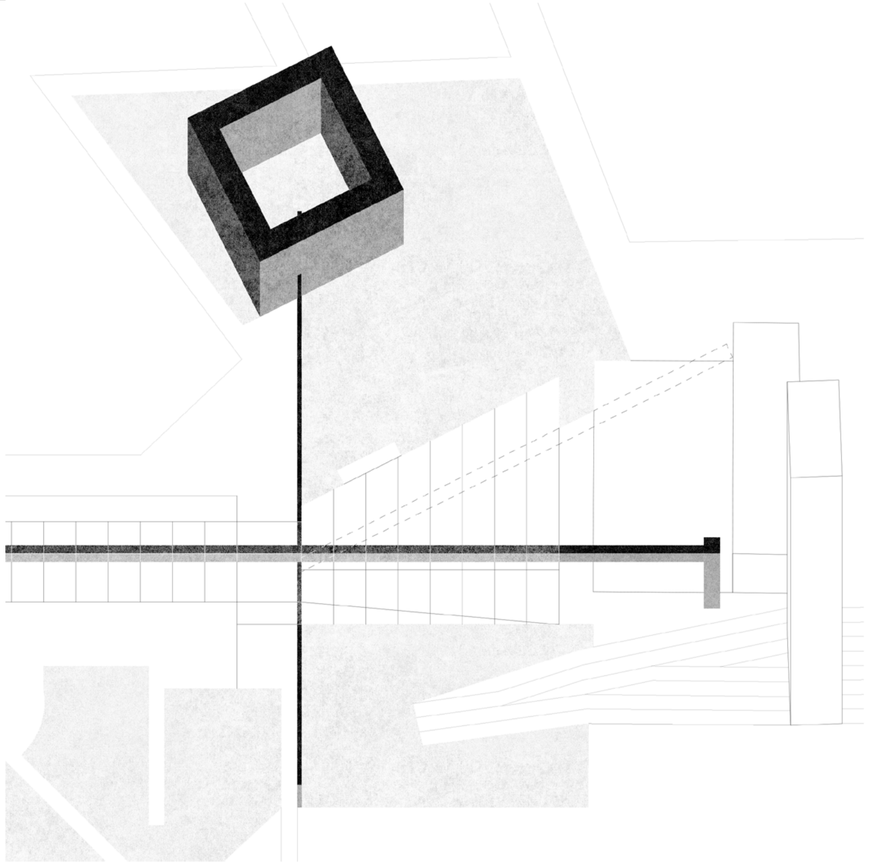


Fig. GR18

Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e "transetto".
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

11 Vedi Figg. GR08-GR09.
12 Polesello (1994), p. 58.

La prima operazione coinvolge la lunga dorsale e riguarda il valore volumetrico dato dalla disposizione ritmata delle architetture progettate. Infatti, sul piano orizzontale le figure si danno "a tutto tondo" ponendosi su una sola direzione[11].
La stabilità e l'equilibrio vengono inventati inseguendo la direttrice principale con l'intento di collegare i capisaldi delle due stazioni Garibaldi e Repubblica attraverso un ritmo ordinato dalle nuove architetture. I pesi della composizione rimandano alla topografia e trovano le loro misure a partire dagli affacci e dalle intersezioni viarie al piano della città.
La composizione nel complesso persegue un canone disposizionale che risulta specchiato dalla sua metà verso gli estremi. La struttura si cristallizza riflettendosi con lo stesso ordine progressivo, ma declinando in modo differente le diverse sequenze. Pur riproponendosi attraverso la loro riflessione mediana, le architetture vengono disposte con forma e intervalli di spazio tali da conferire alla serie di tipi eletti un robusto ordine unitario[12], il quale si compie per mezzo del raddoppio del singolo segmento.
Il canone si sviluppa dunque presentando l'ordine sintattico degli elementi progressivamente in modo contrappuntistico. Procedendo con il raddoppio della concatenazione, la sintassi complessiva non varia. Difatti, l'ordine e il peso degli elementi architettonici all'interno della composizione si presentano in modo inverso a partire dalla sua metà.

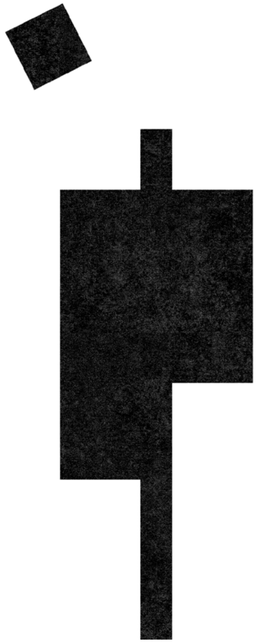


Fig. GR19

Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell'asse pedonale.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

13 In linguistica, i principi di sincronia e diacronia costituiscono due diverse modalità con cui studiare i fenomeni. Punto cruciale è la concezione del valore del tempo come discriminante conoscitivo. Le relazioni vengono stabilite rispetto all'astrazione dell'oggetto in un determinato momento (sincronia) oppure alla sua evoluzione e progressione nel tempo (diacronia).
In sincronia i fenomeni si danno con rapporti di orizzontalità e di simultaneità. In diacronia, invece, le relazioni sono date dalle successioni e da prassi di reciprocità.
In questo caso, l'analogia delle varianti sincroniche e diacroniche con la posa degli elementi nei due progetti urbani risiede proprio nei due loro differenti significati disposizionali.
Vedi *Sincronia*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/sincronia> e *Diacronia*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/diacronia/> (ultima consultazione: 03/01/2023).

14 Vedi Fig. GR06.

A differenza del progetto per l'area dello Spreebogen a Berlino in cui l'ordine disposizionale è "costellato" da architetture posate parallelamente nello stesso tempo (a variante sincronica), la composizione per Milano viene predisposta, invece, con una variazione di tempo data dal susseguirsi speculare dei pesi delle singole unità lungo la dorsale, una variante diacronica della posa delle masse[13]. L'ordinamento sul piano è causato da una successione e non da una collocazione in contemporanea delle parti.
Nella composizione milanese vengono istituiti rapporti di subordinazione nella disposizione sintattica, pur riconoscendo un'autonomia e una disgiunzione in tutte le figure. La consequenzialità degli elementi è di tipo "narrativo" lineare: esiste un tempo "orizzontale" di montaggio che mette in successione il precedere (un "prima") con il susseguire (un "dopo"), generando quindi una concatenazione.
Il raddoppio del segmento montato dimostra di non possedere un proprio centro costruito su cui fare *pivot* o esaltare la propria gravità.
Le invarianti viarie della topografia suggeriscono una partizione della lunga distanza, la quale viene accolta all'interno dei sistemi disposizionali della composizione. Infatti, l'incontro tra le strade che convogliano nel mezzo della dorsale non viene espressa o esaltata in nessuna unità architettonica specifica che ne dimostri il valore cardine segnato da un centro esatto[14].
Fondativo del componimento è l'assunto per cui la centralità è lineare (consequenziale - dinamica) e non puntuale (baricentrica - statica).

La struttura specchia il suo segmento costruendo l'intera unità attraverso un rapporto consequenziale di paratassi tra le parti. E quindi, nel canone diacronico speculare i tratti lineari si danno con la battitura ABC e si raddoppiano in C'B'A'. Ovvero ABC/C'B'A', con A(chiusura-gruppo turrito) B(piattaforma rialzata-gallerie) C(piazza coperta-concentrazione di edifici) si "riflette" in C'(concentrazione di edifici-piazza coperta) B'(gallerie-piattaforma rialzata) A'(gruppo turrito-chiusura).

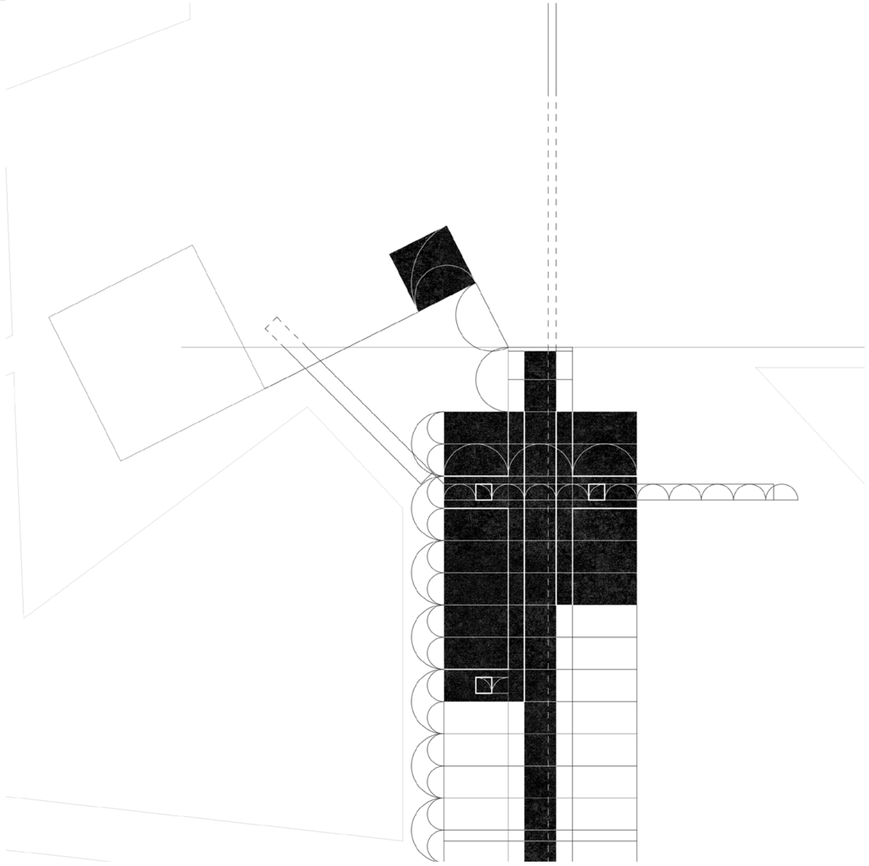


Fig. GR20

Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell'asse pedonale.
Rapporti geometrici tra le figure.
La misura elementare ricorrente è data dal passo con cui è proporzionato il lungo percorso pedonale rialzato centrale. I rapporti individuali (asse pedonale pergolato) ricorrono nei rapporti strutturali (intera composizione).

Elaborato dell'autore.

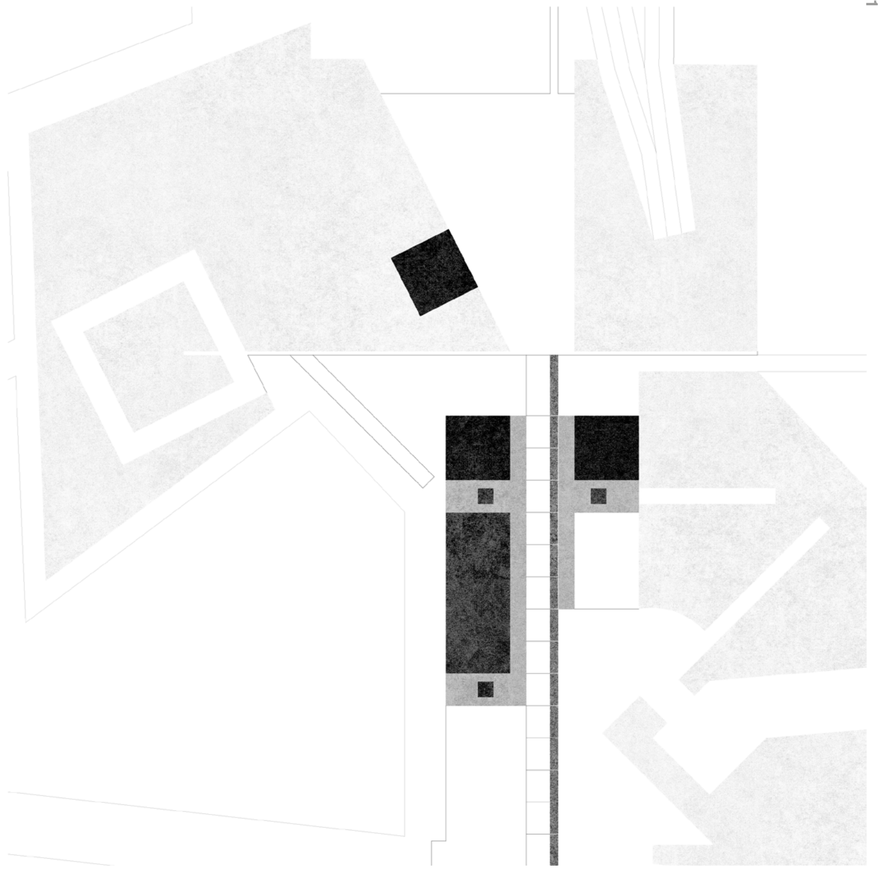
0 50 100

Fig. GR21

Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell'asse pedonale.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



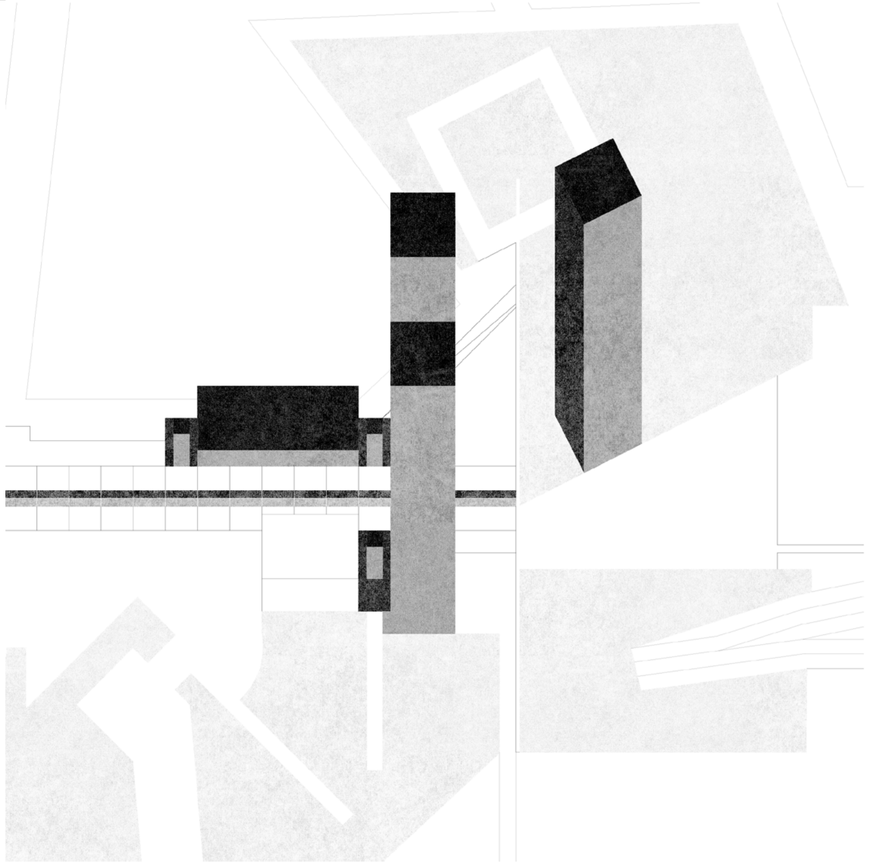


Fig. GR22

Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell'asse pedonale.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

15 Vedi Figg. GR15-GR18, GR31-GR34.

16 Figura mitologica della Libia dalle sembianze di un serpente con una testa per ciascuna estremità del corpo capace di muoversi in versi opposti rispetto alla propria direzione.
Vedi *Anfisbèna*, <https://www.treccani.it/vocabolario/anfisbena/> (ultima consultazione: 03/01/2023).

Le due chiusure[15] vengono collocate agli antipodi della composizione. Come per le due teste della figura mitologica dell'anfisbena[16], il corpo urbano assume una sola direzione, ma con opposti versi di andatura.
Il valore disposizionale rispetto alla dorsale è condiviso dalle due architetture non soltanto nella collocazione più remota dalla mezzeria, ma anche nel coordinamento tra i versanti. Infatti, entrambe sono posate sui fianchi del lungo percorso pedonale rialzato in modo complementare. La loro collocazione rispettivamente decentrata (fuori asse) suggerisce un valore di interruzione per la serie. Ovvero, all'interno della ritmica si cessa con la concatenazione attraverso le due ultime architetture che concludono la serie, arrestando la lunga battitura.
È nel loro intervallo che si sviluppa l'intera composizione.
Inoltre, le due chiusure si presentano come edifici con forme e assetti planimetrici diversi, ma che condividono lo stesso principio morfologico: il contenimento di uno spazio di ordine chiuso.
Nell'estremità settentrionale si colloca un foro urbano trapezoidale trasparente recintato e coperto a servizio della stazione ferroviaria Garibaldi. Mentre a sud, un corpo di fabbrica ottagonale con corte centrale è destinato al settore terziario, ossia una nuova Piazza della Borsa.

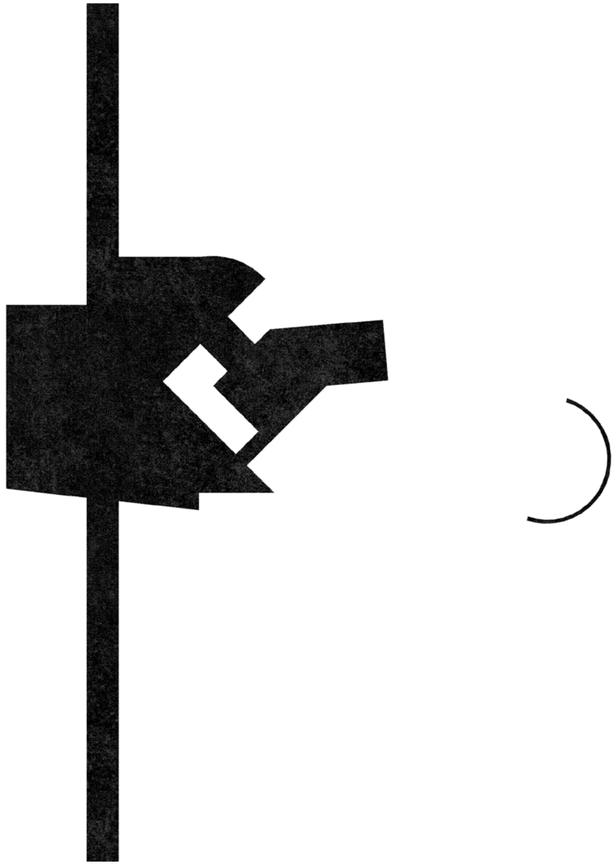


Fig. GR23

Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

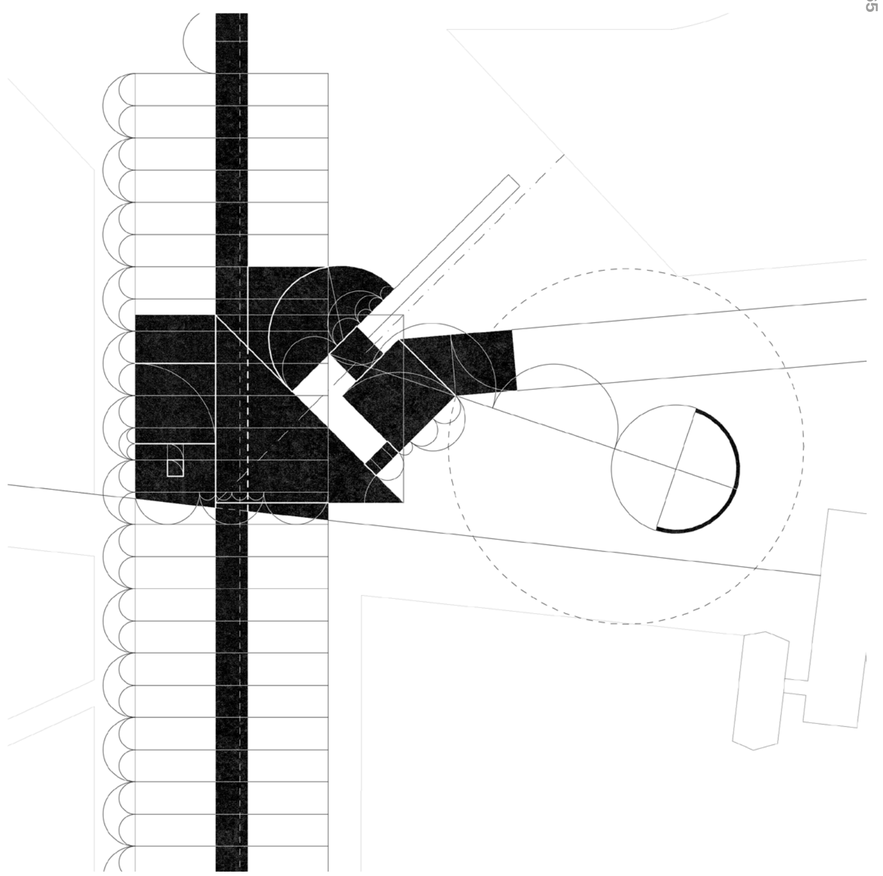
0 50 100

Fig. GR24

Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Rapporti geometrici tra le figure.
La torsione sul lato orientale delle figure è dettata dalla volontà di inseguire l'inclinazione dell'isolato reciproco, aprendo a rapporti diretti.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



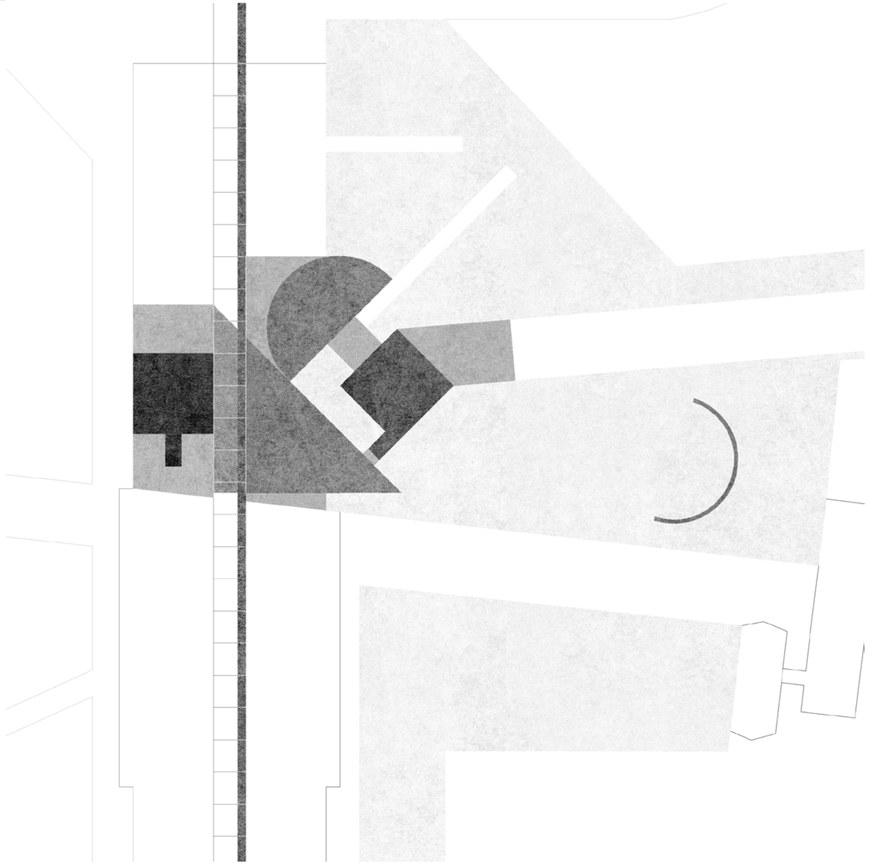


Fig. GR25

Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Planimetria parziale.
La disposizione dei nuovi edifici conferisce alla piazza un nuovo carattere spaziale in cui l'incontro tra le infrastrutture viene rimarcato dalle nuove architetture.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

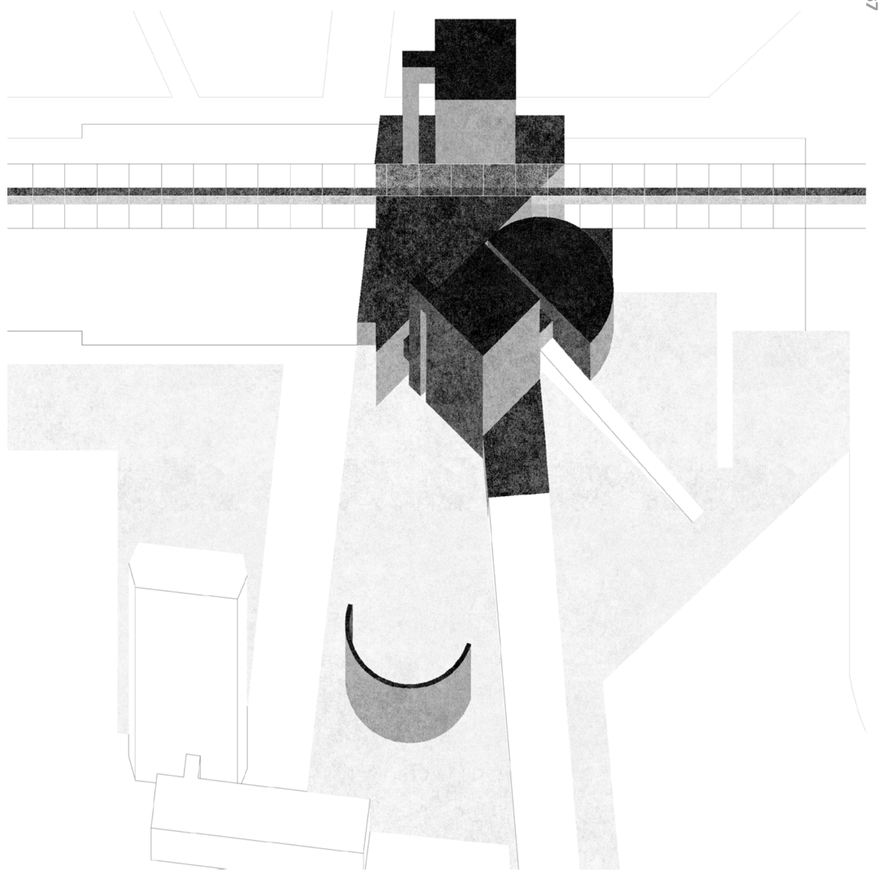
Fig. GR26

Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Assonometria parziale.
Le architetture si danno attraverso i loro spigoli sfuggendo ad una centralità assiale. Il nuovo "vuoto" è restituito come spazio di natura che scorre tra le architetture, caratterizzato al suolo da rampe e collegamenti verticali dolci.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Centrale
"Garibaldi-Repubblica",
Milano
(1991)



Nella successione concatenata, segue alle chiusure un gruppo turrito[17]. All'interno della gamma dei pesi degli elementi, l'aggregazione in gruppo di più torri uguali segna un cambio di stato e una diversa funzione disposizionale. Se con gli edifici che contengono uno spazio recintato (foro trasparente e Piazza della Borsa), la loro posa esprime un'interruzione della serie di elementi, il gruppo di torri segna il capo della lunga *promenade* in alzato. Le torri sono le architetture più alte che si relazionano con l'intorno alto dell'edificato e alle quali si aggancia la piattaforma rialzata che tiene e contende gli altri edifici progettati. Con il relativo specchiamento dei pesi, i due gruppi turriti generano un centro di gravità costitutivo per il contrappunto dei segmenti.
A nord, un tris di torri si dispone aprendosi alle giaciture coinvolte nella formatività del foro trapezoidale. Due di esse (destinati a servizi e terziario), come per gli stipiti di un antico *dromos*, segnano il passaggio e il cambio di spazio da una posizione ad un'altra. Difatti, si dispongono in binario sulla dorsale, lasciandosi trapassare dal lungo percorso pedonale e aprono, nel proprio interno, alla serie di architetture dell'area centrale. La terza torre (albergo), invece, assume un differente assetto rispetto alla coppia e poggia sull'ipotenusa del foro trasparente, staccandosi dalla retta principale. La rotazione del terzo elemento stabilisce un rapporto di subordinazione con la chiusura di quel versante dato dal foro triangolare.
A sud, il gruppo di torri (polo finanziario) si costruisce con quattro elementi disposti in binario a doppia coppia. La disposizione elementare si pone, anche in questo caso, a seguito della chiusura di riferimento (Piazza della Borsa). La loro successione è data dalla direzione della dorsale, rapportandosi sulla lunga distanza con le loro gemelle opposte. Le torri, nell'intera composizione, servono le chiusure e nel loro valore disposizionale schermano gli estremi.

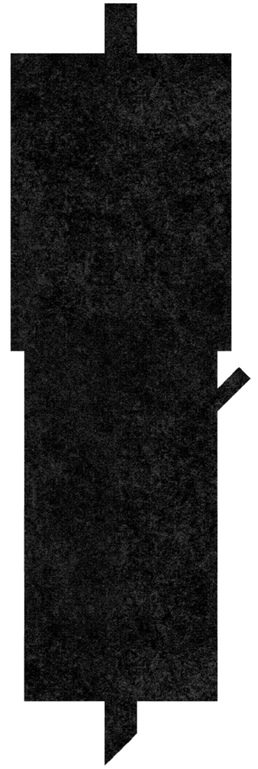
17 Vedi Figg. GR19-GR22, GR27-GR30.

Fig. GR27

Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



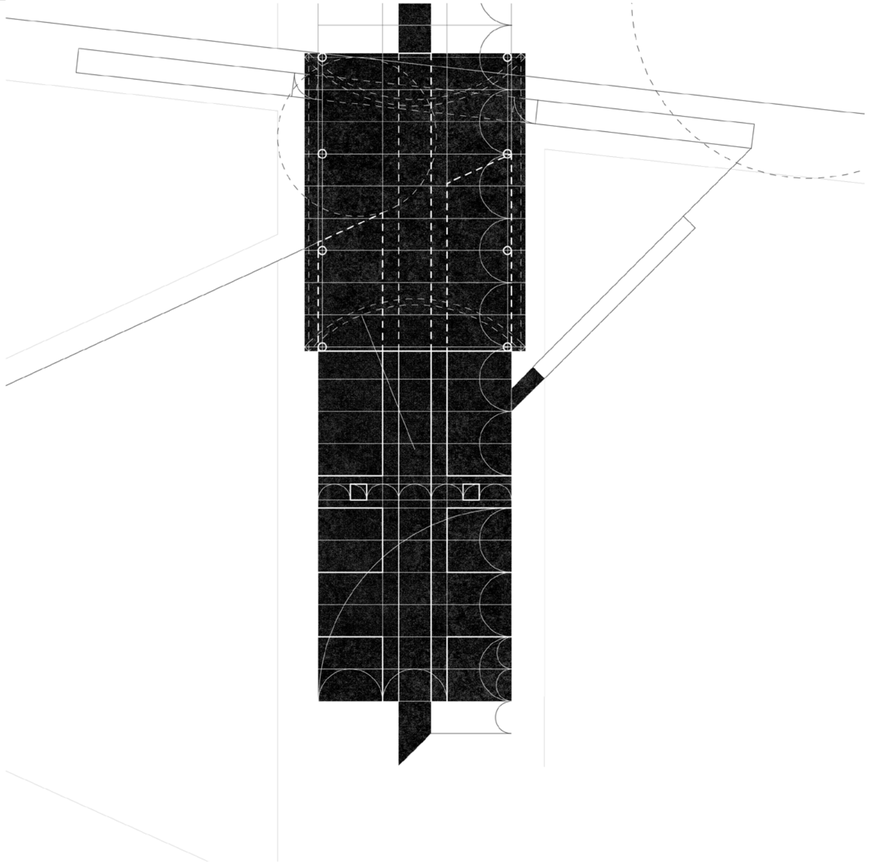


Fig. GR28

Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Rapporti geometrici tra le figure.
La misura elementare che ricorre anche in questa unità è quella del percorso pedonale centrale.

Elaborato dell'autore.

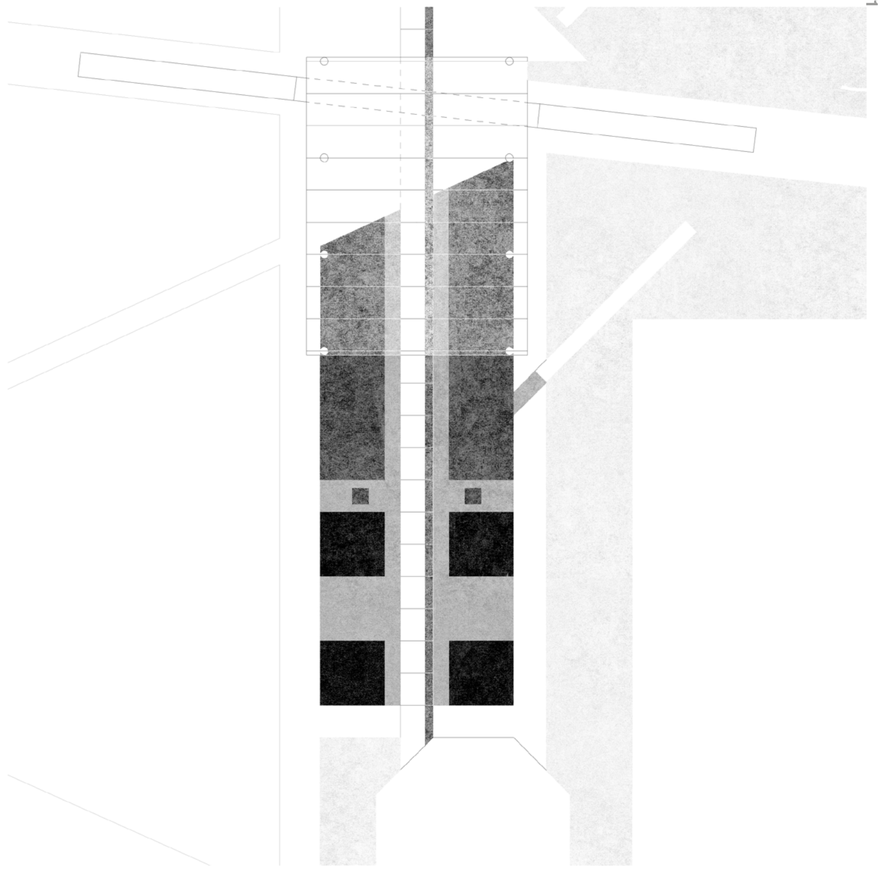
0 50 100

Fig. GR29

Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Planimetria parziale.
Le gallerie al riparo dalla copertura accolgono l'inserimento della strada che collega con Porta Nuova tagliando la loro testata.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



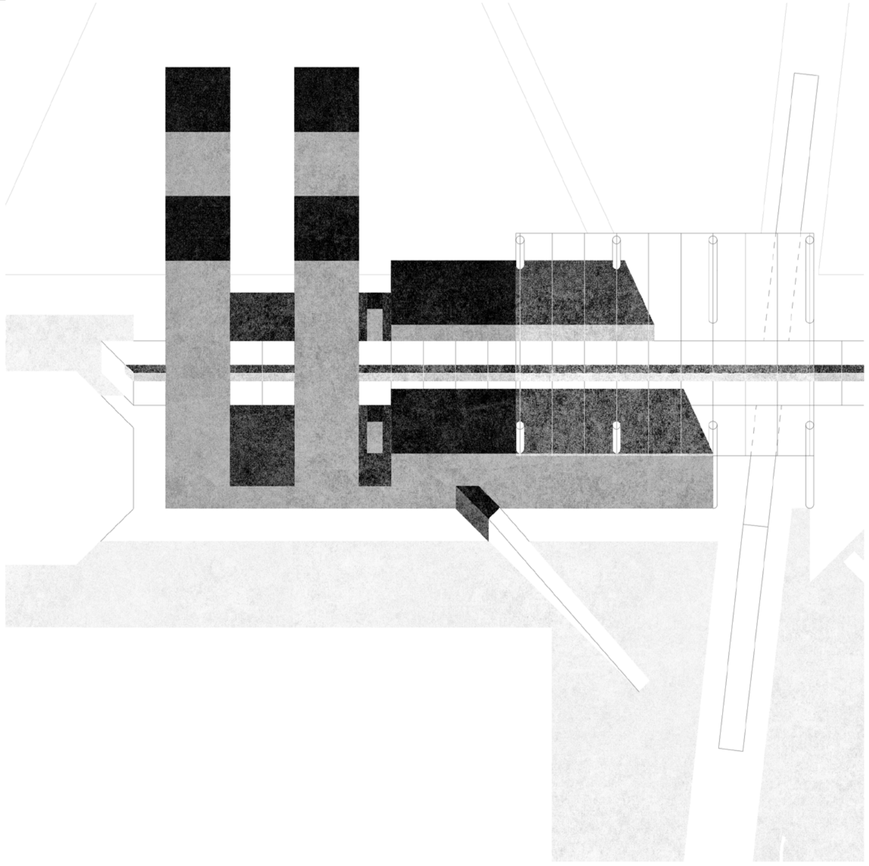


Fig. GR30

Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Assonometria parziale.
Sulla linea vertebrale della lunga dorsale, al polo del gruppo di tre torri (a nord) viene contrapposto il peso di un'unità data da due coppie di torri binate.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

18 *Idem.*
19 Vedi Figg. GR23-GR26.
20 Vedi Figg. GR27-GR30.

Inseguendo la processione degli elementi, alle torri subentrano le gallerie basse[18] sui versanti laterali del percorso pedonale pergolato. Le gallerie (attrezzature commerciali) si propongono come lunghi corpi di fabbrica a ridosso della dorsale. Il tipo è quello della navata laterale al servizio in questo caso del camminamento centrale. Queste scorrono al piede delle torri sui due fianchi della dorsale. La loro collocazione verticale si pone a quota rialzata, al di sopra della piattaforma che si estende dalle torri sino alla parte mediana della concatenazione.

In prossimità della mezzeria della dorsale viene posata un'unità architettonica, la quale congiunge i due segmenti turriti della concatenazione. Infatti, completa e chiude il canone un gruppo di edifici in corrispondenza della mezzeria in cui convergono i tracciati urbani trasversali.
Il montaggio per sequenze prosegue nella composizione dell'area e propone un doppio sistema di spazi liberi coperti. Infilati lungo la dorsale si concatenano rispettivamente una concentrazione di edifici[19] in successione con un varco coperto[20].
Il grumo di figure architettoniche è costituito da elementi con geometrie semplici (semicerchio, quadrato e rettangolo) attratte sulla dorsale da una piazza triangolare messa a riparo. Il gruppo di forme composto da edifici elementari è destinato alle attività amministrative regionali. Segue lungo il percorso pedonale rialzato un riparo a segmento circolare sorretto da pilastri. La copertura serve il varco stradale al piano della città, mentre a quota rialzata ripara un giardino d'inverno.

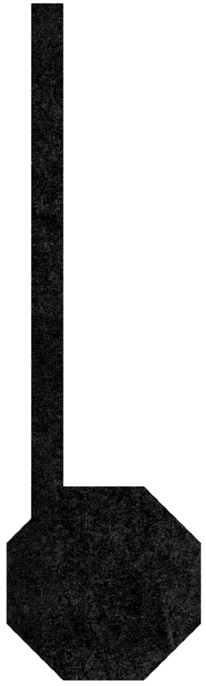


Fig. GR31

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Impronta al suolo.
La figura proposta è decentrata rispetto all'asse principale e marca l'interruzione della serie all'interno delle concatenazioni della struttura.

Elaborato dell'autore.

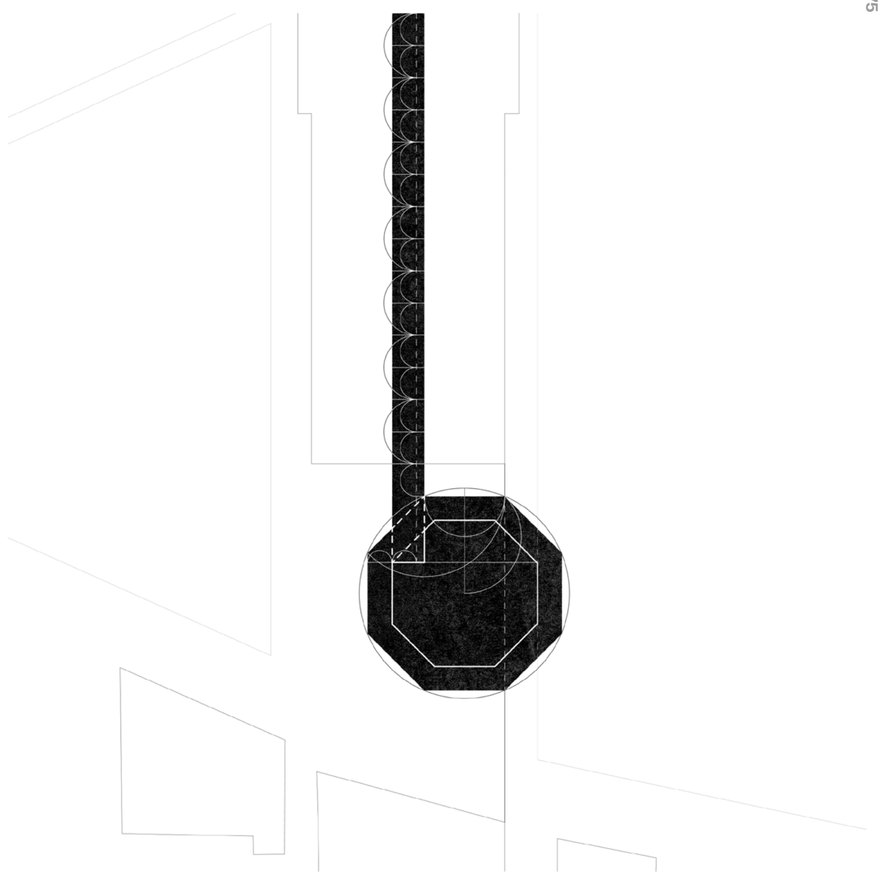
0 50 100

Fig. GR32

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Rapporti geometrici tra le figure.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



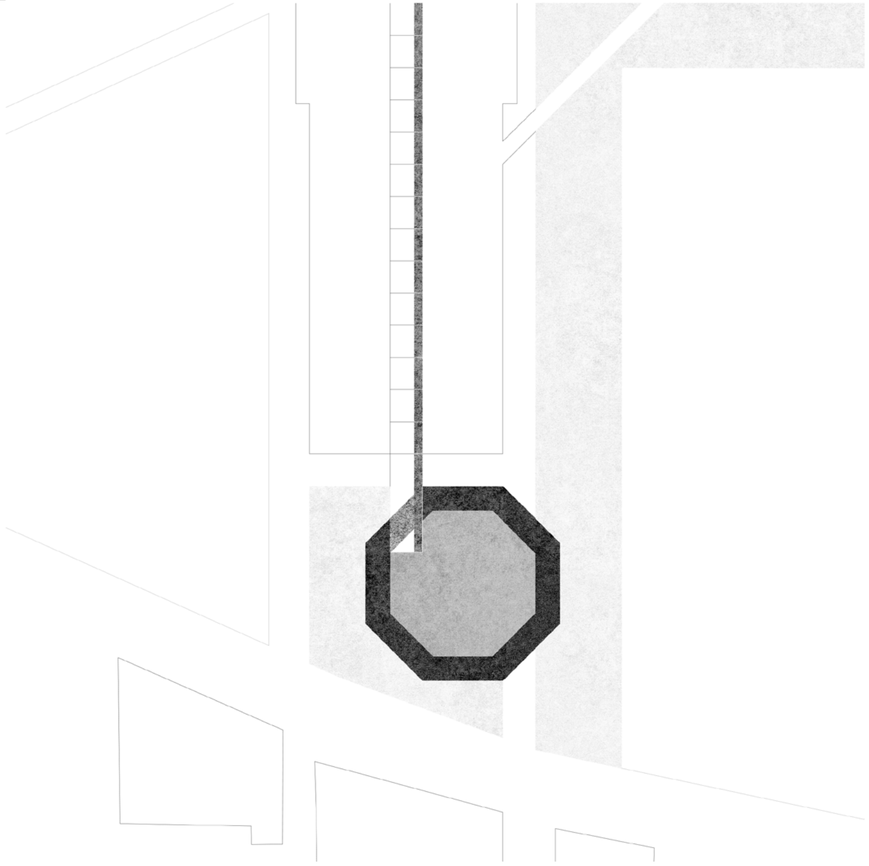


Fig. GR33

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Planimetria parziale.
Il camminamento pedonale pergolato si inserisce su un fianco della figura centrale dell'edificio ottagonale.

Elaborato dell'autore.

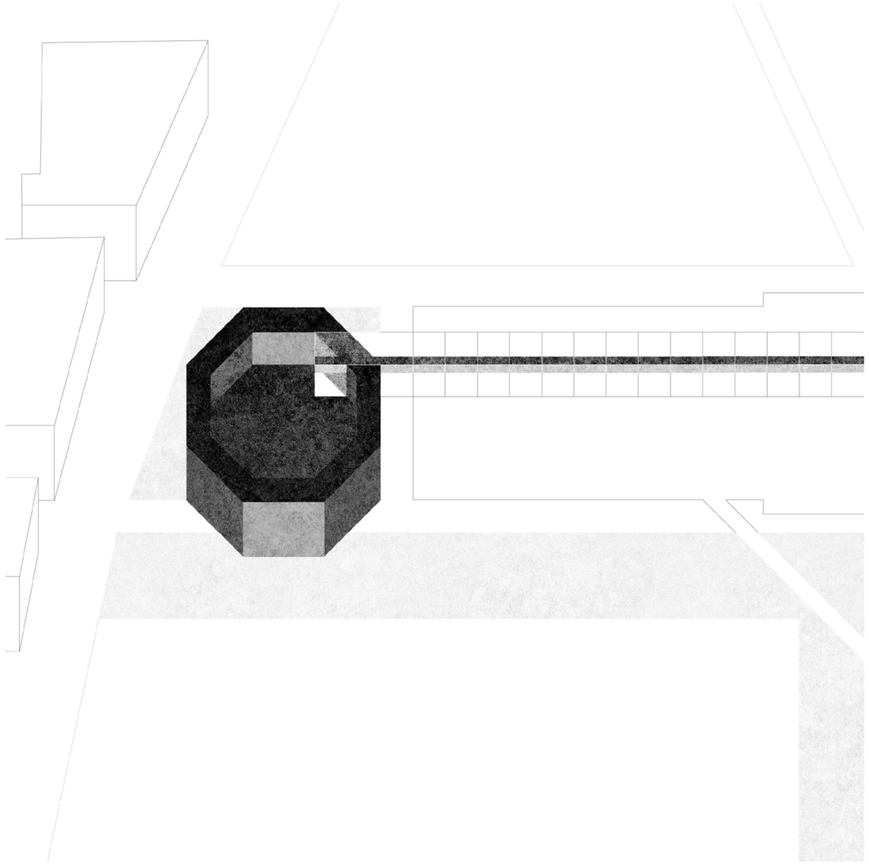
0 50 100

Fig. GR34

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Assonometria parziale.
Architettura *freestanding*.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Oltre all'invenzione di un equilibrio composto da architetture *freestanding*, il progetto è dotato di una coppia subordinata di "vuoti" suggeriti dalle insenature e dalla concavità dei fronti edificati ai margini dell'area[21]. La topografia, ancora una volta, rivela il suo valore fondativo per la costruzione del nuovo ordine urbano.
A partire dalla forma dell'area preesistente, Polesello contrappone alla concatenazione di architetture due "vuoti" residuali riconfigurandoli e caricandoli di senso. Il valore di subordinazione a cospetto della lunga serie architettonica è dato dalla loro posizione rispetto al sistema di coordinate impostato nel segmento centrale primario. Nella gerarchia delle forme e degli spazi, le architetture sono infilate su una sola direzione principale e i due "vuoti", invece, sono collocati sulle sue sponde, donando un equilibrio ai margini dell'intera struttura. Infatti, in confronto all'asse centrale, i due ambiti spaziali residui gravitano intorno alla concatenazione serrandola all'interno dell'area.

Il "vuoto" più a nord è dato da un'incompletezza di alcuni corpi di fabbrica a ridosso della stazione Garibaldi[22]. Il grande spazio libero viene caratterizzato come un piano destinato a natura (giardino pubblico). Oltre agli edifici che lo bordano, al suo interno si collocano un'architettura elementare a corte centrale (residenze) e una torre (albergo) adiacente al foro trapezoidale. Completa l'unità una galleria pedonale secondaria la quale aggancia e incrocia, come un transetto, la nuova piazza alla lunga dorsale.

Invece, l'altro "vuoto" sul versante occidentale nasce dall'incompletezza insediativa di un isolato all'interno della maglia isotropa del quartiere ottocentesco[23]. L'incontro delle due strade sghembe con la dorsale individua un ambito spaziale alla quota del suolo urbano. Il progetto supera l'assenza del corpo di fabbrica e propone inediti scenari a partire dall'impianto concatenato di architetture. La forma e, dunque, il carattere dello spazio libero si arricchiscono per mezzo, ancora una volta, della *dispositio* dei volumi.
Gli edifici raggrumati che si inseriscono sul fondo schermato del "vuoto" sono ruotati rivolgendosi alla piazza generata, mostrando i loro spigoli. Il piano, anche in questo caso destinato a spazio per la natura, viene articolato e caratterizzato da valori plastici del terreno per mezzo di percorsi di collegamenti e rampe dolci. Il procedimento della torsione della posa dei corpi rispetto ad un asse, più che per una tensione di tipo barocco, trova le sue ragioni di forma nella planimetria. Lo spazio libero mette così in diretta relazione la diagonale data dall'apertura dell'isolato esistente (vedi lo spigolo tagliato dell'isolato urbano orientale) con il suo opposto (l'ipotenusa del triangolo su cui sono posti i nuovi edifici)[24].

21 Vedi Figg. GR07 e GR08.
22 Vedi Figg. GR15-GR18.
23 Vedi Figg. GR23-GR26.
24 *Idem*.

Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991)

La tecnica del comporre per pezzi e parti riconoscibili tra loro gode evidentemente del valore dell'autonomia sul piano formale e spaziale. La messa in relazione di tipi architettonici scelti (torri, corti, gallerie, piazze) combinati a più riprese è in grado di produrre nella composizione un inedito ordine urbano per la città. Tuttavia, seppur tutte le unità contribuiscano in apparente indipendenza alla costruzione di un ordine complessivo, come illustrato, queste sono subordinate ad una tensione regolatrice geometrizzante superiore che le tiene collegate tra loro.
Il valore dell'indipendenza sul piano sintattico, oltre ai connotati formali-spaziali[25], caratterizza anche la strategia attuativa del progetto: Polesello prevede ad ogni unità architettonica individuali destinazioni d'uso, indipendentemente dalle altre componenti adiacenti[26].

Nel programma e nel palinsesto delle funzioni, la sintassi disgiuntiva della forma riverbera il valore paratattico proprio del disporre figure architettoniche autonome su un fondo. Operando in questo modo, alla richiesta del concorso, il progetto risponde con l'invenzione di un ordine urbano in cui il senso del "vuoto" viene convertito: da espressione di una Assenza di idee, a necessità spaziale con cui insediare un brano di città.

25 Già definite in precedenza come architetture "a tutto tondo".
26 Polesello (1994), p. 60.

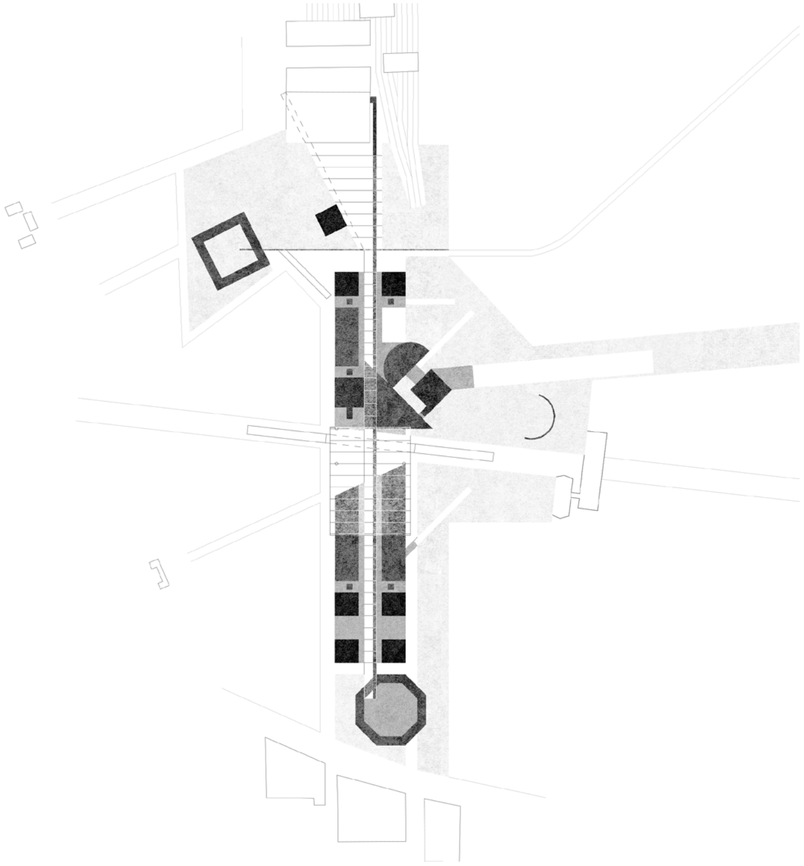


Fig. GR35

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

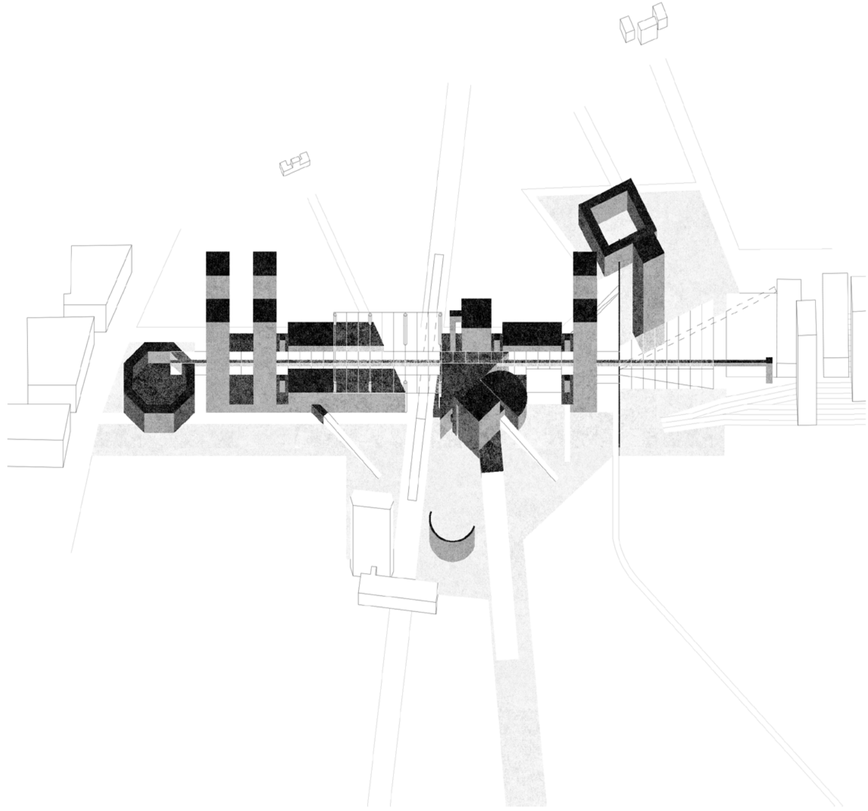
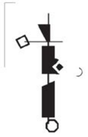


Fig. GR36

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



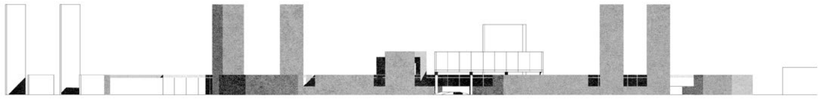
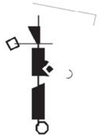


Fig. GR37

Profilo occidentale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



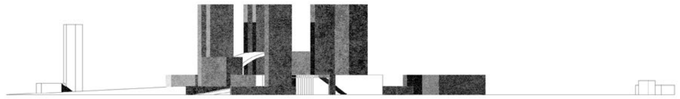
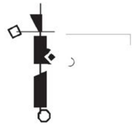


Fig. GR38

Sezione trasversale scorciata, versante Stazione Garibaldi (nord).

Elaborato dell'autore.

0 100 200



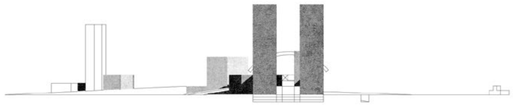


Fig. GR39

Sezione trasversale sulla dorsale.
Tutte le architetture sono disposte in successione sulla dorsale centrale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

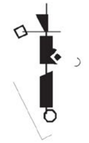


Fig. GR40

Profilo scorciato sul versante occidentale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Parte II
Costellazioni

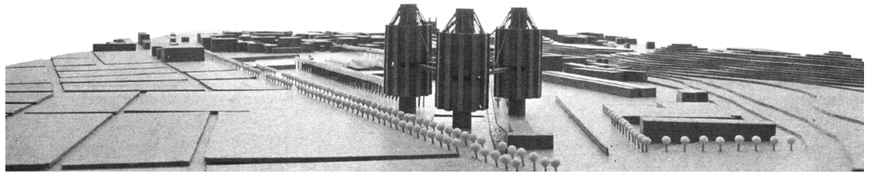
Concorso di idee per l'ex area industriale "Lanerossi", Schio, Vicenza.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con P. Grandinetti, C. Lamanna, E. Pandolfo, F. Pittalunga e G. Rudatis (1980).

LR

189 Un'area industriale in città
194 Andare per asterismi
203 Necessità del "vuoto": dialogo tra binomi



(Pagina precedente)
Fig. LR00

Concorso di idee per l'ex area industriale "Lanerossi" a Schio, Vicenza (1980).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Ex area industriale "Lanerossi", Schio - Vicenza (1980)

01 Vedi Figg. LR03-LR04.
02 Vedi Figg. LR04-LR05.
03 Vedi Figg. LR01-LR02.

Per molto tempo l'area "Lanerossi" è stata una delle sedi più autorevoli dell'industria laniera scledense. La sua collocazione geografica è a ridosso del centro urbano di Schio tra il nucleo storico e il nuovo tessuto urbano consolidato formatosi per servire le industrie adiacenti del XIX e XX secolo. All'interno del palinsesto urbano, l'ex area industriale assume i connotati di una porzione di città definita e conclusa: i suoi rapporti dimensionali e la sua estensione, oltre al suo carattere edilizio, la definiscono come un isolato urbano[01].
L'area si estende su una porzione vasta di suolo recintata su più fronti, al cui interno si dispongono edifici specialistici e corpi di fabbrica industriali. Infatti, oltre agli ormai desueti insediamenti, si trovano anche strutture abitative e di servizio. "Lanerossi" si caratterizza per la disposizione indipendente di questi corpi, concedendo allo spazio interno di scorrere liberamente tra gli edifici a servizio dell'industria. Sul fronte settentrionale si collocano architetture a valenza pubblica che accrescono il valore storico dell'area. Invece, nel suo didentro, è occupata dai resti di due centrali elettriche che alimentavano la produzione industriale, i quali si rivolgono verso l'interno. Poco oltre la strada che taglia il fianco orientale, l'affaccio si caratterizza per i nobili giardini di Palazzo Fogazzaro assieme alle fabbriche del lanificio Conte che presidiano l'incrocio viario[02].

Il riassetto delle attività industriali e il loro dislocamento degli anni '60 del secolo scorso rompono gli ordini urbani scledensi i quali sono dati da pezzi di città finiti ed autonomi. L'ordine insediativo urbano vede il nucleo storico al fondo valle, le aree per i servizi urbani al di fuori del centro e le nuove aree insediative alle estremità periferiche. Ne risulta un'area industriale dismessa all'interno della città[03].
Con l'avvento delle crisi produttive e le dismissioni dei centri manufatturieri, il "vuoto" centrale dato dallo storico insediamento industriale ha perso ormai i suoi valori formali e spaziali originari, lasciando incompleto il rapporto costitutivo dell'ordine urbano scledense, ovvero la profonda relazione tradizionale tra industria e città. Il concorso di idee nasce come risposta alla rottura della relazione urbana all'interno degli equilibri economici e funzionali: "Lanerossi" non rappresenta più il baricentro delle economie locali.
Il concorso si pone l'obiettivo di ristabilire un nuovo valore di centralità al "vuoto" lasciato dalla presenza dell'industria, riconfigurandolo e rinnovando il suo senso nella città.

Fig. LR01

Area “Lanerossi” – Schio (VI), ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell’autore

0 400 800

Fig. LR02

Area “Lanerossi” – Schio (VI), selezione dell’ortofoto dello stato di fatto.
L’area si colloca in modo intermedio tra il nucleo antico (est) e i quartieri residenziali (ovest).
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell’autore.

0 400 800

Fig. LR03

Planimetria generale dello stato di fatto.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Fig. LR04

Ridisegno dell'area di progetto.
L'estensione del suolo su cui insistono gli edifici si dà come un isolato urbano. "Lanerossi" è una delle parti finite della città di Schio.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Il progetto proposto in occasione del concorso nazionale prende forma a partire da queste relazioni fondative dell'ordine urbano. Il tema è la configurazione di un'area centrale all'interno dell'insediamento urbano di Schio[04]. Obiettivo della competizione è arricchire il palinsesto dei servizi urbani attraverso la trasformazione dell'area industriale dismessa in un luogo urbano baricentrico, all'interno di relazioni più estese in rapporto con la struttura insediativa del territorio vicentino.

La ricerca dell'unità complessiva passa attraverso la selezione dei manufatti architettonici carichi di significato storico per la città, oltre che per l'area industriale. L'integrazione e il continuo rapporto dialettico con le invarianti architettoniche consentono un cambiamento dei significati formali e un rinnovo di quelli spaziali.
L'idea di considerare un rapporto dicotomico tra le nuove architetture e gli edifici preesistenti ricerca un valore inedito di unità per questa parte di città. Infatti, gli edifici preservati e messi a sistema all'interno della struttura generale della composizione sono avvalorati dalla loro propria collocazione.
Sulla strada che divide l'ex area industriale dai quartieri residenziali vengono scelti per l'apertura a nuove relazioni gli edificati appartenenti alla cultura tradizionale e industriale di Schio. Tra le architetture preesistenti elette vi sono quelle che bordano il fianco settentrionale dell'area[05].
Allontanandosi dal nucleo antico della città, la successione che costruisce il fianco alto è quindi data dalla Fabbrica Alta (edificio murario ad L che fronteggia l'esedra del teatro giardino Jacquard), dal Villino Pancieri (storica dimora scledense) e dalla Fonderia Smith. Mentre, agli estremi longitudinali, vengono selezionati come capisaldi gli edifici dell'ex Caserma Cella (già sede delle forze armate nel XIX secolo ad ovest) e il lanificio Conte (storico polo produttivo ad est) più in prossimità con il nucleo compatto della città. Questi, nella loro distanza massima sulla diagonale, inquadrano la misura entro cui operare.
La scelta critica degli elementi sul piano, e la relativa interpretazione della topografia urbana come sistema delle forme della città, permette a Polesello di ricercare una possibile unità a partire dal valore disposizionale degli edifici preesistenti, astraendoli dalla loro condizione di simulacri di un fasto economico ormai superato.
Nel loro trascorso, alcuni edifici risultano essere precedenti all'insediamento industriale e quindi sono stati inglobati all'interno dell'area industriale conservandone tuttavia il loro carattere. Altri, invece, sono stati organi imprescindibili per l'apparato produttivo e quindi edificati durante il periodo industriale.
Attraverso il procedimento di astrazione, e con la conseguente restituzione degli stessi ad isole architettoniche, Polesello libera le preesistenze dalla loro condizione aneddotica. Gli edifici così, posti in dialettica con le nuove architetture, oltre ad avvalorare nuove funzioni, elevano il senso della loro presenza rinnovando la memoria dell'area.

04 Polesello, Gianugo (1983), *Area Lanerossi a Schio*, in Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa, pp. 75-76.
05 Vedi Fig. LR05.

Fig. LR05

Individuazione delle invarianti architettoniche: architetture preesistenti conservate all'interno del progetto.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Ex area industriale "Lanerossi", Schio - Vicenza (1980)

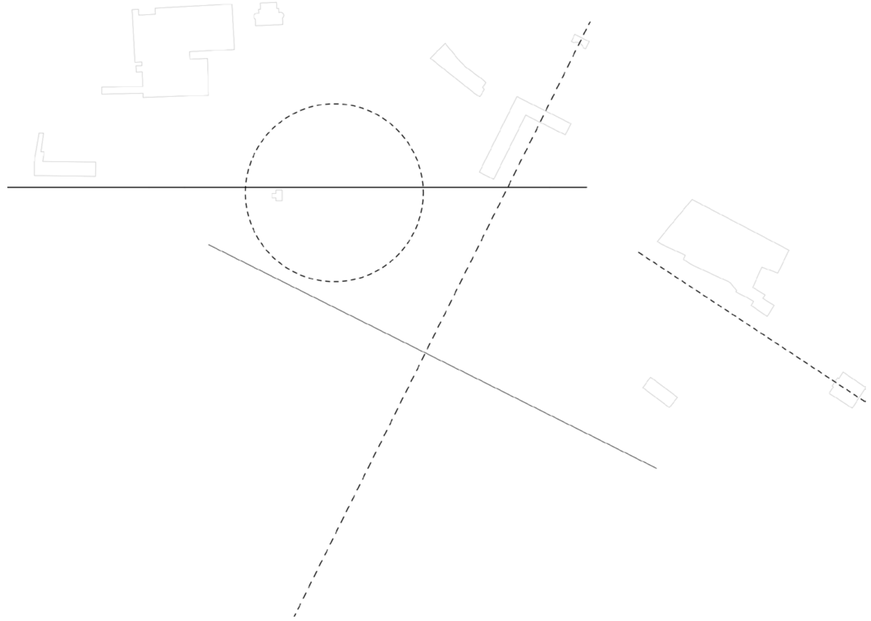


Fig. LR06

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi. Principali direzioni con cui il progetto si relaziona rispetto alle invarianti.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

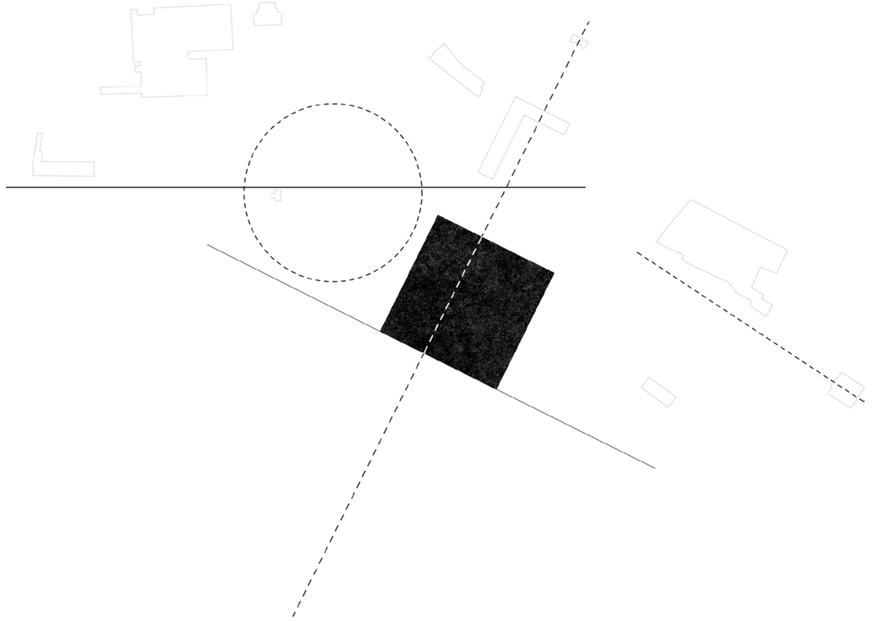


Fig. LR07

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi. Cardine primario in corrispondenza dell'esedra del teatro-giardino Jacquard (a nord) e l'edificio della Fabbrica Alta, sull'asse tratteggiato.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

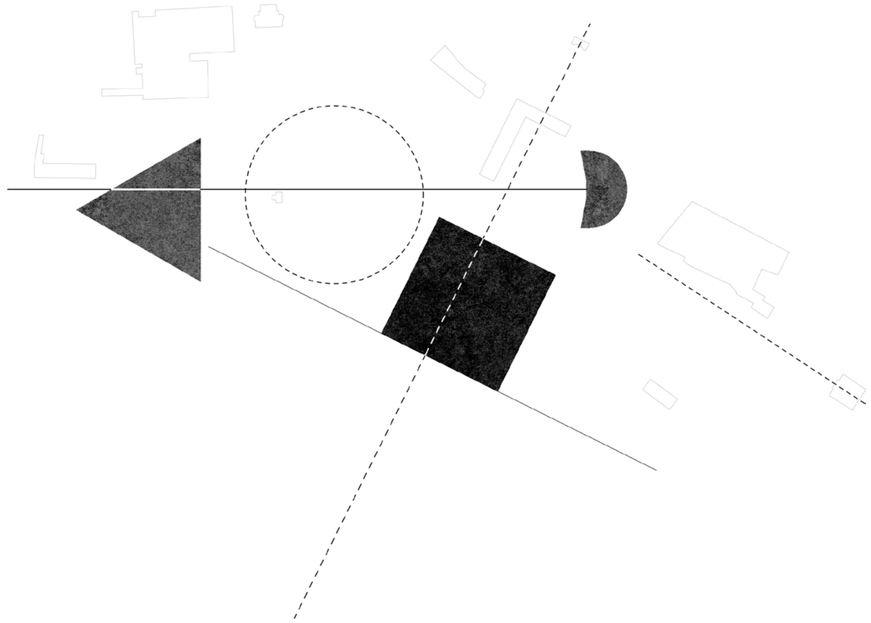


Fig. LR08

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi. Nel mezzo, il recupero della giacitura della roggia Maestra.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

06 Ad es. l'incrocio di inediti assi cardo-decumanici che costruiscono il piano di fondazione della composizione.
Ne consegue che nella struttura compositiva riverbera la forza ordinatrice che deriva dall'atto dell'incrociare. Disposizione e figurazione ne risultano evidentemente subordinate. Questa mossa di apertura, ogni volta con una propria declinazione di senso, è ricorrente all'interno dei progetti di Polesello a scala urbana e territoriale.
A tal proposito si veda il progetto per un Centro Direzionale a Firenze (1977), quello per l'area dello Spreebogen a Berlino (1992) – anche se con proprie varianti sulle operazioni disposizionali - le due versioni per il concorso per Parigi (1983) e il progetto per il terminal auto ferroviario-marittimo in Venezia ovest (1985).

Il progetto sfugge alla fondazione di un nuovo piano, come accade invece per il caso della piana nello Spreebogen a Berlino. Infatti, qui il "vuoto" risulta un'occasione fertile per poter indagare un principio di insediamento che non procede partendo da una struttura ordinatrice pre-imposta, ma che allo stesso modo proponga il valore dell'apertura del "vuoto"[06]**.**
I nuovi rapporti sono direttamente corrisposti alla *dispositio* indipendente e autonoma delle architetture preesistenti con cui costruire il nuovo sistema. L'ordine urbano trovato e l'apertura dello spazio sono dati dalla posa di architetture isolate che non godono di soluzioni di continuità, dissipando il più possibile le internità.
Il piano di progetto così viene individuato dalle forme che lo occupano e non da assi o geometrie inventate.
Gli oggetti posati sul piano a Schio non vengono collocati a partire da coordinate con sistema di riferimento dato da assi ordinatori esatti, come accadrebbe per un piano cartesiano che segna una propria origine.

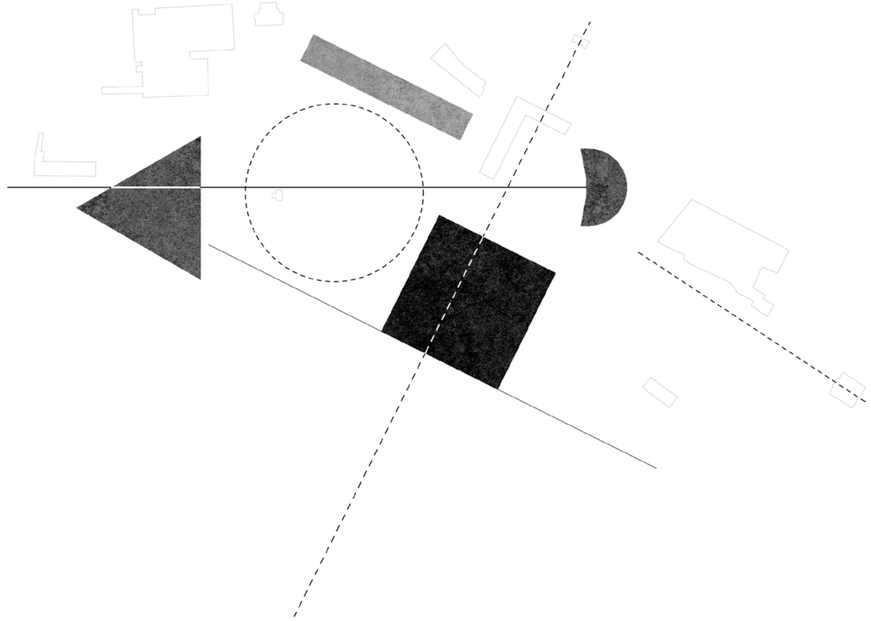


Fig. LR09

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi. Nel mezzo, la nuova *agorà* divisa dalla roggia.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

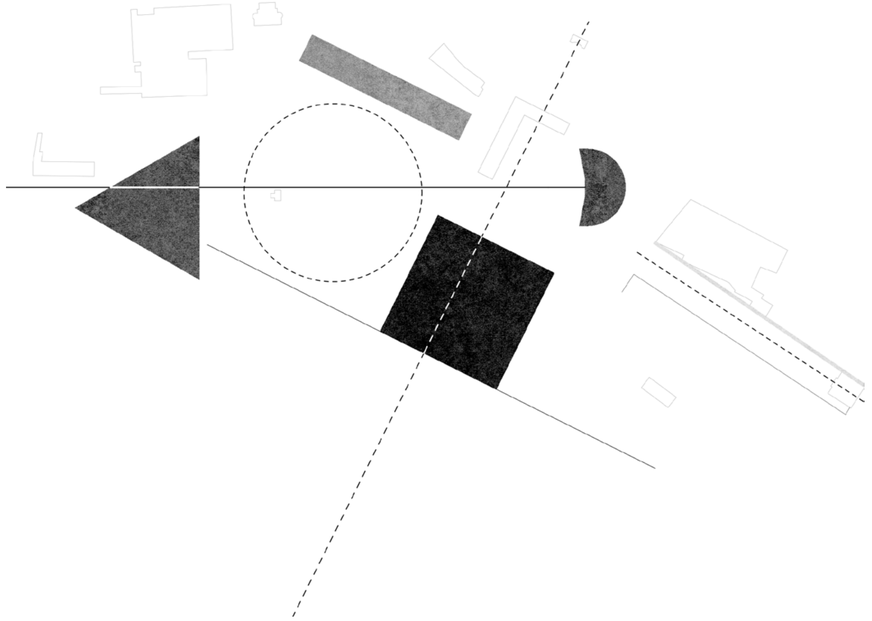


Fig. LR10

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi. A est, la piazza allungata al fianco dei giardini del Palazzo Fogazzaro.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

La posa dei singoli elementi, in relazione con l'intera struttura, viene programmaticamente scelta affinché il "vuoto" conferisca ostensione alle figure. Nel disporre i termini della composizione, il "vuoto" è in grado di generare continue pause tra di loro. Il peso delle unità architettoniche proposte si relaziona ogni volta indipendentemente all'interno dello spazio libero dell'area di progetto. Infatti, per Polesello, l'ariosità, oltre che caratteristica strumentale, è anche parte degli orizzonti programmatici: di volta in volta gli intervalli spaziali ricercati, in rapporto al peso che le figure hanno nella composizione, generano i luoghi della collettività[07].

L'area viene insediata e conquistata per asterismi minimi, ovvero per gruppi di forme e spazi composti da almeno due architetture isolate, disposti all'interno di una struttura di forme e rapporti riconducibili a geometrie elementari. La *dispositio* delle figure in relazione all'equilibrio ricercato delle masse istituisce dunque una costellazione di spazi ed architetture.
Il nuovo ordine urbano ricercato vede in questa soluzione distributiva e disposizionale di architetture il proprio carattere insediativo.

07 Polesello (1983), *idem.*

08 «[...] principio di localizzazione degli interventi, attraverso i quali si istituisce una sorta di "regolamento" della composizione complessiva.». Cit. Polesello (1983), p. 76.

Il sistema degli asterismi si forma attraverso una corrispondenza tra le figure architettoniche, talvolta anche con le preesistenze. Polesello propone una soluzione disposizionale in cui l'impianto si compone per parti architettoniche localizzate[08]: il nuovo, disponendosi in accoppiata con gli edifici superstiti, gode di un carattere riconoscibile e assume un ruolo d'indipendenza all'interno della composizione. Per tanto, le nuove figure costruiscono binomi architettonici, in concerto con le preesistenze.
Il cambio di paradigma spaziale, da impianto industriale a luogo urbano, avviene procedendo per raggruppamenti disposizionali, ovvero stabilendo le giaciture in un rapporto di reciprocità all'interno dei singoli aggregati. Quindi, gli asterismi architettonici funzionano e procedono in virtù dell'indispensabile necessità che il "vuoto" ha di esistere e di manifestarsi: senza sarebbe impossibile strutturare l'impianto compositivo in una costellazione. Attraverso questa necessità di "vuoto", il progetto del gruppo di Polesello reinterpreta l'emblema dello spazio libero residuale dell'industria dismessa nel tessuto urbano e lo carica di nuovi sensi.
La proposta vede quattro asterismi architettonici, i quali vengono posati lasciando il più possibile libero lo spazio che li pervade, costellando l'area.

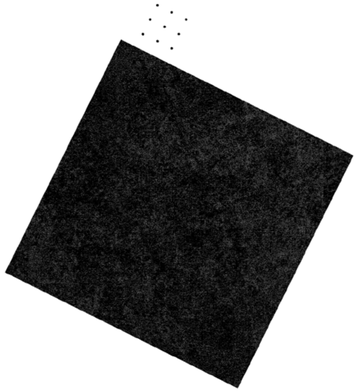


Fig. LR11

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Impronta al suolo del nuovo edificato e del piccolo ipostilo proposto (nove colonne equidistanti prive di copertura) in corrispondenza del taglio del corpo allungato della Fabbrica Alta.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. LR12

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

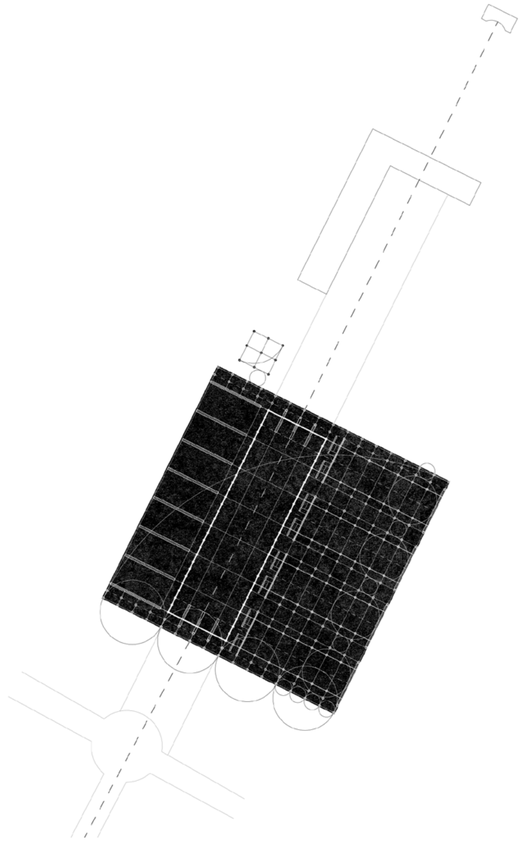


Fig. LR13

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

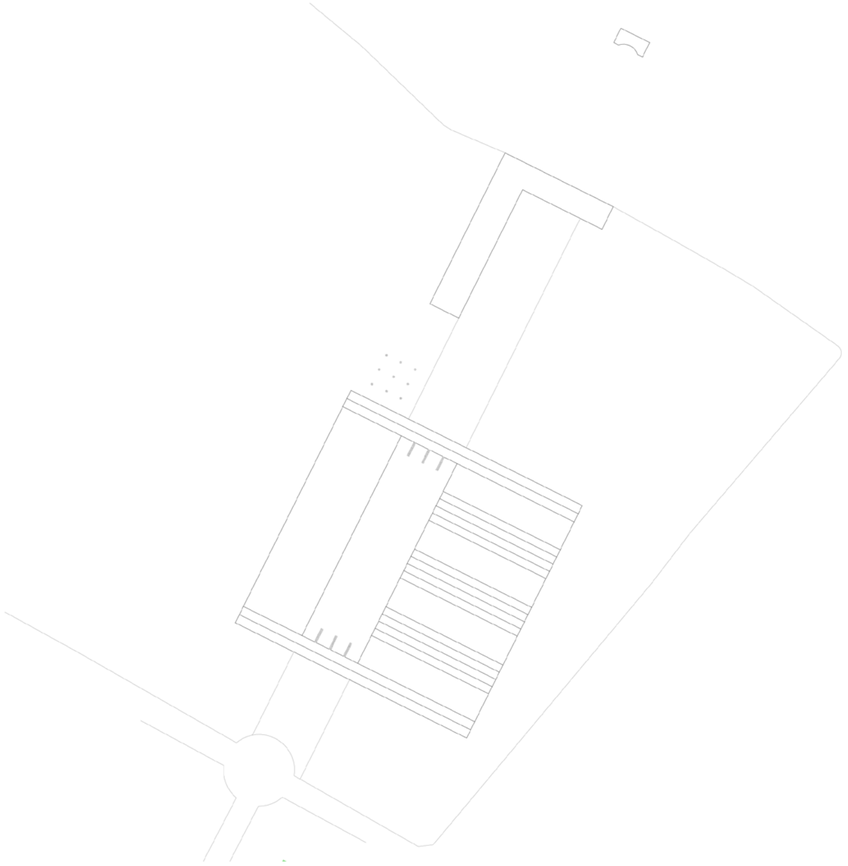
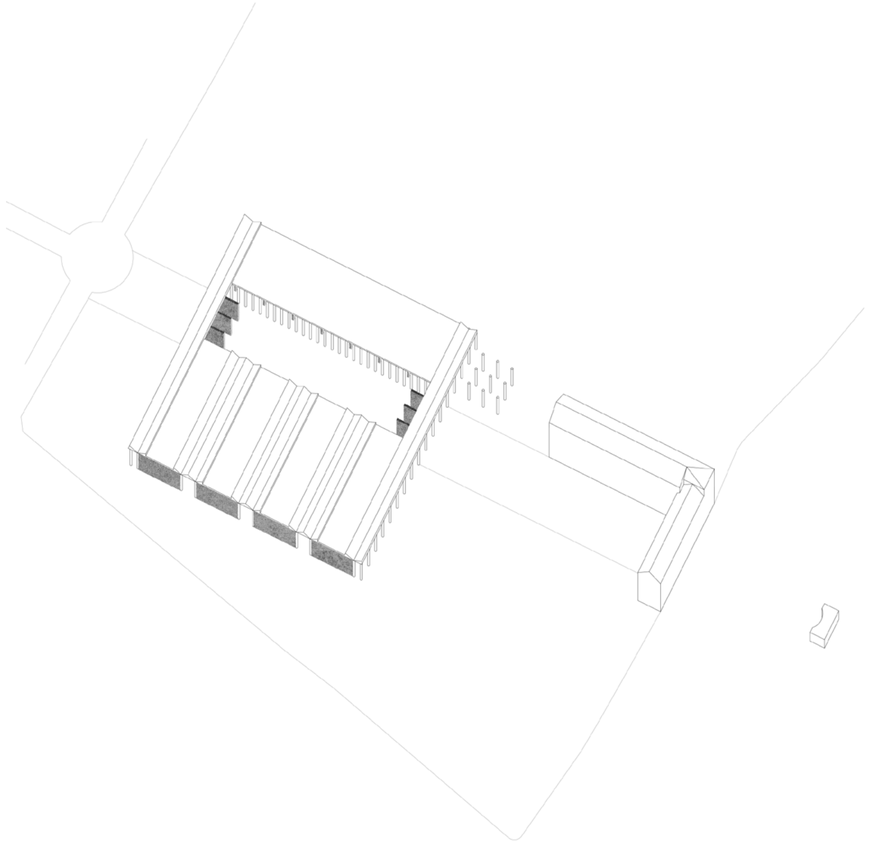


Fig. LR14

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Il progetto non apre attraverso un'anteprima fondazione del piano, per mezzo di cui le architetture conseguono la struttura della loro *dispositio*. A Schio, la composizione non è al riparo dai cardi e dai decumani che, come già visto, Polesello fonda per inventare una struttura su cui appoggiarsi nelle procedure.
L'ordine del piano scledense è costituito da una più evidente mappatura topografica costellata e data dagli edifici preesistenti con la quale il progetto, di volta in volta per mezzo degli asterismi, inventa relativi baricentri e instaura rapporti con lo spazio circostante.
A differenza del progetto per lo Spreebogen a Berlino, la posa degli asterismi a Schio vede un continuo rimbalzo" di rapporti disposizionali e di ambiti spaziali all'interno del "vuoto". Pertanto, la struttura della costellazione proposta è data per successioni e inanellamenti complementari delle architetture, attraverso i quali il piano viene costruito.

09 Vedi Fig. LR07.
10 Vedi Figg. LR11-LR14.

La mossa di apertura della composizione viene trovata nell'asse visuale che già esiste tra la Fabbrica Alta e l'esedra del teatro giardino Jacquard alla base del colle[09]. Il cardine individuato è una struttura semplice conservata e implementata. Proseguendo questa direzione suggerita anche dall'allungamento della pianta ad L dell'edificio della Fabbrica, viene proposta una piazza passante verso l'interno.
La Fabbrica è uno dei maggiori corpi di rappresentanza della "Lanerossi" e la sua conservazione è un valore fondativo per il progetto. La sua messa a sistema avviene con una nuova architettura posizionata in corrispondenza della vecchia centrale termoelettrica.
Il "vuoto" che intervalla lo spazio tra il vecchio e il nuovo costruisce un asterismo in cui lo spazio della piazza allungata è la dominante. La figura quadrata del nuovo edificio è delimitata da due lunghi porticati che aprono a inediti ambiti spaziali per l'area. Il tipo eletto per la nuova architettura è quello di un edificio mercatale dato dalla ripetizione a più riprese di elementi semplici (colonne, travi e capriate, scale): campate e matronei si replicano su due livelli.
Il nuovo edificio polifunzionale promuove il passaggio del "vuoto" centrante accogliendo la piazza allungata in una corte interna e protraendola dall'altro lato dell'area[10].
La scelta del tipo, così come per le torri, risulta ricorrente all'interno del repertorio personale di Polesello. In questa occasione, l'edificio mercatale risulta significativo per la ricerca del cambio di paradigma spaziale all'interno dell'area. Di fatto, il "vuoto" in cui si inserisce non risulta più uno spazio residuale per la produzione industriale a cavallo tra la Fabbrica Alta e l'ex centrale termoelettrica. Il distanziamento tra le figure architettoniche dato dalla *dispositio* dell'asterismo conferisce un nuovo carattere dinamico allo spazio urbano. Il susseguirsi di colonne e capriate insedia l'area senza generare bordi continui in cui far ristagnare lo spazio libero. La nuova architettura si propone come contenitore generale di spazi e di nuove funzioni a servizio della comunità.
Anche il proporzionamento delle forme apre ad un'inedita centralità per l'area, oltre a suggerire un dialogo rinnovato tra gli spazi interni ed esterni.
I limiti occlusi perimetrali della "Lanerossi" vengono sfondati generando un colloquio con le prossimità più valorose: dalla natura teatrale del giardino Jacquard si passa per l'edificio murario della Fabbrica Alta fino a giungere e superare la nuova architettura polifunzionale, sino ai limiti meridionali dell'area.
Le giaciture elette sono quelle suggerite dall'edificio preesistente. Nella struttura della composizione vengono impiantati inconsueti versi, tali da innovare e aprire i rapporti degli ambiti spaziali sul piano, così come i porticati annessi fanno con la loro ritmica.

Fig. LR15

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Rapporto tra le figure.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

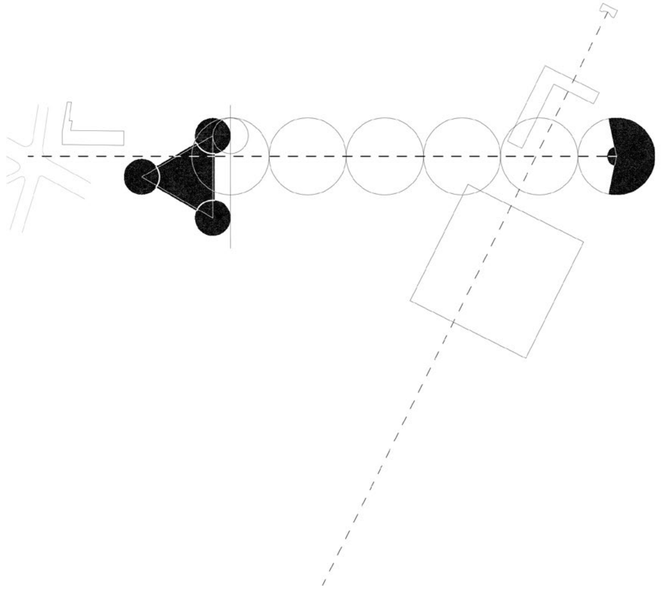


Fig. LR16

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Proporzionamento delle distanze (il diametro della *cavea* come unità di misura) e incrocio con il cardine principale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Incrociando trasversalmente all'interno della misura est-ovest, Polesello offre un nuovo dialogo sulla massima estensione recuperando un'altra delle giaciture costitutive dei rapporti formali e spaziali dell'area. Si tratta del passaggio segmentato dell'antica roggia Maestra, ovvero un ridotto corso fluviale urbano che disegna la geografia di Schio e fende l'area "Lanerossi" nel suo interno. L'asse della roggia ha ricoperto un ruolo fondamentale per la storia dell'insediamento industriale scledense[11].

L'asterismo in questa occasione viene costruito impostando una dicotomia di architetture tese sulla lunga distanza diagonale. Il risultato è una coppia di polarità disposte reciprocamente da un estremo all'altro: un tris di torri si oppone ad un teatro all'aperto[12].

Il binomio torri-teatro misura la geografia segnata al suolo dal passaggio dell'antica roggia. L'operazione di calibrazione dello spazio attraverso il collocamento del duo architettonico agli estremi della distanza aiuta a sgomberare il campo interno dagli edifici industriali obsoleti e ad aprire il "vuoto" ad inedite relazioni delle internità.

11 Crestana, Everino (2005), *Il percorso della Roggia Maestra*, in AA. VV., *Schio Numero Unico: pubblicazione scledense*, Schio, pp. 154-155.

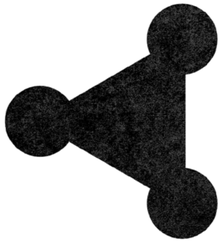
12 Vedi Figg. LR15-LR16.

Fig. LR17

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Impronta al suolo della polarità turrita.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



All'estremo occidentale, in prossimità con le fonderie Smith, Polesello presenta l'elemento torre triplicandolo[13]. In questa occasione, tre sono le torri identiche che si dispongono formando per i vertici un triangolo equilatero. La sua disposizione vede lo spigolo più a nord della forma agganciarsi alla giacitura fluviale[14]. Infatti, l'unità turrita trova il suo punto di ancoraggio sul piano disponendo una torre al di là della roggia e dando un fianco della forma primaria parallelamente al confine inferiore dell'area. Così, la formazione trilaterale è saldata fermamente all'interno della costellazione.

L'elemento turrito è dato da una forma cilindrica, un'unica colonna cava con piani appesi a cavi perimetrali dotata di ponti pedonali. Le torri si danno "a tutto tondo" e attraverso la loro ripetizione si triplicano costruendo un'unità verticale tesa al riconoscimento del nuovo luogo verso l'esterno urbano. Come per altre occasioni di progetto[15], Polesello ripropone un'operazione caleidoscopica di formatività per le isole architettoniche. L'autore produce un'unità attraverso la ripetizione di uno stesso elemento all'interno di una geometria semplice (segmento, triangolo, quadrato o trapezio).
Nella struttura caleidoscopica la sintassi assume un carattere disgiuntivo e complica il significato della *dispositio* a tal punto da generare un paradosso. Gli elementi sottoposti alla moltiplicazione godono di indipendenza formale e di discontinuità tra le parti, ma al contempo, sono costretti da una tensione geometrizzante, la quale li unisce e li cristallizza, rendendo ognuno degli elementi indispensabile ai fini della costruzione finita dell'unità. Quindi, le torri sono libere"nella loro figurazione, ma al contempo obbligate nel significato della disposizione. Il tipo architettonico, attraverso la tecnica moltiplicativa di un caleidoscopio, produce una polarità per la città e caratterizza lo spazio che lo circonda.

Completa l'asterismo, inseguendo la traccia a terra della roggia Maestra, l'unità semplice del teatro civico (una cavea accostata ad un palcoscenico rialzato) sul versante opposto[16], chiudendo il dialogo oltre la piazza passante alle spalle della Fabbrica Alta.

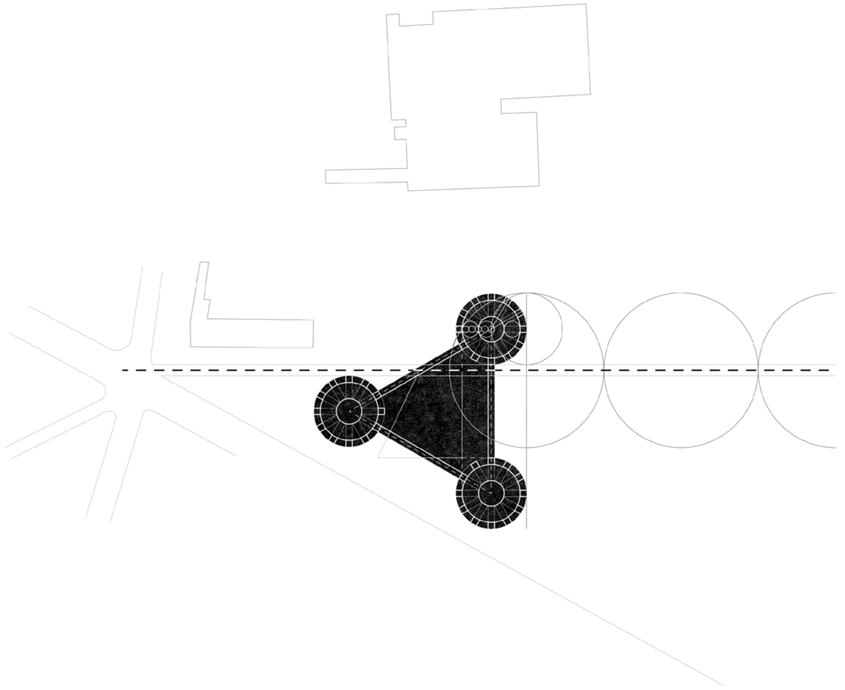
13 Vedi Figg. LR17-LR20.
14 *Idem.*
15 Si prendano ad esempio tutti i progetti analizzati in questa ricerca (eccezione fatta per il progetto di Venezia ovest, 1985) in cui vi sono operazioni di natura caleidoscopica.
16 Vedi Figg. LR21-LR24.

Fig. LR18

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche delle torri.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



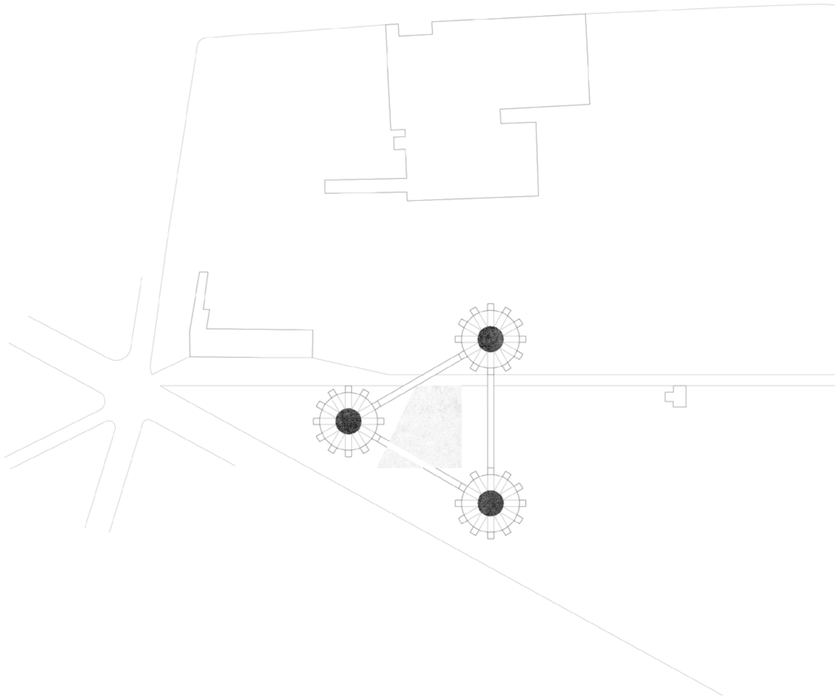


Fig. LR19

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Planimetria parziale delle torri. La torre del vertice più alto del triangolo è posta oltre la giacitura della roggia, alle spalle dell'acciaieria Smith. Invece, il lato opposto scorre parallelamente al bordo ultimo dell'area di progetto. La polarità trova il suo ancoraggio all'interno del piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

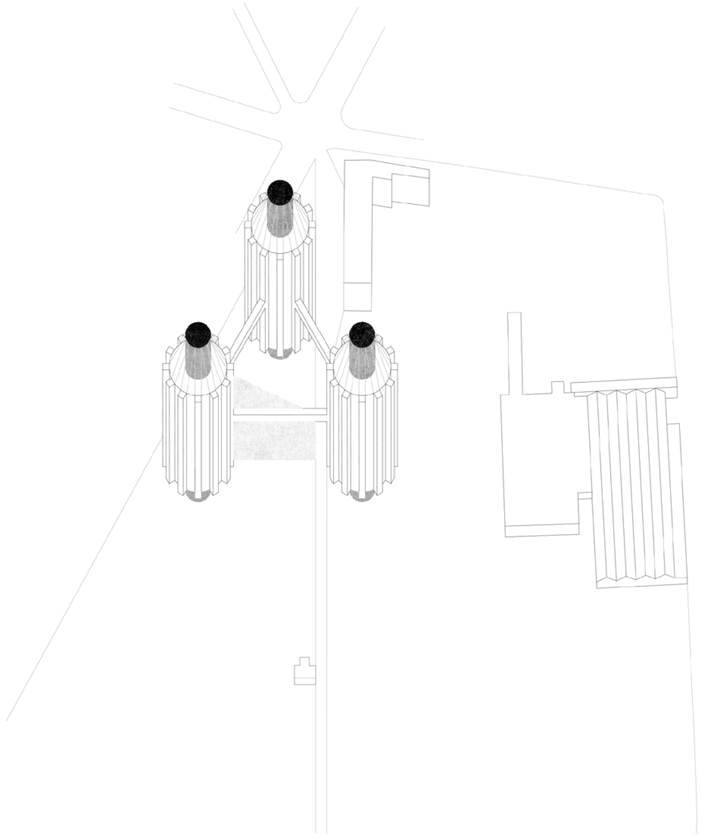


Fig. LR20

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Assonometria parziale delle torri. Il piede è restituito con il minor ingombro possibile al fine di ottenere quanta più libertà di azione al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. LR21

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Impronta al suolo della polarità del teatro.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

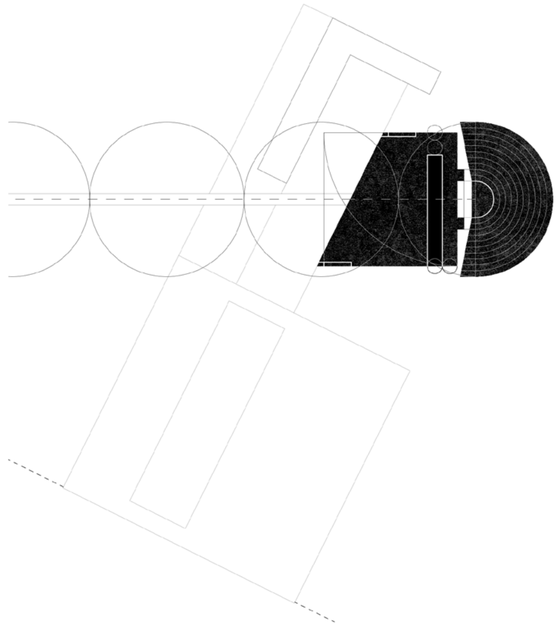


Fig. LR22

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche del teatro.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

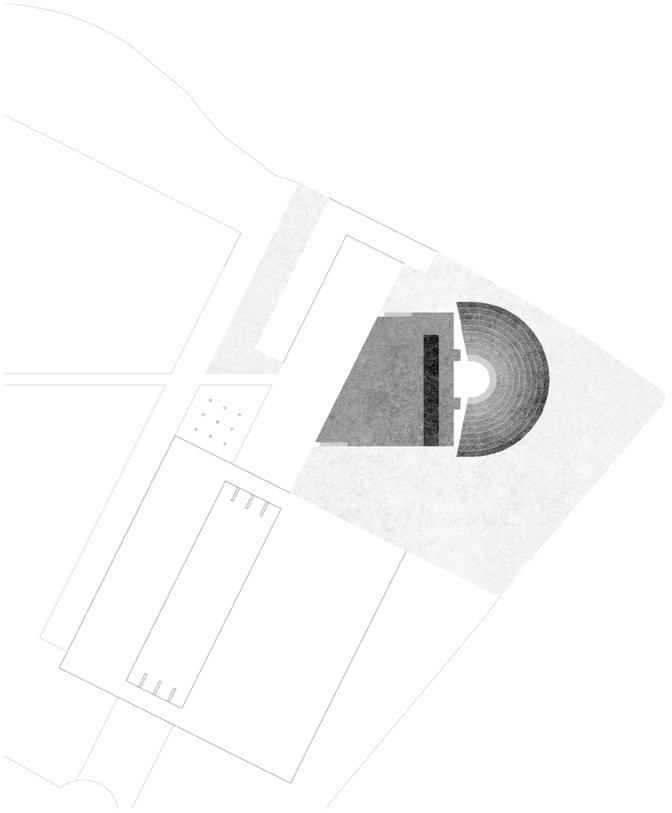


Fig. LR23

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Planimetria parziale del teatro.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

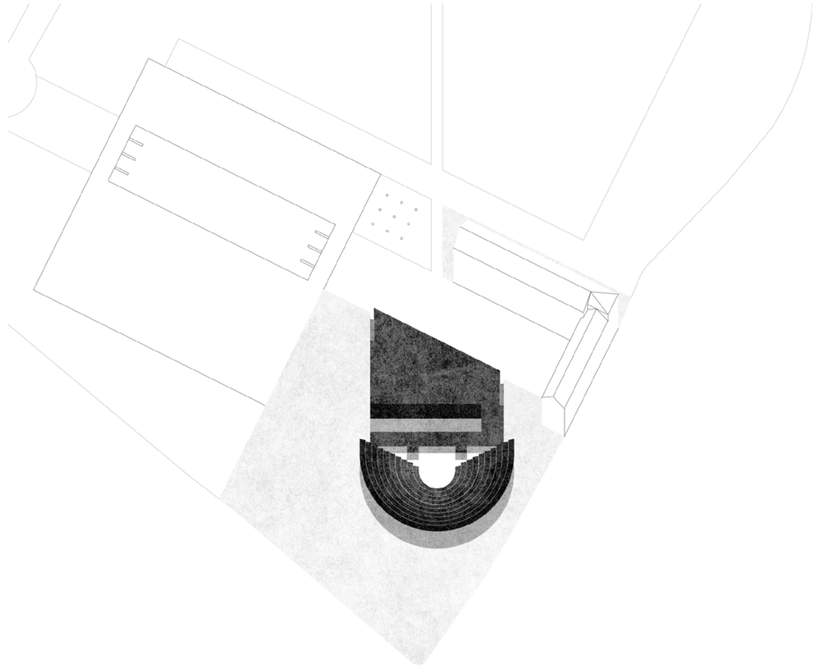


Fig. LR24

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Assonometria parziale del teatro.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Il "vuoto" che separa le due polarità torri-teatro, così come per l'edificio polifunzionale, si presenta come uno spazio direzionato pensato per la attività collettive. L'asse della roggia divide in due il lungo intervallo di spazio che ne risulta. E a partire dalla bipartizione della grande area si conforma un altro asterismo a esso complementare. Oltre all'asse della roggia, gli elementi che lo costituiscono sono il lungo porticato a sud annesso all'edificio polifunzionale e, rispettivamente al suo opposto, un nuovo corpo di servizio[17]. Le due figure architettoniche costringono lo spazio dilatato del binomio torri-teatro e generano una piazza dal doppio carattere.
Sul versante settentrionale rispetto alla roggia, l'edificio di servizio si costruisce per una successione longitudinale di stanze, le quali definiscono una quinta e ordinano il fronte spezzato degli ex magazzini esistenti. Lo spazio libero in cui si riversa è restituito a lacerto di natura. A sud rispetto al segmento fluviale, invece, una piazza di pietra accoglie il nuovo mercato delimitato dal porticato urbano. La combinazione data dalle architetture insieme ai rispettivi ambiti spaziali rappresenta e mette in scena un luogo della città che ricorda, nei sensi spaziali, le antiche *agorà* greche.
La proposta di una moderna *agorà* è da ricercare nel rapporto profondo e inscindibile che lega il "vuoto" della piazza con i bordi che la delimitano, aprendo lo spazio interno. Ovvero, ricercare nuove possibilità di forma attraverso i cambi disposizionali ed evitando soluzioni di continuità delle stoà progettate.
Come si nota, i due edifici si rivolgono entrambi verso la roggia che spacca in due l'area. La costruzione dei bordi, per due lati, avviene attraverso la successione di colonne e stanze che individuano nel "vuoto" un affaccio comune. L'*agorà* ottenuta viene servita dalle due diverse *stoà* pubbliche che si fronteggiano separate dall'asse della roggia. Sul lato orientale il sistema di spazio bordato viene definito attraverso una recinzione muraria discontinua che costruisce un invaso per la viabilità interna. Invece, un bordo occidentale manca. Infatti, le architetture del polo turrito assieme agli edifici preesistenti dell'acciaieria Smith che si danno sul "vuoto" su quel versante non generano un confine netto e continuo, rendendo permeabile e libero il fronte laterale.

