

Stefano Balzanetti

## I caratteri dell'antico nell'opera di Giuseppe Samonà

Il progetto dei nuovi uffici della Camera dei Deputati

ed. 12-2019



Stefano Balzanetti

**I CARATTERI DELL'ANTICO NELL'OPERA DI GIUSEPPE SAMONÀ**  
*Il progetto dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*

Tutor: Prof. Giovanni Longobardi  
Co-tutor: Prof. Michele Beccu

Dottorato Architettura: Innovazione e Patrimonio  
Consorzio Argonauti - Dipartimento ICAR | Politecnico di Bari - Università Roma Tre  
Ciclo XXX

*A mia mamma e a mio papà*

*Un ringraziamento particolare:*

*a Giovanni, per la fiducia che ha sempre in me riposto;*

*ad Alessandro, per la sua fraterna pazienza;*

*ad Ambra, per l'amorevole supporto.*

## Indice

- 07 Introduzione  
*La ricerca come servizio*
- 13 Capitolo primo  
*Samonà e i caratteri dell'antico*
- 33 Capitolo secondo  
*Il concorso dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*  
33 *Un'occasione mancata*  
43 *Martedì*  
53 *Relazione di progetto*
- 89 Capitolo terzo  
*L'indagine della forma*  
89 *Oltre la metafora*  
101 *Il processo di ricostruzione della forma*
- 141 Appendice grafica
- 193 Bibliografia
- 194 Fonti archivistiche
- 197 Indice delle illustrazioni



## Introduzione

### *La ricerca come servizio*

Nel 2007 il professor Francesco Cellini organizzò presso la facoltà di architettura di Roma Tre, un *workshop* in cui si richiedeva agli studenti partecipanti di progettare un edificio (in realtà piccoli interventi per scala) *alla maniera di...* Tutti architetti contemporanei noti, assegnati d'ufficio, senza possibilità di appello: tra chi si trovò a realizzare una pensilina di un distributore di benzina come solo Sandro Anselmi avrebbe potuto, e chi cercò di non far rimpiangere Rem Koolhaas nell'ideazione di un piccolo stand pubblicitario, prese vita uno degli esperimenti didattici più ludici, dissacranti e al contempo maggiormente formativi che mi sia capitato di osservare in prima persona. Impegnato in altro laboratorio nella definizione di un *gioco da tavolo* a tema latifondistico (evidentemente fu tornata di grande disinvoltura pedagogica!), non presi parte, ahimè, a quel turbinio di reinterpretazioni stilistiche di cui tuttavia ho ancora vivo il ricordo del fermento che ingenerò in una settimana di assoluta elettricità in termini di stimolo e coinvolgimento. Il *workshop* aveva nome "*Progetti apocrifi*": una denominazione riferita tanto alla *non autenticità* delle (ri) produzioni, quanto evocativa di una condizione di misteriosa indecifrabilità in grado di innescare, in chi vi si accostava, un impulso conoscitivo teso al suo disvelamento. Replicare il linguaggio dell'oggetto architettonico come strumento di indagine del suo autore: quell'esperimento accademico aveva fondamento in tale principio; lineare nella concezione, di estrema articolazione per profondità del conseguente processo d'analisi attivato.

Intenti ed esiti di questa ricerca dottorale trovano consonanza e libero riferimento in quel medesimo principio: lo studio condotto sul progetto di Giuseppe Samonà per i *nuovi uffici della Camera dei Deputati* (1967) si colloca infatti tra la reinterpretazione formale dell'opera ed il tentativo di muovere oltre essa, individuando nelle specificità dei suoi

Figura I.01  
Rendering inedito  
Fronte nord-ovest  
2019

caratteri, sintesi paradigmatica di una azione progettuale esercitata dall'architetto siciliano, pur nella eterogeneità delle sue manifestazioni, nel costante rapporto con il dato storico e nell'ispirazione metodologica da esso desunta. Un'indagine quindi non meramente retinica ma certamente sul dato figurativo incentrata: i *nuovi uffici* sono d'altronde un progetto che Samonà fonda sul valore dell'*immagine* e sulla capacità simbolica in essa custodita. L'iconicità della sua effigie sublima l'opera pur rappresentando al contempo suo più evidente limite avendo contribuito, non senza una volontaria compartecipazione da parte dello stesso Samonà, a subordinarne la corporeità del dato architettonico ad una figurazione marcatamente sbilanciata verso l'esaltazione della sua connotazione metaforica. In tale contraddizione, volendo perseguire nel parallelismo con l'esperimento accademico poc'anzi descritto, risiede l'apocriefità dei *nuovi uffici samonaniani*. Non certo per difetto di chiara paternità, ma per quella condizione di latente indeterminatezza ingenerata dal loro essersi cristallizzati, in ragione della condizione *non costruita*, in una dimensione cartacea a forte componente immaginifica; un accento di segretezza ancor più paradossale se rapportato alla rilevante notorietà di cui il progetto ha sempre goduto nel panorama storiografico di settore e, restringendo il campo, all'interno della produzione del suo autore. L'opera ha vissuto, e vive tutt'ora (sperando che quanto da questa ricerca proposto fornisca minima contribuzione a rinnovarne lettura), nella simbiotica coincidenza tra la sua intima essenza simbolico-formale e la rappresentazione di essa offerta, avendo sviluppato la carica evocativa insita nella figuratività del progetto una piena sovrapposizione con la narrazione grafica chiamata a sua tangibile manifestazione. Il valore dei *nuovi uffici* non si annida solo nei rimandi all'apparato teorico con cui Samonà ne legittima, non senza contraddizioni – come vedremo, il senso, ma è custodito anche nei tratti della sua traduzione disegnata. Questo aspetto consente alla rappresentazione del progetto di uscire da una condizione di rilevanza meramente legata alla mancata realizzazione costruttiva dello stesso, acquisendo al contrario autonoma consistenza, divenendo carattere funzionale ad esaltare la centralità che il dato figurativo riveste nell'opera. Nella volontà di indagare il *metodo* samonaniano tramite l'*immagine* e l'immagine mediante la sua *rappresentazione*, la ricerca si pone come obiettivo quello di restituire uno sguardo del progetto dei

*nuovi uffici* più articolato, nel tentativo di superare il racconto dei disegni originali e l'astrazione del candore grafico prescelto da Samonà, per assumere forma capace di andare oltre la sua sembianza simbolica, mostrando l'opera nell'interezza della sua portata espressiva; della sua ignota (almeno figurativamente) effigie materica; della sola supposta sofferenza chiaroscurale delle sue superfici e delle sue masse; del suo fondativo rapporto con il contesto urbano antico, accennato da Samonà nelle vedute prospettiche proposte, ma mai pienamente restituito in tutto il suo impatto scenografico. La conoscenza dell'edificio prova ad ampliarsi nella rilettura grafica e descrittiva di questa tesi: non un omaggio a Samonà, ma un *servizio* alla sua architettura più celebre, nell'intento di implementarne, nell'inedita rilevanza assegnata alla fisicità della sua forma, l'imprescindibilità del ruolo rivestito all'interno della riflessione che egli ha elaborato circa l'individuazione delle strategie d'intervento in ambito storico. È proprio nella concezione di un deferente servizio che si legittima la reinterpretazione del progetto condotta in fedele attinenza ai principi figurativi posti a fondamento ed ispirazione dell'opera stessa: uno studio incentrato quindi, proprio come nel workshop di Cellini, su un *atto emulativo*. La riproposizione del linguaggio samonianiano è tuttavia priva di qualunque accento di passività operativa: la ricerca non ha mai smarrito infatti intenti critici e propositività di interpretazione, tanto nello studio scientifico delle caratteristiche non manifeste dei *nuovi uffici* e nel contestuale approfondimento dell'opera costruita di Samonà recante attinenze formali con il progetto stesso, quanto nel ricorso all'applicazione di un metodo progettuale – di per sé soggettivo, seppur ispirato all'approccio samonianiano – ove le lacune di rappresentazione e descrizione dell'edificio hanno richiesto autonomia di scelta d'integrazione. I *rendering* che si osserveranno nelle pagine di questa tesi rappresentano manifestazione finale, e certamente più incisiva per immediatezza espressiva, di un processo analitico di rilettura del progetto condotto con la finalità di mostrare plausibile, il visionario, e – facendo propri alcuni pensieri introduttivi del catalogo della mostra “Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov”<sup>1</sup> – di «esplorare le connessioni di una fabbrica di carta nella realtà del tessuto urbano»<sup>2</sup>, affidando alla resa realistica di una architettura immaginaria, la possibilità di «intradere con esattezza quanta parte di quella presunta astrazione sia in realtà trasposizione di

una simpatetica percezione del contesto nei suoi rapporti di scala, di materiali, di tessiture, e di colori».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La mostra *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov*, si è tenuta presso la Triennale di Milano, nell'ambito della Festa per l'Architettura - IV Edizione, dal 1 giugno al 8 luglio 2007.

<sup>2</sup> *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, a cura di Otakar Máčel, Maurizio Meriggi, Dietrich W. Schmidt, Jurij P. Volčok, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibidem*

Figura I.02  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Plastico di concorso

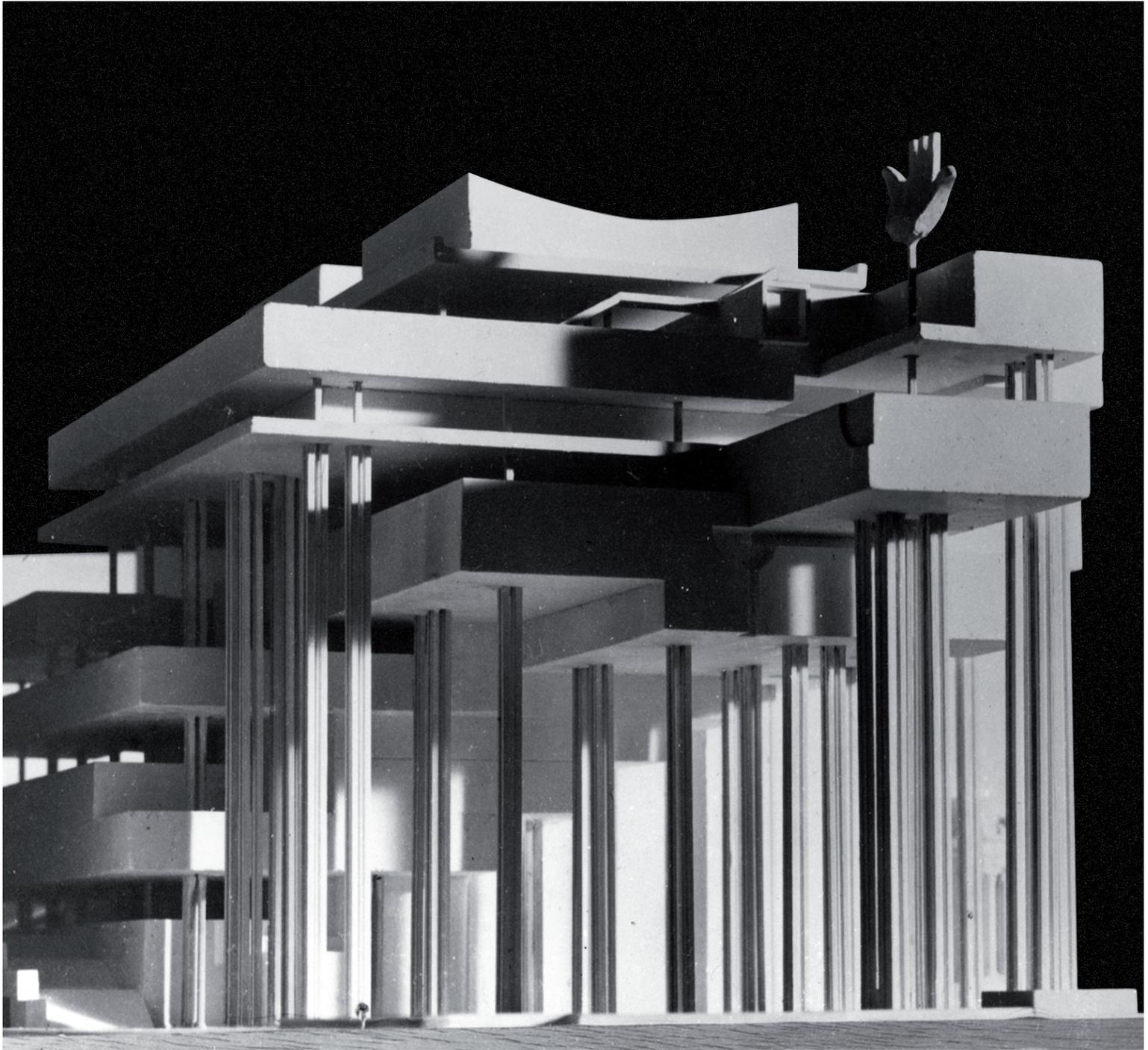
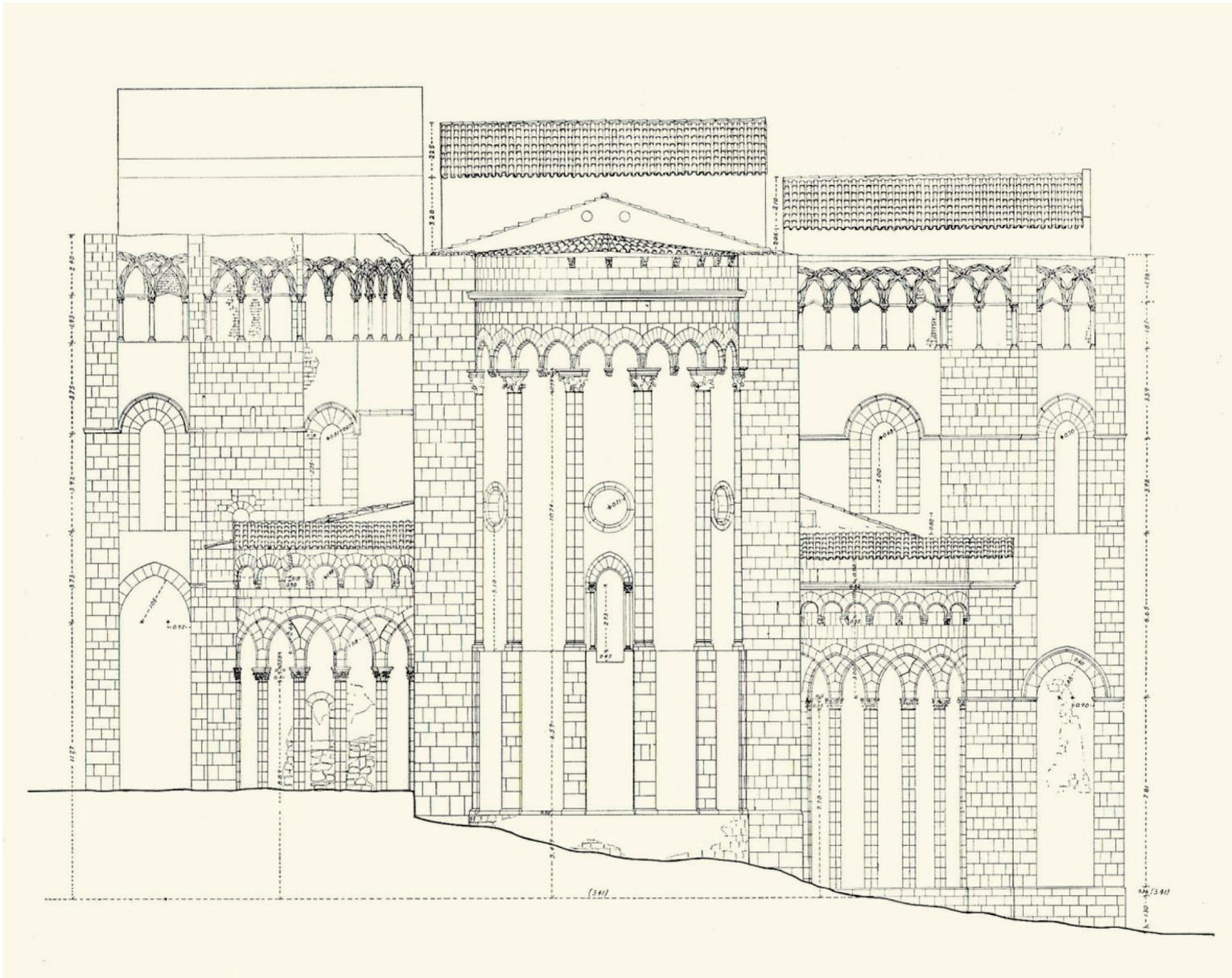


Figura 1.01  
Giuseppe Samonà  
Rilievo del Duomo di Cefalù  
1939-40



## Capitolo primo

### *Samonà e i caratteri dell'antico*

La necessità di individuare una «traccia»<sup>1</sup> ordinatrice nella rilettura della *complessità* insita nel personaggio Samonà<sup>2</sup>, ha ispirato il programma di ricerca sin dalla sua formalizzazione, orientandone iniziali ambizioni e concreti sviluppi nella direzione del *dato storico*, e di come esso possa, con piena legittimità, assurgere a chiave interpretativa privilegiata della produzione critica e progettuale di Giuseppe Samonà. La centralità della *storia* nel *percorso samoniano* fonda la propria liceità nel riscontro del consistente apparato teorico vagliato: un *corpus* saggistico<sup>3</sup> – di e su Samonà – che acuisce proprio peso specifico e capacità orientativa nella stretta correlazione con la dimensione progettuale afferente all'architetto siciliano. L'intensità analitica degli sguardi che egli ha riservato all'*antico* consente di individuare nell'articolato legame instaurato con quest'ultimo una delle fonti di conoscenza cui più alacramente Samonà ha attinto nel corso della sua intera parabola didattica e professionale: un rapporto – quello tra Samonà e l'*istanza storica* – fondato sull'intimo convincimento del maestro di poter rintracciare nel lascito formale del *passato* una carica spirituale e valoriale in grado di fornire gli spunti necessari al perfezionamento di programmi progettuali di futuro concepimento. *L'antico per l'antico* e *l'antico per il nuovo*, sono le due sfere operative in cui Samonà sembra muovere parte preminente della propria ricerca: in entrambe, il vaglio approfondito dell'eredità del passato diviene imprescindibile componente da introiettare – prima – e trasfondere poi, nella definizione di piani di intervento per la città storica (*l'antico per l'antico*) e per brani di città contemporanea (*l'antico per il nuovo*). Che tali interventi siano costituiti da estesi programmi di recupero urbano o puntuali emergenze architettoniche, è particolare non primario.

L'incidenza della carica espressiva dell'*antico* si manifesta nell'opera di Samonà

attraverso tematiche ricorrenti che egli desume dall'osservazione della componente figurativa del *patrimonio storico architettonico*, applicando – nell'elaborazione progettuale – un procedimento di emulazione dei valori immanenti e dei caratteri intrinseci al *dato storico*: l'essenza simbolica del *monumento*, la funzione evocativa dell'*icona*, l'intimo rapporto tra *forma*, *linguaggio* e *significato* dell'architettura, sono alcune delle istanze che Samonà formalizza nella lettura dell'*antico*, costruendo su di esse un proprio codice di analisi e – al contempo – di intervento operativo.

È in questo quadro di radicata connotazione teorica che appare delinarsi lo scollamento tra chiara capacità critica del *Samonà didatta* e più ermetica manifestazione progettuale del *Samonà architetto*. Un distacco fondato su una lettura storiografica, se non prevalente certamente rumorosa, che ha teso a comprimere il livello di complessità del personaggio, frammentandone interessi e dedizioni: ricondurre l'impegno di Giuseppe Samonà nell'alveo di una multidisciplinarietà settorializzata, è operazione priva di quella visione d'insieme che lo spessore dell'uomo meriterebbe. La proposta culturale di Samonà è unitaria nella sua definizione, come organica dovrebbe essere la lettura interpretativa di chi approccia all'interezza della sua poetica. Impossibile non considerare l'*humus mistico* in cui egli radica la propria opera progettata e costruita, mai pienamente accessibile se decontestualizzata da quel travaglio interiore – plasticamente reso da una tecnica retorica basata sull'accumulo, l'ellissi e la ridondanza – che avvicina il suo esercizio teorico, per stessa ammissione diretta, ad una sfera affine alla speculazione di matrice filosofica.

L'organicità di analisi, auspicabile come visto, se da un lato risolve la capziosità di una interpretazione del personaggio compartimentata in ambiti culturali distinti, dall'altro non sembra in grado comunque di decifrare appieno l'ambigua relazione che Samonà instaura tra riflessione teorica e cimento progettuale. Questa incapacità, tuttavia, non appare particolarmente lesiva nella lettura proposta in questa ricerca; sia perché si ritiene non conflittuale il rapporto tra *complessità intellettuale* e *manifestazioni di ambiguità*, con queste ultime spesso da considerarsi fisiologici tasselli strumentali alla definizione della prima; sia perché nell'imputazione di ambiguità non si nasconde alcun intento denigratorio nei confronti dell'operato di Samonà. In ragione di tale posizione, si fa proprio il pensiero di Cesare Ajroldi<sup>4</sup> circa la

centralità, in Samonà, del rapporto tra modernità e tradizione, suggerendone tuttavia interpretazione lievemente difforme: nella saldezza del rapporto con la storia, si ritiene si annidi la possibilità non tanto di rintracciarvi il superamento della «presunta ipotesi, abbastanza diffusa, [...] di mancata coerenza tra architetture e scritti»<sup>5</sup>, quanto di riconoscervi la traccia ordinatrice, cui si è fatta menzione in apertura, in grado di leggere ed accettare quella ambiguità, senza riuscire tuttavia a risolverne pienamente l'essenza. È Giorgio Ciucci<sup>6</sup> che suggerisce questa strada, nell'esplicita ammissione di difficoltà a condurre un'indagine lineare nei meandri della frastagliata produzione intellettuale di Samonà, affidando tale riflessione – a riprova della serenità di formulazione e dell'accento tutto fuorché oltraggioso – alle pagine di una pubblicazione dedicata alla celebrazione dei cinquant'anni di professione dell'architetto siciliano.<sup>7</sup> Vedremo nei capitoli che seguiranno come questa ambiguità di incedere<sup>8</sup> si apra a spunti di particolare osservazione nel progetto di concorso per i *nuovi uffici* della Camera dei Deputati, del 1967, che Samonà redige con il solo apporto, per lo meno agli atti ufficiali, del figlio Alberto.

La dedizione di Giuseppe Samonà nei confronti dell'antico, nella costanza dell'esercizio lungo l'intero arco della sua vita attiva di architetto e studioso, solidifica le proprie fondamenta negli anni della formazione giovanile.<sup>9</sup> È la lezione dell'antico a spingerlo in quell'«universo formale inattuale»<sup>10</sup> che ha reso la sua espressività mai pienamente moderna ma continuamente filtrata da echi di tempi pregressi: una posizione parallela alla linea della modernità architettonica, ambita dallo stesso Samonà e da lui costantemente ricercata nello studio della traccia storica e nella desunzione da essa di valori e caratteri passati da trasfondere nella costruzione dell'architettura e della città contemporanee, entità difficilmente scindibili nel suo pensiero. Il rapporto con l'istanza storica è profondamente segnato dallo stretto legame con Enrico Calandra<sup>11</sup>, suo mentore, e dalla teorizzazione che questi compie (siamo nel 1925, Giuseppe ha appena 27 anni ed è laureato da tre) circa la necessità di definire un «moderno tradizionalismo»<sup>12</sup> architettonico, ovvero una manifestazione espressiva in continuità con una tradizione scevra di ogni «servile attaccamento alle forme di un qualsiasi passato»<sup>13</sup>, ma ad esso teso per

ispirazione spirituale. La posizione di Calandra viene ripresa da Samonà nei due saggi giovanili apparsi a sua firma su «Rassegna di Architettura» nel 1929<sup>14</sup> e nel 1930<sup>15</sup>, restituendo le prime concrete e personali formalizzazioni di un apparato teoretico sull'antico che conoscerà nel corso dei successivi cinquant'anni vibrazioni e aggiustamenti, nella sostanziale conferma di una linea di pensiero fedele alle radici di ispirazione *calandriana* e sostanzialmente salda nel perseguimento dei medesimi obiettivi che il fisiologico mutare delle condizioni circostanziali – storiche, politiche e sociali – porterà a progressivo affinamento. Se *Tradizionalismo ed Internazionalismo architettonico*<sup>16</sup> (1929) introduce concetti fondativi della riflessione *samoniana* sul dato storico – quali la carica emotiva dell'antico e «l'utilizzo del passato», depurato da sterili intenti imitativi formali, «come puro mezzo di espressione» – *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*<sup>17</sup> (1930), muovendo dalla critica nei confronti della «graduale nudità»<sup>18</sup> verso cui andava orientandosi la produzione modernista, esalta le qualità intrinseche all'apparato decorativo, attualizzandone le capacità espressive sulla base dello studio di esempi offerti dalla tradizione. Non è certo circostanza accidentale la sovrapposizione temporale riscontrabile tra l'estensione dei due articoli e l'attività di assistente volontario alla cattedra di *Disegno d'ornato e architettura elementare*<sup>19</sup>, svolta da Samonà – tra il 1927 ed il 1930 – in supporto proprio del prof. Calandra. È ancora una volta il padre accademico a fissare nel percorso formativo di Giuseppe riferimenti e indirizzi, instradandone l'interesse verso l'approfondimento dell'architettura medievale di matrice siciliana<sup>20</sup> che andrà ad affiancare l'infatuazione, tutt'altro che passeggera, provata nei confronti del classicismo arcaico. La riscoperta del medievalismo trova esplicito manifestarsi nell'attività di rilievo del Duomo di Cefalù<sup>21</sup> e di monumenti<sup>22</sup>, ad esso coevi, siti nelle sue adiacenze geografiche. Lo studio dei monumenti dell'entroterra cefaludense (siamo nel 1935) è, per stessa ammissione di Samonà<sup>23</sup>, preparatorio all'indagine poi condotta sul Duomo (datata 1939-40), testimoniando una deferenza di approccio nei confronti della grande cattedrale propria di chi in essa riconosceva un patrimonio espressivo troppo elevato per non essere meritevole di un graduale e cauto avvicinamento. Mai atto d'ossequio fu così preziosamente speso: il Duomo di Cefalù, a partire dalla discrezione di quel minuzioso ridisegno<sup>24</sup>, diverrà per Samonà un modello idealizzato di architettura,

Figura 1.02  
Le Corbusier  
Maison Cook, Parigi  
1926

Illustrazione  
riportata nel frontespizio di  
*Tradizionalismo e Internazionalismo architettonico*

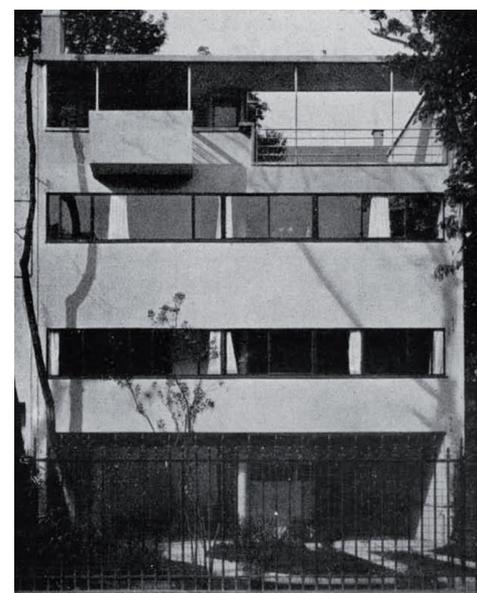


Figura 1.03  
Giuseppe Samonà  
Rilievo del Duomo di Cefalù  
1939-40

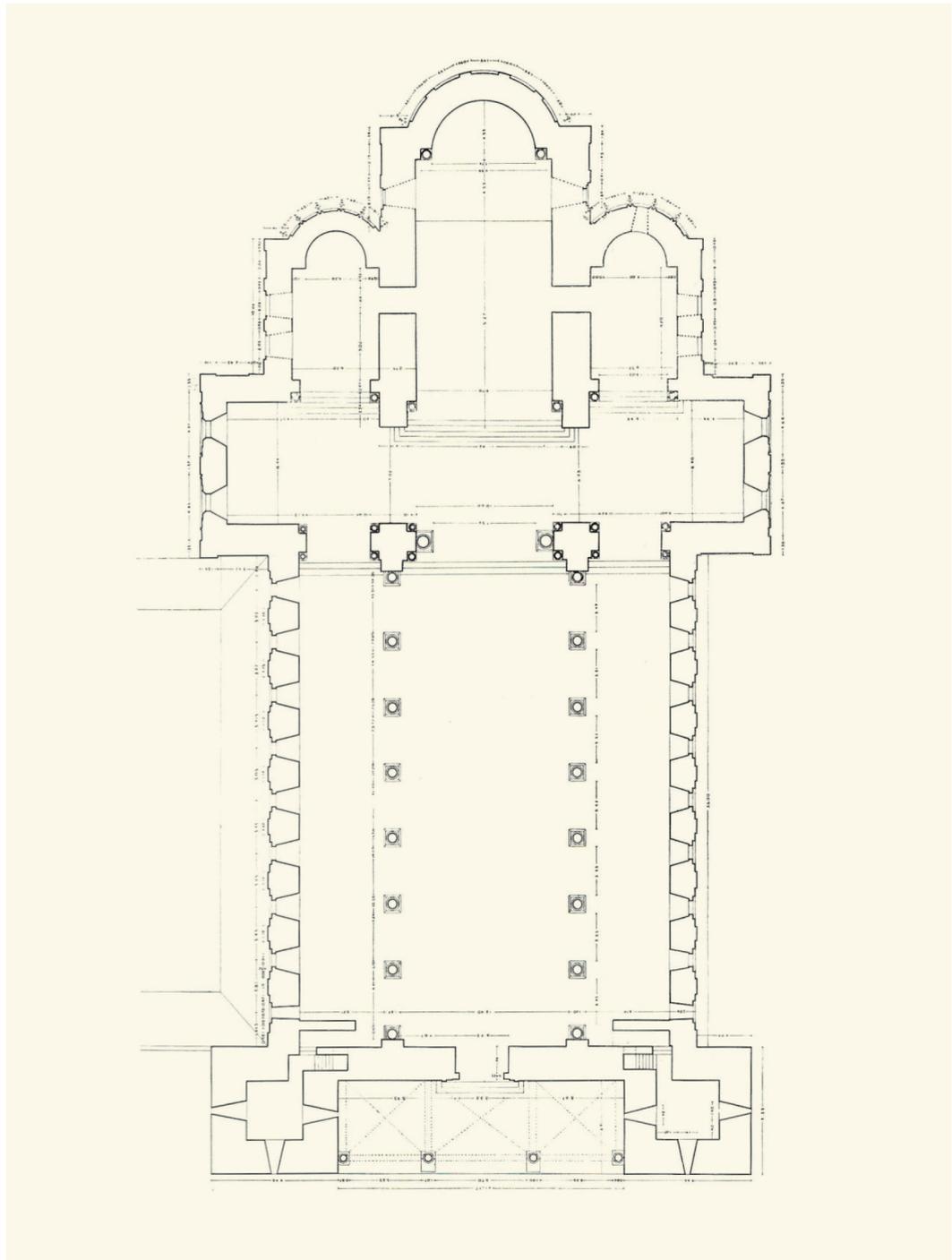


Figura 1.04  
Giuseppe Samonà  
Rilievo del Duomo di Cefalù  
1939-40

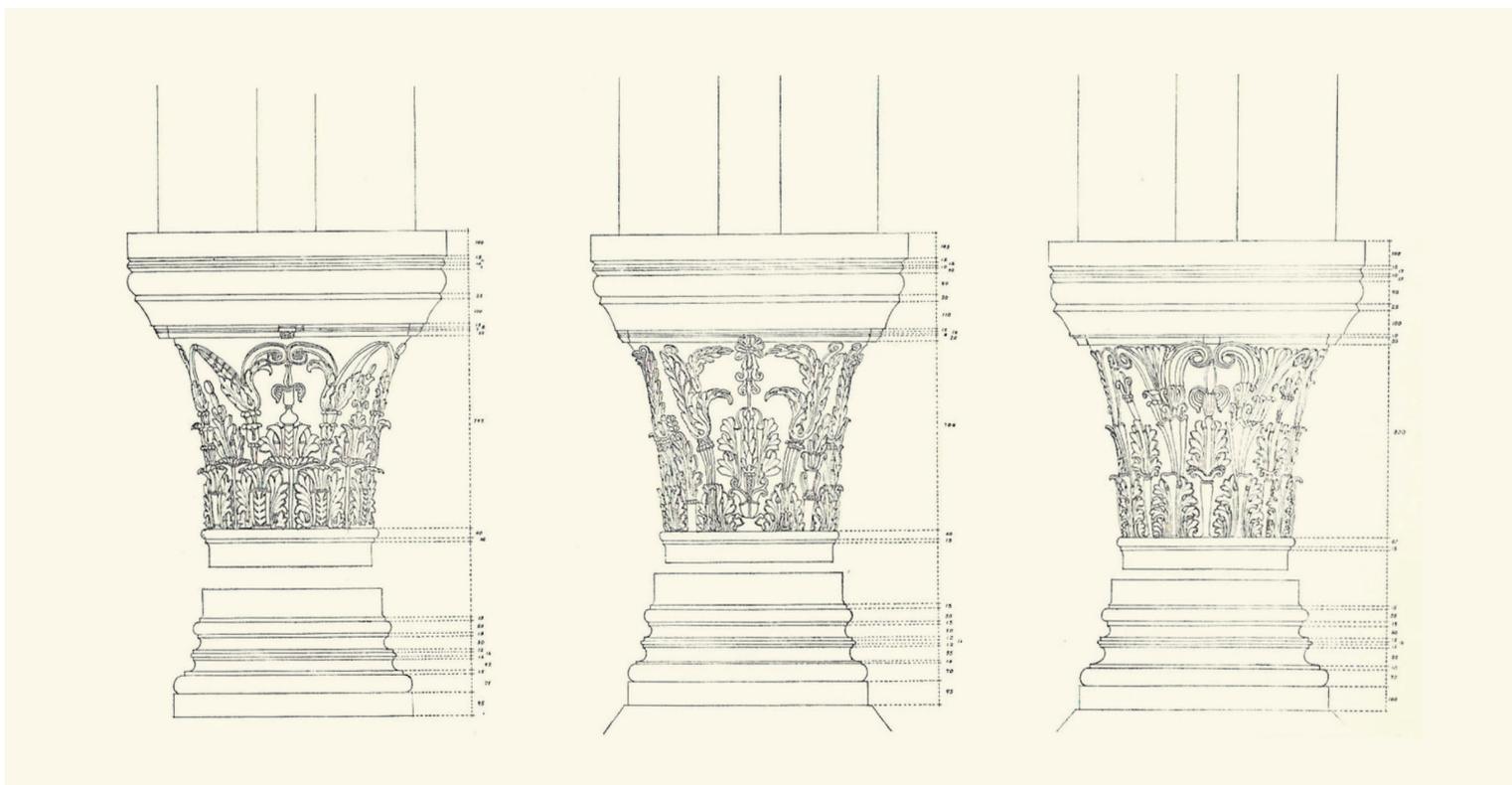


Figura 1.05  
Frank Lloyd Wright  
Millard House, Pasadena, California  
1923-24



un invariabile termine di paragone cui rapportare il proprio impegno progettuale, nella costante ricerca di attualizzarne complessità compositiva e carica spirituale. Nella rilettura del medievalismo trova sostanza, a partire dal primo decennio postbellico, l'attenzione nutrita da Samonà verso Frank Lloyd Wright, individuando nella poetica *wrightiana*<sup>25</sup> una trasposizione in chiave moderna di istanze medievali. Apprezza la capacità di Wright di trasfondere vitalità alla materia mediante l'atto costruttivo, nel mantenimento dell'integrità della scatola muraria: non sorprende come quest'ultimo aspetto fosse particolarmente caro a Samonà, intimamente persuaso che proprio nella tendenza alla lacerazione dell'involucro murario si annidasse la riluttanza del moderno ad instaurare con l'architettura del passato una continuità fondata sull'assimilazione di echi e caratteri. Attraverso la prorompentezza dell'interesse medievalista transita anche la scoperta del misticismo della figuratività gotica, di cui Samonà fa propri la compartecipazione della *struttura* alla definizione dell'atto creativo della *forma* architettonica<sup>26</sup> e l'impatto emotivo generato dalla «vibratilità chiaroscurale dell'epidermide»<sup>27</sup>. Nell'intima indagine delle componenti costitutive del gotico viene teorizzato il concetto di forma come sintesi tra involucro (l'epidermide, appunto) e impalcato statico (lo scheletro)<sup>28</sup>, in un rapporto tra le due entità variato al mutare dei periodi storici. È nelle pieghe della carica emozionale generata dall'osservazione della forma architettonica che comincia a delinearsi in Samonà l'astrazione del «fatto figurativo»<sup>29</sup>; concetto complesso – per articolazione e significato – che troverà nella città storica sponda in grado di renderne più agevole la comprensione. Il rapporto con l'antico, nell'interlocuzione che egli instaura con il centro storico urbano, assume una connotazione più concreta e più paritaria: la relazione cessa di essere di mera dipendenza per evolversi in una dimensione di scambio reciproco: se da una parte Samonà continua a volgersi all'antico alla ricerca di ispirazioni formali (e non solo), dall'altra – nella tangibilità delle problematiche di gestione e salvaguardia della città storica – tenta di tradurre quelle suggestioni in programmi di azione d'utilità collettiva. Vedremo a breve in cosa queste linee operative hanno preso sostanza e quanto siano riuscite a porsi in lineare rapporto con il substrato teorico posto a loro fondamento. Estraneità. È possibile riassumere in questo concetto l'intero schema teorico su

cui Samonà costruisce il proprio legame spirituale con la città antica, nel tentativo di instaurare con essa un dialogo con esiti di validità sociale, ambizione ben più ampia di quanto il registro retorico con il quale è condotto lascerebbe immaginare.<sup>30</sup> Nell'estraneità dal tempo presente dell'opera antica è custodita la visione samonianiana di *finitezza del centro storico*, concepito – in una lettura sincronica dal forte accento ossimorico – come porzione urbana di maggior vitalità nonostante il pieno esaurimento della sua fase attiva. Tale compiutezza consente al nucleo antico di essere riconosciuto in termini di unità: un dato afferente, non solo ad una connotazione figurativa (certamente aspetto più eloquente), ma anche alla continuità di processo che, in ragione di quella compiutezza, è da ritenersi integralmente conclusa. Il processo storico che ha contribuito alla formazione del nucleo antico della città è quindi, per Samonà, un ciclo finito. Se non è possibile, per genericità del tema, individuare l'inizio di questa parabola evolutiva, Samonà è in grado di fissarne il termine ai primi decenni del XIX secolo, in concomitanza con i cambiamenti socio-economici che determinarono nuove strutture di mercato e, con esse, nuove relazioni «tra le attività, gli interessi e la cultura urbana»<sup>31</sup>. L'unità di processo del ciclo storico, eterogeneo nelle dinamiche riconducibili alla singolarità dei diversi contesti urbani, viene discretizzato nella teoresi samonianiana in tre fasi attuative: l'avvio, il momento di massimo fulgore, la decadenza. Lassi temporali cui è demandata la capacità di misurare il grado di *autenticità* di un nucleo antico: più solida è la coerenza tra le fasi del processo, maggiore l'autenticità di un tessuto storico. Autenticità e unità formale sono concetti consonanti, ma non perfettamente sovrapponibili. Per Samonà infatti è possibile individuare l'autenticità di un tessuto anche nella non perfetta compiutezza della sua omogeneità di forma, di fatto riconoscendo alla coerenza del processo evolutivo una condizione di sovraordinazione rispetto alla sua componente d'unitarietà formale.<sup>32</sup> Nella compiutezza del processo generatore del nucleo antico e nell'estraneità di quest'ultimo dalle contingenze contemporanee<sup>33</sup>, Samonà propone di elevare il centro storico, affrancato da ogni assoggettamento socio-economico<sup>34</sup> e urbanistico<sup>35</sup>, a una dimensione puramente culturale, favorendone una lettura condotta in chiave specificatamente figurativa. È lo studio della forma a rappresentare strumento privilegiato per giungere alla

comprensione dell'antico e, conseguentemente, definire strategie operative finalizzate alla sua valorizzazione; uno studio fondato sull'indagine delle relazioni interne alla configurazione fisica delle parti costituenti il nucleo storico: i monumenti (intesi come emergenze architettoniche), da una parte; il tessuto edilizio di contesto dall'altra<sup>36</sup>. È Alberto Samonà<sup>37</sup>, nella ripresa della linea di pensiero paterna<sup>38</sup>, a chiarire come l'analisi formale debba incentrarsi sull'approfondimento di quattro parametri preferenziali: la disposizione dei monumenti nel tessuto; la loro capacità di legare la struttura urbana contestuale; le caratteristiche intrinseche della singola emergenza monumentale (aspetti materici, geometrici e armonici); l'osservazione sequenziale degli elementi di dettaglio che «concorrono a definire formalmente l'architettura del monumento»<sup>39</sup> nella sua interezza. Il passaggio dalla decodificazione della forma della città antica all'individuazione di programmi di intervento atti alla sua conservazione trova sostanza nel «fatto figurativo», una teorizzazione in grado di assumere nella poetica samoniana una valenza proiettata a superare la pura esteriorità della dimensione formale nell'evocazione di significati reconditi alti, lontani da ogni contingenza tangibile, ma alla concretezza del loro scaturire fortemente legati. Dalla figuratività del monumento, come del tessuto posto a suo corollario, Samonà desume un apparato valoriale permanente – sublimato rispetto al tempo e al luogo<sup>40</sup> – non soggetto ad istanze transitorie e capace di rispondere a finalità evocative. Nella forma si annida quindi un'espressività connessa a valori extratemporali quali rappresentatività, bellezza, storicità e carica artistica, valori strutturanti poiché afferenti ad «aspetti celebrativi, associativi e definitori della vita sociale dell'uomo»<sup>41</sup>. Questa capacità del monumento di esprimere un significato che ne travalichi la fisicità, spinge Samonà a teorizzare l'esistenza di una «componente linguistica»<sup>42</sup> insita nel monumento stesso: la forma antica, che custodisce l'essenza dell'oggetto architettonico, riesce a proferire una «parola carica di accezione semantica»<sup>43</sup>, un linguaggio vero e proprio che dà voce ai suoi significati soggiacenti. «Un monumento, o un insieme di monumenti, presentano una organizzazione interna che non è grandezza solo, né perfezione solo, né simmetria, né dissimmetria ma un insieme di simboli che, nella concretezza della loro solidarietà compositiva [...] assumono valori di senso particolarissimi. [...] Tutti noi, architetti di oggi,

dovremmo tentare di cogliere l'essenza di quei contenuti simbolici che [...] in modo psicologico e sociale, e quindi anche etico ed estetico, riescono a farci sentire certe opere di architettura nell'ambiente come un sistema di spazi in cui la monumentalità traspare come forza preminente»<sup>44</sup>. Con queste parole riservate alla descrizione del progetto della Défense<sup>45</sup>, Samonà fornisce ulteriore avvaloramento del simbolismo della forma storica. Particolare non secondario è la data di estensione di queste riflessioni, il 1982 (Giuseppe morirà l'anno successivo), che ne acuisce il peso specifico, facendone sorta di lascito testamentario sull'antico. Alla dimensione valoriale rintracciabile nella città storica, Samonà riconosce l'ampiezza di includere un alto «contenuto pubblico, una forza stimolante»<sup>46</sup> in grado di generare coesione sociale e quindi di tramutarsi in mezzo d'utilità collettiva. Su questa capacità, propria del monumento, di esaltare nel suo livello simbolico lo spirito comunitario, egli costruisce il concetto di *icona*: «possiamo considerare l'iconismo come lo studio della configurazione fisica dei manufatti dello spazio urbano nella loro completezza formale, resa significativa dalla sostanza umana che vi è incorporata».<sup>47</sup> Riemerge in tale enunciazione l'indissolubile legame tra forma e significato architettonico, e il chiaro intento da parte di Samonà di richiamare tramite l'analisi linguistica del dato monumentale – includendovi, come visto, anche il tessuto contestuale – aspetti semantici di riconoscibilità sociale e di valenza comunicativa: l'«icona [...] non è equivalente in modo preciso ad un oggetto, ma ad un'immagine, diversamente recepita da uomo a uomo»<sup>48</sup>. La significazione di uno spazio urbano antico, mediante l'interpretazione e la traccia che la «sostanza umana» imprime su di esso, consente di individuare nella definizione del valore iconografico un'attinenza sostanziale con la nozione, che lo stesso Samonà formula, circa la *morfologia*. La lettura morfologica, scelta da Samonà come privilegiato sistema di analisi dell'antico, si presenta come una sublimazione del dato *tipologico*, accostando al modo «di dare allo spazio fisico la sua struttura urbana»<sup>49</sup> – la tipologia appunto, un principio associativo connesso ad un sistema comunitario di appropriazione e trasformazione di uno specifico luogo<sup>50</sup>.

La necessità di esaltare la figuratività del monumento e di sciogliere la carica emotiva insita nell'icona in tutta la sua prorompente comunicativa non può, per

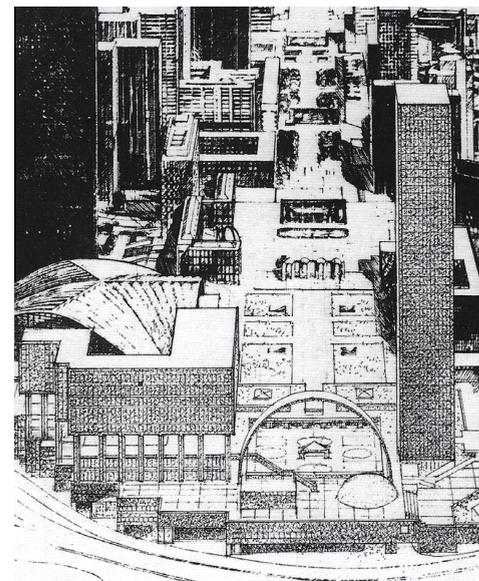


Figura 1.06  
Giuseppe Samonà  
Progetto per la Tête-Défense, Parigi  
1982

Samonà, che transitare per lo strumentale utilizzo del centro storico come «spazio di pura e semplice contemplazione».<sup>51</sup> È nella dimensione di osservazione devota e privilegiata dell'antico a stagliarsi il programma d'intervento pensato per la sua stessa rivitalizzazione: il progetto per il patrimonio storico – nella necessità di favorire, mediante la *contemplazione*, la riscoperta delle istanze di stabilità e monumentalità insite nelle sue articolazioni urbane formali – deve ripulirsi da tutto ciò che è incongruente con *l'unità di processo* che lo ha generato, ovvero deve rimuovere ogni alterazione estranea alla *completezza* del suo ciclo. Queste asportazioni per Samonà, concretissime nel loro tradursi fisico, condurranno alla definizione di *vuoti urbani* «in cui non si dovrà più ricostruire. Vuoti che hanno l'eloquenza di caratterizzarsi come visione della città storica»<sup>52</sup>, imprimendo «ai monumenti prestigio e carattere altamente significativo»<sup>53</sup>. Samonà sente tuttavia l'esigenza di chiarire come tale vocazione contemplativa in alcun modo dovrà tendere a principi di musealizzazione, anzi stigmatizzando in tale deriva uno degli eccessi operativi perpetrati dai più accaniti sostenitori della pura conservazione dell'antico<sup>54</sup>. Il perseguimento del vuoto urbano e la salvaguardia della finitezza del centro antico, si nutrono oltre che del totale annullamento delle superfetazioni edilizie (esemplificazione più tangibile degli intenti epuratori), di considerazioni afferenti a sfere sociali ed economiche: in piena aderenza alla volontà di decontaminare la città storica da influssi estranei alla dimensione culturale, Samonà si oppone nettamente al riuso funzionale dell'antico allontanando da esso, a sua salvaguardia, ogni insinuazione metastatica legata alla prepotenza distruttiva alle esigenze contemporanee. Tale aspetto si concreta nella necessità di espellere dal centro tanto «la collettività popolare sottosviluppata e sottoccupata», tutelata dalla pubblica opinione per mere ragioni di compiacimento nei confronti del pittoresco; quanto l'utenza impiegatizia. Forme estranee, usi e utenti impropri sono le alterazioni che minano la vitalità dell'antico, ne snaturano la compattezza della relazione delle parti costituenti e che, per tale motivo, devono essere rimossi<sup>55</sup>. Nell'auspicio di espulsione di tali contingenze deturpanti, impossibile non leggervi richiami ad argomentazioni centrali nel dibattito culturale coevo alle formulazioni di Samonà, quali: la problematica sociale dell'alloggio; le deviazioni della piaga speculativa nella pianificazione urbanistica; le volontà di

concreta programmazione dei decentramenti direzionali.

Vedremo, nei prossimi capitoli, come il senso generale delle riflessioni che Samonà elabora sulla capacità ispiratrice dell'antico e sul bisogno di restituire ad esso il corretto respiro, sia ampiamente rintracciabile nel pensiero di Le Corbusier e in alcune sue formalizzazioni progettuali quali, ad esempio, *Plan Voisin*.

<sup>1</sup> GIORGIO CIUCCI, *La ricerca impaziente: 1945-1960*, in *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni d'architetture*, Officina, Roma 1975.

<sup>2</sup> Giuseppe Samonà nasce a Palermo l'8 aprile 1898 da Don Carmelo Samonà e dalla Principessa Adele Monroy di Pandolfina e Formosa. Primogenito di sei tra fratelli e sorelle, nel 1923 sposò Teresa Favara, dalla quale ebbe tre figli: Adele, che nacque nel 1924; Carmelo, ispanista e letterato, nel 1926; e Alberto nel 1932, architetto come il padre. Si laurea in Ingegneria Civile a Palermo nel 1922 con Ernesto Basile. In relazione al *cursus* accademico, cfr. nota 19. Muore a Roma il 31 ottobre 1983. Per una più esaustiva descrizione biografica si rimanda a *Urbanisti italiani*, a cura di Paola Di Biagi, Patrizia Gabellini, Editori Laterza, Bari, 1992, pp. 231-234. Per regesto di opere e scritti si rimanda a *Giuseppe e Alberto Samonà, 1923-1993: inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'Archivio Progetti IUAV-AP*, a cura di Guido Cortese, Tania Corvino, Ilhyun Kim, Il Poligrafo, Padova 2003, pp.405-457.

<sup>3</sup> Si fornirà precisa indicazione bibliografica degli scritti nel prosieguo della trattazione.

<sup>4</sup> Cesare Ajroldi (Palermo, 1944), architetto e accademico, ha cominciato la propria carriera accademica con Alberto Samonà, diventando in seguito professore ordinario. È stato direttore del Dipartimento di Storia e progetto nell'architettura all'Università di Palermo e, presso lo stesso ateneo, coordinatore del dottorato in Progettazione architettonica.

<sup>5</sup> Cesare Ajroldi nel suo libro *La Sicilia, i sogni, le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014, a pagina 19, pone in risalto come «la recente pubblicazione [...] *Giuseppe Samonà e la Scuola di Venezia* [...], fa emergere una serie di elementi di concordanza tra gli autori dei saggi, che superano una presunta ipotesi, abbastanza diffusa, di contraddittorietà dell'architetto, di mancata coerenza tra le sue architetture e i suoi scritti: la continuità che si ritrova consiste soprattutto nella dimensione teorica che caratterizza tutta la sua attività [...], e che trova un punto centrale nel rapporto tra modernità e tradizione».

<sup>6</sup> Giorgio Ciucci (Roma, 1939), architetto e accademico, ha svolto attività professionale dal 1966 al 1972. Ha insegnato dal 1971 al 1996 Storia dell'architettura allo IUAV di Venezia, quindi alla Facoltà di Architettura, Università di Roma Tre, dove dal 2000 al 2007 ha diretto il Master Europeo in Storia dell'Architettura. Visiting Professor al MIT, Cambridge MA, allo IAUS di New York, alla Harvard University, Cambridge MA, al Politecnico di Zurigo e alla Syracuse University, Florence Program.

<sup>7</sup> GIORGIO CIUCCI, *op. cit.*, p. 58. Ciucci sostiene come sia «praticamente impossibile un'analisi comparata, cronologica o tematica, degli interventi critici, progettuali o didattici di Samonà: gli elementi di giudizio sono variabili, le idee si confondono all'interno della complessità degli spunti

e delle intuizioni, le posizioni si ribaltano facilmente. Bisogna scegliere alcune tracce, e seguirle cogliendo gli spunti da esse offerte».

<sup>8</sup> Uno dei maggiori sostenitori della tesi dell'ambiguità della produzione samoniana, in specifica relazione tanto alla mancanza di omogeneità degli scritti quanto alla conflittualità sussistente tra elaborazione teorica e opera progettata, è Francesco Infussi, che espone a più riprese la propria riflessione in *Urbanisti italiani, op. cit.*, di cui cura il capitolo dedicato a G. Samonà (pp. 153-254). Si segnala anche la posizione di Franco Purini in occasione della presentazione dell'opera citata di Cesare Ajroldi presso l'Accademia di San Luca a Roma, il 3 marzo 2015. Purini riconduce – facendone esplicito, reiterato e acquisito riferimento – l'ambiguità del personaggio e della sua posizione intellettuale a una inclinazione d'indole, ovvero alla «connaturata doppiezza di un profilo troppo politicizzato per poterne restare estraneo».

<sup>9</sup> FRANCO PURINI, *L'Enigma Samonà*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di Giovanni Marras, Marco Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 225. Per dare sostanza alla predilezione di Samonà nei confronti dell'architettura classica, Purini descrive le sue frequentazioni giovanili delle «rovine di Agrigento, Selinunte e Segesta, ma soprattutto [delle] sale silenziose del Museo Nazionale di Palermo».

<sup>10</sup> MANFREDO TAFURI, *Gli anni dell'attesa: 1922-1945*, in *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni d'architettura*, Officina, Roma 1975, pp. 9-17. Tafuri definisce la posizione di Samonà «indubbiamente eccentrica, rispetto al dibattito sul movimento moderno», descrivendo il suo collocamento defilato nei confronti delle linee culturali trainanti. La ricerca di Samonà è per Tafuri l'esercizio di un «atto privato», autoreferenziale ed elitario nella sua indifferenza.

<sup>11</sup> Enrico Calandra (Caltanissetta, 1877 - Roma 1946), architetto e accademico, allievo di Antonio Zanca, docente di Disegno d'ornato e architettura elementare a Messina dal 1914 al 1930 e di Caratteri degli edifici alla Scuola Superiore di Architettura di Roma dal 1930 (diventerà preside della facoltà di architettura nel 1944), dedicò la propria ricerca allo studio dell'architettura medievale siciliana.

<sup>12</sup> ENRICO CALANDRA, *Modernismo e tradizionalismo architettonico*, in ID. *Scritti di Architettura*, a cura di Paola Barbera e Matteo Iannello, Salvare Palermo, Palermo 2010, pp. 31-45.

