

Architetture di Giuseppe Nicolosi per i centri storici. 1950/65

Michele Rebola

In un breve saggio del 1965, dedicato al ruolo sociale e ai compiti professionali dell'architetto, Nicolosi scrive: «L'architetto di oggi è un po' come un poeta che la società non solo disconosce ed ostacola, ma a cui non offre il contributo di un linguaggio comunitario su cui possa stagliarsi quello espressivo della sua personalità. Nasce da questo la crisi del nostro linguaggio architettonico, di cui è sintomo il vagare arbitrario e repentino da una tendenza a quella opposta»¹.

Tale pensiero sintetizza efficacemente i tratti salienti del suo profilo culturale; gli interrogativi sulle proprie responsabilità di intellettuale e di progettista, nonché la ricerca dei vincoli di corrispondenza tra espressione architettonica ed esigenze umane, emergono quali problemi di importanza centrale a livello teorico prima ancora che operativo.

Traspare in particolare l'idealismo estetico crociano, l'adesione alla teoria della «personalità» creatrice e dell'«intuizione» soggettiva, la certezza, per l'intellettuale, di essere investito dell'obbligo morale di farsi interprete delle istanze sociali e, per l'artista, di essere depositario di doveri imprescindibili verso la tradizione e la memoria collettiva.

Affiora inoltre quel senso di solitaria impotenza, ma anche di aristocratico distacco, che nasce dalla dolorosa cognizione della divergenza sempre più ampia tra ambiente costruito, vita e storia, dell'assenza di un linguaggio comune che il fare artistico possa rispecchiare, dell'agnosticismo con cui la società guarda all'architettura e dei condizionamenti che le impone.

Individuate in tale stato di alienazione e in tale vuoto di valori le ragioni prime che in-

ducono alla parola in libertà, all'astrazione e all'arbitrio formale, ma fedele nel contempo ad un ideale di architettura come impegno civile, Nicolosi avverte dunque l'imperativo esistenziale e professionale di dover tentare la strada della conciliazione tra i due termini, in sintonia, d'altronde, con quell'atteggiamento di «aspirazione alla realtà» assunto in quegli anni da larga parte della cultura non solo architettonica.

È convinto che l'artificiosa posizione «dell'architetto singolo che si pone al posto di una supposta comunità, ed operi fingendosi moltitudine»² non sia la giusta via per rimuovere gli ostacoli che si interpongono alla traduzione in prassi di tale principio ideologico. Sostiene, al contrario, che l'auspicato dialogo con la società, e di conseguenza la possibilità per l'architetto di condurre da protagonista quel dialogo assolvendo all'altissimo compito di trasferire in arte i problemi reali del contesto, siano condizioni realizzabili solo all'insorgere di un clima di integrazione globale tra le componenti creative e le componenti economiche, tecniche e produttive della società stessa.

La speranza in questa mitica «collaborazione di tutti» alla costruzione dei riferimenti ispiratori del linguaggio architettonico dei singoli, riflesso della altrettanto mitica visione di una società omogenea e fondata su valori comuni, è per altro bilanciata dalla amara constatazione dell'ineluttabilità delle condizioni oggettive che determinano la crisi del momento.

Simile contrasto tra certezza di ideali e scetticismo sulla loro effettualità concreta, tra aspirazioni teoriche e realismo operativo, è aspetto fortemente connaturato alla perso-

nalità di Nicolosi ed incide in misura determinante sulle principali scelte di fondo sottese alla sua opera.

Evidente sintomo di tale divaricazione è, anzi tutto, la fede nella funzione catartica dell'atto poetico individuale, la fiducia in un possibile riscatto attraverso la sperimentazione soggettiva sull'opera unica la cui esemplarità qualitativa possa segnare un recupero di rappresentatività per l'architettura.

Cultura e sensibilità personali, applicate alla soluzione di problemi di natura prettamente architettonica, divengono così gli strumenti privilegiati a cui ricorrere per compensare le disillusioni provocate in quegli anni dalle carenze e dagli errori sul piano della politica urbanistica nazionale, degli interventi a scala di quartiere o della salvaguardia dei centri storici.

Nicolosi coglie con lucidità i ristretti limiti di tale posizione e manifesta piena coscienza delle relative contraddizioni; tuttavia, anziché forzarne l'ambiguità fino alle estreme conseguenze della polemica, egli propende per una sorta di sospensione del giudizio. Come ampiamente dimostrato dalle sue opere, alla denuncia preferisce la pazienza dell'attesa, all'esibizione e all'esasperazione formale la più modesta e riflessiva ricerca dei valori di continuità storica dell'architettura.

Si comprende così l'accanita avversione nei confronti di ogni formalismo e manierismo, presente o passato, vale a dire verso quelle tendenze in cui non gli è dato riscontrare un diretto rapporto di necessità e di intima adesione tra contenuto umano ed espressione formale.

Questa chiave critica, non certo esente da schematizzazioni e rigidità dogmatiche, lo conduce a siglare con accenti fortemente negativi correnti artistiche ed architettoniche quali il cubismo, il neoplasticismo e ovviamente il contemporaneo neoliberty, fenomeni dove «è pur sempre l'a priori che si impone, una superstoria contrapposta alla storia e alla vita, e che impedisce il formarsi storicistico dell'architettura sulla misura della vita»³.

Ed è appunto da questo ideale di architettura come fenomeno comunitario che scaturisce il suo interesse per le espressioni architettoniche spontanee, per la città medioevale in modo specifico; interesse suffragato da approfonditi studi personali e che trova ampio riscontro nel dibattito culturale del momento.

L'attenzione per gli insediamenti di edilizia spontanea si concentra, in particolare, sugli

aspetti relativi ai processi formativi e alle qualità del rapporto tra forma e contenuti.

Molteplici sono gli insegnamenti che Nicolosi ritiene di poter trarre da questa analisi. Primo tra tutti quel carattere di omogeneità ed armonia di assetto ambientale che permea gli antichi centri urbani; assetto che non è stato condizionato dalla guida di aprioristici disegni programmatori, ma si è realizzato attraverso un processo di sovrapposizioni ed aggiunzioni prolungato nel tempo, si è lentamente configurato seguendo la trama della «modesta cronaca locale del momento», si è dunque manifestato come frutto di una mirabile razionalità che ha impresso coerenza e naturalezza evolutiva ai vari frammenti dell'insieme.

All'interrogativo di quale possa essere tale principio di unità che, trascendendo l'azione individuale, ha determinato la ferrea corrispondenza delle forme insediative con i valori umani in senso lato, Nicolosi è portato a rispondere che esso va identificato nella forza catalizzatrice «di quel legame misterioso della coscienza che, di una popolazione, faceva una comunità»⁴, cioè in quel sottofondo culturale collettivo che, senza arbitrii od artifici, presiede ad una sintesi estetica tra funzione, tecnica costruttiva e materiali, analoga per immediatezza ed essenzialità ad una lingua parlata.

Da qui il giudizio negativo su qualsiasi progettazione che presupponga di esimersi dall'adesione diretta al vasto spettro di esigenze vitali e spirituali dell'uomo e che proceda pertanto alla astratta semplificazione di tali fenomeni inquadrando nel rigore fittizio di uno schema. È implicita in questa posizione la critica alla degenerazione funzionalista della tensione sociale che animava all'origine il movimento razionalista e i suoi pionieri.

La ricerca di ispirazione e di riferimenti in tale direzione tradisce, certo, una recondita nostalgia per mitici modelli di civiltà caratterizzate da perfetta convergenza di intenti, un romantico rimpianto per la perdita schiettezza del costruire con procedimenti artigianali e per l'interrotto legame tra linguaggio architettonico e «valori corali» della comunità, una utopistica contrapposizione tra umana socialità del «vicinato» e disumano anonimato delle grandi concentrazioni urbane.

Ma rivela altresì, al di là di tali aspetti emozionali comunque fortemente presenti,

l'aspirazione, del tutto razionale, a rinvenire l'essenza e le radici autentiche del fare architettonico, nonché ad utilizzare la storia in generale come strumento per conferire all'opera moderna significative potenzialità di comunicazione.

Il colloquio con la storia, o meglio la consapevolezza delle responsabilità verso la tradizione, è ad un tempo scelta ideologica, strumento conoscitivo e cardine metodologico a cui Nicolosi fa puntualmente ricorso nella personale ricerca progettuale. Simile orientamento culturale si riflette con incisività sull'intero arco della sua produzione architettonica; ma traspare ovviamente con più immediata nitidezza dalle esperienze di lavoro condotte laddove il confronto diretto con ambiti urbani carichi di antiche sedimentazioni obbliga ad un dialogo necessariamente serrato con i valori della memoria collettiva, con i contenuti umani, le vicende sociali e le espressioni architettoniche che di tali contesti hanno delineato nel tempo i connotati ambientali.

I centri storici di Spoleto, Perugia, Pavia o Assisi sono paradigmatici di tale condizione di vincolo ed è al loro interno che si collocano numerosi progetti elaborati da Nicolosi nella seconda metà degli anni '50 e nei primi anni '60.

Le presenti note non si prefiggono la ricostruzione sistematica di tali opere — per altro già in parte illustrate in questa stessa rivista e in altre importanti pubblicazioni — ma si limitano a sviluppare brevi considerazioni su una ristretta selezione di esempi e, per questa via, a richiamare gli orientamenti progettuali di fondo che ci paiono significativi del modo di concepire il colloquio dell'architettura moderna con l'ambiente storico.

La conservazione dell'antico quale principio ispiratore per la creazione del nuovo, la continuità dei valori storici del contesto insediativo come valore primario per la progettazione nel presente, sono temi di fondo, ma anche ricorrenti interrogativi, che Nicolosi pone all'origine del proprio operare.

Dove la traccia profonda e consolidata del passato si impone all'incontro col presente tanto perentoria e vitale da rendere inammissibile ogni arbitraria contaminazione, le scelte di progetto devono misurarsi con temi di accentuata complessità; i caratteri dell'intervento moderno non possono che scaturire dalla rigorosa selezione critica dei significati storici dell'ambiente, né possono esimersi dal salvaguardare la continuità di tali significati

perpetuandone l'essenza attraverso nuove forme interpretative.

La critica ha ampiamente chiarito come la coscienza di questo principio, e il riconoscimento della sua portata decisiva nella prassi progettuale, rappresentino acquisizione condivisa da larga parte della cultura architettonica nel primo dopoguerra; ma altresì sottolineato quali profonde divergenze di indirizzo si siano manifestate nel tradurre in obiettivi programmatici e in esiti operativi tale «senso della storia» assunto come parametro di riferimento comune.