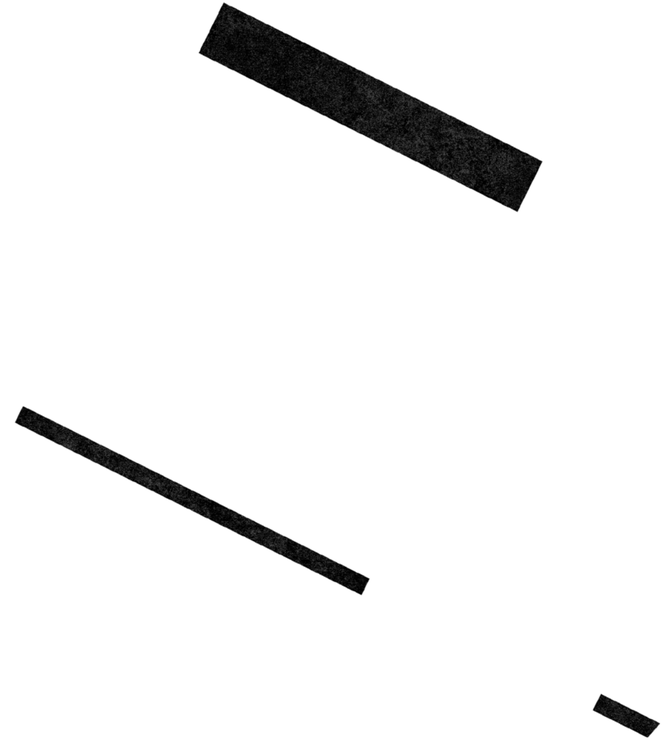
17 Vedi Figg. LR25-LR28.

Fig. LR25

Asterismo: la nuova *agorà*.
Impronta al suolo delle *stoà* che si affacciano sul "vuoto" centrale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



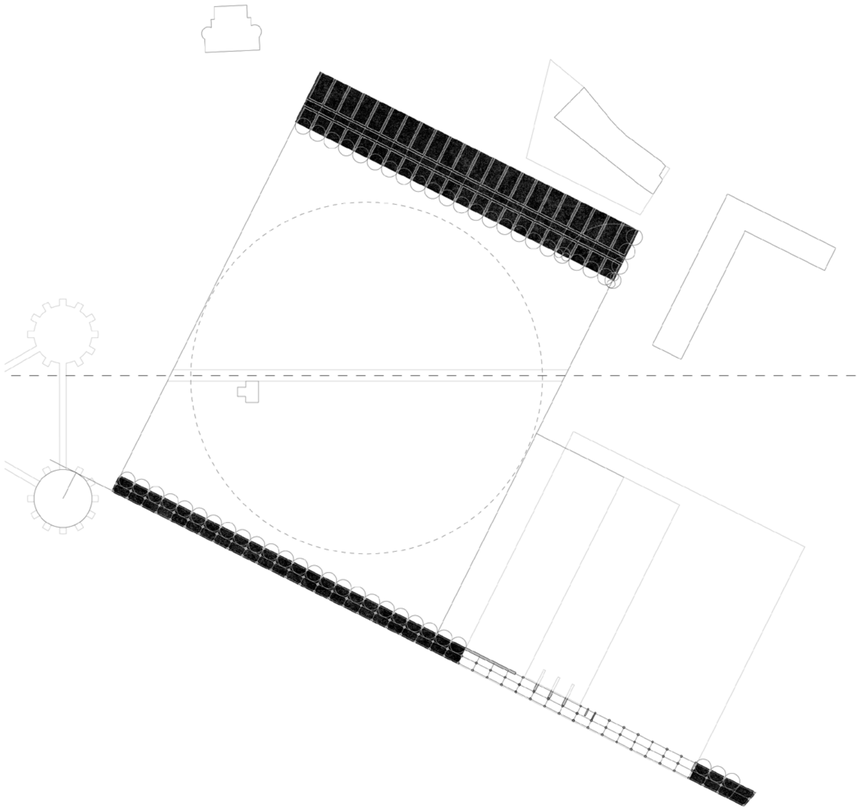


Fig. LR26

Asterismo: la nuova *agorà*.
Rapporti geometrici. La roggia Maestra spacca in due il "vuoto".

Elaborato dell'autore.

0 50 100

La scelta dei tipi edilizi su questo versante di progetto avvalora il principio di apertura individuando lo spazio senza però descriverlo con bordi continui. Il tipo del porticato attraverso la sua successione prolungata di elementi puntuali, quali colonna-trave, segna un limite dal carattere permeabile non solo nella direzione di percorrenza.
Le stanze reiterate nella parte alta del progetto, invece, fanno da fronte senza soluzioni di continuità in favore di un nuovo lato distaccato dai magazzini esistenti più a nord.
Il lavoro di definizione spaziale trova le sue ragioni nel voler impostare un ri-ordine urbano dato dalla mancanza di giunzioni tra le figure.
Polesello rappresenta le gerarchie possibili del luogo dell'*agorà* attraverso la "messa in scena" di una geometria combinata.
Alla ritmica serrata data dall'incalzante ripetizione dagli elementi semplici si inserisce la tensione spaziale data dallo scorrere libero del "vuoto" tra le isole architettoniche. Difatti, l'ossatura data dalla *repetitio* dai sistemi colonne-travi e i sistemi di stanze per tutta l'estensione delle due *stoà* racconta l'ordine e segna i confini fessurati dello spazio.

Fig. LR27

Asterismo: la nuova *agorà*.
Planimetria parziale. Doppio carattere per *l'agorà* ottenuta: a nord restituita a natura, a sud piazza in pietra.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

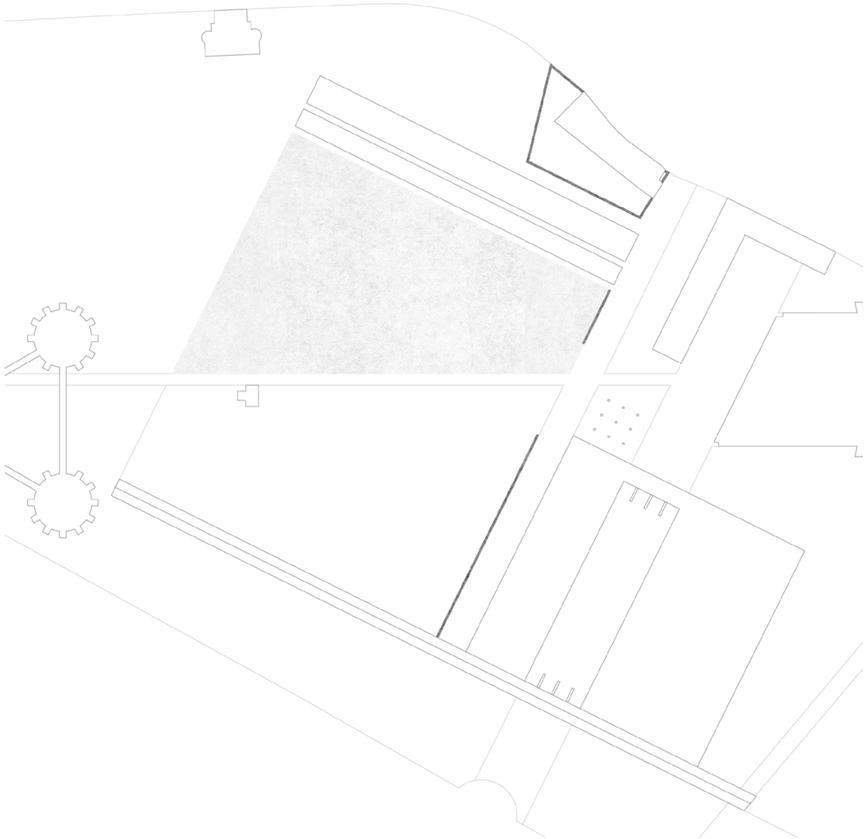
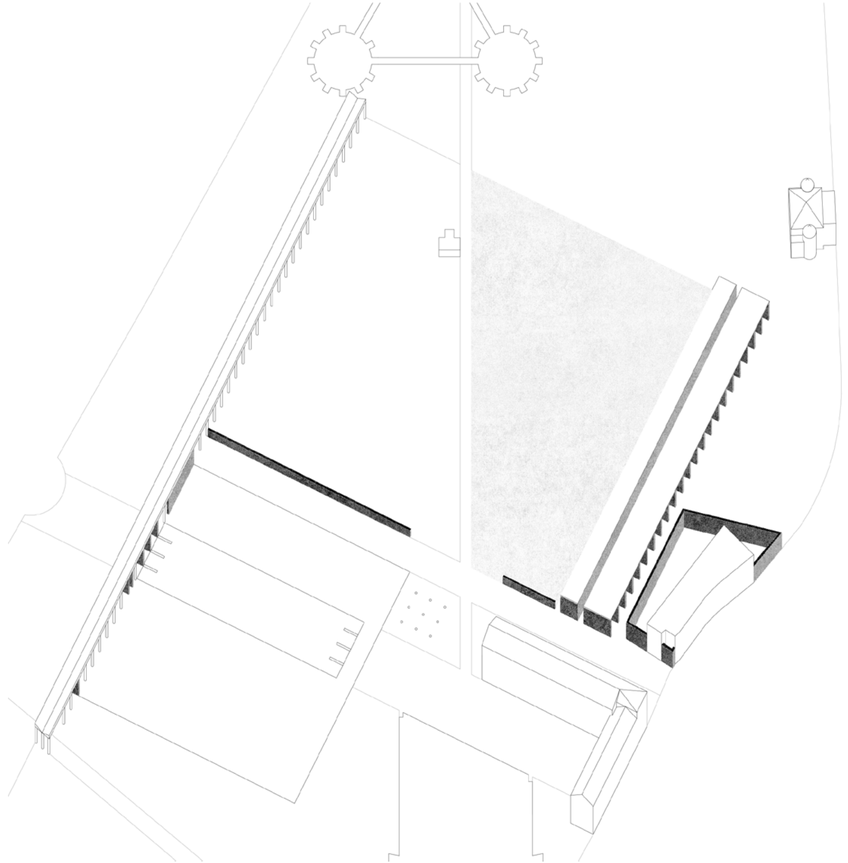


Fig. LR28

Asterismo: la nuova *agorà*.
Assonometria parziale. Definizione dello spazio direzionato per due fronti dati dalle *stoà*, recinzione muraria discontinua a est, e sfondamento di un possibile bordo sul versante occidentale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



A conclusione della costruzione della costellazione vi è ancora un sistema di "vuoti" all'interno di un rapporto tra preesistenza e architettura di progetto.
L'asterismo che si aggiunge agli altri tre si colloca sul confine orientale dell'area, ovvero oltre il cardine centrale e oltre il duo di polarità torri-teatro[18]. Si tratta della sistemazione al suolo di due spazi liberi prossimi alla "Lanerossi". Il più ampio riguarda lo spazio residuale al confine con le preesistenze del lanificio Conte e del Palazzo nobiliare Fogazzaro. La manovra mette a sistema le parti adiacenti dei precedenti asterismi, lavorando sul piano di progetto e sgomberando l'area dalle superfetazioni.
Il Palazzo Fogazzaro viene anch'esso riconfigurato come oggetto "a tutto tondo" con l'intento di contrastarne il rapporto con il suo sfondo naturale. Per far sì che la sua presenza sia rimarcata in quanto edificio di pregio, Polesello relaziona i giardini con i due porticati che si agganciano al cardine centrale, dando al parco la misura dell'isolato urbano adiacente. Il fianco con il lanificio Conte viene ripristinato come una piazza allungata bordata su un lato da un porticato che conduce al nuovo teatro all'aperto. Al sistema dato dai due "vuoti" (giardini del Palazzo e piazza lunga) si unisce un'area per la sosta dei veicoli stradali, la quale serra la struttura così conformata e rinsalda il bordo inferiore al limite dell'area.

18 Vedi Figg. LR28-LR31.

Fig. LR29

Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro. Impronta al suolo della sistemazione a margine dell'area di progetto.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

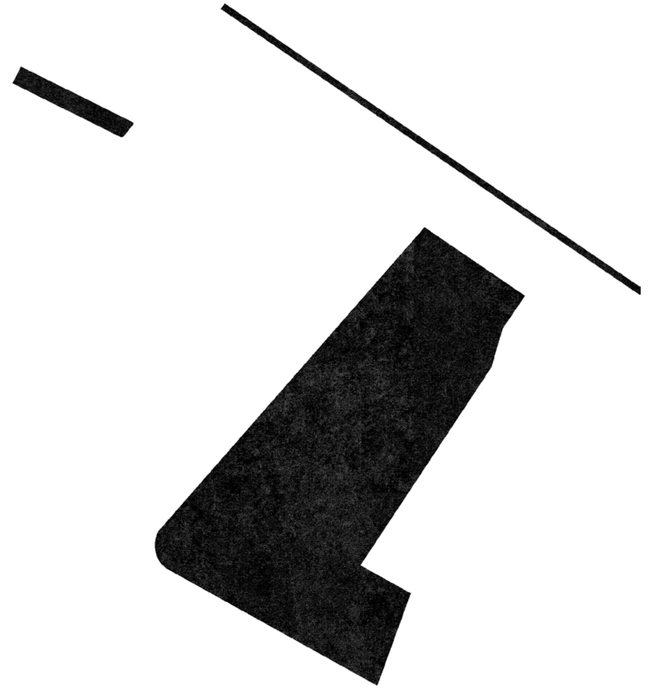


Fig. LR30

Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Rapporti geometrici dei nuovi percorsi installati e della definizione dei bordi ultimi dell'area (la grande porzione di suolo segnata in nero è destinata alla sosta dei veicoli stradali, mentre il segmento più alto costruisce un sistema di contenimento per la piazza che conduce al teatro).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

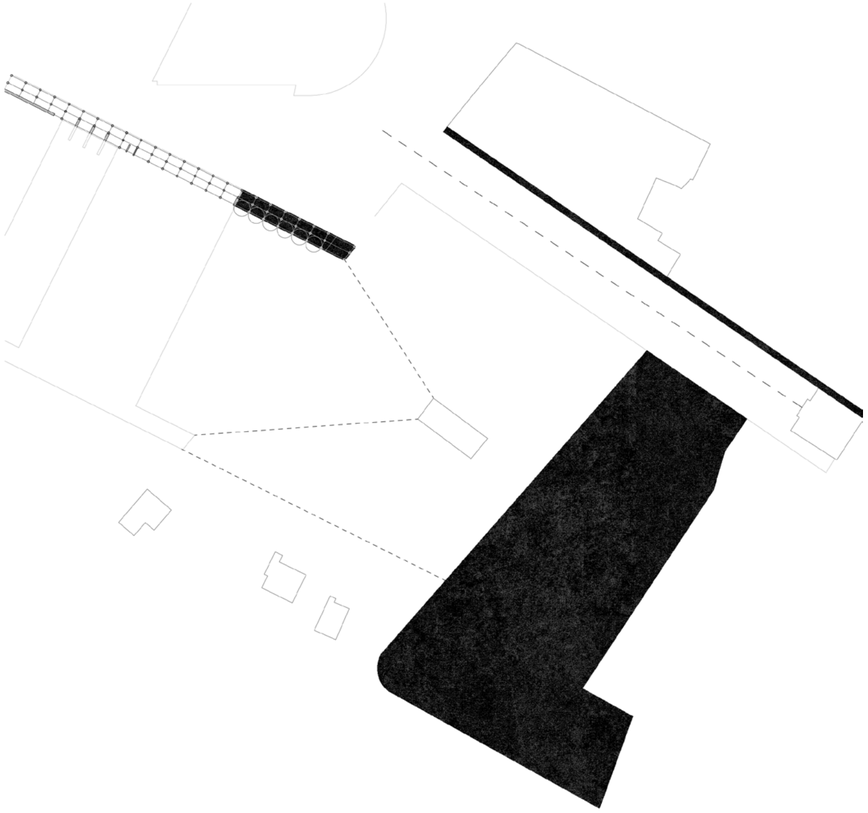


Fig. LR31

Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

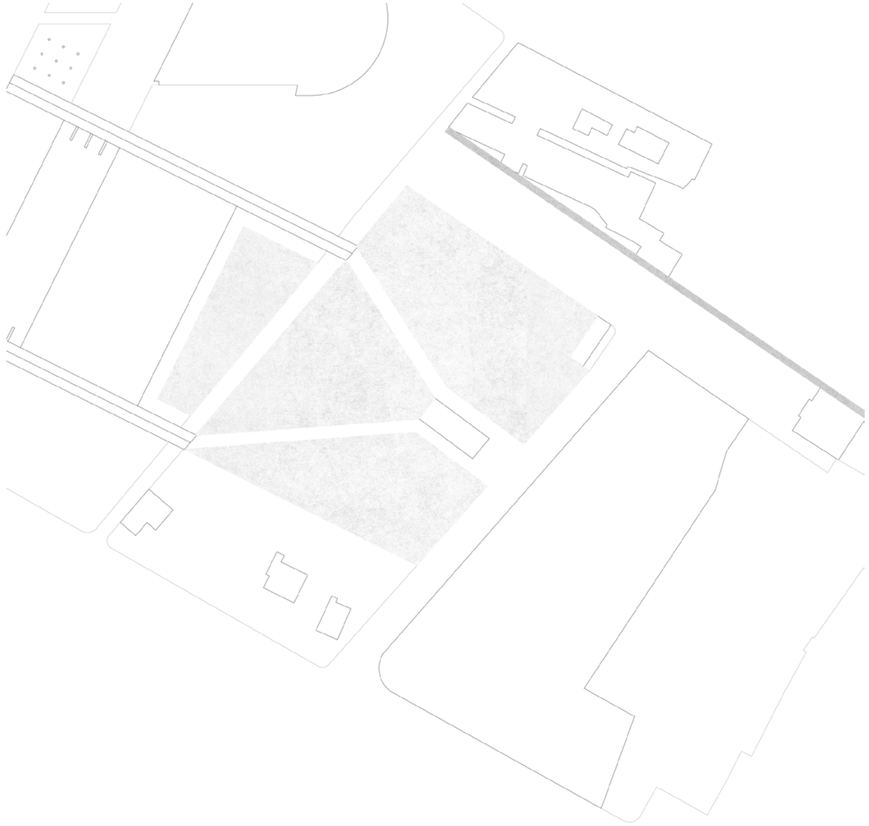
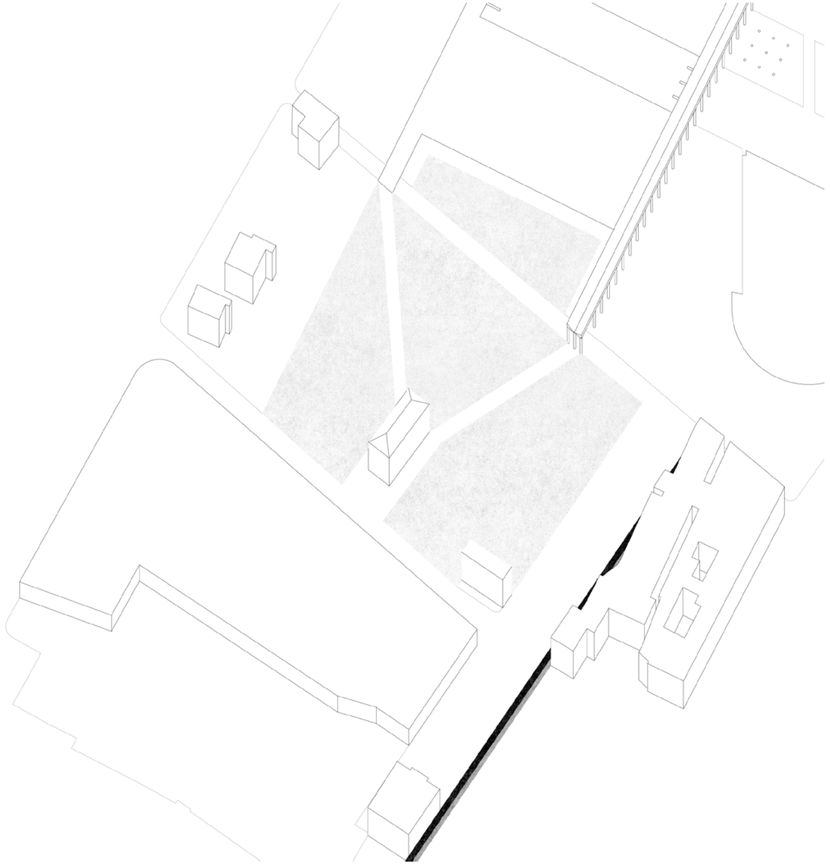


Fig. LR32

Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro. Assonometria parziale. Il palazzo Fogazzaro viene restituito nel suo splendore liberando i giardini adiacenti dalle superfetazioni.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



I rapporti che legano i singoli asterismi sono dati da una tensione di collocamento e d'indipendenza per la quale non esiste una struttura baricentrica generale univoca in cui fare perno o appoggiarsi da principio. Al contrario, l'ordine della topografia, per come viene interpretato da Polesello, esige di volta in volta una nuova ricalibratura dei centri delle masse. Il risultato, come visto, individua un impianto in cui le isole architettoniche fondano nuove collocazioni e aprono a rapporti nel loro intorno spaziale. La frequente indipendenza disposizionale collegata alla ricerca di nuovi relativi baricentri, e la discontinuità di forma di ogni asterismo non compromettono la riuscita dell'unità urbana ricercata.
È attraverso la costellazione e la relativa apertura del "vuoto" che il progetto inventa e trova il proprio ordine, il quale risulta inedito nel sistema urbano scledense.
La costellazione di architetture semantizza il "vuoto" esprimendo rinnovati significati urbani e sovvertendo il senso spaziale di un'area dismessa industriale.

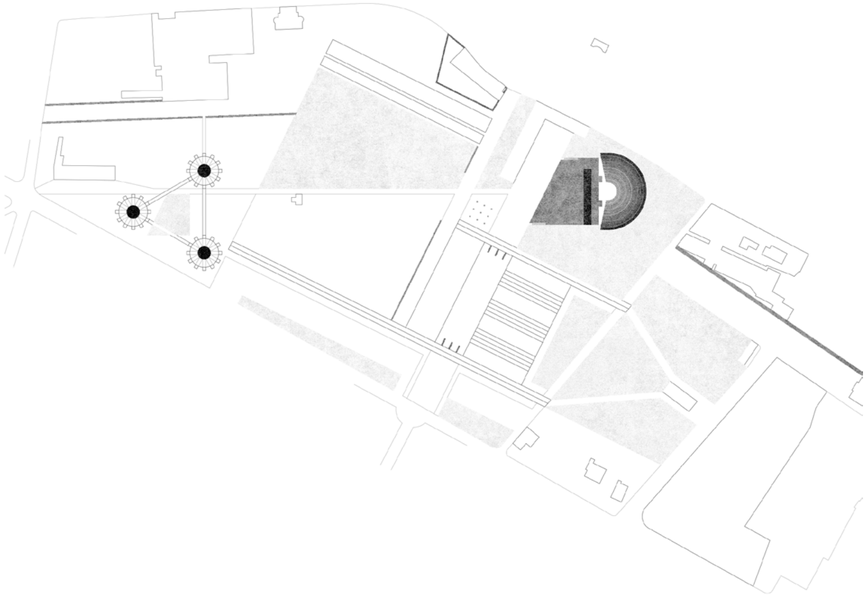


Fig. LR33

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

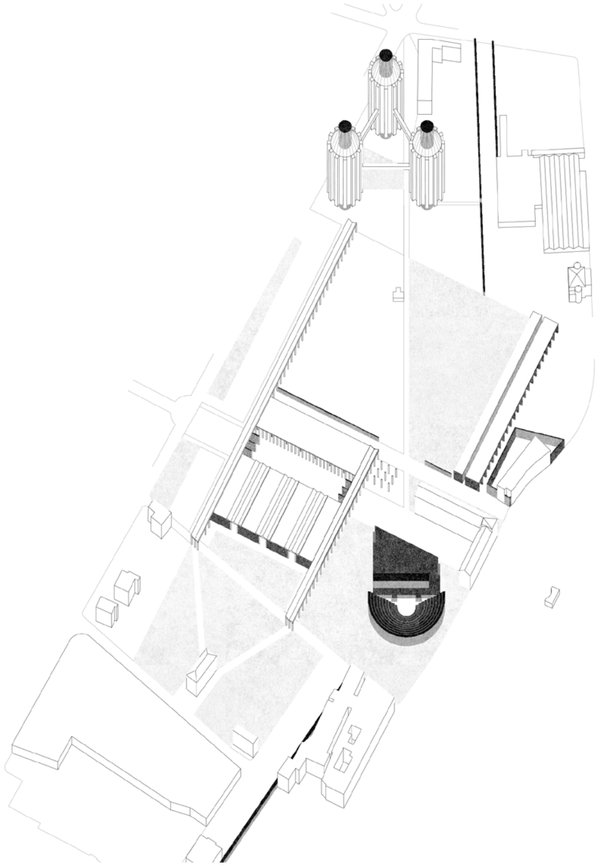


Fig. LR34

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

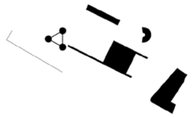


Fig. LR35

Profilo dalla strada meridionale che conduce al nucleo antico di Schio.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

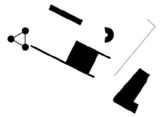


Fig. LR36

Sezione trasversale, versante palazzo Fogazzaro (est).

Elaborato dell'autore.

0 100 200

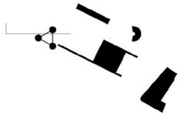


Fig. LR37

Sezione longitudinale sulla roggia Maestra, verso la *stoà* settentrionale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

Parte II
Costellazioni

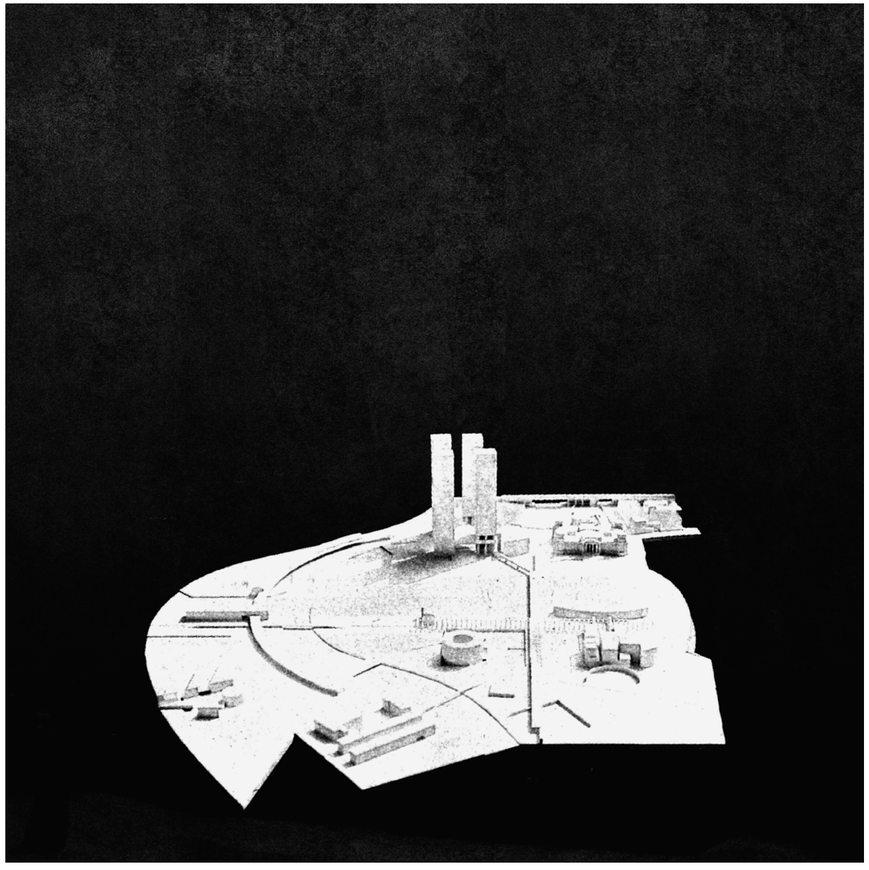
"Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen".
Concorso internazionale di idee per la progettazione urbana e architettonica della Riva Sinistra della Sprea a Berlino.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con G. Marcialis, C. Battaino, A. Dal Fabbro, M. Iori, F. Polesello e G.B. Polesello (1992-93).

BS

243 Un nuovo Foro
246 Topografia "in fiore"
257 Ordinare il "vuoto", insediare per ossimori
268 Costellazione sincronica
273 Asterismi della convessità
283 Asterismi della concavità



(Pagina precedente)
Fig. BS00

"*Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen*", concorso internazionale di idee per la progettazione urbana e architettonica della Riva Sinistra della Sprea a Berlino (1992-93).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

01 Burg, Annegret (1993), *The Spreebogen: Site, History and Competition's Objectives* in Burg, Annegret, Kil, Wolfgang e Zwoch, Felix (a cura di), *Haupstadt Berlin Parlamentsviertel im Spreebogen. Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb*, Basel Berlin Boston, Birkhäuser Verlag, pp. 20-44.
02 *Idem.*
03 *Spreebogen*, <https://shorturl.at/ImpEY> (ultima consultazione: 10/09/2022).

A seguito della caduta del muro nel 1989, lo Stato riunito della Germania vede riposizionare la propria Capitale di Stato da Bonn a Berlino. L'occasione del concorso per l'area dello Spreebogen bandito nel 1992 nasce con la necessità di stabilire un luogo appropriato e consono per il Foro Capitale politico e amministrativo del Governo dello Stato tedesco.
Lo Spreebogen viene eletto come luogo in cui concentrare e collocare le attività politiche degli affari di Stato. Difatti, quest'area possiede una propria vocazione di centralità dimostrata dai vari progetti che si sono susseguiti nel corso degli ultimi due secoli, nel vano tentativo di ordinare e fissare un proprio carattere di luogo urbano come arena del potere politico tedesco[01].
Il tema del concorso è quello di assegnare forma e spazio al nuovo distretto del Governo e del Parlamento a partire dalla mancanza di una collocazione esatta all'interno della città.
Ai partecipanti è richiesta una soluzione progettuale oltre che alla scala urbana, anche a quella architettonica proponendo edifici che potessero accogliere tutte le funzioni e le attività amministrative del caso[02].

Tra gli altri significati[03], il termine "*Spreebogen*" rimanda ad una vasta area di suolo all'interno del distretto centrale del nucleo più antico Berlin Mitte nel cuore della città in cui gli ambiti spaziali sono caratterizzati dall'andamento serpeggiante della Sprea. Alla grande scala, la collocazione geografica di quest'area pone lo Spreebogen sul corso del fiume che scorre nella direzione est-ovest, a cavallo tra la città occidentale (Berlin City West) e il nucleo antico. Nello specifico, il termine indica anche la concavità di suolo a lato della Sprea in cui sono insediati il palazzo del Reichstag e la Kongresshalle a ridosso del parco naturale del Tiergarten.
L'area si presenta come un grande "vuoto" dai tratti urbani sordi e muti nell'espressione delle relazioni con le parti di città berlinesi tra cui si inserisce. La riunificazione dopo l'89 richiede allo Spreebogen di entrare a far parte del sistema di tessuti urbani della città di Berlino tra i quali si estende, ovvero il quartiere Moabit oltre il fiume a nord-ovest, la Friedrich-Wilhelm-Stadt a nord-est, la Dorotheenstadt a est, il parco Tiergarten con il suo tessuto urbano e il Landwehrkanal a sud, e ad ovest, oltre il Moabit, con la più distante Charlottenburg.
La mancanza di un proprio ordine urbano e l'incapacità di espressione di una propria identità come parte finita di città sono gli effetti ereditati da una lunga esclusione di questa area da adeguate pianificazioni territoriali e urbane durante il secondo dopoguerra.

Il concorso delinea il perimetro entro cui intervenire eleggendo i limiti dell'area attraverso le invarianti infrastrutturali ed architettoniche esistenti, aprendo ad un rapporto diretto con la natura del parco del Tiergarten. Infatti, oltre alla concavità individuata dall'ansa del fiume, l'area si estende superando la riva settentrionale della Sprea rintracciando il percorso sinusoidale dei binari della ferrovia oltre la Humdolthafen. L'area include la Lehrterbahnhof (l'attuale Stazione Centrale) e richiude a est con il tracciato del ponte Marshal. L'asse nord-sud preso in considerazione come limite orientale coincide nella strada che segna l'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt valicando il ponte Marshal, a cui il Reichstag volge le spalle. L'area è in adiacenza al vecchio tracciato di lotti edificati che dividevano i due quartieri sino a raggiungere la Pariser Platz e la Porta di Brandeburgo. Al margine meridionale invece, il limite è dato nella sua totalità dal parco Tiergarten assieme all'attuale Straße des 17. Juni, ovvero la superata Charlottenburger Chaußee.

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

Fig. BS01

Area dello Spreebogen – Berlino, ortofoto dello stato di fatto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Dati cartografici © Google 2020.

Rielaborazione dall'autore.

0 200 400

Il progetto proposto si fonda sul riconoscimento del carattere di apertura dello spazio dell'area accettandone il ribaltamento estetico degli ultimi tempi del suo paesaggio.
Nel secondo dopoguerra il carattere dello Spreebogen è stato inevitabilmente compromesso, passando da pianoro disegnato, a spazio di natura incolta[04]. La mancanza di un'importante mole di figure architettoniche sul piano dei pesi e una più diffusa condizione di spazio libero lasciato a natura spontanea consente a Polesello di individuare nel "vuoto" una sostanza valida con cui operare. Ovvero, nello Spreebogen il "vuoto" è l'occasione per offrire alla città una parte riconoscibile in cui l'ordine è dato dallo spazio libero e non dal tessuto urbano edificato. In tal modo, il nuovo ordine urbano risulterà inedito all'interno della città consolidata e non dovrà tradire la vocazione e il carattere di apertura dell'area.

Per lo Spreebogen, le invarianti naturali sono date dal vasto campo centrale descritto dal ricurvare del fiume Sprea, ossia l'ansa che si estende sino al parco a sud, e dalla presenza del tratto serpeggiante del fiume stesso.
Un primo valore disposizionale, insito nella topografia, è individuabile all'interno del "vuoto" di natura dell'area in cui presidiano le architetture del palazzo del Reichstag (a est) e della Kongresshalle (Haus der Kulturen Welt, a ovest). La loro posizione individua e descrive la misura dell'onda con cui si esprime lo scorrere del fiume attorno al pianoro. Difatti, i due edifici si relazionano fronteggiandosi e individuano un asse est-ovest attraverso la loro collocazione ai punti minimi della curva, una linearità tenuta da due fuochi edificati.
Più a nord, nei pressi della mezzeria della loro distanza in corrispondenza dell'acme dell'onda orografica, si riversa un affluente della Sprea. Il secondo ramo d'acqua confluisce sulla perpendicolare e, biforcando, istituisce una direzione (nord-sud) data dal suo percorso. Rispetto al "vuoto" l'affluente stabilisce un rapporto sagittale. Il suo verso opposto al Tiergarten a sud tende il "vuoto" nella parte settentrionale.

04 «[...] c) la trasformazione del paesaggio da artificiale a naturale deve essere considerata definitiva; [...]» tratto dalla relazione di progetto. Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. IUAV UD 256633, Gianugo Polesello, Francesco Polesello, Giovanni B. Polesello, Giuseppina Marcialis, Massimo Iori, Claudia Battaino, Armando Dal Fabbro, *Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen, Relazione illustrativa*, 1992, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.

Fig. BS02

Area dello Spreebogen – Berlino, selezione dell'area nell'ortofoto dello stato di fatto.
L'ansa generata dall'andamento serpeggiante del fiume in direzione est-ovest caratterizza l'area.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

Fig. BS03

Invarianti architettoniche e naturali dell'area attraverso l'interpretazione critica della topografia.
Il "vuoto" convertito a natura e l'onda del fiume che descrive una misura per le forme della terra. All'interno dell'ansa in direzione est-ovest: edifici superstiti del Reichstag e della Kongresshalle.
In ordine orario al di fuori dell'ansa: Hauptzollamt con la stazione ferroviaria e la Humbodthafen (Moabit), dall'altro versante la Luisenstraße fino a giungere alla Porta di Brandeburgo (retro del Reichstag).

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. BS04

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Primario incrocio all'interno dell'ansa.
La direzione est-ovest tra i due edifici preesistenti viene incrociato con l'asse monumentale ridotto nord-sud inventato da M. Mächler nel 1919.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

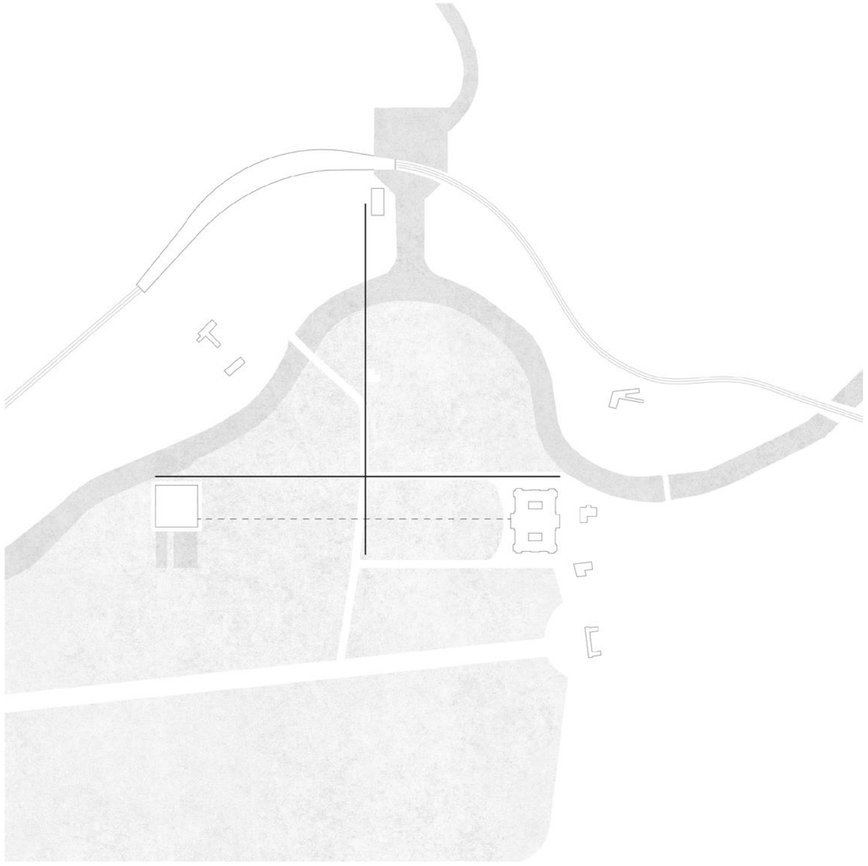


Fig. BS05

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Rapporto lineare tra i due fuochi dell'ansa (Reichstag - Kongresshalle).

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Invece, al di fuori dell'ansa, gli edificati preesistenti con cui stabilire rapporti e fondare relazioni nel progetto vengono scelti in virtù del loro spessore storico-culturale in combinazione al loro valore disposizionale. Vengono coinvolte entrambe le sponde della Sprea, con il chiaro intento di non considerare l'elemento fluviale come un semplice confine lineare, ma un'opportunità per dischiudere l'area al suo intorno urbano e non interrompere il rapporto di continuità tra i versanti opposti[05].

Oltre alle architetture che presidiano il campo centrale, sono messi a sistema i loro tracciati conformativi che sul piano istituiscono rapporti diretti con le parti di città a cui aderiscono. Alludendo ad una costellazione dal carattere centrifugo attorno all'andamento ondoso del fiume, questi elementi dislocati alle periferie dell'area centrale si agganciano ai quartieri adiacenti, donando allo Spreebogen rapporti di apertura più ampi.

Sulla riva nord del fiume si veda la Humboldthafen che assieme agli edifici solitari dell'Hauptzollamt a ovest rimandano al quartiere occidentale di Moabit. Il primo edificio, orientato in corrispondenza dell'acme della curva fluviale, rimarca la direzione di perpendicolarità verso il "vuoto" del campo. Allo stesso modo, gli altri edifici dell'Hauptzollamt sono disposti più a occidente e puntano anch'essi all'interno dell'area collocandosi in prossimità del cambio di curvatura del fiume. Il rapporto che ne deriva rispetto al "vuoto" è di tipo radiale.

Specularmente, sull'altro versante dell'onda del fiume, viene eletto come costitutivo l'asse dato dall'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt composto dalla Lagerplatz sulla Luisenstraße, oltrepassando il Marshalbrücke, sino a giungere alle spalle del Reichstag e arrivando all'Unter den Linden con gli edifici dell'ambasciata francese, Pariser Platz e la Porta di Brandeburgo[06]**. L'asse dell'antico limite stabilisce un rapporto di prossimità e contenimento sul piano.**

Dunque, nell'interpretazione critica della topografia, il "vuoto" centrale del campo assume un potere gravitazionale per le forze che governano la struttura dei pesi delle preesistenze. Le masse degli elementi della città, in concerto con le loro disposizioni, instaurano rapporti costitutivi per l'individuazione del "vuoto" accentrato. D'altro canto, ogni relazione sul piano è investita dalla presenza dell'onda percorsa dal fiume.

Interpretando la topografia con questa modalità, l'architetto può manovrare e indirizzare la composizione all'interno di una struttura latente, una genetica topografica fatta di collocazioni e significati a cui poter aderire o discostarsi, e con la quale instaurare o contrastare di volta in volta relazioni formali e spaziali. Ancor prima di riporre nuovi segni, interpretando il sostrato topografico e le forme del territorio, la combinazione delle forme preesistenti della terra e della città costituiscono una primaria intelaiatura su cui intessere il nuovo ordine[07].

05 Vedi Fig. BS03.
06 Vedi Figg. BS04-BS08.
07 *Idem.*

Fig. BS06

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Ripresa dell'arco dal carattere teatroide del rigiro fluviale sul piano. L'arco è stato oggetto di proposta progettuale di Hugo Häring (1929) e ripreso da Polesello come elemento geometrico con cui relazionarsi.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

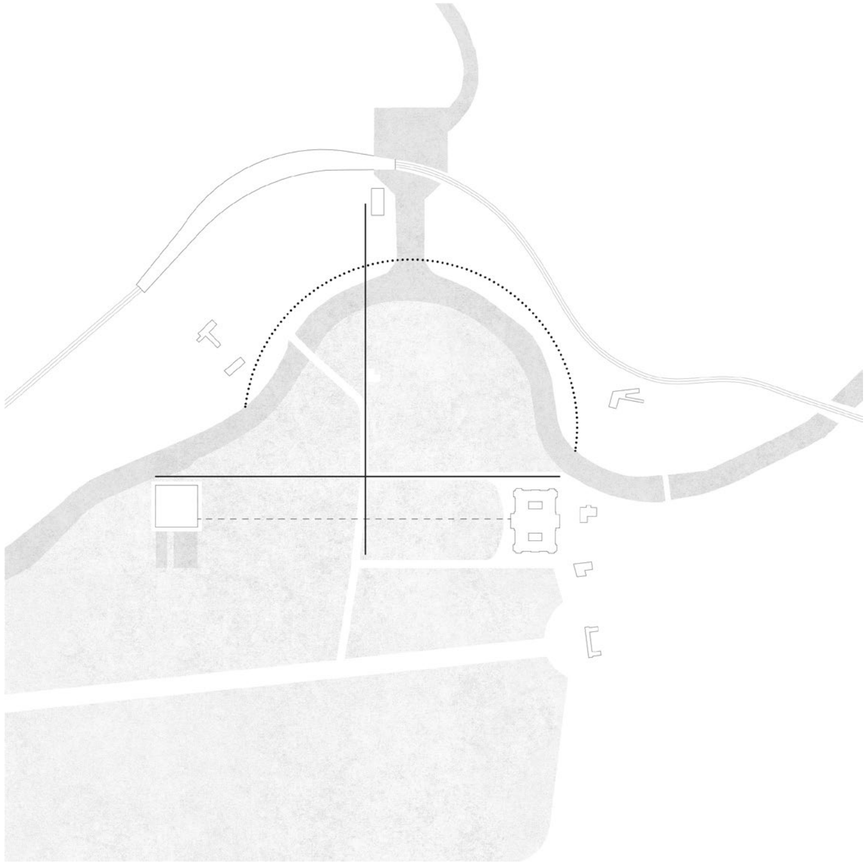
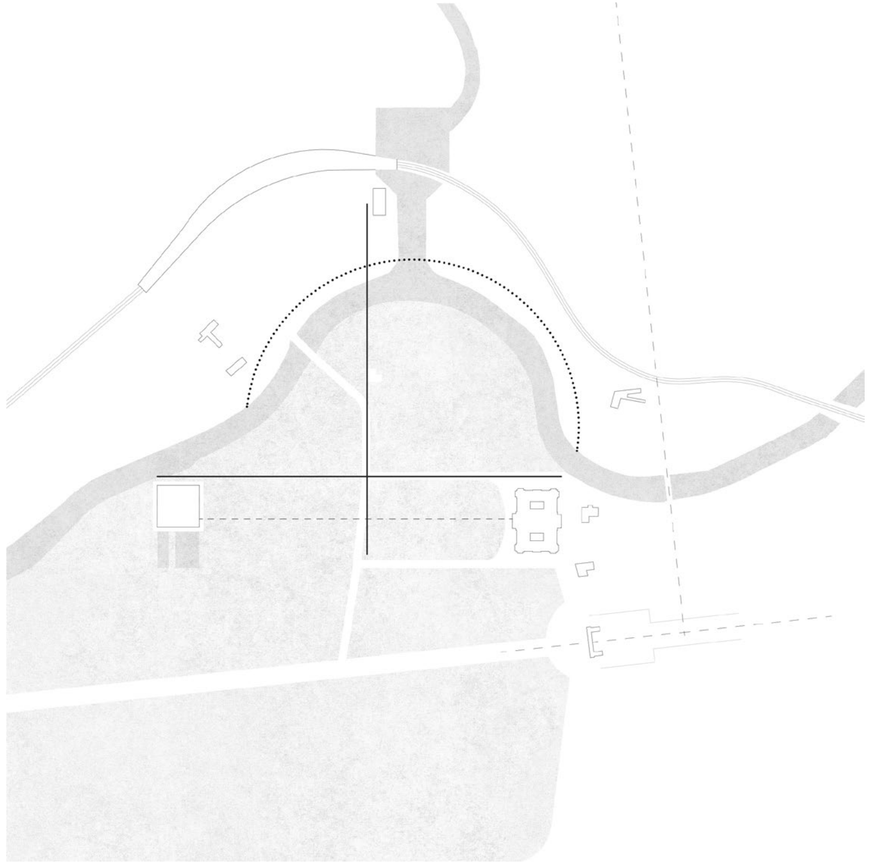


Fig. BS07

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Recupero del limite orientale coincidente nella Luisenstraße che segna l'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt valicando il ponte Marshal, a cui il Reichstag volge le spalle, sino alla Pariser Platz.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



Come per il progetto dell'ex area industriale di Schio , anche in questa occasione Polesello ricerca la massima disponibilità di suolo libero al netto degli ingombri delle architetture che progetta[08]: la dominante è il paesaggio aperto naturale. Il "vuoto" è necessario per poter operare e permettere di sviluppare l'intuizione data dall'interpretazione delle forme della città.
In generale, l'operazione disposizionale è accostabile a quella del progetto scledense: l'architetto procede alla costruzione di una struttura compositiva data dalla costellazione di unità architettoniche a cui le invarianti nella topografia interpretata già alludono.
Il "vuoto", anche per il progetto nello Spreebogen, è condizione indispensabile nella costruzione di un ordine in cui la dominante è data dalla sospensione spaziale, una pausa diffusa che intervalla gli oggetti ostentati e conferisce apertura allo spazio sul piano. E quindi, nella costellazione la discontinuità sintattica esprime la proprietà fondativa per cui gli asterismi, nei loro valori disposizionali e architettonici come parti a sé stanti e autonome, concorrono ad un unico ordine urbano superiore.
I rapporti geometrici, le tensioni tra i pesi degli elementi e i caratteri disposizionali rintracciati dall'analisi topografica sono tutti aspetti che investono e costituiscono l'organizzazione del progetto.
Polesello coglie nella topografia un seme fertile con il quale far germogliare la proposta progettuale. Pertanto, la topografia dello Spreebogen "fiorisce" nello sviluppo della composizione.

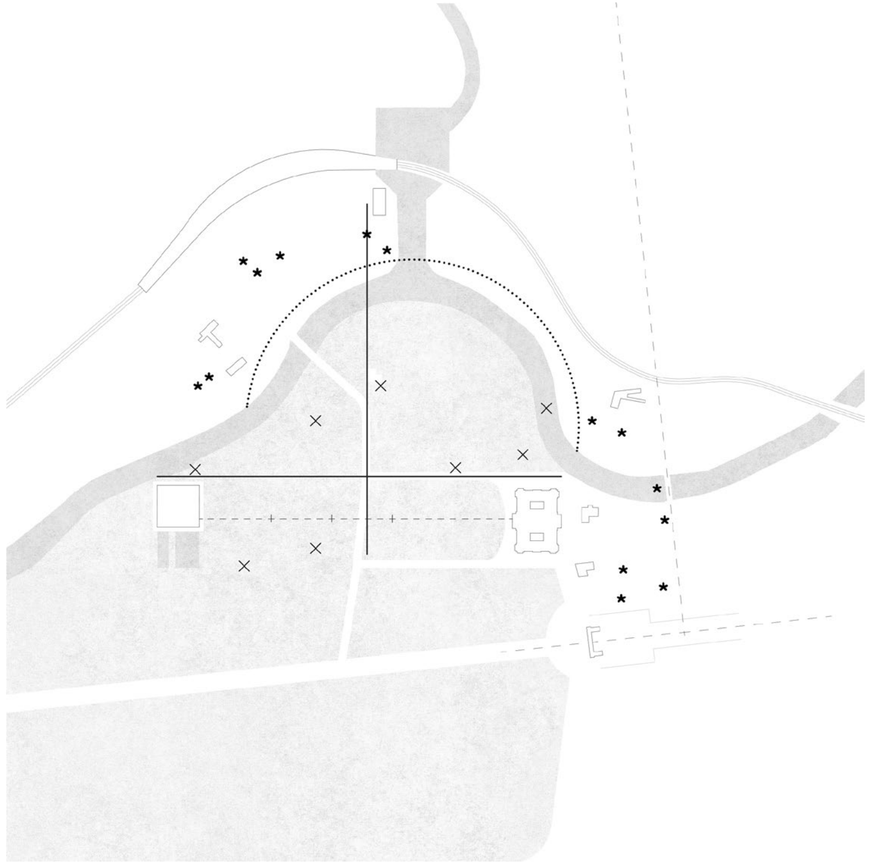
08 «[...] Il progetto è costruito sul principio della concentrazione dei volumi e della massima disponibilità di suolo libero. [...]». Cit. tratta dalla relazione illustrativa del progetto.

Fig. BS08

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Dispositio degli asterismi.
Insediamento diffuso della convessità e della concavità del piano dello Spreebogen.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



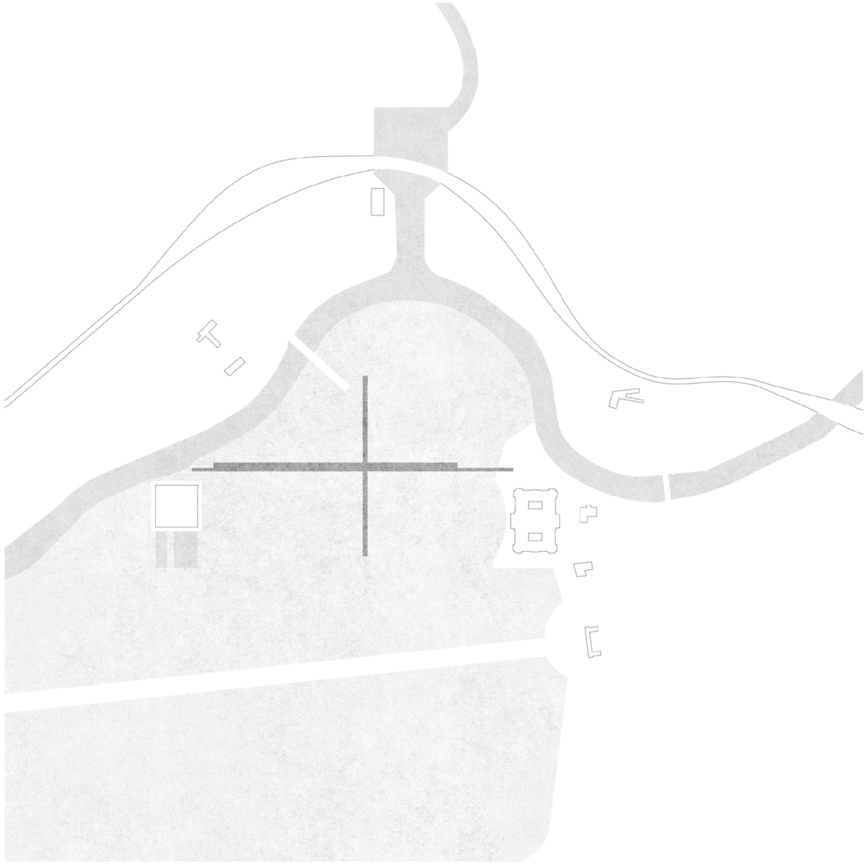


Fig. BS09

Le figure della struttura compositiva.
Incrocio all'interno dell'ansa e apertura del "vuoto".

Elaborato dell'autore.

0 200 400

09 Vedi Figg. BS14-BS17.

10 Progetto urbano (1917-19) redatto dall'arch. Martin Mächer che inventa un asse direzionato in senso nord-sud e che collega la stazione ferroviaria progettata da Hilberseimer per la Lehrter Banhof (nord) e il nuovo snodo ferroviario del Landwehrkanal (sud). L'asse di Mächler rimarca una condizione di penetrazione e spartizione del Tiergarten. Lo Spreebogen, e la Platz der Republik, ne risultano una delle consequenzialità spaziali che si succedono sul segmento dell'asse monumentale.
A tal proposito si vedano: Berg, Marx (1927), *Der neue Geist im Städtebau auf der Grossen Berliner Kunstausstellung, «Stadtbaukunst alter und neuer Zeit»*, vol. VIII (20 giugno 1927), Berlin, Berliner Architekturverlag "Der Zirkel", pp. 41–50, e Langen, Gustav (1927), *Berliner Stadtbaufragen, «Zentralblatt der Bauverwaltung»*, vol. XLVII (29 giugno 1927), Berlin, Verlag Von Guido Hackebeil A.-G., pp. 315–320; con riferimento planimetrico il documento digitale ad accesso da remoto: Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 8093, Mächler Martin, *Nord-Süd-Achse mit der Neustrukturierung des Potsdamer Bahnhofsgeländes, Berlin: Lageplan 1:4000*, <https://t.ly/mEc56> (ultima consultazione: 10/09/2022).

11 «[...] Riduzione della grande croce di Martin Mächler da croce che investe tutta la città di Berlino [...] a croce limitata all'area dello Spreebogen. [...]». Cit. tratta dalla relazione illustrativa del progetto.

A seguito dell'atto interpretativo delle invarianti esistenti, risulta nella topografia una struttura latente da cui poter attingere e sulla quale sviluppare la composizione[09].

La mossa d'apertura del progetto si rintraccia nella fondazione di una coppia d'assi incrociati. L'operazione, frequente all'interno del bagaglio delle tecniche insediative di Polesello, individua un punto incrociato dal quale sviluppare il piano orizzontale. L'atto fornisce un verso di espansione allo spazio che va dall'origine dell'incrocio e apre all'esterno.
Senza apporre bordi perimetrali e senza generare confini, la croce non si aggancia a nessuna figura del piano, permettendo ai quadranti di essere individuati solo per due lati. Polesello non smentisce il carattere di apertura dell'ansa dello Spreebogen e il "vuoto" trova un sistema di coordinate stabili, in un primo momento: come per un piano cartesiano, l'assetto dei quattro versanti dati dal centro fissato mappano lo spazio.
La posa del cruciforme evita la rigida centralità mediana tra i due edifici del Reichstag e della Kongresshalle assieme alla perpendicolare nord-sud data dall'affluente della Sprea, e orienta verso l'esterno lo spazio. L'incrocio disassa, si posiziona al di sopra del segmento tra gli edifici, e inoltre sceglie di affiancare il secondo ramo d'acqua, senza rimarcarlo pedissequamente.
L'intenzione è quella di condensare la monumentalità dell'asse nord-sud proposta da Mächler nel 1919[10] attraverso l'esatta bipartizione est-ovest dell'area dello Spreebogen, evitando la difficile non ortogonale intersezione con la Straße des 17. Juni[11]. Il contenimento dell'assialità e lo spostamento del baricentro all'interno dell'area consentono a Polesello di velare gli espliciti nodi geometrici ottocenteschi dati dalle invarianti, oltre a riformulare una propria struttura planimetrica.
Il tipo architettonico, come di consuetudine, corrisponde alle qualità formali della figura lineare data dalla croce. Infatti, a questa equivale la forma allungata di una semplice coppia di gallerie passanti date da un porticato continuo (apparato di colonne-travi).
Il significato del segno si avvalora nella scelta del tipo architettonico: l'incrocio degli assi indica due passaggi pedonali attraverso cui lo spazio scorre. Il sistema elementare cruciforme costituisce la prima mossa che avvalora il carattere di apertura del "vuoto" e da cui si avvia la costruzione di un ordine urbano dell'area.

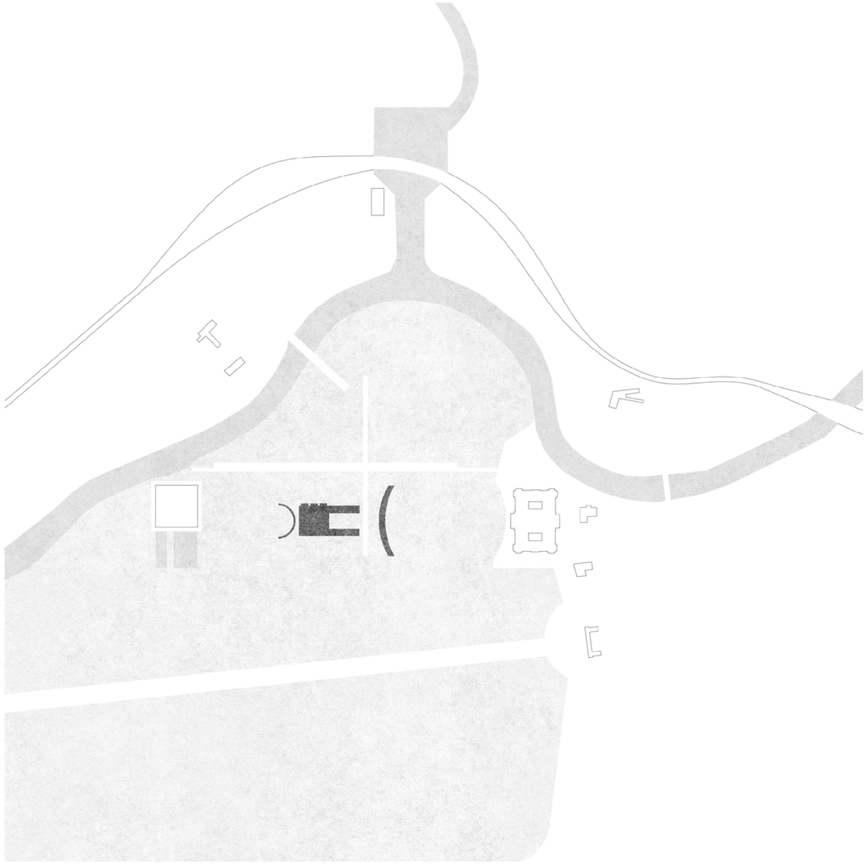


Fig. BS10

Le figure della struttura compositiva.
Intervallo interrotto sul segmento Reichstag - Kongresshalle.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Il disassamento dell'asse orizzontale della croce, a nord degli edifici esistenti, consente di rimarcare la frontalità data dal binomio Reichstag-Kongresshalle.
Come seconda operazione, è possibile individuare nello sviluppo dell'impalcato della composizione, la proposta di un asterismo architettonico dato dal Bundesrat (sede del Consiglio Federale) in anellamento con i fronti degli edifici preesistenti del Reichstag e della Kongresshalle. Il segmento frontale tra questi ultimi viene occupato dalla punteggiata di tre architetture disposte in successione[12]. Si tratta di una coppia di edifici in linea posti parallelamente tenuti nel mezzo da una copertura piana. Le due parti finali vengono schermate, come per delle quinte scenografiche da un'esedra circolare e da un'arena arcata. Queste fronteggiano e rispecchiano gli edifici preesistenti all'interno del "vuoto", generando un doppio verso. Nell'intervallo di spazio contenuto alle spalle delle quinte viene posizionato il nuovo edificio in linea. Il breve sviluppo concatenato in tre battute del complesso del Bundesrat (esedra-edifici in linea-arena) si colloca sul fianco basso del braccio orizzontale del cruciforme, nei pressi della sua mezzeria, separando la lunga distanza tra le preesistenze.
La relazione disposizionale segue infatti i principi ordinatori propri del porticato crociato, assumendo la stessa giacitura dell'asse orizzontale (asse est-ovest). L'asterismo del Bundesrat si completa nella messa a sistema con le due preesistenze poste sul segmento orizzontale che le unisce. Il "vuoto", anche in questa occasione, si dimostra indispensabile per la costruzione di una parte finita di progetto. Le polarità del Reichstag e della Kongresshalle, insieme al nuovo Bundesrat costruiscono una successione ritmata dello spazio, in cui il "vuoto" non è più misurato dalla lunga distanza tra i poli, ma dall'intervallo tra architetture.

12 Vedi Figg. BS18-BS21.

Fig. BS11

Le figure della struttura compositiva.
Asterismi della convessità.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

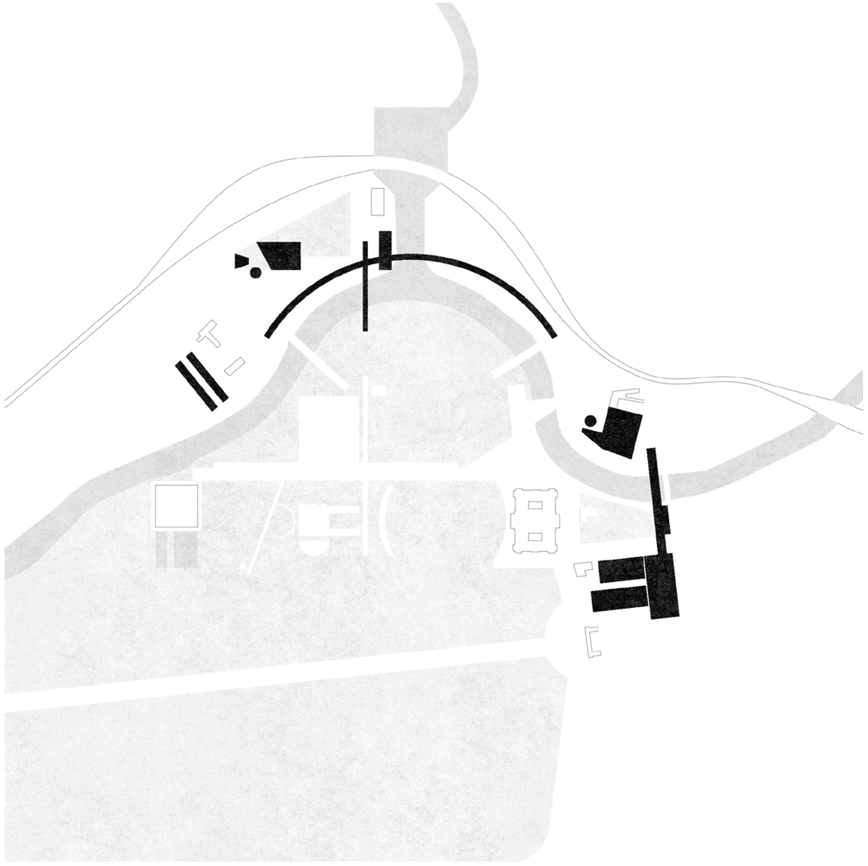
La struttura compositiva consegue una primaria organizzazione conclusa nel suo statuto geometrico attraverso un'esattezza del principio insediativo dato dal cruciforme. Di fatto, gli assi incrociati dell'ansa riverberano nel Bundesrat le proprie regole ortogonali e simmetriche a partire dal centro del piano individuato. Tuttavia, all'interno del sistema generale dei pesi dato dalle figure architettoniche, il carico significativo su cui si impernia l'intera composizione risiede nella disposizione costellata di tutte le altre architetture proposte. La dominante della *dispositio*, in questa struttura, sembra godere di un'apparente disinvoltura dello stare autonomo sul piano figurativo.
Ad una scomposizione analitica delle figure architettoniche siderali si nota, invece, come esista una differente tensione insediativa che è propria, non dell'incrocio, ma della costellazione. Le nuove figure architettoniche *freestanding* si collocano in una più elaborata struttura di relazioni che coinvolge le invarianti rintracciate nella topografia con la primaria croce assieme agli edifici in linea del Bundesrat chiamati in seconda battuta. Gli asterismi architettonici così, vagando a prima vista per l'area di progetto, contrastano le norme disposizionali del primo atto fondativo. L'intelaiatura geometrica che unisce e tende a distanza l'intero sistema di figure architettoniche costellate si dà per mezzo di proiezioni, allineamenti, tangenze, tagli e aperture, superando la bidimensionalità ortogonale della primaria croce.
I rapporti che governano la composizione, così, smentiscono la rigidezza simmetrica e il centro gravitazionale dati dal primario piano cartesiano. Gli asterismi architettonici si oppongono alle regole conformative del cruciforme e complicano il senso dell'ordine urbano prodotto.
Dunque, per effetto della contrapposizione tra i due principi fondativi (incrocio e costellazione), la composizione per lo Spreebogen procede per ossimori insediativi.

Fig. BS12

Le figure della struttura compositiva.
Asterismi della concavità.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



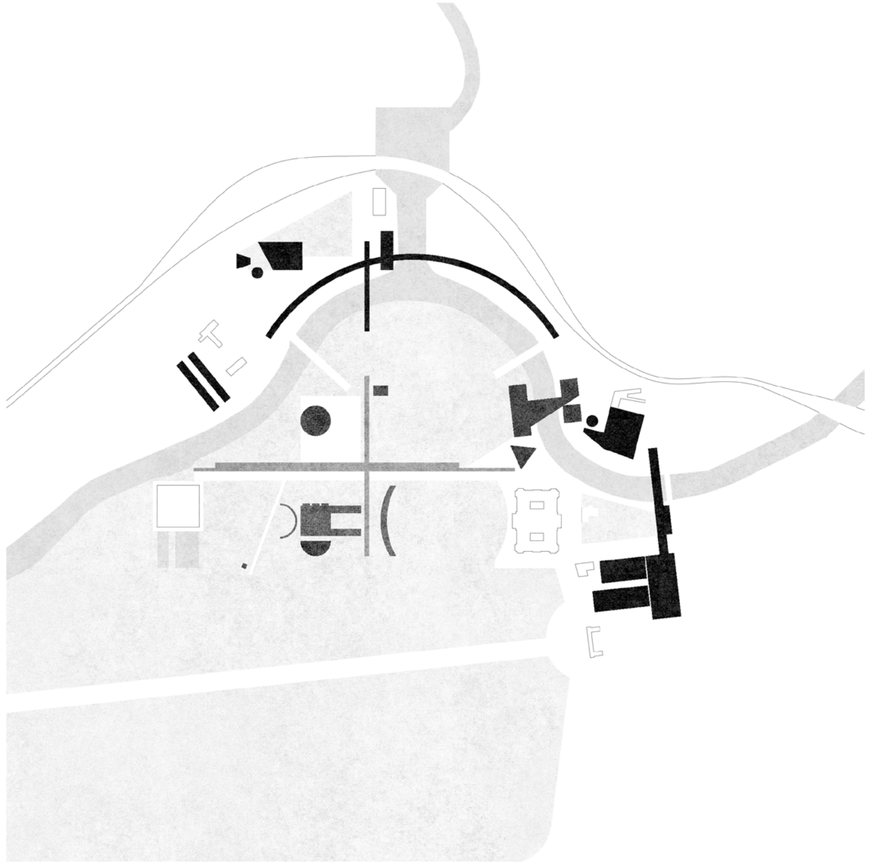
Area del nuovo Parlamento
nello Spreebogen,
Berlino
(1992-93)

Fig. BS13

Le figure della struttura compositiva.
Forme e spazi nell'insediamento complessivo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



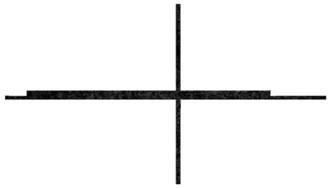


Fig. BS14

Cruciforme: gallerie pedonali.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. BS15

Cruciforme: gallerie pedonali.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
L'asse nord-sud evita la forzata monumentalità del progetto di M. Mächler. L'asse est-ovest disassa rispetto ai due fuochi dell'ansa (Reichstag e la Kongresshalle).

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

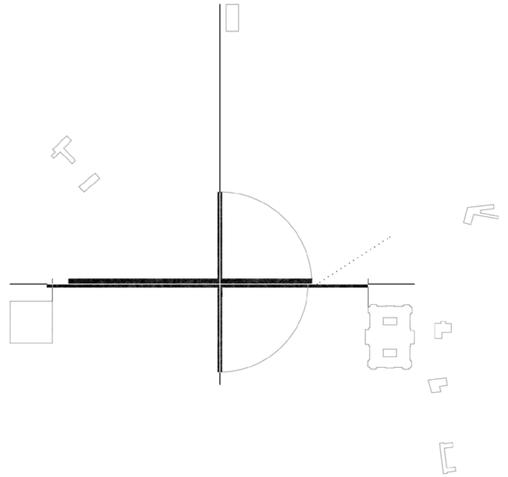


Fig. BS16

Cruciforme: gallerie pedonali.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

Fig. BS17

Cruciforme: gallerie pedonali.
Assonometria parziale.
Le teste delle gallerie non si agganciano e non generano nessuna chiusura. La croce centrale, seppur con chiari rimandi geometrici alle invarianti e ad una tensione regolatrice sul piano, non rinchiude nessuno dei quattro quadranti che individua.

Elaborato dell'autore.

A differenza del progetto per l'Area Centrale di Milano "Garibaldi-Repubblica", i sistemi della costellazione berlinese si equilibrano attraverso la disposizione in un canone sincronico, ovvero mettendo in posa contemporaneamente gli asterismi architettonici. Nella costruzione paratattica della *dispositio* delle figure architettoniche non si istituiscono rapporti espliciti di dipendenza o subordinazione tra le parti. Tutto viene riposto in una combinazione geometrica dal tempo presente e non in consequenzialità narrativa lineare in cui un prima (si pensi magari alle chiusure milanesi) precede un dopo (si guardi ai gruppi turriti che inseguono poi nello stesso progetto) concatenando le sequenze.

Sul piano delle figure, la tensione geometrica che tende e unisce in un unico ordine urbano gli asterismi architettonici sparsi sul piano non fonda strutture riconoscibili date da assi di sviluppo univoci o cristallizzazioni per vie simmetriche, come accade invece in altre occasioni in cui la geometria esatta imposta fonda l'ordine di progetto. Inoltre, la struttura che regola e organizza in maniera balistica le relazioni di collimazione, tangenza, affaccio e proporzionamento delle figure non costituisce un sistema geometrico concluso, una poligonale serrata tra architetture. Nella costellazione Polesello trova un carattere strutturale in cui l'apparato di forme e il sistema di relazioni si rivelano adeguati all'espressione di apertura del "vuoto" dello Spreebogen. Inseguendo la direzione centrifuga rispetto al centro trovato in prima istanza, si nota come venga costruito un tessuto di relazioni geometriche inedite utili a individuare collocazioni disgiunte per le nuove architetture.

Due sono i sistemi in cui è possibile suddividere la costellazione: il primo è più prossimo al cruciforme ed è contenuto dalla convessità dell'ansa del fiume; il secondo invece ritma il versante concavo della Sprea e completa alle spalle del Reichstag. Le relazioni dei due sistemi delle costellazioni si propagano tra le figure, rimandando attraverso rapporti reciproci agli altri spazi e alle altre forme presenti nell'area. In questo modo, il piano per il progetto si unifica poiché si dà come una geografia di più baricentri diffusi, come stelle all'interno di un cosmo.

Fig. BS18

Asterismo in linea: Bundesrat.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

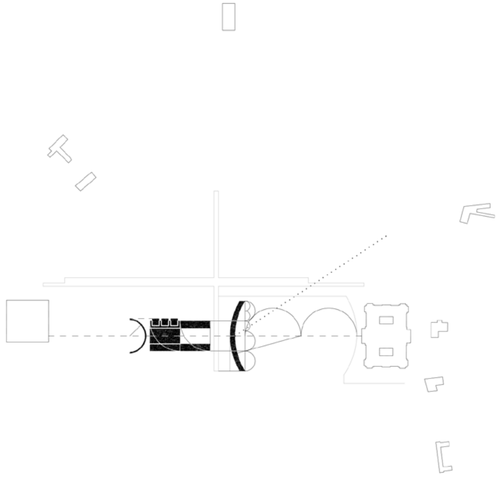


Fig. BS19

Asterismo in linea: Bundesrat.
Rapporti proporzionali delle tre figure architettoniche che si susseguono in relazione alle due architetture preesistenti e al cruciforme all'interno dell'ansa.

Elaborato dell'autore.

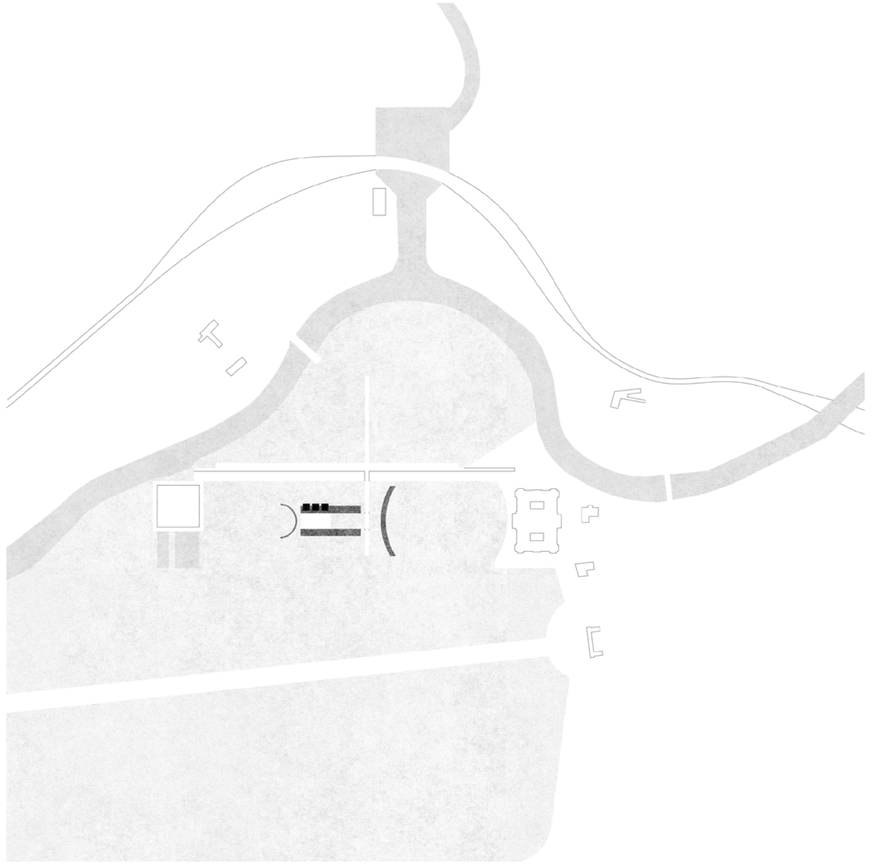
0 200 400

Fig. BS20

Asterismo in linea: Bundesrat.
Planimetria parziale.
Attraverso l'occupazione in mezzeria da parte degli edifici in linea del Bundesrat viene rafforzato il rapporto lineare degli edifici preesistenti. Il lungo intervallo di spazio tra questi viene rimodulato e contenuto per mezzo delle quinte architettoniche e la coppia di edifici in linea.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



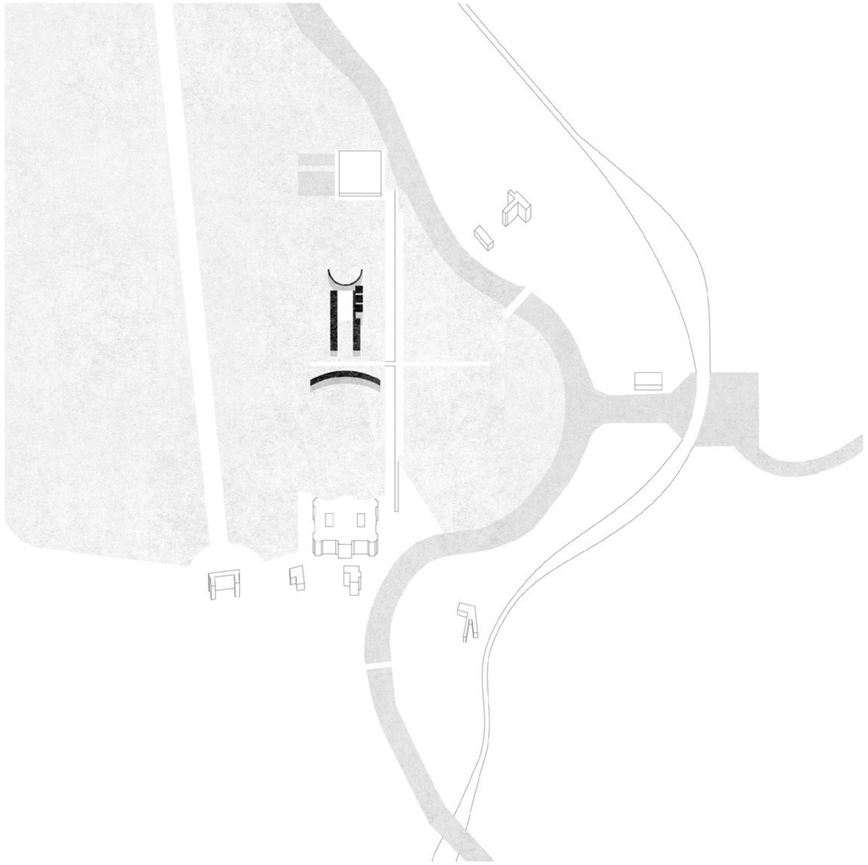


Fig. BS19

Asterismo in linea: Bundesrat.
Rapporti proporzionali delle tre figure architettoniche che si susseguono in relazione alle due architetture preesistenti e al cruciforme all'interno dell'ansa.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Il primo sistema della costellazione può essere riconosciuto nella convessità della Sprea, all'interno dell'ansa, in prossimità del cruciforme. Polesello dispone in modo centrifugo parte degli asterismi che strutturano il Foro politico e amministrativo della Capitale. Contrapponendosi ai significati di centralità e simmetria propri degli assi ortogonali, i tracciati individuati dagli asterismi dichiarano un sistema differente, che si distacca dall'esattezza propria del cruciforme. Infatti, gli edifici della Cancelleria e del Bundestag dimostrano un altro sistema di relazioni. All'interno del piano lasciato intenzionalmente a natura, gli edifici autonomi ordinano lo spazio convesso del "vuoto" dell'ansa opponendosi alle gallerie basse incrociate e agli edifici in linea del Bundesrat. La loro collocazione individua relazioni sulla breve e lunga distanza a partire dall'insediamento di figure elementari che occupano lo spazio libero.

Nel primo settore (nord-ovest) individuato con l'incrocio[13], Polesello dispone in solitaria l'edificio della Cancelleria (figura tonda) che rimanda nel suo assetto traslato a parte dell'edificio in linea del Bundesrat. Il tondo viene posato all'interno di un *plateaux* infossato che lo distacca dal restante piano naturale dell'ansa. L'operazione conferisce al peso dell'edificio una maggiore enfasi, proponendo un'ulteriore polarità, decentrata questa volta.
Il Bundestag, invece, è dato da un gruppo di quattro torri a doppia coppia unite da una piattaforma rialzata, a cavallo tra le due sponde orientali dell'onda fluviale. La posa del gruppo smentisce la certezza del baricentro delle masse in un primo momento collocato nel centro dell'incrocio e, in concerto con il tondo della Cancelleria, pone in tensione il "vuoto" nella parte alta dell'ansa. Le torri nel loro assetto figurativo aprono alle relazioni sulla distanza in due direzioni. La disposizione elementare a trapezio conferisce alla figura architettonica un verso di apertura dato dal convergere dei suoi lati. Ne risulta un rapporto radiale con l'onda della Sprea e quindi con il "vuoto" dell'ansa.
Sul piano, il Bundestag è direttamente rapportato all'arena che fronteggia il Reichstag attraverso la diagonale che lo investe sul fianco, collimando più in là con il tondo della Cancelleria. Invece, nei rapporti con l'esterno, il complesso si relaziona con le verticali delle torri berlinesi, ovvero la torre della televisione di Alexanderplatz (a est) o la più lontana Funkturm a Charlottenburg (a ovest).
In alzato, la presenza turrita rimarca inevitabilmente la sua funzione di stella polare all'interno del cosmo di architetture disposte nell'area.

13 Vedi Figg. BS22-BS25.

Fig. BS22

Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. BS23

Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Rapporti geometrici.
Le figure smentiscono il carattere accentrante della fondazione ortogonale del piano dato dall'incrocio dalle gallerie. Le figure vengono collocate in relazione tra di loro attraverso un differente sistema geometrico che supera la centralità e la simmetria del sistema cartesiano dal cruciforme.
Il carattere sincronico della posa è la dominante.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

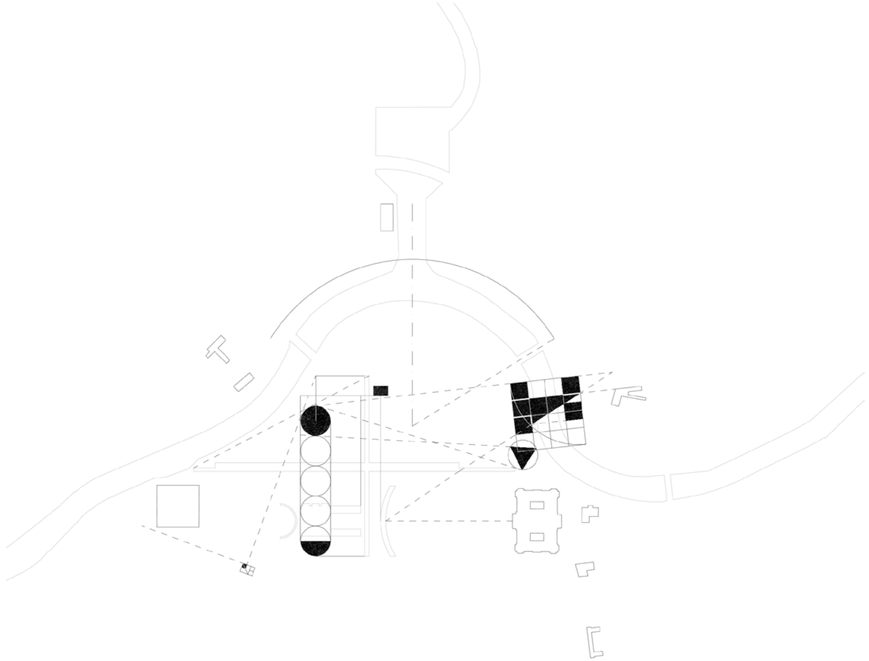


Fig. BS24

Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Planimetria parziale.
Gli asterismi architettonici si danno per edifici discontinui ostentati sul piano. Il sistema dei pesi, attraverso la disposizione delle figure puntuali genera più baricentri.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

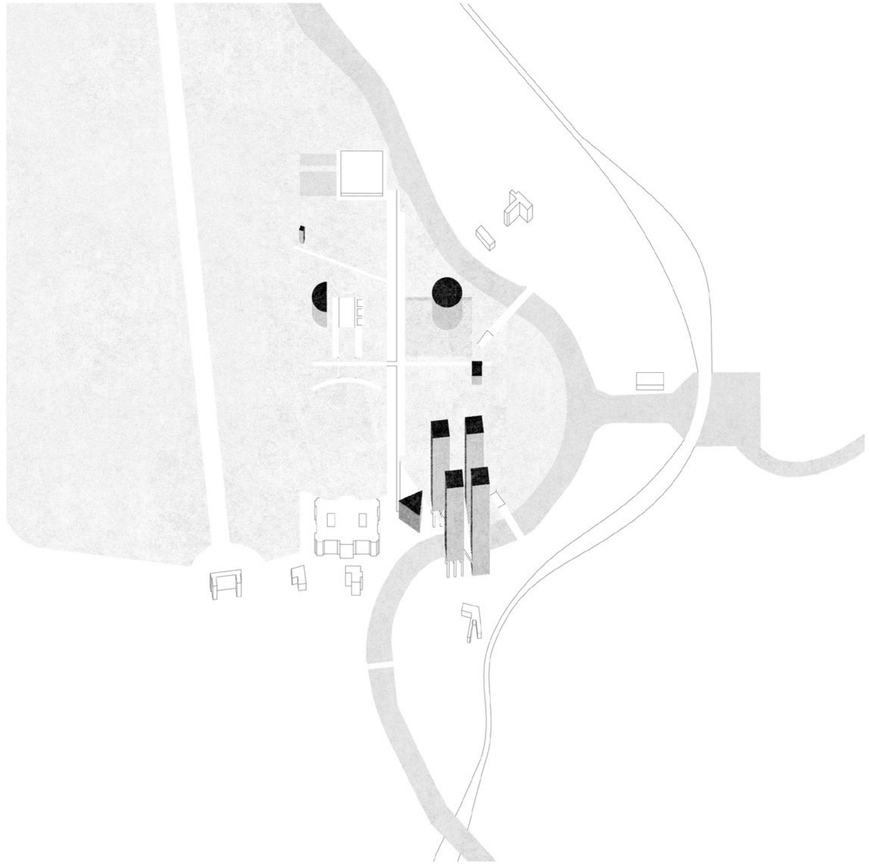


Fig. BS25

Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Assonometria parziale.
L'edificio cilindrico (Cancelleria) stabilisce rapporti di affaccio e tangenza sulla lunga distanza tra gli altri asterismi. Le torri e l'edificio triangolare (complesso del Bundestag), ponendosi di scorcio rispetto al cruciforme, e a cavallo delle due sponde del fiume, evitano l'intasamento del "vuoto".

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Al piede delle quattro torri, ruotato rispetto alla diagonale del trapezio, trova spazio un edificio triangolare di servizio (centro di documentazione del Bundestag). Il triangolo equilatero, come per il tondo della Cancelleria, non gode di direzioni prevalenti o versi di sviluppo sul piano, evitando così subordinazioni e dipendenze formali con le altre figure. La sua disposizione suggerisce un'inevitabile relazione con il gruppo di torri. Il prisma triangolare, arretrandosi rispetto alla diagonale che proietta al centro dell'arena, non interferisce con la posa delle torri. Ancora una volta, come in un'operazione balistica di presa della mira, il triangolo tange nella sua proiezione il tondo della Cancelleria, senza interferire con il capo orientale della galleria cruciforme e senza occupare il fronte laterale del Reichstag. Nella sua evidente libertà operativa, l'edificio triangolare risulta essere costretto ad occupare quella porzione di suolo all'interno della disposizione generale, al fine di non confliggere con le connessioni tra i fronti e le giaciture delle altre architetture. Ponendosi nel "vuoto" in condizioni di assoluta discontinuità sintattica tra gli altri elementi, la sua figura si rivela immobile nella costituzione di rapporti. Infatti, nel tessuto delle relazioni costellative, si potrebbe affermare che il triangolo equilatero sia tenuto in scacco dalle altre figure architettoniche che agiscono sul piano.

Completa l'apparato una torre solitaria di vedetta nella parte meridionale del piano. La torre è completamente immersa nel "vuoto" di natura, in collocazione del tutto marginale. Il suo orientamento rimanda nei tracciati ad una tangenza con la più lontana Cancelleria e apre allo spazio antistante la Kongresshalle contenuto dall'esedra del Bundesrat.

Fig. BS26

Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

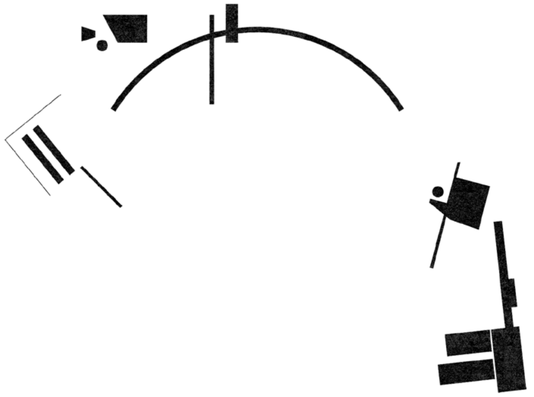


Fig. BS27

Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, infrastruttura leggera, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Rapporti geometrici.
Le figure si dispongono, come per gli asterismi della convessità con moto centrifugo inseguendo l'onda della Sprea e rivolgendosi verso l'interiorità dell'ansa, come per una collocazione teatroide.
Anche in questo caso, il carattere sincronico della posa è la dominante.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

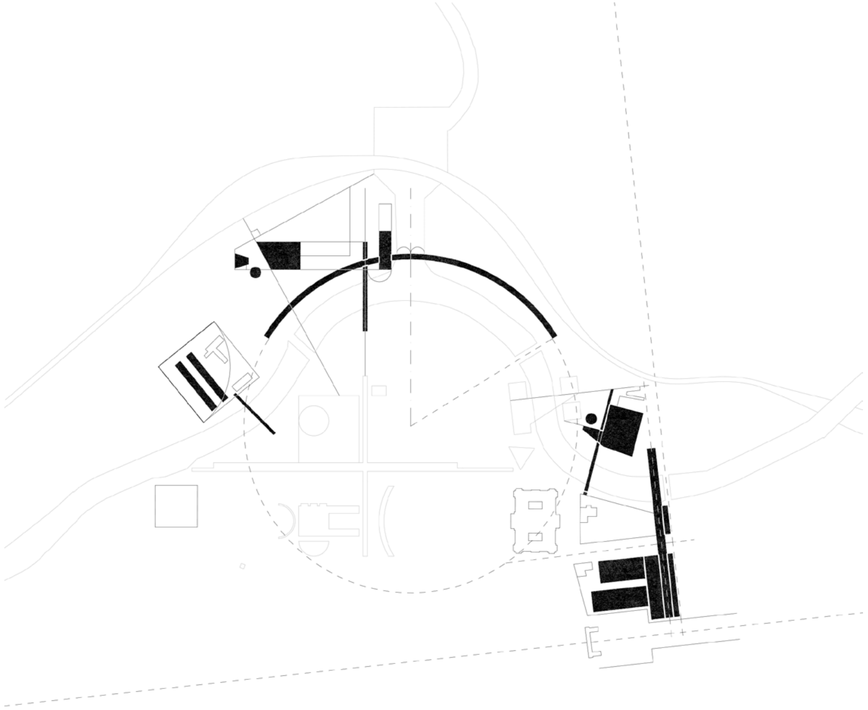


Fig. BS28

Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. BS29

Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Assonometria parziale.
I due edifici in linea tenuti dallo spigolo ortogonale implementano i servizi dell'edificio cilindrico della Cancelleria Federale all'interno della convessità. Più a ovest, un polo museale si dispone a ridosso dell'estensione della Humboldthafen con il ponte vetrato che supera in asse nord-sud la Sprea. Inseguendo l'arcata infrastrutturale a emiciclo, due gruppi di edifici bassi si alternano con una piazza contenuta alle spalle del Reichstag. Si tratta degli edifici a servizio del Bundestag, i quali ripropongono l'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt. Il versante settentrionale e quello meridionale della Sprea godono dello stesso carattere di apertura, superando il senso di limite e separatezza dato dalla Sprea.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

14 Vedi Figg. BS26-BS29.
15 Vedi Fig. BS26.
16 Cfr. Jones, Peter Blundell (1999), *Hugo Häring – The Organic versus the Geometric*, Berlin, Edition Axel Menges, pp. 112–115; Schirren, Matthias (2001), *Hugo Häring – Architekt des Neuen Bauens*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, pp. 190–191.
17 Oltre a numerosi schizzi in cui viene riportato lo studio geometrico dell'invariante teatroide ripresa da Hugo Häring (1929), anche la relazione illustrativa di progetto riporta: «[...] Si propone una linea tramviaria che segue il tracciato esistente [...] e di qui continua lungo l'arco della Sprea, parallela alla galleria di vetro e ai percorsi pedonale e ciclabile, per raggiugere la Alt Moabitstrasse fino a collegarsi col vecchio tracciato occidentale.».

Il restante sistema di asterismi[14] si colloca oltre i bordi della Sprea, nella concavità che aggancia i quartieri berlinesi adiacenti.
La forza che agisce nell'assetto planimetrico delle figure disposte resta quella centrifuga condividendo le tensioni disposizionali delle componenti della convessità. Procedendo in questo modo, Polesello riesce a rinsaldare il valore fondativo del fiume donando al "vuoto" qualità di apertura e continuità tra le due sponde.
La dominante geometrica con cui gli asterismi di questo versante si rapportano risiede nella curvatura del percorso fluviale e della sua centralità[15]. Infatti, le relazioni sul piano sono tutte di tipo radiale rispetto all'ansa, eccezione fatta per la riconfigurazione lineare dell'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt. L'arcata viene presa a riferimento dalla seconda versione del progetto di Häring per l'area dello Spreebogen. Il valore teatroide dato dalle forme fluviali viene messo in risalto attraverso un'imponente tribuna circolare che si rivolge al Reichstag e percorre il fronte settentrionale dell'area, rimarcando l'andamento ondoso della Sprea[16]. L'architetto friulano coglie questa occasione di forma per disporre un'infrastruttura rialzata che possa collegare due versanti distanti dell'area, rimarcando quella teatralità dell'ansa che Häring ha ricercato nel suo progetto[17].

All'infrastruttura arcata si collegano l'ampliamento della Humboldthafen con una galleria trasparente disassata che supera il fiume e riporta al primario incrocio porticato.
Sulla radiale occidentale il complesso di edifici bassi a destinazione museale presidia lo spazio in prossimità con la stazione ferroviaria. Oltre la testa dell'arco infrastrutturale, viene completato il polo della Cancelleria con un'ulteriore componente data da un piccolo parco tenuto da uno spigolo ortogonale. L'area è presidiata da edifici in linea rivolti verso il cilindro della Cancelleria presente nella convessità.

Dal lato opposto, l'insediamento del Bundestag viene ultimato con ulteriori edifici che rinsaldano i limiti dei lotti edificati nella Dorotheenstadt. Alle spalle del Reichstag, oltre il gruppo turrito, l'ordine della città è dato inevitabilmente dal tessuto urbano isotropo in cui è l'edificato a costruire i ritmi e a stabilire i rapporti con gli occasionali spazi aperti. Polesello procede restituendo uno spazio libero attraverso una corte dalle misure di un blocco urbano sul retro del Reichstag. Operando così, si ha modo di intervallare i due complessi disposti rispettivamente ai piedi delle torri (ufficio stampa del Bundestag) e agli edifici della Pariser Platz (ambasciata francese) attraverso un giardino destinato ad eliporto. L'asse sul fianco orientale della Luisenstraße viene rimarcato da gallerie rialzate che occupano lo spazio allungato della strada in direzione nord-sud, affiancando il ponte Marshall con un secondo ponte e concludendo il tragitto sulla Unter der Linden.

