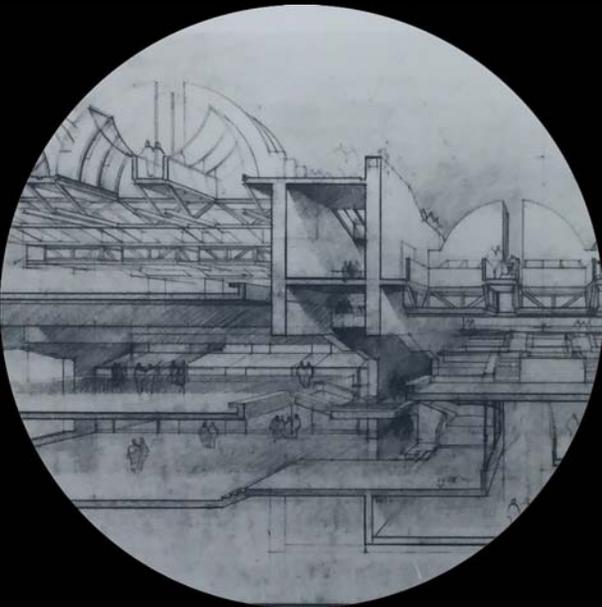




AAA ITALIA

*Progettare il mutevole.  
Nuovi studi su  
Maurizio Sacripanti*

*Numero speciale*



CONTRIBUTI



■ IMMAGINI DI CITTA'. RIFLESSIONI DI UNA  
CITTA'-PONTE NELLA MENTE DI SACRIPANTI

Eliana Capiato, Giovanna Cresciani,  
Francesca Romana Forlini, Matteo Flavio Mancini

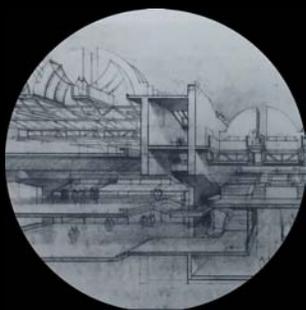
4



■ TEMPLE, MACHINE, CARAVAN

Fernando Quesada

40



■ SCIENZA, ARCHITETTURA, COMUNICAZIONE.  
MAURIZIO SACRIPANTI, IL MUSEO DELLA SCIENZA DI  
ROMA E LA CITTA' DI FRONTIERA COME  
"TELEROMANZO-POLITICO"

Micaela Antonucci

60



Maurizio Sacripanti, ritratto con Osaka (foto Bencini)

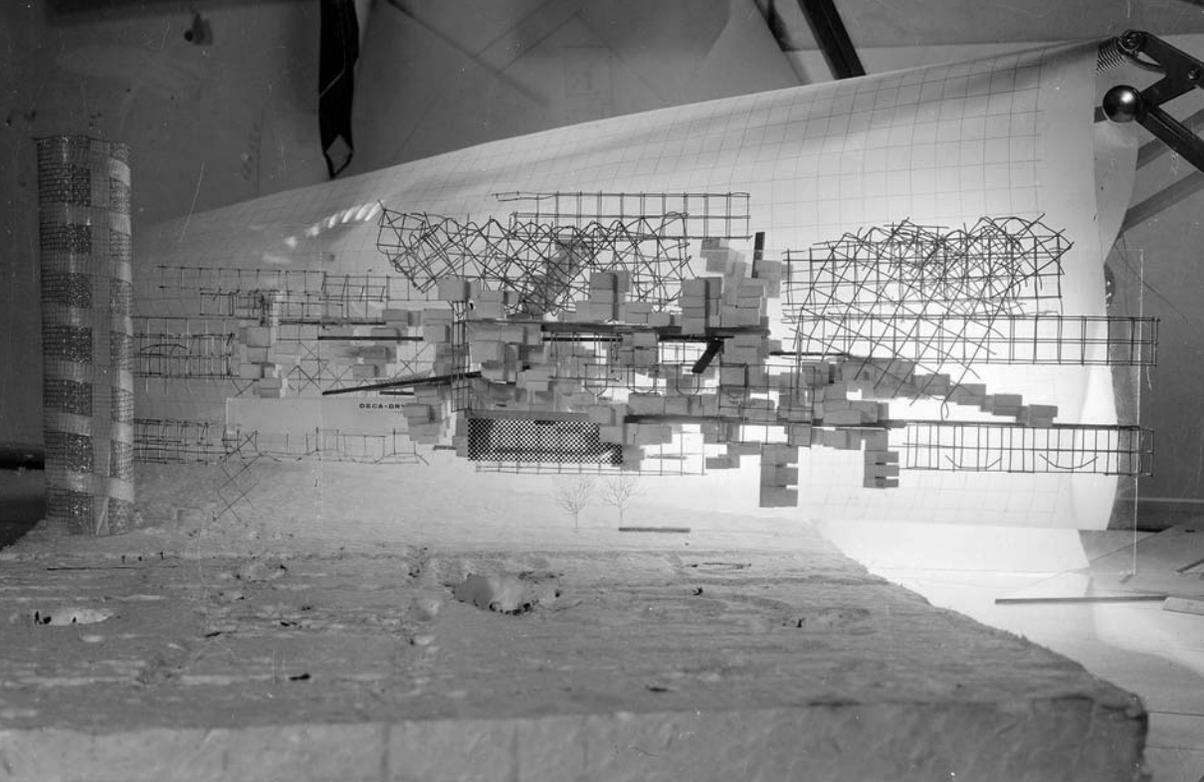
AAA/Italia, Associazione nazionale Archivi di Architettura Contemporanea, Fondazione MAXXI e Accademia Nazionale di San Luca sono stati promotori di una call rivolta a laureati in architettura, ingegneria, storia dell'arte e conservazione dei beni culturali, con lo scopo di promuovere lo studio sulla figura, ad oggi ancora poco indagata, dell'architetto romano Maurizio Sacripanti (1916-1996).

L'obiettivo della call è stato dunque quello di indagare la figura di Sacripanti e di fornire punti di vista inediti e originali sulla sua opera, sviluppando la ricerca attraverso la consultazione dei materiali d'archivio, conservati in parte all'Accademia Nazionale di San Luca e in parte nelle collezioni del MAXXI Architettura.

La selezione dei partecipanti è stata effettuata in base alla valutazione del CV e del paper presentato da una commissione composta da Maristella Casciato

(Storica dell'Architettura, Senior Curator , Architectural Collections, Getty Research Institute), Margherita Guccione (Direttore MAXXI Architettura), Francesco Moschini (Segretario Generale Accademia Nazionale di San Luca), Elisabetta Reale (Soprintendenza Archivistica per il Lazio/CTSO AAA-Italia) e Carlo Serafini, Architetto e collaboratore di Maurizio Sacripanti. Tra i sedici contributi presentati sono stati selezionati i seguenti studi:

- Eliana Capiato, Giovanna Cresciani, Francesca Romana Forlini, Matteo Flavio Mancini: *Immagini di città. Riflessioni di una Città-ponte nella mente di Sacripanti*;
- Fernando Quesada: *Temple, Machine, Caravan*;
- Micaela Antonucci: *Scienza, architettura, comunicazione. Maurizio Sacripanti, il museo della scienza di Roma e la città di frontiera di come "teleromanzo fantastico-politico*.



**Fig. 1** – Fotografia del primo plastico relativo al progetto per la Città-ponte.  
(Fondo Sacripanti, Accademia Nazionale di San Luca)

## IMMAGINI DI CITTA'. RIFLESSIONI DI UNA CITTA'-PONTE NELLA MENTE DI SACRIPANTI

**Eliana Capiato, Giovanna Cresciani,**

**Francesca Romana Forlini, Matteo Flavio Mancini**

*“Ci sono dunque paesi senza luogo e storie senza cronologia; [...] Probabilmente queste città, questi continenti, questi pianeti sono nati, come si suol dire, nella testa degli uomini o, a dire il vero, negli interstizi delle loro parole, nello spessore dei loro racconti [...]”.*

M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2016

Maurizio Sacripanti fu architetto di prolifica immaginazione ed impetuosa genialità. Egli è conosciuto soprattutto per una serie di strabilianti architetture nella maggior parte irrealizzate. Con lo scopo di approfondire la sua figura e la sua poetica, il nostro gruppo di ricerca ha deciso di focalizzarsi su di un tema in apparenza marginale, ma di fatto cruciale per comprendere il pensiero di Sacripanti: la città.

Il testo più celebre dell'architetto, intitolato *Città di Frontiera*<sup>1</sup>, incapsula il pensiero urbano di Sacripanti, mentre il suo unico progetto a tale scala è quello della Città-ponte sullo stretto di Messina, uno degli innumerevoli progetti irrealizzati dell'architetto romano. La Città-ponte data 1965, alcuni anni prima del famoso concorso per il ponte sullo stretto, indetto nel 1969, cui parteciparono progettisti del calibro di Pier Luigi Nervi, Giuseppe Perugini, Sergio Musmeci ed altri. Questo lascia intuire che il sito di questa nuova città, a differenza di quanto avviene nella serie di architetture irrealizzate, è stato scelto intenzionalmente e che quella del ponte rappresenta una tematica particolarmente importante per la ricerca di Sacripanti. Nel 1958 Sacripanti approcciò per la prima volta questo tema partecipando al

NOTE:

<sup>1</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973.

<sup>2</sup> Due di queste foto e lo schizzo prospettico sono conservate presso il Fondo Sacripanti dell'Accademia Nazionale di San Luca; le restanti sono rintracciabili in fonti bibliografiche.

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NoX7t7asAsA>.



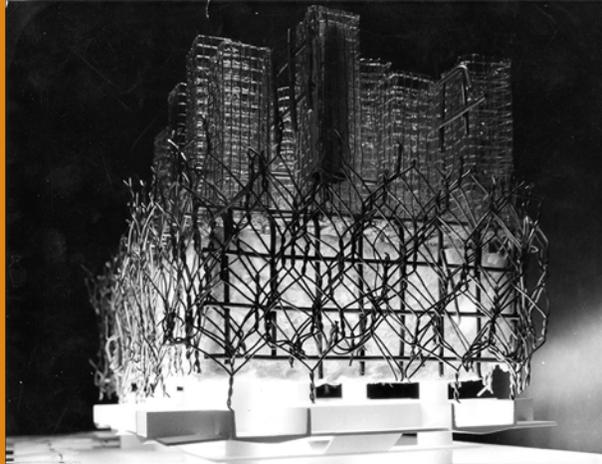
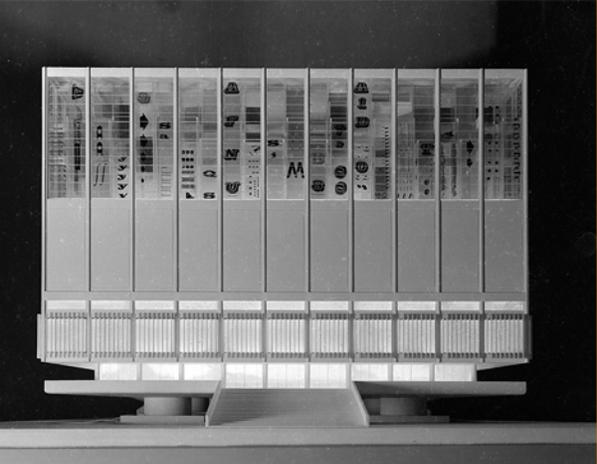
concorso per la realizzazione del nuovo Ponte Olimpico di Tor di Quinto a Roma. Successivamente, con il progetto dell'Ospedale di Domodossola (1965-66), il tema della sospensione attraverso un sistema di ponti si delineò come elemento fondamentale e ricorrente della ricerca e della poetica dell'architetto, culminando nel suo ultimo progetto e capolavoro realizzato: il Museo-Ponte Parisi (1979). La Città-ponte sullo stretto di Messina è, a differenza degli altri progetti di ponte, generata da un pensiero sulla città nel suo insieme. La configurazione architettonica e di dettaglio è in questo caso assente e lascia spazio ad una composizione per sistemi, attraverso elementi – solidi, piani, lineari – che rimangono quasi “astratti”: forme le cui funzioni non vengono specificate, ed il cui utilizzo appare quasi ininfluenza, dal momento che il progetto vuole mostrare la logica di un pensiero compositivo che struttura una realtà urbana moderna, totalmente “altra” dalla città tradizionale in quanto nata dalle esigenze della contemporaneità. Purtroppo, del progetto irrealizzato di Messina esistono solamente sei foto, relative a due diversi plastici, e uno schizzo prospettico<sup>2</sup>. Due foto raffigurano il primo plastico di studio, approssimativo e caotico, le altre due foto invece rappresentano il secondo modello appartenente ad un diverso momento progettuale. Esso infatti evidenzia uno stadio più avanzato della progettazione, rendendo più leggibili le componenti della città di Sacripanti. Le due distinte fasi del progetto per la città rappresentano qui due aree di studio separate, l'una maggiormente legata alla sfera del linguaggio utilizzato dall'architetto, l'altra riferita alla sfera della rappresentazione grafica. Entrambe risultano comunque interconnesse, come se fossero due lembi di terra da cui il percorso di definizione dell'idea di città è iniziato e si è concluso, scavalcando un'immaginaria linea di frontiera.

La frontiera, per sua stessa definizione, non è che una convenzione geografica ambigua, una linea invisibile che definisce il limite fra due distinte nazioni, un

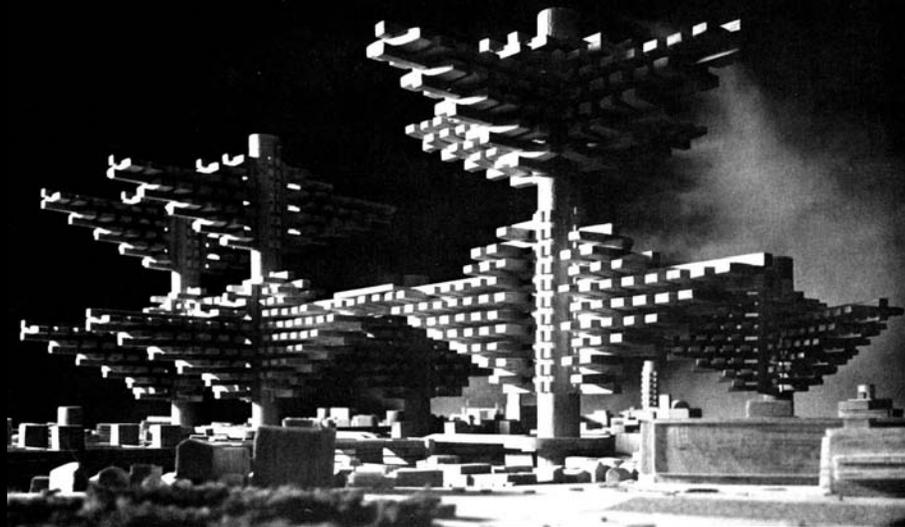
confine lineare come la linea dell'orizzonte che divide secondo Sacripanti il sopra della città vecchia dal sotto della città nuova, il passato dal futuro. Questo confine dalle connotazioni sia spaziali che temporali è il luogo in cui sorge la Città-ponte, a metà fra due mondi, pronta ad unirli, collassando il tempo che essi rappresentano tramite una struttura che è specchio di entrambi. Allo stesso modo, la nostra ricerca si compone di due tipi di analisi, riferite rispettivamente alle due diverse fasi di progettazione che affrontano argomenti diversi ma nel contempo complementari. Le due analisi sono unite da una tematica-ponte, strumentale alla profonda comprensione del pensiero e del progetto dell'architetto. Infatti, come vedremo più avanti, gli scritti di Sacripanti sono ricchi di dualità, di conflitti (ir)risolti fra due dimensioni opposte dell'uomo, della società, della città. Noi tenteremo, come tenta in effetti la stessa Città-ponte, di analizzare in profondità ambo le realtà, per riproporre infine al lettore un testo che risolva esaustivamente il pensiero urbano di Sacripanti.

#### SPONDA I

Non è noto quando Sacripanti iniziò effettivamente a lavorare al progetto di Messina (**Fig. 1**), come non lo è il motivo per cui egli iniziò questa ambiziosa ricerca. Quel che sappiamo però è che il progetto della Città-ponte è coevo del capolavoro assoluto di Sacripanti, il teatro Lirico di Cagliari. È dunque lecito immaginare che i due progetti si siano sviluppati parallelamente ed è possibile forse ricostruire l'evoluzione del progetto della Città-ponte seguendo proprio le fasi di sviluppo del teatro. Come accenna Franco Purini, architetto ed ex-collaboratore di Sacripanti, in un'intervista realizzata dall'Accademia di San Luca<sup>3</sup>, l'architetto iniziò a lavorare al progetto del teatro già nel 1964, definendo una prima configurazione esterna semplice, prismatica. Il passaggio dalla prima versione stereometrica alla seconda, composta da una facciata reticolare avvolgente l'involucro frastagliato del teatro, rappresenta un salto linguistico di



**Fig. 2** – A sinistra, fotografia del plastico della prima soluzione progettuale per il Teatro Lirico di Cagliari; a destra, fotografia del plastico della soluzione definitiva. (Fondo Sacripanti, Accademia Nazionale di San Luca)



**Fig. 3** – Arata Isozaki, "City in the sky" (1960)



**Fig. 4** – Yona Friedman, progetto per una città-ponte a Parigi

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nKE6OG3Ulig>

<sup>5</sup> Nello specifico ci si riferisce al progetto "City in the sky".

<sup>6</sup> M.L. Neri, L. Thermes, *Maurizio Sacripanti. Maestro di architettura. 1916-1996*, Gangemi Editore, Roma 1998, pp. 75-83.

<sup>7</sup> Y. Friedman, *Città immaginarie*, Quodilibet, Macerata 2016, IX.

<sup>8</sup> Y. Friedman, *Città immaginarie*, Quodilibet, Macerata 2016, XV.



notevole importanza nell'opera del Sacripanti, nel quale egli applica una scomposizione e smaterializzazione delle forme architettoniche (Fig. 2).

A questo cambiamento potrebbe corrispondere la realizzazione del primo modello di studio della Città-ponte, nel quale la struttura reticolare si fa maglia contenitrice di "grappoli" di città. Lo stesso teatro, come accennato dall'architetto Paolo Portoghesi nella conferenza tenuta presso il MAXXI<sup>4</sup>, si trasforma nella sua ultima fase progettuale in una vera e propria città, mimandone le vicende e scomponendosi nelle sue sfaccettate dimensioni. Il teatro si fa città e viceversa, il teatro della vita si svolge nella città sospesa estendibile all'infinito, che Sacripanti concretizza nell'immagine abbozzata della sua Città-ponte.

Non stupisce l'interesse di Sacripanti per il tema della città contemporanea, sia per la sua capacità di riflessione ed approfondimento su analoghi concetti inerenti l'architettura, che trovano una naturale integrazione nell'ampliamento del pensiero al contesto urbano esistente e prefigurabile, sia perché il contesto culturale, non solo architettonico, nel quale il progetto in questione viene sviluppato vede nella città futura e nel suo possibile assetto formale un campo di speculazione esplorato da molti.

Tra gli anni '60 e gli anni '70 del XX secolo, infatti, numerose sono state le prefigurazioni di insediamenti urbani atti ad ospitare e rappresentare le esigenze dell'uomo e della società moderna: le conformazioni ipotizzate, portatrici spesso di una creatività quasi "estrema", sono talmente varie che meriterebbero una trattazione specifica ed esaustiva.

Ai fini del nostro lavoro, appare tuttavia interessante soffermarci su alcune affinità formali, suggestioni di vicinanza tra il progetto di Sacripanti e quelli di altri autori.

Nell'ampio ventaglio di ipotesi relative ai nuovi modi dell'abitare e dell'aggregarsi della società moderna in agglomerati urbani, rispondenti ad esigenze del tutto diverse da quelle che avevano generato le città storiche, il rapporto istituito tra le

nuove città progettate e le realtà urbane preesistenti risulta variabile: in diversi casi viene però prevista una separazione fisica tra la città consolidata ed il nuovo costruito.

In alcuni progetti tale separazione si concretizza in una sovrapposizione del "nuovo" al "vecchio", con diverse modalità ed esiti formali.

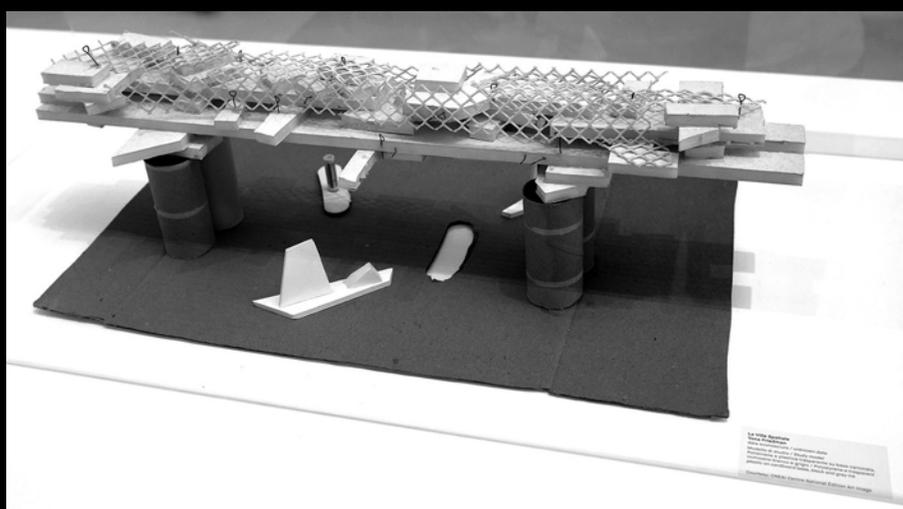
Arata Isozaki, nel suo progetto per Tokyo del 1960<sup>5</sup> (Fig. 3), prefigura una serie di torri che sorreggono unità abitative raggruppate in strutture aggettanti e collegate tra loro in quota: tale configurazione delinea la logica di aggregazione della nuova struttura urbana, articolata in oggetti architettonici quasi totemici, che svettano al di sopra della città esistente; essi, con i grandi sbalzi che li caratterizzano, richiamano peraltro alla mente un altro progetto a scala architettonica opera di Sacripanti, il centro per la cura e la ri-educare dei silicotici di Domodossola del 1966<sup>6</sup>.

Formalmente più assimilabile alla città immaginata da Sacripanti, risulta il lavoro di Yona Friedman: l'architetto ipotizza infatti di sovrapporre a diverse città, consolidate e storicamente fortemente caratterizzate, delle immense "piastre" composte da cubi e parallelepipedi, legati e sorretti da strutture reticolari, attraverso le quali sospendere le funzioni proprie della modernità al di sopra del tessuto urbano esistente. Tra le città interessate da queste ipotesi progettuali si annovera Parigi, per la quale l'architetto agisce *"giustappo- nendo così verticalmente la città antica e la moderna, facendole sostenere a vicenda, senza togliere il cuore pulsante alla città [...]".* *E ci piace immaginare quel che avrebbe potuto essere Parigi: [...] una Parigi sospesa sopra i suoi strati di storia polare, di cui recano testimonianza queste immagini, quasi salvate da un tempo che non è stato.*<sup>7</sup> (Fig. 4).

In questi casi, quindi, *"[...] Le città possono essere antiche, possono essere nuove, possono essere un intreccio di antico e di nuovo. Potete camminare al livello del suolo, ma anche su passerelle sospese sopra i palazzi o sopra il suolo"*<sup>8</sup>.



**Fig. 5** – – Kenzo Tange, progetto per una città nella baia di Tokyo (1960)



**Fig. 6** – Yona Friedman, "La Ville Spatiale", Plastico.  
(MAXXI, Yona Friedman. *Mobile Architecture, People's Architecture*)

<sup>9</sup> Le ipotesi progettuali visionarie ed avveniristiche sullo sviluppo urbano nella baia di Tokyo portarono in quegli anni alla ribalta le idee del "Metabolismo", movimento il cui manifesto fu presentato in occasione della World Design Conference di Tokyo del 1960. Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/metabolism\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/metabolism_(Enciclopedia-Italiana)); <http://www.artribune.com/attualita/2011/12/metabolismo-visionario-o-della-giapponesizzazione/>

<sup>10</sup> Nell'architettura giapponese, e non solo, vennero allora proposte soluzioni che prevedevano sia la realizzazione di strutture galleggianti che la creazione di terreni artificiali, superficie "sottratta" all'acqua per divenire terraferma. Cfr. [https://www.academia.edu/1477297/The\\_Transformation\\_of\\_Tokyo\\_during\\_the\\_1950s\\_and\\_the\\_Early\\_1960s\\_Projects\\_Between\\_City\\_Planning\\_and\\_Urban\\_Utopia](https://www.academia.edu/1477297/The_Transformation_of_Tokyo_during_the_1950s_and_the_Early_1960s_Projects_Between_City_Planning_and_Urban_Utopia).



È poi individuabile una consistente serie di progetti visionari coevi, i quali localizzano i futuri nuclei urbani sull'acqua: gli autori sembrano in tal modo voler mutare in modo radicale, fino a negarlo, il tradizionale rapporto tra la città ed il suo contesto territoriale. Prendono così vita strutture a scala più che monumentale, iper-tecnologiche, spesso autosufficienti a livello energetico, che fluttuano vicino alle coste o in mare aperto, quasi a conquistare territori nuovi, estranei tanto alla realtà urbana consolidata quanto alla disciplina urbanistica e ai suoi principi. Anche in questo caso, naturalmente, si raggiungono esiti formali molto distanti tra di loro. Ha ancora come protagonista Tokyo il progetto di Kenzo Tange per la baia della città<sup>9</sup>, presentato nel 1960. Sviluppando il tema degli insediamenti sull'acqua<sup>10</sup>, caro ai progetti visionari dell'epoca che affrontavano la questione della scarsità di terreno edificabile per lo sviluppo urbano, l'architetto prevede un'infrastruttura principale, costituita da una serie di anelli interconnessi, a strutturare lo sviluppo lineare dell'insediamento attraverso l'intera baia; un'articolata serie di sistemi di edifici formalmente differenziati, si dispone, quasi in "grappoli", lungo gli anelli infrastrutturali, dando vita al nuovo agglomerato urbano (Fig. 5).

Richard Buckminster Fuller progetta nei primi anni '60, in collaborazione con Shoji Sadao, una città in forma di tetraedro per la baia di Tokyo: questa città-oggetto ha lato di due miglia ed è destinata ad accogliere un milione di abitanti in 300.000 unità abitative. "Tetrahedron City", mai costruita nella baia di Tokyo, fu anche riproposta dal progettista per la baia di San Francisco, basando tale proposta sull'idea che le città galleggianti di questo tipo fossero una concreta possibilità di sviluppo su un pianeta la cui maggior parte è occupata da oceani.

Nuovamente, però, è un lavoro di Yona Friedman ad apparire più vicino all'opera di Sacripanti presa in esame: l'architetto, infatti, dal 1962 progetta alcune Bridge-Towns, dall'evidente valore simbolico di unione di sponde diverse e di

superamento dei conflitti, che presentano delle analogie concettuali e compositive significative con il progetto qui indagato. La Città-ponte che risulta poi più vicina a quella di Messina, è quella ipotizzata sul Canale della Manica. L'utilizzo di evidenti strutture metalliche reticolari, i volumi solidi – cubi e parallelepipedi – profilano una vicinanza di concezione, oltre che formale, notevole tra i due architetti. Osservando un modello materico dalla data non certa che rappresenta la città ponte di Friedman, appare tuttavia diverso il principio di posizionamento nello spazio dei volumi costruiti: in Friedman la sovrapposizione appare più "caotica" e quasi casuale, un "affastellamento" più che una "composizione" (Fig. 6), mentre in Sacripanti è osservabile una notevole attenzione alle posizioni reciproche dei solidi, quasi a perseguire un equilibrio delle masse costituenti il "corpo" della città ed una armonia tra i sistemi costituenti la struttura. Gli esempi citati, e con essi molti altri afferenti al medesimo periodo storico e allo stesso tema di riflessione, presentano dei forti elementi in comune, che informano in modo palese anche l'opera di Sacripanti: l'aspetto iconico, basato su un forte pensiero formale, sulla creazione di una "immagine" della città da costruire, immagine dirompente per la carica innovativa di cui è portatrice; lo sperimentalismo visionario che rompe con la tradizione; il tema della "megastruttura" che mostra il legame indissolubile di questi progetti con il loro contesto culturale e con l'innovazione tecnologica in piena espansione in quegli anni.

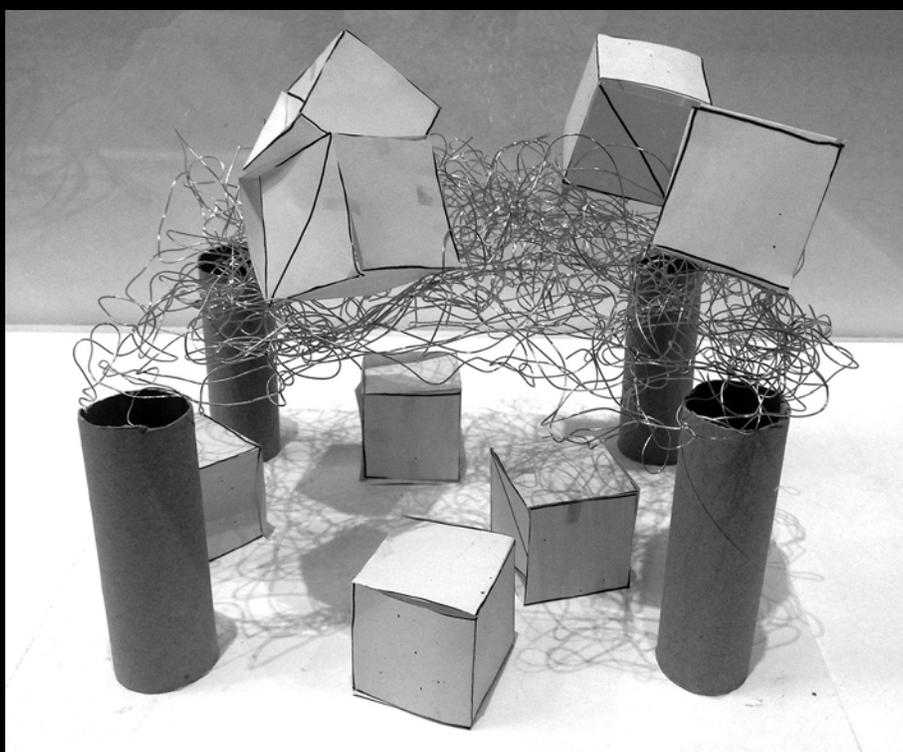
Al medesimo periodo appartengono infine le sperimentazioni progettuali del gruppo inglese Archigram, che introduce il tema del movimento nel pensiero sulla città contemporanea, progettando realtà urbane quali la "Plug-in City" e la "Walking City". Sebbene anche le città degli Archigram siano incentrate sulla sperimentazione urbana attraverso l'uso di tecnologie avanzate e sovvertono le modalità consolidate di prefigurazione della realtà urbana, ci sembra di poter accostare il loro lavoro più alle architetture



cinetiche di Sacripanti, che non alla sua Città-ponte.

Nonostante gli esempi coevi al progetto di Sacripanti proponessero soluzioni urbanistiche formalmente e strategicamente simili, essi spesso nascono da un'incontenibile fiducia nei confronti della tecnologia piuttosto che da un tentativo di risolvere le contraddizioni della città esistente e/o storica. Osservando le immagini del progetto della Città-ponte non è semplice individuare questo approccio, che è presente invece in Sacripanti, ma, come vedremo in seguito, l'atteggia-

mento dell'architetto nei confronti della città storica è molto più attento, e la sua intera concezione della Città di Frontiera si fonda su una profonda comprensione della città e della società esistenti. Questo atteggiamento lega il pensiero di città del Maestro più al contesto Italiano che a quello internazionale. A tal proposito, Bruno Zevi ci fornisce il vocabolo che meglio descrive la Città-ponte: un ponte sospeso e a metà fra un'infrastruttura urbana, una città ed un'architettura. Quasi un decennio dopo il progetto di Messina lo storico e critico italiano introduce il concetto di



**Fig. 7** – Yona Friedman, plastico per un "gribouilli"

<sup>11</sup> B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura: Guida al Codice Anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.

<sup>12</sup> B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura: Guida al Codice Anticlassico*, Einaudi, Torino 1973, p. 59.

<sup>13</sup> B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura: Guida al Codice Anticlassico*, Einaudi, Torino 1973, p. 59.

<sup>14</sup> M. Sacripanti, *Un geroglifico spazio-temporale*, in «Lineastruttura» 1, 1966, p. 43.

<sup>15</sup> La seconda fase di progettazione invece ricorda piuttosto il "rod net" di Yona Friedman.



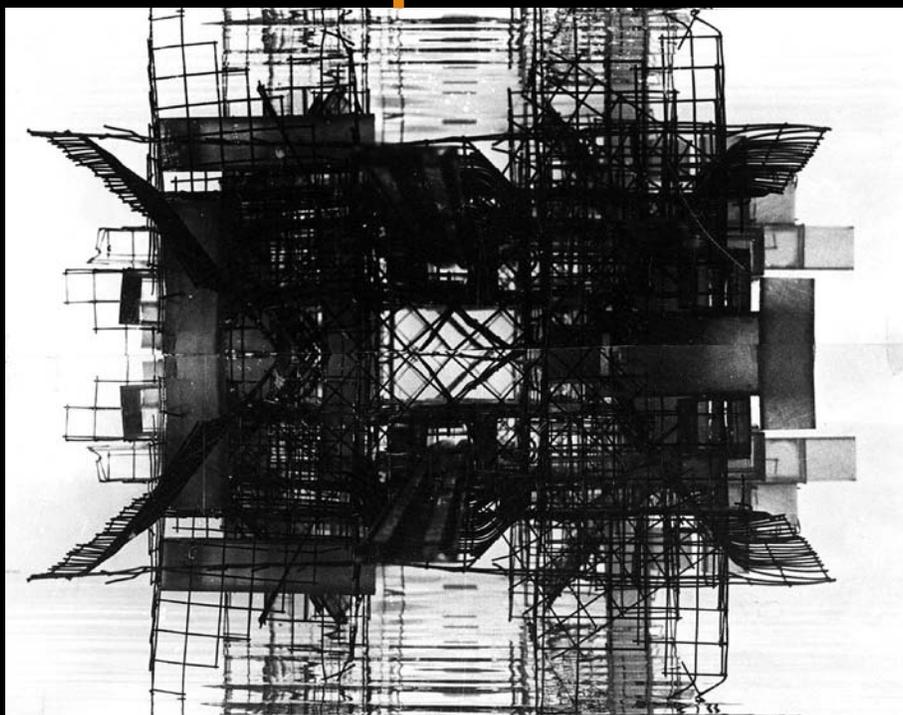
“urbatettura” nel suo libro sulla linguistica architettonica (1973)<sup>11</sup>, essa permette la “reintegrazione” fra l’edificio, la città ed il territorio: “[...] reintegrazione orizzontale e verticale, percorsi polidirezionati, non più squadrettati ad angolo retto, ma curvilinei, obliqui, inclinati. Questo principio ci spinge oltre l’edificio, lo reintegra alla città. Fratto il volume in lastre poi riassemblate in senso quadridimensionale, le facciate tradizionali scompaiono, crolla ogni distinzione tra spazio interno ed esterno, tra architettura ed urbanistica; dalla fusione edificio-città nasce l’urbatettura. Non più blocchi occupati da fabbriche e blocchi vuoti delle strade e degli slarghi; disintegrata la trama, il paesaggio viene reintegrato.”<sup>12</sup>. Zevi risolve così le differenze scalari fra edificio e città, fornendoci gli elementi necessari per comprendere la Città-ponte di Sacripanti che, piuttosto che essere macrostruttura, è dunque *urbatettura*. Sacripanti propone la propria Città-ponte come prima soluzione e superamento della dicotomia città-campagna, allo stesso modo Zevi definisce l’urbatettura come architettura fusa allo scenario naturale. Non vi è dubbio dunque che quest’ultimo abbia proposto un valido metodo di lettura del progetto di Messina.