<sup>13</sup> La citazione di Calandra è tratta da ENRICO CALANDRA, *Sulla I Mostra di Architettura siciliana*, in ID., *Scritti di Architettura, op. cit.* pp. 63-67, e riportata in CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 25. Il pensiero, esposto nel 1927 a commento di una mostra di giovani architetti siciliani, chiarisce il concetto di «moderno tradizionalismo» formulato dallo stesso Calandra due anni prima. In occasione della mostra, Calandra ha modo di lodare esplicitamente l'operato di Giuseppe Samonà. Scrive infatti: «[...] in tal senso v'è nella mostra un gruppo interessanti d'architetti modernisti e quanto mai tradizionalisti [...] e il più caratteristico fra tutti per questo misto di spirito tradizionale e di aspetti moderni: Giuseppe Samonà».

<sup>14</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Tradizionalismo e Internazionalismo architettonico*, in «Rassegna di Architettura», VII, dicembre 1929, n. 12, pp. 459-466.

<sup>15</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in «Rassegna di Architettura», VIII, marzo 1930, n. 3, pp. 87-95.

<sup>16</sup> Cfr. nota 14. L'articolo, con chiaro richiamo allo scritto pubblicato da Calandra quattro anni prima (cfr. nota 12), lascia trasparire una vicinanza – almeno in spirito – ai tradizionalisti, ponendo sempre più in evidenza come fosse preponderante nel suo pensiero (anche per influenza diretta di

Piacentini, come suggerisce Tafuri in MANFREDO TAFURI, *Gli anni dell'«attesa»*, op. cit., p. 12) il rapporto che la nuova architettura dovesse instaurare con la tradizione. Samonà descrive infatti la necessità di definire «una sorta di nuovo eclettismo, da distinguere bene da quello accademico a forme prestabilite; eclettismo fatto dalla convinzione che in arte si può avere il bello, il nobile e il nuovo, senza bisogno di innovare dalle radici ma infondendo alla materia che il passato ci offre il proprio spirito». Nel bisogno di «trattare [...] il passato come puro mezzo, come veicolo per raggiungere l'espressione personale», Giuseppe definisce come «da questo punto di vista è forse più ardita la posizione dei tradizionalisti di fronte alla tradizione che non quella degli internazionalisti, perché questi vedono nel passato un minaccia da fuggire [...], mentre gli altri [...] lo maneggiano come materia viva [...] e, cosa ancor più importante non rigettando le [...] caratteristiche del presente, ma spesso si servono di queste, come della tradizione, per comporre». Vi è inoltre un richiamo al «senso della misura, [la] dote [che] permette [ai tradizionalisti] di prendere dal passato quello che oggi ci commuove e dal presente quello che è più vivo».

<sup>17</sup> Cfr. nota 15

<sup>18</sup> Samonà scrive: «Nella graduale nudità, verso cui si orienta l'architettura moderna, parlare di decorazione non deve apparire un controsenso, poiché anche oggi, come sempre, l'architettura ha bisogno per cantare, di accenti e di accordi che può ottenere soltanto con l'ornato». E ancora: «L'architetto moderno [...] studia con particolare interesse le dimensioni di un ornato in rapporto all'insieme, la sua densità, la sua distribuzione sul muro, ma il suo spirito resta estraneo all'entità formativa della decorazione».

<sup>19</sup> FRANCESCO TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, Testo e Immagine, Torino 1996, p. 6-10. Samonà tra il '30 ed il '31 svolge attività di libera docenza in Applicazioni di Geometria Descrittiva alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli; tra il '31 ed il '36 si sposta alla cattedra di Elementi di Architettura, sempre a Napoli. Nel 1936 approda all'Istituto Superiore di Architettura di Venezia insegnando prima Disegno architettonico e rilievo dei monumenti, per poi, nel '43, assumere la cattedra di Composizione Architettonica, mantenuta sino al 1968. Nel 1943 al 1972 è stato direttore dell'IUAV.

<sup>20</sup> Cfr. GIUSEPPE SAMONÀ, *L'architettura in Sicilia dal sec. XIII a tutto il Rinascimento*, in ID., *L'unità architettura-urbanistica*, a cura di Pasquale Lovero, Franco Angeli, Milano 1975, pp. 118-132.

<sup>21</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Nuove Grafiche S.A., Roma 1940.

<sup>22</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Monumenti medievali nel retroterra di Cefalù*, S.I.E.M., Napoli 1935. Oltre ai rilievi cefaludensi è documentata l'attività di analisi e ridisegno (1933) della Chiesa di S. Giorgio in Gratteri (PA), edificata intorno al 1140 (1933); di monumenti medievali in provincia di Messina (1933), quali ad esempio la chiesa di Santa Maria in Castoreale e la chiesa di San Michele Savoca. Vi sono inoltre, presso l'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia appunti (1933-35) relativi a studi condotti da Samonà su esempi romanici quali: S. Michele di Pavia; duomo di Pisa; duomo di Bari; cattedrale di Troia (FG); cattedrale di Amiens (Francia); duomo di Siena; duomo di Pinerolo (TO); duomo di Asti; campanili vari; facciate varie.

<sup>23</sup> Cfr. nota 22. Samonà descrive l'attività di rilievo dei monumenti «nata dal desiderio vivissimo di procedere a uno studio sistematico e accurato del Duomo cefaludense», nella perlustrazione del «territorio interno, per cercare elementi architettonici (di cui avevo avuto sentore), che possedessero qualche affinità con la grande cattedrale». I rilievi sono quindi condotti da Samonà «non come uno studio di per sé stante; ma come una premessa, alla pubblicazione che intendo compiere sul Duomo,

appena le indagini da me intraprese saranno completate con tutti i dati bibliografici, documentari e di rilievo, che sono in mio potere».

<sup>24</sup> Cfr. nota 21. Il rilievo del Duomo di Cefalù, oltre a un ampio testo storico descrittivo, consta di: n. 4 fotografie; n. 4 planimetrie; n. 4 prospetti; n. 6 sezioni; n. 4 disegni dettaglio.

<sup>25</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Sull'architettura di Frank Lloyd Wright*, in ID., *L'unità architettura-urbanistica*, cit., pp. 59-74. Di rilevanza, per enfasi e capacità sintetica, il passaggio all'interno del saggio che recita: «Il mondo wrightiano giganteggia di novella medievalità».

<sup>26</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Considerazioni critiche sull'architettura contemporanea*, 1946, in CESARE AJROLDI, *La Sicilia, i sogni, le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, cit., pp. 169-175.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>28</sup> La riflessione sulla forma lambisce implicazioni filosofiche: per Samonà esistono due distinti tipi di forma: la *forma creata*, subordinata all'atto creativo, e la *forma preconstituata*, preordinata alla creazione e con caratteristiche di immanenza platonica. Nella *forma architettonica creata*, ad eccezione dell'architettura classica, si concreta la sintesi tra involucro e scheletro, entità invece scisse nella *forma preconstituata*.

<sup>29</sup> Cfr. lezione tenuta da Giuseppe Samonà nel 1967 citata in LUCIANO SEMERANI, *Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica*, in «Controspazio», VIII, marzo-aprile 1976, n. 2, pp. 9-13; e riportata, in stralcio, in CESARE AJROLDI, *op. cit.*, pp. 59-61.

<sup>30</sup> I documenti prodotti da Samonà sul tema del centro storico sono molteplici: in essi colpisce la costanza di reiterazione delle argomentazioni – spesso con esatta riproposizione di interi passaggi – anche in ragione dell'ampio arco temporale in cui vennero elaborati. Le considerazioni che seguiranno nel testo sono tratte dai seguenti scritti di G.S., ritenuti i più significativi: GIUSEPPE SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in «Urbanistica», 1957, n. 21; GIUSEPPE SAMONÀ, *I centri storici delle città italiane: ricostruzioni, proposte e piani di risanamento conservativo*, in «Urbanistica», 1962, n. 35; lezione di Giuseppe Samonà del 1967 citata in LUCIANO SEMERANI, *Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica*, *op. cit.*, e riportata in stralcio in CESARE AJROLDI, *op. cit.*, pp. 59-61. Si segnala inoltre come importanti passaggi esplicativi dell'analisi che Samonà conduce sulla città storica, sulla figuratività in essa racchiusa e su possibili strategie di intervento sull'antico, sono contenuti nella relazione di progetto dei nuovi uffici della Camera dei Deputati (riportata, in forma integrale, al capitolo secondo di questa ricerca).

<sup>31</sup> EGLE RENATA TRINCANATO, *Sintesi strutturale di Venezia storica*, in «Urbanistica», 1968, n. 52, riportato in stralcio in ALBERTO SAMONÀ, *L'ordine dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1970, pp. 143-145. Il passaggio si riferisce nello specifico al processo di sviluppo che ha determinato la forma urbana di Venezia ma, per piena aderenza con il pensiero di Samonà circa le cause cui ricondurre la conclusione dei cicli storici dei nuclei antichi, è possibile estenderne la validità ed assumere le considerazioni a rilievo esemplificativo.

<sup>32</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica*, *op. cit.*, p. 416. Samonà, a proposito della differenza tra autenticità e unità di forma, scrive assumendo la città di Venezia a modello esemplificativo: «Non mi pare si debbano spendere molte parole per dimostrare [...] che Venezia, pur nella distinzione delle sue varie forme [...] presenti nient'altro se non che un'autentica unità: che potrebbe diventare una forma compiuta solo se si estirpassero dal contesto alcune eterogeneità, che sono appunto eterogenee per incongruenza».

<sup>33</sup> CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 60. Samonà sostiene, a proposito dell'estraneità della città storica alle dinamiche contemporanee, che: «Purtroppo i centri storici fino ad oggi non sono stati studiati con una visione distaccata dei fatti della vita contingente, come oggetti di una storia fuori dalle nostre normali vicende [...]. Al contrario, i centri storici sono stati studiati come strutture edilizie in cui stiamo continuando a vivere la vita ordinaria di ogni giorno [...]».

<sup>34</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica, op.cit.*, p. 419.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 417. Samonà afferma che: «Molti per un malinteso senso della continuità storica [...] rifiutano ancora la [...] compiutezza dell'antico, pretendendo di risolvere con una tesi problematica, l'inclusione del nucleo antico nella situazione attuale degli interessi sociali, invocando vuoi la famosa unità del piano, vuoi la sua ancora più famosa continuità, vuoi infine quel famoso grande piano nel cui quadro è compreso il centro storico. Tutte forme urbanistiche che [...] contaminano [il centro storico] nella possibilità di studiarlo più a fondo».

<sup>36</sup> Nell'importanza rivestita, non solo dall'emergenza monumentale ma anche dal tessuto minore in cui l'emergenza è ubicata, si scoprono chiare influenze giovannoniane, come esplicitamente testimonia Alberto Samonà in *Il passato come un amico* in ALBERTO SAMONÀ, *op. cit.*, pp. 146: Gustavo Giovannoni, nei primi decenni del '900 «amplia il campo di indagine sulla città storica dal singolo monumento ai valori ambientali dell'architettura che lo circonda e di conseguenza anche ai valori ambientali in quanto tali».

<sup>37</sup> Alberto Samonà (Napoli, 1932 - Roma, 1993), architetto e accademico, dopo essersi laureato nel 1958 a Roma svolge un breve periodo come assistente di Ignazio Gardella prima, di Adalberto Libera e Ludovico Quaroni poi. È stato professore incaricato a Palermo dal '65 a '69; professore ordinario dal 1970, ha insegnato nella Facoltà di Architettura di Palermo sino al '76, di Napoli sino al '84, di Roma II sino alla sua morte. Sino al 1983 ha lavorato nello "Studio Samonà", con il padre Giuseppe, per poi proseguire l'attività professionale autonomamente coadiuvato da giovani allievi ed ex-allievi.

<sup>38</sup> Nel presente capitolo, come nei successivi, capiterà di utilizzare considerazioni formulate da Alberto Samonà a delucidazione di argomentazioni riconducibili a Giuseppe. Si ritiene tale approccio pienamente legittimo ove tra i due vi sia riscontrata sovrapposizione di contenuti. È certamente il caso delle riflessioni inerenti le teorie e le strategie per il centro storico che Alberto, pur nelle differenze di registro, costruzione ed esemplificazione, riprende integralmente dalla linea di pensiero paterna. In relazione all'indagine fisica da condursi sulla città antica al fine di estrapolare significati ad essa soggiacenti, Alberto in ALBERTO SAMONÀ, *L'ordine dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 116, fornisce puntuale enunciazione delle categorie di analisi, arricchendo il pensiero di Giuseppe circa la necessità di studiare «il processo delle relazioni fra le cose che dell'antico ci interessano nei rapporti tra loro e in quelli tra l'ambiente non costruito e quello costruito» (GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica, op.cit.*, p. 418).

<sup>39</sup> ALBERTO SAMONÀ, *op.cit.*, p. 116. Nel richiamo che Alberto fa alla necessità di studiare gli elementi più particolari che concorrono alla definizione del monumento, impossibile non leggervi l'indagine minuziosa del dettaglio stilistico che Giuseppe conduce durante la campagna giovanile di rilievo dei monumenti cefaludensi.

<sup>40</sup> Sull'astrazione dell'apparato valoriale dell'antico da vincoli di specifica contestualizzazione spaziale e temporale, si riporta la frase che J.G. Droysen propone nel 1857 nel testo *Istorica. Lezioni di enciclopedia e metodologia della storia*: «Non sono le cose passate che con la ricerca storica diventano

chiare, giacché esse sono passate; ma diventa chiaro ciò che di esse, nell'*hic et nunc*, non è ancora tramontato. Sia che si tratti di memorie di ciò che fu e avvenne, sia di avanzi di ciò che non è stato e avvenuto». L'affermazione, molto cara ad Alberto Samonà, è chiara esemplificazione di come per Giuseppe il rapporto con la storia si incentri su rimandi e memorie che la forma antica è capace di innescare all'atto della sua osservazione. Nel saggio *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, *op. cit.*, p. 419, G. Samonà scrive: «[...] le relazioni tra i monumenti e col tessuto storico di cornice [della città storica] si pongono secondo valori che la nostra sensibilità attuale attribuisce ai monumenti e alla loro reciproca distribuzione nello spazio». La storia quindi acquisisce valore significativo nella attualizzazione dei suoi contenuti; contenuti che, richiamati dalla dimensione formale, riescono a prescindere da essa.

<sup>41</sup> Samonà descrive (cfr. CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 60) i fatti figurativi come «non soltanto formali, ma permeati di valori permanenti, di forme che qualificano in senso preciso la figurabilità dei monumenti e delle loro strutture come istanza profonda e costante degli aspetti celebrativi, associativi e definitivi della vita sociale dell'uomo». E ancora, in GIUSEPPE SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, *op. cit.* p. 419: «Questi valori extratemporali, vanno dunque posti in risalto e organizzati nella città secondo obiettivi di una nuova integrazione nel contesto urbano antico, che deve da questa ristrutturazione acquistare caratteristiche capaci d'inserimento nelle attuali manifestazioni della vita sociale». Nel saggio appena citato (p. 422) Samonà aggiunge che: «Il bisogno di fissare con le architetture antiche e le loro articolazioni urbane l'istanza di stabilità e di monumentalità, è sentito come segno definitorio di una volontà rinnovatrice che vuol indicare come valori significativi universali quelli che la città antica configura con le architetture antiche nella loro articolazione, istituendoli a far da stimolo per la formazione attuale della città». In ALBERTO SAMONÀ, *op. cit.*, p. 134-135, A. Samonà riprende le teorizzazioni paterne, affermando che «l'edilizia antica viene impegnata come espressione altamente figurativa dei valori spaziali della compiutezza di un passato in cui tutto si è veramente compiuto, con il quale la truculenta vitalità di questo presente non può avere alcun rapporto, almeno figurativo. [...] La struttura antica è, perciò, fuori da ogni vincolo con le attività del territorio che lo circonda: è legata soltanto agli atti che ne definiscono la unità espressiva muovendo dalle ragioni culturali [...]. Sono atti stimolati dal bisogno presente di stabilità e monumentalità: attraverso i quali le strutture dell'antico centro divengono segni definitivi di valori significativi e perciò universali».

<sup>42</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Il progetto per la Défense*, in *Un progetto per Parigi di Giuseppe Samonà*, a cura di Manuela Canestrari, Officina Edizioni, Roma 1984, pp. 24-29, ora in *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica. La poetica dell'insieme tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di Marina Montuori, Officina, Roma 2000, p. 154.

<sup>43</sup> *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di Giovanni Marras, Marco Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 21. In relazione alla dialettica sussistente tra forma e linguaggio, si ricorre nuovamente alle parole di Alberto Samonà. In ALBERTO SAMONÀ, *op. cit.*, p. 124, si legge: «L'insegnamento della antica architettura ci servirà, così per comprendere il significato della unità progettuale urbana da riconquistare alla nostra esperienza creativa e ci permetterà attraverso l'analisi dei suoi elementi, di definire una serie di proposizioni come sistema logico di una ricerca continua nella quale il linguaggio divenga esplicitazione del significato architettonico e la forma essenza degli oggetti architettonici».

<sup>44</sup> *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica*, *op. cit.*, p.154.

<sup>45</sup> Il progetto di concorso per la Tête-Défense, a Parigi, fu redatto con la collaborazione del figlio

Alberto e di Egle Renata Trincanato nel 1982. Si tratta di uno degli ultimi progetti di Giuseppe che morirà l'anno successivo.

<sup>46</sup> CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 60.

<sup>47</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Introduzione a un discorso sulla morfologia urbana*, in CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 230.

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica*, *op.cit.*, p. 438. Samonà definisce la tipologia come «quella forma di conoscenza in parte nozionistica, in parte creativa che esprime i modi di dare allo spazio fisico la sua struttura urbana».

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 439. Samonà scrive: «La morfologia si manifesta come valore del rapporto formale tra realtà del luogo piazza [avendo descritto la piazza come tipologia principale, la prima tipologia] e le trasformazioni che ha subito nel tempo per diventare quella piazza. La morfologia è perciò connaturata alla storia della piazza». Si veda anche *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica*, *op. cit.*, pp. 91-99, e GIOVANNI MARRAS, *Studi e ricerche per un libro su Venezia*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>51</sup> CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 61.

<sup>52</sup> *Ibidem*. Samonà descrive la necessità di «annullare quanto è superfetazione, ingombro e discontinuità nell'organizzazione di questo insieme unitario da conquistare [...]. La distruzione e l'abbattimento di ciò che non è congruente con quelle strutture lascia dei vuoti in cui più non si deve ricostruire. Vuoti che hanno l'eloquenza di caratterizzarsi come visione della città storica». Lo stesso Samonà aveva espresso medesima posizione, con parole molto simili, nel saggio *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, *op. cit.*, di dieci anni precedente rispetto all'intervento riportato da Ajroldi e di cui si è appena trascritto lo stralcio. Alla p. 422, Giuseppe scrive infatti, riferendosi all'indagine sulla forma antica, che è un atto proprio del progettare annullare «quanto è superfetazione, ingombro, discontinuità nella organizzazione di questa forma unitaria da definire, lasciando ai vuoti in cui più non si costruisce, dopo aver demolito le architetture incongruenti con l'antico, l'eloquenza di caratterizzarsi come vuoti architettonici, come vedute della città storica». Sul concetto ritorna il figlio Alberto in ALBERTO SAMONÀ, *op. cit.*, p. 135, con formulazione sostanzialmente identica: «La distruzione e l'abbattimento di ciò che non è conseguente con quelle strutture (superfetazioni, discontinuità e ingombro [...]) lasciano dei vuoti in cui più non si deve ricostruire».

<sup>53</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, *op. cit.*, p. 422.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 420. Samonà chiarisce come in alcun modo voglia «far credere che riteniamo auspicabile per tutte le antiche città una loro destinazione a museo». All'interno dello stesso saggio, Samonà descrive, in merito alle strategie di intervento per il centro storico, di porsi su posizione terza rispetto agli integralisti della conservazione e a coloro che, al contrario, auspicano l'accostamento di edifici moderni alle opere antiche. Gli esponenti di entrambe le linee di pensiero cadono, per Samonà, nel difetto di considerare la città antica in continuità con usi ed esigenze attuali.

<sup>55</sup> CESARE AJROLDI, *op. cit.*, p. 59. Samonà afferma che: «Possiamo osservare che devono essere considerate situazioni abnormi e moralmente distorte quelle di tanti quartieri antichi e decadenti, che per una falsa idea di colore locale si giudicano molto espressivi perché vi brulica, in condizioni sociali inammissibili, una collettività popolare sottosviluppata e sottoccupata, a cui molti conservatori danno il significato di sale dell'antico e che perciò ritengono debba radicarsi al posto di una situazione tecnicamente meno antigenica». In relazione al degrado generato dall'utenza impiegatizia, Samonà

scrive: l'antico oggi [...] mostra nelle parti ritenute più pittoresche una profonda decadenza fisica [...] per il modo con cui queste parti sono usate da gente che vi esercita un'attività assai diversa da quella del tempo in cui gli edifici furono opere contemporanee alla civiltà che le costruì». I medesimi concetti sono espressi nella relazione di progetto per i nuovi uffici della Camera dei Deputati (cfr. pp. 53-74 di questa ricerca), e ripresi testualmente dal figlio Alberto che, nel capitolo *Il passato come un amico* in ALBERTO SAMONÀ, *op. cit.*, pp. 124-125, scrive: «D'altro canto, osserviamo che debbano essere considerate situazioni abnormi e moralmente distorte quelle di tanti quartieri antichi decaduti che, per una falsa idea di colore locale, si giudicano molto espressivi perché vi brulica una collettività popolare sottosviluppata e sottocupata che molti reputano essere il *sale dell'antico* e di conseguenza ritengono debba radicarsi sul posto purché in situazione meno antigienica [...]. Di fatto, gli attuali abitanti di questi centri [...] sono estranei alle opere del tempo antico [...] non meno di quegli impiegati che lavorano in tanti edifici storici camuffati da uffici recandovisi ogni mattina».



Figura 2.01  
Aerofotogrammetria area di progetto  
2018

piazza del Parlamento (1)  
via della Missione (2)  
via di Campo Marzio (3)

## Capitolo secondo

### *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati*

#### *Un'occasione mancata*

Il *Concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati* (1967) riveste un valore dicotomico: se da un lato la sintomaticità degli esiti – nonché delle dinamiche storico-culturali che a tali esiti hanno condotto – ha contribuito a renderlo paradigma di un'epoca, dall'altro rappresenta – per capacità sintetica – cardine dell'approccio progettuale di Samonà al patrimonio storico. Una summa teorica che egli, al netto di ambiguità e contraddizioni mai pienamente travalicabili, ha plasticamente tradotto in un episodio progettuale dalla forte componente immaginifica. La *relatività* della portata della proposta di Samonà per i *nuovi uffici* della Camera non può, e non deve, tuttavia prescindere dall'*universalità* del contesto culturale in cui essa ha visto il suo concretarsi. La riflessione di Samonà sul rapporto tra *antico* e manifestazione *contemporanea*, nell'indubbia esclusività del percorso del personaggio, trova pieno radicamento nel coevo dibattito intellettuale (animatosi negli anni della ricostruzione postbellica) sulla ricerca dei più corretti strumenti d'intervento nei centri storici<sup>1</sup>: un intenso scambio di prospettive che nel concorso del 1967 trova suo culmine – e trae nuova linfa – trascendendo i confini di settore verso una legittimazione mediatico-culturale di più ampio respiro. È Manfredo Tafuri, nell'eleggere l'interlocuzione con il centro storico a primario livello di complessità della richiesta concorsuale<sup>2</sup>, a farsi narratore dello smarrimento del movimento architettonico italiano nel processo di individuazione di chiare strategie operative sull'antico: un disagio, tra incertezze e indecisioni, fondato sulla sostanziale incapacità dei suoi esponenti di rintracciare una salda via programmatica per affrontare il problema del rapporto con il patrimonio storico, in specifica relazione tanto alla *scala* quanto alla *modalità* degli interventi<sup>3</sup>. Se la *scala* permane saldamente ancorata alla dimensione prettamente architettonica – maggiormente controllabile e scevra da dinamiche e influenze di natura superiore

– nelle *modalità* si registra ancora una effettiva dicotomia tra l'immobilismo operativo dell'integrale conservazione e un'eterogenea gradazione interventista, ben esemplificata dai sessantaquattro progetti presentati per il concorso della Camera. Nelle pieghe di questa dualità, fatta di distinte facce di un'unica ricerca tesa ad individuare *come* concretamente intervenire nel tessuto storico, si colloca l'alternatività<sup>4</sup> della posizione di Giuseppe Samonà circa la definizione del metodo d'inserimento del nuovo nell'antico e l'identificazione delle funzioni con esso<sup>5</sup> compatibili. Il concorso per i *nuovi uffici* non poteva dunque trovare collocazione temporale più proficua: passaggio apicale di un acceso pubblico dibattito sulla conservazione del patrimonio urbano storico che Samonà interpreterà come occasione strutturante del suo codice di analisi e di azione sull'antico.

Il *Concorso nazionale per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati*<sup>6</sup>, indetto il «17 maggio del 1966 con scadenza 15 ottobre, poi rinviata fino al 31 gennaio successivo»<sup>7</sup>, mirava nelle intenzioni del suo promotore – la stessa Camera dei Deputati – alla definizione di un edificio polivalente in grado tanto di risolvere il deficit di dotazione funzionale sofferto dall'apparato parlamentare, quanto di colmare l'interstizio urbano – compreso tra via della Missione, piazza del Parlamento e via di Campo Marzio – prodotto dalle demolizioni di inizio Novecento propedeutiche alla costruzione dell'ampliamento di Palazzo Montecitorio ad opera di Ernesto Basile<sup>8</sup>. Tre, le preliminari richieste di bando<sup>9</sup>: la necessità di accordare «armonicamente l'inserimento del nuovo edificio nell'ambiente circostante»; l'obbligo di garantire comunicazione fisica con il palazzo Montecitorio; l'individuazione della più idonea collocazione – sulla base dei flussi di traffico – di «accessi e svincoli per l'autorimessa sotterranea». Se il primo indirizzo non condusse a null'altro che ad una generica manifestazione di auspicio di ambientamento contestuale (largamente disatteso dai progetti poi presentati), le altre due prescrizioni rappresentarono mera introduzione di un programma esigenziale<sup>10</sup> che, per riscontro storiografico ampio e sostanzialmente condiviso, fece della sproporzione quantitativa dei fabbisogni da soddisfare suo più evidente tratto distintivo<sup>11</sup>. Nelle difficoltà di muoversi tra le criticità di un intervento in un'area ad alta sensibilità storica ed archeologica, e la gestione di un quadro funzionale che i partecipanti non seppero domare se non

Figura 2.02  
Gruppo Quaroni  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967



Figura 2.03  
Gruppo Vaccaro  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967



con l'arbitrarietà di un libero ridimensionamento, giunsero ad ufficiale deposito 64 progetti, come si vedrà, di grande eterogeneità in termini di metodologia di approccio progettuale, schema d'impianto e definizione di caratteri formali. L'ampia adesione della comunità architettonica nazionale non trovò tuttavia l'appagamento sperato. Nella varietà delle proposte – di per sé, valore aggiunto in qualunque competizione di idee – la giuria trovò principio di convergenza d'opinione: al netto del generale apprezzamento per l'impegno profuso, tutti i progetti furono ritenuti distanti dal pieno soddisfacimento dai termini posti a fondamento dell'intera iniziativa. Nessun vincitore; o meglio 18 *ex-aequo*<sup>12</sup>, lodati per capacità distintiva, gratificati con rimborso spese, ma comunque valutati carenti ora per rispondenza ambientale, ora per interpretazione funzionale e/o traduzione tecnica. Nel rimando da parte della stessa commissione giudicante ad una competizione di secondo grado<sup>13</sup> – mai concretatasi – aperta ai soli *diciotto*, si risolve la cronaca di una vicenda che vide il *non esito* prodursi in un rumore pari almeno al richiamo che il concorso aveva ingenerato; un evento schiacciato dal peso della straordinaria opportunità, che esso stesso aveva offerto, di delineare nella tangibilità di un edificio tanto preminente per vocazione istituzionale, i margini di una credibile risposta al travagliato rapporto tra centro storico e nuovo inserimento. Sino a qui i fatti che nulla osterebbe, nella compiutezza del loro essere, a ritenere sufficienti a descrivere gli avvenimenti, se una conclusione di questi tanto insoddisfacente per incapacità di chiara identificazione di una strada da percorrere, non avesse prodotto all'interno della comunità intellettuale di settore e non, il fisiologico quanto legittimo desiderio di pronunciarsi, di esprimere proprio commento e opinione su scena e retroscena di un *no contest* che produsse solo sconfitti. Il dibattito che si innescò poco prima e subito dopo il (non) pronunciamento della giuria fu animato e di tale articolazione che la Camera stessa sentì l'esigenza di monitorarne l'ampiezza<sup>14</sup>.

Nella lettura delle dinamiche concorsuali ha da sempre svolto un ruolo storiografico preponderante il saggio a firma di Manfredo Tafuri<sup>15</sup>. Per profondità di analisi critica e raffinatezza di prosa, certamente rappresenta riferimento interpretativo di maggiore rilevanza, avendo tentato – riuscendovi, al netto della soggettività della prospettiva d'osservazione – di rintracciare negli esiti progettuali tratti definitivi di una stagione

di grande fibrillazione dell'architettura italiana e, con essa, delle speranze e degli smarrimenti dei suoi protagonisti. Lo spessore culturale e l'apporto fornito dal documento di Tafuri si ritiene tuttavia trovi ancor maggior solidità di contenuto se bilanciato con testimonianze ad esso non pienamente allineate ma parimenti legittime poiché altrettanto personali, tentando di superare, nella pluralità delle voci che si espressero sulla vicenda, la percezione di monodirezionalità interpretativa che il testo tafuriano, per forza intrinseca, ha avuto la capacità di ingenerare elevandosi a lascito storiografico ufficioso degli esiti concorsuali. Nell'ampio panorama di contributi cui si è fatta menzione poco sopra, si trova particolarmente efficace per lo scopo denunciato, segnalarne due: gli articoli di Bruno Zevi<sup>16</sup> e di Giovanni Klaus Koenig<sup>17</sup>, apparsi, entrambi nel 1967, rispettivamente su *L'Espresso* e *Casabella*. Si proporrà, nella volontà di restituire il concorso in tutta la sua articolazione, non tanto una sintesi di contenuto delle tre testimonianze (già note), ma una lettura comparata, ponendo l'accento di volta in volta su loro evidenti convergenze, meno esplicite consonanze, chiare distanze. Vi è un aspetto che lega questi tre documenti in un rapporto di vincolo privilegiato: è rintracciabile al loro interno, nell'ovvia sequenzialità cronologica delle estensioni, un dialogo fatto di rimandi reciproci e risposte dirette: se Zevi scrive per primo<sup>18</sup>, la prorompente oratoria dei suoi enunciati ha la forza di apparire sorta di *replica preventiva* alle argomentazioni ancora da formularsi da parte degli altri due<sup>19</sup>. Koenig, che prende parola per secondo, sembra strutturare il suo intero intervento in difesa (mai passiva tuttavia) dell'invettiva zeviana, in una ribattuta quasi elencata dei punti sollevati dall'articolo de *L'Espresso*; Tafuri ha il vantaggio di chiudere lo scambio: la maggior distanza temporale (pubblica il testo nel 1968) gli consente una ponderazione più analitica dei fatti e un coinvolgimento emotivo, forte in Zevi e Koenig<sup>20</sup>, affievolito dalla sedimentazione degli esiti. Nonostante una linea di pensiero che non ricerca sponde o legittimazioni all'infuori di sé stessa, Tafuri non rinuncia a fornire spunti che sembrano porsi in esplicita dialettica soprattutto con alcune considerazioni della retrospettiva proposta da Koenig.

I tre contributi hanno un tratto comune: si caratterizzano per la non neutralità della posizione che si trovano a raccontare. Non vi è alcun accento denigratorio



Figura 2.04  
Gruppo Aymonino  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967

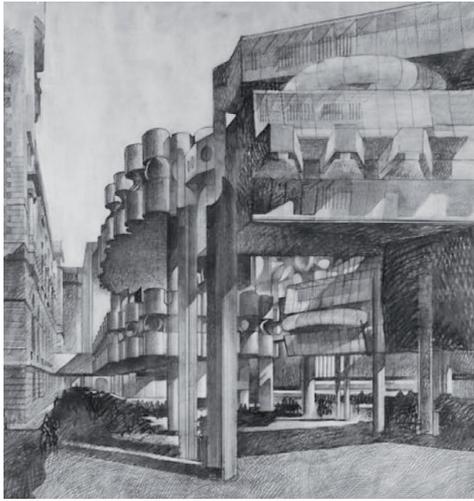


Figura 2.05  
Gruppo Sacripanti  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967

in tale aggettivazione di parzialità, solo l'evidenziarsi di ciò che, più o meno esplicitamente, gli stessi autori riconoscono. Tafuri parteggia per gli attori principali della competizione: gli architetti, con i quali si schiera denunciando il senso di smarrimento che ne accompagna l'operare, non tanto (o non solo) nella circostanza specifica del concorso, ma nell'esercizio di una attività intellettuale spesso frustrata dall'isolamento, per limitatezza delle opportunità offerte, in una dimensione di forte astrazione e priva di un concreto misurarsi con dinamiche di realismo professionale a grande scala. Quella che instaura con i protagonisti del concorso sembra essere una corrispondenza empatica, una affinità di spirito che conduce Tafuri ad assumere posizione di sentita – ma comunque distaccata – compartecipazione, leggendo negli utopismi e nelle ridondanze retoriche dei progetti del '67 i sintomi di un disagio cosciente degli architetti italiani piuttosto che loro grida di ribellione<sup>21</sup>. Opposto il punto di vista di Koenig: l'esser stato parte integrante della commissione giudicatrice lo porta, con il pungente sarcasmo che contraddistingue il suo intero intervento, a riconoscere in quella stessa astrattezza di espressione che Tafuri comprende e giustifica, un pletorico ed ulteriore segno di contestazione nei confronti delle dinamiche di sistema, esercizio, per Koenig, profondamente connaturato nella comunità architettonica nazionale di quel periodo. Risparmia da questo tagliente rimprovero i diciotto progettisti premiati, ma poco sposta in una visione estremamente critica dell'approccio che la maggior parte dei gruppi ebbero alle richieste specifiche della competizione e, più in generale, all'essenza stessa del concorso<sup>22</sup>. Tra i due antitetici indirizzi, Zevi manifesta l'autonomia di linea che, d'altronde, ne ha sempre contraddistinto l'indole: non tanto perché tra l'*istituzionalità* del pensiero di Koenig e la propensione *anti-sistema* di Tafuri, si collochi su posizioni intermedie (propende certamente per la seconda, anche solo per lo spirito di contestazione che gli era proprio), ma poiché fa del suo contributo un apporto intellettuale strumentale alla propria ricerca: Zevi si schiera dalla parte di Zevi, e nello sferzante giudizio che egli riserva al concorso da forza a quanto più aveva cura di (ri)affermare circa la necessità, da parte della cultura architettonica prima, e politica poi, di assumere posizione netta a favore del *moderno* e di come esso senza indugi avrebbe dovuto rompere ogni resistenza al libero accostarsi al

patrimonio storico. Nelle pieghe di questo polarizzarsi, prendono forma le opinioni dei tre circa il bando e l'operato della giuria. Se li accomuna il riconoscere nella capienza dell'autorimessa<sup>23</sup> una richiesta sproporzionata e irrealistica in termini di carico urbanistico e complicazioni tecniche di scavo<sup>24</sup>, molto diverso è il giudizio complessivo sull'elevata quantità di funzioni, e rispettivi dimensionamenti, posta alla base del quadro esigenziale e ulteriormente amplificata dai vincoli di sagoma del lotto e dalle prescrizioni di contenimento in alzato<sup>25</sup>. In Zevi e Tafuri è possibile registrare a riguardo una spiccata convergenza: entrambi individuano nell'eccesso di richiesta un limite evidente del bando, talmente marcato da inficiarne la capacità orientativa (molti partecipanti, come già accennato, optarono infatti per autonoma ridefinizione delle quantità) sino a divenire costrizione progettuale ben oltre i termini della consuetudine concorsuale. Entrambi esprimono forti perplessità sul disinteresse manifestato dall'organizzatore verso la potenziale rifunzionalizzazione di immobili posti nelle strette adiacenze dell'area di progetto, già nelle disponibilità della Camera dei Deputati e in grado, con opportuna riorganizzazione, di ospitare molte delle attività da collocarsi nel nuovo edificio<sup>26</sup>. Entrambi si interrogano sull'efficacia di parcellizzare, decuplicandoli, gli spazi ad uso degli onorevoli<sup>27</sup>. Koenig è di tutt'altro avviso: pur esplicitando come uno dei propositi del secondo grado di giudizio sarebbe di certo stato la riduzione di circa il 20% delle volumetrie richieste, legge nelle incapacità di gestione di un bando «dettagliatissimo, frutto di lunghi lavori di un'altra commissione, pienamente qualificata»<sup>28</sup>, quell'inclinazione alla ritrosia all'adattamento a cui già aveva ricondotto l'inappropriatezza complessiva di molte soluzioni presentate. Egli inoltre contesta a molti partecipanti la cecità di aver approcciato al programma funzionale con rigidità aritmetica, osservando nell'esercizio progettuale dei più il limite di non aver messo a frutto una delle attitudini che, a suo dire, più sarebbe dovuta spiccare nel bravo architetto: l'abilità a «risparmiare spazio»<sup>29</sup>. Le rispettive posizioni sull'articolazione del bando trovano conferma nel giudizio sulla commissione. Il nodo del contendere in questo caso è la scomposizione della giuria in tre sottogruppi di specifica competenza<sup>30</sup>: la valutazione dei singoli progetti fu infatti affidata a criteri di settore facenti capo alla qualità di *composizione architettonica e ambientamento urbano*; al grado di *rispondenza*

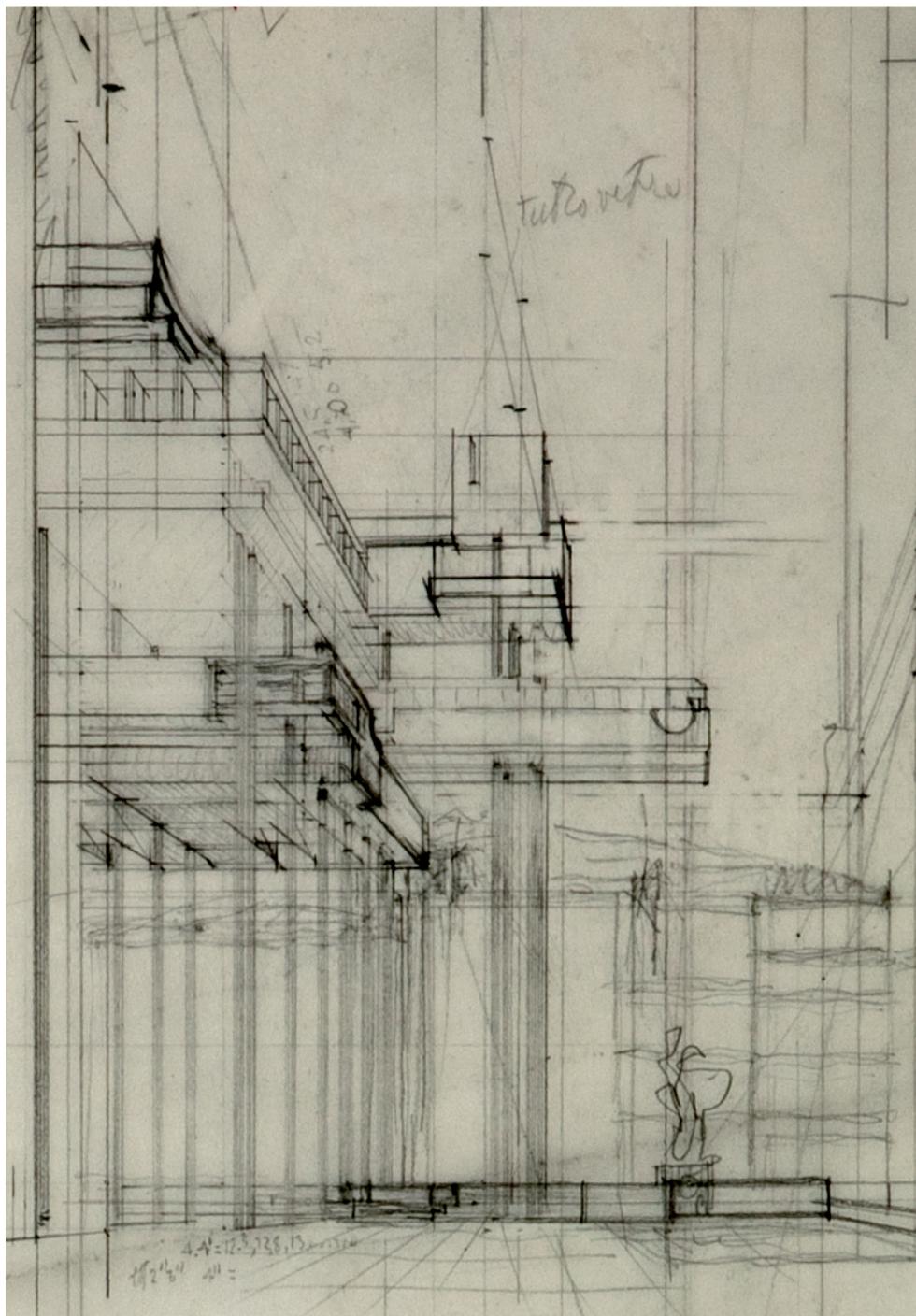
*alle richieste di bando; al realismo delle caratteristiche tecnico-costruttive.* Se Zevi individua in tale meccanismo una inaccettabile frustrazione della pienezza di giudizio che un'opera di architettura meriterebbe, Tafuri va oltre: non solo la «dissociazione dell'unità architettonica in categorie»<sup>31</sup> cui assegnare punteggi da sommarsi avvilisce «l'atto di progettazione»<sup>32</sup>, ma la scelta della giuria di dividersi è per lui conferma di quanto incapace questa fosse a «leggere il dramma, le intenzioni inibite, le tensioni irrisolte»<sup>33</sup> della cultura architettonica italiana di quegli anni. Nell'accusa di eccesso di realismo – e quindi di aridità di giudizio – mossa alla commissione, riemerge quella vicinanza spirituale con gli attori del concorso che porta Tafuri ad elevarsi a loro interprete. Nettissima la posizione di Giovanni Klaus Koenig: troppo sentito il tema per non prodursi nell'esplicita difesa di un operato che lo vede pienamente coinvolto ed estremamente attivo all'interno della sottocommissione con delega alla valutazione tecnico-costruttiva<sup>34</sup>. Nessuna lesa maestà; nessuna volontà di provocazione procedurale o di banalizzazione dell'*iter* giudicante; nessuna mancanza di rispetto nei confronti dei progetti: ciò che spinge la giuria a scindersi, nella discutibilità di una scelta di forma che comunque Koenig riconosce apertamente, è la necessità di consentire ad una commissione troppo «numerosa ed eterogenea»<sup>35</sup> di funzionare correttamente riconoscendo ai suoi componenti preparazioni meritevoli di esprimersi nell'idoneo campo di conoscenza. Precisa inoltre, in palese risposta a Zevi, come le classi di analisi fossero tutto fuorché vincolanti, ponderate nel peso specifico (con sovraordinazione delle valutazioni relative ai *contenuti architettonici e di ambientamento*), e con i giudizi formulati meramente orientativi e aperti alla più completa possibilità di reciproco ribaltamento<sup>36</sup>.

È tuttavia nell'individuazione della categorizzazione delle proposte presentate che i tre contributi si fanno più distanti per metodo e principi di lettura. Zevi, nonostante premetta che a più efficace parametro di ordinamento potesse essere assunta la capacità dei progetti di controbilanciare l'innaturalità linguistica e urbanistica del palazzo di Ernesto Basile<sup>37</sup> (ricercando in tale aspetto «l'intelligenza e la forza creativa delle varie soluzioni»<sup>38</sup>), screma i diciotti premiati a dodici<sup>39</sup>: la selezione sembra discostarsi tuttavia dall'oggettività degli intenti iniziali per rispondere a logiche di un più arbitrario giudizio di gusto personale, filtrato non tanto dal

rapporto con la preesistenza *basiliana* quanto dalla propensione modernista dei progetti e dal grado di rottura da questi manifestato rispetto ad ogni ambiguità di ambientamento storicista<sup>40</sup>. Koenig, forse in ragione del diretto coinvolgimento avuto e per evitare l'inconvenienza di una contro-classificazione ufficiosa, evita di prodursi in una categorizzazione di merito delle proposte, limitandosi ad un elenco affidato a criteri di raggruppamento non particolarmente originali. Ecco che i progetti, o meglio i progettisti, sono denominati per caratteri di riconoscibilità generale: individuerà *gli accademici, i monumentalisti, i funzionalisti, i costruttivisti, gli organici*, in una sequenza di appellativi che evidentemente ritiene metodo più scevro possibile da contaminazioni di reinterpretazione personale. Tafuri ha l'abilità di condurre, nell'estrema soggettività della definizione del proprio metro di analisi, la classificazione più scientifica, di maggior spessore critico e più corposa in termini di contenuti tra le tre testimonianze. Chiarisce, in probabile diretto contrappunto alla lettura di Koenig piuttosto che di Zevi, come non possa essere il «significato intrinseco dell'organismo architettonico [ad elevarsi a] discriminante o ad esclusivo parametro di giudizio»<sup>41</sup>. È al contrario la dialettica tra «architettura e città»<sup>42</sup> a guidarlo nel minuzioso esame degli esiti del concorso. Egli individua nel rapporto che il progetto instaura con l'istanza storica del contesto urbano una matrice di profonda conflittualità, un dissidio tra l'*ordine* delle regole proprie dell'organismo architettonico ed il *disordine* della «complessità strutturale e delle stratificazioni»<sup>43</sup> dei tessuti del centro storico. In questo dialogo tra opposti Tafuri inquadra le tre categorie in cui riconduce i progetti per i *nuovi uffici* della Camera, riconoscendovi: quelli che ignorano completamente il problema del rapporto con la struttura urbana; quelli che accettano il disordine della struttura urbana storica come «realtà da cui far scaturire valori nuovi»<sup>44</sup>; quelli, in ultimo, che «pur volendo impostare una dialettica non evasiva con il disordine urbano [preferiscono] opporre ad esso un ordine»<sup>45</sup>, aggiungendo, come quarta opzione, la proposta di Insolera<sup>46</sup> tesa ad una ristrutturazione urbana e rifunzionalizzazione del patrimonio immobiliare esistente a discapito di qualunque nuova volumetria da costruirsi.

Il commento dei tre intellettuali al progetto di Giuseppe Samonà è tanto lusinghiero quanto in sostanza convergente nell'esaltarne l'elevato valore simbolico. Bruno Zevi

Figura 2.06  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Prospettiva di studio



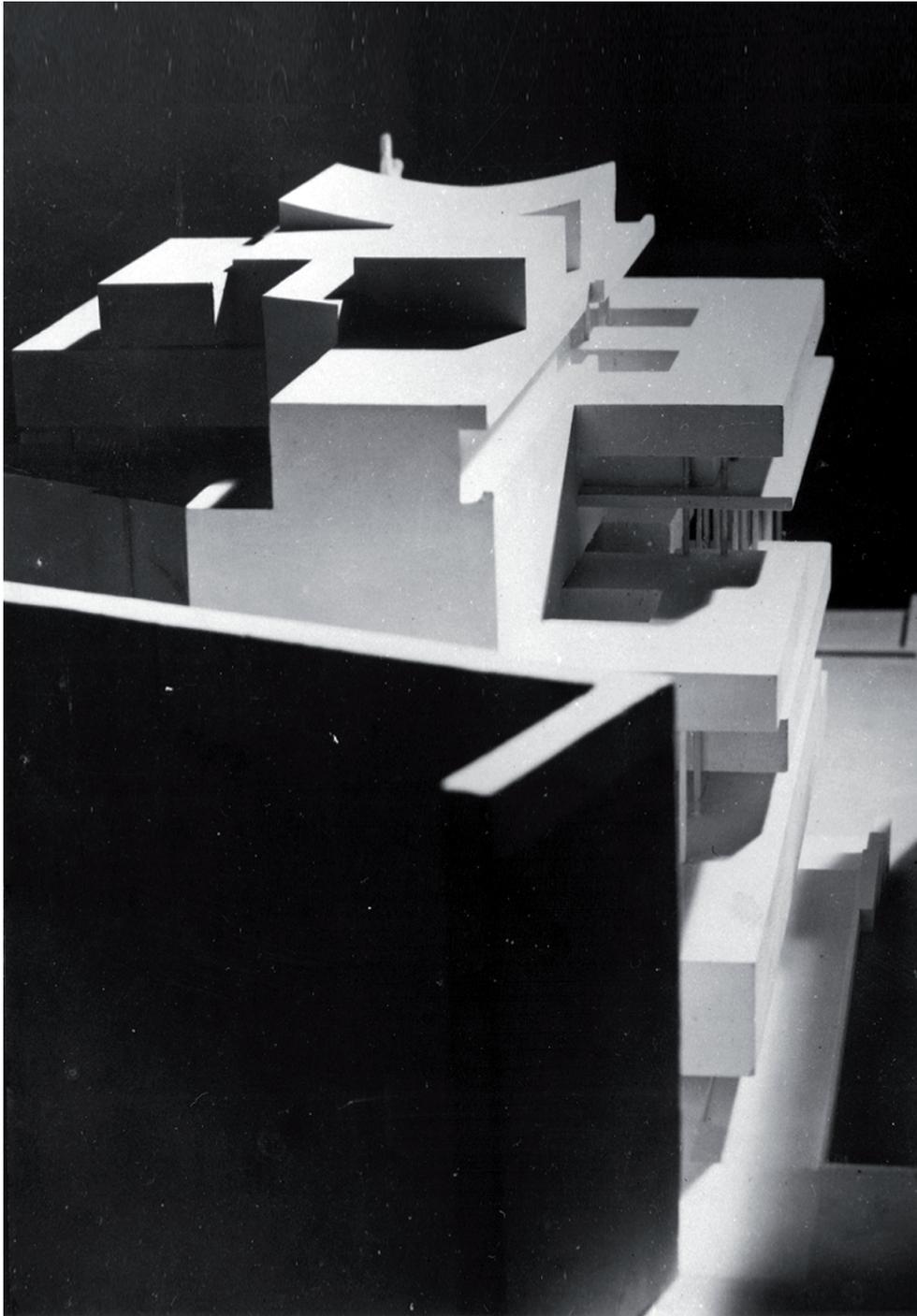


Figura 2.07  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Plastico di concorso

ne apprezza lo spirito ribelle<sup>47</sup> e la capacità, mediante l'artificio della sospensione delle masse, di dinamizzare la staticità di piazza del Parlamento e di favorire piena continuità prospettica con il fronte urbano di via di Campo Marzio. Koenig colloca l'opera di Samonà (insieme a quella di Quaroni e Portoghesi) tra «la serie dei progetti dichiaratamente monumentali: di quelli cioè in cui la forma non segue la funzione, ma la determina; o meglio, in cui la funzione simbolica, plastica e urbanistica – in una parola: globale – è assai più importante e generativa della somma delle funzioni interne»<sup>48</sup>. Al concetto di monumentalità Koenig riconduce l'intuizione di Samonà di aver creato una «architettura con una quinta facciata: quella di sotto, da godersi, a naso all'insù»<sup>49</sup>. La descrizione di Koenig si fa poi più concreta, nell'evidenziazione di pregi e difetti costruttivo-funzionali<sup>50</sup>. Manfredo Tafuri, non ha alcun dubbio invece: la proposta di Samonà è, con quella quaroniana, la più brillante, meritevole di assurgere a ruolo di vincitore morale della competizione<sup>51</sup>. Inserisce il progetto tra quelli in grado di introiettare la disomogeneità della struttura urbana riuscendo tuttavia, eccome il valore aggiunto, a muovere oltre la sua semplice accettazione: con il *disordine* della città storica, Samonà, per Tafuri, è capace di stabilire un «dialogo sottile»<sup>52</sup> e un rapporto di mediazione. Vede nell'esercizio progettuale dell'architetto siciliano, una «ricerca critica concretata in immagine, il cui tema è l'invenzione di un nuovo codice di lettura delle presenze storiche»<sup>53</sup>, mediante il disinvolto ribaltamento di canoniche logiche compositive, quali ad esempio l'inversione dei rapporti di peso architettonico tra pieni e vuoti utilizzato per dare forma alla levitazione dei volumi.

#### *Martedì*<sup>54</sup>

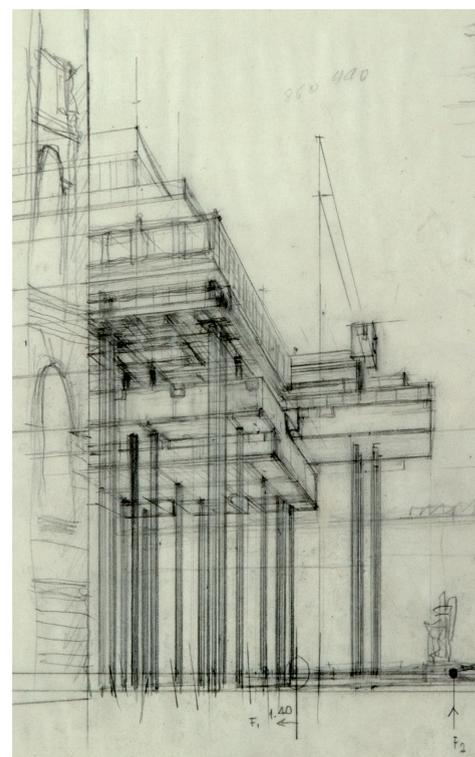
La relazione di progetto<sup>55</sup>, redatta da Samonà in allegato agli elaborati grafici presentati per il Concorso dei *nuovi uffici* della Camera dei Deputati, travalica – per contenuti e aspirazioni – i tecnicismi propri di un documento descrittivo meramente accessorio. L'introduzione del testo (intitolata non a caso, *Sul centro storico*, a rimarcare la vocazione critica) reitera infatti molte delle riflessioni teoriche che Samonà aveva elaborato sui caratteri intrinseci della città storica e sui

marginì di operatività contemporanea all'interno del tessuto antico<sup>56</sup>. L'ambizione comunicativa sembra invece nutrirsi di una prospettiva nuova, o meglio rinnovata dalle possibilità di ampio richiamo mediatico – oltre che culturale – che il Concorso offre ai suoi partecipanti. Samonà scorge la possibilità di amplificare la portata della propria teoresi sull'antico sfruttando l'istituzionalità della circostanza. Il destinatario cui narrare la propria visione programmatica (la specificità del centro storico di Roma è un particolare non primario nella generalità della tematica affrontata) è diverso rispetto ai consessi cui, con più frequenza e abitudine, tale posizione era stata da Samonà proposta. L'occasione consente infatti di superare le limitazioni di visibilità del recinto accademico, muovendo oltre la speculazione di settore. L'uditorio, nonché possibile committenza nel propizio sincronismo di ruolo, è questa volta l'istituzione politica, espressione più alta in termini di potenziale ricezione e traduzione operativa degli intenti programmatici<sup>57</sup>. In una volontà di ampliamento della profondità di trasmissione dei suoi intimi convincimenti circa il dato storico, non è possibile escludere che il termine ultimo della sua prolusione fosse la collettività, nella metaforica sovrapposizione tra istituzione eletta, assunta a strumento di decodificazione della proposta, e base elettorale. Circoscrivere i termini di novità dei contenuti del documento al solo ambito comunicativo è tuttavia esercizio improprio: Samonà infatti affida ad un passaggio posto a chiusura del prologo della relazione, subito prima dell'inizio della descrizione del progetto, una riflessione in grado di elevare l'intera elaborazione sull'antico in una dimensione mai così concreta in termini di inserimento del nuovo nel tessuto storico.