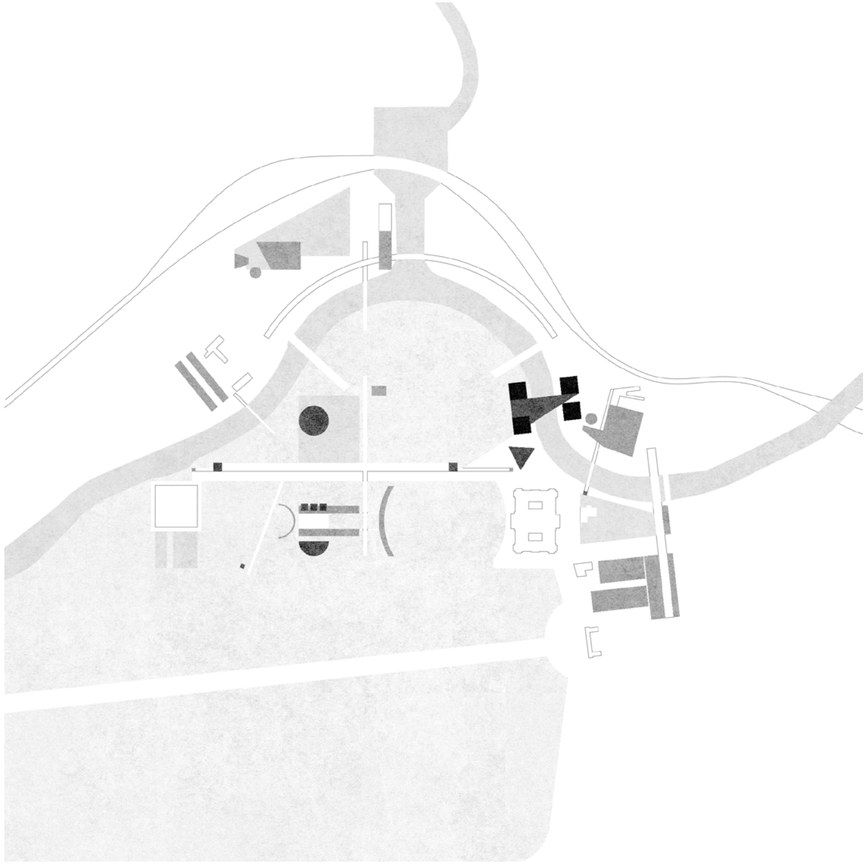


Fig. BS30

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

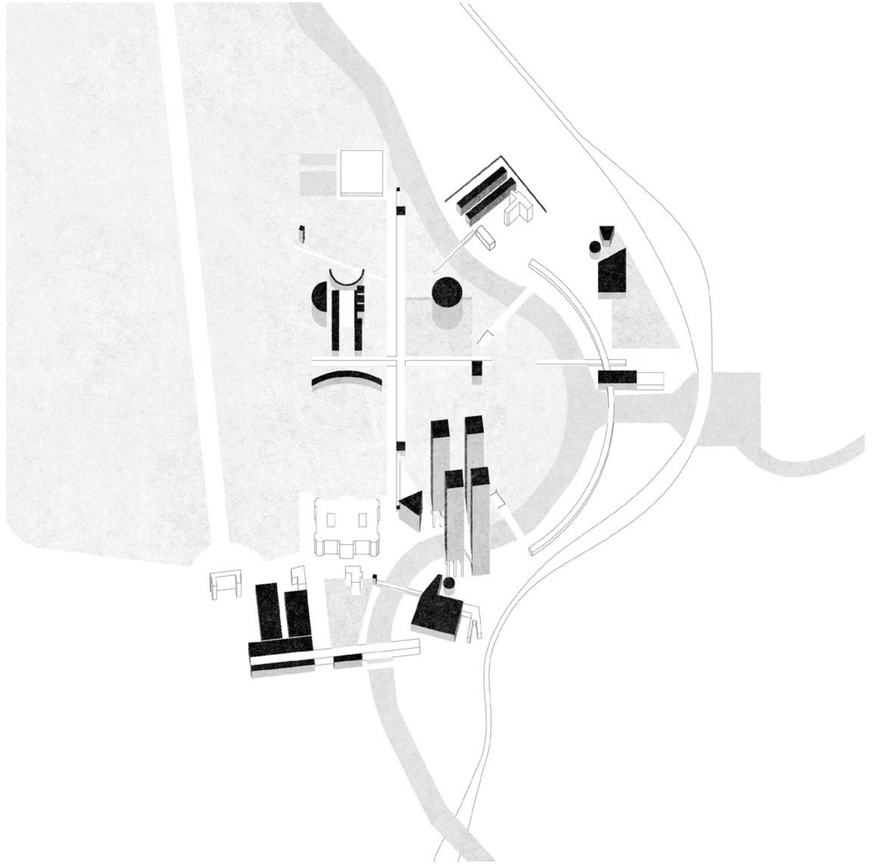


Fig. BS31

Assonometria complessiva.
Il nuovo ordine urbano si dà come una costellazione di architetture.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. BS32

Profilo meridionale dell'area dalla Straße des 17. Juni passando per la Porta di Brandeburgo e la Pariser Platz. Le torri, nei rapporti con gli alzati, dominano su tutta l'area e aprono a relazioni con elementi lontani della città – stelle polari all'interno del cosmo di architetture.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

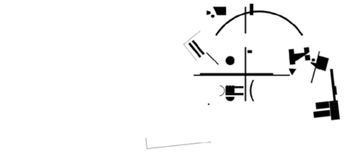
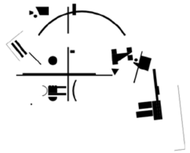


Fig. BS33

Profilo orientale, verso il Reichstag tagliando per la Luisenstraße.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



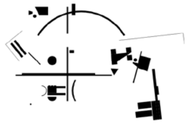
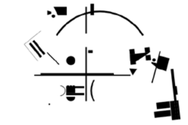


Fig. BS34

Sezione interna all'area, puntando verso il Bundestag. Le torri e l'edificio cilindrico mettono in tensione il "vuoto" dell'ansa.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



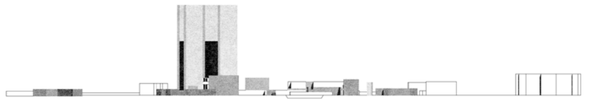


Fig. BS35

Profilo occidentale rivolto verso il Reichstag.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Parte II

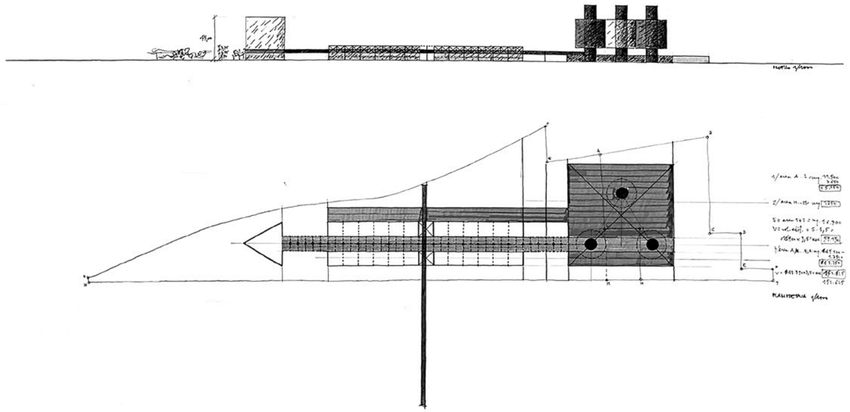
Polarità densificate

Progetto per un Centro Direzionale presso l' area "Montedison", Pesaro.
Studio di fattibilità.

Gianugo Polesello (1981-82).

MP

293 Sul ciglio del decumano
298 Tra poli in equilibrio
326 La retorica della sintassi



(Pagina precedente)
Fig. MP00

Progetto del Centro Direzionale area "Montedison" – studio di fattibilità, Gianugo Polesello (1981-82).
Estratto della bozza dello studio compositivo di una primordiale versione di progetto.
In questa variante di studio, la disposizione generale risulta rimescolata: cambiano le collocazioni, ma non la quantità di elementi. Infatti, le tre torri sono unite in una conformazione ai vertici di un triangolo equilatero, come nel progetto per Schio (1980). Ne risulta un deciso sbilanciamento a favore di una delle due polarità. La torre triangolare, invece, è affetta da una rotazione e punta verso l'esterno della struttura. La distanza tra i poli è insediata per mezzo di un edificio in linea più basso.
(Bozza datata 25/11/1981).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

01 Andreani, Marco e Zaffini, Arianna (a cura di) (2020), *Era (la) Montecatini*, Pesaro, Metauro Edizioni; Girometti, Andrea e Labbate, Marco (2021), *Fonderia Montecatini | Storia di una fabbrica pesarese*, Roma, Futura Editrice.
02 Vedi Figg. MP01-MP02
03 Vedi Fig. MP03.
04 Vedi Fig. MP04.
05 Vedi Fig. MP03.

Il progetto per l'area "Montedison" a Pesaro si inserisce nel contesto urbano della periferia urbana orientale della città marchigiana. In questo versante, fuori dalla città compatta, la presenza delle acciaierie Montecatini (Montedison dal 1966) per decenni è stata protagonista del panorama nazionale economico e produttivo. La crisi industriale, e metalmeccanica nello specifico, degli anni Settanta del secolo scorso, ha portato alla chiusura dello stabilimento ponendo il problema di un "vuoto" dato da un'area non più produttiva all'interno del nuovo tessuto in espansione[01].

La porzione di suolo occupata dalle storiche acciaierie si caratterizza nella sua espansione come un limbo di terra molto più lungo che largo in cui è possibile riconoscere una base nelle forme del perimetro, poiché i bordi rimandano alla figura di una scheggia direzionata verso l'interno della città[02]. Il lato lungo dell'area è dato dal tracciato del decumano che giunge dal nucleo urbano di Pesaro e porta verso Urbino affacciandosi su una delle aree naturali più estese della città marchigiana, l'attuale parco Miralfiore. L'altro lato, il suo reciproco si aggancia al decumano e devia l'asse di percorrenza conducendo verso l'antico borgo satellite di Santa Veneranda[03]. La spaccatura tra le due giaciture genera uno scarto di terreno, un ciglio del decumano, dato dalla biforcazione allungata dei percorsi[04]. All'interno di quest'area residuale ha avuto sede per decenni l'industria metallurgica.
Opposto allo spazio di natura del parco si contrappone Pantano, un quartiere residenziale esteso composto da un tessuto basso di edifici plurifamiliari.
La strada decumano è l'invariante principale che segna e divide senza soluzioni di continuità le due aree[05]. Inoltre, il percorso stradale separa il tessuto dell'edificato in espansione del quartiere residenziale dal parco adiacente.

Fig. MP01

Area "Montedison", Pesaro - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 50 100

Fig. MP02

Area "Montedison", Pesaro – selezione dell'ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 50 100

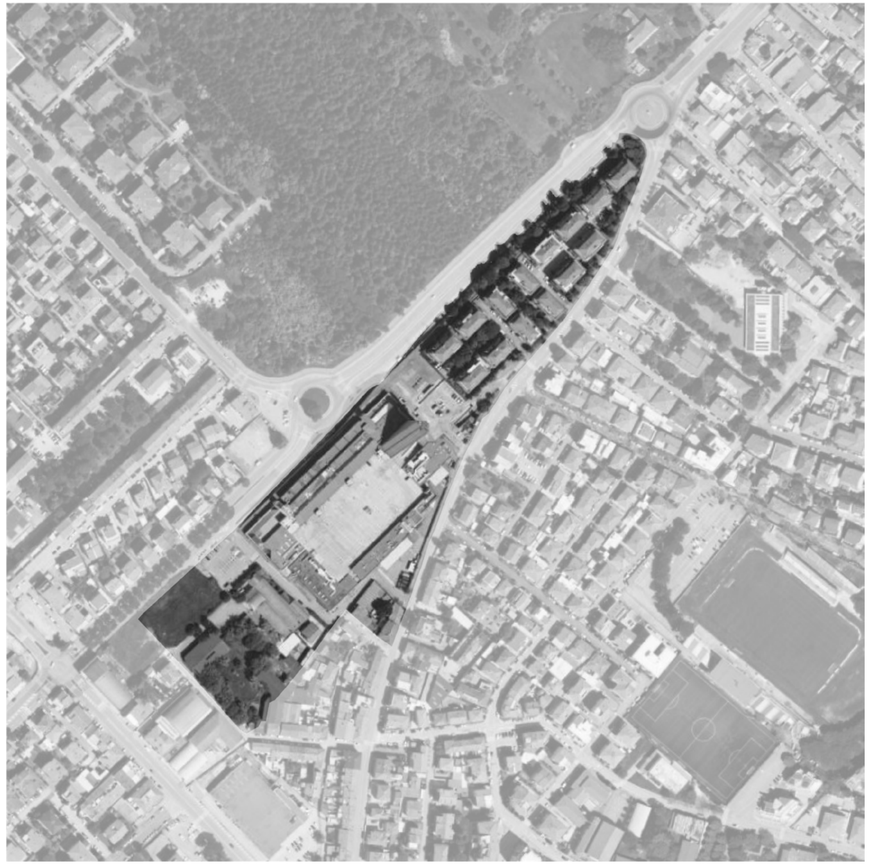


Fig. MP03

Planimetria generale dello stato di fatto.
L'area di progetto si colloca a ridosso di un'intersezione viaria data dallo storico decumano di Pesaro (ovest) il quale incrocia con la strada che conduce al borgo di Santa Veneranda fuori Pesaro (est), registrando un cambio di giacitura. Quindi, l'area si dà come uno scarto di suolo tra le due vie, più lunga che larga.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. MP04

Area di progetto.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Al pari di altre forme elementari riconoscibili che vengono ricombinate e mescolate nel repertorio delle composizioni urbane di Polesello, la strada è per l'architetto friulano uno degli elementi predisposti con cui formare di volta in volta nuovi valori disposizionali[06]. Inoltre, si nota come a partire dall'elemento strada (in solitaria, in combinazione con un suo doppio o all'interno di una più complessa struttura di intrecci viari) si sviluppino nuove qualità spaziali date dalle relazioni che le architetture instaurano in rapporto ad essa. Attraverso questo esercizio continuo, effetto di una poetica del comporre caratterizzata da combinazioni inedite di elementi già dati (*ars combinatoria*), Polesello ricerca a più riprese nuovi significati per i luoghi della città.

In questa occasione, la composizione accoglie l'invito del percorso lineare proprio del decumano e ripropone l'organizzazione sul piano a partire dall'orientamento della forma che costituisce il limite allungato tra spazio costruito (quartiere Pantano) e spazio di natura (parco Miralfiore). L'intera struttura di relazioni viene subordinata all'asse rettilineo del decumano, unica dominante delle coordinate sul piano e nello spazio. La strada, pertanto, risulta un centro di risonanza per la composizione, ma non materia prima con cui operare[07]. Infatti, a differenza dei progetti per Danzica e Milano, a Pesaro la composizione riverbera il tracciato stradale senza però riformarlo. Nell'occasione delle due composizioni concatenate la disposizione delle architetture coincide e si fonda sulla direzione prevalente della *promenade architecturale*, interpretandola come unico asse stradale da ricostruire nel suo significato tramutandosi da semplice spazio del passaggio ad un più articolato spazio della città. Nelle composizioni in cui lo spazio è dato dal concatenarsi di architetture, oltre ad essere il cardine su cui fondare la composizione, la strada è il luogo del piano in cui il "vuoto" trova il proprio ordine attraverso la ritmica degli edifici che si susseguono su di essa. Il rapporto diretto che lega questo genere di composizioni all'asse di percorrenza è di tipo fondativo.

06 Si guardi ad ogni composizione urbana all'interno di questa ricerca. La strada costituisce sempre una dominante con cui operare e relazionarsi, all'interno del palinsesto delle forme della città.
07 Vedi Figg. MP05-MP11.

Fig. MP05

Interpretazione critica della topografia, forme della città.
L'asse eletto a fondamento del progetto riverbera la direzione del decumano collocandosi all'interno dell'area.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

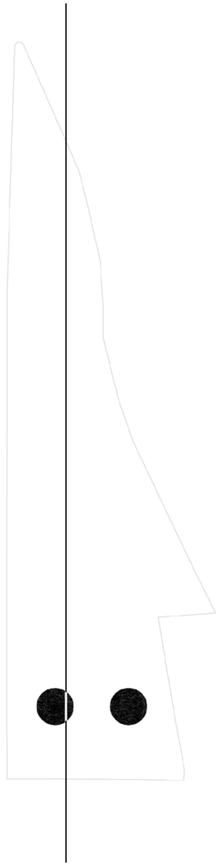


Fig. MP06

Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento parziale della polarità sul bordo basso dell'area attraverso la disposizione separata di una coppia gemella di elementi.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. MP07

Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento parziale del polo opposto con lo stesso elemento della coppia gemella.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

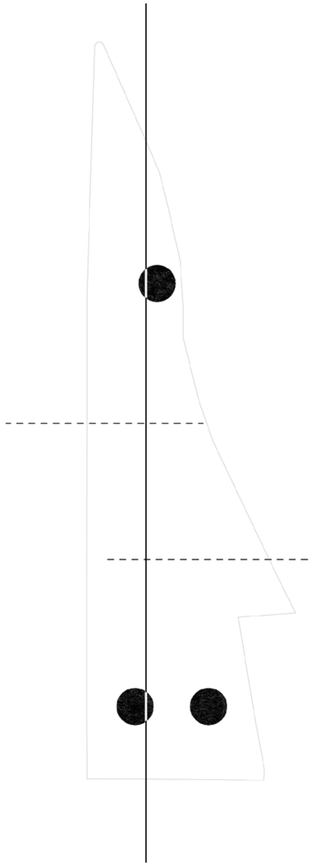


Fig. MP08

Individuazione della struttura compositiva.
Intersezioni mediane all'interno della distanza tra i poli.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

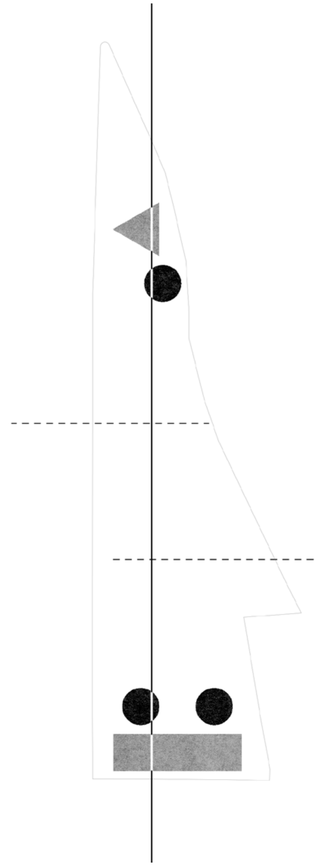


Fig. MP09

Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento completo delle polarità. La coppia di elementi gemelli del bordo basso viene contenuta attraverso una figura disposta di taglio rispetto all'asse.
Il polo opposto si completa affiancando l'elemento singolo circolare e serrando la progressione dell'asse verso l'esterno.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

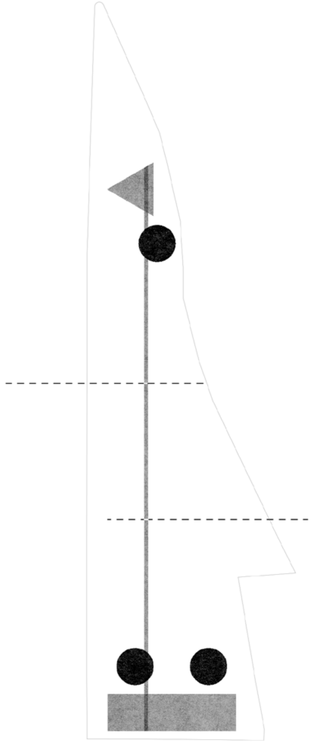


Fig. MP10

Individuazione della struttura compositiva.
I poli sulla lunga distanza vengono collegati e allacciati da un sentiero centrale passante.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

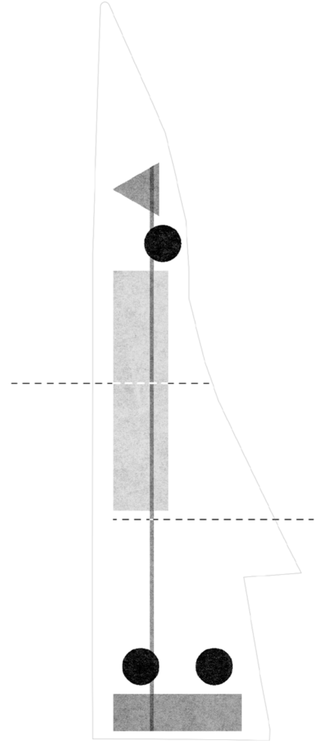


Fig. MP11

Individuazione della struttura compositiva.
La distanza tra i poli viene insediata attraverso una figura in linea lungo l'asse e il sentiero centrale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Anche a Pesaro, la strada-decumano assume un ruolo costitutivo per la *dispositio* degli elementi del piano, ma il suo rapporto formativo con la struttura generale è indiretto.
In una precedente versione del progetto pesarese[08], oltre alla versione definitiva, la direzione lineare del percorso non è sostanza con cui ordinare il "vuoto", ma soltanto una eco disposizionale utile per orientare gli assetti.
In entrambe le versioni, il decumano non viene costruito nella spazialità attraverso edifici proposti sul suo ciglio. Le nuove architetture piuttosto caratterizzano soltanto un tratto dell'interno percorso viario che segna la città. Quindi, attraverso la composizione elaborata, Polesello riconosce alla strada-decumano più una tensione orientativa che un ruolo fondativo.

Nei caratteri disposizionali, ad esclusione del parallelismo con il percorso viario, non viene individuata una centralità come luogo puntuale, un fulcro attraverso il quale incernierare la struttura.
Nelle due versioni di progetto, le architetture si danno lungo l'asse scelto, al fianco della strada, proponendo delle polarità agli estremi del segmento. L'intervallo di spazio dato dal "vuoto" che le separa è occupato da architetture subordinate che descrivono lo iato tra i poli, costruendo l'area per densificazione.

08 Vedi Fig. MP00

Fig. MP12

Torri circolari sulla lunga distanza.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Centro Direzionale
area "Montedison",
Pesaro
(1981-82)

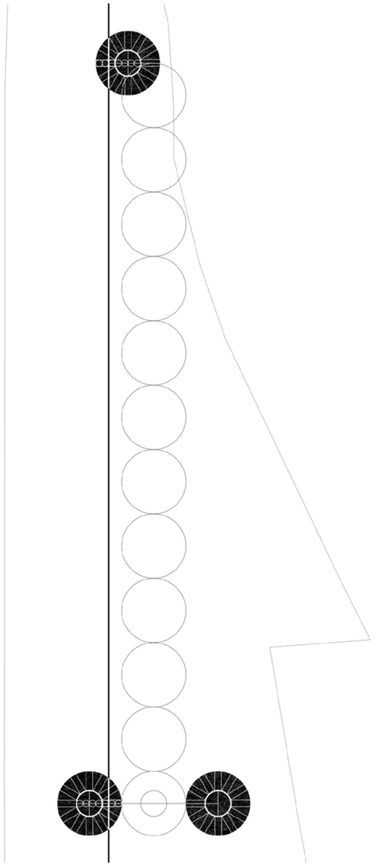


Fig. MP13

Torri circolari sulla lunga distanza.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. MP14

Torri circolari sulla lunga distanza.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

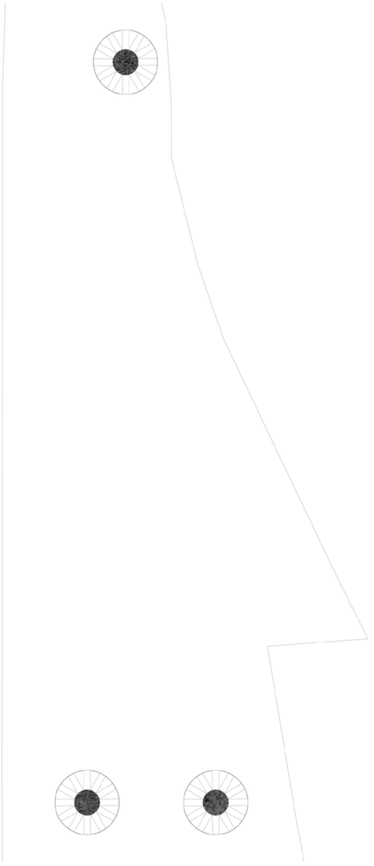


Fig. MP15

Torri circolari sulla lunga distanza.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

09 Vedi Fig. MP00
10 Assetto triangolare coincidente con il gruppo turrito presentato per il progetto per l'ex area industriale "Lanerossi" di Schio (1980).

In una delle prime versioni abbozzate della composizione[09], seppur la quantità di figure e il loro proporzionamento risultino invariati rispetto alla versione definitiva, la combinazione dei pesi si caratterizza per uno sbilanciamento delle masse ai limiti dell'area.
In entrambe le versioni, la struttura compositiva vede negli estremi due luoghi in cui applicare maggiore forza figurativa. Infatti, è nelle forme della torre che Polesello individua il tipo edilizio più appropriato per esprimere la figuratività del polo urbano. Nello specifico, due sono i tipi turriti eletti collocati agli estremi dell'area, disponendo un totale di quattro elementi: una torre a base triangolare e tre uguali a base circolare.

Nella variante primordiale, la disposizione degli elementi sul piano rimarca la forma allungata dell'area al ciglio del decumano. Le torri circolari disponendosi ai vertici di un triangolo equilatero[10] insediano il bordo basso dell'area contrapponendosi alla solitaria torre triangolare dell'altro polo. All'interno dell'area di progetto la collocazione degli elementi (agli estremi dell'asse) subordina la loro disposizione (affacci e posture).
Il tris di torri, per necessità spaziale, occupa inevitabilmente con maggiore ingombro l'area rispetto alla singola torre triangolare. La loro posizione richiede un fiato più lungo, aprendo una piazza quadrata al loro basamento.
La composizione procede attraverso un'operazione analoga a quella della posa del gruppo turrito effettuata per il progetto urbano a Schio: la geometria delle torri si dispone in rapporto all'asse direttore. E infatti, il segmento che innerva la struttura della composizione pesarese, in questa versione, infila due delle tre torri circolari, concedendo alla terza di triangolare opponendosi al decumano. Sull'altro fronte, invece, la solitaria torre a pianta triangolare enfatizza la forma aguzza dell'area puntando verso l'esterno. Polesello persegue una prima relazione di corrispondenza tra spazi di ingombro delle figure architettoniche scelte e la loro relativa collocazione all'interno dell'area.
Quindi in generale, nella versione precedente di progetto, la struttura dei poli che ne risulta è sbilanciata sul versante più ampio.

Fig. MP16

Torre triangolare.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

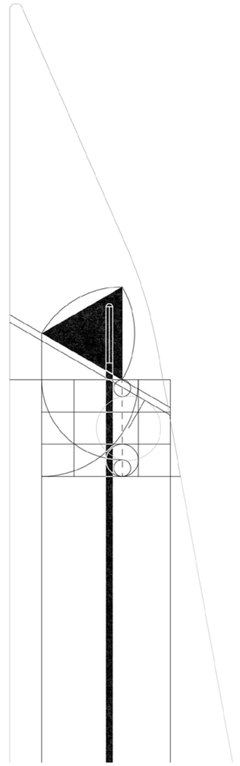
0 50 100

Fig. MP17

Torre triangolare.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche in combinazione: torre e percorso pedonale rialzato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



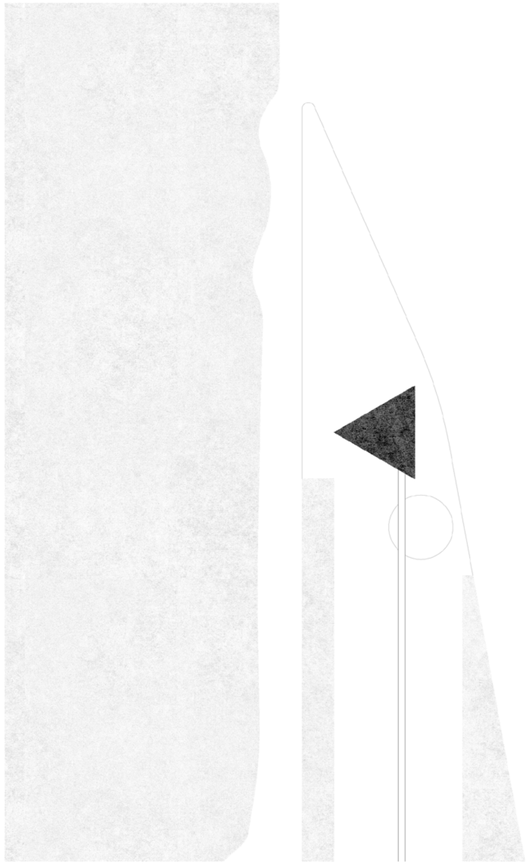


Fig. MP18

Torre triangolare.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

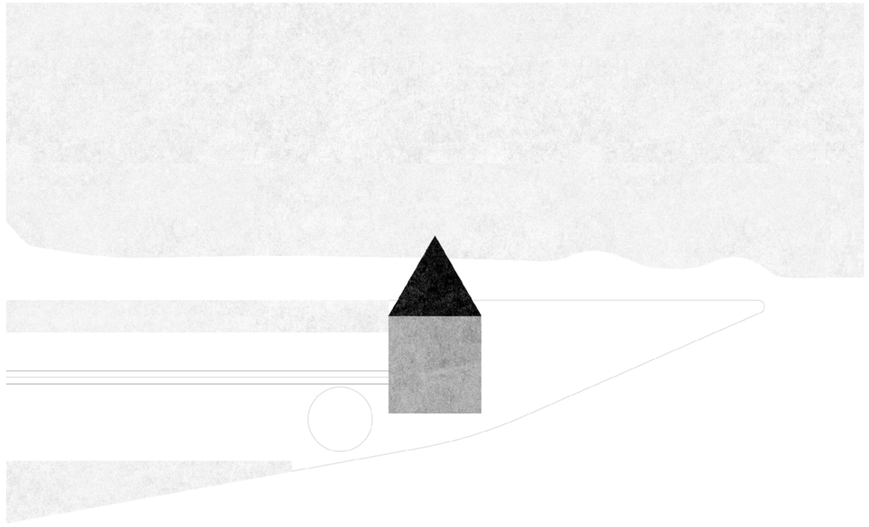
0 50 100

Fig. MP19

Torre triangolare.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Nella versione definitiva, si registra un perfezionamento della relazione tra collocazione e disposizione delle figure turrite[11].
La triangolazione data dalle torri circolari viene corrotta per servire una più bilanciata configurazione degli elementi sul piano.
Sul versante settentrionale, Polesello applica una rotazione del corpo triangolare affiancandolo a una delle torri circolari. Su quel versante, la porzione di suolo è più lunga che larga, e la posa degli elementi ne risente, registrandone la battitura al suolo. Infatti, il polo che ne risulta dall'accostamento è composto da una torre circolare (separata dal gruppo triangolare primordiale) bloccata in ultima posizione dalla torre triangolare. Entrambe sono disposte ai fianchi rispetto all'asse prescelto[12].
Le torri dell'altra polarità, invece, si dilatano nella posa registrando un maggior distanziamento e una rotazione di giacitura, lambendo il decumano. Sul loro fondo meridionale, un edificio in linea contiene le figure e funge da bordo ultimo[13].
Nei rispettivi estremi, i poli si completano con uno spazio libero al loro piede. I due "vuoti" concedono un maggior respiro e una sospensione più pronunciata agli elementi turriti.
L'ostensione delle torri sul piano ricerca un distanziamento dagli altri ingombri circostanti, aprendo lo spazio al loro piede: ne risultano due piazze pubbliche contenute tra le architetture disposte[14].

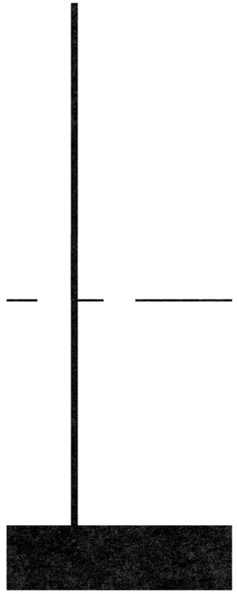
11 Vedi Figg. MP12-MP15.
12 Vedi Figg. MP16-MP19.
13 Vedi Figg. MP20-MP23.
14 Vedi Fig. MP11.

Fig. MP20

Edificio in linea e piazza quadrata.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



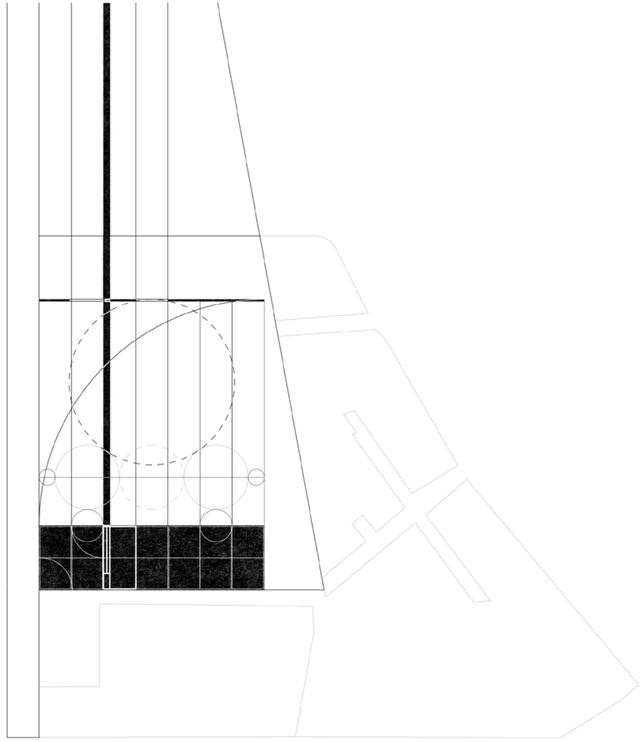


Fig. MP21

Edificio in linea e piazza quadrata.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche in combinazione: edificio, piazza e percorso pedonale rialzato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

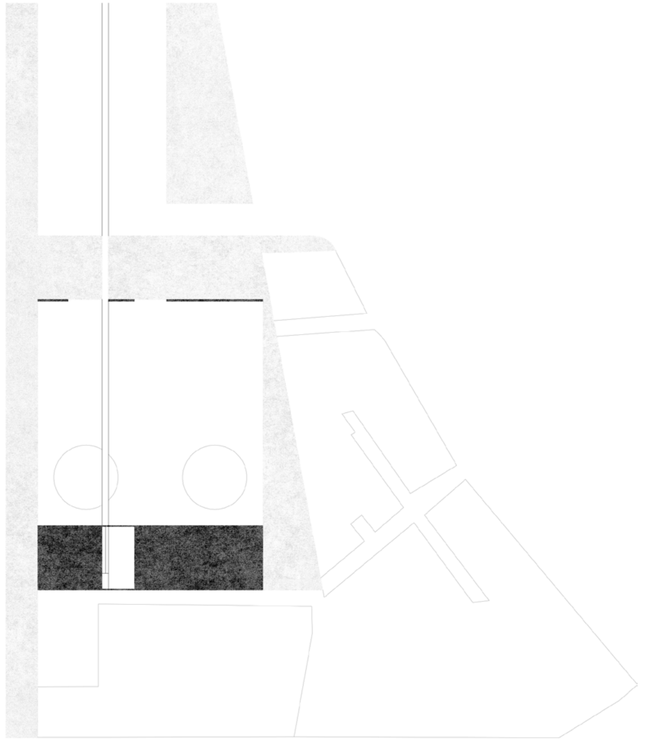


Fig. MP22

Edificio in linea e piazza quadrata.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. MP23

Edificio in linea e piazza quadrata.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

15 Cit. Polesello, Gianugo (1985), *Pesaro Direzionale Area Montedison*, in Casciato, Maristella e Muratore, Giorgio (a cura di), *Annali dell'Architettura Italiana Contemporanea 1984*, Roma, Officina Edizioni, p. 169.
16 Nel seguente elenco non sono tenuti in considerazione i prodotti dei laboratori tenuti da Polesello nel corso della sua carriera accademica presso lo IUAV, in cui è accertato il lavoro di ricerca sul tema della progettazione sul tipo a torre.
La presente rassegna è stata condotta guardando esclusivamente ai lavori della sua carriera professionale.
(Fonti: Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa; Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello, IUAV, Venezia 2020).
17 Vedi Figg. MP24-MP27.

I quattro edifici turriti si danno come "ri-edizioni"[15] di architetture già progettate da Polesello con una nuova combinazione negli assetti. La torre triangolare proviene dal progetto per l'ampliamento delle sedi di Montecitorio a Roma (1964), mentre la torre con i piani appesi a cavi perimetrali a base circolare deriva da altri progetti urbani quali la già citata sistemazione per l'ex area "Lanerossi" di Schio (1980), le varianti per la proposta di residenze turistiche a Cavallino, Venezia (1981), gli studi per un progetto per l'area mestrina "Cledca" presso Altobello, Venezia (1983) o gli studi per il Centro Turistico nello Zoncolan nella Carnia Centrale (1978-84)[16].

Dunque, i due poli pesaresi individuano una misura lungo il decumano controbilanciandosi, evitando però una centralità puntuale e quindi una relativa simmetria che li ordini sull'asse.
Lo spazio che intercorre tra le architetture turrite è pensato come un luogo per la comunità dato da una coppia di gallerie mercatali trasparenti attraversate da un deambulatorio interno che congiunge i due poli. Le gallerie si distaccano dalle polarità e densificano lo spazio del segmento. Alla via interna è affidato il compito di collegare le architetture più remote dell'area servendo lo spazio densificato per mezzo di un viadotto pedonale rialzato[17].
Completano l'unità due collegamenti orizzontali che irrompono nella rigidità monoassiale della composizione: Polesello dispone un collegamento pontile pedonale che giunge al parco naturale adiacente, oltre a un sottopassaggio carrabile.

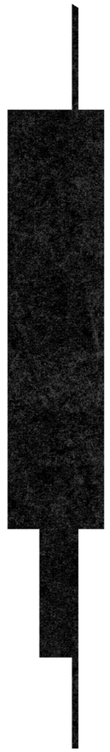


Fig. MP24

Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

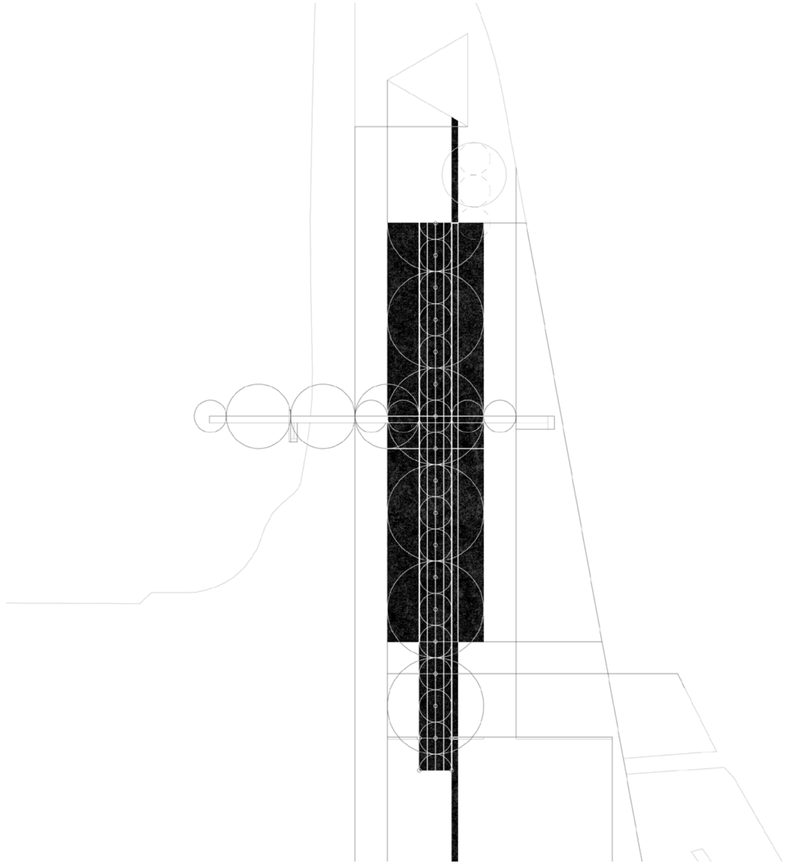


Fig. MP25

Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Rapporti geometrici. Le figure densificano lo spazio tra le polarità occupandolo linearmente.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

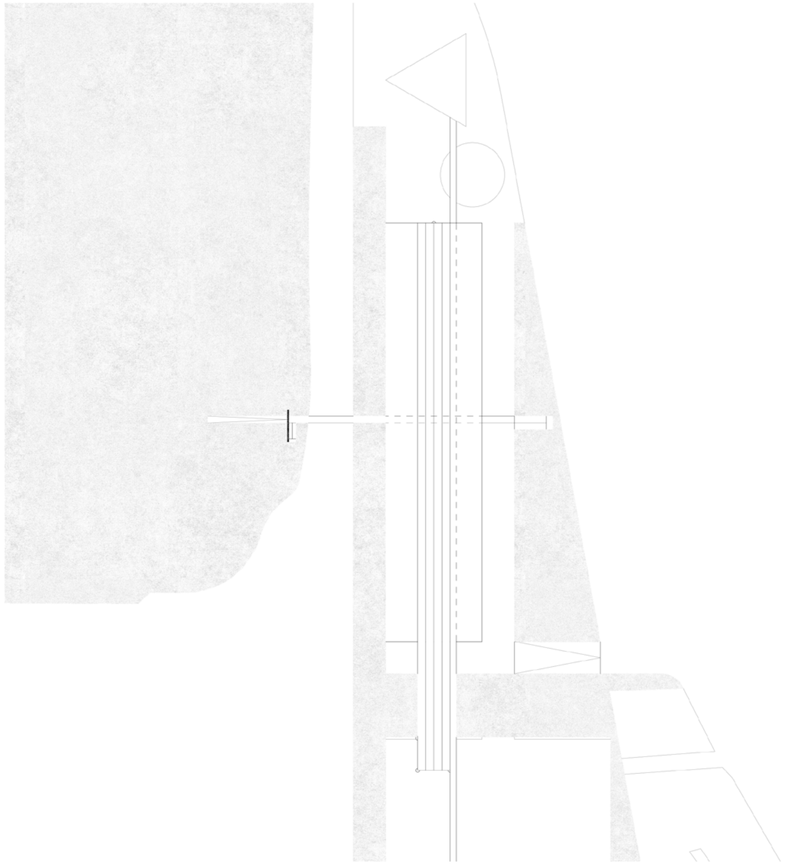


Fig. MP26

Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

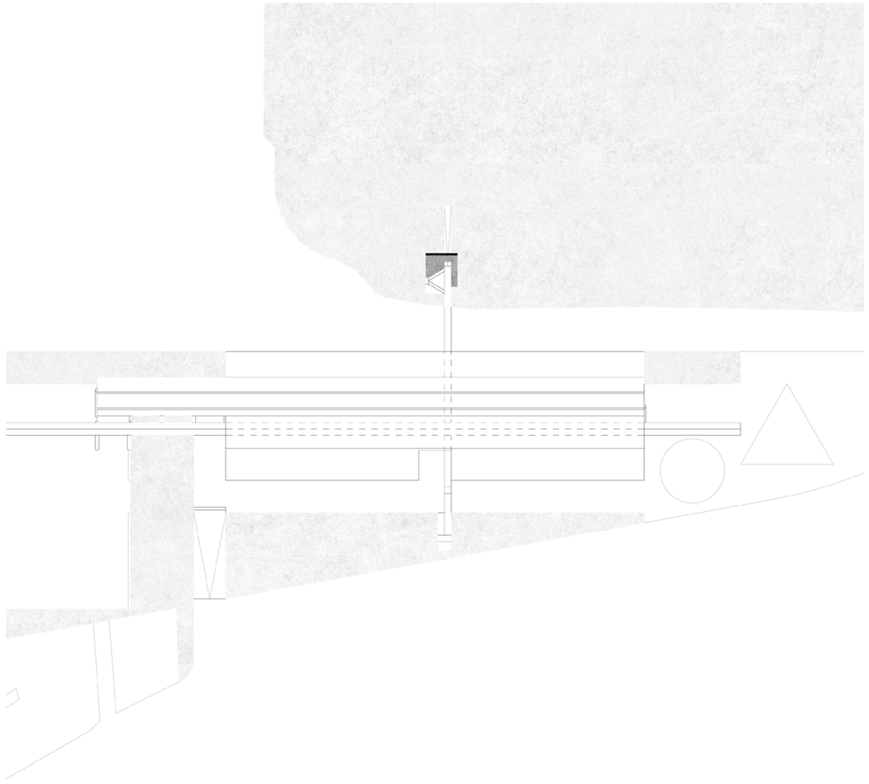
0 50 100

Fig. MP27

Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Come di frequente nella propria poetica progettuale, sul piano delle figure Polesello esercita una tensione astrattiva sugli elementi ricercando costantemente una condizione di nominazione per ognuno di loro.
L'architetto friulano, di volta in volta, apre alla possibilità di riconoscere e identificare (perciò nominare) tutte le architetture proposte, persino nella condizione limite di avanzare "prodotti"[18] architettonici già noti e consolidati in esperienze passate.

L'espressione della forma architettonica avviene attraverso forme elementari semplici in cui il processo di astrazione dimostra un risultato figurativo volutamente riconoscibile. Le forze applicate alla figurazione sono di tipo iconografico e conducono la formatività ad isolare gli elementi, intendendoli come unità brevi all'interno di un insieme più ampio. Così, le parti della composizione vengono attrezzate affinché vi sia in ogni connessione una sospensione più che un legame. Le polarità di questo progetto, inseguendo questo presupposto di staccamento dal fondo e dalle altre figure, si organizzano e si danno attraverso la messa in mostra sul piano, ovvero ostentando il proprio corpo architettonico.

In questa occasione di progetto, la struttura realizzata nel montaggio delle parti assume nella retorica della composizione una sintassi ipotattica.
Nel sistema relazionale delle componenti, alle torri viene conferita una valenza semantica maggiore: a loro viene assegnato il ruolo di figure principali con cui dirigere il piano.
Più che per una condizione di declinazione delle forme semplici tramutate in figure architettoniche isolate, la sintassi delle componenti norma e regola gli estremi architettonici restituendoli come figure di rilievo. Infatti, le torri diventano poli nell'unità compositiva non per mezzo della loro ovvia condizione di edifici alti, quanto per le relazioni che queste dispensano all'interno della pose delle altre parti. Difatti, ne riconosciamo il loro ruolo primario poichè ad esse dipendono gli oggetti e le operazioni di montaggio che si susseguono. Nella procedura ipotattica, le gallerie basse e la via interna centrale sono a servizio di questa enfasi polarizzante, costruendo nel significato figure minori e dunque subordinate.

Torri, gallerie e attraversamenti pedonali, come per delle maschere note a teatro, mettono in scena il proprio ruolo urbano narrando il nuovo ordine proposto.
Questo modello dell'ipotassi dato da polarità densificate viene ripreso e ricercato anche nelle due varianti di studio per il concorso internazionale per la Tête Défense a Parigi (1983).

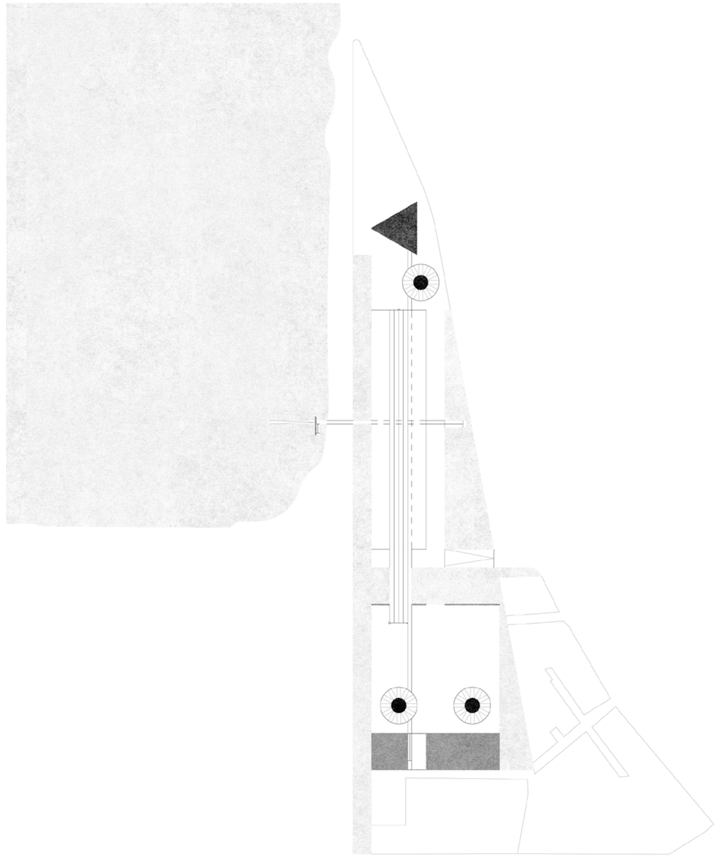
18 Già definiti da Polesello come "manufatti a mezzo di manufatti" all'interno dei processi teorici di composizione urbana in cui le parti si identificano per "pezzi", esaltandone la processualità delle operazioni aggregative e di montaggio.
Si vedano le considerazioni riportate all'interno dei suoi taccuini personali in Rakowitz, Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, pp. 38, 42 e 150.

Fig. MP28

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82)

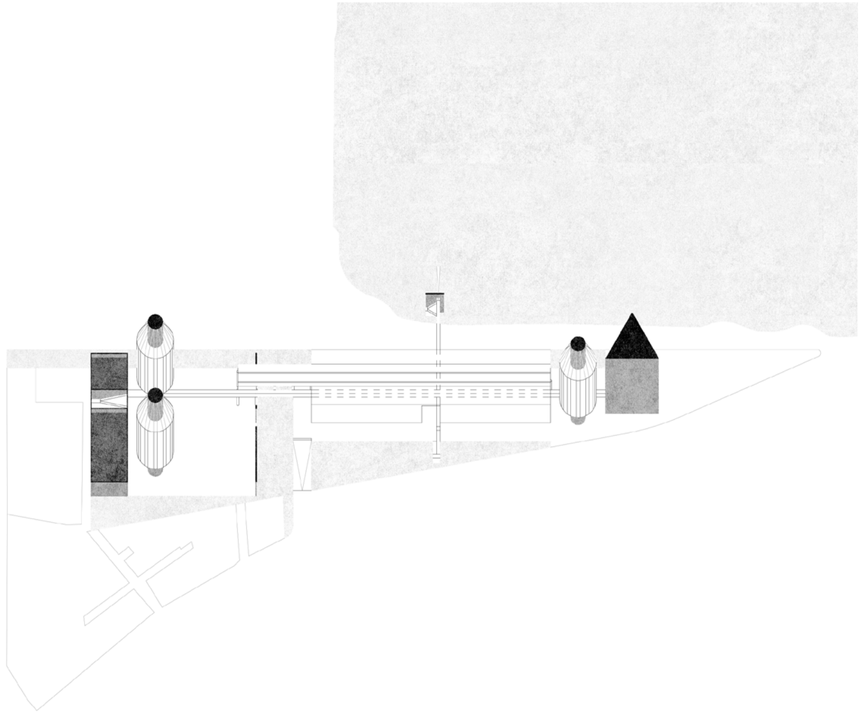


Fig. MP29

Assonometria complessiva.
Il nuovo ordine urbano si dà per mezzo di polarità densificate.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

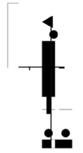


Fig. MP30

Profilo occidentale dell'area dal decumano.
Le quote dominanti sono due: la più bassa raccoglie i piani appesi delle torri circolari e il colmo delle gallerie centrali; la più alta, invece, contiene in alzato la torre triangolare e i piani appesi delle torri circolari.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

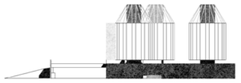


Fig. MP31

Profilo meridionale, verso il centro città.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. MP32

Profilo orientale, sulla strada che incrocia con il decumano e che conduce fuori Pesaro.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Parte II
Polarità densificate

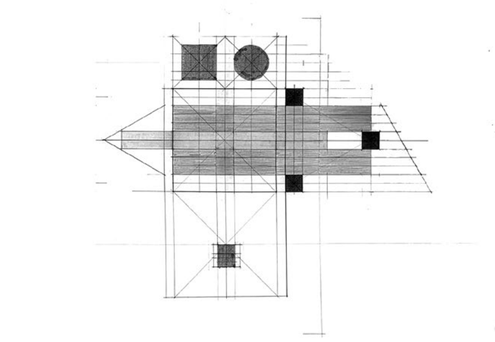
Studi e bozze di progetto per la partecipazione al "Concorso internazionale d'architettura Tête-Défense", Parigi.

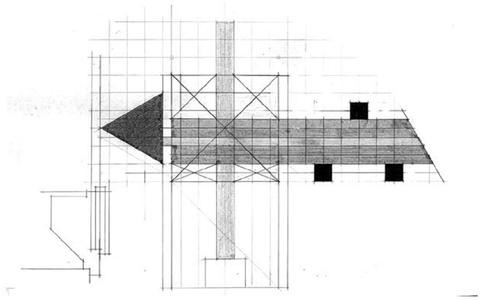
Gianugo Polesello (1983).

[Nonostante l'iscrizione al concorso e il possesso dei materiali ufficiali di gara, non si registra nessuna partecipazione finale alla competizione.]

TD

335 Fuochi prospettici
348 Alle porte di Parigi
356 Due direzioni, quattro versi
367 Figurazioni stereometriche
386 "Spezzare" la verticale o dell'enfasi





(Pagina precedente)
Fig. TD00

Studi e bozze di progetto per la partecipazione al "Concorso internazionale d'architettura Tête-Défense", Parigi (1983).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Area "Tête Défense", Parigi (1983)

01 *Notre histoire*, <https://shorturl.at/nCT24> (ultima consultazione: 10/08/22).
02 Vedi Fig. TD04.
03 Vedi Fig. TD05.
04 *Idem*.

L'area de La Défense a Parigi costituisce un distretto urbano a vocazione direzionale collocato poco oltre i confini urbani consolidati nord occidentali della capitale francese. L'insediamento gode di una storia recente rispetto al nucleo insediativo parigino e il suo sviluppo incrementa nel secondo dopoguerra in seguito ad una massiccia politica di espansione urbana e crescita economica della capitale[01].

Nello specifico, l'area di concorso coinvolge un esteso lotto di suolo, alle soglie remote del distretto urbano de La Défense. L'area si dà come un "vuoto" il cui valore disposizionale suggerisce il carattere di un ultimo limite per la città costruita.
Collocandosi ai margini del distretto urbano, il "vuoto" della Tête-Defense mette in rapporto il distante centro storico, oltre la Senna, con la più lontana ed estesa periferia parigina.
L'area confina con il centro urbano di Nanterre a ovest, oltre la riva destra del fiume. Così come tutto il distretto, la Tête-Defense è a conclusione dall'imponente e geometrico asse storico (*axe historique*). Oltre la Tête-Défense l'asse cambia la sua ragione di essere percorso stradale implementando le infrastrutturali veloci del territorio regionale.
In relazione al grande asse, l'area segna il punto estremo del segmento viario che si dà per tappe attraverso i monumenti posti in successione sulla Avenue des Champs-Élysées, nel centro consolidato di Parigi[02].
Sul piano della città, in rapporto ai monumenti del lungo percorso dell'asse storico, l'area allunga la tensione prospettica della Avenue, superando i limiti storici urbani[03]. Così, seppur collocata con maggiore distanza all'interno della ritmica data dalla successione dei fuochi prospettici individuati dai monumenti disposti in sequenza[04], la Tête-Défense permette alla prospettiva dell'asse di mantenere viva la fuga kilometrica della sua percorrenza, anche oltre i confini urbani tradizionali.
Traguardando l'orizzonte più lontano dal palazzo del Louvre verso ovest si procede con lo sguardo per la Place de la Concorde e i giardini Des Tulieries, sconfinando oltre l'Arco di Trionfo e il rigiro della Senna fuori dal centro consolidato parigino.
L'imponente asse si prolunga oltre i monumenti e oltre il fiume, dividendo il distretto de La Défense e raggiungendo la ben più lontana Val de l'Oise, per un complessivo percorso di oltre undici kilometri.

Fig. TD01

Tra Nanterre e Parigi, La Défense - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 800 1600

Fig. TD02

Tra Nanterre e Parigi, La Défense - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'*axe historique*.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 800 1600

Fig. TD03

Tra Nanterre e Parigi, La Défense.
Individuazione del limite del nucleo urbano di Parigi in relazione al percorso fluviale della Senna.

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

Fig. TD04

Progressione dell'arteria stradale dell'*axe historique*. Ritmica della processione dei monumenti che costruiscono l'asse in relazione alle invarianti del nucleo urbano e della Senna. In ordine temporale dal centro urbano: palazzo del Louvre, Place de la Concorde, i giardini Des Tulieries e l'Arco di Trionfo.

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

Fig. TD05

Progressione dell'arteria stradale dell'*axe historique*. Crescita lineare. Inserimento della Tête Défense all'interno del sistema dell'asse monumentale.

Elaborato dell'autore.

0 800 1600

A differenza di altre aree periferiche urbane in cui il "vuoto" è la mancata messa in scena di un ordine, oltre che di un'assente idea di città, per il distretto direzionale de La Défense esiste già una regola con cui gli elementi si dispongono e costruiscono lo spazio urbano. In questo caso, l'ordine è dato dalla relazione instaurata dagli edifici specialistici che insediano il centro direzionale e la strada su cui si fondano. Le architetture, principalmente torri e grattacieli, sono subordinati al passaggio dell'asse che li organizza e li dispone. Difatti, le giaciture che dispongono i corpi sul piano sono direzionate in modo da generare affacci diretti sulla via primaria, sino al suo capo occidentale. Invece, gli edifici ai limiti esterni cercano una densificazione diffusa dei lotti disponibili, ruotando talvolta i propri assetti, in funzione di affacci più appropriati con le estremità[05].
Quindi, l'asse storico, il quale nasce nell'orientamento del palazzo del Louvre e organizza tutti i quartieri parigini che attraversa, risulta fondatore anche dei caratteri disposizionali per la Tête-Defense, generando un rapporto di necessità con l'ingombro degli edifici che costruiscono il suo spazio di percorrenza. La disposizione delle architetture sull'asse aiuta a non disperdere la tensione prospettica ricercata con la lunga Avenue, trovando nella Tête-Défense la sua conclusione[06].

A partire da questa interpretazione delle forme della città, il concorso del 1983 richiede il completamento del lungo asse storico, esaurendone anche il suo senso pianificatore e ricercando in un'unità architettonica il termine ultimo della prospettiva kilometrica, oltre il quale riconoscere una dilatazione dello spazio urbano al di fuori del centro di Parigi. L'operazione viene considerata anche come il completamento di un tassello mancante per il centro direzionale stesso de La Défense[07].

05 Vedi Fig. TD06.
06 Vedi Fig. TD07.
07 *1983-1992 Les grands projects*, <https://shorturl.at/gnqES> (ultima consultazione: 10/08/22).

Fig. TD06

La Défense, Parigi – stato di fatto.

Elaborato dell’autore.

0 200 400

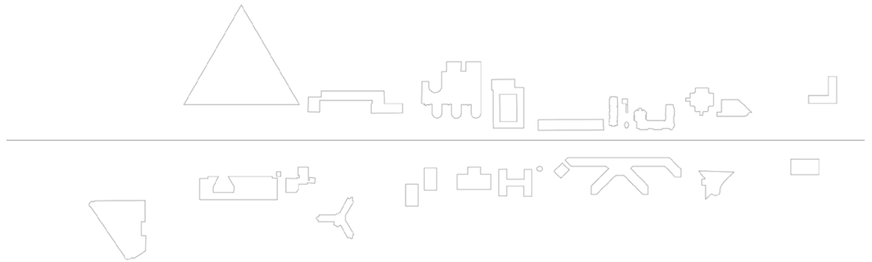


Fig. TD07

La Défense, Parigi – stato di fatto.
Relazione tra degli edifici che costruiscono lo spazio del passaggio delimitato e l’asse monumentale.

Elaborato dell’autore.

0 200 400

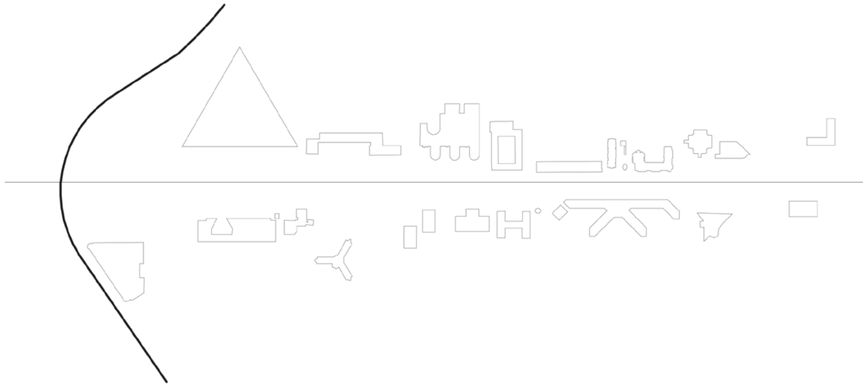


Fig. TD08

La Défense, Parigi – stato di fatto.
L'area di progetto si individua all'interno dell'ultimo bordo occidentale dato dalla curva infrastrutturale che lambisce il distretto urbano.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

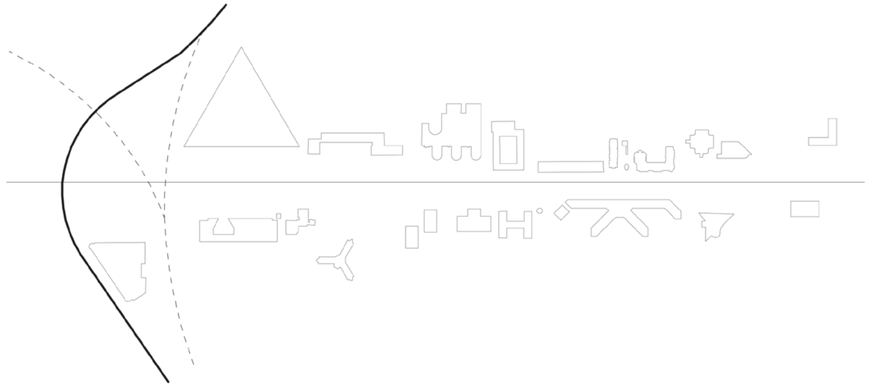


Fig. TD09

La Défense, Parigi – stato di fatto.
L'area di progetto è collocata in corrispondenza del passaggio infrastrutturale della metropolitana.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Fig. TD10

Crux quadrata, (opz. I).
Giacitura maestra dello spazio dell'asse monumentale (minore distanza con il bordo dell'aula triangolare dell'edificio della CNIT).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD11

Crux immissa, (opz. II).
Giacitura maestra dello spazio dell'asse monumentale (centralità con riferimento all'acme della curvatura infastrustrutturale).

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Gli studi e le bozze in cui Polesello indaga possibili soluzioni compositive ai problemi posti dal bando di gara stabiliscono rapporti necessari e indissolubili con il monumentale asse stradale.
Nelle due varianti l'architetto friulano individua il culmine del grande asse attraverso l'interruzione del percorso segnandolo perpendicolarmente. L'intento è quello di costruire una sospensione nella fuga della via monumentale marcando il termine della sequenza di architetture della lunga Avenue, oltre a stabilire coordinate fondative per il piano di azione. L'altra direzione minore che incrocia trova la sua collocazione nel "vuoto" contenuto per due lati dall'aula triangolare dell'edificio CNIT (più a est) e dall'edificio Imax (a sud). I restanti fronti che delimitano l'area si danno attraverso l'apertura alla fascia infrastrutturale che curva sul versante occidentale e lambisce La Défense[08].
In assonanza con le procedure sintattiche della composizione pesarese, l'unità urbana in entrambe le varianti di studio è data dalla dualità di architetture disposte ai poli di uno dei lati della croce fondativa. La distanza tra i due poli architettonici mette in tensione lo spazio intervallato, il quale viene presidiato da un gruppo di figure architettoniche subordinate. Il "vuoto" centrale che scorre tra i poli viene densificato occupandone il suolo.

Seppure con carattere sintetico, dai tratti semplicemente schizzati si evince come nelle due bozze prese in esame le figure vengano restituite più come stereometrie che proprie architetture disegnate[09]. Difatti, i segni rimandano a tipi architettonici i quali risultano essere tra i più ricorrenti all'interno del "magazzino" delle figure già conosciute ed elaborate in altre occasioni da Polesello.
Nella chiamata a raccolta generale degli elementi che costituiscono le parti del progetto si identificano con chiarezza le stesse figure architettoniche ricombinate nelle due versioni.
L'inventario delle figure riconoscibili è dato da tipi prestabiliti: torri quadrate dal sostegno centrale con piani appesi, una torre triangolare e gallerie basse per la deambulazione a servizio di fori urbani coperti.

08 Vedi Figg. TD08-TD09.
09 Vedi Fig. TD00.

Area "Tête Défense", Parigi (1983)

Attraverso il raffronto delle due bozze si evince un tentativo d'invenzione in cui, ad una sola modalità di insediamento, corrispondono due diversi timbri con cui esprimerlo. L'indagine è rivolta alla semantizzazione del "vuoto" attraverso relazioni di reciprocità tra figure architettoniche principali, mediate nel loro mezzo.
Dunque, le operazioni effettuate da Polesello si occupano di indagare la contrapposizione tra pesi figurativi ricercando assetti con principi insediativi uguali.
Il lavoro del soppesare le figure architettoniche che già si sono scelte, al fine di generare un luogo sul piano, è ottenuto per mezzo della differenziazione dei carichi, assieme a soluzioni disposizionali subordinate ai principali rapporti ricercati.

Nella *dispositio* i caratteri sono dati da un procedere consequenziale, generando variazioni tra le due bozze. Le stesse figure subiscono slittamenti e rotazioni, mantenendo fedeltà ad un'idea di relazione spaziale in cui gli elementi rivelano sensi e significati in continuità con l'ordine urbano esistente.
Invece, nella *collocatio*, le figure non registrano stravolgimenti: in entrambi gli studi le due polarità si danno fronteggiandosi al cospetto dell'asse storico. L'intervallo di spazio attraversato dalla strada viene occupato da figure architettoniche minori[10].

10 Vedi Figg. TD17-TD18.

Fig. TD12

Crux quadrata, (opz. I).
Intersezione con un secondo asse perpendicolare.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD13

Crux immissa, (opz. II).
Intersezione con un secondo asse perpendicolare.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

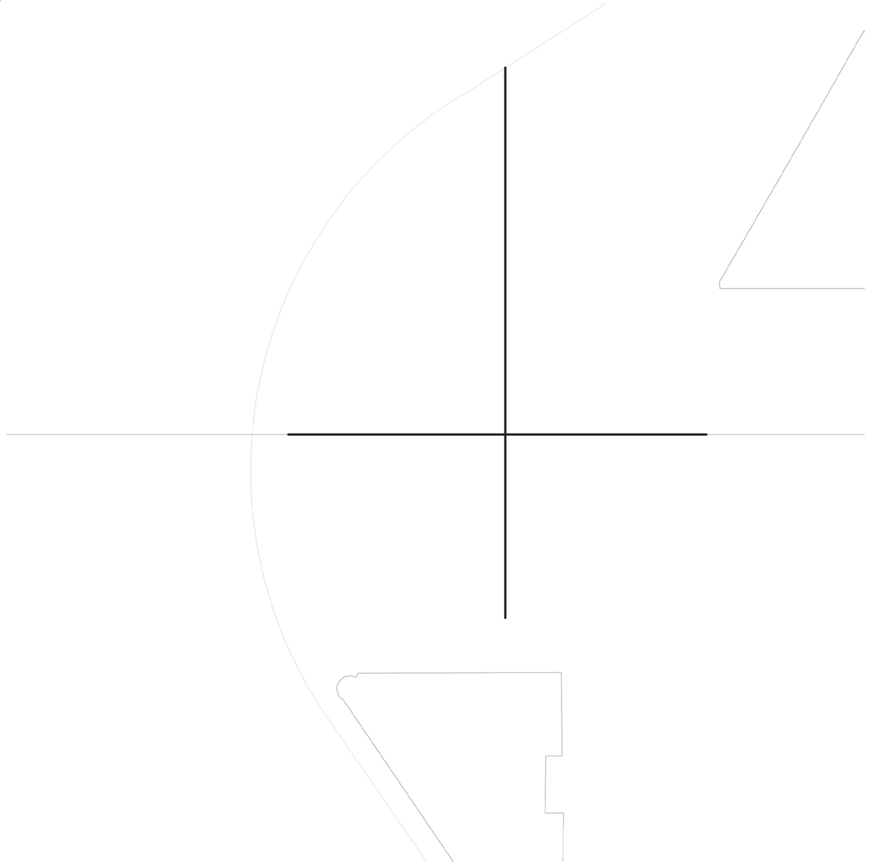


Fig. TD14

Crux quadrata, (opz. I).
Insediamento bilanciato delle polarità.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

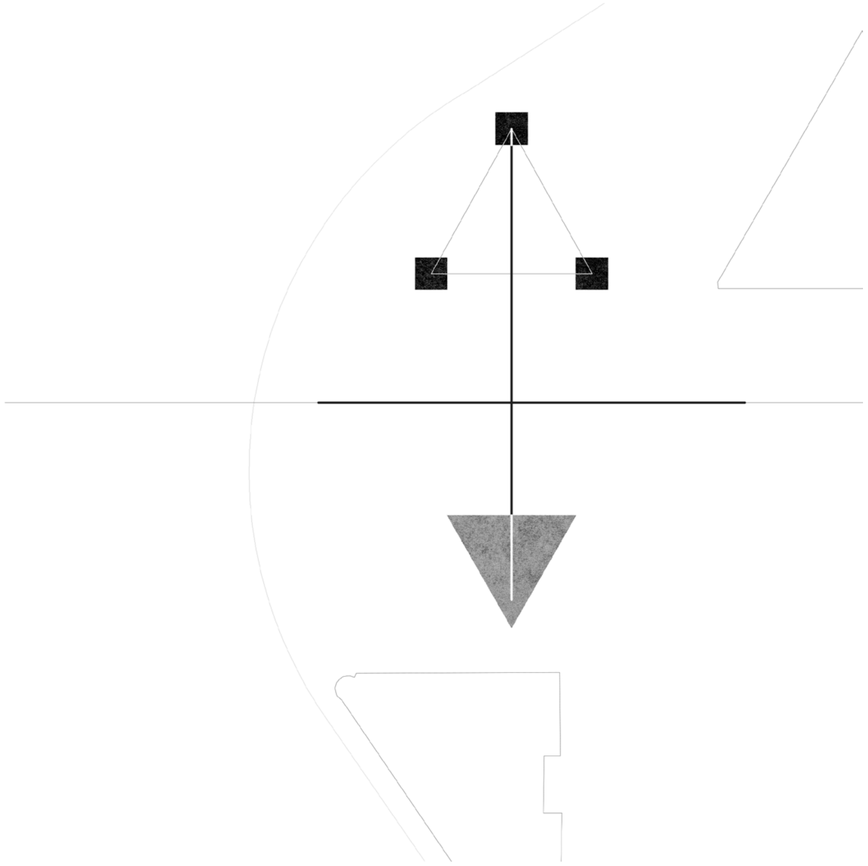


Fig. TD15

Crux immissa, (opz. II).
Insediamento asimmetrico delle polarità.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

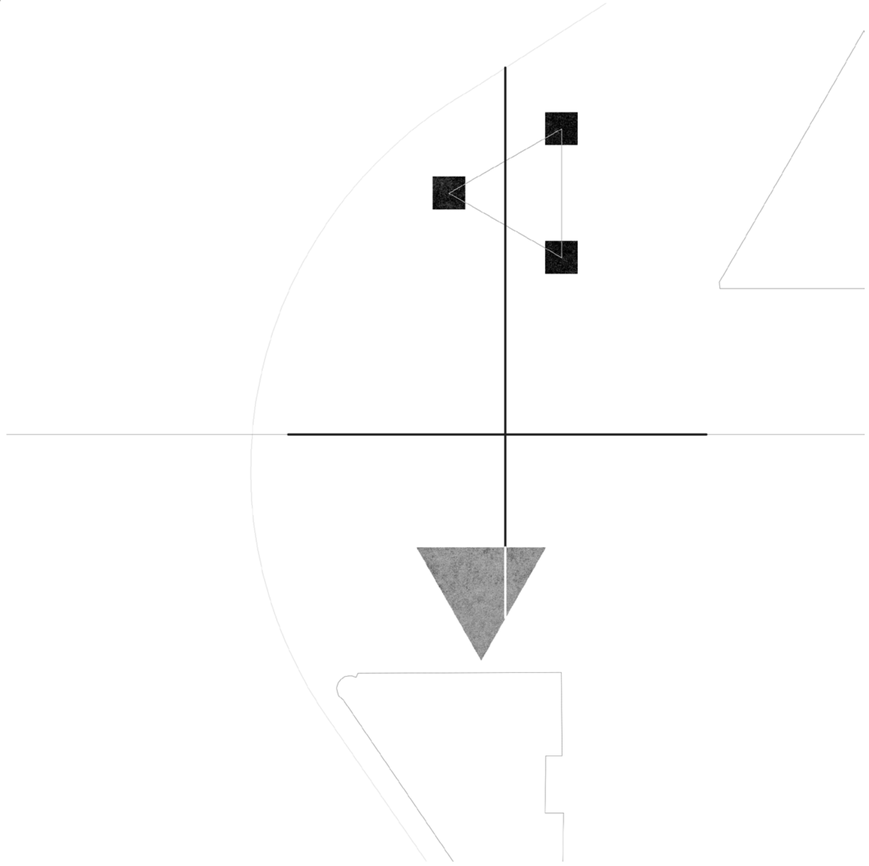


Fig. TD16

Crux quadrata, (opz. I).
Occupazione dei restanti versi del cruciforme..

Elaborato dell'autore.

0 50 100

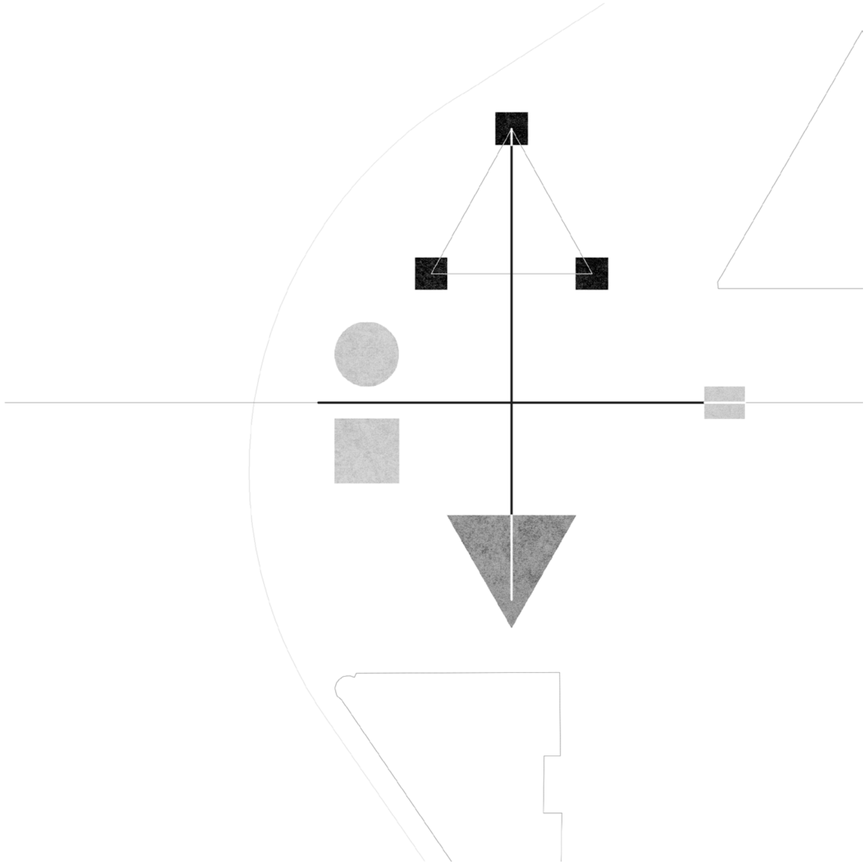
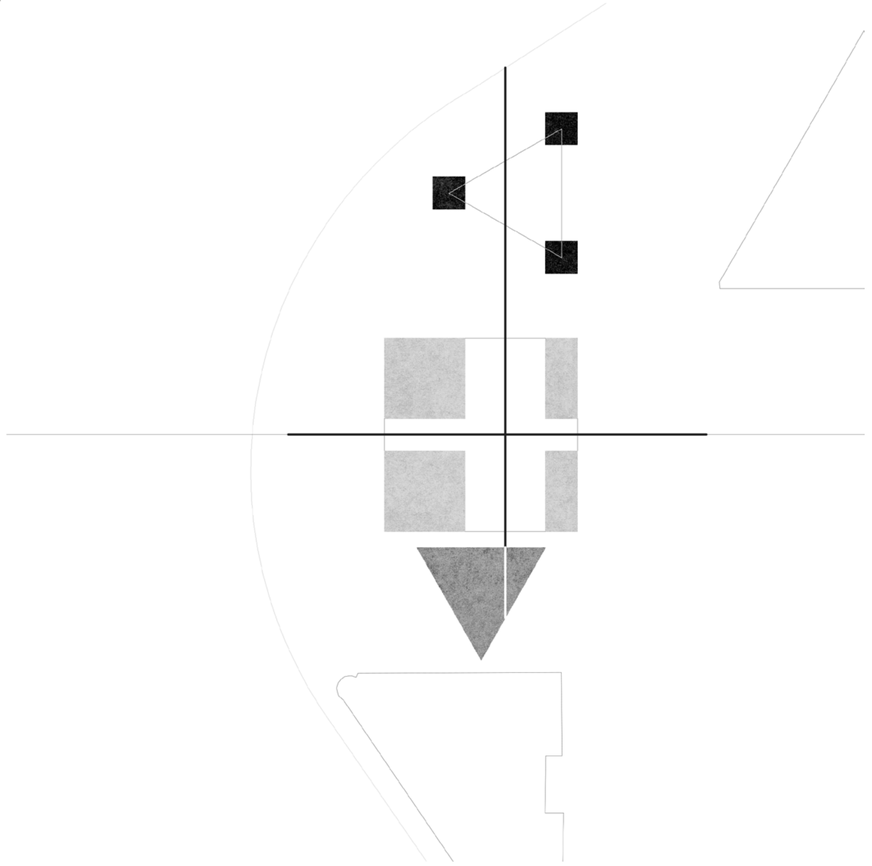


Fig. TD17

Crux immissa, (opz. II).
Densificazione concentrata della distanza tra i poli.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



A differenza della proposta per Pesaro, negli studi di progetto della Tête-Défense la procedura compositiva si avvia dalla sua centralità, ovvero a partire dal luogo individuato nello spazio teso dalle polarità architettoniche. Le varie operazioni in cui le figure vengono montate all'interno della composizione generano relazioni con il luogo del piano dato dall'intersezione di due direzioni. Avanzando in questo modo, è possibile definire come fondativo per l'insediamento dell'area di progetto l'incrocio degli assi sul piano[11].
L'atto dell'incrocio è un'operazione che avvalora il luogo della centralità, oltre a individuare principi di stabilità e simmetria.
Nella fondazione del piano si riconosce una gerarchia tra gli assi che costruiscono l'incrocio: tutte le relazioni disposizionali trovano il proprio sostegno planimetrico rispetto ai quattro versi della croce.

11 Vedi Figg. TD10-TD13.

12 Vedi Figg. TD18, TD20, TD22 e TD24.
13 Vedi Figg. TD19, TD21, TD23 e TD25.

Area "Tête Défense", Parigi (1983)

La prima bozza di progetto pone un'uguaglianza e un assetto bilanciato tra gli assi. Entrambe le direzioni risultano equivalenti e paritarie nella conformazione dei rami, così come per i caratteri proporzionali di una croce greca (*crux quadrata*).
In questa soluzione, l'incrocio individua una figura dal carattere compatto e simmetrico con cui esprimere una centralità esatta e stabile del luogo, proprio come all'interno di un quadrato. Il significato della forma dà come disponibili tutte le possibilità future di evoluzione. Non esiste nessun segno che possa suggerire una propensione di sviluppo in una direzione piuttosto che un'altra[12].

Invece, nella seconda opzione di progetto l'incrocio si sbilancia variando il suo significato di staticità. Uno dei rami dell'asse minore si allunga fendendo il "vuoto" nella sua maggiore apertura, ovvero sul lato dell'aula triangolare della CNIT.
Con questa operazione di allungamento di uno dei quattro rami allo spazio sgombro di quel versante (*crux immissa*), la centralità si depotenzia perdendo una parte della sua assolutezza baricentrica, suggerendo un maggiore spazio di posa per le figure su quel versante[13].
Al senso dei segni trovati (*crux quadrata* e *crux immissa*) corrispondono i corpi di gallerie trasparenti basse. Queste si danno come corridoi per il passaggio attraverso il quale deambulare per le quattro estremità, attraversando e conducendo al centro.

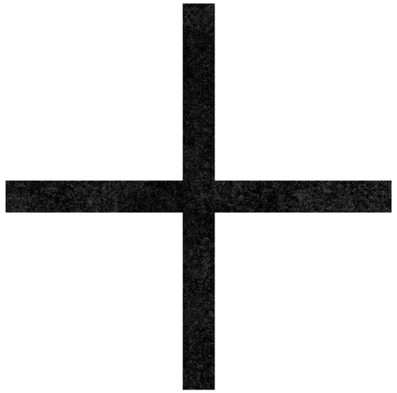


Fig. TD18

Crux quadrata, (opz. I).
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

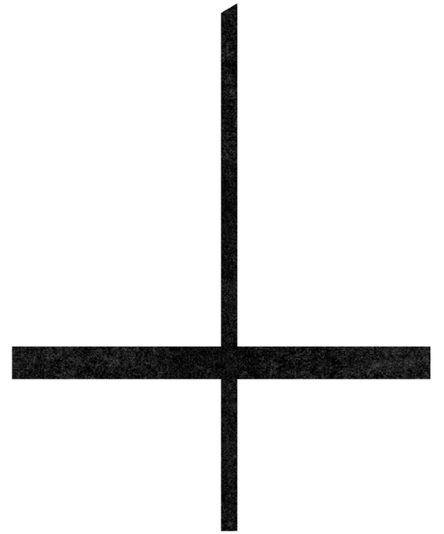


Fig. TD19

Crux immissa, (opz. II).
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD20

Crux quadrata, (opz. I).
Rapporti proporzionali della figura architettonica: l'equivalenza tra i rami.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

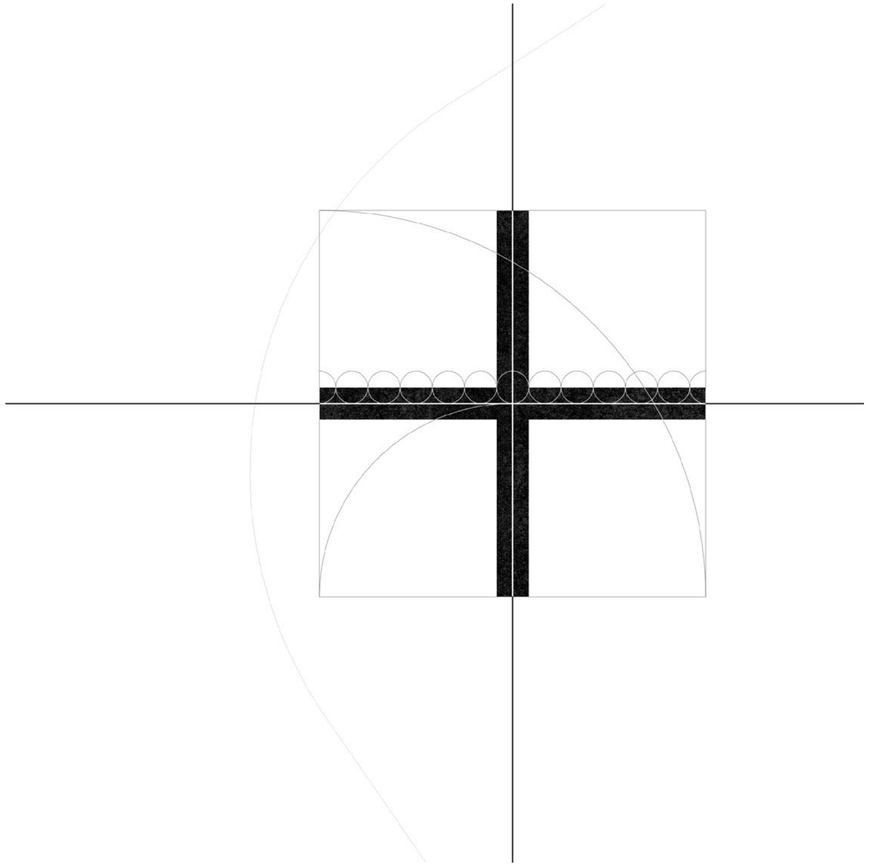


Fig. TD21

Crux immissa, (opz. II).
Rapporti proporzionali della figura architettonica: sbilanciamento tra i rami e perdita dell'assolutezza baricentrica.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

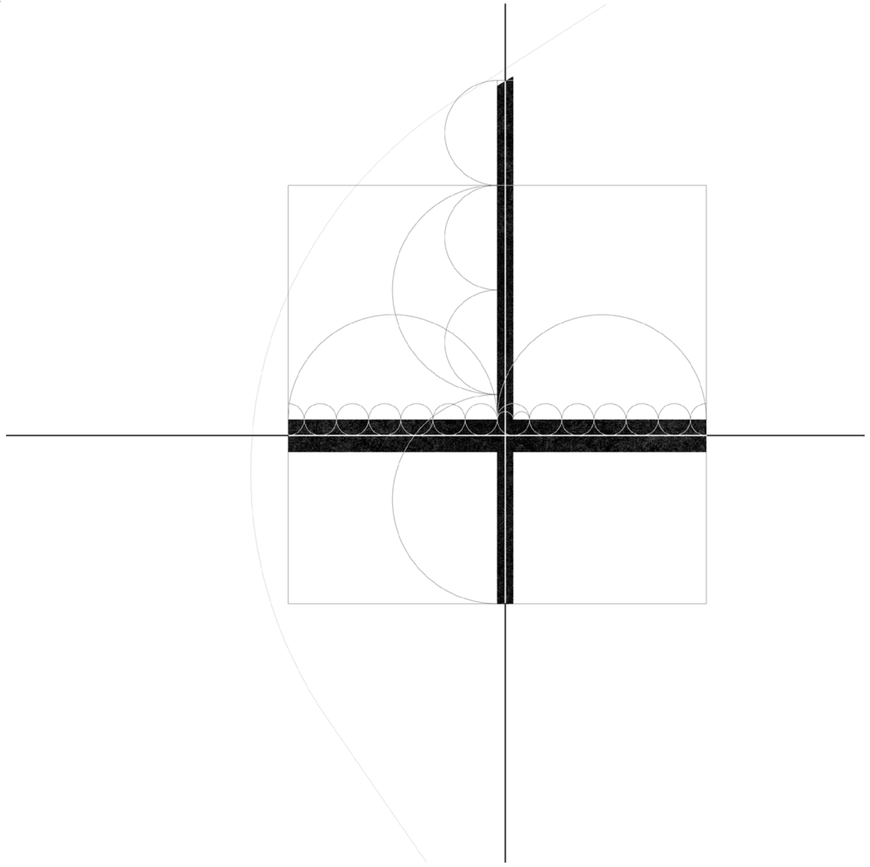


Fig. TD22

Crux quadrata, (opz. I).
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD23

Crux immissa, (opz. II).
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD24

Crux quadrata, (opz. I).
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD25

Crux immissa, (opz. II).
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

A partire dagli assetti diversi che gli impianti incrociati hanno assunto, la declinazione delle polarità architettoniche procede facendo corrispondere agli opposti della direzione minore (est-ovest) due figure architettoniche turrite.
La loro collocazione contrappositiva, in entrambe le bozze di progetto, riconosce differenti caratteri spaziali. Polesello raccoglie questa diversità assumendo lo spazio disponibile come lo spazio di manovra per le successive operazioni. Infatti, colloca sul versante più ampio (al fianco della CNIT) il gruppo di tre torri, mentre sul lato opposto (al fianco dell'edificio dell'Imax) la torre triangolare in solitaria.
Il processo è semplice, ma efficace nell'organizzazione: la centralità è riservata agli spazi orizzontali estesi della città dati dall'asse storico e dal suo incrociare.

Area "Tête Défense", Parigi (1983)

Dal punto di vista delle figure e delle stereometrie, i valori disposizionali sono direttamente corrisposti agli assetti e agli orientamenti di cui le forme della struttura fondativa incrociata godono.

Nell'opzione data dalla *crux quadrata*, le torri si rivolgono in direzione opposta a quella accentrante del grande asse.
La *dispositio* concede di rivolgere e indirizzare i vertici alti delle figure all'esterno dell'area. Un lato delle geometrie triangolari dunque risulta parallelo al percorso centrale e le rispettive altezze, invece, disegnano la massima distanza tra di loro. Le polarità, alla quota del piano urbano, vengono collegate tra di loro da gallerie basse generando un rapporto di antinomia simmetrica, opponendosi all'asse centrale.
I significati di forma dell'impianto cruciforme si avvalorano per mezzo delle disposizioni che governano la posa dei poli[14].

14 Vedi Figg. TD26, TD28, TD30 e TD32.

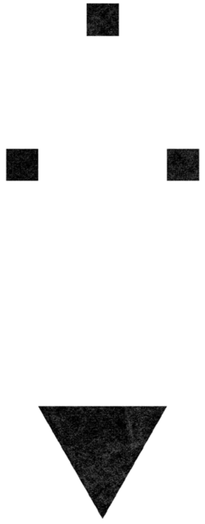


Fig. TD26

Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD27

Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

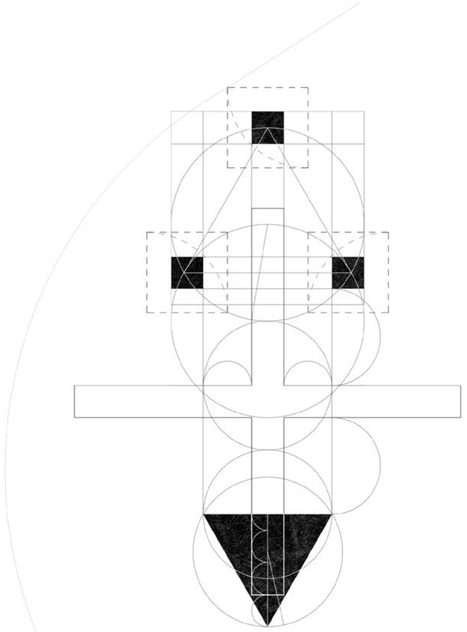


Fig. TD28

Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: i poli si oppongono collocandosi in simmetria rispetto al centro individuato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

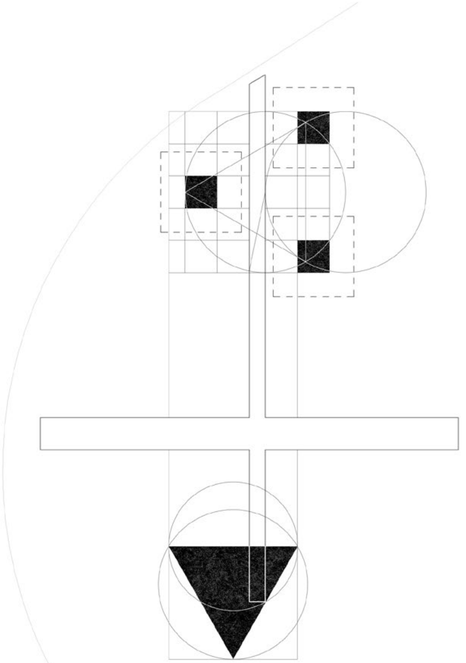


Fig. TD29

Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: la collocazione dei poli non riflette una simmetria nel centro incrociato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD30

Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

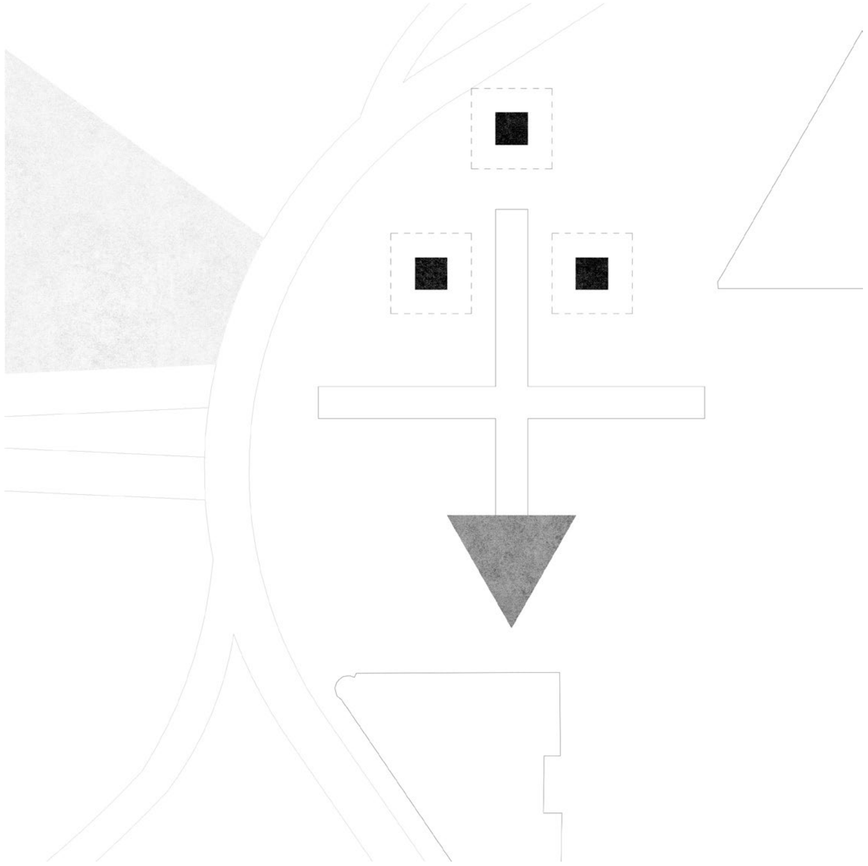


Fig. TD31

Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

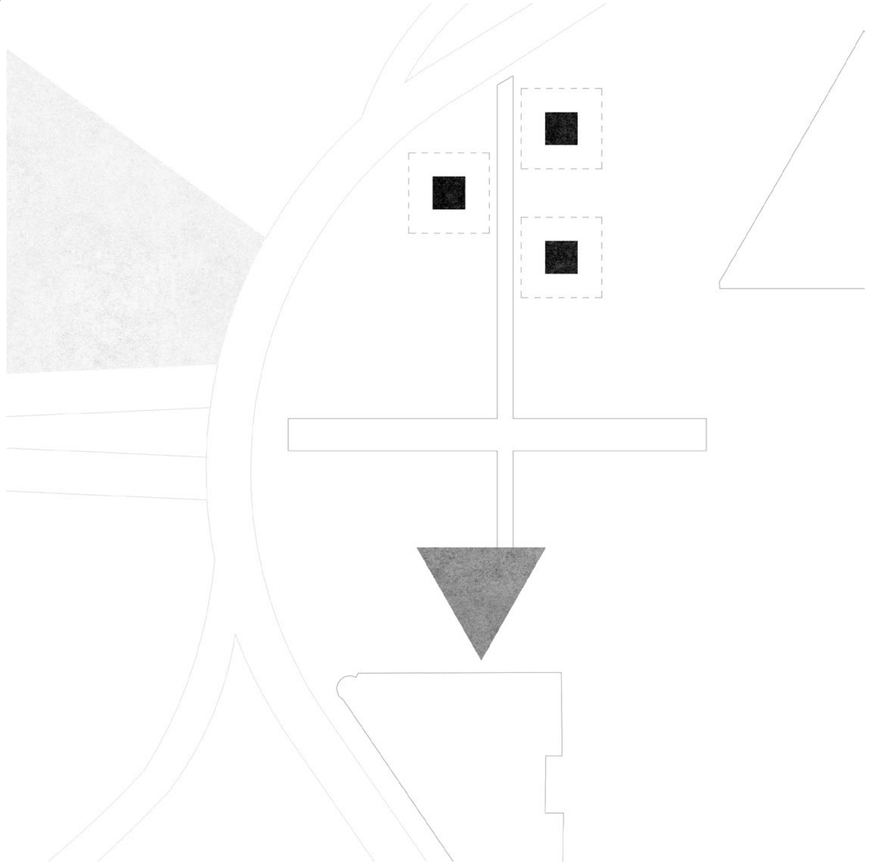


Fig. TD32

Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

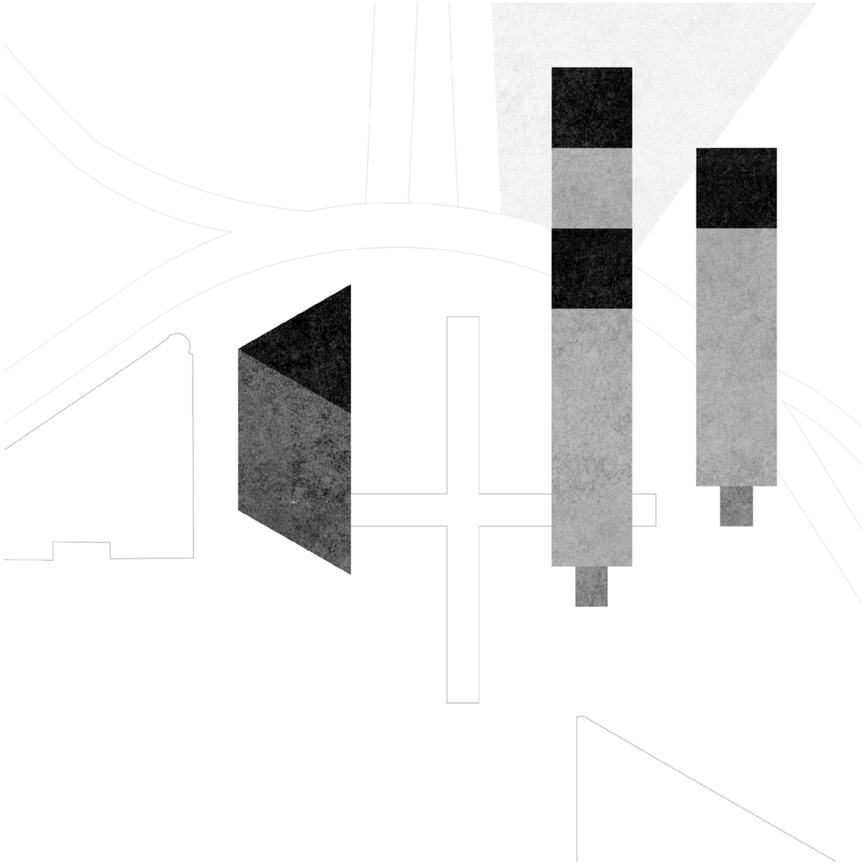
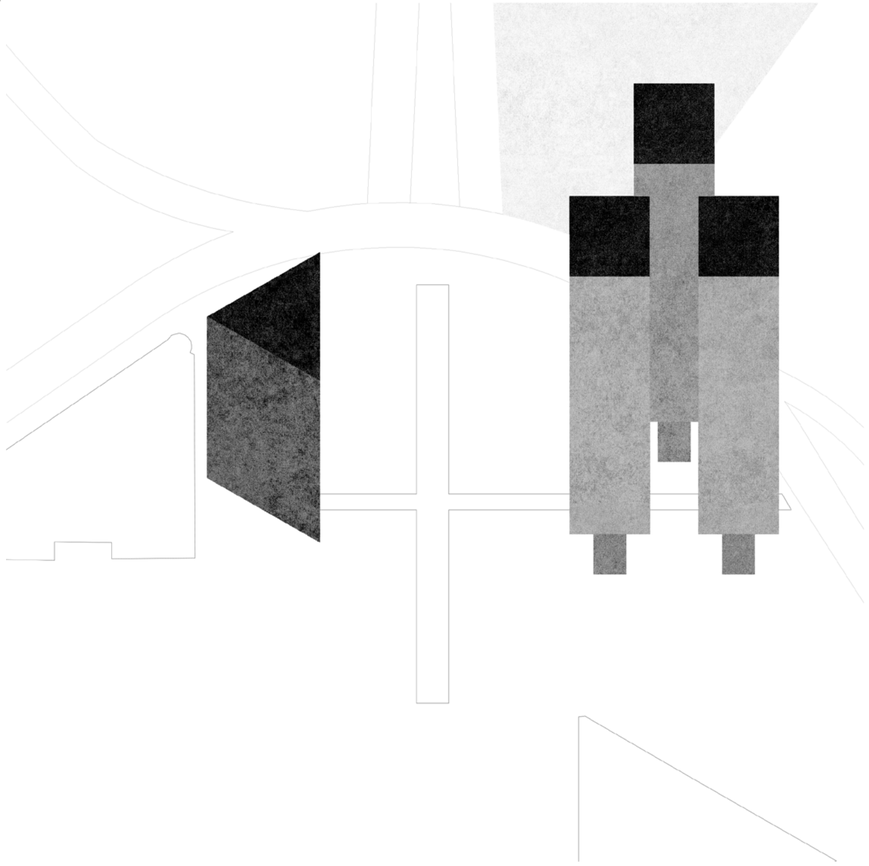


Fig. TD33

Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Nella versione della *crux immissa*, piccole manomissioni alla *dispositio* concedono alla torre dalla base triangolare di essere decentrata rispetto all'asse minore che la direziona. Perciò viene operato un disassamento sul piano tra le due parti. Inoltre, la triade di torri con piani appesi subisce una rotazione rispetto all'assetto precedente, assecondando la curvatura infrastrutturale che delimita La Défense. Il ramo più lungo dell'incrocio infila la triade nel suo mezzo, occupando il piede dell'unità.