A proposito della sua *urbatettura*, Zevi si domanda: “Utopia? Solo finché rimanga vaga aspirazione”<sup>13</sup>. La prima fase progettuale del ponte di Messina di certo rappresenta un’utopia di città, inoltre lo stesso Sacripanti scrive: “[...] oggi è necessaria l’utopia come riscatto della realtà [...]. Rientra dunque nei confini della realtà la costruzione di una nuova civiltà dell’immagine architettonica, in cui i simboli visivi e gli elementi linguistici entrino come elemento di lettura e di confronto nel nostro metro esistenziale”<sup>14</sup>. L’utopia di Sacripanti risolve la realtà e nel processo si fa essa stessa realtà, non statica ma modificata nel tempo nella quale la civiltà si evolve insieme all’immagine architettonica. In questo caso, come accennato precedentemente e come in tutti i casi in cui l’architetto parla di città nei suoi scritti, vi è un’alchimia fra città e architettura come

se le due combaciassero, in un rapporto multi-scalare che fa di una l’ingrandimento dell’altra e dell’altra la miniaturizzazione della prima. Il tutto si risolve nel progetto simultaneo di un’immagine di città e di uomo, che prendono corpo tramite espedienti sia visivi che linguistici. Il primo plastico di progetto (fig. 1), infatti, riassume le caratteristiche di caos ed imprevedibilità insite nella città. Esso sembra essere frutto del gesto creativo ed impetuoso dell’architetto, una sorta di schizzo tridimensionale, preliminare all’effettiva formulazione dell’idea di città. L’architetto incastona entro un reticolo indefinito i dati sensoriali della città e gli schemi mentali che fluttuano nella sua memoria. La genesi di questo modello è a noi sconosciuta, ma ci piace immaginare le circostanze in cui questo progetto è nato. Come noto, infatti, tra il maestro Sacripanti ed i suoi innumerevoli collaboratori, amici artisti ed architetti, si instaurava ogni sera un euforico clima di comunità accompagnato da ingenti quantità di vino. L’atmosfera calda, l’exasperarsi dei comportamenti, l’offuscarsi delle idee e delle sagome, la sensazione di sospensione nel tempo sembrano essere i materiali chiamati a comporre questo progetto marginale, transitorio, e certamente incompiuto del Maestro. Il modello, indefinito ed impreciso, è stato costruito nell’ambiente artigianale del suo studio quasi a congelare nel tempo l’impeto creativo di Sacripanti, o a cristallizzare la sostanza sbiadita dell’idea di città nel suo concepirsi.

È interessante osservare come a metà del modello una lama trasparente sorregga e probabilmente tagli il plastico nella sua dimensione longitudinale. La porzione di ponte tocca terra solo in un punto tramite il sostegno di grandi piloni cilindrici, ma la sostanziale inconsistenza ed aleatorietà conferisce un enorme senso di leggerezza. Il progetto è sospeso grazie alla lastra come fosse una nuvola ricordandoci, tra le *Irregular Structures* di Friedman, un leggero ed elegante “gribouilli”, sospeso nella mente dell’architetto-artista come un pensiero lasciato a metà<sup>15</sup> (Fig. 7).

Un’immagine della seconda versione del



**Fig. 8** – Studio Sacripanti, fotomontaggio su immagine fotografica del secondo plastico del progetto per la Città-ponte. (Fondo Sacripanti, Accademia Nazionale di San Luca)



**Fig. 9** – Maurizio Sacripanti, "...l'architettura è la protezione della propria sacralità" (1973)

<sup>16</sup> Paolo Portoghesi accenna a questo aspetto nella sopracitata conferenza presso il MAXXI.

<sup>17</sup> In questo caso si suggerisce un parallelo con la filosofia di Jacques Lacan, nello specifico con lo "stadio dello specchio".

<sup>18</sup> Ci riferiamo nuovamente al sopracitato intervento tenuto da Paolo Portoghesi presso il MAXXI.

<sup>19</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 10.

<sup>20</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997.



modello (Fig. 8) segue lo stesso principio del precedente. Vi è infatti una ripetizione specchiata della struttura, come se la Città-ponte stesse già confrontandosi con la massa riflettente dell'acqua dello stretto. Questo momento di riflessione è necessario al processo compositivo dell'architetto per tre motivi: innanzitutto perché Sacripanti ha continuamente tentato durante la sua carriera di riproporre (o di assorbire) nelle proprie architetture le complessità insite nella città, in secondo luogo il fenomeno del riflesso non fa che accentuare il tema della dualità, del binomio sopra-sotto o luce ed ombra che pervade gli scritti dell'architetto, ed infine questo rispecchiarsi è un passaggio fondamentale nella genesi dell'architettura. Infatti, il progetto (per lo meno nella fase iniziale) non era che un "embrione" impossibile da disegnare<sup>16</sup>, allo stesso modo il primo modello della Città-ponte è una massa di cellule aggrunate sul punto di creare un organismo completo. Dunque la città-embrione (Fig. 9), inconscia ed inconsapevole, necessita di uno specchio per prendere finalmente coscienza di sé stessa. Esso attiva la scissione tra la mente-guscio o la mente-placenta dell'architetto-madre partoriente l'idea di città e la città stessa, finalmente nata dal riflesso come entità nuova, autonoma e (forse) finalmente reale<sup>17</sup>.

La stessa terminologia usata dall'architetto per descrivere il proprio lavoro fa spesso riferimento alla metafora della gestazione. Sovente i suoi scritti sono considerati tenebrosi, indecifrabili, risultando molte volte difficili da comprendere. Eppure Purini ammette che Sacripanti era estremamente interessato alla teoria dell'architettura<sup>18</sup> e nonostante egli abbia scritto pochi e criptici testi teorici, l'architetto aveva un approccio profondo, attento e riflessivo nei confronti sia della teoria, sia del dibattito intellettuale dell'epoca. Egli era certamente interessato ed influenzato dalla semiotica e dallo strutturalismo, e questo porta a guardare agli scritti dell'architetto come un vero e proprio progetto, composto dalla suggestiva articolazione del linguaggio verbale e capace di generare un

egual numero di informazioni rispetto alla sua architettura irrealizzata. Pertanto il suo libro sulla *Città di Frontiera* verrà considerato progetto al pari della sua Città-ponte, un agglomerato suggestivo di idee e l'insieme dei progetti irrealizzati dell'architetto che avrebbero potuto abitare la città che egli stesso si portava nella testa<sup>19</sup>. Il testo di Sacripanti è dunque esso stesso progetto, composto di elementi ricorrenti, di una poetica fatta di parole chiave e forme guida ben definibili e, dunque, leggibili e comprensibili.

Il testo introduttivo del libro è aperto quanto l'opera dell'architetto, come lo è l'*Opera Aperta* di Umberto Eco<sup>20</sup>. Nella struttura convenzionale del libro sono inseriti liberamente paragrafi e parole che promettono una crescita ed evoluzione di pensiero in base alle necessità dello scrittore e del lettore. Ogni idea è posizionata nella pagina sottintendendo contesti e intenzioni pronti ad evolvere, come le sue architetture. Queste ultime sono inserite nel libro ad illustrazione di un'idea di città tanto indefinita quanto l'esito formale del processo di sviluppo immaginato per le architetture stesse. La gerarchia fra testo ed immagine, fra paragrafo e progetto si dissolve, poiché entrambi concorrono all'illustrazione dell'idea di città dell'architetto; parola ed immagine svolgono dunque la stessa funzione. Proprio per questi motivi è possibile comparare questo scritto chiave di Sacripanti alla Città-ponte, l'unico progetto di città del Maestro. Infatti, al di là di alcuni progetti residenziali, di complessi edilizi o di quartieri (tra cui il rilevante progetto del Quartiere Cynthia a Bagnoli), l'unico che tenta di coagulare la sfaccettata idea di città di Sacripanti è esattamente il progetto per lo stretto di Messina. Attraverso l'analisi del libro cercheremo dunque di comprendere il progetto.

In *Città di Frontiera* ancor prima di definire la città, Sacripanti parla di "memoria". Con la memoria egli introduce il proprio concetto di temporalità, elemento di primaria importanza nello svilupparsi del suo personale pensiero urbano. Per de-



**Fig. 10** – Hans Hollein, "ufficio mobile" (1969)

<sup>21</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 4.

<sup>22</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 4.

<sup>23</sup> In molti dei progetti di Sacripanti, egli definiva una regola, uno schema, che si sarebbe sviluppato in base alle necessità del fruitore. Ad esempio nel progetto del Grattacielo Peugeot ogni compagnia avrebbe potuto occupare lo spazio del grattacielo desiderato, ma questo doveva inserirsi all'interno della maglia strutturale definita dall'architetto. Era dunque impossibile prefigurare il risultato esteriore del grattacielo, sarebbero stati gli uomini a modificarlo in base alle loro necessità. Si segnala inoltre un legame piuttosto importante fra questo concetto e il "Modulo-Oggetto" trattato nella seconda parte di questo saggio.



scrivere la sua teoria l'architetto si affida all'evocativa immagine di una persona che ara un terreno. Quest'immagine implica la traccia lineare dell'uomo lasciata nella materia del tempo. Egli dunque concepisce il tempo come un susseguirsi di interruzioni significative, il cosiddetto progresso, che permette all'essere umano di abbandonare le convinzioni passate. Le zolle di terreno che interrompono la linearità della traccia lasciata dall'aratro sono "coaguli", che con il "fluire" della storia si fanno semplicemente "scorie", mentre ciò che davvero conta è l'"origine" che proietta il linguaggio, sviluppato nel tempo, verso il futuro. Sacripanti concepisce il tempo come una sequenza lineare di eventi, in cui a origine e slancio verso il futuro corrispondono "[...] movimenti privilegiati della nascita dei tempi umani"<sup>21</sup>.

*"La città, il luogo dove il tempo si fa materia, elabora allora pagine eccezionali: il concetto di spazio viene riveduto, gli si conferisce un senso diverso dall'utile, si elaborano le strutture adatte al nuovo fine"*<sup>22</sup>. Alla memoria succede la città, la vera materia del tempo. Essa muta di pari passo con l'innovazione. La città è un testo composto da "segni" e "simboli" come quelli sulla pagina di un libro. La rivoluzione urbana dell'architetto intende contemporaneamente rivedere il concetto di spazio e superare "l'utile", quindi, con molta probabilità, lo zoning, per proiettare la città verso quel futuro preannunciato.

A quest'introduzione segue l'elenco delle componenti della Città di Frontiera. I vari elementi contenuti nella struttura della città. La *caverna* è la dimora che si sviluppa attorno agli oggetti di uso quotidiano, generatori dello spazio domestico. L'*ombra*, che è probabilmente il materiale più complesso ed importante nell'opera di Sacripanti. Qui l'ombra coincide con figure archetipe riferibili agli elementi grammaticali costituenti l'architettura ("colonna e muro") o il monumento-infrastruttura ("totem" e "muraglia"), che, grazie alla loro presenza e dunque all'ombra che essi generano, rendono possibile la percezione dello scorrere ciclico del tempo. Contem-

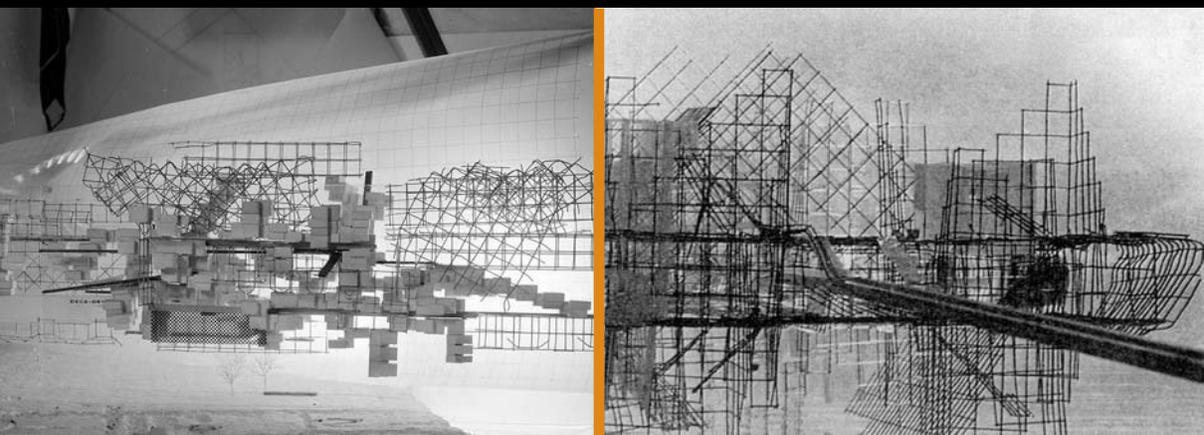
poraneamente essi sono "*nuclei fisici della mente*", suggerendo il legame indissolubile fra l'architettura e l'uomo. Infatti, in quanto archetipi, essi esistono prima di tutto nella mente, sono forme generate dal pensiero dell'uomo. Il guscio è probabilmente la figura architettonica più poetica dell'elenco. Esso aderisce all'uomo come un vestito: "[...] *il guscio, un vuoto dentro un vuoto, lo produciamo usciti all'aperto, nel terrore della perdita del grembo: ma mentre, schiacciati dal cielo, modelliamo le incubatrici di una precaria sicurezza, l'interno-esterno genera l'ambiguo*". Questo involucro spaziale si sviluppa attorno all'uomo come un'estensione della propria figura, necessario a proteggerlo dalle proprie insicurezze. Esso cresce all'aperto, ricordando le architetture nomadi e gonfiabili di quegli stessi anni, come ad esempio il piccolissimo "ufficio mobile" di Hans Hollein del 1969 (Fig. 10). L'immagine di queste membrane sottili e trasparenti rievoca in qualche modo la "placenta" cui Sacripanti accenna, il sottilissimo guscio universale è dunque riprodotto "all'aperto" per proteggersi da ogni paura. Al momento dell'uscita verso l'esterno, della nascita, il guscio originario prende un'altra forma rispetto a quella del grembo materno. Il guscio di Sacripanti è infatti vuoto ed artificiale, non a caso l'architetto accenna all'"incubatrice", primo volume-guscio e casa dell'infante. Nello stesso tempo, e allo stesso modo, lo spazio volumetrico si definisce attorno alla figura dell'uomo che è di fatto il punto centrale dell'intera ricerca architettonica di Sacripanti. È importante notare infatti che l'architetto ha sempre messo il fruitore al centro delle proprie architetture, dandogli il compito di configurare i mutevoli spazi delle proprie strutture<sup>23</sup>.

A seguire, il guscio della Città di Frontiera crea l'ambiguo, che consiste innanzitutto nella indifferenziazione fra esterno ed interno generata da questo spazio effimero, ed in secondo luogo nella sua valenza temporale. Per comprendere ciò a cui l'architetto allude proviamo ad immaginare una traduzione architettonica delle parole volutamente oscure che Sacripanti



ha scelto per la descrizione dell'ambiguo; essendo una "increspatura del tempo" esso, come la zolla, rappresenta un momento di rottura con la tradizione ed è dunque momento di innovazione. All'epoca era senza dubbio innovativo considerare la modificazione delle strutture e delle architetture nel tempo (il cosiddetto "asse della T") e quindi nello spazio. La molteplicità di configurazioni delle opere del Sacripanti genera una sostanziale ambiguità in termini di configurazione finale dell'architettura. Questa caratteristica viene altresì definita "aleatorietà", quindi impossibilità di definire un'immagine finale dell'architettura poiché sia il tempo sia l'uomo sono chiamati a definirla e modificarla. La Città di Frontiera quindi, esattamente come le architetture di Sacripanti, in quanto mutevole e sensibile a questi cambiamenti altera "la faccia della terra", inglobando e dunque riflettendo (ed è di nuovo importante ricollegarci alle considerazioni sullo specchio) l'impatto che entrambe hanno in quanto prodotti dell'uomo, riassumendo "i segni delle angosce e delle dubbie conquiste della libertà".

Infine Sacripanti descrive due elementi, il *cielo-guscio* – che verosimilmente coincide con il guscio visto prima ma probabilmente ora descritto dall'interno, e dunque dal punto di vista dell'uomo che guarda il cielo stando all'interno della membrana – e la *crociera*, il primo elemento puramente architettonico della sua città immaginaria. Una volta compreso il guscio, è facile comprendere che la crociera è la struttura che sostiene spazialmente il guscio, infatti essa "*mette insieme spessore e spazio e il sistema nega il suo peso*". La maglia tridimensionale sorregge i gusci, ma il tutto risulta estremamente leggero. A questo punto la Città di Frontiera combacia perfettamente con la Città-ponte poiché le immagini del primo plastico di studio esplicitano perfettamente le parole di Sacripanti. Un groviglio metallico sostiene volumetti singoli semi-trasparenti: esso non è che una nuvola di gusci imbrigliata nella grande crociera. La crociera, come il primo plastico di studio della Città-ponte "*[...] è linguaggio, sopporta ogni misura e ogni geografia, basilica anfiteatro cattedrale chiostrò, trappola per la luce e l'ombra, scala per l'ironia e il mistero dell'obli-*



**Fig. 11** – A sinistra, il plastico della prima soluzione progettuale per la Città-ponte di Messina; a destra, il plastico della seconda soluzione. (Fondo Sacripanti, Accademia Nazionale di San Luca)

<sup>24</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 4.

<sup>25</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 6.

<sup>26</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 8.



quo, stanza"<sup>24</sup>. Dal guscio alla geografia, passando per l'architettura, la collisione di scale spaziali nel pensiero e nella filosofia di Sacripanti è affascinante quanto straordinaria. Sacripanti continua poi a descrivere la crociera come uno spazio in cui il passare del tempo e l'evoluzione storica della città collidono, esplodendo in una accumulazione di parole che suggeriscono le complessità della città come spazio politico dell'uomo. Egli esplicita questa congestione spazio-temporale come l'unione "uomo/ambiente" e "uomo/storia", come il "luogo che con l'uomo è mutato e lo ha mutato".

Alla descrizione della sua città, Sacripanti fa seguire delle importantissime considerazioni sulla città storica. Come vedremo, la formulazione finale della sua idea di città dipende fortemente dalle riflessioni sulla condizione dell'esistente. "E la città, zavorrata dal greve storico, sorpresa dal futuro, artificialmente si spezza, ammutolisce, si scopre androgina e sterile all'innesto di ogni nuovo, si esaurisce, si 'sdoppia': un sopra e un sotto (a). Sopra, parallelismi urbanistici dove le strade perduto il racconto non comunicano più; sotto, i canali delle persone e cose; sopra, l'anonimo; sotto, l'utile"<sup>25</sup>. Questo sdoppiamento è alla base del pensiero della Città di Frontiera e come vedremo verrà ripetuto numerose volte dall'architetto. Egli prosegue con una riflessione sulla creatività come "modulazione di differenze inedite", e anche questa è un'espressione ampiamente utilizzata per descrivere le sue architetture multiformi. Nell'opera dell'architetto questa modulazione è connessa alla perfetta lettura del "tempo nello spazio", perciò la creatività non può prescindere dalla profonda consapevolezza di quello che egli stesso definisce "asse della T". Tutte queste considerazioni concernenti il tempo, e dunque il rapporto fra passato e presente nella città, portano Sacripanti a selezionare otto termini che probabilmente palesano in maniera più chiara il progresso a cui egli allude, e quindi alla rottura fra lo "ieri" e l'"oggi". Gli otto termini citati sono rispettivamente: lo spazio, il tempo, l'energia,

la memoria, la comunicazione, la percorrenza, il territorio, la struttura. Il Maestro evidenzia per ogni termine i cambiamenti che hanno subito e conclude sostenendo che nessun uomo consapevole di tale progresso avrebbe permesso lo "scollamento" fra sopra e sotto nella città. Al contrario, l'uomo "avrebbe proposto l'idea logico-creativa, quindi utile, di rimontare il sopra e il sotto (b) in un'unità a più facce, un sistema/immagine di ogni attività umana". Chiarificando poco più avanti: "[...] in un progetto, dunque, che più non abbia un sopra e un sotto (c), dove la quota zero cessi di essere di dipendenza per divenire complemento, permettendo

(1) la crescita della città sia sopra che sotto (d)

(2) il rifiuto della prospettiva e con essa la linea dell'orizzonte

(3) la negazione dell'emergenza in riferimento al continuum

(4) montata non più per parti ma per sistemi

(5) passando dall'estetica dell'oggetto a quella del processo generativo di oggetti

(6) proponendo configurazioni mobili, così intese per definizione come per percezione

(7) diventando la struttura l'idea stessa dell'architettura

(8) per un uomo non antico, sì antico"<sup>26</sup>.

Sacripanti usa parole chiave (qui sottolineate) per descrivere finalmente la sua idea di città. Nata dalla profonda riflessione sullo scollamento tra la città storica e quella contemporanea, la città ideale dell'architetto risolve ogni dicotomia unendo il sopra e il sotto, facendosi "unità a più facce" esattamente come il primo progetto della Città-ponte. Nello specifico, è possibile isolare tre momenti del "sopra e sotto": innanzitutto il momento dello sdoppiamento della città storica (a), successivamente il "rimontare" le due parti (b) fino all'annullamento della dicotomia (c), che infine permette la "crescita" della città in ambo le direzioni (d). È da notare che, appunto, la risoluzione di questa dicotomia è perfettamente visibile in entrambi i modelli che il Maestro realizza del progetto di Messina (Fig. 11). Sorprendentemente



e coerentemente con la propria poetica, Sacripanti non propone una definizione fissa di città ma ne descrive il processo di crescita. Essa è inoltre “*sistema/immagine di ogni attività umana*”, accomodando ogni aspetto del vivere urbano. La sua Città di Frontiera possiede dunque otto caratteristiche fondamentali, in primis il fattore di crescita (1) relazionato al tempo in progressione verso il futuro e alle mutevoli esigenze dell'uomo. Il secondo punto (2) è il rifiuto della prospettiva, che risulta essere a nostro avviso il punto cruciale dell'analisi della seconda fase di progettazione della Città-ponte. Il “continuum” a cui fa riferimento Sacripanti nel punto (3) potrebbe essere riferito alla vecchia necessità di legare (anche figurativamente) la struttura e le forme della città storica con quelle della città nuova. Questo punto sarebbe dunque a sostegno della soluzione del ponte come forma della città ideale, separato dall'esistente. Il punto (4) è probabilmente legato al punto (1), in quanto il montaggio a cui egli si riferisce, essendo di chiara connotazione meccanica, può essere paragonato alla crescita “per parti” della città contemporanea, che nella città ideale di Sacripanti deve invece montarsi e crescere “per sistemi” (a questo punto “sia sopra che sotto”). Questo punto si collega immediatamente col successivo (5), poiché al sistema di crescita si affianca il “*processo generativo di oggetti*”. La connotazione processuale supera quella tradizionale, caratterizzata dalla realizzazione dell'oggetto architetto-

nico valido nella sua unicità. Questo porta dunque alla definizione di “*configurazioni mobili*” (6), ancorate ad una “struttura” che di fatto si fa “idea stessa dell'architettura” (7). È ancora Sacripanti a riassumere tutti questi concetti preparandoci all'analisi della seconda fase di progettazione della Città-ponte: “[...] nel nuovo processo architettonico e tecnologico il modulo spaziale si realizzerà attraverso tecniche sempre più specializzate, provvisorie, continue (strutture tridimensionali, maglie scavalcanti il mare e la campagna, piastre di parcheggio e di giardino e così via)”<sup>27</sup>. Il Maestro infine conclude la sua enunciazione delle caratteristiche della Città di Frontiera accennando all'uomo che la abiterà (8). Questo punto è assolutamente fondamentale per comprendere la differenza tra Sacripanti e altri celebri ideatori di utopie urbane dell'epoca. Egli immagina una città del tutto rivoluzionaria che sia però abitata da un uomo che mantiene un certo legame, o quanto meno consapevolezza e rispetto, con il passato. Questa contrapposizione fra “no” e “sì” si trova anche in un paragrafo precedente, sembrando a primo impatto un vero controsenso<sup>28</sup>. Eppure adesso che siamo riusciti a comprendere più a fondo il pensiero di Sacripanti, ci appare chiaro che quel “per un uomo non antico, sì antico” significhi “contemporaneo *ma anche antico*”. L'idea di città dunque non prescinde dalla consapevolezza delle caratteristiche della città esistente, essa non è avulsa dalle vicissitudini storiche che hanno portato

<sup>27</sup> M. Sacripanti, *Un geroglifico spazio-temporale*, in «Lineastruttura» 1, 1966, p. 43.

<sup>28</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 6.

<sup>29</sup> Qui “sintomo” è inteso come il “sinthome” di Jacques Lacan.

<sup>30</sup> M. Sacripanti, *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», agosto 1974, p. 532.

<sup>31</sup> M. Sacripanti, *Discorso sull'architettura*, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea*, G. & G. editrice, Firenze 1972, pp. 55-57.

<sup>32</sup> M. Sacripanti, *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», agosto 1974, p. 531.

<sup>33</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 10.

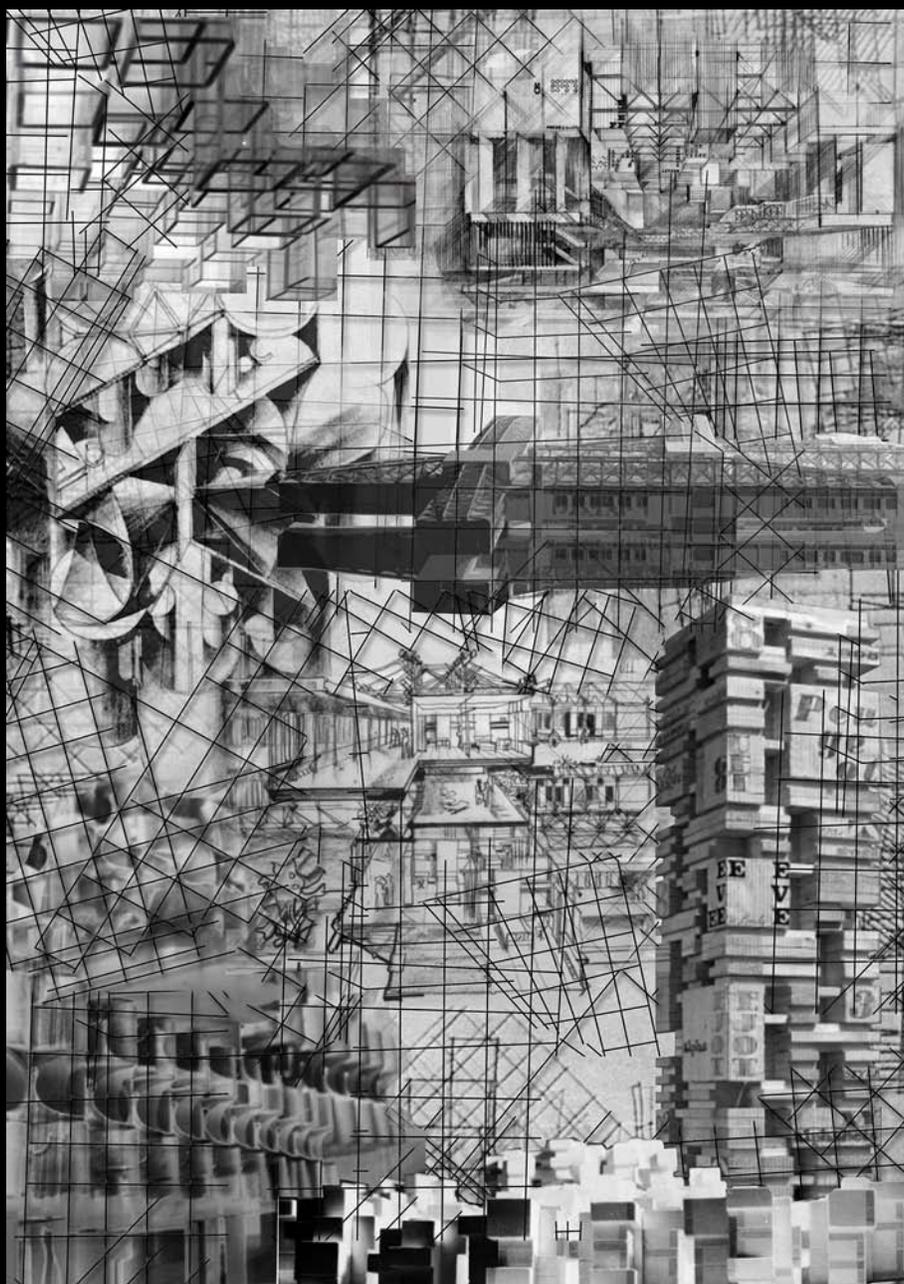


all'evoluzione delle città, anzi, le risolve rispecchiando l'uomo ideale che abiterà la nuova Città-ponte di Frontiera: un uomo (come una città) pronto allo slancio verso il futuro, ma dotato di una consapevolezza e memoria storica da cui non è possibile prescindere.

Sacripanti prosegue descrivendo due azioni necessarie alla costruzione della Città di Frontiera: *"Progettare il mutevole"* e *"Progettare in 'profondità'"*. Le soluzioni qui proposte sembrano quasi un pretesto per descrivere le cause che hanno portato alla formulazione delle stesse. Sacripanti in realtà manifesta una sensibile e profonda conoscenza del mondo dell'epoca, degli enormi cambiamenti che esso si trovava ad affrontare, degli effetti negativi sulla società dovuti alla mercificazione ed alienazione, assorbendone il disagio ed inventando forme di resistenza. Utilizzando le stesse parole del Maestro, la prima strategia testimonia, sia nella "scienza" che nell'"arte", *"la servitù, l'angoscia, il mercato"* mentre nella seconda si assiste ad una riduzione della scienza in *"tecnologia di consumo"* e dell'arte in *"mercato o solipsismo"*. Vogliamo qui porre in evidenza il fatto che Sacripanti intende contestualizzare la propria Città di Frontiera nella situazione di profondo disagio dell'uomo contemporaneo. La fondamentale *progettazione del mutevole*, proprio perché è chiamata a conciliare il divario fra arte e scienza, permette di sfruttare le capacità della mente per tendere verso la libertà ed il "bene" della specie umana, mentre *progettare in 'profondità'* significa affrontare il tema della comunicazione nella sua totalità, come opportunità ma anche come strumento per soggiogare l'uomo alle volontà del "potere". Quest'ultimo influenza le vicissitudini "incomprensibili" dell'uomo nella società del "progresso", di cui adesso comprendiamo il risvolto negativo. Le "metamorfosi", quanto il "futuro", invece che essere esaltate (come fatto in precedenza), si manifestano qui nella loro veste reale, "ignota" e piena d'angoscia. *"Questa è la sua (dell'uomo contemporaneo o il "Signor K") 'città di frontiera'"*. Essa non è che il sintomo del disagio che

l'architetto stesso sperimenta<sup>29</sup>, è il frutto e lo specchio della società dell'epoca a cui, però, l'architetto reagisce: *"[...] ma poiché sappiamo pure che l'uomo è diventato 'accessorio' delle 'cose', riscattarci è la nostra prospettiva"*<sup>30</sup>. Sacripanti scende dunque nella "profondità" della condizione della società contemporanea, usando gli strumenti perversi che essa stessa propone e volgendoli a proprio favore. Questo atteggiamento in qualche modo riassume il ruolo che Sacripanti immagina per l'architetto moderno. Nei suoi scritti il Maestro non nasconde le proprie idee politiche di matrice marxista; egli sostiene che l'architettura, come atto di "guerriglia", debba proporsi come disciplina di resistenza alle dinamiche di potere dell'epoca, per un riscatto delle classi ed una lotta contro la "struttura dominante"<sup>31</sup>. Questa lotta comunque si concretizza nell'atto della progettazione, titolo di questo paragrafo di Città di Frontiera. Sacripanti inoltre scrive in un'altra sede: *"[...] il fatto è che l'accelerazione delle 'cose' è tale che fermarle, progettando, può sembrare impossibile ad alcuni [...]. Invece qui sta la chiave dell'unica progettazione possibile, che si fonda sull'irriducibile testimonianza di non possedere schemi, di non avere prefigurazioni. Dobbiamo quindi (anche perché tecnicamente lo possiamo) cercare la città come 'capanna', come fiaba, traendone l'immagine del e dal nostro inconscio"*<sup>32</sup>. La progettazione come resistenza nasce quindi dall'inconscio, che in questo caso implica la presenza di immagini archetipe già presenti nella mente poiché parte della storia dell'uomo. Da queste figure, come abbiamo visto in precedenza, egli trae ispirazione per la costruzione della propria idea di città.

*"I progetti illustrati in questo libro sono, di quanto ho detto, i mattoni; e li presento perché sono sistemi che hanno prodotto immagini di una città che mi porto nella testa. Infatti l'Ospedale è una città [...]; il Parlamento invece è nella città [...]"*<sup>33</sup>. E così il Grattacielo, il Teatro, il Museo ed il Padiglione, tutti i progetti incompiuti dell'architetto si uniscono per formare



**Fig. 12** – Città-ponte di Frontiera, collage

<sup>34</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. 156.

<sup>35</sup> A. Giancotti, *Le immagini verranno: Antologia di scritti di Maurizio Sacripanti*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015, p. 18.

<sup>36</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 10.

<sup>37</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 8; M. Sacripanti, *Discorso sull'architettura*, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea*, G. & G. editrice, Firenze 1972, p. 56; M. Sacripanti, *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», agosto 1974, pp. 531-532.