Sull'onda delle esigenze di ricostruzione post-bellica, il problema dell'intervento nei centri storici, della dialettica tra antichità ed attualità, delle forme e del linguaggio con cui l'opera moderna debba rapportarsi alle tradizioni del luogo, costituiscono per gli architetti sia terreno particolarmente fertile per un confronto di idee sulle finalità e gli strumenti dell'architettura in generale, sia occasione privilegiata per le proprie sperimentazioni progettuali.

Nell'ambito del caleidoscopico panorama di teorie, proposte e realizzazioni che contraddistinguono questo periodo — per altro assai vitale — dell'architettura italiana, Nicolosi si colloca, come accennavamo, in posizione di netta avversione contro ogni indirizzo formalista.

Si discosta da chi, riproponendo in termini classici la questione del rapporto tra vecchio e nuovo, riduce il problema ai suoi aspetti strettamente estetici e, su questo equivoco, dà luogo alla nota contrapposizione tra sostenitori del diritto di inserimento dell'architettura moderna nel tessuto storico secondo le più varie forme di «ambientamento» figurativo, da un lato, e fautori dell'intangibilità totale, dall'altro.

Condivide appieno, invece, l'altrettanto noto concetto di «preesistenza ambientale» indotto da una più complessa ottica storicistica per la quale, in ogni epoca, le forme non sono mai disgiunte dai contenuti che le originano, e per la quale l'essere moderni non si riduce dunque al dilemma stilistico di contrapporsi o di mimetizzarsi rispetto al passato, ma consiste al contrario nel penetrare gli strati profondi della tradizione e nel contribuire a proiettarne l'eredità nel mondo contemporaneo.

Contrariamente, inoltre, a quanti ipotizzano una tutela di tale eredità attraverso specifici interventi a scala architettonica applicati a singoli episodi di valore monumentale, Ni-

colosi sostiene la necessità di un'azione di salvaguardia globale del centro storico inteso come organismo unitario, aderendo a quell'impostazione «urbanistica» della dialettica tra parti antiche e parti nuove della città che proprio in quegli anni inizia a delinearsi con forza, per lo meno a livello di convincimento culturale.

«Grande validità — egli afferma — ha il principio dell'intervento a scala comprensoriale, legato ad una recente acquisizione validissima della cultura: l'idea di un valore emergente dall'insieme di fatti anche insignificanti se considerati singolarmente. La cultura storico-architettonica è stata sempre portata a puntualizzare l'attenzione e il rispetto sugli elementi emergenti o storicamente o architettonicamente: la casa ad un evento storico — una nascita celebre o la firma di un trattato — o quella recante un elemento di pregio: un bugnato o una bifora. Ma trascurava o ignorava il valore corale di un insieme, se fatto di cose ognuna di tale naturalezza da escludere qualsiasi caratterizzazione singola»⁵.

Simile principio di conservazione dei centri storici può a suo avviso trovare pratica attuazione solo innescando provvedimenti di ampio respiro che, da un lato ne evitino la congestione con equilibrate espansioni esterne, dall'altro ne adeguino la rispondenza alle esigenze attuali tramite la valorizzazione delle peculiari vocazioni funzionali.

Ma l'impegno principale di Nicolosi non è certamente diretto all'approfondimento del problema sul piano degli strumenti urbanistico-normativi, essendo indirizzato, piuttosto, ad individuare le possibili valenze urbane da assumere come riferimento di natura figurativa per la composizione architettonica.

Una nozione di «ambiente» concepita in termini tutto sommato prevalentemente poetici, secondo un atteggiamento in larga misura impressionistico, è dunque alla base della metodologia abbracciata in materia di centri storici.

L'estendere tuttavia il significato di valore ambientale all'intera complessità della struttura urbana — e non solo quindi a singoli episodi di eccezionale rilevanza storico-artistica — rappresenta indubbio superamento di una visione puramente stilistica e romantica della città storica e comporta, per la sua opera, importanti conseguenze: la tendenza a proiettare l'oggetto architettonico verso il contesto e a progettarne pertanto le relazioni con le qualità del luogo circostante;

la propensione ad assimilare dalla storia e dalla tradizione del luogo stesso gli elementi ispiratori delle scelte compositive, costruttive e linguistiche.

Disposto dunque ad un dialogo aperto con le preesistenze, Nicolosi tende a calibrare i propri criteri di progetto in rapporto alle specifiche situazioni ambientali di volta in volta affrontate.

Da un lato, infatti, sono individuabili come occasioni ricorrenti del suo lavoro i temi della piazza urbana, dell'edificio incuneato nel tessuto storico per riannodarne i punti di smagliatura, o, ancora, del singolo episodio architettonico con accentuata carica rappresentativa; dall'altro, pur con qualche semplificazione strumentale alla chiarezza del discorso, possiamo riconoscere nel *commento lirico* all'ambiente, nell'*inserimento senza costrasti* e nella ricerca di *simbolicità della forma* i rispettivi principi progettuali che di tali temi hanno ispirato la risoluzione architettonica.

Dati i presupposti teorici che abbiamo tratteggiato, è naturale che sia appunto il tema della piazza ad offrire a Nicolosi un complesso di suggestioni e di stimoli del tutto congeniali al suo credo architettonico.

Nella piazza medioevale egli identifica il luogo di massima concentrazione ed espressione figurativa di contenuti umani consolidatisi nel tempo, una sorta di «sezione» del tessuto urbano rivelatrice del lento stratificarsi delle forme e dei linguaggi con cui la comunità ha rappresentato la sua storia.

L'armonia estetica che caratterizza quei luoghi non è frutto dell'ideazione unitaria e personale di un singolo artista, bensì il risultato di un lungo processo generativo, di una molteplicità di programmi costruttivi che, apparentemente casuali, sono al contrario testimonianza coerente dell'evoluzione spontanea di istanze culturali ed esigenze vitali della comunità stessa.

Il riconoscimento di questa razionalità latente con cui la tradizione ha tessuto la sua trama conduce ad una precisa opzione progettuale: «In un ambiente medioevale — scrive appunto Nicolosi — laddove l'inesperto vede l'opera del caso e pertanto suppone più facile l'intervenire e l'operare, non sussiste la possibilità di restaurare attraverso la ricomposizione esteriore dello schema geometrico e la riproduzione meccanica delle forme: l'architetto deve, senza possibilità di scampo, penetrare l'enigma di una atmosfera come necessario presupposto a guida all'opera sua»⁶.



1/ Assisi, Sistemazione dell'area antistante la Basilica di S. Maria degli Angeli, 1952.

Prendere coscienza di tale atmosfera, entrare in sintonia con i suoi misteri e commentarla liricamente attraverso il filtro del nuovo intervento, è dunque la strada percorsa da Nicolosi alla ricerca di quel delicatissimo equilibrio tra *contemplazione* ed *interpretazione* che va senza dubbio considerato il suo fine primario.

Da questo punto di vista la sistemazione della Piazza del Duomo a Spoleto rappresenta opportunità esemplare per tradurre sul piano operativo tali principi di ordine teorico.

L'idea centrale che anima il progetto è di cogliere, per riportarla in piena luce, quella singolare qualità ambientale che connota il luogo nella sua configurazione complessiva, vale a dire quell'essere strada e piazza intimamente integrate, percorso obbligato e spazio dilatato di sosta, via di accesso al Duomo e ad un tempo cornice che ne inquadra con largo respiro la facciata, cannocchiale sul Duomo stesso e vista panoramica sulla Rocca sovrastante.

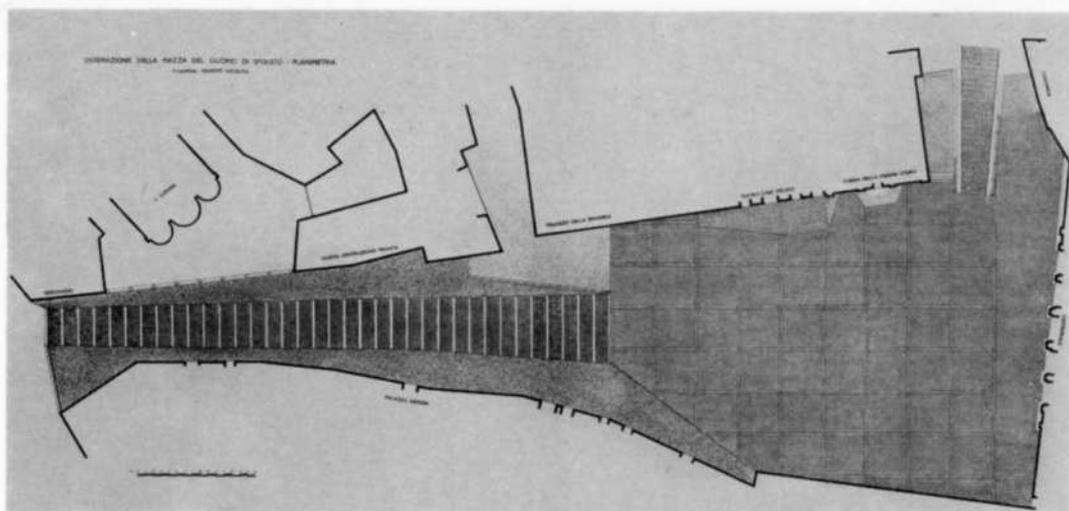
Nicolosi riconosce in simile peculiarità dell'impianto morfologico la matrice spaziale

permanente del sito, il carattere immanente che le trasformazioni operate in varie epoche sugli edifici non hanno in alcun modo snaturato e che, anzi, hanno arricchito di contenuti e di valori espressivi.

Nell'impostare il progetto egli avverte come questa qualità trascenda l'evoluzione dei linguaggi, superi cioè i tempi a tal punto da ricondurre all'unità estetica parti in larga misura eterogenee se considerate nella loro individualità. Si pensi, ad esempio, alle trasformazioni operate nel '500 sia sulla facciata del Duomo con la sostituzione dell'originario portico romanico, sia sul palazzo della Signoria con l'edificazione della Manna D'Oro, o, ancora, al settecentesco palazzo Bufalini, alla sopraelevazione della casa dell'Opera del Duomo per adibirla nell'800 a teatro e alle più recenti demolizioni attorno all'abside di S. Eufemia.