Se nel centro i valori di forma sono espressi per mezzo di simmetrie ed equivalenze esatte degli assi del piano individuato, in questa variante ne risulta che le forme conseguono i principi di un assetto in cui la simmetria perde la sua piena forza disposizionale. Il baricentro tra le componenti turrite risulta dislocato dal sistema di riferimento primario.
I due differenti timbri dello stesso ordine insediativo rimarcano attraverso le differenze disposizionali dei poli due princìpi attuativi della composizione.
Nella prima bozza (*crux quadrata*), la geometria delle forme elementari sul piano dimostra un intento di ordinare la *dispositio* conseguendo relazioni bilanciate rispetto all'asse centrale. Ne risulta un riverbero della simmetria incrociata e una conseguente subordinazione delle parti. Il percorso viario regola la struttura compositiva.
Nella seconda bozza (*crux immissa*), seppur gli assetti dominanti della posa restano quelli dell'incrocio, l'asimmetricità dimostra come vi sia una propensione a disporre le parti più per una relazione con l'intorno che non per l'assetto dell'incrocio centrale. La condizione topografia irrompe nell'esattezza del cruciforme[15].

15 Vedi Figg. TD27, TD29, TD31 e TD33.

16 Vedi Figg. TD34, TD36, TD38 e TD40.
17 Vedi Figg. TD35, TD37, TD39 e TD41.

La distanza tra le polarità architettoniche trasforma il "vuoto" da spazio del passaggio a luogo di ritrovo della comunità parigina.
In entrambe le versioni le gallerie vengono rafforzate raddoppiando lo spessore sulla direzione che collega i poli, individuandone fori urbani trasparenti.
Nel caso della *crux quadrata*, oltre queste piazze involucrate, lo spazio residuo tra le polarità è insediato da figure architettoniche elementari a ridosso del solo asse storico, allineando le altezze con quelle delle gallerie centrali[16].
Nella variante con *crux immissa*, le figure addensano il foro urbano trasparente nel suo centro geometrico, trovando una configurazione esattamente centrata, ancora una volta senza sovrastare il limite altimetrico delle gallerie[17].
Questi edifici minori, assemblati e disposti in modo diverso, assolvono probabilmente al tema del collegamento verticale con le interrate linee infrastrutturali della metropolitana e fungono da spazi coperti di servizio.

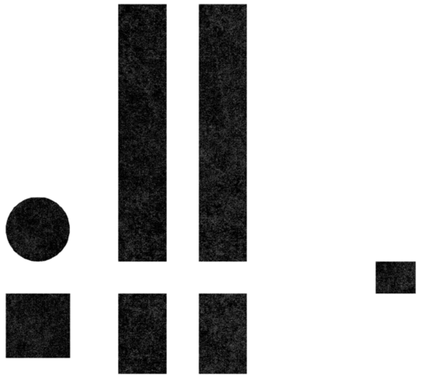


Fig. TD34

Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

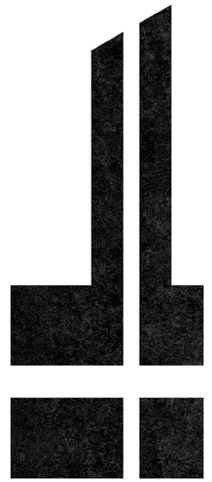


Fig. TD35

Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD36

Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale. Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: esplorazione e densificazione in tutte le direzioni dell'incrocio.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD37

Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale. Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: privilegiata l'occupazione di una delle due direzioni.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD38

Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

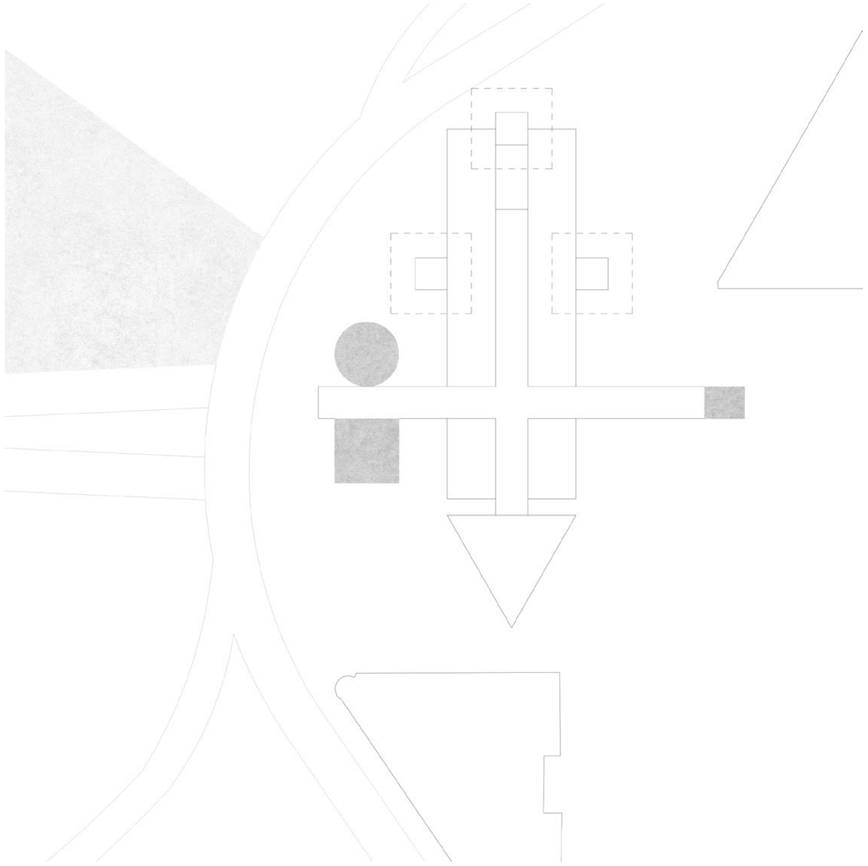


Fig. TD39

Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD40

Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

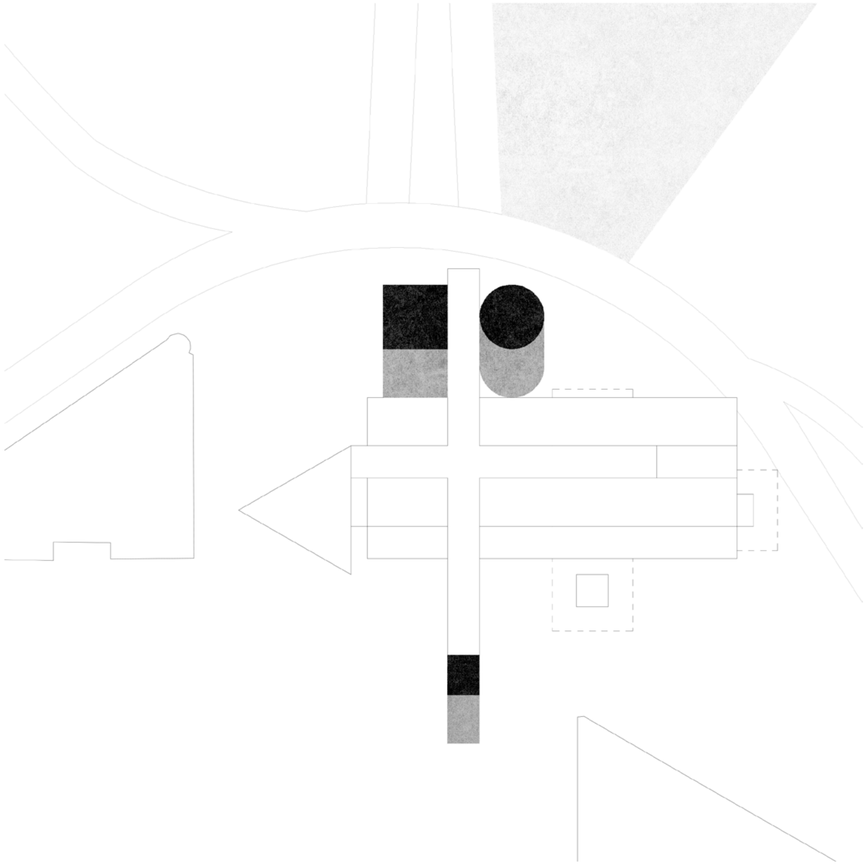
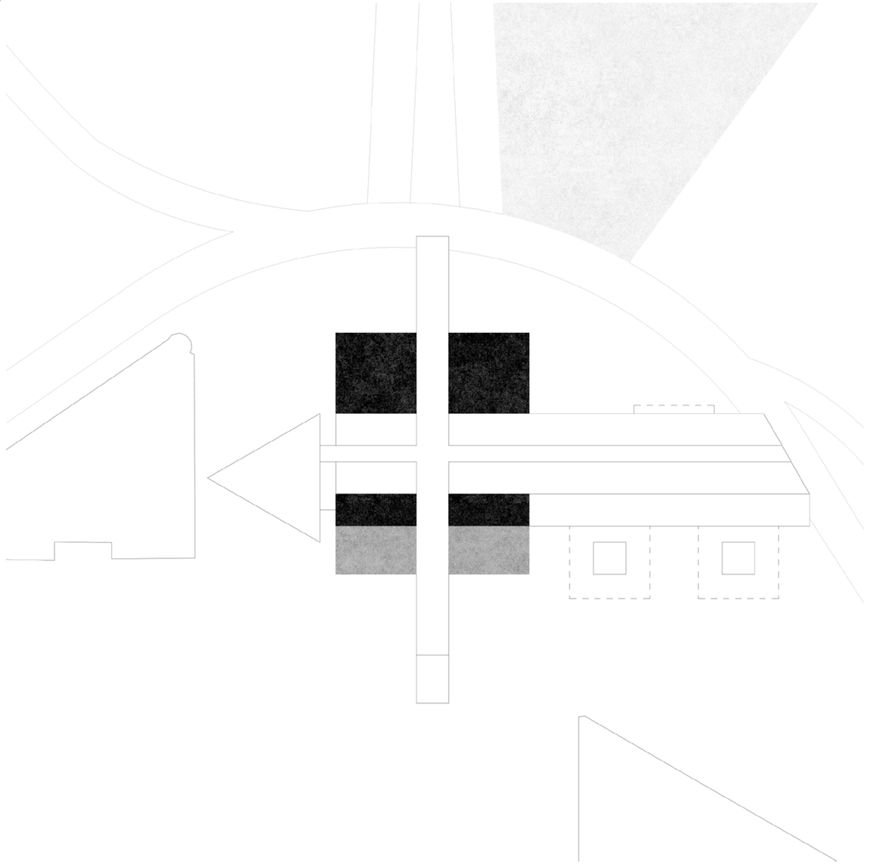


Fig. TD41

Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Nella *tàxis* generale, per la prima variante, le figure architettoniche vengono disposte inseguendo un'idea di centralità fondata in origine attraverso il proporzionamento dei rami del cruciforme. Il suo ordine si struttura impostando gerarchie e subordinazioni in cui, a ogni braccio della croce, vi sia almeno un elemento figurale che lo stabilizzi. Tutti e quattro i versi sono ambiti spaziali esplorati e risultano fertili allo sviluppo del componimento.
Concentrando le figure sulla direzione allungata dell'incrocio, la seconda variante costruisce un ordine disposizionale più sbilanciato. Le figure si danno ottenendo un'indipendenza lineare che predilige il segmento lungo. La disposizione rimarca una circostanza dell'atto di fondazione dai tratti più consequenziali che incrociati, producendo una sequenza alternata dai poli. Ai quattro versi del cruciforme non corrisponde un completo strumentario disposizionale come per la prima opzione di progetto, ma più una dimensione fondativa del piano.

18 Vedi Figg. TD46-TD51.
19 Vedi Figg. TD46-TD51, ma anche Figg. TD52 e TD53.

La struttura compositiva, in entrambe le opzioni, è ideata per determinare una discontinuità sul fronte principale che incrocia con l'asse. L'espediente viene praticato attraverso un'enfasi ottenuta con un artificio retorico: la verticale viene "spezzata" in corrispondenza del centro, mettendo di conseguenza gli estremi in primo piano.
Lo scopo è quello di concedere continuità al lungo volume d'aria dell'*axe historique* contenuto dai fronti degli edifici che lo bordano. Polesello ne conserva il carattere di spazio direzionato proprio del *boulevard* in cui la collettività si ritrova.
L'atto dello "spezzare" il piano è un modo con cui ricorrere all'apertura del fronte urbano con l'intento di liberarlo da ingombri. Inoltre, conferisce una soluzione di continuità nella semantica dello spazio, liberandolo da elementi che possano corromperne il suo significato. Il ricorso a questo rapporto di subordinazione tra le dimensioni del verticale (ciò che sta ai bordi - torri) e dell'orizzontale (ciò che sta nel mezzo – piazza trasparente) si confà al carattere di monumentalità proprio dell'asse storico.

Quindi, la composizione, impostata per processi ipotattici, vede una dipendenza di senso tra le torri e gli altri elementi. L'intensità della tensione data dalla distanza tra i poli diminuisce nel loro medio, permettendo a figure minori di occuparne lo spazio.
Nonostante la densificazione, l'attesa tra le torri non risulta compromessa nel suo significato[18]. Infatti, è per mezzo della relazione di reciprocità sulla distanza che i poli individuano un luogo compiuto per La Défense, servendo il grande asse monumentale.
In entrambe le varianti questa relazione costituisce la stessa antitesi, seppur con distinzioni timbriche: ordinata nella variante con *crux quadrata* e indipendente nella variante con *crux immissa*. Posate alla massima distanza del sistema ricercato, le polarità generano una tensione antagonista sul sistema compositivo.
L'antitesi tra i poli restituisce la Tête-Défense come ultimo limite per la città compatta di Parigi, in cui le torri, seppur di diversa consistenza, si danno come stipiti verticali di un portale alla grande scala mediato da piazze coperte[19].

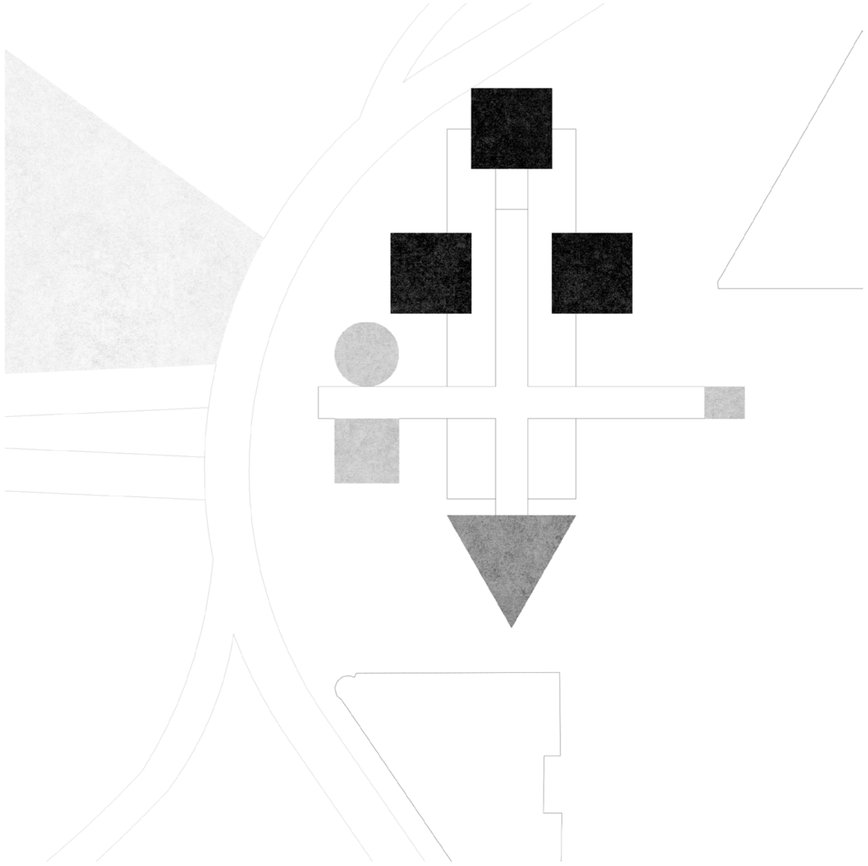


Fig. TD42

Crux quadrata, (opz. I)
Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

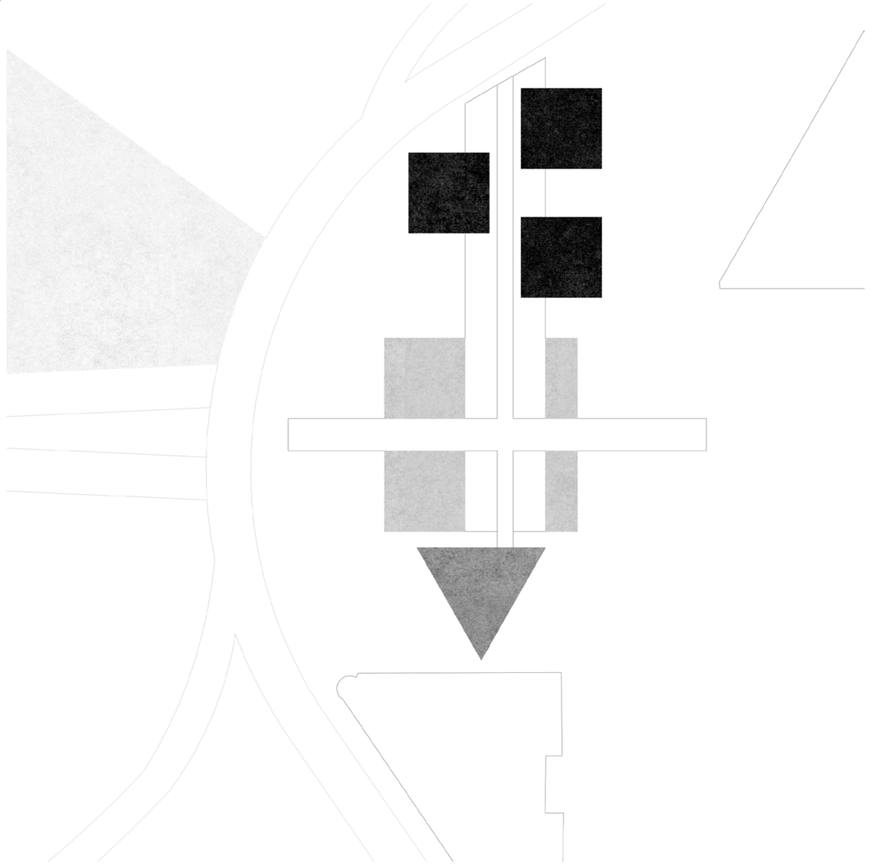


Fig. TD43

Crux immissa, (opz. II)
Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. TD44

Crux quadrata, (opz. I)
Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

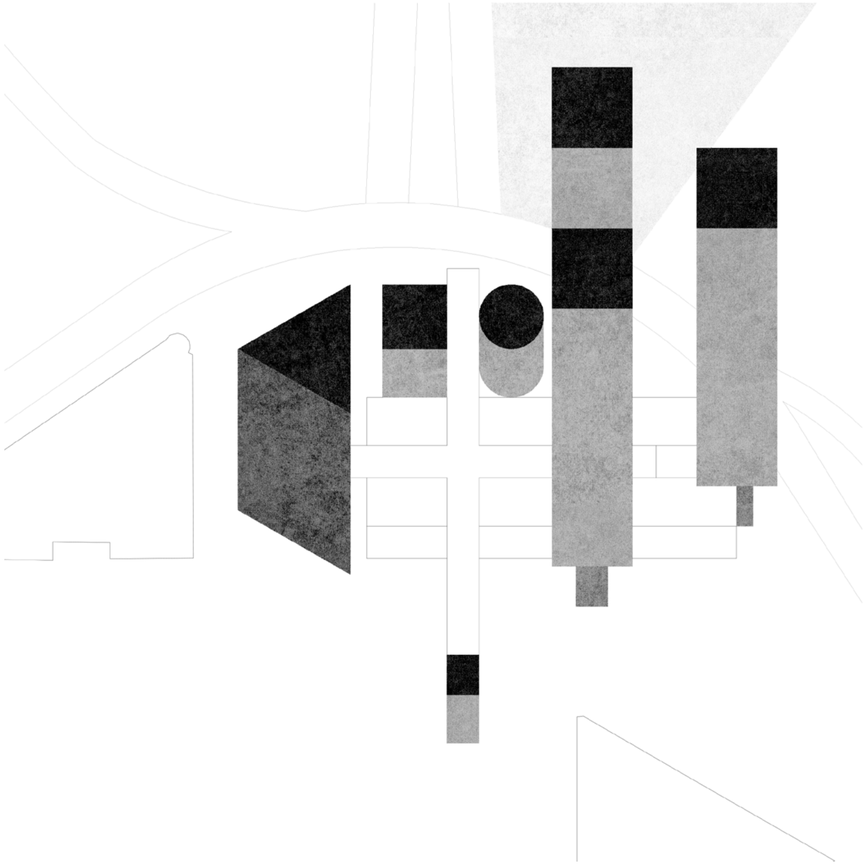
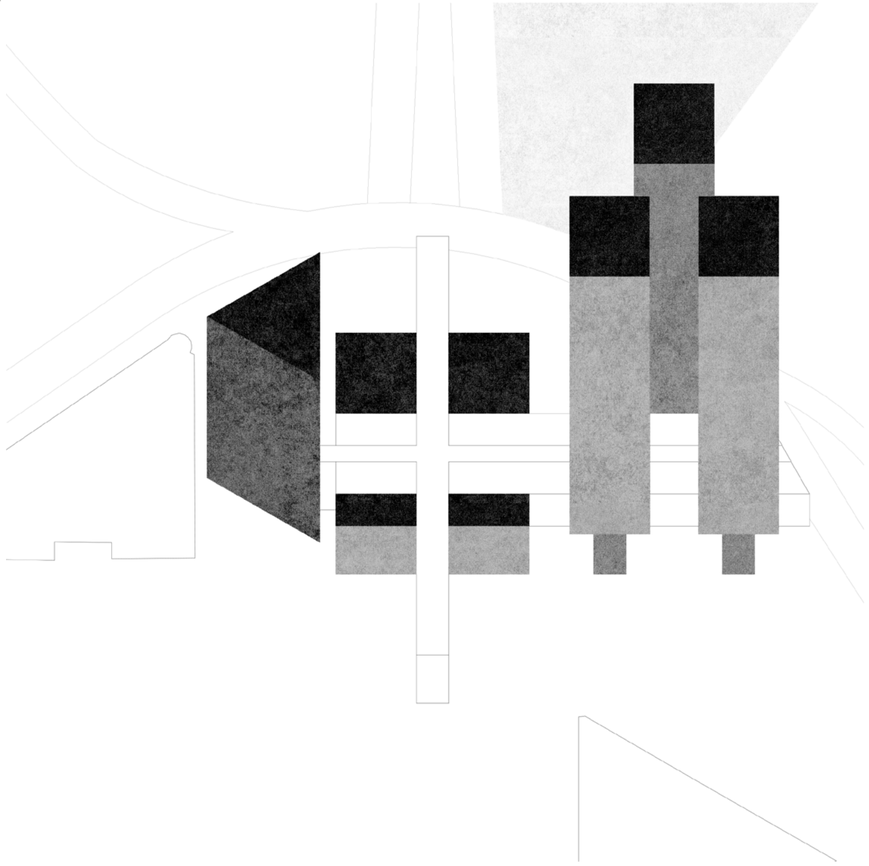


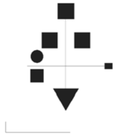
Fig. TD45

Crux immissa, (opz. II)
Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100





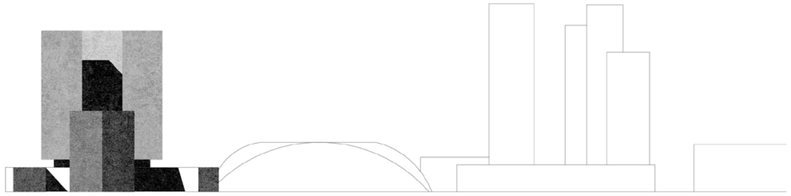
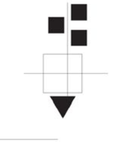


Fig. TD46

Crux quadrata, (opz. I)
Profilo occidentale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



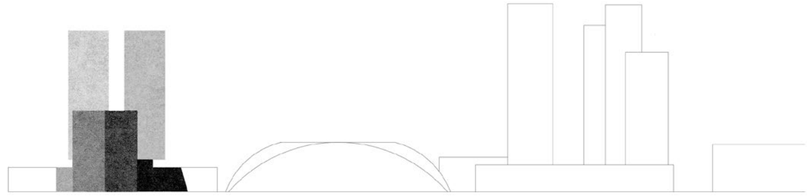


Fig. TD47

Crux immissa, (opz. II)
Profilo occidentale. L'assetto asimmetrico si manifesta nel mancato allineamento tra le figure polari.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

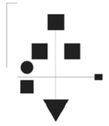
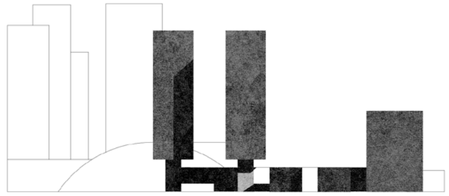


Fig. TD48

Crux quadrata, (opz. I)
Profilo settentrionale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



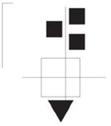
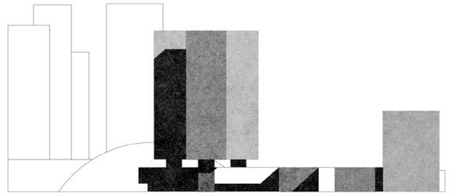


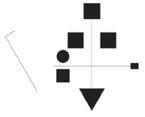
Fig. TD49

Crux immissa, (opz. II)
Profilo settentrionale.

Elaborato dell'autore.

0 100 200





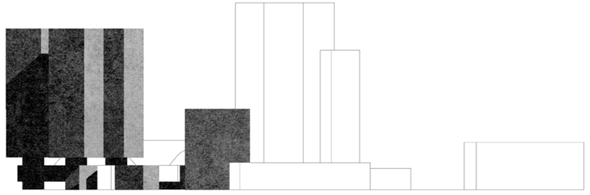
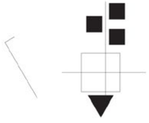


Fig. TD50

Crux quadrata, (opz. I)
Scorcio laterale, sul fianco occidentale dell'infrastruttura al limite con Nanterre.

Elaborato dell'autore.

0 100 200



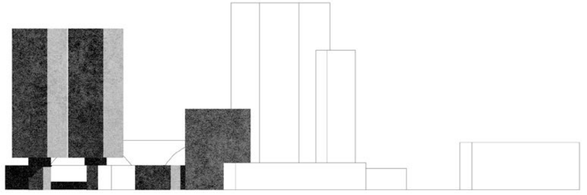


Fig. TD51

Crux immissa, (opz. II)
Scorcio laterale, sul fianco occidentale dell'infrastruttura al limite con Nanterre.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

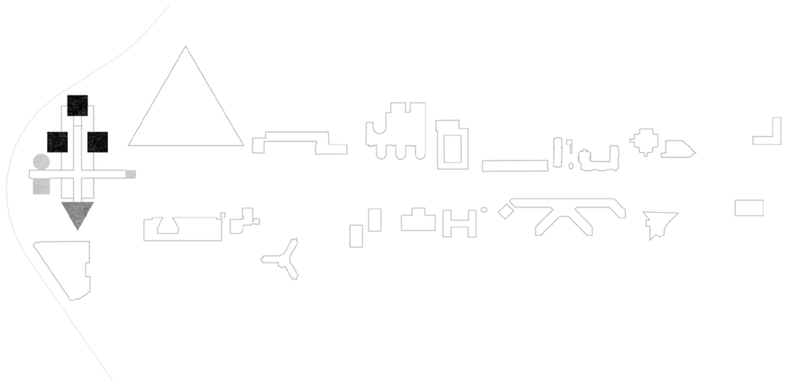


Fig. TD52

Crux quadrata, (opz. I)
Planimetria generale in relazione al distretto de La Défense e all'*axe historique* che lo attraversa.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

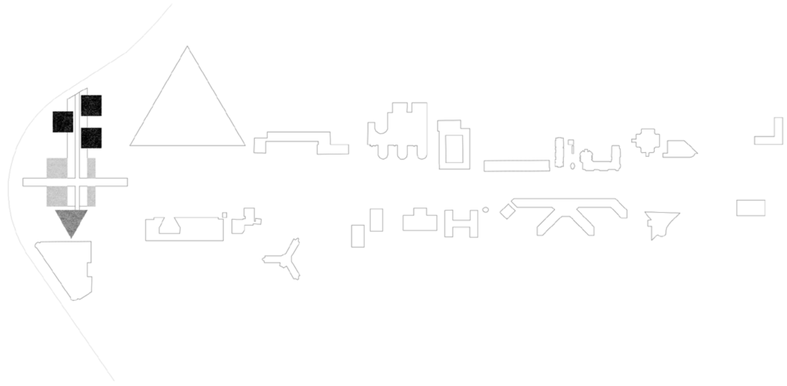


Fig. TD53

Crux immissa, (opz. II)
Planimetria generale in relazione al distretto de La Défense e all'*axe historique* che lo attraversa.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Parte II

Polarità densificate

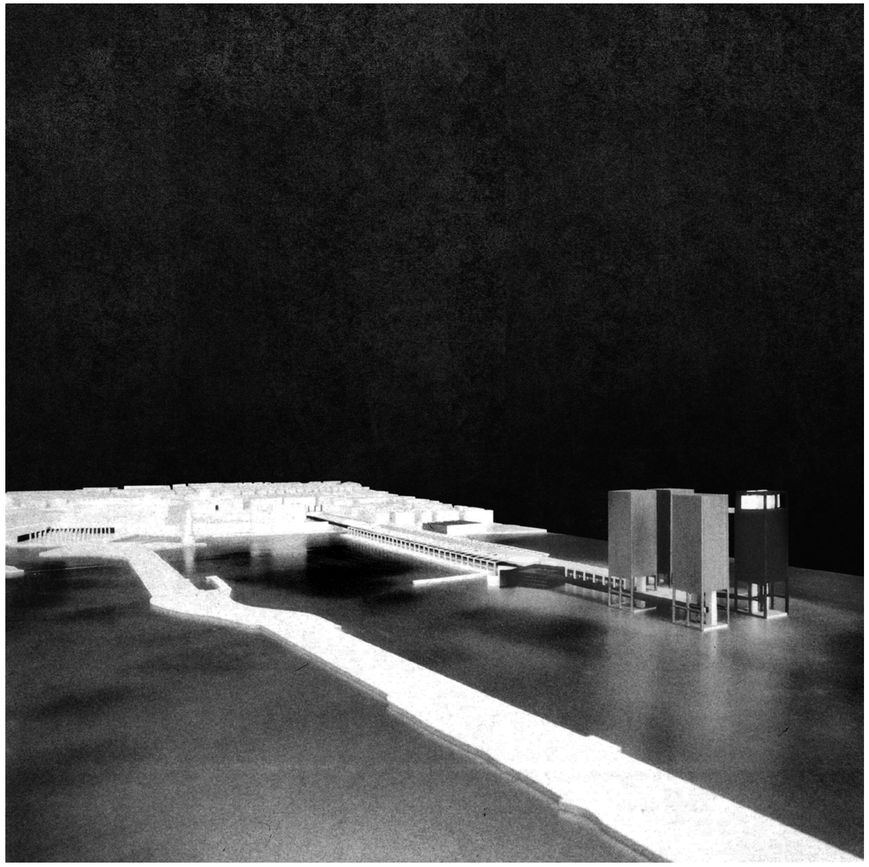
Progetto per l'area Municipio-Stazione Marittima, Napoli.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con P. Barbarewicz, M. El Daccache, A. Dal Fabbro, R. Fein, M. Iori e M. Montuori (1992).
[Progetto elaborato all'interno della ricerca "L'architettura del limite" del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica (quota 40%).]

NA

403 Recuperare il limite
409 Equilibrio ritrovato: il riscatto di Castel Nuovo
419 Baricentro sdoppiato
439 Congiunzione e dipendenza



(Pagina precedente)
Fig. NA00

"L'architettura del limite", Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli.
Vista del modello fisico.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992)

Il progetto per l'area Municipio-Stazione Marittima di Napoli viene svolto assumendo come fondativo il rapporto indissolubile che lega la città e le forme d'insediamento a quelle della natura, ovvero del mare.
Nelle città marittime, le relazioni con la natura vengono a costituirsi attraverso l'elemento della linea di costa. In generale, negli insediamenti costieri la messa in crisi o l'invenzione di nuovi caratteri nei rapporti tra spazi urbani e spazi naturali va ricercata nelle forme accoglienti dei porti e nelle linee tese dei moli. Gli allungamenti e le estensioni di lingue di terra all'interno dello spazio dell'acqua si danno come invasioni con cui l'uomo corrompe la morfologia costiera dettata dal limite naturale a contrasto perenne tra la terraferma e l'acqua.

Il tema dell'"architettura del limite" è oggetto del lavoro di ricerca svolto dal gruppo di Polesello per l'area Municipio-Stazione Marittima a Napoli. La dominante per il progetto risiede nella corrispondenza di valori espressi dalla linea di costa nell'area d'intervento tra Castel Nuovo (Maschio Angioino) e piazza Municipio in relazione alla più prossima Stazione Marittima. L'interpretazione topografica riconosce nella sequenza delle invarianti della terraferma una direzionalità fertile con cui stabilire rapporti fendenti con il mare.
Il limite costiero viene inteso da Polesello come una linea di contatto tra la città e la natura che viene "già dato"[01], un margine che l'atto antropico non può inventare o costruire nel senso e nel significato, poiché già esistente. Il progetto si avvia riconoscendo la condizione tradizionale di separatezza che esiste nella città di pietra rispetto all'apertura sconfinata del mare proponendo sistematicamente una corruzione della struttura esistente e un rinnovo dei valori urbani attraverso un riordino dei rapporti tra le invarianti.

01 Cit. Polesello, Gianugo (1993), *Il progetto (prima descrizione)*, in Bisogni, Salvatore e Polesello, Gianugo, *L'architettura del limite. Napoli / Municipio-Marittima: due progetti a confronto*, Napoli, CLEAN Edizioni, p. 35.

Fig. NA01

Piazza Municipio-Stazione Municipio, ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 200 400

Fig. NA02

Piazza Municipio-Stazione Municipio, ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di progetto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

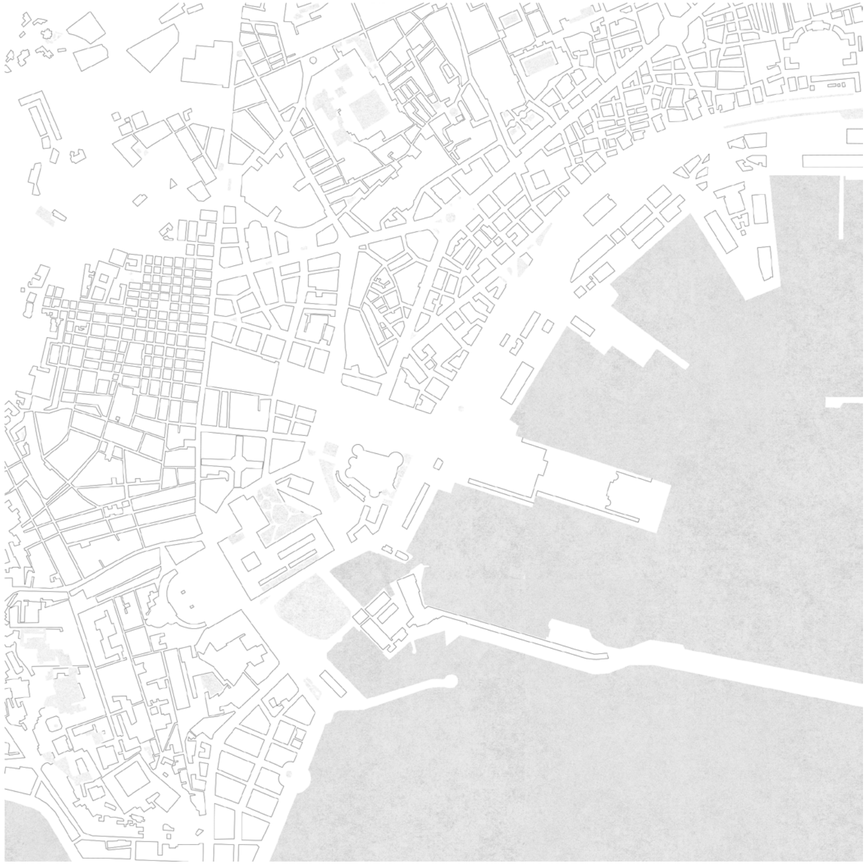
0 200 400

Fig. NA03

Planimetria generale dello stato di fatto.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



L'interpretazione delle forme della città si avvale di questa costruzione di pensiero e individua una dualità di sistemi di figure con cui agire.

Sul versante terrestre, le relazioni superano il ristretto campo d'azione dell'area di progetto aprendo, più in generale, a rapporti assiali con l'orografia e con i monumenti distanti.
Castel Nuovo si istituisce come figura architettonica fondativa per la resistenza delle forme dell'uomo a quelle della natura. La sua collocazione lo vede posto su uno dei lati della piazza rettangolare del Municipio. Lo spazio bordato della piazza individua un ambito concluso che si oppone al castello aprendo a mare il suo lato opposto. La successione dei fronti quindi si propone con la sequenza data dal Palazzo San Giacomo nella sua quinta più profonda, la Galleria Umberto I con la più lontana Piazza Plebiscito e il Palazzo Reale e i relativi giardini, passando per il retro del castello. Risalendo l'orografia, il sistema è tenuto dal tessuto compatto isotropo dei Quartieri Spagnoli e, inseguendo la direzione ortogonale alla linea di costa, a quota rialzata, il Castel Sant'Elmo conclude l'ascesi in solitaria dell'asse con la Certosa sul colle San Martino.

Nel verso opposto, sulla direzione suggerita dalla lunga Piazza Municipio e sul fianco del Maschio, si distende una radice di terra. Il molo supera il naturale limite costiero ponendo la Stazione Marittima verso un baricentro marino più distaccato.
In concerto con gli spazi della Piazza Municipio e delle quinte urbane, il Maschio si impone come elemento cardine del sistema urbano che si relaziona con il mare grazie ai propri valori ordinatori assunti sul piano e dati dalla sua collocazione, oltre che dalla sua morfologia.
Nello stato di fatto, però, il castello risulta una comparsa più che un protagonista all'interno del palinsesto dei ruoli urbani, dimostrando come la sua presenza ricopra una funzione passiva o del tutto occasionale in relazione al tessuto urbano circostante. La sua collocazione è sopraffatta dall'incombere a mare del tessuto urbano, riducendo la sua presenza del tutto sterile nei rapporti costitutivi del limite tra mare e città.

Attraverso la conoscenza critica della topografia e dei significati delle invarianti del piano, il progetto pone come obiettivo il superamento delle autistiche gerarchie tra le diverse parti di città e il mare.
Gli edifici con significati collettivi e monumentali quale il precario sistema Castello-Stazione Marittima, assieme agli spazi d'apertura saltuari verso il mare, si danno in un muto rapporto che impedisce alla città di riconoscere il proprio valore fondativo dato dal limite con il mare.

Fig. NA04

Individuazione delle invarianti architettoniche alla grande scala.
Dall'interno dell'insediamento compatto fino al porto: maglia isotropa dei Quartieri Spagnoli, la Galleria incrociata Umberto I, Palazzo Reale con Piazza Plebiscito e i giardini Reali, Castel Nuovo e gli edifici che costruiscono l'invaso della Piazza Municipio, la radice di terra su cui si fonda Stazione Marittima nel mare.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

02 Vedi Fig. NA07.
03 A tal proposito si confrontino gli assetti tradizionali delle forme del molo con la lanterna del porto al capo, attraverso i dipinti della "Tavola Strozzi" (XV sec.) e le numerose rappresentazioni descrittive di Antonio Joli del golfo di Napoli (XVIII sec.).
Certosa e Museo nazionale di San Martino, Napoli, Inv. Nr. SM 11982, Rosselli Francesco (attr.), *Tavola Strozzi. Scena di battaglia*, 1465-1490 ca., tempera su tavola, 82 x 245 cm, <https://t.ly/GaO12> (ultima consultazione: 26/10/2022).
Reggia di Caserta, Caserta, Inv. Nr. 2171, Antonio Joli (e aiuti), *Veduta panoramica di Napoli dal mare*, 1754-1777 ca., olio su tela, 78 x 170 cm, <https://t.ly/wwlz4> (ultima consultazione: 26/10/2022).
04 Vedi Figg. NA07 e NA08.
05 Vedi Fig. NA06.

La costruzione del piano su cui intervenire si avvia individuando nell'assialità esplicita del fianco orientale del castello una direzione fondativa fatta di sequenze monumentali: un'infilata alla grande scala che va dal colle San Martino e i Quartieri Spagnoli, passando per le quinte urbane di Piazza Municipio e lo spazio della piazza stessa in relazione con il Maschio Angioino fino a raggiungere il molo nel porto. Il piano assume Castel Nuovo come una centralità propria del sistema planimetrico fondamentale[02].

Le operazioni procedurali concedono, attraverso il riconoscimento dei suoi valori formali, una maggiore rilevanza al castello.
In prima battuta vengono proposti un ripristino spaziale dell'area al retro del monumento e una riabilitazione della linea di costa al netto della radice di terra del molo. Lo sgombero dei cinque isolati tra il castello e la galleria umbertina permette al Maschio di riappropriarsi di un accentramento delle forze baricentriche sul piano. Invece, il recupero dell'immagine della linea di costa seicentesca[03], in combinazione con il riconoscimento della strutturale assialità che investe l'affaccio a mare[04], concede all'edificio castellare una condizione di disorientamento momentaneo delle proprie forze statiche. La solitudine ricercata nell'intorno e l'isolamento figurativo ottenuti sul piano sono strumentali a porre il monumento in un sistema compositivo in cui la sua disposizione renda vivo il limite precostituito tra città e mare[05].
Le ragioni di queste prime operazioni di una ricerca più efficace di un'ostensione sono semplici, ma con un senso profondo per il piano e per l'area di progetto: il castello è programmaticamente riconosciuto per mezzo del suo carattere strutturale, come peso e come figura polare sbilanciata, in attesa di un'opposizione che accenda il suo ruolo nel limite città-mare.
L'inserimento, in una prima fase, del monumento castellare in una struttura compositiva precaria scaturisce dall'intento di sovvertire la sua presenza ingessata all'interno dell'eterogeneo catalogo di elementi che costruiscono il fronte a mare.
Con operazioni di rimodellamento del profilo compatto del tessuto isotropo adiacente (sul suo retro) e la restituzione al mare dell'area insediata dal molo della Stazione Marittima, il castello avvia il suo riscatto a polarità costitutiva dei rapporti urbani con il mare, riguadagnando il proprio senso autentico e vivo di monumento.

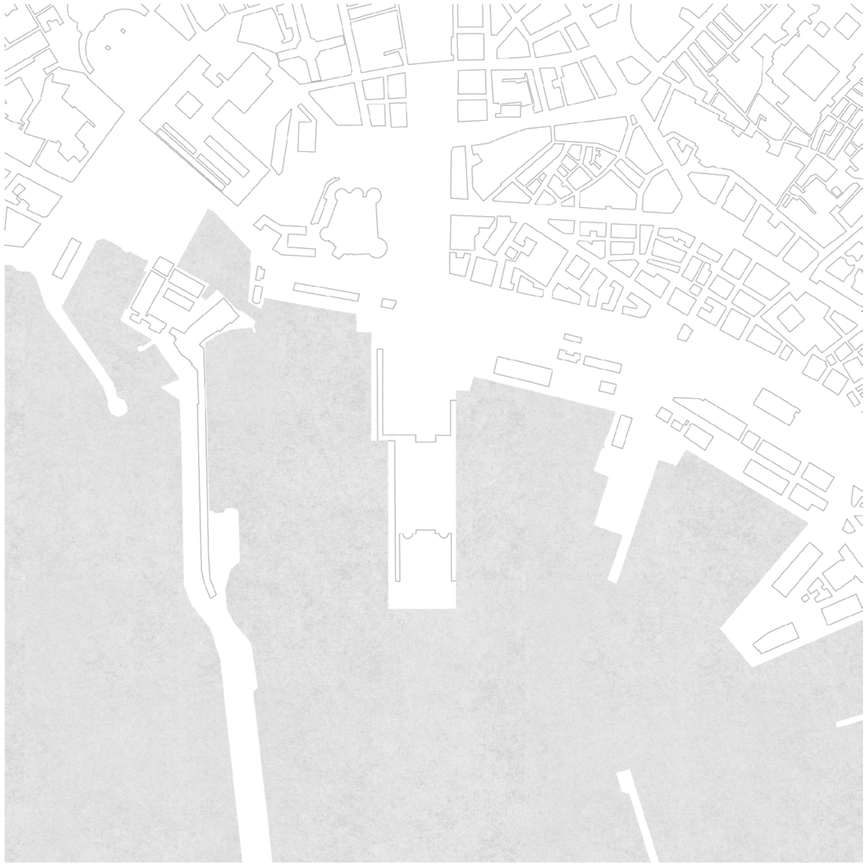


Fig. NA05

Stato di fatto dell'area di progetto.
Planimetria generale.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

Fig. NA06

Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (I)
In prima battitura, operazioni di sbancamento e ripristino del disegno seicentesco della linea di costa, demolizione degli isolati sul retro del castello. Il Maschio Angioino è così restituito come caposaldo sul fronte a mare, all'interno di un rinnovato foro urbano.
Ricerca di una più efficace ostensione con conseguente condizione di instabilità per Castel Nuovo nel limite predisposto tra la città e la natura.
Apertura del sistema bilanciato.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

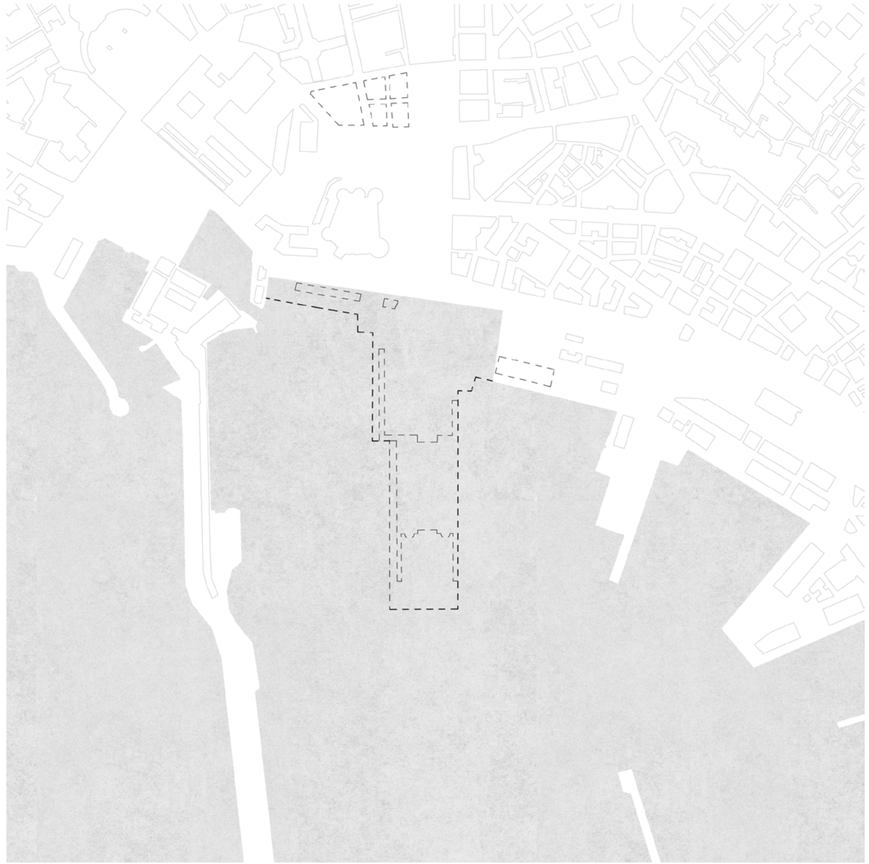


Fig. NA07

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (II)
Asse strutturale al lato orientale del castello individuato dall'affaccio a mare e dalla geometria allungata di Piazza Municipio, intersecando Palazzo San Giacomo, i Quartieri Spagnoli nel suo retro e oltre, a quota rialzata, il colle San Martino con Castel Sant'Elmo e la Certosa.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

Fig. NA08

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (III)
Prima interruzione dell'asse per generare un ambito spaziale tra Palazzo San Giacomo e il castello.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

Dunque, al sistema aperto e (provvisoriamente) instabile del Maschio, Polesello fa corrispondere una polarità sulla distanza, un contro-bilanciamento figurativo che possa fissare e chiudere stabilmente la struttura per mezzo dei vertici.
La figura proposta possiede sul piano i connotati poliedrici del castello, assumendo così anch'esso una forma monumentale dai tratti trapezoidali riflessi. L'opposizione è in equilibrio simmetrico rispetto al monumento e si colloca nella sua totalità all'interno del "vuoto" dello specchio di mare recuperato. Il castello e la nuova figura contrapposta tendono lo spazio che li separa, inserendo le polarità in una condizione di necessario e mutuo rapporto per poter esistere.
Così operando, Castel Nuovo frantuma definitivamente la sua statica condizione di oggetto singolare sul fronte discontinuo del lungomare e completa il suo recupero di parte attiva nei processi formativi della città.

L'intervallo di spazio teso tra i poli si sviluppa per la maggior estensione in acqua. Il "vuoto" allungato che ne risulta viene occupato da una terza figura minore posata in discontinuità rispetto ai due pesi principali[06]**.**

Completano e bloccano l'assetto figurativo ulteriori elementi subordinati: il loro compito sul piano è quello di enfatizzare (e serrare) la struttura densificata tra i poli, infilzando e ancorando il rispettivo asse. L'ascisse fondante che congiunge il Castello al nuovo polo assume carattere magnetico nella posa dei corpi minoritari, dimostrando il suo valore costitutivo nell'unità compositiva. Inoltre, questa operazione evita il banale rovescio del polo castellare nello specchio di mare, aprendo i rapporti agli ambiti spaziali più prossimi alla linea di costa[07]**.**

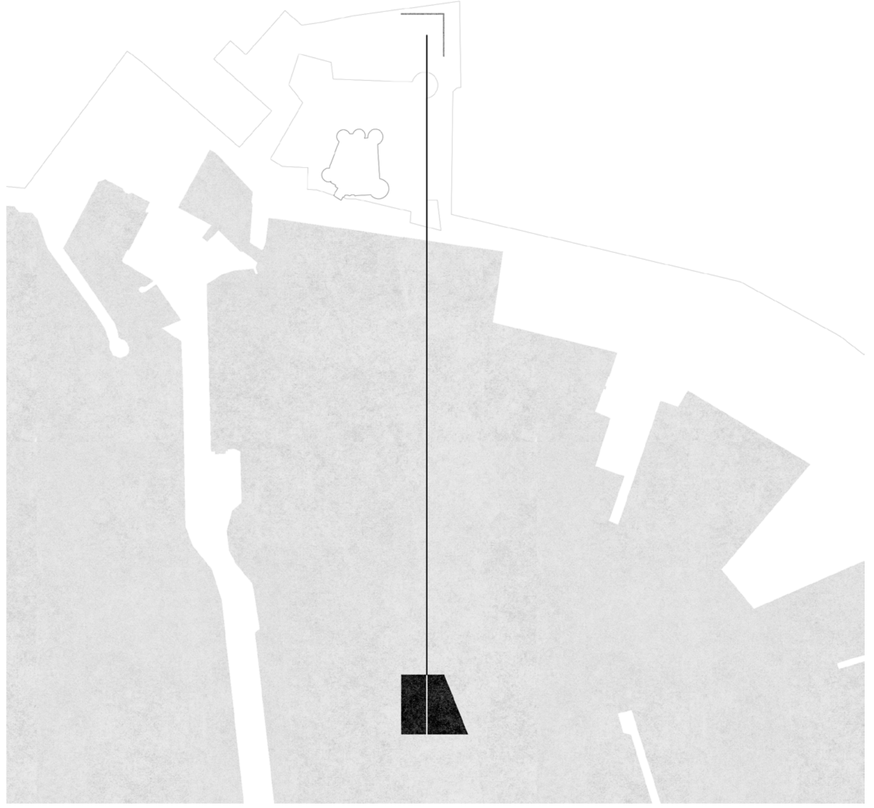
06 Vedi Fig. NA10.
07 Vedi Figg. NA11 e NA12.

Fig. NA09

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (IV)
Equilibrio rovescio nello specchio d'acqua.
Chiusura del sistema bilanciato.

Elaborato dell'autore.

0 125 250



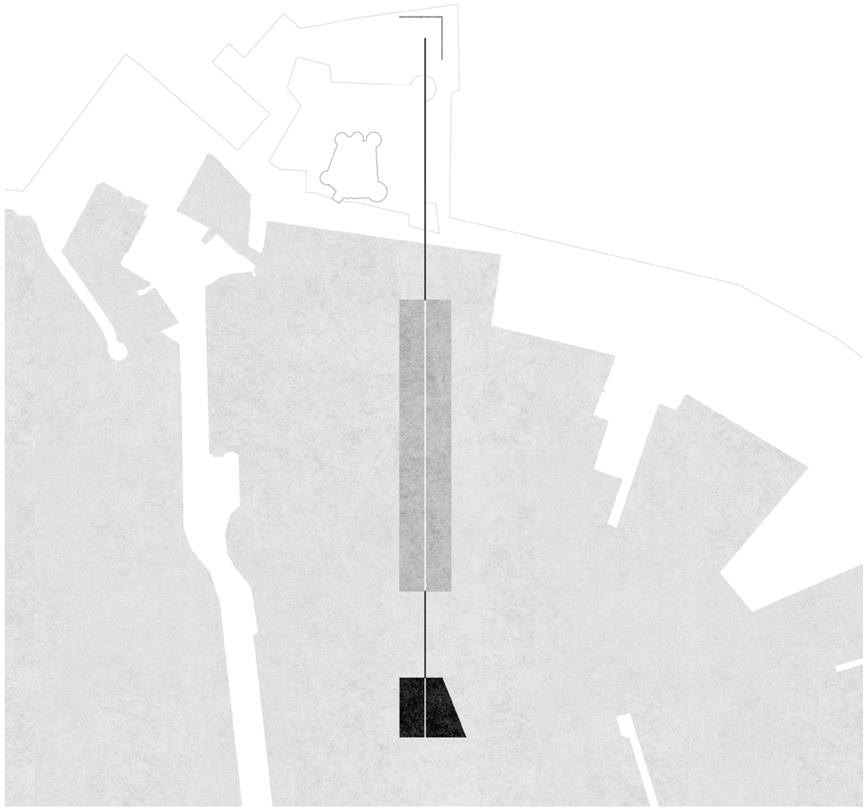


Fig. NA10

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (V)
Densificazione della distanza tra i poli.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

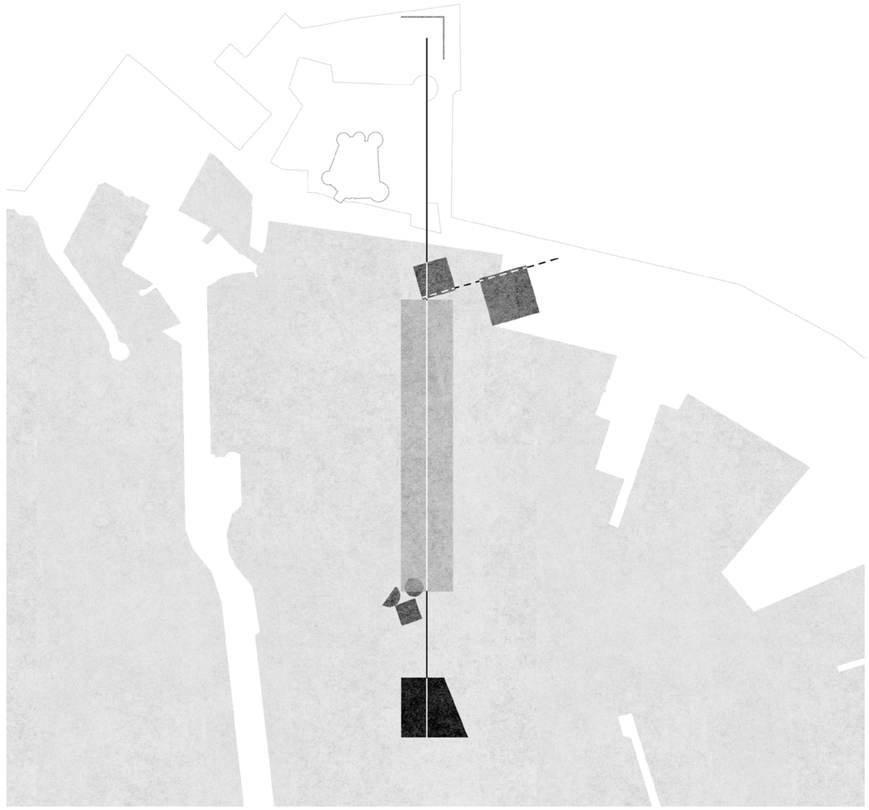


Fig. NA11

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (VI)
Densificazione della distanza tra i poli. Inserimento di figure minori a ridosso dell'asse centrale.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

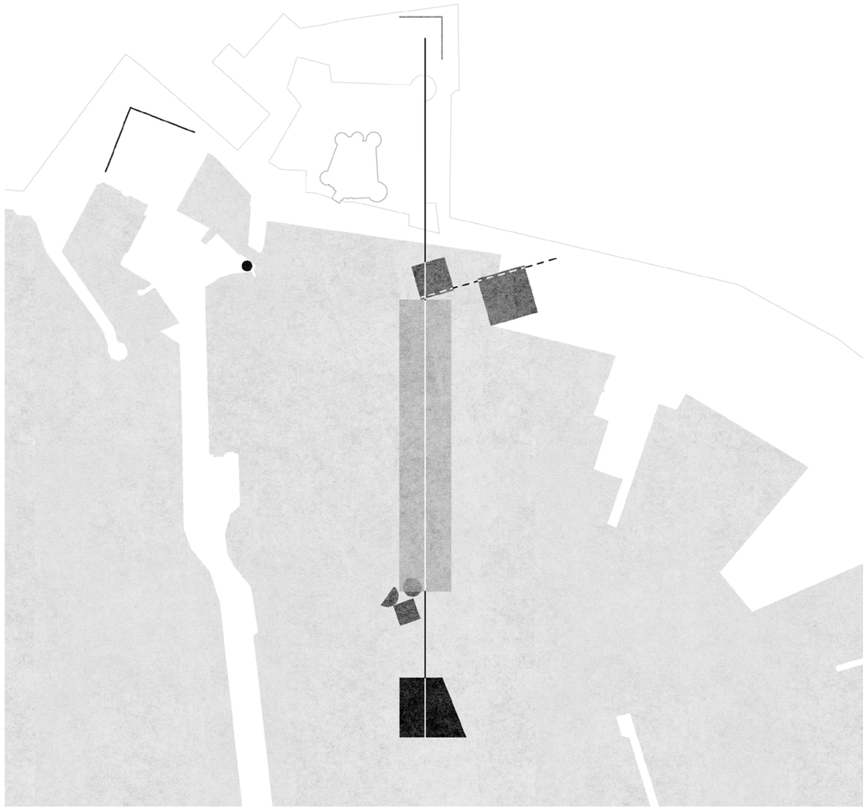


Fig. NA12

Individuazione della struttura compositiva del sistema bilanciato. (VII)
Densificazione della distanza tra i poli. Inserimento di figure minori sul versante occidentale della costa.

Elaborato dell'autore.

0 125 250

Procedendo con operazioni di sottrazione della massa costruita (vedi i cinque isolati ottocenteschi rimossi dal tessuto compatto), la liberazione dello spazio al retro del castello consente a Piazza Municipio di trovare una maggiore ricchezza nei significati spaziali per mezzo dei nuovi affacci che compongono il suo invaso. La piazza si dà come piano di appoggio riunificato per il Palazzo Reale e la Galleria Umberto I, ritrovando in essa un foro per la città, conquistando una continuità con il Palazzo San Giacomo, piazza Municipio e il castello, sino alla linea di costa ridisegnata.
Quindi, la polarità del castello viene restituita attraverso l'isolamento della propria figura dalle altre masse, offrendosi libera attraverso la costituzione di uno spazio sgomberato che lo circonda su tutti i lati.
Nello spazio recintato del foro in cui il castello è inserito, l'asse che congiunge le due polarità si prolunga e trova un'interruzione in prossimità del Palazzo San Giacomo. L'interruzione si dà per mezzo di un ambito spaziale quadrato costituito da una cortina che rigira su due lati contigui e da colonne che lo schermano sul fronte a mare[08]. La chiusura impedisce al percorso assiale di terminare in modo aspro ai piedi del Palazzo San Giacomo, costruendo un diaframma che segna l'ambito spaziale direzionato verso il castello.

08 Vedi Figg. NA13-NA16.

Fig. NA13

Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre. Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. NA14

Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre. Rapporti proporzionali delle figure architettoniche. L'asse su cui si monta la composizione trova un'interruzione all'interno dell'ambito spaziale generato da un padiglione che rivolge al castello, nell'interno del foro trovato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

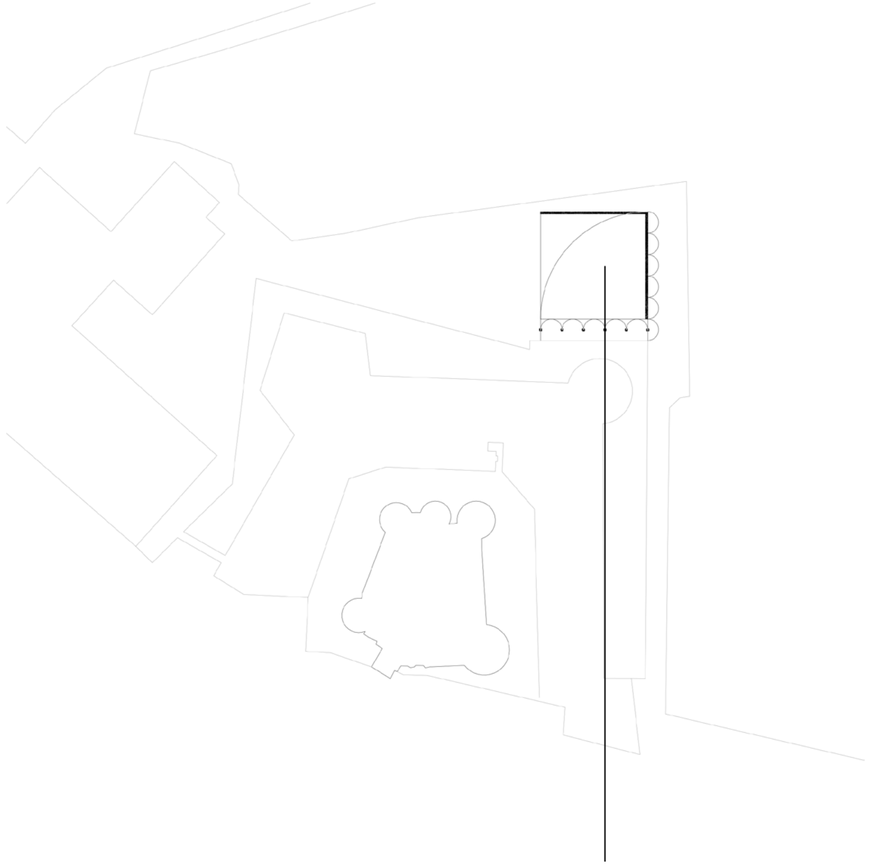


Fig. NA15

Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

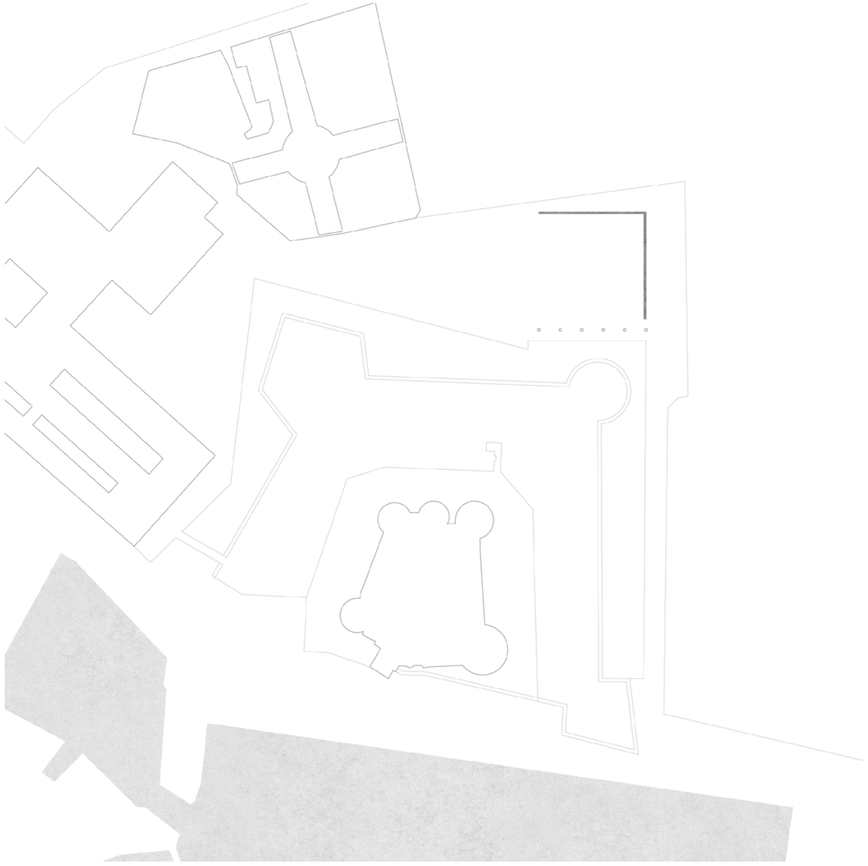
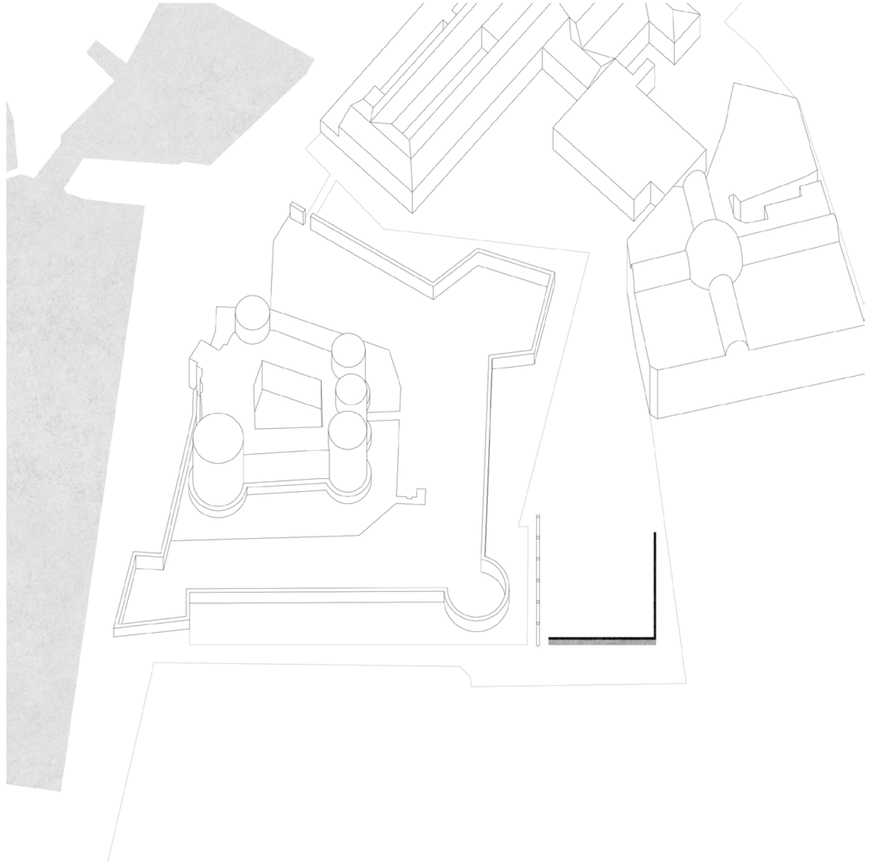


Fig. NA16

Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Al Maschio corrisponde, dall'altro versante del sistema bilanciato, una figura architettonica composta da quattro torri in assetto trapezoidale.
Analogamente che per i progetti per Pesaro e Parigi, l'espressione delle polarità passa per l'elezione di figure architettoniche del tipo a torre. La configurazione del polo architettonico aggiunto per il progetto di Napoli è data dal riproporre l'assetto geometrico sul piano dell'architettura massiva preesistente sulla terraferma. Difatti, viene ripresentata la stessa poligonale di cui gode il castello sul piano: il lato più corto della figura è contratto verso l'internità urbana.
Nella *dispositio*, l'apertura della forma castellare si rivolge verso l'esternità del mare. Questo carattere disposizionale si ripresenta nella nuova unità turrita, specchiando la sua posa rispetto al fianco orientale del castello.
Il tipo della torre rievoca il carattere castellare attraverso la combinazione e la moltiplicazione sul piano del singolo elemento turrito, disponendo le torri per i vertici della figura poligonale. Il nuovo gruppo ottenuto è in grado di unirsi in una sola figura costruendo un'unità architettonica isolata nel mare. Un sistema di ponti in altezza e una piazza sospesa tirano e allentano i quattro elementi tra di loro[09].
L'unità solitaria del gruppo trova le sue ragioni collocative in aderenza alla distanza che l'antico edificio della lanterna del porto aveva all'interno del bacino d'acqua[10]. Le torri dominano la verticale all'interno del porto e rimandano ad un rapporto più ampio di bilanciamento con la massività terrestre di Castel Nuovo, oltre che di dominio nel bacino portuale. Alle torri corrispondono funzioni produttive e terziarie a servizio del porto. L'intento più in generale è quello di proporre l'area Municipio-Stazione Marittima come una nuova centralità direzionale per la città di Napoli in cui vi sia un baricentro doppio dato dalle polarità castello-torri[11].

09 Vedi Figg. NA17-NA20.
10 Cfr. Polesello (1993), p. 39.
11 *Idem.*

Fig. NA17

Torri nel mare: polarità marina.
Impronta sul piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

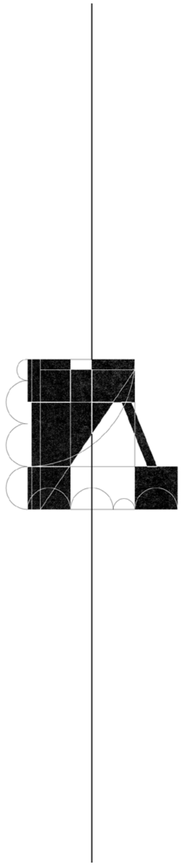


Fig. NA18

Torri nel mare: polarità marina.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Disposizione degli elementi in geometria trapezoidale, simmetrica a quella del castello sulla terraferma.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

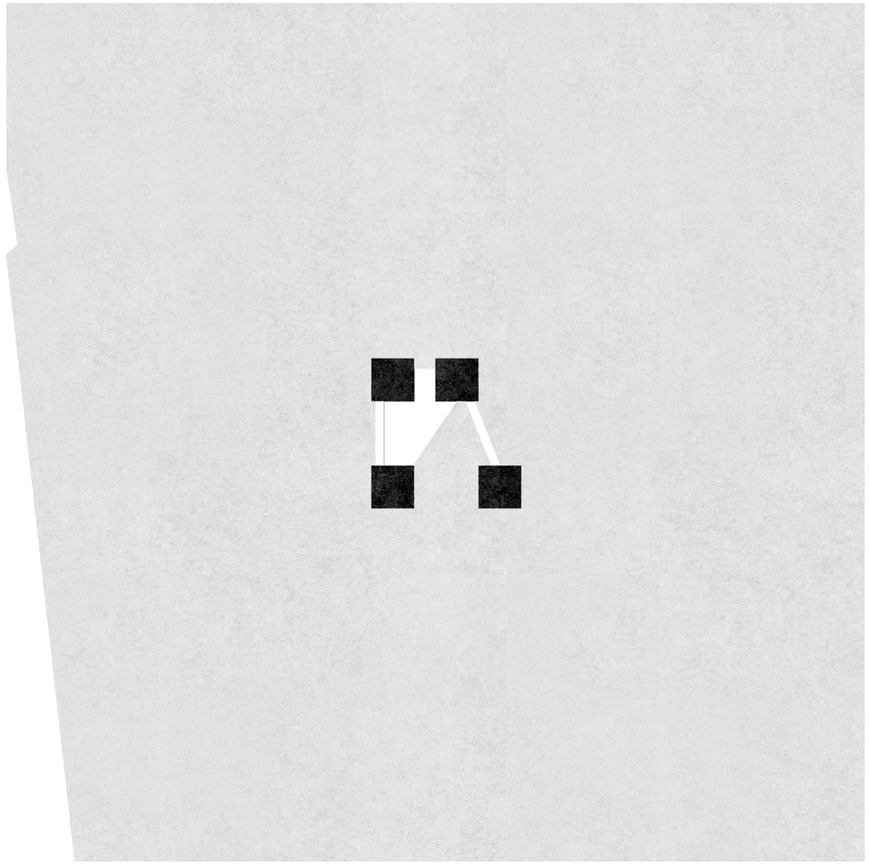
Fig. NA19

Torri nel mare: polarità marina.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992)



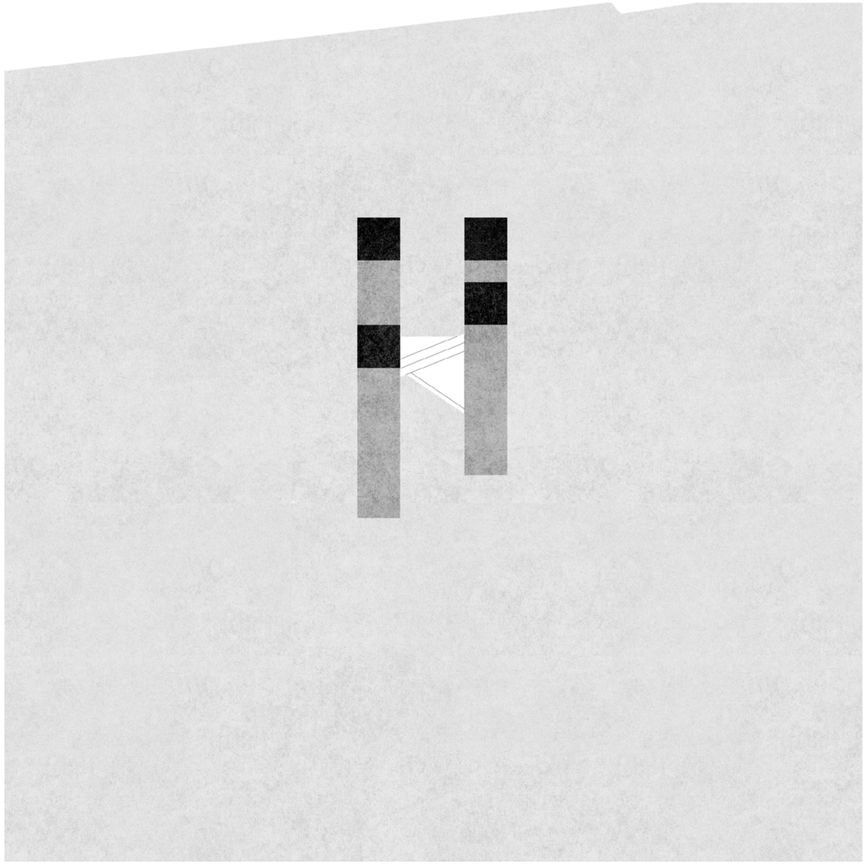


Fig. NA20

Torri nel mare: polarità marina.
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

12

Vedi Figg. NA21-NA24.

A tenere unite le due polarità sulla lunga distanza è l'asse centrale che prende spessore divenendo il luogo di costruzione di una *stoà* moderna circondata completamente dal mare, utile a istituire una più ampia *agorà* con gli adiacenti specchi d'acqua.
La sua estensione ricopre parte del tracciato di collegamento (una passerella rialzata) che va dalla chiusura situata nei pressi di Palazzo San Giacomo, sino al basamento del gruppo castellare di torri immerse nel mare.
Il tipo eletto per l'insediamento tra i poli è quello di una lunga galleria pergolata su un molo teso nel mare[12]. Al suo interno corrispondono attrezzature e servizi per l'area portuale. Infatti, alla poligonale longilinea del molo e del suo dorso pergolato vengono apposte ulteriori figure minori che sul piano concludono in entrambi i capi l'insediamento della *stoà*. Si tratta di piccoli agganci dati da padiglioni che irrompono nella rigidezza dello schema monoassiale tra castello e gruppo turrito, aprendo ad affacci e intrecci diretti con la costa prossima.
Un teatro marino assieme ad altri edifici elementari, più in prossimità delle torri, sono collocati al termine del molo e godono di nuove giaciture, segno di un'indipendenza formale rispetto alle geometrie del segmento tra i poli. La loro postura diversa genera fronti rivolti direttamente verso i giardini del Palazzo Reale e, più in là, con Castel Dell'Ovo.

Fig. NA21

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Impronta sul piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. NA22

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche. Sviluppo della figura allungata secondo la direzione monoassiale fondativa. La struttura pergolata della galleria propone una ripetizione del modulo elementare con cui densificare la distanza tra i poli.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

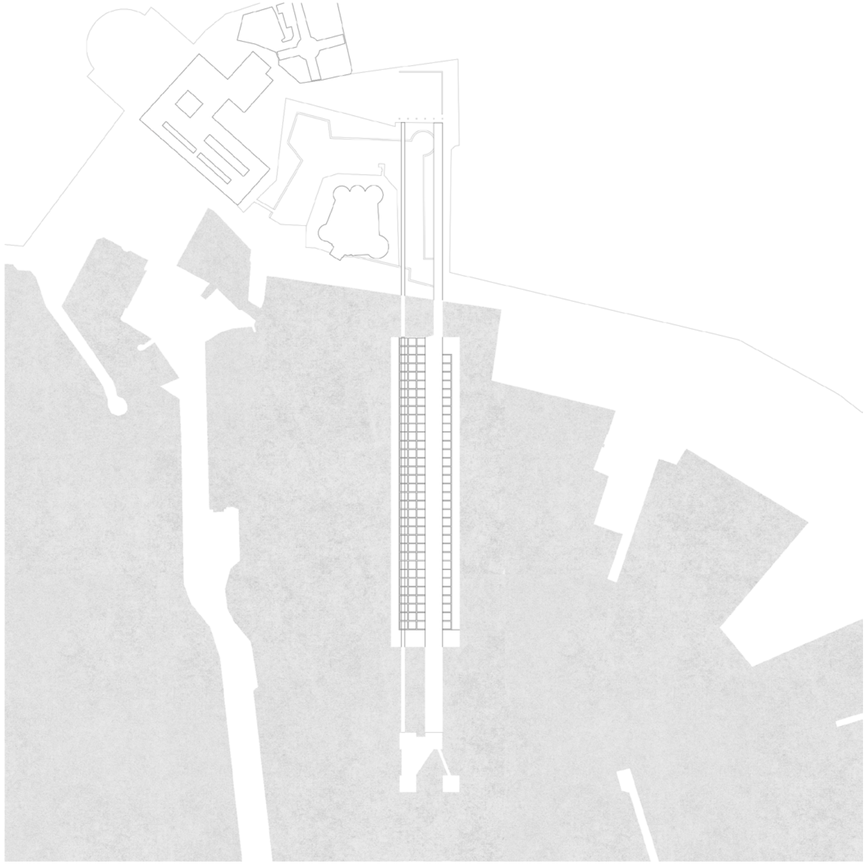


Fig. NA23

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Planimetria parziale.
Subordinazione figurale e sintattica tra le figure principali dei poli architettonici. La *stoà* è completamente circondata dal mare, rendendola un'isola nel porto.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

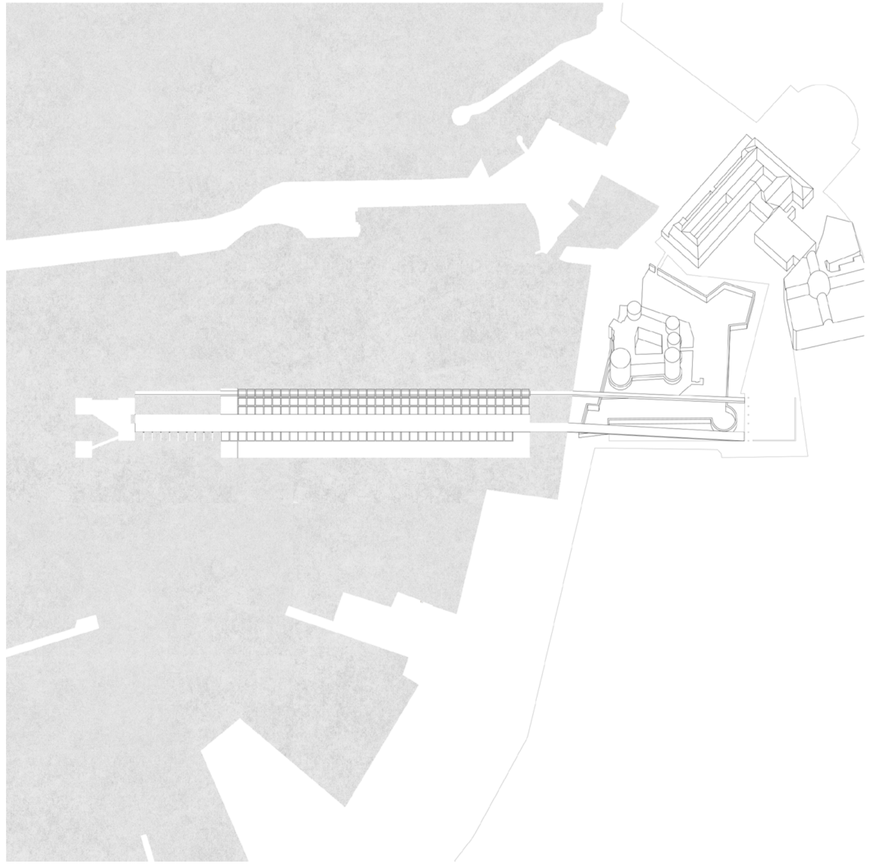


Fig. NA24

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Assonometria parziale.
Il percorso pedonale rialzato che collega il foro del castello con il basamento delle torri recupera il dislivello di quota tra il piano di appoggio dell'ambito spaziale nei pressi di Palazzo San Giacomo e il livello rialzato del molo. La differenza di quota è assorbita dal molo e dalla galleria che ospitano diverse funzioni a servizio della collettività.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Allo stesso modo, avvicinandoci alla terraferma dopo aver percorso la nuova *stoà*, altri podi e piccole architetture elementari collegano la linea di costa al molo, smorzando e dirottando il rigido percorso lineare[13]. L'arricchimento e la contaminazione della figura assiale della *stoà* con altri accostamenti e innesti figurativi impropri trovano il loro senso operativo nella volontà di costituire un luogo tra le polarità che non sia soltanto uno spazio sterile di collegamento, come si propone nello stato di fatto. Infatti, la densificazione della distanza tra le figure principali non si dà esclusivamente come uno spazio di passaggio in bilico sulle acque, ma soprattutto come un nuovo sistema agorale in cui stare. La *stoà* così pensata esiste poiché inscindibile dallo spazio delimitato del porto, luogo comunitario dell'affaccio e non soltanto delle attività portuali, ma soprattutto urbane.

13 Vedi Figg. NA25-NA28 e anche la sistemazione dei giardini del Palazzo Reale con il faro nelle Figg. NA29-NA32.

Fig. NA25

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi). Impronta sul piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

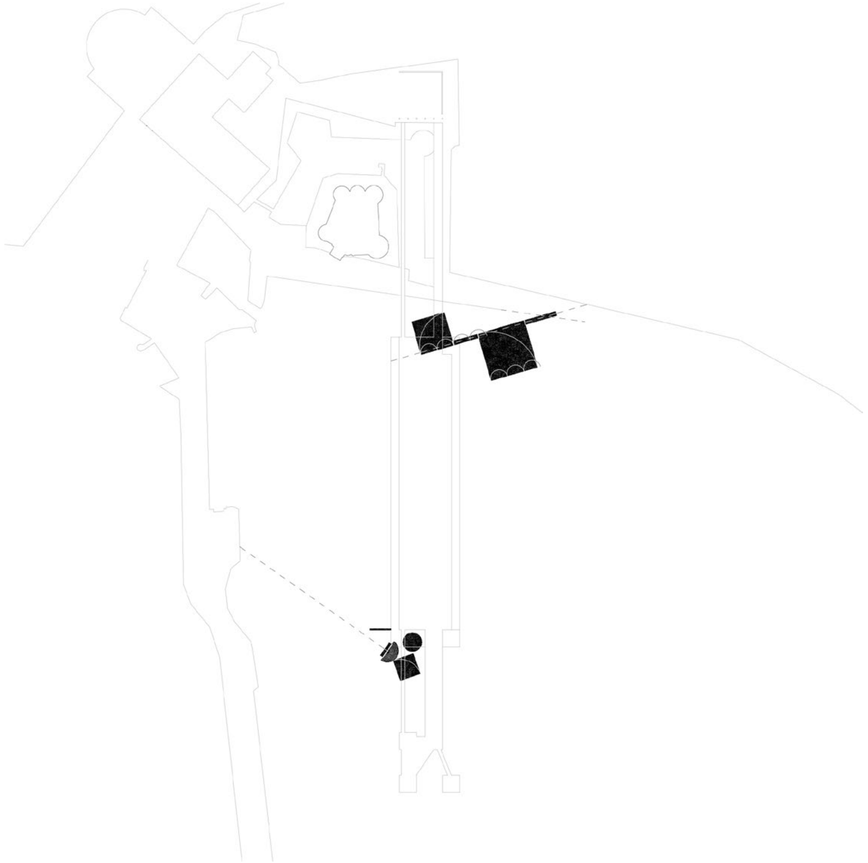


Fig. NA26

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi). Rapporti proporzionali delle figure architettoniche. La tensione disposizionale chiude e inquadra la misura del molo e della galleria pedonale rialzata tra i poli.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992)

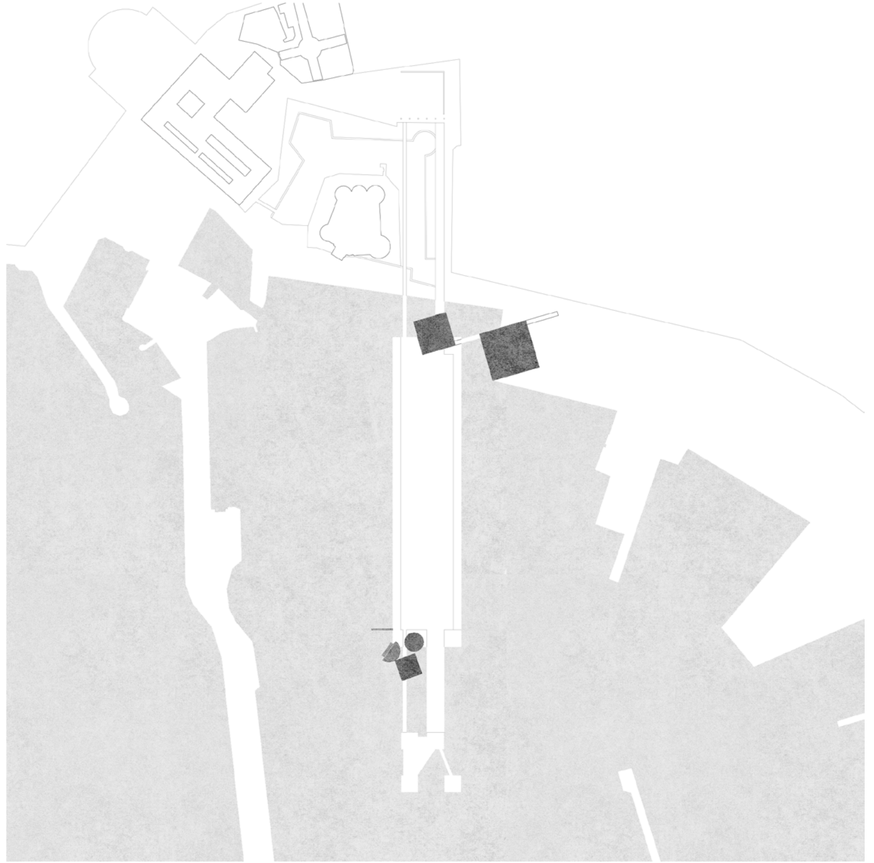


Fig. NA27

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi). Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

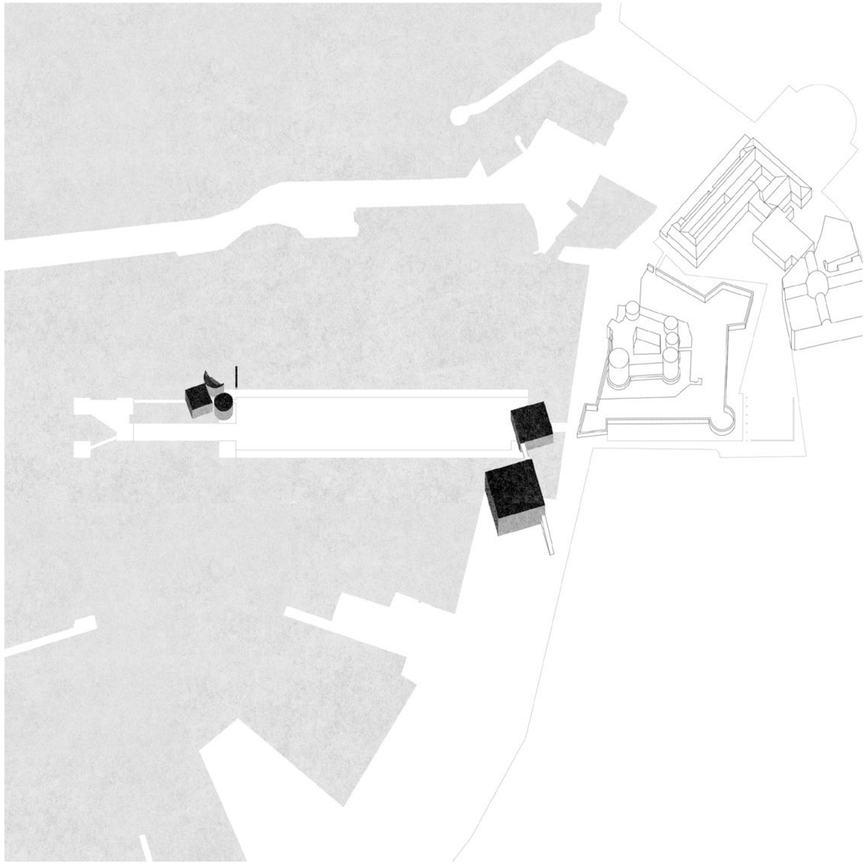


Fig. NA28

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi). Assonometria parziale.
Le figure architettoniche agganciandosi al percorso monoassiale, intrecciano e collegano ambiti spaziali prossimi alla linea di costa. Vedi il teatro marino con apertura sul versante occidentale del castello, fronteggiando i giardini del Palazzo Reale e il Castel Dell'Ovo seguendo la linea di costa.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Il progetto proposto dal gruppo di Polesello trova nel "vuoto" dello specchio d'acqua del porto una misura utile per ristabilire significati fondativi nel limite tra città e mare. La composizione procede attraverso operazioni che disvelano e rendono attuali i significati di autenticità degli elementi che già esistono nello stato di fatto.
Il recupero del senso delle forme per quello che è già dato rende le loro presenze instabili nei rapporti con l'area marittina.
Il nuovo ordine proposto interviene raccogliendo questa precarietà e donando a tutte le componenti del sistema un rapporto di necessità: ognuna delle parti si rende indispensabile per la costruzione del luogo urbano.
L'ipotassi generata restituisce al Castel Nuovo una condizione di centralità semantica, oltre che figurativa, per la sua collocazione: fuoco sul piano del nuovo foro Municipio e caposaldo sulla terraferma nel rinnovato sistema portuale.
Così, le due polarità sono i termini di congiunzione della composizione. Anche il valore del "vuoto" del porto si carica nei significati divenendo strumento utile della composizione: lo specchio d'acqua è parte costitutiva del nuovo sistema agorale, oltre che luogo fisico d'affaccio comune e di scambio marittimo si costituisce anche come una nuova piazza teatroide.
La *stoà* e gli elementi minori annessi sono i termini con cui subordinare la distanza tra i poli, oltre che collegare la terra al mare.

A differenza del progetto per Pesaro, in cui le polarità turrite costruiscono una densificazione con la quale misurare la percorrenza della strada-decumano, e a differenza delle due varianti per Parigi, in cui la struttura bipolare conferisce enfasi al suo asse monumentale "spezzandone" la verticale, nel progetto per Napoli i poli sono lo strumento con cui inscenare ed esaltare il limite ancora attuale tra la città e la natura.

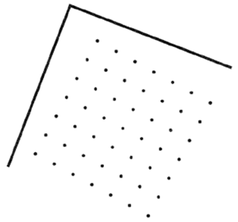


Fig. NA29

Densificazione tra le polarità: sistema agorale.
Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Impronta sul piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

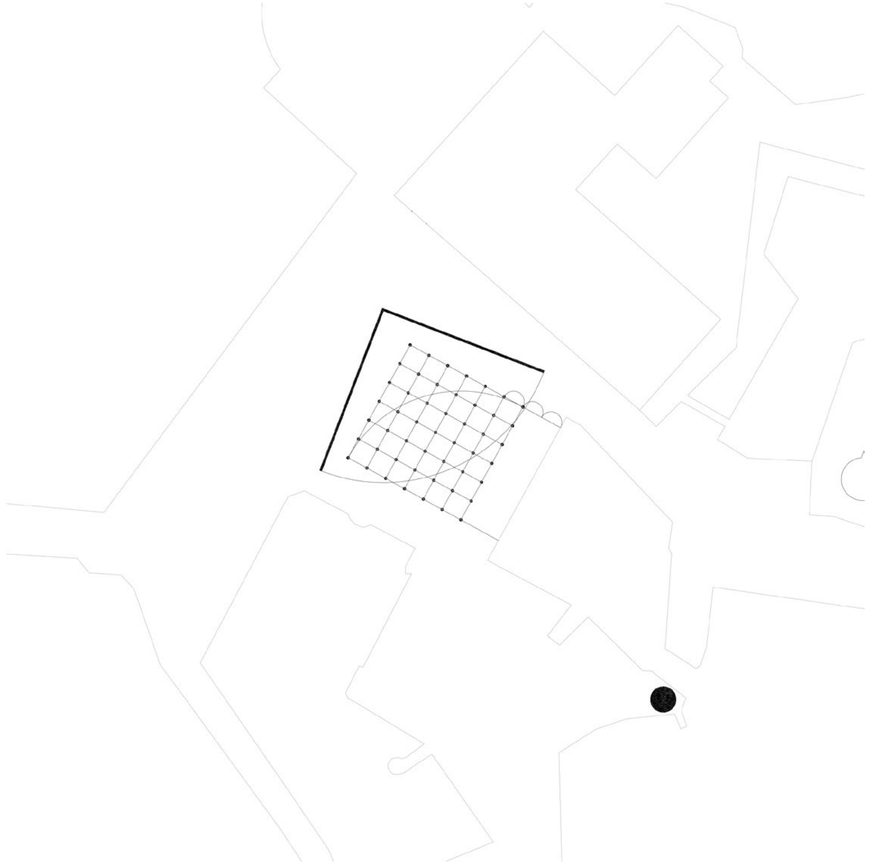


Fig. NA30

Densificazione tra le polarità: sistema agorale.
Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Fig. NA31

Densificazione tra le polarità: sistema agorale.
Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

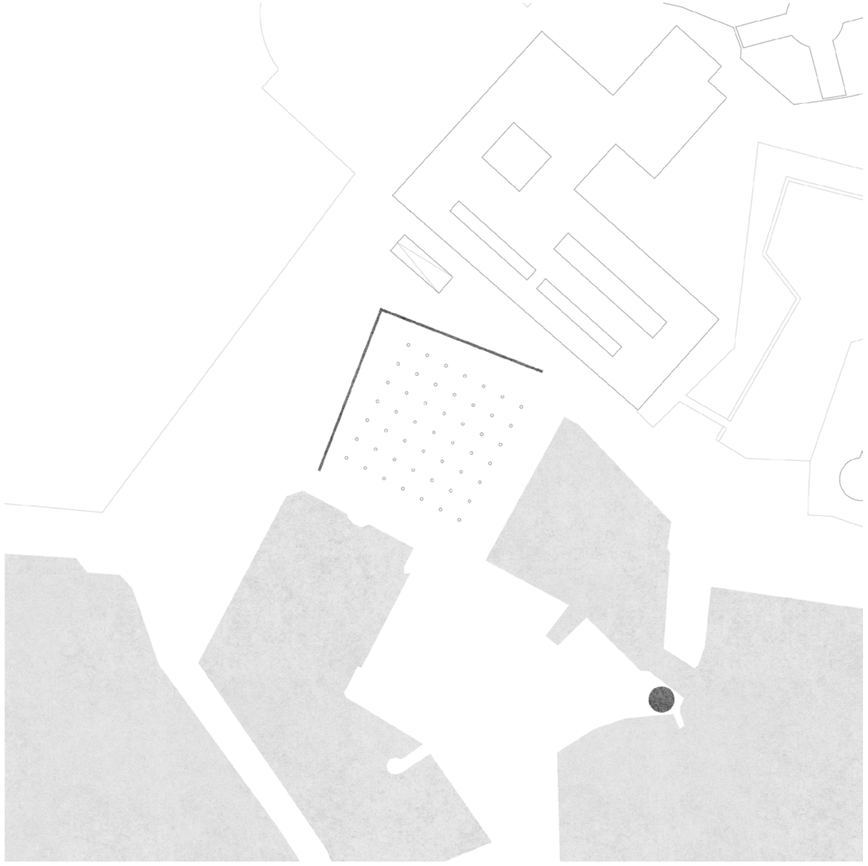
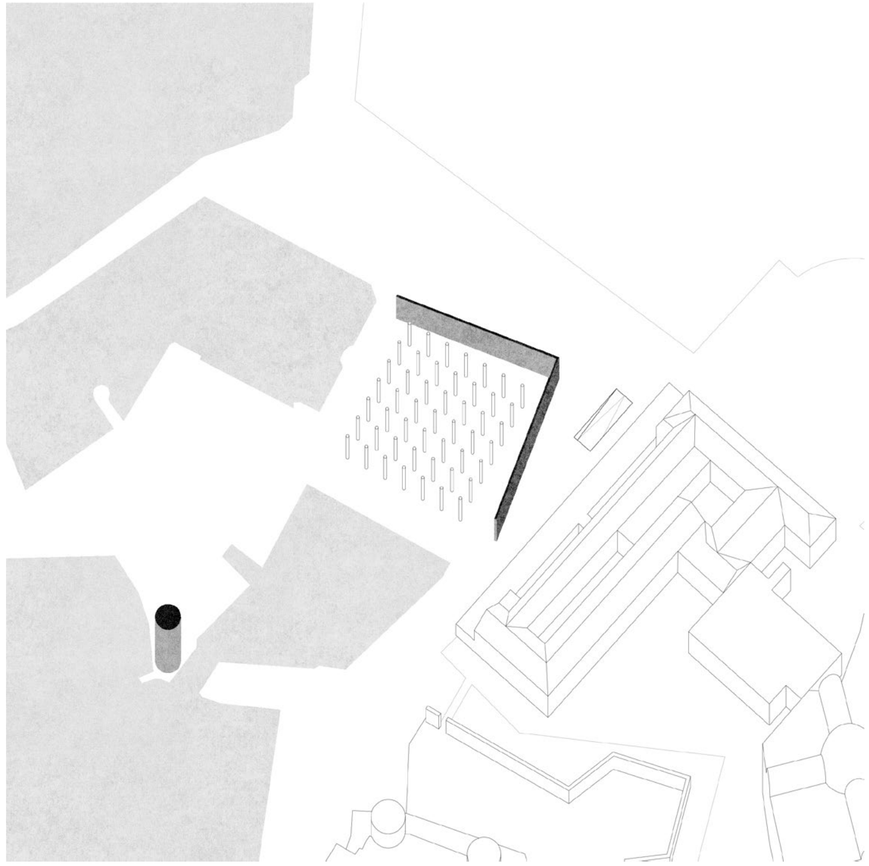


Fig. NA32

Densificazione tra le polarità: sistema agorale.
Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Assonometria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



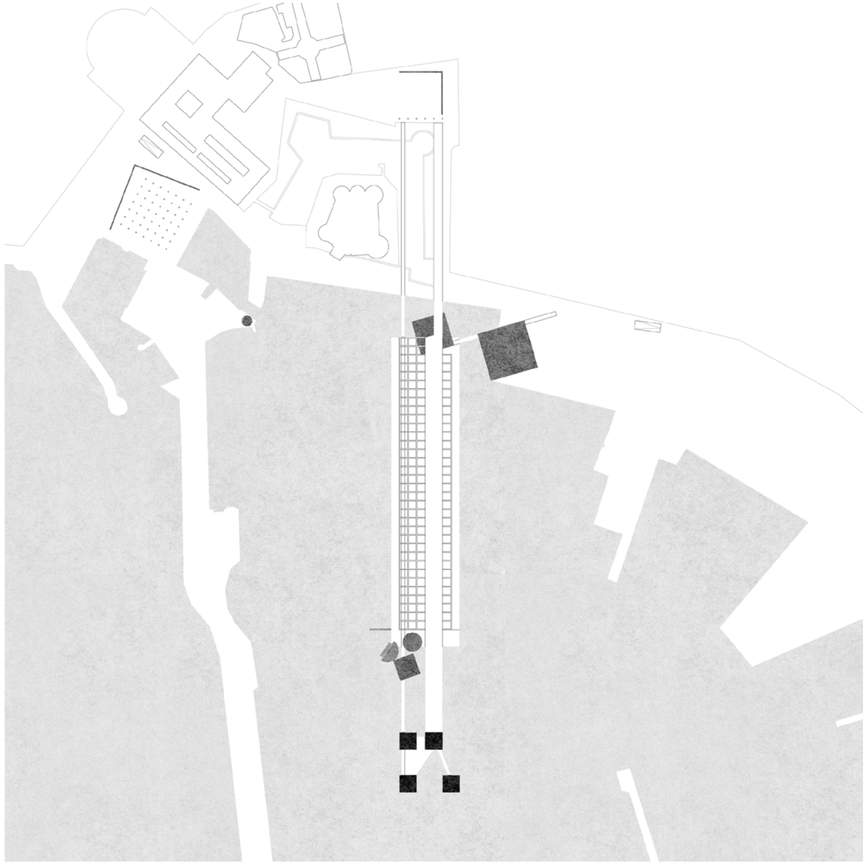


Fig. NA33

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992)

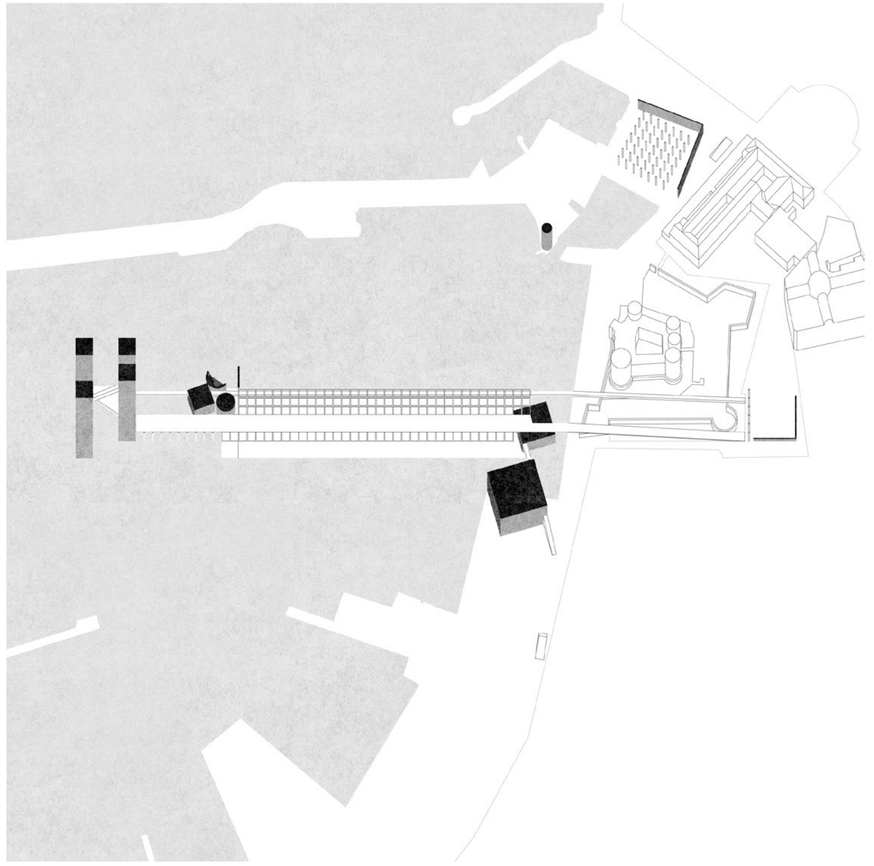


Fig. NA34

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

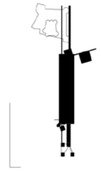


Fig. NA35

Profilo meridionale parallelo allo sviluppo longitudinale del molo.