«I nuovi edifici in questo contesto si potranno quindi, non già come aspetto mimetico o peggio come testimonianza non colta di una figurazione soltanto presente, ma come manufatti costruiti preparatori, appunto, alla creazione di quei grandi vuoti, fatti di stabilità e monumentalità. Saranno il tramite attraverso cui, in luoghi precisati e progettati con la unità tutta dell'antico, si potranno allacciare utili ed esatti legami tra testimonianza storica, monumenti e documenti costruiti del passato»<sup>58</sup>.

Non stupisca l'enfasi con cui si sottolinea la portata innovativa di tale enunciato. Se è vero che Samonà struttura la riflessione sulla figuratività dell'antico con interpretazione mai priva di intenti operativi, è altrettanto lecito evidenziare

Figura 2.08  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Prospettiva di studio



come i margini di intervento delineanti dalla desunzione delle istanze valoriali insite nella forma storica, si concretano fattivamente, almeno sino al '67, nella sola definizione del «vuoto urbano», e nell'uso strumentale che di esso è possibile fare in termini contemplativi. L'immissione del *nuovo* nel contesto storico prende corpo nel paradosso di una assenza per eliminazione delle discontinuità e delle superfetazioni piuttosto che per effettivo accostamento in aggiunta. È la riflessione contenuta nell'*incipit* della relazione a fornire nuova prospettiva alla teoria del *progetto per sottrazione*, aggettivando i vuoti urbani con caratteristiche che sino al concorso per i *nuovi uffici* non avevano mai conosciuto. Il *vuoto*, pur mantenendo piena centralità nell'azione sull'antico, cessa di essere interstizio in cui – una volta mondato dalle alterazioni estranee alla compiutezza del processo storico – «non si deve ricostruire», per divenire spazio pubblico generato da «manufatti costruiti preparatori» e funzionali alla definizione del vuoto medesimo. La stessa carica valoriale afferente ai principi non transitori rintracciabili nel monumento, viene trasposta, in questa nuova ottica, nell'inserimento contemporaneo divenendo principio propedeutico alla piena legittimità di collocazione del nuovo edificio all'interno di un tessuto, in intima essenza, ad esso avulso. In tale scatto, anche la forza propulsiva dell'«icona» acquisisce maggior peso legandosi, non più o non soltanto alla staticità della componente monumentale antica, ma allo slancio dinamico della nuova costruzione e alle sue più intense, poiché temporalmente più vicine, capacità comunicative e di stimolazione in termini di riconoscibilità collettiva. Alle argomentazioni appena fornite appare pienamente funzionale la riflessione che Samonà propone nel 1957 (dieci anni prima del concorso) nel saggio *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*<sup>59</sup> circa il suo posizionamento terzo rispetto alle linee di pensiero dominanti nel dibattito relativo alle teorie di intervento sul nucleo antico<sup>60</sup>. Samonà, nello scritto, prende netta distanza dall'anacronismo di coloro che pretendono di sostituire gli edifici storici con manufatti in stile, come dagli eccessi di chi persegue l'accostamento «*sic et simpliciter* di opere modernissime alle antiche»<sup>61</sup>, nell'«istintiva ripulsa per ogni intrusione della nuova nella città antica»<sup>62</sup>. I due approcci stigmatizzati sono i medesimi che egli ripropone, con accezione parimenti negativa, nel passaggio della

relazione citato: da un lato biasima il perseguimento di ogni «aspetto mimetico»; dall'altro denuncia ancor più solida opposizione nei confronti della «testimonianza non colta di una figurazione soltanto presente» (tendenza che riconduce con evidenza ai modernisti). Ciò che distingue profondamente le due testimonianze è la descrizione della posizione personale. Se nel 1957 la distanza da *ambientisti* e modernisti – accomunati dal difetto di non riconoscere nel centro storico un ciclo vitale privo di legami con il presente – si plasma nel rifiuto di «contaminare [l'antico] per difendere una forma di continuità»<sup>63</sup> insussistente, e nell'elaborazione di un «progetto inteso in astratto, come forma di cultura»<sup>64</sup> incentrato sull'esaltazione del monumento mediante il vuoto urbano, nel progetto dei *nuovi uffici la terza via* (seppur non di mediazione) si traduce nella corporeità di un edificio costruito. Che la proposta del '67 rappresenti, sotto questo aspetto, un importante reindirizzo delle strategie d'intervento sull'antico, ci è testimoniato dai contenuti del progetto *Novissime*<sup>65</sup> che Samonà elabora pochi anni prima – nel 1964 – insieme ad alcuni giovani allievi<sup>66</sup>, nel concorso internazionale per il piano particolareggiato della nuova Sacca del Tronchetto a Venezia. Nella volontà di ripristinare «lo spazio acqueo lagunare, non solo nel luogo del Tronchetto, ma anche per tutti gli imbonimenti realizzati nel ['800], tornando al profilo dell'isola come'era alla fine del XVIII secolo»<sup>67</sup>, Samonà mette a sistema la teoria dei vuoti urbani, dando per la prima volta<sup>68</sup> una forma progettata all'apparato teorico sull'antico orbitante attorno alle capacità strutturanti della sottrazione di tessuto edilizio incongruente. Se la proposta per Venezia instaura con il progetto per i *nuovi uffici* della Camera una stretta consonanza, rappresentandone sorta di premessa ideologica e metodologica, la sostanziale assenza di nuova architettura in *Novissime*<sup>69</sup> segna la portata di profonda innovazione che Samonà introduce con *Martedì*. Il «valore costruttivo del vuoto»<sup>70</sup> permane, ma nei *nuovi uffici* è implementato dalla *presenza* (si noti il contrappunto paradossale) di un peso architettonico che trova sua più funzionale collocazione nella sospensione aerea delle proprie masse. Samonà, nel gioco di «filtri e schermi, [...] trasparenze e dissolvenze visuali»<sup>71</sup> richiama apertamente l'ispirazione lecorbusieriana in termini di scollamento verticale tra preesistente e nuovo inserimento, in aperta citazione dei principi fondativi di *Plan Voisin*<sup>72</sup>. L'idea di plasmare un «nuovo tipo di città sviluppata

Figura 2.09  
Le Corbusier  
Plan Voisin  
1922

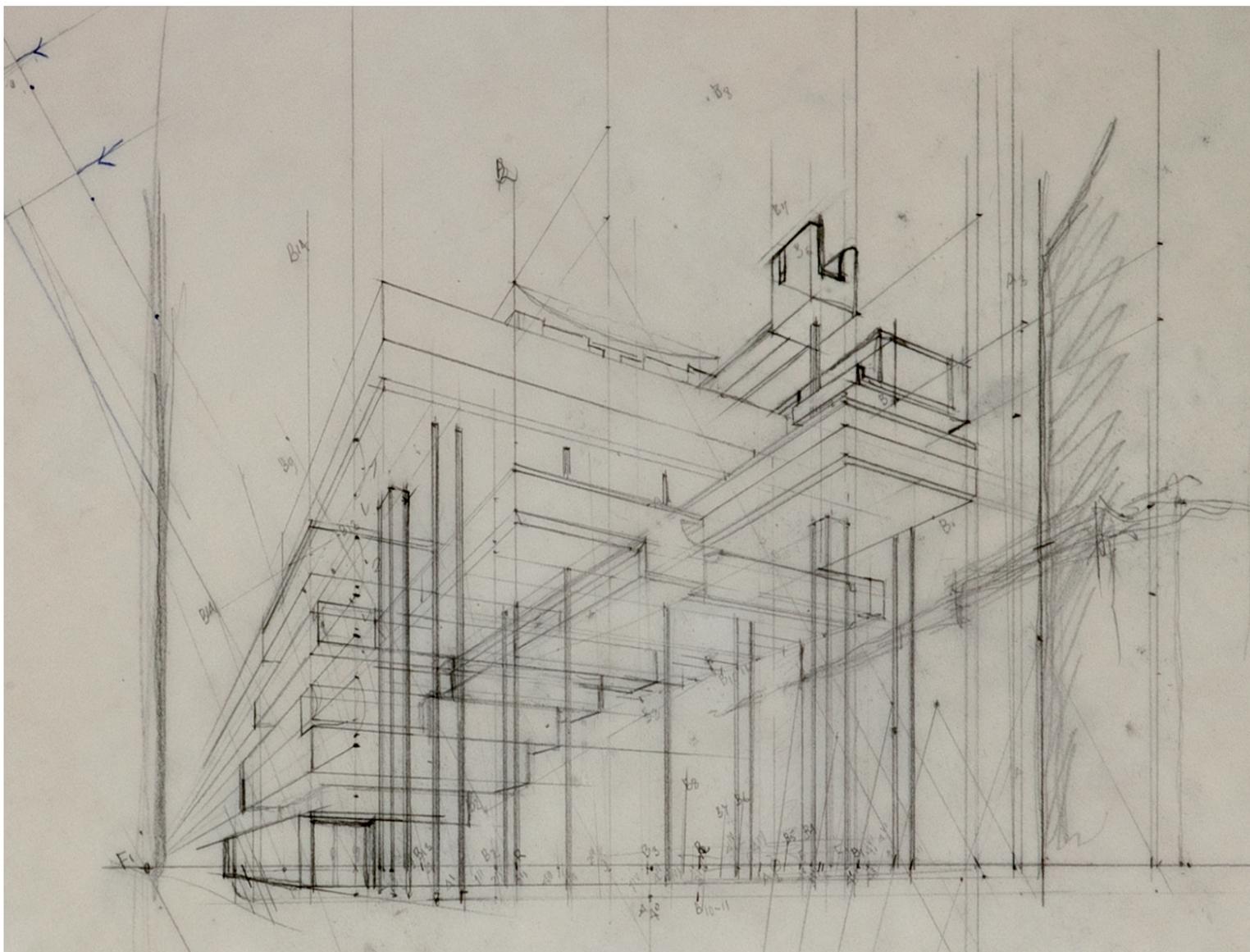


in altezza»<sup>73</sup>; la necessità di completa distruzione dei «quartieri più malfamati»<sup>74</sup>; la concezione di un «passato [ormai privo] di parte del suo fascino, perché trasferito a forza nel flusso della vita moderna»<sup>75</sup>; e ancora, la possibilità, tramite l'apertura dei nuovi ed ariosi assi urbani, di «misurare la portata della creazione [e] dello spirito [dei monumenti] che conquistò le masse»<sup>76</sup>, sono argomentazioni che Le Corbusier propone per il piano parigino e che è agevole individuare nel tracciato teorico sull'antico che Samonà persegue e di cui si è fornita, sino ad ora, ampia descrizione. D'altronde le consonanze con il maestro svizzero prescindono dallo specifico del *Plan Voisin*, investendo più in generale la coincidenza d'approccio all'architettura antica, utilizzata da entrambi (non potendo escludere anche in tale aspetto un diretta influenza lecorbusieriana sull'architetto siciliano) come «serbatoio di conoscenze utile per qualunque momento, imprecisato, dell'attività futura»<sup>77</sup>.

Non vi è dubbio che Samonà riconoscesse nella processualità, intesa come dinamica di affinamento progressivo, un valore non secondario all'obiettivo ultimo che tale linea di sviluppo mirava a raggiungere. L'importanza assegnata a tale concetto è certamente testimoniata dalla lettura che egli fornisce della città storica, definita proprio in termini di compiutezza del processo di relazioni intrinseche alla forma antica; la qualità del percorso è principio posto anche alla base del «metodo organico» che Samonà persegue in ambito didattico: il *processo di sintesi*<sup>78</sup> è quanto l'allievo dovrà istruire nella parabola di apprendimento tesa, sotto la guida dell'insegnante, tra l'analisi preliminare e la «redazione di un progetto studiato». In questa ottica processuale è interpretabile la comparsa fisica del moderno all'interno del tessuto storico. Il progetto dei *nuovi uffici*, così letto, appare quindi pienamente calato in una logica di naturale e continuo perfezionamento di quell'apparato teorico sull'antico di cui possiamo ricondurre prime formulazioni alle infatuazioni classiciste giovanili, e ultime manifestazioni al progetto per la Défense<sup>79</sup>. L'individuazione di un criterio dinamico nell'evoluzione del pensiero di Samonà deve tuttavia conciliarsi con l'impossibilità di riconoscervi piena linearità di sviluppo. Se il progetto del '67 è tappa di un processo intellettuale in mutamento continuo, al contempo rappresenta prova dell'estrema articolazione di questo procedere e della necessità di accettare l'incongruenza come sua componente imprescindibile. Evidenziare l'ambiguità,

nella lettura di Giuseppa Samonà è atto che deve collocarsi in una posizione intermedia tra l'incalzante ricerca inquisitoria del difetto logico e la completa rinuncia, per eccesso di deferenza, a sottolinearne il suo chiaro manifestarsi: è operazione da condurre con una serenità e una consapevolezza pari a quelle con cui egli stesso a quell'ambiguità ha dato forma. Nella proposta che Samonà avanza per i *nuovi uffici* sono riscontrabili due distinte tipologie di incongruenze: perdonando l'inversione logica di enunciazione, è possibile individuare contraddizioni *del progetto*, ovvero insite nella sua formalizzazione (riassunte perfettamente da Daniele Vitale<sup>80</sup> nella teorizzazione dell'«eccesso di metafora»<sup>81</sup> e riprese nel capitolo successivo di questa ricerca), e ambiguità *pre-progettuali*. Queste ultime, se esasperate in un eccesso di rigidità analitica (da cui abbiamo appena suggerito di rifuggire), farebbero dei *nuovi uffici* non il paradigma progettato del substrato teorico sull'antico ma, per paradosso, la sua più esplicita negazione. È sufficiente leggere il prologo della relazione per cogliere le sfumature della riflessione. Come Samonà riesca a conciliare l'inserimento di un edificio di dimensioni e destinazione d'uso terziaria di siffatto carico urbanistico con l'auspicata necessità di «decentrare dall'area compatta della città storica tutti quei fatti di carattere amministrativo, tecnico e politico che ne hanno determinato la congestione»<sup>82</sup>, è particolare che si fatica a risolvere anche assumendo la sospensione fisica del manufatto e la sua sublimazione figurativa a moderno monumento ad elevata carica di rappresentatività (volendo ricondurre la sua funzione ad un'estensione dell'esercizio legislativo svolto nell'adiacente Parlamento). Ed ancora, trovare equilibrio tra il rifiuto alla contaminazione dell'antico mediante le contingenze contemporanee e l'immissione di 800 automobili in centro storico – plastica esemplificazione della stigmatizzata «truculente vitalità di questo presente»<sup>83</sup> – è atto interpretativo complesso almeno quanto render compatibili i circa 650 potenziali utenti dell'edificio (tra deputati e funzionari) con la volontà di espellere dal centro quella classe impiegatizia accomunata, per grado di estraneità all'antico, alle masse popolari radicate negli edifici storici. In questa prospettiva conflittuale tra alcuni enunciati (non secondari per rilevanza) e loro effettive traduzioni, vi sarebbe stato margine per assumere una posizione simile – in termini di provocazione non certamente di contenuto – a quella di Italo Insolera<sup>84</sup>. Una

Figura 2.10  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Prospettiva di studio



esasperata interpretazione del bando non era in fondo abitudine estranea a Samonà, che in *Novissime* denuncia la propria distanza dal quadro esigenziale con una proposta in esplicita polemica con le richieste avanzate dagli estensori<sup>85</sup>. È forse proprio l'esito del concorso per il Tronchetto (che vide il gruppo Samonà, sì premiato ma con rimborso minore rispetto ad altre cinque proposte e con commento della giuria evidenziante «limiti e contraddizioni»<sup>86</sup> del progetto), congiuntamente al grande richiamo offerto dalla competizione promossa dalla Camera dei Deputati – per visibilità, importanza del tema e ampiezza del parco partecipanti – a spingere Samonà a più cauto atteggiamento, superando le incongruenze, di cui non poteva non avere percezione, per concentrarsi sulla legittima enfaticizzazione degli aspetti del tracciato teorico più razionalmente sviluppabili nel progetto, in accordo con quella logica di affinamento processuale cui si è fatta precedente menzione. Ecco che *Martedì* diviene prioritariamente evoluzione della teoria della progettazione per «vuoti urbani», assorbendo al suo interno, con estrema disinvoltura, anche le implicazioni che con tale costruzione teorica non avrebbero potuto instaurare aperto dialogo. Per questo motivo, la relazione che accompagna il progetto assume un carattere centrale: sancisce esplicitamente ciò che nella forma dell'architettura sarebbe stato solamente sottinteso e aperto a libera desunzione: descrive i principi fondativi della proposta; ne dichiara gli intenti; definisce i suoi margini innovativi; ne tradisce apertamente le contraddizioni. Nella rilevanza dei suoi contenuti comprendiamo il valore che Samonà assegna alla *parola scritta*: non solo uno strumento di riflessione teorico-analitica propria della dimensione pre-progettuale, ma mezzo di espressione operativo in grado, ancor meglio del segno, di farsi latore della semanticità della forma architettonica<sup>87</sup>. Al di là del suo *incipit* teorico, che ne eleva il registro complessivo, la relazione offre una chiara rappresentazione dell'edificio, delle sue caratteristiche di collocazione urbana prima, e definizione architettonica poi, declinando quest'ultima dalle scelte compositive generali in termini di giustapposizioni volumetriche e indirizzi distributivo-funzionali, alle soluzioni di dettaglio strutturale e materico. Se ne riporta di seguito (pp. 53-74) il testo completo, mai integralmente pubblicato e noto solo per brevi stralci. I contenuti sono trascritti in piena aderenza all'originale ad eccezione delle correzioni degli errori di battitura. Si è ritenuta proficua

l'introduzione di alcune note di commento (non riconducibili a Samonà quindi), recanti spiegazioni – ove necessarie, e sintetici rimandi a tematiche trattate più approfonditamente nel capitolo primo, di cui si sottintende costante richiamo. Per piena contribuzione alla linea logica della ricerca, si è inoltre optato per il suo inserimento nel presente capitolo, evitando di decontestualizzarne il contributo con una collocazione in appendice. La relazione, svolgendo il contemporaneo ruolo di summa teorica sull'antico e descrizione specifica del progetto di concorso, si pone a compendio del primo capitolo e a premessa dell'analisi che si condurrà sull'edificio nella prossima sezione.

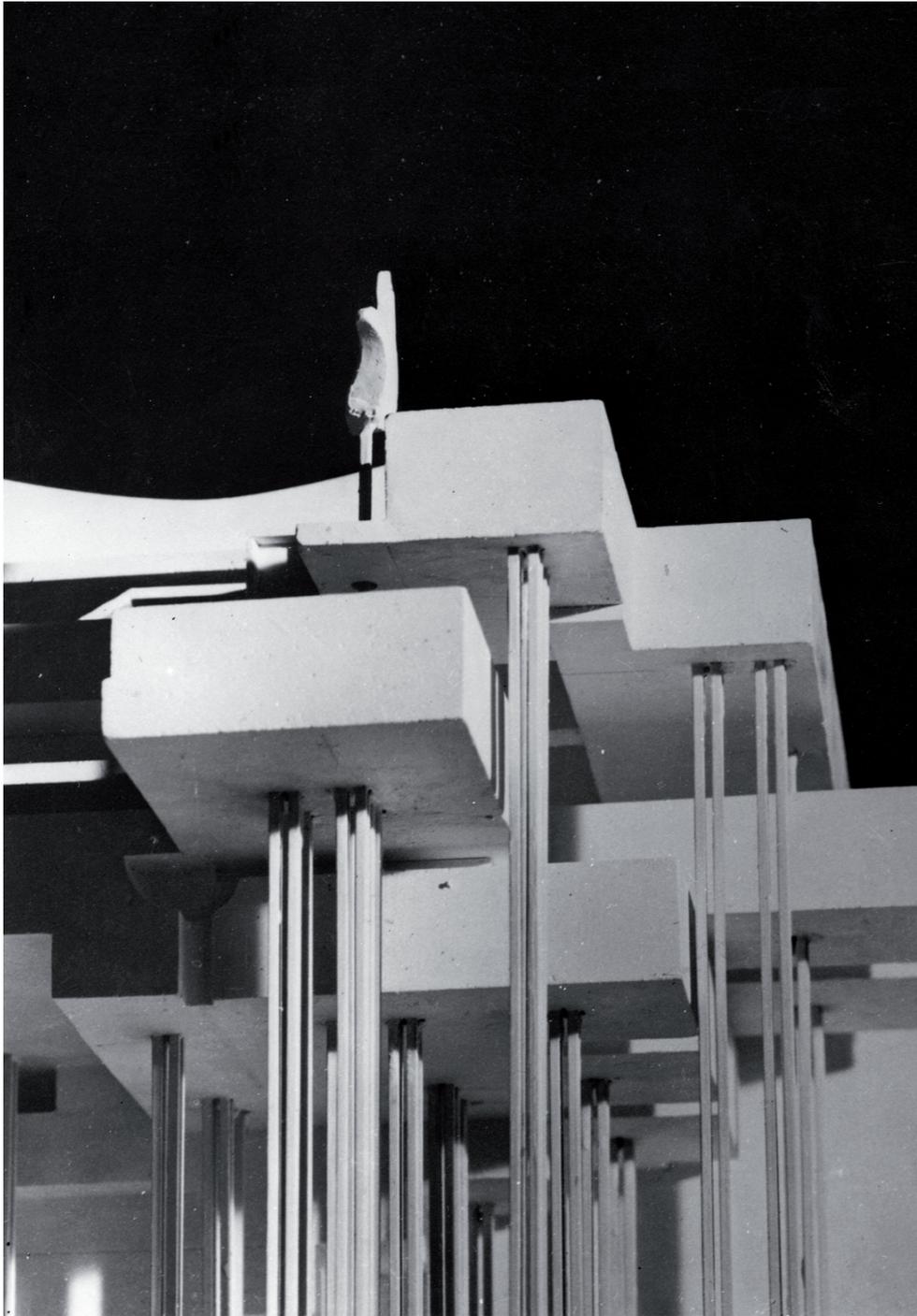


Figura 2.11  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967  
-  
Plastico di concorso

*Relazione di progetto*

*Motto: "MARTEDÌ"*

*Concorso Nazionale per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati*

### SUL CENTRO STORICO

*Tra le parti della città, quella che include il centro antico è riconosciuta come la più significativa della struttura urbana.*

*Nella città storica l'idea di conservazione è logica conseguenza della idea di patrimonio delle cose che hanno un pregio artistico e storico: patrimonio da raccogliere, classificare e, appunto conservare per presentarlo al pubblico interesse e alla pubblica ammirazione; ciò ha voluto dire riconoscere e documentare con tutte le possibili notizie storiche le architetture e la edilizia esistenti nel contesto storico della città, esplorandone le diverse stratificazioni e i differenti apporti.*

*Di fronte a noi appare, così, la città storica con le sue opere d'arte precisamente collocate nel contesto della civiltà a cui appartennero.*

*Queste istanze conservative di indagare e classificare valori del monumento antico, dell'opera d'arte firmata, del complesso monumentale hanno, naturalmente, trovato sbocco (mano a mano che la trasformazione culturale apriva le espressioni, contemporanee e antiche, dell'arte al godimento di tutti) nella esaltazione della continuità dell'antico tessuto urbano come contrappunto al monumento; come cornice alla sua espressione plastica; come sfondo socialmente sensibile per sottolinearne i caratteri e la vitalità attuali, infine.<sup>88</sup>*

*Da questo punto di vista, la conoscenza e la valutazione delle opere d'arte, delle opere-documento, dell'insieme strutturale del nucleo antico rendono possibile una diversa caratterizzazione del patrimonio storico, alla quale dobbiamo tendere per ritrovarvi una sostanziale unità culturale.*

*Si sottolinea, da un lato, il distacco sempre più grande del centro storico dagli interessi materiali, dalle pratiche necessità e delle funzionali destinazioni della vita di ogni giorno; dall'altro*

lato si viene costituendo un interesse sempre più universale verso la individuazione dei suoi valori di natura razionale, storica e artistica; interesse volto principalmente a quelle opere e quelle strutture che lo definiscono e caratterizzano.<sup>89</sup>

Questa forma di cultura universale si pone in prima istanza il problema della legittimità di associare al tessuto storico modi d'uso attuali. Le ipotesi culturali prima brevemente illustrate, volte a considerare al limite il centro storico come oggetto di contemplazione, non permettono la intrusione nell'antico di elementi funzionali che gli sono estranei, che tendono a disporre dell'opera di carattere storico per usi che la riportino nella vita ordinaria di oggi; queste utilizzazioni distruggono i valori autentici, in pari modo che le superfetazioni gli edifici antichi.<sup>90</sup>

D'altro canto osserviamo che debbono essere considerate situazioni abnormi e moralmente distorte quelle di tanti quartieri antichi decaduti, che per una falsa idea di colore locali si giudichino molto espressivi perché vi brulica una collettività popolare sottosviluppata e sottoccupata, che molti reputano essere "sale dell'antico" e di conseguenza ritengono debba radicarsi sul posto purché in situazione meno antigienica con opportune riparazioni e integrazioni degli edifici.

Di fatto questa società è estranea alle opere del tempo antico; almeno nella sua maggior parte proviene dalle campagne e aspira sostanzialmente a sistemazioni "migliori". È estranea, quindi, all'antico non meno di quegli impiegati che lavorano in tanti edifici storici camuffati da uffici.<sup>91</sup>

Così, l'antico, oggi anche se il suo processo di deteriorazione è più limitato che in passato, per opera dei continui atti di tutela, viene usato da gente, in genere, che vi esercita un'attività assai diversa da quella del tempo in cui gli edifici furono opere contemporanee alla civiltà che le costruì. Da ciò discende una profonda decadenza sostanziale, di fronte la quale non sono sufficienti gli usuali metodi culturali e operativi d'intervento soltanto conservativo.

Una ipotesi accettabile sembra essere quella che tende a sostituire all'interesse "spontaneo" e diffuso, quanto generico, per l'antico criteri di valutazione razionale intorno alla rappresentatività e ai valori artistici di esso, in quanto possono essere illustrativi dei periodi storici a cui appartennero, documento artistico dunque; ed in quanto opere che danno godimento estetico a singole particolari località dell'insieme urbano, individuabili per la monumentalità e per la espressione artistica.

Figurabilità e storicità sono, i valori unici cui tende la cultura nel dare un significato illuminante al bisogno sempre più diffuso di conservare l'opera antica assicurandole carattere e significato stabili.<sup>92</sup>

*La ricerca di valori significativi deve, in questo quadro, muovere dai caratteri del centro antico individuandovi tutti gli elementi che concorsero a crearlo con un processo di formazione ormai chiuso, rintracciabile, però nello insieme ordinato e stabile di tutte le espressioni edilizie e architettoniche della sua storia.*

*Analizzando ancora i caratteri della città antica, piuttosto che definirla “unità figurativa”, o “unità omogenea di elementi organizzati secondo un insieme tale da costruire ordine ed equilibrio fra le parti che lo compongono”, converrà chiarire che la unità della città storica è un fatto complesso, derivato da un processo che ha un suo inizio, un suo punto di grande splendore, e una decadenza. Quanto più coerenti sono queste parti pietrificate del processo, tanto più alto è il livello culturale, politico, artistico della città storica e omogenea la sua unità spirituale e figurativa.<sup>93</sup>*

*Lo studio della città storica, operato con una visione distaccata dai fatti della vita contingente, come oggetto di una storia fuori dalle nostre normali vicende e, nello stesso tempo, dentro a quelle in cui sono rappresentati i nostri valori illuminanti, potrebbe certo assai più in profondità di quanto gli attuali studi non abbiano fatto; operando nella città storica per interpretarla come struttura edilizia in cui stiamo continuando a vivere la vita ordinaria di ogni giorno.*

*Quest'ultima tendenza, nel desiderio di rafforzare la sua legittimità, reclama il quadro territoriale in cui l'intervento sul centro antico dovrebbe essere incluso, per derivarne gli elementi significativi e i limiti per il restauro, la conservazione e la sua valorizzazione figurativa. Non ci si rende conto, però che, qualunque cosa progettata e decisa per trasformare il territorio del quadro entro cui il centro si vuole includere, è del tutto estranea ai modi, alla estensione e al carattere secondo cui il centro storico dovrà essere conservato e restaurato nel suo insieme.*

*L'unico modo possibile di progettare nel centro storico, per il centro storico, è quello che può derivare dalla scoperta di tutte le relazioni interne alla sua configurazione fisica: esse sono ragioni fondanti per definirne i caratteri e organizzare il restauro secondo un progetto di stabilizzazione futura del tutto indipendente da avvenimenti estranei al centro stesso.*

*Distaccare la visione della città antica dalle vicissitudini attuali significherebbe conferirle una finitezza che tragga il massimo di espressività dagli elementi formali e dalla loro coerenza secondo una figurabilità da scoprire.*

*In sostanza la formidabile unità del centro storico risulta, alla nostra ricerca, da una intima aggregazione di parti, non più dominate da considerazioni di carattere funzionale ma figurativo, come segno di un processo storico da individuare nel tempo. I fatti funzionali sono invece*

*derivazione aberrante, delle disponibilità che si ritiene abbiano (o possano avere) gli antichi edifici per utilizzazioni della vita d'oggi che ne deformano, più o meno rapidamente e sostanzialmente, le strutture e che hanno fatto sorgere la pericolosa convinzione che sia lecito sostituire all'antico edificio ormai fatiscente, un edificio nuovo purché con stesso volume, o peggio un edificio nuovo entro le vecchie fronti tenute su alla meglio.<sup>94</sup>*

*Improntare criteri e vincoli per la conservazione dei centri storici ai soli fatti figurativi significa, invece, agire secondo indirizzi ideali che attribuiscono ai centri storici valori nuovi, stabili e primari, nell'avvenire delle agglomerazioni umane.*

*I fatti figurativi, infatti, non sono soltanto "formali" ma sono permeati di valori permanenti, di forme che qualificano in senso preciso la figurabilità dei monumenti e delle loro strutture come istanza profonda e costante degli aspetti celebrativi, associativi e definitivi della vita sociale dell'uomo.*

*Ciò significa che, man mano finché sentiremo presenti nella città antica contenuti nostri, stimoli alle nostre relazioni, la struttura antica li andrà selezionando; suggerendoci, attraverso le sue varie componenti, tutta una serie di relazioni formulate attraverso elementi figurativi, da scoprire nella stessa realtà fisica dell'ambiente antico.*

*Per ottenere ciò, l'unica operazione esatta, rispetto e precedente alla conservazione dei valori dell'antico centro, consiste nel riportare il centro stesso nelle condizioni di densità sociale poco rilevante che gli erano proprie un secolo addietro. Si pone così il problema di decentrare dall'area compatta della città storica tutti quei fatti di carattere amministrativo, tecnico e politico che ne hanno determinato la congestione; lasciandovi soltanto quelli dei cui valori di rappresentatività e di celebratività associativa possiamo misurare gli effetti definitivi.*

*A questo punto il progetto per il centro storico diviene un fatto del tutto autonomo dalla forma della città totale della città, e si arricchisce sostanzialmente di contenuti specifici che mirano agli aspetti figurativi e soltanto ad essi. Il progetto diviene così anche una tesi di dibattito culturale inserita in un processo dialettico fra conservazione e creazione. In esso la edilizia antica viene impegnata come espressione altamente figurativa dei valori spaziali della compiutezza di un passato in cui tutto si è veramente compiuto, con il quale la truculenta vitalità di questo presente non può avere alcun rapporto almeno figurativo.*

*Il centro antico prescinde dai fatti attuali nel senso che non è loro disponibile, ma di essi richiede soltanto quelli che gli sono indispensabili e scaturiscono esclusivamente da esigenze del suo*

*interno.*

*La struttura antica è, perciò, fuori da ogni vincolo con le attività del territorio che le circonda; è legata soltanto agli atti che ne definiscono la unità espressiva muovendo dalle ragioni culturali che ne hanno promosso la conservazione.*

*Sono atti stimolati dal bisogno presente di stabilità e monumentalità: attraverso i quali le strutture dell'antico centro divengono segni definitivi di valori significativi e per noi universali: la città antica le configura nella sua architettura e nella sue articolazioni urbane.*

*La distruzione e l'abbattimento di ciò che non è conseguente con quelle strutture (superfetazioni, discontinuità e ingombro nella organizzazione di queste unità da studiare e progettare) lascia dei vuoti in cui più si deve ricostruire. Vuoti che hanno la eloquenza di caratterizzarsi come visione della città storica per brani di suo proprio discorso figurativo verso l'esterno; che rivitalizzano le articolazioni del tessuto storico e i suoi monumenti; vi imprimono un prestigio e un carattere altamente significativi dei segni di questa nostra creazione.*

*I nuovi edifici in questo contesto si porranno quindi, non già come aspetto mimetico o peggio come testimonianza non colta di una figurazione soltanto presente, ma come manufatti costruiti preparatori, appunto, alla creazione di quei grandi vuoti, fatti di stabilità e monumentalità. Saranno il tramite attraverso cui, in luoghi precisati e progettati con la unità tutta dell'antico, si potranno allacciare utili ed esatti legami tra testimonianza storica, monumenti e documenti costruiti del passato.<sup>95</sup>*

*Una operazione di progettazione intrapresa con sistematica scientificità e soprattutto colta non può consentirci inserimenti brutali e carichi di presente come ad esempio, per il suo tempo, fu il Palazzo Basile addossato a quella Fontana; al contrario, quella stessa cultura (che ci permette oggi di considerare come utile la bellezza dell'insieme il Palazzo Basile, in quanto documento di un'epoca cui non potremmo sostituire un edificio anche migliore) ci spinge verso soluzioni architettoniche aperte, rispettose delle edificazioni preesistenti, quasi levitate sul tessuto attorno. Una espressione figurativa legata alla classicità dei valori simbolici che l'edificio rappresenterà come oggetto della contemplazione umana nell'insieme dell'antico centro e non come soggetto per i suoi contingenti contenuti.*

## IL PROGETTO

*La lunga premessa serve a far comprendere il carattere dell'edificio da noi concepito*

*per gli uffici della Camera dei Deputati, secondo le destinazioni stabilite dal Bando di Concorso Nazionale.*

*L'edificio è stato studiato in particolare rapporto al suo inserimento nella zona antica da un lato; considerandolo inserito nel complesso delle altre costruzioni della Camera dei Deputati dall'altro.*

*Occorre precisare subito che non si è tenuto conto dei limiti proposti dall'area, nel senso che non si è posto l'edificio con le mura lungo i confini assegnati ma si è tenuto di svincolarlo da quelle linee in modo radicale, pur senza invadere con il costruito altri terreni o vie o piazze, se si eccettuano i parcheggi coperti di cui diremo più avanti. Il non aver seguito i limiti esterni dell'area in sostanza non risponde a una volontà di contestazione della medesima in rapporto all'intorno preesistente ma è legato alla ipotesi compositiva secondo cui l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati potesse costituire un punto di scambio e di precisazione figurativa rispetto all'antico intorno. Escluso ogni sostanziale rapporto con il Palazzo Fontana (sarebbe stato bello poter sistemare radicalmente anche l'edificio d'angolo tra via della Missione e via Uffici del Vicario aprendovi un porticato e mettere in comunicazione le due piazze di Montecitorio e del Parlamento) a causa delle troppo forti preesistenze costruite, rimaneva da curare in primo luogo il rapporto tra la nuova costruzione e il palazzo Basile, tra la nuova costruzione e la piazza antistante, tra la nuova costruzione e l'edilizia senza forte carattere di Campo Marzio, trasferendo ogni interesse per l'insieme verso Piazza Montecitorio a rapporti di percorsi e visuali lontane.*

*Innanzitutto un problema di traffico: occorre modificare radicalmente e guidare l'attuale passaggio di auto nella Piazza del Parlamento nei due sensi, senza peraltro interrompere il flusso, posto com'è in un nodo di traffico tra i principali del centro cittadino. Questa situazione di fatto ci ha spinto a scartare quelle soluzioni tendenti a bloccare il traffico ai margini o a discriminarlo per segnaletiche. Si è adottato il semplice sistema di una doppia arteria sotterranea con sensi unici, che raccolga verso la via*

*Campo Marzio i traffici che provengono dalle zone ovest della città e verso la via del Corso quelli che provengono da est, come può agevolmente vedersi nelle tavole allegate a questa relazione.*

*Alla idea di questa strada sotterranea sono connessi altri fattori di natura non strettamente funzionale; il primo, più importante, riguarda la creazione in una grande piazza pedonale, in luogo dell'attuale piazza del Parlamento che comunica, lambendo l'edificio nuovo lungo l'attuale via della Missione, con la piazza Montecitorio. Questa piazza pedonale è tutta*

costruita a una quota di un metro superiore all'attuale punto di quota 0,00 (dato dal Bando di Concorso sull'angolo del Palazzo Basile, tra via della Missione e piazza del Parlamento). Il secondo fattore è costituito dalla possibilità di sfruttare per l'autorimessa sotterranea di 700 auto tutta l'area attualmente occupata dalla piazza del Parlamento oltre che buona parte dei piani sottoterra dell'edificio. Rinviando a più avanti il discorso sulla piazza pedonale sopraelevata, precisiamo subito la questione autorimessa.

Sulla base di analoghe esperienze europee (Place des Invalides a Parigi, Oxford Street a Londra) abbiamo pensato fosse soluzione migliore scavare per un'altezza di tre piani utili, corrispondete a circa ml. 12,00 al di sotto del piano di strade sotterraneo che arrivano direttamente, seguendo i loro sensi unici, alle prime due quote dell'autorimessa; all'interno, il piano più basso di quest'ultima è servito con rampe veicolari.

In questo modo, oltre a fornire un amplissimo parcheggio, per circa mq 12.000 alle auto, (suddivisi in 2.800 mq. al 1° livello, 3.500 mq. al 2° livello, 5.500 al 3° livello), abbiamo evitato (ed ecco una ragione sostanziale della scelta), anche, soluzioni di parcheggio meccanico profondamente interrate sotto l'edificio e, dato il tipo di terreno, ciò sarebbe stato assai costoso; oppure la costruzioni di autosili all'esterno con grave pregiudizio alla estetica tutta dell'intorno e con il risultato di monumentalizzare una funzione assolutamente marginale senza contare, poi che un sistema di parcheggio meccanico non avrebbe mai permesso una fluida uscita delle auto (200 macchine quasi contemporaneamente), come richiesto dal Bando di Concorso.

Ripiglieremo più avanti il discorso sulla autorimessa. Ora conviene tornare alle piazze pedonali, prima di addentrarci nella descrizione dell'edificio.

Come può agevolmente vedersi dei disegni allegati, tutto l'edificio è stato concepito, salvo che per le parti addossate alle costruzioni esistenti, come sospeso su tutta l'area e quindi anche sulla piazza del Parlamento. L'idea architettonica si è venuta mano mano sviluppando per successivi svuotamenti del volume corrispondete dell'area proposta, qualora se ne fosse costruito il perimetro. In questo modo si è venuta creando una sorta di ideale comunicazione, se non altro spaziale tra gli edifici e le masse della piazza Montecitorio e l'assai poco attualmente caratterizzato piazzale del Parlamento, ridotto, così com'è, a una sorta di binario per il traffico automobilistico nei due sensi. È venuta, prendendo forza man mano che il progetto progrediva, l'idea di costruire una sorta di gradonata pedonale che potesse collegare i due differenti livelli della piazza del Parlamento e della piazza Montecitorio, oggi connessi dalla via della missione con una scalinata angusta e malridotta.

*Il primo livello di questa gradonata ideale si è concretato in tutta piazza del Parlamento sino alla via Campo Marzio, mentre su via della Missione a fianco del nuovo edificio un'ulteriore terrazza riporta alla quota della Piazza Montecitorio.*

*Da questa ultima piazza si accede, tramite una lunga scalea ad una specie di piazza-terrazza organizzata da due livelli: al piano di copertura della sala di ricevimento del pubblico - quota 7,60 - e al piano di copertura dei due primi piani delle stanze di scrittura dei deputati - quota 12,40 - dal quale si arriva sino ad affacciarsi sulla piazza del Parlamento.*

*In questo modo pur avendo potuto, come prima indicato, collegare assai strettamente gli spazi sulla piazza Montecitorio con quelli creati nel nuovo edificio, tuttavia li abbiamo connessi idealmente con questo giuoco di piani pedonali, costruiti da una piazza all'altra seguendo un percorso architettonico guidato e definito.*

*Come abbiamo spiegato prima, lungo la piazza del Parlamento l'edificio è sospeso su alti pilastri metallici disposti a formare tra loro un quadrato; l'unica parte coperta a terra è quella costituita dalla zona degli ingressi, con banca, posta e telegrafi, telefoni e ambulatorio medico. Arriva a terra anche la parete di cemento del magazzino libri, nella quale è inserita in rilievo la fontana barocca. Questo inserimento, anche se la fontana in se stessa no ha grande valore, sta a testimoniare la volontà nostra di inserire a diretto contatto con l'edificio nuovo una serie di testimonianze artistiche del passato, così come avviene per il frammento romano scultore che indichiamo di porre al termine della piazza del Parlamento verso via Campo marzio dinanzi all'edificio. Una analoga funzione potranno assolvere le eventuali opere d'arte previste per legge.*

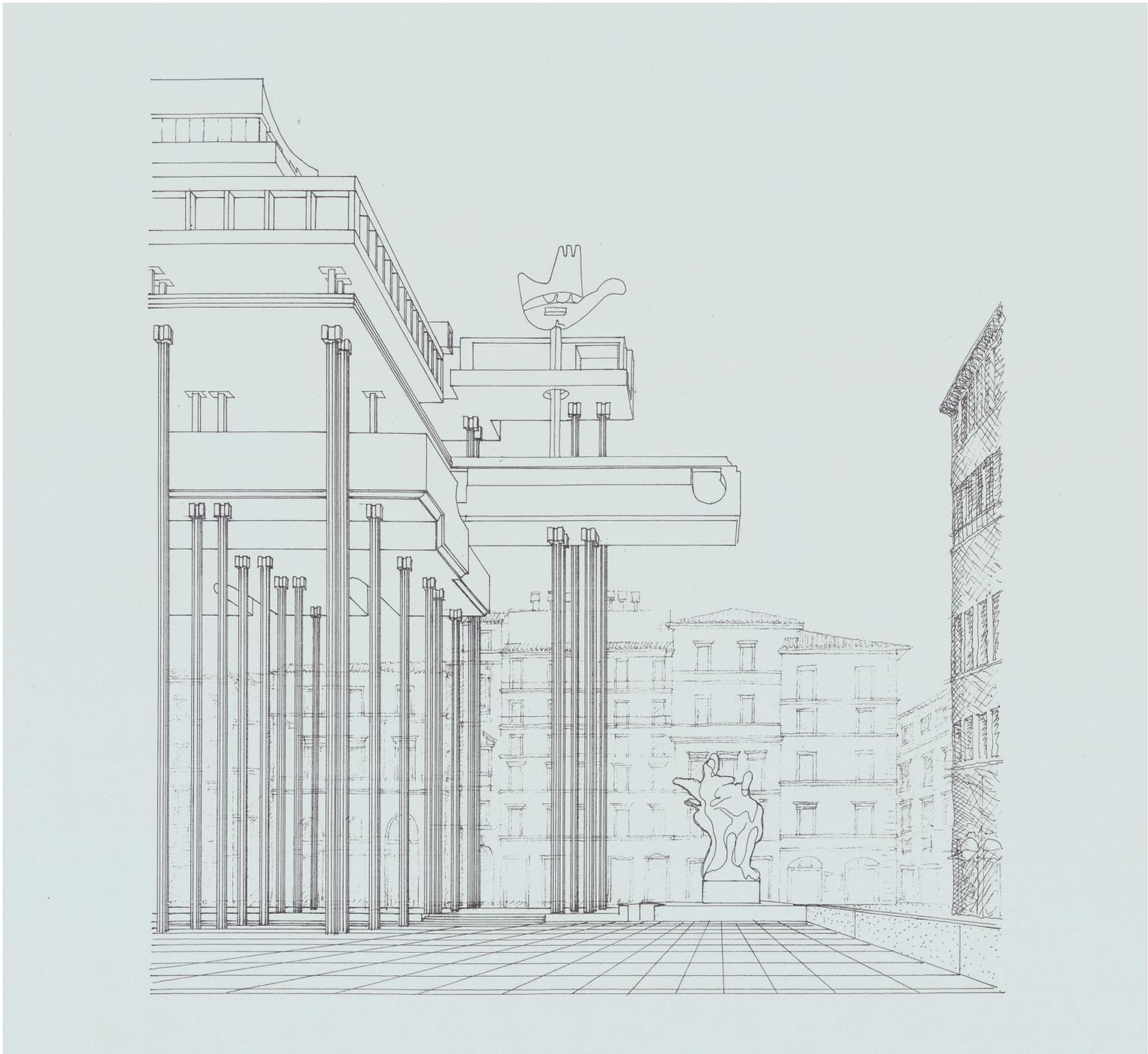
*Nella zona ingressi prima nominata si aprono anche le batterie dei servizi di comunicazioni verticali, con scale e ascensori che arrivano alla sommità dell'edificio e discendono siano all'autorimessa; e, indipendente, la scala e l'ascensore agli appartamenti di rappresentanza. A questa quota si trova anche il passaggio coperto di comunicazione tra il nuovo edificio e il Palazzo Basile, in asse al Salone dei passi perduti. Il blocco del magazzino libri, al quale si accede direttamente dal portico ha i suoi autonomi percorsi verticali, costruiti da una scala interna che percorre i cinque piani sotterranei e i dieci piani fuori terra, da un insieme di elevatori costituito da un montacarichi, due montalibri, un ascensore per gli impiegati. Alla quota 0,00 è anche sistemato l'ingresso di servizio al ristorante con una sua propria scala e un suo proprio elevatore montacarichi.*

*Dalla quota 0,00 (rammentiamo che corrisponde alla quota +1,00, secondo la*

Figura 2.12  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967

Prospettiva di progetto

Il disegno non compare nella  
relazione originale



convenzione del Bando di Concorso che fissa la quota 0,00 sull'angolo del Palazzo Basile verso via della Missione) si passa al livello delle sale di ricevimento del pubblico, disposte a quota 3,40. Questo ambiente è a contatto diretto con il terrazzo su via della Missione dal quale trovano luogo due accessi per il pubblico e un accesso per i deputati direttamente dall'esterno. Le quattordici sale ivi previste hanno differenti grandezze, alcune per ricevimento di delegazioni numerose, altre per più ristrette riunioni, altre infine per singoli incontri; tutte sono disposte libere nei lati intorno, in modo che si possa creare la più agevole circolazione di visitatori. A questo piano si trova anche il bar e una scala tramite cui si accede direttamente alla quota inferiore e, ancora più sotto, al primo sotterraneo dove sono disposti i servizi igienici per i deputati. Va detto, infine, che tutte le pareti esterne di questo atrio, in cui trovano posto le sale di ricevimento del pubblico, sono vetrate internamente verso il Palazzo Basile pur essendo, al tempo stesso, ben protette dai raggi solari dal forte sbalzo del corpo soprastante.

Quest'ultimo, situato a quota 7,60, contiene n. 97 stanze lavoro per i deputati, con in più alcuni ambienti per i servizi di dattilografia e le eventuali segreterie. Le esigenze illustrate nel bando, "[...] consentire che a ciascun parlamentare possa essere riservato un posto di lavoro singolo costituito da un ampio scrittoio e da un complesso scaffale-stipetto", ci hanno fatto preferire a sale di scrittura comuni o divise come nelle redazioni dei giornali da basse tramezzature, stanze singole per ogni deputato; quasi celle di lavoro, affinché il parlamentare possa esplicare con serenità e tranquillità quei complessi e delicati compiti che comporta la sua carica, proprio nella direzione di una maggiore qualificazione del lavoro politico e amministrativo, auspicata nel bando di concorso.

Questi ambienti di lavoro sono di misura 2,30 x 1,90 di lato, per 2 metri di altezza e contengono un tavolo scrittoio assai ampio (1,90 x 0,70) e uno scaffale stipetto a tutta parete. I pavimenti saranno in gomma o in moquette, le pareti in legno, trattato opportunamente per l'isolamento acustico, prescelto soprattutto per le sue caratteristiche di raffinatezza e di eleganza; ciò toglierà la eventuale sensazione di strettezza di questi ambienti, e a questo proposito va infine aggiunto che la parete esterna di ognuno di essi è interamente vetrata, con doppi vetro tipo uniberbel, atermici ed anacustici.

Il livello superiore a quota 10,00 contiene n. 95 stanze lavoro per deputati con le stesse caratteristiche. Questa destinazione esclusiva continua nei livelli a quota 12,40 e 14,80 con 26 e 70 stanze rispettivamente.