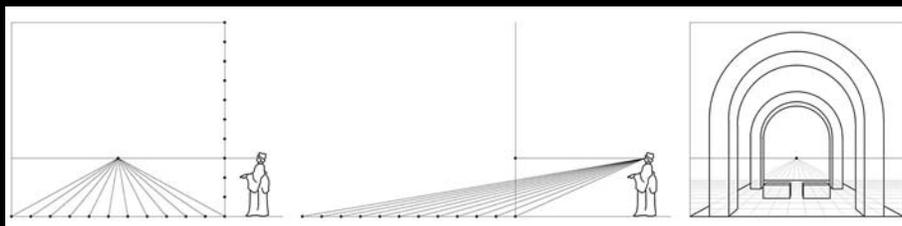
la grande città nella mente di Sacripanti (Fig. 12). Ognuno di essi rappresenta una tematica tra le varie analizzate in questo libro, che si fa esso stesso progetto di città. Tutte queste architetture sono "brani di tempo", che rappresentano insieme alla sua idea di città, anche la "lotta" personale dell'architetto contro la "viscosità sociale" e "mentale" di ognuno, cioè l'"opaco, lo statico" da cui l'architetto si distanzia. Un'ulteriore considerazione è necessaria: poiché i progetti che compongono la sua immagine di città non sono mai stati fisicamente realizzati, la città di Sacripanti, piuttosto che risiedere nella realtà, risiede nell'immaginazione. Umberto Eco, parlando dell'Opera Aperta nelle arti e nello specifico nella scultura (maggiormente assimilabile all'architettura poiché prevede un fruitore attivo), accenna al modo in cui l'oggetto artistico viene mentalmente percepito e ricostruito da colui che vi gira attorno: "la forma completa si ricostruisce a poco a poco nella memoria e nella immaginazione"<sup>34</sup>. Come per Sacripanti, la ri-costruzione mentale della Città di Frontiera nasce sia da una operazione dell'inconscio (dove risiede, frammentata e compressa, la memoria) che dalla rielaborazione successiva attuata dall'immaginazione, intesa non come componente passiva ma attiva tanto dell'atto progettuale quanto di quello artistico. Questo termine ci riconduce al filosofo Immanuel Kant, la cui dialettica facilmente rispecchia il pensiero dell'architetto. Per Kant il momento dell'immaginazione si colloca quasi come linea di confine (perfettamente assimilabile alla nostra linea di frontiera) fra l'astratto mondo dell'intelletto in cui risiedono le idee e quello dell'esperienza, degli impulsi sensoriali non codificati. L'immaginazione architettonica è il momento in cui la mente è in grado di imbrigliare le idee in uno schema, definendone una primissima forma. Lo schema si manifesta ancor prima che questioni legate a materiali o funzioni si presentino, articolando le condizioni per generare un mondo. Questo processo riassume dunque la genesi della Città-ponte come idea non ancora sistematizzata dell'architetto.

Il ponte mentale che unisce entrambi gli stimoli sopracitati è figura archetipa necessaria alla risoluzione delle innumerevoli dicotomie citate dal Maestro, ed è per questo che il ponte riassume e contiene tutta la ricerca di Sacripanti. L'architetto ed ex-collaboratore di Sacripanti Alfonso Giancotti scrive a tal proposito: "[...] tutte le architetture di Sacripanti [...] altro non sono che 'ponti' perché occupano [...] lo spazio, ma anche perché permettono di andare 'oltre'. Definiscono l'aleatorio, il transitorio ed il valico come momenti possibili del progetto. La teoria è già progetto, naturalmente"<sup>35</sup>.

Lasciamo infine al lettore, in conclusione di questo viaggio all'interno della città nella mente di Sacripanti e conseguenzialmente della Città-ponte sullo stretto, il compito di comprendere le ultime parole del testo del Maestro, poiché il lettore è adesso in possesso di tutti gli strumenti necessari per comprenderne appieno le parole: "[...] così quelle che seguono sono le immagini, non complete, di un tema sotterraneo che è la città, delle occasioni che ho avuto per servirmi dell'ombra, del 'sotto'; e da questi grumi condensati lungo la giornata di un'avventura, continuo a passare con la mano e la mente a reticoli dove ciascun nucleo divenga immutevole e mutevole, tanto da produrre e, insieme, subire campi di relazione in moto. Come nella natura."<sup>36</sup>

## FRONTIERA

La linea di frontiera che qui tracciamo rappresenta il momento di connessione tra la descrizione linguistica del pensiero urbano di Sacripanti presente in *Città di frontiera* e la sua cristallizzazione fisica tridimensionale rappresentata dal progetto per la città ponte sullo stretto di Messina. Questo momento di connessione e di attuazione del pensiero del Maestro è concettualmente rappresentato dalla critica che egli muove alla prospettiva, critica che viene ripresa con insistenza negli scritti in cui Sacripanti affronta la tematica urbana<sup>37</sup>. Tale approccio critico verso lo strumento prospettico può essere con-



**Fig. 13** – La costruzione della prospettiva secondo Leon Battista Alberti



**Fig. 14** – Filippo Brunelleschi, Basilica di San Lorenzo (Firenze)

<sup>38</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 6.

<sup>39</sup> E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Abscondita, Milano 2007, p. 24. La prima edizione italiana del testo è del 1961, prossima agli anni in cui ha preso forma il progetto per la città ponte di Messina.

<sup>40</sup> M. Sacripanti, *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», agosto 1974, p. 532.

<sup>41</sup> L. B. Alberti, *Della pittura*, Giacomo Langlois, Parigi 1651, p. 19.

<sup>42</sup> A. Bruschi, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in F. P. Fiore, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Mondadori Electa, Milano 1998, pp. 52-53.

<sup>43</sup> La tematica di una nuova motricità, meccanica per il trasporto e informatica per la comunicazione, è ricorrente negli scritti di Maurizio Sacripanti ed è presentata in relazione alle modalità di fruizione e percezione degli spazi e di trasmissione delle informazioni. Cfr. M. Sacripanti, *Discorso sull'architettura*, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea*, G. & G. editrice, Firenze 1972, p. 56; M. Sacripanti, *Un geroglifico spazio-temporale*, in «Lineastruttura» 1, 1966, p. 43.

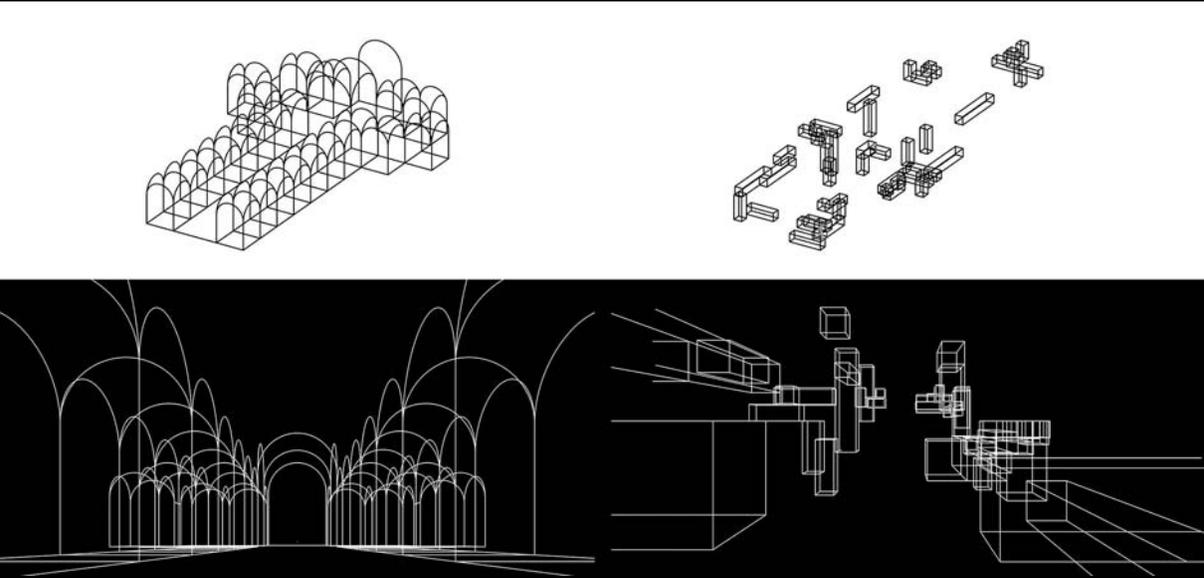


siderato come una sorta di catalizzatore che attiva il pensiero rendendolo atto, apre ad alcune delle tematiche care a Sacripanti e ai principi della sua idea di città.

Innanzitutto il rifiuto della prospettiva ha un forte valore simbolico poiché permette di rompere con la tradizionale immagine della città e di andare verso "una nuova civiltà dell'immagine architettonica" e un nuovo "sistema/immagine di ogni attività umana"<sup>38</sup>. Dal punto di vista storico infatti Erwin Panofsky ebbe a dire che la prospettiva "è una di quelle «forme simboliche» attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso ad un concreto segno sensibile e intimamente legato con esso»"<sup>39</sup>, ovvero una di quelle forme simboliche attraverso cui una civiltà, quella occidentale in questo caso, ha proiettato e rappresentato i propri valori e la propria identità culturale. Rompere questo legame è simbolicamente il primo passo per una nuova civiltà e una nuova immagine. La prospettiva, infatti, sin dalla sua codifica avvenuta nel XV secolo, non è stata solo un simbolo culturale ma, bensì, strumento di creazione artistica e architettonica come lo stesso Sacripanti abilmente descrive: «La prospettiva: il Rinascimento, specialmente a Roma, non poggia gratuitamente l'oggetto sul terreno, ma lo inserisce in uno spazio (ricavato dalla città). Tale spazio è ordinato attraverso rapporti, misura, orientamento, numeri. [...] e di quella prospettiva, che permetteva di camminare in quegli spazi con il pensiero, di quella magia, noi non sappiamo nulla; [...]»<sup>40</sup>. In questo passo Sacripanti condensa una serie di concetti – "prospettiva", "spazio", "rapporti", "misura" – fondamentali per comprendere il ruolo avuto dalla prospettiva nella costruzione dell'immagine dell'architettura classica e della città storica e intuire come il suo rifiuto influisca sulla nuova idea di città. Già nella sua prima codifica scritta, dovuta a Leon Battista Alberti, il ruolo attivo della prospettiva e la presenza dei concetti poc'anzi elencati sono ben rappresentati dal modo in cui viene tracciata una scacchiera quadrata che mi-

sura e modula lo spazio prospettico, fungendo da ausilio alla composizione della rappresentazione prospettica della scena. Secondo l'Alberti infatti la prospettiva di questo pavimento quadrettato attiene "a quella parte della pittura la qual noi al suo luogo chiameremo componimento"<sup>41</sup>, intendendo la composizione dello spazio e degli elementi che lo abitano (Fig. 13). La costruzione dell'Alberti incorpora inoltre l'uomo come modulo proporzionale e misura dello spazio, assumendone 1/3 dell'altezza, pari a un braccio fiorentino, come misura del quadrettato di riferimento. La trasposizione tridimensionale, architettonica, della prospettiva e di questi principi la dobbiamo a un altro dei padri del Rinascimento, Filippo Brunelleschi, la cui architettura scientificamente "sintattica" e "prospettica", basata sull'uso di un modulo tridimensionale, la campata (Fig. 14), si presta ad essere esplorata con il solo pensiero proprio grazie alla sua immagine prospettica che è, a tutti gli effetti, "principio e mezzo di organizzazione antropocentrica dell'edificio e delle sue parti, della città e dell'intero spazio"<sup>42</sup>. È proprio a questa impostazione dell'immagine architettonica e urbana che Sacripanti si oppone, e per farlo sceglie di rifiutare il principio stesso che la rende possibile, la prospettiva appunto. Ma la prospettiva ha una seconda faccia, oltre a essere strumento di rappresentazione e controllo dello spazio, è anche quanto di più vicino alla percezione visiva abbiano a disposizione artisti e architetti. Per Sacripanti rappresenta però un modo di vivere lo spazio non più attuale, statico, o al più guidato dalla moderata dinamicità di una percorrenza fisiologica, mentre oggi "l'illusione della staticità, della prospettiva fissa, della contemplazione senza tempo, è stata sfatata dalla realtà [...]"<sup>43</sup>.

L'inadeguatezza dello strumento prospettico di fronte alla dinamicità, meccanizzata e informatizzata, del mondo contemporaneo comporta il venir meno di un altro elemento legato all'esperienza della percezione visiva, quello dell'orizzonte, la linea che separa idealmente il mondo visibile da quello ignoto, lo spazio finito da



**Fig. 15** – A sinistra, interpretazione grafica del concetto di "modulo-misura"; a destra, interpretazione grafica del concetto di "modulo-oggetto" basato sul progetto della Città-ponte di Messina

<sup>44</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 8.

<sup>45</sup> Sacripanti dedica ampio spazio alla critica nei confronti del concetto di simmetria facendosi interprete del pensiero espresso da Bruno Zevi in *Linguaggio dell'architettura moderna*. Cfr. M. Sacripanti, *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'architettura. Cronache e storia», agosto 1974, p. 531.

<sup>46</sup> M. Sacripanti, *Discorso sull'architettura*, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea*, G. & G. editrice, Firenze 1972, pp.56-57.

<sup>47</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 113.

<sup>48</sup> "A Bagnoli l'architetto prende posizione a favore del modulo oggetto. Gli oggetti modulari, con la loro forma cubica diventano le cellule di un organismo che si forma per aggregazione, per ripetizione e per sovrapposizione [...]. Si è individuato un sottomultiplo minimo come unità di misura di un reticolo spaziale che è diventato la griglia, da cui si è proceduto per la progettazione urbanistica e architettonica di tutto il complesso. Questo sottomultiplo [...] è stato fissato da una cubatura che rappresentando la dimensione della cellula di partenza dell'alloggio, si trasforma nella maglia spaziale tipica della struttura". <https://www.youtube.com/watch?v=nKE6OG3Ulig>.

<sup>49</sup> "[...] si contesta perché un piano bidimensionale cambia totalmente di significato in un universo tridimensionale; perché un oggetto tridimensionale cambia totalmente di significato in un percorso quadridimensionale; e perché, ormai, un universo quadridimensionale cambia totalmente di significato in una struttura mentale che è già divenuta, in realtà, a "n" dimensioni". M. Sacripanti, *Discorso sull'architettura*, in L. Savioli, D. Santi, a cura di, *Problemi di architettura contemporanea*, G. & G. editrice, Firenze 1972, p. 57.

<sup>50</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 6.



quello infinito e il sopra dal sotto. L'abolizione dell'orizzonte è concettualmente e percettivamente funzionale al raggiungimento di uno spazio continuo, privo di emergenze<sup>44</sup>. Nel progetto per Messina non è identificabile un orizzonte univoco ma piuttosto una serie di orizzonti, interconnessi da piani inclinati, che moltiplicano i potenziali riferimenti percettivi senza definirne alcuno prevalente.

Un secondo concetto intrinsecamente legato alla prospettiva Rinascimentale, intendendo quella che oggi chiamiamo prospettiva centrale a quadro verticale, è quello di simmetria<sup>45</sup>. Tale concetto è indissolubilmente legato all'idea di staticità della composizione, poiché presuppone una uguale distribuzione degli elementi da entrambi i lati dell'asse intorno alla quale viene costruita. In architettura questo asse è stato prevalentemente verticale, ortogonale dunque alla direzione dell'orizzonte prospettico e percettivo.

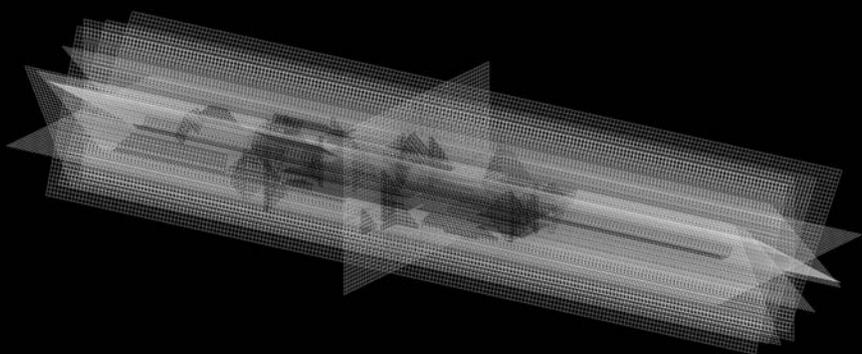
Dunque il rifiuto della prospettiva comporta, simultaneamente, l'eliminazione delle due direzioni principali intorno cui si muove da sempre la composizione dell'architettura classica, aprendo alle altre infinite direzioni e alle "n dimensioni"<sup>46</sup> dello spazio. Tali considerazioni teoriche si riflettono nella città-ponte attraverso l'adozione sistematica di sfalsamenti nella composizione dei sistemi che sembrano alludere al dinamismo di un processo generativo in fase di sviluppo costante, un fenomeno questo che era stato già individuato come momento essenziale della modernità da Giulio Carlo Argan. Egli infatti afferma che "il nuovo spazio [...] sarà dunque uno spazio dalle dimensioni e direzioni infinite: un «continuo» spazio-temporale, lo spazio dell'umana esistenza, dell'azione"<sup>47</sup> e che il "modulo-misura", quello dell'Alberti e del Brunelleschi, viene sostituito dal "modulo-oggetto" che si sottrae alle logiche aritmetiche che governano la prospettiva classica (Fig. 15).

I concetti di "modulo-misura" e "modulo-oggetto", citati anche dall'architetto Paolo Portoghesi nella conferenza tenuta presso

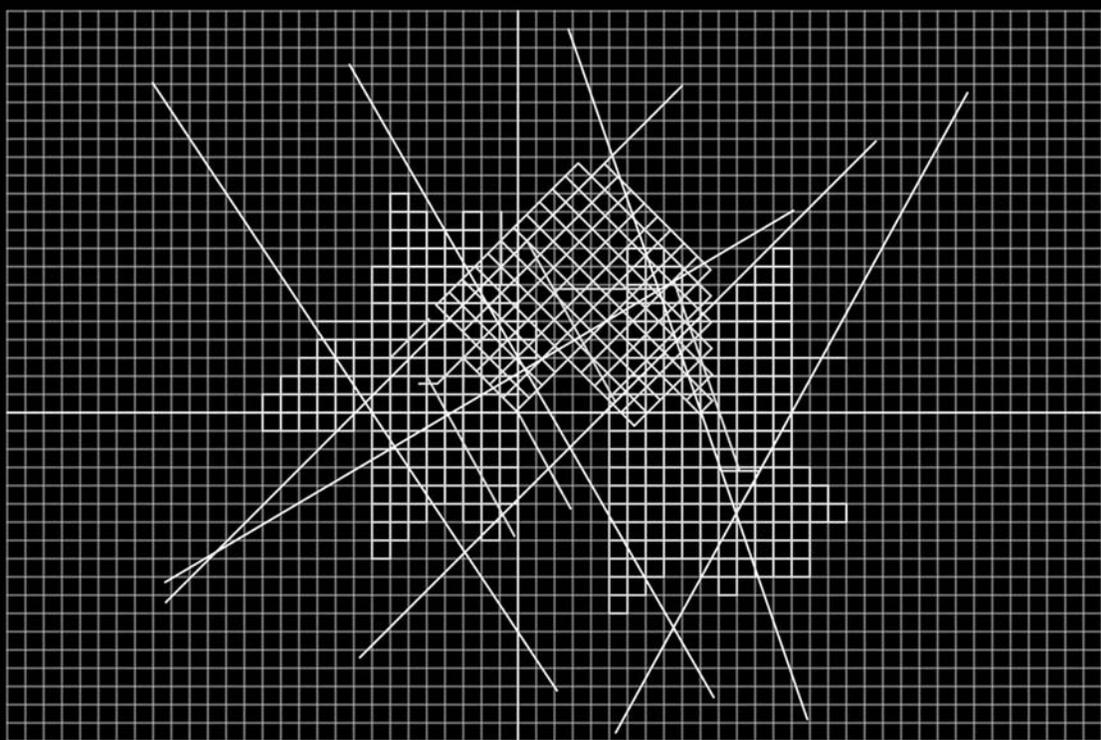
il MAXXI<sup>48</sup>, così come quello di "n dimensioni" a cui fa riferimento Maurizio Sacripanti nel suo *Discorso sull'Architettura*<sup>49</sup>, derivano dal superamento di una frontiera, identificata dalla negazione della prospettiva come presupposto alla modernità. Come già asserito nella prima parte di questo saggio, nel testo *Città di Frontiera* egli definisce le caratteristiche della sua idea di città in otto punti; otto affermazioni che derivano direttamente da tale negazione, che diventa quindi imprescindibile presupposto per l'analisi del suo progetto per la Città-ponte di Messina. Tra gli otto punti, alcuni ci invitano però ad andare ancora oltre: in particolare quelli che fanno riferimento ad una città "montata non più per parti ma per sistemi", una città dove si passi "dall'estetica dell'oggetto a quella del processo generativo di oggetti" e dove vengano proposte "configurazioni mobili, così intese per definizione come per percezione". Oggetti architettonici e città formate da sistemi che si sviluppano all'infinito, secondo elementi modulari che trascendono la loro natura di componenti continuamente uguali a sé stesse, per svilupparsi secondo una logica di variazione multipla. Moduli aggregati secondo configurazioni paradossalmente uniche.

In quella che abbiamo già definito come un'urbatettura, composta da elementi astratti come solidi, piani e linee, Sacripanti ci restituisce un organismo vivo, i cui elementi creano una realtà a facce infinite e variabili. Una vera e propria "unità a più facce"<sup>50</sup>, non predefinita e solo parzialmente prefigurata.

Il percorso di analisi del plastico elaborato dall'architetto per questo progetto richiede inevitabilmente un doppio approccio, che leghi razionalità e irrazionalità, senso critico ed intuizione. La comprensione di un oggetto siffatto può derivare unicamente dalla conoscenza del pensiero dell'architetto e dalla sua interpretazione critica, che consente di avanzare ipotesi anche laddove la logica proposta dall'architetto stesso sembra non essere sufficiente a definire i caratteri dell'oggetto. Osservare un'idea per poi decifrarla nella



**Fig. 16** – Le giaciture dei reticoli presenti nel plastico



**Fig. 17** – Le giaciture dei reticoli presenti nel plastico, sezione su griglia di studio

<sup>51</sup> Si ritiene utile chiarificare che “L’introduzione del concetto di metaprogetto viene in genere attribuita a Andries Van Onck [...] che la definisce metadesign nel 1964. Inizialmente il metaprogetto è visto come l’insieme delle variazioni determinabili di componenti progettuali alternative [...]. Trova particolare applicazione in ambiti di progettazione seriale industrializzata, dove si devono fornire ventagli di soluzioni su una base strutturale invariante”. G. Proni, *La lista della spesa e altri progetti*, Franco Angeli, Roma 2012.

<sup>52</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 113.

<sup>53</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 107.

<sup>54</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 4.



sua partitura, nei suoi ritmi, nei suoi elementi è dunque la sfida.

Tuttavia è necessario domandarsi come sia possibile entrare in un'idea resa intellegibile da Maurizio Sacripanti unicamente attraverso quello che è a tutti gli effetti un metaprogetto<sup>51</sup> fisicamente realizzato attraverso un plastico di studio.

Il senso di indeterminazione che accompagna la prima osservazione dei materiali d'archivio riguardanti la Città-ponte, anche a causa della loro esiguità, ci mette di fronte all'"inafferrabilità" di una mente come quella di Maurizio Sacripanti. Tuttavia, la necessità è quella di portare alla luce dei dati chiari nel loro sviluppo, degli elementi chiave che consentano di capire, comprendere, analizzare l'idea.

I concetti chiave grazie ai quali è possibile attuare il processo di comprensione del progetto per la Città-ponte di Messina sono, a nostro avviso, due: il modulo-oggetto e la pluridimensionalità/pluridirezionalità (Figg. 16, 17).

La città *montata per sistemi* nasce infatti da una griglia di base suddivisa in elementi modulari. In genere con il termine modulo si identifica una misura, che definisce un *proporzionamento* relativo ad un oggetto architettonico concreto o alla sua rappresentazione. Al tema della proporzione però, va affiancato quello altrettanto importante della ripetizione che, insieme, concorrono alla definizione di un insieme specifico, la cui unità costitutiva è, appunto, il modulo.

Dal concetto di modulo assunto come unità di riferimento per dimensionare gli edifici dell'età greco-romana, al ricorso a griglie e tracciati dell'epoca medievale, in età rinascimentale si inizia, come detto parlando di prospettiva, a considerare l'idea dell'uomo come centro, ovvero come metro di misura per tutti gli elementi dell'universo. Questo principio che ha di fondo l'obiettivo del raggiungimento della perfezione estetica, si evolve fino ad arrivare ad epoche più recenti in cui il *modulor* di Le Corbusier viene concepito secondo una congruenza dimensionale tra uomo ed ambiente esterno, ovvero

tra uomo ed architettura, a cui si unisce il principio della produzione industriale, potenzialmente infinita ed uguale a se stessa.

Giulio Carlo Argan arriva alla definizione del modulo-oggetto, così come viene intesa anche da Sacripanti: "[...] *l'oggetto architettonico [...] non potendo più essere definito dal sito che occupa nello spazio o dal suo posto nel contesto della natura, ha nella lucida definizione della funzione il suo principium individuationis. Lo standard, infatti, non è un tipo di forma, ma un tipo di oggetto: utensile, macchina, suppellettile, casa e, se si vuole, città. E, come tale, prende il posto che aveva, nel processo della progettazione classica, il modulo: tanto da potersi affermare che la grande scoperta dell'architettura moderna è la sostituzione del modulo-oggetto al modulo-misura*"<sup>52</sup>.

Il modulo-oggetto supera quindi il modulo-misura inteso come entità astratta che stabilisce relazioni metriche tra le componenti di un edificio e si identifica come un *principio di progettazione*<sup>53</sup>, come elemento alla base della produzione industriale. Racchiude in sé, trasversalmente: l'aspetto compositivo, ovvero quello del modulo come sotto-elemento architettonico semplice che compone e scandisce un'architettura nel suo insieme; l'aspetto costruttivo, in cui la composizione è data dall'elemento tecnologico e rimanda ai concetti di assemblaggio tra componenti e d'industrializzazione degli elementi strutturali; quello abitativo, che trova, ancora una volta in Le Corbusier, un riferimento tipologico che si inserisce all'interno del tessuto urbano, un riferimento in cui il modulo è essenzialmente l'alloggio tipo necessario all'uomo per compiere le azioni quotidiane.

Il modulo di Sacripanti, in questa sua accezione complessa, può essere identificato formalmente con il guscio di cui egli parla nella sua *Città di Frontiera*; i moduli-oggetto possono essere posizionati ovunque e diventare il nostro guscio, che si muove: "*il guscio, un vuoto dentro un vuoto, lo produciamo usciti all'aperto, nel terrore della perdita del grembo*"<sup>54</sup>.



Nell'ottica di un modulo-oggetto ripetibile, che sia la base di un principio compositivo e combinatorio, nella città montata per sistemi si passa "dall'estetica dell'oggetto a quella del processo generativo di oggetti" e vi si immaginano "configurazioni mobili, così intese per definizione come per percezione"<sup>55</sup>.

Se i principi costruttivi dell'architettura, fin dall'antichità, si sono basati sui postulati della geometria euclidea, in cui lo spazio è un luogo geometrico ove punti, rette, piani, angoli, misure e intersezioni stabiliscono le regole per la costruzione delle forme su un sistema di riferimento essenzialmente cartesiano a rette orientate, Maurizio Sacripanti, quasi a voler superare tali presupposti, intuisce un "oltre" e introduce il termine generativo nella sua concezione di città.

Quel processo generativo che si ricollega direttamente all'evolversi della concezione di forma architettonica: "In the last half-decade, the available descriptions of architectural form have radically expanded beyond the Euclidean to include new geometries: the non-Euclidean, the fractal, the procedural and the paramet-

ric"<sup>56</sup>. Un tipo di forme ed una concezione dello spazio pressoché inaccessibili prima dell'avvento del digitale che, proprio negli anni '60 del secolo scorso, in un contesto essenzialmente contemporaneo all'attività di Maurizio Sacripanti, vedono emergere l'interesse nei loro confronti. Sono infatti di questo periodo i primi studi in ambito di computer vision, in cui i ricercatori iniziano a sperimentare e a cercare linguaggi informatici che consentano di ricavare automaticamente delle forme: "In the 1960s, interest in syntactic-structure for the human senses produced operators that would take anyshapes and automatically generate information about their fundamental spatial or topological configuration [...] During 1960s, Blum devised a construct which, given a particular shape, would generate a second encoded shape that would distil the key formal features of corners, changes in curvature and general configuration"<sup>57</sup>. Un interesse per l'automazione implicitamente racchiuso anche nel pensiero di Sacripanti e nella sua ricerca di configurazioni mobili programmate.

<sup>55</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 8.

<sup>56</sup> D.R. Shelden, A.J. Witt, *Continuity and rapture*, in George L. Legendre, a cura di, *AD Mathematics of space*, Wiley, London 2011, p. 37.

<sup>57</sup> D.R. Shelden, A.J. Witt, *Continuity and rapture*, in George L. Legendre, a cura di, *AD Mathematics of space*, Wiley, London 2011, p. 42.

<sup>58</sup> G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 113.

<sup>59</sup> Si definisce spazio euclideo di dimensione  $n$  la coppia  $(R^n, d)$  dove  $R^n$  è l'insieme numerico reale di dimensione  $n$  e  $d$  è la distanza euclidea.

<sup>60</sup> Un ipercubo si ottiene trasladando perpendicolarmente a sé stesso un cubo. Per la nostra mente è impossibile visualizzare un ipercubo quadridimensionale.

<sup>61</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. 154.

<sup>62</sup> C. Derix, *The space of people in computation*, in C. Derix, A. Izaki, a cura di, *AD Empathic Space*, 15, Wiley, London 2014, p. 15.

<sup>63</sup> Si tratta delle immagini denominate 02101d, 02102d e 02104d.

<sup>64</sup> M. Sacripanti, *Appunti per una struttura urbana*, in M. Garimberti, G. Susani, a cura di, *Sacripanti Architettura*, Edizioni Cluva, Venezia 1967, pp. 75-76.

<sup>65</sup> M.L. Neri, L. Thermes, *Maurizio Sacripanti. Maestro di architettura. 1916-1996*, Gange-  
mi Editore, Roma 1998, p. 75.



Come evidenza ancora Argan, l'introduzione del modulo-oggetto rende più complessa la progettazione dello spazio: *"Le funzioni sono complesse, di vario raggio, interferenti: impossibile ridurle alla progressione aritmetica, per multipli e sotto-multipli [...] Il nuovo spazio che si determina dallo sviluppo delle singole funzioni e dal loro convergere e comporsi in quella conclusiva e unitaria funzione ch'è la vita stessa della società, nel suo continuo produrre e prodursi, sarà dunque uno spazio dalle dimensioni e direzioni infinite: un "continuo" spazio-temporale. Lo spazio dell'umana esistenza, dell'azione"*<sup>58</sup>.

Riusciamo a percepire queste infinite dimensioni/direzioni della città, perché ci muoviamo all'interno del suo spazio, in un determinato intervallo di tempo.

Il concetto di questo continuo "n" dimensionale come teatro dell'azione umana deve aver affascinato Sacripanti, probabilmente anche per la natura di ineffabilità che lo contraddistingue: per la nostra mente è difficile immaginarlo, rappresentarlo e definirlo. Nello stesso ambito matematico non esiste infatti una definizione di dimensione (e quindi di "n" dimensioni) che sia univoca, anche se spazio euclideo<sup>59</sup> e cartesiano costituiscono la base di partenza per arrivare ad immaginare e quindi definire concetti come quello di iperspazio (molto usato nella storia della matematica) che designa spazi a più di tre dimensioni, di ipercubo come esempio di oggetto quadridimensionale<sup>60</sup>, o altri riguardanti le applicazioni di geometria differenziale e di teoria delle stringhe. Nella Città-ponte le "n" dimensioni (e quindi le "n" direzioni) si sviluppano grazie ai reticoli/griglie, che si muovono nello spazio xyz. Se ad esse aggiungiamo la dimensione "perceptiva" dell'osservatore, ci rendiamo conto di come movimento e tempo siano elementi intrinseci dell'opera di Sacripanti. Il movimento e la variazione rendono quest'opera realmente "aperta", sfondo di molteplici possibilità interpretative (e percettive): *"Opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale*

*indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di "letture" sempre variabili; struttura, infine "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche"*<sup>61</sup>. Dinamicità e movimento sono fondamentali per l'esperienza sensoriale e per la percezione; anche in questo la Città-ponte può essere considerata un'opera pienamente sperimentale, in linea con le ricerche connesse al tema della percezione spaziale dei primi anni del '900: *"August Schmarsow proposed a generative model of architecture based on hybrid of late 19th century German art and psychology theories revolving around spatial perception [...] Schmarsow added the concept of "kinetic perception". "Kinetic" refers to movement through space, which is fundamental to gathering sensorial experiences"*<sup>62</sup>.

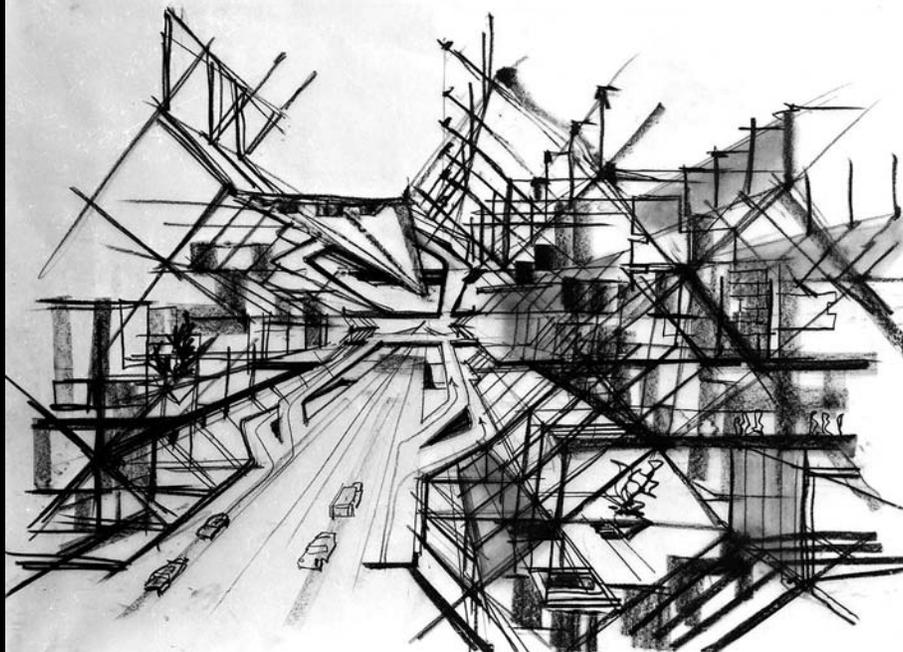
## SPONDA II

Dopo aver analizzato, attraverso le parole di Sacripanti, il suo pensiero sulla città ed averne individuato concetti e principi portanti, abbiamo proceduto ad una fase più sperimentale: prendendo le mosse dalla disamina dei materiali grafici inerenti il progetto della Città-ponte, ne abbiamo realizzato la ricostruzione digitale attraverso la modellazione tridimensionale; questa operazione ci ha consentito di formulare ulteriori osservazioni e riflessioni.

Abbiamo accennato al fatto che questo progetto sia scarsamente documentato, non essendo reperibili a riguardo elaborati grafici, di insieme o di dettaglio, in numero tale da costituire una rappresentazione esaustiva ed organica dell'idea progettuale.

Le immagini a nostra disposizione sono infatti sette: tre di esse sono conservate presso l'archivio dell'Accademia di San Luca<sup>63</sup>, mentre le altre derivano da fonti bibliografiche, nella fattispecie tre dal volume "Sacripanti Architettura"<sup>64</sup> e una dal volume "Maurizio Sacripanti. Maestro di Architettura"<sup>65</sup>.

Sei delle sette immagini sono scatti fotografici dei due modelli materici realizzati da Sacripanti per lo studio della Città-



**Fig. 18** – Città-ponte sullo stretto di Messina, schizzo prospettico.  
(Fondo Sacripanti, Accademia Nazionale di San Luca)



**Fig. 19** – Dettaglio del riflesso della Città-ponte sulla superficie riflettente del modello

<sup>66</sup> Circa l'importanza dello specchio nella definizione rinascimentale della prospettiva si veda l'esperienza delle tavolette prospettiche di Brunelleschi descritta dal suo biografo Antonio Manetti e i molti studi dedicati a questo problema. Cfr. M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze-Milano 2009, pp. 381-383.