Ne deriva un restauro prettamente ambientale, tutto rivolto ad accentuare tale premienza dell'insieme sul dettaglio: il piano di giacitura della piazza è assunto come oggetto privilegiato di intervento in virtù della sua potenziale vocazione ad armonizzare il coro di geometrie, fughe prospettiche, scorci e partiti architettonici compresenti nel luogo.

Con l'obiettivo dunque di rafforzare il ruolo strutturante che nella spazialità della



2/3/4/ Spoleto, Sistemazione della Piazza del Duomo, 1953. Planimetria / Veduta aerea / Veduta della cordona.

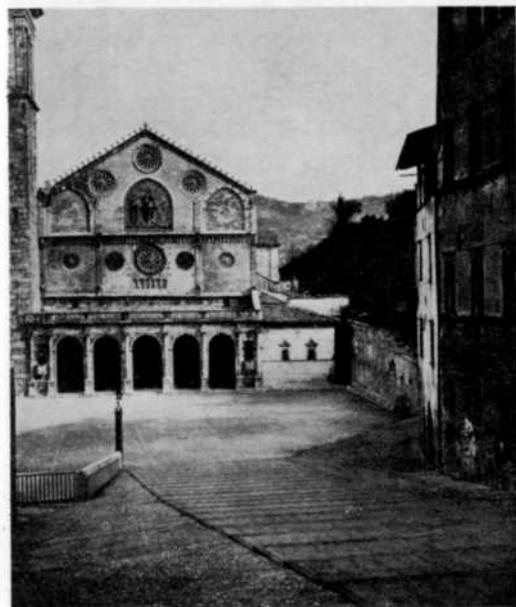
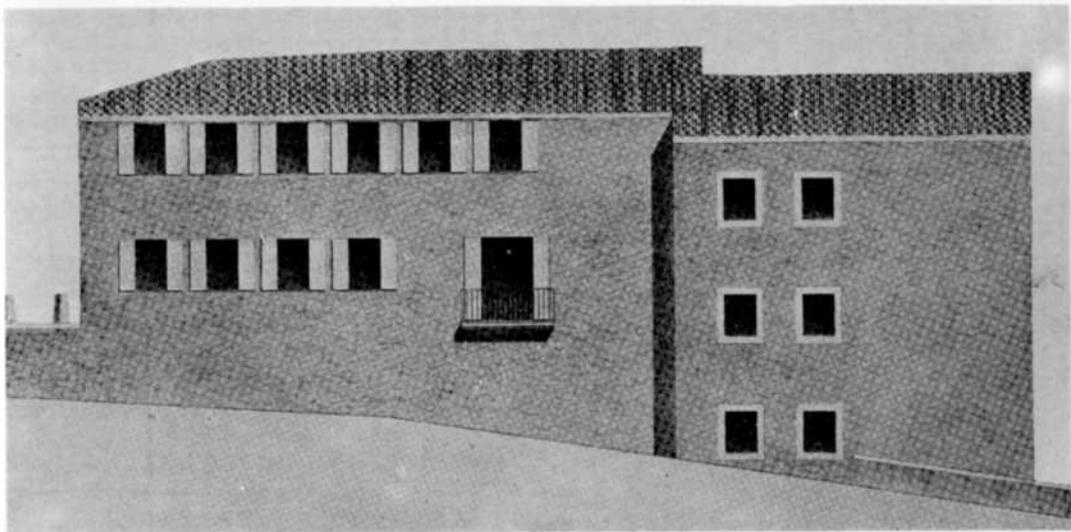


questo, tratto dal repertorio della città medioevale e qui riproposto per conferire chiarezza e continuità al degradare, senza contraddire tuttavia l'originaria conformazione naturalistica con cui la discesa fluisce verso il Duomo.

piazza compete al piano di giacitura stesso, Nicolosi concepisce quest'ultimo come unità di progettazione alla scala complessiva, come vero e proprio prospetto orizzontale di cui riqualificare l'identità estetica.

Coerenti con questa intenzione risultano, innanzi tutto, le correzioni apportate all'assetto altimetrico con l'inserimento della nuova cordonata di via dell'Arrigo; elemento,

Particolare cura è dedicata, in secondo luogo, allo studio dell'andamento geometrico e della qualità figurativa delle sistemazioni a terra; l'orientamento, il disegno e i materiali della pavimentazione sono investiti del ruolo decisivo di imporsi quali sistema unitario di segni capace di dare ordine e misura alla traccia discontinua delle quinte che circoscrivono l'invaso.



5/6/7/ Progetto di nuovo edificio su via dell'Arringo / Vedute generali della piazza.



In direzione leggermente obliqua rispetto al fronte della cattedrale si imposta così l'asse longitudinale che innerva la cordonata e detta l'orientamento della trama cartesiana di listature impressa sulla superficie pianeggiante della piazza; trama ripresa dall'antico disegno, ma diversamente ruotata e distanziata dalle facciate per meglio contrappuntarsi alle loro varie angolature. L'esattezza di questa

geometria si pone in rapporto di dissonanza, ora leggera ora più brusca, con la libera modulazione dell'impronta a terra degli edifici; è la precisione di una regola che dà senso e risalto alle trasgressioni.

Il disegno del suolo assume in definitiva propria autonomia di impianto, resa ancor più palese dal raffinato contrasto cromatico delle finiture in laterizio con le fasce di acciottolato che le incorniciano ai bordi.

L'intervento sui fronti affacciati sulla piazza si limita al solo ritocco del massiccio muro tardomedioevale che contrafforta le pendici del colle Sant'Elia: una sottile cesura per eliminarne il brutale innesto sul Duomo, un

prezioso sarcofago romano inserito a sbalzo e un lungo sedile in pietra sono gli elementi essenziali che gli conferiscono nuova dignità e compiutezza.

A conferma di una logica progettuale attenta ai caratteri dell'ambiente nella sua globalità, va infine citata la proposta, non realizzata, di ripristinare, con l'introduzione di un nuovo edificio, la continuità della quinta sinistra di via dell'Arringo; ne sarebbero sortiti il giusto rafforzamento dell'invaso triangolare della piazza e una inquadratura di più serrate proporzioni dell'abside di S. Eufemia malamente liberata con precedenti demolizioni.

L'opera di restauro moderno afferma dunque chiaramente i propri intenti propositivi, entra senza mimetismi in sintonia con l'antico indicandone una nuova chiave di lettura e di fruizione.

Connotati ambientali assai diversi caratterizzano la trecentesca Piazza della Vittoria a Pavia.

A Spoleto sono dominanti la secolare e complessa genesi formativa, la morfologia naturalistica, il libero giustapporsi dei volumi e delle superfici sotto la luce; defilata dal centro cittadino, la piazza è luogo di celebrazioni solenni e di silenziosa contemplazione dei simboli della memoria collettiva.

A Pavia, invece, l'antica piazza «grande» rivela contemporaneità di formazione, regolarità di impianto, uniformità di cornice e severità di linguaggio; concepita all'origine come vero e proprio centro vitale della città, è luogo deputato alla vita pubblica e agli scambi commerciali.

Si tratta infatti di una pregevole testimonianza del processo di radicale trasformazione urbanistica ed estetica subito dall'insediamento romano in periodo tardomedioevale.

Nell'ottica di una organica rielaborazione in senso gotico della città, la piazza si inserisce tra le coordinate del reticolo romano reinterpretandone, secondo una inedita visione urbana, il nodo nevralgico costituito dall'incrocio tra «cardo» e «decumano» massimi. Essa presenta la particolarità di essere stata costruita completamente ex-novo, con il duplice intento di dotare la città di un cuore con specifici attributi spaziali e di enfatizzare quel ruolo di emblema della funzione politico-amministrativa tipico del palazzo del Broletto nella società lombarda in epoca comunale e signorile.

La facciata con l'ingresso principale al palazzo stesso impone pertanto la dimensione trasversale del rettangolo fortemente allungato della piazza e rappresenta ad un tempo il fondale privilegiato, il richiamo architettonico preminente al quale fanno da cornice la sequenza unitaria di case che si affacciano sugli altri bordi e la lunga teoria di porticati che corre lungo tutto il perimetro.

La geometria dello schema planimetrico si ribalta con analogia linearità anche sul piano verticale dei prospetti: per assolvere al compito di inquadrare il monumento principale, essi si sviluppano rettilinei, con altezze di poco variate e interrotti solo dai tagli delle tre arterie che attraversano alle testate e in mezzzeria; tagli che comunque non rimandano a più complesse aperture prospettiche, ma si limitano ad imprimere secche cesure sui fronti stessi senza deformarne profili e volumetria.

Il linguaggio architettonico gotico, nella sua specifica accezione lombarda, conferisce dunque alle quinte un carattere di essenzialità tale da farle apparire, nel complesso, come un piano uniforme, ritmato dalla corsa regolare dei portici, vibrato in superficie dalle variazioni stilistiche e dimensionali dei singoli moduli edilizi che, ora più larghi e ora più stretti, si susseguono senza soluzione di continuità.

In questo contesto il progetto di Nicolosi per la sede della Banca Popolare di Novara abbraccia l'intero fronte breve che chiude la piazza sul lato opposto al Broletto.

Simile localizzazione implica ovviamente che la soluzione del rapporto edificio-piazza si affermi come tema dominante e che, di conseguenza, l'impegno progettuale si focalizzi con particolare intensità sul problema delle relazioni architettoniche tra la nuova facciata e quelle preesistenti.

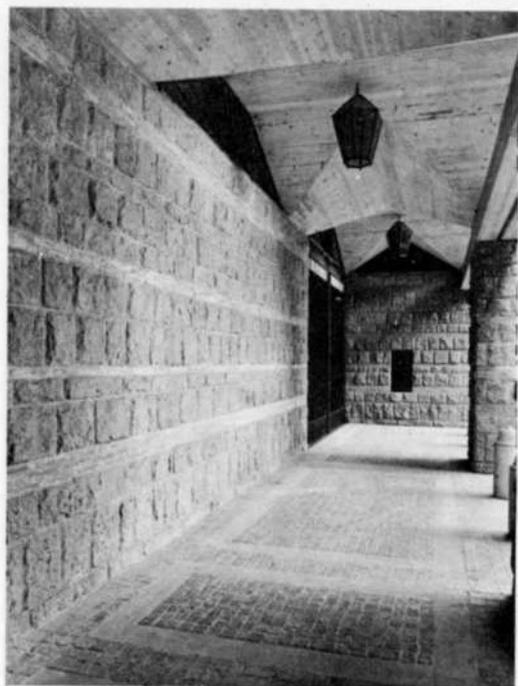
Riemerge, anche in questa occasione, il ricorso al principio metodologico del commento lirico, del sommo inserimento della parola nel discorso, della dialettica tra conservazione e creazione.