Elaborato dell'autore.

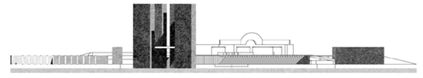
0 50 100

Fig. NA36

Profilo meridionale scorciato.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Parte II

Polarità porose

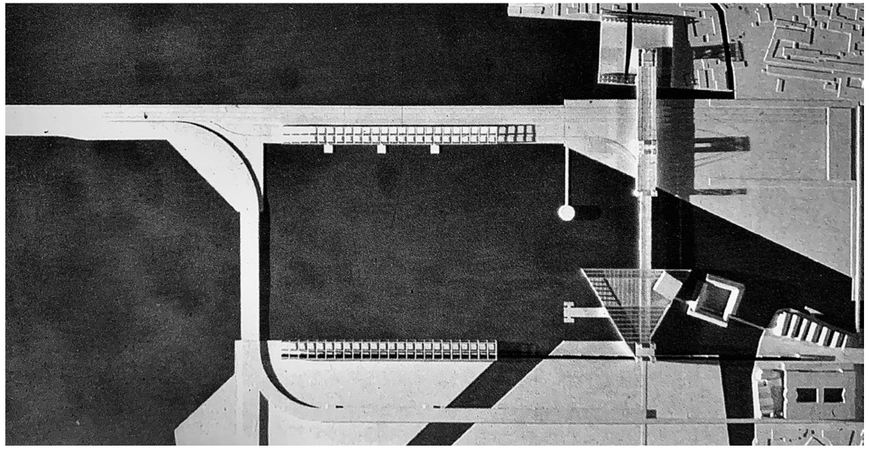
Venezia ovest, “architettura e piano”.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con G. Marcialis, M. G. Eccheli, C. Lamanna, E. Mantese, F. Pittaluga, G. B. Rudatis e i collaboratori N. Anoé, P. Bertani M. Finessi, M. Gasparotto, M. Giorni, F. Michelon, S. Pittini, M. Ridolfi, I. Silič, G. Strapazzon, J. Xerra e M. Zerilli (1985).

Vo

451 Al margine del centro
458 Porosità tra poli
474 Incrociare, misurare, allineare
480 Fori “di pietra”
486 Cesellare: a sostegno del “vuoto”



(Pagina precedente)
Fig. VO00

"Testa di ponte lagunare", proposta estratta dalla più ampia ricerca sugli sviluppi urbani e territoriali denominata "Venezia ovest, architettura e piano".
Vista del modello fisico.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Rielaborazione dall'autore.

Area ovest, Venezia (1985)

Sul piano delle forme, esiste una tradizionale opposizione che identifica l'isola di Venezia come elemento che gode di una propria finitezza e riconoscibilità in confronto alla natura in cui è immersa.
Il limite tra l'isola e il mare è la risorsa indispensabile e fondamentale con cui ogni operazione formale e spaziale, per necessità, deve far fronte. Così, nell'individuazione dell'antagonismo terra-mare, la forma del suolo funge da strumento con cui avviare processi di trasformazione variando ogni volta la morfologia insulare, a partire dal contorno che lo attesta.
Il mare, invece, è lo spazio libero di natura con il quale la città veneziana instaura rapporti fondativi per la definizione del carattere insulare.
L'identità dell'insediamento a Venezia consta della dualità costante tra le forme della città, intese come spazi delle relazioni urbane, e le forme della natura, spazi altri al di fuori dell'isola.
Il "vuoto", per il sistema terra-mare, è l'invariante dominante con la quale dialogare e aprirsi alle relazioni.

A partire dal riconoscimento di questo limite, inteso come uno strumento operativo per la forma e per i significati dell'insediamento urbano, è possibile considerare la bretella di collegamento del Ponte della Libertà come un elemento infrastrutturale che ha variato gli equilibri isolani nel versante occidentale.
L'infrastruttura, un viadotto di circa quattro kilometri, collega la città insulare alla terraferma e si costituisce come un asse prima ferroviario e poi stradale. La bretella è frutto di un'operazione di integrazione ottocentesca ai servizi urbani, quindi con un passato recente rispetto ad altre operazioni di ammodernamento attuate nella periferia veneziana[01].
L'aggancio infrastrutturale con l'isola avviene nell'area occidentale rispetto al nucleo antico, sviluppandosi nell'intervallo di mare tra Porto Marghera (Mestre) e la periferia del versante insulare tra San Giobbe e Santa Chiara[02].

01 Miozzi, Eugenio (1933), *Il nuovo ponte tra Venezia e la terraferma*, in "Le Strade", anno XVII, n. 5, Milano, Touring Club Italiano, maggio 1933, pp. 113-126.
Consultazione online <https://shorturl.at/bjGW7> (ultima consultazione il giorno 07/09/22).
02 Vedi Figg. VO01 e VO02.

Fig. VO01

Venezia, area ovest - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 500 1000

Fig. VO02

Venezia, area ovest - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di studio.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 500 1000

Fig. VO03

Venezia, area ovest – sistema lagunare (terre emerse e mare).

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

Fig. VO04

Venezia, area ovest – individuazione dei due versanti del viadotto insulare: verso Venezia la stazione ferroviaria Santa Lucia e il suo aggancio opposto in Mestre.

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

Nell'area ovest, oltre agli spazi destinati alla sola accessibilità urbana, si affiancano all'infrastruttura di terra le vaste aree portuali del Tronchetto. Le relazioni di apertura con i "vuoti" della laguna e la lontana costa mestrina, seppur variati di senso dalle recenti operazioni di ammodernamento, restano fondativi nei caratteri spaziali dell'area.
Sull'isola, il rapporto di connessione tra la linea di costa e il Ponte della Libertà è subordinato allo spazio filamentoso dei binari che si arrestano nella Stazione Santa Lucia.
Il percorso stradale, invece, svincola poco prima di giungere a Cannaregio e si conclude nell'isola di Santa Chiara in Piazzale Roma, lambendo il retro dell'edificio a corte della Questura, poco più a sud della stazione ferroviaria[03]**.**

Lo spazio risultante dall'operazione di inserimento dei binari al fianco del quartiere San Giobbe è in grado di significare l'area solo attraverso i caratteri propri dell'infrastruttura, ovvero quelli dell'accessibilità alla città. La conquista di suolo da parte del viadotto translagunare non riesce da solo ad apportare, seppur con la presenza di due aree terminali sulle fondamenta, valori di carattere urbano al versante occidentale di Venezia. Infatti, sul piano delle relazioni, il rapporto che la linea di costa assume con il suo intorno più ampio risulta sterile e incapace di costruire significati urbani.
I caratteri incompiuti rendono il tratto di Venezia ovest una periferia rarefatta, in cui la relazione tra l'aggregato urbano e l'infrastruttura non registra nessun luogo urbano, nessun spazio delle relazioni.
La necessità di una più profonda corrispondenza dei valori morfologici e spaziali tra la città veneziana e la natura lagunare, tra spazi confinati e spazi liberi della tradizione isolana, preoccupa la ricerca progettuale del gruppo di Polesello.
Come per il progetto per Napoli, in questa occasione le mosse prendono il via dalla volontà di riscoprire l'idea di limite propria della città, caricando l'area di sensi urbani corrispondenti ad una nuova area centrale, situata ai margini del nucleo insulare.

03 Vedi Figg. VO06-VO08.

Fig. VO05

Venezia, area ovest – individuazione di un punto sul piano nel versante occidentale dell'isola dato dall'incrocio sulla direzione monoassiale del viadotto.

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

La proposta progettuale avanzata da Polesello si inserisce all'interno di una più ampia ricerca a scala territoriale svolta dal suo gruppo di lavoro nella stessa occasione.
Il progetto, limitatamente all'area ovest a ridosso della stazione ferroviaria, assume come tema una testa veneziana per il viadotto translagunare. Il sistema polare ricercato considera l'infrastruttura al pari di qualsiasi altro manufatto architettonico, ovvero come elemento dato con cui la città si confronta[04].
L'orizzonte di intenti più alto del progetto è quello di riscattare il significato del limite tra terra e mare di cui gode la morfologia di Venezia, aprendo a nuovi rapporti urbani attraverso l'invenzione di spazi della città a partire dalle invarianti infrastrutturali.
Così come per il progetto territoriale Novissime sviluppato nel 1963-64[05], i processi compositivi si avviano riconoscendo un'impropriatezza del sistema infrastrutturale dato del viadotto rispetto ai significati insulari della città. L'irreversibilità dell'operazione di collegamento alla terraferma attraverso il Ponte della Libertà non viene fatta seguire da una drastica proposta di demolizione e annullamento viario stradale, come nel caso di Novissime. Anzi, il progetto del 1985 si fa carico del compito di indagare una messa a sistema dell'intorno in combinazione con l'infrastruttura, la quale, seppur inappropriata, va assunta all'interno del patrimonio di forme della città.

04 Polesello, Gianugo (1986), *I segni dell'architettura, i segni dell'ingegneria*, in Bocchi, Renato e Lamanna, Claudio (a cura di), *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città. Quattro progetti per l'area ovest*, Venezia, Cataloghi Marsilio s.r.l., pp. 70-72.
05 Si veda la prima parte di questa ricerca "La teoria dei "vuoti" urbani".

Fig. VO06

Stato di fatto dell'area di studio.
Planimetria generale.
L'area ovest della città è destinata a funzioni di accessibilità e scambio: stazione ferrovia di Santa Lucia a est, percorso carrabile con terminal in Piazzale Roma (Santa Chiara) e area portuale del Tronchetto a ovest. L'area è periferia dell'isola, ai margini del centro antico.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

La composizione procede nell'individuazione del piano di progetto per mezzo di assi fondatori propri della topografia. Il segmento dato dal viadotto costituisce il primo asse strutturale, ovvero quello già dato[06].

Nel nuovo impianto inventato, Polesello trova nella direzione principale della bretella una centralità geometrica da considerare non più come retta esclusiva riservata al collegamento con la Stazione di Santa Lucia, ma come principio di un nuovo sistema urbano di coordinate a cavallo spazi residuali della periferia veneziana.
Nello specifico si tratta di due "vuoti" messi a rapporto: a nord, un giardino dismesso appartenente all'ex orto botanico di San Giobbe, mentre a sud lo spazio tecnico dedito agli svincoli stradali e gli allacciamenti con i collegamenti viari principali.
Per avviare la composizione su questo nuovo impianto di coordinate, viene arretrata la biforcazione del Ponte che giunge a Piazzale Roma. L'atto della variazione di percorso schiva la curvatura data dalla disposizione dell'edificio della Questura e genera una nuova via parallela ai binari nel Tronchetto[07].
La mossa dell'anticipare, seppur di natura ingegneristica, è utile a evitare una tangenza con l'area residuale a sud, guadagnando in tal modo un allontanamento del traffico viario dal centro delle nuove coordinate.

Una volta ottenuto il luogo di progetto per mezzo di uno sgombero del piano d'azione, il tema di una nuova area centrale per l'isola di Venezia viene declinato strutturando una gerarchia di figure elementari che ordinano l'area attraverso una coppia di polarità.
A differenza dei progetti per Pesaro, Parigi e Napoli, in questa occasione tra le polarità non è possibile insediare uno spazio in cui sviluppare relazioni urbane. A Venezia ovest, la separazione tra i poli è spazio tecnico di servizio, area di riserva dell'infrastruttura ferroviaria e non "vuoto" urbano dato da una densificazione del luogo.
Lo spazio libero tra i poli è poroso, ottenuto dalla sola condizione dello scorrere di binari e strade, spazio esclusivo del passaggio infrastrutturale.

06 Vedi Fig. VO04.
07 Vedi Figg. VO05, VO08 e VO09.

Fig. VO07

Area ovest, Venezia (1985)

Individuazione delle invarianti architettoniche alla grande scala.
La bretella infrastrutturale approda nell'isola occupando con indifferenza una delle zolle di terra che compongono l'area occidentale. La sua conclusione è nella stazione ferroviaria Santa Lucia. I rispettivi bordi sono lambiti dai canali di San Giobbe a nord e quello di Santa Chiara a sud.
Nell'area sangiobbina le invarianti architettoniche sono date dal complesso dell'ex macello comunale (sul mare aperto) e dalle chiese dei Santi Giobbe e Bernardino (più internamente).
Alle fondamenta meridionali, invece, sull'area di Santa Chiara, l'edificio a corte centrale della Questura presidia l'ingresso al Canal Grande.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

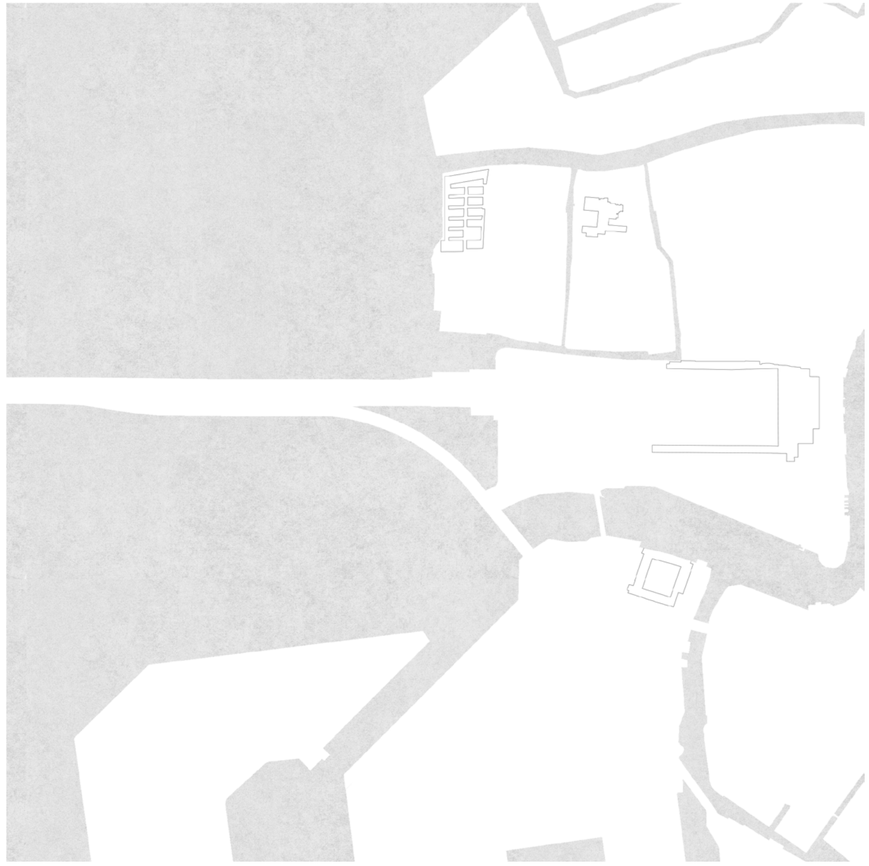


Fig. V008

Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Tracciati di percorrenza per le infrastrutture ferroviarie (tratteggio) e stradale (linea continua).
La separazione del sistema stradale dalla bretella avviene nei pressi del punto di confluenza dei binari. Il Ponte della Libertà lambisce l'edificio a corte della Questura nel versante meridionale, concludendo il suo percorso nel Piazzale Roma, nell'area più interna di Santa Croce.

Elaborato dell'autore.

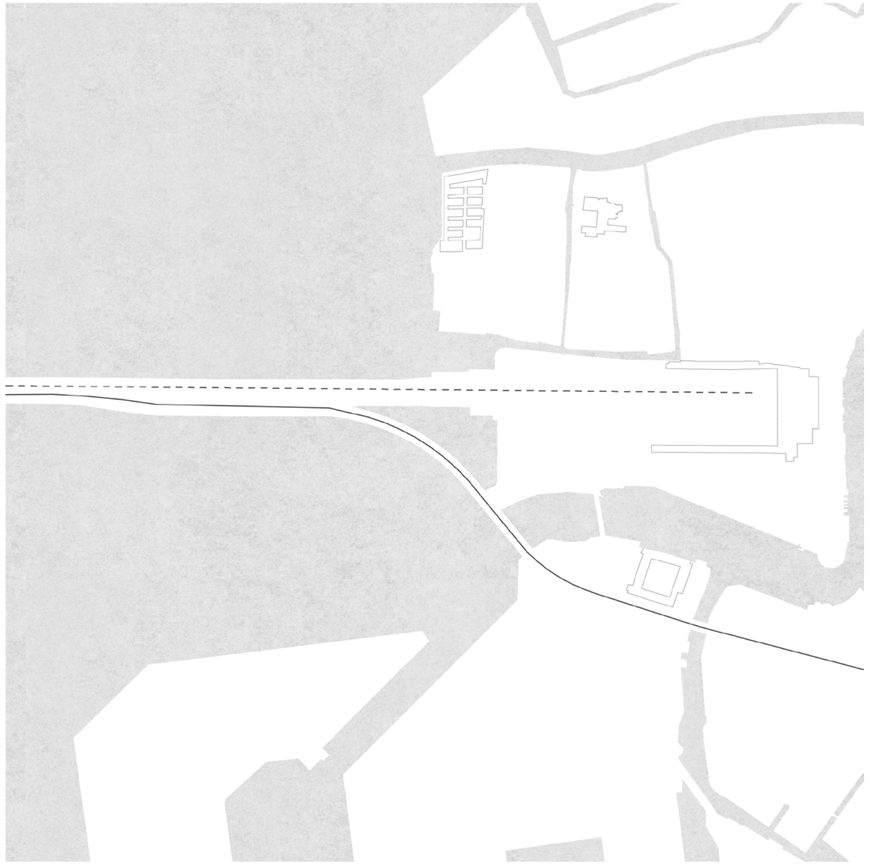


Fig. VO09

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Al tracciato di percorrenza stradale viene variato il punto di svolta. Un secondo asse minore incrocia con quello del viadotto intercettando due aree ai bordi dello spazio dei binari. In contemporanea, l'asse stradale subisce un'anticipazione dello scollamento dalla bretella ed allontana il traffico stradale dall'area individuata di progetto.
La composizione trova il suo piano operativo.

Elaborato dell'autore.

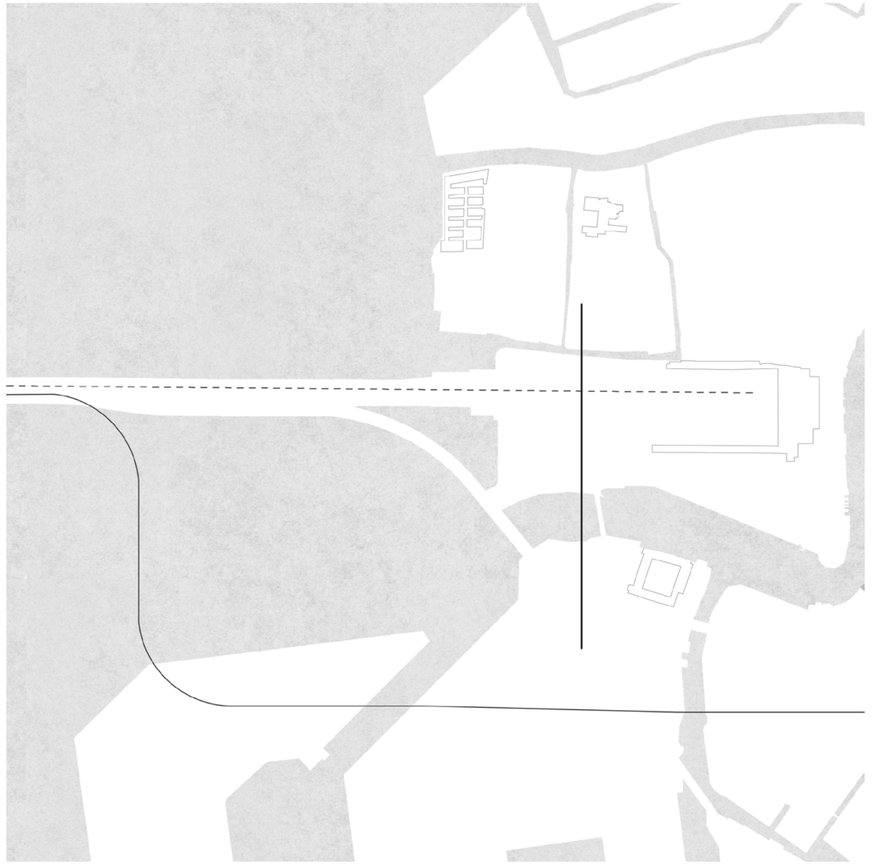


Fig. VO10

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
I due lati dello spazio allungato dei binari viene occupato da due figure subordinate all'asse del viadotto.

Elaborato dell'autore.

0 100 200

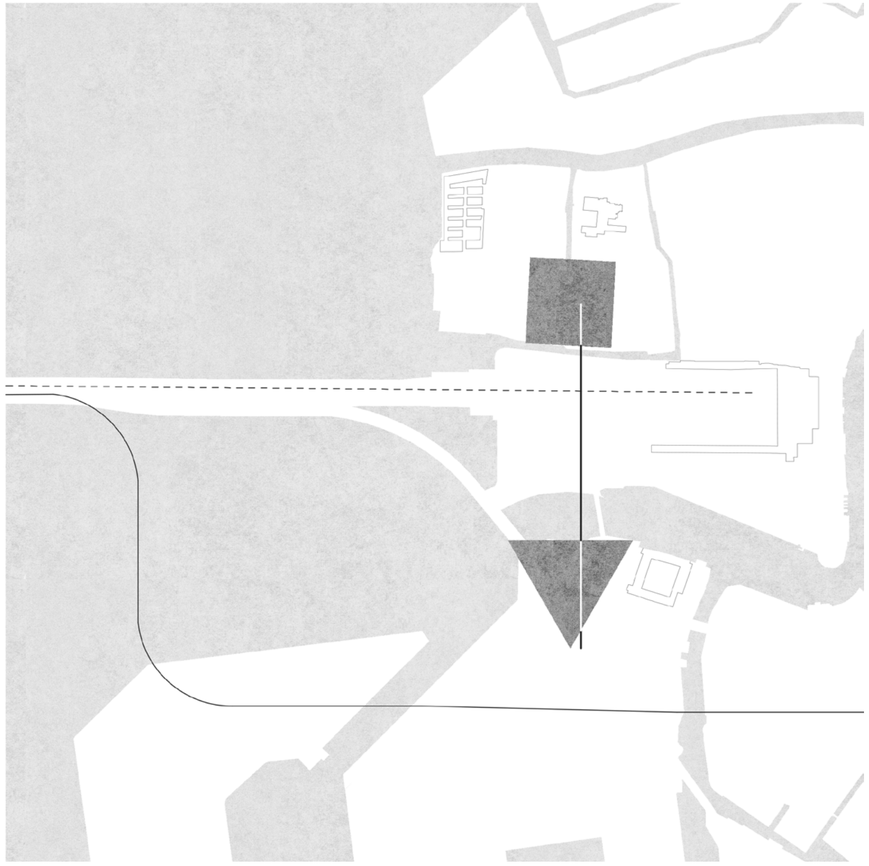


Fig. VO11

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Cesellamento delle fondamenta e rafforzo del limite identitario dell'isola di Venezia, rapporto città (isola) – natura (laguna).

Elaborato dell'autore.

0 100 200

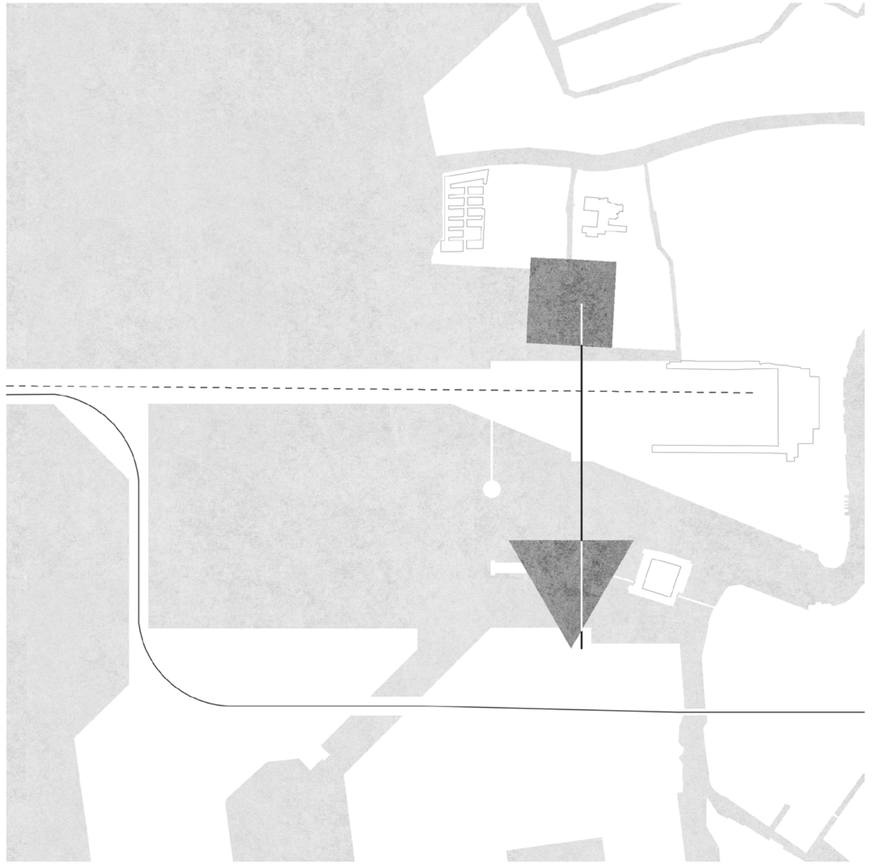


Fig. VO12

Stato di fatto dell'area di progetto.
Planimetria generale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

08

Sulla massima distanza dell'asse secondario, ai fianchi dei binari, viene disposta una coppia di figure architettoniche maggiori. L'intervallo di spazio che tende e descrive la loro distanza viene battuto da una punteggiata di elementi architettonici subordinati[08].
Alle forme piazzate dei due poli sul piano consegue un necessario ripensamento della forma continua della linea di costa.
Lo scavo, assieme all'arretramento delle fondamenta sui fianchi dei binari, consente un rimodellamento del limite isolano rinnovando il rapporto tra isola urbana e mare. L'atto del ridisegnare la riva, oltre ad essere una subordinazione alle relazioni formali delle polarità, risulta utile a caricare di senso l'operazione di ri-ordino dell'intera area e rinnovo del valore di limite dell'isola.

Nelle relazioni tra le disposizioni dei poli e la topografia, si denotano due tempi diversi, in cui gli stessi elementi assumono ruoli sintattici opposti.
In un primo tempo, le figure maggiori dei poli registrano la topografia sostituendo i due "vuoti" preesistenti ai lati lunghi della bretella. L'effetto ottenuto è quello della sovrapposizione di due forme pure (quadrato e triangolo) che non aderiscono con esattezza alle forme perimetrali delle due aree dello stato di fatto. La loro disposizione diametralmente opposta rispetto all'asse primario dichiara una subordinazione della posa rispetto alla topografia.

Vedi Fig. VO10.

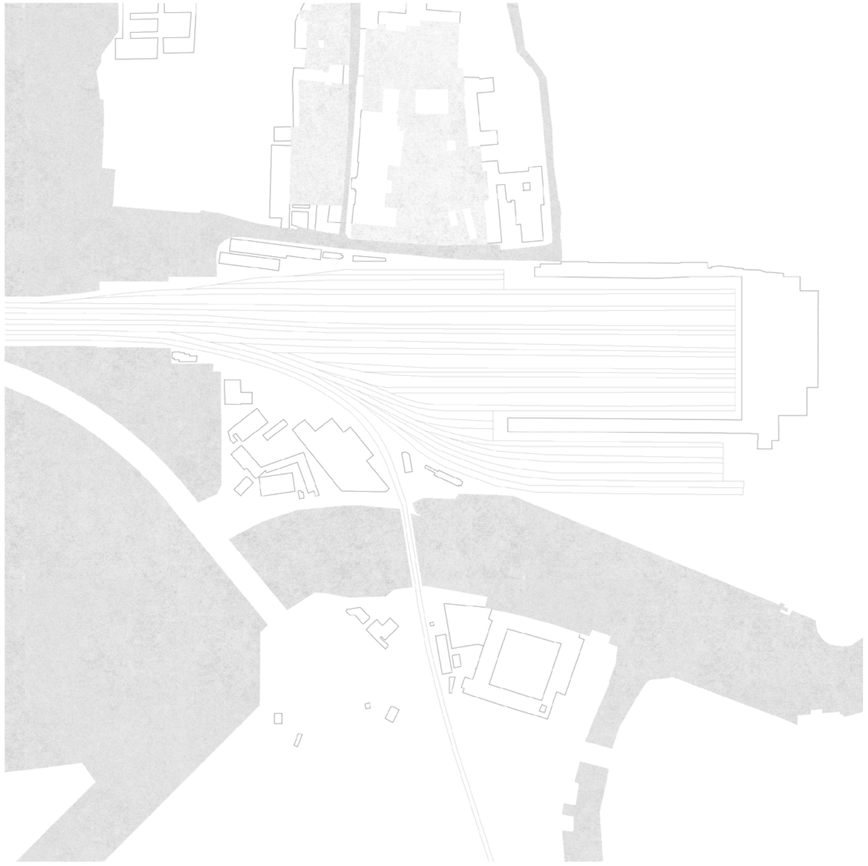


Fig. VO13

Stato di fatto dell'area di progetto.
L'area d'intervento viene individuata tra i bordi dello spazio dilatato destinato ai binari, con l'intento di rendere l'infrastruttura un elemento attivo del nuovo ordine. Vengono posti a sistema anche i due "vuoti" limitrofi all'area, spazi liberi da ingombri e abbandonati dalle relazioni con la città.
A nord, si tratta dell'ex giardino botanico alle spalle della chiesa dei Santi Giobbe e Bernardino. A sud, invece, lo spazio di suolo considerato è residuale, tra i percorsi di viabilità ferroviaria e carrabile ai confini tra l'area del Tronchetto e Santa Chiara.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

09 Cit. Franceschin, Matteo (a cura di) (2000), *Sull'edificare*, in AA. VV., "Mestre, Idee per una città possibile", n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori, p 15.
10 Vedi Figg. VO09, VO10, VO14 e VO15.
11 Vedi Figg. VO18-VO21.

Nel secondo "tempo", i caratteri disposizionali suggeriti dalla posa dei due estremi riverberano all'interno della topografia donando un inedito profilo al perimetro del suolo. La nuova sagoma ottenuta dal lavoro di cesellamento delle fondamenta conferisce al limite tra l'isola e il mare un ruolo attivo all'interno delle gerarchie tra gli elementi. L'indifferenza del viadotto nel rapporto con il suolo, oltre alla mutezza nell'espressione di aggancio formale all'isola, viene superata. I poli ordinando l'orografia riscoprono il significato isolano dell'ultimo margine occidentale della città, rendendo la linea di costa un attivo elemento architettonico con cui confrontarsi.
Pertanto, nella *dispositio* della composizione risulta che il sistema infrastrutturale sia il cardine penetrante dell'impianto.
Le due polarità vengono accantonate come figure maggiori indispensabili all'invenzione di una "gronda lagunare"[09] per l'isola di Venezia.

La composizione procede riconoscendo nell'asse minore che incrocia con la direzione del viadotto un segmento su cui disporre e sviluppare le parti della nuova centralità[10].
Nel palinsesto delle procedure di sviluppo di questo progetto è possibile condensare le operazioni salienti in tre momenti maggiori, attraverso i quali indagare i princìpi figurativi più significativi per la resa dell'unità compositiva. Le tre fasi risultano riconoscibili e si distinguono tra loro poiché differenti per la posa degli elementi, per la scelta dei tipi edilizi e soprattutto per il significato delle operazioni in relazione alla topografia[11].

Fig. VO14

Individuazione del piano del progetto.
Al primario asse eletto del viadotto del Ponte della Libertà viene incrociato un secondo asse minoritario individuato dal congiungimento dei due "vuoti" ai lati dell'area della stazione ferroviaria, oltrepassando i binari.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

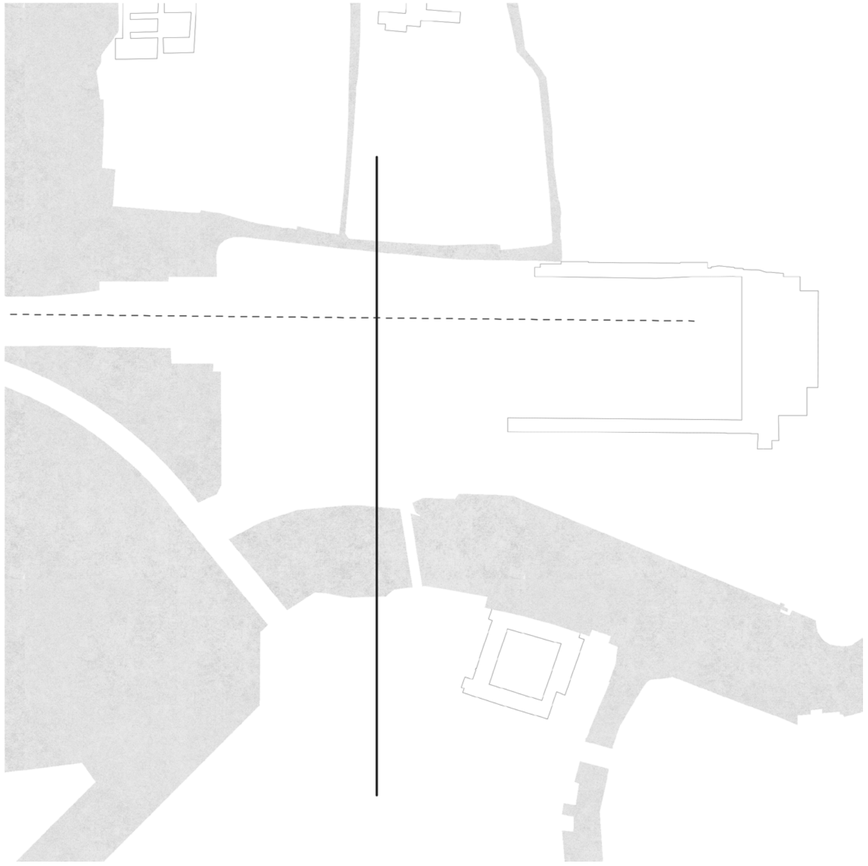
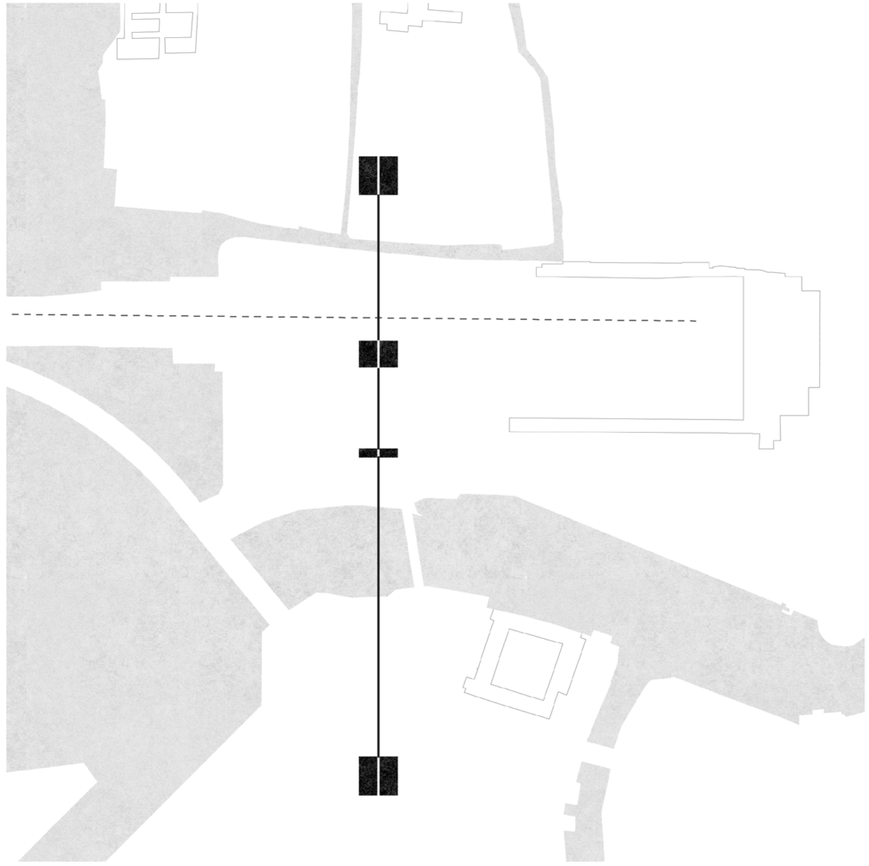


Fig. VO15

Momento primo: incrociare, misurare, allineare.
Sull'asse secondario si svolgono le operazioni di misurazione della distanza e scansione della lunghezza per mezzo di figure puntuali che ne ritmano lo sviluppo. Tra i due estremi si allineano due intermezzi descrivendone il passaggio da un capo all'altro dell'incrocio. Le misure intermedie segnano punti salienti per il futuro del piano.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



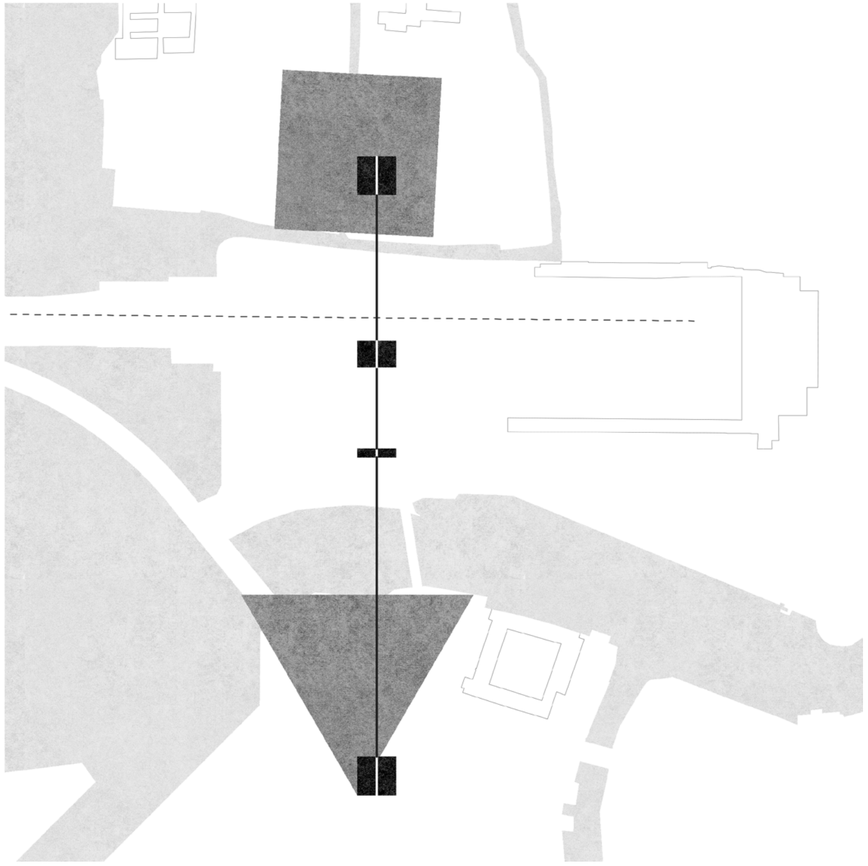


Fig. VO16

Momento secondo: fori "di pietra".
Agli estremi dell'asse secondario si posano due figure maggiori le quali segnano la costruzione di un sistema polarizzato da due chiusure opposte, subordinate all'asse centrale dato dall'infrastruttura.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

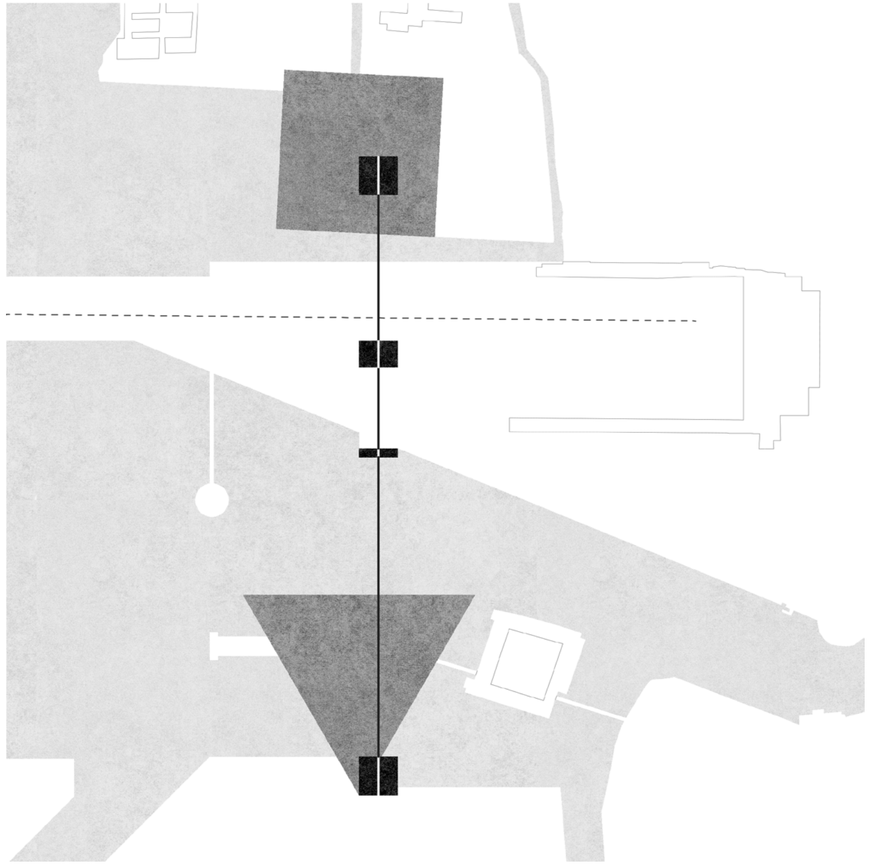


Fig. VO17

Momento terzo: piazze d'acqua.
Completa la composizione la definizione del nuovo limite tra la città (isola) e la natura (laguna) attraverso il lavoro di cesellamento e sottrazione del suolo. Le operazioni plastiche di rimozione e modellamento delle fondamenta costituiscono un atto decisivo per il compimento della composizione.
Il nuovo ordine urbano proposto viene portato a termine per mezzo della messa a sistema delle figure architettoniche con le invarianti e la nuova orografia ottenuta.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Il primo momento vede la costruzione di una componente ortogonale ai binari che prende le misure e fonda le distanze tra i poli, collegando i due "vuoti" individuati ai fianchi dell'infrastruttura[12].
La figura sottile e longitudinale è quella di un ponte pedonale, e per una parte anche ferroviario, che unisce e collega i versanti separati dai binari. La nuova struttura funge da estremità che sbarra il percorso del viadotto nell'isola veneziana, incrociando sui binari.
Lo spessore della figura presenta delle variazioni sul suo sviluppo: la misura lunga è ritmata da elementi secondari che intervallano il passaggio. Infatti, lungo l'asse si stabiliscono tratti minori dati da una ritmica che registra due punti di contatto (rilevanti poi nel terzo e ultimo momento) con la topografia.
Agli estremi del segmento Polesello colloca delle chiusure turrite, architetture che staccano dal fondo del piano definendo il segmento. I due capi segnano i luoghi dei "vuoti" residuali e danno la misura complessiva della distanza che incrocia con i binari.
L'elemento turrito a sud funge da ulteriore terminal ferroviario, opposto alla torre a nord che collega il piano rialzato del ponte con il suolo. Le altre due torri intermedie rompono il passo unico e donano un ritmo alla luce data dalla progressione lineare del nuovo pontile.

12 Vedi Figg. VO18-VO21.

Fig. VO18

Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

Sul piano delle forme, le variazioni tra gli elementi turriti narrano lo sviluppo dell'asse: le chiusure sono stabili nel loro assetto (quadrate e accentranti), le mediane invece segnano la differenza di spessore del ponte alterandone la sua consistenza (torri di sostegno più sottili e allungate).
Il tipo, ad eccezione della torre settentrionale, viene declinato per mezzo dell'unione di uno o più elementi verticali binati, "diapason" elementari al cui iato interno scorre un percorso di congiungimento orizzontale.
Dunque, la ritmica che governa lo sviluppo del ponte lo articola come una leggera infrastruttura urbana al piano rialzato (un corridoio trasparente tra due aree) che supera i binari del viadotto.

Sul piano della sintassi, la struttura ipotattica è inevitabile dal momento che gli elementi dei due estremi ordinano la gerarchia tra le parti e consentono al Ponte della Libertà di istituirsi come elemento ordinatore.

Fig. VO19

Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Sviluppo della figura allungata secondo la direzione secondaria. La sezione di sviluppo varia registrando intervalli differenti, i quali sono dati dall'allineamento sullo stesso segmento di figure minori. L'asse primario attraversa senza registrare nell'incrocio una centralità figurale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

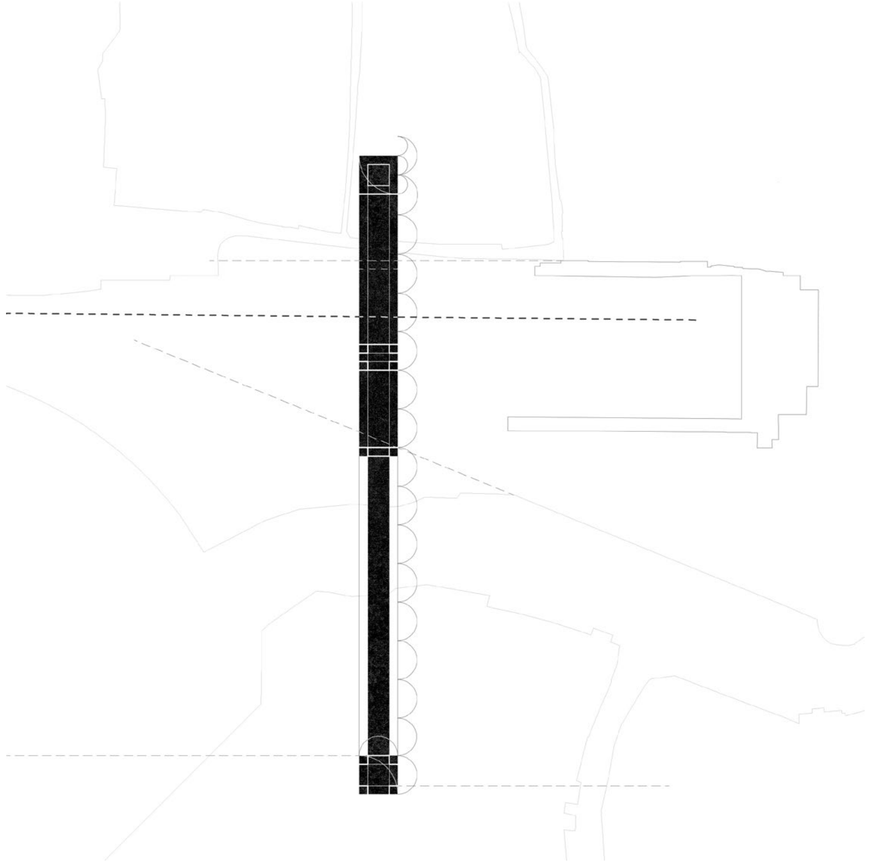


Fig. VO20

Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

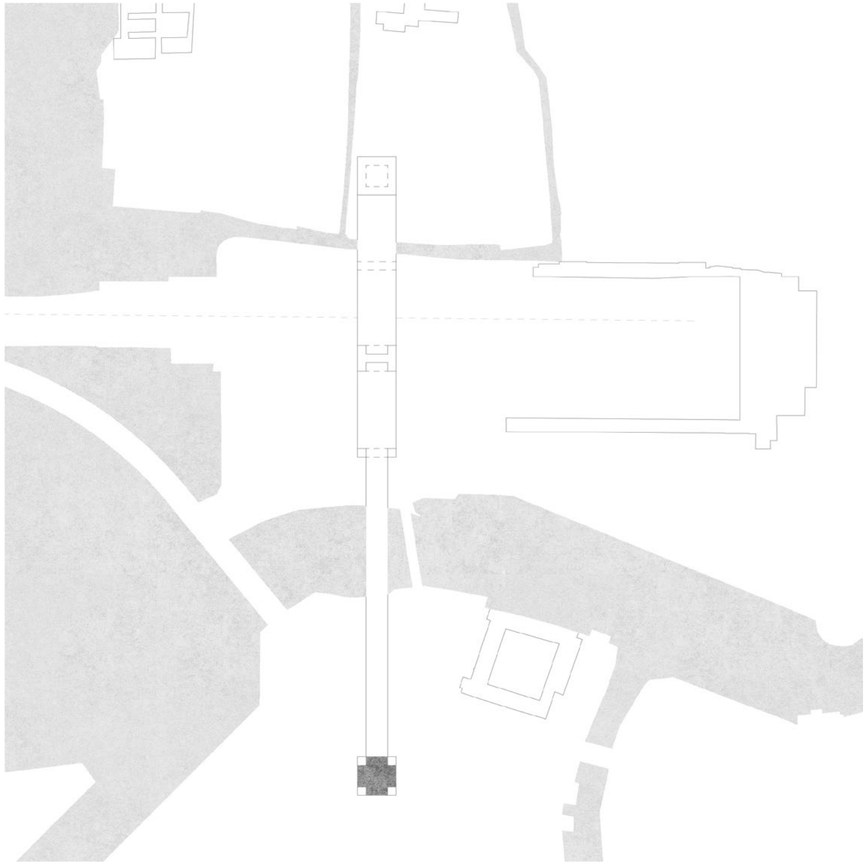
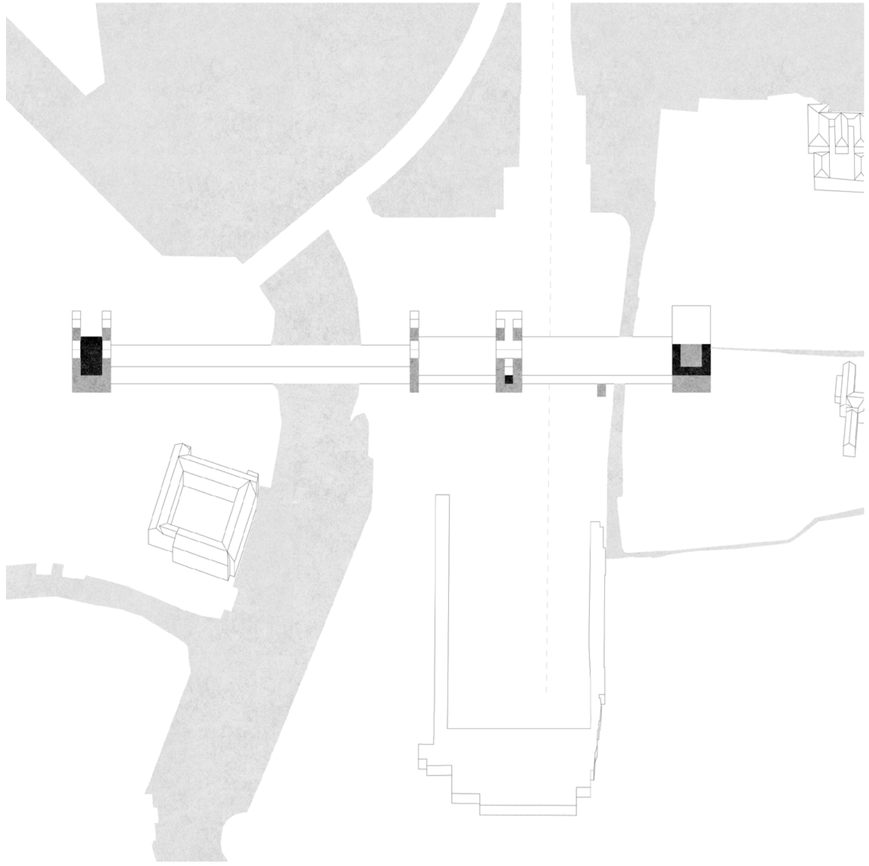


Fig. VO21

Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Assonometria parziale.
Nel palinsesto delle figure architettoniche dell'asse secondario, i due estremi registrano una maggiore stabilità nell'assetto delle proprie geometrie rispetto alle altre due figure mediane, serrando l'infilata. Alle torri accentranti date da forme quadrate (chiusure) si interpongono forme più direzionate (mediane), le quali registrano lo sviluppo e il cambio di spessore del nuovo ponte.
Inoltre, ad eccezione del capo in San Giobbe, è possibile riconoscere nelle figure turrite un principio di forma dato dalla combinazione a più riprese della stessa parte elementare cantonale declinata in modo differente ad ogni collocazione.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Il momento che segue relaziona le torri agli estremi con il piano di progetto, generando delle polarità che aprono a relazioni con la città, oltre che con le infrastrutture. Ai capi opposti del nuovo pontile, le torri vengono accolte da due fori urbani differenti per morfologia, ma simili nei caratteri spaziali. La formatività dei due fori "di pietra"[13] conferisce significati e ruoli diversi ai due estremi.

Il foro del versante meridionale è dato da una figura triangolare che lo individua con il lato base parallelo alla direzione del Ponte della Libertà[14]. Come per le due varianti di progetto per Parigi, la forma elementare del triangolo viene subordinata alle disposizioni degli elementi del piano: gli assi fondatori e le invarianti topografiche.
La torre che gli corrisponde viene collocata sul vertice opposto, decentrata in modo da non svelare il nudo spigolo. Confluendo nel nuovo edificio, i due bordi del foro attribuiscono all'estremità turrita un ruolo da centravanti nel rapporto con lo spazio portuale del Tronchetto e con i collegamenti di Piazzale Roma. Invece, nelle relazioni interne con lo spazio interiore della piazza triangolare, la chiusura turrita si dà come avamposto, assorbendo il baricentro dell'intera polarità.
Infatti, è nella torre che convergono non solo i segmenti formativi della geometria triangolare (vertice ed altezza), ma anche il programma di funzioni nel contesto urbano. In essa si concentrano i ruoli di capolinea per il nuovo svincolo ferroviario (accogliendo il segmento pontile che attraversa la piazza), oltre a divenire polo per i collegamenti con il Tronchetto (affaccio diretto su strada) e puntale per la piazza triangolare.

Il polo meridionale, dunque, si completa attraverso la recinzione discontinua dei tre bordi, a cui corrispondono, come per il progetto del foro trapezoidale per Firenze, ambiti spaziali riparati, oltre che liberi.
All'interno del foro, lo spazio dello stare è spaccato dal segmento di ponte che giunge nella torre. La divisione netta dei due settori viene definita con due modalità diverse di costruire lo spazio concluso.
Verso Mestre, la piazza è tenuta dal recinto e si apre al sistema della laguna per mezzo di un'interruzione colonnata del bordo. Lo spazio del foro è servito da un porticato senza appoggi e indirizza verso lo specchio di mare.
Invece, l'altro lato che costeggia l'edificio a corte della Questura apre a un rapporto diretto con il corpo di fabbrica esistente occupando il foro con un ulteriore edificio.
L'operazione rinsalda la presenza sul piano della preesistenza storica e rende la Questura un invariante ordinatore. Difatti, per un verso vengono rimarcati i rapporti di vicinanza espressi dalla *dispositio* del foro triangolare che lo accosta registrandone l'inclinazione. Per un altro, il dialogo con il nuovo fronte edificato costruisce un confronto tra alzati. In questo settore, lo spazio del foro è di natura residuale, a servizio del nuovo elemento architettonico incastonato.

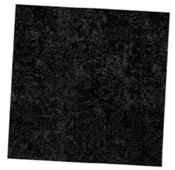
13 Cit. tratta dalle note scritte all'interno dello schizzo a mano di progetto: Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. AP. PRO 801 R20-R21, Gianugo Polesello, *VE/OVEST PLANIMETRIA*, 30/11/1985, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.
14 Vedi Figg. VO22-VO25.

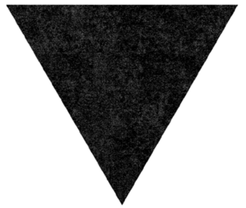
Fig. VO22

Porosità tra poli: fori "di pietra". Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100





Al versante opposto, l'altro polo dato anch'esso dalla combinazione chiusura turrita-foro ultima la dualità degli estremi. Il nuovo spazio concluso si àncora all'area di San Giobbe per mezzo di una figura quadra. Come per il suo opposto triangolare, la topografia suggerisce le nuove coordinate per le isoipse, applicando una lieve rotazione alla componente quadrata: il lato prossimo al viadotto viene inclinato accogliendo la giacitura del canale che lambisce l'ex orto botanico e propone una continuità lineare con i fronti più a nord del complesso dell'ex macello comunale.
Il foro è caratterizzato dallo spaccamento delle fondamenta, conservando il corso originario del rio di San Giobbe, senza alterarne il suo assetto perimetrale. L'operazione di tutela e riproduzione dell'originaria andatura del fiume permette al foro quadrato, oltre che di àncorarsi all'area sangiobbina, ma di ribadire il suo senso di appartenenza alle forme del suolo in quel luogo date dalle due relative sponde.
Il risultato ottenuto mostra come l'operazione figurativa sia avvenuta per mezzo della sovrapposizione e proiezione di più figure su un solo piano (*layering*).
Lo spazio del foro quadro è direzionato verso la laguna mestrina, liberando il recinto murario nel versante settentrionale che apre a mare. Due portici laterali colonnati apposti sui versanti paralleli al viadotto servono lo spazio interno: l'apertura alla laguna mestrina viene rafforzata dall'indirizzo suggerito dalle teorie di colonne che sorreggono i portici ai lati e che descrivono la fuga verso l'esterno.
L'aggiunta di due porticati colonnati, disposti parallelamente, consente alla figura del quadrato di liberarsi dalla propia condizione di assoluta centralità e direzionarne lo spazio.
Infine, la torre incerniera al suolo la piazza presidiando fuori dal baricentro geometrico la sua internità.

Fig. VO23

Porosità tra poli: fori "di pietra".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Agli estremi del sistema allineato si posano le due figure maggiori all'interno dei pesi della struttura compositiva. Le chiusure, individuate nel primo momento compositivo, divengono polarità per mezzo dell'invenzione dei due "vuoti" sul fianco dei binari. Le relazioni sono stabilite attraverso la disposizione di figure elementari: il quadrato è ruotato rispetto agli assi cartesiani fondativi, disponendo la propria figura lungo le giaciture del rio di San Giobbe; il triangolo raccoglie l'invito dell'edificio della Questura a corte centrale, spalleggiando l'asse primario e puntando verso l'esterno.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

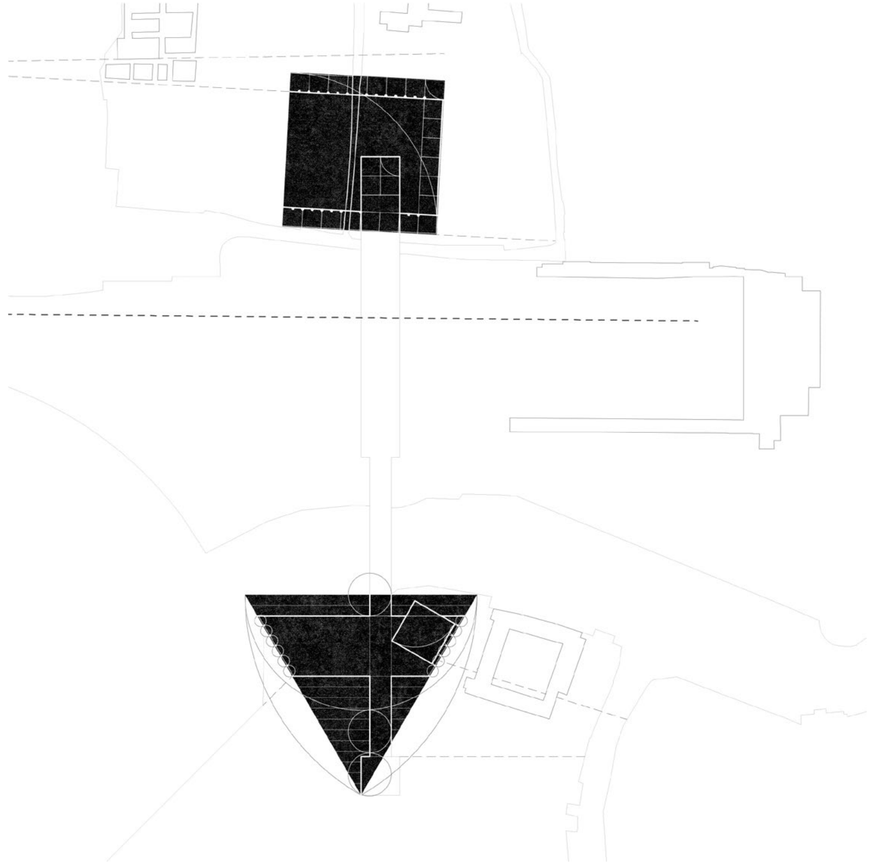


Fig. VO24

Porosità tra poli: fori "di pietra".
Planimetria parziale.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

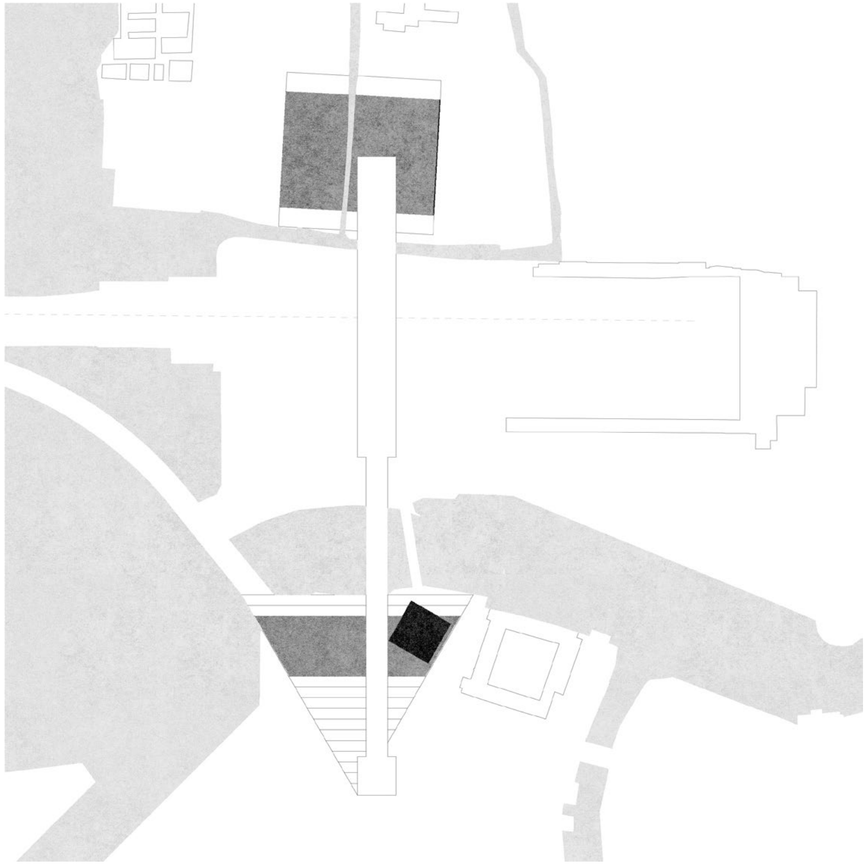
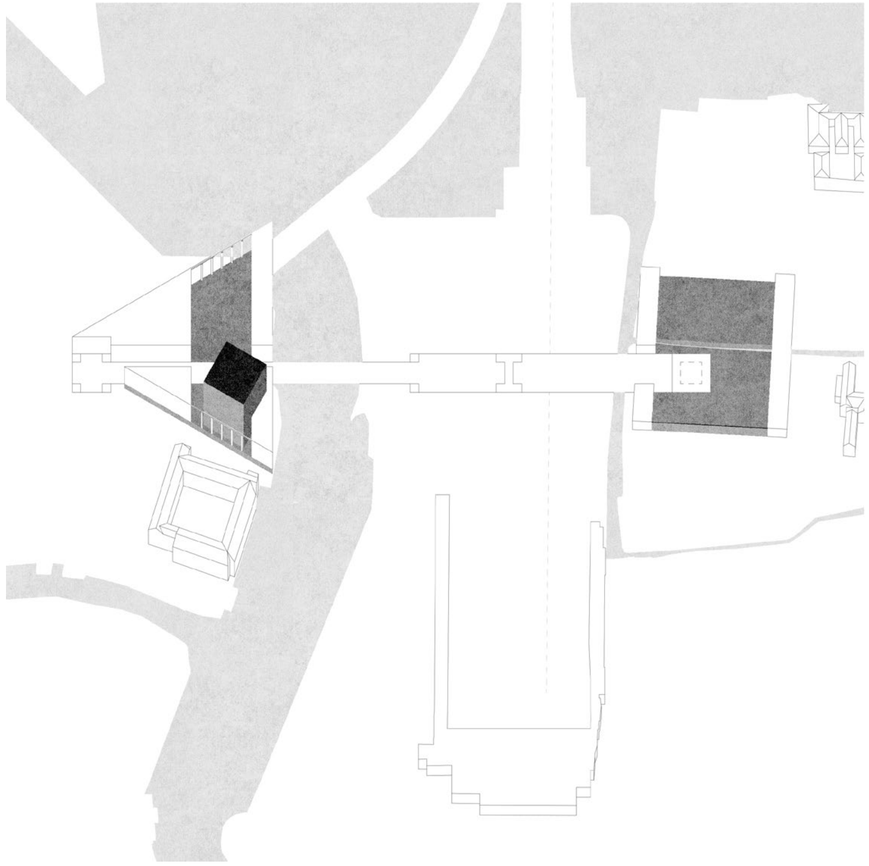


Fig. VO25

Porosità tra poli: fori "di pietra".
Assonometria parziale.
I due fori riconoscono caratteri architettonici simili, seppur con variazioni significative. Lo spazio centrale del foro triangolare viene spaccato dal passaggio nel mezzo dall'ultimo tratto pontile e dall'inserimento di una nuova figura architettonica semplice sul versante della Questura. Invece, il foro quadrato registra al suolo il passaggio di uno dei rami del rio San Giobbe e direziona lo spazio interno contenendo due porticati paralleli verso il mare aperto e liberando uno dei lati del recinto che lo descrive.
Le chiusure si collocano all'interno dei fori "di pietra" costituendo, nell'insieme, le nuove polarità.
L'intervallo di spazio che li divide e li collega è poroso poiché al suo piano non si generano luoghi della città, ma si confermano come spazi esclusivi infrastrutturali.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



L'ultimo momento è cardine poiché risulta conseguente e subordinato alle precedenti operazioni di elezione, disposizione sul piano e declinazione delle forme architettoniche di progetto. Il lavoro svolto durante questa fase riguarda le attività di figuratività del suolo in relazione ai rapporti che le nuove figure architettoniche, assieme alle invarianti, generano col piano[15].
L'idea di finitezza della città conduce il progetto a ripensare al suo limite come elemento ordinatore. L'intento più alto è quello di riscoprire significati e sensi nel rapporto con la laguna, dando forma alla perenne "lotta" che l'isola di Venezia combatte per definirsi, ancora oggi, come isola. Attraverso la linea di costa le polarità si costituiscono come luoghi delle relazioni per la città e la natura. I canali, le fondamenta e tutti gli elementi propri dell'identità fisica dell'isola sono oggetti a rimaneggiamento. L'intento è quello di far corrispondere un forma appropriata di bordo insulare alla presenza del nuovo centro urbano nel versante occidentale. Polesello ripensa al profilo di confine del suolo come un rinnovato limite che subisce un cesellamento della forma piena, contraendosi su tutti i lati della costa in cui il progetto interviene.

Le polarità si rivelano in questa fase non soltanto come i nuovi spazi che sostituiscono i due "vuoti" preesistenti, ma anche, figure principali in grado di ordinare con le proprie geometrie i tratti fisici del limite terra-mare. Infatti, sono i due poli a governare le giaciture della terra attraverso le quali descrivere i nuovi rapporti con il mare.
La nuova orografia viene concepita operando un principio analogo all'operazione condotta nel progetto Novissime (1963-64): il suolo dell'isola si sottomette al mare consentendo (dove possibile e indispensabile) allo spazio di natura di avanzare.
Il lavoro di sottrazione e riduzione di superficie, rimuovendo porzioni di fondamenta e permettendo al mare di conquistare nuovi ambiti spaziali, concede al progetto di guadagnare significati e di rafforzare il senso insediativo autentico dei valori isolani. La composizione quindi favoreggia la presenza del "vuoto", con la volontà di restituire un'immagine di Venezia dai chiari ed espliciti caratteri insulari[16].
Il "vuoto" assume significato poiché è nella combinazione tra nuovo e preesistente, e nelle continue ed incessanti triangolazioni tra di esse che trova il suo ruolo dominante: non più come spazio dell'indifferenza della periferia urbana da riempire, ma come necessità spaziale dell'insediamento da rinnovare.

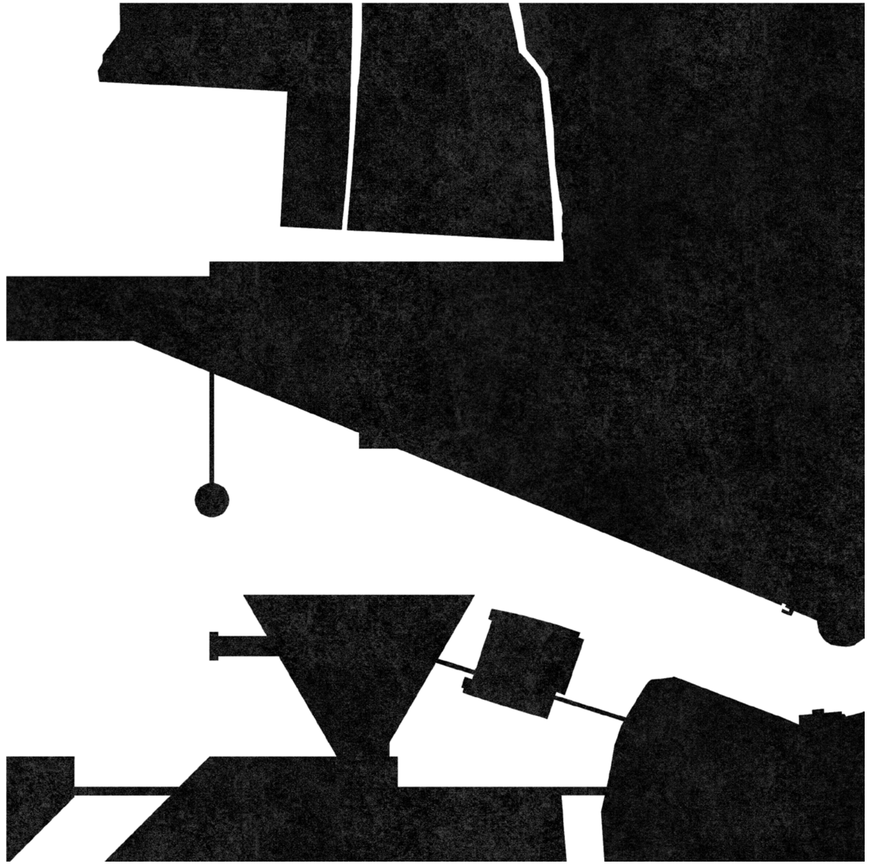
15 Vedi Figg. VO27-VO29.
16 Eredità di pensiero del filone di ricerca sulla città di Venezia avviato con il progetto Novissime (1963-64) e indagato a più riprese da Polesello. A tal proposito si veda il dialogo trascritto con l'architetto friulano in Franceschin (2000).

Fig. VO26

Cesellare: a sostegno del "vuoto". Impronta del nuovo suolo.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Area ovest, Venezia (1985)

Fig. VO27

Cesellare: a sostegno del "vuoto".
Sovrapposizione degli assetti del suolo: in grigio le fondamenta preesistenti e in nero le nuove proposte.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

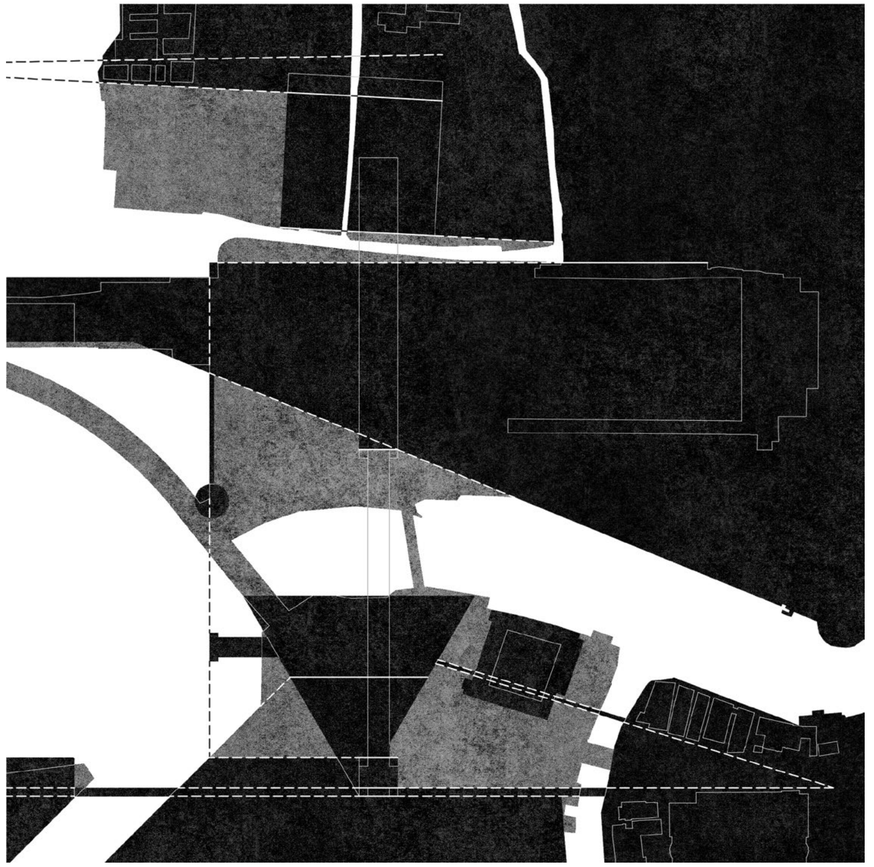


Fig. VO28

Cesellare: a sostegno del "vuoto".
Rapporti tra le maggiori giaciture delle fondamenta e allineamenti con i percorsi costitutivi.
Il risultato ottenuto è dato da operazioni di cesellamento e sottrazione del suolo con l'intento di potenziare il senso del limite isolano della città veneziana nell'area ovest.
Nuove piazze d'acqua si generano al cospetto dei poli.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

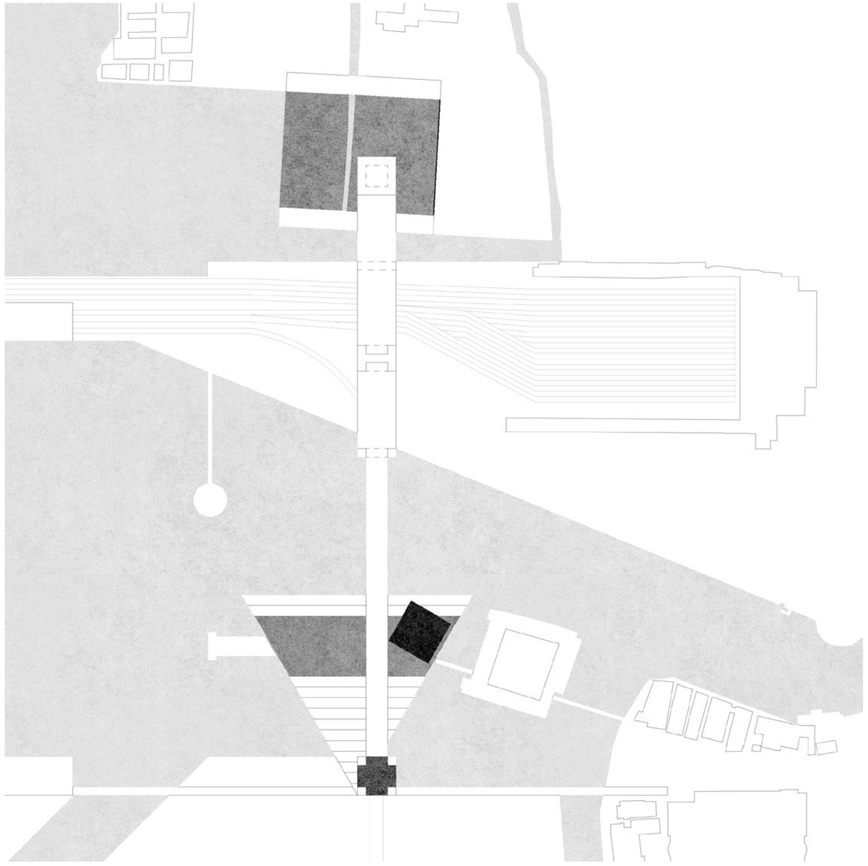


Fig. VO29

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

In favore di una più evidente relazione con l'intorno viene praticata un'ostensione del foro triangolare. Il peso del pieno delle fondamenta di Santa Chiara risulta alleggerito. Ne consegue un'esaltazione della figura peninsulare dai tre lati àncorata alla terra per mezzo del polo turrito, il quale avvalora ulteriormente la sua posizione di perno.
A seguire, l'edificio preesistente della Questura, prossimo al foro, viene restituito come isola all'interno del liberato specchio d'acqua. Lo spigolo dell'isola di Santa Chiara che fronteggia i binari della stazione si contrae e viene a mancare. I collegamenti con il foro e l'area tutta di Santa Croce avvengono per mezzo di due camminamenti leggeri che non compromettono il principio di scarnificazione.
I nuovi fronti a mare sono dati dalla penisola triangolare, dall'edificio della Questura enfatizzato come architettura "a tutto tondo" e dalla diagonale infrastrutturale ferroviaria del fronte opposto.
L'aver cesellato una porzione significativa di fondamenta al cospetto del foro triangolare e la restituzione ad isola dell'edificio della Questura avvalorano il polo come presidio accentrante di nuova piazza marittima trovata alle porte del Canal Grande. I significati spaziali dell'insediamento in questa parte del progetto superano la staticità dello spazio interno triangolare e avviano relazioni dirette con lo spazio dinamico dei canali e dell'apertura a mare.

Al suo opposto, in San Giobbe, le operazioni sono analoghe a quelle del foro triangolare. La piazza quadrata si apre al sistema della laguna incavando, ancora una volta, lo spigolo occidentale del suolo sangiobbino sul lato del viadotto. Lo specchio d'acqua ottenuto è direzionato sui lati lunghi dal fronte compatto degli edifici storici dell'ex macello comunale e dalla bretella del viadotto all'interno del mare. Il foro quadrato, sul lato restante, stabilisce un affaccio inedito all'interno dell'area stessa attraverso il nuovo fronte sfondato della piazza di pietra. L'interruzione del muro perimetrale quadrato assieme allo sviluppo longitudinale dei colonnati dei due porticati laterali costruisce l'apertura diretta alla laguna mestrina. Anche in questo caso, si tratta di un rapporto ricercato.

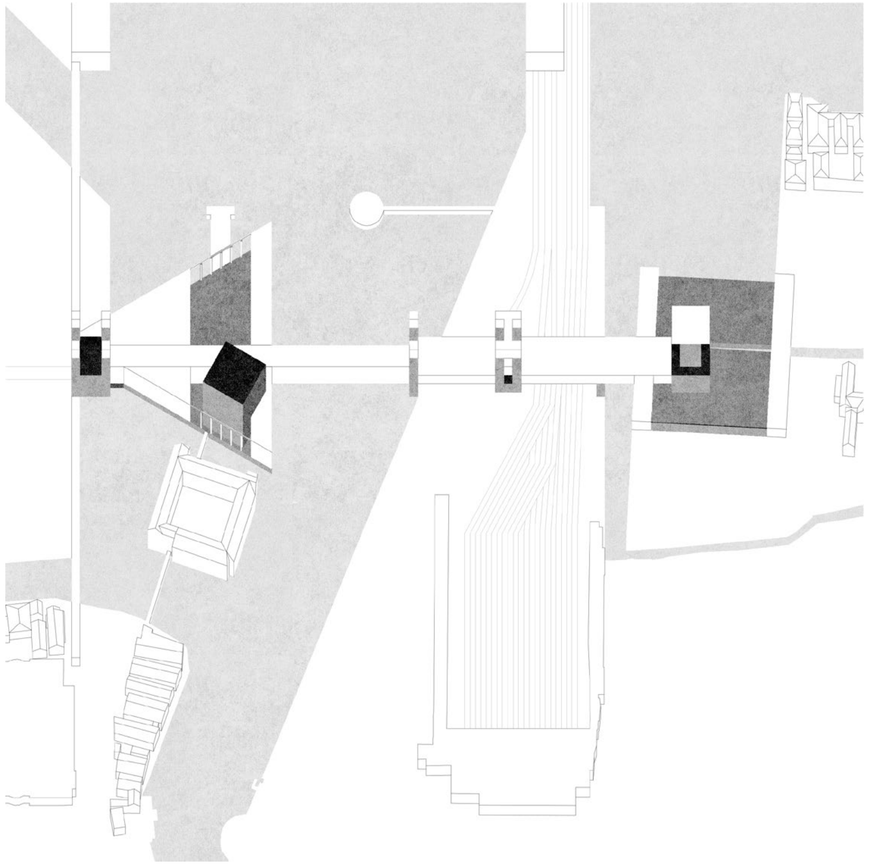


Fig. VO30

Assonometria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

17

Vedi Figg. VO29-VO30.

I due fori lapidei, in concerto con le invarianti topografiche, si combinano alle nuove piazze d'acqua generando due inedite polarità urbane in cui è il rapporto costante con lo spazio di natura a definire i luoghi in quel versante di città[17].

La nuova gronda lagunare proposta riscatta l'infrastruttura del viadotto convertendola da opera strettamente funzionale dal solo valore viario-civile, ovvero vettore esclusivo per l'accesso al nucleo antico, a opera significante architettonica in grado di stabilire gerarchie di senso e governare relazioni all'interno del "duello" veneziano perenne tra città (isola) e natura (sistema lagunare).

Fig. VO31

Profilo settentrionale ortogonale all'asse primario.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

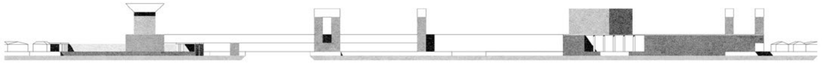


Fig. VO32

Profilo occidentale dal versante del Tronchetto.

Elaborato dell'autore.

0 50 100

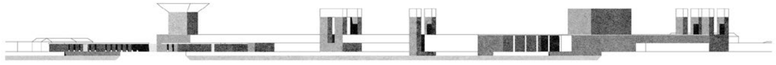
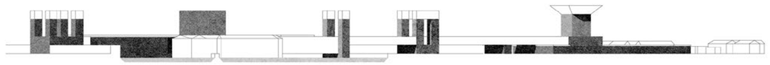


Fig. VO33
Profilo meridionale dal canale di Santa Chiara, sul versante dell'edificio della Questura.

Elaborato dell'autore.

0 50 100



Parte II
Polarità porose

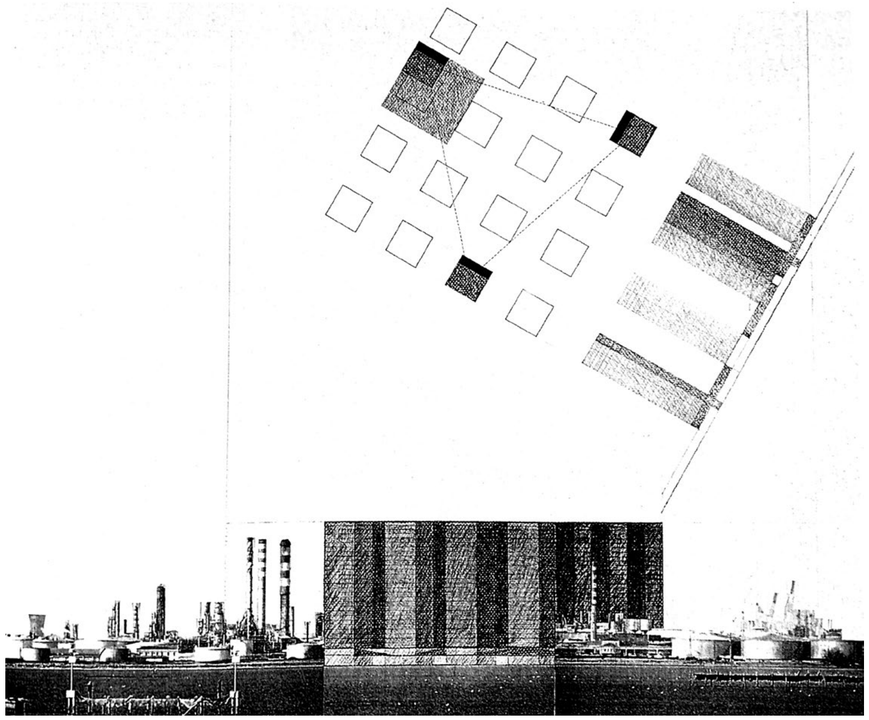
"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre.

Gianugo Polesello (capogruppo)

con P. Barbarewicz, M. A. Dal Fabbro, M. Iori e M. Montuori (1993-94).
[Progetto elaborato all'interno della ricerca "La Fiera/Mercato, Venezia-Mestre prima zona industriale", progetto per la Ricerca del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica (quota 40%)]

FM

501 Verso un "Mito" di Venezia
504 Porosità tra gronde
513 "Afonia" della forma
515 Antinomie sul piano
518 Unità caleidoscopica
523 Il parco della laguna



(Pagina precedente)
Fig. VO00

"La Fiera/Mercato, Venezia-Mestre prima zona industriale".
Fotomontaggio dello schema per le sedici torri.

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020

"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94)

Il progetto per l'area del Forte Marghera si colloca all'interna della più complessa e articolata ricerca sulle forme e gli spazi della laguna veneziana svolta lungo la carriera di Polesello e già avviata in precedenza dal suo maestro Samonà. In questo filone di ricerca, come già visto con il progetto per Venezia ovest (1985) e con Novissime (1963-64), la città e il suo intorno vengono intesi come unità urbana all'interno di un sistema naturale fatto di distanze tra oggetti e "vuoti" attorno alle isole, in cui la scena è data dalla costellazione di isole dell'arcipelago nella laguna.
Più in generale, la ricerca su Venezia assume come orizzonte degli intenti la riscoperta dei caratteri morfologici e dei valori isolani di un'immagine urbana già data e che giunge dal passato[01]. Un "Mito"[02] di Venezia oramai perduto per via delle improprie espansioni nell'area nord ed ovest della città.
La ricerca si avvale dell'astrazione come strumento utile al riconoscimento dell'idea d'insediamento veneziano il quale proviene dalla storia. La procedura è data dal liberare e riscattare le operazioni progettuali dal senso costrittivo e aneddotico delle funzioni e delle necessità di uno specifico momento storico. In tal senso, le aree elette per la ricerca ricadono all'interno degli sviluppi della periferia, come le espansioni territoriali per le nuove emergenze abitative e la sempre più crescente necessità di collegamenti via terra con il resto del mondo.
Nella tesi progettuale, il valore tradizionale dell'isola si esprime per mezzo dei limiti fisici nel rapporto tra città e natura. E nel prosieguo della ricerca sul fronte mestrino viene assunto come fondativo questo principio di separatezza e finitudine del nucleo urbano veneziano dato dall'isola assieme all'arcipelago con le isole minori, dal sistema dello spazio libero lagunare costituito dal "vuoto" e dalla terraferma che raccoglie a distanza la laguna.
In questa costruzione di pensiero, il "vuoto" non è il luogo dimenticato o non ancora contemplato dalla città, destinato ad essere saturato o corrotto nei suoi caratteri spaziali. Anzi, il "vuoto" viene inteso come il termine minimo che sta alla base dei rapporti e fonda i significati urbani di Venezia come luogo delle relazioni interlagunari.
Quindi, nella ricerca, tutte le operazioni si muovono nella direzione chiarificatrice dei rapporti autentici della città rivolta al suo intorno, all'interno del "vuoto".

Il progetto alle sponde della terraferma mestrina si inserisce in continuità con il precedente lavoro per la testa del viadotto nel versante occidentale veneziano, col fine di ridefinire i ruoli d'affaccio con il mare. Il tema, nello specifico, è dato dal progetto di un'altra testa a servizio del viadotto, opposta a quella veneziana pensata dallo stesso Polesello nell'occasione precedente del 1985.

01 Così come fatto intendere nella relazione di progetto per il progetto Novissime (1963-64), e come anche riportato successivamente da Polesello all'interno dei vari lavori di ricerca dei decenni successivi, l'emblema figurativo a cui tendono tutte le indagini su Venezia affonda le sue radici nella figura unitaria di Venezia rappresentata da Benedetto Bordone per le sue miniature (1528-1565). Il nucleo compatto della città è descritto dalla forma finita e riconoscibile dell'isola. E viceversa, nell'immagine rinascimentale, l'isola si presenta come forma della città. I rapporti con l'intorno lagunare sono dati dal "vuoto" inteso come unico strumento appropriato per il collegamento interlagunare.
A tal proposito si veda:
- la miniatura "Vinegia" pubblicata in Bordone, Benedetto (1528), *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l'isole del mondo con li lor nomi antichi & moderni, historie, favole, & modi del loro vivere, & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono...*, Venezia, Niccolò Zoppino, vol. II, p. XXX.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/dpu37> (ultima consultazione: 18/12/2022);
- relazione illustrativa del progetto Novissime: "Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", 1963-64, Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello, IUAV.
02 Cit. Franceschin, Matteo (a cura di) (2000), *Sull'edificare*, in "Mestre, Idee per una città possibile", n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori, p 13.

Fig. FM01

Venezia-Mestre, Ponte della Libertà - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 500 1000

"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94)

Fig. FM02

Venezia-Mestre, Ponte della Libertà - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di studio.
Dati cartografici © Google 2020.

Elaborato dall'autore.

0 500 1000

L'idea di una Venezia completamente rivolta verso il mare è l'emblema di una tensione figurativa a cui la ricerca viene ricondotta[03]. La costruzione dei due bordi che lambiscono e contengono il "vuoto" di laguna che divide l'isola veneziana dalla terraferma costituisce un cardine fondativo per il cambio di significato del viadotto kilometrico. Infatti, se nell'occasione progettuale antecedente di Venezia ovest (1985) Polesello ricerca un dialogo attraverso relazioni dirette con gli elementi della topografia prossimi alla costa veneziana, con la proposta per Forte Marghera i rapporti con l'intero sistema territoriale si completano. La nuova gronda mestrina, al pari di quella veneziana pensata in precedenza, assume la bretella infrastrutturale del viadotto come un atto dai caratteri irreversibili e perciò inscindibile dall'insieme di forme architettoniche proprie del sistema lagunare.
In conseguenza al progetto delle due polarità porose per Venezia ovest, anche per il progetto al capo opposto su terraferma l'infrastruttura viaria resta la componente primaria su cui fondare la composizione.

03 *Ibidem.*

"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94)

Fig. FM03

Venezia-Mestre, Ponte della Libertà – sistema lagunare (terre emerse e mare).

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

Il rapporto inevitabile con la scala territoriale è costitutivo delle relazioni tra i sistemi delle coste che si fronteggiano[04].
Come illustrato, il progetto per Venezia ovest propone rapporti formali e spaziali risolutivi di una delle parti di città al margine dell'isola. Le operazioni condotte nello sviluppo della composizione aprono a relazioni dirette con il mare e al sistema lagunare più prossimo. Il progetto veneziano, generando rapporti con lo specchio di mare adiacente, suggerisce una nuova possibilità di far corrispondere, al capo opposto del viadotto, un'analoga contro-testa[05].
Le due polarità porose veneziane mettono in discussione la presenza totalizzante dell'approdo infrastrutturale in città e generano un'inedita gronda urbana al margine occidentale. L'intento è rifondare autentici rapporti urbani del versante scoprendo il suo fronte a mare. Venezia ovest è una nuova centralità anfibia composta per luoghi di terra (fori "di pietra"[06]) rivolti verso luoghi di mare (nuove piazze marine tra i fronti).
Nella nuova occasione di progetto per Forte Marghera i rapporti disposizionali e di significato con il viadotto, seppur della stessa natura gerarchica, variano nelle dimensioni generando una più vasta apertura al paesaggio. Ne consegue un confronto dilatato che supera lo specchio d'acqua contingente tentando di agganciare la più lontana gronda veneziana, oltre il "vuoto" che separa le due sponde.
L'intento oppositivo confluisce nella costruzione di una centralità contrastante che possa ri-ordinare la presenza della bretella anche sul versante mestrino[07].

04 Vedi Figg. FM01 e FM02.
05 Vedi Fig. FM04.
06 Cfr. all'interno di questa ricerca, lo scritto sul progetto per l'area ovest di Venezia (1985).
07 Vedi Fig. FM05.

Fig. FM04

Venezia-Mestre, Ponte della Libertà – individuazione dei due versanti del viadotto: all'estremo veneziano si colloca la testa progettata dallo stesso architetto in occasione del progetto per l'area ovest (1985). La gronda mestrina è segnata dal passaggio del canale Brentella assieme al viadotto.
Al lato settentrionale dell'infrastruttura si estende l'area di San Giuliano, mentre sull'altro versante l'insediamento industriale di Porto Marghera. Più arretrato nell'entroterra presiede il Forte Rinascimentale.

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

Il nuovo ordine per il tratto lagunare del nord-ovest veneziano rimette il "vuoto" al centro delle relazioni e dei significati. Il movente compositivo della coppia di progetti risiede nella volontà di riscoprire il senso urbano dell'intervallo di mare che unisce e distanzia Mestre a Venezia, non solo come spazio utile all'infrastruttura, ma più propriamente come spazio aperto delle grandi relazioni, porosità tra tre due versanti.

Restituire l'autenticità di senso di quel tratto di laguna è un atto interpretativo da parte dell'architetto friulano. Il superamento del contesto aneddotico dato da un continuo aumento di richieste di collegamenti via terra non è da considerarsi come una presa di posizione autoritaria di Polesello che non contempla la necessità del momento storico dell'area. Anzi, la ricerca di un possibile ordine riconosce nello stato di fatto un primario elemento con il quale esprimere il "Mito" ricercato del luogo.

La porosità tra le due gronde, dunque, è la sostanza sulla quale fondare e costituire questo ri-ordino, a partire, ancora una volta, dal riconoscimento delle invarianti del piano.

Fig. FM05

Venezia-Mestre, Ponte della Libertà - disposizione della contro-testa (mestrina) al viadotto.

Elaborato dell'autore.

0 500 1000

Fig. FM06

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (I)
Stato di fatto.
Raffronto tra le planimetrie generali delle linee di costa.
Sulla sinistra, l'area tra il Forte Marghera e la linea di costa è caratterizzata dal "vuoto" di natura degradato della Punta di San Giulio, dallo spaccamento della terra emersa per mezzo del canale Brentella e dall'area residuale alle soglie degli stabilimenti industriali del Porto Marghera.
Sulla destra, il nuovo assetto orografico dell'area ovest di Venezia progettata da Polesello nel 1985.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

Fig. FM07

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (II)
Individuazione del percorso infrastrutturale nei due versanti.
Sulla sinistra, l'inizio del viadotto sulle coste di Marghera. Si registra un punto di curvatura nel tracciato viario: la presenza centrale del Forte impone un cambio di rotta da parte dell'asse di percorrenza.
Sulla destra, il terminal ferroviario della stazione Santa Lucia in Venezia.
Planimetria generale.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

Fig. FM08

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (III) Sulla sinistra, l'"afonia" della forma infrastrutturale sulle coste mestrine.
Sulla destra, l'assetto del nuovo centro ovest di Venezia dato dalla coppia di polarità porose.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

08 Vedi Fig. FM07.

Con le stesse modalità del precedente progetto per l'area ovest del versante veneziano, la composizione si sviluppa riconoscendo alla direzione segnata dal viadotto un'asse fondatore. Le procedure di insediamento sulle sponde mestrine assumono come elemento di confronto la centralità veneziana progettata nel 1985, composta dalle polarità dei fori "di pietra" a cavallo dei binari. Il nuovo progetto propone una testa di servizio complementare al versante veneziano. Il tentativo è quello di costruire alla scala territoriale una tensione tra fronti ordinati agli estremi del viadotto.
L'area d'intervento individuata dallo studio è caratterizzata dalla ramificazione della darsena che si infiltra tra i basamenti del Forte Marghera per poi sfociare nella laguna. Sul bordo meridionale del monumento, assieme allo sbocco a mare del canale, l'infrastruttura di terra svincola e divide in due settori l'intera fascia di rispetto che separa il Forte dalla linea di costa. Ad est dell'asse si estende la punta dell'area di San Giuliano, antica palude a difesa dell'architettura rinascimentale, la quale però nello stato di fatto si presenta come spazio di natura abbandonato e contaminato, bisognoso di operazioni di bonifica e di restituzione a luogo lagunare. Sul lato meridionale, invece, oltre il canale, gli spazi industriali e della produzione del Porto Marghera ne fanno da padrona. La concavità che segna la conclusione della darsena è spazio di risulta occupato dall'infrastruttura che penetra il mare e si aggancia all'isola.
Come per Venezia ovest, anche sull'estremo mestrino, il viadotto si dà in una condizione di "afonia" della forma per cui la sua relazione rispetto alla linea di costa non "comunica" nessuna variazione di stato tra cui il cambio di sostanza dell'intorno, il passaggio dalla terraferma al mare e la conversione da per-corso (per terra) a inter-corso (tra due sponde) solitario sul livello del mare[08]. L'oggetto tecnico-ingegneristico del Ponte della Libertà viene riconosciuto da Polesello, con insistente volontà, come opera con un possibile valore architettonico e quindi potenzialmente veicolo di significati per i luoghi urbani e naturali.
La sfida del progetto, già avviata in Venezia ovest, risiede nel completare i valori dell'area nella testata mestrina, a partire dall'assunzione del tracciato infrastrutturale come asse primario con l'obiettivo di guadagnare un ordine insediativo per il tratto di costa mestrino.