<sup>67</sup> L'immagine riflessa in uno specchio muta a seconda del punto di osservazione in funzione dell'angolo di incidenza dello sguardo rispetto alla superficie dello specchio stesso.

superficie riflettente

asse di riflessione del fotomontaggio

linea di taglio delle stampe fotografiche

superficie riflettente

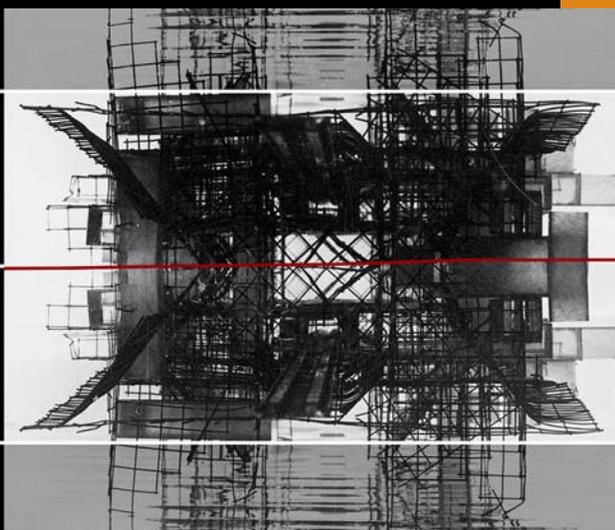


Fig. 20 – Analisi del fotomontaggio del secondo modello per la Città-ponte

ponte, mentre una soltanto consta di un elaborato grafico. Le fotografie sono state oggetto di un'attenta osservazione, che ci ha consentito di comprendere come due di esse raffigurino il primo plastico di studio e quattro il secondo.

Ci preme in questa sede analizzare l'unico elaborato grafico (Fig. 18), in primo luogo proprio per l'unicità della sua genesi e del suo significato rispetto al resto del materiale disponibile: il grafico in questione è infatti uno schizzo di progetto, ovvero un elaborato che, tipicamente, afferisce alla prima fase progettuale, quella in cui l'idea nella mente dell'architetto prende forma e concretezza divenendo segno.

Ci troviamo davanti ad una sezione prospettica in cui la prefigurazione dello spazio urbano risulta molto più dettagliata di quanto non sia nei due modelli materici: la percorrenza veicolare avviene attraverso due arterie stradali sovrapposte a quote differenti, ed un sistema di rampe e piastre di dimensioni contenute – che potremmo definire “piazze” – le connette consentendo l'accesso al sistema del costruito, di cui è delineato anche l'utilizzo, attraverso la rappresentazione di arredi e piante. Sono chiaramente visibili gli elementi a “L” che sostengono i “grappoli” di solidi, ma l'elemento di maggior interesse è il ruolo che i reticoli obliqui sembrano rivestire nell'ideazione dello spazio urbano: essi infatti risultano strutturanti la Città-ponte, entrano a far parte della maglia metallica strutturale aggiungendo le loro direzioni a quelle cartesiane dei piani verticali e orizzontali.

In questo schizzo si concretizza, in sostan-

za, il superamento del “sopra” e del “sotto” teorizzato da Sacripanti stesso.

Questo aspetto differisce da quanto osservabile nei plastici, dove le griglie oblique tendono ad interagire meno con le altre strutture, ad esservi appoggiate, sebbene ciò possa essere attribuibile a mere questioni tecnico-pratiche di costruzione dei modelli materici.

Abbiamo già analizzato come Sacripanti rinunci programmaticamente al criterio prospettico in fase progettuale, ma non rinuncia ad un suo uso allusivo e concettuale quando crea le rappresentazioni, bidimensionali e tridimensionali del progetto. Tanto nei due modelli plastici quanto nel fotomontaggio conservato presso l'archivio dell'Accademia di San Luca sono infatti presenti elementi riconducibili allo strumento prospettico per eccellenza: lo specchio<sup>66</sup>. Entrambi i modelli rappresentano infatti la superficie dello stretto attraverso materiali lucidi e riflettenti che moltiplicano gli elementi del progetto dando vita ad un'immagine mutevole del modello poiché, ad ogni punto di osservazione dell'immagine visibile sulla superficie specchiata, corrisponde una diversa immagine riflessa<sup>67</sup> e una visione simultanea del “sopra” e del “sotto” del modello stesso (Fig. 19). Ancora più intenzionale appare il montaggio fotografico, in cui un'immagine del secondo modello viene specchiata insieme al proprio riflesso sulla superficie increspata del mare ottenendo un effetto di ripetizione che moltiplica l'immagine e l'estensione del modello stesso, alludendo a un possibile infinito sviluppo (Fig. 20).

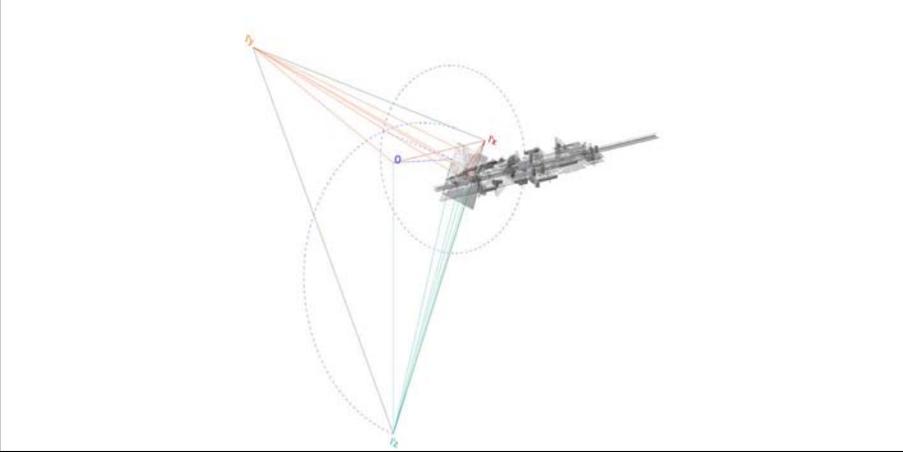


Fig. 21 – Ricostruzione del modello tridimensionale a partire da singola fotografia

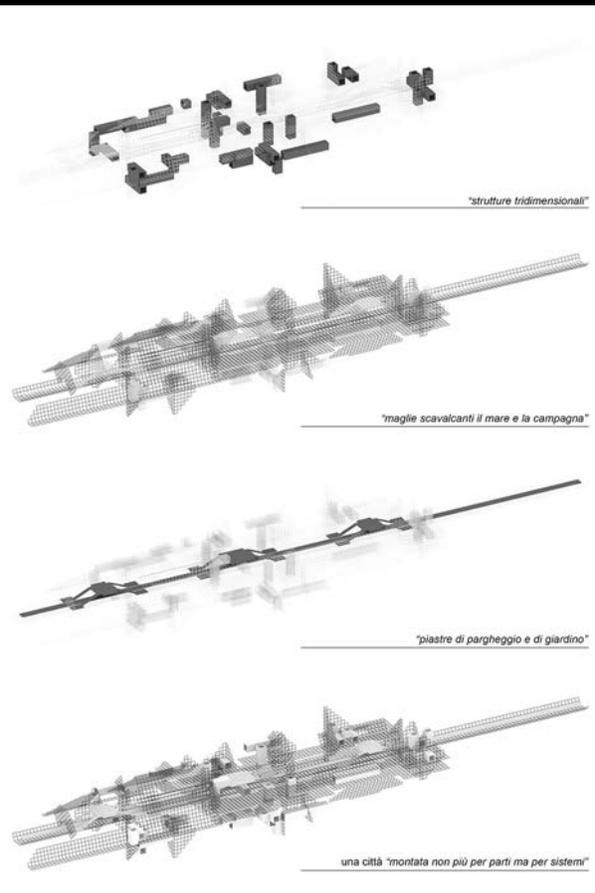
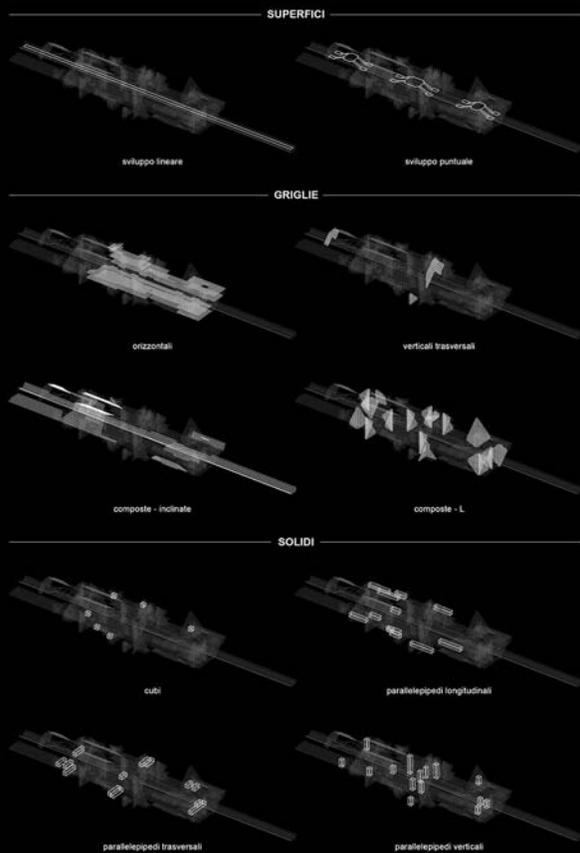


Fig. 22 – Scomposizione del modello in sistemi

Fig. 23 – Diagramma degli elementi geometrici costituenti i sistemi



<sup>68</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 6.

<sup>69</sup> L. Paris, *Dal problema inverso della prospettiva al raddrizzamento fotografico*, Aracne, Roma 2014.

<sup>70</sup> Il modello geometrico rappresenta il modello ideale sotteso al modello reale, in questa ricostruzione infatti non si è tenuto conto dei difetti dovuti ai limiti di realizzazione intrinseci di un plastico. Tali limiti sono riconducibili alle difficoltà di lavorazione dei materiali e alla precisione del loro assemblaggio. Cfr. R. Migliari, *Disegno come Modello*, Edizioni Kappa, Roma 2004.

<sup>71</sup> M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973, p. 8.

<sup>72</sup> Sintetico è qui inteso, in opposizione ad analitico, come rappresentazione grafica.

<sup>73</sup> Charles Sander Peirce (1839-1914), fonda la semiotica e fornisce le prime definizioni dei diversi tipi di segni. Cfr. M. Bonfantini, *Charles Sanders Peirce. Opere*, Bompiani, Milano 2011, p. 164. Per una estesa trattazione dell'uso dei diagrammi in architettura, sia in chiave analitica che progettuale, si veda quanto teorizza da Peter Eisenman. In particolare, i diagrammi utilizzati a scopo analitico vengono definiti "diagrammi dell'interiorità" poiché vengono usati per svelare le caratteristiche proprie dell'architettura analizzata. Cfr. P. Eisenman, *Diagram. An Original Scene of Writing*, in P. Eisenman, a cura di, *Diagram Diaries*, Universe Publishing, New York 1999.



Così come il progetto per Messina, le sue rappresentazioni si configurano pertanto come la materializzazione dell'idea di città in cui il sopra e il sotto non sono scollati, ma rimontati "in un'unità a più facce"<sup>68</sup>.

Si è detto che il principale strumento di rappresentazione che è stato qui adottato per condurre l'analisi grafica del progetto è la ricostruzione tridimensionale digitale del secondo plastico documentato del progetto per Messina. Tale modello è stato realizzato attraverso un'operazione di restituzione prospettica<sup>69</sup> che, in questo caso, non si è limitata all'estrazione di misure bidimensionali a partire dall'immagine fotografica ma è giunta al modello geometrico<sup>70</sup> sotteso al plastico.

L'operazione di ricostruzione tridimensionale (Fig. 20) non vuole essere una mera, eppur non banale, applicazione tecnica di geometria descrittiva e modellazione digitale quanto, piuttosto, una vera e propria operazione critica.

È infatti nell'atto della modellazione tridimensionale che avviene la sintesi critica di quanto studiato e compreso nelle fasi precedenti: il modello digitale, al pari di quanto avverrebbe nel caso di un modello materico, deve essere "costruito" e "costringe" alla comprensione del processo progettuale, dei sistemi componenti l'oggetto architettonico – o urbano – al fine di riprodurne i caratteri, le logiche ed i reciproci rapporti.

In questa città "montata non più per parti ma per sistemi", riconosciamo delle entità chiave specifiche, direttamente riconducibili ai concetti di modulo-oggetto e di "n" dimensioni.

In primo luogo i moduli: parallelepipedi definiti nello spazio cartesiano xyz, che appaiono come oggetti finiti, racchiusi in loro stessi; ricostruibili nello spazio applicando rigorose leggi geometriche. Essi, nel progetto esaminato, si concentrano in "grappoli" dalla consistenza diversa, variamente posizionati lungo lo sviluppo longitudinale della città.

Poi i reticoli: elementi lineari che si sviluppano nelle "n" direzioni dello spazio cartesiano xyz, in movimento verso l'infinito; estremamente intricati e pertanto compli-

cati da ricostruire rigorosamente, hanno richiesto un approccio più interpretativo.

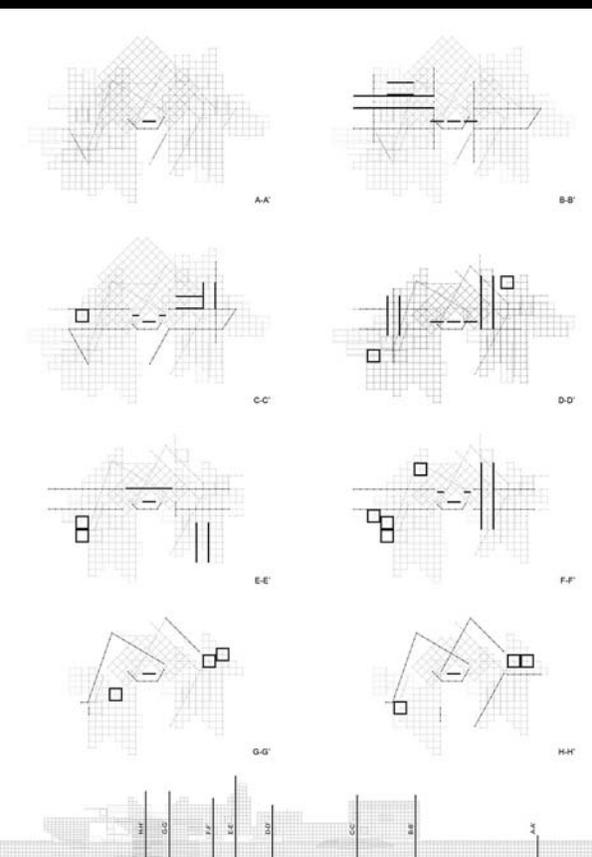
Si è inoltre individuato il sistema delle "superfici", cui afferisce la principale rete di percorrenza longitudinale della città, insieme alle superfici inclinate che da essa conducono a una serie di piastre, cui verosimilmente è demandato l'accesso al sistema del costruito (Fig. 22).

Sia dalle parole presenti nei suoi scritti che dalla scomposizione per sistemi del progetto, si evince chiaramente come il pensiero di Sacripanti sia evidentemente informato su una concezione strutturalista, in cui la città "montata non più per parti ma per sistemi" passa "dall'estetica dell'oggetto a quella del processo generativo degli oggetti"<sup>71</sup>, ovvero dove più importanti dei singoli elementi sono i sistemi che essi compongono, le loro relazioni e quelle tra i diversi sistemi. Data questa caratteristica, lo strumento più idoneo per analizzare sinteticamente<sup>72</sup> i sistemi cardine, le loro relazioni e la loro composizione nella formalizzazione rappresentata dal secondo modello per il progetto della città-ponte sullo stretto di Messina, è quello del diagramma, poiché esso è, per definizione, il tipo di segno che rappresenta "le relazioni delle parti di una cosa per mezzo di relazioni analoghe fra le proprie parti"<sup>73</sup>.

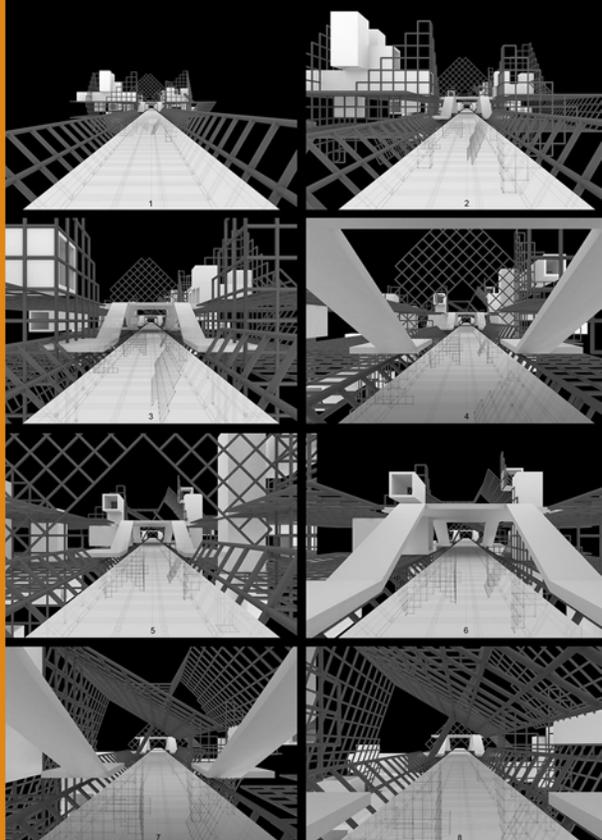
A tale scopo abbiamo voluto sistematizzare quanto analizzato in un elaborato "diagrammatico", in cui abbiamo attuato una scomposizione dei sistemi individuati negli elementi geometrici che li compongono. In tale occasione abbiamo pertanto fatto riferimento a "solidi" e "griglie" in sostituzione dei termini usati in precedenza, ovvero "moduli" e "reticoli" (Fig. 23).

Si nota come le superfici presenti nel progetto abbiano sviluppo lineare (la strada principale) e puntuale (rampe e piattaforme).

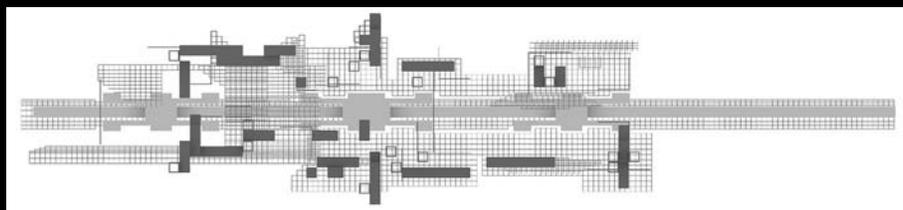
Le griglie hanno andamento orizzontale, a mo' di "piastre" strutturali; verticale, trasversale rispetto alla direzione di percorrenza della Città-ponte; composto-inclinato, che comprende tanto i già citati piani obliqui che attraversano e ricollegano lo spazio urbano quanto la struttura posta al



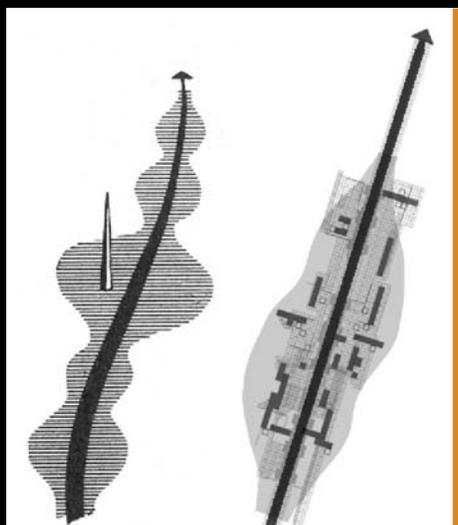
**Fig. 24** – Serie di sezioni trasversali estratte dal modello tridimensionale



**Fig. 25** – Sequenza di viste prospettiche del modello



**Fig. 26** – Veduta zenitale del modello tridimensionale



**Fig. 27** – Diagramma descrittivo dell'organizzazione "melodica" dei percorsi urbani (Lynch) a confronto con la Città-ponte di Sacripanti

<sup>24</sup> B. Zevi, *Il Linguaggio Moderno dell'Architettura: Guida al Codice Anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.

<sup>25</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997, pp. 153-178.

<sup>26</sup> P. Albisinni, L. De Carlo, *Architettura, disegno, modello. Verso un archivio digitale dell'opera di maestri del XX secolo*, Gangemi, Roma 2011.

<sup>27</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. 155.

<sup>28</sup> U. Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. 155.



di sotto della strada principale; composto a "L", nelle strutture che, variamente disposte, sorreggono i grappoli di elementi solidi che formano il costruito.

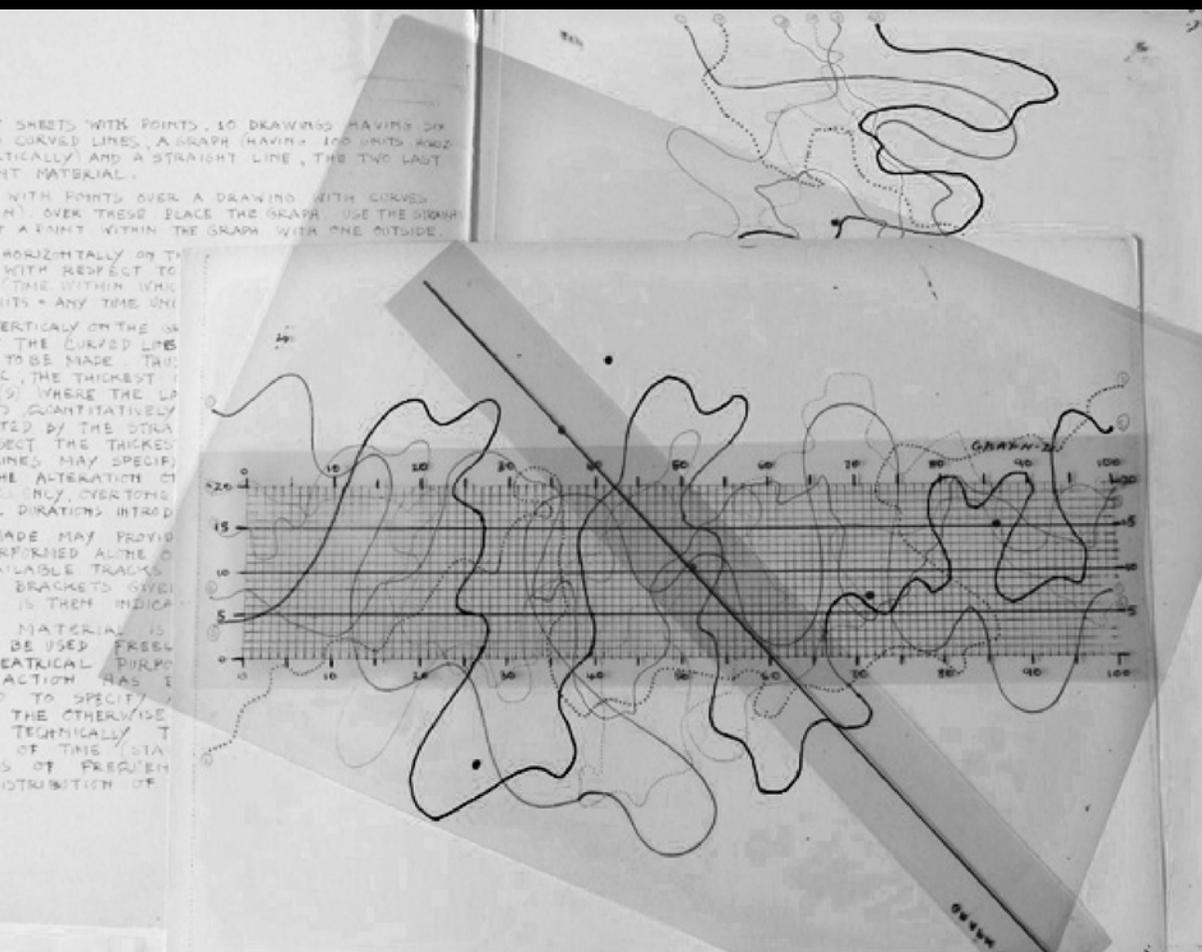
Infine i solidi sono presenti con andamenti puntuali, laddove si osservino elementi cubici, idealmente costituiti da un solo modulo-oggetto; sono poi aggregati in parallelepipedi di lunghezza variabile, multipli del singolo cubo, i quali a loro volta assumono giacitura longitudinale, trasversale e verticale rispetto alla direzione di percorrenza della città.

Le architetture di Sacripanti, come la città ponte di cui ci occupiamo, sono fortemente caratterizzate sia dalle invarianti del linguaggio moderno individuate da Bruno Zevi<sup>74</sup> sia dal concetto di opera aperta enunciato da Umberto Eco<sup>75</sup> e questi trovano un punto di convergenza nell'idea di temporalità della forma e dello spazio. In entrambi i casi infatti si sottolinea come l'opera moderna/opera aperta richieda un intervento attivo del fruitore, che solo esplorando lo spazio e la forma può comprenderla. Il fatto stesso che del progetto della città ponte ci siano giunti solo uno schizzo, riferibile alla fase iniziale della progettazione in cui l'idea viene per la prima volta materializzata su carta, e alcune immagini di due diversi plastici – una delle quali oggetto di rielaborazione e fotomontaggio – conferma quanto la tridimensionalità plastica fosse centrale nel processo progettuale e comunicativo attuato da Sacripanti. Il modello digitale ha inteso proprio riprendere tale processo dove le vicende storiche lo hanno interrotto, fornendo una maquette virtuale dalla quale estrarre una nuova documentazione grafica che consenta una più approfondita indagine critica sull'opera e una più diretta comunicazione dei suoi valori architettonici<sup>76</sup> attraverso la scomposizione del modello stesso in sistemi prima e in elementi minuti poi, per arrivare, infine, alla simulazione di attraversamento del modello, alla "decisione motoria"<sup>77</sup> virtuale, che consente una percezione dinamica altrimenti impossibile attraverso un modello fisico in scala.

Le due serie di immagini che mettiamo a confronto (Figg. 24, 25), l'una composta da sezioni trasversali, l'altra da viste prospettiche, intendono evidenziare proprio quella variabilità della forma e dello spazio tanto centrali nella teorizzazione del linguaggio moderno e delle opere di Sacripanti in cui "L'ambiguità del segno non rende indeterminata la visione delle forme rappresentate: ne suggerisce come una connaturata vibratilità, un più intimo contatto con l'ambiente, mette in crisi i contorni, le distinzioni rigide tra forma e forma, tra forma e luce, tra forme e sfondo"<sup>78</sup>.

Osservando inoltre il modello della Città-ponte vi si individua una variabilità nella distribuzione dei "grumi" solidi, un addensarsi e rarefarsi del costruito intorno alla parte centrale della città, dedicata alla veloce percorrenza veicolare.

La veduta zenitale del progetto (Fig. 26), resa possibile dalla realizzazione del modello tridimensionale, consente di cogliere in modo particolarmente chiaro questa caratteristica della Città-ponte e riporta alla mente uno degli elaborati grafici (Fig. 27) attraverso i quali Kevin Lynch illustra il suo "L'immagine della città"; curiosamente anche il testo che nel volume di Lynch viene messo in relazione con il diagramma in questione sembra adattarsi a descrivere la città di Sacripanti: nel capitolo intitolato "la forma della città" si legge infatti che "[...] *V'è un ultimo modo di organizzare un percorso o un sistema di percorsi, che acquisterà importanza crescente in un mondo di grandi distanze e velocità. Con analogia musicale, esso potrebbe essere chiamato "melodico". Gli eventi e le caratteristiche lungo un percorso – riferimenti, variazioni di spazio, sensazioni dinamiche – potrebbero essere organizzati come una linea melodica, percepita e figurata come una forma di cui si fa l'esperienza in un congruo intervallo di tempo. Poiché l'immagine sarebbe quella di una melodia completa, anziché di una serie di punti separati, quell'immagine potrebbe presumibilmente essere più estesa, e tuttavia meno esigente. La forma potrebbe essere la*



**Fig. 28** – Partitura indeterminata per "Fontana Mix", 1958.  
 (Da <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/6-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>)

<sup>79</sup> K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio Editore, Venezia 2013, p. 110.

<sup>80</sup> A.I. Del Monaco, *La ricerca compositiva in musica e architettura: convergenze parallele*, in A. Capanna, F. Cifarielli Ciardi e altri, a cura di, *Musica & Architettura*, Nuova Cultura, Roma 2012.

<sup>81</sup> C. Bragdon, *Bellissima necessità. Architettura come musica cristallizzata*, Edizioni Pendragon, Bologna 2017, pp. 137-138.

<sup>82</sup> C. Bragdon, *Bellissima necessità. Architettura come musica cristallizzata*, Edizioni Pendragon, Bologna 2017, p. 140.

<sup>83</sup> Nome dato a procedimenti compositivi affermatasi negli anni 1960, basati sulla indeterminazione. La scrittura musicale può essere affidata al caso secondo criteri diversi (imperfezioni della carta, lancio di monete ecc.), ma anche a esecuzioni di volta in volta diverse chiamando gli interpreti a partecipare alle scelte compositive. Compositori impegnati in tale tipo di musica furono M. Feldman, E. Brown, J. Cage, P. Boulez, K. Stockhausen, S. Bussotti, M. Kagel. Da <http://www.treccani.it/enciclopedia/musica-aleatoria/>.

<sup>84</sup> È il caso del noto brano 4'33".

<sup>85</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/john-cage\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/john-cage_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

<sup>86</sup> Si vuole qui intendere che essi rivestono un interesse anche come "oggetti grafici" in se stessi, oltre che per le composizioni musicali che rappresentano.



*classica sequenza introduzione-sviluppo-culmine-conclusione, o potrebbe assumere aspetti più raffinati, come quelle che evitano una conclusione finale*<sup>79</sup>.

Ci sembra di riconoscere in questa descrizione la Città-ponte di Messina, che, nell'unità della sua composizione offre continue variazioni spaziali e sensazioni dinamiche generate dall'articolazione dei sistemi che ne originano la complessità, percepita e percepibile soltanto nel tempo, grazie all'arteria di percorrenza centrale, pensata per la veloce mobilità contemporanea.

La suggestione della "analogia musicale" usata da Lynch ci consente alcune riflessioni, pur nella consapevolezza che il fondamentale e complesso rapporto tra musica ed architettura, il loro condividere concetti centrali, tra i quali quello del "comporre"<sup>80</sup>, non sia l'oggetto specifico del nostro studio.

È in primo luogo da notare che "[...] La musica dipende principalmente dalla divisione regolare e uguale del tempo in battute e delle battute nel ritmo; su questo ordito invisibile e senza suono è intessuta una trama melodica infinitamente varia, fatta di toni con frequenze e durate differenti, aritmeticamente correlati e combinati secondo le leggi dell'armonia. L'architettura, in modo analogo, impiega la divisione ritmica dello spazio e obbedisce a leggi numeriche e geometriche. Esiste, quindi, una sicura identità tra la semplice armonia nella musica e la semplice proporzione nell'architettura"<sup>81</sup>.

Questa relazione diretta tra i rapporti armonici e le proporzioni architettoniche ha informato di sé l'architettura tradizionale sin dall'età classica, ed è sicuramente vero che tanto la musica quanto l'architettura contemporanee si siano molto allontanate dai modi della composizione tradizionalmente intesa.

D'altronde "[...] i rapporti numerici, che l'occhio realizza troppo rapidamente, alla fine diventano tediosi. La relazione dovrebbe essere sentita piuttosto che misurata. Dovrebbe essere percezione d'identità e anche di differenza. Come nella musica, dove le dissonanze sono in-

trodotte per dare valore alle consonanze ad esse successive, così in architettura i rapporti semplici dovrebbero essere utilizzati in connessione con quelli più complessi"<sup>82</sup>.

Questa "percezione d'identità e anche di differenza" ci sembra espressa pienamente da Sacripanti nel suo unico progetto urbano, delineato, come si è visto, attraverso l'individuazione del suo principio generativo, incorporando in tal modo nel progetto la previsione del possibile mutamento della forma definitiva dell'agglomerato urbano. È questo un atteggiamento non strettamente prescrittivo, proprio anche di una cospicua parte dell'architettura di Sacripanti, che include nel progetto il "mutevole", la possibilità di riconfigurazione e cambiamento fisico degli spazi - come in diverse sue opere tra cui spicca il Teatro lirico di Cagliari - o, come nel caso della Città-ponte, il continuo cambiamento dello scenario che avvolge e coinvolge il fruitore-attraversatore della città stessa.

L'articolazione nell'unità e l'introduzione del "mutevole" nella composizione sono caratteri propri non soltanto dell'architettura di Sacripanti, ma anche della musica aleatoria<sup>83</sup> di John Cage: le sue partiture sono portatrici di una grande complessità e necessitano del contributo attivo dell'interprete, chiamato talvolta a stabilire cosa e quanto eseguire della partitura, talvolta a compiere delle "azioni" sul palco, talvolta infine a non suonare affatto davanti al pubblico per un tempo determinato<sup>84</sup>, in un "processo di apertura, cui corrisponde da parte del pubblico un ascolto nuovo, immune dalle imposizioni della consuetudine artistica: una pratica che consista nel 'fare esperienza' della musica piuttosto che capirla"<sup>85</sup>.

Gli spartiti attraverso i quali la musica di Cage viene espressa hanno, agli occhi dell'osservatore, poco a che fare con quelli tradizionali della musica colta comunemente noti: si tratta di "opere"<sup>86</sup> caratterizzate da una spiccata identità visuale (Fig. 28). La notazione grafica di Cage ha naturalmente uno specifico significato in ambito musicale, ma è per noi occasio-





ne di lasciarci suggestionare dalla figura di Cage, che ebbe rapporti di interscambio con le arti visive<sup>87</sup> e sodalizi con artisti di varia estrazione, e dall'aspetto anche grafico di alcuni suoi lavori.

In particolare, lo spartito relativo ad uno dei "Freeman Etudes", il XVIII, ha richiamato in modo immediato alla nostra mente il modello della Città-ponte, in un curioso rimando visivo di elementi musicali ed architettonici. Le due composizioni appaiono "strutturalmente" comparabili, pur tenendo sempre presente che l'una ha per oggetto il tempo e l'altra lo spazio, entità che però, come si è visto, si intersecano nella concezione di Sacripanti (Fig. 29).