Va detto a questo punto che il notevole spessore del corpo di fabbrica è sfruttato creando

*amplissimi patii interni su cui si affacciano le varie stanze; in questo modo il parlamentare potrà anche avere la scelta di essere, o meno, a contatto con l'esterno.*

*Tutti i corpi di fabbrica di cui si è parlato sin'ora insistono sulla porzione di area fronteggiante il fianco del Palazzo Basile, mentre la piazza del Parlamento è ancora completamente libera.*

*Alle quota 17,20 sul fianco verso il Palazzo Basile, abbiamo ancora n. 21 stanze per deputati, mentre alla quota 17,50 sulla piazza del Parlamento, appoggiato agli alti piloni del porticato, si trova il catalogo libri con le sale di lettura della biblioteca. Questo insieme, oltre a essere direttamente collegato con il magazzino dei libri (che a questo livello contiene una serie di servizi, pertinenti alla catalogazione ed alla lettura dei libri) è concepito come un volume autonomo dagli altri, comunicante soltanto tramite un piano sfalsato, nel quale trova posto una parte del catalogo, con le sale di lettura dei giornali, delle enciclopedie, dei dizionari, atti parlamentari e delle raccolte legislative.*

*Queste si trovano alla quota 19,10, potendovi accedere dalla sala catalogo in basso o dal livello a quota 19,60 che contiene n. 42 stanze per deputati, sempre nell'ala fronteggiante il palazzo Basile.*

*Salendo ancora, alla quota 22 verso il palazzo Basile trovano posto ancora n. 31 stanze per parlamentari, mentre alla quota 23,00 sovrastante il corpo delle sale di lettura, loro collegato tramite ascensori e scale, seppur completamente indipendente da esse come masse costruite, il corpo che contiene parte degli uffici della biblioteca, gli uffici per il Servizio Documentazione e Statistiche Parlamentari, verso la via Campo Marzio e gli uffici per il Servizio Studi, Legislazione e Inchieste Parlamentari, che si protende sulla piazza del Parlamento. Questi ambienti sono illuminati da finestre a nastro continuo lungo le pareti, a differenza di quelle delle sale di lettura e catalogo chiuse ai lati ed illuminate soltanto dall'alto. A questa quota (la 24,40 di copertura) termina anche il magazzino dei libri in quanto è stata raggiunta l'altezza dell'edificio confinante su via Campo Marzio, altezza che non si voleva assolutamente superare. Alle quote 25,40 e 27,80 si trovano due nuclei di stanze per i deputati, rispettivamente in numero di 74 e di 86 alle due quote, che si protendono anche sulla piazza del Parlamento spostandosi verso di essa sull'angolo dell'edificio.*

*Alla quota 27,80 si trova anche, tutto spostato verso il fondo dell'area fiancheggiante il palazzo Basile, il primo degli appartamenti di rappresentanza, concepito appunto con ampi spazi per queste sue specifiche funzioni.*

*Alla quota 30,20 tutto spostato invece verso la via Campo Marzio e proteso in testata sulla piazza del Parlamento, si trova il volume contenente gli otto ambienti per gli ex Presidenti dell'Assemblea; ciascuno di essi è fornito di anticamera e segreteria personale. Questo piano è completamente libero in alto e in basso in modo da lasciar filtrare luce e visione e per permettere la creazione di un ampio terrazzo panoramico al di sopra del quale, completamente libero su pilastri, si trova il ristorante. Ma c'è da aggiungere prima, che a questa stessa quota è stato disposto il secondo degli appartamenti di rappresentanza.*

*Alla quota 34,40 si trova, come poco prima detto, il ristorante con i servizi relativi. Il volume quadro della sua sala principale, coperto da una soletta a vela, fronteggia la piazza del Parlamento e diviene un fondamentale motivo figurativo per tutto l'insieme, motivo figurativo ancora esaltato da una massa scultorea, da noi chiamata convenzionalmente "la Mano" ispirata da un omaggio a Le Corbusier, che si libra da un altissimo pilone proprio dinanzi alla sala ristorante. Questa testimonianza scultorea del grande Maestro dovrà essere realizzata in bronzo sulla base dei modelli esistenti, in asse all'edificio tutto.*

*Mentre verso il palazzo Basile il volume dei servizi conchiude la composizione, sulla via Campo Marzio - superiormente agli ambienti degli ex Presidenti dell'Assemblea - una seconda sala, più piccola, del ristorante determina una caduta di volumi lungo la via Campo Marzio stessa.*

*Questa la descrizione dell'edificio fuori terra. Per quanto riguarda i piani inferiori alla nostra quota 0,00 (che ricordiamo essere eguale alla quota +1,00 secondo la convezione del Bando) possiamo descrivere quanto segue.*

*Al di sotto nell'area dell'edificio verso il palazzo Basile, come pure al di sotto della via della Missione, del resto rialzata di un metro e quindi soppressa, sono disposti al primo livello sotterraneo gli uffici del Centro Elettronico di Elaborazione dei Dati; del Centro Microfilmatura e Riproduzione Documenti con elevatori e scale proprie; il complesso dei servizi igienico-sanitari per i deputati (bagni, docce e spogliatoi) direttamente collegato, come dicemmo, con la prima e seconda quota fuori terra.*

*Tutto il resto dell'area sempre a questo primo livello sotterraneo è destinato al magazzino libri, nella zona di area compresa tra la via Campo Marzio, la piazza del Parlamento e l'autorimessa. Un collegamento consente di legare direttamente il corpo scale e ascensori generale con il primo piano dell'autorimessa a quota -3,50 (di progetto).*

*Andando ancora più in basso, al secondo piano sotterraneo, e prescindendo al momento dallo spazio occupato dal magazzino libri, troviamo l'Archivio Centrale in posizione di collegamento nel fondo dell'attuale via della Missione, tra l'attuale via della Missione, tra l'attuale palazzo Basile e il nuovo edificio; questi ambienti sono collegati, con elevatori e scale, al centro Elettronico di Elaborazione Dati e al Centro Microfilmatura e Riproduzione Documenti, posti al livello superiore. A questo secondo livello sotterraneo si trovano anche gli ambienti per i servizi tecnici dell'edificio. Dal corpo scale ascensori si accede al secondo piano autorimessa a quota -7,50.*

*Al terzo piano sotterraneo, sempre tralasciando per ora lo spazio occupato dal magazzino libri, l'autorimessa si estende a tutto lo spazio dell'area, con il suo ultimo e terzo livello, a quota -11,50.*

*Torna utile alla descrizione adesso tornare al magazzino libri il quale occupa l'area prima descritta per 5 livelli con interpiano di ml. 2,40, sino alla quota -12,00. Sotto a tutto l'edificio, collegato anche a ragioni di carattere estetico come vedremo più avanti, si estende un piano di servizio di cassa altezza, m. 1,60, che contiene tutte le distribuzioni degli impianti per le varie posizioni. Questo piano è di estrema utilità per tutte le colonne montanti degli impianti che verticalmente potranno salire ogni punto dell'edificio, così come pure in ogni punto dell'autorimessa sotterranea e del magazzino libri.*

*Per quanto riguarda gli impianti precisiamo che tutto l'edificio è previsto condizionato con due tipi di sistema, ambedue centralizzati. Il primo riguarderà tutti i grossi ambienti di vita comune: gli ingressi alla quota 0,00, i servizi igienici del primo sottosuolo, gli uffici posti allo stesso livello, l'archivio centrale al secondo sottosuolo; inoltre le sale catalogo e lettura di quota 17,20 e 19,60, gli uffici di quota 23,00 e il ristorante in sommità. Sarà del tipo a condotti con diffusori, regolabile ogni piano comandi centrali, a circuito chiuso.*

*Il secondo sarà del tipo a induzione con apparecchi locali, regolabili dall'ambiente stesso: esso sarà usato in tutte le stanze di scrittura dei deputati.*

*Impianti speciali, che regolano la temperatura e la umidità dell'aria saranno a servizio autonomo del magazzino libri; mentre l'autorimessa godrà dei consueti impianti di aspirazione, immissione e depurazione dell'aria.*

*Oltre ai normali impianti di telefoni interni ed esterni di cui sarà fornito ogni ambiente. l'edificio è dotato di due impianti di posta pneumatica. Uno per la parte uffici e sale di scrittura con arrivo adiacente al blocco dei servizi verticali, l'altro per la biblioteca, con arrivi a ogni piano*

*del magazzino libri.*

## LE IPOTESI PER LA STRUTTURA E I MATERIALI

*Prima di parlare della scelta dei materiali e del tipo di linguaggio ad essi legato, occorrono alcune precisazioni sulle ipotesi fatte per le strutture.*

*L'ampio porticato al di sotto della maggior parte dell'edificio e la esigenza di non costruire un colonnato talmente pesante da escludere tutte le visuali per trasparenza, e questo era un punto fondamentale del progetto, ci ha fatto scegliere la struttura metallica nei montanti verticali come nelle parti orizzontali.*

*Questa infatti è l'unica struttura che poteva permetterci, oltre a numerosi vantaggi tra i quali non ultimo il costo e i tempi di esecuzione, di "scavare" praticamente, e concettualmente, tutto il volume dell'edificio, sospendendone i corpi sulle masse costruite preesistenti. La regolare maglia dei piloni, in un primo sondaggio strutturale di massima, ha determinato uno schema strutturale concepito per telai multipli in acciaio, con elementi prevalentemente saldati, mentre la massa del blocco fuori terra del magazzino libri, in cement armato, fa da ancoraggio generale.*

*Per quest'ultimo occorre dire che, mentre i muri d'ambito sono in cemento, tutto il blocco dei quindici piani è composto da una struttura autoportante unica, composta di elementi portanti a croce che fungono anche da supporti per i piani di appoggio dei libri e che hanno, come solai, dei grigliati metallici di tipo industriale (ad una verifica sul modello si potrà eventualmente con un solaio chiuso intermedio irrigidire ulteriormente il blocco; per ora è stato previsto a questo scopo il solaio di cemento soltanto alla quota 0,00). Questa soluzione, adottata del resto in molti magazzini libri esistenti, permette di sfruttare quasi per intero l'altezza di interpiano di ml. 2,40, e di usare come elementi di arredo le stesse strutture: tutto ciò con grande leggerezza rispetto ad analoghe soluzioni in cemento armato.*

*Le strutture orizzontali dell'edificio sono concepite con solai metallici costruiti da travi in acciaio NP o Grey sui quali è poggiato un solaio di lamiera grecata di spessore 10/10, sul quale ancora viene messo in opera il pavimento in gomma o la moquette.*

*Per quanto riguarda le fondazioni e i sistemi proposti per esse, la questione si presenta assai complessa. Innanzitutto gli eventuali rinvenimenti archeologici, ma qui la carta archeologica di Roma sembra garantire da questo punto di vista.*

Figura 2.13  
Giuseppe Samonà  
Nuovi uffici della Camera dei Deputati  
1967

Prospettiva di progetto

Il disegno non compare nella  
relazione originale



*È soprattutto la stratigrafia del terreno, desunta sulla base dei due punti di sondaggio, che dovrebbe essere ampliata a parecchi e più punti lungo tutta l'area: e ciò a causa della particolare condizione della falda alluvionale di cui fa parte il terreno sottostante la zona.*

*Comunque, pur a titolo del tutto indicativo, si possono fare le seguenti ipotesi; la soluzione economicamente più conveniente sembra quella di fondare su pali SCAC prefabbricati tutto l'edificio, salvo l'autorimessa, con pali battuti per una profondità di 12 metri oltre il piano di scavo con pali da 60 tonnellate circa. La misura dei 12 metri è puramente indicativa, e del resto i pali SCAC possono predisporre con dei giunti per il loro prolungamento eventuale. Questo per l'edificio. Per la zona dell'autorimessa si può prevedere, ed ecco qui il senso del piano dei servizi alto ml. 1,60, una platea nervata costituita appunto da detto piano, organizzata come una trave Virendel a più direzioni, disposta sotto tutto il costruito; una soluzione del genere sembra anche conveniente per le eventuali infiltrazioni di acqua e per potervi disporre lungo il perimetro gli impianti di sollevamento idrico necessari sicuramente, data la natura dei suoli.*

*Queste le ipotesi per le strutture, ma ripetiamo, e ciò vale soprattutto per le fondazioni, che trattasi soltanto di un primo sondaggio, dimensionale di larga massima, e che sarebbe auspicabile la costruzione di un modello per le varie parti, adatto allo scopo.*

*L'aspetto esterno, infine, dell'edificio è dato dunque dai corpi sospesi appoggiati agli alti piloni quadrupli (ogni colonna è di cm. 20x20, con acciaio di spessore cm. 1,00 ed è disposta attorno a un quadrato di cm. 40 che si chiude a collegare i quattro pezzi ogni 5 metri circa) e dal degradare dei corpi contenenti le stanze dei parlamentari. Queste ultime trattate con ampie aperture, lo abbiamo già detto, spaziate da montanti in travertino romano a taglio di cava, costituiti da due lame accostate di spessore 12 cm. per una profondità di mezzo metro; i marcapiano di copertura e di pavimento sono realizzati con una lamina di rame rigato che ricopre le teste dei solai metallici; per i corpi delle sale di lettura e degli uffici sospesi le pareti esterne sono costituite da murature di cemento armato di spessore 10 cm a superficie ruvida. I solai inferiori sono marcati da modanature in rame che ricoprono i fazzoletti metallici necessari all'appoggio della parete di cemento al solaio metallico, mentre i solai di copertura di questi corpi sono concepiti come superfici illuminanti e degradano verso l'interno dei corpi stessi, a formare cappello sottolineato dal rivestimento in rame.*

*Gli ambienti degli ex presidenti dell'assemblea sono invece rivestiti in pietra e coronati da una parete in cemento; le pareti esterne poggiano sul marcapiano in rame.*

*Il disegno della sala del ristorante è ottenuto da pareti vetrate che corrono tutto intorno mentre lastre di rame ricoprono la vela di copertura. Da ultimo occorre dire che aggiungono espressione all'edificio tutto i coronamenti dei pilastri quadrupli nei quali, al punto di incontro con i solai, dei capitelli di raccordo fanno da terminale.*

#### *L'ANALISI DELLE QUANTITÀ (COMPUTO METRICO DEL VOLUME)*

*Il computo dei volumi dell'edificio dà i seguenti risultati in metri cubi (lordi): circa 42.000 (39.590) metri cubi fuori terra, circa 70.000 metri cubi entro terra, per un totale di 110.000 metri cubi, su circa 15.000 metri quadri coperti, fuori terra ovviamente.*

*Analizzando queste quantità, distinte in fuori terra ed entro terra, veniamo ad avere i seguenti risultati.*

*Bisogna distinguere innanzitutto il volume fuori terra in cinque parti: magazzino libri, biblioteca (sale di lettura-catalogo-uffici), uffici della Camera dei Deputati, ambienti di incontro e vita comune, sale di scrittura.*

*Per il primo, abbiamo: circa 5.700 (5.760) metri cubi, con 2.400 metri quadri.*

*Per la seconda, abbiamo: circa 1.800 metri cubi, con 700 metri quadri.*

*Per gli uffici, abbiamo: circa 1.700 metri cubi, con 450 metri quadri.*

*Per gli ambienti d'incontro, abbiamo: circa 11.500 metri cubi (compresi anche gli appartamenti di rappresentanza per 2.000 metri cubi con 650 metri quadri) con 3.150 metri quadri.*

*Per le sale di scrittura, infine, abbiamo: circa 21.500 metri cubi, con circa 9.000 metri quadri; una quantità in volume di circa 40 metri cubi a deputato con corrispondenti 17 metri quadri circa per deputato compresi atri, ambienti di segreteria e servizi.*

*Può essere utile indicare, qui di seguito, livello per livello, i rispettivi metri quadri coperti, metri cubi costruiti, destinazione d'uso.*

*A quota 0,00 (ingressi)*

*1.000 metri quadrati, 3.400 metri cubi*

*A quota 3,40 (ambienti d'incontro)*

*780 metri quadri, 3.270 metri cubi*

*A quota 7,60 (sale di scrittura)*

*1.100 metri quadri, 2.640 metri cubi*

- A quota 10,00 (sale di scrittura)  
1.100 metri quadri, 2.640 metri cubi*
- A quota 12,40 (sale di scrittura)  
320 metri quadri, 770 metri cubi*
- A quota 14,80 (sale di scrittura)  
600 metri quadri, 1.440 metri cubi*
- A quota 17,20 (sale di scrittura)  
150 metri quadri, 360 metri cubi*
- A quota 17,50 (catalogo e sale di lettura)  
480 metri quadri, 1.800 metri cubi*
- A quota 19,10 (catalogo e sale di scrittura)  
350 metri quadri, 1.350 metri cubi*
- A quota 19,60 (sale di scrittura)  
600 metri quadri, 1.440 metri cubi*
- A quota 22,00 (sale di scrittura)  
500 metri quadri, 1.200 metri cubi*
- A quota 23,00 (uffici della Camera dei Deputati)  
550 metri quadri, 2.100 metri cubi*
- A quota 25,40 (sale di scrittura)  
900 metri quadri, 2.100 metri cubi*
- A quota 27,80 (sale di scrittura e 1° appartamento)  
1.000 metri quadri, 2.400 metri cubi; 300 metri quadri, 950 metri cubi*
- A quota 30,20 (uffici degli ex-Presidenti e 2° appartamento)  
650 metri quadri, 2.750 metri cubi; 350 metri quadri, 1.050 metri cubi*
- A quota 34,40 (ristorante)  
700 metri quadri, 2.800 metri cubi.*

*In questo conteggio non è compresa la biblioteca e il suo magazzino libri, che, a ogni quota, per 10 livelli, sino alla quota 22,00 (24,40 di copertura) occupano un volume pari a 2.400 metri quadri con 5.700 metri cubi la seconda; 700 metri quadri (alle quote 0,00, 17,50, 23,00, rispettivamente per 300, 300 e 100 metri quadri) con 1.800 metri cubi.*

*Analizzando la quantità entro terra, distinguiamo tra l'autorimessa, disposta su tre*

livelli (quota -3,50, quota -7,50, quota -11,50), gli uffici, i servizi e gli archivi, nonché gli impianti, della Camera dei Deputati su due livelli (quota -3,50, quota -7,50) e il magazzino libri su cinque livelli (quota -2,40, quota -4,80, quota -7,20, quota -9,60, quota -10,00, quota -12,40).

La prima occupa una superficie di circa 12.000 metri quadri per un totale di circa 48.000 metri cubi; il magazzino si estende per un totale di 5.600 metri quadri con un totale di 13.500 metri cubi, circa; gli uffici, i servizi e gli archivi, infine, con gli impianti, occupano circa 2.500 metri quadri per complessivi 10.000 metri cubi.

La quantità indicate per la autorimessa danno un quantitativo di auto appena inferiore a quello delle 700 richieste; d'altro canto, nel caso, l'autorimessa potrà estendersi al di sotto della via dell'Impresa, prolungando l'area prevista.

Riteniamo comunque che, senza ulteriori e approfondite indagini sulla questione del traffico di Roma, non si possano azzardare ipotesi maggiorative delle quantità da noi previste, già in certo senso al limite.

Il magazzino libri con i suoi 8.000 metri quadri ben assolve la quantità di volumi richiesta.

Volendo, a titolo di puro sondaggio, che il Bando di concorso giustamente parla di "computo metrico del volume" e non di "computo metrico estimativo", avanzare l'ipotesi di una cifra spesa, diremo quanto segue.

Per i 35.000 metri cubi escluso il magazzino libri, fuori terra, calcolando £. 50.000 per metro cubo: £. 1.750.000.000 circa;

per il magazzino libri, calcolando £. 15.000 per metro cubo: £. 285.000.000 circa;

per gli uffici entro terra, calcolando £. 20.000 per metro cubo: £. 200.000.000 circa;

per l'autorimessa, calcolando £. 10.000 per metro cubo: £. 480.000.000 circa.

Il tutto, è ovvio, a titolo puramente di sondaggio.

## LE SCELTE DI PROGETTO

Dalla descrizione delle caratteristiche dell'edificio e dalla impostazione del discorso di base sul centro storico, può comprendersi il significato e il valore delle scelte architettoniche urbanistiche corrispondenti.

Considerato l'ambiente urbano del complesso nei suoi valori significativi che traggono

*finitezza dalla coerenza degli elementi formali del suo insieme si è cercato, di isolarne ed esaminarne le varie parti, fossero esse opere firmate, aggregazioni di architettura, documenti di architettura, documenti di un più vicino passato, disponendo, di conseguenza, l'edificio in posizione tale e con una figurazione tale da entrare in dialogo con tutti gli elementi individuati nel loro processo di formazione.*

*Così verso l'insieme esistente del Parlamento la costruzione si accosta a creare scorci prospettici con il valore di precise inquadrature degli angoli del Palazzo Fontana in fondo alla via della Missione, e per costituire elemento di rapporto con il Palazzo Basile.*

*Allo stesso modo il terrazzo pedonale a quota 3,40 (quindi 4,00 rispetto al Palazzo Basile) pone il pedone a un livello dal quale il palazzo Basile è visto a distanza ravvicinata, di scorcio, non più isolato verso lo slargo attuale. I ritmi longitudinali delle stanze di scrittura dei deputati guidano verso l'angolo arrotondato del Palazzo Fontana e fanno da quinta al fronte dell'edificio di via uffici del Vicario, per riaprirsi verso la piazza del Parlamento.*

*Dalla piazza sopraelevata, che diviene non solo elemento funzionale di raccordo tra due spazi urbani o servizio di accesso alle sale del pubblico, si viene a godere una serie di prospettive nuove dell'ambiente, si viene a inquadrare uno scorcio nuovo di cielo o di murature; poi, più in alto, salendo alla piazza-terrazza di quota 7,60 e quota 12,40 le masse costruite e i vuoti si mescolano alla luce filtrante e alle visuali rinnovate.*

*Sulla piazza del Parlamento il discorso si presentava sostanzialmente diverso: alla facciata del palazzo Basile, concepita secondo regole assiali, manca qualunque tipo di rapporto ambientale anche causale e spontaneo. Il fronte prospiciente il palazzo è convesso, ma senza ragioni architettoniche, la quinta delle piccole case su via Campo Marzio è frammentata e rotta nel profilo della copertura e non offre alle lunghe fughe del palazzo Basile un fondale sufficientemente forte. Infine, la piazza, a chi arriva dai vicoli frontalmente, si apre in uno sbadiglio senza caratterizzarsi in alcun modo.*

*Si è perduta nel tempo ogni razionalità di configurazione edilizia e l'ambiente, non a caso, è scaduto al rango di parcheggio per le zone intorno. Anche per le funzioni del Parlamento, che pure vi ha il suo fronte principale, si preferisce fruire dell'ingresso di piazza Montecitorio.*

*Occorreva dare alla piazza un punto di riferimento, attraverso una figurazione compositiva plastica che potesse segnare il passaggio tra le diverse parti preesistenti, valorizzandone alcune, non disturbandone altre, colloquiando con tutte. Monumenti come il palazzo Fontana,*

*documenti costruiti come il palazzo Basile, insieme ambientali come le fronti via Campo Marzio: questi elementi oggi assolutamente dispersi e scollegati dovevano trovare un'articolazione plastica di forte riferimento che cercasse di impaginare queste architetture.*

*Per queste esigenze di figurazione, razionate attraverso l'esame storico dei fatti esistenti, nasce, dall'idea usuale di porticato come punto di incontro al coperto, la concezione del "vuoto sotto l'edifizio", che si trasforma in una sorta di ordine gigante, sostenuto dagli eleganti piloni quadrupli cui la sezione di struttura non toglie trasparenza alcuna, al di sotto del quale si legge il profilo delle cassette di via Campo Marzio cui fa da contrappunto il tormentato e scalato insieme di volumi del sottoportico, nel quale filtrano e si inquadrano le forme della edilizia minore romana caratteristica della via Campo Marzio.*

*Entrando nella piazza del Parlamento dal Corso Umberto si potrà così scorgere il giuoco dei piloni e, in trasparenza, le case esistenti sul fondo, mentre i corpi degli uffici e della biblioteca si profilano netti contro il cielo.*

*Allo stesso modo, a chi giunge alla piazza dai vicoli che la fronteggiano, l'edificio si presenterà come l'ombroso insieme dei piloni dietro i quali si leggerà il fianco del Palazzo Basile, mentre in alto i corpi aggettanti faranno da punto fermo; la statua romana, quasi in primo piano, approfondirà il campo prospettico. In egual misura, a chi provenisse dalla piazza Montecitorio, sembrerà dalla piazza sopraelevata di aver dinanzi uno spazio infinito, filtrato attraverso i piloni, al di là dei serrati corpi sovrapposti dalle sale di scrittura, disposti sulla profonda ombra del livello degli incontri comunicanti con la piazza, e con il profondo respiro dell'arretramento del piano a quota 14,80 verso la piazza del Parlamento.*

*Da questi punti di vista, l'edifizio da noi concepito ci sembra abbia raggiunto una soluzione esatta nel senso di quella visione culturale dei valori del centro storico prima esposta.*

*Mimetismo stilistico in ossequio a un processo storico ormai completo e finito da un pezzo, al pari dell'esercizio progettuale gratuito e fatto di esaltazioni formali brutali e pseudo avanguardistiche, quanto vuote di senso e prive di scala in rapporto all'ambiente, non corrispondevano alla esatta definizione di quel brano di città antica.*

*Il metodo compositivo da noi prescelto e la particolare forma dell'edifizio proposto, nelle maniere di attacco a terra, nel disporsi tra piani e percorsi a livelli diversi, nei suggerimenti formali più o meno chiaramente e direttamente recepiti dall'antico, sono la garanzia primaria che la soluzione adottata si pone come continuità contemporanea dell'ambiente che circonda l'edifizio,*

*entrando a diritto pieno tra quei fatti costruiti che, appunto nel centro storico, creano quell'insieme di relazioni tra i valori significanti dello stesso, sino a renderli per noi universali.*

*Anche la semplicità del sistema urbanistico delle piazze comunicanti a più livelli, su fin dentro l'edificio, unitamente alla poca macchinosità delle soluzioni di traffico e parcheggio, non crea un "percorso pedonale" senza ragioni, quindi degradandolo rispetto a quello dei veicoli, ma ne fa un campo di relazioni materiali e spirituali tra costruzioni vecchie e nuove, partendo soltanto dai fatti necessari all'ambiente e scaturiti da esigenze del suo interno.*

*Il prestigio e il carattere altamente significativo del nuovo edificio, così come è stato concepito da noi in questo progetto di massima, sembra infine far parte proprio di quelle progettazioni di cui si parlava all'inizio; progettazioni volte a considerare quegli aspetti fondanti della realtà del centro storico che riguardano sostanzialmente gli aspetti figurativi di quello: importanti e rappresentativi perché oggetti di contemplazione tra altri piuttosto che monumenti in se stessi.*

*Alleghiamo qui di seguito a questa relazione una serie di schizzi "di lavoro" illustranti le fasi preparatorie del progetto, meglio il suo sviluppo.*

*Crediamo questo sia utile per far comprendere la nascita di alcune delle soluzioni finali.*

*Il porticato altissimo, il movimento dei volumi, la concezione funzionale dell'insieme si ritrovano tutti, seppur in forme diverse, ancora non stabilizzate, in questi schizzi.*

<sup>1</sup> Cfr. DINA NENCINI, *Un avvenimento e un'esperienza. Il concorso per l'ampliamento della Camera dei Deputati*, in *L'ampliamento della Camera dei Deputati*, a cura di Paola Carlotti, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, Franco Angeli, Milano 2018, p. 81. Scrive la Nencini: «Solo per dare un sintetico quadro del dibattito sviluppatosi in quegli anni, possiamo iniziare dalla Carta di Atene per il Restauro dei monumenti storici del 1931; il convegno nazionale dell'INU di Napoli del 1949 dal titolo "I problemi urbanistici nelle città di carattere storico"; il VII Convegno di studi federiciani di Palermo del 1950: il convegno nazionale dell'INU di Torino del 1956, dal titolo "Centro antico e rapporto con la nuova edilizia"; il convegno della Triennale di Milano del 1957: "Importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico"; il Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico-artistici del 1960; la Carta internazionale del Restauro, nota come Carta di Venezia, promulgata a conclusione dei lavori del Secondo Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti Storici (Venezia, 25-31 maggio 1964; e ancora a Venezia nel 1965, il convegno dal titolo: "Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo"». Si veda anche CINA CONFORTO, *Il problema dei centri storici*, in ID., GABRIELE DE GIORGI, ALESSANDRA MUNTONI, MARCELLO PAZZAGLINI, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni Editore, Roma 1977, pp. 131-173.



Figura 2.14  
Frank Lloyd Wright  
Masieri Memorial  
1953

<sup>2</sup> MANFREDO TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni Universitarie Italiane, Venezia 1968, p. 10. Manfredo Tafuri (Roma, 1935 - Venezia, 1994), storico dell'architettura. Allievo di Ludovico Quaroni, nel 1966 vince la cattedra di Storia dell'Architettura a Roma. Nel 1968 si trasferisce presso l'Università IUAV di Venezia dove diventa direttore dell'Istituto di Storia. I suoi interessi storici, a cui dedicherà tutta la vita, spaziarono dall'architettura rinascimentale all'architettura contemporanea.

<sup>3</sup> CINA CONFORTO, *Il problema dei centri storici*, op. cit., p. 137. Centrale nel dibattito sulle *modalità* di intervento sul patrimonio antico, è stata la *querelle* animatasi a metà degli anni '50 sulla «costruzione ad opera di F. L. Wright del Masieri Memorial, sul Canal Grande [a Venezia], in sostituzione di un edificio rappresentativo della edilizia storica corrente veneziana. I due schieramenti vedono da una parte i cultori della buona architettura che attribuiscono all'opera del "maestro" un valore di per sé insostituibile, dall'altra i sostenitori della conservazione a qualunque costo del patrimonio storico, che [...] vedono nell'immobilismo l'unico tipo di salvaguardia». La citazione appena trascritta è tratta da CINA CONFORTO, *Il problema dei centri storici*, op. cit., p. 138.

<sup>4</sup> Si tornerà nel prosieguo del capitolo sulla *diversità* samoniana nell'individuazione degli strumenti di intervento sul patrimonio. Ci si limita a segnalare che la ricerca di Samonà in tal senso appare consonante, nel principio ma non nel metodo, alla teoria che Ernesto Nathan Rogers propone circa la «preesistenza ambientale». Rogers rende pubblica la sua posizione di mediazione nella definizione dell'approccio operativo ai nuclei antichi nel 1957, in occasione del VI Congresso INU di Lucca. Si vedrà, più avanti, come Samonà nel medesimo anno, nel saggio *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, fornisce particolare delucidazione della propria *alternatività* di approccio.

<sup>5</sup> La riflessione di Samonà sul significato funzionale da assegnare all'antico (che, come visto nel capitolo primo, egli identifica nella necessità di allontanamento dei fatti amministrativi, tecnici e politici che ne hanno determinato la congestione) trova pienamente asilo nel coevo dibattito culturale teso a «superare il problema di *cosa conservare*» nei centri storici per spostarsi gradatamente sul «*che fare* di ciò che ancora può essere conservato». (CINA CONFORTO, *Il problema dei centri storici*, op. cit., p. 147).

<sup>6</sup> Così la denominazione ufficiale del concorso.

<sup>7</sup> BRUNO ZEVI, *Dodici Parlamenti per una Repubblica*, in «L'Espresso», 19 novembre 1967, n. 33, ora in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1970, vol. VI, n. 686, p. 468.

<sup>8</sup> Cfr. EMANUELE PALAZZOTTO, *Lo strumento della linea e il progetto di Ernesto Basile per Montecitorio, in L'ampliamento della Camera dei Deputati*, op. cit., pp. 69-80. Ernesto Basile (Palermo, 1857 - Palermo, 1932), architetto. Si laureò in architettura alla Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo nel 1878. Docente di Architettura Tecnica presso gli Atenei di Roma (negli anni Ottanta dell'800) e di Palermo (a partire dai Novanta, succedendo al padre Giovan Battista Filippo), dedicò i suoi studi, oltre che alle sperimentazioni europee allora in corso, alla architettura rinascimentale, araba e normanna, caratteristiche della Sicilia. È considerato uno dei maggiori esponenti del *Modernismo* e del *Liberty* italiano.

<sup>9</sup> Cfr. bando di *Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati*, art. 2.

<sup>10</sup> Si riporta di seguito sintesi del bando di concorso, con annotazione delle principali richieste del quadro esigenziale. Il bando richiedeva, all'articolo 4, la progettazione di: 1) una *biblioteca* con annessi uffici dotata di un magazzino per 1.000.000 di volumi; una sala cataloghi con servizio di distribuzione dei volumi di 350 mq; sale lettura (per categorie di utenza diversificate) di circa 100

posti; sala di consultazione enciclopedie, atti parlamentari e raccolte legislative; sala consultazione riviste e giornali; 2) *uffici per il servizio di studi, legislazione e inchieste parlamentari* per 20 funzionari e ricettività per 50 posti; 3) *uffici per il servizio documentazione e statistiche parlamentari* per 16 funzionari; 4) una *autorimessa sotterranea* con capacità totale di circa 700-800 autovetture; 5) un *ristorante* (con annessa cucina e servizi) per circa 250 servizi contemporanei dotato anche di accesso dall'esterno; 6) *sale di ricevimento del pubblico* (con annessi servizi) nel numero di circa 15-20; 7) un *archivio centrale*; 8) un *centro elettronico di elaborazione dati* di circa 600-700 mq; 9) un *centro di microfilmatura e riproduzione documenti* di circa 200-250 mq; 10) *sale scrittura* per una complessiva ricettività di 540 deputati, con ambienti in grado di «consentire che a ciascun parlamentare possa essere riservato un posto di lavoro singolo costituito da ampio scrittoio e da un complesso scaffale stipetto»; 11) *uffici degli ex presidenti dell'assemblea* composti da 8 ambienti ciascuno dotato di locale segreteria; 12) *due appartamenti di rappresentanza* per complessivi 700 mq; 13a) una *banca*; 13b) un *ufficio postale*; 13c) un *ambulatorio medico*; 13d) una *tabaccheria*; 13e) *bagni* con docce e spogliatoi; 13f) una *barberia*; 14) l'inserimento di una *fontana barocca*.

<sup>11</sup> I tre testi di maggior rilevanza storiografica aventi ad oggetto la descrizione del concorso e delle sue dinamiche (MANFREDO TAFURI, *op.cit.*; BRUNO ZEVI, *op.cit.*; GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Montecitorio valle di lacrime*, in «Casabella», XXXI, dicembre 1967, n. 321), su cui si tornerà nel prosieguo di capitolo, presentano posizione concorde sulla sovrabbondanza quantitativa delle richieste funzionali del bando.

<sup>12</sup> Si riporta stralcio della Gazzetta Ufficiale del luglio del 1967 recante elenco dei 18 progetti cui fu corrisposto rimborso spese. «La Commissione giudicatrice del concorso nella seduta del 31 maggio 1967 ha deliberato di non assegnare i premi previsti dall'art. 11 del bando ed ha concesso un contributo a titolo di parziale rimborso delle spese nella misura di L. 1.500.000 (unmilione cinquecentomila) per i progetti contrassegnati con i seguenti motti: Agorà 70 - Architopia - Boomerang 19 - Buleuterion - Calycanthus - Curia innocenziana - Esse 67 - Fontagrande - Il pieno e il vuoto il vuoto e il pieno - La macchina parlamentare - L'eco in lontano - Mac 3 - Martedì - Omaggio a Mafai - PBT - Pierino e il lupo - WW - 3P 3C». Si riporta a seguire la composizione dei gruppi: *Agorà 70* (L. Lemmi; G. Giannoli; E. Mencarelli); *Architopia* (F. Cocchia; V. Girardi); *Boomerang 19* (L. Muzio; F. Tartaglino Mazzucchelli); *Buleuterion* (L. Quaroni; G. Esposito; M. Lonzi Mibelli; A. Quistelli); *Calycanthus* (Sara Rossi); *Curia innocenziana* (L. Vignetti; G. De Fiore); *Esse 67* (R. Magagnini; L. Poma; P. Greco; A. Jatta; G. Pediconi; F. Rocca); *Fontanagrande* (G. Caniggia; I. Cilento; M. Gasparri; L. Gramazio; R. Greco; G. Imperato; A. Ragazzoni Caniggia); *Il pieno è il vuoto il vuoto è il pieno* (M. Castellazzi; T. Dall'Anese, M. Romano, A. Arcangeli); *La macchina parlamentare* (V. Franchetti Pardo; A. Nonis); *L'eco in lontano* (P. Potoghesi; A. Biraghi; V. Gregotti); *Mac 3* (C. Aymonino; C. Chiarini; B. De Rossi; M. Vittorini; P. Moroni; N. Di Cagno); *Martedì* (G. Samonà; A. Samonà); *Omaggio a Mafai* (M. Sacripanti; F. Frigerio; G. Pellegrineschi; G. Perucchini); *PBT* (C. Pascoletti; A. Bearzotti; R. Turchi); *Pierino e il lupo* (F. Donato; E. Piroddi); *WW* (G. Vaccaro; G. Valle; T. Valle; A. Vitellozzi); *3P 3C* (L. Passarelli; F. Passarelli; V. Passarelli; P. Cercato; F. Ceschi; M. Costantini);

<sup>13</sup> La commissione non produsse alcuna relazione finale. Tuttavia Giovanni Klaus Koenig riporta nel suo articolo (*Montecitorio valle di lacrime, op. cit.*, p. 47) i contenuti di una versione ufficiosa, stilata dalla giuria in bozza. Nei passaggi conclusivi del testo, si può leggere: «La commissione quindi: auspica che i gruppi di progettisti, i cui elaborati sono contraddistinti dal motto citato nell'elenco dei meritevoli di contributo parziale per spese, vengano invitati ad una ulteriore prova, per la quale si possa procedere ad una rielaborazione e affinamento del tema proposto».

<sup>14</sup> Nell'Archivio Storico della Camera dei Deputati, presso il *Fondo Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati*, sono conservati molti tra articoli e atti di convegno aventi avuto ad oggetto il concorso del 1967. A tal riguardo si segnala la sintetica lista riportata da Manuela Raitano in MANUELA RAITANO, *Non solo Tafuri. Altre voci sulla questione dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, in *L'ampliamento della Camera dei Deputati*, *op. cit.*, p. 136. Scrive la Raitano: «Qui a seguire trascriviamo solo alcuni dei titoli apparsi sulla stampa quotidiana, in ordine cronologico: "Polemica per il palazzo degli uffici parlamentari. Perché estraniare la necessità della Camera dalla sistemazione del centro storico?", *Il Messaggero*, (s.d.); "I deputati vogliono costruire un palazzo nel cuore di Roma" *Corriere della Sera*, 6 agosto 1966; "Progetto infelice", *La Voce Repubblicana*, agosto 1966; "Si gettano milioni dalle finestre di Montecitorio", *Settegiorni in Italia e nel mondo*, n. 12, 3 settembre 1967; "Un palazzo-parcheggio ma per soli parlamentari", *Il Tempo*, 17 settembre 1967; "Rientra l'iniziativa edilizia per il nuovo Palazzo della Camera", *Il Popolo*, 25 febbraio 1968; "La nuova ala della Camera sarà contro il Piano Regolatore?", *Il Giornale d'Italia*, 15 marzo 1968». Sono inoltre meritevoli di citazione (omettendo volutamente i contributi di Zevi, Koenig e Tafuri, di cui già si è fatta rapida menzione e su cui si tornerà specificatamente nel prosieguo del capitolo) gli articoli di: ANTONIO CEDERNA, *La camera dei faraoni*, in «L'Espresso», 23 ottobre 1966, n. 43, pp. 18-19; LEONARDO BENEVOLO, *Viva il Parlamento nel cuore di Roma, un problema che non riguarda soltanto la Capitale*, in «La Fiera Letteraria», XXIII, dicembre 1968, n. 50.

<sup>15</sup> MANFREDO TAFURI, *op.cit.*

<sup>16</sup> BRUNO ZEVI, *op.cit.* Bruno Zevi (Roma, 1918 - Roma, 2000), architetto, storico e critico di architettura. Si laurea in architettura nel 1942 alla Harvard University. Tornato in Italia l'anno successivo, fondò l'APAO (1945) e la rivista *Metron-architettura* (1945-54). Professore di Storia dell'architettura, dal 1961 nell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, poi (1963-79) nell'Università La Sapienza di Roma. Esercì un'intensa azione teorica e didattica. Direttore (dal 1955) della rivista *L'architettura, cronache e storia*, segretario generale (dal 1952) dell'Istituto nazionale di urbanistica, promosse (1959) la costituzione dell'Istituto nazionale di architettura. Accademico di San Luca.

<sup>17</sup> GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.* Giovanni Klaus Koenig (Torino, 1924 - Firenze, 1989), architetto e storico dell'architettura. Dopo la laurea in architettura a Firenze (1950), ha insegnato nelle università di Venezia e di Firenze. Fondatore (con L. Benevolo e P. L. Spadolini) dell'ISIA (Istituto superiore per le industrie artistiche) di Firenze, è stato direttore e collaboratore di diversi giornali e riviste. In collaborazione con Roberto Segoni ha progettato il *Jumbo Tram* di Milano, le elettromotrici per la metropolitana di Roma, il treno dei servizi pendolari delle Ferrovie dello Stato e le carrozze per le Ferrovie Nord di Milano.

<sup>18</sup> Zevi pubblica il suo articolo nel novembre del 1967, a soli quattro mesi dal pronunciamento degli esiti ufficiali di concorso. Particolare non secondario è la rivista su cui pubblica: *L'Espresso*. A differenza di Koenig e Tafuri la platea cui si rivolge Zevi è dunque più ampia in termini quantitativi e meno qualificata per specifica competenza di settore.

<sup>19</sup> Le posizioni di Zevi e Tafuri, pur nella diversità di registro e di alcune specificità d'interpretazione, non appaiono così divergenti. Più marcata la distanza del pensiero di Koenig.

<sup>20</sup> Le ragioni dei rispettivi coinvolgimenti sono diverse: Zevi percepisce il tema del concorso come estremamente sentito in ragione della sua alacre profusione intellettuale a favore del *moderno* soprattutto in rapporto al suo inserimento all'interno di contesti storici. Inoltre egli stesso racconta come, designato a far parte della commissione giudicatrice del concorso, presentò dimissioni in aperto dissenso con il programma edilizio. Koenig, invece, di quella stessa commissione fece parte.

Le ingenti critiche che la giuria ricevette certamente lo spinsero ad affidare alle pagine dell'articolo apparso su *Casabella*, contenuti a forte accento personale.

<sup>21</sup> Scrive Tafuri (MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 9): «Specie negli ultimi tempi, gli architetti hanno riversato nei loro progetti di concorso tutta la carica dei problemi che non è loro dato affrontare nel corso della professione comune, dando l'impressione – a giurie abituate ad analizzare soluzioni e non proposte facenti parte di un lungo *work in progress* – di una assoluta astrattezza e di utopismo. D'altra parte l'utopia è una risposta, volta per volta polemica o evasiva, alla sordità delle istituzioni rispetto alle istanze del dibattito architettonico e urbanistico: una risposta, comunque, da valutare come tale nei suoi intrinseci valori, non da scartare a priori».

<sup>22</sup> Scrive Koenig: «Molti concorrenti (ma non quelli premiati, s'intende) hanno seguito il vezzo corrente degli architetti e degli studenti di architettura, che è quello di contestare la società, e quindi il bando del concorso. Esprimere il proprio dissenso è un diritto sacrosanto di ogni cittadino e, nella fattispecie, se ogni architetto dicesse il suo sonoro “no” al Mefistofele-speculatore che lo tenta a rovinar la città, tutto andrebbe meglio. Ma nel caso del concorso in questione, quale scusa ha la contestazione, ammesso di non essere anarchici?» (GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 16).

<sup>23</sup> L'articolo 4 del bando di concorso, al comma 4 prescriveva: «Autorimessa sotterranea: l'autorimessa, riservata ai parlamentari ed al personale, dovrà avere la capacità totale di 700-800 autoveature. Il concorrente dovrà predisporre la soluzione più idonea, sia sotto il profilo del costo sia sotto quello della massima ricettività, nell'osservanza delle disposizioni vigenti con particolare riguardo ai sistemi di ventilazione e di prevenzione degli incendi. Qualunque sia la soluzione di discesa e salita degli autoveicoli (a rampa o meccanizzata), gli accessi dovranno essere ubicati considerando che l'afflusso e l'uscita delle autoveature, nel limite di circa 200 unità, deve avvenire quattro volte al giorno entro il più breve tempo possibile». L'eccessiva richiesta di bando circa il dimensionamento dell'autorimessa fu riconosciuta dalla stessa commissione giudicatrice. Koenig, evidentemente riportando una considerazione emersa in sede di valutazione collettiva, espone le perplessità relative al pericolo che una siffatta capacità avrebbe comportato in termini di scavo verticale entroterra e di conseguente intercettazione della falda freatica. A tal proposito scrive: «è stata questa [riferendosi alle perplessità appena riportate] una delle principali ragioni per cui molti commissari hanno pensato assai presto ad una concorso di secondo grado, dove, rivista questa poco felice prescrizione di bando, tutti i concorrenti fossero posti in uguali condizioni, permettendo a tutti di situare l'autorimessa in un modo meno tassativo». (GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 16).

<sup>24</sup> Cfr. nota precedente. Per consentire il reperimento di una volumetria idonea a soddisfare la richiesta di dimensionamento dell'autorimessa, quasi tutti i concorrenti furono costretti a proporre scavi entroterra estremamente profondi (in media circa 8 livelli sotto quota stradale). Samonà, derogando arbitrariamente dai confini planimetrici del lotto, riuscì a contenere lo scavo a soli 3 livelli entroterra, facendo corrispondere l'ingombro orizzontale dell'autorimessa all'intera estensione superficiale di piazza del Parlamento.

<sup>25</sup> L'articolo 2 del bando di concorso, alla lettera b) prescriveva che: «L'altezza dell'edificio dovrà adeguarsi alle quote di gronda degli edifici della piazza, escluso il palazzo Basile». Samonà deroga anche da tale indicazione. L'eccessivo slancio verticale è evidenziato specificatamente da Koenig che scrive (GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 22): «La seconda perplessità è di ordine urbano, di skyline. Un palazzo come quello di Samonà, che comincia laddove gli altri finiscono, diventa nel panorama urbano romano una emergenza, al cui confronto la torre Velasca è, per Milano, un birillino».

<sup>26</sup> Tafuri a riguardo scrive (MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 12): «Programma che, una volta delineato,

anche come semplice ipotesi preliminare e di massima, avrebbe benissimo potuto consigliare una diversa impostazione per il tema in questione, come ad esempio la diluizione dei servizi per il Parlamento (o di una loro parte), nel tessuto storico: il che avrebbe fornito un'ottima occasione per un suo concreto e funzionale restauro». Considerazione analoga si rintraccia in Zevi (BRUNO ZEVI, *op.cit.*, p. 470): «L'incongrua congerie dei servizi richiesti avrebbe dovuto consigliare un esame approfondito degli edifici adiacenti, alcuni dei quali sono di proprietà della Camera dei Deputati o ad essa concessi in uso. [...] Analizzando la consistenza edilizia della zona, si poteva ridurre drasticamente il programma del nuovo fabbricato rendendolo idoneo alla superficie disponibile».

<sup>27</sup> Questo aspetto perplime Tafuri alla stregua dell'eccessivo carico dell'autorimessa (cfr. MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 13-14). Zevi riconduce la questione ad un problema di *contenuto*, come egli stesso lo definisce. Con la *vis* polemica a lui propria, scrive: «E poi, che senso hanno queste 540 scrivanie o camerette, quando i parlamentari si articolano oggi secondo gruppi politici?».

<sup>28</sup> GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 16. Koenig è molto netto sulla questione. Oltre alla citazione già riportata nel testo, scrive a riguardo: «Il bando era sbagliato? Ciò è quanto si sente dire da più parti, a giustificazione del supposto fallimento del concorso [...]. Ma non è vero. [...] Un bando così dettagliato è stato considerato da molti architetti come un tirar redini prima della corsa: un vincolo inaccettabile per un artista creatore, recalcitrante di fronte a tanti ostacoli. Sta di fatto che nel bando erano già configurate con estrema esattezza tutte le esigenze della Camera; [...]. Un committente che sa quel che vuole, dunque, questa Camera».

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> Koenig fornisce approfondita descrizione delle competenze di valutazione delle singole sotto-commissioni. Lo fa riportando nel suo articolo (GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 47) la bozza di relazione finale stilata dalla giuria e mai resa pubblica. In un passaggio del testo, pur non esplicitandosi la separazione della commissione in tre sottogruppi (che però certamente avvenne, per stessa ammissione di Koenig), si comprendono con maggior dovizia di particolari quali aspetti i giudizi di settore vagliarono. «Per ciò che concerne i valori estetici [1° sottogruppo, ndr], la commissione ha ritenuto di primario interesse la ricerca di una indispensabile corrispondenza tra l'espressione formale e l'articolarsi dell'organismo architettonico; e, per quanto attiene l'inserimento ambientale [sempre di competenza del 1° sottogruppo, ndr], si è posto l'accento sugli aspetti dimensionali e di scala dell'intervento volumetrico proposto piuttosto che sui fattori stilistici. Nell'analisi tecnologico-strutturale [2° sottogruppo, ndr] l'interesse della commissione, piuttosto che sulle manchevolezze specifiche e di dettaglio, si è rivolta ad accertare il grado di realizzabilità dei progetti compatibile con la risposta alle esigenze tecnologiche e funzionali senza che questa, in una ulteriore elaborazione, dovesse comportare una alterazione sostanziale del progetto. Per gli aspetti funzionali [3° sottogruppo, ndr], la commissione ha esaminato la corrispondenza distributiva e dimensionale dei singoli ambienti alle richieste specifiche degli articoli 3 e 4 del bando di concorso, ponendo particolare attenzione sui servizi essenziali e sulla organizzazione delle sale di scrittura e di ricevimento al pubblico».

<sup>31</sup> MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 10

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> In realtà non vi è certezza circa quale sottocommissione vide Koenig operativo. Si sa per certo, per sua stessa ammissione, che non appartenne, nonostante ne avesse titolo, a quella con delega

alle valutazioni sulla *composizione architettonica e ambientamento urbano*. Il fatto che la sottocommissione dedicata ad esaminare la rispondenza del progetto alle richieste del bando fosse composta per lo più dai rappresentanti della Camera, ha fatto desumere una sua collocazione nel gruppo posto a vaglio delle caratteristiche tecnico-costruttive dei progetti.

<sup>35</sup> GIOVANNI KLAUS KOENIG, op.cit., p. 17. L'eterogeneità di cui parla Koenig era dovuta al fatto che la commissione fosse composta da esponenti del mondo politico, da tecnici di sfera architettonico-ingegneristica e da funzionari amministrativi. Tafuri contesta come tra i tecnici vi fossero solamente «tre storici [...] per giunta scarsamente interessati alle vicende dell'architettura contemporanea, almeno in quanto studiosi, ed un solo critico, Giovanni Klaus Koenig, scarsamente interessato, questi, alla storia antecedente al movimento moderno». È Zevi invece a riportare il numero preciso dei componenti della giuria: 32.

<sup>36</sup> Fondamentale a questo riguardo citare gli appunti personali di Koenig (che a propria volta riporta all'interno del suo articolo, alla p. 47) circa le valutazioni di categoria delle tre sotto-commissioni. Scrive Koenig: «A titolo puramente personale, alleghiamo la copia di una tabella che serviva allo scrivente [Giovanni K. Koenig, ndr] per dare un primo giudizio sui lavori ammessi. Invece del sistema usato da molti commissari, che davano un giudizio basato su tre voti per ciascuna sottocommissione (A = ottimo; B = buono; C = sufficiente), lo scrivente per ponderare il maggior peso da dare ai giudizi della prima commissione (di cui non faceva parte) dava 5, 3, 1 punti ai giudizi ottimo, buono e sufficiente della prima sottocommissione, mentre ai giudizi delle commissioni tecnico-costruttiva e funzionale assegnava 3, 2, 1 punto. Così facendo il risultato appare molto più equilibrato che col sistema ABC, risultando segnalati tutti i progetti con almeno 6 punti. 11 punti: "WW" (5 + 3 + 3); 10 punti: "Boomerang" (5 + 3 + 2); 9 punti: "Mac 3" (5 + 2 + 2), "L'eco in lontano" (5 + 2 + 2); 8 punti: "Architopia" (5 + 2 + 1); "Pierino e i lupo" (5 + 2 + 1); "Bulenterion" (5 + 2 + 1); "3P 3C" (3 + 3 + 2); 7 punti: "Martedì" (5 + 1 + 1), "Agorà 70" (1 + 3 + 3), "Calycanthus" (3 + 3 + 1); 6 punti: "Omaggio a Mafai" (3 + 2 + 1), "Fontanagrande" (1 + 3 + 2), "Il pieno è il vuoto il vuoto è il pieno" (1 + 2 + 3), "PBT" (1 + 3 + 2), "La macchina parlamentare" (3 + 2 + 1), "Esse 67" (3 + 2 + 1), "Curia Innocenziana" (3 + 2 + 1)». La tabella stilata da Koenig consente di comprendere come nonostante «a conclusione dell'esame di idoneità, un solo progetto, il "WW" (Vaccaro, Vitellozzi, Valle, Valle) [avesse] riportato l'idoneità piena in tutti e tre i giudizi» (GIOVANNI KLAUS KOENIG, op.cit., p. 17), l'esito finale non risentì di tale indicazione che, se invece fosse stata vincolante, avrebbe consentito di individuare un vincitore. A riprova dello scollamento tra giudizi specifici e valutazione complessiva, è possibile utilizzare la classificazione del progetto di Samonà: ritenuto appena sufficiente negli aspetti tecnico-costruttivi e funzionali, e collocatosi per somma di punteggi dietro ben otto altri progetti, la proposta fu comunque notevolmente apprezzata in termini generali.

<sup>37</sup> Sia Zevi che Tafuri presentano opinione estremamente negativa sul Palazzo Basile. Zevi imputa all'intervento *basiliano* l'aver «disintegrato» la piazza su cui si volge, nella completa illogicità prospettica dovuta al suo impianto planimetrico. Scrive infatti (BRUNO ZEVI, op.cit., p. 474): «Il colossale palazzo di Ernesto Basile [...] ha un impianto simmetrico, sottolineato da tozze torri laterali. Insiste su una piazza lunga 70 metri ma profonda 15. Ne discende che il blocco, concepito, per una visione frontale, non può essere osservato che di sbieco, in prospettiva. La veduta principale è naturalmente dal corso Umberto: si tratta dunque di controbilanciare la fuga prospettica di un palazzo nato per essere guardato di fronte». Tafuri è ancor più tranciante (MANFREDO TAFURI, op.cit., p. 22): «[...] il tessuto storico non ha tanto sofferto [con l'edificazione del Palazzo Basile] di una semplice alterazione, bensì dell'introduzione, nella propria struttura, di una tipica *non-struttura*: l'effetto di provvisorietà causato dall'informe slargo dovuto all'impossibilità di una fattiva relazione fra l'edificio del Basile, rarefatta

operazione si svuotamento del significato storico di una istituzione, e la pregnante complessità della struttura del tessuto storico, pur nella disomogeneità dei suoi valori formali. Anzi, si fa ora evidente che è proprio la de-storicizzazione brutalmente introdotta dell'intervento dell'architetto siciliano, che rende incerta, labile, non finita la spazialità del sito urbano da esso dominata [...]. L'edificio di Basile, infatti, malgrado le sue dimensioni, appare come un vuoto piuttosto che come un pieno».

<sup>38</sup> BRUNO ZEVI, *op.cit.*, p. 476

<sup>39</sup> Nonostante Zevi intitolò l'articolo *Dodici Parlamenti per una Repubblica*, e nel testo faccia esplicito riferimento alla scelta di dodici proposte tra le diciotto premiate, ne descrive in realtà sole undici. Seleziona infatti, nell'ordine di elencazione che egli stesso adotta, i progetti di: 1) Samonà; 2) Pascarelli; 3) Quaroni; 4) Sacripanti; 5) Vaccaro; 6) Sara Rossi; 7) Girardi e Cocchia; 8) Portoghesi; 9) Aymonino; 10) Donato e Piroddi; 11) Muzio e Tartaglino Mazzucchelli. A compendio della descrizione scritta, e a conferma del numero effettivo dei progetti opzionati, vi sono nel testo solamente undici immagini (una per progetto).

<sup>40</sup> Non a caso Zevi colloca il progetto di Muzio e Tartaglino Mazzucchelli, di esplicita eco razionalista, in coda al suo elenco, accompagnato da una descrizione piuttosto stringata. Lo stesso Koenig definisce la proposta di Muzio-Mazzucchelli «di chiarezza distributiva [...] ma che può apparire retrodatato».

<sup>41</sup> MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 25

<sup>42</sup> *Ibidem*

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 24

<sup>44</sup> *Ibidem*

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> Italo Insolera non fece altro che dare sostanza ufficiale ad una riflessione che, come visto, fu avanzata anche da osservatori come Zevi e Tafuri (nell'impossibilità tuttavia di accertare quanto questi ultimi fossero stati a loro volta influenzati dalla proposta dello stesso Insolera). La soluzione presentata per il concorso del '67 prevedeva «un Parlamento aperto nel centro storico di Roma», strutturato sulla disgregazione nel tessuto urbano delle funzioni richieste dal bando. Tafuri, pur apprezzandone l'originalità della formulazione muove comunque un appunto sul fatto che «pur estendendo le dimensioni del problema, [la proposta] avrebbe potuto individuare una scala dell'immagine assai stimolante; avervi rinunciato è, a nostro parere, un errore». Italo Insolera (Torino 1929 - Roma, 2012), architetto e urbanista. Dopo la laurea in Architettura, ha tenuto corsi e seminari in numerose università italiane ed estere; ha approfondito in particolare l'analisi del rapporto tra metropoli moderna e città antiche.

<sup>47</sup> Zevi loda il progetto di Samonà per la capacità di rifiutare «qualsiasi colloquio col Palazzo Basile» pur integrandolo nel suo differenziarsi (BRUNO ZEVI, *op.cit.*, p. 476). Inoltre, in linea con le motivazioni che lo portarono a dimettersi dalla commissione prima dell'inizio del concorso, Zevi riconosce alla proposta di Samonà la forza di aver vinto le costrizioni di un lotto troppo angusto per assorbire quanto richiesto. Questo spunto offre la possibilità di allargare la riflessione. Il completo distacco nei confronti dell'edificio di Basile da parte di Samonà, motivato da ragioni progettuali che egli stesso evidenzia nella relazione generale, non può non stimolare una considerazione che esuli dalla contingenza delle logiche di progetto. Samonà si laurea con Ernesto Basile; tuttavia il rapporto tra i due fu estremamente travagliato. Come riporta Francesco Infussi in *Urbanisti italiani*,

a cura di Paola Di Biagi, Patrizia Gabellini, Laterza, Bari 1992, p. 161: «Durante gli anni universitari i rapporti tra Ernesto Basile e Giuseppe Samonà non erano stati dei migliori. L'incapacità del primo di ascoltare, la sua mancanza di disponibilità nei confronti dell'allievo erano dei limiti troppo forti per consentire l'instaurarsi, pur all'interno delle diversità, di una sintonia con il giovane Samonà. È lo stesso Samonà a ricordare che Basile "era incapace di entrare, di immedesimarsi nei problemi creativi; di incoraggiare le soggettive predilezioni dell'allievo [...]; disegnava sulla lavagna le sue architetture e pretendeva che quelle, e nient'altro, fossero il modello delle esercitazioni scolastiche». Non si ritiene considerazione ardita pensare che in quel rifiuto di instaurare un dialogo con l'ampliamento di Basile (opera di maggior rilievo nazionale di quest'ultimo) si potesse annidare la volontà di Samonà di segnare definitivo distacco dal maestro mai amato.

<sup>48</sup> GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 22

<sup>49</sup> *Ibidem*. Si approfitta dello spunto offerto dalla considerazione di Koenig circa la «quinta facciata» per introdurre una annotazione tecnica sull'edificio. Nonostante la rilevante presenza percettiva e di estensione superficiale degli intradossi dei solai dei volumi sospesi, Samonà non fornisce alcuna loro connotazione costruttiva o materica. La natura dei solai (in metallo) e il vaglio degli elaborati grafici di progetto, hanno portato a desumere che gli intradossi fossero intonacati, con tecnologia tipo NERVOMETAL, all'epoca in uso.

<sup>50</sup> Koenig (p. 22 dell'articolo citato) apprezza la soluzione funzionale delle sale della biblioteca di Samonà (particolare su cui si tornerà nel prossimo capitolo, tuttavia in dissenso dal parere espresso da Koenig) e la capacità del progetto di gestire l'elevata complessità strutturale. Individua invece come principali difetti: 1) «il ristorante posto alla sommità dell'edificio», per l'eccessiva preminenza in termini di collocazione e per suo scollamento dall'esigenze reali che la funzione, sempre a parere di Koenig, avrebbe dovuto avere all'interno di un organismo architettonico come i *nuovi uffici*; 2) il troppo marcato verticalismo dell'opera (cfr. nota 25).