Fig. FM09

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (IV) Individuazione dell'area di intervento a partire dalle invarianti del piano date dalla concavità di suolo al lato del canale, opposto alla Punta di San Giuliano a nord. I riferimenti disposizionali sono dati sulla grande distanza dalla polarità bassa (la triangolare) del nuovo centro dell'area ovest di Venezia.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

Fig. FM10

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (V) Collocazione della figura architettonica mestrina a partire dalla giacitura suggerita dal limite basso del foro triangolare dell'area ovest veneziana.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

La composizione procede riconoscendo due caratteri diversi alla sponda che marca lo sbocco a mare del canale.
La dimensione orizzontale dilatata del "vuoto" della Punta di San Giuliano viene restituita a spazio di natura lagunare attraverso un recupero delle sue aree interne. Dall'altro versante della darsena, il "vuoto" che domina la porzione di suolo risulta come un'incompletezza dell'insediamento industriale di Porto Marghera adiacente. Entrambe le rive si collocano a difesa del più nascosto Forte monumentale[09].
Nella costruzione di un piano d'azione, l'architettura rinascimentale triangola i due bordi del canale e collega dall'interno le due aree. Pertanto, viene riconosciuta una contesa a tre dello spazio orizzontale su cui fondare il progetto: da quello anfibio e ramificato del Forte si diramano verso il mare uno spazio aperto di natura tenuto da uno più compresso e allungato alle soglie dell'area industriale.
A partire dal riconoscimento della prevalenza della dimensione orizzontale sul piano, la composizione procede per antinomie ovvero opponendo alle due orizzontali del monumento e del nuovo spazio di natura terrestre una sola figura architettonica nella quale concentrare tutte le operazioni insediative. Ne consegue nelle gerarchie date della *dispositio* un addensamento dei pesi delle figure e uno sprezzante spostamento del baricentro figurale.

La nuova architettura solitaria dalla geometria quadrata viene collocata all'interno dell'unica area in cui poter occupare il suolo, in lontana corrispondenza con la doppia polarità della testa di ponte veneziana[10]. Il nuovo baricentro architettonico viene posato in dipendenza al cambio di giacitura del canale, all'interno dalla concavità della linea di costa, oltre lo spazio dilatato di natura della Punta di San Giuliano[11].
Il significato della procedura compositiva va trovato nella volontà espressa per contrasto di rendere evidente i caratteri di un ordine che già sussiste ed è insito nella topografia. Alla dominante orizzontale del monumento rinascimentale e dell'antica palude si oppone una puntualità architettonica raggrumata[12].

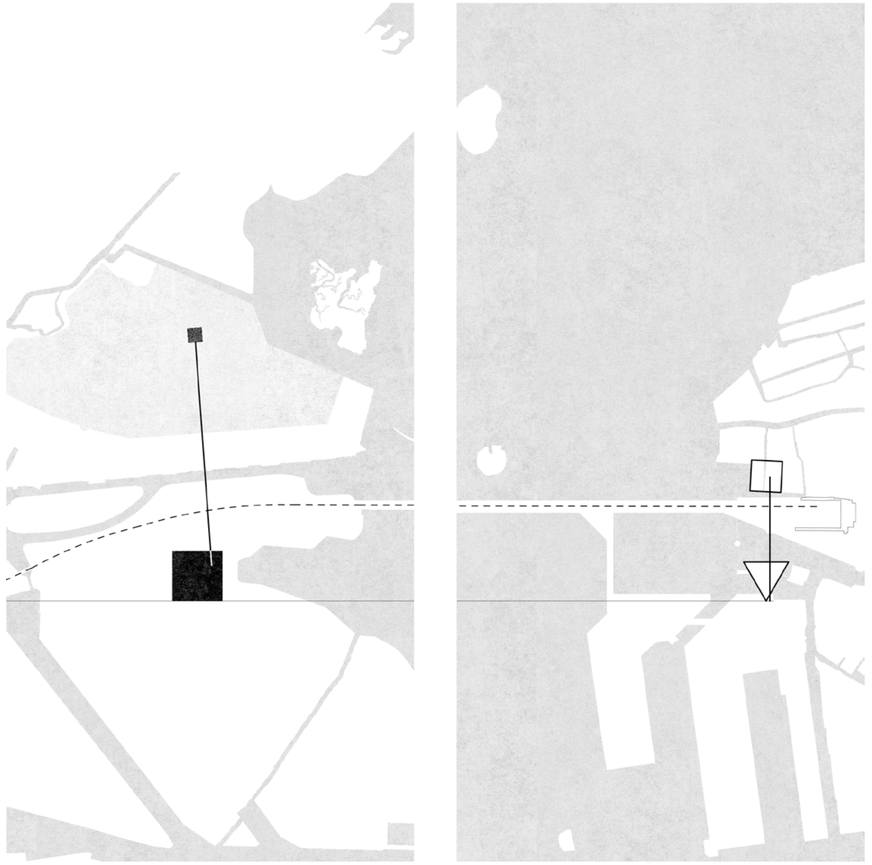
09 Vedi Figg. FM03 e FM06.
10 Vedi Figg. FM08-FM10.
11 Vedi Figg. FM11 e FM12.
12 Vedi Figg. FM10 e FM14.

Fig. FM11

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (VI)
Superamento della divisione tra i due versanti del canale e dell'infrastruttura.

Elaborato dell'autore.

0 400 800



La figura architettonica quadrata viene declinata proponendo un gruppo concentrato di torri identiche tenute su un unico basamento che le raccoglie. Il raggruppamento riconduce nei tratti formali al modello matrice del gruppo turrito del progetto edito da Polesello per il Centro Direzionale a Firenze (1977), utilizzato e affinato a più riprese in altre occasioni[13]. La forza espressiva delle quantità riconoscibili delle torri all'interno del gruppo viene rimessa in gioco e ricombinata con ulteriori varianti per questa occasione. Ancora una volta, la costruzione dell'unità passa per l'operazione moltiplicativa di carattere caleidoscopico dell'"uno" (la torre) e del "molteplice" (gruppo turrito).
Nel progetto per il Forte Marghera si registra un incremento complessivo degli elementi rispetto alla matrice stabile fiorentina, implementando le quantità della condensazione: le nove torri diventano sedici[14]. L'identità figurale dell'architettura viene raggiunta, proprio come per il centro direzionale fiorentino, attraverso la messa a sistema del gruppo con l'intorno.
Il valore accresciuto delle quantità non altera il significato del complesso architettonico, anzi, ne esprime la trasversalità del suo principio matrice, ottenendo così uno strumento con il quale misurare e nominare le procedure di figurazione. Infatti, la figura si articola sul piano per mezzo della reiterazione della stessa gerarchia disposizionale che governa la grande architettura castellare. Per il Forte Marghera, Polesello si preoccupa di mettere in crisi il valore cristallizzato del gruppo turrito fiorentino, ricercando un valore limite per la figuratività di questa architettura, oltre il quale si annienterebbe il senso dell'unità stessa[15].
La serie di tracciati ortogonali equidistanti si espande conservando lo stesso ritmo. La maglia isotropa è la griglia strumentale all'interno della quale disporre in un solo modo i pieni dati dalle torri. Come per una scacchiera, però dal carattere incompiuto, le torri si dispongono ad intervalli regolari all'interno della maglia intessuta. La loro *dispositio* esprime valori di finitezza per le figure architettoniche: la posa moltiplicativa avviene per vie diagonali e non sui lati. Così disponendo, le torri saltano sistematicamente un filare e una riga guadagnando ariosità nel complesso[16]. Il presidio dei pieni in tutti i vertici della maglia quadrata conferisce compattezza e continuità ai fronti.
Il volume ottenuto del nuovo terminal conforma un virtuale parallelepipedo, così come il modello di riferimento fiorentino.

Sul piano delle grandezze invece, l'operazione di dimensionamento del gruppo trova, anche in questo caso, nell'interpretazione critica dei segni e dei caratteri propri del territorio una quantità.
Polesello attinge dal paesaggio delle campagne venete una misura utile a dimensionare sul piano la figura architettonica turrita. Infatti, viene riproposto un modulo ricorrente con il quale è stato fondato il paesaggio veneto, ossia la lunghezza di un settore della graticola tracciata dalla *centuratio* romana nei campi veneti[17].

13 Si veda la serie di progetti in cui l'architetto ha riproposto lo stesso modello di complesso architettonico raggrumato, variandone le proporzioni nel rapporto tra pianta e alzato, o apportando delle variazioni disposizionali e di quantità in termini di elementi primari.
Tra i maggiori progetti, si riportano le combinazioni isotrope con le altezze:
- Centro Direzionale, Firenze (1977), 3×3 (altezza 105 m);
- Area Termini-piazza dei Cinquecento-Esquilino, Roma (1984), 3×3 (altezza 75m);
- Isola dei Granai, Danzica (1989), 3×3 (altezza 105m);
- Piazza Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992), 2x(1+1) (altezza 109m);
- Spreebogen, Berlino (1992-93), 2×(1+1) (altezza 180 m);
- Area del porto, Buenos Aires (1993), 4×4 (altezza 210m);
- Forte Marghera, Venezia Mestre (1994) 4×4 (altezza 75m).

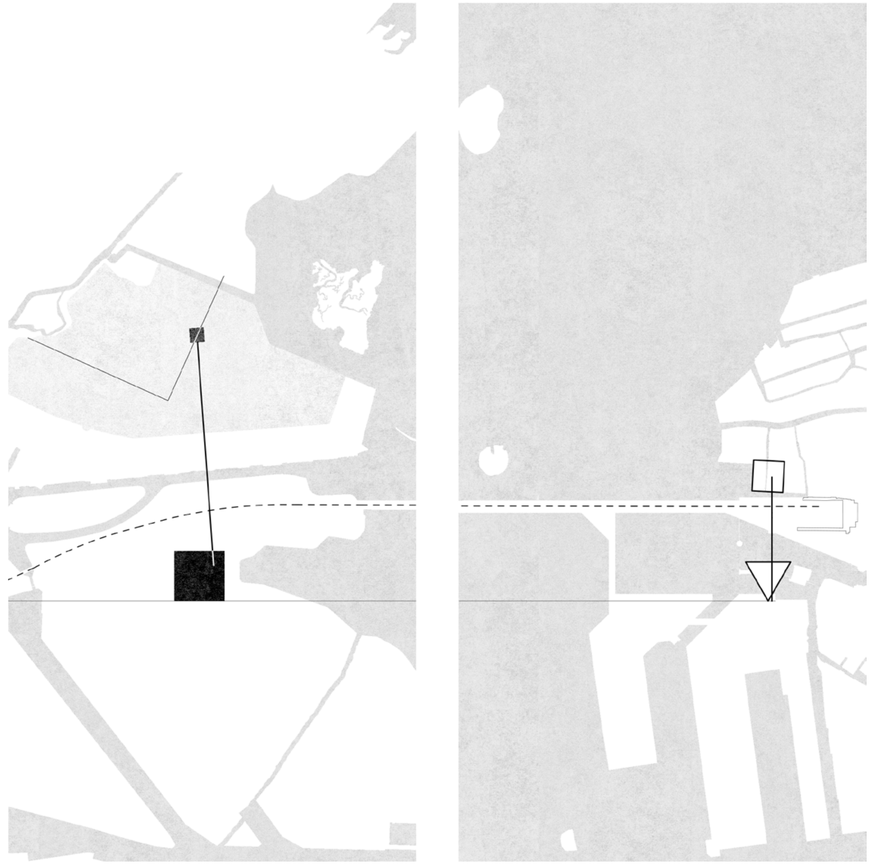
A tal proposito, cfr. il diagramma disegnato da Polesello su taccuino personale nel quale vengono schematizzati in pianta i raggruppamenti di torri per i progetti urbani, all'interno di una lista sintetica dei lavori di ricerca nell'arco della propria carriera: Fondo Gianugo Polesello, Archivi IUAV, Venezia, Gianugo Polesello, *Tipi, variazioni, ripetizioni...*, inchiostro nero, blu e rosso su carta, 22×15 cm (28/03/1995), Quaderno 87.
Diagramma pubblicato in Rakowitz, Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, p. 227.
14 Vedi Figg. FM14 e FM19.
15 Franceschin (2000), p 15.
16 *Idem*. Tracciato composto da 49 quadranti (7×7) in cui la regola riempitiva si fonda a partire dagli angoli e libera ogni volta, in alternanza, una riga e una colonna. In questo modo le torri guadagnano in autonomia formale e discontinuità: ogni torre è perfettamente equidistante e riconoscibile nella sua interezza.
17 Il basamento delle torri si estende per un'area di 300×300m. Franceschin (2000), p 17.

Fig. FM12

Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (VII) Insediamento del "vuoto" di natura abbandonato in Punta di San Giuliano attraverso l'individuazione sul piano di un ambito spaziale rivolto alla campagna veneta.

Elaborato dell'autore.

0 400 800



"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94)

Fig. FM13

"16 Torri".
Impronta al suolo.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

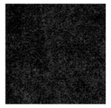
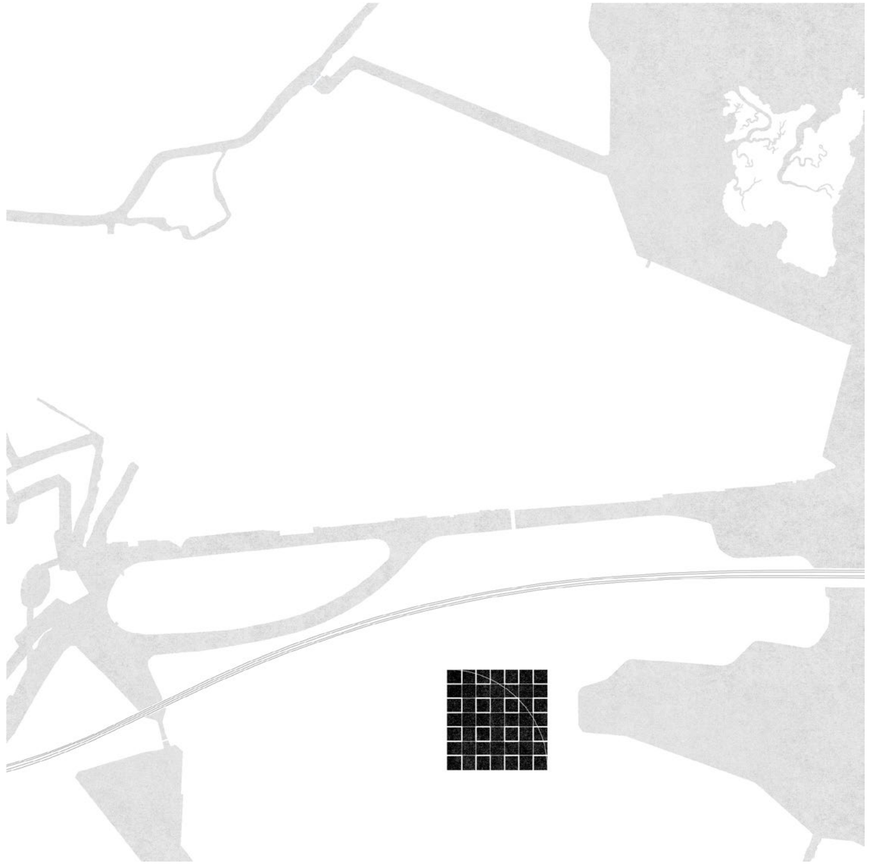


Fig. FM14

"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (I)
Costruzione della scacchiera incompleta di sette file per sette colonne.

Elaborato dell'autore.

0 200 400



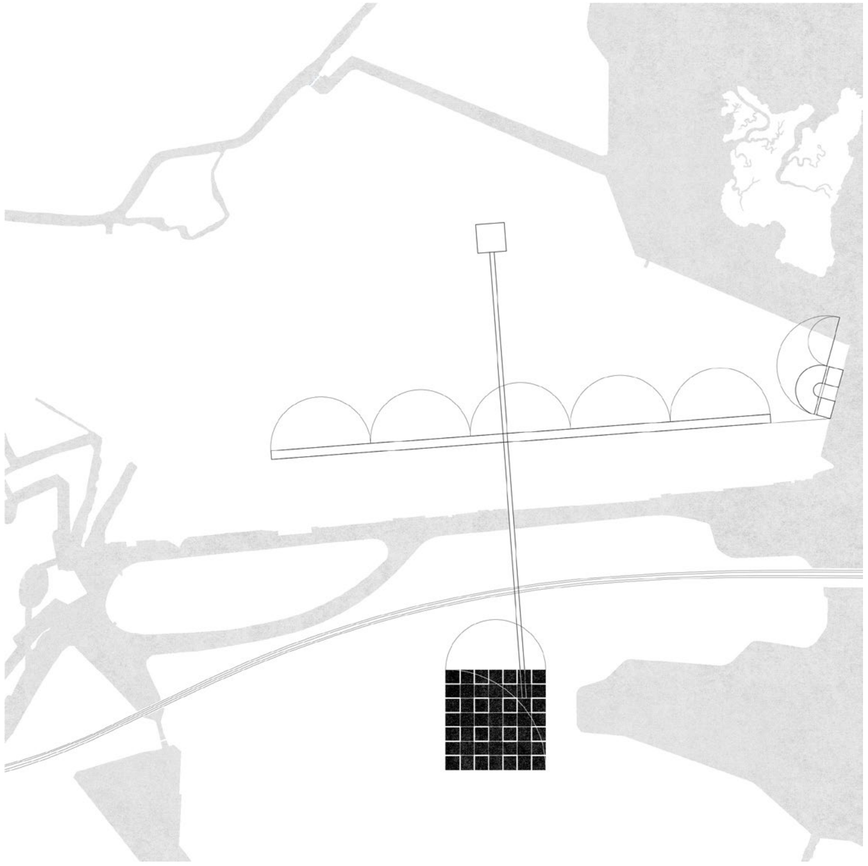


Fig. FM15

"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (II)
Recupero del "vuoto" opposto: superamento del canale e dell'infrastruttura. Al collegamento trasversale vengono incrociati giaciture minori con la quale costruire il nuovo luogo del parco.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

18 Vedi Figg. FM15-FM19.

La tensione rigorosa della geometria ordinatrice del gruppo di sedici torri si oppone programmaticamente all'informe dello spazio di natura della Punta di San Giuliano. Nelle relazioni dirette tra le parti esiste una dualità oppositiva nei significati di forma.
Il "vuoto" oramai degradato dell'antica palude viene risignificato a spazio libero di natura come parco della linea di costa, a servizio della comunità[18]. Infatti, Polesello propone una risistemazione dell'intera area convertendo il "vuoto" deteriorato e separato dalle relazioni con l'intorno. Le strutture di servizio e le attrezzature vengono definite per mezzo di recinti aperti o parziali, senza alterarne il suo ordine spaziale aperto. L'infrastruttura del viadotto e il canale d'acqua vengono superati attraverso una galleria che aggancia le torri e le collega all'interno del nuovo parco. Così, la nuova centralità data dal sistema torri/terminal-parco istituisce la testa sul versante mestrino per il viadotto.
Seppur alla scala territoriale, i due nuovi centri urbani di Venezia ovest e Forte Marghera semantizzano gli estremi del viadotto restituendo al "vuoto" il suo ruolo ordinatore nella laguna.

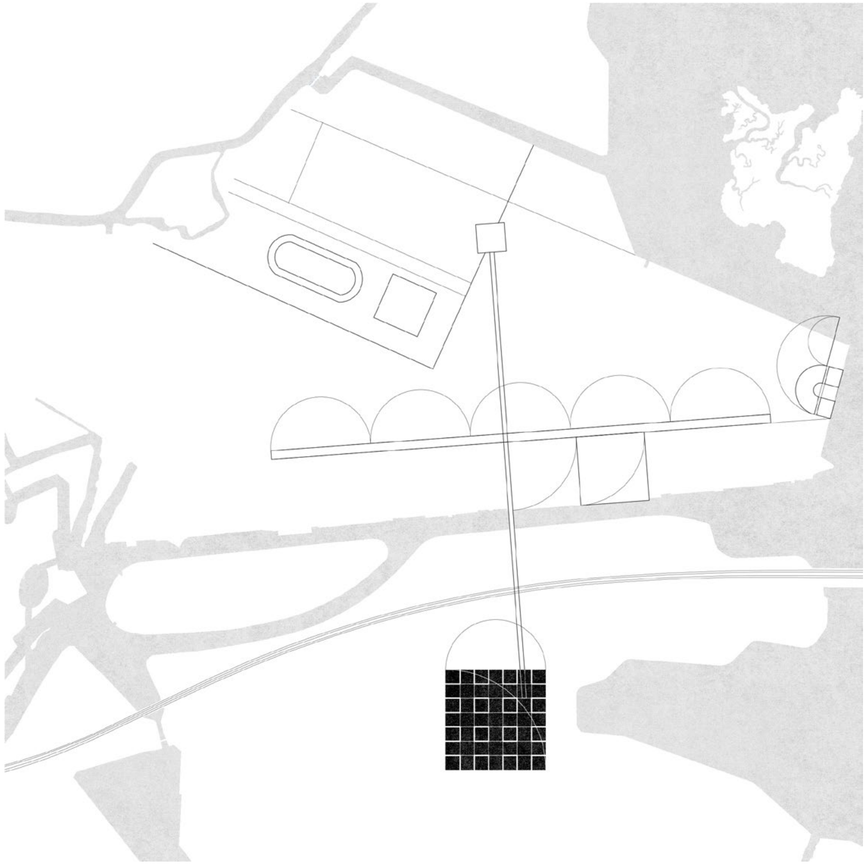


Fig. FM16

"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (III)
Recupero del "vuoto" opposto: al nuovo collegamento trasversale vengono incrociati giaciture minori con la quale costruire il luogo del parco.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

Il principio oppositivo tra architettura vertiginosa delle torri e spazio dilatato del piano scaturisce anch'esso dai rapporti e dalle cause di forma del modello fiorentino preso a riferimento. A Firenze, le torri presidiano uno spazio esteso di campagna ed emergono per opposizione dei caratteri: allo spazio di natura libero e privo di confini si accosta il volume cristallizzato delle torri[19]. Così, anche al Forte Marghera, l'opposizione tra due mondi formali e spaziali antinomici ri-ordina la gronda del versante mestrino.
La gerarchia che regola la struttura della composizione raccoglie e porta a compimento il "duello" anfibio già avviato nell'occasione precedente di progetto con l'area ovest sull'isola di Venezia. La nuova centralità al versante mestrino si ricongiunge a quel "Mito" in cui le forme della terra, intese come materia fondativa per la città, si oppongono alle forme della natura, sostanza al di fuori dell'insediamento urbano insulare.
Dunque, la ricerca delle due composizioni gode di una continuità di senso per i significati del "vuoto" nella dualità isola-città nello spazio di natura della laguna. Perciò, avanzare per contrasti si rivela una procedura valida per il senso delle forme e degli spazi della composizione, riconsegnando la laguna al suo "Mito".
I due progetti per il tratto insediato dal Ponte della Libertà dimostrano come sia il "vuoto" a costituire uno strumento indispensabile per le operazioni di formatività delle parti e per il conseguimento di nuove unità urbane rivolte all'intorno[20].

19 Si veda l'accostamento del gruppo turrito agli spazi di natura del progetto fiorentino. Il rapporto sprezzante tra le due parti distinte è stato successivamente paragonato ad una maschera sarda nota come "Babarrotu". Attraverso la metafora morfologica della maschera, Polesello segnala la sfrangiatura data dalla naturalità senza forma opposta al "cristallo" architettonico delle torri.
A tal proposito cfr.:
- Franceschin, (2000), p 15;
- Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *GIANUGO POLESELLO Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa, p. 50.

20 Vedi Figg. FM21 e FM22.

Fig. FM17

"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (IV)
Recupero del "vuoto" opposto: rivolti verso la campagna vengono disposti ulteriori attrezzature che completano il recupero dello spazio di natura.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

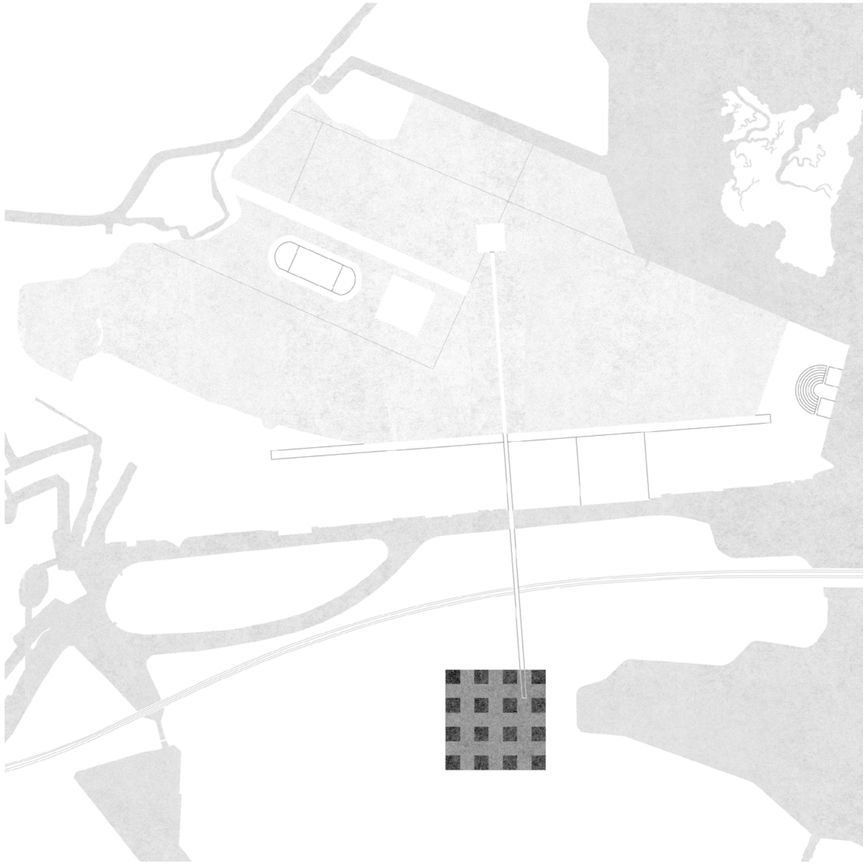


Fig. FM18

Planimetria complessiva.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

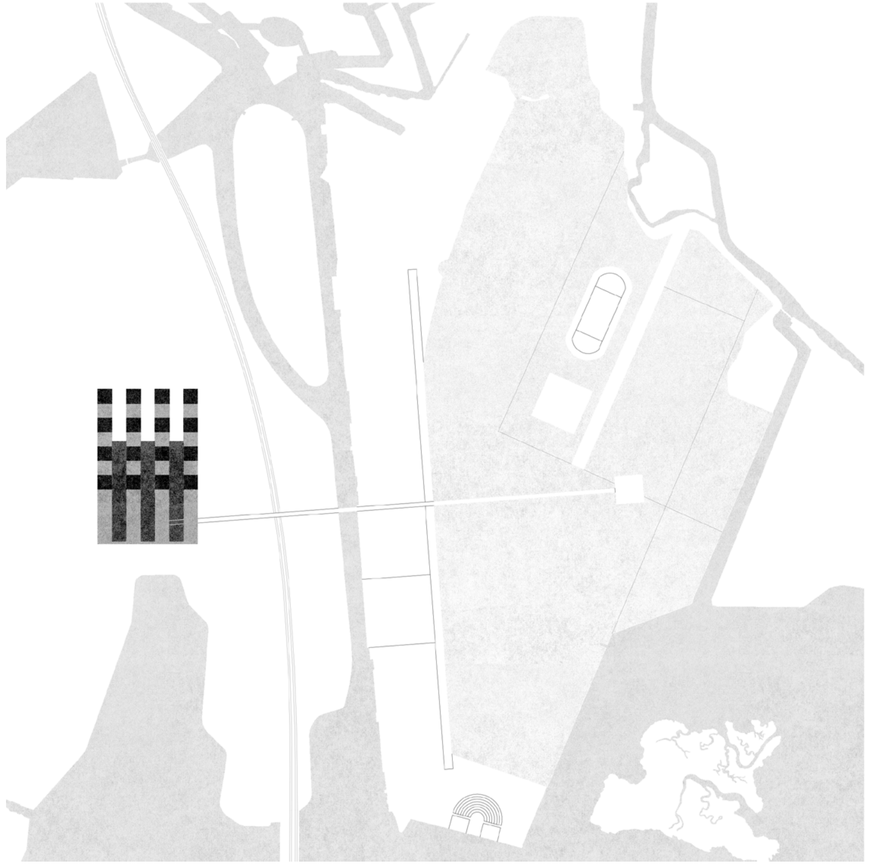


Fig. FM19

Assonometria complessiva.
Il nuovo terminal si mostra nella sua unità castellare data dalle sedici torri tenute dal basamento.

Elaborato dell'autore.

0 200 400

21 Franceschin, (2000), p 17.

Infondo, per Polesello, la speranza più alta che muove questa ampia ricerca risiede nella volontà di rintracciare e recuperare alcuni principi irremovibili – idee ripetibili per una teoria della città – estratti da un'interpretazione critica dei luoghi[21].
In questo caso, indagare e orientare le azioni progettuali ad un'idea proveniente dal passato non esprime un'imbalsamazione e di conseguenza un indebolimento della città dei nostri giorni, ma anzi è l'impegno rigoroso di una ricerca che mira a svelare il rinnovare dei significati autentici dei luoghi.

Fig. FM21

Planimetrie complessive delle due teste per il Ponte della Libertà a confronto.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

Fig. FM22

Assonometrie complessive delle due teste per il Ponte della Libertà a confronto.

Elaborato dell'autore.

0 400 800

Parte II

Tavola sinottica complessiva

534 Condensazione
534 Concatenazioni per discontinuità
534 Costellazioni
535 Polarità densificate
535 Polarità porose

Condensazione

Concatenazioni per discontinuità

Costellazioni

Polarità densificate

Tavola sinottica complessiva

Polarità porose

Parte II

Condensazione

Fig. FC16

Assonometria complessiva.
Concorso di progettazione architettonica nazionale per un Centro Direzionale, Firenze (1977).

Elaborato dell'autore.

Concatenazioni per discontinuità

Fig. DG24

Assonometria complessiva.
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Elaborato dell'autore.

Fig. GR36

Assonometria complessiva.
Concorso di idee per il Polo Direzionale-Finanziario nell'Area Garibaldi-Repubblica, Milano (1991).

Elaborato dell'autore.

Costellazioni

Fig. LR34

Assonometria complessiva.
Concorso di idee per l'ex area industriale "Lanerossi", Schio, Vicenza (1980).

Elaborato dell'autore.

Fig. BS31

Assonometria complessiva.
"Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen".
Concorso internazionale di idee per la progettazione urbana e architettonica della Riva Sinistra della Sprea a Berlino (1992-93).

Elaborato dell'autore.

Polarità densificate

Fig. MP29

Assonometria complessiva.
Progetto per un Centro Direzionale presso l' area "Montedison", Pesaro, (1981-82).

Elaborato dell'autore.

Fig. TD44

Crux quadrata, (opz. I)
Assonometria complessiva.
Studi e bozze di progetto per la partecipazione al "Concorso internazionale d'architettura Tête-Défense", Parigi (1983).

Elaborato dell'autore.

Tavola sinottica complessiva

Fig. NA34

Assonometria complessiva.
Progetto per l'area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992).

Elaborato dell'autore.

Fig. TD45

Crux immissa, (opz. II)
Assonometria complessiva.
Studi e bozze di progetto per la partecipazione al "Concorso internazionale d'architettura Tête-Défense", Parigi (1983).

Elaborato dell'autore.

Polarità porose

Fig. VO30

Assonometria complessiva.
Venezia ovest, "architettura e piano" (1985).

Elaborato dell'autore.

Fig. FM22

Assonometrie complessive delle due teste per il Ponte della Libertà a confronto.
"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94).

Elaborato dell'autore.

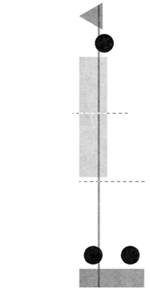
Parte III

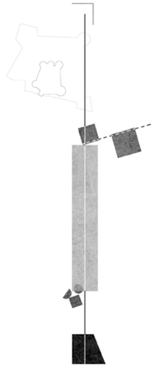
P III

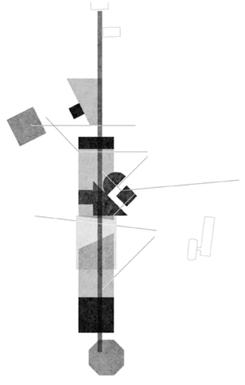
Parte III
Incontri con figure urbane (stra)ordinarie

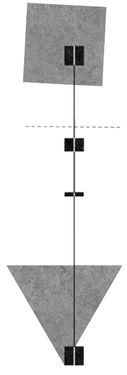
10

543 Figurazione iconica: tra lineare e pittorico
549 La danza del combinare
551 "Altissima povertà": *molte cose, poche forme*
577 L'inno delle parti
580 Rovesciare la prospettiva









(Nella pagina precedente)
Fig. IC00

Forme iconiche: il segmento.
Ricombinazione degli ideogrammi estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

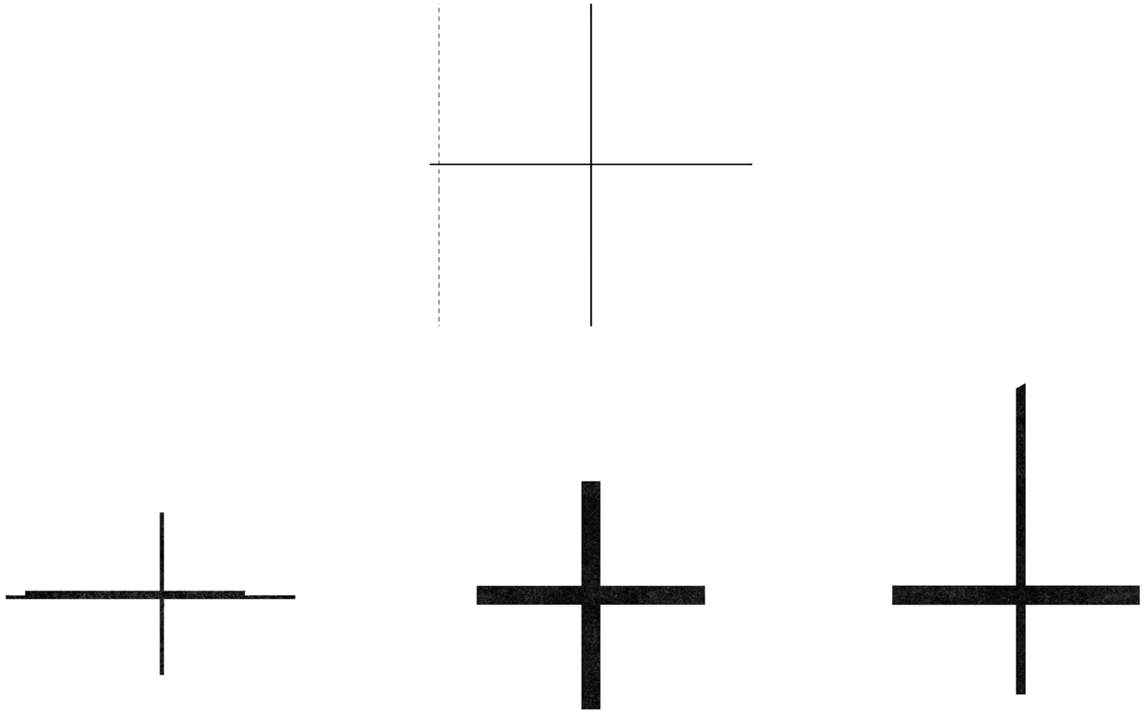
Rispettivamente in ordine di lettura:
Pesaro
Danzica Milano
Napoli Venezia ovest Venezia-Mestre

Elaborato dell'autore.

01 Con un'espressione efficace ("manufatti a mezzo di manufatti") Polesello parafrasa l'espressione dell'opera principale di Sraffa (*Produzione di merci a mezzo di merci*, Einaudi, Torino, 1960) riproducendone l'effetto. Il rapporto tra composizione urbana e tipi architettonici viene inteso come "produzione" di elementi già precostituiti e con un proprio ruolo-funzione. Si vedano i suoi taccuini personali dell'architetto friulano riportati in Rakowitz, Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice, pp. 38, 42 e 150.
02 Wölfflin, Heinrich, (2012), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Abscondita, pp. 44-98.
03 Cit. Deleuze, Gilles (2020), *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, p. 189.
04 Cit. Wölfflin (2012), *idem*.
05 Cit. Deleuze (2020), *idem*..
06 Cit. Wölfflin (2012), p. 40.
07 «[...] Ogni edificio, ogni funzione, deve assumere come proprio oggetto, come luogo di partenza il piano, il suolo, anche accidentato, ma sempre proiettabile su una superficie orizzontale. La pianta conduce. Comporre in modo bidimensionale è tipico della pittura astratta; ed è tipico della "composizione pittorica". La riduzione dell'architettura alla bidimensionalità come emblema di un valore spaziale complesso: anche se non è riducibile a questo, sempre io credo che questo sia l'atto di partenza. [...]». Cit. Polesello, Gianugo (1995), *Concert Hall sul Waterfront a Copenaghen*, in Quintelli, Carlo (a cura di), *La città del Teatro*, Milano, Editrice Abitare Segesta, p. 198.

Attraverso il lavoro di analisi sulla via della figuratività, si riscontra nei progetti urbani elaborati da Polesello una modalità del comporre che oltrepassa il contingente dato dal funzionale e dall'aneddotico, aprendo al tema dei significati intimi dei segni.
Dallo smontaggio dei progetti, in continuità dei caratteri qualitativi e quantitativi delle componenti, si evince un indirizzamento insistente dello schema compositivo verso un modello. Come già annunciato, si tratta del modello per parti, ovvero un riferimento pratico dal quale attingere i principi governativi delle componenti proposte. La tensione al rintracciamento in ogni composizione di questo riferimento riconosce, per proprio statuto, l'identificazione (e quindi la nominazione) dei singoli elementi all'interno dello schema generale. Dunque, la formazione delle strutture di forze che governano la composizione si esprime attraverso l'espressione della singolarità dei "pezzi" arruolati[01].
In questi lavori, la ricerca necessaria e costante sulla figuratività delle parti – intese come singoli replicabili e ripresentabili – gode di una tensione astrattivo-suprematista di tipo iconico che deriva da un continuo oscillamento tra il pittorico e il lineare[02], prossimo ad un "concatenamento a bassorilievo"[03]. Possiamo comprendere di più delle figure architettoniche e della natura di questa astrazione metafisica di cui Polesello si è servito per i suoi progetti, accompagnando l'analisi con un raffronto tra i due "stili"[04].

Riguardando alle composizioni, è possibile svolgere un esercizio interpretativo che giunge al catalogo morfologico degli elementi (una tassonomia delle parti) ridotti a forme pure passando con precedenza per le modalità assemblative del comporre.
Le superfici piane, l'individuazione di tipi di spazi, gli equilibri di pesi e misure, la definizione delle parti e finanche le prospettive (dis)attese sono gli indirizzi di un canone dal carattere iconografico a cui sono rivolti i metodi del comporre propri dell'architetto friulano.
Come sappiamo, il bassorilievo e il lineare in assonanza con il pittorico[05], fondano tutte le procedure rappresentative a partire dalla superficie piana. Riconosciamo nei lavori di Polesello una teoria del comporre che avanza per il sentiero della riduzione stabilendo relazioni lineari e indissolubili tra il piano e le figure che lo presidiano. Le operazioni compositive propongono sullo stesso livello il fondo e gli elementi da rappresentare, richiedendo all'autore una "determinazione"[06] per il riconoscimento plastico delle forme, assumendo un rapporto frontale con il piano di lavoro. Allo stesso modo di un pittore-scultore con la sua superficie piatta, Polesello pone nella dimensione orizzontale del piano (e della pianta) le fondamenta dello schema compositivo. Come per un bassorilievo e per una rappresentazione lineare o pittorica, l'unità dell'intera struttura si ottiene attraverso le connessioni che le superfici date dalle porzioni di aree selezionate stabiliscono tra loro. É la composizione per superfici piane o dei piani colore, ovvero l'organizzazione più appropriata per le figure, a partire dal loro riconoscimento in pianta[07].



08 Cit. Monestiroli, Antonio (2012), *La forma concisa*, in Rakowitz, Gundula (a cura di), *Gianugo Polesello. Maestro dell'indecifrabile*. Autoritratti veneziani, Venezia, Grafiche Veneziane, p.1.

(Nella pagina precedente)
Fig. IC01

Forme iconiche: la croce.
Ricombinazione dei cruciforme estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

Rispettivamente in ordine di lettura:

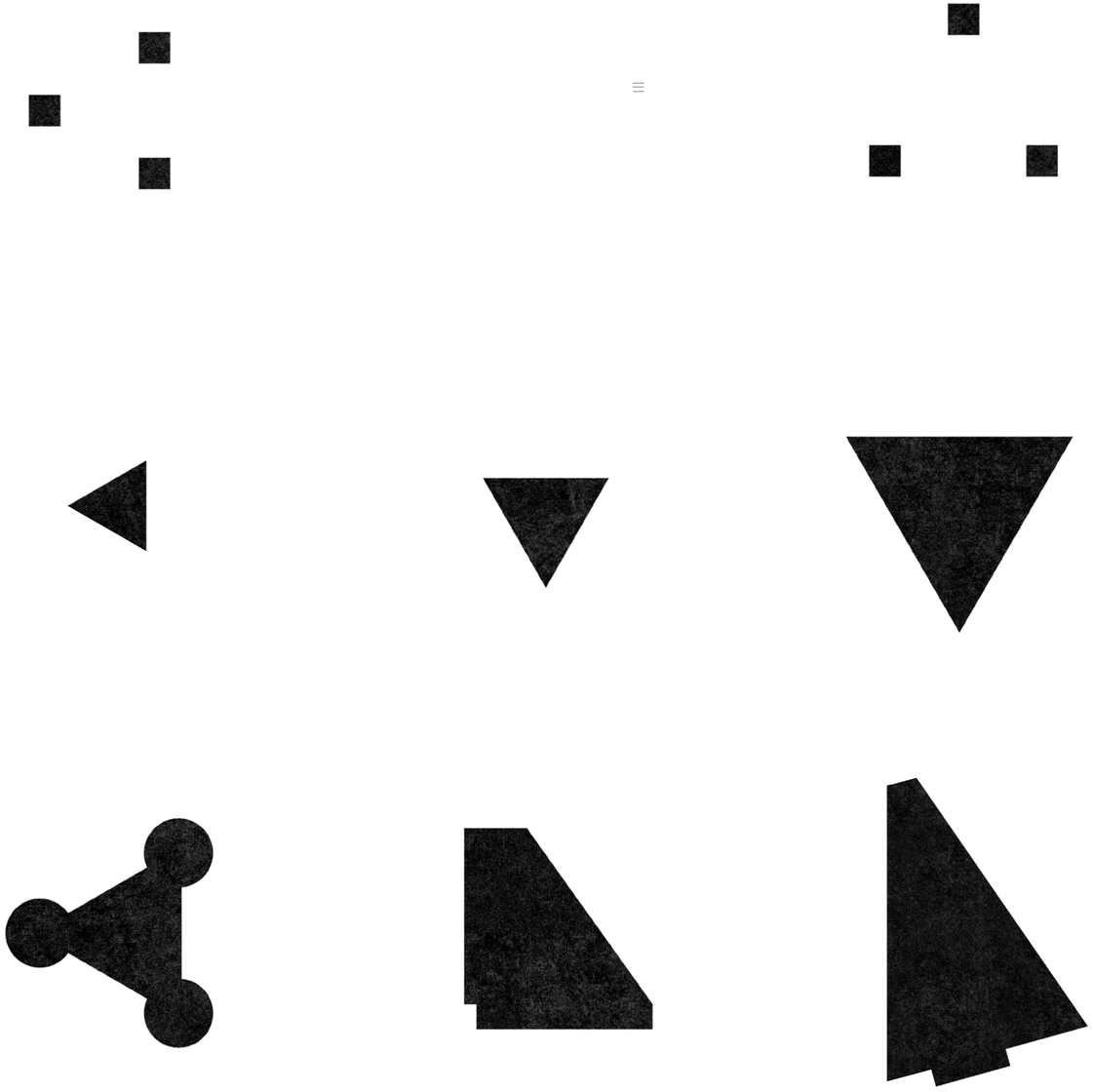
Firenze
Berlino Parigi (I) Parigi (II)

Elaborato dell'autore.

Il fondo e le figure sono sulla stessa superficie, ossia sullo stesso livello. I due membri si rendono riconoscibili grazie alla condivisione di un medesimo limite dato dal contorno, vincolo comune utile all'interruzione figurativa delle due entità. Nelle composizioni urbane di Polesello, la ricerca sulla forma procede interpolando il carattere lineare della formatività con quello pittorico. Osservando le sue planimetrie è possibile notare come l'imposizione "dall'alto" delle figure architettoniche apra al dialogo con le forme degli intorni circostanti. Questo carattere dell'insediare dimostra come venga messo in evidenza il valore del contorno come interruzione a contrasto del fondo del piano. Le figure posate così, ancor prima di rivelarsi per via tipologica e funzionale, esprimono già, per mezzo del bordo, un nuovo fatto architettonico del piano.

Il "vuoto" è inteso come il fondale che accoglie e sul quale vengono posate le figure. Altresì, il "vuoto" gode di un ruolo centrale per la struttura delle gerarchie e dei pesi delle componenti. Gli elementi del piano sono definibili come parti solo se la loro presenza viene restituita attraverso la discontinuità dei contorni tra il fondale (continuo) e le figure (discreto). Dunque, lo spazio libero del progetto si libera dai confini ed evita il ristagno in una propria internità generando un *continuum* tra il dentro e il fuori. La scelta di operare a partire da una mancanza, ovvero dall'assenza e dall'abolizione di bordi preclusi, riscatta la discontinuità ricercata delle parti. Le componenti presidiano e individuano il "vuoto" come uno spazio fondativo, proponendosi in un ordine libero sulla superficie piana come figure indipendenti.
Il contorno, in definitiva, isola e separa la forma dal suo contesto conferendo unità figurativa alla parte. La ricerca di carattere riduttivo sugli aspetti formali delle unità si radica in questo preciso passaggio del comporre. La tensione ad una *reductio ad unum* delle figure, aspetto normato ampiamente nell'arte iconografica, lavora con l'intento di scrollare dalle parti l'accidentale e l'occasionale, rendendole attraverso la loro essenza. Su questo ordine del piano costruito, gli oggetti vengono intesi come macchie (o campiture), ovvero unità chiuse contrastanti. Infatti, in opposizione ad una concezione delle parti per mezzo di un chiaroscuro, si potrebbe, con cautela, affermare che Polesello avanzi operando con prodotti astratti di un'arte lineare fatta di pieni delimitati e misurati. La ricerca delle collocazioni delle macchie procede a scatti, mettendo in mostra il valore della discontinuità come fondativo delle relazioni per le pratiche della composizione.

L'astrazione operata da Polesello si avvale della geometria per far emergere dalle figure la propria purezza di forma. Da strumento con cui organizzare gli schemi insediativi primari, le geometrie della linea e del piano riducono le parti a forme "concise" [08]**, conquistando in seguito anche la loro dimensione volumetrica.**



09 Deleuze (2020), pp. 189-190.
10 Cit. Cacciari, Massimo (2002), *Icone della legge*, Milano, Adelphi Edizioni, p. 273.
11 Cacciari (2002), p. 266; Florenskij, Pavel (2018), *Porte Regali*, Venezia, Marsilio Editori; Linsday Ope, John (2013), *Cos'è la pittura di icone? Tre risposte*, in Id., *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, Milano, Jaca Book, pp. 61-71.
12 Florenskij, (2018), p.82.
13 Cacciari (2002), p. 253-257.

(Nella pagina precedente)
Fig. IC02

Forme iconiche: il triangolo.
Ricombinazione dei triangoli (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

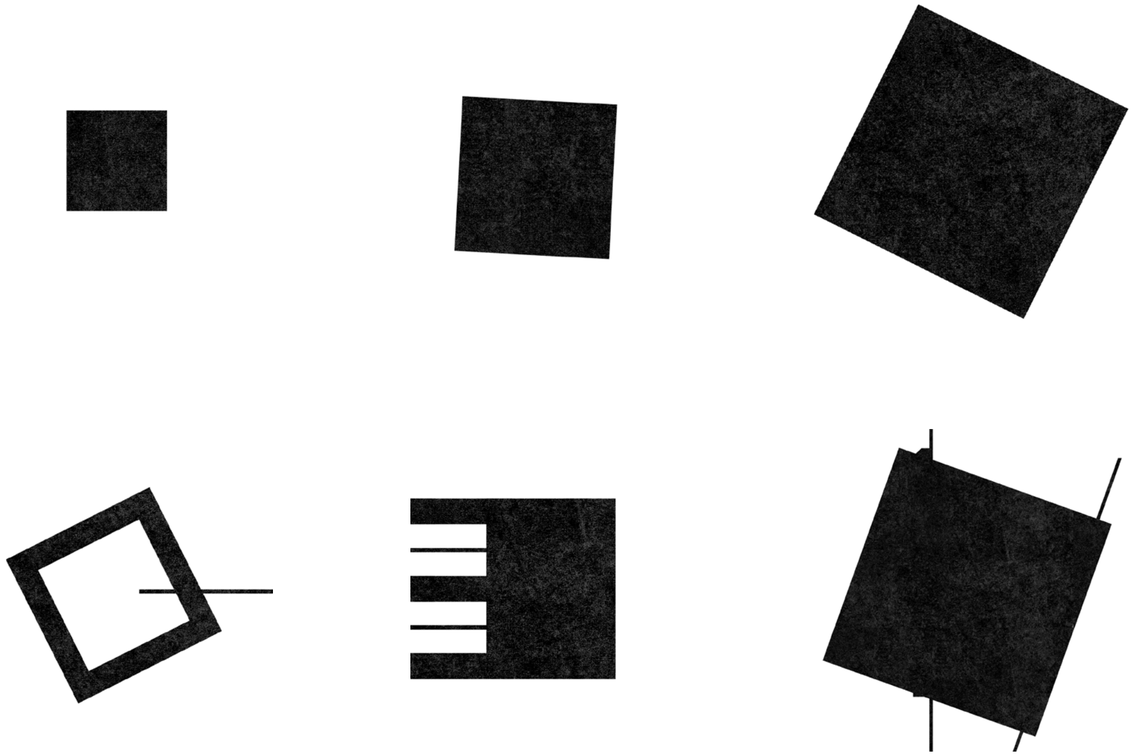
Rispettivamente in ordine di lettura:
Parigi (I)
Pesaro
Schio
Parigi (I) (II)
Firenze
Parigi (II)
Venezia ovest
Danzica

Elaborato dell'autore.

In questo passaggio, Polesello conduce ad una condizione di limite il processo astrattivo figurale, "aprendo le porte" a valori iconici delle figure. Lo "stile" lineare del bassorilievo si fa sempre più labile fondendosi con quello pittorico. Se nella figuratività lineare l'effetto è fondato su valori tattili (aptici) di quello che è, come in una relazione tra suolo e orizzonte[09] in cui la mano insegue la forma, in quello pittorico è il valore ottico a farne da padrona, ovvero ribadendone ciò che appare. L'apertura di senso ad una tensione metafisica iconica necessita uno spostamento degli equilibri tra i significati strumentali verso la concezione della forma: per rivelare e carpirne l'essenza, l'occhio della mano diviene l'"occhio della mente"[10]. Così Polesello ricerca e sperimenta sulla figuratività nelle composizioni urbane facendo cantare le macchie sul piano.

Pertanto, il fondale, la forma, il contorno e le campiture risultano gli ingredienti costanti di una pittura essenziale (e anche di un bassorilievo metafisico) attraverso il quale comporre. Nella logica dei processi riduzionali sulla forma, la ricerca continua ad un'irriducibilità dei segni non va intesa come un'impossibilità o un'incapacità espressiva, ma bensì come un'apertura da parte dall'autore ad accogliere quanti più significati possibili, sia nel ricordo di architetture già state nella storia, sia nei loro valori formali più profondi.
Il punto di arrivo e il termine ultimo oltre il quale difficile avanzare vengono ottenuti assumendo come parti del progetto i membri ridotti ai minimi termini. Si tratta della pratica di una messa in potenza delle forme pure, obiettivo figurativo proprio dell'arte delle icone[11]: l'isolamento e l'ostensione del "pezzo" astratto caricano di senso la figura (e lo spazio che lo circonda) attraverso l'evocazione di quello che non è visibile.
Il procedimento astrattivo di tipo iconico per la figuratività piana e volumetrica in Polesello è strutturale poiché le parti rimandano continuamente a qualcos'altro, ovvero ad ordini e sistemi che superano il contingente del progetto stesso. L'utilizzo dell'astrazione con un'accezione di tipo iconico non smentisce il suo originario significato di immagine o ritratto (al di là dell'aspetto sacrale), poichè è l'idea che si comprende per mezzo della figura. Infatti, la ricerca insistente all'essenziale e alla forma "concisa" si propone come il mezzo, e non il fine, con cui mettere in rappresentazione i rapporti (ovvero il campo di forza[12]) più che le parti in sé.

Nelle composizioni urbane di Polesello, tutto è rimesso alla tensione unitaria tra astrazione e figuratività, tra ciò che appare e ciò che è, in cui la relazione tra discreto e continuo[13] è perenne. Le figure sono nominate e computate nella loro autonomia formale poiché individuabili nella loro discrezione di parte, e, allo stesso tempo, a loro è affidato il compito di misurare nella composizione la sconfinatezza e l'ariosità del "vuoto".



(Nella pagina precedente)
Fig. IC03

Forme iconiche: il quadrato.
Ricombinazione dei quadrati (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

Rispettivamente in ordine di lettura:

Venezia-Mestre
Milano

Venezia ovest
Firenze

Schio
Danzica

Elaborato dell'autore.

14 Rakowitz (2015), pp. 56-58, 74-76.
15 Leibniz, Gottfried Wilhelm von (1666), *Dissertatio de Arte Combinatoria*, Lipsia.
Documento digitale ad accesso da remoto (Ed. inglese)
<https://shorturl.at/lxzG3> (ultima consultazione 16/09/2022).
16 Malevič, Kazimir (2000), *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in id., *Suprematismo*, Milano, Abscondita, p. 54.
17 Cit. Capra, Fritjof (1982), *Il Tao della Fisica*, Milano, Adelphi Edizioni, p. 195.
18 Cit. Rakowitz (2015), p. 76.
19 *Idem*.
Si veda anche: Florenskij, Pavel (2020), *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi Edizioni, p. 13.
20 Kandisky, Wassily (2005), *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, pp.32-37.

Con la stessa tensione astrattiva che ricopre le procedure normate dell'arte delle icone, i progetti di Polesello dimostrano come la ricerca compositiva avanzi per conto di un movimento perenne, una danza in cui, ad ogni passo, le stesse forme rinnovano i significati attraverso nuovi rapporti e inedite relazioni. Gli elementi si danno per parti già conosciute, le quali provengono dalla tradizione o da un personale bagaglio progettuale.
L'avanzare per poche parti permanenti ed inequivocabili del patrimonio architettonico appartiene ad un modo di indagare la realtà noto come *ars combinatoria*[14], preso a prestito dal pensiero logico-matematico leibniziano[15]: a limitati termini primi corrispondono elevate combinazioni di significato.
La riproposizione insistente e sconfinata di questo corredo di architetture consolidate che ha per oggetto la città, assume profondità di senso solo se intesa come una continua e interminata ricerca di una matrice urbana ideale a cui Polesello ambisce. La sfida risolutiva delle composizioni è del tutto riposta, non nella copia semplicistica o verosimigliante di parti note ridotte a forme pure (primarie), ma nella perenne seconda opportunità che queste hanno nell'essere ripresentate, ricercando in modo incessante un nuovo ruolo nella scena urbana. Dunque, l'*ars combinatoria* nei progetti di Polesello si caratterizza per questa mancata chiusura definitiva dei significati delle parti.
La costruzione di rapporti stabili e univoci ("posa eterna"[16]) al fine di ottenere un sistema unitario e chiuso si smentisce nell'occasione progettuale successiva ri-conducendo ad un nuovo grado zero le stesse parti riproposte. Questo ritmo antipodale, ovvero l'equilibrio di una stabile (e non statica) "quiete in movimento"[17], muove e ritma la danza con cui si strutturano le composizioni nei lavori di Polesello.

Il ricorrere sconfinato a questo principio ripetitivo pone le ricerche compositive in una forte tangenza con l'arte metafisica delle icone. L'amplificazione dell'espressione data dalla ripetizione ad oltranza delle forme ridotte alla loro struttura intima, sino a giungere le soglie dell'"afasia"[18], appartiene agli aspetti del canone dell'astrazione di tipo iconico. Infatti, la ripetizione assume i tratti di un esercizio incessante con cui ricercare, come per un gioco infantile[19], un limite oltre il quale i segni perdono il loro significato contingente e svelano la loro purezza semantica[20].
L'architetto friulano, come un pittore, attinge dall'immaginario della città gli archetipi da ripetere e combinare, attraverso i quali rinnova il senso dei luoghi urbani.

21 Linsday Opie (2018), p. 63; Florenskii (2020), p. 19.
22 Vedi Fig. IC00.

(Nella pagina precedente)
Fig. IC04

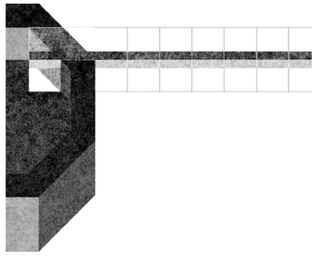
Forme iconiche: il tondo.
Ricombinazione dei tondi (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

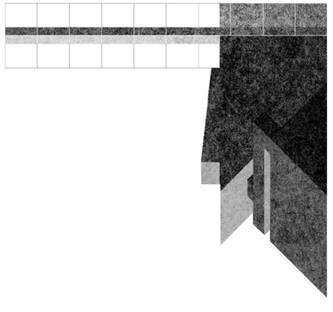
Rispettivamente in ordine di lettura:
Schio
Napoli Berlino Pesaro
Schio Danzica Pesaro

Elaborato dell'autore.

Evitando speculazioni e congetture di tipo simbolico, è possibile conoscere di più i fondamenti astrattivi iconografici dei progetti urbani di Polesello mettendo a rassegna le parti più ricorrenti delle composizioni urbane: forme elementari rivestono tipi architettonici primari della città.
Il repertorio di forme e di tipi, così elaborato, può aiutarci a individuare oltre ai principi e alle regole che istituiscono i rapporti di questa "scrittura" dell'icona[21], soprattutto la matrice ideale di città a cui Polesello ogniqualvolta ambiva. In questo corredo formale segmenti, croci, triangoli, quadrati assieme a tondi sostengono e strutturano la figurazione volumetrica di gallerie-porticati, fori-piazze e corti, oltre che torri e teatri.

Il segmento, e la linea retta più in generale[22], sono gli elementi minimi ricorrenti con cui è inevitabile operare per Polesello. È con la linea che si manifestano gli equilibri tra causa ed effetto di una forza compositiva. I rapporti tra le componenti, le relazioni con gli intorni, la *dispositio* e tutte le regole delle pose delle figure sul piano ci dicono di più di queste forze attraverso l'eloquenza formale delle parti.
Abbiamo visto come nei progetti per Danzica e Milano la linea semplice sia la costante direzionale che fonda le due composizioni: sull'asse continuo si succedono le parti dell'impalcato di progetto. La struttura lineare, così intesa, rimanda ad altri sistemi complessi noti provenienti dalla storia, ovvero composizioni date da architetture che ponevano i propri spazi per successioni e con-sequenze di edifici lungo una traiettoria comune.
Invece, nelle occasioni più ridotte nel numero di componenti come per Pesaro, Napoli, Venezia e Mestre, il segmento è segno della simmetria da tramutare in equilibrio per i due estremi. Infatti, in queste composizioni, la linea è espressione della forza che stabilizza e tende i due poli, oltre che misurarne le distanze. Per le composizioni polari il segmento è sia bilancia che calibro. Dunque, la linea, altro non è che tracciato archetipico della strada-sentiero, atto antropico con cui indagare e percorrere il mondo.
Più in generale, allargando il campo d'indagine all'interno del palinsesto di progetti, si riscontra una presenza ubiqua della linea: le forze attive del piano si rivelano attraverso le relazioni dirette dei corpi architettonici. Attraverso la loro individuazione è possibile riconoscere ragioni e significati conformativi propri della città.
L'isolamento delle parti, la trasformazione e l'adattamento delle geometrie rispetto alla topografia, la dissipazione del carico formale (pesi e ruoli gerarchici dei pezzi), la concentrazione e l'accoppiamento delle componenti in un *unicum*, la separazione e il bilanciamento tra gli estremi e, ancora, la messa a riunione degli elementi in un'unità sono le forze più significative espresse dall'elemento linea in queste composizioni urbane.





(Nella pagina precedente)
Fig. IC05

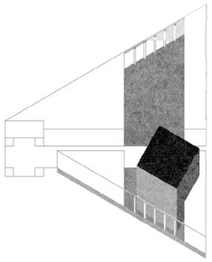
Figure iconiche: la strada-via.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico della strada-via estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

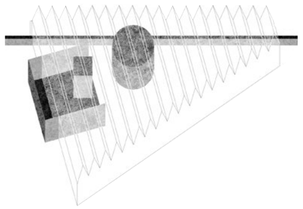
Rispettivamente in ordine di lettura:
Berlino
Pesaro Napoli Venezia ovest
Milano Milano Milano

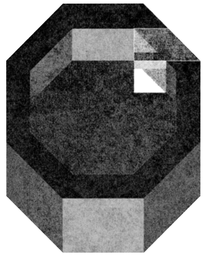
Elaborato dell'autore.

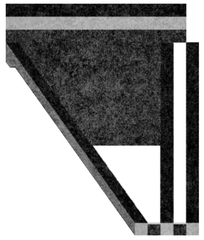
Il raddoppio del segmento semplice su una perpendicolare, ovvero l'invenzione di un cruciforme[23], costituisce per l'architetto una forma elementare utilizzata per lo più come avvio delle composizioni. Incrociando due segmenti vengono messi in forma più rapporti relativi al piano: la croce fonda il piano di progetto e costruisce la superficie attraverso l'invenzione di un centro e un relativo spazio che lo circonda su quadranti ortogonali, come per un sistema cartesiano. Infatti, oltre a misurare le distanze della superficie piana sulla quale intervenire, il cruciforme segna ambiti spaziali liberi, ordinando il piano attraverso le coordinate stabilite dall'incrocio. Lo spazio promesso alla composizione così, al contrario di quello interno ad un recinto, si esprime per mezzo di un ordine aperto (dinamico), in cui è il "vuoto" a dominare (scorrendo). Come per l'elemento della linea, anche nella croce l'atto fondativo è intrinseco e fortemente evocativo del sistema tradizionale cardo-decumanico in cui due strade-assi ortogonali segnano direzioni opposte e individuano, per mezzo di coordinate assiali, luoghi esatti del piano indistinto.

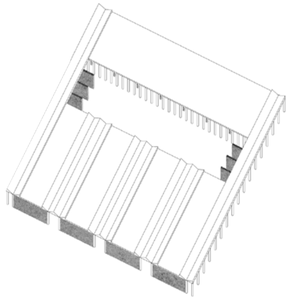
23 Vedi Fig. IC01.

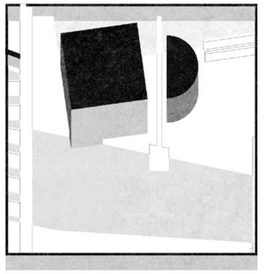


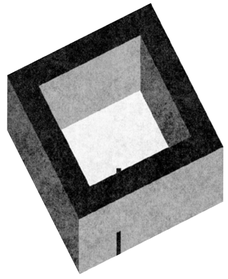












(Nella pagina precedente)
Fig. IC06

Figure iconiche: il foro urbano (piazze e corti).
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico del foro, della piazza e della corte estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

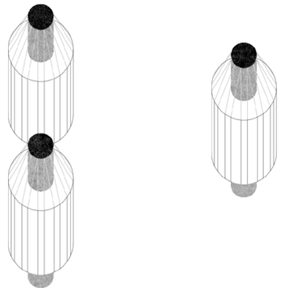
Rispettivamente in ordine di lettura:
Venezia ovest — Milano — Schio
Danzica — Danzica
Firenze — Milano

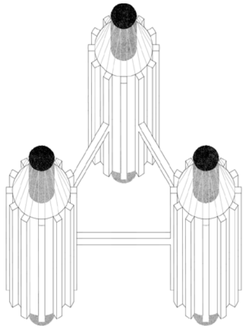
Elaborato dell'autore.

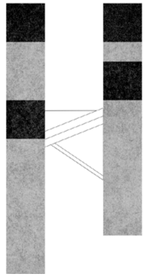
24 Vedi Fig. IC02.

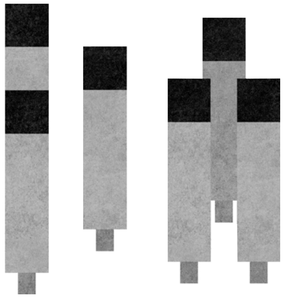
25 Si vedano i rapporti urbani ricercati da Palladio nella disposizione del fronte della Chiesa di San Giorgio Maggiore e l'apertura diretta (libera da ingombri) con la triangolazione tra Punta della Dogana e l'altra sponda del Canal Grande con Piazza San Marco. Le relazioni del "vuoto" urbano dato dal trilaterale dei monumenti alle porte meridionali dell'isola di Venezia sono state un modello per le ricerche decennali avviate da Samonà e poi sviluppate da Polesello sul tema della "poetica della forma aperta".
Bettini, Sergio (1961), *Palladio Urbanista*, in "(III), Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza", pp. 9–11. Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/knpvB> (ultima consultazione: 15/09/2022).

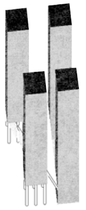
Inseguendo un ordine crescente di grandezza dato dall'incremento delle complessità geometriche, la figura essenziale seguente è quella del triangolo[24]. Questa viene proposta non soltanto nel diagramma di forma piena, ma anche attraverso la disposizione per i vertici di un triangolo virtuale data da elementi puntuali.
Si vedano le chiusure del sistema concatenato di Danzica o del centro direzionale per Pesaro, oppure ancora al foro "di pietra" del progetto per l'area ovest di Venezia. In queste figure il triangolo viene espresso con la massima chiarezza della sua evidenza geometrica. Diversamente, invece, viene reso il richiamo al trilaterale dato dalla *dispositio* del tris di torri per Schio oppure nelle ricerche urbane disposizionali per Parigi, in cui le torri ad assetto triangolare si combinano con nuove giaciture rispetto alle invarianti topografiche.
Il triangolo smentisce la pratica dell'angolo retto: si nota come la croce e i quadrilateri godano di una stabilità sul piano dal momento che il ripercuotersi delle due coordinate nella forma genera un allineamento, conferendo equilibrio fermo e premeditato. Nel triangolo, la stabilità è più precaria poiché il suo bilanciamento è incerto. Nell'edificio di Punta della Dogana a Venezia (forte triangolare nella punta orientale a Dorsoduro), così come nella trilaterazione marciana dello stesso specchio d'acqua individuato dal fronte lagunare meridionale[25] risiedono due archetipi valorosi per Polesello a cui la triangolazione della forma e dello spazio urbano talvolta rimandano.

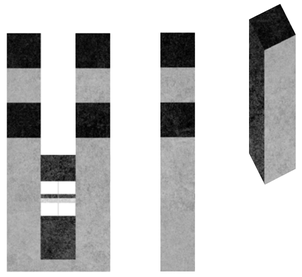


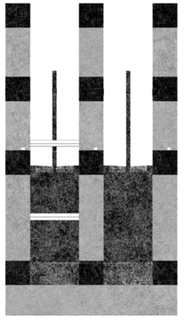


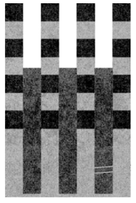


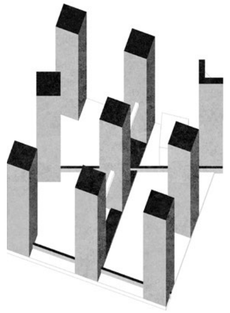












(Nella pagina precedente)
Fig. IC07

Figure iconiche: la torre.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico della torre estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

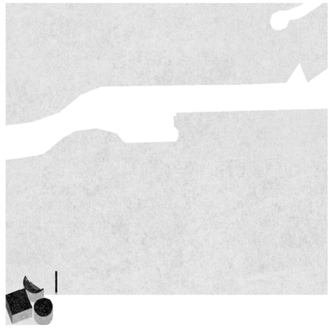
Rispettivamente in ordine di lettura:

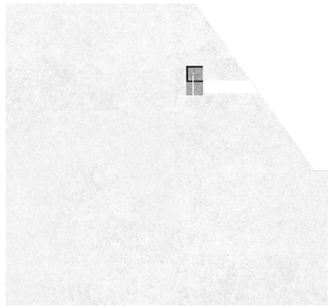
Pesaro	Schio	Napoli
Parigi (I) (II)	Berlino	Milano
Firenze	Venezia-Mestre	Danzica

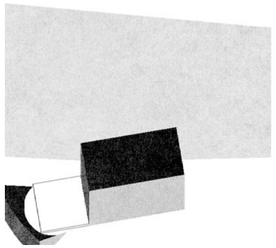
Elaborato dell'autore.

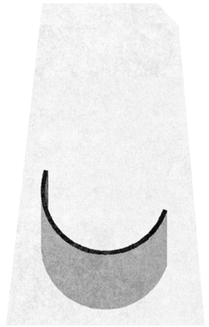
26 Vedi Fig. IC03.
27 Vedi Fig. IC04.

Le geometrie del quadrato[26] e del tondo[27] indagano l'esperienza spaziale del recintare e del bordare, oltre che del centrare un'area della superficie piana attraverso un confine continuo e stabile. Le due famiglie di forme (quadrangoli e i cerchi), in conseguenza alla croce, possiedono una propria assolutezza data dalla gravità protetta del proprio centro. I quadrati, assieme ai rettangoli, e i tondi, assieme ai cerchi e gli emicicli, sviluppano in modo simile la propria figura: i quadrangolari traslano le direzioni ripetendole in coppia, mentre i cerchi sviluppano il bordo in modo radiale ruotando la punteggiata in modo continuo attorno al loro perno. A queste figure essenziali è possibile applicare una deformazione direzionale alterando un verso senza variarne il loro principio fondativo.
Le figure quadre nelle composizioni di Polesello sono la maggior espressione e l'esaltazione più alta dell'angolo retto inteso come strumento geometrizzante con cui controllare il piano. Nelle sue indagini sulla forma, i quadrati e i rettangoli superano la scala dell'edificio architettonico in cui la dominante è data dal recingere, e avviano processi conoscitivi alla scala territoriale rimandando alla tradizionale pratica romana della *centuratio*. L'incrocio degli assi, come per una croce semplice, diviene strumento isotropo di controllo attraverso la moltiplicazione estensiva: il risultato vede assi ortogonali intrecciati in maglie kilometriche. L'effetto è la fondazione di un paesaggio dimensionato da cui Polesello trae misure per poi riproporle nei progetti alla grande scala, vedi la composizione per la gronda lagunare del Forte Marghera e i rapporti dimensionali con i campi segnati della campagna veneta.
Le figure tonde, invece, chiamano a sé i principi geometrici di sviluppo dei sostegni elementari delle colonne, dei grandi silos delle aree industriali, o degli emicicli delle cavee teatrali, come elementari solidi di rotazione.
I rapporti tra il perimetro e il suo interno consentono al cerchio di proporsi come forma per eccellenza "a tutto tondo", poiché la scrittura stabile e costante della curva la rende una figura prevedibilmente chiusa in sé stessa.









28 Cfr. Polesello, Gianugo (2010), *Università a Las Palmas*, in Neri, Raffaella e Vigano, Paola (a cura di), *La modernità del classico*, Venezia, Marsilio Editore.
29 Cit. Florenskij, Pavel (2012), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi Edizioni, p.92.

(Nella pagina precedente)
Fig. IC08

Figure iconiche: il teatro civico.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico del teatro civico estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.

Rispettivamente in ordine di lettura:
Venezia-Mestre Danzica
Napoli Schio Berlino
Firenze Milano

Elaborato dell'autore.

Attraverso la scelta e l'elezione costante di componenti in cui la forma pura che la sottende aderisce a quello che appare, Polesello dimostra una ricerca incessante sull'origine delle forme espresse anche nella consistenza volumetrica. Le figure architettoniche vengono condotte ad un livello di riduzione della forma tale per cui si carica di forza il valore dell'ambiguità[28]**.**
Nella "scrittura" normata dell'arte delle icone i tratti rappresentati non assumono valore per la composizione se presi nell'indigenza della loro individualità o peggio nella loro "accumulazione casuale"[29]**. L'appartenenza ad un'unità superiore, invece, evita il rischio della sterilità semantica del singolo elemento ridotto a forma pura, aprendo così ai significati dei sistemi tra le parti.**
La dimensione volumetrica riflette la tensione astrattiva delle geometrie del contorno e del fondo trovando la stessa essenzialità ricercata nella superficie piana, arricchendo i caratteri astrattivi di una tensione stereometrica. I tipi architettonici ricorrenti derivano dai significati delle forme elementari proprie del corredo di Polesello.

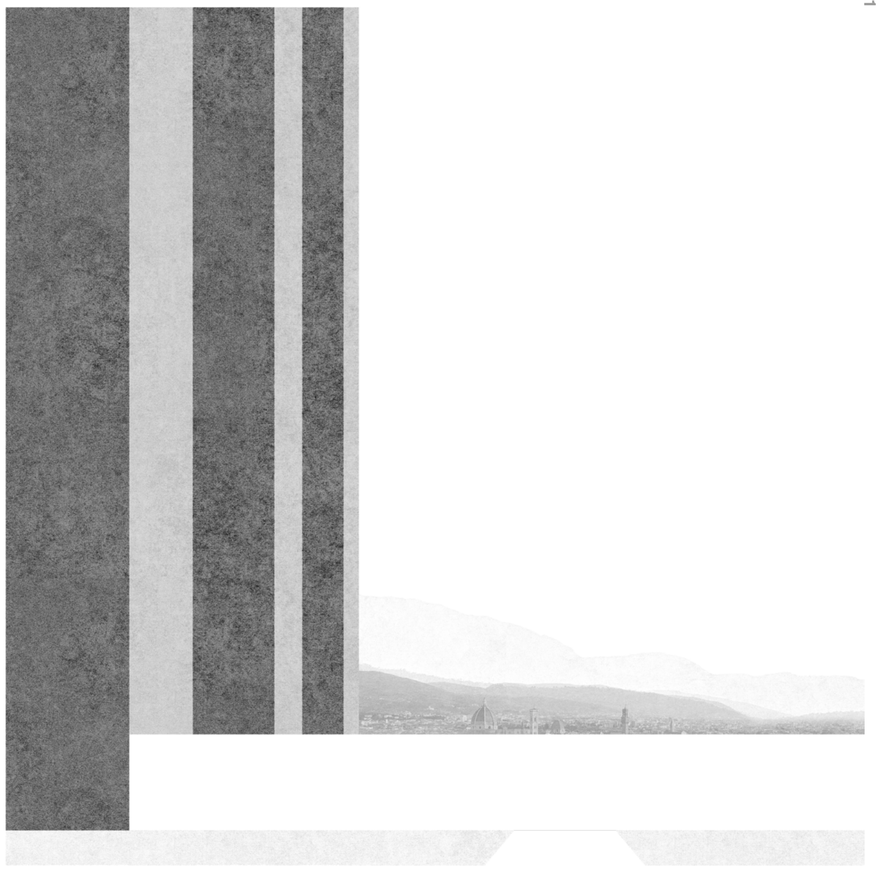
Le gallerie e i porticati[30], oltre all'espressione asciutta di volumi sottili e allungati dominati da linee e incroci, ripropongono sistemi di pergolati e strade-vie colonnate afferenti alle ville e alle città della storia[31].
Difatti a Berlino il sistema cruciforme all'interno dell'ansa della Sprea viene insediato da lunghi pergolati della tradizione romantica berlinese incrociando nel medio tra i monumenti dello Spreebogen. A Schio e Napoli, invece, il porticato è dato come elemento urbano con cui costruire e sostenere "vuoti" di natura. A Milano e Venezia, così come anche a Danzica, l'asse stradale a quota elevata si propone come passarella meccanica trasparente che conduce da un estremo all'altro del sistema urbano.

30 Vedi Fig. IC05.
31 Polesello, Gianugo (1989), *Sull'architettura italiana*, in Ciucci, Giorgio (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Bari-Roma, Editori Laterza, p. 235.

Fig. IC09

Vista verso il centro urbano di Firenze. Centro direzionale, Firenze (1977).

Elaborato dell'autore.



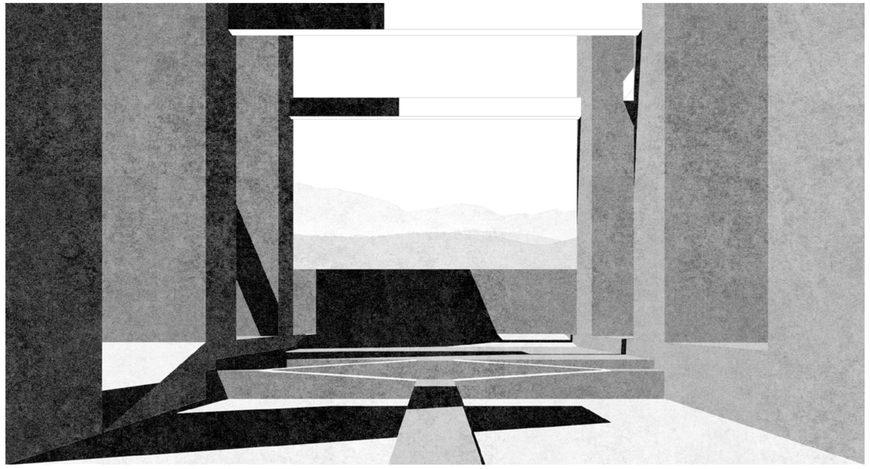


Fig. IC10

Vista al piede delle torri verso i monti orientali.
Centro direzionale, Firenze (1977).

Elaborato dell'autore.

Fig. IC11

Vista dai monti verso la campagna fiorentina tra Firenze e Prato.
Centro direzionale, Firenze (1977).

Elaborato dell'autore.

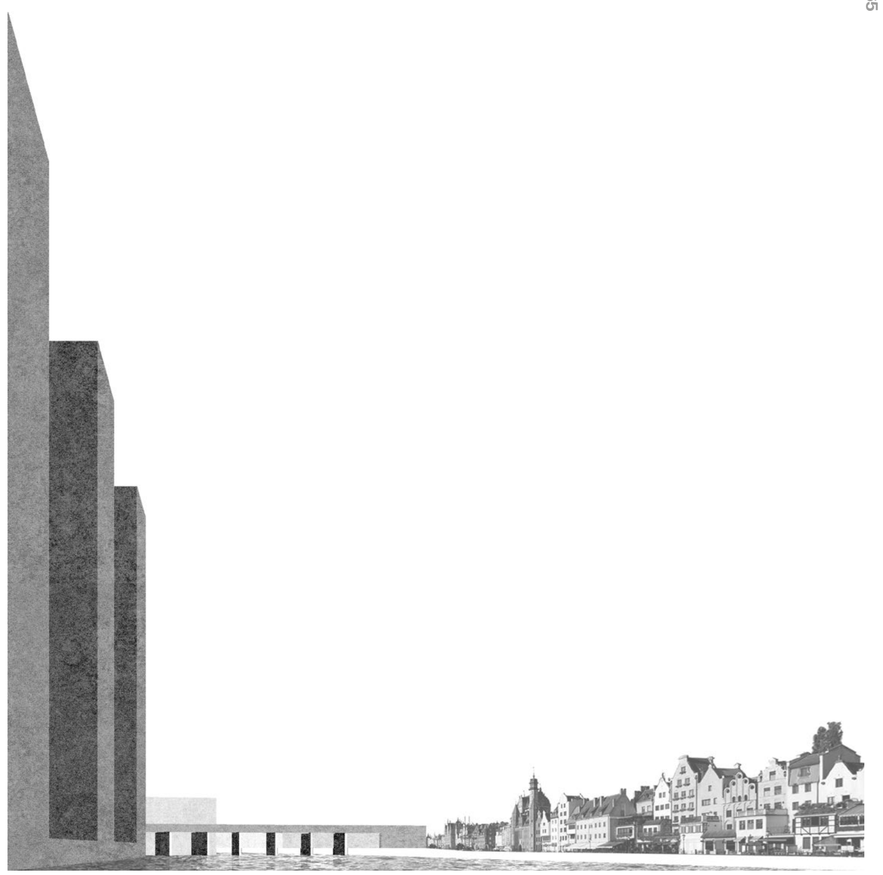
La costruzione dello spazio per la collettività nelle composizioni di Polesello non passa soltanto per la tensione generata tra capisaldi del piano all'interno del "vuoto" urbano, ma anche per la descrizione di spazi raccolti in un ordine chiuso. Triangolo, quadrato, rettangolo e trapezio sono le forme geometriche che ricorrono nell'invenzione di corti, piazze, fori urbani e moderne *agorà*, i quali vengono attinti (in analogia formale e relazionale con l'intorno) dalla tradizione urbana[32]. Nel progetto per Danzica e Venezia ovest, i fori della città si danno per mezzo di spazi recintati in diretto rapporto con la natura, i quali contengono altre architetture nel loro interno. Invece, a Firenze, Schio e Milano sono i bordi interni dei corpi di fabbrica a costruire lo spazio delle internità.

32 *Idem.*

Fig. IC12

Vista dal ramo orientale del fiume Nowa Motława verso nord.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Elaborato dell'autore.



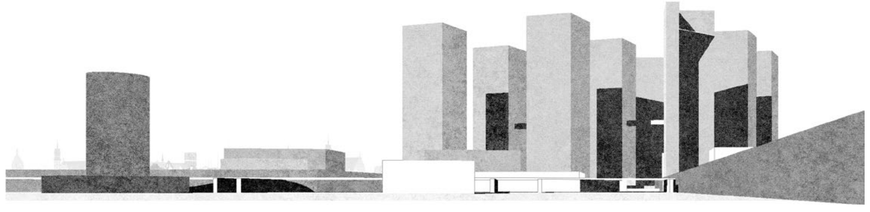


Fig. IC13

Vista all'interno dell'Isola dei Granai dal parco urbano verso il centro direzionale turrito.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Elaborato dell'autore.

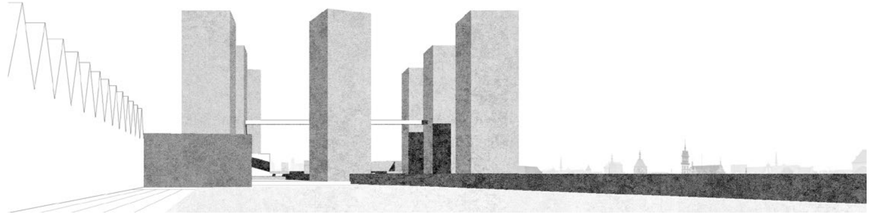


Fig. IC14

Vista controcampo all'interno dell'Isola dei Granai dalla stazione meridionale verso il centro direzionale turrito.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Elaborato dell'autore.

Le torri[33] **costituiscono un'altra costante tra i tipi elementari eletti e riutilizzati con grande frequenza da Polesello, e largamente indagati nell'arco della sua carriera. Al triangolo, al quadrato e al cerchio sono affidate le figure rispondenti ai tipi strutturali di torri più congeniali da lui utilizzati.**
Il progetto di un centro direzionale a Firenze nel 1977 ha fondato un modello di complesso architettonico dato dal condensarsi di più torri uguali con struttura a nucleo centrale a base quadrangolare tenute insieme da un basamento e collegati da ponti strallati. La composizione della figura turrita complessa data dalla moltiplicazione del modulo torre in una maglia isotropa viene riformulata dallo stesso architetto in successive occasioni progettuali (Danzica, Napoli, Berlino, Venezia-Mestre), ricombinandole, come visto, in altre quantità e proporzioni, sotto un effetto di natura caleidoscopica.
Con la stessa pratica combinatoria, ma con sistema a cavi perimetrali con piani appesi, Polesello propone torri circolari disposte con assetti differenti per i progetti di Schio (unità tripartita) e Pesaro (polarità densificate).
Invece, per le bozze preparatorie al concorso per Parigi e per la chiusura del polo settentrionale del centro direzionale di Pesaro, vengono proposte le medesime torri triangolari con struttura portante a *wallframe* con altezza più contenuta.

33 Vedi Fig. IC06.

Fig. IC15

Vista da Viale della Liberazione verso la stazione Porta Garibaldi.
Area centrale, "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).

Elaborato dell'autore.

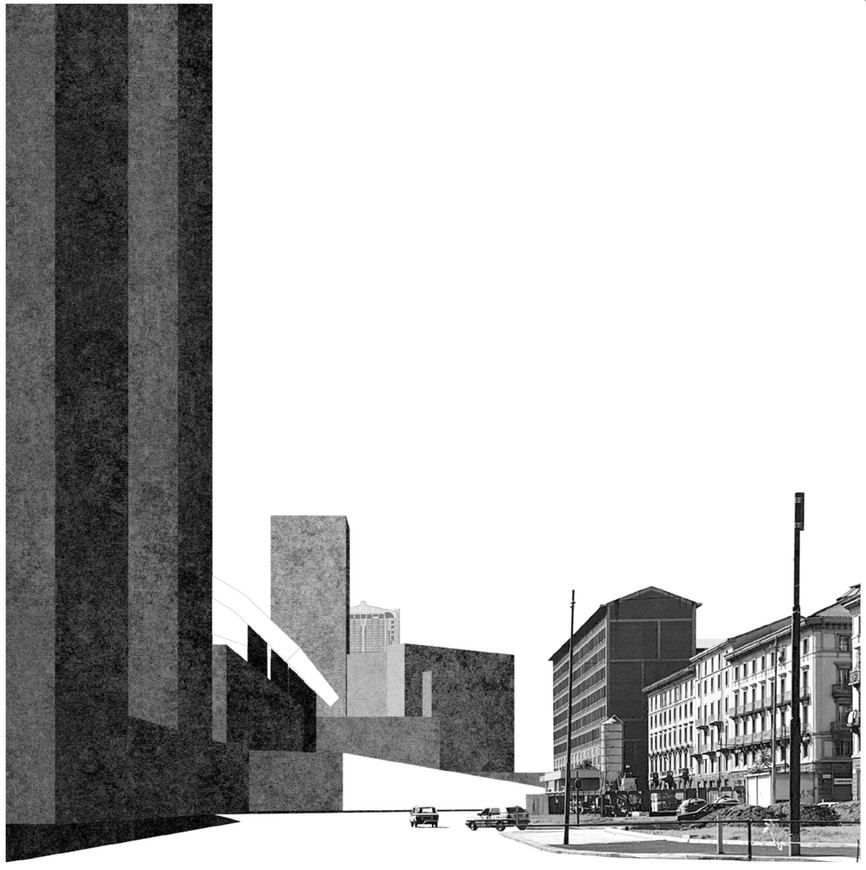


Fig. IC16

Vista dalle terrazze del Duomo verso l'arco alpino.
Area centrale, "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).

Elaborato dell'autore.

Anche il teatro[34], come le torri, i fori urbani e le gallerie, rientra tra i tipi architettonici primi della città per Polesello[35]. L'edificio del teatro civico viene restituito come una delle componenti minoritarie nelle gerarchie dei pesi[36], ma la sua presenza è comunque costante nelle composizioni urbane. La figura architettonica teatrale viene restituita con grande asciuttezza dei segni limitandosi a rievocare il "vuoto" della cavea e dell'orchestra degli antichi anfiteatri in un senso profondo di affaccio e riconoscimento dell'intorno urbano. Talvolta le figure vengono ridotte al punto da presentare semplicemente il limite curvo dato dalla sostruzione della cavea, assumendo come orchestra e scena il suolo libero della città.
Nel progetto per Firenze (seppur come un semplice padiglione murario) e per il Forte Marghera, gli edifici teatrali vengono disposti direzionando il loro affaccio verso brani di natura quali la campagna fiorentina, lo specchio d'acqua della laguna veneziana.
Invece, a Schio, Danzica, Milano, Berlino e Napoli (seppur oltre lo specchio d'acqua del porto) le aperture delle cavee riflettono rapporti diretti con monumenti o altre architetture del piano, individuando uno spazio di aggregazione per la comunità con un fondale edificato.

34 Vedi Fig. IC07.
35 Polesello (1995), *idem*.
36 Nel palinsesto di progetti qui proposti, valgono due eccezioni per cui la figura architettonica del teatro assume peso e rilevanza all'interno dei carichi e dei rapporti primari tra le parti, ovvero nei progetti per Schio e Berlino.

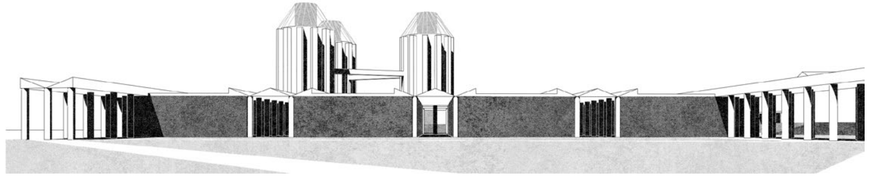


Fig. IC17

Vista dalla corte interna dell'edificio polifunzionale verso il polo turrito.
Ex area "Lanerossi", Schio (VI) (1980).

Elaborato dell'autore.

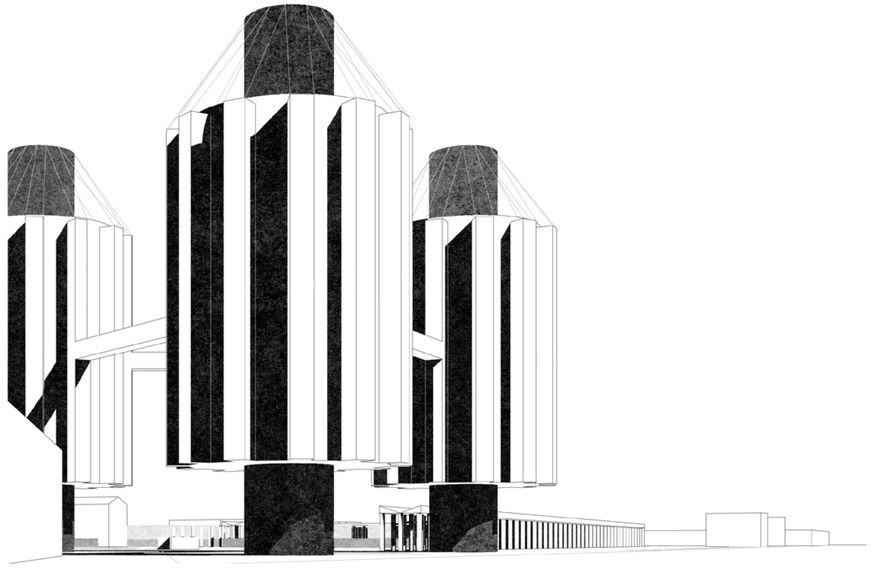


Fig. IC18

Vista dal versante occidentale verso i sistemi di piazza allungata ed edificio polifunzionale con il teatro civico, attraverso le torri e il nuovo sentiero del parco (ex roggia).
Ex area "Lanerossi", Schio (VI) (1980).

Elaborato dell'autore.

La scelta di operare attraverso l'astrazione in questi termini iconico-essenziali si riflette con coerenza nell'esiguo e selettivo corredo figurale che viene riproposto dall'architetto con elevata frequenza. Riguardando all'insieme dei suoi lavori, Polesello attinge ad un "magazzino" di forme da lui elette, costruendo così una propria poetica dai tratti monotoni[37].
Come abbiamo notato, l'architetto attrezza per elezione il suo repertorio formale con elementi poveri, ma non aridi di senso. Si tratta di un'"altissima povertà" di segni con cui operare, nella quale risiede la fertilità delle relazioni e dei rapporti.
L'astrazione, ancora una volta, operando una riduzione sul catalogo formale concede un arricchimento dei gradi di significato, in cui è la mancanza a condurci a nuove possibilità semantiche, come per le icone. La tensione astrattiva a questo genere di riduzione può essere definita di tipo metafisico poiché le parti, rappresentando sé stesse nei connotati intimi delle forme pure, rimandano ad altri significati fatti di figure e spazi architettonici (archetipi) già presenti nell'immaginario collettivo[38]. Dunque, "la città come architettura"[39], per Polesello, può essere intesa attraverso questo rapporto diretto in cui è il patrimonio di forme della città (manufatti e progetti) a stabilire rinnovate relazioni urbane.

37 Rakowitz (2015), p. 76.
38 Mosco, Valerio Paolo (2019), *Puro, purezza (Pur, pureté)*, in Cantarelli, Riccarda, Dal Fabbro, Armando, Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, pp. 33-41.
39 Cit. Polesello, (1989), p. 234.

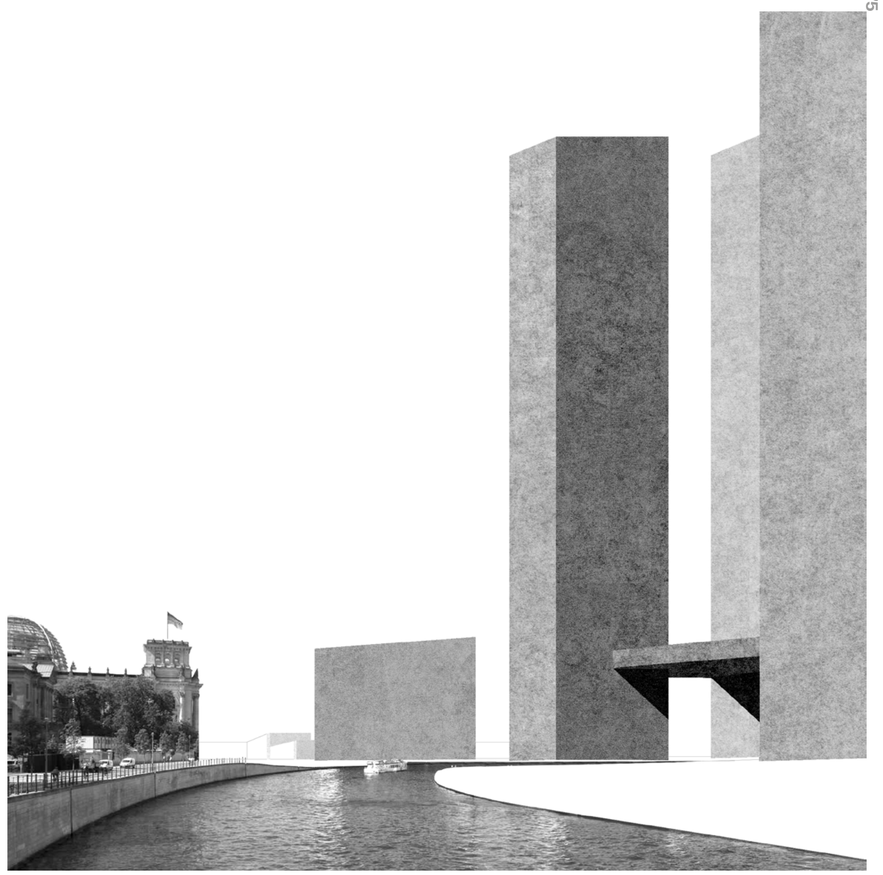


Fig. IC19

Vista verso il parco dello Spreebogen dalla Sprea tra il Reichstag e il nuovo Bundestag (torre triangolare e gruppo turrito a cavallo del letto del fiume).
Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Elaborato dell'autore.

Fig. IC20

Vista verso il centro antico della città dalla periferia occidentale del Grunewald.
In ordine di lontananza: Funkturm Berlin, nuove torri del Bundestag, TV-Turm Alexanderplatz.
Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Elaborato dell'autore.

Affiancando i vari progetti urbani dell'architetto friulano, è possibile riconoscere una modalità del legare e dell'accordare le parti tra di loro, in cui è la combinazione incessante di forme chiuse a costruire l'unità. Come abbiamo visto, i singoli pezzi per loro inequivocabile configurazione geometrica si stabiliscono per autonomia e indipendenza.
Le connessioni che legano le forme chiuse tra di loro godono di una tettonica dei rapporti, per cui ogni elemento all'interno dell'impalcato ambisce e fa di tutto per esaltare sé stesso. E ciò è confermato in tutti i lavori qui riportati: le forme primarie che costituiscono il corredo formale di Polesello vengono posate con asprezza relazionale, in accordo con l'immediatezza riconoscitiva dei loro tratti primari.
Più che per una modalità di intendere e declinare la paratassi all'interno dei legami disposizionali come ricorrenza connettiva, si riconosce un'espressione del pensiero distributivo di Polesello dato dalla tettonica con cui sono montate le parti. Questa ricorrenza all'inseguimento di una connessione aspra e dura che struttura le composizioni deriva dalla tensione astrattiva iconica per cui le parti si articolano sul piano in modo da evitare il più possibile continuità associative con l'intorno, ricercando con costanza un isolamento attraverso interruzioni e cesure diffuse. Si tratta di una modalità del legare i termini nota nell'arte della scrittura come *harmonia austerà* (armonia aspra), contrapposta ad *harmonia glaphyra* (armonia liscia)[40].
Ognuna delle figure, nell'*harmonia austerà*, ambisce ad una propria esaltazione, ovvero al canto della propria presenza all'interno del piano, guardandosi bene dal riprodurre forme già esistenti nell'area di progetto. Come per la celebrazione di un inno[41], i termini vengono portati alla loro massima solennità evitando figuratività mimetiche e ricercando insistentemente rotture tra le parti.
L'ostensione e la relativa sospensione, dunque, sono gli aspetti modali più eloquenti nelle composizioni di Polesello, attraverso il quale le parti vengono nominate nella dispositio e liberate da connessioni formali.

La messa in parentesi dei membri del progetto, ovvero la proclamazione aspra della loro solitudine nella loro forma chiusa, però, come in un'espressione matematica, non induce la composizione ad una dissipazione dell'unità[42]: la geometria applicata al piano genera continuamente associazioni e rapporti connettivi complessi, ma mai proponendo confusione dei significati delle parti.

40 D'Alcarnasso, Dionigi (2014), *La composizione stilistica*, Trieste, UET, pp. 305-315, 324-343.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/mFG57> (ultima consultazione 22/09/2022).
41 Agamben (2017), p. 111.
42 Cfr. Recalcati, Massimo (2016), *Il mistero delle cose*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, pp. 21-22.

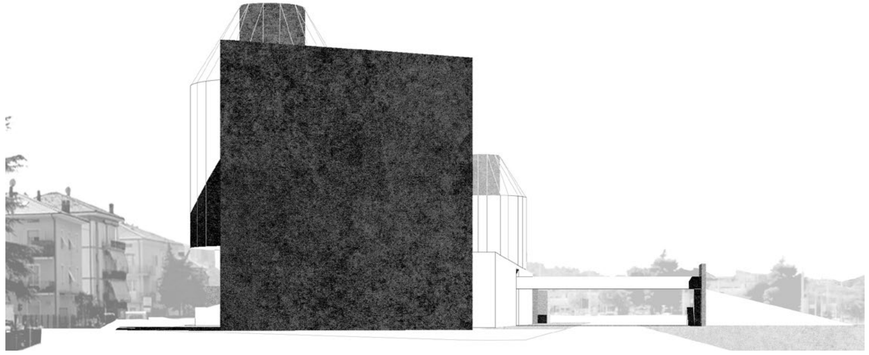


Fig. IC21

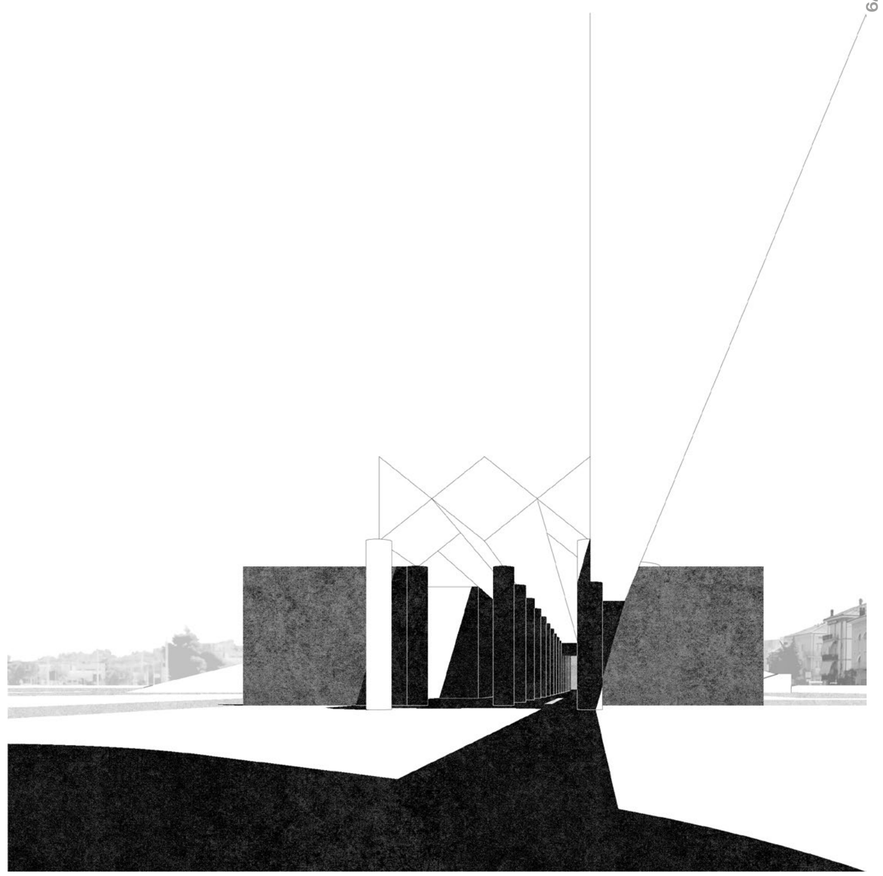
Vista verso la periferia pesarese, sul percorso dell'antico decumano.
Centro Direzionale "Montedison", Pesaro (1981-82).