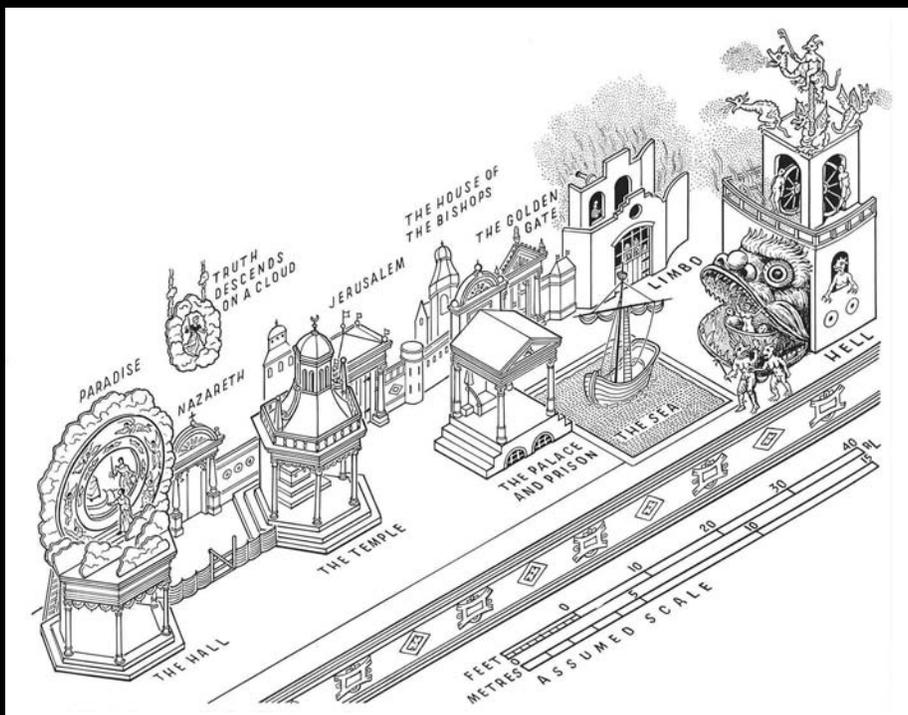
Il pentagramma, elemento portante del brano musicale, che attraversa da parte a parte lo spartito, si confronta immediatamente con la linearità della strada, l'elemento di percorrenza che consente la fruizione e la conoscenza della Città-ponte; su un lato del pentagramma le teste delle note si addensano, in grappoli più o meno densi, come nella città fanno i solidi rappresentanti il costruito, mentre dall'altro lato del pentagramma sono i segni dinamici a dar vita a "grumi" di varia densità; gambi, codette, pause, affollano lo spazio del pentagramma, come i reticoli di Sacripanti, nella loro multidirezionalità, affollano lo scenario urbano sospeso sull'acqua. I due piani verticali, trasversali rispetto al senso di percorrenza della città, sembrano mostrarci come l'architetto abbia delineato soltanto "una battuta", per mutuare ancora il linguaggio musicale, della sua città, laddove il resto del componimento, seguendo i medesimi principi generativi, rimane tutto da scrivere.

Non si intende naturalmente istituire o ipotizzare un legame diretto o consequenziale tra le due composizioni, che non sono, peraltro, coeve<sup>88</sup>: ci è però sembrato interessante e suggestivo accostare due personaggi che, negli stessi anni, ciascuno nella propria arte, sono stati accomunati da un atteggiamento di forte innovazione. Entrambi hanno introdotto l'alea nel loro lavoro, rinunciando alla rigidità prescrittiva storicamente consolidata nelle rispettive discipline; hanno condiviso lo

sperimentalismo visionario, la rottura con il passato e la ricerca del "nuovo", inteso come espressione dell'uomo contemporaneo e delle sue esigenze profonde; entrambi hanno stimolato il pubblico, i fruitori, ad una diversa partecipazione ai fenomeni architettonici e musicali, ad un modo diverso di intendere l'arte.

Certamente però Sacripanti è stato consapevole dei caratteri del lavoro di Cage<sup>89</sup> e si può pertanto asserire che, se non altro, i due fanno parte di un medesimo milieu culturale, di uno spirito del tempo, che informa di sé le arti, o almeno gli artisti che condividono la tendenza alla riflessione sulla contemporaneità e la ricerca di nuove vie di espressione.

All'interno di questo contesto, innovativo e visionario, la contaminazione tra le arti ed i punti vista, possibile grazie al fatto che "linguaggio e tecnica, lirismo e forme sono il territorio di esplorazione condiviso da musica e architettura"<sup>90</sup>, ci ha spinti a rileggere secondo criteri non meramente architettonici questa Città-ponte nella mente di Sacripanti: in essa tempo e spazio si intrecciano, "perché la caratteristica del tempo è la successione e quella dello spazio la simultaneità: la prima espressa simbolicamente da elementi ordinati in relazione a linee assiali; la seconda da elementi ordinati in relazione a punti focali"<sup>91</sup>. Una città contemporanea e futuribile, una città non dissonante sì dissonante, non melodica sì melodica.



**Fig. 1** – *The Mystery of Valenciennes 1547.*

(Source: *The Development of the English Playhouse*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973)

## TEMPLE, MACHINE, CARAVAN\*

**Fernando Quesada**

In 1966, Guido Canella published a book titled *Il sistema teatrale a Milano*, where he analysed the historical development of what he called “system,” referring to the relationship among architectural type, urban form and social use of theatrical spaces<sup>1</sup>. Canella made a sharp distinction between the architect’s approach and that of the theatre director, stage designer or playwright. The second group, the thea-

tre artists, provide the internal vision of the show itself, the staging, the technical requirements and the aesthetic specific to the art form. It is for the architect to provide a broader and more relational approach, established between the building, the city and the social environment, embodied in the specific architectural relation between the stage and the audience as a miniature model to be tested to scale,

### NOTES:

\* This essay has benefited from the Research Project HAR2014-57383-P, funded by Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>1</sup> G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Libri, Bari 1966. There are significant texts throughout the whole book, but it is in the first chapter, “Il teatro e i compiti della architettura,” where we can find the main ideas, pp. 7-17. There are also similar ideas in Guido Canella, “Il nuovo teatro cerca la città”, *I Problemi di Ulisse*, XXII, vol. 10, 1969, pp. 9-19.

<sup>2</sup> G. Canella, *Teatri e pseudoteatri*, «Zodiac» 2, 1989, pp. 70-93.

<sup>3</sup> Le Corbusier, *Le théâtre spontané* in André Villiers and André Barsacq (eds.), *Architecture et dramaturgie*, Bibliothèque d’Esthétique, Flammarion, Paris 1950. The text achieved its maximum dissemination in the architectural circles with its abbreviated edition in the publication in different languages of the Congrès Internationaux d’Architecture Moderne CIAM VIII held in Hoddesdon in 1951, three years after the conference Le Corbusier gave in La Sorbonne. In 1955, the English edition, *The Heart of the City*, was published by Lund Humphries & Co. Ltd. in London, and the Spanish edition, *El corazón de la ciudad*, published by Hoepli S. L. in Barcelona with editors Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert and Jacqueline Tyrwhitt.



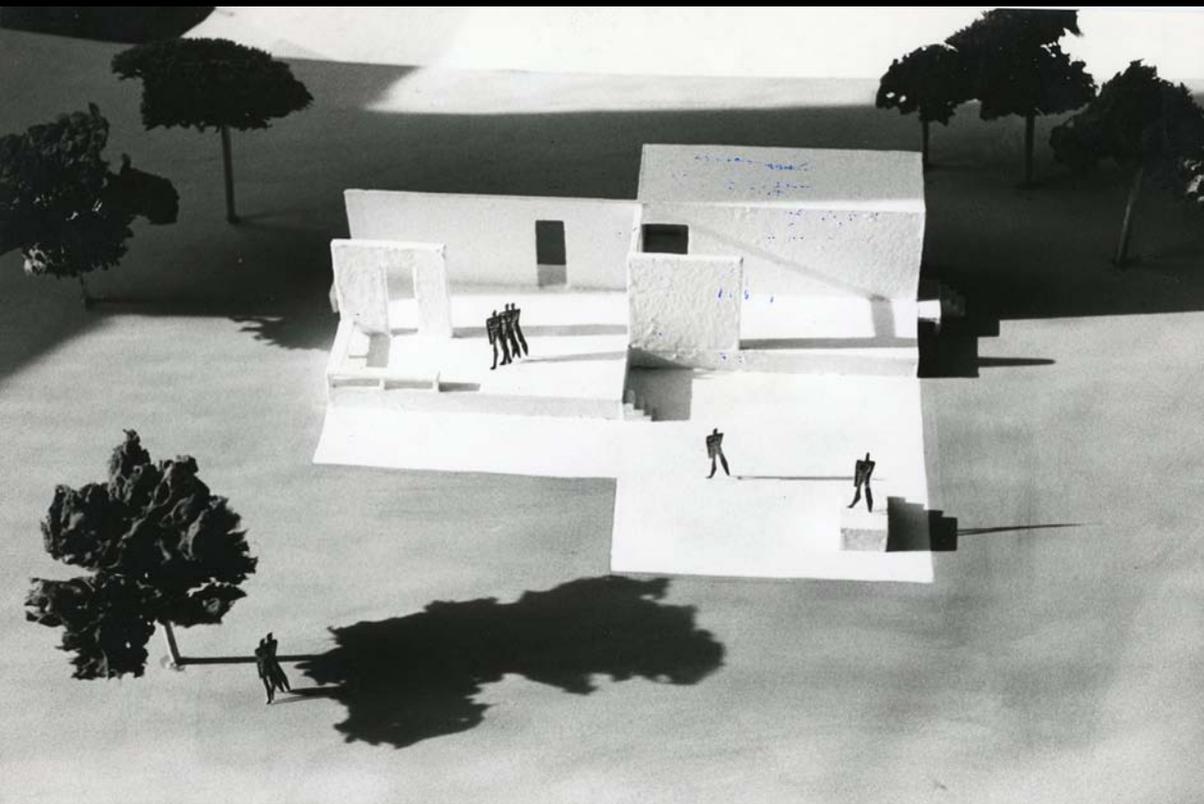
**Fig. 2** – *The Mystery of Valenciennes 1547.*  
 (Source: Gallica/Bibliothèque Nationale de France)

but with the wish to overcome it. Canella classified three types of theatrical space according to their relationship with the city, as he assumed the role not of man of the theatre but as its architect: the “temple theatre,” the “theatre machine” and the “mobile theatre”.

A diffuse social theatricality, not necessarily artistic or institutional, is always encapsulated and institutionalised within the walls of cities’ theatres. This social theatricality is necessarily multiple and even elusive in a formal sense, as much as is the social environment, and that is why Canella speaks of a “theatrical system” to refer to the urban environment that surrounds a theatre building in a very efficient direct analogy. In Canella’s vocabulary, “system” refers to a physical environment that exceeds the architectural type of the theatre building comprising more factors to which an architect must pay attention beyond the understanding and ability to manage the specifications of the theatrical space available. This “system” will adopt other names in Canella’s rich terminology, in some of his analysis following on from his book about Milan, of a more theoretical and historiographical approach. For example, Canella spoke of theatres and pseudo-theatres explaining the simi-

tudes and differences between these two models of public space. The former are the buildings matching the concept of theatrical architectural type in the strict sense of the idea. The latter are urban spaces like squares, educational spaces, associative spaces and civic or religious representative spaces<sup>2</sup>. **(Fig. 1, 2)**

This notion is very similar to the “spontaneous theatre” used by Le Corbusier in 1948 – an extremely influential concept in both the architectural and theatrical sphere at that time, due to his significance and its dissemination in widely distributed publications<sup>3</sup>. In that written transcription of the conference he delivered in La Sorbonne, Le Corbusier admiringly described scenes of his travels around Europe, North Africa and Latin America, in which the urban space hosted non-programmed social gatherings to which he assigned a highly theatrical content, in continuity with popular, lay or religious, celebrations of the old consolidated European city. In other words, Le Corbusier considered the streets of traditional cities – and not the theatre building – the ultimate example of spatial archetype of theatricality. To frame these social gatherings without physical or mental coercions, in



**Fig. 3** – Le Corbusier, model for the Spontaneous Theater of the cultural Center of Fort Landy, 1960.  
(© Fondation Le Corbusier)



1960, Le Corbusier proposed some spontaneous theatres for Fort-Lamy Cultural Centre, Chad, with spaces made up of only with fitted floors and vertical surfaces (small walls, parterres or even projection screens), which would no longer frame or limit the scene once the action in progress finished, becoming mere architectural elements of the diffused organisation of the urban space. **(Fig. 3)**

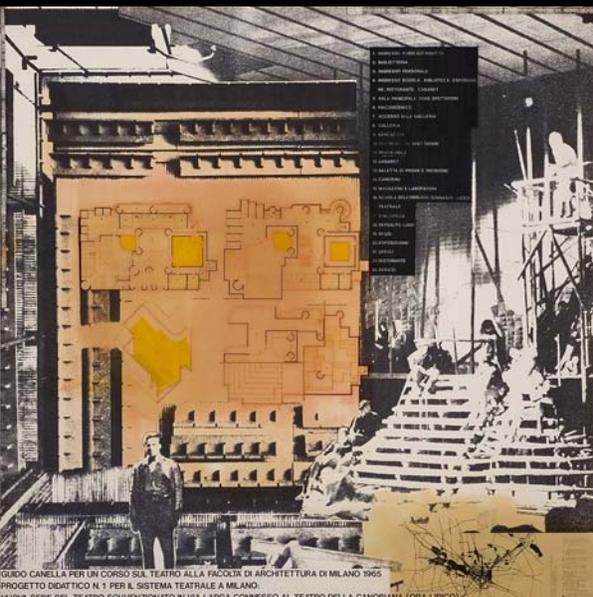
For both Le Corbusier and Guido Canella, the aim was significantly similar: the overcoming of a privilege historically assigned to a strictly technicist or typological and professional vision of the relationship between stage and audience, and its substitution by a wider social and urban approach that conceptually disintegrates the architectural type of theatre and disseminates it throughout the city, resulting in interchangeable theatres and pseudo-theatres without any kind of hierarchy among them. In order to do so, both architects proposed two simultaneous procedures of disciplinary achievement in their respective discourses. Firstly, the successful completion of the project understood as a design activity serving the dramatic scene, that is, the achievement of the set design as the field of activity specific to the architect. Secondly, its analogous system in an urban context, the overcoming of the theatrical architectural type as the mere design of the vessel of a pre-existing social drama, previously written by the hegemonic commonly accepted social urban behaviours. From the project's point of view, it is about strategies for transposing stage-specific values or parameters into the urban architectural sphere, which also possess potential capacities to transgress the prevailing social order.

According to Canella, the architect of theatres must reveal or at least facilitate the diffuse spontaneous multiple social theatricality of the urban environment, and also must shape more complex typological and programmatic systems, beyond both the stage itself and the theatre building.

Thus, the architect will be able to guarantee certain continuity between the most spontaneous forms of social theatricality (which tend to be ephemeral and at times unrepeatable) and the most institutionalized forms of the theatre building itself (which always have a strong tendency towards ritual repetition).

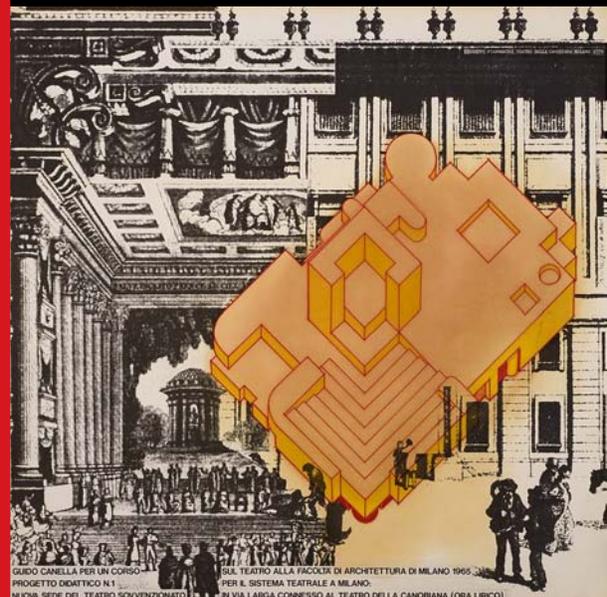
The concept of the temple theatre refers to the historical period started with the establishment of the first theatres during the Renaissance, the climax of which would be Richard Wagner's Bayreuth theatre, built in 1876, and is, according to Canella, the greatest exponent of this type of theatre. Historically it overlaps with the next one, the theatre machine, which derived from Baroque staging experiments, but which reached its climax with Walter Gropius' *Totaltheatre* for Erwin Piscator in 1927. The third type, the mobile theatre, has a parallel genealogy equally extended in time and also rooted in the same classic origins, but with an irregular historical progress, as well as being less prominent and barely documented, making it difficult to characterise it, although always maintained links with the other two types.

Following Bayreuth – which brought to an end the critical vision of the culture of romantic-enlightened theatre against European-style theatre established in the Renaissance –, the avant-garde theatre focused on three main areas of work. The first placed emphasis on the temple theatre, experimenting with the representation of the theatre building as an urban monument, and as a symbol of a certain political form, underscoring its role as a lay civic temple. The second, the machine, consisted in rehearsing new space models inside the theatre auditorium, experimenting with the relationship between stage and audience depending on the development of the dramatic writing and the theatrical forms, with particular emphasis on technology, in accelerated permanent renewal. The third one, the caravan, was the proposal of a new social role model for the theatre after the emergence of a new mass cultural form, characteristic of



GUIDO CANELLA PER UN CORSO SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965  
 PROGETTO DIDATTICO N. 1 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO

NUOVA SEDE DEL TEATRO SOVVENZIONATO IN VIA LARGA CONNESSO AL TEATRO DELLA CANOBIANA (ORA LIRICO)



GUIDO CANELLA PER UN CORSO  
 PROGETTO DIDATTICO N. 1

SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965  
 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO  
 IN VIA LARGA CONNESSO AL TEATRO DELLA CANOBIANA (ORA LIRICO)

**Figg. 4, 5** – Guido Canella, *Progetto didattico n. 1* for “Il sistema teatrale a Milano”, 1965, New Public Theatre at via Larga, connected with Canobiana Theatre.  
 (Source: Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna)

**Figg. 6, 7** – Guido Canella, *Progetto didattico n. 2* for “Il sistema teatrale a Milano”, 1965, School of Theatre, School of Pedagogy, Department of Social Sciences at Sesto S. Giovanni.  
 (Source: Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna)



GUIDO CANELLA PER UN CORSO SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965  
 PROGETTO DIDATTICO N. 2 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO

SCUOLA SUPERIORE DEL TEATRO, FACOLTÀ DI MAGISTERO, DIPARTIMENTO DI UMANISTICA A SESTO S. GIOVANNI



GUIDO CANELLA PER UN CORSO SUL TEATRO ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI MILANO 1965  
 PROGETTO DIDATTICO N. 2 PER IL SISTEMA TEATRALE A MILANO

SCUOLA SUPERIORE DEL TEATRO, FACOLTÀ DI MAGISTERO, DIPARTIMENTO DI UMANISTICA A SESTO S. GIOVANNI

<sup>4</sup> The seminar, titled *L'Architettura teatrale dal Palladio ad oggi*, hosted twenty two international speakers, and all of them, except Manieri Elia and Tafuri, focused on the history of theatre from the Renaissance to the end of the 19<sup>th</sup> century. The historians' disproportionate attention to different historical periods is remarkable and evident.

<sup>5</sup> Mario Manieri-Elia, *Il teatro moderno*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», vol. XVII, Vicenza 1975, p. 379. There is a Spanish version, *El teatro moderno*, in «Carrer de la Ciutat» 12, Barcelona, 1980, pp. 28-36. The edition consulted was the original one.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 380-381.



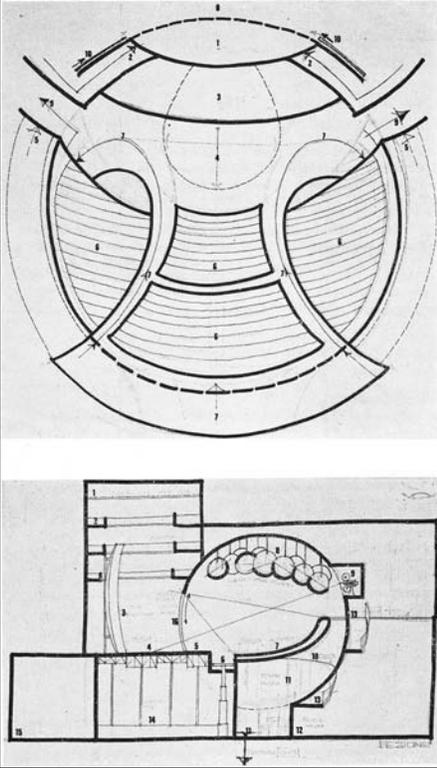
big cities and until then unknown, which experienced its emergence along with the historical avant-garde and its fascination with the metropolitan phenomenon. This classification of the theatrical space with regard to the urban environment established by Canella was discussed by another Italian author, the architect and historian Mario Manieri Elia, who offers even more clues for a better interpretation of any proposal of theatrical space mainly with regard to its possible urban, politic and civic role. **(Figg. 4-7)**

In the summer of 1975, Manieri-Elia took part in a seminar organized by the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio in Vicenza together with a series of experts, among which was also Manfredo Tafuri. They were the only two speakers in that forum that focused their contributions on the 20th century<sup>4</sup>. At that meeting, Manieri Elia gave a lecture called "Il teatro moderno," carrying on with Canella's open debate, and given that Manieri Elia was a Marxist historian, it was greatly enriched by his ideological perspective.

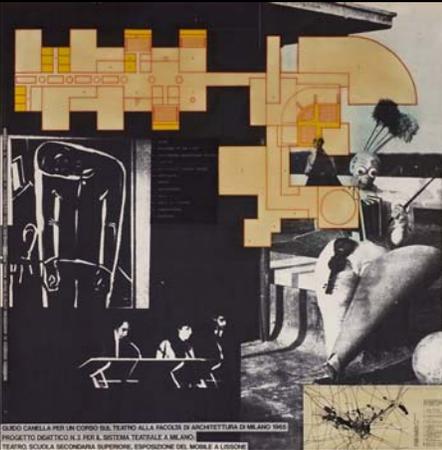
Running parallel to the temple-machine-caravan triad established by Canella, Manieri-Elia speaks of three moments in contemporary theatrical culture: the recreational, the productive and the ritual, in addressing the possible relationship between theatre and architecture in the new framework of mass-culture and consumption, already outlined by the historic avant-garde and very much in focus when the Vicenza conference took place. Manieri-Elia strongly disapproves of the recreational moment, considering that it dispenses with architecture completely, because it always fulfils a social role, denied by the absolute gratuitousness of the recreational moment. The recreational act would be anti-architectural, and strictly speaking even anti-theatrical because "it has lost its cathartic role", which is the role of the ritual, the main role of theatre and of its related architecture, one could say<sup>5</sup>, resulting in a form of temporality excluding the ritual dimension, and thereby, its

social role. Thus, Manieri-Elia clearly and rather bluntly distinguishes what is recreational from the ritual because the latter is inevitably linked to "a functional intention, it seeks to solve a specific situation that is critical of the collective"<sup>6</sup>, against a recreational upheaval in its purest form, with a purely dismissive and critical role. Therefore, Manieri Elia finds in the ritual the fundamental link between theatre and architecture and its political potential.

What he denominates the productive moment or core is, on the other hand, the performative work itself, where the discourse would move from the realm of theory or ideas to the realm of practice and to its conditions within the cycle of production, organisation and consumption. With regard to that, the recreational core entails, therefore, the total dissolution of the mechanism, the "disappearance of theatre" (and of architecture), and the emotional explosion with no ritual social role at all in an unproductive task, in this type of symbolic economy that Manieri-Elia describes from a Marxist point of view. The productive core, in its state of maximum theatrical intensity, on the other hand, leads to the absolute reformulation of the social fabric through what Manieri-Elia calls the "theatre of complete conditioning." For the first case (an unbridled playfulness) gives the example of Yves Klein and its theatre empty of actors or audience, with a perfectly lit open box office, a theatre in which "actors will be paid to disappear among the people; the audience will pay their tickets to have an empty seat which bears their name. The theatre therefore becomes an empty box accomplishing, until the end and through payment, its own unproductive task"<sup>7</sup>. For the second case (complete productivity) gives the example of the spherical stage space proposed by Piero Berengo Gardin, paradoxically derived from the space proposed by Antonin Artaud, which psychologically prepares the audience by means of an implacable technological device, as followed in the accompanying descriptive text: "The spherical envelope redirects the spectator during his 'spectacular nu-

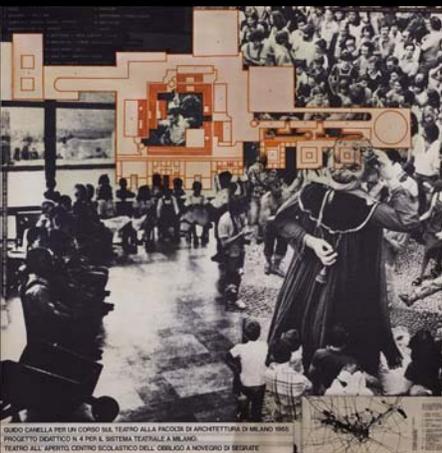


**Fig. 8** – Piero Berengo Gardin, proposal for a Spherical Theatre.  
(Source: "I Problemi di Ulisse", año XXII, vol. 10, unpagged)



**Figg. 9, 10** – Guido Canella, Progetto didattico n.3 for "Il sistema teatrale a Milano", 1965, High School, Exhibition of furniture at Lissone.  
(Source: Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna)

**Figg. 11, 12** – Guido Canella, Progetto didattico n.4 for "Il sistema teatrale a Milano", 1965, Open Air Theatre, Primary School at Novegro di Segrate.  
(Source: Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna)



<sup>8</sup> Piero Berengo Gardin, *Teatro?*, in «I Problemi di Ulisse» XXII, vol. 10, pp. 25-31. Berengo Gardin is included in the magazine credits as a publicist and defends a shock mass media theatre in line with Croppius and Piscator, confronting audiovisual mass media with a spherical building that derives from Artaud's theatrical space.

<sup>9</sup> Mario Manieri-Elia, op. cit., p. 380.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 386.

<sup>11</sup> G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, op. cit., pp. 125-136, where he analyses the actual state of the theatrical system in Milan in 1965.



trition' (the stage equals the placenta) to a hypothetical 'uterine' state, where this envelope 'protects' the spectator"<sup>8</sup>. **(Fig. 8)**

In both cases (Klein and Berengo Gardin), the result of the supposed dissolution is the performance intensified by two opposing forces, which ultimately converge purely in that, which is spectacle. In the first case, the old bourgeois temple completely emptied of sense, and whose role is the panic perpetuation of its own survival as a sterile institution that does not allow the emergence of new rituals, but only the perpetuation of the existing ones. In the second case, the renovated shock-producing machine, an incubator of new types of subjects that must permanently adapt their own physiology and emotional apparatus to new technologies. For Manieri Elia "in these stances we must appreciate the purging attempt to indicate new paths to theatre, and when an attempt to prefigure its form is made, we arrive to the opposite extreme: that of the unusual conditioning of the audience"<sup>9</sup>.

In the midst of these extremes, theatrical architecture would have oscillated between one and the other, but without ever arriving, because had this been the case, as just seen, it would disappear. The moving theatre of Canella's caravan, is proposed by Manieri Elia as a possible model to link theatre and architecture in a different yet mutual relationship regarding their relation with the ritual: "Against such a determining relationship between staging and performance, the aforementioned third type of theatre appears: the moving theatre in its different versions. But in this instance it is more difficult to speak of architecture"<sup>10</sup>.

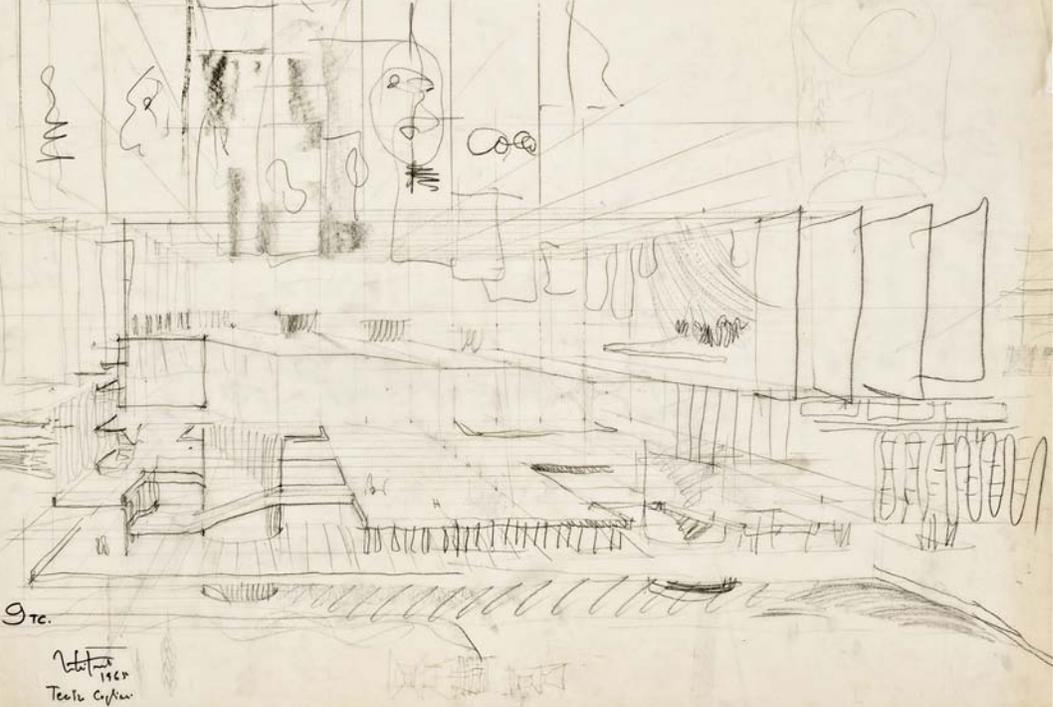
Guido Canella attempted to resolve this thorny issue of how much architecture is necessary for a theatre that is neither a temple nor a machine, with some of the designs from his 1966 book about Milan presented the previous year in his projects course at the Politecnico di Milano. And his answer was "a lot." However, mobility in relation to the city was crucial to provide diametrically different solutions

regarding the architectural language used, but extraordinarily similar on a conceptual level and in its social and urban consequences.

In his study of Milan, Canella proves that the social development which occurred in the interwar period due to the large-scale implementation of the automobile, led to a transformation of both central bourgeois theatres and small theatrical spaces in the outskirts of the centre of Milan. Working class people frequented the latter, and their programs included classic theatre, popular theatre, variety shows, circus and political theatre. During that time, and following the post-war period, central theatres acquired, with some exceptions, a trend towards the strictly commercial, and the small peripheral "cinema-theatres" became cinemas with important architectural transformations, like the complete disappearance of staging equipment and the excavation of underground spaces to add commercial spaces to these buildings<sup>11</sup>.