Ne è prova che il nuovo organismo, anziché imporsi alla piazza come ulteriore episodio monumentale secondo quanto avrebbe potuto forse ispirare la sua posizione simmetrica a quella del Broletto, cerca al contrario di dialogare direttamente con l'edilizia «minore» che gli è adiacente e di interpretarne i caratteri salienti.

L'impaginazione del prospetto rivela una sapiente orchestrazione tra casualità e rigore



8/9/ Pavia, Banca popolare di Novara, 1962. Piazza della Vittoria con il nuovo edificio (fotomontaggio) / Fronte sulla piazza.



geometrico. Il profilo contro il cielo della falde di copertura segue un andamento a spezzata irregolare che, delineando una virtuale ripartizione della facciata in tre distinte parti, allude a quel criterio di aggregazione per accostamento di corpi edilizi, con ampiezze di fronte misuratamente variate, tipico della struttura del tessuto medioevale.

In analogia al modo ricorrente con cui le quinte esistenti si innestano al piano della piazza, l'attacco a terra dell'edificio è distinto da una propria caratterizzazione figurativa; il disegno di tale basamento è organizzato con una sintassi che coordina segni eterogenei e particolari, quali il portico denotante l'ingresso o la sottile asola grigliata corrispondente alla sala del pubblico, con il segno alla scala complessiva della lunga trave in cemento armato che innerva tutta la facciata.

La disposizione e il taglio delle finestre manifestano la medesima ricerca di equilibrio tra una regola compositiva più generale, tesa a ricomporre attraverso l'iterazione di bucatore uguali e allineate l'interezza della figura nella sua dimensione totale, ed alcune deroghe a tale norma che ripropongono, invece, quell'idea di controllata asimmetria già suggerita dall'andamento dei tetti.

Dalla scelta del materiale di facciata emerge una duplice intenzione: da un lato restituire unità al prospetto accentuandone l'immagine di piano omogeneo con la fitta tessitura di corsi e ricorsi a trama sottilmente variata; dall'altro sancire una continuità ideale con l'antico senza trasposizioni dirette o riproduzioni calligrafiche.

L'Albergo dei Duchi e la Casa di Riposo per le suore della Sacra Famiglia, molto simili per impostazione ed entrambi realizzati nel centro storico di Spoleto, offrono lo spunto per brevi considerazioni a proposito del tentativo di superamento dialettico operato da Nicolosi nei confronti del razionalismo, o meglio della degenerazione funzionalista dei principi originari del movimento razionalista stesso.

Questi due progetti infatti, oltre a riconfermare i riferimenti culturali e i principi progettuali già citati, sono emblematici di quanto egli sostiene a proposito della necessità che l'architettura riscopra la propria intrinseca essenza di sintesi estetica tra molteplici componenti empiriche, interagenti in egual misura nel processo di formalizzazione: le esigenze umane sia pratiche che spirituali, il materiale con le sue proprietà fisiche e cro-

matiche, la tecnica costruttiva con le sue ragioni statiche ed espressive.

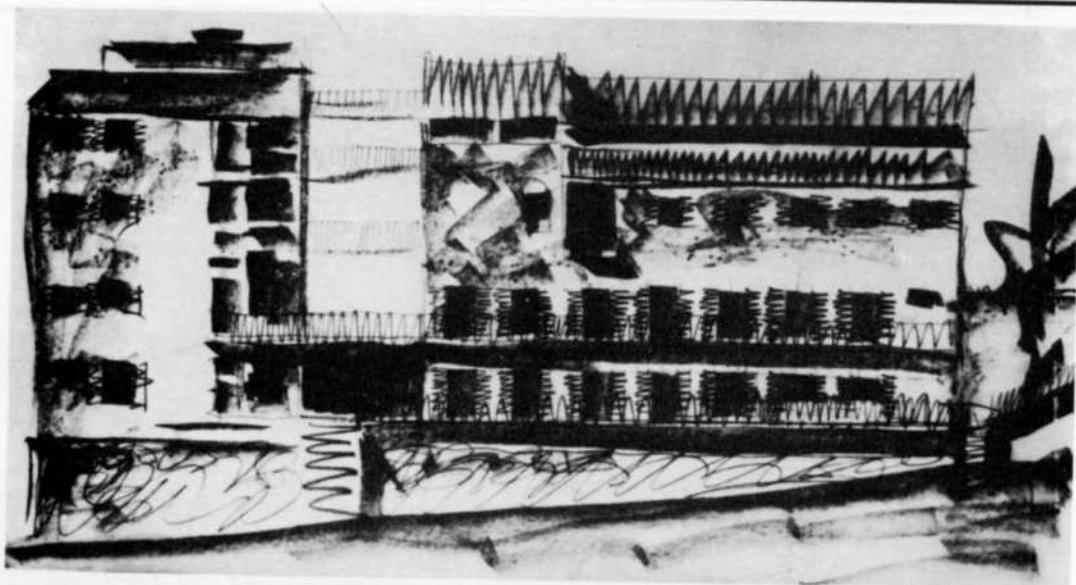
Accogliere ed elaborare nel progetto la pluralità di questi fattori, ma soprattutto riconoscerne l'equivalenza di peso nel determinare l'identità spaziale ed estetica dell'organismo architettonico, rappresenta a suo avviso un procedimento ideale in cui «le cose si ordinano secondo una configurazione che sembra propria delle cose e imposta da esse allo spirito, ed è invece creazione dello spirito, ma così strettamente appropriata alla materia su cui insorge l'atto creativo da sembrare che lo spirito la subisca passivamente anziché crearla»⁷.

Nicolosi identifica questa perfetta condizione di equilibrio in quei momenti della storia dell'architettura, fondativi di nuove forme e di nuovi linguaggi, in cui prevale l'immediatezza sulla mediazione culturale e dunque la collettività sull'individuo; equilibrio che va progressivamente rompendosi nei periodi derivati, fino ad annullarsi nelle stanche ripetizioni dei periodi accademici.

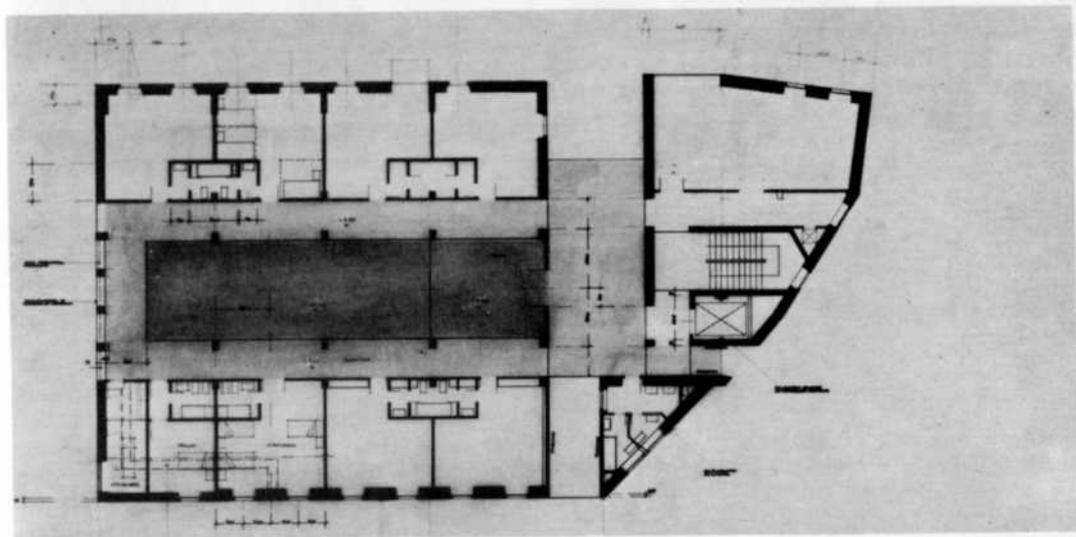
Secondo tale ottica, già del resto cara al neorealismo, egli vede nel ruolo di assoluta preminenza assegnato alla componente funzionale nella metodologia progettuale una delle cause principali a cui imputare la separazione dell'architettura dalla vita, in tutte le sue complesse sfumature, e dalla verità costruttiva.

Questo pensiero è chiarito in un saggio del 1961 dedicato all'influenza di nuove tecniche e materiali sull'architettura stessa.

«Come nei periodi accademici — vi si legge — l'eredità del passato sostituisce il nascente delle forme dalla vita e dalla tecnica, così nel periodo razionalistico la fede in una idealità astratta, a priori, nei principi di razionalità teorica, ha compromesso la piena aderenza alla vita e alla tecnica, che pur era nei programmi enunciati. La pretesa di inquadrare razionalmente le esigenze così complesse e vaste della vita, ha provocato l'espedito di sostituire alla realtà troppo complessa una sua immagine semplificata e di porre questa, anziché quella, al fuoco della ragione (...). La meta ravvicinata del funzionalismo fisiologico al posto di quella, più remota, di una compiuta rispondenza umana, come ha reso paghi della produzione in serie, dell'uniformità anonima, così ha consentito l'insorgere della poetica del volume puro e gelido, della geometria rigorosa, della continuità tra spazio interno ed esterno, trascurando l'esigenza che lo spirito — se non la respirazione e



13/14/ Spoleto, Casa di riposo per le Suore della Sacra Famiglia, 1962. Studio di prospetto / Inserimento nel contesto.



l'igiene — reclama, della chiusa difesa dell'interiorità e della individualità irripetibile della casa (...). A questo distacco dalla vita corrisponde, nel razionalismo, analogo distacco dalla verità costruttiva: l'astrazione geometrica riduce ad un semplice piano l'intradosso delle strutture orizzontali, ripudia il tetto anche nei climi che lo richiedono, e predilige l'intonaco che, velando i materiali e nascondendone le differenze, pone in maggiore evidenza la unità e purezza stereometrica e geometrica»⁸.

Come già accennato, da queste parole risulta evidente che la critica è diretta alla degenerazione funzionalista degli ideali razionalisti, ideali ai quali per contro egli riconosce massima validità.