<sup>51</sup> Tafuri individua, come detto, nei progetti di Quaroni e Samonà, le proposte di maggior valore fra tutte quelle presentate. Non avendo l'ardire di discutere lo spessore intrinseco dei due progetti, né l'obiettività critica di Manfredo Tafuri, ci si limita ad annotare come quest'ultimo avesse stretti legami personali con entrambi gli autori delle opere di cui si trovò a esaltarne la felice riuscita architettonica. Allievo di Quaroni, nel 1968 (l'anno stesso della pubblicazione del suo saggio sugli esiti del concorso) divenne direttore dell'Istituto di Storia dell'Università IUAV di Venezia su nomina diretta di Giuseppe Samonà.

<sup>52</sup> MANFREDO TAFURI, *op.cit.*, p. 35

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 36

<sup>54</sup> *Martedì* è il motto con cui Giuseppe e Alberto Samonà depositarono il progetto di concorso dei nuovi uffici della Camera dei Deputati.

<sup>55</sup> La relazione di progetto, recante nel frontespizio titolo (*Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*), motto (*Martedì*) e denominazione del concorso (*Concorso Nazionale per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati*), è un documento dattiloscritto di trenta pagine (frontespizio escluso) acquisito dall'Archivio Storico della Camera dei Deputati (Roma) - Fondo Concorso per il nuovo palazzo della Camera dei Deputati. Il documento è consultabile anche presso l'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia. Il testo integrale della relazione è riportato nel presente capitolo della ricerca, pp. 53-74.

<sup>56</sup> In relazione alla posizione di Samonà sul centro storico, si rimanda agli specifici contenuti del capitolo primo e alle citazioni e rimandi saggistici in essi segnalati. Si ha inoltre premura di invitare il lettore a fare riferimento ai medesimi contenuti, per quanto sinteticamente verrà descritto, nel prosieguo del testo, come “teoria sull’antico” o denominazione similare.

<sup>57</sup> Si segnala come, pochi anni dopo il concorso, Samonà nell’apparato politico istituzionale entrerà attivamente. Candidato nella Regione Veneto, viene eletto senatore della Repubblica il 7 maggio 1972 (VI Legislatura), ricoprendo, per il gruppo Sinistra Indipendente, il ruolo di membro della: 8<sup>a</sup> commissione permanente (Lavori Pubblici, Comunicazioni) (1972-1976); commissione speciale per i problemi ecologici (1972-1976); commissione parlamentare per il parere del Governo sulle norme delegate in materia di interventi per la salvaguardia di Venezia (1973-1976).

<sup>58</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l’edificazione dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 7 del testo originale, p. 57 del presente capitolo. Il passaggio è integralmente riproposto da Alberto Samonà in ALBERTO SAMONÀ, *L’ordine dell’architettura*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 135.

<sup>59</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l’esperienza urbanistica dell’eterogeneo*, in «Urbanistica», 1957, n. 21. Il saggio è ampiamente richiamato nel capitolo primo di questa ricerca.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 417-418. Samonà individua nel coevo dibattito culturale relativo alle strategie di intervento sul centro storico, due distinte posizioni (prendendo le distanze da entrambe con non poca ironia): da un parte «coloro che in omaggio all’idea di continuità del processo storico, teorizzano la possibilità di sostituire gli edifici fatiscenti e in contrasto alla matrice antica, con volumi pari a quelli dell’edilizia di questa matrice», trovandoli, una volta ultimati, brutti ed incongrui; dall’altra «coloro che predicano l’assoluta mancanza di problemi del genere, in quanto teorizzano la necessità dell’accostamento *sic et simpliciter* di opere modernissime alle antiche, accostamento che poi trovano perfido quando lo vedono realizzato. [...] Perciò da un lato [Roberto] Pane, dall’altra [Bruno] Zevi sono i più notevoli rappresentanti di questi due modi di risolvere il problema degli inserimenti nuovi nel centro antico». Samonà in realtà individua una terza posizione: «i conservatori». Essi assumono una posizione dicotomica: i puri conservatori e coloro che forzano «modi d’uso nuovi nell’opera antica».

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 418. La citazione è riportata nella trascrizione della nota precedente.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 417.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 418. Il difetto che Samonà riconosce alle altre elaborazioni culturali in materia di definizione di programmi di intervento sull’antico (cfr. nota 60) è il medesimo: l’ostinato perseguimento di una linea di continuità tra vita contemporanea e città storica.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 422. La citazione richiama quanto introdotto nel capitolo primo di questa ricerca circa la necessità di individuare nello studio della città storica un fatto prettamente culturale.

<sup>65</sup> Cfr. ALDO ROSSI, *Considerazioni sul Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico piani volumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia*, in «Casabella-continuità», XXVIII, novembre 1964, n. 293; GIOVANNI MARRAS, *Studi e ricerche per un libro su Venezia. Per una teoria dei vuoti urbani*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di Giovanni Marras, Marco Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 113-137; LUCIANO SEMERANI, *Dare un nome alle cose*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>66</sup> Samonà elaborata la proposta *Novissime* insieme al figlio Alberto, Costantino Dardi, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro ed Egle Trincolato. Il progetto ricevette riconoscimento ufficiale e un rimborso spese pari ad un milione di lire (la cifra più bassa

tra i sei progetti rimborsati: i cinque ex-aequo riceverono L. 2.800.000 ciascuno). Si riporta di seguito il commento della giuria circa il progetto *Novissime*: «La Giuria constata l'audacia di una proposta radicale che, malgrado i suoi limiti e anche le contraddizioni, appare tuttavia uno stimolante indispensabile d'una visione lontana del “problema Venezia”».

<sup>67</sup> FRANCESCO TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, Testo e Immagine, Torino 1996, p. 46.

<sup>68</sup> Samonà, prima nel 1964, escludendo alcune esperienze prebelliche che lo vedono prevalentemente in ruoli di collaborazione e i progetti di pianificazione a larga scala (non aventi ad oggetto specifico il manufatto architettonico), elabora un numero piuttosto limitato di proposte progettuali in contesto storico. Tra esse, la più rilevante ed emblematica è l'edificio della sede INAIL, a Venezia, del 1952: l'importanza dell'intervento in termini di sensibilità d'inserimento nel tessuto, appare tuttavia dovuta più ad un “ambientismo” per sapiente controllo del dettaglio compositivo, che alla rispondenza ai principi teorici sull'antico posti a fondamento intellettuale delle elaborazioni di *Novissime* e dei *nuovi uffici* della Camera dei Deputati.

<sup>69</sup> Il concorso per la sistemazione del Tronchetto avrebbe consentito inserimenti architettonici, non proposti dal gruppo Samonà per specifica scelta progettuale.

<sup>70</sup> *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, op. cit., p. 132.

<sup>71</sup> DANIELE VITALE, in *Giuseppe Samonà tra architettura e poesia*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, op. cit., p. 242.

<sup>72</sup> *Plan Voisin* è una soluzione urbanistica elaborata da Le Corbusier per il centro di Parigi, presentata in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative parigina del 1925 ed esposta all'interno del Padiglione dell'*Esprit Nouveau*. Il piano prevedeva la disposizione di alti edifici cruciformi in una griglia ortogonale posta sulla *rive droite* della Senna. A strutturare l'impianto, L.C. dispose due nuove arterie di traffico, una con orientamento est-ovest, l'altra nord-sud. Il loro ruolo, andando oltre la *grand croisée* di Haussmann, aveva lo scopo di collegare la città, passando attraverso l'anello periferico, con il territorio circostante.

<sup>73</sup> ALBERTO SAMONÀ, *L'ordine dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 155. La citazione è passaggio della descrizione che di *Plan Voisin* fa lo stesso Le Corbusier, riportata da Alberto Samonà nel testo indicato. Oltre ai grattacieli cruciformi del piano parigino, di cui la *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* (sempre di Le Corbusier) rappresenta antefatto progettuale, è più che plausibile che Giuseppe avesse a riferimento un'altra elaborazione dell'architetto svizzero: il *Musée de la ville et de l'état*, del 1935 (possibilità segnalata anche da Tafuri, nell'opera citata). Nel *Musée* oltre allo slancio verticale, Le Corbusier introduce esili e alti pilastri posti a sostruzione dei volumi aerei. In relazione alla sospensione delle masse, assunta l'influenza lecorbusieriana, Samonà, prima della proposta del 1967, aveva già avuto modo di sperimentarne la possibile applicazione. Se nel progetto per il nuovo Centro Direzionale di Torino (1962) gli indefiniti volumi dell'edificio si staccano da terra in un gioco di reciproci sfalsamenti, con la proposta per la sede ANAS di Palermo del 1965, nella riflessione sulla levitazione delle masse compaiono slanciati pilastri. Interessante notare come la prima vera formalizzazione del principio di sospensione dei volumi e del *pilastro samoniano* (come Giuseppe stesso lo definisce nella relazione per la Défense, nel 1982) appaia in un progetto la cui contestualizzazione risultava completamente estranea a qualunque connotazione storica: la sede ANAS infatti sarebbe dovuta sorgere lungo la circonvallazione palermitana in una zona periferica della città. Tale particolare sembra testimoniare come la riflessione sulla levitazione delle masse

Figura 2.15  
Le Corbusier  
Musée de la ville et de l'état  
1935

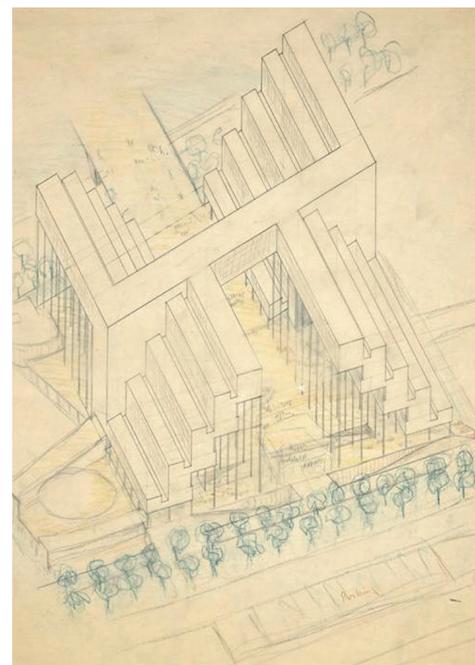
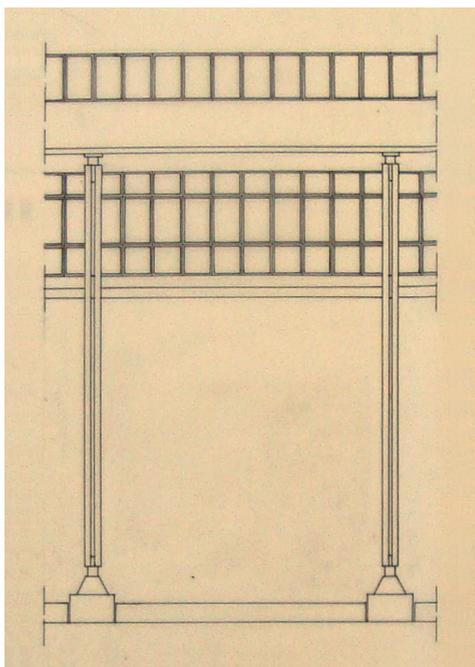


Figura 2.16  
Giuseppe Samonà  
Nuova sede compartimentale ANAS, Palermo  
1965

Dettaglio pilastri



costruite affondasse le proprie radici di ricerca in interessi prescindenti dal centro storico e dalla definizione del «vuoto urbano» funzionale alla sua contemplazione. Questo aspetto tuttavia non appare in conflitto con la logica samonaniana di affinamento processuale delle soluzioni progettuali, che a breve verrà introdotto nel testo.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 154. Citazione originale di Le Corbusier. Nell'affermazione è possibile rileggere la posizione di Samonà circa l'annullamento di «quanto è superfetazione, ingombro e discontinuità», intendendo questi aspetti come caratteri aberranti e completamente estranei all'antico centro. Se il riferimento di Le Corbusier è più generale (riconducibile tanto ai quartieri degradati della città storica, quanto a quelli periferici), la rilettura samonaniana traccia margini più netti, circoscrivendo le necessità di diradamento al nucleo urbano antico.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 157. Citazione originale di Le Corbusier. Alberto Samonà riporta il passaggio dal volume *Urbanisme*, scritto dall'architetto svizzero nel 1924. Le Corbusier, a supporto della proposta di *Plan Voisin* circa il futuro aspetto del centro antico di Parigi, scrive: «Il passato storico, patrimonio universale, viene rispettato. Dirò di più, viene salvato. Un protrarsi dell'attuale stato di crisi condurrebbe a una rapida soppressione di questo passato. Prima osservazione, di ordine sentimentale, di estrema importanza: oggi questo passato ha perso per noi parte del fascino, perché trasferito a forza nel flusso della vita moderna, si trova spinto in un mondo contraddittorio. Il mio sogno è di vedere *Place de la Concorde* vuota, deserta, silenziosa, e i *Champs-Élysées* come una tranquilla passeggiata. Il *Plan Voisin* libera tutta la parte storica della città, da *Saint-Gervais* all'*Etoile*, restituendo l'antico prestigio. I quartieri del *Marais*, delle *Archives*, del *Temple* [tutti quartieri centrali, *ndr*], verrebbero abbattuti. Ma le chiese antiche sarebbero risparmiate. Resterebbero isolate in mezzo al verde, nulla di più affascinante! Bisogna convenire che in questo modo il loro ambiente originale sarebbe trasformato, ma bisogna anche ammettere che il loro ambiente attuale risulta falsificato e per di più brutto e deprimente». Lo stralcio di L.C. offre molti spunti di riconduzione alle riflessioni di Samonà sull'antico centro: dalla necessità di recidere ogni legame vitale tra città contemporanea e città storica, all'ambizione di liberare ed isolare i monumenti con finalità di esaltarne loro percezione e prestigio, passando attraverso l'abbattimento delle tracce urbane incongruenti e degradate. La coincidenza di pensiero tra Le Corbusier e Samonà (come abbiamo visto, per influenza del primo sul secondo) circa il rapporto tra città antica e istanza moderna, è ulteriormente confermata da Tafuri che (in MANFREDO TAFURI, *op. cit.*, p. 36) riconosce nel maestro svizzero la volontà di sottrarre *l'antica struttura* alla mutevolezza della *struttura moderna*, con l'ambizione di instaurare tra le due realtà una «non dannosa coesistenza». È tuttavia interessante osservare come, secondo Tafuri, Le Corbusier riteneva fosse «l'antico a costituire un pericolo per il nuovo e non viceversa».

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 155. Citazione originale di Le Corbusier. Dice Le Corbusier: «Se osserviamo il *Plan Voisin* di Parigi riconosciamo a ovest e a sud-ovest i grandi tracciati di Luigi XIV, di Luigi XV, di Napoleone: *Les Invalides*, *Les Tuileries*, *La Concorde*, *Les Champs-de-mars*, *l'Etoile*. Vi si misura la portata della creazione, dello spirito che conquistò le masse». Nel passaggio emerge con chiarezza la lettura samonaniana relativa alla carica valoriale insita nella figuratività dei monumenti e alla loro capacità di erigersi a strumento di identificazione collettiva e coesione sociale.

<sup>77</sup> FRANCESCO TENTORI, *op.cit.*, p. 7. A sancire quanto Le Corbusier fosse figura di riferimento imprescindibile per Samonà, vi è l'esplicito omaggio che quest'ultimo dedica all'architetto svizzero proprio nel concorso del 1967, con la sagoma della *main ouverte* issata sull'edificio.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 15. Samonà scrive: «Attraverso questo cammino, lento ma sicuro, di analisi e di sintesi, l'insegnante può valutare, senza alcun altro esame di controllo, le qualità dell'allievo, le sue vere

attitudini, e guidarlo fino a quel definitivo *processo di sintesi*, da cui nasce l'organismo architettonico [...]».

<sup>79</sup> Al progetto di concorso per la Tête-Défense di Parigi (1982), già si fatta menzione nel primo capitolo di questa ricerca.

<sup>80</sup> Daniele Vitale (Muralto, 1945), architetto e accademico, si laurea presso il Politecnico di Milano nel 1969 con Aldo Rossi. Inizia la carriera accademica a Milano come assistente di Rossi (1969-71); dal '76 è professore di Composizione architettonica. Dal '87 è titolare di cattedra: ha insegnato presso i Politecnici prima di Torino e poi di Milano. *Visiting professor* alla Graduate School of Design di Harvard negli Stati Uniti, all'Università di San Paolo in Brasile, in università portoghesi e spagnole.

<sup>81</sup> *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>82</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edifizio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 6 del testo originale, p. 56 di questa ricerca.

<sup>83</sup> *Ibidem*

<sup>84</sup> Alla provocatoria proposta di Italo Insolera per in concorso dei *nuovi uffici* si è già fatto riferimento nel capitolo. Di certo Samonà non avrebbe potuto farsi latore di un progetto teso ad una rifunzionalizzazione di edifici esistenti con destinazione amministrativa: sarebbe stato atto di incongruenza, se non superiore, pari a quella appena evidenziata nel testo. Volendo perseguire una rigida lettura della circostanza, Samonà, se avesse integralmente prestato fede alle teorizzazioni sull'antico da lui elaborate, avrebbe dovuto esaltare il valore inedificato dell'area di progetto, preservandone la condizione.

<sup>85</sup> Samonà si discosta dalle indicazioni di bando anche nel concorso del 1967: tuttavia, come egli stesso precisa nella relazione generale di progetto (p. 8 del testo originale, p. 58 di questa ricerca), non per «volontà di contestazione» ma per logica meramente compositiva. Inoltre il discostamento si «limita» ad una fuoriuscita dai confini di lotto, non manifestandosi in provocazioni più sostanziali.

<sup>86</sup> Cfr. nota 66.

<sup>87</sup> L'importanza della *parola scritta* trova sua più corretta collocazione nella teorizzazione che Samonà elabora in relazione al «linguaggio secondo»: esso rappresenta una formalizzazione di un nuovo codice cui affidare il racconto dell'architettura; una costruzione sintattica che vede fondersi in un unico registro espressivo il *linguaggio dei segni* e il *linguaggio parlato*, due sistemi in grado di condurre il processo progettuale dalla *forma «ingenua»* alla *forma significativa*. Questa componente linguistica trova suo più ampio utilizzo nella pianificazione urbanistica, dove, come ci dice Luciano Semerani, Samonà sostituisce «i soliti retini [con] scritte, procedure, comportamenti, parole». Cfr. *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, *op. cit.*, p. 276, p. 281; CESARE AJROLDI, *La Sicilia, i sogni, le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 146.

<sup>88</sup> Nel riferimento alla «continuità dell'antico tessuto urbano come contrappunto al monumento; come cornice alla sua espressione plastica; come sfondo socialmente sensibile per sottolinearne i caratteri e la vitalità attuali», si trova esplicito richiamo alle relazioni formali, tra emergenza architettonica e tessuto contestuale, poste alla base dello studio condotto da Samonà sulla capacità figurativa dell'antico.

<sup>89</sup> Si introduce nel passaggio il completo distacco tra centro storico e contingenza contemporanea, da intendersi tanto come somma di interessi socio-economici ed urbanistici, quanto come modi d'uso.

Samonà precisa a più riprese come la lettura della città storica debba essere priva di influenze legate allo «sviluppo e al benessere contemporaneo». Nell'individuazione dei valori «storici e artistici» si delinea l'elevazione dell'indagine sull'antico a questione di matrice prettamente culturale, facendo al contempo riferimento ad alcune di quelle qualità immutabili (storicità e artisticità) della forma storica.

<sup>90</sup> Samonà pone in rapporto esplicito il centro antico e la contemplazione che di esso se ne deve fare. Oltre alla immaterialità degli interessi ed degli usi, introdotti poco prima, aggiunge come ulteriore entità estranea all'antico, la fisicità delle alterazioni, storicamente incongruenti, dei suoi edifici.

<sup>91</sup> Nel passaggio, Samonà conclude l'elencazione dei corpi estranei alla città storica, giungendo a stigmatizzare, dopo usi e superfetazioni, l'inappropriatezza dei suoi utenti più radicati: classi popolari residenti ed impiegati.

<sup>92</sup> La conservazione del centro storico è assicurata mediante l'esaltazione di valori non transitori, ovvero extratemporali, quali figurabilità e forza monumentale. Samonà conferma quindi come l'operazione da condurre sull'antico sia attinente alla desunzione della sua carica spirituale.

<sup>93</sup> Sulla compiutezza del processo di formazione del centro storico, sulle sue fasi temporali e sul loro rapporto di coerenza, si richiamano i contenuti del capitolo primo.

<sup>94</sup> È interessante osservare come Samonà definisca atto altamente lesivo la realizzazione di un nuovo edificio all'interno di un edificio storico restaurato, sottolineando come tale operazione sarebbe da ritenersi ancor peggiore di una integrale sostituzione. A conferma di come posizioni nette in Samonà abbiano conosciuto lenta evoluzione sino a loro paradossale ribaltamento, si segnala il progetto per il restauro della Galleria L. Sturzo, palazzo storico situato nel centro di Caltagirone, su cui Samonà lavorò pochi mesi prima della sua morte. Il progetto, poi ripreso da Alberto, prevedeva la trasformazione della Galleria in un complesso polifunzionale ad uso pubblico. Alberto arriverà a proporre la conservazione del «partito dei fronti, la ricostruzione dei solai e i loro attraversamento da parte di un passaggio con negozi».



## Capitolo terzo

### *L'indagine della forma*

#### *Oltre la metafora*

La preponderanza della carica simbolica nel progetto dei nuovi uffici della Camera, vocazione certamente ambita dallo stesso Samonà in piena aderenza alla traiettoria critico-teorica che condusse alla definizione della proposta di concorso, ha contribuito a letture dell'edificio asimmetricamente tendenti all'analisi dei significati intrinseci dell'opera, a discapito di un più tangibile approfondimento della corporeità del progetto. Che tale indirizzo sia stato pienamente legittimato dall'approccio di Samonà, è particolare assunto a postulato di partenza di un studio della forma che mira a comprendere ragioni prossime più alla valenza fisica dell'oggetto architettonico che ai suoi rimandi latenti. Se il progetto dei *nuovi uffici* è il concretarsi, come si è avuto già modo di introdurre, di un codice elaborato da Samonà in anni di speculazione intellettuale, permane il fatto che si tratti comunque di un'opera di architettura, di un edificio che, per quanto simbolico, vive nello spazio progettuale delle scelte che hanno condotto al suo essere tale, che lo hanno plasticamente conformato: necessità funzionali, logiche distributive, indirizzi compositivi, opzioni costruttive. In quest'ottica, il collocarsi della proposta di Samonà all'interno di un'occasione concorsuale, tra l'altro di ampio richiamo, rende la concretezza dell'indagine fisica del progetto, uno strumento d'analisi di valore pari alle riletture – rintracciabili nella corposa letteratura critica ad esso dedicata – relative ai significati semantici insiti nell'opera. Che l'edificio di Samonà sia stato giudicato uno dei più fulgidi prodotti del concorso del 1967 per consistenza della sua carica valoriale è aspetto indiscutibile<sup>1</sup>; come e se tale valutazione possa essersi sostanziata anche nel vaglio delle scelte di architettura – intendendo con esse aspetti rintracciabili, al di là dell'evocazione simbolica, nell'efficacia funzionale

Figura 3.01  
Rendering inedito  
Vista da piazza del Parlamento  
2019

di una soluzione planimetrica, nel calibrarsi della profondità chiaroscurale di una componente di prospetto, nella plastica tangibilità di una giustapposizione materica – è invece particolare cui appare auspicabile dedicare esclusiva osservazione. Oltre la metafora<sup>2</sup>, cosa è stato il progetto per i *nuovi uffici* della Camera dei Deputati di Giuseppe Samonà?

L'analisi di un edificio non costruito e, particolare non secondario, progettato nell'ambito di una competizione, non può prescindere da alcune condizioni che instradano la lettura su binari specifici: i parametri di approfondimento non potranno infatti soffermarsi su aspetti afferenti, ad esempio, al minuzioso vaglio dell'incongruenza di rappresentazione: tale aspetto sarebbe esercizio retorico di eccessivo puntiglio, con deciso aggravio in termini di superficialità d'indagine nel caso tali annotazioni provenissero da chi, più o meno assiduamente, ha dedicato parte della propria esperienza professionale o accademica a testare le proprie ambizioni nel campo dei concorsi di architettura. La spesso obbligata celerità d'esecuzione, l'articolata interpretazione di vasti e contraddittori quadri esigenziali e, non da ultimo, il sostanziale investimento a perdere che ne accompagna dedizione e impegno, fanno del progetto di concorso uno spazio di controllata approssimazione, nell'obiettivo di approdare ad uno stabile equilibrio tra l'utile ed il non utile alla narrazione, tra l'evidente e il celato. La gestione di un concorso d'architettura di oggi non differisce più di tanto dall'impegno che uno studio professionale, nel 1967, doveva approfondire nell'affrontarne la gestione, con un sovraccarico non marginale legato agli strumenti di controllo e definitiva rappresentazione del progetto. Spiegabili quindi ieri più di oggi (come se ai nostri tempi, un'attenta analisi delle proposte progettuali sviluppate in sede di concorso non svelasse pari possibilità di inciampo) la difficoltosa costruzione di un'univoca linea di racconto di dettagli e soluzioni disposte in rassegnato conflitto nel rincorrersi delle pieghe degli elaborati prodotti. Il grande concorso per i *nuovi uffici* della Camera dei Deputati non faceva eccezione, anzi: il bando, di estrema articolazione per arditezza, sfidava i partecipanti all'elaborazione di soluzioni molestate dall'incombenza del contenimento delle richieste quantitative<sup>3</sup>. La sovrabbondanza dei *numeri* non poteva non avere diretta ricaduta sulla proliferazione degli elaborati e con essa, nello specifico caso del

progetto di Samonà (certamente esempio non isolato) sulla rilevante massa di errori grafici, più o meno consapevolmente tollerati dallo stesso autore, rintracciabili nei disegni. I diciassette livelli del progetto di Giuseppe – tradotti in altrettante planimetrie<sup>4</sup>, due sezioni e tre prospetti (solo per citare i disegni in scala 1:100) – presentano una lunga serie di informazioni incongruenti, alcune evidenti, altre emerse solo mediante le operazioni propedeutiche alla ricostruzione tridimensionale del progetto. Tralasciando il lieve ma costante sfalsamento, tra una planimetria e l'altra, dei pilastri e delle colonne di distribuzione verticale (gli ascensori), o la mancata plausibile corrispondenza tra numero di alzate delle rampe di scale e le indicate quote interpiano, si segnaleranno, con l'unico scopo di contribuire a una più lineare lettura dell'edificio da parte di chi in futuro ad esso approccerà nuovamente per fornirne ulteriori approfondimenti, le sole contraddizioni grafiche di maggior rilevanza, la cui mancata annotazione potrebbe – come è stato per questa ricerca – render più macchinoso lo studio dell'edificio<sup>5</sup>.

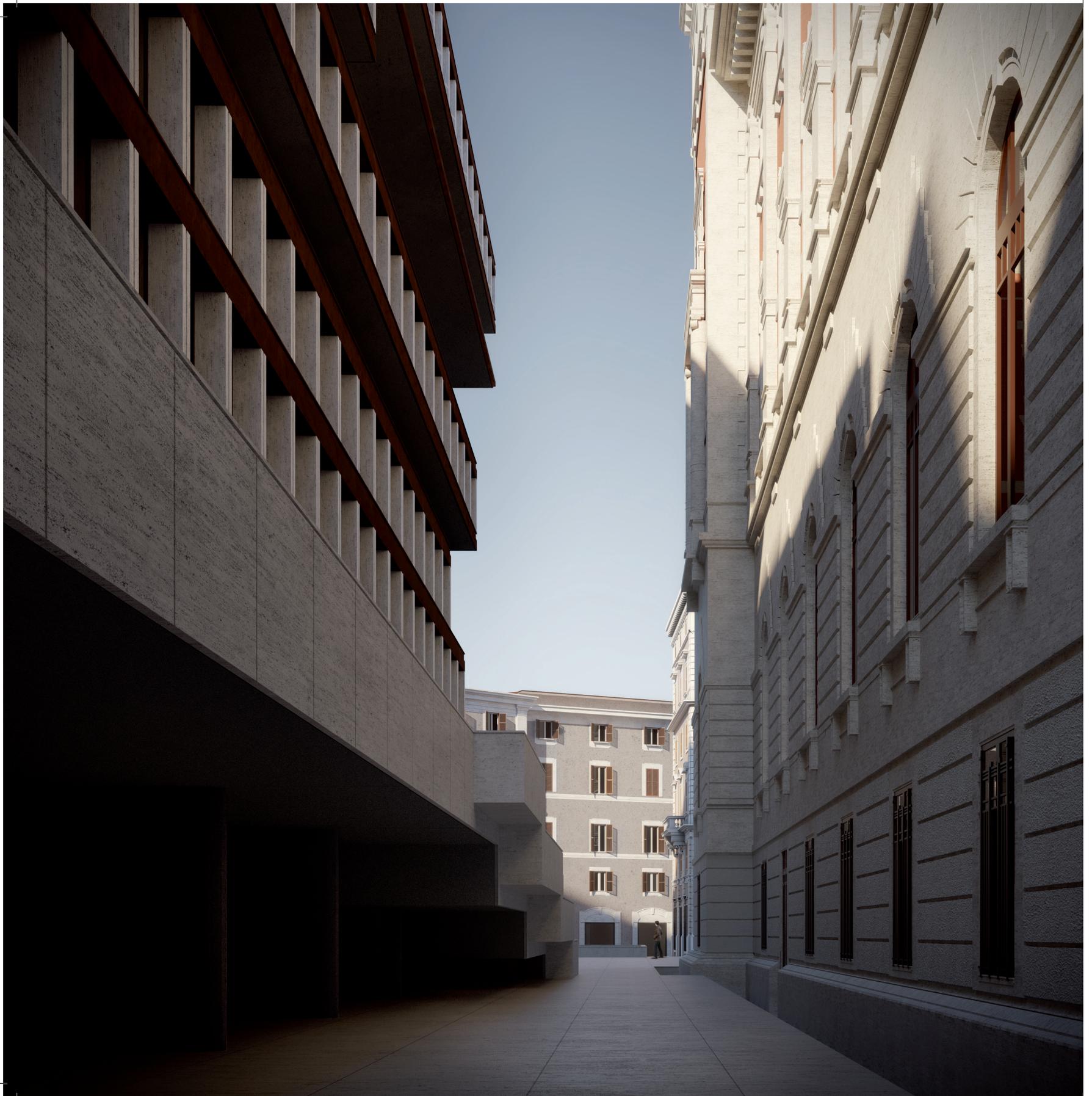
Se l'incongruenza di rappresentazione è da accettare con la serenità con cui sarebbe opportuno non soffermarsi all'interno di un testo scritto su un errore di battitura (di cui comunque sempre si sente l'esigenza di un'*errata corrige!*), il giudizio circa il grado di realismo costruttivo va invece mitigato tanto dalla circostanza di preliminarità progettuale cui prima si è fatto cenno, quanto dal contesto temporale in cui quella preliminarità si è plasmata. Se la sbavatura di rappresentazione è inciampo ortografico, l'audacia costruttiva va interpretata come licenza poetica di un autore: egli sa di osare, è pienamente consapevole dell'arditezza del proprio slancio ma lo perpetra sicuro (si spera...) della capacità di piegare lo strumento – il linguaggio – alle finalità espressive. Ovvio come tale indulgenza in architettura è ancor più giustificata se da riservarsi all'opera non costruita, anzi ad un'opera salda in una particolare dimensione pregressa al “non costruito” ovvero quel limbo in cui giace nell'attesa di sottoporsi al giudizio altrui con lo scopo di conquistarne i favori. Molto si è scritto sul significato simbolico dai pilastri di Samonà, meno sulla loro credibilità statica<sup>6</sup>. Il compianto professor Claudio D'Amato<sup>7</sup> leggeva nella, a suo dire, totale mancanza di plausibilità strutturale dei piedritti quadripartiti un elemento di debolezza progettuale in grado di inficiare l'opera nel suo complesso;

ma la severità di tale giudizio, ci si permette di osservare, non teneva conto di quella indefinitezza propria del progetto di concorso, non ammetteva quella forzatura linguistica in grado di subordinare il mezzo di espressione al fine espressivo, in un caso – la ricercata sospensione aerea dei volumi sopra il contesto storico – in cui tale fine sovrasta enormemente per portata e ambizione il dettaglio costruttivo cui si affida. È inoltre complicato rendere l'interpretazione di quella soluzione statica scevra da contaminazioni contemporanee e dalle possibilità che il panorama architettonico di oggi ci offre in termini di concezione e di controllo dell'audacia tecnologica. La rilettura contemporanea di una architettura storica è operazione forzata solo se non se ne chiariscono i confini di attualizzazione, e se non si ha la cecità di screditare opzioni evidentemente proprie di un tempo oramai andato o, per inverso, l'irruenza di tentare di legittimare aspetti di irrecuperabile inverosimiglianza. Certo questo non è il caso dei pilastri samoniani o della levitazione delle masse architettoniche, nella cui sospensione onirica si nascondevano ignare immagini di progetti contemporanei che hanno reso plausibile ciò che nel 1967 poteva apparire soluzione intrepida. Il progetto WoZoCo di MVRDV ne è solo un esempio, capofila datato (1997) di un lunga linea di edifici che hanno fatto della sfida alla gravità e dell'incombenza delle masse sull'indifeso piccolo osservatore a suolo, caratteristica cui oggi risultiamo pienamente assuefatti. Nella proposta di Samonà sarebbe forse bastato molto meno della onnipotenza tecnologica odierna: egli avrebbe potuto quietare qualunque perplessità statica ampliando ulteriormente la sezione dei pilastri in acciaio a discapito della percezione di leggerezza complessiva, ma l'*escamotage* era concessione da cui sapeva perfettamente di dover rifuggire; consapevolezza che (in) direttamente ci confessano le sue prospettive urbane nelle quali i pilastri appaiono più esili e più radi di quanto effettivamente la loro disposizione planimetrica ci indica (altro particolare suggeritoci dalla rimodellazione). Ma in fondo Samonà non ricorse ad omissione tanto diversa dagli artifici indoranti che hanno consentito alla *Nuvola*, sino alla sua costruzione, di elevarsi a paradigma della leggerezza in architettura. Se l'incongruenza grafica è da accettare e il difetto costruttivo da comprendere, più complessa è la spiegazione dell'ambiguità progettuale. Nel parallelismo metaforico instauratosi con il testo letterario, l'ambiguità di progetto va oltre la libera licenza



Figura 3.02  
MVRDV  
WoZoCo, Amsterdam  
1997

autoriale, lambendo, più o meno pericolosamente, sortite sempre più difficili da ricondurre nell'alveo dell'indeterminatezza dovuta alla circostanza concorsuale. Come un progetto funzionalmente incentrato sulla reiterazione del modulo base della cella di scrittura destinata al singolo deputato, abbia istaurato con la luce naturale un rapporto fermo alla semplice dotazione di una grande vetrata in prospicenza del tavolo di lavoro, rimane particolare poco comprensibile. Sono questi gli aspetti ove le aperture concesse all'indeterminatezza progettuale devono attestarsi su posizioni meno permissive: così non fosse un apparato scultoreo ed un'architettura godrebbero dei medesimi livelli di lettura interpretativa, quando invece un'architettura – per quanto plastica possa essere – permane sempre un organismo di salda funzionalità d'uso. L'impianto di cui Samonà dota l'edificio racconta la propria vocazione ad instaurare con la luce un dialogo privilegiato: tutte le principali funzioni (con ovvia esclusione del magazzino libri) aspirano esplicitamente ad essa; ma tra ambizione e fattivo raggiungimento del proposito si registra un'importante scollamento. Scindendo – per criterio distributivo – le stanze ad uso degli onorevoli in due distinte famiglie, è possibile individuare le celle poste a perimetro e quelle rivolte sulle grandi corti che, di volta in volta, si aprono nel cuore dell'edificio ponendo in comunicazione verticale interna i diversi piani. È proprio l'articolato gioco delle masse corrispondenti ai singoli livelli a minare l'efficacia d'orientamento delle stanze e a frustrare le potenzialità d'esposizione. Si pensi, ad esempio, alle batterie di ambienti volti su piazza del Parlamento<sup>8</sup> (esposizione nord, la più vantaggiosa per costanza luminosa nel lasso quotidiano): tra la quota 7.60 e la quota 14.80, l'arretramento dei fronti rispetto all'ampio aggetto superiore della biblioteca (di quasi 20 metri) e la contemporanea stretta prospicenza dei gruppi di pilastri quadripartiti in libero slancio a ridosso delle finestrate, rende i vani di scrittura ambienti di sofferta godibilità luminosa. Se il prospetto orientale beneficia di minor articolazione in termini di aggetti orizzontali (ad esclusione di porzione rilevante della quota 23.00 e della quota 25.40, ombreggiate da sbalzi superiori oscillanti tra i 5 e i 10 metri), le “celle” in affaccio da questo fronte si volgono al Parlamento a distanza mediamente inferiore ai 10 metri (ad esclusione delle porzioni libere delle quote 23.00 e 25.40), con i livelli 7.60 e 10.00 affossati nell'angustia di via della Missione, asse soffocato



dall'incombenza verticale di palazzo Basile e del nuovo edificio, posti l'uno innanzi all'altro come giganti in muta osservazione reciproca. Alle medesime quote (7.60 e 10.00), le stanze sud innescano per la conquista della luce una lotta impari con l'ingombro della monumentale rampa esterna (con sbarco alla quota 12.40) e un fronte edilizio a giacitura inclinata che le comprime alla base di un alto interstizio urbano cuneiforme. I nove vani ovest della quota 27.80 si aprono a soli 4 metri dal prospetto est del corpo posto a 28.50, con gli unici spiragli superiori (le fessure tra i corridoi di risalita tra la stessa quota 28.50 e la quota 30.20) integralmente oscurati dal solaio del ristorante del livello 34.40. Discorso analogo, nel paradosso della loro collocazione, meritano gli uffici interni. Delle tre grandi corti (10 x 7 metri circa) individuabili tra la quota 7.60 e la quota 19.60, solamente il cavo più a sud appare offrire – per esiguità di sviluppo verticale (appena due piani) e per assenza di ostruzioni superiori ravvicinate – plausibile grado di illuminazione naturale alle stanze in affaccio lungo tutto il suo perimetro. La corte intermedia e la corte nord si innalzano invece per sei livelli (circa 15 metri) ponendo le celle ubicate al loro interno in una condizione di lieve differenza: la corte mediana riesce a mantenere una stretta apertura superiore (3 x 7 metri) nella non integrale sovrapposizione verticale del livello 23.00, e uno sfondamento discontinuo verso sud (comunque ampiamente ombreggiato dal livello 19.60); la corte nord risulta invece del tutto ostruita superiormente e aperta in direzione est ai soli piani 17.20 e 19.60, pertugio quest'ultimo forse in grado di captare faticosamente la radiazione solare nelle ore mattutine se non fosse per la presenza ostruente dell'ala ovest dell'edificio di Basile, alta circa 40 metri. Ad acuire ulteriormente il grado di asfissia luminosa contribuisce l'inusuale schiacciamento degli interpiani dei livelli recanti le stanze di scrittura (nove livelli sui quattordici fuori terra): l'altezza netta di appena due metri gioca deciso ruolo nell'alterazione di una equilibrata proporzione tra superfici verticali vetrate e gli orizzontamenti degli aggetti posti a loro schermatura<sup>9</sup>.

Meno sfavorevole è la condizione delle “piccole corti” (una su singolo livello, 27.80; due su doppio: 25.40 e 27.80): mediamente più basse rispetto ai cavi di quota 7.60, e più ariose in ragione della loro collocazione prossima al termine superiore dell'edificio, offrono ai vani in affaccio interno maggior respiro nonostante la

Figura 3.03  
Rendering inedito  
Vista in via della Missione  
2019

minor sezione trasversale (quattro e cinque metri circa a fronte dei sette descritti precedentemente). Lettura comunque generosa considerando che la “piccola corte” posta più a ovest è completamente sovrastata dal volume della sala ristorante con copertura a vela che, se da un lato si eleva circa tre metri sopra il bordo superiore della corte (comprensiva di parapetto), dall’altro si pone in posizione perfettamente baricentrica rispetto all’ingombro del foro andando a sovrapporsi parzialmente anche alla “piccola corte” est. Ciò che colpisce di questa sostanziale indifferenza di Samonà nei riguardi dell’illuminazione naturale non è tanto il deficit di per sé ma la disparità della risposta progettuale innanzi ad una problematica tutto fuorché eterogenea per esigenza, nell’aggravante condizione che vede questa difformità consapevolmente perseguita in termini di scelta architettonica, carente anche in efficacia. La condizione dei singoli deputati, paritaria per vocazione costituzionale e per meno elevata stringente necessità pratica, avrebbe forse potuto suggerire indirizzo più equanime nella disposizione delle singole stanze di scrittura, tentando di risolvere in una più controllata disparità d’ubicazione anche le mancanze funzionali appena poste in evidenza. Che la parcellizzazione degli uffici degli onorevoli fosse gestibile con approccio più adeguato per sistemazione ed efficienza d’uso, lo suggeriscono proposte di altri partecipanti al concorso del ‘67 come, a titolo esemplificativo, il progetto dello studio Passarelli<sup>10</sup>, che dispone la maggior parte degli ambienti individuali di lavoro in un corpo emiciclico in affaccio su una piazza, di nuova concezione, rivolta verso il torrione nord-ovest del fabbricato di Basile; non potendo garantire piena eguaglianza d’esposizione, i Passarelli volgono gli uffici posti in questo corpo su un vuoto urbano di ampia dimensione e respiro eliminando qualunque ostruzione orizzontale che potesse ledere la fruizione luminosa delle unità più schiacciate verso la quota stradale. Tale accorgimento viene replicato in metodo anche negli altri due volumi recanti gli ambienti di scrittura, seppur con maggiori limitazioni. Non a caso i Passarelli, come il progetto di Portoghesi<sup>11</sup>, quello di Muzio<sup>12</sup> o l’utopismo del proposta del gruppo Stass<sup>13</sup>, richiama la democraticità del gesto semicircolare, segno evocativo di una ricerca di pari dignità di posizionamento affine, tra l’altro, al concetto insito nelle spazialità ad uso dell’assemblearismo parlamentare. La scarsa attenzione

Figura 3.04  
Studio Passarelli  
Concorso per i nuovi uffici della Camera, Roma  
1967



nei confronti di un aspetto tanto rilevante (soprattutto mezzo secolo fa) come il rapporto con la luce, non scopre solamente l'esplicita sovraordinazione che Samonà conferisce alla forma rispetto alla concretezza dell'impianto architettonico, ma spinge la riflessione in pieghe più paradossali poiché la funzione, che di per sé potrebbe in piena legittimità chinarsi alla valenza scultorea della forma, nel caso specifico è, per Giuseppe, strumentale alla plasmazione della forma stessa. La levitazione dei piani dell'edificio, traduzione architettonica prescelta per assecondare gli intenti di rispettoso inserimento del nuovo nell'antico, non avrebbe trovato plausibile base progettuale in assenza di quella precisa disposizione delle sale di scrittura: non vi sarebbe stata in definitiva quella forma senza quella funzione, pur permanendo la seconda in una condizione di subalternità rispetto alla prima. A differenza delle considerazioni esposte circa il grado di realismo costruttivo, le ambiguità di funzione non riescono a trovare soluzione se non in un profondo ripensamento dell'impianto, operazione che lo renderebbe altro rispetto a come da sempre lo abbiamo osservato. Anche la sua attualizzazione, nel giocoso tentativo di risolvere nelle infinite possibilità del presente i grovigli del passato, soffrirebbe di complicazioni difficili da sciogliere, a patto che non si scivoli nella bislacca idea di affidare alla prevalenza dell'illuminazione artificiale ambienti che per intrinseca inclinazione anelano al sole. La rilettura funzionale del progetto mediante la chiave interpretativa del dialogo con la luce naturale sollevarebbe perplessità anche su un altro nucleo di grande riconoscibilità figurativa dell'edificio: le sale lettura della biblioteca collocate ai livelli 17.50, 19.10 e 19.60. I tre "denti" ovest del livello 17.50 ospitano altrettante aree di consultazione libri: identiche per forma, dimensione ed organizzazione funzionale, le tre sale sono sormontate da ampie superfici vetrate<sup>14</sup> gradonate che corrono superiormente lungo l'intero sviluppo perimetrale del fronte occidentale. Se il ricorso alla luce zenitale appare soluzione più consona a garantire l'illuminazione dello spazio e della sua funzione specifica, ancora una volta è l'impronta formale dell'edificio ad azzerarne i benefici. Eccezion fatta per l'area lettura più a nord, il cui lucernario rimane parzialmente scoperto dal volume posto a quota 22.00 (ma comunque occluso interamente dal corpo degli uffici degli ex presidenti a quota 28.50), le due restanti sale (la mediana e quella sud) sono eclissate

dalle masse dei due profondissimi aggetti del livello superiore (7 metri in direzione ovest oltre la linea del fronte delle sale), il cui intradosso si attesta ad appena 50 centimetri dalla superficie esterna della vetrata superiore posta a copertura degli ambienti. Si potrebbe reiterare analoga analisi per la sala lettura di quota 19.10, il cui lucernario rettangolare è risparmiato dal livello subito superiore (il 23.00), ma oscurato integralmente dalla piastra a quota 25.40<sup>15</sup>. Vero è che nel caso delle sale lettura, l'eventuale correzione a favor di maggior plausibilità di fruizione condurrebbe ad un intervento meno drastico rispetto allo sconvolgimento legato al ripensamento della disposizione delle 542 stanze di scrittura – di cui non se ne contempla neanche la possibile totale eliminazione in favore di indirizzi distributivi collettivi che implicherebbero, a parità di volumi, un susseguirsi di problematiche tra le quali la giustificazione di ingenti *surplus* dimensionali<sup>16</sup>. Le pareti esterne della sale lettura, completamente cieche, potrebbero infatti aprirsi in analogia ai fronti delle stanze dei deputati, con buona pace delle scaffalature poste lungo l'intero sviluppo perimetrale degli ambienti e soprattutto dell'immagine esteriore delle masse, il cui mutismo materico – non casuale nelle intenzioni di Samonà – sarebbe sacrificato in nome di una maggiore trasparenza.

Qualora la rilettura delle ambiguità di progetto, così come esposta, possa apparire un irrispettoso tentativo di gettare discredito su un'opera di siffatto status, si ha premura di chiarire che mai percezione potrebbe essere più lontana dagli intenti di ricerca. L'indagine più strettamente fisico-funzionale condotta sull'edificio semmai appare strumentale ad avvalorare un'interpretazione che vede nelle forzature proposte da Samonà un'azione perfettamente allineata ad obiettivi che, per sua consapevole volontà, trascendevano l'opera stessa, rendendo il progetto di concorso dei *nuovi uffici* accessorio più all'affinamento di un percorso di ricerca teorica sul rapporto tra contemporaneo e città storica, che alla definizione di una architettura in senso stretto. Nella supposizione di tale intento troviamo possa dissiparsi ogni timore di affermare che la grandezza del progetto si annidi in un significato di alta riconoscibilità iconica – la sospensione del nuovo sull'antico – che vive la propria traduzione architettonica come riflesso puramente marginale o, perdonando il maggior ardire, accidentale. Sembra lo stesso Samonà a suggerire tale slancio

interpretativo: la coscienza della dimensione paradossale in cui il progetto aveva assunto concretezza, lo aveva spinto ad affermare, in occasione di un convegno tenuto presso l'Istituto Nazionale di Architettura poco susseguente alla chiusura del concorso, di «non avere alcun interesse alla realizzazione pratica del suo progetto»<sup>17</sup>. Il distacco nei confronti della forma costruita sembra trovare valida conferma nelle parole pronunciate da un profondo conoscitore di Giuseppe, Luciano Semerani<sup>18</sup>, in occasione di una giornata di studio, a Samonà dedicata l'8 maggio 2018, presso la sede dei Tolentini dell'Università IUAV di Venezia<sup>19</sup>. Semerani nel proprio intervento pone l'attenzione su come, in Samonà, l'idea del progetto travalichi l'opera di architettura, in un approccio proprio del poeta che «vede l'intuizione più importante della sua traduzione estetica»<sup>20</sup>. Questo spiegherebbe, seguendo nella sua riflessione, perché Samonà ad una «intuizione progettuale forte spesso non ha fatto seguire la creazione di un linguaggio altrettanto inattaccabile»<sup>21</sup>. Per Samonà l'architettura, nella sua essenza fisica è paragonabile al «corpo nudo di una donna, inteso nella sua carica oscena», metafora che fa della ricerca estetica della forma un esercizio non alto ma ai limiti della volgarità, concetto da interpretarsi nella sua accezione di mancanza di nobiltà spirituale. Secondo Semerani la distanza dell'architetto siciliano dalla traduzione linguistica si è concretata spesso nella delega di tale esercizio, in una attenzione alla figuratività sospesa in una condizione di sopportata necessità. La dicotomia non è più, o tanto, tra forma e funzione, ma tra idea di forma e suo concretarsi (anche mediante la funzione). Il pensiero di Semerani trova sponda nello sguardo critico che Vieri Quilici<sup>22</sup> propone circa il

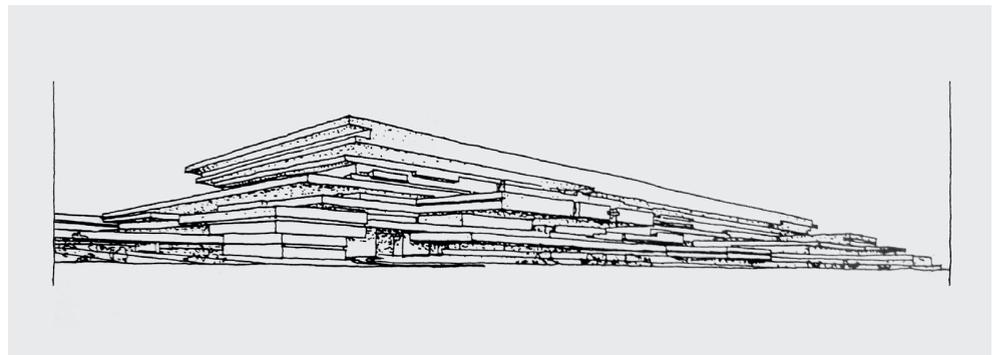


Figura 3.05  
Giuseppe Samonà  
Progetto per il nuovo centro direzionale di Torino  
1962

progetto di concorso che Samonà redige (nel 1962) per il Nuovo Centro Direzionale di Torino<sup>23</sup>, la cui indefinitezza di forma trova ragione nella precisa volontà di privazione della stessa. «Le forme arriveranno...»<sup>24</sup>: con questa frase carica d'attesa, Quilici riassume, a proprie parole, il pensiero di Giuseppe sul progetto torinese, evocando tuttavia una assonanza piuttosto esplicita con quanto esposto, in termini più generali, da Semerani. E' nel medesimo alveo interpretativo che ricade anche la lettura di Franco Purini<sup>25</sup> sulla predilezione di Samonà per la *grammatica* rispetto alla *sintassi di progetto*, nella propensione a consentire alla prima «solamente l'allusione alla creazione di figure sintattiche»<sup>26</sup>. La convergenza di queste posizioni, trova solido avvaloramento nella già citata riflessione proposta da Daniele Vitale<sup>27</sup>, che individua il reale limite del progetto di Samonà per i *nuovi uffici* «nel suo eccesso di metafora e di volontà dimostrativa, nel rapporto troppo lineare che istituisce tra assunti ideologici e scelte di forma»<sup>28</sup>. Nella lettura della semplicistica traduzione architettonica dei principi posti a suo fondamento, Vitale conferma il moto parallelo dei due tracciati samonianiani (quello teorico e quello figurativo, con il primo preponderante sul secondo) e la loro limitata capacità di instaurare un dialogo realmente proficuo. O meglio, le due dimensioni sembrano parlarsi, non nutrendo tuttavia un effettivo interesse nell'ascolto dell'altrui punto di vista. Questo sofferto scollamento tra stimolo progettuale, di matrice prettamente teorica, e sua trasposizione architettonica rievoca quell'imputazione di ambiguità, cui già si è fatta menzione nei capitoli precedenti, sovente mossa nei confronti di Samonà: tale attribuzione, tuttavia, se riletta nella chiave interpretativa proposta da Semerani circa il perseguito subordinate della traduzione tangibile all'idea ispiratrice, perde qualunque accento denigratorio, semmai ve ne fosse stato, rientrando all'interno dei confini della complessa articolazione della poetica<sup>29</sup> del personaggio.

E' in questa frattura tra significato ed immagine, che trova collocazione la ricostruzione tridimensionale dell'edificio per i *nuovi uffici* della Camera dei Deputati, nella sfida di amplificare l'aspetto meno indagato, e come visto più sofferente, di un progetto paradigma, cristallizzatosi nella dimensione immaginifica delle mirabili prospettive urbane che la tavole di concorso ci hanno lasciato. Da questo punto in poi, l'edificio è assunto per come il suo ideatore lo ha descritto con disegni e

parole. Non vi sono più margini di giudizio sull'opera: nessuna considerazione circa l'efficacia o il limite dei suoi tratti caratteristici; nessun intento teso ad avvalorare solidità di senso e fragilità di forma; vi è solo la volontà di intraprendere un percorso di analisi fisica finalizzato alla restituzione di una corporeità da sempre fagocitata dal peso della metafora che avrebbe dovuto incarnare.

#### *Il processo di ricostruzione della forma*

La ricostruzione di una architettura storica, ferma nella dimensione cartacea della sua originaria ideazione, non può prescindere dall'analitico vaglio delle fonti documentali a disposizione: un approccio filologico la cui efficacia è commisurata alla quantità e alla qualità dei materiali su cui si fonda. In presenza di riscontri certi, al vaglio iniziale seguirà una desunzione e traduzione univoca del dato; ove invece si presentino esiguità di riferimenti o ambiguità nella loro interpretazione, il processo di rimodellazione, non potendo ammettere lacuna formale, deve necessariamente spingersi oltre l'oggettività della fonte diretta, arrivando a *proporre* – mediante il coinvolgimento di fonti indirette – la più plausibile delle soluzioni. In tale aspetto, la ricostruzione tridimensionale di un manufatto architettonico è operazione che non può prescindere da principi afferenti al metodo progettuale.