To that loss of typological variety and the subsequent isolation of the building regarding the urban context, Canella answered with some proposals of large architectural pieces that combined theatre with pseudo-theatre, the built with that which is unbuilt, the architectural object with the urban texture only minimally evident. They were large-scale developments with a lineal structure that connected the train stations of the public transport system with private parking facilities. Educational facilities such as elementary schools or university buildings, commercial premises, areas of craft production and theatre auditoriums, all of them combined with plenty of open-air grandstands, plazas and all kind of urban pseudo-theatres were plugged into this axis of mobility. **(Figg. 9-12)**

Canella's response, therefore, was not the absence of architecture or its literal dissolution, but the complete opposite. Neither was it a mobile or dynamic theatre, but an architectural organism on a metropolitan scale partially retaining some aspects of

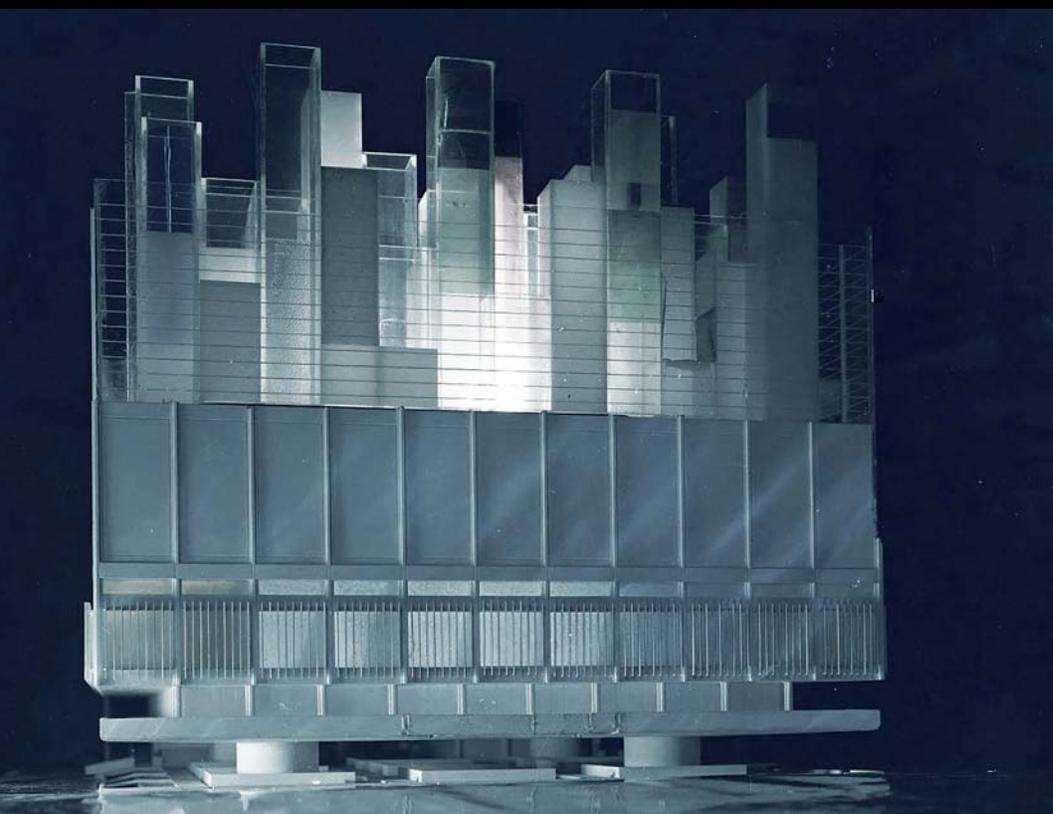


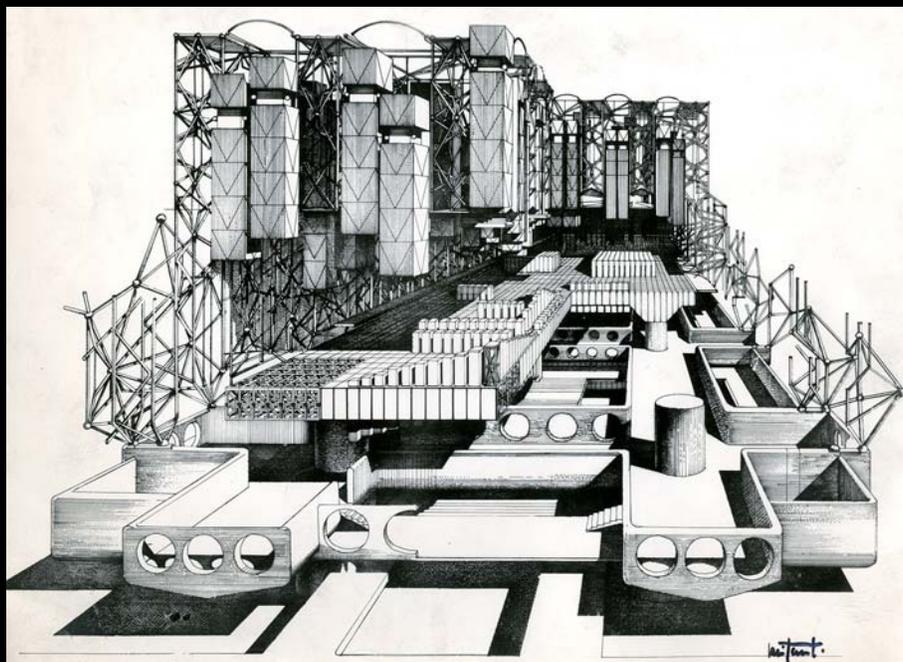
**Fig. 13** – Maurizio Sacripanti, design sketch for Cagliari Theatre. Interior space.  
(Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)



**Fig. 14** – Maurizio Sacripanti, model for Cagliari Theatre. First solution.  
(Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)

**Fig. 15** – Maurizio Sacripanti, model for Cagliari Theatre. Second solution.  
(Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)





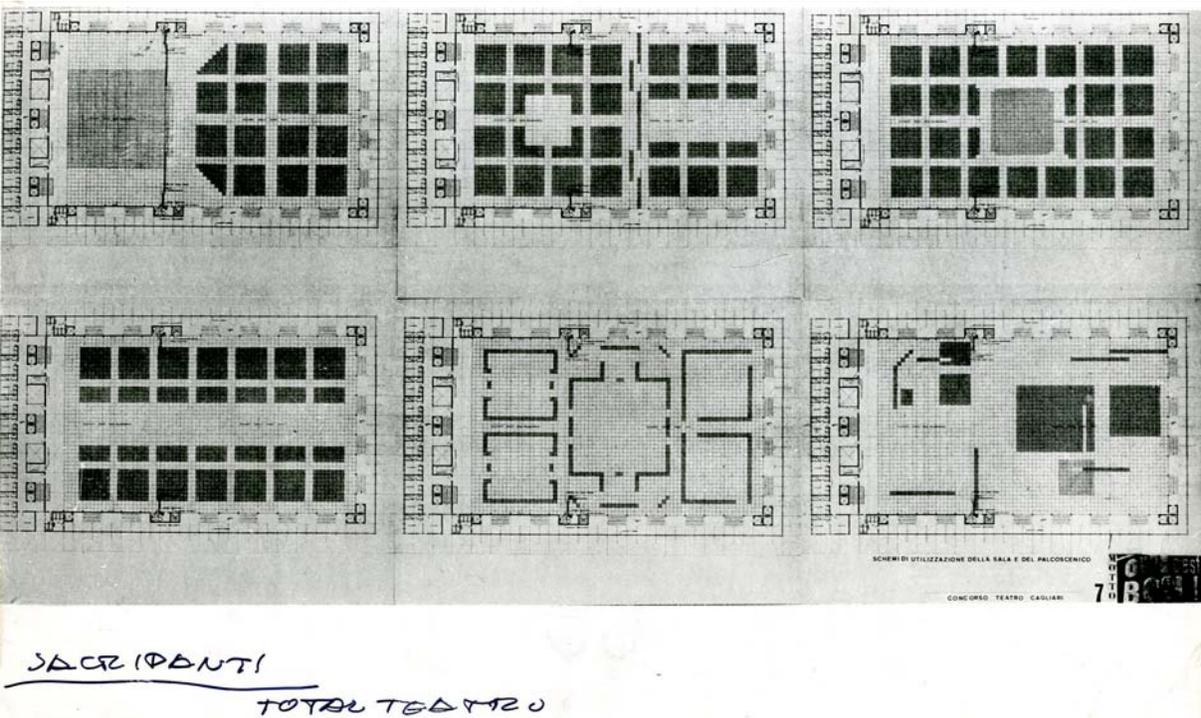
**Fig. 16** – Maurizio Sacripanti, perspective drawing for Cagliari Theatre. Final solution. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)

the temple theatre, such as its monumentality, its formal stability and its capacity for civic representativeness. It was architecture motivated by the desire for theatre to become a mass-social activity as a product of the city. Thus, Canella used mobility as the conceptual driving force of his urban project, where the mobile wasn't the theatre, but the audience, society itself and the class identity, therefore defying the old theatrical model as being incapable of representing what was new. Canella's proposals, devised with his students in 1965, would belong therefore – and with all the nuances involved – to the tradition of temple theatre as revisions literally erupted from the bourgeois architectural style and from the capacity of theatrical architecture to represent the polycentric democratic modern lay society that, according to Canella, one single permanent building could not encompass in all its complexity. But the archetype of the theatre machine, not so much centred on social mobility, but literally on its own inner spatial mobility, gave rise to a similar revisionist on the same exact date in 1965, with the submission of Maurizio Sacripanti's project in competition of Cagliari's new lyrical theatre. **(Fig. 13)**

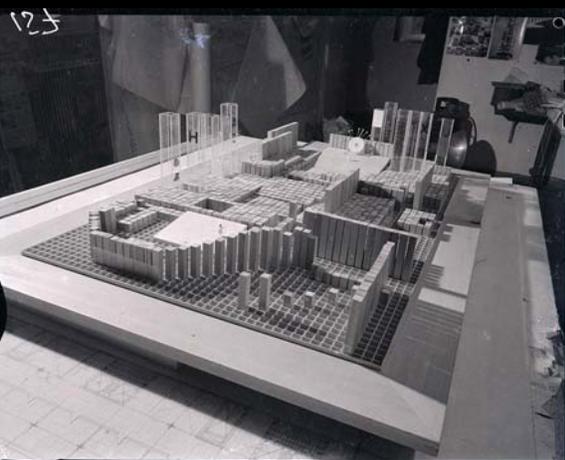
This project, of a formal and technical virtuosity seldom achieved in Italian architecture at that time, proposed a great space for events whose floor and roof were made out of squared telescopic modules, thanks to some simple hydraulic

mechanisms, with a perimeter corridor for transport and services. There were three successive versions, where the inner space and the structure outline didn't experience excessive variations, it being only the enclosures which changed in the second and third versions, to make the highly complex interior spatial mobile system relatively visible to the outside. The evolution of the three proposals for the enclosure takes into account the desire to generate a façade able to transmit the idea of formal uncertainty to its final image. The progress of these various versions shows that the conception of the inner space – which barely changed during the project – experienced certain difficulties in making its presence felt in the plan for a conventional façade, that is, to take the form of a temple theatre with a coherent communicative value. That highlighted the contradiction between the uncertainty of the open spatiality of the inner space and the civic need to offer a stable, eloquent and relevant façade that is eloquent and relevant to that new labile spatiality. In other words, what was sought was a formal expression of the uncertainty of the space, a direct union of environment and representation. **(Figg. 14-16)**

The project report refers to the possibility of turning the interludes between events into events themselves – made possible by the intervention of the automated movement of parts of the floor and ceiling, precision-controlled by perforated



**Fig. 17** – Maurizio Sacripanti, plans and schemes for Cagliari Theatre auditorium space. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)



**Fig. 18** – Maurizio Sacripanti, model for Cagliari Theatre Interior space. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)



**Fig. 19** – Maurizio Sacripanti, model for Cagliari Theatre Interior space. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)

<sup>12</sup> Maurizio Sacripanti, *Il total teatro di Maurizio Sacripanti*, in «Domus» 437, April 1966, pp. 1-11. This project was widely published in Italy and France. In Italy, apart from *Domus's* long review, it appeared in Bruno Zevi, *Un concorso concluso con sei voti contro cinque. Nasce in Sardegna il teatro in condominio* in the journal «L'Espresso», October 16, 1965; and as *Concorso nazionale per il teatro di Cagliari* in «L'Architettura. Cronache e storia» 123, 1966. In France it was published as *Théâtre total* in «L'Architecture d'Aujourd'hui» 128, 1966. In Spain it was mentioned in the mythic number 28 of magazine «Nueva Forma», May 1968, where Juan Daniel Fullaondo laid out his vision of the architecture of the time in his long ambitious text *Agonía. Utopía. Renacimiento*.

<sup>13</sup> Maurizio Sacripanti, *Il total teatro di Maurizio Sacripanti*, «Domus» 437, April 1966, p. 1.



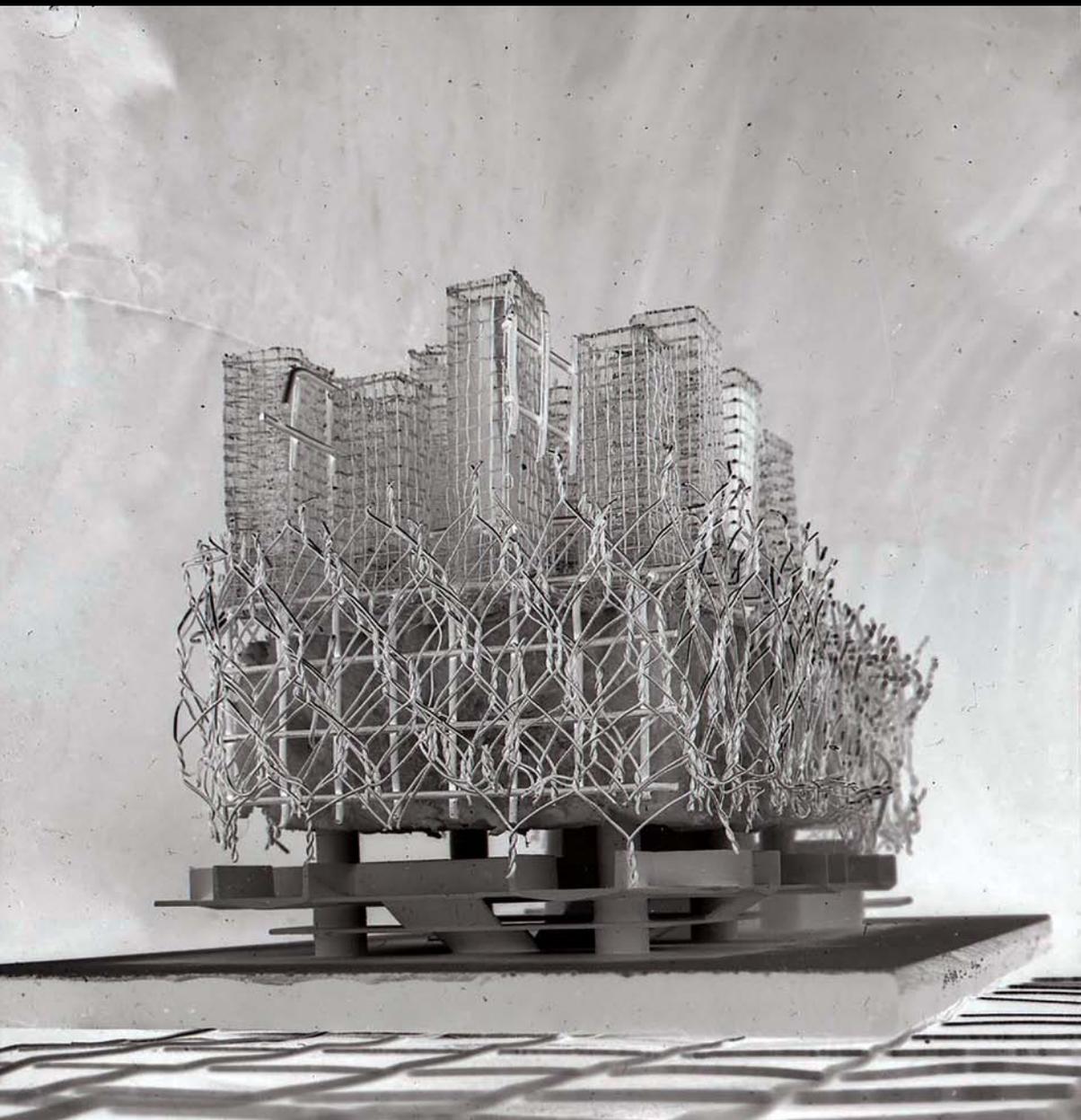
cards via computer software. Information technology offers a suitable mechanism of control of mass entertainment with the optimisation of time and space: nothing should be beyond the capacity of the spectacular and self-demonstrative element of this impressive fully computerised device. So much so that the project not only serves for a wide variety of possible uses – theatre, congresses, exhibitions, markets, fairs or political rallies –, but also a 24-hour operation without interruption caused by schedules, seasons or the social habits of mass-leisure consumption. Even at the times when the space is being changed thanks to the movement of the prismatic pieces of the floor and ceiling, it would be possible for the audience to experience the event in a state of shocked admiration. **(Fig. 17)**

A two-meter high metal net holds up the components of the stalls, with hydraulic pistons supporting the net, above which there are two seats adjustable in any direction. Therefore, the seats in principle have almost infinite possibilities of adjustable height and swivel. In addition, the seats can be removed converting the floor support into stage or all-purpose surface. An analogous system of reconfigurable prisms is offered for the larger-scale ceiling, and it can be used as an acoustic corrector, as a lighting-support or as a display screen. Sacripanti called it “bumper space” due to its adaptability<sup>12</sup>. The roof structure consists of a five metre stereo system all around the edge in all directions right through the space. The gaps between the elements of this structure house the ceiling prisms when folded upwards, and the latticework of the roof stereo structure surrounds the building enclosure in a practically continuous envelope. Thus, it brings back the Baroque theatrical machine that generated shock and surprise through the computer perforated card technology as an absolute architectural leitmotif, which the general space composition of the building alludes to: it was a huge cybernetic machine that produced light, colour and sound effects,

and dynamic rhythms of all kinds. **(Fig. 18)**

Sacripanti spoke of the famous story about modern theatre and its crisis, especially felt in the 1960's<sup>13</sup>. At that moment historiographical research shed enough light to offer a complete systematic empiric critique of modern theatre, making it possible to propose parallel alternatives to the models studied by historians. Sacripanti's critical review emphasises statements that, by that time, were already recurrent. For example, he said that the humanist Renaissance theatre abandoned – culturally speaking – sacred choral spaces found in churches, in favour of a new relationship between stage and audience, one that was direct and univocal. And along these lines, he proposes his project as an attempt – one more in the avant-garde chain of machine-theatres – to overcome that “crystallized opposition between space and stage.” His design tool is the expansion of the technical principles of the stage towards the stalls, and by extension (although in a completely unintentional way) to the audience, who would be similarly affected by the complex process of automation of the building. **(Fig. 19)**

Sacripanti insists on synthesizing the stage-auditorium relationship characteristic of the theatrical avant-garde, highlighting the breakdown the Renaissance brought with it on two levels: the specifically architectural level, with the invention of the fourth wall implicit in the division between stage and audience; and the socio-political level, with the emergence of professional theatre artists and specialization, a thing that, as we well know, deeply affected architecture practice equally after the cultural breakdown of the Renaissance. For Sacripanti, that cultural revolution didn't follow the logical path of development, parallel and united in both domains (stage and auditorium), because, according to his brief but eloquent partisan narration, while the stage was naturally incorporating all the repertoire of sociocultural technical in-



**Fig. 20** – Maurizio Sacripanti, model for Cagliari Theatre. Final solution.  
(Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Fondo Maurizio Sacripanti)

<sup>14</sup> Ibidem, p.1 et seq.

<sup>15</sup> Cedric Price's collaboration with Gordon Pask, a cybernetics expert, was around the same time as that of Maurizio Sacripanti with Giovanni Pellegrineschi, between 1963 and 1965.

<sup>16</sup> Mario Manieri Elia, op. cit., pp.384-385.

<sup>17</sup> Sacripanti was also very close to Bruno Zevi, who published some writings of the Roman architect related to Umberto Eco's semiotics. See Maurizio Sacripanti, *Città di frontiera*, in «L'Architettura Cronache e storia» 187, May 1971, pp. 56-60; and *Maurizio Sacripanti sulla linguistica architettonica*, in «L'Architettura Cronache e storia» 230, December 1974, pp. 531-533.

<sup>18</sup> Manfredo Tafuri, *Opera aperta e spazio polivalente*, in «Grammatica-Teatro» 2, 1966.

<sup>19</sup> Manfredo Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'Arte Italiana VII. Il Novecento*, Turin, Einaudi, 1982, p. 102.



novations and languages, the stalls only experienced formal improvements in its physical configuration, maintaining and even specializing the audience role in the ritual. The whole evolution of theatre from the Renaissance would have increased the distance between the two spaces. From the eagerness for spatial synthesis, Sacripanti proposes the extension of the stage's own principles (mutability, temporality and mobility), to the auditorium space, with the characteristic avant-garde manoeuvre of the overflowing active space (the stage), towards the passive space (the auditorium). So, he defines his building as an absolute "staging," opening the space both to classic Italian-style productions and to central, multifocal or dissolving scenes within the entire space. And he even proposes to transform the space during the intermissions, without a break, in a complete spectacle of movement and dynamism, as we have just seen. It is a question of introducing, declares Sacripanti, a "social and therefore typically modern functionality" with no limits in its profitability of use: everything can and must happen inside that huge social scenic machine during an undetermined and a priori infinite time<sup>14</sup>. (Fig. 20)

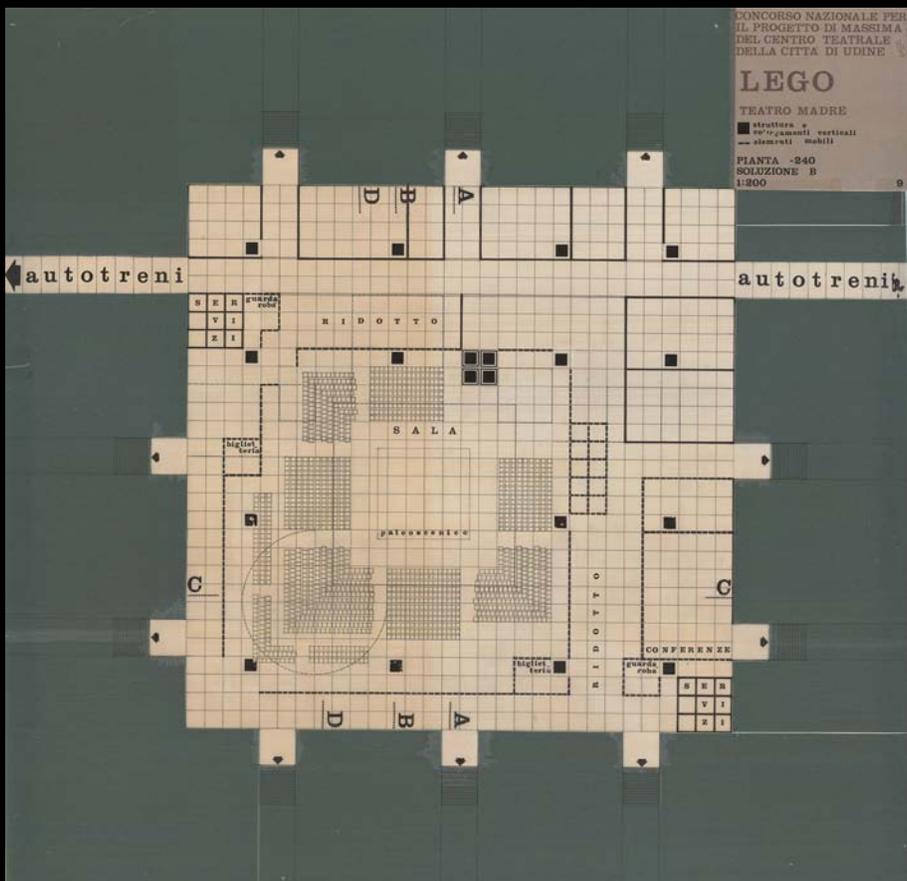
Sacripanti's project means a radical extension of theatre technologies, so that the constitutive elements of the architecture of the whole building must be ready for every possible manoeuvre, which turns the whole building into a working and transformative object of the staging, regardless of who has the capability of manoeuvre – something the project does not indicate and which is extremely problematic. The intervention of cybernetics in this project, thanks to the collaboration of the IT expert Giovanni Pellegrineschi, opens the door to an interpretation that would bring the project significantly closer to Cedric Price's *Fun Palace*, and not only similar in the more than evident terms of architectural language, but also ideologically, socially and politically<sup>15</sup>.

Despite Sacripanti's declaration of intent – or maybe due to the ambivalence and

even contradiction that exists between the possibility of a "social functionality" and the space of uncertainty – Manieri-Elia qualified this project as pure theatre machine: "architecture responds to the concept of *permanence* peculiar to the temple theatre, and becomes an available mechanism [...] And the audience is considered the purely absorbent part of that mechanism: immobile and astonished, the audience will be at the centre of the unexpected, surprising spectacle, beyond their control and with no possibility of defending themselves"<sup>16</sup>.

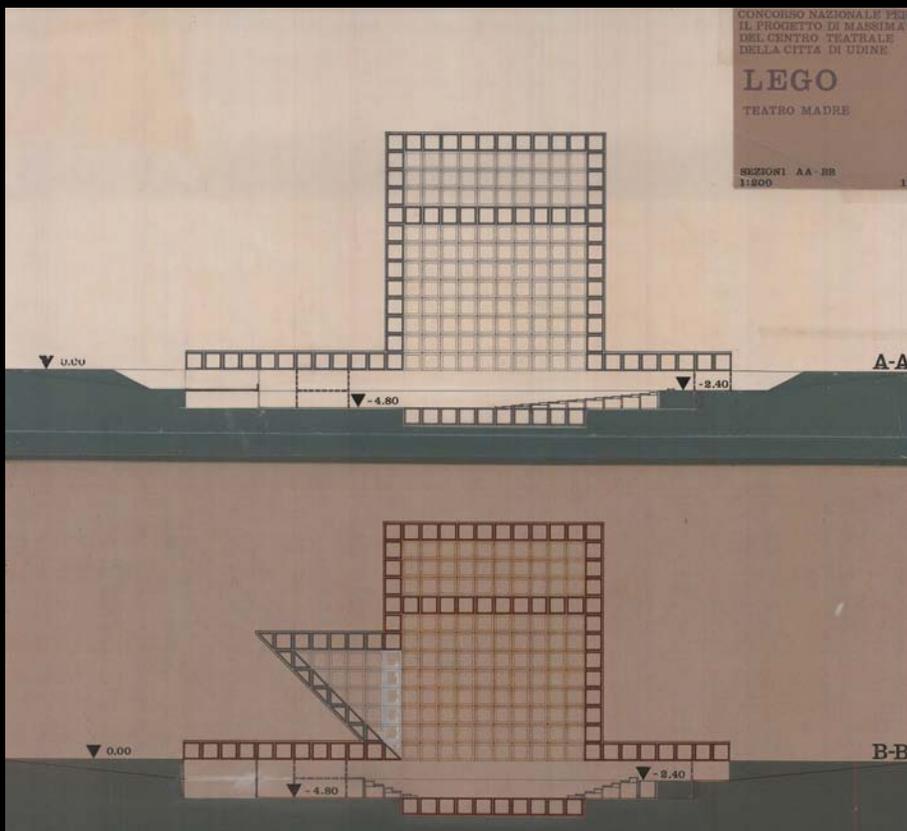
Less categorical in his assessment, Manfredo Tafuri interpreted the project in a more nuanced appreciation, with a clear intent to produce an Umberto Eco-style *opera aperta*, an author Sacripanti closely followed<sup>17</sup>. For Tafuri, the project used a principle he called "figural organization of the structure," that transmuted the informational spatial structures coming from the theory of information and cybernetics into an architectural feature. As a consequence of this, the building aimed for the "shape as a destruction of the traditional concept of place," so "making necessary a new semantic organization of the dialectic between the availability of the structure and concretion of physical-expressive limits programmed in the act of designing"<sup>18</sup>.

In the early sixties, Italy was one of the centres of debate around advances in linguistics and the systems theory, largely thanks to Umberto Eco. Sacripanti experimented in several projects with random structures of a certain scale and with the idea of what he called "programmed events." But it cannot be forgotten that in 1964 the Milan Triennial of Architecture was devoted to "tempo libero," the new ideology of mass-leisure activities devised in governmental policies<sup>19</sup>. At that date and in the following years, Italian theatre culture flourished from two widely differing fronts which sparked debates: Milan's Piccolo Teatro and other public management experimental theatres (Canella's reformist cultural milieu), and Roma's underground theatre (Sacripanti's ground-breaking cul-



**Fig. 21** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, plan of «teatro madre», height - 2.40, solution B, scale 1/200.  
(Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)

**Fig. 22** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, sections of «teatro madre», scale 1/200.  
(Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)



<sup>20</sup> Mafredo Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi*, in *Teatri e Scenografie*, Touring Club Italiano, Milan 1976, pp. 38-39.

<sup>21</sup> Together with Dardi and Ricci, they collaborated in the project of Udine Giovanni Morabito, Franz Prati and Ariella Zattera. Mario Manieri-Elia also occasionally collaborated with Dardi in his studio.

<sup>22</sup> See note 20.



tural milieu). In the first case, there was a problem of management, subject to competition laws or protectionist policies that made left-wing critics embodied in Tafuri speak of a “democratic policy of free time.” For Roman independent theatre, from Carmelo Bene to Lucca Ronconi or Giuliano Vasilicò, it was a very different issue: that of the continuance of the international avant-gardes of Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, the Living Theatre or the Bread and Puppet.

Tafuri polarized these two tendencies linking them with two historical traditions. The culmination of Francesco Milizia's project in the case of Milan – a moral pedagogical public theatre –, and the dissolution of the urban avant-garde theatre in the case of Rome, in small premises, peripheral spaces, on the streets or in temporary circuses, mainly was following the Surrealist, Dadaist and Cubist-Futuristic historical avant-gardes<sup>20</sup>. As the ritual of theatre became polarized, so too did the audience, which was divided into areas of social interaction increasingly more isolated from each other. On one hand, a reformist inclusive cultivated bourgeoisie tending to incorporate working classes into their particular tastes and consumption habits; on the other hand, a new urban social class defined by a blurred, flexible and nomadic identity, which experienced a much more singularized form of cultural consumption, but which was progressively dissociating from the traditional class consciousness.

The solution to this dilemma – the third way –, was, in the words of Manieri-Elia, mobile theatre as a hybrid between the temple and the machine, providing an outstanding example in his chronicle. It is the project submitted by Costantino (Nino) Dardi and Mario Ricci in 1974 for the competition for the new theatre of Udine, a project that was never published in any architectural journal<sup>21</sup>, but shown and commented on in Vicenza's conference by Manieri-Elia in 1975 and, just one year later, in 1976, in an obscure text of Tafuri's about the history of Italian theatre architecture<sup>22</sup>.

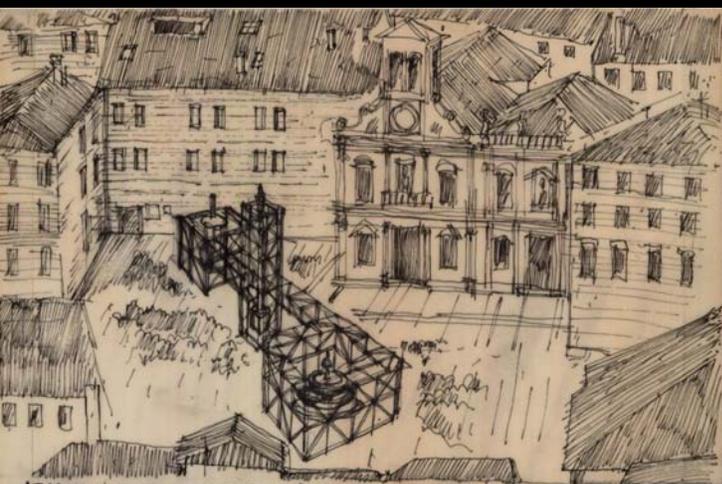
Canella's concern about the dissolution of the theatrical space and its effect on architecture was fully shared by Manieri Elia, who also advocated a “theatre that disappears completely” maintaining an architectural physical support, well adapted to the fabric of the urban environment and, accordingly, with the social milieu. It is here where the Nino Dardi and Mario Ricci project fits perfectly, because it consists of a building called “mother theatre” located on the land destined for the competition, but built as a mobile modular structure of 2.40 metre long bars which can be assembled and disassembled in streets, squares and parks transferring the modular elements by B-trains or “autotreni”. Dardi called the bar structure “module of theatrical circulation.” The assembly, transportation, relocation and dismantling works were part of the theatrical ritual itself, done for each staging in full public view, and therefore the audience participated as spectators in the ritual assembly which would welcome them immediately after as the audience. The spectre of the ritual, the environment surrounding it and its relation to architecture, was clearly enriched by this design of mobile theatrical space. (Figg. 21-22)

With the motto *Lego*, the project of Nino Dardi and Mario Ricci proposed this “mother theatre” made out of a 28.80 metre long cubic structure – that is, twelve modules –, with an overall height of 38.40 metres – that is, sixteen modules, three of which were placed below zero level providing the space for fixed graded stalls surrounding a squared central stage. The entry and exit points for the modules were located on two of its sides and at level zero, with the “autotreni” invading the streets in procession while exiting the “mother theatre” to take the shape of temporary stages. A perfect cube was the visible volume, with some immense, visually impressive wedge-shaped or semi-sphere shaped elements attached, adding an expressive air to an ideal platonic space, built from the 2,40 metre module. Dardi was an architect fascinated by platonic shapes,



**Fig. 23** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, plan of Piazza Mateotti area, scale 1/500. (Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)

<sup>23</sup> There is an exceptional monograph about Nino Dardi edited by Francesco Moschini: *Costantino Dardi. Semplice, lineare, complesso*, Editrice Magma, Rome 1976.



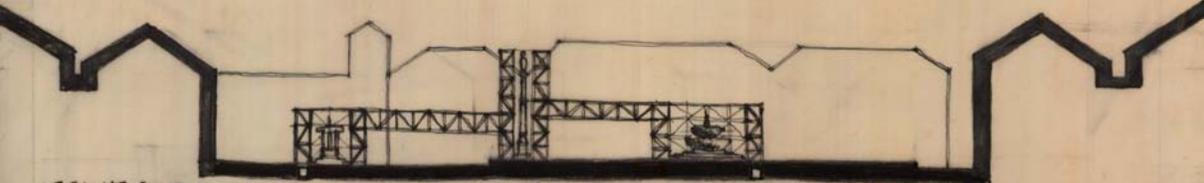
CONCORSO NAZIONALE PER  
IL PROGETTO DI MASSIMA  
DEL CENTRO TEATRALE  
DELLA CITTA' DI UDINE

LEGO

MODULO DI CIRCOLAZIONE  
TEATRALE

1:500

AZIONE A PIAZZA MATEOTTI - RIVESTIMENTO CON ELEMENTI ASSPORTATI DALLA  
STRUTTURA DEL TEATRO MADRE - DEL BALDACHINO, DELLA COLONNA E DELLA  
FONTANA DELLA PIAZZA - COLLEGAMENTO A PONTE DELLE TRE EMERGENZE -



SEZIONE SU PIAZZA MATEOTTI - IL RIVESTIMENTO DEGLI ELEMENTI PERTINENTI UNA SERIE DI PIANI  
ATTREZZATI CON LUCI E PROIEZIONI, DOVE GLI ATTORI POSSONO SVILUPPARE UNA SERIE DI MOLTEPLICI AZIONI  
CHE COINVOLGANO SPAZIALMENTE LE TRE EMERGENZE DELLA PIAZZA -

**Fig. 24** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, sketch for Piazza Mateotti.  
(Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)

modulation and lineal structure, and he worked intensively on the reconciliation of the abstract atavistic form with the industry<sup>23</sup>. (Fig. 23)

However, beyond the building itself, it is the numerous ephemeral stages that truly turn this project into a singular design that carries out the transition from the theatre machine to the mobile theatre in a surprisingly natural manner and with a minimum deployment of technical resources. A very significant part of the space contained in the base of the building is dismantled and transported to open air spaces of the city, setting numerous scenes in the tradition of medieval *luoghi deputati*. (Fig. 24)

Some drawings submitted to the competition show various possibilities. For example, for the Piazza I Maggio, an Italian-style frontal conventional stage is proposed, taking up the Southeast area of the landscaped Udine plaza. For the Piazza Mateotti they propose an elongated bridged structure made out of three inter-

connected centres, each one encircling a pre-existing object: a baldachin covering a well at one end, a tall free-standing column in the centre and a fountain at the other end, so there would be a simultaneous and/or alternate stage made up of three areas. Finally, for the Piazza Patriarcato they conceive (as in the Piazza I Maggio) an elevated traditional stage opened to the square, leaving the imposing façade of San Antonio's church on one side to seal off the urban space. In this setting a theatre action initiated with the transportation and lineal assembly all along the Via Treppo should reach its culmination, coming from the "mother theatre," above and below which the stage action was taking place following the movement of the public until they took their seats in the main stage. These ways to occupy the city submitted for the competition showed the total flexibility and variability of the assembly process and of the kind of scenes and the relationship between stage and audience, always motivated by the mobility of the public and of the elements of the

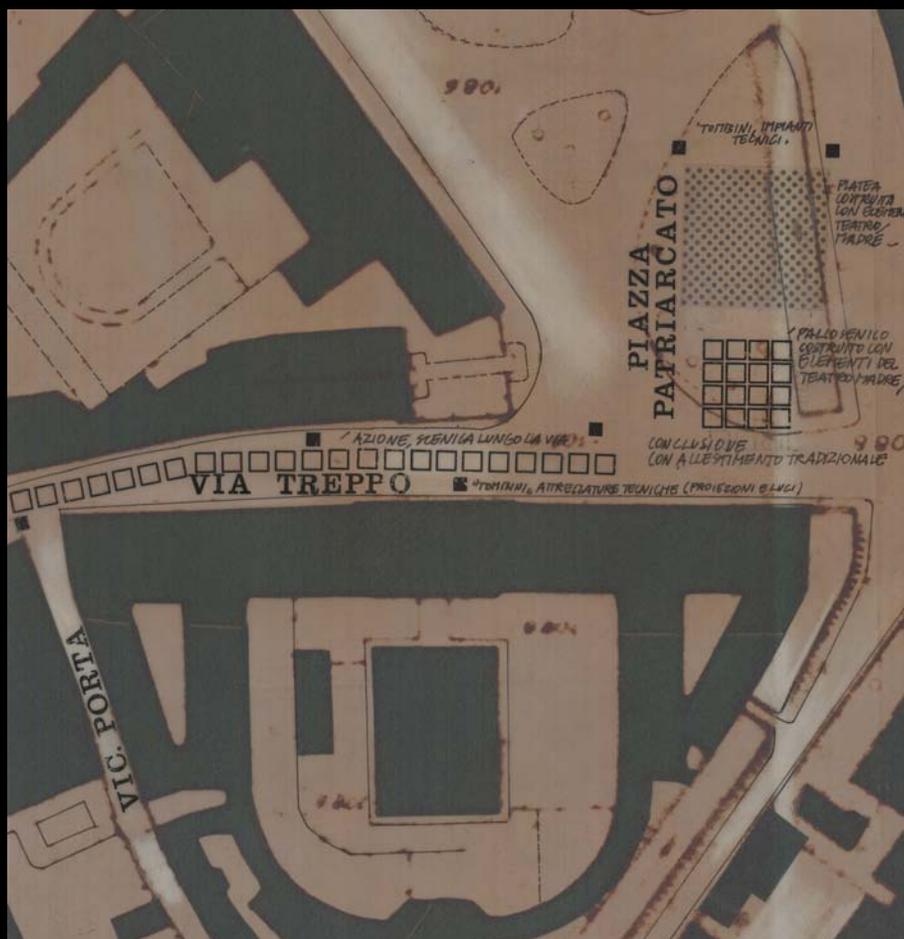


buildings themselves. This project breaks down the theatre machine (a strictly technical architectural product that produces effects) in the urban space with stages that provoke, as Tafuri said: “a labile relationship without any defined limits, between urban morphology and architectural features”<sup>24</sup>. (Figg. 25-26)

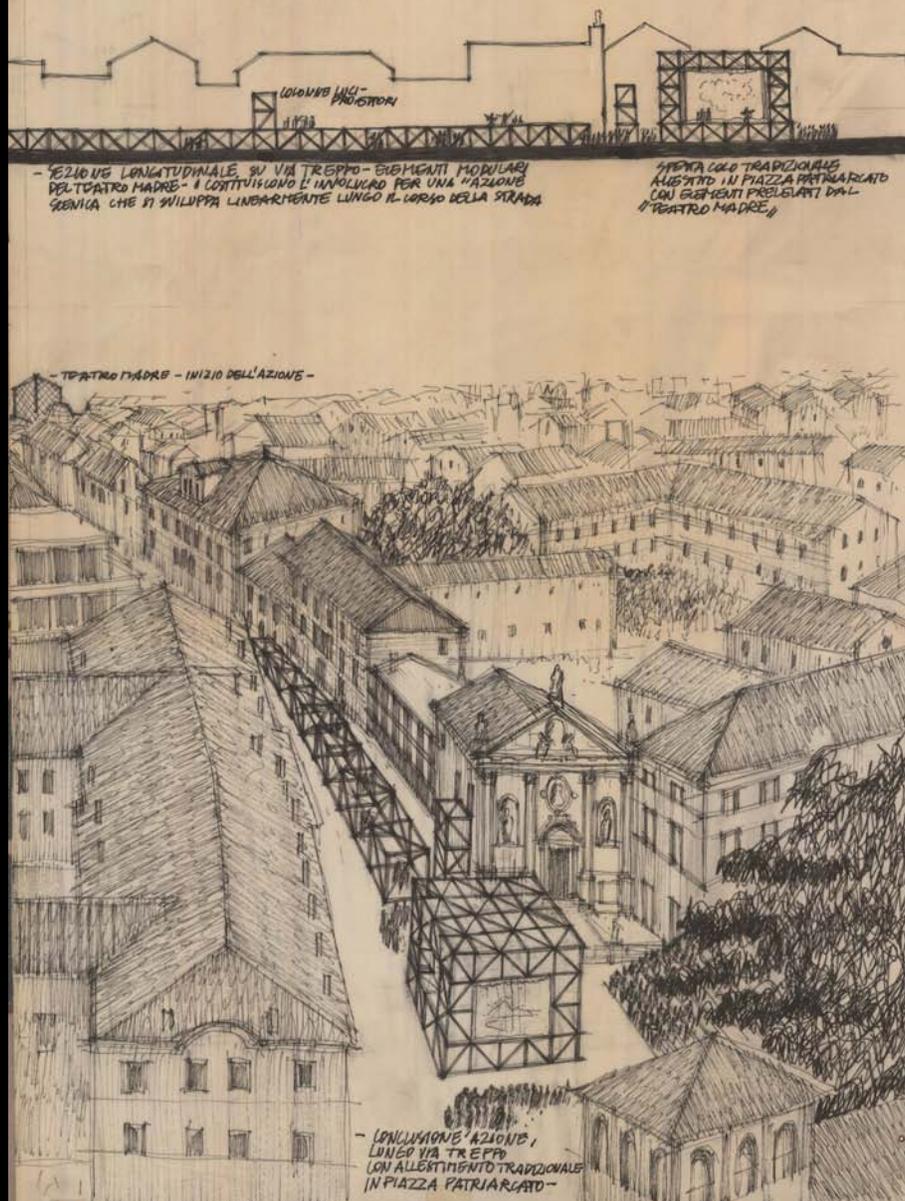
In the triad of spatial and architectural archetypes we have just seen in detail, theatricality plays different roles, but in all of them architecture is a fundamental step in all those rituals. In the bourgeois temple theatre, architecture assumes a cathartic role focused on the reaffirmation of a social fabric that is compact

and well defined, and that architecture itself helps to build and extol; a lay social fabric (although secularized from a religious origin) that acquires cohesion and community identity through identification processes with the stage. These architectures perpetuate the rituals accepted by the majority and their main aim is to legitimize and give historical continuity to them. The theatre machine works in a similar way in that it legitimizes and extols rituals, but introduces the shock in the ritual to renovate it producing new social rituals that modify the subject substantially. A very significant part of the theatrical vanguard worked that way, ensuring profound renewal inside the theatre itself,

**Fig. 25** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, plan of Piazza Patriarcato area, scale 1/500.  
(Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)



<sup>24</sup> Manfredo Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi*, op. cit., p. 39.