Altrettanto negativa è l'opinione nei riguardi di quelle tendenze che, pur legittimamente intenzionate ad affrancarsi da simili schematizzazioni, cadono nel medesimo equivoco metodologico di impoverire e parzializzare il processo di sintesi architettonica fino al punto di restringerne la complessità ad una sola delle sue componenti arbitrariamente privilegiata rispetto alle altre.

Da un lato il virtuosismo tecnicista o l'estrosità stilistica, dall'altro l'eclettismo dei linguaggi o la retorica dell'espressione dialettale, sono così gli artifici, del tutto ambigui, con i quali alcuni presumono di liberare l'architettura dall'astrazione. Ai primi si ricorre per affermare una velleitaria istanza di modernità contrapposta ad una falsa idea di tradizione; ai secondi per manifestare un fittizio intento di continuità storica risolto nella passiva soggezione a forme ormai prive di contenuti.

Se i due progetti in questione indicano la propensione di Nicolosi al superamento del determinismo funzionalista e del suo vocabolario, testimoniano altresì come egli persegua questo obiettivo tramite proposizioni architettoniche non polemiche, né tantomeno imitative di linguaggi passati. Non polemiche, in quanto puntano a verificare l'integrazione tra funzione, tecnica e forma, piuttosto che sancire il primato di una di queste sulle altre; non imitative, poiché tendono all'evocazione e all'interpretazione dei contenuti della tradizione, piuttosto che alla citazione o al prelievo diretto delle sue forme.

Anche in questi esempi riaffiorano quegli intenti di inserimento senza contrasti e di somnesso commento ad una atmosfera di cui si diceva in precedenza.

Osservando a distanza gli edifici, mescolati agli altri tra i quali sorgono, essi emanano un carattere di necessità tale da far apparire la loro presenza come innata da sempre nell'ambiente, o comunque come scaturita dalle naturali vicende evolutive della compagine urbana.

Del contesto assimilano gli aspetti predominanti: il misurato frammentarsi dei volumi, il prevalere del pieno sul vuoto, l'immagine di massa muraria compatta e forata con lievi irregolarità da bucatore di diverso taglio, il breve scattare delle falde di copertura.

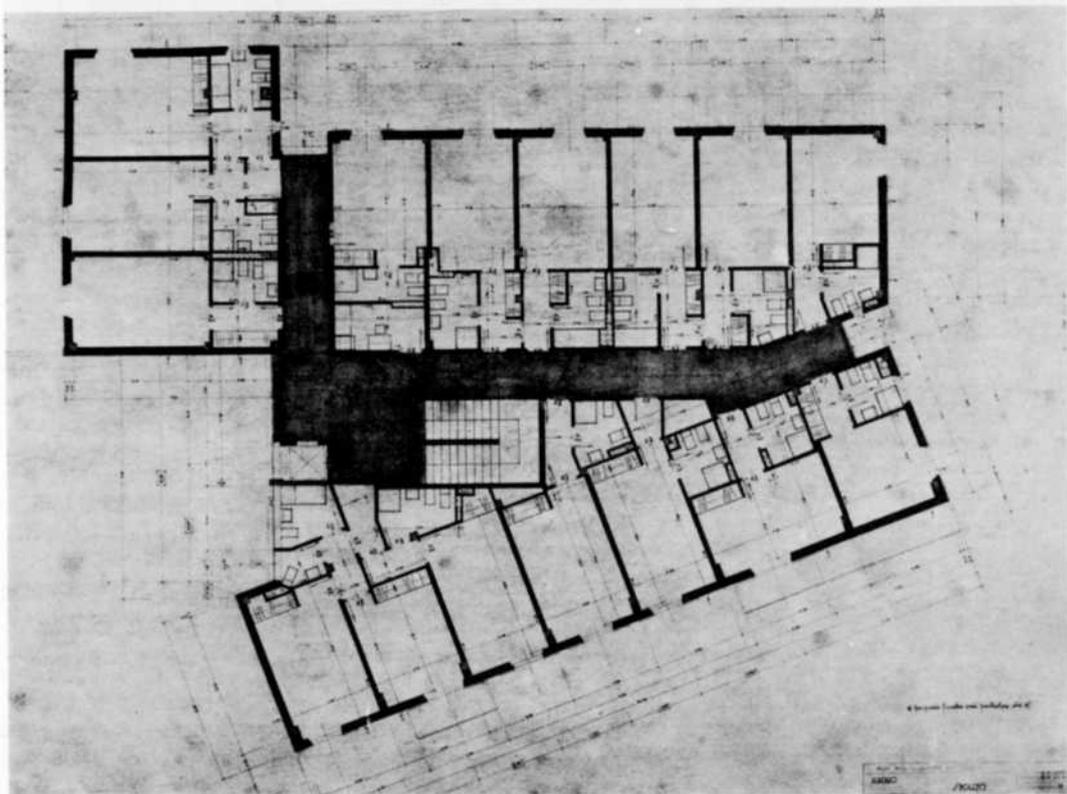
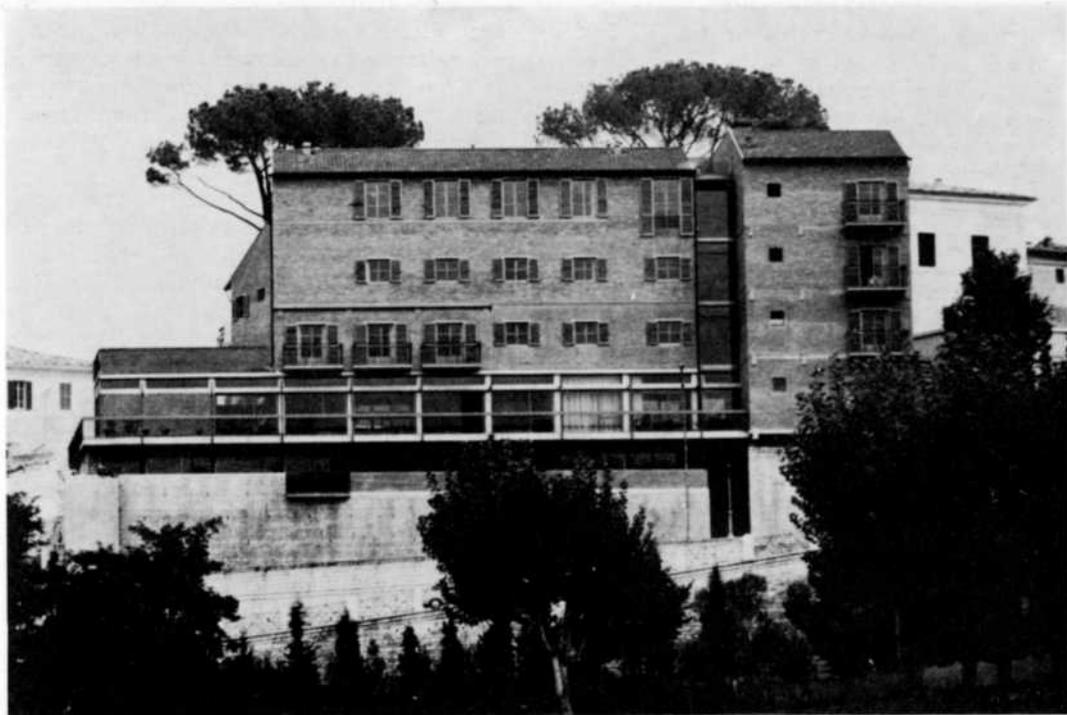
Il rifiuto della stereometria «pura e gelida» trova dunque, al di là delle convinzioni teoriche di ordine generale, concreta ragione nei caratteri delle preesistenze, nei valori primari che di queste Nicolosi intende cogliere.

Vale quanto riscontrato a proposito della banca di Pavia; con la differenza che mentre là l'intenzione di scandire l'organismo in parti distinte è appena accennata nell'impaginazione del piano di facciata, qui invece essa provoca una effettiva disarticolazione dei volumi e degli spazi interni.

Ciò è particolarmente evidente nell'Albergo dei Duchi, dove simile criterio di differenziazione informa sia l'impianto planivolumetrico che vede l'edificio scomporsi in corpi divaricati rispetto ad un percorso centrale e innestati su un massiccio basamento che li ancora a terra; sia la scelta dei materiali: la cortina in mattoni per i primi, la pietra a vista per il secondo, la superficie vetrata ripartita dall'ossatura in calcestruzzo armato per le cesure e gli stacchi tra le suddette parti.

Vi domina un principio di casualità cosciente, di spontaneità calcolata che non induce all'indeterminazione della forma, bensì al controllo consapevole delle sue variazioni attraverso calibrate dissonanze ed asimmetrie.

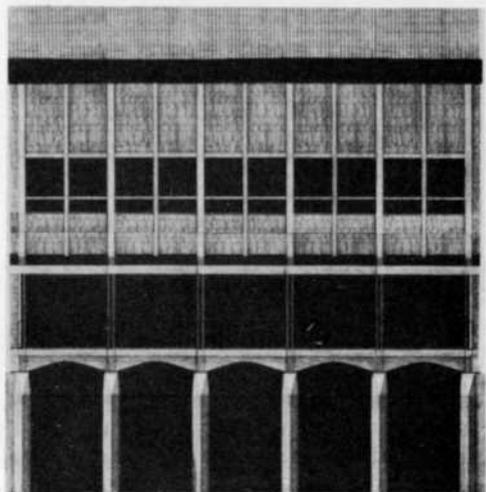
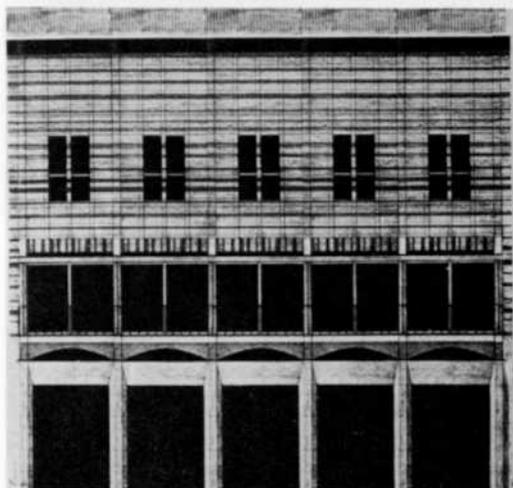
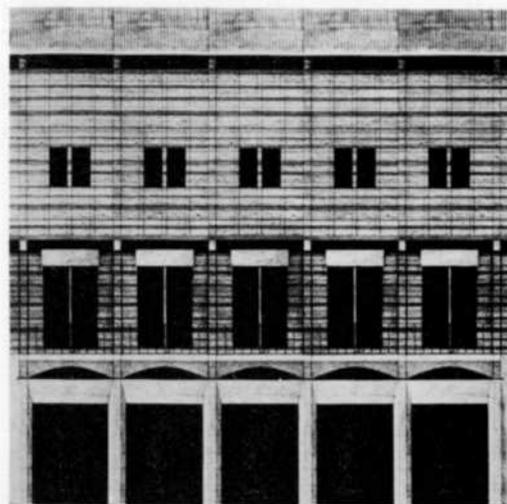
Tale controllo è in particolare dovuto alla rigorosità del ragionamento che Nicolosi conduce sugli aspetti funzionali specifici del tema e sui relativi risvolti costruttivi; nonché all'ottica prettamente «razionale» con cui concepisce il ruolo del diagramma distributivo nell'iter progettuale, con cui di tale diagramma costruisce le coordinate e studia le relazioni interne. Allo schema distributivo va il compito di garantire, a livello iniziale e di massima generalità, l'osservanza dei requisiti d'uso, la chiarezza strutturale dei percorsi, la congruenza dimensionale della parti e il loro corretto funzionamento; esso è strumento che seleziona la gamma di possibili



17/18/ Spoleto, Albergo dei Duchi, 1957. Veduta esterna / Pianta.