Nel caso del progetto dei *nuovi uffici* di Samonà, le fonti dirette cui si è fatto riferimento costante nelle fasi di rimodellazione sono rappresentate dagli elaborati grafici e dalla relazione tecnico-descrittiva, posti su medesimo piano di lettura in ragione della complementarità di informazione che restituiscono: laddove l'indicazione disegnata (comunque sovrabbondante rispetto a quella scritta) non consente di giungere a piena desunzione di un dato architettonico specifico, il testo fornisce valido compendio, svolgendo le funzioni di approfondimento qualitativo. In fase di analisi preliminare si è proceduto a classificare gli elaborati grafici secondo grado di accuratezza di trasmissione dell'informazione, individuando nella scala di disegno il parametro di determinazione di tale accuratezza. Sono stati anteposti i documenti recanti maggior dettaglio a quelli via via sempre meno definiti: ecco che

Figura 3.06  
Giuseppe Samonà  
Progetto per i nuovi uffici della Camera  
1967  
-  
Dettagli

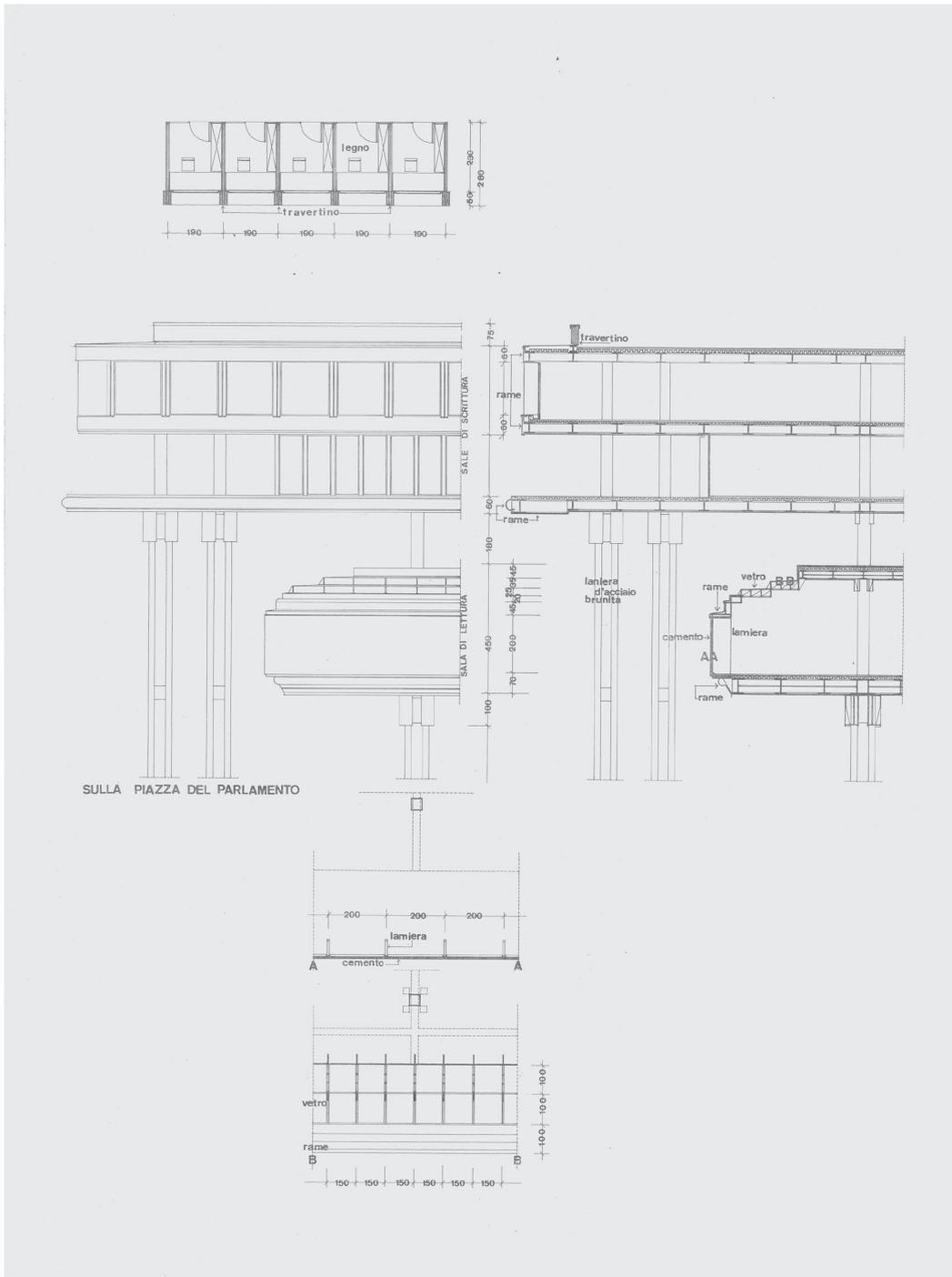
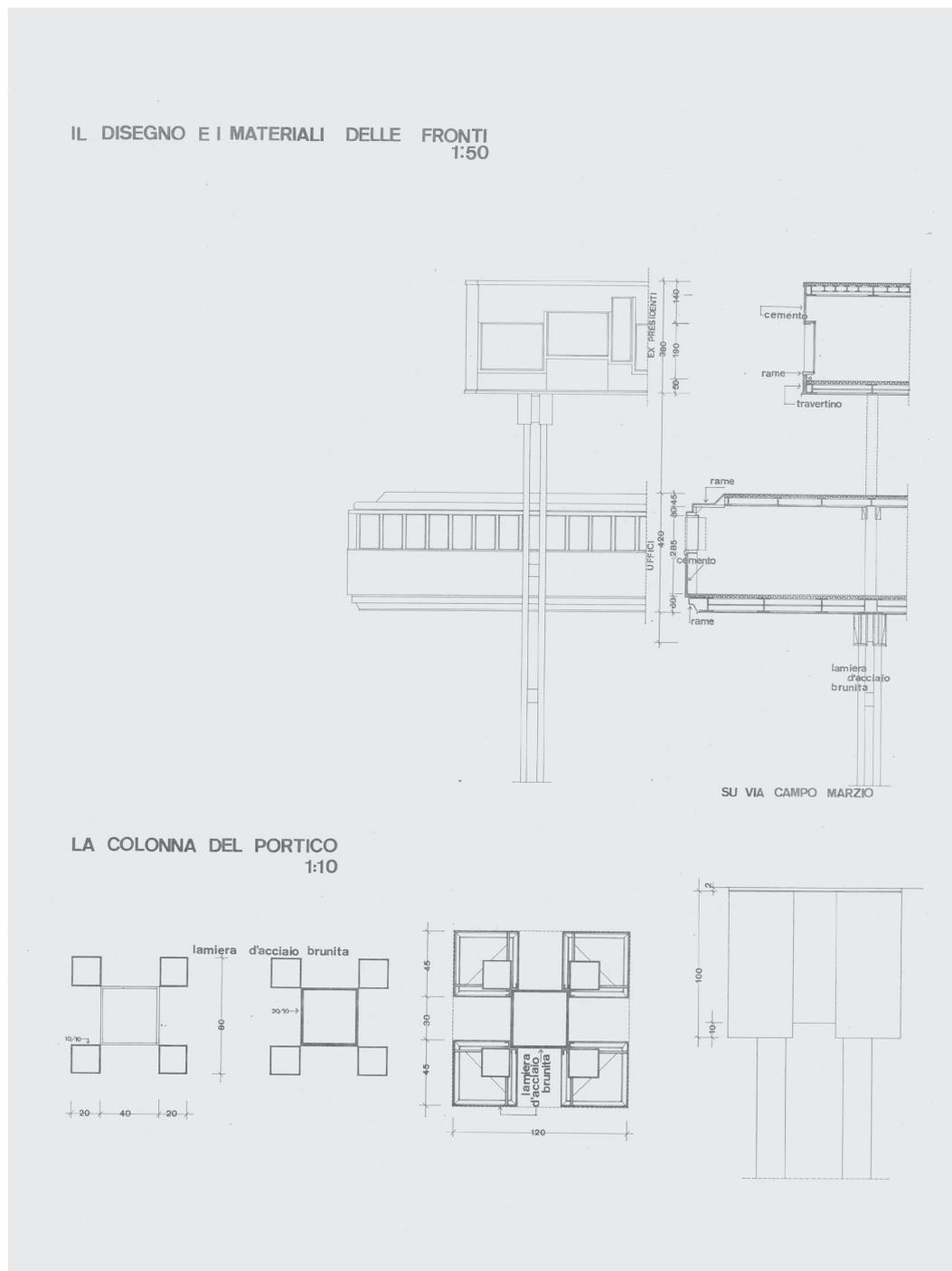


Figura 3.07  
Giuseppe Samonà  
Progetto per i nuovi uffici della Camera  
1967

-  
Dettagli



la tavola con i particolari tecnici in scala 1:10 e 1:50 ha costituito, per nitidezza di rappresentazione e abbondanza di annotazioni dimensionali e descrittive, più valido termine di desunzione delle indicazioni utili alla ricostruzione tridimensionale. Nell'elaborato sono raccolti gli alzati e le sezioni (entrambi in scala 1:50) dei principali nodi tipologico-compositivi; si possono osservare il fronte e la sezione tipo: della sale scrittura, nella loro doppia variante di scansione di prospetto<sup>30</sup>; del volume dei "servizi studio" a quota 22.00; degli uffici degli ex-presidenti a quota 28.50 (di cui è riportato unicamente il prospetto ovest); della biblioteca. Inoltre Samonà affida alla tavola la descrizione (unico dettaglio in scala 1:10) delle due sezioni orizzontali più rilevanti del pilastro quadrupartito, di cui è mostrata la soluzione di irrigidimento mediante i collari intermedi e il capitello superiore. All'elaborato di dettaglio è stata fatta seguire la consultazione di tutti i disegni in scala 1:100<sup>31</sup>, recanti piante, prospetti e sezioni dell'edificio. Ove i loro contenuti sono risultati contrastanti (non di rado) si è proceduto, caso per caso, alla cernita di quale indicazione fosse più funzionale alla risoluzione della specifica incongruenza: nell'impianto compositivo generale dei prospetti, ad esempio, si è data priorità agli allineamenti descritti negli alzati originali piuttosto che alle indicazioni corrispondenti desumibili dalle planimetrie dei vari livelli che, se restituite con piena fedeltà, avrebbero condotto ad una immagine complessiva dei fronti dell'edificio alterata, poiché priva di quella precisa reiterazione di ripartizione modulare che era indubbiamente nelle intenzioni progettuali di Samonà. In tal senso, le piante riportate nell'appendice grafica di questa ricerca tentano di risolvere le ambiguità di rappresentazione originaria, presentandosi pienamente corrispondenti (avendone costituito le basi di modellazione) all'oggetto tridimensionale, da cui sono stati estratti anche i prospetti<sup>32</sup>. Il modello dell'edificio, utilizzato ovviamente anche per l'elaborazione dei rendering<sup>33</sup>, è quindi da intendersi come strumento di controllo complessivo della forma architettonica, risultando sintesi pienamente congruente (ovvero priva di contraddizioni interne) dell'apparato di informazioni, spesso incongruenti<sup>34</sup>, desunto dagli elaborati originali. Nella ricerca di uniformità di rappresentazione del progetto si sono quindi operate delle correzioni del progetto medesimo: le planimetrie, così come proposte in appendice, non sono da intendersi vettorializzazioni delle piante licenziate dalla Studio Samonà,

La nota 34 riassume le principali correzioni apportate dalla ricerca alle incongruenze di progetto.

bensi delle reinterpretazioni (in fedeltà all'impianto complessivo) volte a pulirne ogni disomogeneità. Medesima spiegazione è estendibile ai prospetti, che si è deciso di non trattare con codice grafico simile agli originali<sup>35</sup>, e alla sezione trasversale, limitata – così come le piante – ai soli piani fuori terra del manufatto. Ultime tra le fonti dirette per grado di accuratezza tecnica, ma di primaria importanza per capacità di restituzione complessiva dell'edificio, le prospettive urbane hanno rivestito il ruolo di documento di controllo figurativo generale, quanto consentito di indirizzare la decodificazione degli aspetti non desumibili dalla consultazione degli elaborati bidimensionali.

Laddove l'indefinitezza di indicazione degli elaborati grafici ha richiesto, per lacuna (anche parziale) o evidente mancanza di realismo costruttivo, l'approntamento di una soluzione architettonica integrativa, si è fatto ricorso alle fonti indirette, ovvero testimonianze in grado di suggerire strade alternative in esito ma pienamente conformi al progetto per senso e carattere figurativo. Spesso tali testimonianze hanno contribuito a chiarire aspetti comunque evincibili dalle fonti dirette, offrendone più efficace lettura in ragione della concretezza del loro essere: queste fonti indirette null'altro sono che immagini e disegni di opere costruite su progetto di Giuseppe Samonà, ed aventi attinenze, più o meno marcate, con l'edificio dei *nuovi uffici*.

Se l'essenza compositiva di *Martedì* si estrinseca nella stereometria dei suoi volumi, l'immagine figurativa complessiva non riesce a prescindere dalle trame bidimensionali dei fronti. La frammentazione dell'edificio in piastre orizzontali continuamente sfalsate nel gioco di traslazioni, aggetti e rientranze, genera una moltiplicazione dei prospetti: sulla medesima esposizione si affacciano più volti del medesimo edificio, tanti quanti almeno sono i suoi livelli fuori terra (quattordici). Mai tuttavia si perdono – se non alle quote superiori e nella biblioteca dove l'articolazione è libera da regole di proporzione più vincolanti – i reciproci rapporti di forma che, nel controllo d'insieme della composizione, non consentono alle parti di assumere peso figurativo preponderante sul tutto. Allineamenti e rimandi modulari rilegano la frammentarietà volumetrica in una somma di spartiti di superficie, preservandone il senso dinamico di continua variazione. Se le relazioni geometriche degli elementi

sono efficacemente descritte dai disegni originali d'alzato, per restituire appieno quello che sarebbe potuto essere l'impatto visivo complessivo delle controllate vibrazioni dei fronti dell'edificio, è stato essenziale ricorrere ad alcune di quelle fonti indirette cui si è fatta precedente menzione. Le regole composite dei prospetti dei *nuovi uffici* sono ampiamente rintracciabili in almeno altre cinque opere costruite<sup>36</sup> di Giuseppe Samonà, tre antecedenti al 1967 e due subito successive. La validità di comparazione non risulta sminuita in una fonte indiretta postuma all'opera con cui è chiamata a confrontarsi, potendo, senza forzature, considerare le soluzioni architettoniche indagate legittimamente riconducibili – seppur temporalmente successive – alla medesima linea progettuale dell'autore; anzi, per certi aspetti la sua forza ne è acuita, individuando nella reiterazione di un principio, di una scelta formale o di un semplice dettaglio, l'ostinazione di un intento perseguito oltre l'iniziale impossibilità di fattiva traduzione costruita, e trasformando quell'intento inesperto in una premessa progettuale.

Lo schema dei prospetti dei *nuovi uffici* si basa sul serrato e ripetuto ritmo di partitura verticale<sup>37</sup>. Le sequenze delle sale scritte, nelle loro varianti di passo<sup>38</sup>, richiamano istanze progettuali già sperimentate da Samonà nella sede INAIL di Venezia<sup>39</sup>, del 1952, e poi riprese nel fabbricato per la SGES-ENEL di Palermo<sup>40</sup> (1959). In entrambi gli edifici, non a caso a destinazione terziaria proprio come il progetto del '67, è possibile osservare una matrice compositiva dei prospetti basata sulla reiterazione di una unità modulare di altezza fissa pari all'interpiano e larghezza – costante – in evidente dipendenza a logiche di distribuzione planimetrica interna. Ogni modulo si compone di tre distinte tipologie di elementi a marcata direzionalità verticale: l'infisso; la partizione sottile “a lama”; il campo pieno. Nel diverso rapporto di disposizione dei tre elementi e nelle loro difformità materiche, i prospetti dei due edifici trovano specifica caratterizzazione. Più fitta, più varia e complessivamente più slanciata la sequenza veneziana, di maggior staticità – soprattutto a causa di pause “piene” più ampie, quella del manufatto di Palermo. I *nuovi uffici* riprendono dai due esempi la regola compositiva, ma la semplificano eliminando la pesantezza dei “pieni” (anche in ragione della minore altezza interpiano) e qualsiasi divisione sottomodulare. I fronti delle sale scritte a “passo largo”<sup>41</sup> presentano costante

Figura 3.08  
Schema compositivo del prospetto est  
del progetto di G. Samonà per  
i *nuovi uffici* della Camera

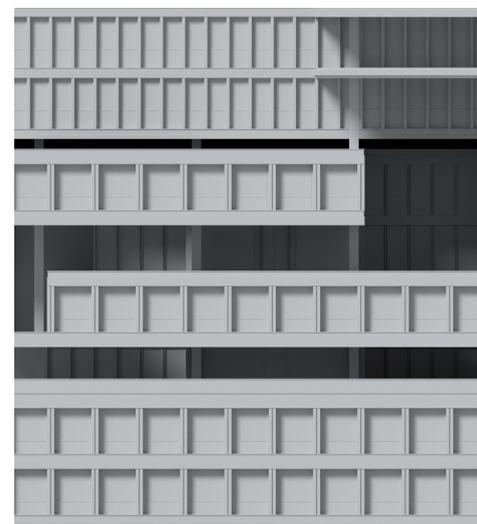


Figura 3.09  
Giuseppe Samonà  
Palazzo per uffici e abitazioni INAIL, Venezia  
1952





Figura 3.10  
Giuseppe Samonà  
Sede degli uffici SGES-ENEL, Palermo  
1959

ripetizione dell'interasse 190 cm facendo corrispondere a tale dimensione la larghezza del vano interno; le sequenze delle stanze a "passo stretto" rispondono alla medesima logica figurativa (invariabilità del modulo), pur disponendo le partizioni fisse a passo 95 cm (la metà di 190) e servendo le singole sale scrittura retrostanti, tutte identiche in dimensioni<sup>42</sup>, con doppio modulo anziché singolo. Vi è inoltre nel progetto del '67, un'ulteriore prosciugamento linguistico rispetto agli alzati dei due edifici chiamati a comparazione: viene meno qualunque richiamo ad un ordine gigante di facciata, ovvero ad un sistema di elementi posti a cucitura verticale dei vari livelli. Tale assenza si sostanzia nella essenza figurativa del progetto: gli sfalsamenti delle piastre non avrebbe tollerato vincoli di prospetto sovraordinati ai singoli piani. È questo aspetto specifico che pone gli isolati post-bellici della Palazzata di Messina<sup>43</sup> in più diretta continuità figurativa con le sedi INAIL e SGES piuttosto che con il progetto dei *nuovi uffici*, pur rappresentando anche per quest'ultimo chiaro riferimento in termini di sperimentazione compositiva di facciata. Nei sei isolati messinesi sono individuabili infatti «quattro trame, quattro regole compositive che, sovrapposte, impaginano i prospetti, tutti diversi, e ne determinano la complessità e dunque la ricchezza formale»<sup>44</sup>. Le quattro trame<sup>45</sup> (struttura verticale basamento-cornicione; marcapiano orizzontale; bucatore verticali; sottopartizioni orizzontali e verticali) sono integralmente rintracciabili negli edifici INAIL e SGES, mentre è necessario ridurre a tre (marcapiani, bucatore e sottopartizioni verticali) gli elementi trasposti nel concorso per la Camera. Il tema dell'orditura delle superfici, nell'asciuttezza delle facciate di *Martedì*, ha spinto con naturalezza ad indagare un'altra opera di Samonà, con la quale la proposta del '67 instaura un rapporto inscindibile: è l'anno di concepimento della nuova sede della Banca d'Italia di Padova<sup>46</sup>, il 1968, a rimarcarne l'intima connessione. Primo progetto a cui Samonà si dedicherà dopo gli esiti del concorso per la Camera dei Deputati, l'edificio della Banca d'Italia (altra destinazione d'uso amministrativa) propone, specificatamente per la soluzione del prospetto volto su Riviera Tito Livio, uno schema simile a quello studiato per il progetto dell'anno precedente: non vi è certezza che l'esito figurativo padovano abbia avuto suo antecedente nella calibrazione seriale dei fronti delle sale scrittura di Roma, ma più che una mera plausibilità. La struttura compositiva dell'alzato

di Riviera Tito Livio perde la ricchezza delle articolazioni messinesi, la raffinata variazione di passo dell'INAIL e la solidità d'immagine della sede SGES, dando forma a quella corrispondenza modulo-campo vetrato osservata nei *nuovi uffici*: a segnare i distacchi tra le cellule di prospetto compaiono ancora gli esili ricorsi “a lama”, distribuiti sullo sviluppo lineare senza soluzione di continuità, in appoggio diretto su un marcapiano segnato da unica linea d'ombra e con una costanza di ritmo che richiama esplicitamente le sequenze “a passo stretto” dell'edificio del '67. Proprio come in quest'ultimo (e come nell'esempio veneziano), l'infisso non giunge a solaio inferiore, attestandosi ad una altezza evidentemente funzionale alla disposizione delle forniture mobili (e delle apparecchiature tecnologiche fisse) interne agli ambienti di lavoro. La soluzione della Banca d'Italia, a differenza delle altre opere costruite osservate, non si estende all'intero prospetto rimanendo inquadrata in un definito campo compositivo (su doppio livello) a marcata direzionalità orizzontale: anche in tale aspetto è possibile leggere quanto proposto da Samonà a Padova in continuità figurativa con i *nuovi uffici*, nei quali tuttavia i campi di sequenza orizzontale – perfettamente inseriti nell'unità complanare della superficie di facciata della Banca d'Italia – permangono in una condizione più autonoma nel susseguirsi della frammentazione delle diverse piastre-piano.

Dei tre elementi costitutivi del modulo-tipo di prospetto dell'edificio del '67, particolare attenzione va riservata ai sottili corpi verticali posti a contenimento del modulo stesso. Samonà fornisce nei contenuti della relazione un resoconto piuttosto preciso della loro caratterizzazione materica e dimensionale. Se la descrizione delle partizioni ad interasse 190 cm è esplicita, indicandole come «montanti in travertino romano a taglio di cava, costituiti da due lame accostate di spessore 12 cm»<sup>47</sup>, la loro effettiva resa plastica – al di là della fornita rappresentazione in dettaglio 1:50 – è offerta ancora una volta dall'osservazione di corrispettivi formali realizzati, nello specifico adottati nelle sedi INAIL e della Banca d'Italia. L'espedito di scollare l'elemento in un sistema accoppiato con scuro posto a marcatura dell'asse mediano verticale, viene proposto da Samonà nei due esempi con medesimo obiettivo figurativo: l'assottigliamento percettivo finalizzato ad acuirne lo slancio. Nei moduli relativi alle sale scrittura “a passo stretto”, viene meno – come evincibile dai disegni

Figura 3.11  
Giuseppe Samonà  
Sede della Banca d'Italia, Padova  
1968



originali ma non dalla lettura del testo descrittivo – la soluzione binata: la lama si fa singola pur mantenendo medesimo spessore (12 cm) e sostanza materica (travertino a taglio di cava). Le facciate delle corti interne dei *nuovi uffici* presentano uno schema compositivo analogo ai fronti urbani delle sale scrittura “a passo stretto”: a segnare la cadenza d’interasse 95 cm, tuttavia, non intervengono più le lame lapidee a singola orditura ma montanti verticali appartenenti alla teoria di infissi. La rimodellazione di questo dettaglio tecnologico, non trovando negli elaborati grafici chiaro riscontro, è stata effettuata in libera ispirazione a quel principio di sdoppiamento ed assottigliamento osservato per le coppie di elementi in travertino: la sezione quadrata 10 x 10 cm del montate è stata così modificata in un profilo metallico a “C” con medesimo ingombro complessivo (10 x 10 cm) ma mancante della faccia esterna. Il ricorso a logiche di manipolazione visiva finalizzate a favorire una resa figurativa di maggior snellezza, è in fondo confermato anche dall’osservazione di alcuni dettagli dell’intervento che Samonà cura a Cadoneghe<sup>48</sup> a partire dal 1981: i pilastrini metallici posti a sostegno della pensilina pubblica si frammentano in fasci di montanti quadripartiti che, tra l’altro, appaiono riproposizioni in scala dei più noti piedritti del concorso per la Camera.

Specificata trattazione va riservata al tema della partizione interna dei singoli infissi. Nei disegni di progetto dei *nuovi uffici* le vetrate inserite nei moduli-base (nelle varianti tipologiche già introdotte) non presentano mai traversi di sottosuddivisione. In questo caso, nell’operazione di ricostruzione tridimensionale, si è optato per un discostamento dalle indicazioni delle fonti dirette, pur esplicite. La scelta si è basata tanto sull’indagine comparativa con le altre opere, quanto su considerazioni di natura funzionale. Se si osservano gli esempi delle sedi INAIL e SGES, si potrà notare un’articolazione verticale degli infissi, a duplice o triplice campo: tale caratteristica, legata ad esigenze di apertura del serramento con mantenimento di porzione fissa anticaduta (sia per aperture ad anta, che a ribalta), scompare nella Banca d’Italia (nel prospetto di Riviera Tito Livio, non in quello su via Roma). Se è vero che Padova sembra l’edificio più prossimo agli intenti progettuali inespressi dei *nuovi uffici*, è particolare già sottolineato come il modulo-vetrata della Banca d’Italia risulti sollevato dal solaio, risolvendo con tale espediente problematiche legate alla sua

Figura 3.12  
Giuseppe Samonà  
Sede della Banca d’Italia, Padova  
1968



Figura 3.13  
Giuseppe Samonà  
Nuovo municipio e uffici postali, Cadoneghe  
1981



apertura, in termini di sicurezza e di funzionalità interna. Nell'edificio di Concorso, la specchiatura unica dell'infisso, oltre a non consentirne l'apertura<sup>49</sup> (per ampiezza di dimensione e impedimento d'arredo interno), sarebbe stata orizzontalmente tagliata dall'ingombro visivo del piano di scrittura: si è quindi deciso di introdurre nel modello, in ogni modulo relativo alle singole sale a servizio dei deputati, un traverso posto alla medesima altezza del tavolo scrittorio (73 cm da calpestio, asse medio), funzionale a mascherarne la vista dall'esterno e, al contempo, a risolverne l'ambiguo rapporto di accostamento con la superficie vetrata, quest'ultima – in ragione della presenza della ripartizione orizzontale – potenzialmente apribile a ribalta superiore. Le finestre degli ambienti alla quota 22.00, presentando una condizione analoga alla soluzione padovana (sono infatti abbondantemente rialzate da solaio), sono state mantenute, come da disegno originale, a campo intero.

Ruolo figurativo centrale è rivestito dai marcapiani: la spiccata direzionalità orizzontale esalta il sistema a piastre-piano, segnando nettamente la scansione dell'edificio in livelli di autonoma riconoscibilità. Dell'apparato formale prescelto da Samonà è forse, insieme ai pilastri, l'elemento a principale servizio di quella metafora di sospensione posta a fondamento del progetto. Le bordature dei volumi ne sottolineano la massività, rendono evidenti i loro confini, e riescono ad offrire contrappunto percettivo allo slancio verticale totalizzante dei piedritti quadripartiti. Non a caso Samonà li distingue con nettezza cromatica e materica dalle superfici cementizie a più ampia preponderanza nell'edificio: sceglie il rame, il cui uso nell'opera costruita a sua firma, si fatica ad individuare. Se la capacità figurativa della linea orizzontale è parte di quel gioco d'orditure individuato nella Palazzata e poi riproposto a Venezia, più che a Palermo, e poi a Padova con quel marcapiano solcato dall'ombra, è il municipio di Cadoneghe ad offrirci più efficace spunto di comparazione: nella soluzione di coronamento superiore, Samonà ricorre ad una lamiera ramata. Nella doppia piegatura della superficie metallica di Cadoneghe sembra svelarsi il significato dell'aggettivo che egli stesso accosta alla lamina utilizzata nei *nuovi uffici*: rame rigato<sup>50</sup>. L'indicazione, non univoca, è stata oggetto di attenta valutazione in sede di analisi: forse riferita al trattamento superficiale del metallo (rigato nel senso di “non levigato”), l'aggettivazione poteva voler

rimandare, come poi sarà nel municipio di Cadoneghe, ad una non complanarità della sua superficie con l'intento di acuirne la vibratilità chiaroscurale. In ragione della doppia lettura, si è optato per una restituzione materica grezza (quindi non verniciata) del marcapiano, con sua solcatura orizzontale continua per piegatura. Ma i marcapiani del progetto del '67 sono eterogenei, per geometria di sezione trasversale e per impatto figurativo. Se l' analogia con il coronamento di Cadoneghe è valida per le lamiere utilizzate a sottolineatura inferiore e superiore dei fronti relativi alle sequenze delle sale scrittura, i marcapiani del volume della biblioteca, del blocco degli uffici a quota 22.00 e del solaio del livello 25.40 assumono tutt'altra valenza estetica e simbolica. Il profilo squadrato ed asciutto lascia il passo ad una vera e propria modanatura<sup>51</sup> fatta di *cavetti*, di *ovoli*, di *tori*: i rimandi classici, nella sottolineatura dei volumi di maggior peso in termini di rappresentatività pubblica dell'edificio, si fa improvvisamente evidente testimoniando, in similitudine con il «fatto figurativo» antico, la volontà di affidare alla forma l' evocazione di un principio di riconoscibile monumentalità. Come nelle trame di facciata si nascondono le suggestioni del sofferto lavoro delle superfici gotiche, nelle sinuose linee di queste mondature riappare l' interesse di Samonà per il significato degli accenti decorativi e d' ornato. È il rame a stemperare la gravità formale di questi marcapiani modanati, in un gioco di ironica dissimulazione di un elemento architettonico che avrebbe rischiato altrimenti, al netto della raffinatezza del suo valore simbolico, di risultare apparato meramente accessorio.

L' analisi dei rapporti geometrici è certamente chiave interpretativa proficua per la descrizione dell' immagine urbana dei *nuovi uffici*: come visto, guida la rilettura di un edificio che fa della serialità modulare la sua predominante figurativa. Il reiterarsi delle sequenze di prospetto è tuttavia interrotto, e al contempo esaltato, dalla autonomia compositiva di alcuni episodi volumetrici che aggiungono complessità all' articolazione formale generale. Su tale contrasto si innescano nuovi dialoghi tra opposti che, invece di ingenerare conflitto, svolgono un ruolo di reciproca equilibratura: alla frammentazione delle orditure di superficie e alla trasparenza dei fronti delle sale scrittura, rispondono la solidità di massa ed il mutismo materico dei blocchi della biblioteca e dei livelli 22.00 e 28.50. Sono questi blocchi,

Figura 3.14  
Giuseppe Samonà  
Nuovo municipio e uffici postali, Cadoneghe  
1981



congiuntamente alla maestosità del fronte nord del magazzino libri<sup>52</sup> (ove trova collocazione la mostra della fontana cinquecentesca), ad imprimere all'edificio un volto brutalista<sup>53</sup>. Il ricorso al cemento faccia vista è infatti preponderante nelle superfici opache. Nella relazione di progetto viene specificato come «per i corpi delle sale di lettura e degli uffici sospesi, le pareti esterne sono costituite da murature di cemento armato di spessore 10 cm a superficie ruvida»<sup>54</sup>: con l'alta probabilità che Samonà intendesse per «corpi degli uffici sospesi», i soli volumi alla quota 22.00, 28.50 e 29.35 (particolare che sembra confermato anche dall'elaborato 1:50)<sup>55</sup>, è apparso altrettanto plausibile, per omogeneità figurativa e costruttiva, estendere la connotazione di trattamento e di tecnologia indicata nel passaggio appena trascritto, anche ai restanti muri perimetrali dell'edificio, individuabili nei fronti degli appartamenti di rappresentanza e nelle tamponature opache (incastonate tra gli elementi in travertino) delle “celle” di scrittura poste a terminazione delle sequenze planimetriche. L'ipotesi trova ulteriore avvaloramento negli spessori murari delle planimetrie in scala 1:100. Se le facciate a «superficie ruvida», per esigua profondità di sezione (soli 10 cm), per loro sistema di fissaggio e per la tipologia dei solai (metallici)<sup>56</sup>, si è ritenuto verosimile ricondurle a soluzioni prefabbricate a pennelli di posa a secco<sup>57</sup>, il magazzino libri ed i nuclei di distribuzione verticale, su esplicita indicazione di Samonà, sono da intendersi in struttura cementizia armata pensata per esser realizzata in opera<sup>58</sup>. Ancora una volta le descrizioni fornite da Samonà hanno cercato conferma nell'osservazione delle testimonianze indirette. Al di là della variante in prefabbricazione dei *nuovi uffici*, molteplici sono gli esempi in cui l'architetto siciliano è ricorso a superfici cementizie lasciate in vista. Nel palazzo della SGES, nel teatro di Sciacca<sup>59</sup>, nei corpi di testata del centro civico di Gibellina<sup>60</sup> e a Cadoneghe, Samonà mostra il cemento in tutta la sua trama di posa: a volte verniciato; a volte inciso con solchi atti a romperne la monotonia di stesa; altre lasciato in tutta la sua grezza espressività, il materiale è elevato a marcatura figurativa degli interventi. La muscolarità nell'utilizzo del cemento riscontrabile nelle opere appena elencate è certamente affievolita nel progetto del '67, ma tale aspetto è in diretta conseguenza del fatto che in quest'ultimo non vi sia corrispondenza, ad eccezione del corpo del magazzino libri, tra superficie di involucro e struttura.



Figura 3.15  
Giuseppe Samonà  
Centro civico e culturale, Gibellina  
1970

Figura 3.16  
Giuseppe Samonà  
Sede della Banca d'Italia, Padova  
1968



L'utilizzo del travertino nei *nuovi uffici* – osservabile non solo nelle lame delle sale scrittura ma anche nei rivestimenti della grande piazza pubblica, della scala monumentale e del basamento di quota 0.00<sup>61</sup>, del podio della statua romana<sup>62</sup> – messo a dialogo con le superfici cementizie, pone *Martedì* su una linea cromatica cara a Giuseppe Samonà: sono infatti a predominante bianco-grigia le sedi INAIL e SGES, e la Banca di Padova. Nel concorso romano tuttavia, come a Cadoneghe o a Sciacca<sup>63</sup>, il sobrio accostamento dei due colori fa da fondale all'inserimento di elementi a deciso contrasto che hanno la funzione di accendere la gradazione complessiva: il rame dei marcapiani, già introdotti, e la *nuance* imbrunita delle lamie degli alti pilastri.

Il metallo è un materiale ricorrente in Samonà: prettamente con funzione accessoria, gli interni delle sue opere ne abbondano. Ove il dettaglio richiede minuziosità di lavorazione e raffinatezza di forma, l'uso e la manipolazione del ferro o dell'ottone divengono necessità cui difficilmente egli rinuncia: ecco che soprattutto nei molteplici esempi di ringhiere<sup>64</sup>, trasformate per accuratezza di soluzione in veri e propri apparati scultorei, il metallo trova sua massima sublimazione. Questa accezione decorativa del materiale (riscontrabile per certi versi anche nelle lavorate superfici dei marcapiani del progetto del '67) in un improvviso salto di scala e di funzione si trasforma, non smarrendo mai tuttavia l'essenza ornamentale, in un'istanza tutt'altro che complementare. Lo ritroviamo infatti nelle strutture: nei supporti verticali della veranda della villa di Gibilmanna<sup>65</sup>; negli esili tralicci della centrale SGES di Trapani<sup>66</sup>; nei piloni della sede ANAS a Palermo<sup>67</sup> (mai costruita); nei già osservati elementi a sostegno delle pensiline di Cadoneghe. Le lamie dei pilastri e dei capitelli<sup>68</sup> dei *nuovi uffici*, raccolgono nella tensione della loro carica simbolica, le due anime samononiane del materiale di cui sono plasmate: solidità strutturale e leggerezza d'ornamento prendono forma nella snellezza e nella frammentazione delle «altissime zampe»<sup>69</sup> del progetto per la Camera dei Deputati.

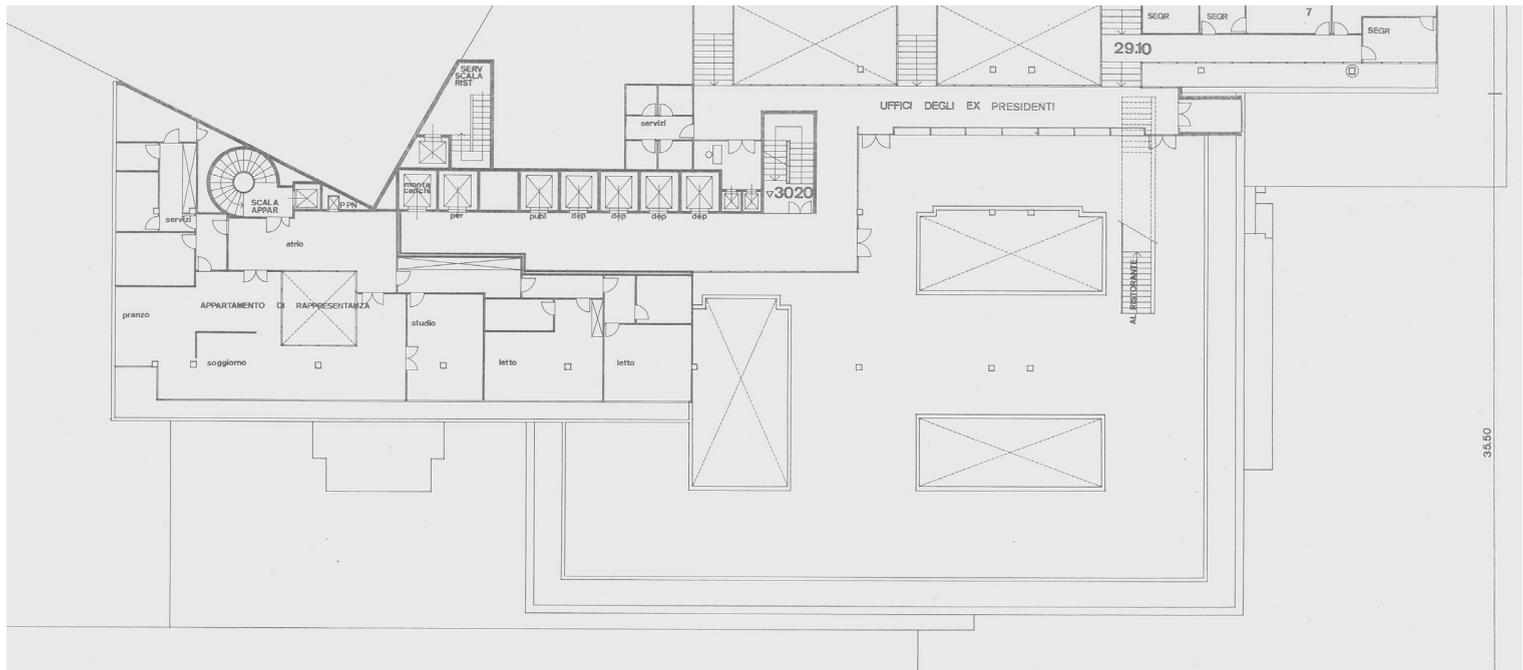
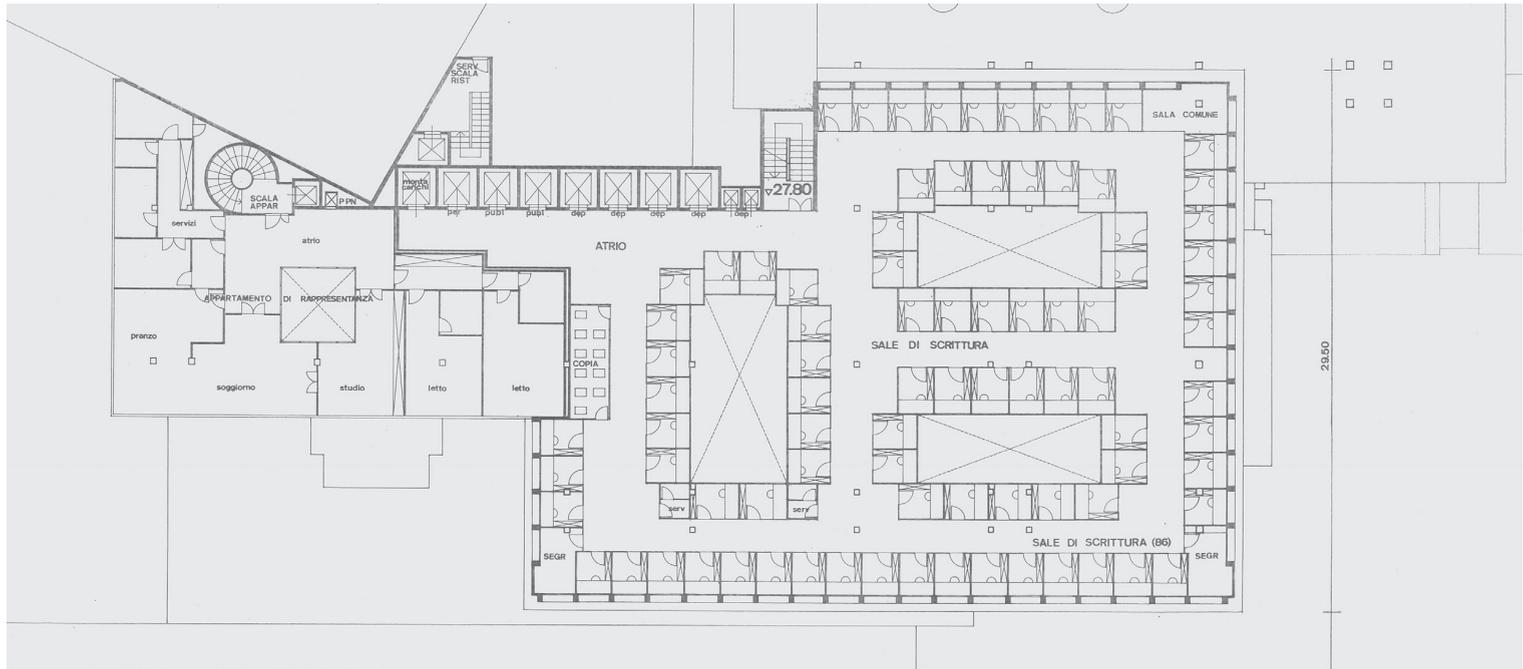
Meno usuale è per Samonà l'impiego del metallo nei rivestimenti parietali: tale mancato riscontro nelle operazioni di rimodellazione dell'edificio di concorso, è stato largamente vagliato prima di optare per la soluzione del volume-ristorante proposta nelle immagini di rendering. La relazione di progetto fornisce connotazione materica

della «vela di copertura»<sup>70</sup>, descritta come «ricoperta da lastre di rame». I disegni e le annotazioni di testo negli elaborati grafici non chiariscono se per «vela» Samonà intendesse la sola sagoma concava dell'orizzontamento del corpo o, per estensione, anche le paratie di risvolto verticale che si vanno ad attestare a coronamento opaco superiore delle vetrate perimetrali del ristorante, sino ad assumere l'articolata forma a "T" posta al centro del suo prospetto nord. Tale indeterminatezza<sup>71</sup>, nella specificità del caso e a differenza di altre letture non univoche cui si è dovuto dare indirizzo, ha condotto ad una interpretazione di rottura rispetto al patrimonio formale offertoci da Samonà: nella necessità di dover operare una scelta tra le sottili pareti cementizie a «superficie ruvida» largamente utilizzate nell'edificio, e un rivestimento a pannellature in rame, si è proteso per la seconda soluzione, ritenuta più funzionale ad accentuare la riconoscibilità di una massa architettonica che lo stesso Samonà definisce «fondamentale motivo figurativo per tutto l'insieme»<sup>72</sup>. La sua omologazione materica e cromatica alle restanti superfici opache dell'edificio ne avrebbe diminuito, al netto della forma geometrica comunque inedita nel progetto, l'alta iconicità compositiva, tra l'altro messa in esplicito dialogo con l'omaggio scultoreo a Le Corbusier.

Samonà non disegna il prospetto sud dell'edificio: non vi è alcun riferimento grafico, se non le indicazioni contenute nelle piante dei singoli livelli, a fornire specifica descrizione del fronte. Ad acuirne il grado di indeterminatezza contribuisce la curiosa, quanto non spiegabile, mancata definizione planimetrica dei muri perimetrali dei due appartamenti ubicati ai livelli undicesimo e dodicesimo fuori terra<sup>73</sup>. Necessario procedere con ordine. I fronti sud dei due alloggi non presentano nelle planimetrie di progetto alcuna connotazione in grado di chiarirne la lettura: il codice grafico utilizzato per entrambi i muri è più consona ad indicarne la proiezione piuttosto che loro sezione orizzontale. Inoltre, nonostante sull'esposizione volgano direttamente diversi ambienti degli appartamenti, non compaiono nella muratura indicazioni relative a finestrate o aperture di altro genere. Esclusa la possibilità che l'intero prospetto nelle intenzioni progettuali fosse cieco (sarebbe da ritenersi troppo evidente irrazionalità funzionale), è stata contemplata come plausibile spiegazione della lacuna, la dimenticanza di rappresentazione. Medesima condizione è

Figura 3.17  
Giuseppe Samonà  
Progetto per i nuovi uffici della Camera  
1967  
-  
Planimetria originale, quota 27.80

Figura 3.18  
Giuseppe Samonà  
Progetto per i nuovi uffici della Camera  
1967  
-  
Planimetria originale, quota 30.20



riscontrabile nella descrizione planimetrica dei fronti est dei due alloggi<sup>74</sup>. Per il solo appartamento inferiore (quota 27.80) è tuttavia possibile osservare nel prospetto originale di via della Missione (prospetto orientale) cinque coppie di finestre perfettamente corrispondenti, per singola larghezza e allineamento verticale, al doppio modulo di interasse 95 cm relativo ai fronti delle sale scrittura “a passo stretto” dei due piani subito sotto (quote 23.00, 25.40)<sup>75</sup>. Non riportando l’elaborato alcuna indicazione inerente l’immagine del prospetto dell’alloggio superiore, di cui si intuisce tuttavia l’arretramento per presenza di una sorta di loggiato continuo (evincibile anche dal taglio della pianta), si è optato per adottare a sua soluzione di facciata quanto indicato per l’appartamento sottostante. In ragione dell’evidente rapporto di proporzione fissato da Samonà tra le uniche finestre degli alloggi disegnate e gli alzati a ritmo modulare delle sale scrittura, si è deciso di estendere – nella completa assenza di indirizzo progettuale – medesima regola compositiva anche ai prospetti sud delle abitazioni. La natura di servizio e le dimensioni contenute dei vani volti su tale esposizione hanno portato a variare la tipologia di finestratura binata dei fronti est in una soluzione a singolo campo di larghezza pari al modulo di interasse 95 cm. Colmata la lacuna, ed ipotizzato per i due appartamenti un trattamento materico esterno in cemento a superficie ruvida<sup>76</sup>, è stato possibile ricostruire l’effigie del prospetto sud dell’intero edificio<sup>77</sup>, oltre ovviamente ad integrare la porzione mancante del fronte est. La graficizzazione inedita dell’alzato ha posto in evidenza il peso plastico della torre cilindrica, la cui presenza è forse ancor più percepibile nel prospetto ovest, proposto in questa ricerca in versione più estesa rispetto al corrispettivo originale<sup>78</sup>. Il corpo, contenuto all’interno dell’edificio per i primi quattro livelli fuori terra, si libera in tutta la sua gravità di massa dalla quota 12.40 per scomparire nuovamente nel piano di quota 23.00. In esso è possibile rivedere trasposizione formale della torre scalare dell’edificio della SGES di Palermo e premessa del volume, di analoga funzione, osservabile nel prospetto su Riviera Tito Livio della sede della Banca d’Italia. Al di là della chiara similitudine figurativa, vi sono tra il cilindro dei *nuovi uffici* e i due esempi una diversità di funzione compositiva. Nei casi di Palermo e Padova, il corpo architettonico ospitante la scala elicoidale svolge un preciso ruolo nello schema di facciata. Mai volumetricamente

Figura 3.19  
Giuseppe Samonà  
Sede degli uffici SGES-ENEL, Palermo  
1959



isolato, all'elemento è affidato il compito di cerniera: nel palazzo della SGES rompe la monotona serialità di prospetto frammentandolo in due campi di cui si pone a raccordo; a Padova invece asseconda la ripetizione modulare di facciata risolvendo, nell'improvvisa morbidezza delle sue linee, il rapporto di prossimità con l'adiacente preesistenza edilizia da cui riesce a discostare l'edificio senza fratturare la continuità del fronte urbano. La torre dei *nuovi uffici*, al contrario dei due riferimenti, non ha mansioni di regolazione compositiva: completamente priva di slancio verticale, la sua compressione tra masse architettoniche (i quattro livelli sottostanti che gli fanno da basamento, e i quattro piani cui è chiamata a sorreggere), la rende *in primis* una componente statica pienamente funzionale all'esaltazione del gioco di sospensioni innescato dai volumi aerei dell'edificio. Certamente pensata da Samonà in cemento armato faccia vista (come l'omologa della sede SGES), si è deciso di restituirne l'involucro integralmente opaco, solcato da fasce figurativamente corrispondenti ai marcapiani dei solai: in tale indirizzo, le convulse incisioni trasparenti della torre SGES hanno rappresentato riferimento solo in termini di rottura della continuità di superficie<sup>79</sup>.

L'analisi dell'edificio ha rilevato un ulteriore dato progettuale di certa significatività. A causa degli sfalsamenti e degli scollamenti dei piani, l'articolazione dell'impianto planimetrico complessivo si arricchisce di numerosi spazi esterni: terrazze, la cui effettiva natura giace tuttavia in una dimensione di ambiguità funzionale. Samonà utilizza la dislocazione di queste aree – generate, come visto, per sottrazioni, arretramenti ed aggetti – in chiave prettamente compositiva: sono spazi strumentali alla ricerca della più efficace giustapposizione delle masse architettoniche. La relazione descrittiva circoscrive le terrazze calpestabili alle ampie superfici, a vocazione di pubblica piazza, individuabili alle quote 3.40, 7.60 e 12.40<sup>80</sup>. Le piccole aree nord delle quote 10.00 e 12.40, in affaccio diretto sull'ingresso principale dell'edificio; l'aggetto sud di quota 14.80; l'ampia terrazza a livello 17.20<sup>81</sup> e lo sbalzo est della quota 25.40, sono invece per scelta progettuale intercluse all'uso, rappresentando mere propaggini esterne utili, ora ad assecondare gli scarti volumetrici, ora ad acuire lo slancio aereo dei singoli livelli. Non appare ipotesi priva di fondamento leggere nella limitazione degli spazi esterni praticabili un intento di riduzione dei necessari

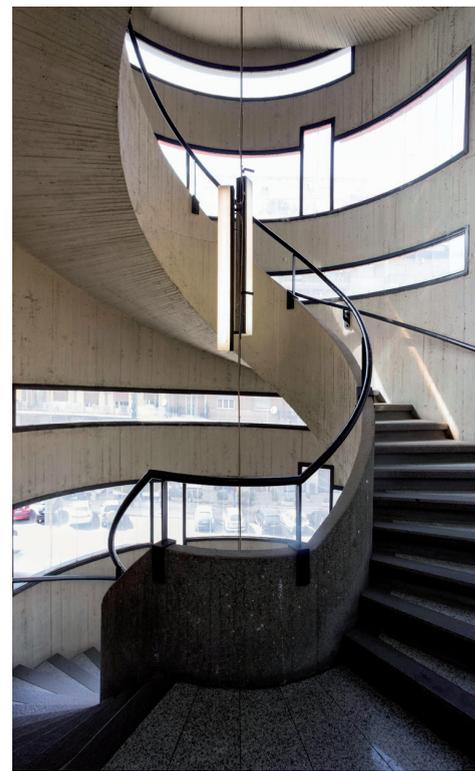


Figura 3.20  
Giuseppe Samonà  
Sede degli uffici SGES-ENEL, Palermo  
1959

parapetti e della loro presenza alterante il rapporto di proporzione, notevolmente schiacciato, e l'esattezza stereometrica delle piastre-piano. Che la preservazione dell'equilibrio figurativo d'insieme e della carica d'astrazione dei corpi architettonici potesse in qualche modo esser disturbata da ostruzioni verticali accessorie, sembra trovare conferma negli stessi disegni di Samonà, che evita di rappresentare in due distinti prospetti (quello nord e quello est) la lunga sagoma del parapetto posto a servizio della terrazza più importante in termini di rilevanza funzionale: la piazza sopraelevata di quota 12.40<sup>82</sup>.

Questa ricerca non ha indagato e ricostruito gli interni dell'edificio: troppo esigue le informazioni rintracciabili negli elaborati grafici e nella relazione descrittiva; troppo arbitraria qualunque operazione di desunzione delle soluzioni dalle fonti indirette. La caratterizzazione degli spazi interni nelle opere di Samonà, pur presentando temi ricorrenti (si pensi a quanto già introdotto circa l'utilizzo delle opere in ferro come apparato di rilevanza decorativa), sono eterogenei per scelte materiche, giustapposizioni cromatiche, dettagli di arredo e di elementi complementari. Come visto, al netto della varietà delle scale di intervento, dei tessuti d'inserimento e di contingenze mai pienamente replicabili, è stato possibile individuare nel volto urbano della sua opera costruita (e progettata) delle linee di costanza figurativa, siano esse di puro metodo compositivo o di effettiva similarità formale: a differenza dell'immagine esteriore, si fatica a rintracciare una matrice univocamente samoniana nella sistemazione degli ambienti che si celano dietro quella stessa immagine. Oltre la molteplicità dei riferimenti e la difficoltà che essa avrebbe causato nella ridefinizione degli interni, si è ritenuto che gli intenti della ricerca non dovessero snaturare l'essenza intima dei *nuovi uffici*: un'architettura pensata, plasmata e radicata nello specifico rapporto con il contesto urbano. L'efficacia della sua ricostruzione fisica ha legittimità di senso sino a quando permane entro i margini della dimensione generale che le da valore; sino a quando si pone a servizio di quell'essenza urbana. Se la volontà di assegnare sostanza a ciò che sostanza non ha mai avuto, muove oltre il senso fondativo dell'opera, l'atto di ricostruzione rischia di divenire esercizio meramente autoreferenziale. Parafrasando la citazione di Vieri Quilici circa il progetto per il centro direzionale di Torino, "gli interni arriveranno..."



Non sono per l'edificio fondamentali, lo erano ancor meno per Samonà che si limita a fornire pochissime indicazioni a riguardo. La sala scrittura è lo spazio più dettagliato, l'unico in tutto l'edificio al netto della descrizione, a forte implicazione strutturale, degli ambienti del magazzino libri<sup>83</sup>. Del piccolo vano assegnato al singolo deputato, Samonà precisa la resa delle pareti (in legno) e del pavimento (in gomma o moquette), ed elenca le dotazioni d'arredo<sup>84</sup>. Se un altro passaggio della relazione conferma l'estensione dei rivestimenti pavimentali in gomma o moquette alle restanti parti dell'edificio, la foderatura in legno delle pareti esterne delle sale scrittura è ipotesi libera, segnalata nelle scelte cromatiche degli esplosi assonometrici, elaborati da questa ricerca e riportati in appendice. In assenza di più approfondita definizione, le assonometrie sono state ritenute il più efficace strumento di narrazione delle spazialità interne dei *nuovi uffici*: per scelta grafica estremamente informali, le rappresentazioni isometriche svolgono ruolo di supporto alle planimetrie nella comprensione delle articolazioni dell'edificio consentendo, a differenza del disegno bidimensionale, di avere riscontro tanto dell'impianto distributivo del singolo livello, quanto del rapporto volumetrico che quest'ultimo instaura con i piani soggiacenti. Le continue variazioni in sezione verticale dell'edificio giustificano la necessità di un controllo simultaneo delle due istanze.