**Fig. 23** – Nino Dardi and Mario Ricci, design for the new Udine Theatre, sketch of Piazza Patriarcato. (Courtesy Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi©)

introducing alterations in the roles of the theatrical ritual and challenging previous roles. With the change of roles, the ritual acquired new forms, but the theatrical mechanism remained more or less intact, as a device that legitimated a determined moral pedagogical ideal.

Nevertheless, every story has an origin, and any temple theatre was – at some seminal point of socio-political upheaval – a theatre machine, renewing human behaviour, and that links them into an unbreakable relationship. The mobile theatre or caravan archetype that Nico Dardi brings into play, investigates, on the other hand, an even earlier, more remote origin in an attempt to escape from the tragic end to this story that we always knew. It is about that origin where the roles are still developing and are fully reversible, the

*state of development* itself as a potential ritual, the exterior space to the theatre itself, the streets and everyday life, producing tests that are less stable and less enduring, but more attentive to authentic behaviours, experiencing an endless number of transformations that other architectures are not able to capture with such precision and delicacy.



**Fig. 1** – M. Sacripanti, Allestimento della mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1981.  
(MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale P5/2)

## SCIENZA, ARCHITETTURA, COMUNICAZIONE. MAURIZIO SACRIPANTI, IL MUSEO DELLA SCIENZA DI ROMA E LA CITTA' DI FRONTIERA COME "TELEROMANZO FANTASTORICO-POLITICO"

Micaela Antonucci

Nel 1979 Giorgio Tecce, allora preside della Facoltà di Scienze dell'Università "La Sapienza", chiama l'architetto romano Maurizio Sacripanti (1916-1996) a progettare l'allestimento della mostra *5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza*, che viene inaugurata il 29 maggio 1981 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. **(Figg. 1, 2)**

La mostra, come scrive nella presentazione al catalogo Renato Nicolini – allora Assessore alla Cultura del Comune di Roma – nasce con l'intento di lanciare l'idea di

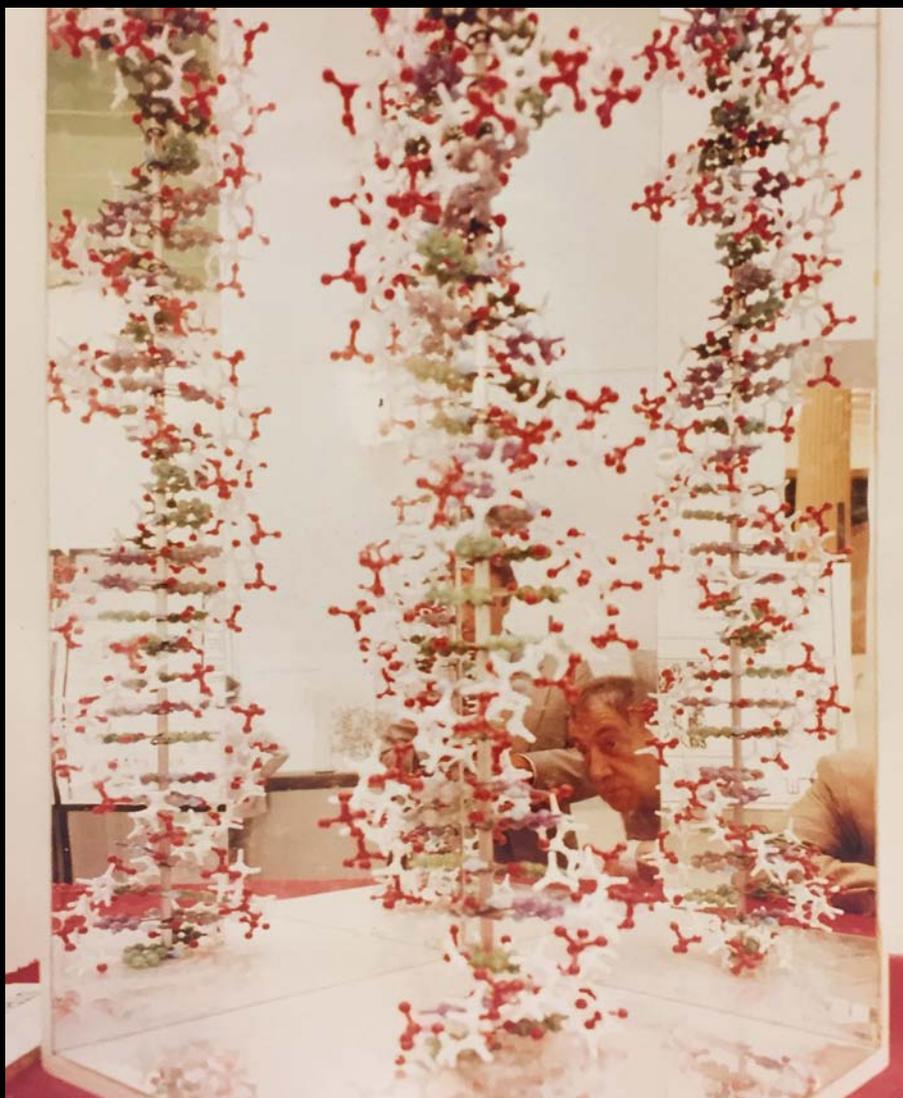
un Museo della Scienza a Roma: «un'idea entusiasmante dell'architetto Sacripanti: realizzarlo interrato a villa Borghese. Maurizio Sacripanti lo si incontra spesso a piazza del Popolo da Canova. Farfuglia parole inaudibili, comunica però con gli occhi. Un architetto "maledetto" più ricco di immaginazioni, di progetti, di disegni che di realizzazioni. (...) Anche questa idea (...) è forse destinata a restare tale»<sup>1</sup>. Remo Ruffini, allora titolare della cattedra di fisica teorica presso il Dipartimento di Fisica dell'Università "La Sapienza" di

NOTE:

<sup>1</sup> *5 miliardi di anni: ipotesi per un Museo della Scienza*, Catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 29 maggio - 31 luglio 1981, Roma 1981, p. XI).

<sup>2</sup> MAXXI – Museo delle Arti del XXI secolo di Roma, Collezione MAXXI Architettura (d'ora in poi MAXXI Architettura), Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/2. Sul progetto dell'esposizione si veda anche *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, a cura di M. L. Neri e L. Thermes con A. Giancotti e C. Serafini, Roma 1998, pp. 158-159.

<sup>3</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/2.



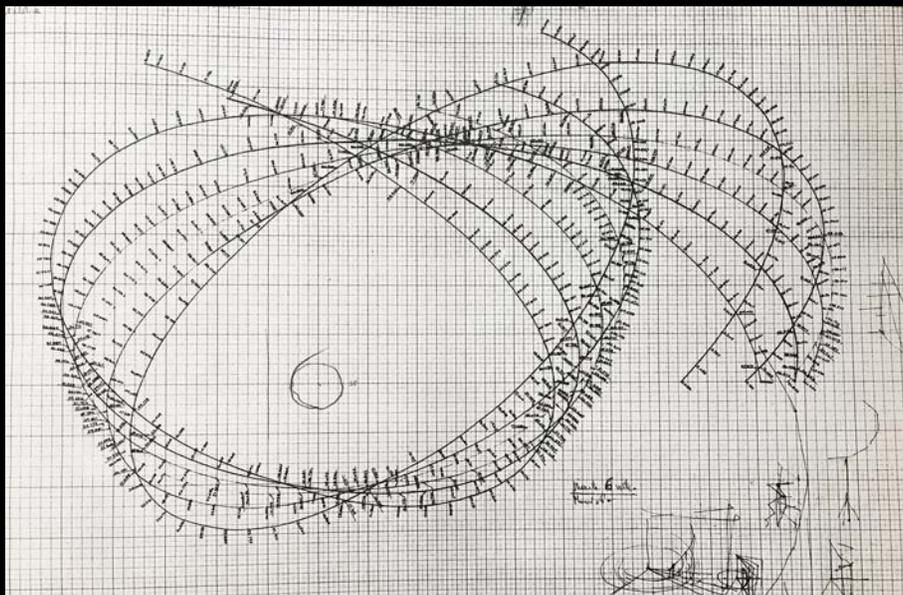
**Fig. 2** – M. Sacripanti, Allestimento della mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1981.

(MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale P5/2)

Roma, ricorda così l'esperienza di collaborazione con Sacripanti per l'allestimento della mostra, di cui cura la sezione dedicata all'Astrofisica oltre a far parte del Comitato Scientifico: «era profondamente interessato ai risultati da noi ottenuti nello studio delle varie fasi evolutive delle stelle, delle galassie e della Cosmologia. (...) Oltre a ciò riusciva a cogliere una nuova dimensione per noi non semplice: la presentazione del tutto secondo immagini, rispondendo a dei criteri di estetica e spazialità che solo un architetto poteva avere». Sacripanti crea infatti un allestimento innovativo nei modi e nelle forme, che riesce a compenetrare la natura dei materiali esposti rendendone visibili e comprensibili i caratteri e le mutue relazioni, capace di offrire al pubblico una esperienza multisensoriale che li immerge nel mondo che li circonda<sup>2</sup>. Una sfida che lo affascina e lo entusiasma, come scrive nella presentazione del progetto della mostra: «Con grande entusiasmo

(...) ho organizzato, manipolando lo spazio, un "palcoscenico dell'Universo", che con l'uomo è mutato e lo ha mutato (...) La conoscenza delle Leggi dell'Universo è Scienza, ma l'Universo è anche il mondo: poesia, architettura, arte, cioè la bellezza del proprio abisso che esiste in ogni cuore»<sup>3</sup>.

Il fuoco centrale dello spazio espositivo nasce da un'idea folgorante: realizzare sotto la cupola del Palaexpo una sorta di scultura architettonica modellata sulla consistenza di un buco nero. Insieme ai ricercatori dell'Istituto di Fisica, Sacripanti immagina un modo per far "sperimentare" ai visitatori la geometria di uno spazio collassato gravitazionalmente – impresa non semplice, ma nella quale Sacripanti si cimenta con sorprendente competenza scientifica: «date un pugno di particelle, gettatele verso un buco nero, integrate le equazioni delle geodetiche nello spazio tempo, proiettatele nello spazio, seguite le loro traiettorie con i tempi indicati dai



**Fig. 3** – Studio Sacripanti, traiettorie dimensionali di particelle attorno a un buco nero di Kerr: studio per la "sculptura architettonica" per la mostra 5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1981 (da "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza", Roma 1981, p. 7)

**Fig. 4** – M. Sacripanti, Allestimento della mostra "5 miliardi di anni. Ipotesi per un Museo della Scienza" al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1981.  
(MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale P5/2)



<sup>4</sup> 5 miliardi di anni: ipotesi per un Museo della scienza, cit., p. 4

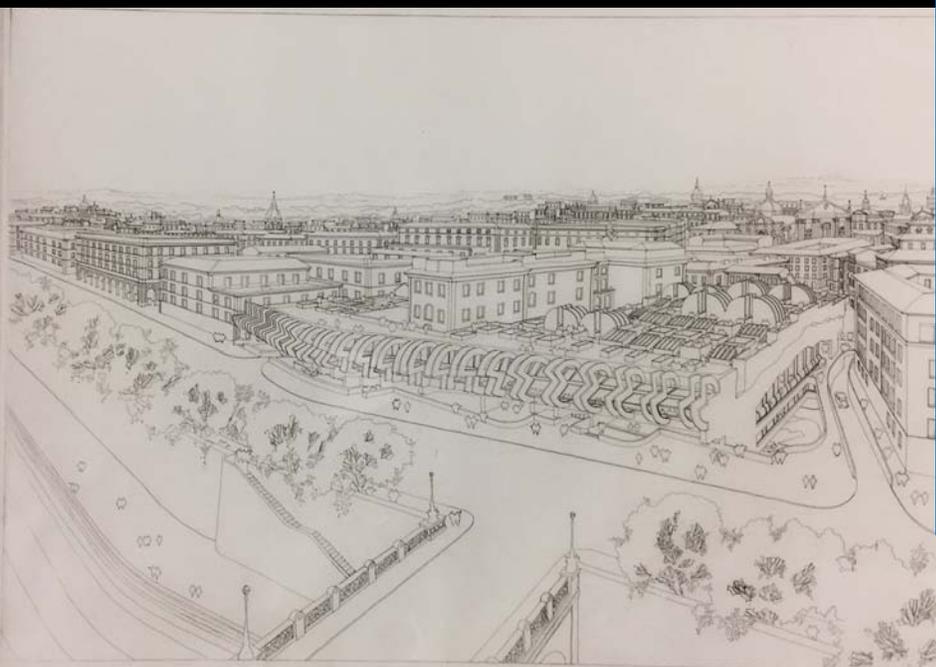
<sup>5</sup> R. Ruffini, *Eventi con Maurizio Sacripanti*, in Accademia Nazionale di San Luca, *Maurizio Sacripanti maestro di architettura*, Roma 1997, pp. 37-42.

<sup>6</sup> Lettera di Maurizio Sacripanti a Giorgio Tecce, 3/1/1982. MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/2.

<sup>7</sup> C. Aymonino, *Progettare Roma Capitale*, a cura di P. Desideri, F. Leoni, Roma-Bari 1990, scheda n. 18.

<sup>8</sup> Su questi progetti, si vedano come riferimento le schede relative in M. Sacripanti, *Città di frontiera*, Roma 1973 e in *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, cit.

UNIVERSITÀ "LA SAPIENZA" COMUNE DI ROMA	
FACOLTÀ DI SCIENZE "ROMA"	
PROGETTO DI MASSIMA: MUSEO DELLE SCIENZE VIA GIULIA - ROMA	
PROGETTA: PROF. ARCH. PAOLO MAURIZIO SACRIPANTI P.ZZA DEL POPOLO 16 ROMA	
DATA: 3/9/1984	TAV. n°
	18
PROSPETTIVA DAL BIANCOLO	



**Fig. 5** – M. Sacripanti, progetto di un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-83. (MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4).

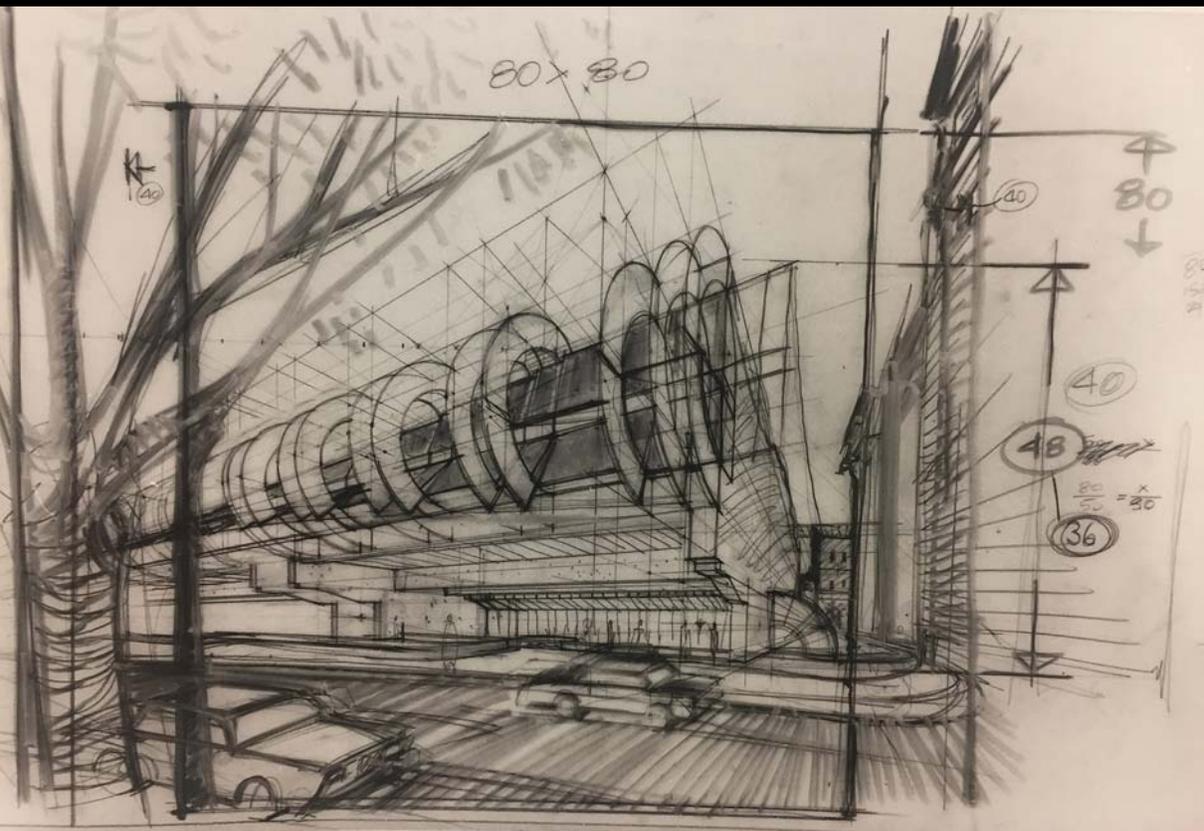
cronometri associati ad ogni punto, ricostruite tutto questo: avrete una visione»<sup>4</sup>. Ne nasce una forma dinamica, simile a un nodo allentato, che sembra quasi invitare lo spettatore ad entrarvi, abbracciandolo tra le sue sinuose curve. Non è una forma astratta, generata da un computer, ma corrisponde a una realtà esistente: scienza, arte e architettura trovano una intima e inedita sintesi attraverso un processo progettuale capace di rendere concreta la memoria dell'universo. (Figg. 3, 4) Ricorda ancora Ruffini: «Aveva voluto che questa struttura fosse bassa entrando, a portata di mano: insisteva che le persone entrando potessero toccarla per entrare anche fisicamente in contatto con questa nuova realtà (...) aveva anche fatto trasmettere da un apparato di amplificazione acustica nell'intera stanza di entrata il segnale di alcune pulsar»<sup>5</sup>. L'interdisciplinarietà e la novità nella concezione dell'esposizione sono due elementi dei quali Sacripanti è particolarmente orgoglioso, come sottolinea in una lettera a Tecce del 1982: «Nell'estemporanea mostra avvenuta sono state inserite immagini ed iniziative inedite nonché avviata una matrice espositiva inusuale perché possibile (come è stato dimostrato) di sviluppi non solo specifici ma coinvolgenti – per la prima volta – altri interessi e culture»<sup>6</sup>.

La "profezia" di Nicolini è destinata ad avverarsi, e l'idea di realizzare un Museo della Scienza a Roma diventa per Sacripanti una delle occasioni mancate che più

gli bruciano e che continua a inseguire quasi ossessivamente negli anni.

Dopo la mostra al Palaexpo del 1981, una nuova opportunità si presenta nell'ottobre 1983, quando l'architetto romano propone nel corso del convegno di studi "Consulta su Roma" – iniziativa incentrata sui progetti nella città storica organizzata da Francesco Moschini con l'AAM Architettura Arte Moderna, insieme all'assessorato alla cultura del Comune allora guidato da Carlo Aymonino – il progetto per un Museo della Scienza. La prima idea di realizzarlo a Villa Borghese ormai è superata, e anche una localizzazione alternativa nell'area delle ex caserme tra viale Giulio Cesare e viale delle Milizie è stata scartata; il luogo infine prescelto, fortemente voluto da Aymonino, è l'area della Moretta tra ponte Sant'Angelo e via Giulia, un vuoto urbano scavato dalle demolizioni attuate nel 1940 per realizzare gli interventi previsti dal PRG del 1931.

Sacripanti immagina un edificio dalle spazialità metamorfiche che prosegue la sua ricerca ispirata dall'archetipo compositivo del ponte (già esperita in passato nell'Ospedale per silicotici a Domodossola, oltre che nei progetti di concorso per il Museo degli Eremitani a Padova e per gli Uffici della Camera dei Deputati a Roma<sup>8</sup>), composto da enormi travi-parete che attraversano longitudinalmente il lotto collegando il lungotevere a via Giulia (Fig. 5), e che sostengono le travi trasversali e i solai orizzontali, generando uno spazio libero e



**Fig. 6** – M. Sacripanti, progetto di un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-83. (MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4).

<sup>9</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4; Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Maurizio Sacripanti, *Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma (1982-83)*. Si veda anche *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, cit., pp. 160-163.

<sup>10</sup> Sul progetto per Osaka '70 è incentrata la recente mostra "Maurizio Sacripanti. Expo Osaka '70", curata da Carlo Serafini ed Esmeralda Valente, ospitata al MAXXI dal 29 maggio al 1 novembre 2015: *Maurizio Sacripanti. Expo Osaka '70*, «Quaderni del MAXXI Architettura» 3, a cura di M. Casciato, E. Tinacci, Roma 2016.

<sup>11</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/6. Si veda anche *Vedere l'invisibile: ipotesi per un museo della scienza*, a cura di F. Foresta Martin; collaborazione di C. Carta e A. Turchi, Roma 1985

<sup>12</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24.

<sup>13</sup> Intervista a Maurizio Sacripanti, 1982. MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/13.

<sup>14</sup> M. Tafuri, "Opera aperta" e spazio polivalente. *Un progetto per un teatro totale*, in «Grammatica-teatro» 2, 1967, pp. 56-58.



predisposto alla massima flessibilità. Nel progetto del Museo in via Giulia, questa idea di forma "aperta" istituisce un legame diretto con la natura dei materiali da esporre, ovvero la complessa e mutevole struttura del mondo fisico: l'architetto parla dell'edificio come di un «palcoscenico: il palcoscenico dell'universo (...) La scala di misura è l'evoluzione, intesa come "complessità", quella stessa ritrovabile nell'uomo, nella goccia, nella meteora, nella galassia o nella luce»<sup>9</sup>. La dinamicità dello spazio interno si estende anche ai prospetti esterni, in particolare quello sul lungotevere, composto dall'iterazione di una serie di elementi prefabbricati in cemento: una sorta di giganteschi anelli infilati lungo la trave orizzontale che sono disposti cambiando progressivamente la loro angolazione, innescando l'impressione di un movimento rotatorio costante **(Figg. 6, 8-10)**. Un'immagine che rimanda immediatamente al progetto per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Osaka del 1970 e alle sue "lame" circolari di dimensione crescente che oscillano creando un'architettura "vivente"<sup>10</sup>.

Il progetto rimane sulla carta, ma continua ad essere protagonista del dibattito politico e culturale romano; tanto che, pochi anni dopo, l'idea viene nuovamente riproposta in un'altra mostra, allestita nel 1985 all'ex Istituto San Michele, che riprende esplicitamente la precedente esposizione al Palaexpo: *Vedere l'invisibile: ipotesi per un Museo della Scienza*. Anche stavolta, l'allestimento è curato dal Maurizio Sacripanti<sup>11</sup>.

Il rapporto dell'architetto romano con il mondo e il pensiero scientifico, che trova concretizzazione nei progetti romani appena descritti come in molte altre occasioni ed iniziative, è sempre stato improntato alla viva curiosità e alla collaborazione interdisciplinare; scienza e arte secondo Sacripanti hanno molte analogie: «ambidue rispondono a uno stimolo fantasioso profondo; valorizzano strati inediti del funzionamento mentale; sono spinte dalla tensione alla libertà e alla creatività»<sup>12</sup>. L'evoluzione scientifica e tecnologica sono le chiavi principali per poter creare «strut-

ture programmate, pre-pensate nelle loro possibili alterazioni non in funzione di una realtà unilaterale, ma di sistemi molteplici. Qual'è il codice per tutto questo? Non può essere che quello scientifico. Non nel senso della utilizzazione delle disponibilità tecniche, ma in quello di un'acquisizione interiorizzata della complessità scientifica, come complessità di progettazione che è nello stesso tempo complessità di collaborazione»<sup>13</sup>.

Una concezione dell'architettura come "opera aperta" che, com'è noto, è uno dei temi fondanti della ricerca sacripantiana, orientata a creare strutture flessibili e dinamiche, mai staticamente fisse in una forma definita ma capaci di mutare nel tempo e nello spazio per cambiare insieme al fluire della vita – quella che Manfredo Tafuri ha definito «organicità figurale della struttura-forma»<sup>14</sup>.

Strettamente connesso alle esperienze degli allestimenti per le due mostre romane e delle proposte per il Museo della Scienza è un ambizioso progetto, finora inedito, che prosegue, aprendola al rapporto con altri ambiti disciplinari, la ricerca di Sacripanti sull'estensione alla dimensione della città dei principi compositivi basati sulla flessibilità funzionale e formale: la realizzazione di un programma televisivo in cinque puntate intitolato *Città di frontiera* (o *La città dell'uomo*), come il suo libro-manifesto pubblicato nel 1973. Già prima di Sacripanti molti altri architetti e urbanisti avevano partecipato a programmi o documentari relativi all'architettura e alla città: ma pochi avevano come lui usato il mezzo cinematografico o televisivo in modo attivo, cercando di fornire una visione critica delle questioni in una chiave rivolta al futuro, piuttosto che semplicemente registrarne l'evoluzione e rimanere nell'ambito di un immaginario consolidato. Un tema questo di grande interesse, sinora esplorato poco e in maniera frammentaria dalla storiografia sia in ambito architettonico che in quello delle arti visive e della cinematografia, e che meriterebbe un approfondimento organico, intrecciando le competenze delle

1) E' il racconto fantastico di un unico personaggio, un solo volto in molti ruoli; traversa 30 generazioni (dall'anno 1000 al 2000), molti paesi; singolo 'eroe' o anonimo simbolo di masse. La traiettoria tocca e supera il presente ed esplora con ampiezza vari futuri nostri, vicini, estrapolati come modelli plausibili.

2) E' anche la vicenda di un ambiente che con lui muta e lo muta: la città ('insediamento umano'), assunta a proiezione significativa della convivenza e del lavoro, e delle contraddizioni di classe. La traiettoria va dagli agglomerati organici, che trasferivano nell'edificare un inconscio sociale inesplorato, fino, sempre di più, a un progetto: previsione complessa in dialettica continua con l'inerzia fisica e mentale.

Dunque: storia dell'uomo-città. Sono sollecitati tutti i problemi chiave: uomo-ambiente, individuo-società, creatività-eversione, progresso-alienazione, complessità-caos, informazione-rumore, invenzione="crimine"..

Gli spunti possono essere insoliti nel racconto televisivo:

- a) popolazione (demograficamente; come rapporto singolo-gruppo, sociale e familiare; problema della sopravvivenza sul pianeta);
- b) manifestazioni macroscopiche del 'progresso' (tecnologia) e altre, ancor più decisive, che si profilano: farmaci che alterano i comportamenti, controllo genetico, chimica della memoria, addirittura estensioni parapsicologiche: mai il progetto dell'uomo ha avuto strumenti più ricchi;
- c) uomo e macchina: (operativamente: fine della schiavitù fisica e nostra scivizzazione mentale); strumentalmente: strumento ideale della comunicazione; la macchina tende a eliminare ogni altra comunicazione; sul piano del pensiero: ne è un trampolino; ma ne siamo pensati);
- d) la città scomparsa: il pianeta come sistema ecologico unitario; i percorsi sono divenuti più importanti degli edifici; la precarietà degli oggetti; l'alterazione nella percezione dello spazio fisico.

Fig. 7 - Frontespizio del dattiloscritto Città di Frontiera - proposta di un programma televisivo in cinque puntate, s.d. (MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24)

<sup>15</sup> Su questo tema si vedano come possibili riferimenti, tra gli studi più recenti, L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia 2001 e D. Leone, *Sequenze di città. Gli audiovisivi come strumento di studio e interpretazione delle città*, Milano 2010.

<sup>16</sup> Oltre i testi alla bibliografia precedente, si vedano: *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, GAM/ Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino; Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, 2000; R. Bellini, *1964, Moretti e Ragghianti per Michelangelo: una sfida filmica*, in Luigi Moretti, *Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin e L. Tedeschi, Milano 2010, pp. 213-227; sull'esperienza di Nicolini si ricordano i film-documentario di Gianfranco Rosi, *Tanti futuri possibili. Omaggio a Renato Nicolini* (2012) e di Matteo Garrone, presentato recentemente al MAXXI, *L'estate di Renato: l'altra Roma di Nicolini* (26/07/2017, Ciclo Estate al MAXXI). Ringrazio molto Riccardo Bellini per le preziose indicazioni sui contributi di De Carlo alle trasmissioni televisive della Rai.

<sup>17</sup> M. Sacripanti, *Città di frontiera*, in «L'Architettura. Cronache e storia» 187, 1971, pp. 56-59.

<sup>18</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24.

<sup>19</sup> Si veda la nota 9.

<sup>20</sup> Ringrazio molto Maurizio Dècina per la sua disponibilità e il suo fondamentale aiuto nel ricostruire le vicende legate al progetto di programma televisivo "Città di Frontiera".



diverse discipline<sup>15</sup>.

Sulla scia delle innovative esperienze precedenti – tra le quali si ricordano i *Critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti degli anni Cinquanta; la collaborazione tra lo stesso Ragghianti e Luigi Moretti per un film-documentario su Michelangelo; i tre cortometraggi sulla città prodotti da De Carlo, Quaroni e Doglio con la regia di Guerrieri per la X Triennale di Milano del 1954; le trasmissioni su Roma sceneggiate da Renato Nicolini<sup>16</sup> – il progetto di Sacripanti non è un documentario: è un vero e proprio “prodotto cinematografico”, costruito come una narrazione critica, che fin dall’inizio punta sull’interdisciplinarietà e sul rapporto tra scienza, architettura e comunicazione. Se progettare è «proporre una simbiosi tra passato e futuro»<sup>17</sup>, è proprio la riflessione sul passato, attraverso l’indagine sull’evoluzione storica dell’architettura e della città, la spina dorsale sulla quale si costruisce la proposta del programma televisivo, pensato come mezzo di divulgazione e insieme come luogo di incontro interdisciplinare per dare forma a un’idea del futuro.