Elaborato dell'autore.

Fig. IC22

Vista all'interno della piazza densificata tra i poli turriti.
Centro Direzionale "Montedison", Pesaro (1981-82).

Elaborato dell'autore.



Abbiamo visto come la figuratività dei pezzi venga indirizzata verso una riduzione della forma tale per cui le singole figure ottenute superano la loro circostanza progettuale rimandando al loro significato più intimo. Nell'utilizzo dello strumento astrattivo-iconico la modalità più corrispondente all'espressione delle combinazioni delle forme semplici avviene per mezzo del piano. L'impiego della superficie orizzontale dimostra come non vi sia soltanto una piena affinità di senso tra l'oggetto (le figure architettoniche astratte) e lo strumento (il piano urbano), ma soprattutto sia l'espressione di una modalità profonda del pensiero con cui le composizioni vengono elaborate.
La tensione iconografica richiede, per suo statuto semantico, una proiezione irreale e continua di una tra tutte le possibilità figurative degli oggetti, ottenendo, quindi, una selezione ridotta dei segni con cui operare[43].
In Polesello, i progetti urbani esigono una comprensione figurale che ha come punto di partenza e, forse, di ritorno (più che di arrivo) quello del luogo della pianta. L'invenzione del piano urbano richiede all'architetto una determinatezza dei segni da disporre poiché in pianta tutto nello stesso tempo viene messo a fuoco, e in questo ne si riconosce la sua profonda strumentalità. Il piano, di conseguenza, per Polesello è l'espressione di un modo con cui vedere, conoscere e pensare la realtà[44].

43 Cfr. Florenskij (2020), pp. 15-20.
44 Vedi dichiarazioni di Polesello, riportate in Pettenò, Giorgio, *Semplicità complessa. I disegni di Gianugo Polesello*, in Rakowitz (2012), p. 16.

Come sappiamo, la tensione riduttiva utilizzata nella concezione stereometrica delle parti non smentisce quella iconica propria della pianta. La tensione astrattiva governa anche la dimensione volumetrica delle composizioni urbane. La pianta, interpolata ad una superficie ortogonale quale la sezione, consente di esprimere il pensiero architettonico per mezzo dell'assonometria – strumento bidimensionale oggettivo di derivazione militare. Le tre rappresentazioni irreali (pianta, sezione e assonometria) godono della maggiore precisione descrittiva per le composizioni. In questo impalcato, la prospettiva risulta esclusa delle attrezzature raffigurative con cui concepire le combinazioni di forme.
L'impedimento di riscattare lo spazio visuale come uno degli strumenti di controllo della composizione risiede in due fondativi caratteri propri di questa rappresentazione: la parzialità e la soggettività.
Alla prospettiva manca la simultaneità della raffigurazione di tutte le parti: sulla sua superficie vengono proiettate solo alcune delle componenti. Forzare lo spazio geometrico (piano) nello spazio visivo (prospettiva) è impossibile: la sconfinatezza dei luoghi della geometria per poter essere rappresentati nello spazio limitato visivo richiede riduzioni, approssimazioni e finzioni dei rapporti.
Inoltre, la prospettiva si dà per mezzo di uno schema attraverso un preciso punto di vista in cui la messa a fuoco degli oggetti è inseparabile dall'esatta coordinata nello spazio da cui è tratta: la minima variazione collocativa all'interno del sistema richiede una rappresentazione rinnovata, con un conseguente dissoluzione della precedente. Il risultato vedrebbe le varie prospettive all'interno dell'unità figurativa come un "mosaico immobile"[45] in cui l'intera composizione sfuggirebbe ogni volta alla sua rappresentazione totale. Le giunzioni tra questi tasselli resterebbero incolmabili e quindi la restituzione dell'idea ne perderebbe di completezza, rendendone solo alcuni frammenti.

45 Cit. Florenskij (2020), p.113.

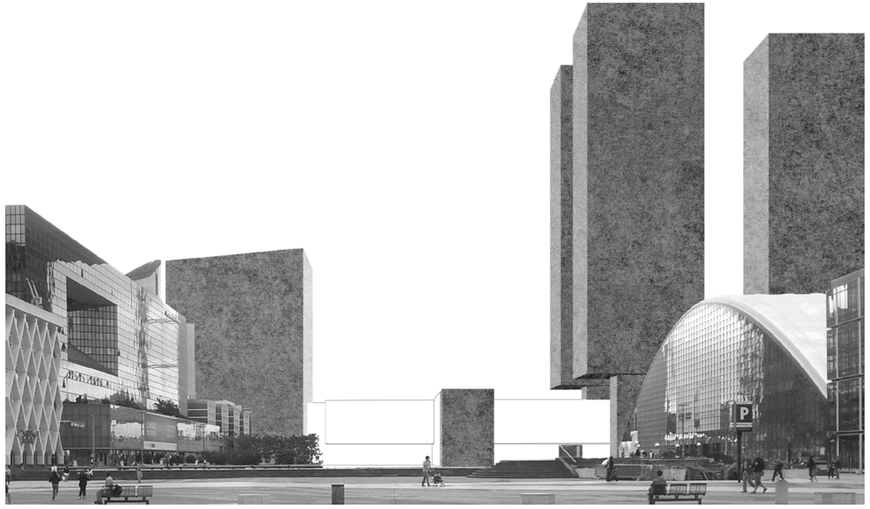


Fig. IC23

Vista della piazza La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza I)

Elaborato dell'autore.

Fig. IC24

Vista del monumentale *axe historique* che conduce verso La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza I)

Elaborato dell'autore.

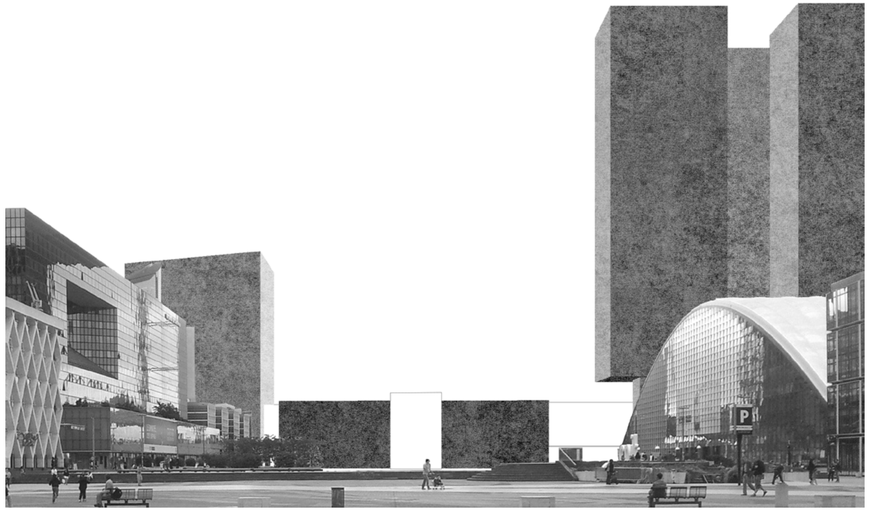


Fig. IC25

Vista della piazza La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza II)

Elaborato dell'autore.

Fig. IC26

Vista del monumentale *axe historique* che conduce verso La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza II)

Elaborato dell'autore.

La parzialità, d'altra parte, è alle radici della prospettiva in quanto necessaria tradizionalmente all'arte teatrale, ovvero alla costruzione di un'immagine prospettica frontale che concluda e contenga lo spazio dello spettacolo.
Nel teatro, la scena (*skenè*), generata da uno specifico punto di vista, esaurisce lo spazio d'azione delle figure teatranti che agiscono sul palco e si pone al servizio di un punto di vista esatto proveniente dalla cavea. Pertanto, la prospettiva è la costruzione di una quinta dal carattere episodico in cui la profondità è affidata allo spazio che separa le maschere e le dispone sul palcoscenico. In questo avanzare per scene ed episodi teatrali, Polesello ritrova una profonda corrispondenza di senso nel montaggio degli spazi della città[46].
Con prudenza del caso, si potrebbe avanzare un parallelismo di significati tra i personaggi teatranti e gli oggetti della composizione urbana: all'interno della scena le architetture dalle forme iconiche e le figurazioni stereometriche si sostituiscono alle maschere della recita, mentre lo spazio di azione tra queste si converte in "vuoto" che le governa. I tipi architettonici ricombinati con elevata frequenza dimostrano questa serrata corrispondenza tra architettura e funzione sul piano: come delle maschere-personaggio con caratteri insediativi stabiliti dal "copione" del piano urbano, le gallerie assieme ai fori, alle torri e ai teatri civici interpretano ruoli urbani in scene diverse[47].

Pensare in prospettiva ai progetti di Polesello risulta un atto forzato ed intenzionale che stride con il sistema ideativo e combinatorio dato su superfici piane.
Rovesciare la prospettiva di pensiero dell'architetto friulano, come per uno dei tanti paradossi incontrati nello smontaggio dei suoi progetti, può aiutare a comprendere aspetti col-laterali delle procedure compositive, senza assumere la pretesa di esaurirne i significati. Le messe in scena di alcuni punti di vista (tra tutti gli altri all'interno delle composizioni) inseguono rapporti fisici suggeriti dalle gerarchie e dagli ordini tra le parti, conferendo, proprio come a teatro, rappresentazioni episodiche e parziali premeditate sul piano.
Gli episodi proposti nelle composizioni urbane avvalorano la stretta correlazione tra città e teatro, tra architetture e maschere, tra edifici e scene, tra "vuoti" e spazi scenografici.
La prospettiva, ovvero la costruzione di una profondità servita da un fondo scenico, apre alle relazioni visive e semantiche delle parti coinvolte, affiancandosi alle logiche geometriche di quella porzione di piano. In questo, rovesciare il senso della prospettiva aiuta a guadagnare nuovi gradi di significato: la città, come il teatro, si dimostra il luogo più valoroso delle relazioni umane[48].

46 Polesello, Gianugo (1988), *L' Architettura del Teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)*, in AA. VV., *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni, vol.2, pp.329-337.
47 Definite da Polesello come "architetture-funzione". Cfr. Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa, p. 112.
48 *Idem.*

Fig. IC27

Vista dalla Loggia del Priore (Convento San Martino) verso piazza Municipio e la stazione marittima presso il porto.
Piazza Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Elaborato dell'autore.

Fig. IC28

Vista dal foro quadrato verso la laguna mestrina.
Area ovest, Venezia (1985).

Elaborato dell'autore.

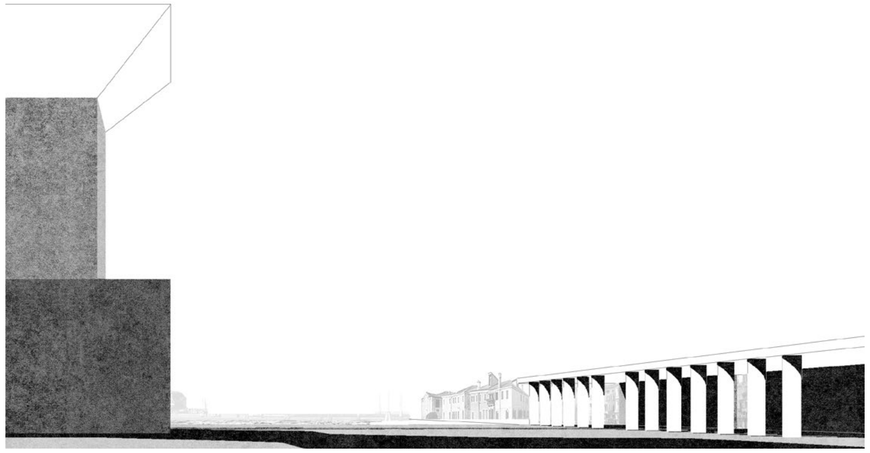
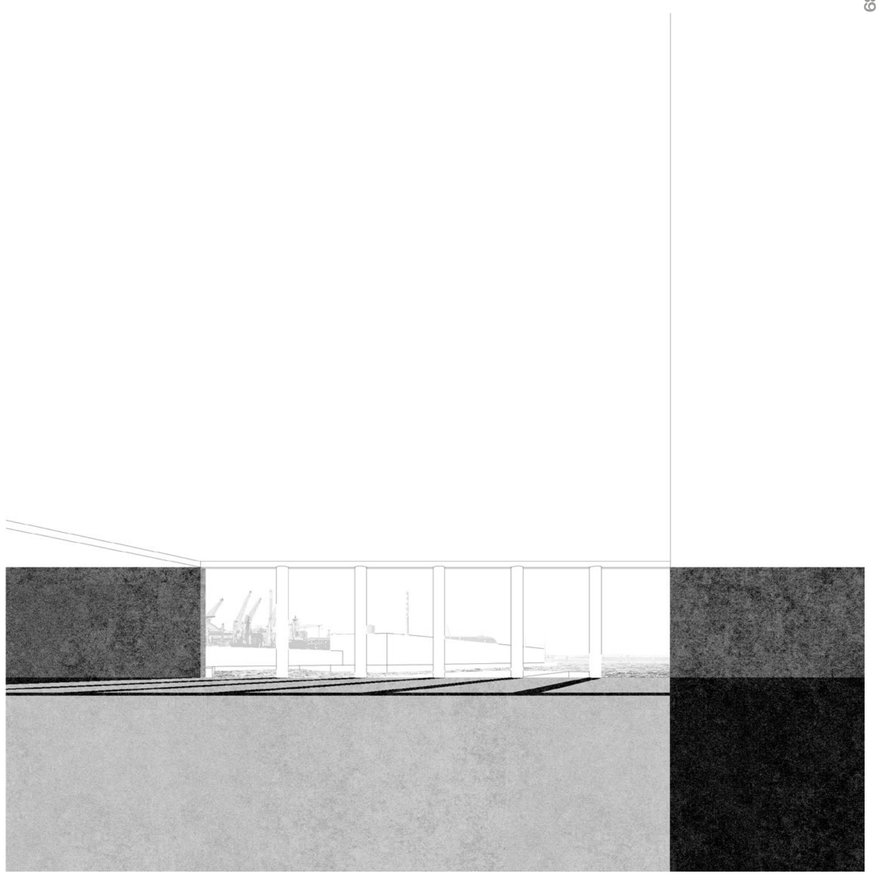


Fig. IC29

Vista dal foro triangolare verso il Tronchetto e il porto.
Area ovest, Venezia (1985).

Elaborato dell'autore.



Il condensare del gruppo turrito nella piana libera fiorentina, la disposizione concatenata e indipendente delle parti all'interno dei nuclei urbani di Danzica e Milano, l'apparente libertà distributiva dei tipi architettonici sul piano della città di Schio e di Berlino, la costruzione di bilanciamenti dati da poli contrapposti e la possibile occupazione della loro distanza in Parigi, Napoli e nella laguna veneta sono tutti tentativi di uno spettacolo della città in cui l'attore principale è quello che non si vede e che non si dà, poiché sfugge per sua costituzione, ovvero il "vuoto".
Collezionando le prospettive (e i progetti più in generale), si nota sincronicamente come il "vuoto" sia l'unica componente costante per le ricerche urbane, più delle forme "concise" o dei tipi architettonici ricombinati.
I princìpi compositivi hanno radice in una matrice urbana a cui Polesello ambisce. Le tecniche e i metodi che costituiscono la cerimonia ripetuta del comporre vengono riproposti per mezzo della messa in scena di un ordine possibile per il "vuoto" – progetto dopo progetto, disposizione dopo disposizione, scena dopo scena.
Abitare il "vuoto", oltre che percorrerlo, misurarlo e dunque significarlo secondo un ritmo dato dalle figure architettoniche designano gli orizzonti di senso del comporre tendendo ad un'idea di città ricercata con insistenza in cui è il "vuoto" a governare.
Questa idea preoccupa Polesello, ricercando ogni volta, insistentemente, una condizione limite per lo spazio attraverso la regia di scenari urbani.
È nel "vuoto" che tutte le composizioni si ritrovano ed è attraverso il "vuoto" che le architetture si offrono alla città.

Forse, più che per una tensione al riconoscimento di un elemento comune tra tutti i progetti urbani, l'esercizio del rovescio della prospettiva ci conduce ad una contemplazione, nel suo intimo, di una Composizione ideale a cui Polesello aspira.
Con questo, le leggi della formatività delle sue composizioni non vengono distrutte, ma anzi, è possibile ricostruire meglio i suoi lavori ritornando a loro con una coscienza più profonda dell'idea figurale che li pervade.

Fig. IC30

Vista dal Ponte della Libertà verso l'isola di Venezia. Area ovest, Venezia (1985).

Elaborato dell'autore.

Scritti di Gianugo Polesello

Polesello, Gianugo, Rossi, Aldo e Tentori, Francesco (1960), *Proposta di Trasformazione della zona Farini a Milano,* in *12 Triennale di Milano – Palazzo dell'Arte*, Milano, Crespi, pp. 70-71.

Samonà, Giuseppe, Dardi, Costantino, Mattioni, Emilio, Pastor, Valeriano, Polesello Gianugo, Semerani, Luciano e Tessari, Massimo (a cura di) (1964), *Piano Urbanistico comprensionale del Vajont. Legge 31 maggio 1964 n. 357*, s.d.

Mattioni, Emilio, Polesello, Gianugo, Rossi, Aldo e Semerani, Luciano (1965), *Città e territorio negli aspetti funzionali e figurativi della pianificazione continua*, in «Atti del X Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, I, 14-16 ottobre 1965», Trieste, s. n.

Samonà, Giuseppe, Progettisti del piano: Dardi, Costantino, Mattioni, Emilio, Samonà, Giuseppe, Pastor, Valeriano, Polesello, Gianugo, Semerani, Luciano e Tessari, Massimo (1965), *Piano urbanistico comprensoriale del Vajont. Relazione generale dello schema*, Venezia, Editrice Cluva.

Polesello, Gianugo (1966), "Problemi di teoria dell'architettura", in *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma, progetti di Carlo Aymonino e Aldo Rossi con una introduzione di Gianugo Polesello*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, Edizioni Cluva, pp. 5-9.

Id. (1968), "Intervento sul tema del convegno", in Battisti, Emilio, Dal Lago, Adalberto (a cura di), *La propedeutica e l'insegnamento della composizione architettonica*, Atti del Convegno Nazionale, 5-6 marzo 1966, Istituto di composizione architettonica della Facoltà di architettura di Milano, Milano, pp. 159-162.

Id. (1969), *L'architettura e la progettazione della città e nella città* (parti I, II, III), in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 1. Tesi di architettura*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, pp. 75-68, 22-235, 297-305.

Id. (1970), "Gianugo Polesello – motto: D2", in Gruppo, Architettura (a cura di), *4 progetti per il centro storico di Trieste, Anno Accademico 1969-70*, in *Quaderni di progettazione 2*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, pp. 43-67.

Id. (1970 b), "Lo strumento urbanistico e lo strumento edilizio nella progettazione della città; problemi di progettazione urbana e l'esperienza di Le Corbusier; le aree geografiche di Aquileia e di Venezia", in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 2,* Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, pp. 89-97, 99-112, 113-116.

Id. (1971), [s.t.], in *Le quattro città regionali*, atti dei seminari di Aquileia, Piancavallo, Gorizia, Muggia, 1969-1970, Inu/Friuli-Venezia Giulia, Trieste, pp. 127-131.

Id. (1971 b), *Lipsia: studi urbani e loro aspetti teorici*, in Gruppo Architettura (a cura di), *Alcune realizzazioni possibili di urbanistica e architettura nelle città della Repubblica Democratica Tedesca. Metodi e tecnologie.* Quaderni di Documentazione I Anno Accademico 1970-1971, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, pp. 41-55.

Id. (1971 c), *Nota conclusiva*, in *Le quattro città regionali*, atti dei seminari di Aquileia, Piancavallo, Gorizia, Muggia, 1969-1970, Inu/Friuli-Venezia Giulia, Trieste, pp. 149-151.

Id. (1971 d), *Piano Urbanistico comprensionale del Vajont. Subcomprensorio in provincia di Udine. Legge 31 maggio 1964 n. 357, Legge 26 giugno 1965 n. 785*, Udine.

Id. (1971 e), "Tipologia e destinazione d'uso: i progetti di Hilberseimer e Le Corbusier; L'abitazione in rapporto alla città e al modello: Le Corbusier; L'abitazione in rapporto alla città e al modello: L. Hilberseimer", in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 3*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, s.n.

Id. (1971 f), *Valori fermi e fattori di sviluppo nella pianificazione urbanistica*, atti dei seminari di Aquileia, Piancavallo, Gorizia, Muggia, 1969-70, Inu/Friuli-Venezia Giulia, Trieste, pp. 25-27.

Polesello, Gianugo e Burelli, Romano (1972), "Novi Beograd – funzioni centrali e manufatti", in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 5. Rapporto abitazione, servizi, attrezzature. Trasformazione delle aree centrali delle città*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, s.n.

Polesello, Gianugo (1972), "Il centro-città come categoria progettuale", in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 5. Rapporto abitazione, servizi, attrezzature. Trasformazione delle aree centrali delle città*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, s.n.

Id. (1973), "Analisi dei fatti urbani", in Gruppo, Architettura, *Per una ricerca di progettazione 6*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, s.n.

Polesello, Gianugo, Agosto, Renzo, Lena, Mauro e Mattioli, Emilio (1974), "Intervento", in *Concorso urbanistico regionale*, Udine, Palazzo delle Mostre, 4-5-6 maggio 1973, Istituto Nazionale di Urbanistica, Sezione Regionale Friuli-Venezia Giulia, Udine, Tip. Doretti, s.n.

Id. (1975), [s.t.], in *Giuseppe Samonà: 1923-1975 Cinquant'anni di architetture*, Roma, Officina ed., p. 157.

Id. (1977), "Il socialismo come impulso alla bellezza urbana", in AA. VV., *Com'è bella la città*, Torino, Stampatori s.a.s., pp. 114-117.

Id. (1978), "Premessa e Schede della mostra", in Donadini, Paolo, Pittilunga, Franca, Scarso, Marisa e Testi, Gianni (a cura di), *La città e l'architettura. La città e il territorio. La città di Venezia e la laguna. La città e i centri storici. Studi e progetti nell'esperienza della facoltà di architettura del Politecnico di Cracovia*, Catalogo delle mostre, IUAV Dipartimento di Teoria e Tecnica della Progettazione architettonica e Politecnico di Cracovia, Istituto di Progettazione Architettonica, Venezia-Cracovia, Venezia, Fantonigrafica, pp. 7-8, 35-38, 99-106.

Id. (1979), "L'architettura e la progettazione della città e nella città", in Grandinetti, Pierluigi e Pittaluga, Franca (a cura di), *La progettazione analitica della città*, Quaderni del Dipartimento 1, Dipartimento di teoria e tecnica della progettazione urbana, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, pp. 1-21, s.n.

Id. (1979 b), "La progettazione della città come architettura e come piano", in Grandinetti, Pierluigi e Pittaluga, Franca (a cura di), *La progettazione analitica della città*, Quaderni del Dipartimento 1, Dipartimento di teoria e tecnica della progettazione urbana, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, s.n.

Id. (1979 c), "Le città piccole dei Friuli", in *Studi e documenti nel 1050° di San Daniele. Scritti*, Volume 6 di Quaderni guarneriani, Compitato per le celebrazioni, San Daniele del Friuli, s.d., pp. 83-109.

Id. (1979 d), "Presentazione", in Grandinetti, Pierluigi e Pittaluga, Franca (a cura di), *La progettazione analitica della città*, Quaderni del Dipartimento 1, Dipartimento di teoria e tecnica della progettazione urbana, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, s.n.

Id. (1980), "12 immagini per il ponte dell'Accademia, Venezia", progettazione semestre invernale 79-80 della Technische Hochschule Darmstadt in contatto con l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Darmstadt, s.n.

Id. (1980 b), "I problemi di configurazione architettonica del rapporto Venezia-Mestre", in Fabbri, Gianni (a cura di), *Progetto Venezia. Ricerche e sperimentazioni sull'area veneziana*, catalogo della mostra degli studi analitici e delle ipotesi di intervento oggetto dell'attività dell'Iuav (1975-1980), Venezia, Cluva, pp. 185-189.

Polesello, Gianugo e Marcialis, Giuseppina (1980), [s.t.], in Dal Co, Francesco (a cura di), *10 immagini per Venezia. Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafal Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani*, mostra dei progetti per Cannaregio Ovest, Venezia, Ala Napoleonica, 1-30 aprile 1980, Roma, Officina Ed., pp. 128-137.

Id. , Grandinetti, Pierluigi, Lamanna, Claudio, Pandolfo, Edoardo, Pittaluga, Franca, Rudatis, Giovanni Battista (1981), “Progetto segnalato”, in Comune di Schio, Assessorato all’Urbanistica (a cura di), *Concorso nazionale di idee per la formazione del piano di utilizzazione dell’area «Lanerossi» a ovest del centro storico del Comune di Schio*, resoconto della giunta e catalogo della mostra, Comune di Schio, Provincia di Venezia, Vicenza, Stocchiero Grafica s.r.l., s.d., pp. 60-63.

Id. (1981), “L’architettura; La ricerca e la didattica nella progettazione architettonica”, in Scarso, Marisa (a cura di), *Progetti di Architettura*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, (Quaderno del Dipartimento di Teoria e Tecnica della Progettazione urbana 6), pp. VII-X.

Id. (1981 b), [s.t.], in Scarso, Marisa (a cura di), *Progetti di Architettura*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, (Quaderno del Dipartimento di Teoria e Tecnica della Progettazione urbana 6), pp. 195-216.

Id. , Grandinetti, Pierluigi, Lamanna, Claudio, Pandolfo, Edoardo, Pittaluga, Franca, Rudatis, Giovanni Battista (1982), “Un esperimento architettonico”, in Eccheli, Maria Grazia e Mantese, Eleonora (a cura di), *Schio, Area Lanerossi. Progetti*, Venezia, Grafiche Gasparoni, pp. 121-136.

Id. (1982), “L’architettura dell’abitazione e la progettazione urbana”, in Scarso, Marisa (a cura di), *L’abitazione nelle città di antica formazione e di costruzione recente*, Atti del seminario, Politecnico di Cracovia 1981, Istituto universitario di architettura e progettazione urbana, Venezia, pp. 9-16.

Id. (1982 b), “La composizione architettonica e la progettazione urbana. Procedure e esperienze”, in Trame, Umberto (a cura di), *Tipi architettonici e fatti urbani*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Quaderno del Dipartimento di architettura e progettazione urbana, n.8, Venezia, Cluva università, pp. VIII-XIII.

Id. (1982 c), “La progettazione architettonica delle aree abitative e dei luoghi centrali”, in Scarso, Marisa (a cura di), *La progettazione architettonica delle aree abitative e dei luoghi centrali*, atti del seminario Venezia 25—27 ottobre 1982, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di architettura e progettazione urbana, Venezia, pp. 5-9.

Id. (1982 d), “Le procedure di tipo analitico nell’architettura e nel piano”, in Scarso, Marisa (a cura di), *Le procedure progettuali negli interventi di trasformazione architettonica della città e le tecniche di analisi urbana*, atti del seminario Weimar 1982, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di architettura e progettazione urbana, Venezia, pp. 17-20.

Id. (1982 e), “Prefazione”, in Lamanna, Claudio e Pittaluga, Franca (a cura di), *Treviso, La struttura urbana*, Roma, Officina ed., pp. 7-8.

Id. (1982 f), [s.t.], in *Progetti per la città veneta 1926-1981*, catalogo della mostra, ideazione: Rossi Aldo, Semerani, Luciano, Comune di Vicenza, Teatro Olimpico, 27 giugno-22agosto 1982, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp. 86-89.

Id. (1983), “Architetture e piani”, in Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura,* Roma, Kappa, pp. 11-18.

Id. (1984), “Introduzione”, in Trame, Umberto (a cura di), *Piano e sistema insediativo*, Comunità Pedemontana del Livenza, Venezia, Marsilio, pp. 9-10.

Id. (1984 b), “L’architettura e la progettazione della città e nella città”, in Aldegheri, Claudio, Aymonino, Carlo e Sabini, Maurizio (a cura di), *Per un’idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia 1968-1974*, Venezia, Edizioni Cluva, pp. 202-225.

Id. (1984 c), “Note per una architettura tematica”, in Aymonino, Carlo, Canella, Guido, Dardi, Costantino, Fabbri, Gianni, Panella, Raffaele, Polesello, Gianugo e Semerani, Luciano, *Per un’idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia 1968-1974*, Venezia, Edizioni Cluva, pp. 18-25.

Id. (1985), [s.t.] in *Ricostruzione e Protezione civile*, atti del convegno programmato al Centro Culturale di Longarone il 6-7 ottobre 1984, Quaderni di documentazione del Museo di Longarone 3, Venezia, Tipografia Commerciale, pp. 54-66.

Id. (1985 b), “L’architettura in funzione”, in Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *La geometria in funzione nell’architettura e nella costruzione della città*, Venezia, Quaderni del dipartimento di architettura e progettazione urbana – Istituto Universitario di Architettura di Venezia n. 10, Cluva università, pp. 7-16.

Id. (1985 c), “Note sull’architettura e la topografia della città medievale: il caso di Udine”, in *Palazzo Torriani a Udine,* Milano, Electa, pp. 11-21.

Id. (1985 d), “Piazze di Palmanova”, in *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia*, vol. I, Milano, Electa Editrice, Edizioni La Biennale di Venezia, pp. 152-155.

Id. (1985 e), “Ponte dell’Accademia”, in *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia*, vol. II, Milano, Electa Editrice, Edizioni La Biennale di Venezia, p. 344.

Id. , Marcialis, Giuseppina (1985), “Progetto di un sistema di attrezzature sportive, ricreative, ricettive, nel quadro del restauro della zona standiana e nell’ambito del parco sud di Ravenna”, in Casavecchia, Massimiliano, *Ravenna città di progetto. Quattro concorsi di architettura,* Venezia, Cluva Editrice, pp. 165-170.

Id. , Marcialis, Giuseppina (1985 b), [Mercato di Rialto], in *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia*, Milano, Electa Editrice Edizioni, Edizioni La Biennale di Venezia, p. 454.

Id. (1986), “Architettura e piano”, in Bocchi, Renato, Lamanna, Claudio (a cura di), *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città. Quattro progetti per l’area ovest*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di Progettazione Architettonica, Cataloghi Marsilio s.r.l., pp. 70-72.

Id. , Marcialis, Giuseppina, Eccheli, Maria Grazia, Lamanna, Claudio, Pittaluga, Franca, Rudatis, Giovanni Battista (1986), “Stazione da terra, stazione da mar”, in Bocchi, Renato, Lamanna, Claudio (a cura di), *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città. Quattro progetti per l’area ovest*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di Progettazione Architettonica, Cataloghi Marsilio s.r.l., pp. 134-139.

Id. , Marcialis, Giuseppina (1986), [s.t.] in Gresleri, Giuliano, Pompei, Stefano (a cura di), *La città & il teatro: catalogo della mostra dei progetti per il concorso nazionale di idee per il teatro Amintore Galli e Piazza Malatesta a Rimini*, Rimini, Maggioli, pp. 51-54.

Id. (1986), “Ricerca condotta per conto della Iacp di Venezia con Creazza Giuseppe, Fabbri Giocanni Battista, Polesello Gianugo”, in Angelico, Patrizia (a cura di), *Analisi e proposte per l’utilizzo del patrimonio immobiliare della Iacp di Venezia nell’area mestrina*, Venezia, Cluva.

Id. (1987), “Appunti su una casa di Le Corbusier”, in Alfani, Antonio, Canestrari, Manuela, Samonà, Alberto (a cura di), *La casa di Le Corbusier. La maison des Hommes. La distanza di Le Corbusier*, Roma, Officina, p. 43.

Id. (1987), “Il rapporto della città con il mare”, in Airoldi, Cesare (a cura di), *Palermo tra storia e progetto*, Roma, Officina edizioni-Istituto Gramsci siciliano, p. 29-34.

Id. (1987), “La trasformazione delle grandi città italiane: temi e progetti; Tavole”, in Siola, Uberto, Amirante, Roberta (a cura di), *Incontri di Architettura*, Napoli, Guida editori Napoli, pp. 11-22 e pp. 49-52.

Id. (1988), “Intervento”, in AA. VV., *Idea di Venezia*, Venezia, Atti del convegno di Venezia 17-18 giugno 1988, Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto, Volumi 3/4, Arsenale, pp. 187-189.

Id. (1988), “L’architettura del teatro e i luoghi-spazio della città (contemporanea)”, in Montuori, Marina (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni, pp. 329-337.

Id. , Marcialis, Giuseppina (1988), [s.t.], in Conti, Sergio (a cura di), *Un’idea per le Murate. Concorso internazionale di idee per il recupero dell’ex-complesso carcerario delle Murate*, Milano, Comune di Firenze, Electa, p. 162.

Id. (1988), “Relazione”, in Gervasoni, Marie-George (a cura di), *Padiglione Italia. 12 progetti per la Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, Electa, pp. 208-225.

Id. (1988), “Sud America Algeri”, in Palazzolo, Carlo, Vio, Riccardo (a cura di), *Sulle tracce di Le Corbusier*, Venezia, Electa, pp. 149-163.

Id. (1988), “Sull’insegnamento dell’Architettura nei corsi di Composizione e Progettazione Architettonica, Venezia 8-9 giugno 1988”, in Dipartimento di progettazione architettonica, Materiali di base per il seminario Venezia, 8-9 giugno 1988, *L’insegnamento dell’architettura nei corsi di Composizione e Progettazione Architettonica*, Venezia, Laboratorio tipografico dell’Iuav, pp. 1-11.

Id. (1989), “L’architettura del teatro e i luoghi spazio della città (contemporanea)”, in Quintelli, Carlo (a cura di), *La città del teatro*, Milano, Clup cooperativa libraria universitaria del Politecnico di Milano, pp. 182-187.

Id. (1989), “La progettazione della città come architettura e come piano”, in Ciucci, Giorgio (a cura di), *L’architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, pp. 207-236.

Id. (1989), “Prefazione”, in Valle, Patrizia, *Tommaso Temanza e l’architettura civile. Venezia e il Settecento: diffusione e funzionalizzazione dell’architettura*, Roma, Officina Edizioni, pp. 7-8.

Id. (1989), “Vuoti urbani e grandi architetture nella trasformazione della città”, in Basso Peressut, Luca, Valente, Ilaria (a cura di), *Milano. Architetture per la città 1980-1990*, Milano, Editoriale Domus, Grafiche Biessezeta, pp. 155-163.

Id. (1990), “Prefazione”, in Maffioletti, Serena, *La città verticale. Il grattacielo. Ruolo urbano e composizione*, Venezia, Edizioni Cluva, pp. 5-7.

Id. (1990), “Progetto per l’Isola dei Granai a Danzica”, in AA. VV., *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura n. 10*, Milano, Edizioni Clup di Città Studi, pp. 8-21.

Id. (1991), “La classificazione del progetto”, in Zanardini, Mirko (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960 - 1992*, Milano, Electa, p. 14.

Bisogni, Salvatore, Polesello, Gianugo, (1993), *L’architettura del limite. Napoli/municipio-marittima: due progetti a confronto*, Napoli, Clean Edizioni, s.n.

Polesello, Gianugo, Dal Fabbro, Armando, Fusco, Lodovico M. (1993), “Un nuovo sistema monumentale nella parte alta della città / A new monument complex in the upper part of the city”, *in Napoli architettura e città / Naples architecture and city*, 4° seminario Internazionale di Progettazione, Napoli, Elio de Rosa editore, pp. 101-111.

Polesello, Gianugo (1993), “Programma per due lezioni. Grandi composizioni e progetti di architettura. Costruzione e procedure”, in Iori, Massimo (a cura di), *Analisi architettonica & progettazione analitica*, Venezia, Città studi edizioni, pp. 3-19.

Id. , Rossi, Aldo, Tentori, Francesco, (1993), “XII Triennale, 1960: un progetto per via Farini”, in *MZ2 Milano Zona due Centro Direzionale Greco Zara*, Comune di Milano Decentramento, Bollate, Tipolitografia Signum, pp. 198-201.

Id. (1994), “Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città”, in Maffioletti, Serena (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Venezia, Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica 1992-1993, Iuav Istituto Universitario di Architettura di Venezia – Il Cardo editore, pp. 100-116.

Polesello, Gianugo con Marcialis, Giuseppina (1994), “Concorso Garibladi-Repubblica, Milano”, in Maffioletti, Serena (a cura di), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Venezia, Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica 1992-1993, Iuav Istituto Universitario di Architettura di Venezia – Il Cardo editore, pp. 56-62.

Polesello, Gianugo (1994), “Progetto razionalista e Terragni”, in Dal Fabbro, Armando (a cura di), *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Modena, Mucchi editore, pp. 7-9.

Id. (1995), “Concert Hall sul Waterfront a Copenaghen. Storia di un progetto. Teatro Regio, Salone del Ridotto, 3 settembre”, in Quintelli, Carlo (a cura di), *La città del teatro. Per una Scuola di Architettura*, Milano, Abitare Segesta Cataloghi, pp. 196-199.

Id. (1995 b), “Direttrice est: Pioltello – Rodano”, in Neri, Raffaella (a cura di), *Il centro Altrove. Periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane*, Milano, Ente autonomo La Triennale di Milano Electa, pp. 170-171.

Id. (1995 c), “Progetti e ricerche di composizione architettonica”, in D'Alfonso, Ernesto (a cura di), *Attualità della forma urbana. Ricerche d'architettura nelle Università Italiane*, Milano, Ente autonomo Triennale di Milano Electa, p. 80-91.

Id. (1998), “Postfazione”, in *Ludwig Hilberseimer. Grosztstadt Architecktur. L'architettura della grande città*, II. Ed. italiana, Napoli, Clean, pp. 103-109.

Id. (1999), [s.t.] in Bordogna, Enrico (a cura di), *Composizione progettazione costruzione*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, pp. 215-255.

Id. (2000), “Città, monumenti antichi e nuovi monumenti: il progetto per la Camera dei Deputati a Montecitorio”, in Montini Zimolo, Patrizia (a cura di), *Il Progetto del monumento tra memoria e invenzione*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, pp. 101-109.

Id. (2000 b), “Presentazione”, in Falsitta, Massimiliano, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Milano, Skira editore, pp. 5-6.

Id. (2000 c), “Quale programma per la nuova residenza nelle strutture edilizie urbane esistenti. Ipotesi, studi”, in *Wprowadzanie nowej Tkanki mieszkaniowej w istniejace struktury zabudowy miejskiej. Kraków-Lwów-Wenecja*, Cracovia, Agencja Wydawnicza Zebra, pp. 14-17.

Id. (2000 d), “Università Las Palmas”, in Neri, Raffaella, Viganò, Paola (a cura di), *La modernità del classico*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 74-81.

Id. (2002), “Ab initio, indagatio unitiorum. Ricordi e confessioni”, in Posocco, Pisana, Radicchio, Gemma, Rakowitz, Gundula (a cura di), *Care Architetture. Scritti su Aldo Rossi*, Torino, Umberto Allemandi & C, pp. 16-41.

Id. (2002 b), “Prefazione”, in Posocco, Pisana, Radicchio, Gemma, Rakowitz, Gundula (a cura di), *Care Architetture. Scritti su Aldo Rossi*, Torino, Umberto Allemandi & C, p. 7.

Rossi, Aldo (a cura di) (1973), *Architettura-città*, in XV Triennale di Milano, Esposizione interna delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, Firenze, Centro DI, pp. 40-41.

AA. VV. (1974), *Il piano particolareggiato del centro storico di Pesaro, Catalogo della mostra*, in *Documenti del Comune di Pesaro*, n. 22, Pesaro, Centro Stampe.

Ciardini, Francesco e Falini, Paola (1978), "L'intervento pubblico nei centri storici, Pesaro", in Ciardini, Francesco e Falini, Paola (a cura di), *I centri storici. Poltica urbanistica e programmi di intervento pubblico: Bergamo, Bologna, Brescia, Como, Gubbio, Pesaro, Vicenza,* Milano, Mazzotta Editore, pp. 209-2019 e 241-247.

Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *Gianugo Polesello, Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa.

AA. VV. (1983), "Motto PM3" in Gurrieri, Francesco (a cura di), *Una piazza per Cagliari. Architetture per la nuova sede del Credito Industriale Sardo*, Venezia, Cataloghi Marsilio, pp. 131-133.

AA. VV. (1983), "Pesaro direzionale area Montedison", in Casciato, Maristella e Muratori, Giorgio (a cura di), *Annali dell'architettura italiana contemporanea 1984*, Roma, Officina Edizioni, pp. 169-172.

Valle, Patrizia (1987), "Mercato a Bibione, Gianugo Polesello con Francesco Panzarin", in Airoldi, Cesare (a cura di), *Dieci progetti come occasione di studio. Architettura di Carlo Aymonino, Guido Canella, Paul Chemetov, Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Vittorio Gregotti, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Alvaro Siza Vieira*, Roma, Officina Edizioni, pp. 33-40.

AA. VV. (1991), "Gianugo Polesello. Concorso a inviti per la progettazione del padiglione Italia ai giardini della Biennale, 1988", in Carnevale, Giancarlo e Montuori, Marina (a cura di), *Annali dell'architettura italiana contemporanea 1988-89*, Roma, Officina Edizioni, pp. 108-113.

Zardini, Mirko (a cura di) (1992), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992,* Milano, Electa.

Aira, Alejandro (a cura di) (1993), *Gianugo Polesello en Córdoba, Muestra, seminarios y Conferencias,* Istituto italiano di Cultura, Universidad Católica de Córdoba, Cordoba.

AA. VV. (1993), "Campus. Nuovo campus universitario Las Palmas Isole Canarie 1987-1991", in Semerani, Luciano (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., pp. 242-249.

Rakowitz, Gundula (2002), "«Dall'interno di San Carlo», regia Gianugo Polesello", in Posocco, Pisana, Radicchio, Gemma e Rakowitz, Gundula (a cura di), *Scritti su Aldo Rossi «Care Architetture»*, Torino, Umberto Allemandi & C., pp- 134-143.

Barbarewicz, Piotr (2003), "Gianugo Polesello. Per una matematica della città ideale", in Quintelli, Carlo (a cura di), *Ritratti. Otto maestri dell'architettura italiana*, Torino, Celid, pp. 106-119.

Monestiroli, Tomaso (2010), *La logica della memoria. Maestri antichi e moderni. Una conversazione con Gianugo Polesello,* Santarcangelo di Romagna, Maggioli Spa.

Rakowitz, Gundula (2010), *Gianugo Polesello Dai Quaderni,* Padova, Il Poligrafo.

Clemente, Ildebrando (2016), *Lucus: intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello*, Firenze, Aión.

Dal Fabbro, Armando (2016), *L'ipostilo nell'architettura di Gianugo Polesello,* in Capozzi, Renato, *L'architettura dell'ipostilo*, Firenze, Aión, pp. 138-143.

Rakowitz, Gundula (2016), "Spettri di imaginatio", in Mengoni, Angela e Rakowitz, Gundula (a cura di), *Immaginari e progetto,* Università Iuav di Venezia Dcp, Venezia-Milano, Mimesis Edizioni, pp. 134-159.

Clemente, Ildebrando (2018), "Disperdere e radunare: la fondazione dello spazio urbano nei progetti di Gianugo Polesello. Dispersing and gathering: the foundation of urban space in the projects of Gianugo Polesello". in Morigi, Alessia, Quintelli, Carlo (a cura di), *Fondare e ri-fondare Parma, Reggio e Modena lungo la via Emilia romana. Founding and Refounding Parma, Reggio and Modena along the Roman Via Aemilia*, Padova, Il Poligrafo, pp. 284-293.

Maffioletti, Serena (2018), "Il nuovo margine nord di Venezia. 1986-1991: Gianugo Polesello", in Ferrighi, Alessandra (a cura di), *Venezia di carta*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, pp. 208-211.

Gargiani, Roberto (2020), "Forme del razionalismo esaltato in Grassi, Rossi, Polesello, Monestiroli, De Feo, Superstudio, Archizoom", in Gargiani, Roberto, *Razionalismi esaltati nostalgici radicali 1967-1973*, Milano, Skira editore, pp. 6-99.

Periodici

Polesello, Gianugo, Rossi, Aldo e Tentori, Francesco (1960), "Il problema della periferia nella città moderna; Un progetto per la periferia nord di Milano", in *Casabella-Continuità*, n. 241, luglio, pp. 39-55.

Rogers, Ernesto Nathan (a cura di) (1960), "Dibattito sulla XII Triennale", hanno partecipato al dibattito Buzzi Ceriani, Franco, Ferraris, Tommaso, Gardella, Ignazio, Gentili Tedeschi, Eugenio, Magistretti, Vico e Polesello, Gianugo, Rosselli, Alberto, Santi, Carlo, e Zanuso, Marco, in *Casabella-Continuità*, n. 243, settembre, pp. 3-9.

Polesello, Gianugo (1963), "Complesso a mare a Lignano", in *Casabella-Continuità,* n. 276, giugno, *Progetti di architetti italiani I,* pp. 46-49.

Polesello, Gianugo, Meda, Luca e Rossi, Aldo (1963 b), "Locomotiva 2", in *Casabella-Continuità*, n. 276, giugno, *Progetti di architetti italiani I*, pp. 46-49.

Polesello, Gianugo, Meda, Luca e Rossi, Aldo (1963 c), "Monumento alla Resistenza a Cuneo", in *Casabella-Continuità*, n. 276, giugno, *Progetti di architetti italiani I*, pp.40-42.

AA. VV. (1964), "Concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto. Delle relazioni: Novissime", in Rossi, Aldo, "Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico plani volumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto. Considerazioni sul concorso", in *Casabella-Continuità*, n. 293, novembre, pp. 14-16.

Polesello, Gianugo (1964), "Questa triennale e l'architettura discoperta", in *Casabella-Continuità*, n. 291, settembre, pp. 31-33.

AA. VV. (1965), "Concorso internazionale per il piano particolareggiato della nuova sacca del Tronchetto", in *Urbanistica*, n. 42-43, febbraio, pp. 101-110.

AA. VV. (1965), "Concorso internazionale per la sistemazione dell'Isola del Tronchetto", in *L'architettura. Cronache e Storia,* n. 111, gennaio, pp. 596-603.

Polesello, Gianugo (1967), "Recensione a: Etienne-Louis Boulée: Architettura. Saggio sull'arte. (titolo originale: Architecture; Essai sur l'art. Traduzione di Aldo Rossi). Introduzione di Aldo Rossi, Marsilio Editori Padova; 60 ill. f.t." in *Architettura libri*, n.2 anno II, Rivista di informazione bibliografica a cura del servizio di documentazione della Cluva, Venezia, edizioni Cluva, luglio, pp. 87-93.

Id. (1967 b), "Recensione a: Francesco Campagna: La politica della città, Editori Laterza, Bari 1697", in *Architettura libri*, n. 1 anno II, Rivista di informazione bibliografica a cura del servizio di documentazione della Cluva, Venezia, edizioni Cluva, giugno, pp. 97-111.

Id. (1967 c), "Recensione a: Ludwing Hilberseimer: "Un'idea di piano" (titolo originale: *Entfaultung einer Planungsidee* – trad, di Sonia Gessner), Marsilio Editori, Padova 1967", in *Architettura libri*, n. 1 anno II, Rivista di informazione bibliografica a cura del servizio di documentazione della Cluva, Venezia, edizioni Cluva, giugno, pp. 127-130.

Id. (1968), "La progettazione della città per parti", in *Il Confronto*, n. 5, anno IV, maggio, pp.41-44.

Id. (1968 b), "Nuovo Montecitorio Progetto Zeus di Gianugo Polesello", in *Il Confronto*, n. 1, anno IV, maggio, pp.4-5.

Id. (1969), "Perché una soluzione architettonica. Gianugo Polesello", in *Controspazio*, n. 2-3, luglio – agosto 1969, pp. 54-55.

Id. (1969 b), "Per un museo della Resistenza a Trieste", in *Il Confronto*, n. 3-4, anno V, marzo-aprile, pp. 30-33.

Id. (1970), "Concorso per il Centro Storico di Trieste. Motto: D2", in *Lotus*, architectural annual, n. 7, pp. 100-107.

Agosto, Renzo, Mattioni, Emilio e Polesello, Gianugo (1973), "Un'opera recente dello studio di via Mazzini a Udine. Villa a Rive d'Arcano", in *Controspazio*, n. 5, anno V, novembre, pp. 8-17.

Id. (1973 b), "Concorso internazionale per il Teatro dell'Opera di Belgrado, 1972", in Bonicalzi, Rosaldo e Siola, Uberto, "Architettura e ragione. Appunti sulla Sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale", in *Controspazio,* n.6, anno V, dicembre, pp. 75.

Id. (1973 c), "Udine. Concorso Regionale per il 167", in Bonicalzi, Rosaldo e Siola, Uberto, "Architettura e ragione. Appunti sulla Sezione Internazionale di Architettura della XV Triennale", in *Controspazio,* n. 6, anno V, dicembre, pp. 74-75.

Polesello, Gianugo (1973), "Piani Particolareggiati dei Centri", seminario di studi, supplemento a *Pesaro,* n. 6.

Fraticelli, Vanna (a cura di) (1974), "Gianugo Polesello", intervista in *Controspazio*, n. 4, anno IV, dicembre, pp. 14-25.

Polesello, Gianugo (1974), "Agricoltura e società in Friuli negli ultimi cento anni (note sull'evoluzione del rapporto città-campagna)", in *Quaderni Friulani,* n. 1, marzo, pp. 7-13.

Id. (1975), "Crisi e continuità della città borghese", in *Controspazio,* n. 2, ottobre 1975, *Trieste: città e architettura, monografia* a cura di Luciano Semerani, p. 6.

Aymonino, Carlo, Ballardini, Romeo, Blandino, Francesco, Cerasi, Maurice, Daolio, Andreina, Lombardi, Giorgio, Polesello, Gianugo, Romano, Marco, Rozzi, Renato e Semerani, Luciano (1976), "L'intervento progettuale nei centri storici. Seminario di lavoro", in *Edilizia popolare*, n. 131, luglio-agosto 1976, ANCSA Atti del congresso straordinario, Viterbo 1975 II parte, pp. 14-25.

Aymonino, Carlo, Dardi, Nino, Fabbri, Gianni, Lena, Mauro, Panella, Raffaele, Polesello, Gianugo e Semerani, Luciano (1976), "Piano particolareggiato del Centro storico di Pesaro" in *Controspazio*, n.2, anno VIII, marzo-aprile, pp. 14-53.

AA. VV. (1976), "Pesaro – Piano Particolareggiato del centro storico", in *Edilizia Popolare*, n. 129, marzo – aprile, Centri storici, Estratto, pp. 11-40.

Agosto, Renzo, Grandinetti, Pierluigi, Marcialis, Giuseppina, Polesello, Gianugo e Zanella, Sergio (1978), [s.t.], in Savi, Vittorio, Muratore, Giorgio e Villa, Angelo, "I progetti per l'area direzionale", in *Casabella*, n. 434, marzo, progetto pp. 50-51; testo generale, pp. 24-62.

Dubbini, Giulio (1978), "Gianugo Polesello", in *2C. Construcción de la ciudad*, n. 12, *Il Venero: Territorio y Arquitectura*, pp. 10-11.

Polesello, Gianugo (capogruppo), Agosto, Renzo, Grandinetti, Pierluigi, Marcialis, Giuseppina e Zanella, Sergio (1978), [s.t.], in Gresleri, Glauco, "Digressioni su un concorso di architettura moderna", in *Parametro*, n. 63, anno IX, gennaio-febbraio, pp. 33-34.

Polesello, Gianugo (1978), [s.t.], in *2C. Construcción de la ciudad*, n. 12, pp. 14-27.

Id. (1978 b), "Riedificare per un contesto senza città", in "Friuli 1976", in *Hinterland*, n. 5-6, settembre-dicembre, pp. 42-46.

Polesello, Gianugo, Mattioni, Emilio e Agosto, Renzo (1978), "Piano per l'edilizia economico-popolare, 1970-71", in *Casabella*, n. 432, gennaio, pp. 29-35.

AA. VV. (1980), "Pesaro: architettura e gestione della città", in *Casabella*, n. 456, marzo.

Polesello, Gianugo, Marcialis, Giuseppina (1980), "motto: 2G", in Maranzana, Tiziana, "Il concorso per la progettazione del palazzo di giustizia nella città di Udine", in *Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia*, n. 2, marzo-aprile, pp. 29-34.

Minardi, Bruno (1980), "Macchina per sciare Machine in the snow", in *Domus*, n. 619, luglio, pp. 22-25.

Polesello, Gianugo (1980), "La progettazione della città per parti", in *Hinterland*, n. 18, settembre, pp. 30-33.

Id. (1980 b), "Nuovo Montecitorio: Zeus", in *Hinterland*, n. 18, settembre, p. 15.

Id. (1980 c), "Per un museo della Resistenza a Trieste", in *Hinterland*, n. 18, settembre, pp. 54-56.

Id. (1982), "Necessità dell'architettura", in "La casa unifamiliare nella costruzione della città: una questione di architettura", in *Confronto tra studi elaborazioni e ricerche di Architettura e Urbanistica*, n. 1, anno 1, febbraio, pp. 30-40.

Polin, Giacomo (1982), "Gianugo Polesello: Mercato a Bibione", in *Casabella*, n. 483, settembre, pp. 1-9.

Carnevale, Giancarlo (1983), "Colloquio con Gianugo Polesello", in "Dieci anni di architettura italiana 1970-1980. Pareri", in *Aura*, n. 1, giugno, pp. 90-95.

Polesello, Gianugo e Marcialis, Giuseppina (1983), "Progetto di secondo grado per i nuovi uffici Giudiziari di Udine", in *Casabella*, n. 491, maggio, pp. 30-31.

Polesello, Gianugo (1983), "Una casa in cima al colle", in *Casa-Vogue*, n. 139, marzo, pp. 199-203.

AA. VV. (1983), "Progetto di Gianugo Polesello e Giuseppina Marcialis", in Zardini, Mirko, "Inchiesta. Il concorso per il nodo ferroviario di Bologna", in *Casabella*, n. 497, dicembre, pp. 16-17.

AA. VV. (1983 b), "Progetto vincitore del rimborso spese: "30". Arch. Gianugo Polesello (capogruppo), arch. Giuseppina Marcialis, arch. Pierluigi Grandinetti", in "Rassegna Tecnica del Friuli-Venezia Giulia", n. 2, marzo-aprile, in Dri, Giorgio, *Il concorso di idee per la valorizzazione di piazza I Maggio a Udine*, pp. 24-26.

Agosto, Renzo e Fraticelli, Vanna (1985), "Un'opera recente dello studio di via Mazzini a Udine. Villa a Rive d'Arcano. Emilio Mattioni, Gianugo Polesello", in *Parametro*, n. 135-136, aprile-maggio, pp. 76-77.

Polesello, Gianugo (1985), "Typology and Composition in Architecture", in *Architectural Design*, n. 55, maggio-giugno, *Profile 59 School of Venice* a cura di Luciano Semerani pp. 39-44.

Id. (1985 b), "Venezia e il progetto", in *Rassegna*, n. 22, giugno, p. 29.

Id. (1985 c), "Venezia e il progetto", Seminario di studi promosso dal Gruppo Architettura in collaborazione con il Comune di Pesaro, *Ufficio Stampa e P.R.*, n. 22, giugno, p. 29.

Avon, Annalisa (1986), "Venezie possibili, Venezie reali", in *Domus*, n. 688, novembre, pp. 46-53.

Ranzani, Ermanno (1987), “Gianugo Polesello Edificio residenziale, Udine”, in *Domus*, n. 688, novembre, pp. 46-53.

Burelli, Augusto Romano (1988), “Il progetto urbano in Gianugo Polesello”, in *Arredo Urbano*, n. 25, anno 8°, marzo-aprile, pp. 92-97.

Polesello, Gianugo (1988), “A proposito di J.N.L. Durand”, in *Fondazione Masieri. Galleria di architettura*, n. 8, 24 settembre-29 ottobre, pp. 12-13.

Id. (1988 b), [s.t.], in Chierubini, Roberto, “L’architettura, lo spazio pubblico, la forma della città. Opinioni e progetti”, in *Arredo Urbano*, n. 29, anno 8°, novembre-dicembre, pp. 102-104.

Id. (1989), “Prova e riprova la scuola si rinnova”, in *Modo*, n. 111, gennaio, *Architettura Venezia,* pp. X-XI.

Zanco, Federica (a cura di) (1989), “Gardella Canella e Polesello. Intorno a un padiglione”, in *Phalaris*, n. 0, pp. 20-24.

Cinelli, Anna, Barbarewicz, Piotr e Maffioletti, Serena (1990), “Danzica. Un’isola in città”, in *Costruire*, n. 82, marzo, pp. 60-62.

Polesello, Gianugo (1990), “Campus universitario a Las Palmas, Canarie”, in *Zodiac*, n. 3, aprile, pp. 202-223.

Id. (1990 b), “Un parco urbano con le attrezzature pubbliche. P.E.E.P. ovest/nord a Udine”, in *Arredo Urbano*, n. 37, anno 10, marzo-aprile, pp. 126-128.

Id. (1990 c), “Testimonianza su Ernesto N. Rogers a vent’anni dalla morte”, in *Zodiac*, n. 3, aprile, pp. 24-31.

Montuori, Marina (1991), «“Ricerca a sei voci”. Un progetto per Napoli», in *Phalaris*, Anno III, n. 17, novembre-dicembre, pp. 33-35.

Polesello, Gianugo con Barbarewicz, Piotr, Dal Fabbro, Armando, El Daccache, Maroun, Fein Raiumnd e Iori, Massimo (1991), “Riconfigurazione della piazza municipio e nuova stazione marittima. Napoli 1991”, in *Phalaris*, Anno III, n. 17, novembre-dicembre, pp. 32-35.

Polesello, Gianugo (1991), “Etica e razionalità”, in *Phalaris*, Anno III, n. 17, novembre-dicembre, p. 34.

Id. (1991 b), “Il Concorso per il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia”, in *Zodiac*, n. 6, marzo-agosto, pp. 206-219.

Id. (1991 c), “Tra stile e tema”, in *Costruire per abitare: produzione edilizia, economia e cultura*, n. 94, pp. 171-173.

Id. (1991 d), “Un progetto veneziano per Danzica sull’Isola dei Granai”, in *Casabella*, n. 94, pp. 35-37.

Dal Fabbro, Armando (1992), “Aspetti sull’architettura di Gianugo Polesello”, in *Edilizia popolare*, n. 220, pp. 38-59.

Marcialis, Giuseppina (1992), “Sueño de un orden”, in *Phalaris giornale di architettura*, anno IV, n. 20, maggio-giugno, pp. 38-59.

Polesello, Gianugo (1992), “Campus universitario Las Palmas 1988-89”, in *Phalaris giornale di architettura*, anno IV, n. 20, maggio-giugno, pp. 18-23.

Id. (1992 b), “Facoltà di Agraria, Ingegneria e Scienze dell’Università di Udine”, in *Zodiac*, n. 7, marzo-agosto, pp. 170-183.

Vragnaz, Giovanni (1992), “Polesello ospite del Palladio/Polesello Palladio's guest”, in *Piranesi Rivista di architettura della mitteleuropa*, voli. 1, n. 2, ottobre, pp. 64-67.

Pisani, Mario (1993), “Gianugo Polesello: trent’anni di architettura”, in *L’industria delle costruzioni*, vol. 27, n. 256, febbraio, pp. 58-60.

Polesello, Gianugo (1993), “Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo”, in *Zodiac*, n. 9, marzo-agosto, pp. 108-119.

Id. (1995), “Architettura come ricerca”, seminario internazionale di progettazione architettonica Napoli architettura e città, in *Architettura intersezioni*, vol. 1, n. 1, giugno, p. 34.

Polesello, Gianugo, Marcialis, Giuseppina (1995), “Uffici Giudiziari di Udine”, in *Zodiac*, n. 14, settembre-febbraio, pp. 182-193.

Daffarra, Simonetta, Mc Kean, John (1997), “Parks with Architectural Attitude”, in *Architects’ Journal 205*, n. 22, giugno, pp. 23-27.

Polano, Sergio (1997), “Architetture del mostrare”, in *Casabella*, n. 642, febbraio, pp. 40-41.

Valeiras, Fernando (1998), “Charla con Gianugo Polesello”, in *Summa+*, n. 34, dicembre, pp. 120-125.

Polesello, Gianugo (1999), “Concorso per l’ampliamento del Cimitero nell’Isola di San Michele”, Venezia, in *Zodiac*, vol. 20, gennaio-giugno, pp. 160-165.

Id. (1999 b), “Morfologia urbana-tipologia architettonica e le presenti questioni di composizione architettonica”, in *Paesaggio urbano*, anno VIII, n. 4, pp. 12-17.

Id. (1999 c), “Per Ignazio Gardella”, in *Zodiac*, vol. 20, gennaio-giugno, pp. 10-11.

Id. (1999 d), “Trasferibilità, trasformazioni. Due casi di simbiosi tra antico e nuovo (Progetto per l’Isola dei Granai, Danzica, Polonia. Progetto per la ricostruzione dei Souk. Beirut, Libano)”, in *Zodiac*, vol. 21, luglio-dicembre, pp. 194-201.

Rakowitz, Gundula (1999), “Ab Initio Indagatio Initiorum, regia di Gianugo Polesello”, in *Arc. Architettura ricerca composizione*, n. 5, luglio, pp. 18-19.

AA. VV. (2000), “Gianugo Polesello. 16 Torri”, in *Mestre. Idee per una città possibile*, periodico quadrimestrale del Comune di Venezia sede municipale di Mestre, n. 2, Venezia, Marsilio Editori.

Polesello, Gianugo (2000), “Il “montaggio” nella costruzione di architettura (per-architetture, a mezzo di architetture)”, in *Arc. Architettura ricerca composizione*, n. 6, maggio, p. 2.

Id. (2002), “Il paradosso Novissime e Giuseppe Samonà nella scuola di architettura di Venezia”, in Barbarewicz, Piotr, Carabajal, Gustavo, Falsitta, Massimiliano (a cura di), *Iuav Giornale dell’Università*, n. 17, Venezia, *Dopo Palladio*, dottorato di ricerca in Composizione architettonica del dPa dipartimento di progettazione architettonica, p. 1.

Id. (2002 b), “Su Aldo Rossi”, in *Piranesi*, col. 9, n. 13-14, aprile, pp. 62-66.

Marzo, Mauro (2005), “Composizioni in movimento (Gianugo Polesello. A4 casello di Padova ovest)”, in *Casabella*, n. 739-740, dicembre-gennaio, pp. 66-69.

Dal Fabbro, Armando (2007), “in memoria di Gianugo”, in *d’Architettura*, n. 34, dicembre, pp. 58-59.

Rakowitz, Gundula (2007), “Per Gianugo Polesello 1930-2007”, in *il Giornale dell’Architettura*, n. 56, novembre, p. 10.

Vragnaz, Giovanni (2007), “in ricordo di Gianugo Polesello”, in *Piranesi*, vol. 14, n. 25, ottobre, pp. 30-31.

Mantese, Eleonora (2008), “Gianugo Polesello. Pianta costruttiva e idea di unità”, in *Firenze architettura*, n. 1, 1° semestre, “La grande pianta”, pp. 40-47.

Rakowitz, Gundula (2008), “L’’impossibile in Gianugo Polesello”, in *Firenze architettura*, n. 1, 1° semestre, “La grande pianta”, pp. 48-49.

Caberletti, Franca (2012), “Gianugo Polesello. L’arte di farsi rispettare”, in *Magazine – Festival dell’architettura*, a. III, n. 18, maggio, art. n. 7.

Minguzzi, Magda (2012), “Le composizioni lineari di Gianugo Polesello”, in *Magazine – Festival dell’architettura*, a. III, n. 18, maggio, art. n. 6.

Rakowitz, Gundula (a cura di) (2012), “Gianugo Polesello, Maestro dell’indecifrabile. Auto-ritratti veneziani”, in *Iuav Giornale dell’Università*, n. 114, 6 dicembre 2011-20 gennaio 2012.

Monestiroli, Antonio (2014), “Disegni d’autore: Le forme nel vuoto di Gianugo Polesello”, in *Disegno d’Architettura*, n. 40, marzo, pp. 13-17.

Monica, Luca, Neri, Raffaella (a cura di) (2015), “Gianugo Polesello. Attraverso le architetture”, in *Architettura Civile*, n. 15.

Rakowitz, Gundula (2017), “Gianugo Polesello – Porta e ponte a Padova est/Gateway and bridge at Padova Est”, in *Firenze Architettura*, n. 1, 1° semestre, “Spostamento”, pp. 38-47.

Corbellini, Giovanni (2018), “Autonomy by Drawing. Gianugo Polesello on Route 66”, in *Footprint*, vol. 12, n. 1, primavera-estate, pp. 103-112.

Soleti, René (2020), “Progettare con il vuoto.Il ruolo strutturante dello spazio aperto”, in *FAMagazine. Ricerche e progetti sull’architettura e la città*,n. 52/53, Parma, Festival Architettura Edizioni, pp. 103-107.

Parte I

Un'idea di architettura per la città contemporanea

La teoria dei "vuoti" urbani

Bibliografia

I.U.A.V. (1950), *ANNUARIO, Anni Accademici 1948-49, 1949-50,* Venezia, Tipografia Emiliana.

Gruppo Architettura (a cura di), (1970), *Quaderni di Progettazione 2. 4 Progetti per il centro storico*, Anno accademico 1969-70, Venezia, Iuav.

AA. VV. (1973), *Architettura Razionale*, Milano, Franco Angeli Editore.

Samonà, Giuseppe (1973), *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Id. (1976), *La città in estensione*, Palermo, STASS.

Aldegheri, Claudio, Sabini, Maurizio (a cura di) (1984), *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura a Venezia (1968-1974)*, Venezia, Cluva.

AA. VV. (1988), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Tentori, Francesco (1994), *Imparare da Venezia*, Roma, Officina Edizioni.

Giedion, Sigfried (1998), *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Palermo, Dario Flaccovio Editore.

AA. VV. (1999), *Composizione, Progettazione, Costruzione*, Roma-Bari, Editori Laterza.

AA. VV. (2000), "Mestre, Idee per una città possibile", n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori.

Purini, Franco (2008), *La misura italiana dell'architettura*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Carullo, Rossana (2009), *IUAV Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Didattica dell'architettura dal 1926 al 1963*, Bari, PolibaPress/Arti grafiche Favia.

Monestiroli, Tomaso (2010), L*a logica della memoria*, Milano, Maggioli Editore.

Documenti d'archivio citati

Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. IUAV UD 254685 - 88 - 074362, Giuseppe Samonà, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato, *Relazione illustrativa*, 1964, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.

Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. IUAV UD 254795 - 69 - 050416, Gianugo Polesello, *Relazione illustrativa*, 1968, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.

Parte II

Metodi e tecniche di composizione urbana

La cerimonia del comporre

Bibliografia

Polibio (1564), *Dell'imprese de' Greci, de gli Asiatici, de' Romani et d'altri*, Venezia.

Palladio, Andrea (1575), *I commentari di C. Giulio Cesare*, Venezia.

Polesello, Gianugo (1985), *L'architettura in funzione*, in Grandinetti, Pierluigi (a cura di), *La geometria in funzione*, Venezia, CLUVA Università.

AA. VV. (2000), *Mestre, Idee per una città possibile*, n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori.

Beltramini, Guido (a cura di) (2009), *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Venezia, Marsilio Editori.

Milani, Raffale (2014), I *paesaggi del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

Eliade, Mircea (a cura di) (2018), *Dizionario dei riti*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA.

Documenti digitali ad accesso da remoto

Palazzina di Belvedere, Raccolta Alberto Della Ragione e Collezioni del Novecento, Firenze, RAC-DR 1969-218/RCN, Martini Arturo, *Le collegiali*, 1927-1931 ca., terracotta da stampo, 16,3 x 11,5 x 12,5 cm, <https://shorturl.at/mrzO7> (ultima consultazione: 26/10/2022).

Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Palladio Andrea, *Battaglia tra Cesare e Vercingetorige*, 1575, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm, in Palladio, Andrea (1575), *I commentari di C. Giulio Cesare*, tav. 22, Venezia, <https://shorturl.at/bFRUW> (ultima consultazione: 27/10/2022).

Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Palladio Andrea, *Titurio Sabino schiera le truppe in «battaglia tonda»*, 1575, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm, in Palladio, Andrea (1575), *I commentari di C. Giulio Cesare*, tav. 16, Venezia, <https://shorturl.at/oqtzT> (ultima consultazione: 27/10/2022).

Condensazione

Centro Direzionale, Firenze (1977)

Bibliografia

Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *GIANUGO POLESELLO Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Falqui, Laura (2017), *La sostanza nascosta, il silenzio nella pittura*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis Edizioni.

Grandinetti, Pierluigi , Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Concatenazioni per discontinuità

Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)

Bibliografia

Polesello, Gianugo, (1990), *Progetto per l'Isola dei Granai a Danzica*, in AA. VV., *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura n. 10*, Milano, Edizioni Clup di Città Studi, pp. 8-21.

Id. (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Maffioletti, Serena, (a cura di) (1994), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi – Repubblica Milano*, IUAV Venezia, Il Cardo Editore.

Montuori, Marina, (a cura di) (1994), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso isola dei granai Danzica*, IUAV Venezia, Il Cardo Editore.

Focillon, Henri (2004), *Piero della Francesca*, Milano, Abscondita srl.

Grandinetti, Pierluigi, Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Siti web

Wyspa Spichrzów, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wyspa_Spichrzów> (ultima consultazione: 15/03/2021).

Area Centrale “Garibaldi - Repubblica”, Milano (1992-93)

Bibliografia

AA. VV. (1990), *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura n. 10*, Milano, Edizioni Clup di Città Studi, pp. 8-21.

Id. (1992), *Progetti per Milano: Concorso di Idee per il Polo Direzionale-Finanziario nell’Area Garibaldi-Repubblica*, Milano, Abitare Segesta Cataloghi.

Polesello, Giangugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Maffioletti, Serena, (a cura di) (1994), *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi – Repubblica Milano*, IUAV Venezia, Il Cardo Editore.

Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič (2012), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio Editori

Grandinetti, Pierluigi, Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Siti web

Anfisbèna, <https://www.treccani.it/vocabolario/anfisbena/> (ultima consultazione: 03/01/2023).

Diacronia, <https://www.treccani.it/enciclopedia/diacronia/> (ultima consultazione: 03/01/2023).

Sincronia, <https://www.treccani.it/enciclopedia/sincronia> (ultima consultazione: 03/01/2023).

Costellazioni

Ex area “Lanerossi”, Schio (1980)

Bibliografia

Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

AA. VV. (2005), *Schio Numero Unico: pubblicazione scledense*, Schio.

Grandinetti, Pierluigi, Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Gargiani, Roberto (2020), *Razionalismi esaltati nostalgici radicali 1967-1973*, Milano, Skira Editore.

Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Bibliografia

Berg, Marx (1927), *Der neue Geist im Städtebau auf der Grossen Berliner Kunstausstel-lung*, in «Stadtbaukunst alter und neuer Zeit» vol. VIII (20 giugno 1927), Berlin, Berliner Architekturverlag “Der Zirkel”, pp. 41–50.

Langen, Gustav (1927), *Berliner Stadtbaufragen*, in «Zentralblatt der Bauverwaltung», vol. XLVII (29 giugno 1927), Berlin, Verlag Von Guido Hackebeil A.-G., pp. 315–320.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Burg, Annegret, Kil, Wolfgang e Zwoch, Felix (a cura di) (1993), *Haupstadt Berlin Par-lamentsviertel im Spreebogen. Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb*, Basel Berlin Boston, Birkhäuser Verlag.

Jones, Peter Blundell (1999), *Hugo Häring – The Organic versus the Geometric*, Berlin, Edition Axel Menges.

Schirren, Matthias (2001), *Hugo Häring – Architekt des Neuen Bauens*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.

Grandinetti, Pierluigi, Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Siti web

Spreebogen, <https://shorturl.at/lmpEY> (ultima consultazione: 10/09/2022).

Documenti digitali ad accesso da remoto

Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 8093, Mächler Martin, *Nord-Süd-Achse mit der Neustrukturierung des Potsdamer Bahnhofsgeländes, Berlin: Lageplan 1:4000*, <https://t.ly/mEc56> (ultima consultazione: 10/09/2022).

Documenti d'archivio citati

Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. IUAV UD 256633, Gianugo Polesello, Francesco Polesello, Giovanni B. Polesello, Giuseppina Marcialis, Massimo Iori, Claudia Battaino, Armando Dal Fabbro, *Relazione illustrativa*, 1992, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.

Polarità densificate

Centro Direzionale "Montedison", Pesaro (1981-82)

Bibliografia

Cascato, Maristella e Muratore, Giorgio (a cura di) (1985), *Annali dell'Architettura Italiana Contemporanea 1984*, Roma, Officina Edizioni.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Rakowitz, Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice.

Andreani, Marco e Zaffini, Arianna (a cura di) (2020), *Era(la)Montecatini*, Pesaro, Metauro Edizioni.

Girometti, Andrea e Labbate, Marco (2021), *Fonderia Montecatini | Storia di una fabbrica pesarese*, Roma, Futura Editrice.

Area "Tête-Défense", Parigi (1983)

Bibliografia

Moritz, Michel (a cura di) (1989), *423 et 1 projets pour la Tête Défense*, Parigi, Éditions Électa Moniteur.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Grandinetti, Pierluigi, Dal Fabbro, Armando, Cantarelli, Riccarda (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Siti web

Notre histoire, <https://shorturl.at/nCT24> (ultima consultazione: 10/08/22).

Bibliografia

1983-1992 Les grands projects, <https://shorturl.at/gnqES> (ultima consultazione: 10/08/22).

Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli (1992)

Bibliografia

Klee, Paul (1970), *Teoria della forma e della figurazione, Vol. II Storia naturale infinita,* Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Bisogni, Salvatore e Polesello, Gianugo (1993), *L'architettura del limite. Napoli / Municipio-Marittima: due progetti a confronto*, Napoli, CLEAN Edizioni.

Documenti digitali ad accesso da remoto

Certosa e Museo nazionale di San Martino, Napoli, Inv. Nr. SM 11982, Rosselli Francesco (attr.), *Tavola Strozzi. Scena di battaglia*, 1465-1490 ca., tempera su tavola, 82 x 245 cm, <https://t.ly/GaO12> (ultima consultazione: 26/10/2022).

Reggia di Caserta, Caserta, Inv. Nr. 2171, Antonio Joli (e aiuti), *Veduta panoramica di Napoli dal mare*, 1754-1777 ca., olio su tela, 78 x 170 cm, <https://t.ly/wwlz4> (ultima consultazione: 26/10/2022).

Polarità porose

Area ovest, Venezia (1985)

Bibliografia

Bocchi, Renato e Lamanna, Claudio (a cura di) (1986), *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città. Quattro progetti per l'area ovest*, Venezia, Cataloghi Marsilio s.r.l..

AA. VV. (2000), "Mestre, Idee per una città possibile", n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori.

Id. (2012), "Architettura civile", n. 15/2012, Boves (CN), Araba Fenice.

Siti web

Miozzi, Eugenio (1933), *Il nuovo ponte tra Venezia e la terraferma*, in "Le Strade", anno XVII, n. 5, Milano, Touring Club Italiano, maggio 1933, pp. 113-126. Consultazione online <https://shorturl.at/bjGW7> (ultima consultazione il giorno 07/09/22).

Documenti d'archivio citati

Fondo Gianugo Polesello, Archivio Progetti IUAV, Venezia 2020, Inv. Nr. AP. PRO 801 R20-R21, Gianugo Polesello, *VE/OVEST PLANIMETRIA*, 30/11/1985, inchiostro nero su carta bianca, 21 x 30 cm.

“16 Torri” per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94)

Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa.

Bocchi, Renato e Lamanna, Claudio (a cura di) (1986), *Venezia tra innovazione funzionale e architettura della città. Quattro progetti per l’area ovest*, Venezia, Cataloghi Marsilio s.r.l..

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

AA. VV. (2000), “Mestre, Idee per una città possibile”, n.2/2000, Venezia, Marsilio Editori.

Rakowitz, Gundula (a cura di) (2012), *Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile. Autoritratti veneziani*, Venezia, Grafiche Veneziane.

Id., Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice.

Bordone, Benedetto (1528), *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte l’isole del mondo con li lor nomi antichi & moderni, historie, favole, & modi del loro vivere, & in qual parte del mare stanno, & in qual parallelo & clima giacciono…*, Venezia, Niccolò Zoppino, vol. II, p. XXX, <https://shorturl.at/dpu37> (ultima consultazione: 18/12/2022).

Fondo Gianugo Polesello, Archivi IUAV, Venezia 2020, Gianugo Polesello, *Tipi, variazioni, ripetizioni…*, inchiostro nero, blu e rosso su carta, 22×15 cm (28/03/1995), Quaderno 87.

Bibliografia

Documenti digitali ad accesso da remoto

Documenti d’archivio citati

Bibliografia

Incontri con figure urbane (stra)ordinarie

Van De Velde, Henry (1981), *Formule della Bellezza architettonica moderna*, Bologna, Zanichelli Editore.

Capra, Fritjof (1982), *Il Tao della Fisica*, Milano, Adelphi Edizioni.

Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (1983), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Roma, Edizioni Kappa.

Id. (a cura di) (1985), *La geometria in funzione*, Venezia, Cluva Edizioni.

AA. VV. (1988), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma, Officina Edizioni, vol.2.

Ciucci, Giorgio (a cura di) (1989), *L’architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Bari-Roma, Editori Laterza.

Quintelli, Carlo (a cura di) (1989), *La città del Teatro*, Milano, Editrice Abitare Segesta.

Polesello, Gianugo (1992), *Architetture 1960-1992*, Milano, Electa.

Pierantoni, Ruggero (1999), *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell’arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri.

Malevič, Kazimir (2000), *Suprematismo*, Milano, Abscondita.

Neri, Raffaella, Viganò, Paola (a cura di) (2000,) *La modernità del classico*, Venezia, Marsilio Editore.

Cacciari, Massimo (2002), Ic*one della legge*, Milano, Adelphi Edizioni.

Kandisky, Wassily (2005), *Lo spirituale nell’arte*, Milano, SE.

Franzini, Elio (2008), *I simboli e l’invisibile*, Milano, il Saggiatore.

AA. VV. (2012), “Architettura civile”, n. 15/2012, Boves (CN), Araba Fenice.

Florenskij, Pavel (2012), *Lo spazio e il tempo nell’arte*, Milano, Adelphi Edizioni.

Rakowitz, Gundula (a cura di) (2012), *Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile. Autoritratti veneziani*, Venezia, Grafiche Veneziane.

Wölfflin, Heinrich, (2012), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Abscondita.

Rakowitz, Gundula (a cura di) (2015), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Padova, Il Poligrafo casa editrice.

Clemente, Ildebrando (2016), *Lucus. Intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello*, Firenze, Aión Edizioni.

Recalcati, Massimo (2016), *Il mistero delle cose*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Agamben, Giorgio (2017), *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo.

Florenskij, Pavel (2018), *Porte Regali*, Venezia, Marsilio Editori.

Linsday Opie, John (2018), *Nel mondo delle icone. Dall'India a Bisanzio*, Milano, Jaca Book.

Cantarelli, Riccarda, Dal Fabbro, Armando, Grandinetti, Pierluigi (a cura di) (2019), *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.

Deleuze, Gilles (2020), *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

Eliade, Mircea (a cura di) (2020), *Dizionario delle immagini del sacro*, Milano, Editoriale Jaca Book.

Florenskij, Pavel (2020), *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi Edizioni.

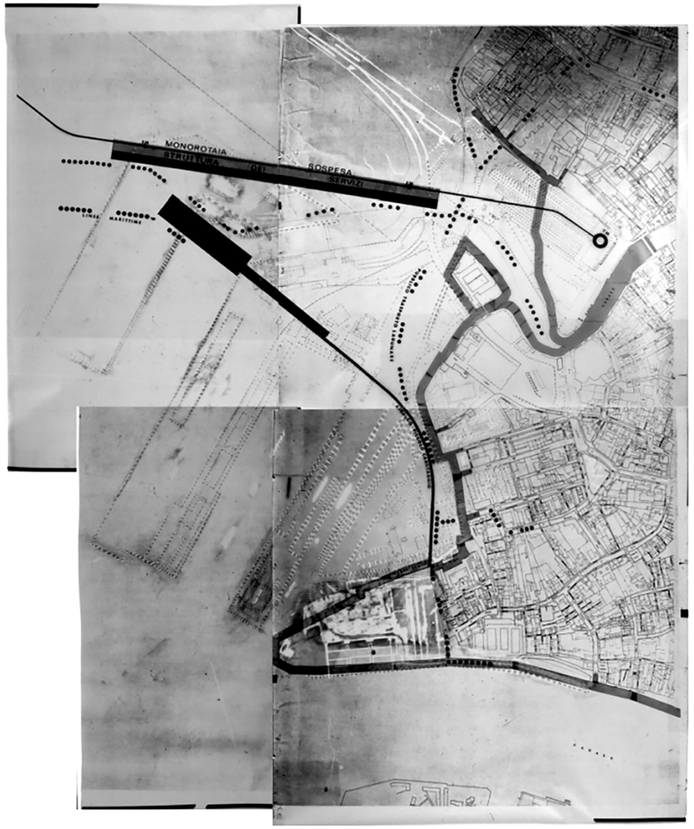
Velmas, Tania (a cura di) (2021), *Icone. Il grande viaggio*, Milano, Jaca Book.

Documenti digitali ad accesso da remoto

Leibneiz, Gottfried Wilhelm von (1666), *Dissertatio de Arte Combinatoria*, Lipsia. Documento digitale ad accesso da remoto (Ed. inglese) <https://shorturl.at/IxzG3> (ultima consultazione 16/09/2022).

Bettini, Sergio (1961), *Palladio Urbanista*, in "(III), Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza". Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/knpvB> (ultima consultazione: 15/09/2022).

D'Alicarnasso, Dionigi (2014), *La composizione stilistica*, Trieste, UET. Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/mFG57> (ultima consultazione 22/09/2022).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Novissime, Venezia (1963-64).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Parte I
Un'idea di architettura per la città contemporanea

La teoria dei "vuoti" urbani

Fig. TV00
Venezia, città insulare.
Ortofoto.
Dati cartografici © Google 2022.
Elaborato dall'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. TV01
Progetto per il concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", *Novissime*, 1963-64, Venezia
Planimetria generale.
Archivio Progetti, Fondo Egle Renata Trincanato
© IUAV, Venezia 2020 - (riproduzione in scala metrica 1: 30 000).

Fig. TV02
Progetto per il concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la Nuova Sacca del Tronchetto", *Novissime*, 1963-64, Venezia
Modello fisico.
Archivio progetti, Fondo Egle Renata Trincanato
© IUAV, Venezia 2020 - (riproduzione in scala metrica 1: 8 000).

Fig. TV03
Centro storico di Trieste.
Ortofoto con selezione.
Dati cartografici © Google 2022.
Elaborato dall'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. TV04
Progetto per il concorso nazionale di idee per il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste, *Motto: D2*, 1969, Trieste.
Planimetria di studio.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020 - (riproduzione in scala metrica 1: 7 500).

Fig. TV05
Progetto per il concorso nazionale di idee per il Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste, *Motto: D2*, 1969, Trieste.
Planimetria e sezione urbana
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020 - (riproduzione in scala metrica 1: 4 500).

Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Novissime, Venezia (1963-64).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Parte II
Metodi e tecniche di composizione urbana

La cerimonia del comporre

Fig. CC00

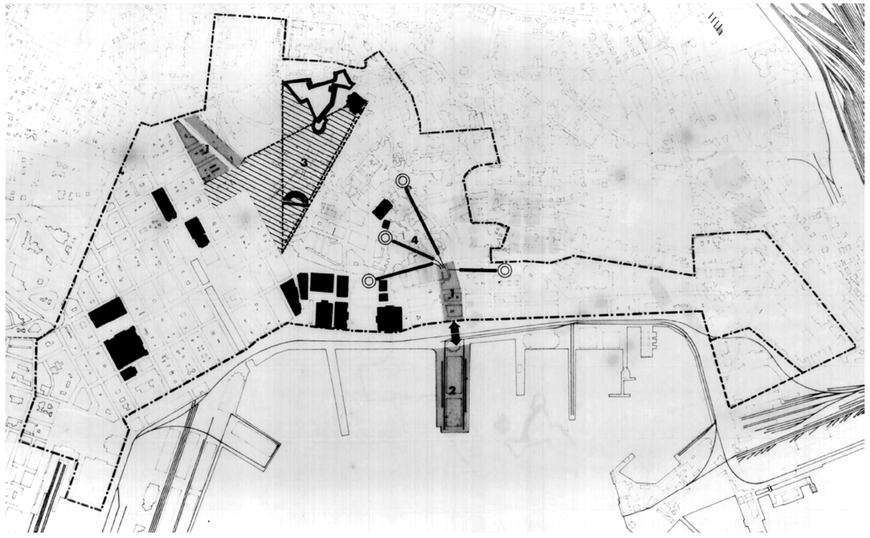
Palazzina di Belvedere, Raccolta Alberto Della Ragione e Collezioni del Novecento, Firenze, RAC-DR 1969-218/RCN, Martini Arturo, *Le collegiali*, 1927-1931 ca., terracotta da stampo, 16,3 x 11,5 x 12,5 cm.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/mrzO7> (ultima consultazione: 26/10/2022).
© Raccolta Alberto Della Ragione e Collezioni del Novecento, Museo Novecento 2022.
Rielaborazione dell'autore.

Fig. CC01

Dall'alto verso il basso:
I [Ill. Palladio Andrea, *Battaglia di Capo Ecnomo,* acquaforte, 17,0 x 26,5 cm] in Domenichi, Lodovico (a cura di), Polibio (1564), *Dell'imprese de' Greci, de gli Asiatici, de' Romani et d'altri,* 25-28, tav. 06, Venezia.
© (293.G.20), The British Library, London 2022.
II [Ill. Palladio Andrea, *Battaglia tra Cesare e Vercingetorige*, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm] in Palladio, Andrea (1575), *I commentari di C. Giulio Cesare*, tav. 22, Venezia.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/bFRUW> (ultima consultazione: 27/10/2022).
© Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2022.
III [Ill. Palladio Andrea, *Titurio Sabino schiera le truppe in «battaglia tonda»*, acquaforte, 16,2 x 22,1 cm] in Palladio, Andrea (1575), I *commentari di C. Giulio Cesare*, tav. 16, Venezia.
Documento digitale ad accesso da remoto <https://shorturl.at/oqtzT> (ultima consultazione: 27/10/2022).
© Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2022.
Le tre illustrazioni sono state pubblicate in Beltramini, Guido (a cura di) (2009), *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 100-101, 199 e 205.
Rielaborazione dell'autore.

Fig. CC02

Biro, Doug e Fine, Jon (2006), "Herbie Hancock: Possibilities", [videoregistrazione], New York (USA), Magnolia Home Ent.
© Magnolia Pictures, New York 2006.



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Piano Particolareggiato per il Centro Storico, Motto: D2, Trieste (1969).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Condensazione

Centro Direzionale, Firenze (1977)

Fig. FC00

Concorso di progettazione architettonica nazionale, Gianugo Polesello (capogruppo) con R. Agosto, P. Grandinetti, G. Marcialis e S. Zanella (1977).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dell'autore.

Fig. FC01

Piana di Quinto, Prato - Firenze, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. FC02

Area di intervento per il Concorso per un Centro Direzionale a nord di Firenze, individuazione dell'area di intervento in relazione all'intorno edificato, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. FC03

Planimetria generale.
Stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. FC04

Individuazione delle invarianti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. FC05

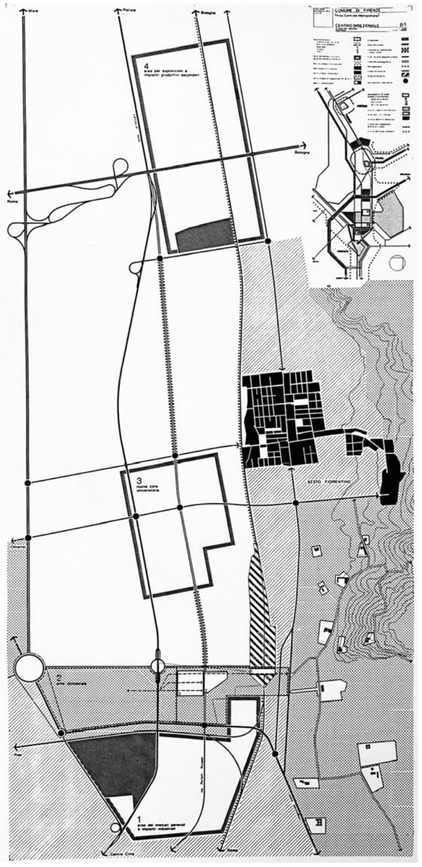
Individuazione degli assi fondativi per il progetto in relazione alle invarianti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. FC06

Ideogramma compositivo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. FC07

Impronta al suolo del sistema architettonico del gruppo castellare di nove torri.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale, Firenze (1977).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. FC08

Rapporti geometrici con gli assi fondatori e le forme dell'architettura del basamento con le gallerie basse insieme alle torri disposte in tre filari da tre unità (maglia disposizionale di 15×15 m).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC09

Planimetria del sistema architettonico delle nove torri tenute su filari di podio ortogonali al cardo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC10

Assonometria del sistema architettonico dell'unità castellare.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC11

Impronta al suolo del sistema architettonico del foro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC12

Rapporti geometrici con gli assi fondatori e le forme dell'architettura della piazza triangolare semicoperta e le gallerie che la bordano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC13

Planimetria del sistema architettonico del foro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC14

Assonometria del sistema architettonico del foro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC15

Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC16

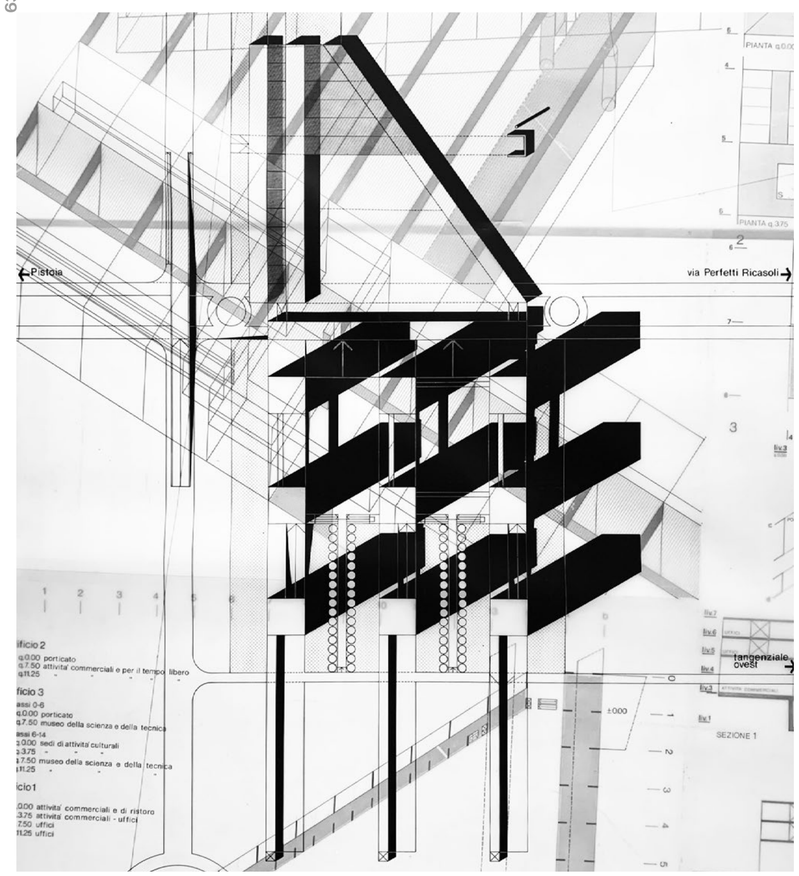
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC17

Profilo nord-est.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC18

Profilo nord-ovest.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale, Firenze (1977).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. FC19

Profilo sud-ovest.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Fig. FC20

Sezione ovest-est.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 000).

Concatenazioni per discontinuità

Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989)

Fig. DG00

Area Centrale per l'Isola dei Granai – Danzica (PL).
Progetto elaborato all'interno del Dottorato di ricerca in composizione architettonica presso IUAV, Venezia, Gianugo Polesello (capogruppo) con A. Dal Fabbro, M. El Daccache, R. Fein, M. Iori, S. Maffioletti, M. Montuori e P. Valle (1989).
Vista del modello fisico del progetto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dall'autore.

Fig. DG01

Isola dei Granai - Danzica, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG02

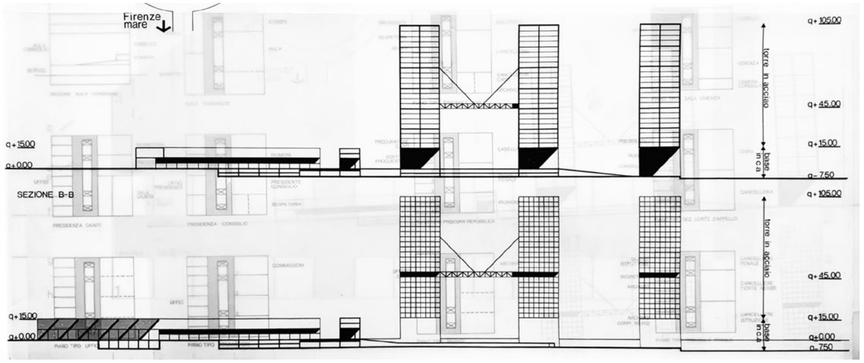
Isola dei Granai - Danzica, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG03

Area di intervento del progetto per la ricostruzione dell'Isola dei Granai nel cuore della città di Danzica, individuazione dell'area di progetto in relazione alle preesistenze, le invarianti architettoniche e infrastrutturali.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG04

Individuazione dell'asse eletto come fondativo per il progetto in relazione alle invarianti architettoniche preservate e le infrastrutture preesistenti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale, Firenze (1977).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. DG05
Figure geometriche e ingombri spaziali.
Individuazione dei rapporti tra forme e spazi nella composizione all'interno dell'isola.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG06
Ideogramma.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG07
Le chiusure, foro triangolare.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG08
Le chiusure, terminal ferroviario.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

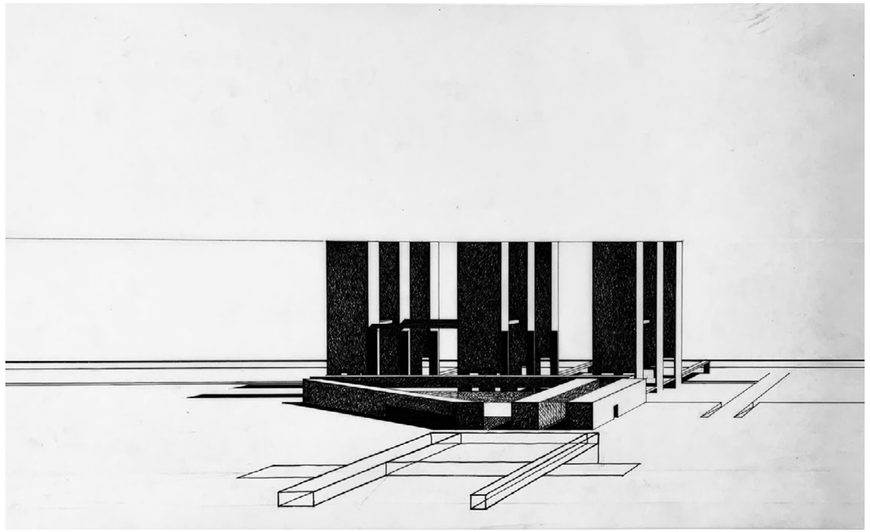
Fig. DG09
Le chiusure, foro triangolare.
Rapporti geometrici con l'asse fondatore e il suo culmine.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG10
Le chiusure, terminal ferroviario.
Rapporti geometrici con l'asse fondatore e il suo culmine.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG11
Le chiusure, foro triangolare.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG12
Le chiusure, terminal ferroviario.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG13
Le chiusure, foro triangolare.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale, Firenze (1977).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. DG14
Le chiusure, terminal ferroviario.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG15
Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG16
Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Rapporti geometrici tra le parti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG17
Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

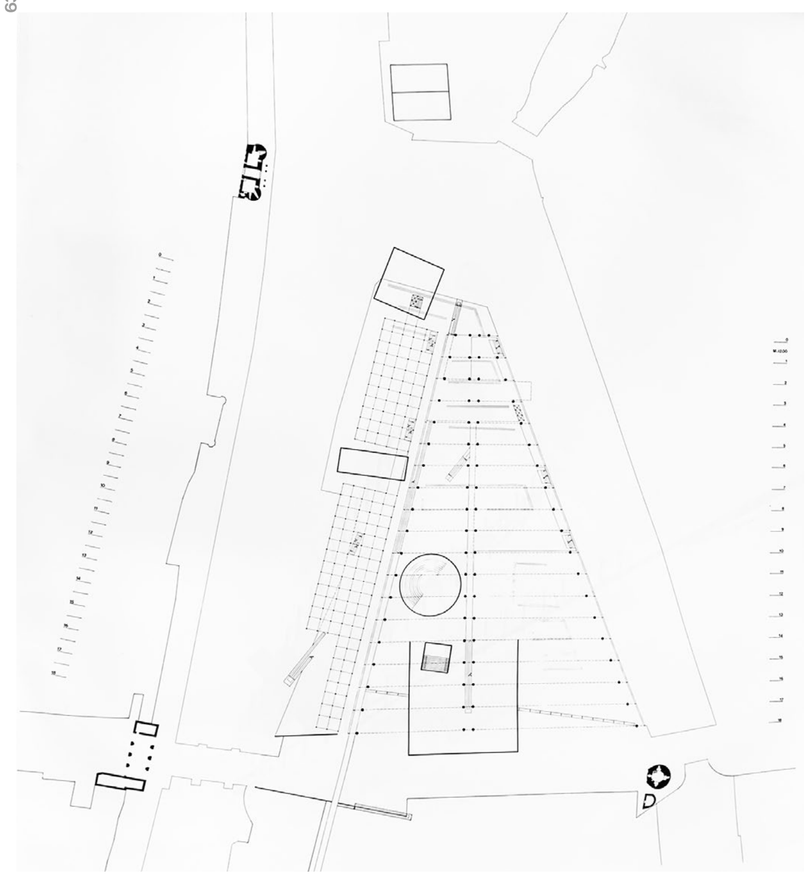
Fig. DG18
Analessi del montaggio: il recinto e il parco.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG19
Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Impronta al suolo dell'unità architettonica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG20
Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Rapporti geometrici tra le parti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG21
Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. DG22
Analessi del montaggio: *Citè des Affaires*.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. DG23

Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG24

Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG25

Profilo occidentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG26

Sezione trasversale del parco.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. DG27

Profilo orientale seguendo le giaciture del secondo versante del letto del fiume.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991)

Fig. GR00

Concorso di idee per il Polo Direzionale-Finanziario nell'Area Garibaldi-Repubblica, Gianugo Polesello (capogruppo) con G. Marcialis e A. Dal Fabbro, F. Polesello, L. Soramel, G. Polesello (1992-93).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dell'autore.