L'intera analisi sul progetto trova plastica traduzione nei sei rendering proposti. Tre immagini si collocano in esplicita evocazione di altrettante viste prospettiche disegnate dallo stesso Samonà. La decisione di piena aderenza è apparsa da subito la più funzionale a restituire il senso dell'operazione condotta: nella familiarità di un punto di vista noto appare l'edificio così come mai si è manifestato. All'astrazione delle candide prospettive originali, si affiancano i giochi d'ombra e le cromie materiche delle nuove elaborazioni. I fronti urbani prendono vita, e con essi il dialogo che il progetto avrebbe dovuto instaurare con il contesto. Nel rapporto con il Parlamento e con i tenuti colori della città che lo avvolge, l'edificio si staglia in tutta la sua crudezza espressiva. La dimensione immaginifica, tratto indelebile degli intenti progettuali e di rappresentazione di Samonà, è tuttavia preservata seppur si vistes di un realismo e di una profondità che i disegni di concorso non potevano avere.

Figura 3.21  
Rendering inedito  
Fronte nord-est  
2019

In tale aspetto, ovvero nel mantenimento della percezione onirica dell'inserimento del nuovo nell'antico, si è preferito ricostruire l'intero tessuto edilizio, nella precisa volontà di depurarlo da ogni alterazione che il ricorso a fotografie *in situ* avrebbe potuto non garantire. La citazione delle prospettive samoniane altro non è voluto essere che strumento atto ad fissare con il progetto un legame di prima empatia, a dichiarare la deferenza nel suo riproporlo in vesti nuove: stabiliti i margini, l'approccio si è potuto fare più libero, cercando sguardi sconosciuti dell'edificio: che l'indagine abbia avuto carattere prettamente retinico è sembrato indirizzo pienamente allineato alla traccia seguita da Samonà nella definizione del progetto; un processo che egli ha condotto mediante il controllo di calibrature visive, la ricerca di trasparenze, il vaglio del percepito e del non percepito. Le viste da via di Campo Marzio, da via della Missione o dalla grande piazza coperta, oltre al desiderio di disvelare punti di osservazione mai proposti, hanno tentato di riportare l'edificio in una dimensione meno oggettuale e più prossima al rapporto con la scala umana: sono immagini in cui la presenza del manufatto si percepisce in tutta la sua relazione con l'osservatore; sono viste urbane fatte di schiacciamenti, di ritagli di cielo, di ombre marcate, di un contatto quasi fisico con la corporeità dell'edificio. Il tutto, nel pieno rispetto del realismo delle costrizioni di contesto, ossia nella precisa volontà di non alterare campi visivi fortemente compressi da fronti urbani ravvicinati e da prospettive mai pienamente libere<sup>85</sup>.

In queste immagini, negli elaborati di prospetto arricchiti di profondità chiaroscurale, nelle "ripulitura" delle planimetrie, nel ludico apporto degli esplosi assonometrici, la ricerca trova sua sintesi tangibile, tentando di dare sostanza a quel servizio al progetto, e con esso al suo autore, che ne ha animato gli intenti e condotto lo sviluppo.

<sup>1</sup> Che il progetto di Samonà fosse considerato dalla pubblica opinione di settore uno dei migliori prodotti del concorso del 1967, è fatto da assumersi come documentato. Le tre più importanti testimonianze a riguardo (i testi di Tafuri, Koenig e Zevi), certificano tale aspetto. I tre autori

rimarcano come il pregio principale del progetto fosse l'elevato grado di poeticità, non soffermandosi più di tanto (al netto di alcune considerazioni più strettamente funzionali proposte Koenig) sugli aspetti architettonici, se non quelli afferenti alla carica simbolica dell'edificio (ci si riferisce nel caso specifico alla teoria di pilastri).

<sup>2</sup> Cfr. nota 81, capitolo secondo.

<sup>3</sup> Per le considerazioni relative alle abbondanti richieste di bando, si faccia riferimento al precedente capitolo.

<sup>4</sup> Giuseppe e Alberto producono per il concorso dei nuovi uffici della Camera: una relazione dattiloscritta di 32 cartelle (riportata nel presente testo, al capitolo secondo), con allegati schizzi di progetto e foto del plastico; sei tavole (scala 1:1000) recanti schemi planimetrico-funzionali di tutti i livelli dell'edificio; tre tavole con profili urbani (1:500), e relativo keyplan (1:1000); una tavola (scala 1:1000) con indicazione schematica dell'edificio nel contesto urbano; una tavola (scala 1:200) recante planimetria della quota 0.00; tre tavole (scala 1:500) con le planimetrie dei tre livelli interrati; diciassette tavole (scala 1:100) con le planimetrie di tutti i livelli dell'edificio; tre tavole (scala 1:100) con i prospetti su piazza del Parlamento, via Campo Marzio e via della Missione; due tavole (scala 1:100) con, rispettivamente, la sezione longitudinale e trasversale; tre tavole con altrettante viste prospettiche; una tavola (scala 1:50 e 1:10) di dettagli costruttivi. In termini di elaborati, il bando, all'articolo 7, richiedeva: 1) una *relazione* con l'indicazione dei criteri generali di progetto; 2) una *planimetria generale* di contestualizzazione urbana; 3) una *planimetria particolareggiata* in scala 1:200 con indicazione degli svincoli del traffico relativi all'autorimessa; 4) *piante quotate* dei piani dell'edificio in scala 1:100; 5) *sezioni quotate* in scala 1:100; 6) *prospetti* in scala 1:100; 7) *particolari e dettagli architettonici* in scala opportuna con indicazione dei materiali e dei colori; 8) *tre prospettive* con punto di vista reale; 9) il *plastico* dell'edificio in scala 1:200; 10) il *computo metrico* del volume dell'edificio.

<sup>5</sup> Le principali incongruenze di rappresentazione sono descritte alla nota 34.

<sup>6</sup> Cfr. MARCO POGAČNIK, *Giuseppe Samonà e il linguaggio del monumento*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di Giovanni Marras, Marco Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006, p. 21-36. Lo Stesso Samonà dedica nella relazione di progetto per la Défense ampio spazio alla descrizione del *pilastro samoniano*, come egli stesso lo aggettiva. In realtà Giovanni Klaus Koenig (in GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Montecitorio valle di lacrime*, in «Casabella», XXXI, dicembre 1967, n. 321, p. 17 e p. 20) formula alcuni commenti su aspetti di plausibilità e coerenza costruttiva dei pilastri. Scrive: «Forse sarebbe interessante una verifica della stabilità dell'equilibrio dei pilastri in ferro, la cui minima dimensione di sezione appare di gran lunga inferiore al canonico quindicesimo dell'altezza (tanto più che il profilo dell'edificio emergente dallo skyline dell'Urbe scaricherebbe a terra non poche tonnellate di vento)». Inoltre, non senza sarcasmo, riporta il curioso scrupolo della commissione giudicante, trovatasi a calcolare «quanti chili di esplosivo plastico sarebbero bastati a far crollare gli esilissimi pilastri [...]».

<sup>7</sup> Appunto mosso allo scrivente durante uno degli avanzamenti di dottorato (novembre 2015) in cui era stato introdotto il progetto dei nuovi uffici della Camera dei Deputati come possibile oggetto della ricerca.

<sup>8</sup> Per una più agevole individuazione delle parti architettoniche dell'edificio cui si farà d'ora innanzi riferimento nel testo, si prega il lettore di consultare l'appendice grafica riportata a partire da pagina 141.

<sup>9</sup> A giustificazione della scelta di comprimere a 200 cm, gli interpiani netti dei livelli con le sale

scrittura vi era certamente la necessità di calmierare il più possibile l'altezza complessiva dell'edificio, in conseguenza dell'importante carico funzionale di cui era richiesta sistemazione. Giovanni Klaus Koenig (in GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 16) registrando come «le qualità compositive di un architetto [siano individuabili] proprio nel modo di risparmiare spazio», si riferiva probabilmente a scelte come questa. La soluzione opzionata da Samonà appare tuttavia estremamente arida: se si considerano le dimensioni superficiali dei livelli con h. netta 200 cm, e le lunghe prospettive (quasi sempre prive di luce naturale) degli spazi a distribuzione delle singole sale di scrittura, una tale compressione dell'interpiano è prossima alla inabitabilità degli ambienti. Vista la centralità della funzione (le sale scrittura e gli spazi di disimpegno a loro servizio occupano superficie preponderante dell'ammontare complessivo), non si comprende come Koenig riconosca a Samonà di aver fatto «economia di spazio nelle altezze dei vani meno importanti». Nella decisione di un così marcato schiacciamento è possibile leggere ulteriore conferma del sacrificio di aspetti di credibilità funzionale dell'edificio sull'altare di un figuratività complessiva da preservare ad ogni costo.

<sup>10</sup> Il progetto, recante motto «3P 3C» fu firmato da Lucio Passarelli, Fausto Passarelli, Vincenzo Passarelli, Paolo Cercato, Franco Ceschi e Maurizio Costantini.

<sup>11</sup> Gruppo composto da Paolo Portoghesi, Augusto Biraghi, Vittorio Gigliotti (collaboratori: Enrico Guidoni; Giorgio Stockel - consulenti: Mario Palmieri). Motto del progetto: "L'eco di lontano".

<sup>12</sup> Gruppo composto da Lorenzo Muzio, Franco Tartaglino Mazzucchelli. Motto del progetto: "Boomerang 19".

<sup>13</sup> Gruppo di cui è noto solamente il capogruppo Mario Manieri Elia.

<sup>14</sup> Samonà nella relazione di progetto parla di «superfici illuminanti», lasciando spazio ad una ambiguità pienamente risolta dai disegni di dettaglio, con chiara annotazione del materiale in cui tali superfici erano pensate: vetro.

<sup>15</sup> Sulla funzionalità delle sale lettura della biblioteca, si consenta di dissentire dalla descrizione che ne fa Giovanni Klaus Koenig (in GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 22). Koenig definisce la biblioteca di Samonà come «un spazio qualificato in modo perfetto: [...] forse il migliore di tutti i concorrenti». Evidentemente riferito al solo aspetto planimetrico-distributivo, Koenig non considera minimamente le carenze funzionali relative alla scarsissima illuminazione naturale degli ambienti.

<sup>16</sup> Inoltre, nonostante il bando di concorso (art. 4, punto 10) non vietasse apertamente soluzioni di gestione collettiva degli spazi destinati ai singoli deputati, sembrava comunque suggerire, per descrizione delle richieste di dotazione, la definizione di spazi autonomi.

<sup>17</sup> La frase è riportata in MANUELA RAITANO, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà*, in *L'ampliamento della Camera dei Deputati*, a cura di Paola Carlotti, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, Franco Angeli, Milano 2018, pp. 139. La Raitano racconta come Giuseppe Samonà, invitato da Bruno Zevi in un pubblico dibattito all'In/Arch sugli esiti del concorso della nuova sede degli uffici della Camera, si produsse nell'esternazione riportata sostenendo che «l'occasione del concorso [avesse] per lui rappresentato soprattutto l'opportunità di svolgere un'esperienza architettonica sul tema del *vuoto* e [che gli sarebbe bastato] proseguire questa riflessione in un altro, eventuale, successivo concorso». Alla medesima posizione di Samonà, pur non citando il consenso di formulazione a cui invece fa specifico richiamo la Raitano, fa riferimento anche Koenig (in GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 17) che scrive: «Samonà, di cui è nota l'intelligenza e la cultura, ma che non è certo la personificazione della modestia, è il primo a dichiarare di essere soddisfatto solamente della sua idea centrale, del suo *leit-motiv*; ma di sentirsi adesso in grado di migliorarla tantissimo [...]».

<sup>18</sup> Luciano Semerani, architetto e accademico di San Luca dal 1995. Nato nel 1933 a Trieste, si laurea in Architettura allo IUAV di Venezia nel 1958 con Giuseppe Samonà, di cui è assistente fino al 1967. Consegue la libera docenza in composizione architettonica nel 1968 e nel 1970 diviene professore ordinario presso l'IUAV, dove ha ricoperto anche le cariche di direttore del Dipartimento di Progettazione dell'architettura e di coordinatore del Dottorato in Composizione.

<sup>19</sup> La giornata di studio, a cura di Giovanni Longobardi e Giovanni Marras, si è tenuta l'8 maggio 2018 presso la sede dei Tolentini dell'Università IUAV di Venezia, in occasione della chiusura delle mostre dedicate a Giuseppe Samonà: *Per la città pubblica. Progetti 1949-83*, a cura di Giovanni Longobardi e Giovanni Marras, con Stefano Balzanetti e Laura Pujia (allestita presso la sede IUAV dei Tolentini, galleria del rettore); *La vita della opere. Fotografie di Umberto Ferro, Paolo Monti, Claudio Sabatino, Egle Renata Trincanato*, a cura di Angelo Maggi (allestita presso la sede IUAV dei Tolentini, aula magna).

<sup>20</sup> Il passaggio è trascrizione letterale di un estratto dell'intervento da Semerani tenuto in occasione della giornata di studio di cui alla nota 19.

<sup>21</sup> Cfr. nota 20.

<sup>22</sup> Vieri Quilici (Ferrara, 1935). Architetto ed accademico, ha svolto attività didattica nelle discipline progettuali a partire dal 1960, come assistente di Adalberto Libera prima, e come assistente di ruolo con Ludovico Quaroni poi. Nel 1970 è stato chiamato dalla facoltà di Palermo come professore incaricato e dal 1975 da quella di Roma, Valle Giulia. Dal 1993 sino al pensionamento è stato uno dei docenti in Progettazione Architettonica della Facoltà di Architettura dell'Università Roma Tre.

<sup>23</sup> Il progetto di concorso per il Nuovo Centro Direzionale di Torino del 1962, con capogruppo Giuseppe Samonà, si classificò al secondo posto. Collaborarono con Samonà: Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Andrea Vianello Vos.

<sup>24</sup> Trascrizione di estratto dell'intervento di Quilici alla giornata di studio dedicata a G. Samonà. Cfr. nota 19. Quilici, in relazione al progetto di G. Samonà presentato al concorso del Nuovo Centro Direzionale di Torino, dice: «[...] il centro direzionale è volutamente privato di forme: le forme arriveranno»; intendendo come la definizione della forma non fosse, per quel progetto, centrale negli interessi di G. Samonà.

<sup>25</sup> Franco Purini (Isola del Liri, 1941). Si laurea in Architettura a Roma con L. Quaroni nel 1971. Allievo di Maurizio Sacripanti, collabora con G. Pollini e V. Gregotti. Architetto e teorico dell'architettura, è professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ha insegnato a Reggio Calabria, Ascoli Piceno, Milano e Venezia. Accademico di San Luca dal 1989.

<sup>26</sup> Il passaggio è trascrizione letterale di un estratto dell'intervento tenuto da Purini in occasione della giornata di studio dedicata a Samonà dell'8 maggio 2018 presso l'Università IUAV di Venezia. Per Purini la *grammatica* corrisponde al codice teorico-normativo posto a fondamento di un progetto; la *sintassi* è invece l'aggregazione in una struttura linguistico-espressiva di quell'insieme di regole rintracciabili nel codice grammaticale.

<sup>27</sup> Cfr. nota 81, capitolo secondo.

<sup>28</sup> *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, op.cit., p. 242.

<sup>29</sup> Si richiama ancora l'intervento di Franco Purini alla giornata di studio dell'8 maggio 2018. Purini nel corso del suo contributo ha descritto come sia sua intima convinzione la necessità di definire

*poetica* e non *teoria* la produzione complessiva di un architetto; aggiungendo come nel caso di Samonà, tale necessità trovi ancor più sostanza.

<sup>30</sup> Le sale scrittura, tutte uguali in termini di larghezza interna (interasse 190 cm), si raccolgono, per diversa soluzione di prospetto, in tre categorie tipologiche (elidendo i sottotipi, molti e di complessa descrizione per spesso scarsa rilevanza delle variazioni rispetto ai moduli principali): le sale a “passo largo”; le sale a “passo stretto”; le sale rivolte nelle corti interne. Le prime, preponderanti in numero, presentano la grande vetrata priva di ripartizioni architettoniche intermedie e contenuta tra le coppie di lastre in travertino recanti medesimo interasse della sala (190 cm); le seconde (collocate unicamente nei livelli a quota 12.40, 23.00 e 25.40) si caratterizzano per ripartizione mediana della vetrata con elemento architettonico fisso. La scansione delle porzioni di prospetto corrispondenti presenta quindi un passo di interesse di 95 cm (190/2), con allineamento alternato delle partizioni verticali (costituite da unica lastra in travertino) agli assi degli elementi a doppia lastra relativi alle sale a “passo largo”. Le sale scrittura rivolte verso le corti, di cui non si ha disegno di dettaglio, hanno medesima scansione delle sale a “passo stretto”, ma le ripartizioni verticali sono affidate ai montanti degli infissi senza il ricorso a elementi architettonici a più spiccata connotazione materica (lastre in travertino o similari).

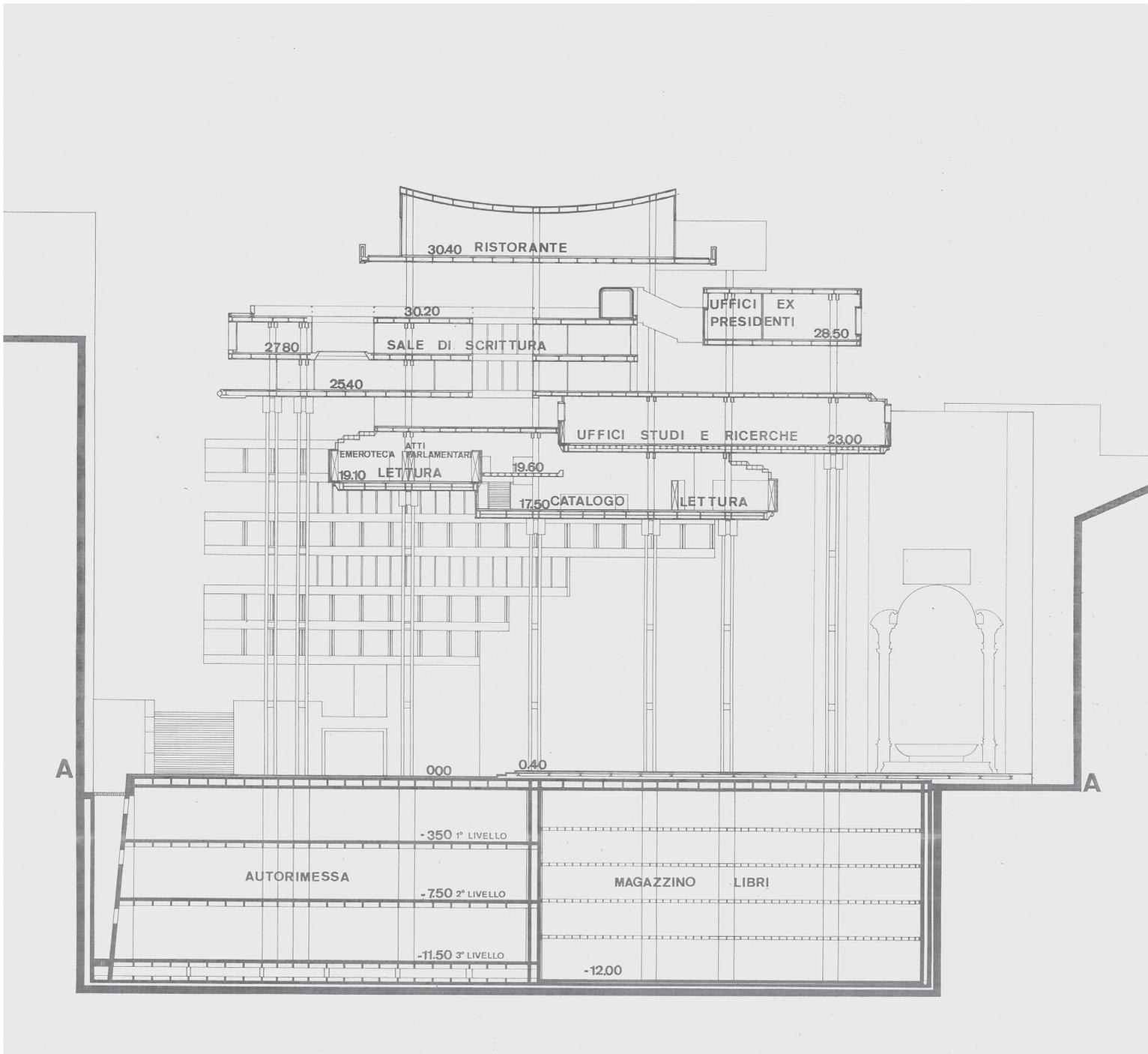
<sup>31</sup> Cfr. nota 4.

<sup>32</sup> Osservabili alle pp. 183, 185, 187, 189.

<sup>33</sup> Osservabili alle pp. 143, 145, 147, 149, 151, 153.

<sup>34</sup> Fornire un preciso quadro della somma delle incongruenze è operazione complessa per via del numero, ampio, e della specificità tecnica. Si proverà a segnalare quelle di maggior rilevanza. Le sequenze planimetriche delle sale scrittura dei diversi livelli (su tutte le esposizioni) non presentano preciso allineamento nel loro impilamento verticale. Lo scarto, contenuto ma vario e reiterato, ha obbligato ad introdurre rigide traslazioni delle sequenze, avendo inoltre premura di risolvere le discrepanze di corrispondenza verticale tra le sale a “passo largo” e quelle a “a passo stretto”, in evidente rapporto geometrico nei prospetti. L’operazione ha dovuto ovviamente rispettare l’ingombro complessivo del fabbricato, tentando di mitigare il più possibile le variazioni di sagoma ingenerate dalle vibrazioni planimetriche. Si è cercato inoltre di uniformare le soluzioni angolari relative alle sale scrittura poste a terminazione delle varie sequenze: i disegni di prospetto e le prospettive, descrivono una uniformità tipologica di tali soluzioni che nelle piante è difficile rintracciare. Tale intervento correttivo non ha potuto prescindere dalla modularità dei prospetti, assumendo l’interasse del modulo base (190 cm) a unità di riferimento in termini di ridefinizione dimensionale. Si sono introdotte correzioni nelle rampe di scale (tutti i blocchi scala): l’altezza variabile degli interpiani ha richiesto una più corretta redistribuzione delle alzate, in qualche caso obbligando a variare anche il numero delle pedate originario. E’ stata eliminata la scala che dalla quota 17.50 (atrio di ingresso della biblioteca a ridosso del magazzino libri) conduce, nel progetto, alla quota 22.00 (sulle questioni relative alla quota 22.00 si tornerà a breve). Un simile dislivello è geometricamente impossibile da risolvere se non mediante una rampa con sviluppo lineare altamente sovradimensionato rispetto allo spazio planimetrico a disposizione. Dopo aver tentato una modifica della scala, da rampa unica a doppia rampa con pianerottolo intermedio, si è optato per sua definitiva eliminazione a causa dell’esigua larghezza risultante dei singoli tratti (appena 60 cm). Si è corretto il profilo nord della planimetria di quota 19.60 (biblioteca), estraendo la nuova sagoma mediante sezione orizzontale del modello tridimensionale. Stessa operazione (variazione del perimetro) è stata eseguita per i due volumi ospitanti gli uffici degli ex-presidenti (piano con quota principale 30.20), le cui rappresentazioni in pianta, prospetto

Figura 3.22  
Giuseppe Samonà  
Progetto per i nuovi uffici della Camera  
1967  
-  
Sezione originale A-A



1:100 e prospetto 1:50 risultavano reciprocamente incongruenti, optando per restituire una versione ibrida tra le soluzioni di prospetto. Nel medesimo livello, la quota originaria 29.10 è stata corretta in 29.35 (h media tra la quota 28.50 e la quota 30.20). Il mantenimento della quota 29.10 non avrebbe consentito in alcun modo di conciliare lo sviluppo lineare dei due tratti della rampa di risalita dalla quota 28.50 alla quota 30.20, con la collocazione dello sbarco intermedio in perfetto allineamento con il corridoio di distribuzione del volume nord degli uffici degli ex-presidenti. Altra variazione fondamentale è stata l'inversione nominale della quota 22.00 e della quota 23.00: Samonà nella planimetria recante i due livelli, indica con la quota 23.00 il calpestio del blocco con le sale scrittura; con la quota 22.00 la superficie di piano del volume con i "servizi studio" (volume con caratteristica forma planimetrica ad "F"). La quota 23.00 è richiamata anche nella sezione passante per la biblioteca. Tuttavia la messa in scala della sezione appena citata e dei tre disegni di prospetto, hanno offerto conferma certa dell'errore di denominazione delle quote che, quindi, sono state scambiate (sale scrittura a quota 23.00; "servizi studio" a quota 22.00). A riprova della correttezza dell'operazione ha contribuito il modello tridimensionale e il controllo sulle proporzioni complessive dell'edificio che esso ha offerto: qualora si fosse assunta a riferimento la quotazione altimetrica originaria, la proporzione del volume della biblioteca sarebbe variata in modo rilevante rispetto alle elaborazioni grafiche di progetto, smarrendo la sua armonia figurativa e determinando ulteriori incongruenze costruttive (sovrapposizioni di volumi). A ulteriore dimostrazione che la sequenza dei livelli delle sale scrittura ad interpiano 240 cm (7.60 - 10.00 - 12.40 - 14.80 - 17.20 - 19.60) si interrompe nell'assenza di una quota 22.00, è sufficiente osservare il prospetto originale di via della Missione, in cui è possibile individuare uno scollamento tra l'estradosso del solaio di copertura del livello 19.60 e l'intradosso del solaio di calpestio del livello rinominato 23.00: con quota di calpestio 22.00 tale scollamento non avrebbe avuto alcuna ragione grafica, con il livello 22.00 in perfetta aderenza al piano sottostante. Altro discostamento rispetto alle indicazioni degli elaborati grafici di progetto riguarda la quota di collocazione del 2° appartamento. La sua ubicazione al descritto livello 30.20 determinerebbe una altezza netta interpiano dell'appartamento soggiacente (in perfetta coincidenza planimetrica verticale) di soli 2 m (interpiano lordo 2.40 m), insistendo quest'ultimo sulla quota 27.80. Oltre alla ambiguità funzionale (se già è considerabile forzatura progettuale la compressione dell'interpiano netto a 2 m dei livelli destinati alle sale scrittura, medesima altezza per un appartamento di rappresentanza istituzionale risulta proposta ai limiti dell'irricevibile), la soluzione implicherebbe l'illogicità di una sproporzione d'interpiano netto tra le due abitazioni: quella inferiore, 2 m; quella superiore, 3.80 m. Inoltre osservando il prospetto originale di via della Missione, risulta evidente come l'allineamento alla quota 30.20 del estradosso del solaio di calpestio dell'appartamento superiore, "taglierebbe" in modo improprio le grandi vetrate poste a servizio dell'alloggio inferiore. Si è dunque ritenuto di procedere come segue. In ragione dell'autonomia funzionale dell'appartamento superiore (non vi è continuità planimetrica con la porzione d'uso pubblico del livello 30.20), si è innalzata la sua quota di calpestio a 31.10, assicurando ad entrambi gli alloggi un interpiano netto pari a 2.90 m ( $27.80 + 2.90 = 30.70 + 0.40$  [solaio] =  $31.10 + 2.90 = 34.00 + 0.40$  [solaio] = 34.40, quest'ultima, quota del ristorante). 2.90 m è anche l'altezza, come da prospetto su via della Missione, delle grandi vetrate dell'appartamento inferiore: tale particolare, di assoluta plausibilità costruttiva, avvalorava notevolmente l'ipotesi avanzata. La restante porzione di piano adiacente all'abitazione superiore, permane alla quota 30.20. Non è scopo di questa ricerca risolvere l'eventuale criticità strutturale legata all'innalzamento della quota.

<sup>35</sup> La necessità di far emergere la forza chiaroscurale legata al serrato gioco di vibrazioni volumetriche fatte di aggetti, arretramenti e sfalsamenti delle masse architettoniche, ha suggerito di esaltarne l'impatto comunicativo muovendo oltre il biancore degli alzati privi di ombre redatti per il concorso. I

prospetti, restituiti massivamente, con ombre e senza materiali, evocano nella scelta grafica il plastico in gesso realizzato per il concorso, di cui sono riportate nella ricerca alcune delle inconfondibili fotografie con il caratteristico sfondo nero. Si segnala che il plastico originale, custodito negli archivi del CSAC di Parma, non ritrae il progetto nella sua definitiva versione, presentando soluzioni volumetriche lievemente difformi da quelle poi approvate in via finale. Tale caratteristica potrebbe esser legata a ragioni di tempistiche di esecuzione, che portarono Samonà a commissionare il modello con anticipo congruo ma in una fase progettuale ancora intermedia.

<sup>36</sup> È improprio circoscrivere il numero delle opere a cinque: tra gli edifici assunti a riferimento della struttura compositiva dei prospetti dei *nuovi uffici* vi sono infatti diversi isolati della Palazzata di Messina, accomunati – per senso progettuale e sinteticità di denominazione – in un'unica opera. Gli isolati sono: il 4° (1953-1956); il 5° ('53-'56); il 6° ('53-'56); il 9° ('54-'57); il 10° ('52-'57); 11° ('53-'58). Gli altri quattro edifici sono: la sede dell'INAIL di Venezia (1952-1956); la sede della SGES-ENEL di Palermo ('59-'63); la sede della Banca d'Italia di Padova ('68-'74); il nuovo municipio e uffici postali in piazza Insurrezione a Cadoneghe ('81-'88). Nel corso del testo si proporranno riferimenti anche ad altre opere costruite, nelle quali è comunque possibile rintracciare delle analogie generali con il progetto dei *nuovi uffici*, in particolare relazione alla resa espressiva delle sue superfici.

<sup>37</sup> I quattro prospetti dell'edificio di Samonà (tre noti, uno – quello sud – graficamente rappresentato in via inedita in questa ricerca) sono prettamente caratterizzati dai fronti delle sequenze planimetriche delle sale scrittura. Per tale motivo si ritiene più che plausibile ricondurre l'aspetto figurativo generale degli alzati, alle logiche compositive del trattamento dei fronti delle varie sequenze. Superfluo annotare come nei prospetti vi siano diverse eccezioni: le facciate della biblioteca, degli uffici posti al livello 28.50, solo per citare alcuni esempi, sono estranei alla logica compositiva indagata.

<sup>38</sup> Cfr. nota 30.

<sup>39</sup> Il palazzo per uffici e abitazioni INAIL a San Simeone, Venezia, è progettato con Egle Renata Trincanato, in doppia fase: il primo progetto è dato 1952; il secondo, 1956.

<sup>40</sup> Sede degli uffici SGES-ENEL a Palermo (con G. Marcialis e A. Samonà), 1959-63.

<sup>41</sup> Si è introdotto in una nota precedente la descrizione delle diverse tipologie di sala scrittura, classificandole per caratteristiche di scansione del fronte esterno. Le stanze “a passo largo” sono individuabili alle quote: 7.60; 10.00; 14.80; 19.60; 27.80. Le sale “a passo stretto” sono invece ai livelli: 12.40; 23.00; 25.40. La tipologia affacciante sulle corti interne (posta a tutti i livelli sopraelencati) è da ritenersi sottovariante del tipo “a passo stretto”.

<sup>42</sup> La singola sala scrittura presenta misure: 2.30 x 1.90, per 2 metri di altezza.

<sup>43</sup> La vicenda che lega Giuseppe Samonà alla Palazzata di Messina è articolata in termini temporali. Nel 1930 partecipa con Camillo Autore, Raffaele Leone e Giulio Viola al concorso per la nuova facciata tipo verso mare della Palazzata. Legherà il suo nome a otto edifici degli undici complessivi. Nel 1938, con G. Viola, curerà il progetto del Palazzo Littorio (isolato 7°) e della sede INFAIL (isolato 8°). Dal 1952 in poi, come riportato in precedente nota, progetterà e realizzerà i restanti sei isolati con la collaborazione dell'Ing. Giuseppe De Cola.

<sup>44</sup> FRANCESCO CARDULLO, Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina, Officina, Roma 2006, p. 17. Cardullo, a pagina 15 del suo scritto, sottolinea come dietro l'articolazione di queste trame di prospetto, Samonà celi il perseguimento in «una superficie pittorica/artistica, piuttosto che architettonica/edile: forse un'arte del costruire antica».

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>46</sup> Nuova sede della Banca d'Italia, Padova, (con A. Samonà e G. Pizzetti), 1968-74. L'edificio, ultimato nel 1974, risulta l'unica commessa su cui lo Studio Samonà abbia lavorato nel '68; agli atti dei registri, non compaiono, sino alla sede della Banca d'Italia, altri progetti (ad esclusione di piani urbanistici) elaborati da Samonà dopo la proposta per la Camera dei Deputati (nel '67). Al netto di attinenze formali con i *nuovi uffici*, si sottolinea come nonostante a Padova il progetto si contestualizzi in tessuto storico (il fronte su via Roma cerca con la città storica un chiaro dialogo "ambientale"), scompaia nella sua concezione ogni richiamo alla "teoria dei vuoti urbani", dando nuovamente forma, in contrasto con i principi di decontaminazione dell'antico dalle contingenze e dagli interessi contemporanei, ad un edificio a marcata destinazione d'uso amministrativa.

<sup>47</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificazione dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 21 (p. 68 del capitolo secondo di questa ricerca).

<sup>48</sup> Nuovo municipio e uffici postali in piazza Insurrezione a Cadoneghe (Padova) (con A. Samonà, L. Calimani), 1981-'88.

<sup>49</sup> Samonà nella relazione generale di progetto, (p. 18 del testo originale; p. 65 capitolo secondo), descrive le soluzioni impiantistiche. I previsti sistemi di condizionamento sono due: entrambi centralizzati, il primo è a servizio degli spazi di rappresentanza («grossi ambienti di vita comune»); il secondo, «del tipo a induzione con apparecchi locali», è destinato a tutte le stanze di scrittura dei deputati. Appare chiaro come gli impianti regolassero la temperatura (certamente in inverno, probabilmente anche in estate), ma non fossero previsti sistemi di immissione o estrazione dell'aria (esplicitati invece per l'autorimessa), anche in ragione dell'esiguità di spazio disponibile nei controsoffitti (circa 25 cm netti, non considerando affatto gli ingombri delle travi). In tale condizione, con un ambiente di lavoro di 8,75 mc (le sale di scrittura sono: 1.90 x 2.30 x 2.00), l'apertura del serramento appariva più che necessaria alla vivibilità dell'angusto spazio.

<sup>50</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificazione dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 21 (p. 68 del capitolo secondo di questa ricerca). «I marca piano di copertura e di pavimento sono realizzati con una lamina di rame rigato che ricopre le teste dei solai metallici».

<sup>51</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificazione dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 21 (p. 68 del capitolo secondo di questa ricerca). «I solai inferiori [dei corpi delle sale di lettura e degli uffici sospesi] sono marcati da modanature in rame che ricoprono i fazzoletti metallici necessari all'appoggio della parete di cemento al solaio metallico [...]».

<sup>52</sup> Il fronte nord del magazzino libri, completamente privo di aperture, presenta una lunghezza a suolo di circa 35 m ed una altezza massima di circa 25 m. Alla sua estremità ovest, Samonà inserisce, come da specifica richiesta del bando di concorso, la fontana barocca.

<sup>53</sup> Samonà a pagina 28 della relazione (p. 73, capitolo secondo), stigmatizza «l'esercizio progettuale gratuito e fatto di esaltazioni formali brutali e pseudo avanguardistiche, quanto vuote di senso e prive di scala in rapporto all'ambiente [...]». L'affermazione non può non destare perplessità se posta in diretto rapporto con l'edificio che egli propone per i *nuovi uffici*. Se si muove oltre lo svuotamento a suolo e la sospensione delle masse, è difficile non leggere nel muro in cemento faccia vista del magazzino libri; nelle scabre superfici cementizie poste a tamponatura dei volumi; nella crudezza espressiva delle lamiere; e nella presenza, per quanto smaterializzata, di piloni di 80 cm di lato, un esercizio progettuale non fatto «di esaltazioni formali brutali».

<sup>54</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati, p. 21 (p. 68 del capitolo secondo di questa ricerca).

<sup>55</sup> Gli elaborati in scala 1:50 riportano il dettaglio delle «murature di cemento armato di spessore 10 cm a superficie ruvida» limitatamente alle sezioni: del fronte nord della sala lettura; del fronte nord del volume alla quota 22.00 (quota 23.00 di progetto originale, cfr. nota 34); del fronte ovest del corpo a quota 28.50.

<sup>56</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati, p. 19 (p. 66 del capitolo secondo di questa ricerca). «Le strutture orizzontali dell'edificio sono concepite con solai metallici costruiti da travi in acciaio NP o Grey sui quali è poggiato un solaio di lamiera grecata di spessore 10/10 [...]».

<sup>57</sup> Samonà nella relazione di progetto, trovandosi a descrivere le modanature in rame, scrive (p. 21 - p. 68 del capitolo secondo): «I solai inferiori sono marcati da modanature in rame che ricoprono i fazzoletti metallici necessari all'appoggio della parete di cemento al solaio metallico». Il passaggio trascritto, congiuntamente all'osservazione del corrispondente dettaglio in scala 1:50 (che mostra le «murature di cemento armato di spessore 10 cm» inserirsi in una struttura interna a piatti di lamiera, a loro perpendicolari, posti a distanza costante) ha consentito di ricondurre le pareti in cemento armato descritte, a sistemi prefabbricati di pannellature con fissaggio a secco.

<sup>58</sup> Sono due i passaggi della relazione di progetto in cui Samonà precisa che il muro del magazzino libri è in cemento. A p. 12 (p. 60 capitolo secondo), scrive: «Arriva a terra anche la parete di cemento del magazzino libri [...]». A p. 19 (p. 66 capitolo secondo) viene ribadito che «la massa del blocco fuori terra del magazzino libri, in cemento armato, fa da ancoraggio generale. Per quest'ultimo occorre dire che, mentre i muri d'ambito sono in cemento, [...]». La funzione di irrigidimento strutturale, e gli spessori murari segnati nelle planimetrie di progetto in scala 1:100, suggeriscono che i muri del magazzino, a differenza delle pareti esterne dei «corpi delle sale di lettura e degli uffici sospesi» fossero realizzati con canonica tecnologia di getto in opera.

<sup>59</sup> Teatro popolare di Sciacca (Agrigento) (con A. Samonà), 1979. Il '79 è anno di apertura cantiere. Alla morte di Giuseppe, le sorti dell'opera passeranno nelle mani di Alberto che tuttavia non riuscirà a veder concluso integralmente l'edificio.

<sup>60</sup> Centro Civico, culturale e commerciale a Gibellina (Trapani) (con V. Gregotti, G. Pirrone, A. Samonà), 1970.

<sup>61</sup> Nella relazione di progetto Samonà indicata in travertino unicamente le lame poste a partizione dei moduli di facciata delle sale di scrittura. Si ritrovano altri riferimenti al materiale nell'elaborato grafico di dettaglio nel quale si descrive l'uso del travertino nel parapetto della terrazza posta alla quota 30.20 e nella fascia inferiore del prospetto ovest degli uffici degli ex presidenti (quote 28.50 e 29.35). Non vi è dunque certezza che le superfici delle piazze pedonali a quota 0.00 e 0.40 fossero in travertino: le prospettive urbane mostrano un rivestimento lapideo a grande formato quadrato senza tuttavia fornire specifiche ulteriori. Medesima indeterminazione materica è estendibile alla scalinata monumentale che conduce alla quota 3.40 e al basamento in cui è inserito il portone di ingresso nord dell'edificio. L'assegnazione del travertino alle pavimentazioni delle piazze, della scalinata e al rivestimento del basamento d'ingresso, come del podio del gruppo scultoreo, per quanto plausibile è dunque libera desunzione.

<sup>62</sup> Il ricorso alla statua è funzionale per Samonà al perseguimento di una doppia finalità. Da una parte vi sono intenti di acuire il grado di efficacia di inserimento dell'intervento nel tessuto storico

mediante l'utilizzo di apparati artistici antichi; dall'altro, affida all'oggetto scultoreo un ruolo nella strategia scenografica che egli studia per la relazione visuale tra edificio e contesto urbano. In relazione alla prima istanza, Samonà scrive (p. 12 relazione di progetto; p. 60 del capitolo secondo): «Questo inserimento, anche se la fontana in sé stessa non ha grande valore, sta a testimoniare la volontà nostra di inserire a diretto contatto con l'edificio nuovo una serie di testimonianze artistiche del passato, così come avviene per il frammento romano scultoreo che indichiamo di porre al termine della piazza del Parlamento verso via Campo Marzio dinanzi all'edificio». Per il secondo aspetto invece (p. 28 relazione di progetto; p. 73 del capitolo secondo), fornisce la seguente argomentazione: «Allo stesso modo, a chi giunge alla piazza dai vicoli che la fronteggiano, l'edificio si presenterà come l'ombroso insieme dei piloni dietro i quali si leggerà il fianco del Palazzo Basile, mentre in alto i corpi aggettanti faranno da punto fermo; la statua romana, quasi in primo piano, approfondirà il campo prospettico». Nell'assenza di una descrizione della statua ad opera di Samonà, nel modello tridimensionale si è ricorsi, in piena arbitrarietà, ad un oggetto scultoreo tipo, funzionale a restituirne la presenza più che le effettive fattezze (non note). Nel caso specifico, a titolo meramente informativo e di curiosità, è stata utilizzata la statua di Publio Ovidio Nasone posta a Sulmona.

<sup>63</sup> Nel municipio e nell'edificio postale di Cadonghe, Samonà sceglie il rosso come colore di contrasto e di sottolineatura dei dettagli. Sono rossi: i marcapiani di coronamento; i pilastri esterni; le ringhiere; gli infissi. Nel teatro di Sciacca, le opere in ferro accessorie sono curate da Alberto: nella scelta di affidarsi ad «alcuni vivaci colori» per evidenziare la scansione dei corpi architettonici, è tuttavia possibile leggere la chiara influenza di Giuseppe.

<sup>64</sup> Si segnalano mirabili esempi: nel palazzo per uffici e abitazioni dell'INA a Treviso (1949-'53); nella sede INAIL di Venezia; negli uffici SGES-ENEL di Palermo; nella Banca d'Italia di Padova;

<sup>65</sup> Villa per Alberto Samonà a Gibilmanna (Cefalù), 1947-'50.

<sup>66</sup> Centrale termoelettrica ENEL a Trapani (con A. Samonà, G. Marcialis), 1962-'63.

<sup>67</sup> Nuova sede compartimentale dell'ANAS a Palermo (con F. Cappellani, U. Di Cristina, A. Samonà), 1965. Non realizzato.

<sup>68</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 21 (p. 68 del capitolo secondo di questa ricerca). «L'aspetto esterno, infine, dell'edificio è dato dunque dai corpi sospesi appoggiati agli alti piloni quadrupli (ogni colonna è di cm. 20x20, con acciaio di spessore cm. 1,00 ed è disposta attorno a un quadrato di cm. 40 che si chiude a collegare i quattro pezzi ogni 5 metri circa)». È invece l'elaborato grafico di dettaglio a fornire le specifiche dimensionali dei capitelli posti a terminazione dei pilastri quadripartiti: sempre in lamiera d'acciaio brunita e ad ingombro orizzontale quadrato, il singolo capitello ha altezza 100 cm e lato 120. È composto da quattro estrusi 45 x 45 x 100 cm (l x l x h), disposti intorno ad un elemento di raccordo 30 x 30 x 90 (l x l x h).

<sup>69</sup> LUCIANO SEMERANI, *Dare un nome alle cose*, in *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, *op.cit.*, p. 274.

<sup>70</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 21 (p. 69 del capitolo secondo di questa ricerca). «Il disegno della sala del ristorante è ottenuto da pareti vetrate che corrono tutto intorno mentre lastre di rame ricoprono la vela di copertura».

<sup>71</sup> Nella sezione di progetto passante per la sala ristorante (scala 1:100), non è possibile accertare la natura della parete posta a coronamento delle vetrate perimetrali dell'ambiente.

<sup>72</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edificio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, p. 16 (p. 64 del capitolo secondo di questa ricerca). Samonà scrive: «Alla quota 34,40 si trova, come poco prima detto, il ristorante con i servizi relativi. Il volume quadro della sua sala principale, coperto da una soletta a vela, fronteggia la piazza del Parlamento e diviene un fondamentale motivo figurativo per tutto l'insieme, motivo figurativo ancora esaltato da una massa scultorea, da noi chiamata convenzionalmente "la Mano" ispirata da un omaggio a Le Corbusier, che si libra da un altissimo pilone proprio dinanzi alla sala ristorante. Questa testimonianza scultorea del grande Maestro dovrà essere realizzata in bronzo sulla base dei modelli esistenti, in asse all'edificio tutto».

<sup>73</sup> Cfr. nota 34. Si faccia riferimento al passaggio della nota 34 relativo alla rideterminazione della quota altimetrica dell'appartamento superiore (variata dal livello 30.20 di progetto, al livello 31.10).

<sup>74</sup> I due appartamenti presentano unicamente due esposizioni: il prospetto est (su via della Missione), ove volgono gli ambienti di rappresentanza, gli studi e le camere da letto; il prospetto sud, sul quale affacciano gli ambienti di servizio e parte della zona pranzo. I due alloggi presentano impianto planimetrico simile con una disposizione dei vani sostanzialmente sovrapponibile: se l'appartamento superiore ha un vano aggiuntivo nell'ala nord, i suoi ambienti volti ad est risultano più stretti (in sezione est-ovest) dei corrispondenti vani soggiacenti in ragione della presenza di una loggia corrente lungo l'intero fronte orientale. L'analogia di impianto planimetrico ha legittimato l'analoga disposizione delle finestre proposta.

<sup>75</sup> Le finestrate dell'appartamento inferiore osservabili sul prospetto originale di via della Missione, non trovano alcuna corrispondenza nella planimetria di progetto afferente (pianta di quota 27.80), nella quali tali aperture non sono indicate.

<sup>76</sup> Nella ricostruzione del modello tridimensionale si è ritenuto plausibile che gli appartamenti presentassero trattamento murario esterno analogo alle altre superfici opache dell'edificio. Tuttavia, per maggior credibilità costruttiva, è stato supposto che le murature perimetrali degli alloggi fossero dotate di una controparete interna, necessaria, oltre ad acuirne la massa, a coprire il sistema di sottostruttura che Samonà aveva pensato per il fissaggio delle pannellature cementizie di spessore 10 cm.

<sup>77</sup> Il prospetto sud, è proposto in via inedita a pagina 189.

<sup>78</sup> Il prospetto sud ed il prospetto ovest sono restituiti eliminando qualunque interferenza grafica dovuta al tessuto edilizio contestuale: non sono quindi da ritenersi prospetti urbani, ma elaborati finalizzati all'evidenziazione degli alzati del solo edificio di Samonà, inteso nella sua presenza oggettuale. Non si ritenga tale operazione particolarmente alterante la percezione dei suoi fronti: il prospetto sud, al netto di alcune porzioni in completa aderenza agli edifici preesistenti, è in larghissima parte libero da ostruzioni (seppur privo di realistica profondità di campo d'osservazione); medesima considerazione è estendibile al prospetto ovest in cui, ad esempio, il corpo cilindrico della torre scalare, pur rivolto in una corte interna, è privo di impedimenti che ne celano la vista. D'altro canto, con la sola (parziale) eccezione del prospetto nord, nessun alzato dei *nuovi uffici*, ipotizzandone l'effettiva costruzione, sarebbe stato percepibile nella sua interezza a causa di una collocazione urbana interstiziale.

<sup>79</sup> La scelta di rendere la torre dei *nuovi uffici* priva di aperture luminose (a differenza dei cilindri dell'edificio della SGES e della Banca d'Italia) nasce dall'osservazione del prospetto originale di via della Missione, in cui il volume compare completamente opaco e a superficie continua. Se il primo aspetto è stato assunto a parametro in fase di rimodellazione, la perfetta complanarità dell'involucro è stata modificata, ritenendo – in ragione degli esempi chiamati a comparazione e dell'esplicita

sottolineatura dei marcapiani osservabile nel progetto stesso – più che plausibile una soluzione di maggior articolazione.

<sup>80</sup> A p. 11 della relazione di progetto (p. 60, capitolo secondo), Samonà descrive il sistema di piazze sopraelevate: «Il primo livello di questa gradinata ideale si è concretato in tutta piazza del Parlamento sino alla via Campo Marzio [quota 0.00, ndr], mentre su via della Missione a fianco del nuovo edificio un'ulteriore terrazza riporta alla quota [3.40, ndr] della Piazza Montecitorio. Da questa ultima piazza si accede, tramite una lunga scala ad una specie di piazza-terrazza organizzata da due livelli: al piano di copertura della sala di ricevimento del pubblico – quota 7,60 – e al piano di copertura dei due primi piani delle stanze di scrittura dei deputati – quota 12,40 – dal quale si arriva sino ad affacciarsi sulla piazza del Parlamento». A p. 26 (p. 72, capitolo secondo), Samonà spiega le ragioni progettuali che hanno condotto a dotare l'edificio di questi spazi esterni: «Allo stesso modo il terrazzo pedonale a quota 3,40 [...] pone il pedone a un livello dal quale il palazzo Basile è visto a distanza ravvicinata, di scorcio, non più isolato verso lo slargo attuale [...]. Dalla piazza sopraelevata [quota 3.40, ndr], che diviene non solo elemento funzionale di raccordo tra due spazi urbani o servizio di accesso alle sale del pubblico, si viene a godere una serie di prospettive nuove dell'ambiente, si viene a inquadrare uno scorcio nuovo di cielo o di murature; poi, più in alto, salendo alla piazza-terrazza di quota 7,60 e quota 12,40 le masse costruite e i vuoti si mescolano alla luce filtrante e alle visuali rinnovate». Risultano inoltre a libera disposizione degli utenti dell'edificio: la superficie esterna del livello 12° (quota 30.40) da cui stacca la scalinata che conduce al ristorante; il ballatoio perimetrale della sala nord del ristorante, alla quota 34.40. Seppur non esplicitamente indicata, e con funzione meramente tecnica, è più che plausibile la calpestatibilità del lastrico posto a chiusura superiore del magazzino libri (quota ipotizzata: 24.70) e la terrazza sud di quota 34.40.

<sup>81</sup> Sulla impraticabilità della terrazza di quota 17.20 occorrono alcune considerazioni. Osservando la planimetria di progetto della quota corrispondente sembrerebbero evidenziarsi elementi in contrasto con tale ipotesi. Vi sono infatti: tre porte che pongono in comunicazione diretta la porzione di piano interna con la pertinenza esterna; un segno perimetrale che richiama un parapetto. Per quanto concerne quest'ultimo, nessun elaborato originale di prospetto ne ribadisce la presenza; per le porte invece, è da escludersi la plausibilità d'uso di quella posta più a nord, in ragione del fatto che pur consentendo l'uscita sulla terrazza, il libero percorso sulla sua superficie è da subito interdetto dall'altezza netta disponibile (1,40 m) dovuta alla presenza del volume est della biblioteca (il cui intradosso ha quota altimetrica 18.60). Il corpo est della biblioteca grava su ampia porzione nord della terrazza, generando sull'estensione interessata dal suo ingombro, la difficoltà funzionale appena descritta (eccessivo ribassamento). Tali particolari, congiuntamente al fatto che Samonà non fornisce alcuna annotazione descrittiva nel testo della relazione circa la terrazza di quota 17.20, hanno fatto propendere per suo declassamento a pertinenza esterna non praticabile.

<sup>82</sup> La considerazione circa la presenza alterante dei parapetti, è ben esemplificata dall'elemento di quota 12.40. Nel prospetto est di p. 185 (estratto dal modello tridimensionale elaborato per questa ricerca), il parapetto della piazza sopraelevata alla quota 12.40 è stato graficizzato, a differenza del corrispettivo alzato di progetto: è indubbio che il suo impatto visivo leda l'armonia complessiva della sequenza delle piastre-piano, anche in considerazione del fatto che i fronti delle sale di scrittura sono pensati da Samonà a schema compositivo simmetrico lungo l'asse orizzontale passante per il centro delle vetrate. Nella successione: marcapiano inferiore; metà modulo inferiore; metà modulo superiore; marcapiano superiore, la presenza di una ulteriore paratia verticale altera la nettezza figurativa. Il prospetto est originale mostra in realtà dei parapetti alla quota 12.40: sono tuttavia gli elementi di secondo piano, dunque non affacciati direttamente su via della Missione.

<sup>83</sup> Samonà a p. 19 della relazione di progetto (p. 66, capitolo secondo) fornisce una descrizione degli spazi ad uso del magazzino libri. Scrive infatti: «Per quest'ultimo occorre dire che, mentre i muri d'ambito sono in cemento, tutto il blocco dei quindici piani è composto da una struttura autoportante unica, composta di elementi portanti a croce che fungono anche da supporti per i piani di appoggio dei libri e che hanno, come solai, dei grigliati metallici di tipo industriale [...]»

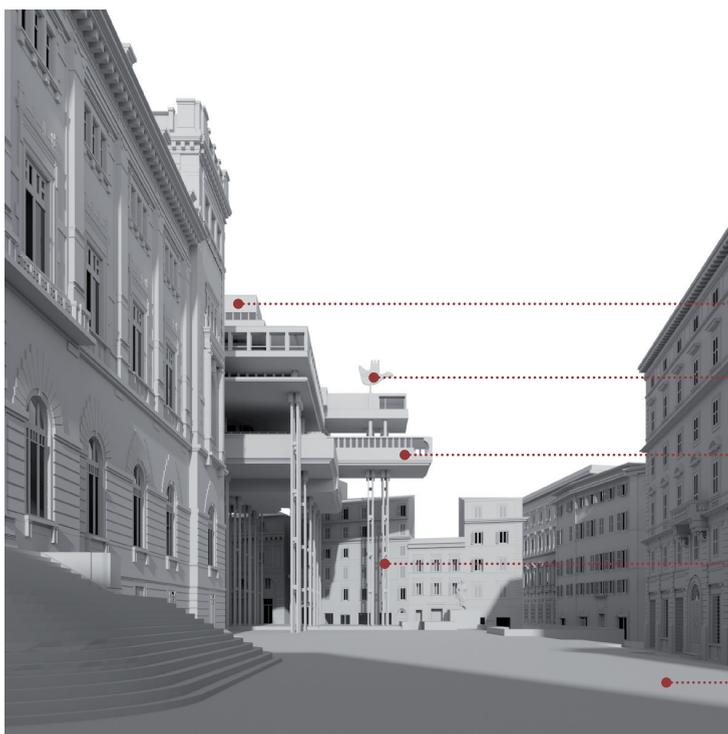
<sup>84</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Relazione generale del progetto per l'edifizio dei nuovi uffici della Camera dei Deputati*, pp. 13-14 (p. 62 del capitolo secondo). «Questi ambienti di lavoro sono di misura 2,30 x 1,90 di lato, per 2 metri di altezza e contengono un tavolo scrittorio assai ampio (1,90 x 0,70) e uno scaffale stipetto a tutta parete. I pavimenti saranno in gomma o in moquette, le pareti in legno, trattato opportunamente per l'isolamento acustico, prescelto soprattutto per le sue caratteristiche di raffinatezza e di eleganza; ciò toglierà la eventuale sensazione di strettezza di questi ambienti, e a questo proposito va infine aggiunto che la parete esterna di ognuno di essi è interamente vetrata, con doppi vetro tipo univertel, atermici ed anacustici».