19/20/21/ Veduta esterna / Particolari del fronte.



esiti formali e non matrice vincolante di una forma univoca.

È l'«idea» con cui Nicolosi riconosce ed interpreta i valori del luogo e i significati della funzione — l'intuizione che come egli afferma «insorge volta a volta con nuovo volto sulla misura del reale ma non ad esso subordinata: un realismo che vitalizza e non subordina»⁹ — che trascende tale schema e, pur senza contraddirne la norma, lo concretizza in attributi spaziali, statici e formali, cioè in opera architettonica.

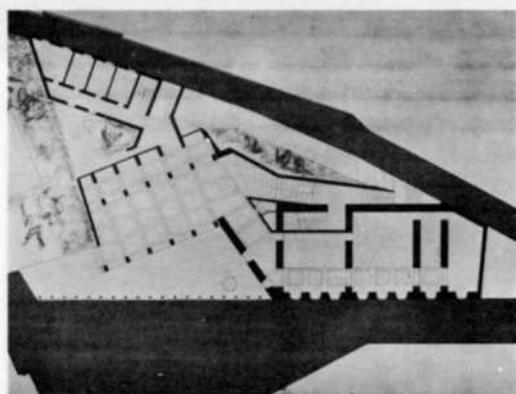
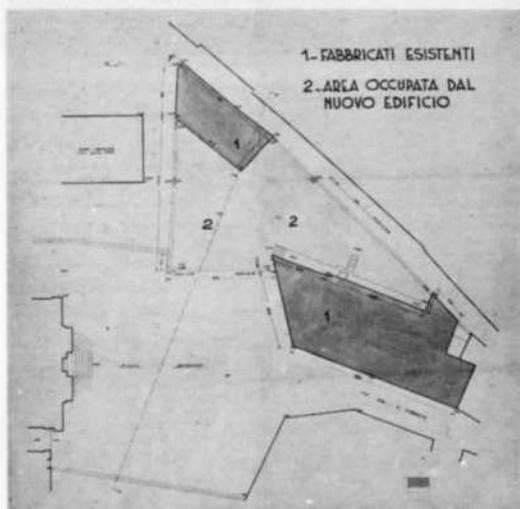
Le soluzioni proposte non delineano nuovi tipi edilizi né nuovi materiali: tipi e materiali sono già configurati dalla storia del luogo; si tratta di riproporli all'attualità sottoponendoli a lievi, ma sostanziali, variazioni di dettaglio che ne denuncino la novità rispetto all'antico.

I reiterati tentativi che preludono al progetto definitivo per la sede della Facoltà di Scienze a Perugia sono, appunto, probanti di questo paziente lavoro sul particolare e di come esso sia inteso non in senso manieristico, ma quale passaggio decisivo per la trasformazione dello schema in opera compiuta.

L'impianto complessivo del piccolo edificio è il riflesso di contenuti tratti dal sito circostante; scaturisce dalla volontà di saldare la smagliatura esistente su Piazza dell'Università, di favorire l'accesso pedonale dal tessuto a monte della piazza stessa e di ampliare quest'ultima sotto un'ampia loggia riparata dal traffico. Nasce dunque da un disegno di risistemazione microurbanistica che si inquadra nel vasto e annoso impegno di progettazione svolto da Nicolosi per conto dell'ateneo di Perugia.

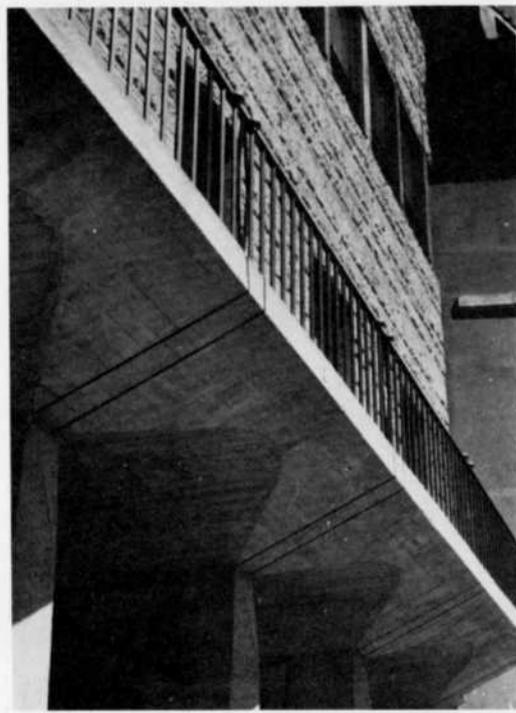
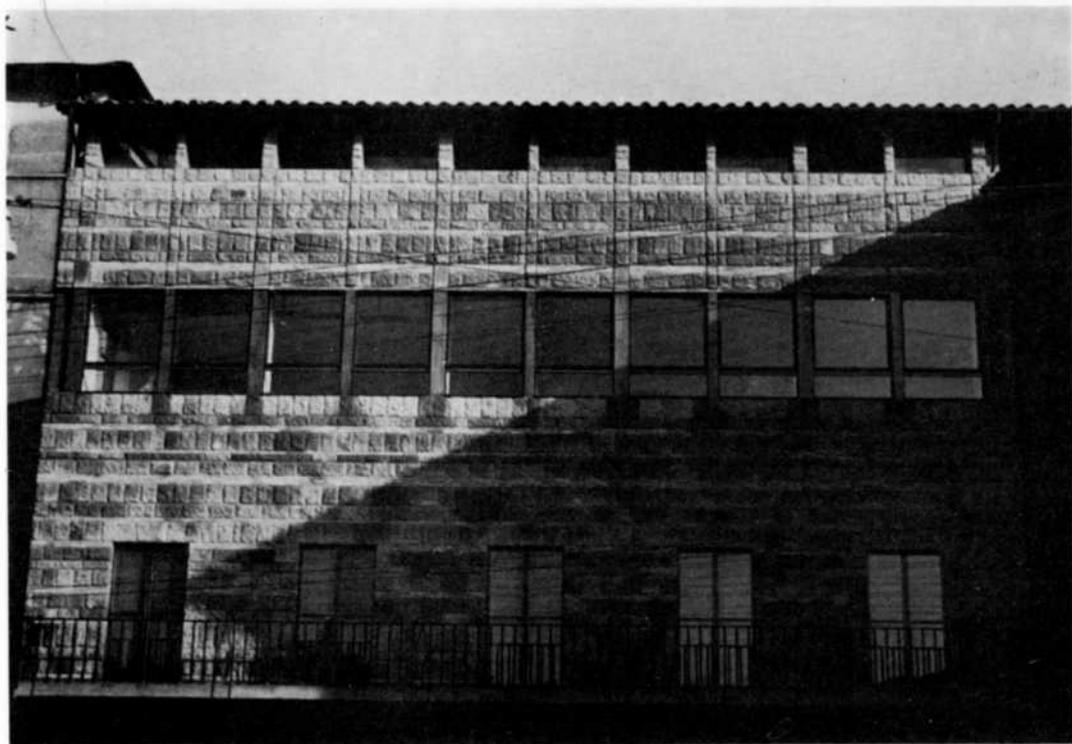
Fissati gli attributi di configurazione generale sulla base di queste relazioni di carattere urbano e delle specifiche esigenze distributive, l'approfondimento costruttivo e linguistico diviene momento risolutivo per conferire dignità architettonica a tale volume necessariamente elementare e di modesta dimensione.

Le immagini che pubblichiamo documentano la tormentata alternanza di segni e di cancellazioni che precede le decisioni conclusive; il fine di questo lavoro di maturazione, fatto di declinazioni tra loro opposte o di ponderati aggiustaggi per saggiare la validità di una stessa ipotesi compositiva, è di pervenire a fissare un'idea di spazio non disgiunto dalla materia che lo circonda, a tracciare le corrette proporzioni tra superfici opache e trasparenti, a definire un taglio e una sequen-

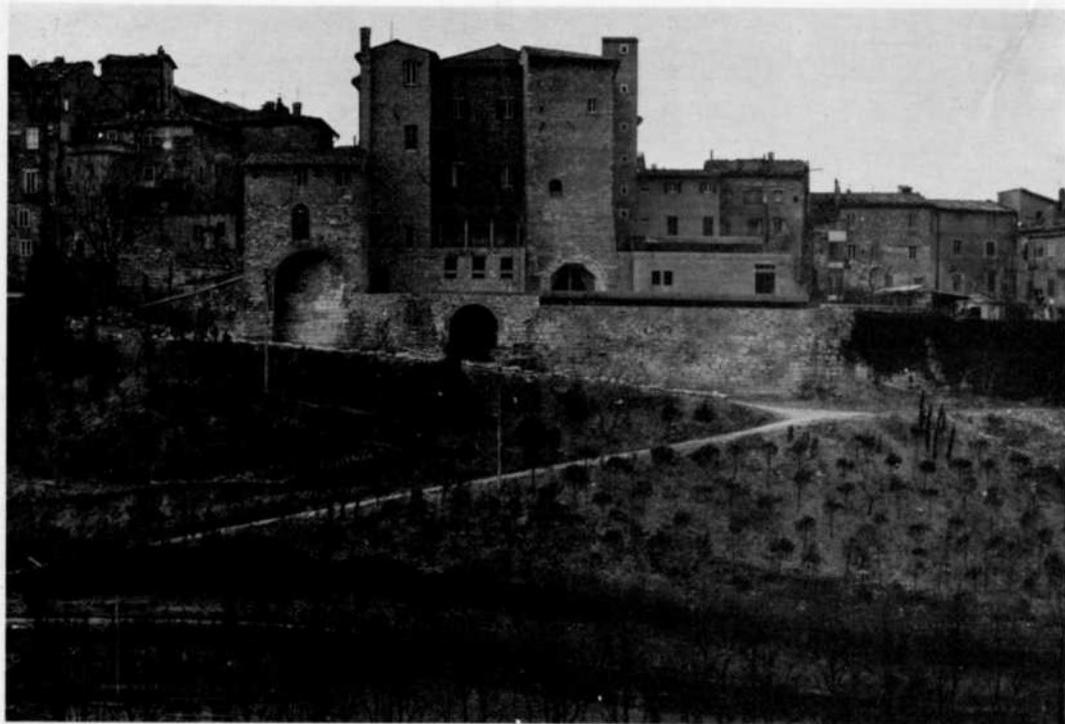


za delle vetrate tali da riflettere sui fronti l'impronta della spazialità interna ma anche la cifra delle preesistenze, a scegliere materiali e colori in sintonia con l'ambiente, nonché a risolvere con cura minuziosa il disegno e i reciproci attacchi dei singoli elementi.