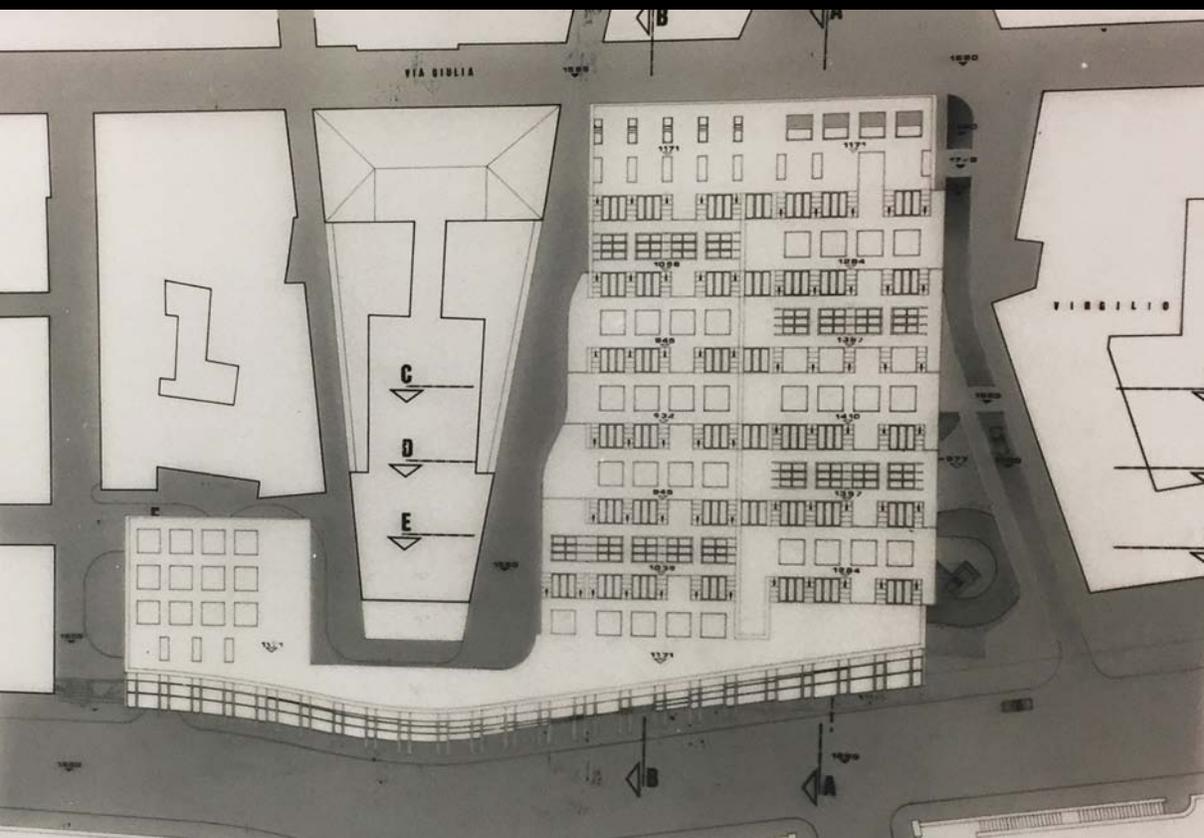
Nell’Archivio Sacripanti presso il Centro Archivi del MAXXI sono conservate una serie di pagine dattiloscritte (Fig. 7), non datate, che descrivono questo progetto – purtroppo mai realizzato – in cui emerge come uno dei temi centrali il rapporto tra scienza e arte, tra tecnologia e architettura: che si aggancia, nell’idea di creare una trasmissione televisiva, alla questione – altrettanto centrale – della comunicazione. L’ambito del programma, come dichiara lo stesso Sacripanti, «non è l’urbanistica. Non si tratta di discutere visualmente la migliore razionalizzazione delle forme urbane o meta urbane: a questo adempiono altri programmi della tv italiana. Il gruppo – che è costituito da un ingegnere, da un biologo, da uno scrittore e da un architetto, coagulati da un regista – non vuol parlare della città, ma mediante la città: vorrebbe cioè fondere storia e futuro per delineare da un punto di vista peculiare l’evoluzione e le prospettive umane negli ultimi mille anni, ed oltre»<sup>18</sup>.

Chi siano questi compagni di strada che

compongono il gruppo interdisciplinare – oltre all’architetto Sacripanti, un ingegnere, un biologo, uno scrittore e un regista – possiamo evincerlo dalla lettura dei documenti di archivio e dalla testimonianza di uno dei protagonisti. Le pagine dattiloscritte, in alcune parti lacunose e incomplete, sono divise in tre nuclei: la proposta sintetica del programma televisivo, costruita per punti e parole-chiave; una descrizione più approfondita del progetto, in cui le pagine sono divise in due fasce – quella in alto con l’esposizione della struttura e degli obiettivi, e quella in basso con una serie di commenti e indicazioni operative; alcune pagine di appunti, che sembrano registrare come un resoconto stenografico una riunione-discussione fra tre degli autori: Sacripanti, Tecce e Dècina.

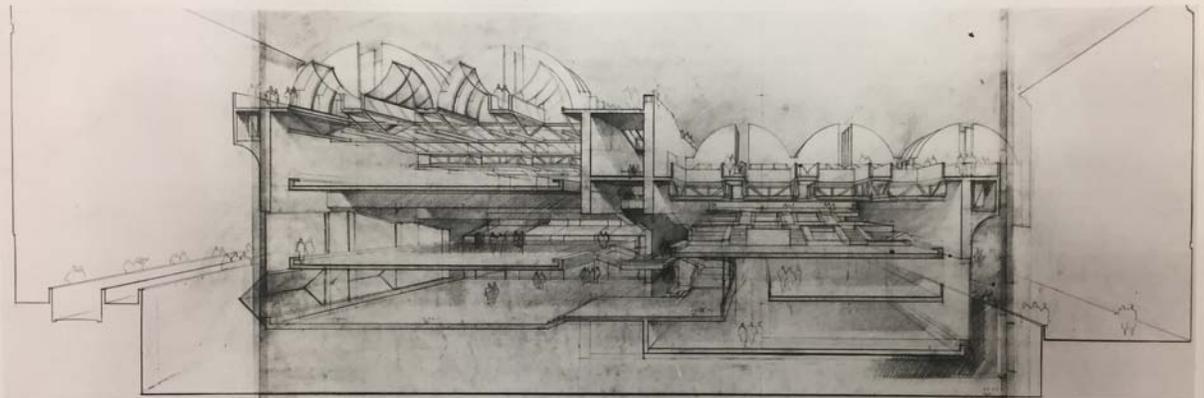
Dunque uno dei “padri” di questo originale progetto è Giorgio Tecce (1923-2006), biologo molecolare di fama mondiale, preside della Facoltà di Scienze e poi Rettore dal 1988 al 1997 dell’Università “La Sapienza”, consigliere di amministrazione della Rai dal 1981 al 1985 – che con Sacripanti collabora ai molti progetti che abbiamo già visto. L’altro è Maurizio Dècina (1943), una delle figure centrali nell’opera di Sacripanti: ingegnere elettronico, professore al Politecnico di Milano e consulente scientifico di prestigiose istituzioni e importanti realtà industriali, collabora con l’architetto romano a numerosi progetti, in particolare a quello per il Padiglione Italiano all’Esposizione Universale di Osaka del 1970<sup>19</sup>.

Per quanto riguarda l’identità del quarto e del quinto membro del “team” di lavoro, ci soccorre la formidabile memoria di Dècina: lo scrittore è Renato Pedio (1929-1999), membro del Gruppo 63, critico di architettura e redattore capo di *L’architettura, cronache e storia* diretta da Bruno Zevi, da sempre *ghostwriter* di Sacripanti; il regista è Elio Petri (1929-1982), dimenticato autore di capolavori come *La decima vittima* (1965), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1969), *La classe operaia va in paradiso* (1972)<sup>20</sup>. Un gruppo di lavoro già affiatato e con-



**Fig. 8** – M. Sacripanti, progetto di un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-83. (MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4).

**Fig. 9** – M. Sacripanti, progetto di un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-83. (MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4).



<sup>21</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24.

<sup>22</sup> Si vedano tra i contributi più recenti come riferimenti su questo tema G. Esposito De Vita, *Le fonti per l'urbanistica del XXI secolo: Luigi Moretti (1907-1973)*, in *Luigi Moretti e la Fondazione Della Rocca. Urbanistica e Ricerca Operativa*, a cura di G. Esposito De Vita, Roma 2009, pp. 14-76; P. Montuori, *Dalla ricerca operativa alla prassi urbanistica. Il Piano regolatore generale del Comune di Tagliacozzo di Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti Architetto del Novecento*, a cura di C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni, Roma 2015, pp. 449-456.

<sup>23</sup> M. Dècina, *Un ricordo di Maurizio Sacripanti*, in *Maurizio Sacripanti. Expo Osaka '70*, cit., pp. 64-66.

<sup>24</sup> A. Perilli, *Maurizio Sacripanti*, in *Maurizio Sacripanti. Expo Osaka '70*, cit., pp. 75-76.

<sup>25</sup> B. Zevi, *Quando parcheggiare diventa uno spettacolo*, in «L'Espresso», 10 settembre 1989, p. 123.



solidato, che – come ricorda Dècina – si ritrovava nelle animate e interminabili discussioni al Bar Rosati in piazza del Popolo negli anni Settanta; un gruppo che unisce in una perfetta sintesi le discipline umanistiche, artistiche e scientifiche. È lo stesso Sacripanti, negli appunti delle discussioni sul progetto, a sottolineare la novità dell'approccio multidisciplinare adottato: «A nostro avviso, l'importanza di questa trasmissione starebbe nel fatto che si può dire per la prima volta: le attività non vengono guardate isolatamente bensì nell'intento di scoprire le assonanze», esplorando «il rapporto tra scienza e città e più in generale sull'uomo e sugli insediamenti umani oggi e nel prossimo futuro»<sup>21</sup>.

La ricerca sacripantiana, com'è noto, è intessuta dai rapporti di amicizia e di collaborazione con personaggi che provengono non solo dal mondo della cultura e delle arti (oltre a Pedio e Petri, ricordiamo tra gli altri Luca Canali, Mario Mafai, Achille Perilli, Umberto Mastroianni, il gruppo Forma 1) ma anche dall'ambito scientifico, come il fisico Romeo Nigro oltre ai già citati Ruffini, Tecce e Dècina. Quest'ultimo, in particolare, è a lungo un compagno di strada nell'esplorazione dell'uso nel progetto di architettura delle possibilità offerte dall'informatica, un'idea che affascina l'architetto romano ed entra da protagonista nelle sue opere.

Sin dalla fine degli anni Cinquanta, mentre si sperimentava l'interazione dell'architettura con altre discipline scientifiche – tra le esperienze italiane, non si può non ricordare la ricerca di Luigi Moretti sull'architettura parametrica, che aveva portato alla fondazione nel 1957 dell'IRMOU (Istituto per la Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica<sup>22</sup>) – Sacripanti apre una nuova strada di ricerca, nella quale la modularità dell'architettura razionalista si declina nell'era informatica: il progetto si compone attraverso un processo di iterazione e stratificazione di elementi, secondo una logica al tempo stesso ripetitiva e differenziale propria del sistema delle schede perforate del computer e del cal-

colo combinatorio. La rivoluzione informatica si associa all'uso della tecnologia, nella quale Sacripanti vede – secondo le parole di Maurizio Dècina – un «grande abilitatore della creatività progettuale, in quanto componente portante della forma e della funzione di spazi, oggetti, edifici, città», capace di concretizzare la sua idea «di uno spazio in movimento, mutevole nella forma e nella funzione»<sup>23</sup>.

A differenza delle contemporanee «fantasie tecnologiche» di gruppi come gli Archigram e delle architetture «iper-tecnologiche» dell'*High Tech*, la tecnologia per Sacripanti è «un pretesto di poesia»: uno strumento per creare un'architettura dinamica e metamorfica attraverso l'accettazione integrale degli strumenti offerti dal presente, esprimendo al tempo stesso un'istanza ideale e una realistica concretezza. Le sue non sono «architetture senza architettura», utopie radicali in cui l'invenzione tecnologica prefigura un'idea visionaria; ma progetti che appartengono al dominio del presente e delle cose possibili, in cui la tecnologia è semplice e comprensibile. Ricorda Achille Perilli, che collabora con Sacripanti al progetto per il teatro di Cagliari, che in quella occasione l'architetto gli dice ironicamente: «credo no sia una tecnologia da fantascienza ma i pezzi che lo compongono si possono comprare da un ferramenta»<sup>24</sup>.

La capacità di creare strutture complesse usando una tecnica «artigianale» ricorda un altro protagonista del Novecento, con cui Sacripanti ha avuto modo di entrare in contatto nel corso della sua formazione: Pier Luigi Nervi (1891-1979). Durante gli anni in cui frequenta la facoltà di Architettura della Sapienza, tra il 1936 e il 1943, il giovane Maurizio collabora – come testimonia Bruno Zevi – con molti dei protagonisti dell'architettura italiana di quegli anni: Mario De Renzi, Adalberto Libera, Piero Bottoni, e appunto Nervi<sup>25</sup>. Quest'ultimo sarà poi anche collega di Sacripanti come docente alla Sapienza: il primo è infatti titolare del corso di Tecnica delle Costruzioni e Tecnologie dei Materiali dal 1945 al 1962; il secondo insegna prima Elementi di architettura e rilievo

<sup>26</sup> V. Franchetti Pardo ( a cura di), *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, Gangemi, Roma 2001.

<sup>27</sup> Sui metodi e le invenzioni costruttive di Nervi, si vedano i più recenti contributi di Tullia Iori: *Il Sistema Nervi*, in *Cantiere Nervi. La costruzione di un'identità*, a cura di G. Bianchino, D. Costi, Skira, Cinevra-Milano, 2012, pp. 51-54 e *Pier Luigi Nervi ingegnere italiano*, in *L'archivio Pier Luigi Nervi nelle collezioni del MAXXI Architettura*, a cura di C. Zhara Buda, «Quaderni del Centro Archivi del MAXXI Architettura», Roma 2016, pp. 10-26, ai quali si rimanda per gli approfondimenti e la bibliografia precedente.

<sup>28</sup> Sul rapporto tra Tecnica e Forma e sullo stile di verità in Nervi, temi qui solo accennati, si rimanda agli approfondimenti in G. Leoni, "Stile di verità". *La lezione inascoltata di Pier Luigi Nervi*, in A. Trentin, T. Trombetti (a cura di), *La lezione di Pier Luigi Nervi*, Milano 2010, pp. 161-168; A. Trentin, *L'immutabile "style de vérité" dans l'oeuvre de Pier Luigi Nervi*, in *Pérennités. Textes offerts à Patrick Mestelan sous la direction de Bruno Marchand*, Lausanne 2012, pp. 64-85; M. Antonucci, *Pier Luigi Nervi/Louis I. Kahn. Estetica dell'ingegnere e Monumentalità architettonica*, in *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, a cura di M. Antonucci, A. Trentin, T. Trombetti, Bologna 2014, pp. 43 - 55, oltre alla recente raccolta antologica in P. L. Nervi, *Ingegneria, architettura, costruzione: scritti scelti 1922-1971*, a cura di G. Neri, Torino 2014.

<sup>29</sup> M. Sacripanti, Relazione di progetto del concorso per gli uffici della Camera dei Deputati a Roma. MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P1/9.

<sup>30</sup> M. Sacripanti, Relazione di progetto di concorso per il Padiglione Italiano all'Esposizione di Osaka '70. MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P2/2.

<sup>31</sup> Si vedano come riferimenti a tale proposito: *Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, *Gli incontri di Verucchio*, Capelli Editore, Bologna 1969; S. Stefanelli, *Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, Firenze 2004; *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, a cura di G. Maffei, P. Peterlini, Milano 2005; *Sessanta e dintorni. Nuovi miti e nuove figure dell'arte*, catalogo della mostra (Riccione, 27 giugno - 12 settembre 2010), Cinisello Balsamo 2010; *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli e M. C. Papini, Pasian di Prato 2014; *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, a cura di A. Accolla, C. Toschi, Macerata 2015.

<sup>32</sup> C. Serafini, *Il ricordo per cercare di capire*, in *Maurizio Sacripanti. Expo Osaka '70*, cit., pp. 77-82.

<sup>33</sup> Si veda a tale proposito F. Purini, *Maurizio Sacripanti e il disegno di architettura*, in *Architettura Disegno Modello: verso un archivio digitale dell'opera di maestri del XX secolo: Giovanni Michelucci, Maurizio Sacripanti, Leonardo Savioli*, a cura di P. Albinetti, L. De Carlo, Roma 2011, pp. 33-44.

<sup>34</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività progettuale, n. 14. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Maurizio Sacripanti, *Progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires (1961)*; M. Sacripanti, *Città di frontiera*, Roma 1973, pp. 13-20; *Maurizio Sacripanti maestro di architettura: 1916-1996*, cit., pp. 41-51.

<sup>35</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24.



dei monumenti (1955-1969) e poi Composizione Architettonica (dal 1969)<sup>26</sup>. Le straordinarie architetture di Nervi, capace di creare forme inedite e tecnicamente innovative, si fondano in realtà su metodi costruttivi semplici e a "bassa tecnologia": il "ferrocemento" e la "prefabbricazione strutturale", il cui uso combinato dà vita a un metodo ribattezzato "Sistema Nervi"<sup>27</sup>. I cantieri delle sue opere italiane sono gestiti dall'impresa a conduzione familiare Ingg. Nervi&Bartoli, impiegando poca manodopera e un'attrezzatura tradizionale: architetture considerate massima espressione della modernità erano realizzate senza impiegare nessuna "tecnologia da fantascienza", per usare le parole sacripantiane.

Ma, a parte questa affinità nella visione della tecnologia come strumento progettuale, i due non potrebbero essere più diversi nella loro idea di architettura e nel concepire il rapporto fra tecnica e progetto. Per Nervi la tecnica è lo strumento attraverso il quale esprimere, senza nascerla, la realtà statica e strutturale dell'edificio; la trasparente equazione che egli vede tra correttezza tecnica ed espressività estetica e la sua convinzione che l'architettura debba essere frutto dell'aderenza alle leggi naturali, trovano una felice espressione nella nota formula dello "stile di verità"<sup>28</sup>. Per Sacripanti, invece, la tecnica e la tecnologia sono gli strumenti per dare forma a uno "spazio in movimento" e – come scrive nella relazione di progetto per il concorso per gli Uffici della Camera dei Deputati a Roma (1967) – «aderire a una realtà evolvente, dinamica, funzionale e meccanica»<sup>29</sup>. La tecnica non è, come per Nervi, la logica alla base di un processo progettuale e costruttivo, bensì un elemento che lega il progetto alla realtà di cui è espressione, e che deve tramutarsi in linguaggio architettonico: «La storia insegna che, quando una tecnologia diviene virtualmente capace di certe conquiste, fatalmente le raggiunge e le sfrutta. Compito dell'architetto è impadronirsi della tecnologia e tramutarla in linguaggio»<sup>30</sup>.

Il progetto per il programma televisivo

"Città di frontiera" raccoglie tutte queste istanze della ricerca sacripantiana e le collega strettamente ad un'altra: la comunicazione. Negli anni Sessanta e Settanta in Italia il tema del rapporto tra arte/architettura e comunicazione è di grande attualità – tra le tante, si ricordano le iniziative del Gruppo 70 a Firenze, i convegni di Verucchio, gli interventi e i confronti interdisciplinari pubblicati nella rivista "Marcatrè"<sup>31</sup>. Come ha sottolineato Carlo Serafini, che ha a lungo collaborato con Sacripanti ad alcuni dei suoi progetti più significativi, nell'opera dell'architetto romano «un ruolo centrale (...) è affidato alla comunicazione dell'idea architettonica»<sup>32</sup>. Tale questione si declina per Sacripanti in diverse tematiche che attraversano tutta la sua produzione, tese a comporre – per usare ancora le parole di Serafini – un «discorso di verità»: il rapporto tra idea rappresentazione e realtà, che ha come corollario il ruolo del disegno di architettura<sup>33</sup>; l'invenzione di un linguaggio architettonico "moderno" attraverso l'uso della tecnologia; la creazione di un'architettura "parlante" contemporanea, in cui le facciate metamorfiche e "mediatiche" integrano i linguaggi di arte, costruzione, pubblicità (caso esemplare è quello del progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires del 1961<sup>34</sup>).

Negli appunti che registrano le discussioni al bar Rosati sul progetto di una trasmissione televisiva, tutti i partecipanti insistono sulla necessità di creare un prodotto "comunicativo", per riuscire ad arrivare alla platea più vasta possibile. Una volontà, questa, che si connota anche di una forte carica politica, come sottolinea lo stesso Sacripanti: «Torna il dilemma della comunicazione: scienza e arte restano un gioco per iniziati, una discesa dagli agenti agli utenti. Il discorso diventa più profondamente politico nel senso si annullare il distacco agenti-utenti, rendendo patrimonio comune la complessità percettiva e mentale e con essa la ricerca di una creatività a scala umana che non mortifichi il singolo»<sup>35</sup>. Una dichiarazione d'intenti che sembra riecheggiare quanto dice Pier Paolo Pasolini nella celebre



**Fig. 10** – M. Sacripanti, progetto di un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-83.  
(MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività professionale, P5/4).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> MAXXI Architettura, Archivio Sacripanti, Attività didattica e culturale, D/24.



intervista a Enzo Biagi del 1971, quando ricorda che la televisione è sempre e comunque un mezzo che crea un distacco tra chi la fa e chi la ascolta, in cui «le parole cadono sempre dall'alto, anche le più vere (...) anche quando c'è un mascheramento di democraticità».

Anche Tecce e Dècina tornano con insistenza su questo tema nella discussione; il secondo, in particolare, esprime una dichiarazione d'intenti chiara: «Lo scopo è di far prendere coscienza attraverso un bilancio sommario delle conquiste umane, dei compiti che ci aspettano (...) Il linguaggio e le immagini saranno di tipo divulgativo: si farà uso di ogni mezzo scenico, dal reportage allo sceneggiato, per raggiungere la massima chiarezza di esposizione». Il tema centrale è l'analisi dell'evoluzione del pensiero scientifico e il rapporto con le modificazioni sociali, culturali e urbane nel corso dei secoli, con l'obiettivo di dare forma a un'ipotesi di «cosa sarà l'assemblamento umano nel futuro». In questa visione la città è considerata come il prodotto dello sviluppo della tecnica; ma è una visione critica, non schiacciata su un'idea ottimisticamente positiva del progresso: la città tecnologica secondo Dècina «si riempie di parole, di suoni, di macchine, nessuno più legge, più ascolta, più cammina. La dimensione umana cambia»<sup>36</sup>.

Protagonista del programma è un unico personaggio, che Sacripanti chiama il "signor K": non un personaggio unico e reale, ma una sorta di un parametro dialettico del racconto che, assumendo diverse "maschere", attraversa un millennio costituendo il *fil rouge* della narrazione: «ha un nome oppure in altri casi non è nessuno; è un gruppo con una sua denominazione, oppure è un anonimo; è documentato storicamente oppure è un'ipotesi; l'importante è che esso sia insieme l'esempio e il suo contrario: che cioè, mutando di maschera, problematizzi l'esposizione». La storia (o meglio le storie) del signor K. è anche la storia (le storie) di un ambiente che insieme a lui cambia e che lo cambia: la «storia dell'uomo-città». Obiettivo fina-

le di questo racconto è dare risposta alle domande: come sarà l'uomo del futuro? Come sarà la città in cui vive? Quale sarà il contributo della scienza alla società e alla vita dell'uomo in tutti i suoi aspetti? Le risposte vengono dal *progetto*, nel suo significato primo: pro-gettare, andare in avanti, immaginare il futuro.

Sacripanti dunque, attraverso questo progetto di «teleromanzo fantascorico-politico», aggiunge a quelli della parola e del disegno un nuovo strumento, la televisione, per costruire e raccontare la sua idea di progetto del presente e del futuro, immaginando poeticamente la costruzione di una nuova civiltà dell'architettura e degli insediamenti urbani attraverso la storia del "signor K." – un evidente omaggio a Franz Kafka, come testimonia la descrizione del progetto attraverso i titoli delle opere dello scrittore: «Il signor K: chiamato dalla sua sorte e inquietudine all'incomprensibile "Castello" del futuro e del cosmo, nell'incomprensibile "America" del presente, sotto l'incomprensibile "Processo" di cui è insieme imputato e giudice e dove in coscienza non può che condannarsi, attore e ricettore di incomprensibili "Metamorfosi" orrende (o no) in cui rischia una pena concreta, a perfetta portata di mano, dissoluzione e suicidio, fulmineo o progressivo. Questa è la sua "città di frontiera"»<sup>37</sup>.



Maurizio Sacripanti nasce a Roma nel 1916: dopo la maturità artistica si iscrive alla facoltà di Architettura e lavora negli studi di Marcello Piacentini, Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi e Mario De Renzi di cui è assistente al corso di Elementi di architettura. Inizia in questo modo la sua carriera accademica a Valle Giulia: dal 1963 Sacripanti è titolare della cattedra di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, ma negli anni successivi passerà a Composizione architettonica e infine a Scenografia. Visiting professor alla facoltà di Architettura di Houston che lo premia con il *Distinguished Contribution to Architecture*, i suoi lavori vengono presentati in mostre nazionali e internazionali. Dal 1967 è membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze e dal 1979 dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Amico dei maggiori esponenti della vita cultura e del mondo scientifico romano, dal 1946 Sacripanti inizia la sua attività professionale e il lavoro di esordio gli vale la vittoria ex aequo nel concorso per la sistemazione dell'odierna piazza Garibaldi a Perugia; nel 1947, su invito di Piero Bottoni, lavora ad alcuni dei progetti per il quartiere QT8 di Milano. Nel 1949, dopo aver trascorso alcuni mesi a Parigi, ritorna in Italia e si aggiudica ad Empoli il concorso per l'Ospedale San Giovanni e tra il 1956 e il 1958 completa il quartiere residenziale Santa Lucia a Verona. Gli anni sessanta sono segnati dalla proposta che presenta al concorso internazionale per il Grattacielo Peugeot di Buenos Aires: Sacripanti propone la prima di una lunga serie di strutture sperimentali che segneranno la maggior parte delle sue opere future. Nella seconda metà del decennio lavora ai progetti per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, per il Centro di cura e rieducazione dei silicotici a Domodossola e al concorso per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma. Nel 1968 ottiene il primo premio al concorso nazionale per il progetto per un nuovo Museo a Padova e nel 1970 si aggiudica quello per il padiglione italiano all'Esposizione universale di Osaka.

Nel 1971 pubblica su «L'Architettura. Cronache e storia» l'articolo *Città di frontiera* (edito nel 1973 per i tipi Bulzoni di Roma). Si tratta di un racconto biografico in cui l'autore sviluppa la sua idea di architettura che lui basa sulla totale assenza di schemi precostituiti. Nel 1972 ottiene l'incarico, nell'ambito del programma Ises, per la ricostruzione delle zone terremotate nella valle del Belice mentre nel 1974 lavora al progetto per il Museo della Pace a Montecassino. Determinati per la sua vita nella seconda metà degli anni settanta la prematura scomparsa del figlio Paolo e l'incontro con un altro personaggio peculiare dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, Luigi Pellegrin. Nel 1977 vince il concorso per il nuovo Teatro comunale di Forlì mentre a Santarcangelo di Romagna, grazie all'amico Tonino Guerra, realizza l'edificio della scuola media. Nel 1979 a Maccagno, in provincia di Varese, avvia la progettazione del Museo civico Parisi-Valle (completato nel 1998). Nel 1981, chiamato da Giorgio Tecce preside della Facoltà di Scienze di Roma, Sacripanti allestisce la mostra "Cinque miliardi di Anni. Ipotesi per un Museo della Scienza". Nel 1983 riceve l'incarico dal Comune di Roma dove Carlo Aymonino è al assessore al centro storico, per la progettazione del Museo della Scienza a via Giulia che non viene realizzato in quanto giudicato troppo estraneo al contesto.

Dallo studio di piazza del Popolo nel quale lavora dal 1960 al 1995, un anno prima della sua morte, Sacripanti chiude la sua carriera lavorando, ancora una volta senza esito, ai concorsi romani per la chiesa giubilare di Tor Tre Teste e per il nuovo Auditorium.

#### BIBLIOGRAFIA:

M. Garimberti, G. Susani, (a cura di), *Sacripanti Architettura*, Edizioni Cluva, Venezia 1967; M. Sacripanti, *Città di Frontiera*, Bulzoni Editore, Roma 1973; M.L. Neri, L. Thermes, *Maurizio Sacripanti. Maestro di architettura. 1916-1996*, Gangemi Editore, Roma 1998.



## I SOCI DELLA AAA/ITALIA-ONLUS

### Soci effettivi

[Accademia Nazionale di San Luca, Roma](#)  
[Archivio Centrale dello Stato, Roma](#)  
[Archivio di Stato di Firenze](#)  
[Archivio famiglia Palazzotto, Palermo](#)  
[Assicurazioni Generali, Archivio Storico INA, Trieste-Roma](#)  
[Associazione B.A.Co. \(Baratti Architettura e Arte Contemporanea\)](#)  
[Archivio Vittorio Giorgini, Follonica](#)  
[Archivio Architetto Cesare Leonardi, Modena](#)  
[Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea](#)  
[Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena](#)  
[Casa dell'Architettura, Istituto di Cultura Urbana, Latina](#)  
[CASVA - Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano](#)  
[CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma](#)  
[Fondazione Adriano Olivetti, Roma](#)  
[Fondazione Dalmine, Dalmine](#)  
[Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Dies Domini](#)  
[Centro studi per l'architettura sacra e la città, Bologna](#)  
[Fondazione MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Centro Archivi MAXXI Architettura, Roma](#)  
[Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole](#)  
[Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia](#)  
[Fondazione La Triennale di Milano - Biblioteca del Progetto e Archivio Storico](#)  
[Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma](#)  
[MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto](#)  
[Archivio del '900, Rovereto](#)  
[Musei Civici e Gallerie di Storia e Arte, Gallerie del Progetto, Udine](#)  
[Museo di Castelvecchio - Archivio Carlo Scarpa, Verona](#)  
[Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Bologna](#)  
[Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Palermo](#)  
[Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Roma e Provincia](#)  
[Politecnico di Milano](#)  
[Archivi Storici, Area servizi Bibliotecari di Ateneo, Archivio Piero Bottoni - Dipartimento Architettura e Studi Urbani \(DASU\)](#)  
[Dipartimento Architettura e Studi Urbani \(DASU\)](#)  
[Dipartimento di Design, Laboratorio Archivi di Design e Architettura \(LADA\)](#)  
[Politecnico di Torino](#)  
[Biblioteca Centrale di Architettura \(BCA\), Dipartimento Iterateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio - Laboratorio di Storia e Beni culturali \(DIST\)](#)  
[Dipartimento di Ingegneria Strutturale, Edile e Geotecnica \(DISEG\)](#)  
[Centro Museo e Documentazione Storica \(CEMED\)](#)  
[Soprintendenza Archivistica dell'Abruzzo e del Molise](#)  
[Soprintendenza Archivistica della Calabria e della Campania](#)  
[Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna](#)  
[Soprintendenza Archivistica per il Friuli Venezia Giulia](#)  
[Soprintendenza Archivistica per il Lazio](#)  
[Soprintendenza Archivistica per la Liguria](#)  
[Soprintendenza Archivistica per la Lombardia](#)  
[Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta](#)  
[Soprintendenza Archivistica della Puglia e della Basilicata](#)  
[Soprintendenza Archivistica per la Sardegna](#)  
[Soprintendenza Archivistica per la Sicilia](#)  
[Soprintendenza archivistica per la Toscana](#)  
[Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche](#)  
[Soprintendenza archivistica del Veneto e del Trentino Alto Adige](#)  
[Università degli Studi dell'Aquila](#)  
[Archivio Marcello Vittorini](#)  
[Università degli Studi di Bologna 'Alma Mater Studiorum'](#)  
[Archivio Storico - sezione Architettura](#)  
[Università degli Studi di Cagliari](#)  
[Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale, Architettura](#)  
[Università degli Studi di Catania](#)  
[Archivio Storico](#)  
[Università degli Studi di Firenze](#)  
[Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Architettura](#)  
[Università degli Studi di Genova](#)  
[Biblioteca della Scuola Politecnica, Archivi di Architetture e Design](#)  
[Università degli Studi di Palermo](#)  
[Collezioni scientifiche del Dipartimento di Architettura, Palermo](#)  
[Università Iuav di Venezia](#)  
[SBD - Archivio Progetti](#)  
[Università La Sapienza](#)  
[Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, Archivio Luigi Piccinato, Roma](#)  
[Università Politecnica della Marche](#)  
[DICEA, Dipartimento di Ingegneria civile, edile e architettura, Ancona](#)

### Soci sostenitori

Elena Albricci  
Andrea Aleardi  
Antonello Alici  
Micaela Antola  
Avon Architetti Associati  
Simone Barbi  
Diana Barillari  
Giovanni Bellucci  
Chiara Bennati  
Barbara Berta  
Maria Beatrice Bettazzi  
Enrica Maria Bodrato  
Patrizia Bonfiglio  
Lucia Borghetti  
Annunziata Bozza  
Giancarlo Busiri Vici  
Gabriella Carapelli  
Sabina Carboni  
Giorgina Castiglioni  
Sarah Catalano  
Enrico Cicalò  
Antonio Conte  
Claudio Cordoni  
Annalisa Dameri  
Maria Carmela De Marino  
Aldo De Poli  
Marco Del Francia  
Riccardo Domenichini  
Roberto Faraone  
Valeria Farinati  
Maria Teresa Feraboli  
Elisabetta Frascaroli  
Cinzia Gavello  
Cecilia Ghelli  
Anna Maria Guccini  
Margherita Guccione  
Rosangela Lamagna  
Raffaella Lattanzi  
Paola Leonardi  
Rita Lipparini  
Daminana Luzzi  
Elisabetta Mariani  
Eliana Mauro  
Maria Miano  
Lorenzo Mingardi  
Elisabetta Pagello  
Caterina Palestini  
Maria Onorina Panza  
Paola Pattenella  
Anna Pichetto Fratin  
Elisabetta Procida  
Mara Micol Reina  
Elisabetta Reale  
Giuliana Ricci  
Francesca Rosa  
Terenzio Sagripanti  
Antonella Salucci  
Stefano Santini  
Maurizio Savoja  
Teresita Scalco  
Ettore Sessa  
Marina Sommella Grossi  
Valentina Stazzi  
Anna Tonicello  
Luciano Tozzi  
Esmeralda Valente  
Gabriele Vesco  
Alessandra Vittorini

### Soci Onorari

Italo Lupi  
Augusto Rossari

**Numero Speciale dedicato a Maurizio Sacripanti,  
dicembre 2017 - ANNO 16  
AUTORIZZAZIONE DEL TRIBUNALE  
DI VENEZIA N° 1383/2001**

AAA/Italia  
ISSN 2039-6791

**Sede**

Archivio Progetti,  
Università Iuav di Venezia  
Dorsoduro 2196  
30123 Venezia  
tel. 0412571012  
fax 0412572626  
www.aaa-italia.org

**Bollettino della AAA/Italia**

**Comitato di Redazione**

Margherita Guccione, Daniele Vincenzi,  
Laura Bertolaccini, Marco Del Francia, Sergio Pace,  
Elisabetta Reale, Ettore Sessa

**Coordinamento redazionale**

Marco Del Francia

**Progetto Grafico**

Italo Lupi

**Impaginazione**

Giovanni Bellucci

**Comitato Tecnico Scientifico e Organizzativo 2015-2017**

**Presidente** - Margherita Guccione  
(Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo - MAXXI)

**Segretario** - Daniele Vincenzi  
(Ordine degli Architetti di Bologna)

Laura Bertolaccini (Accademia Nazionale di San Luca)  
Marco Del Francia (B.A.Co Archivio Vittorio Giorgini)  
Sergio Pace (Politecnico di Torino)  
Elisabetta Reale (Soprintendenza Archivistica per il Lazio)  
Ettore Sessa (Università degli Studi di Palermo)

**Edizione**

Bologna University Press  
Via Ugo Foscolo, 7 - 40123 Bologna

15/2016, printed in Italy