Fig. GR01

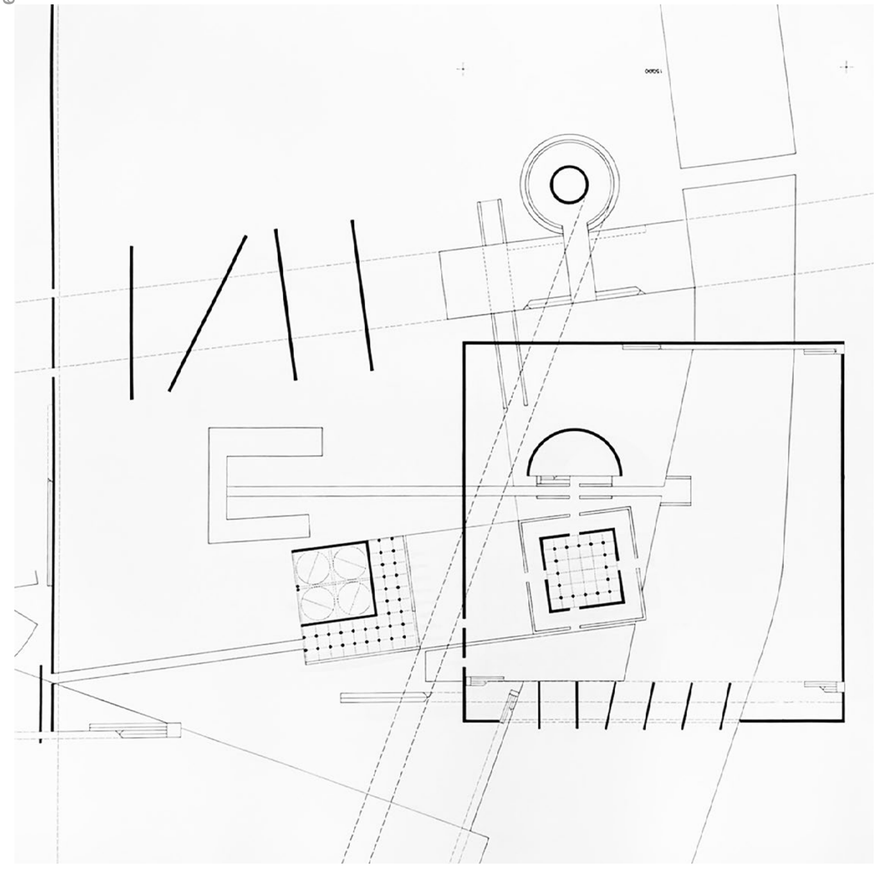
Area Garibaldi Repubblica - Milano, ortofoto dello stato di fatto (1991).
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. GR02

Area Garibaldi Repubblica - Milano, individuazione dell'area di intervento in rapporto all'estensione territoriale, ortofoto (1991).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. GR03

Individuazione delle preesistenze significative e delle invarianti architettoniche e infrastrutturali dell'area per un polo direzionale-finanziario nell'area Garibaldi-Repubblica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. GR04
Area di progetto individuata a margine degli edificati e dei percorsi costitutivi preesistenti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR05
Individuazione dell'asse eletto come fondativo per il progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR06
Costruzione della partitura concatenata.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR07
Partitura, ambiti spaziali e affacci secondari subordinati.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR08
Figure geometriche e ingombri spaziali.
Concatenazioni sulla dorsale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR09
Ideogramma.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

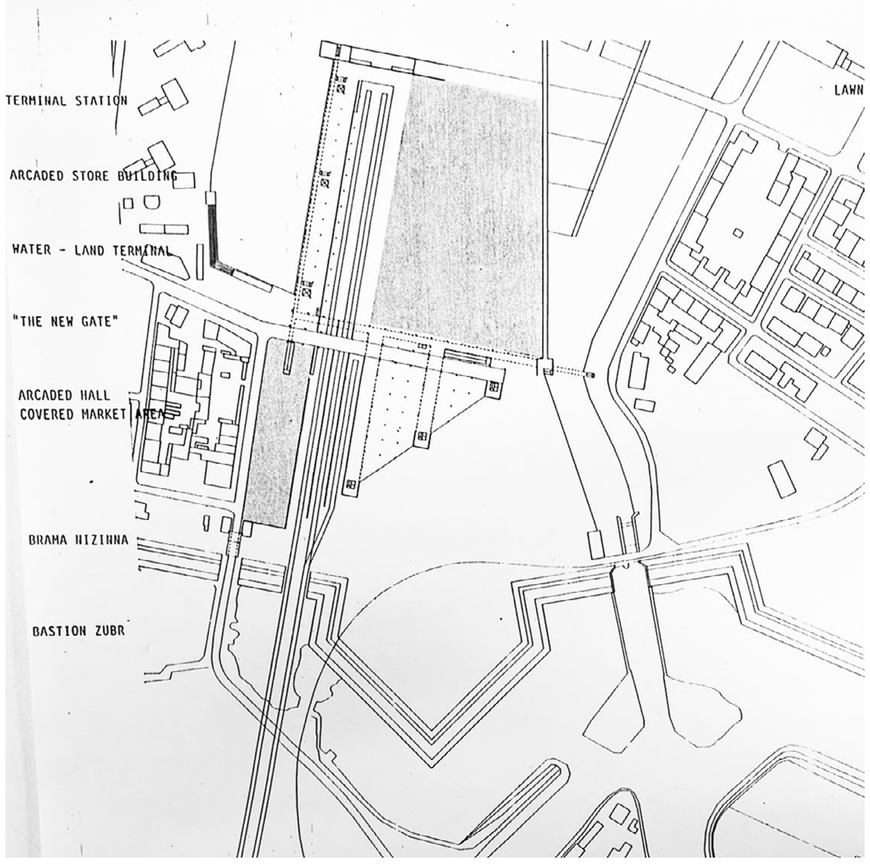
Fig. GR10
Costruzione del volume d'azione (I).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR11
Costruzione del volume d'azione (II).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR12
Costruzione del volume d'azione (III).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR13
Costruzione del volume d'azione (IV).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR14
Costruzione del volume d'azione (V).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. GR15
Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e “transetto”. Impronta al suolo di tre architetture a ridosso della stazione Garibaldi (nord).
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR16
Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e “transetto”.
Rapporti geometrici con l’asse fondatore e le figure della Chiusura.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR17
Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e “transetto”.
Planimetria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR18
Chiusura, edificio per abitazioni a corte centrale e “transetto”.
Assonometria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

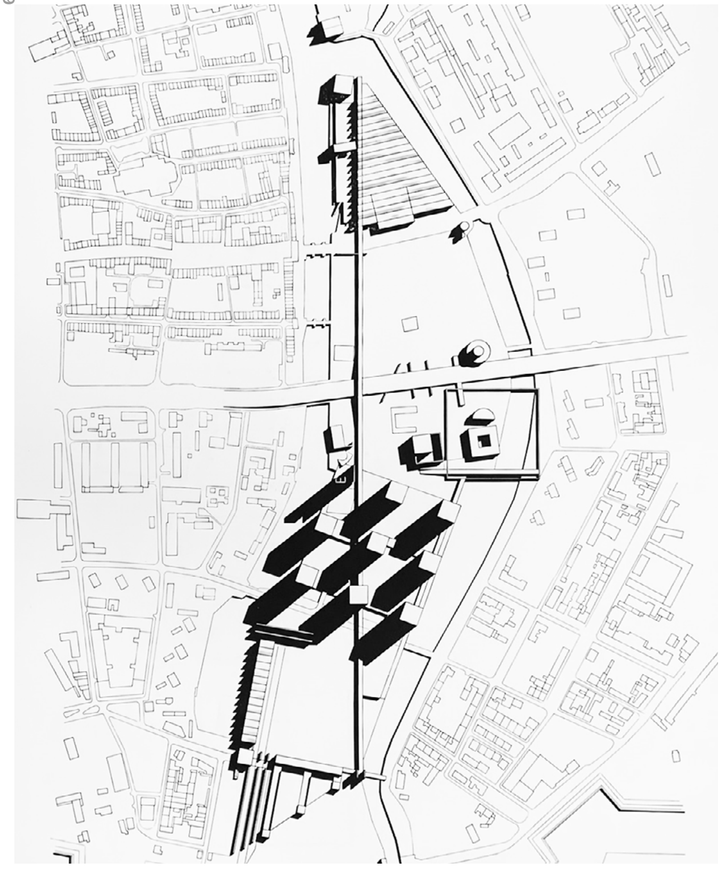
Fig. GR19
Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell’asse pedonale.
Impronta al suolo.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR20
Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell’asse pedonale.
Rapporti geometrici tra le figure.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR21
Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell’asse pedonale.
Planimetria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR22
Gruppo di tre torri con gallerie a ridosso dell’asse pedonale.
Assonometria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR23
Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Impronta al suolo.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. GR24
Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Rapporti geometrici tra le figure.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR25
Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR26
Concentrazione di edifici e nuova piazza al versante occidentale.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR27
Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

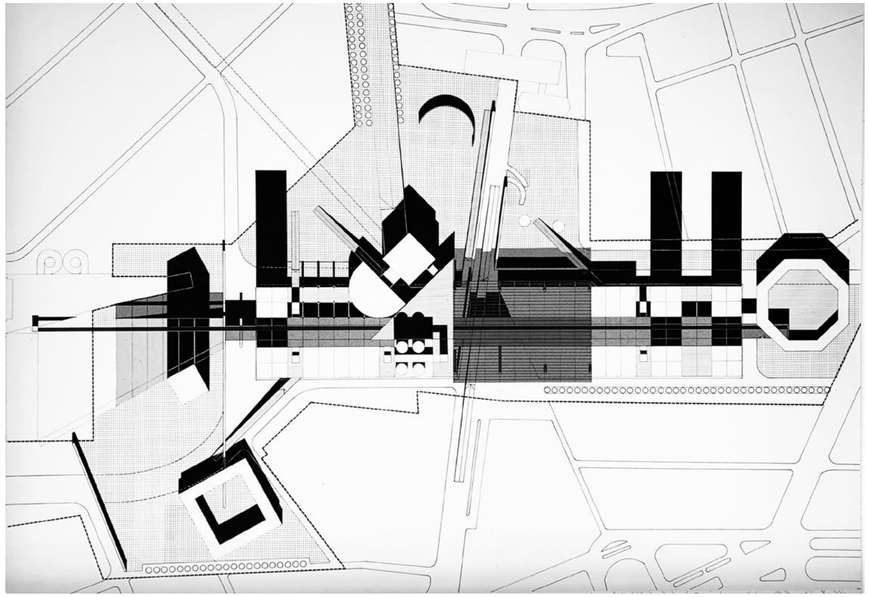
Fig. GR28
Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Rapporti geometrici tra le figure.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR29
Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR30
Varco coperto, gallerie e doppia coppia di torri.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR31
Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR32
Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Rapporti geometrici tra le figure.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. GR33

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR34

Chiusura ovvero Palazzo della Borsa.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. GR35

Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR36

Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR37

Profilo occidentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR38

Sezione trasversale scorciata, versante Stazione Garibaldi (nord).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR39

Sezione trasversale sulla dorsale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Fig. GR40

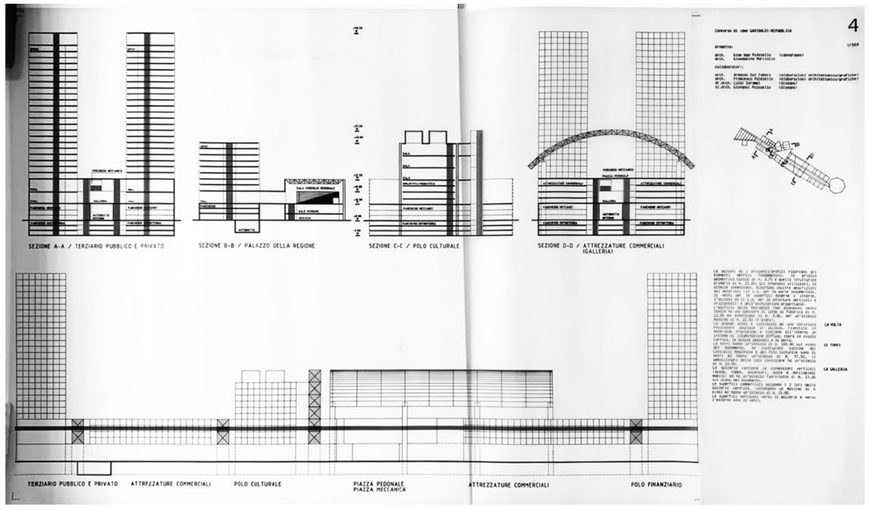
Profilo scorciato sul versante occidentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 5 500).

Costellazioni

Ex area "Lanerossi", Schio (1980)

Fig. LR00

Concorso di idee per l'ex area industriale "Lanerossi" a Schio (VI),
Gianugo Polesello (capogruppo) con P. Grandinetti, C. Lamanna,
E. Pandolfo, F. Pittalunga e G. Rudatis (1980).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dall'autore.



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. LR01
Area "Lanerossi" – Schio (VI), ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 20 000).

Fig. LR02
Area "Lanerossi" – Schio (VI), selezione dell'ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 20 000).

Fig. LR03
Planimetria generale dello stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR04
Ridisegno dell'area di progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

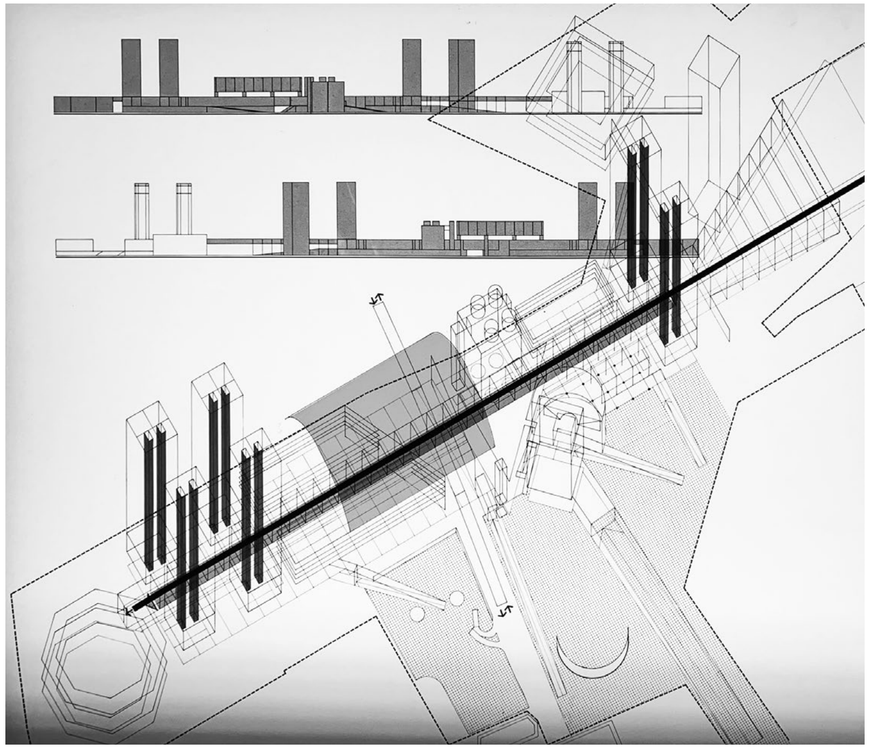
Fig. LR05
Individuazione delle invarianti architettoniche: architetture preesistenti conservate all'interno del progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR06
Individuazione delle logiche fondative degli asterismi.
Principali direzioni con cui il progetto si relaziona rispetto alle invarianti.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR07
Individuazione delle logiche fondative degli asterismi.
Cardine primario in corrispondenza dell'esedra del teatro-giardino Jacquard e l'edificio della Fabbrica Alta.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR08
Individuazione delle logiche fondative degli asterismi.
Recupero della giacitura della roggia Maestra.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR09
Individuazione delle logiche fondative degli asterismi.
La nuova agorà divisa dalla roggia.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Centrale "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. LR10

Individuazione delle logiche fondative degli asterismi.
La piazza allungata al fianco dei giardini del Palazzo Fogazzaro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR11

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Impronta al suolo del nuovo edificato e del piccolo ipostilo proposto (nove colonne libere contro il cielo) in corrispondenza del taglio del corpo allungato della Fabbrica Alta.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR12

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR13

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR14

Asterismo: giardino Jacquard / Fabbrica Alta / piazza allungata-edificio polifunzionale.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR15

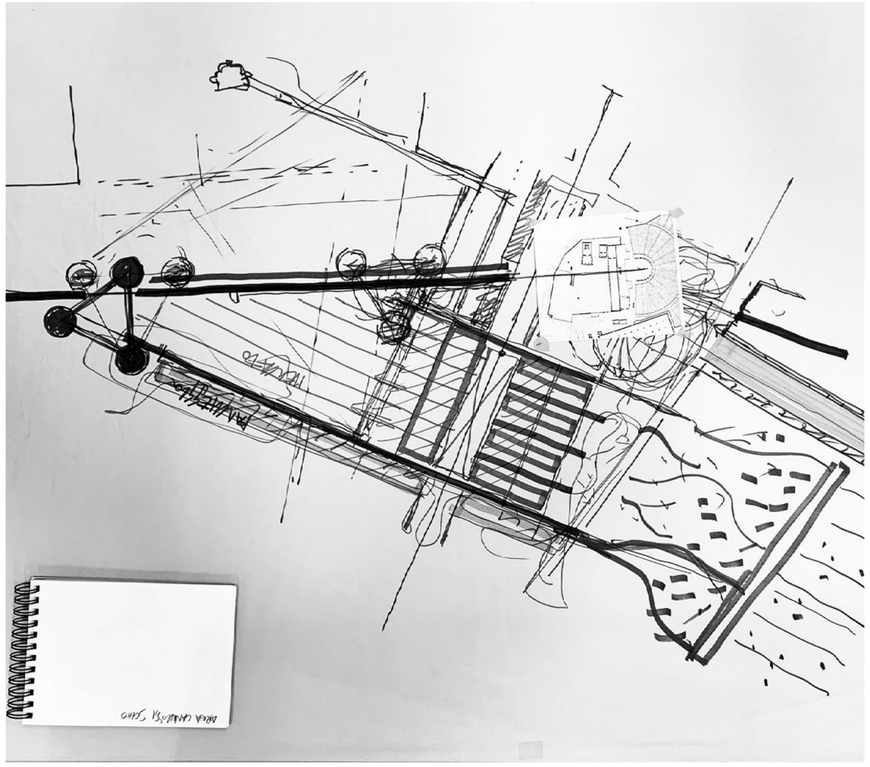
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Rapporto tra le figure.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR16

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Proporzionamento delle distanze (il diametro della *cavea* come unità di misura) e incrocio con il cardine principale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR17

Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Impronta al suolo della polarità turrita.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Ex area "Lanerossi", Schio (1980).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. LR18
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche delle torri.
Elaborato dell'autore.

Fig. LR19
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Planimetria parziale delle torri.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR20
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Assonometria parziale delle torri. Il piede è restituito con il minor ingombro possibile al fine di ottenere quanta più libertà di azione al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR21
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Impronta al suolo della polarità del teatro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

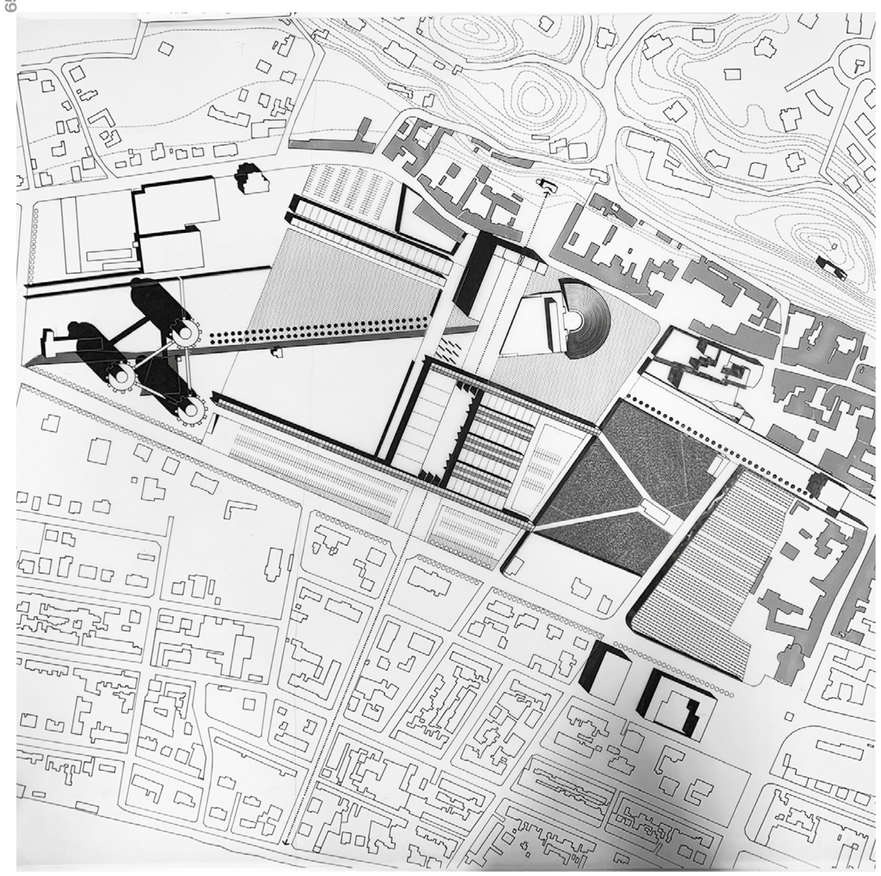
Fig. LR22
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche del teatro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR23
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto. Teatro all'aperto.
Planimetria parziale del teatro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR24
Asterismo: tris di torri / teatro all'aperto.
Assonometria parziale del teatro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR25
Asterismo: la nuova *agorà*.
Impronta al suolo delle *stoà* che si affacciano sul "vuoto" centrale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR26
Asterismo: la nuova *agorà*.
Rapporti geometrici.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Ex area "Lanerossi", Schio (1980).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. LR27
Asterismo: la nuova *agorà*.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR28
Asterismo: la nuova *agorà*.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR29
Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Impronta al suolo della sistemazione a margine dell'area di progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR30
Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Rapporti geometrici dei nuovi percorsi installati e della definizione dei bordi ultimi dell'area.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR31
Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

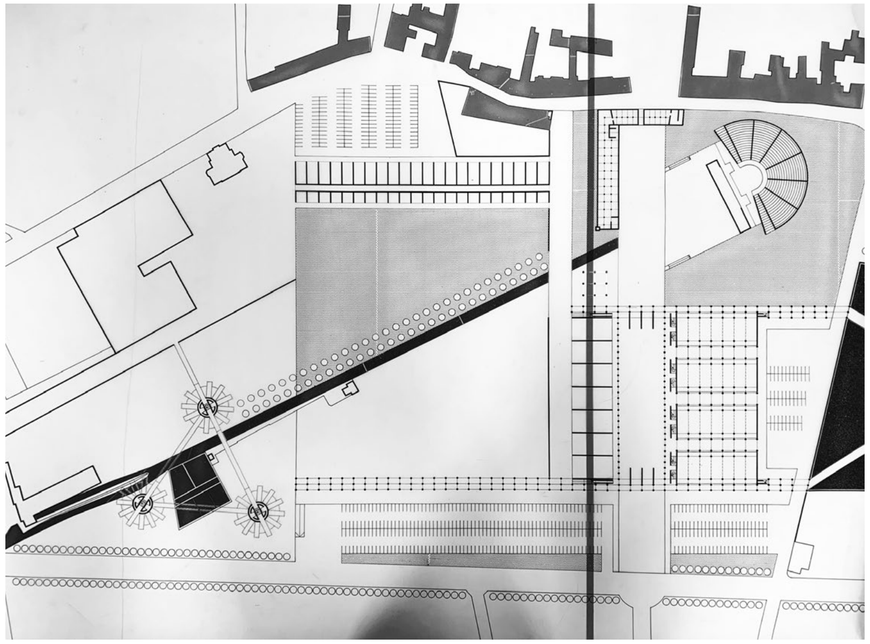
Fig. LR32
Asterismo: piazza allungata / palazzo Fogazzaro.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. LR33
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR34
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR35
Profilo dalla strada meridionale che conduce al nucleo antico di Schio.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. LR36
Sezione trasversale, versante palazzo Fogazzaro (est).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Ex area "Lanerossi", Schio (1980).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. LR37

Sezione longitudinale sulla roggia Maestra, verso la *stoà* settentrionale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)

Fig. BS00

"*Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb Spreebogen*", concorso internazionale di idee per la progettazione urbana e architettonica della Riva Sinistra della Sprea a Berlino (DE), Gianugo Polesello (capogruppo) con G. Marcialis, C. Battaino, A. Dal Fabbro, M. Iori, F. Polesello e G.B. Polesello (1992-93).
Vista del modello fisico di concorso.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dall'autore.

Fig. BS01

Area dello Spreebogen – Berlino, ortofoto dello stato di fatto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS02

Area dello Spreebogen – Berlino, selezione dell'area nell'ortofoto dello stato di fatto.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS03

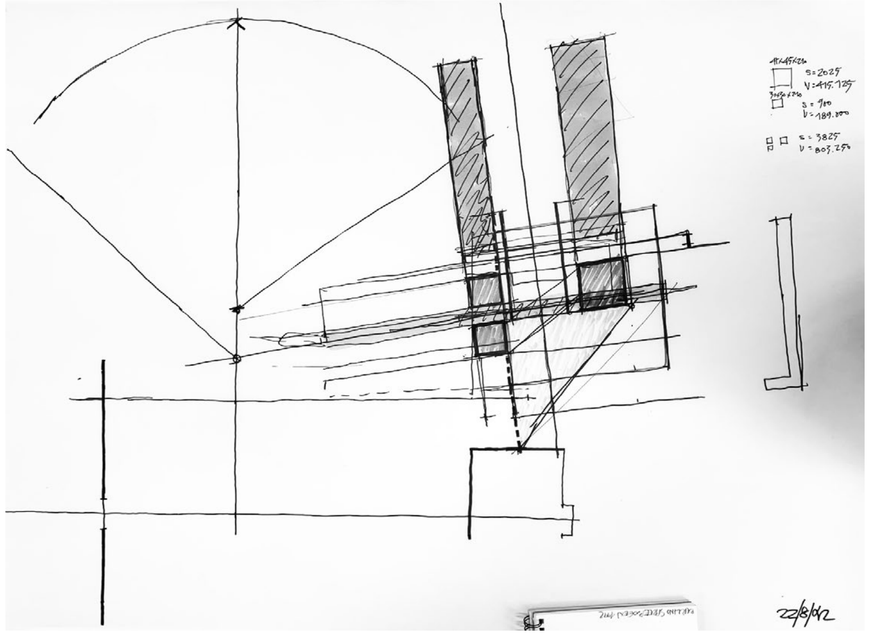
Invarianti architettoniche e naturali dell'area attraverso l'interpretazione critica della topografia.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS04

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Primario incrocio all'interno dell'ansa.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS05

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Rapporto lineare tra i due "fuochi" dell'ansa (Reichstag - Kongresshalle).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. BS06

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Ripresa dell'arco dal carattere teatroide del rigiro fluviale sul piano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS07

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Recupero del limite orientale coincidente nella Luisenstraße che segna l'antico confine tra la Dorotheenstadt e la Friedrichstadt valicando il ponte Marshal, a cui il Reichstag volge le spalle, sino alla Pariser Platz.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS08

Individuazione delle strutture compositive della costellazione.
Dispositio degli asterismi.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS09

Le figure della struttura compositiva.
Incrocio all'interno dell'ansa e apertura del "vuoto".
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS10

Le figure della struttura compositiva.
Intervallo interrotto sul segmento Reichstag - Kongresshalle.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS11

Le figure della struttura compositiva.
asterismi della convessità.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS12

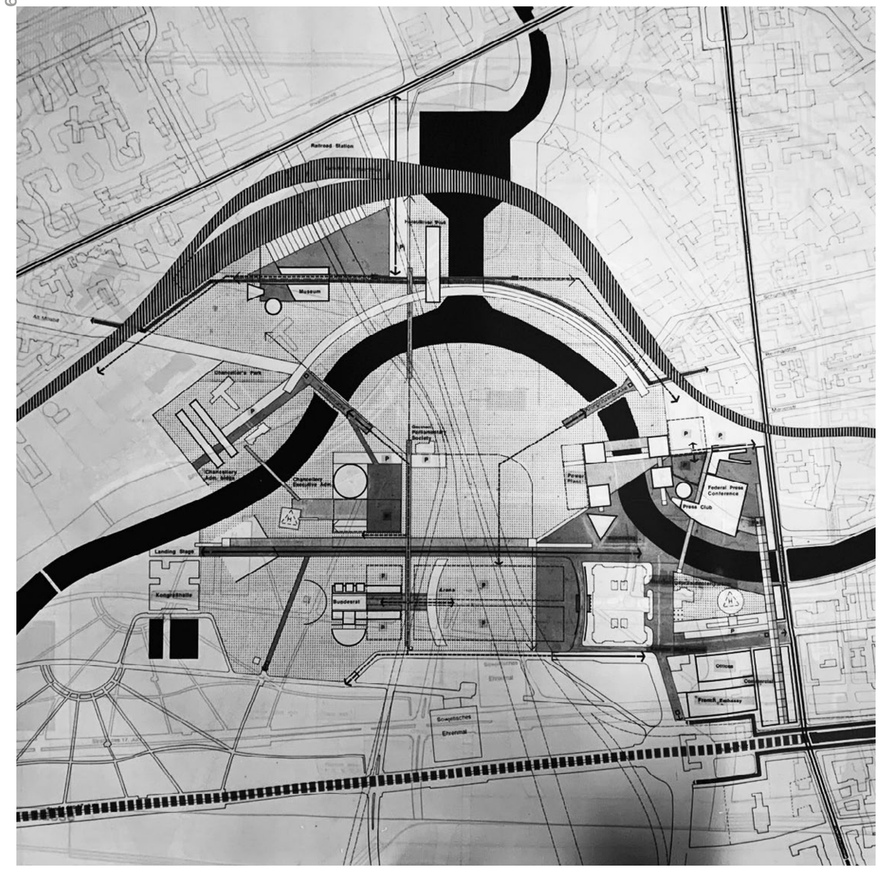
Le figure della struttura compositiva.
asterismi della concavità.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS13

Le figure della struttura compositiva.
Forme e spazi nell'insediamento complessivo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS14

Cruciforme: gallerie pedonali.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. BS15
Cruciforme: gallerie pedonali.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS16
Cruciforme: gallerie pedonali.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS17
Cruciforme: gallerie pedonali.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS18
Asterismo in linea: Bundesrat.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

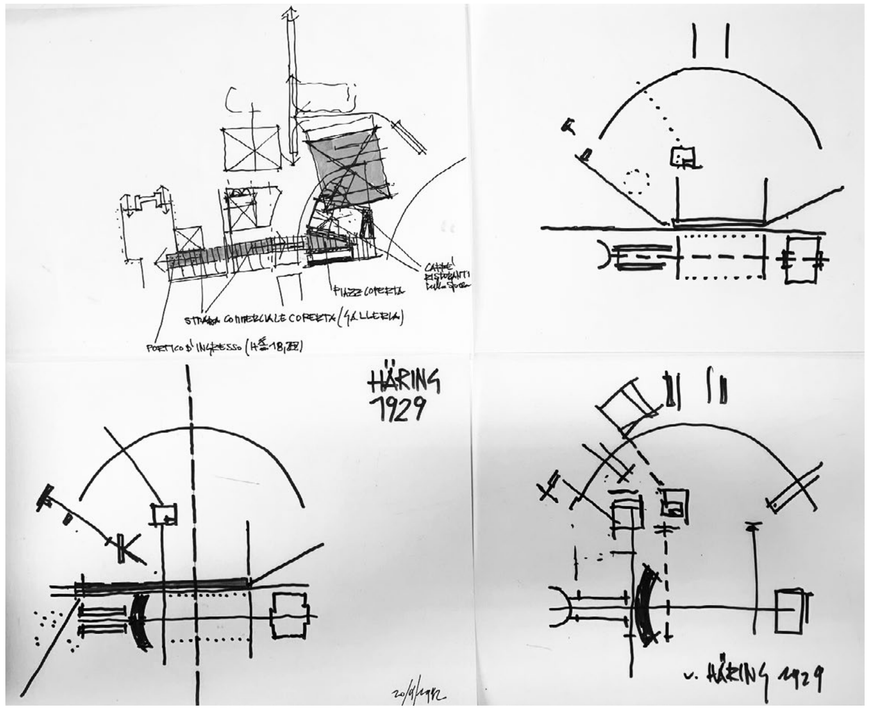
Fig. BS19
Asterismo in linea: Bundesrat.
Rapporti proporzionali delle tre figure architettoniche che si susseguono in relazione alle due architetture preesistenti e al cruciforme all'interno dell'ansa.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS20
Asterismo in linea: Bundesrat.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS21
Asterismo in linea: Bundesrat.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS22
Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS23
Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Rapporti geometrici.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. BS24
Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS25
Asterismi della convessità: Cancelleria Federale e Bundestag.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS26
Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

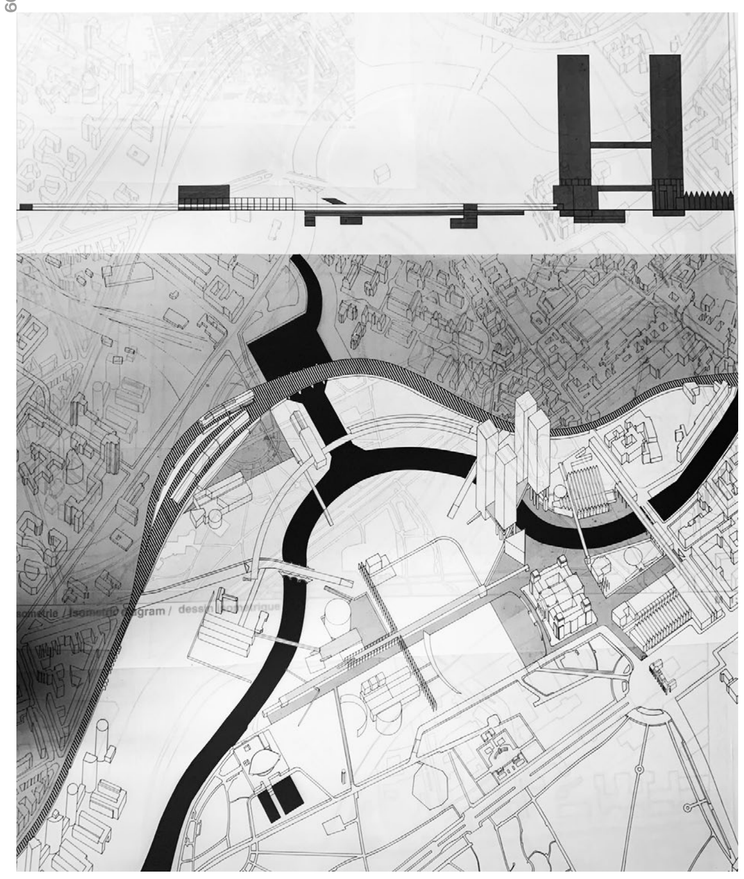
Fig. BS27
Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, infrastruttura leggera, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Rapporti geometrici.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS28
Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS29
Asterismi della concavità: Cancelleria Federale (parco), museo, Humboldthafen, riproposizione antico limite sulla Luisenstraße.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS30
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS31
Assonometria complessiva.
Il nuovo ordine urbano si dà come una costellazione di architetture.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area del Nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. BS32
Profilo meridionale dell'area dalla Straße des 17. Juni passando per la Porta di Brandeburgo e la Pariser Platz.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS33
Profilo orientale, verso il Reichstag tagliando per la Luisenstraße.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS34
Sezione interna all'area, puntando verso il Bundestag.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Fig. BS35
Profilo occidentale rivolto verso il Reichstag.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 15 000).

Polarità densificate

Centro Direzionale area Montedison, Pesaro 1981-82

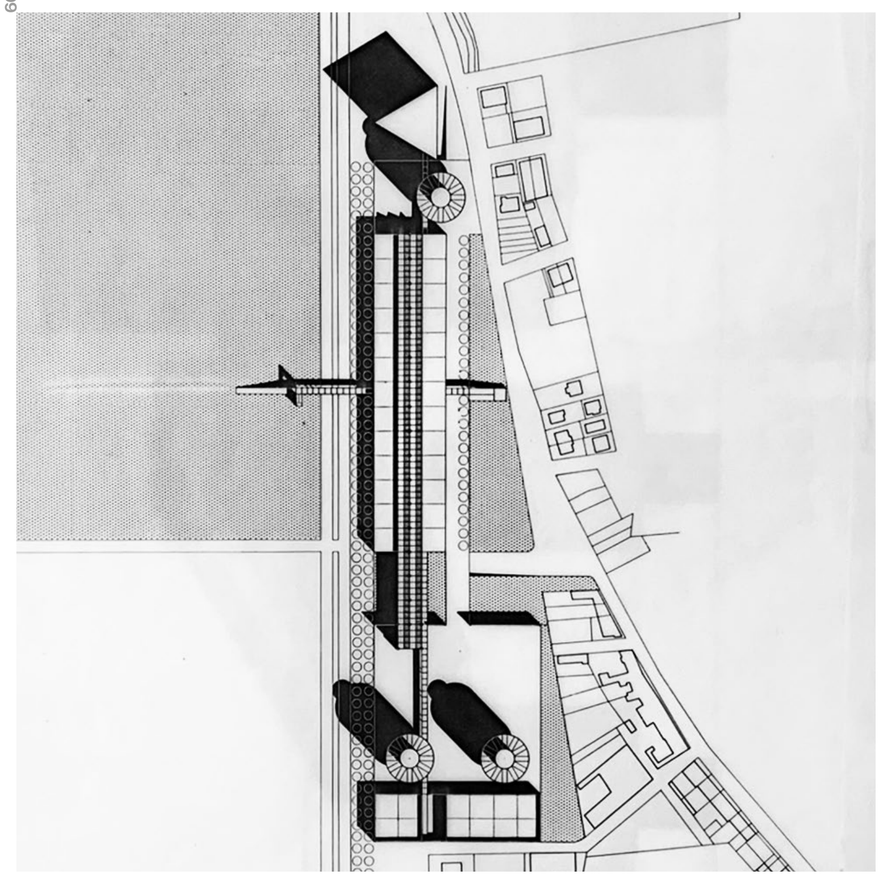
Fig. MP00
Progetto del Centro Direzionale area "Montedison" – studio di fattibilità, Gianugo Polesello (1981-82).
Bozza dello studio compositivo di una primordiale versione di progetto.
(Bozza datata 25/11/1981).
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Fig. MP01
Area "Montedison", Pesaro - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP02
Area "Montedison", Pesaro – selezione dell'ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP03
Planimetria generale dello stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP04
Area di progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. MP05
Interpretazione critica della topografia, forme della città.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP06
Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento parziale della polarità sul bordo "basso" dell'area attraverso la disposizione separata di una coppia gemella di elementi.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP07
Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento parziale del polo opposto con lo stesso elemento della coppia gemella.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP08
Individuazione della struttura compositiva.
Intersezioni mediane all'interno della distanza tra i poli.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

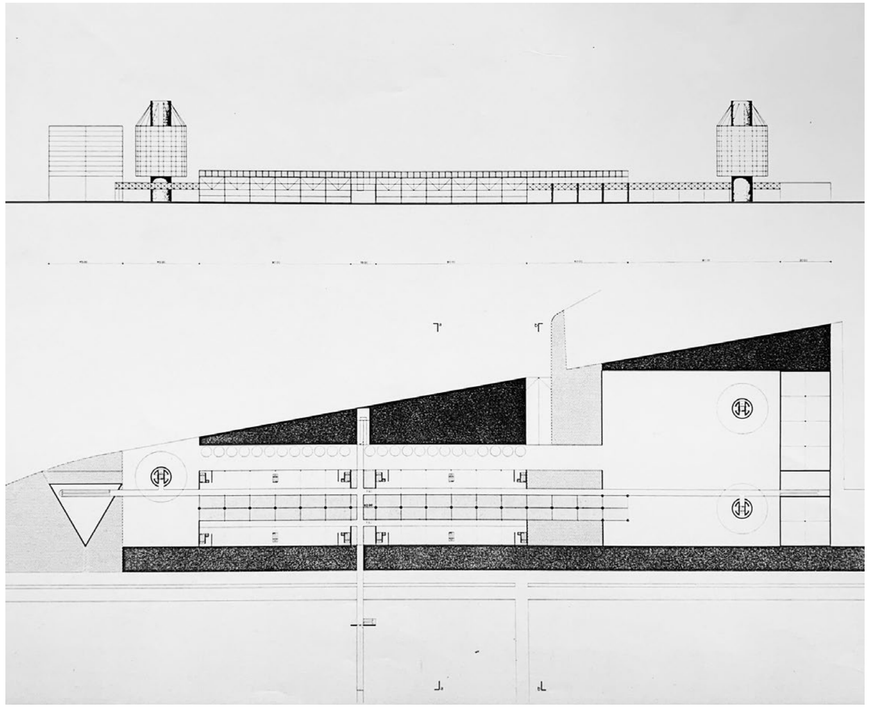
Fig. MP09
Individuazione della struttura compositiva.
Insediamento completo delle polarità.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP10
Individuazione della struttura compositiva.
I poli sulla lunga distanza vengono collegati e allacciati da un sentiero centrale passante.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP11
Individuazione della struttura compositiva.
La distanza tra i poli viene insediata attraverso una figura in linea lungo l'asse e il sentiero centrale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP12
Torri circolari sulla lunga distanza.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP13
Torri circolari sulla lunga distanza.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. MP14
Torri circolari sulla lunga distanza.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP15
Torri circolari sulla lunga distanza.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP16
Torre triangolare.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP17
Torre triangolare.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche in combinazione: torre e percorso pedonale rialzato.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

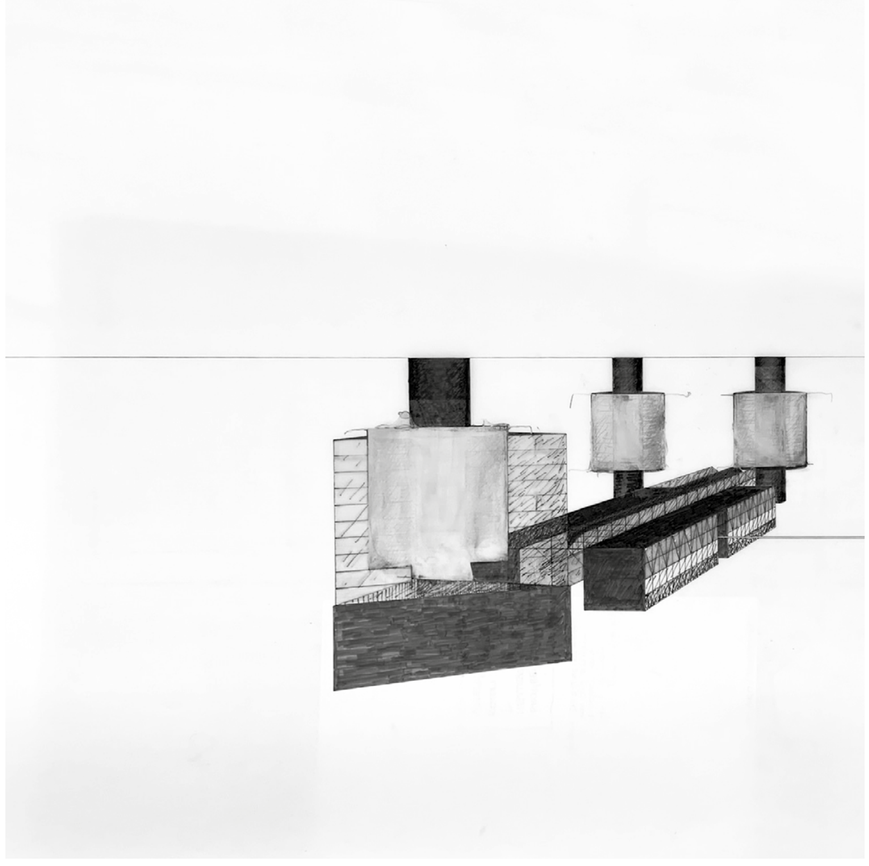
Fig. MP18
Torre triangolare.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP19
Torre triangolare.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig, MP20
Edificio in linea e piazza quadrata.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP21
Edificio in linea e piazza quadrata.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche in combinazione: edificio, piazza e percorso pedonale rialzato.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP22
Edificio in linea e piazza quadrata.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. MP23
Edificio in linea e piazza quadrata.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP24
Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP25
Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Rapporti geometrici.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP26
Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. MP27
Gallerie centrali e passaggi pedonali.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

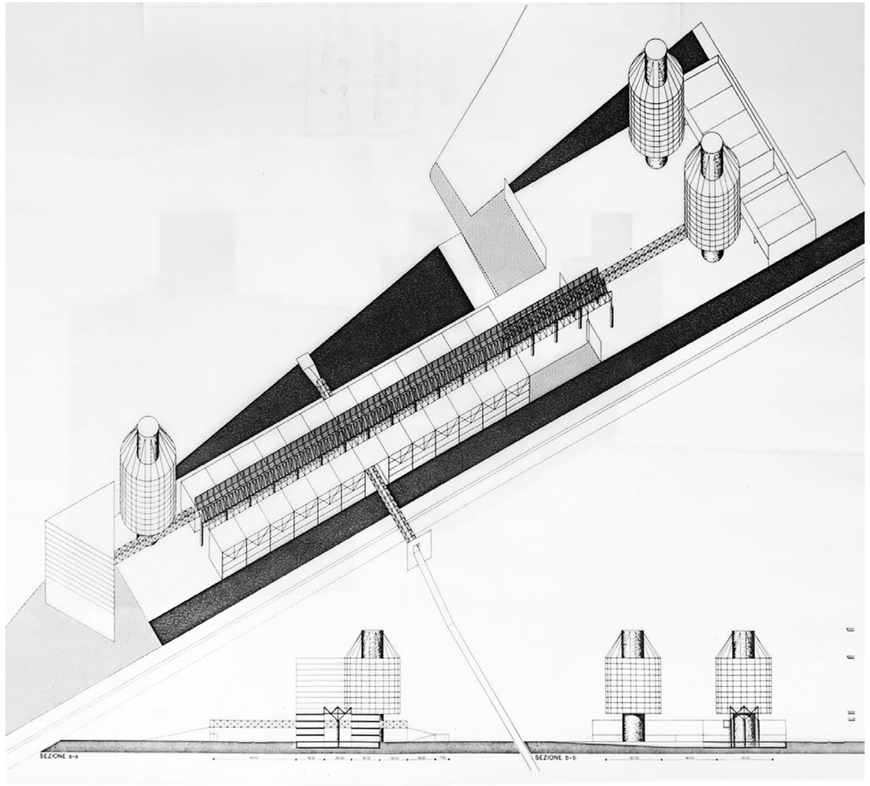
Fig. MP28
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP29
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP30
Profilo occidentale dell'area dal decumano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP31
Profilo meridionale, verso il centro città.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. MP32
Profilo orientale, sulla strada che incrocia con il decumano e che conduce fuori Pesaro.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto. Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Area Tête-Défense, Parigi (1983)

Fig. TD00

Studi e bozze di progetto per la partecipazione al "Concorso internazionale d'architettura Tête-Défense", Parigi – Gianugo Polesello (1983).
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD01

Tra Nanterre e Parigi, La Défense - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. TD02

Tra Nanterre e Parigi, La Défense - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'*axe historique*.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. TD03

Tra Nanterre e Parigi, La Défense.
Individuazione del limite del nucleo urbano di Parigi in relazione al percorso fluviale della Senna.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. TD04

Progressione dell'arteria stradale dell'*axe historique*.
Ritmica della processione dei monumenti che costruiscono l'asse in relazione alle invarianti del nucleo urbano e della Senna. In ordine temporale dal centro urbano: palazzo del Louvre, Place de la Concorde, i giardini Des Tulieries e l'Arco di Trionfo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. TD05

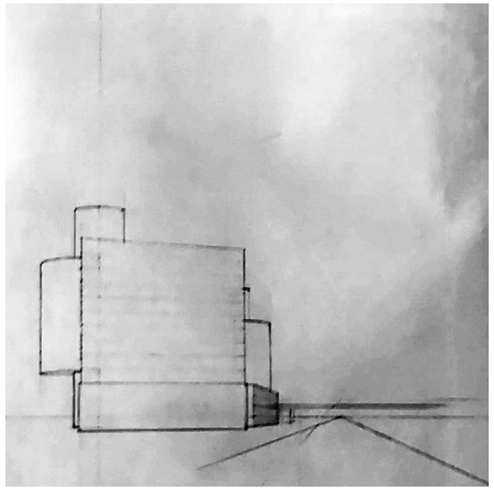
Progressione dell'arteria stradale dell'*axe historique*.
Crescita lineare. Inserimento della Tête Défense all'interno del sistema dell'asse monumentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 50 000).

Fig. TD06

La Défense, Parigi – stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 8 000).

Fig. TD07

La Défense, Parigi – stato di fatto.
Relazione tra degli edifici che costruiscono lo spazio del passaggio delimitato e l'asse monumentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 8 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD08
La Défense, Parigi – stato di fatto.
L'area di progetto si individua all'interno dell'ultimo bordo occidentale dato dalla curva infrastrutturale che lambisce il distretto urbano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 8 000).

Fig. TD09
La Défense, Parigi – stato di fatto.
L'area di progetto è collocata in corrispondenza del passaggio infrastrutturale della metropolitana.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD10
Crux quadrata, (opz. I).
Giacitura maestra dello spazio dell'asse monumentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD11
Crux immissa, (opz. II).
Giacitura maestra dello spazio dell'asse monumentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

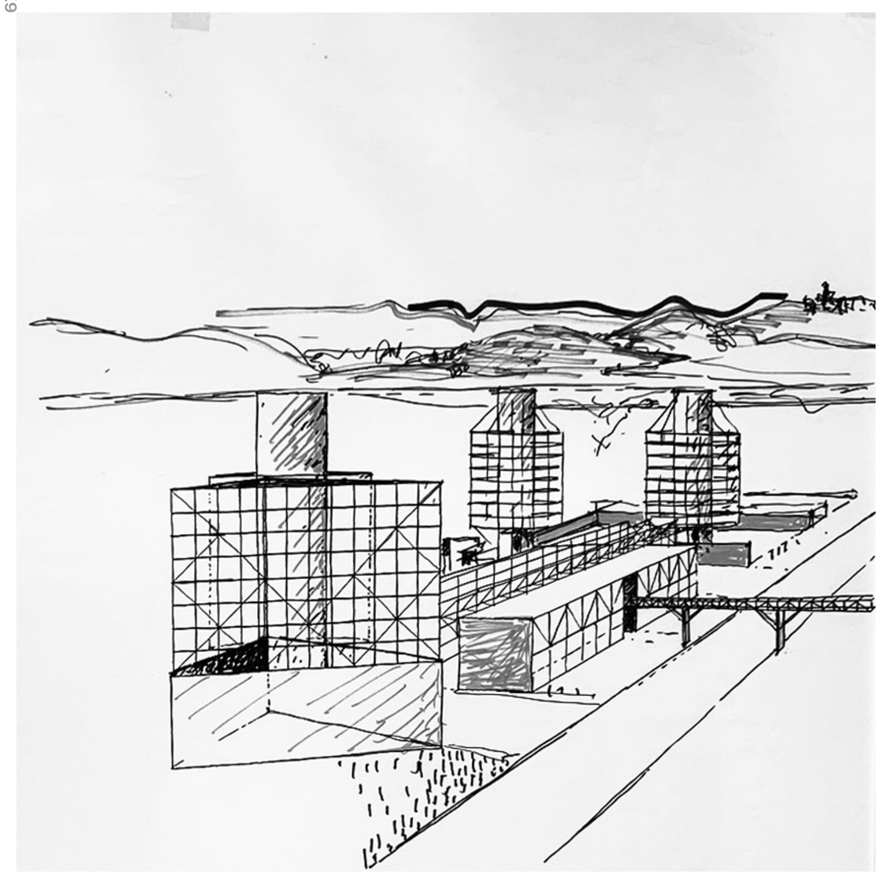
Fig. TD12
Crux quadrata, (opz. I).
Intersezione con un secondo asse perpendicolare.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD13
Crux immissa, (opz. II).
Intersezione con un secondo asse perpendicolare.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD14
Crux quadrata, (opz. I).
Insediamento bilanciato delle polarità.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD15
Crux immissa, (opz. II).
Insediamento asimmetrico delle polarità.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD16
Crux quadrata, (opz. I).
Occupazione dei restanti versi del cruciforme.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Centro Direzionale area "Montedison", Pesaro (1981-82).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD17
Crux immissa, (opz. II)
Densificazione concentrata della distanza tra i poli.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD18
Crux quadrata, (opz. I).
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD19
Crux immissa, (opz. II)
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD20
Crux quadrata, (opz. I).
Rapporti proporzionali della figura architettonica: l'equivalenza tra i rami.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

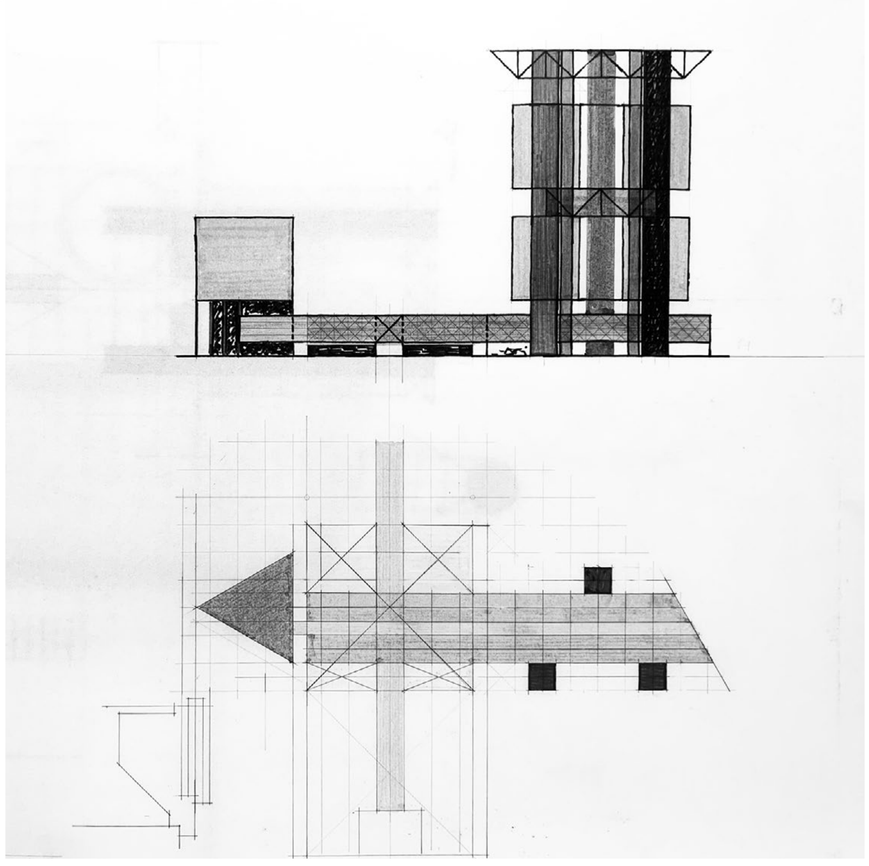
Fig. TD21
Crux immissa, (opz. II)
Rapporti proporzionali della figura architettonica: sbilanciamento tra i rami e perdita dell'assolutezza baricentrica.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD22
Crux quadrata, (opz. I).
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD23
Crux immissa, (opz. II)
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD24
Crux quadrata, (opz. I).
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD25
Crux immissa, (opz. II).
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area "Tête-Défense", Parigi (1983).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD26
Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD27
Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD28
Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: i poli si oppongono collocandosi in simmetria rispetto al centro individuato.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD29
Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: la collocazione dei poli non riflette una simmetria nel centro incrociato.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

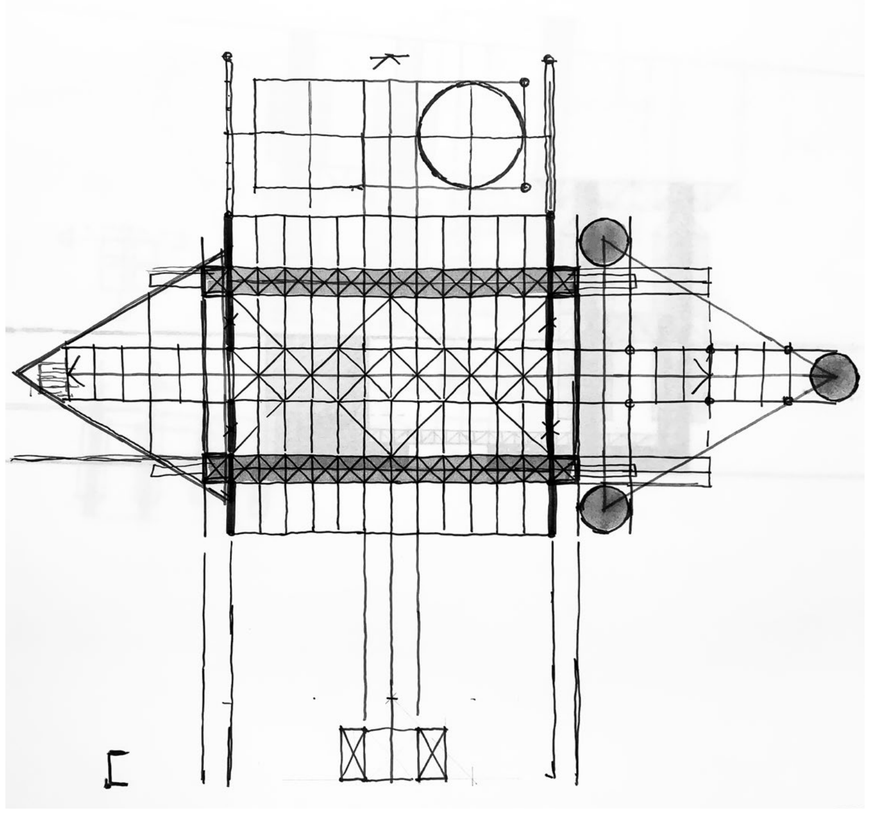
Fig. TD30
Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD31
Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD32
Crux quadrata, (opz. I) – polarità.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD33
Crux immissa, (opz. II) – polarità.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD34
Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area "Tête-Défense", Parigi (1983)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD35
Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD36
Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: esplorazione e densificazione in tutte le direzioni dell'incrocio.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD37
Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche: privilegiata l'occupazione di una delle due direzioni.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD38
Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

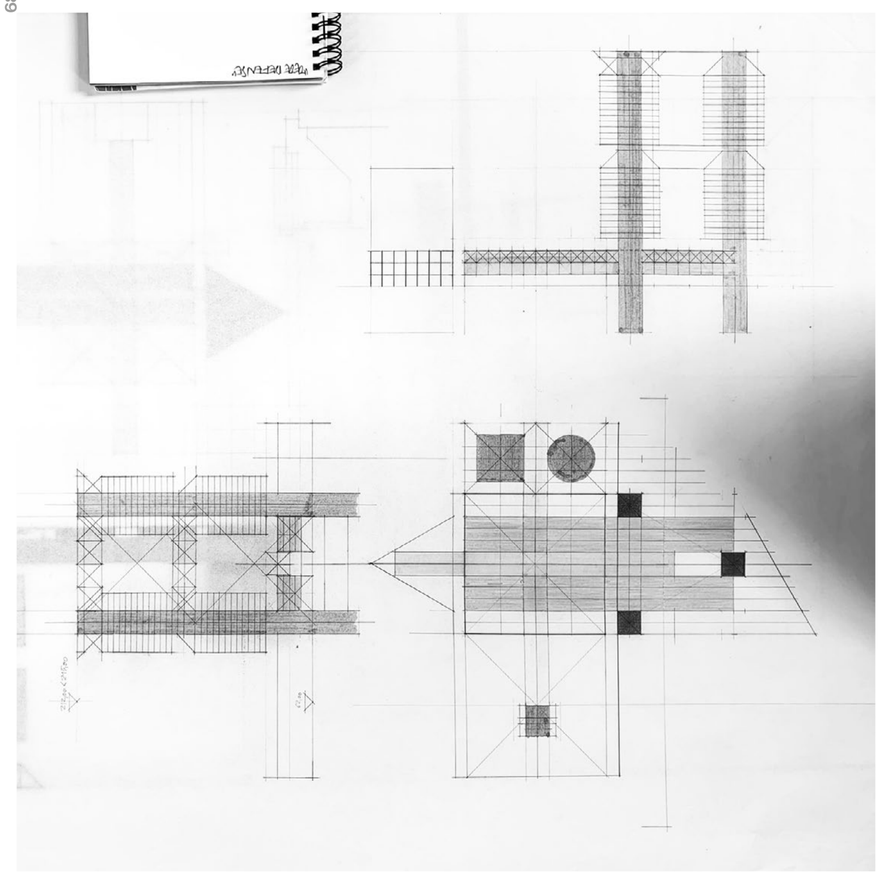
Fig. TD39
Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD40
Crux quadrata, (opz. I) – densificazione, foro centrale.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD41
Crux immissa, (opz. II) – densificazione, foro centrale.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD42
Crux quadrata, (opz. I).
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD43
Crux *immissa*, (opz. II).
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area "Tête-Défense", Parigi (1983)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD44
Crux quadrata, (opz. I).
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD45
Crux immissa, (opz. II).
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 2 000).

Fig. TD46
Crux quadrata, (opz. I).
Profilo occidentale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. TD47
Crux immissa, (opz. II).
Profilo occidentale. L'assetto asimmetrico si manifesta nel mancato allineamento tra le figure polari.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

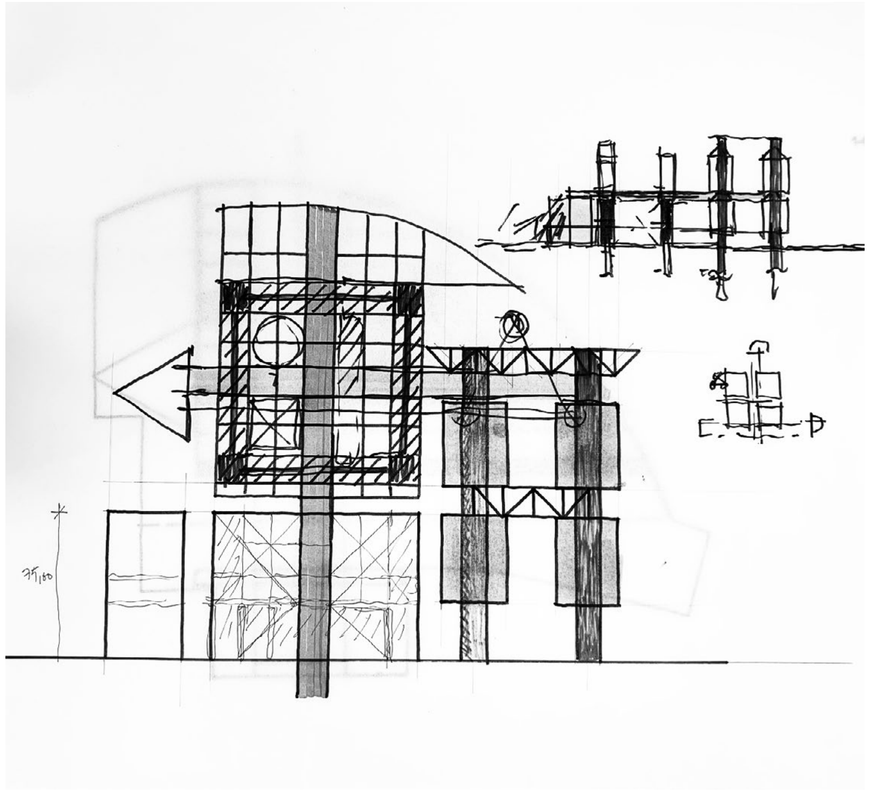
Fig. TD48
Crux quadrata, (opz. I).
Profilo settentrionale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. TD49
Crux immissa, (opz. II).
Profilo settentrionale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. TD50
Crux quadrata, (opz. I).
Scorcio laterale, sul fianco occidentale dell'infrastruttura al limite con Nanterre.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. TD51
Crux immissa, (opz. II).
Scorcio laterale, sul fianco occidentale dell'infrastruttura al limite con Nanterre.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 4 000).

Fig. TD52
Crux quadrata, (opz. I).
Planimetria generale in relazione al distretto de La Défense e all'*axe historique* che lo attraversa.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 8 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area "Tête-Défense", Parigi (1983)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. TD53

Crux immissa, (opz. II).
Planimetria generale in relazione al distretto de La Défense e all'*axe historique* che lo attraversa.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 8 000).

Piazza Municipio - Nuova stazione marittima, Napoli, 1992

Fig. NA00

"L'architettura del limite", Area Municipio-Stazione Marittima, Napoli.
Vista del modello fisico.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dall'autore.

Fig. NA01

Piazza Municipio-Stazione Municipio, ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. NA02

Piazza Municipio-Stazione Municipio, ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di progetto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. NA03

Planimetria generale dello stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. NA04

Individuazione delle invarianti architettoniche alla grande scala.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 10 000).

Fig. NA05

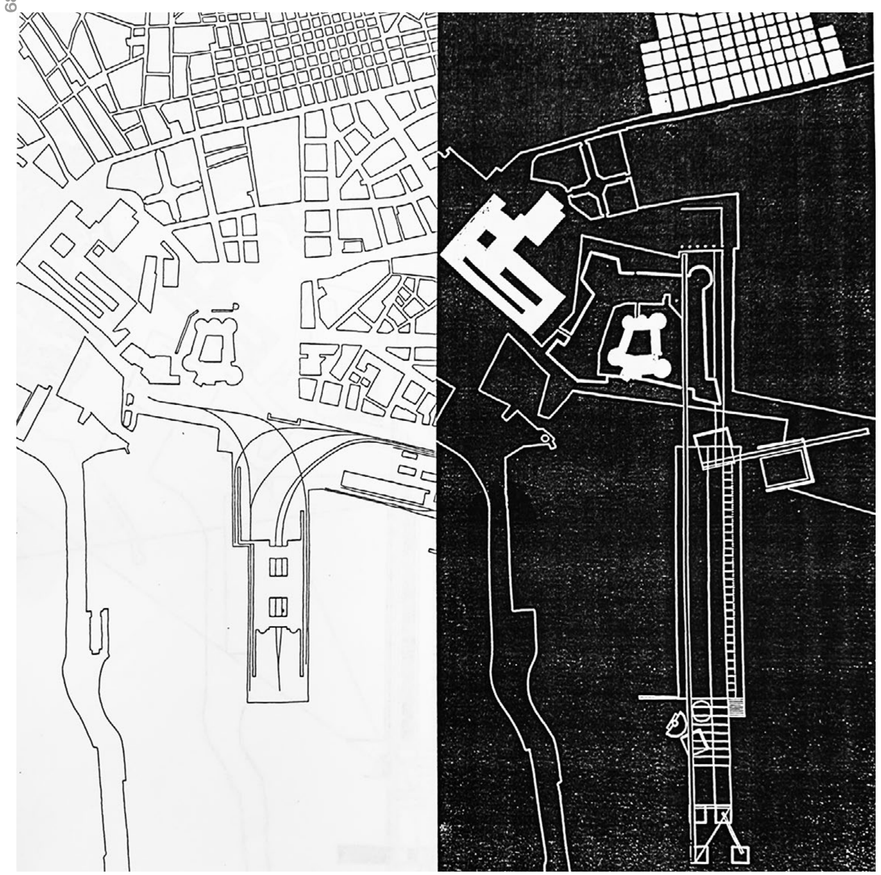
Stato di fatto dell'area di progetto.
Planimetria generale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA06

Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (I)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA07

Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (II)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. NA08
Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (III)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA09
Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (IV)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA10
Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (V)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA11
Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (VI)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA12
Individuazione delle strutture compositive del sistema bilanciato. (VII)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

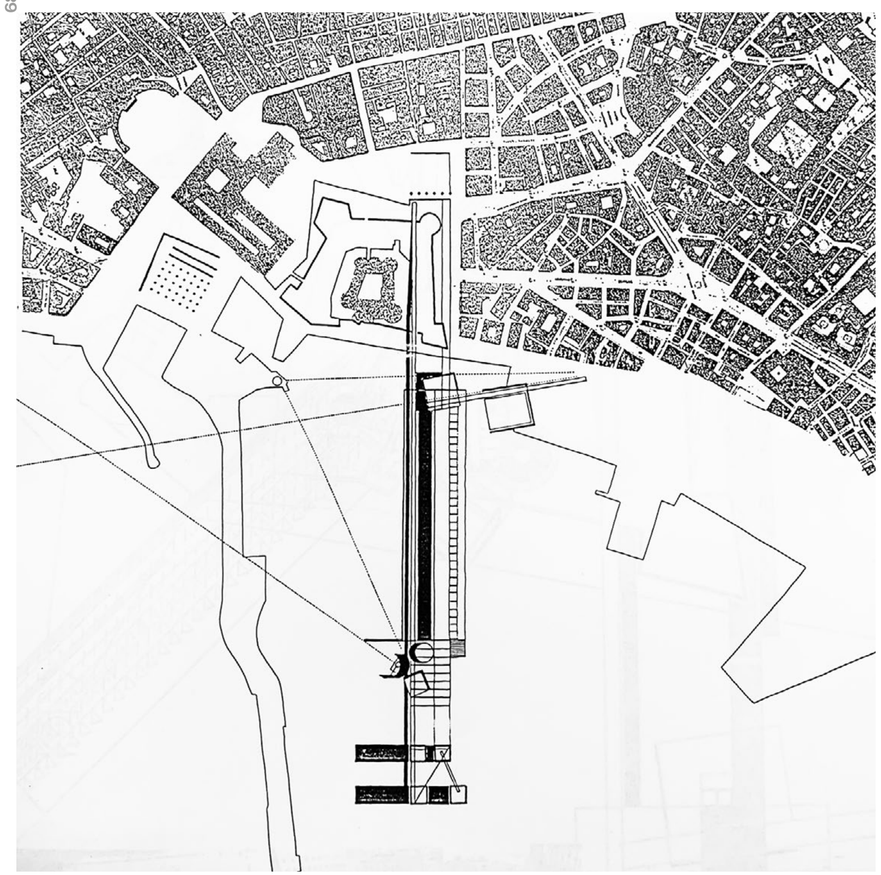
Fig. NA13
Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA14
Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA15
Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA16
Piazza Municipio-Castel Nuovo: polarità terrestre.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA17
Torri nel mare: polarità marina.
Impronta sul piano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. NA18

Torri nel mare: polarità marina.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA19

Torri nel mare: polarità marina.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA20

Torri nel mare: polarità marina.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA21

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Impronta sul piano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA22

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA23

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA24

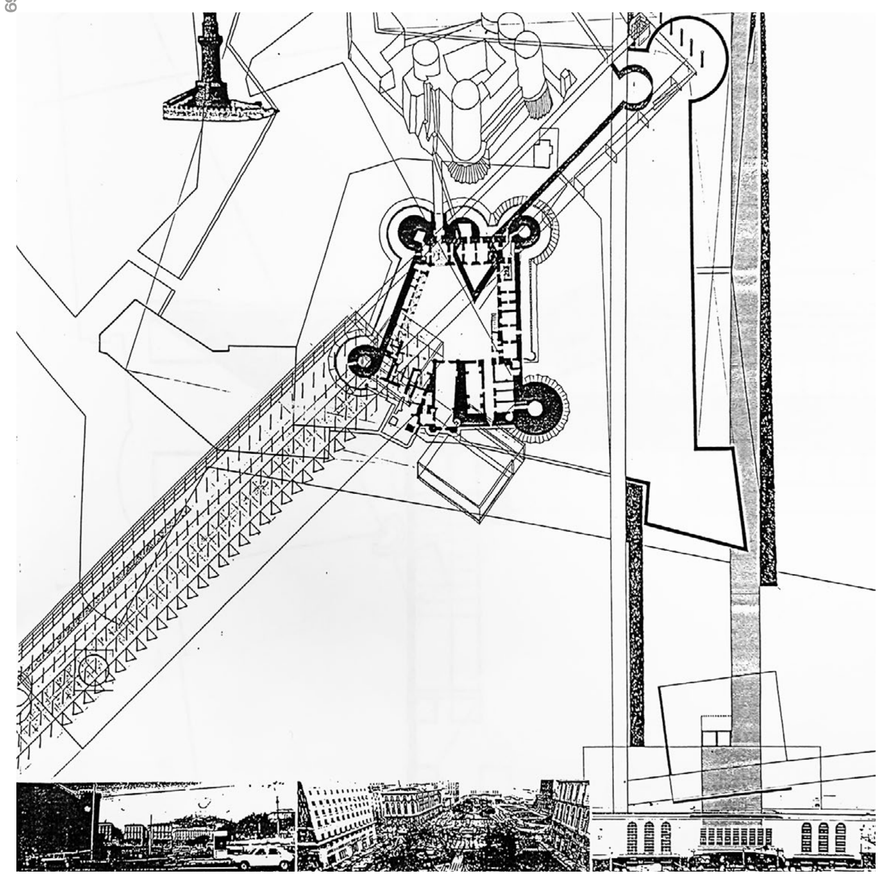
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Il molo e la *stoà*.
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA25

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi).
Impronta sul piano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA26

Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi).
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. NA27
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi).
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA28
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a mare (teatro, attrezzature e podi).
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA29
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Impronta sul piano.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA30
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

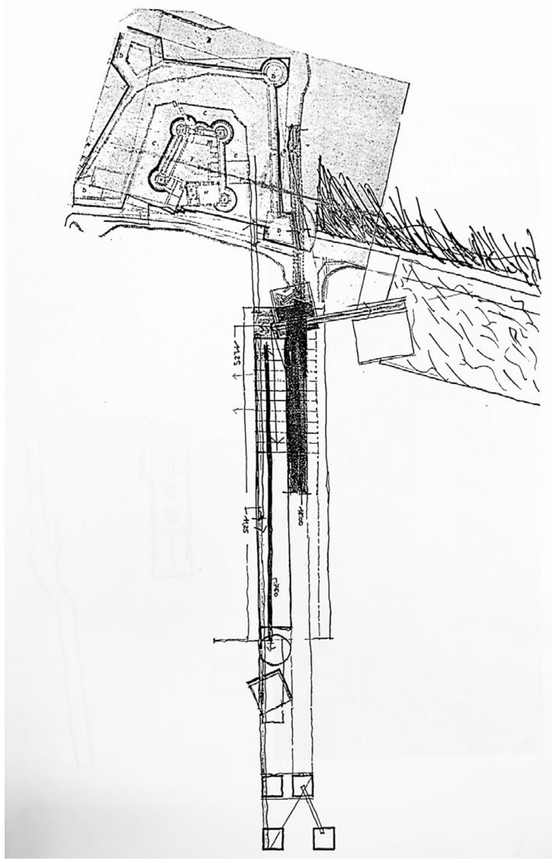
Fig. NA31
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Planimetria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA32
Densificazione tra le polarità: sistema agorale. Figure minori a terra (giardini Reali e lanterna).
Assonometria parziale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 000).

Fig. NA33
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA34
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Fig. NA35
Profilo meridionale parallelo allo sviluppo longitudinale del molo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. NA36

Profilo meridionale scorciato.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 7 500).

Polarità porose

Area ovest, Venezia, 1995

Fig. VO00

Testa di ponte lagunare", proposta estratta dalla più ampia ricerca sugli sviluppi urbani e territoriali denominata "Venezia ovest, architettura e piano".
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.
Rielaborazione dall'autore.

Fig. VO01

Venezia, area ovest - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. VO02

Venezia, area ovest - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di studio.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. VO03

Venezia, area ovest – sistema lagunare (terre emerse e mare).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. VO04

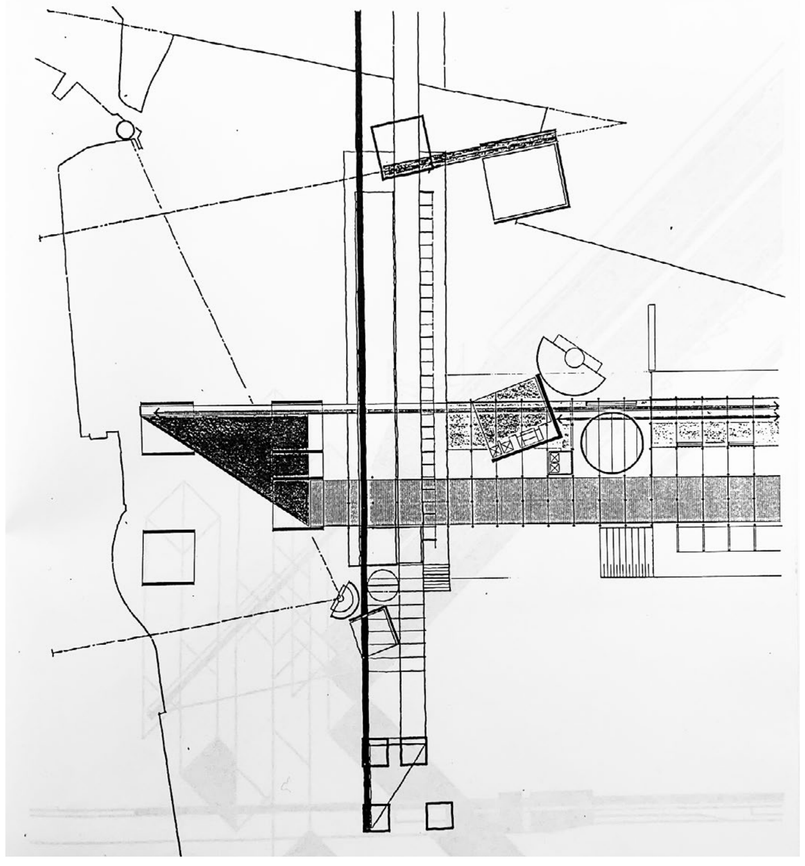
Venezia, area ovest – individuazione dei due versanti del viadotto insulare: verso Venezia la stazione ferroviaria Santa Lucia e il suo aggancio opposto in Mestre.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. VO05

Venezia, area ovest – individuazione di un punto sul piano nel versante occidentale dell'isola dato dall'incrocio sulla direzione monoassiale del viadotto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. VO06

Stato di fatto dell'area di studio.
Planimetria generale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. VO07

Individuazione delle invarianti architettoniche alla grande scala.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).

Fig. VO08

Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Tracciati di percorrenza per le infrastrutture ferroviarie (tratteggio) e stradale (linea continua).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).

Fig. VO09

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Al tracciato di percorrenza stradale viene variato il punto di svolta.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).

Fig. VO10

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
I due lati dello spazio allungato dei binari viene occupato da due figure subordinate all'asse del viadotto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).

Fig. VO11

Una testa veneziana per il Ponte della Libertà, sistemi infrastrutturali.
Cesellamento delle fondamenta e rafforzo del limite identitario dell'isola di Venezia, rapporto città (isola) – natura (laguna).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 6 500).

Fig. VO12

Stato di fatto dell'area di progetto.
Planimetria generale.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO13

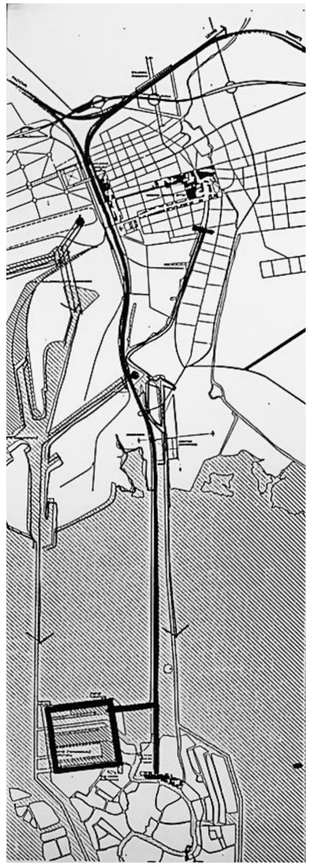
Stato di fatto dell'area di progetto.
L'area d'intervento viene individuata tra i bordi dello spazio dilatato destinato ai binari, con l'intento di rendere l'infrastruttura un elemento attivo del nuovo ordine.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO14

Individuazione del piano del progetto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO15

Momento primo: incrociare, misurare, allineare.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 3 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. VO16
Momento secondo: fori “di pietra”.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO17
Momento terzo: piazze d’acqua.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO18
Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Impronta al suolo.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO19
Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO20
Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Planimetria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

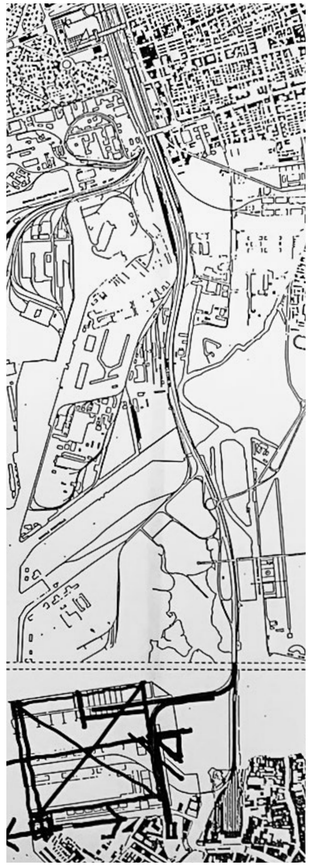
Fig. VO21
Incrociare, misurare, allineare: ponte pedonale e ferroviario.
Assonometria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO22
Porosità tra poli: fori “di pietra”.
Impronta al suolo.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO23
Porosità tra poli: fori “di pietra”.
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO24
Porosità tra poli: fori “di pietra”.
Planimetria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO25
Porosità tra poli: fori “di pietra”.
Assonometria parziale.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. VO26

Cesellare: a sostegno del “vuoto”.
Impronta del nuovo suolo.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO27

Cesellare: a sostegno del “vuoto”.
Sovrapposizione degli assetti del suolo: in grigio le fondamenta preesistenti e in nero le nuove proposte.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO28

Cesellare: a sostegno del “vuoto”.
Rapporti tra le maggiori giaciture delle fondamenta e allineamenti con i percorsi costitutivi.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO29

Planimetria complessiva.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO30

Assonometria complessiva.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO31

Profilo settentrionale ortogonale all’asse primario.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

Fig. VO32

Profilo occidentale dal versante del Tronchetto.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

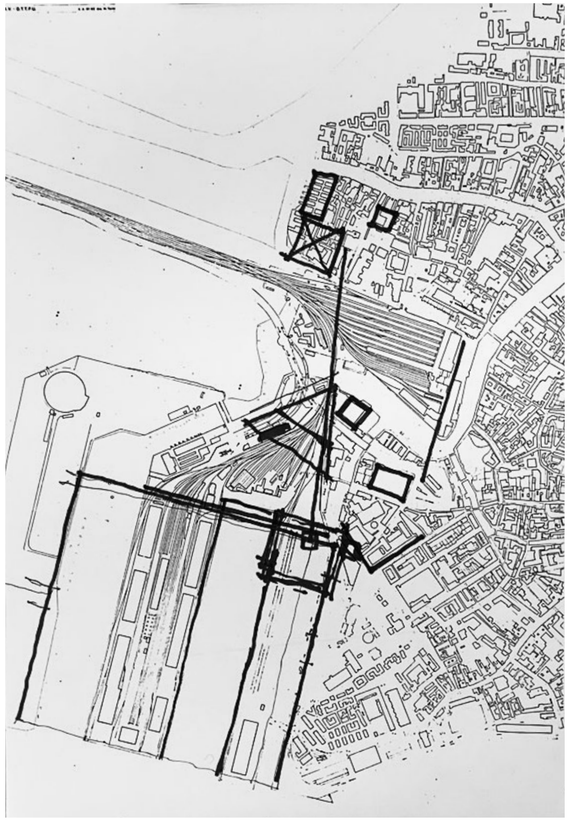
Fig. VO33

Profilo meridionale dal canale di Santa Chiara, sul versante dell’edificio della Questura.
Elaborato dell’autore - (scala metrica 1: 3 500).

“16 Torri” per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre 1993-94

Fig. FM00

“La Fiera/Mercato, Venezia-Mestre prima zona industriale”,
Fotomontaggio dello schema per le sedici torri.
Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello © IUAV, Venezia 2020.



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. FM01
Venezia-Mestre, Ponte della Libertà - ortofoto dello stato di fatto.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. FM02
Venezia-Mestre, Ponte della Libertà - ortofoto dello stato di fatto.
Individuazione dell'area di studio.
Dati cartografici © Google 2020.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. FM03
Venezia-Mestre, Ponte della Libertà – sistema lagunare (terre emerse e mare).
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. FM04
Venezia-Mestre, Ponte della Libertà – individuazione dei due versanti del viadotto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

Fig. FM05
Venezia-Mestre, Ponte della Libertà – disposizione della contro-testa (mestrina) al viadotto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 30 000).

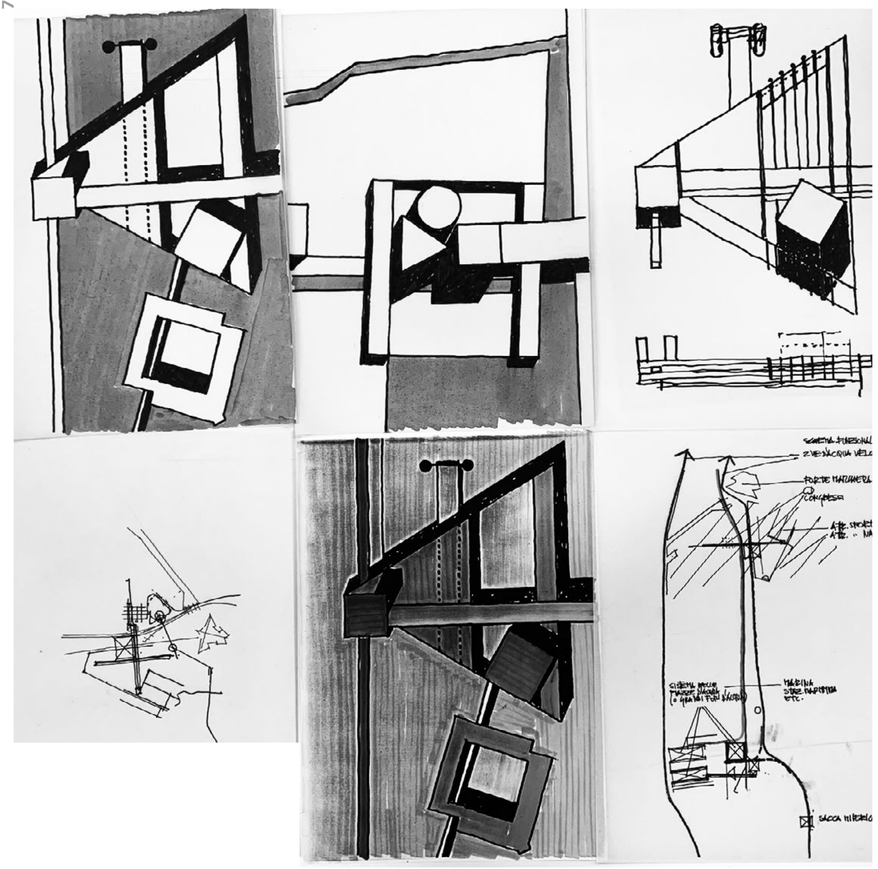
Fig. FM06
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (I)
Stato di fatto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM07
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (II)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM08
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (III)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM09
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (IV)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM10
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (V)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. FM11
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (VI)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM12
Tra le gronde, agli estremi del Ponte della Libertà. (VII)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM13
"16 Torri".
Impronta al suolo.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM14
"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (I)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM15
"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (II)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

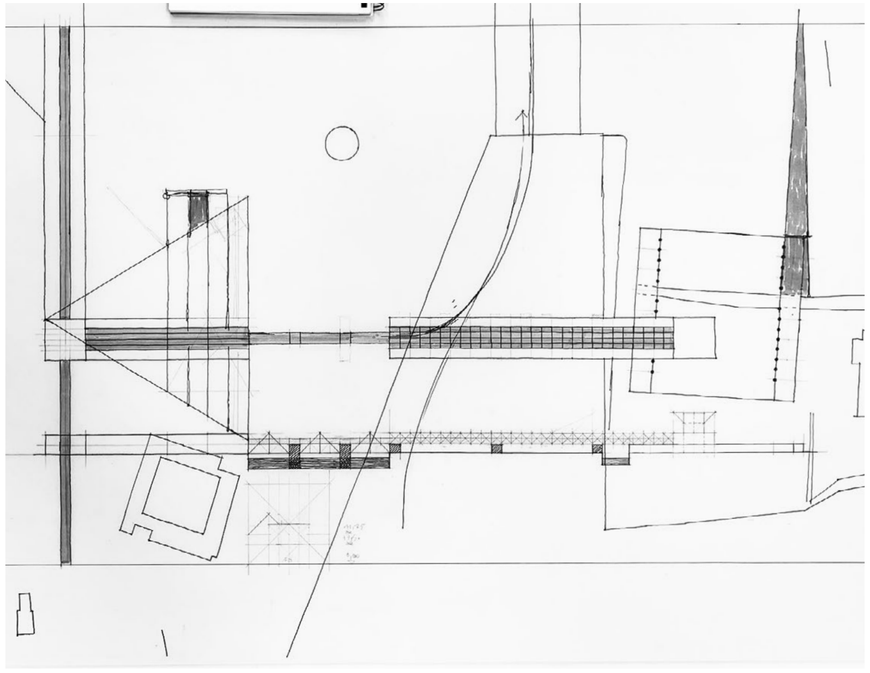
Fig. FM16
"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (III)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM17
"16 Torri".
Rapporti proporzionali delle figure architettoniche e dei segni al suolo. (IV)
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM18
Planimetria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM19
Assonometria complessiva.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

Fig. FM20
Profilo meridionale, alle soglie di Porto Marghera.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 9 000).

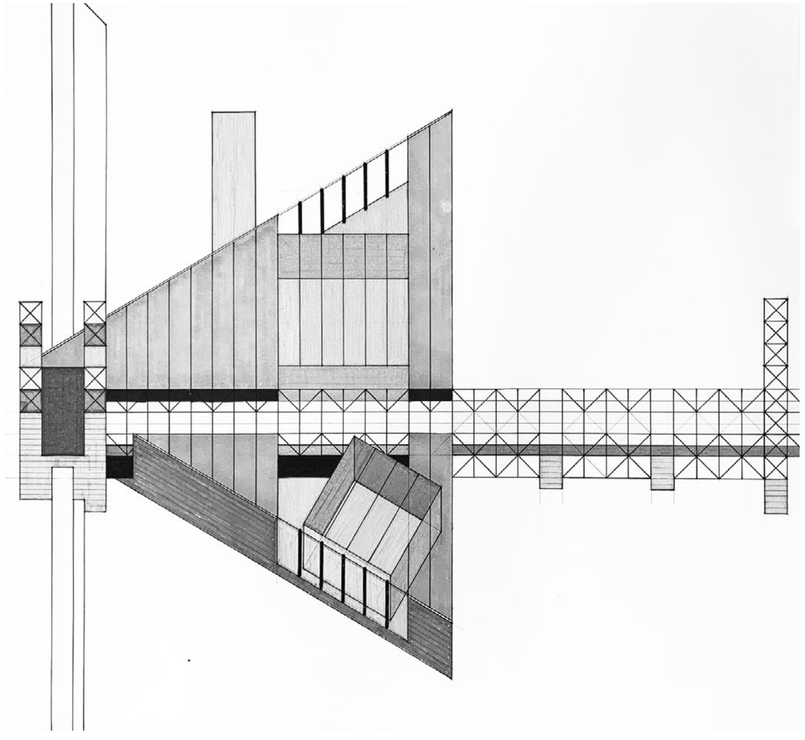


Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. FM21 Planimetrie complessive delle due teste per il Ponte della Libertà a confronto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).

Fig. FM22 Assonometrie complessive delle due teste per il Ponte della Libertà a confronto.
Elaborato dell'autore - (scala metrica 1: 18 000).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
Area ovest, Venezia (1985)

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Parte III
Tra astrazione e figurazione

Incontri con figure urbane (stra)ordinarie

Fig. IC00
Forme iconiche: il segmento.
Ricombinazione degli ideogrammi estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC01
Forme iconiche: la croce.
Ricombinazione dei cruciforme estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

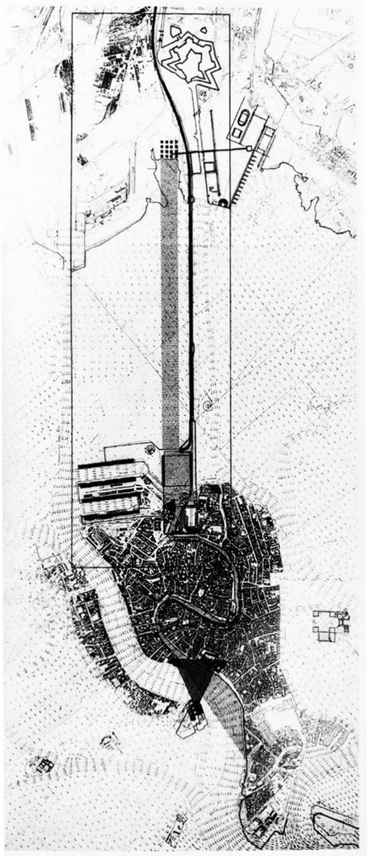
Fig. IC02
Forme iconiche: il triangolo.
Ricombinazione dei triangoli (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC03
Forme iconiche: il quadrato.
Ricombinazione dei quadrati (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC04
Forme iconiche: il tondo.
Ricombinazione dei tondi (e suoi derivati) estratti dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC05
Figure iconiche: la strada-via.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico della strada-via estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC06
Figure iconiche: il foro urbano (piazze e corti).
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico del foro urbano, della piazza e della corte estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera,
Venezia-Mestre (1993-94) .

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. IC07

Figure iconiche: la torre.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico
della torre estratte dalle composizioni urbane proposte in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC08

Figure iconiche: il teatro civico.
Ricombinazione delle figure urbane date dal tipo architettonico
del teatro civico estratte dalle composizioni urbane proposte
in questa ricerca.
Elaborato dell'autore - (scale metriche differenti).

Fig. IC09

Vista verso il centro urbano di Firenze.
Centro direzionale, Firenze (1977).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC10

Vista al piede delle torri verso i monti orientali.
Centro direzionale, Firenze (1977).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC11

Vista dai monti verso la campagna fiorentina tra Firenze e Prato.
Centro direzionale, Firenze (1977).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC12

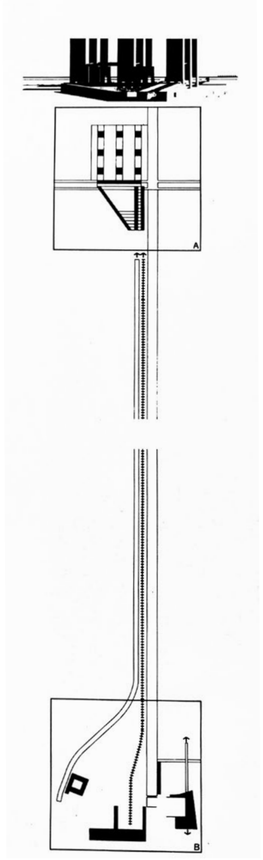
Vista dal ramo orientale del fiume Nowa Motława verso nord.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC13

Vista all'interno dell'Isola dei Granai dal parco urbano verso il centro
direzionale turrito.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC14

Vista controcampo all'interno dell'Isola dei Granai dalla stazione
meridionale verso il centro direzionale turrito.
Area centrale, Isola dei Granai, Danzica (1989).
Elaborato dell'autore.



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera, Venezia-Mestre (1993-94) .

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. IC15
Vista da Viale della Liberazione verso la stazione Porta Garibaldi.
Area centrale, "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC16
Vista dalle terrazze del Duomo verso l'arco alpino.
Area centrale, "Garibaldi-Repubblica", Milano (1991).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC17
Vista dalla corte interna dell'edificio polifunzionale verso il polo turrito.
Ex area "Lanerossi", Schio (VI) (1980).
Elaborato dell'autore.

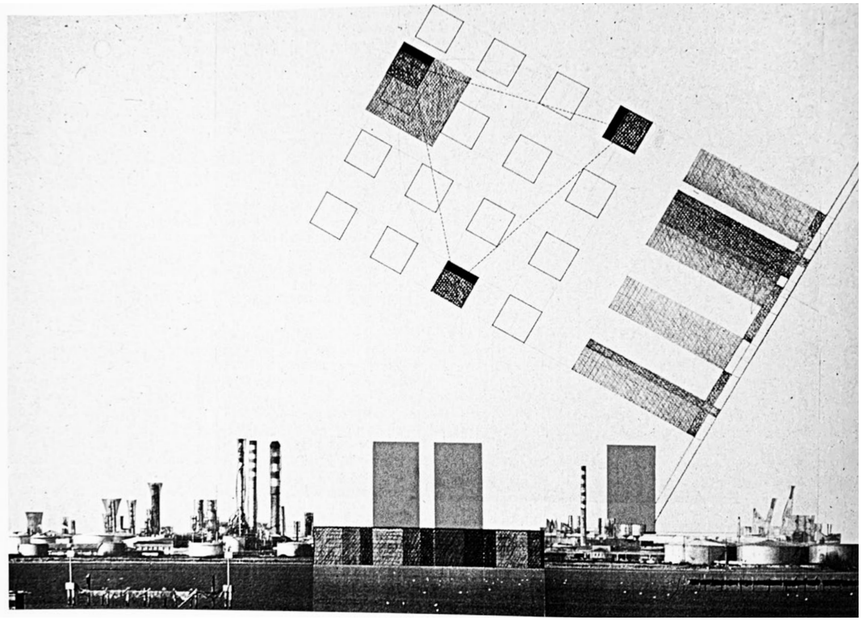
Fig. IC18
Vista dal versante occidentale verso i sistemi di piazza allungata ed edificio polifunzionale con il teatro civico, attraverso le torri e il nuovo sentiero del parco (ex roggia).
Ex area "Lanerossi", Schio (VI) (1980).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC19
Vista verso il parco dello Spreebogen dalla Sprea tra il Reichstag e il nuovo Bundestag (torre triangolare e gruppo turrito a cavallo del letto del fiume).
Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC20
Vista verso il centro antico della città dalla periferia occidentale del Grunewald. In ordine di lontananza: Funkturm Berlin, torri del Bundestag, TV-Turm Alexanderplatz.
Area del nuovo Parlamento nello Spreebogen, Berlino (1992-93)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC21
Vista verso la periferia pesarese, sul percorso dell'antico decumano.
Centro Direzionale "Montedison", Pesaro (1981-82).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC22
Vista all'interno della piazza densificata tra i poli turriti.
Centro Direzionale "Montedison", Pesaro (1981-82).
Elaborato dell'autore.



Estratto di un elaborato grafico originario di progetto.
"16 Torri" per la prima zona industriale di Marghera,
Venezia-Mestre (1993-94) .

Archivio Progetti, Fondo Gianugo Polesello
© IUAV, Venezia 2020.

Fig. IC23
Vista della piazza La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza I)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC24
Vista del monumentale *axe historique* che conduce verso La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza I)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC25
Vista della piazza La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza II)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC26
Vista del monumentale *axe historique* che conduce verso La Défense.
Area Tête Défense, Parigi (1983).
(bozza II)
Elaborato dell'autore.

Fig. IC27
Vista dalla Loggia del Priore (Convento San Martino) verso piazza Municipio e la stazione marittima presso il porto.
Piazza Municipio - Stazione Marittima, Napoli (1992).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC28
Vista dal foro quadrato verso la laguna mestrina.
Area ovest, Venezia (1985).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC29
Vista dal foro triangolare verso il Tronchetto e il porto.
Area ovest, Venezia (1985).
Elaborato dell'autore.

Fig. IC30
Vista dal Ponte della Libertà verso l'isola di Venezia.
Area ovest, Venezia (1985).
Elaborato dell'autore.

Domenico Cristofalo

(*1992, Bari) architetto – si è laureato con Lode presso ArCoD del Politecnico di Bari (2018) con la tesi sperimentale “Comporre con l’Antico. Kos, città archeologica” con C. Moccia (PoliBa) e J. I. Linazasoro (ETSAM Madrid). Con lo stesso architetto si è formato presso la ETSAM Madrid (2015/16) e, nello stesso anno, vince la borsa di studio con *Matrícula de Honor* per il semestre invernale.
È vincitore di borsa di ricerca *post-lauream* PoliBa (2018/19).
Dal 2018 al 2021 è *Teaching Assistant* (T. A.) presso il laboratorio di Progettazione Architettonica del prof. arch. Carlo Moccia.
Dal 2019 al 2023 è vincitore di borsa di studio presso il dottorato di Ricerca in “Conoscenza e Innovazione nel Progetto per il Patrimonio” nella stessa università.
Nel 2018 è stato T. A. presso la SDS Siracusa (UniCt) durante il workshop internazionale “Cinque progetti per il lungomare di Levante” e nel 2020/21 presso l’Università di Parma in occasione del *Visiting Professorship* del prof. arch. U. Schröder (RWTH Aachen).
Dal 2019 è membro attivo del gruppo di ricerca multidisciplinare “Design for Heritage” dello stesso dipartimento e socio aderente junior del “ProArch, Società Scientifica nazionale dei docenti di Progettazione Architettonica, SSD Icar 14, 15 e 16”.

Ha lavorato presso gli studi di architettura Linazasoro&Sánchez (2016, Madrid – ES), Uwe Schröder Architekt (2017, 2021 e 2022, Bonn – DE) e Carlo Moccia (2015-2020, Mola di Bari – IT).

Ha partecipato e vinto alcuni concorsi di progettazione architettonica per giovani progettisti. Il suo progetto per *Clunia Sulpicia* – Spagna ha vinto il primo premio alla X Biennale AR&PA di Valladolid del 2016, e il progetto *Porta Nova* per il Prix Wilmotte 2016 viene segnalato con la distinzione.
Ha preso parte a diverse mostre e workshop nazionali e internazionali, tra gli altri: “*a. With Honors*”, Madrid – 2015; “*30<30 – Salone del Mobile*”, Milano – 2016; 15° Biennale di Architettura, Venezia – 2016; *X Bienal de la Restauración y Gestión del Patrimonio AR&PA*, Valladolid – 2017; *Festival van de architectuur* di Antwerpen 2017 – 2018; *Europark*, Antwerpen – 2021; *Progetti per Torre Rinalda*, Bari - 2024.
La sua tesi di laurea è stata presentata in occasioni seminariali e conferenze universitarie sul tema in università italiane ed estere (USI Mendrisio, Politecnico di Milano, Università di Firenze, Università degli Studi di Napoli Federico II, Università di Cagliari), oltre ad esser stata pubblicata e citata da scritti.

I progetti a cui ha preso parte come collaboratore e di cui è autore sono stati pubblicati su riviste di settore (tra le altre Bauwelt, Domus, AIÔN) e su pubblicazioni di carattere scientifico (tra gli altri editori Aión, Clean, LetteraVentidue, TC Cuadernos).

Attualmente accompagna con costanza la ricerca teorica alla pratica del progetto architettonico tra Puglia e Sicilia.

Mottola - Siracusa
II 2024