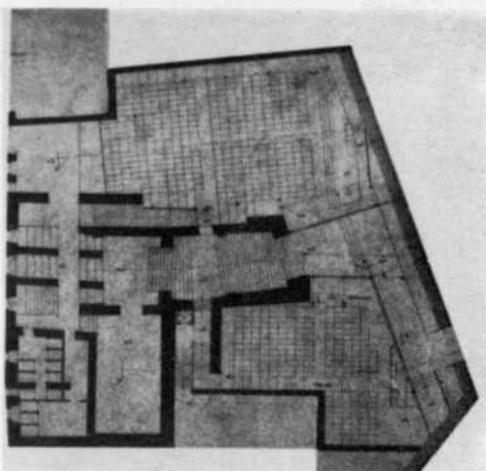
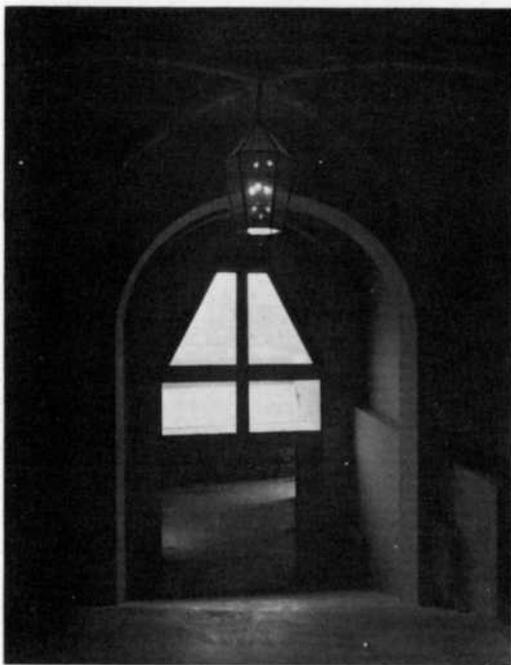
Non vi è compiacenza per il dettaglio fine a se stesso, né esaltazione di una autonomia espressiva della materia o del dato strutturale; struttura, materiale e decorazione sono mezzi e non simboli del linguaggio artistico. Nel loro concorrere equilibrato ad alimentare la sintesi estetica che li trasfigura in unità architettonica va riconosciuto l'aspetto generalizzabile dell'opera progettuale di Nicolosi; il valore di simile istanza di razionalità dell'atto creativo, di autodisciplina dell'in-



28/29/30/ Vedute esterne / Particolare del fronte sulla piazza.



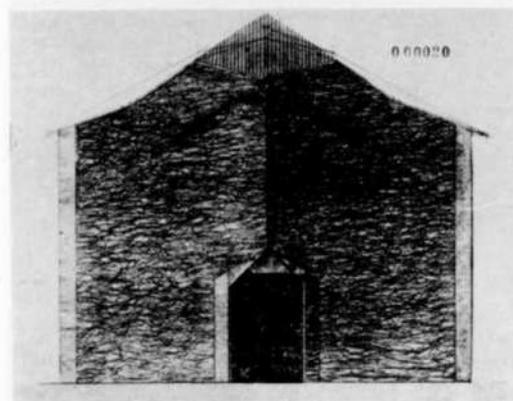
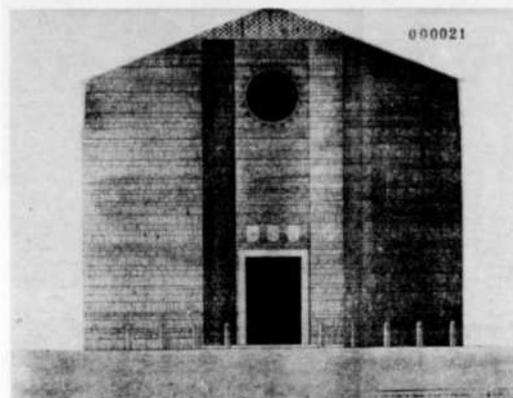
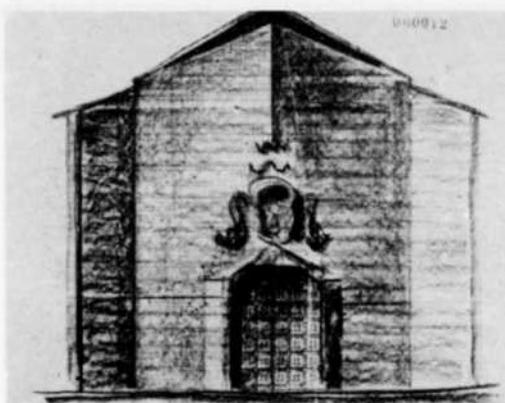
31/32/ Perugia, Restauro per la sede della Facoltà di Magistero, 1965. Vedute esterne.



venzione, risiede cioè nella capacità di indicare un processo, di comunicare un metodo al di là dei risultati particolari ai quali egli approda attraverso la personale interpretazione poetica.

L'essenzialità del costruire è il difficile traguardo a cui tende tale processo e non la scorciatoia per semplificare la problematicità del lavoro sul progetto; essenzialità non nel senso riduttivo di scarna rappresentazione di dati oggettivi, ma nella sua più ricca accezione di rigore espressivo che scaturisce dalla profonda meditazione critica sull'intera vastità e complessità dei fattori in gioco.

A conclusione di queste brevi note va ancora richiamato un aspetto che ci pare pesi



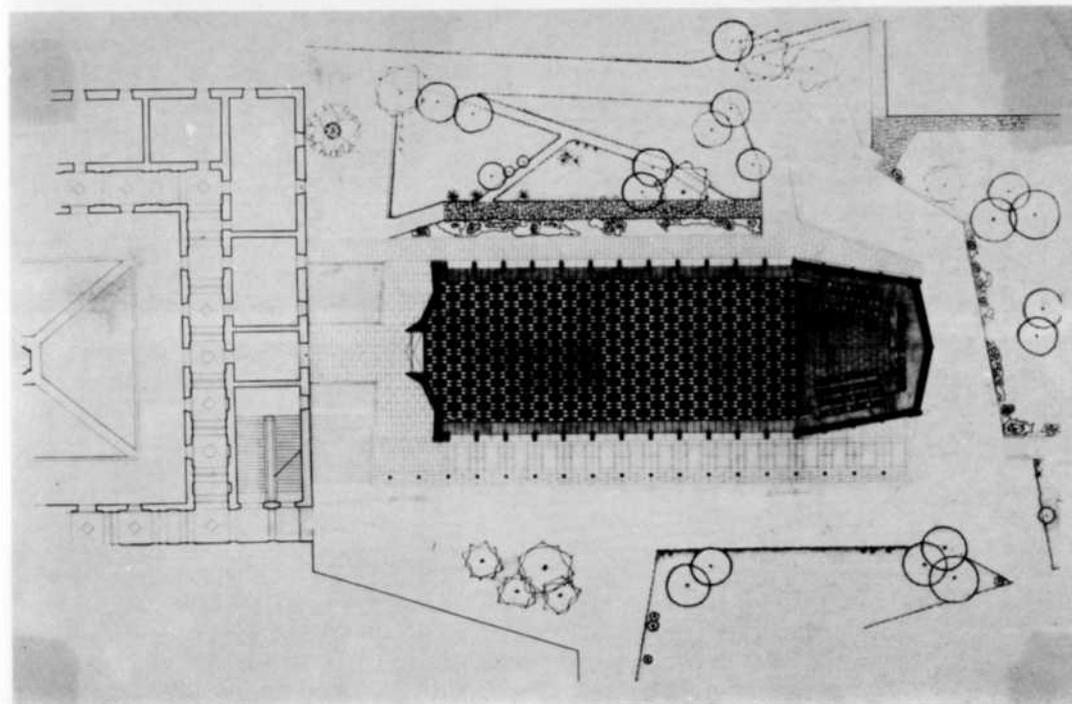
in misura non marginale sugli orientamenti progettuali di Nicolosi. Vale a dire quel senso del *monumento* — nel significato etimologico di *testimonianza* — che, sul piano conoscitivo, lo induce a riconoscere preminente validità storico-artistica alle architetture del passato prodotte dalla coscienza e dall'intenzione collettiva, e che, sul piano propositivo, ispira il suo costante tentativo di affrancarsi dalle distorsioni funzionalistiche e tecnicistiche.

Tale aspetto è in contrasto solo apparente con i principi fino ad ora citati, anzi ne è il naturale complemento. Il proposito di inserimento silenzioso tra le tracce della tradizione nasce, infatti, dal recondito desiderio di contemplare l'armonia di quelle testimonianze e di non turbarne l'integrità, oltre che dalla volontà di propagarne la continuità nel presente. La ricerca stessa di un linguaggio architettonico liberato dal vincolo deterministico e soprastorico con le esigenze meramente pratiche dell'uomo, o con le esigenze strettamente tecniche della costruzione, è il riflesso della convinzione che l'architettura moderna debba ricominciare a denotare la storia e la vita nelle sue espressioni più profonde.

L'attenzione dunque alle qualità monumentali dell'architettura e dell'ambiente in generale, a volte porta Nicolosi ad individuare la monumentalità nel carattere intrinseco del luogo e, in base a questa lettura, a perseguire la conservazione e la valorizzazione di quel carattere, a volte lo spinge ad introdurre nel costesto ulteriori accenti di monumentalità attraverso la particolare carica simbolica conferita al nuovo intervento.

Rientrano nel primo indirizzo, oltre agli esempi già ricordati, le numerose operazioni di restauro e ristrutturazione effettuate sugli edifici storici dell'Università di Perugia, primo fra tutte il complesso lavoro di riqualificazione distributiva ed architettonica della Facoltà di Magistero. Il secondo indirizzo è invece abbracciato appieno nel noto progetto per l'Aula Magna.

Commentando a posteriori l'opera di rivalutazione dell'antico condotta dall'università perugina per soddisfare le proprie necessità di sviluppo, opera che come accennavamo lo vede tra gli artefici principali, Nicolosi ne sottolinea l'armonico processo evolutivo. Un'attuazione pur avvenuta a tappe discontinue in un ampio arco di anni, senza programmi a lunga scadenza e secondo una successione di vicende episodiche, non ha infatti



39/40/ Perugia, Aula Magna dell'Università, 1950. Inserimento nel contesto / Pianta.

impedito il formarsi di un disegno finale da cui trasparire sorprendente unità di intenti ed omogeneità di concezione.

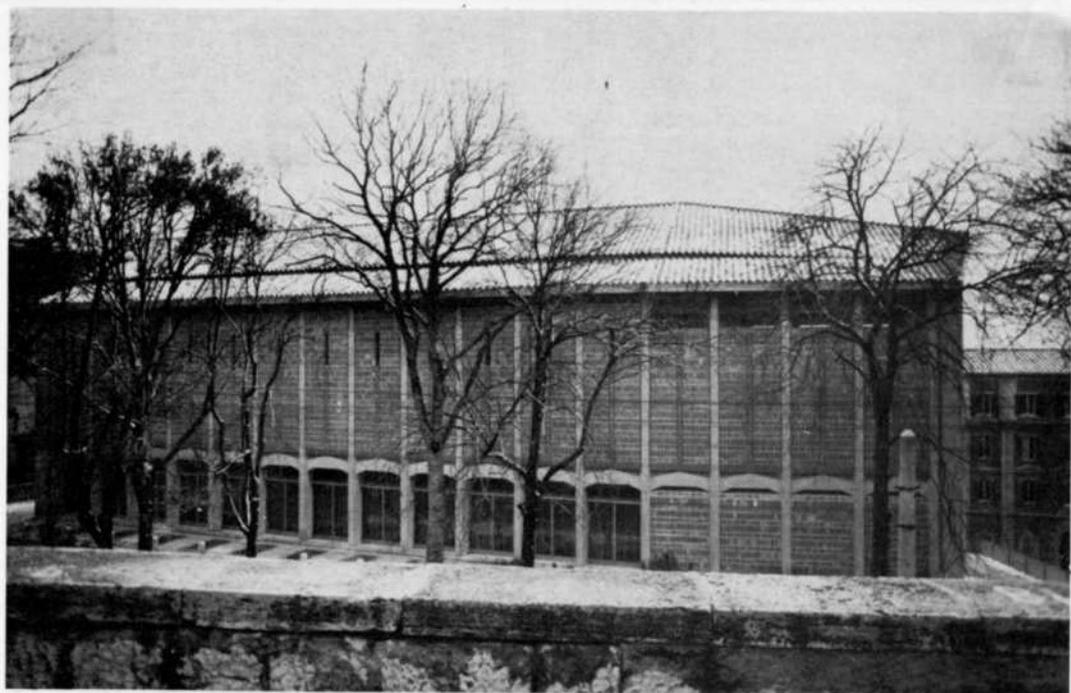
Da qui l'analogia — certamente forzata, ma ancora una volta indicativa dei riferimenti culturali ai quali egli attinge — con la genesi formativa dei centri storici medioevali sorti, anch'essi, in virtù di parziali iniziative non coordinate da una progettazione di insieme.

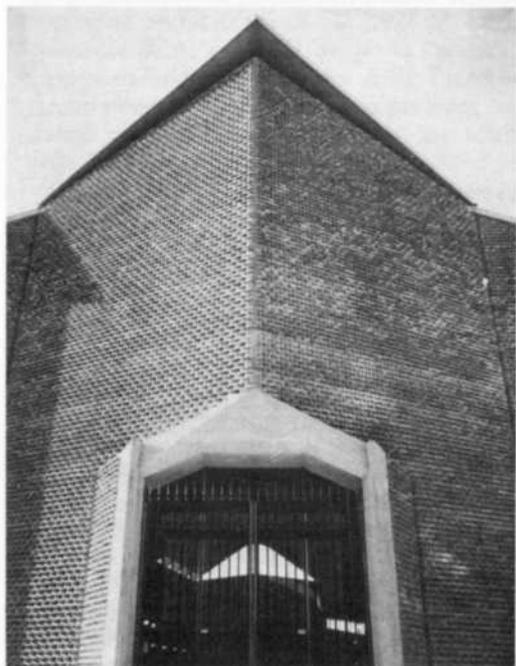
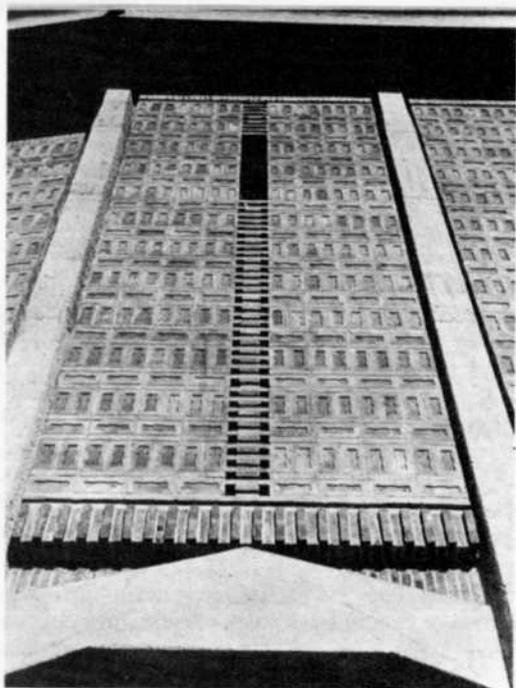
«È poiché — constata Nicolosi — ciò che ha dato coerenza alla frammentarietà dei centri storici non ha altro nome che «civiltà», non altrimenti può chiamarsi l'elemento catalizzatore che ha dato razionalità all'asset-

to dello Studio Perugino al di fuori di una preconcepita programmazione: civiltà che nel caso specifico assume la forma di una profonda e appassionata coscienza della dignità degli studi e della dignità che ne promana alla città intera, storicamente vitalizzata dal suo Studio, e che quasi con questo costituisce un tutto unico»¹⁰.

Date queste premesse, la realizzazione della nuova Aula Magna si offre quale opportunità esemplare per dar corpo ad una costruzione che parli di quella «dignità», che traduca in simbolo formale i significati e i valori di una funzione di tanta rilevanza sociale.

La sua localizzazione, baricentrica rispetto alla corona di edifici universitari e ben visibile dai crinali circostanti, nonché il dover





43/44/45/46/ Veduta esterna / Particolari del fronte laterale, del portale e dell'interno.

essere concepita come organismo autonomo situato al centro del giardino del Rettorato, costituiscono altrettanti motivi per avvalorare una soluzione dai connotati monumentali.

Nicolosi coglie l'intima vocazione del tema ad essere interpretato da un'architettura che rimandi con enfasi alle ragioni ideologiche e contestuali che impongono la sua stessa esistenza. Da qui l'ipotesi di un monumento che celebri l'essenza dell'istituzione, di un luogo dove l'istituzione possa compiere i suoi riti, di un'immagine autorevole che rammenti alla città la solennità della funzione.

L'Aula Magna è dunque investita del compito di rappresentare all'esterno questi contenuti di carattere generale e, al suo interno, di configurarsi quale luogo deputato ad una partecipazione assembleare vincolata ad un preciso cerimoniale e ordinata da un rigido gioco delle parti.

Emerge un evidentissimo riferimento alla chiesa a pianta basilicale, riferimento che va oltre l'allusione per divenire vera e propria

trasposizione di tale tipologia e dei suoi attributi specifici, sia simbolici che distributivi: il «portale» emblematicamente sottolineato dalla deformazione del fronte, la «navata» per il pubblico scandita dal ritmo regolare dei telai, l'«abside» appena gradonata per il Senato Accademico.

Non c'è ironia né intenzionalità polemica in simile operazione di prelievo, vi è semmai l'ambiguità di una trascrizione troppo diretta e di un simbolismo troppo immediato.

L'opzione tipologica alla quale Nicolosi ricorre ribadisce infatti quanto dicevamo circa la sua propensione a non identificare il rinnovamento dell'architettura con l'aggiornamento dei tipi edilizi, a non annoverare cioè l'invenzione di nuovi tipi tra gli obblighi della progettazione moderna. Responsabilità di quest'ultima, in particolare nel suo rapporto con i centri storici, è verificare, caso per caso, la resistenza dei tipi tradizionali ad adattarsi alle istanze, ai comportamenti e al linguaggio contemporanei.

Note

¹ G. Nicolosi, «L'architetto nella società», in *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica*, n. 1, aprile 1965, p. 12.

² *ibidem*, p. 13.

³ G. Nicolosi, «Nuove tecniche e materiali. Loro influenza sull'architettura», Relazione al VI Congresso UIA, Londra, luglio 1961, p. 8.

⁴ G. Nicolosi, «L'architetto nella società», *op. cit.*, p. 13.

⁵ G. Nicolosi, «Posizioni ed esperienze sulla questione dei centri storici», in *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica*, n. 4, aprile 1966, p. 46.

⁶ G. Nicolosi, «Sistemazione della piazza del Duomo di Spoleto», in *Spoletium*, n. 3, 1954.

⁷ G. Nicolosi, «Nuove tecniche e materiali...», *op. cit.*, p. 3.

⁸ *ibidem*, p. 7.

⁹ G. Nicolosi, «L'architetto nella società», *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ G. Nicolosi, «Posizioni ed esperienze sulla questione dei centri storici», *op. cit.*, p. 45.