<sup>85</sup> Si segnala che nella prospettiva di progetto a vista frontale (riportata in questa ricerca alle p. 67), Samonà elimina per maggior efficacia di rappresentazione l'ingombro dei parapetti posti a protezione delle rampe carrabili a servizio dell'autorimessa. L'espedito rende la superficie a suolo libera da qualunque impedimento visivo, consentendo di avere piena osservazione degli attacchi a terra dei pilastri quadripartiti. Tale punto di vista è tuttavia inverosimile: nella riproposizione della medesima immagine, si è rivelato impossibile – a causa della scarsa profondità del campo visivo – celare le paratie delle rampe, difatti presenti nella porzione inferiore del rendering.



APPENDICE GRAFICA

RENDERING | 01  
Piazza del Parlamento



01 RAME

02 BRONZO

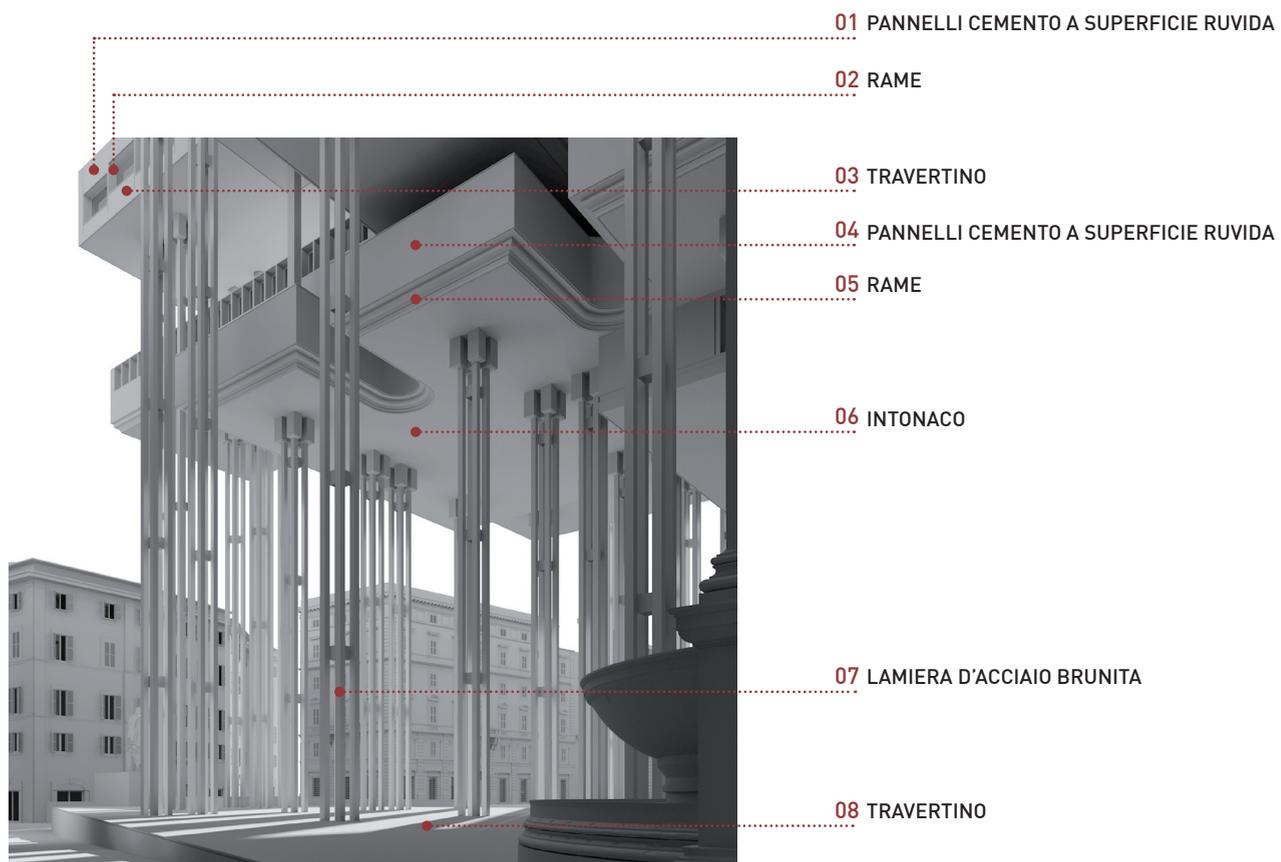
03 PANNELLI CEMENTO A SUPERFICIE RUVIDA

04 LAMIERA D'ACCIAIO BRUNITA

05 TRAVERTINO



RENDERING | 02  
Via di Campo Marzio





RENDERING | 03  
Piazza coperta



01 LAMIERA D'ACCIAIO BRUNITA

02 INTONACO

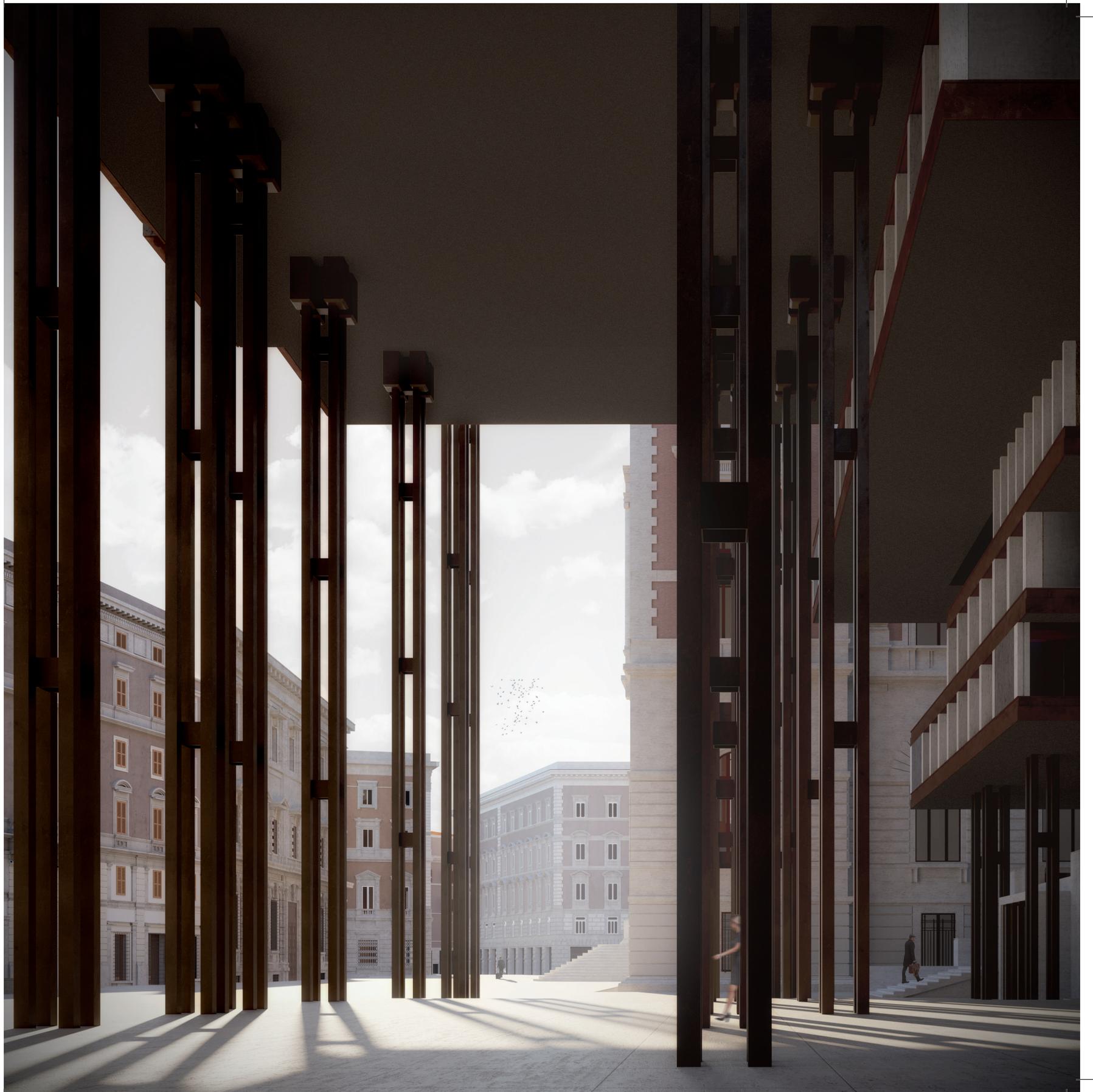
03 LAMIERA D'ACCIAIO BRUNITA

04 LAMIERA D'ACCIAIO BRUNITA

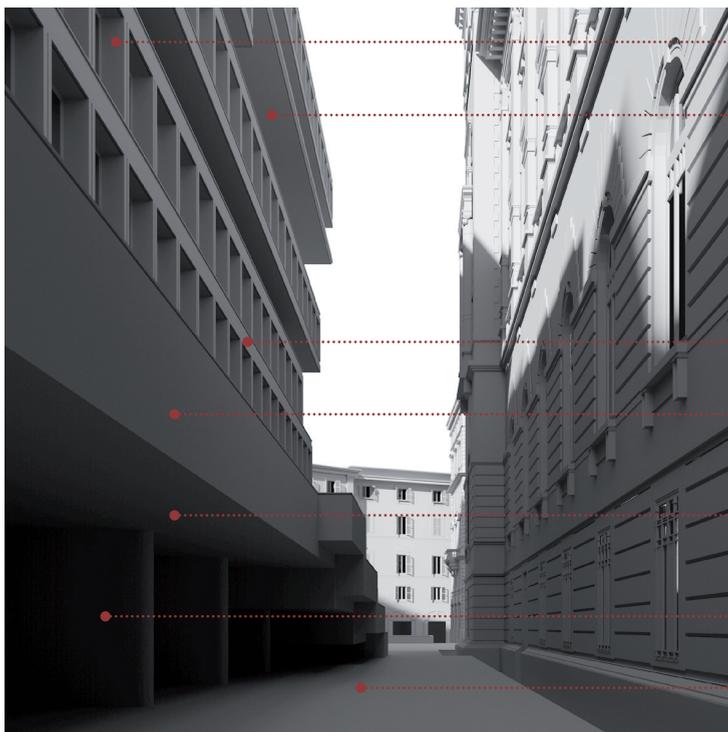
05 TRAVERTINO A TAGLIO DI CAVA

06 PANNELLI CEMENTO A SUPERFICIE RUVIDA

07 TRAVERTINO



RENDERING | 04  
Via della Missione



01 TRAVERTINO A TAGLIO DI CAVA

02 INTONACO

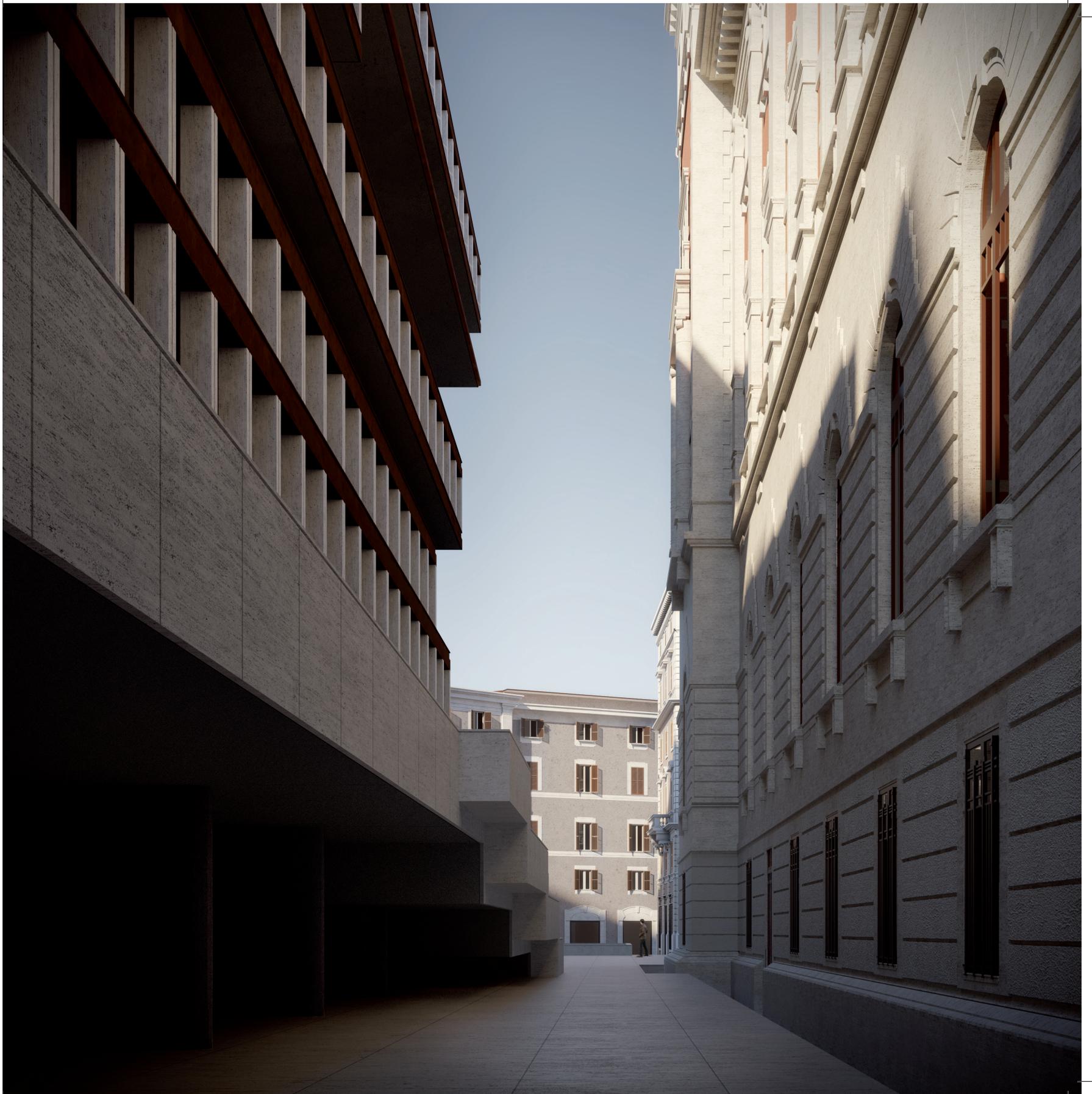
03 RAME

04 TRAVERTINO

05 INTONACO

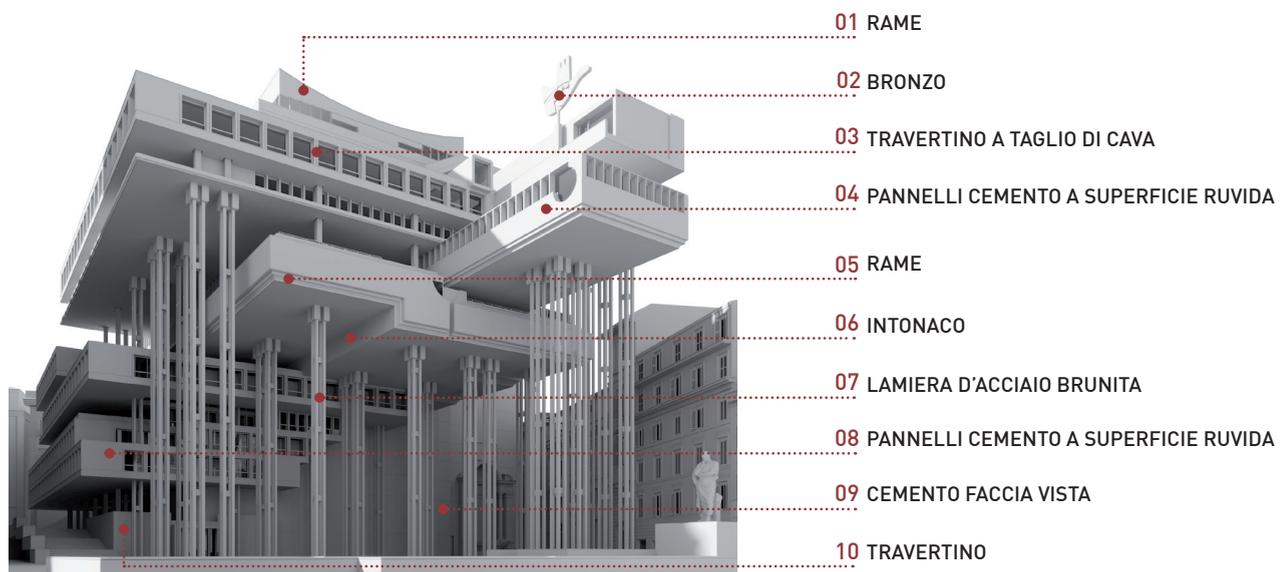
06 LAMIERA D'ACCIAIO BRUNITA

07 TRAVERTINO



RENDERING | 05

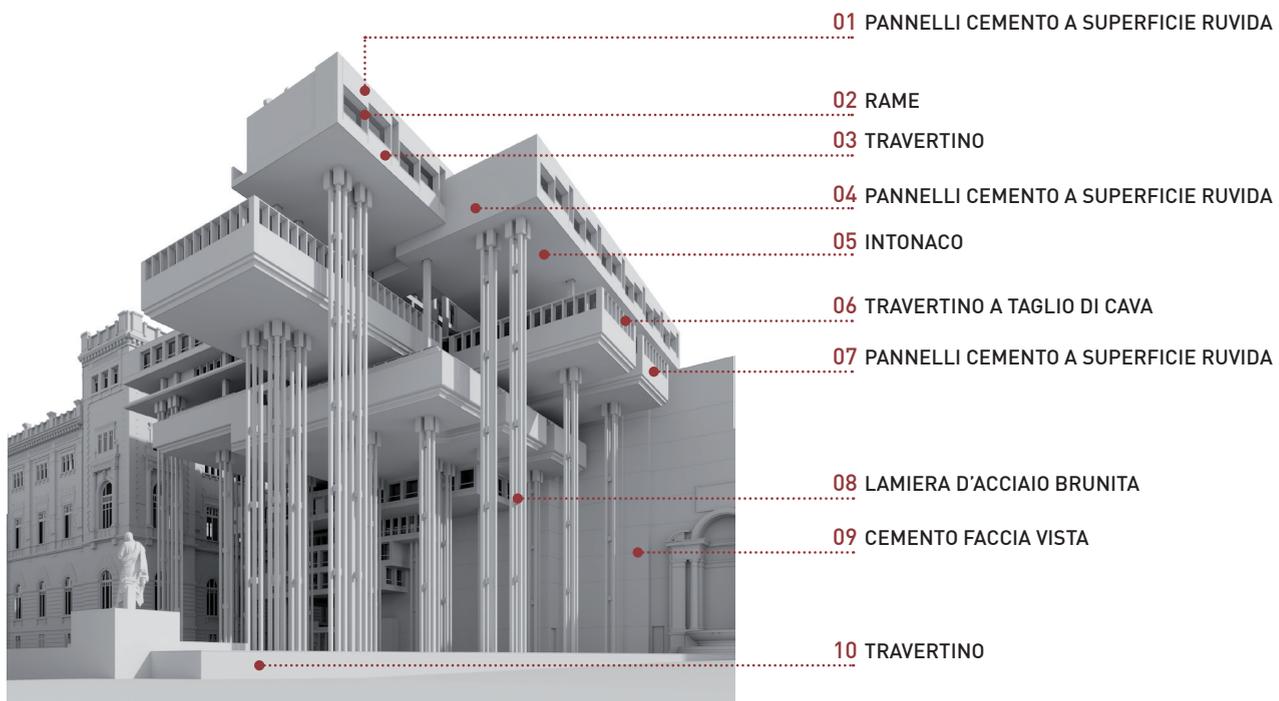
Piazza del Parlamento | fronte nord-est





RENDERING | 06

Piazza del Parlamento | fronte nord-ovest





QUOTA 0.00

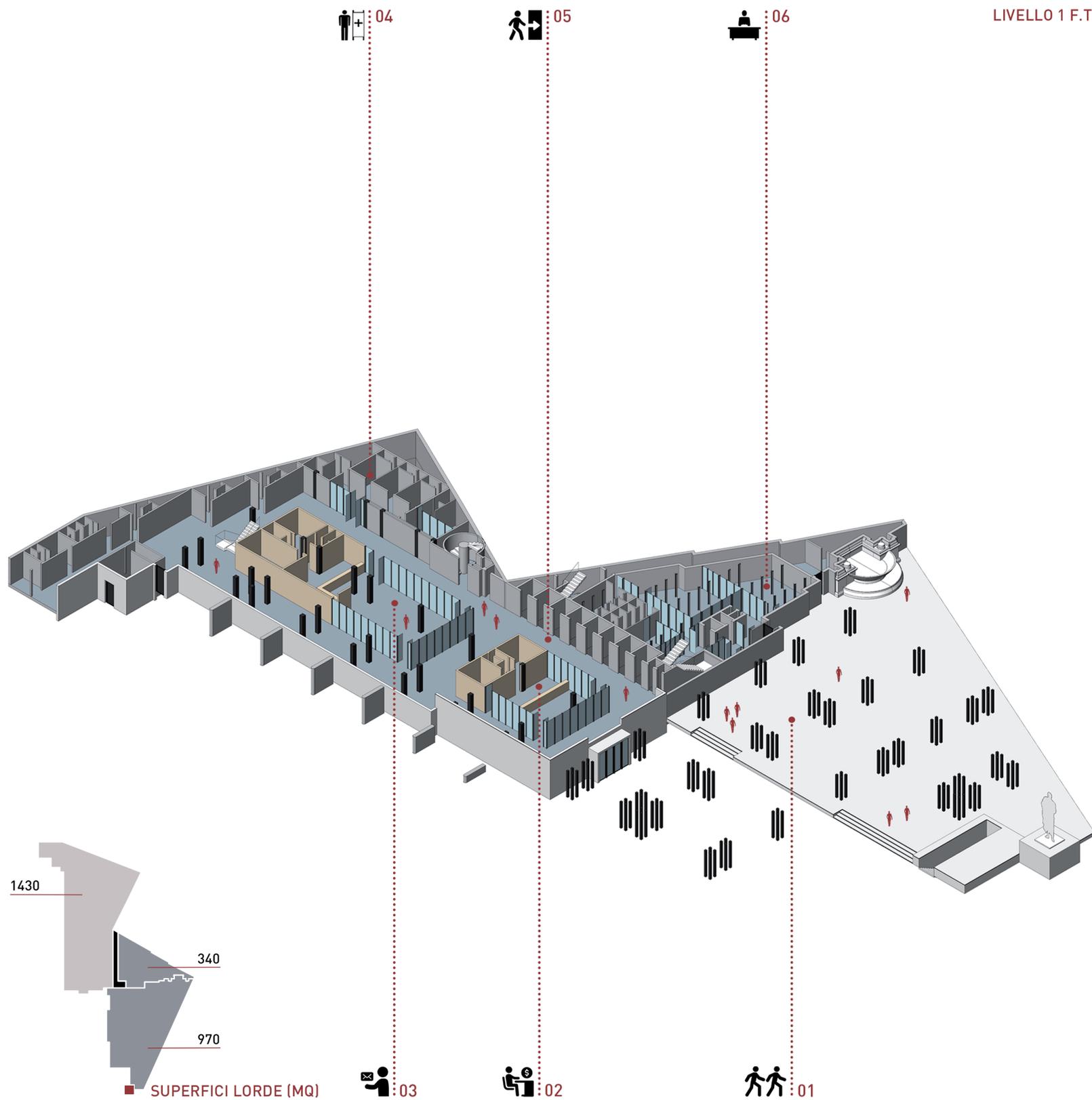
- 01 | piazza pubblica
- 02 | banca
- 03 | poste e telegrafi
- 04 | ambulatorio
- 05 | ingresso
- 06 | uffici biblioteca

0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE





1430

340

970

■ SUPERFICI LORDE (MQ)

03

02

01

04

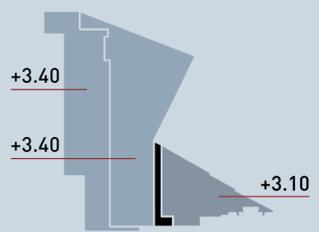
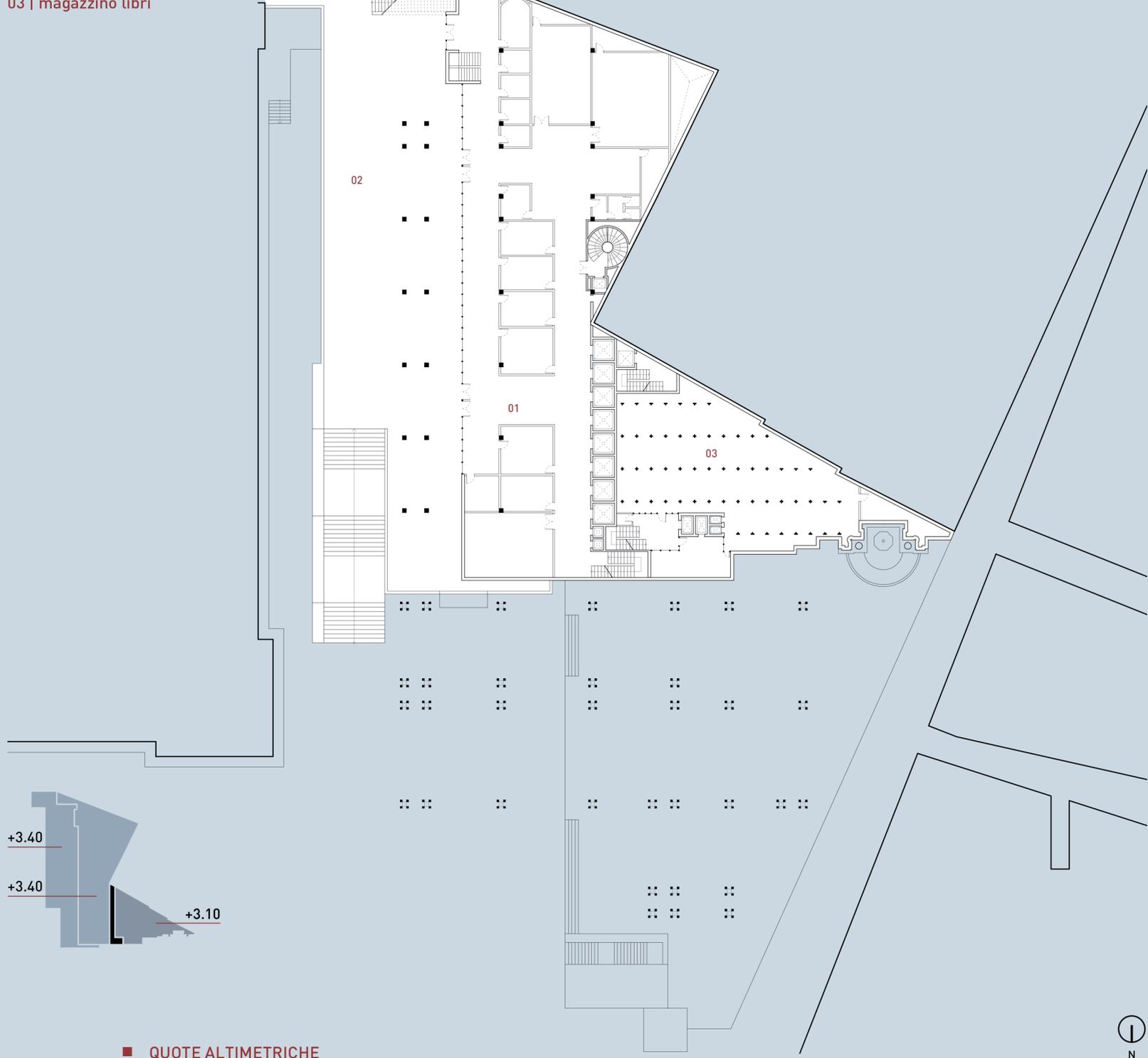
05

06

QUOTA +3.40

- 01 | sale ricevimento
- 02 | piazza sopraelevata
- 03 | magazzino libri

0 1 5



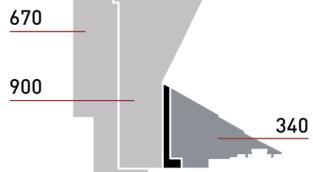
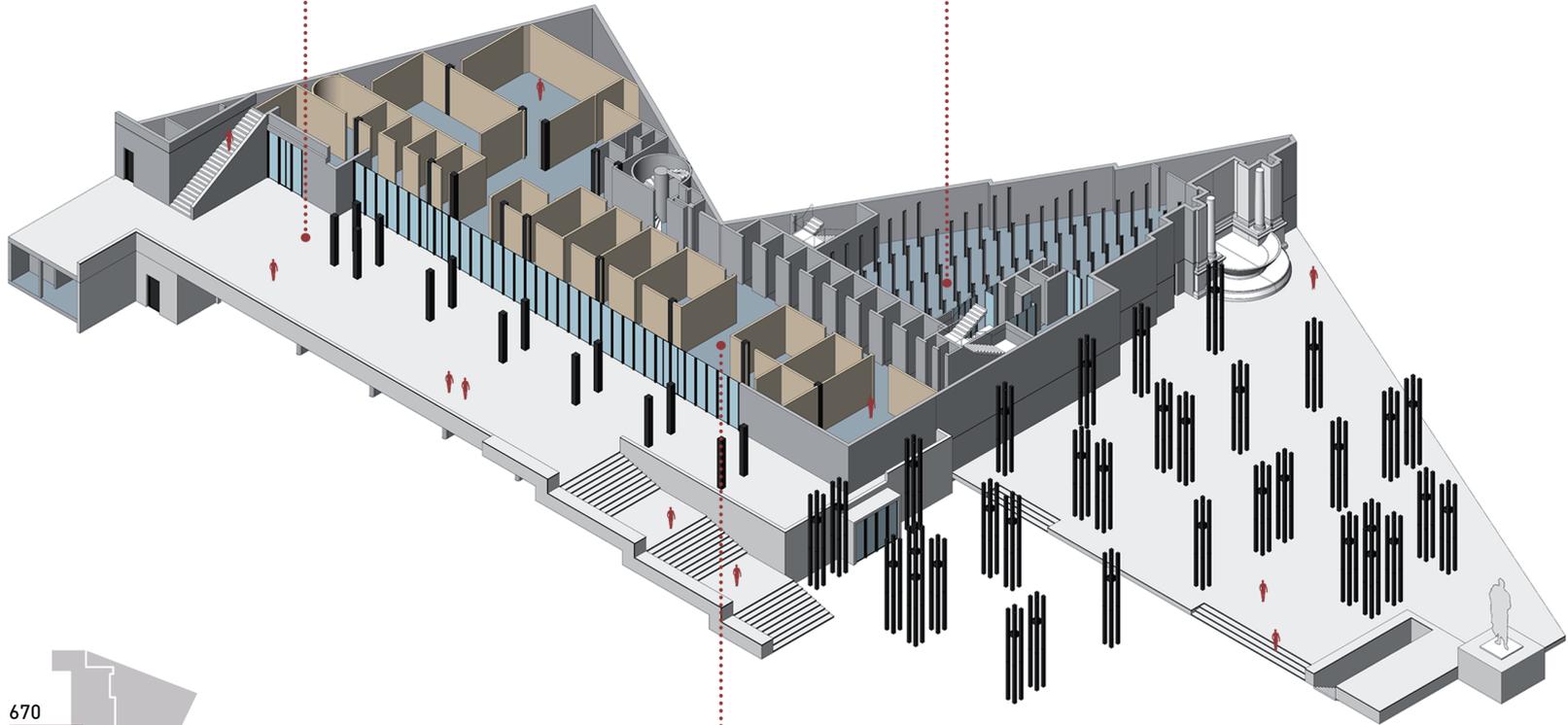
■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 2 F.T.

02

03



■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01

QUOTA +7.60

01 | sale di scrittura  
02 | magazzino libri  
03 | terrazza

0 1 5

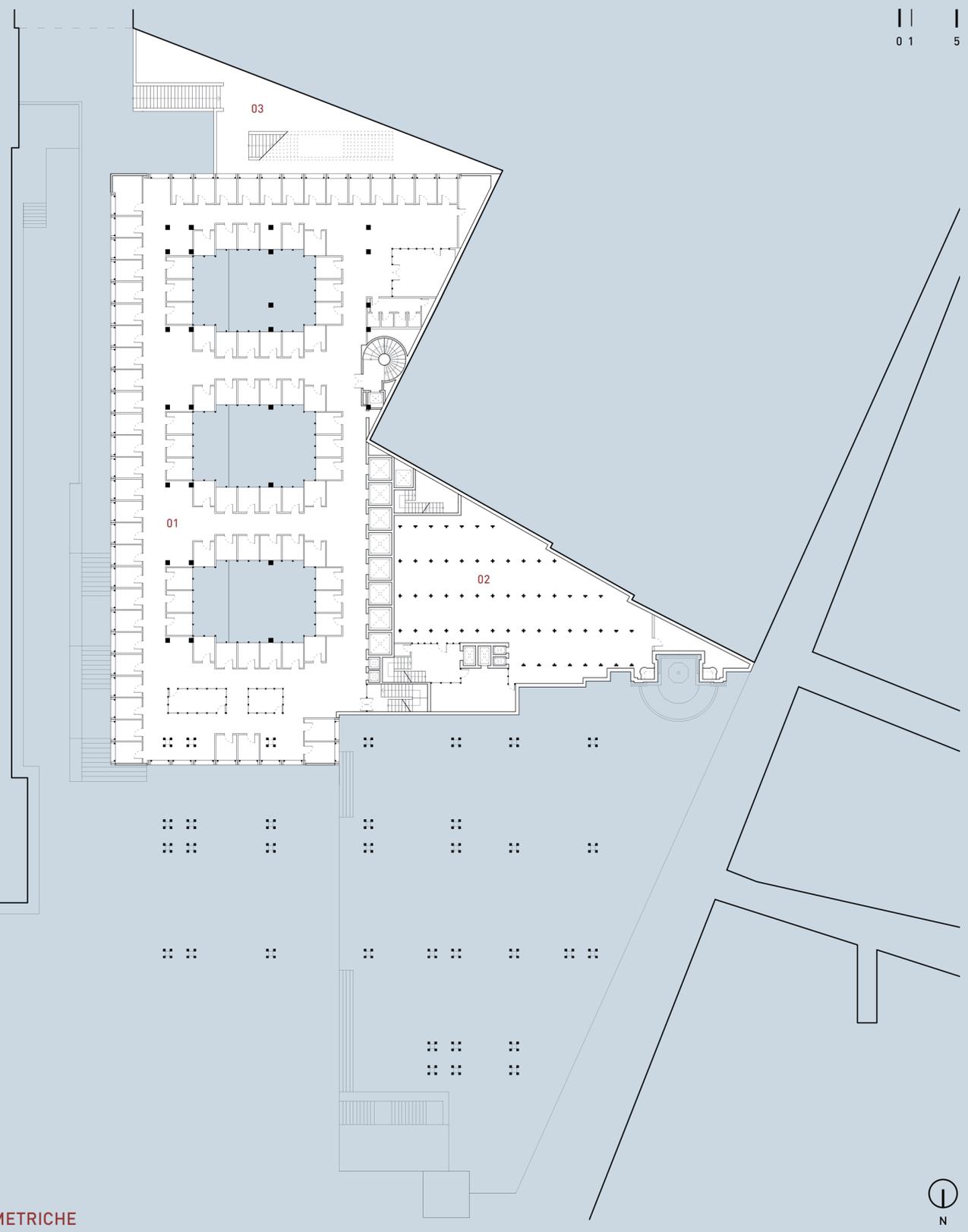
NOTA  
Il magazzino libri, tra  
le quote +3.10 e +7.90,  
presenta un livello  
intermedio a quota +5.50.

+7.60

+7.60

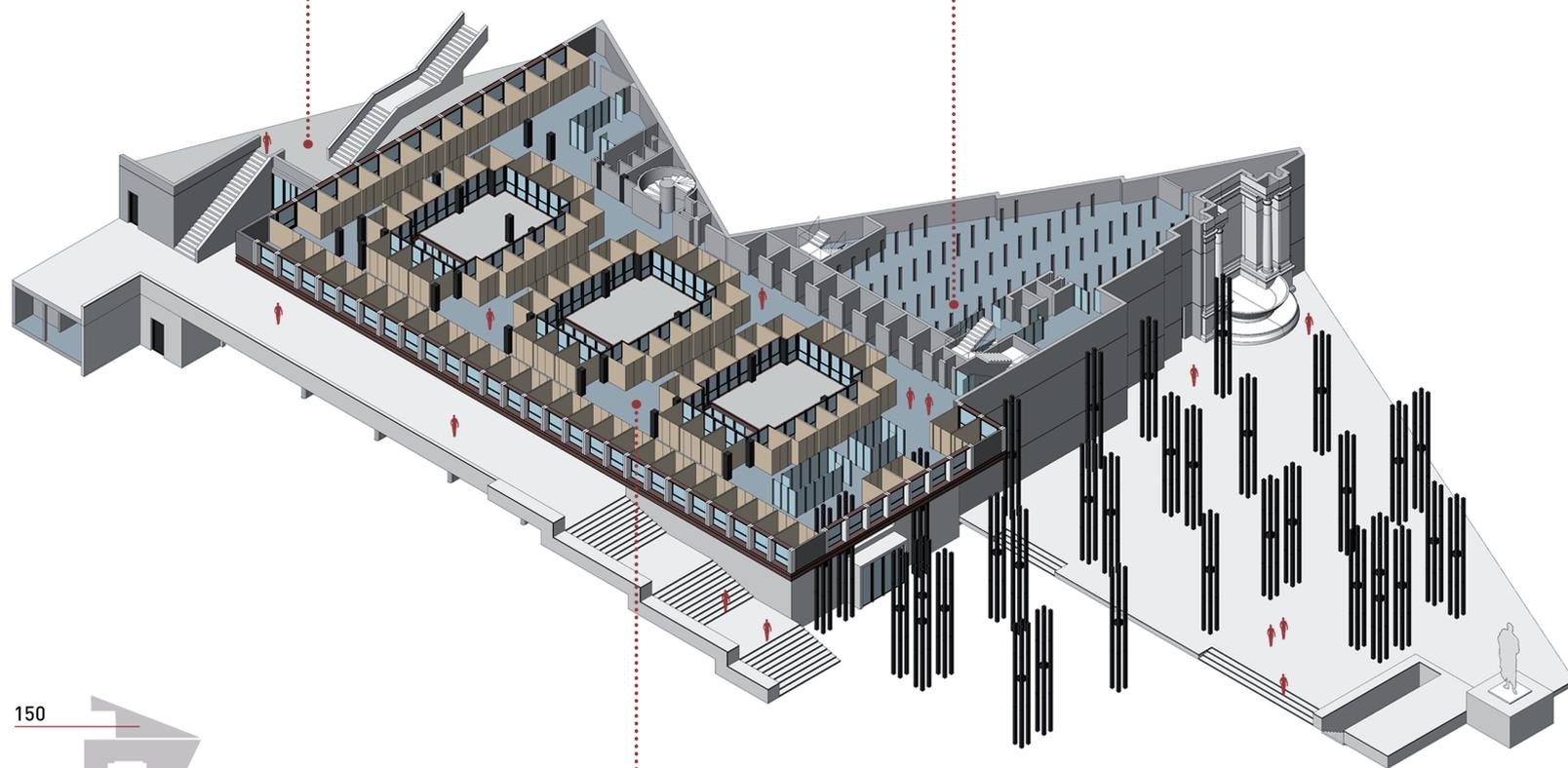
+7.90

■ QUOTE ALTIMETRICHE



03

02



150

1110

340

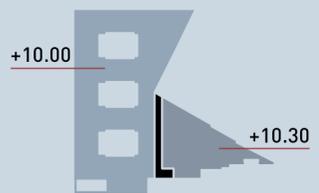
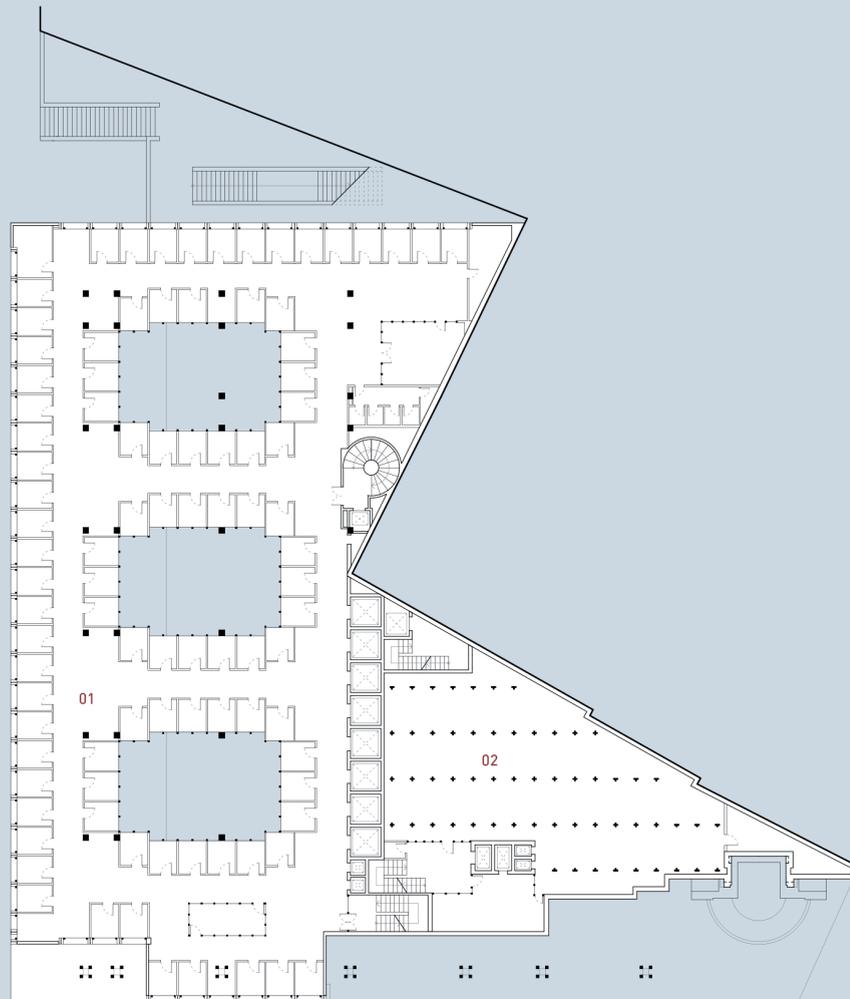
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x97)

QUOTA +10.00

01 | sale di scrittura  
02 | magazzino libri

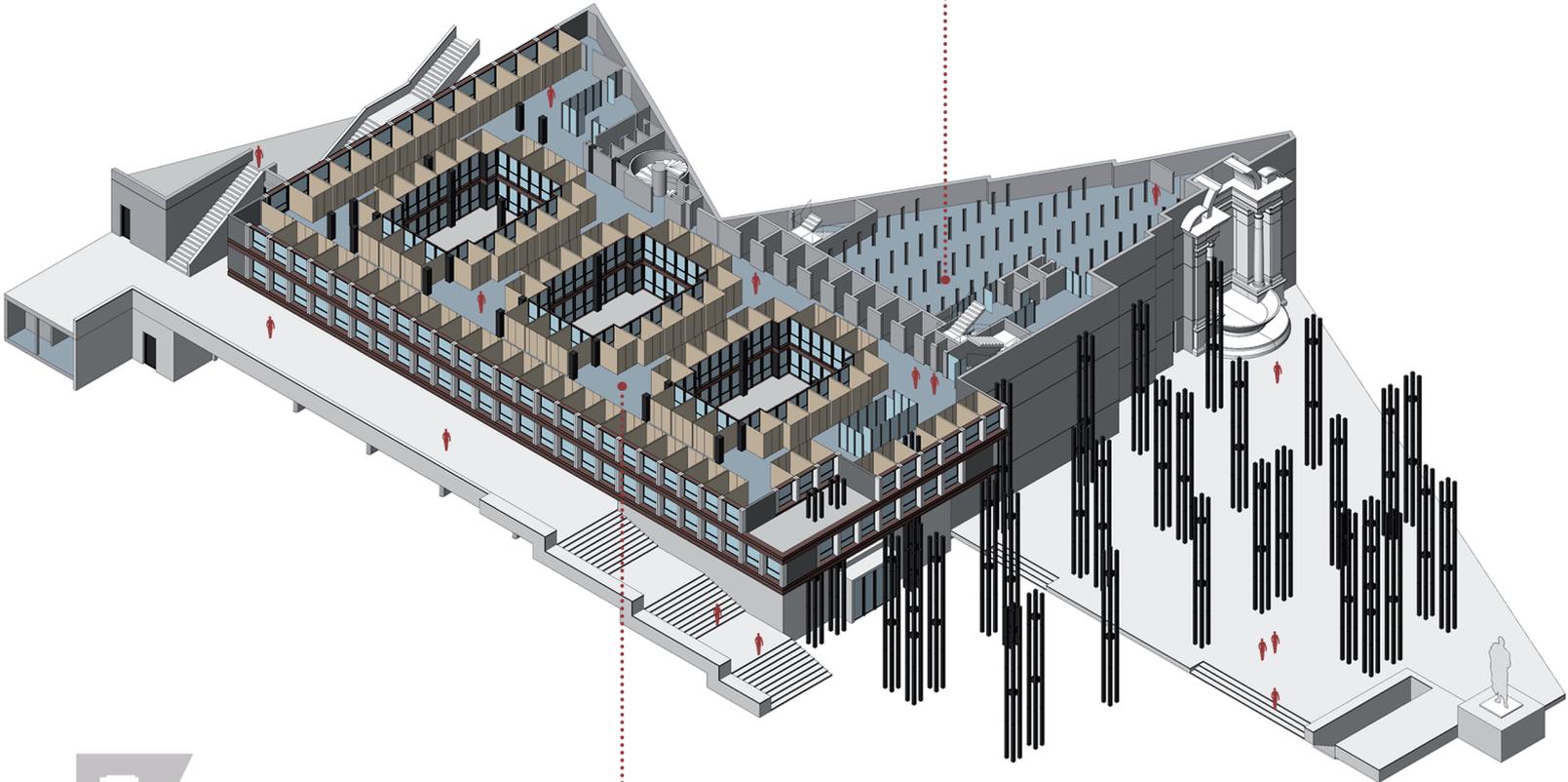
0 1 5



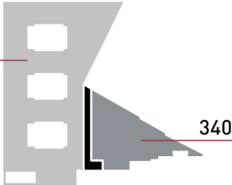
■ QUOTE ALTIMETRICHE



02



1080



340

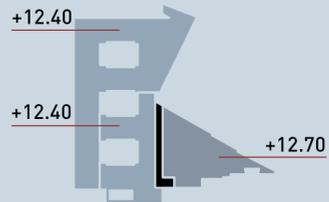
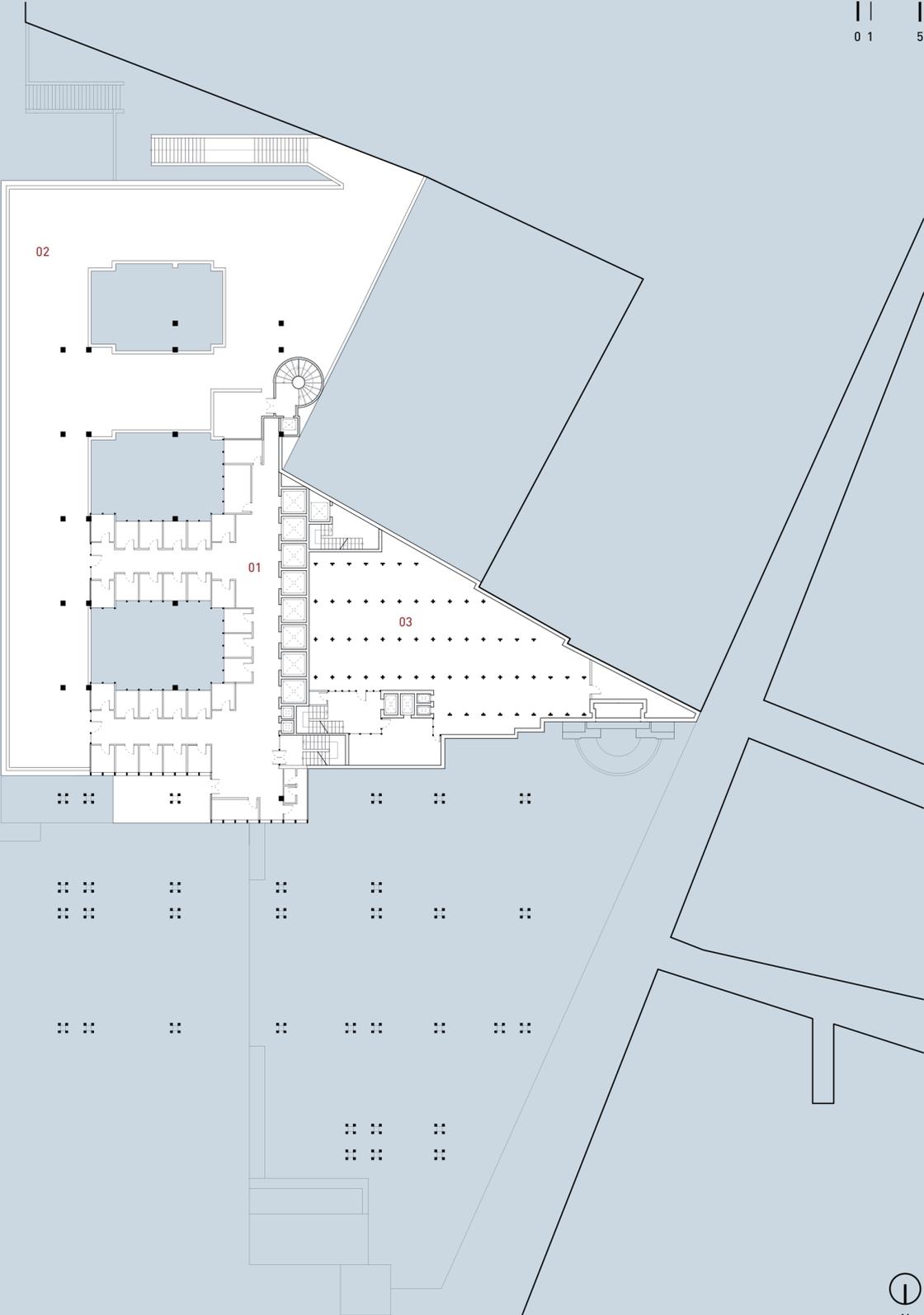
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x95)

QUOTA +12.40

- 01 | sale di scrittura
- 02 | terrazza
- 03 | magazzino libri

0 1 5

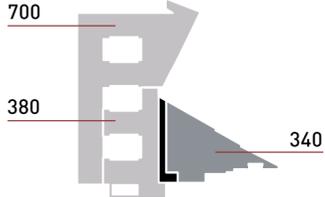
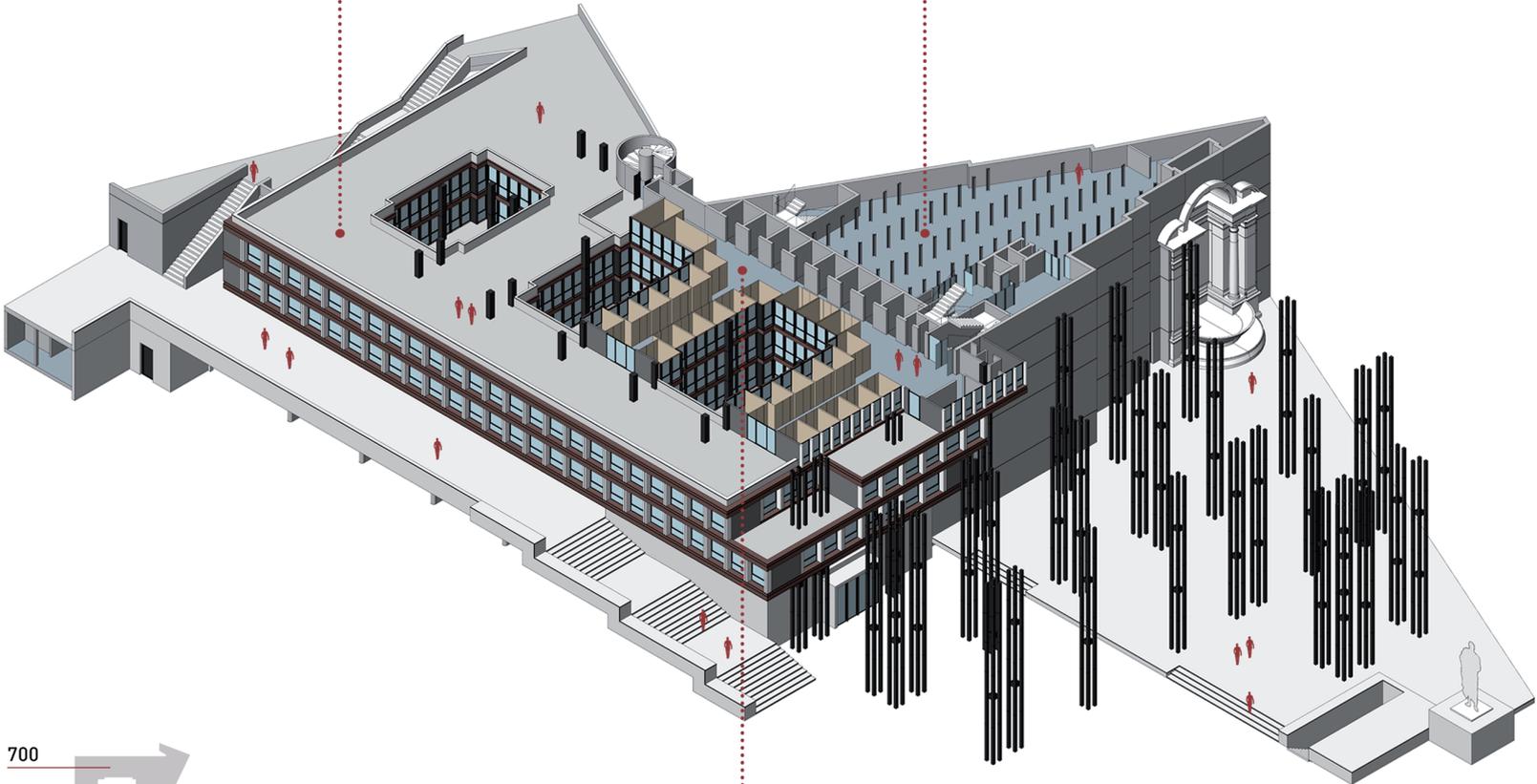


■ QUOTE ALTIMETRICHE



02

03



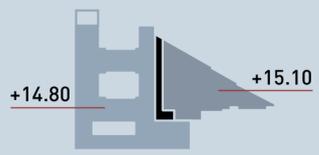
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x26)

QUOTA +14.80

01 | sale di scrittura  
02 | magazzino libri

0 1 5

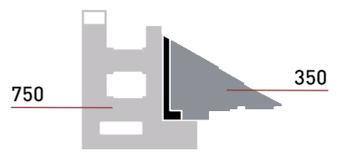
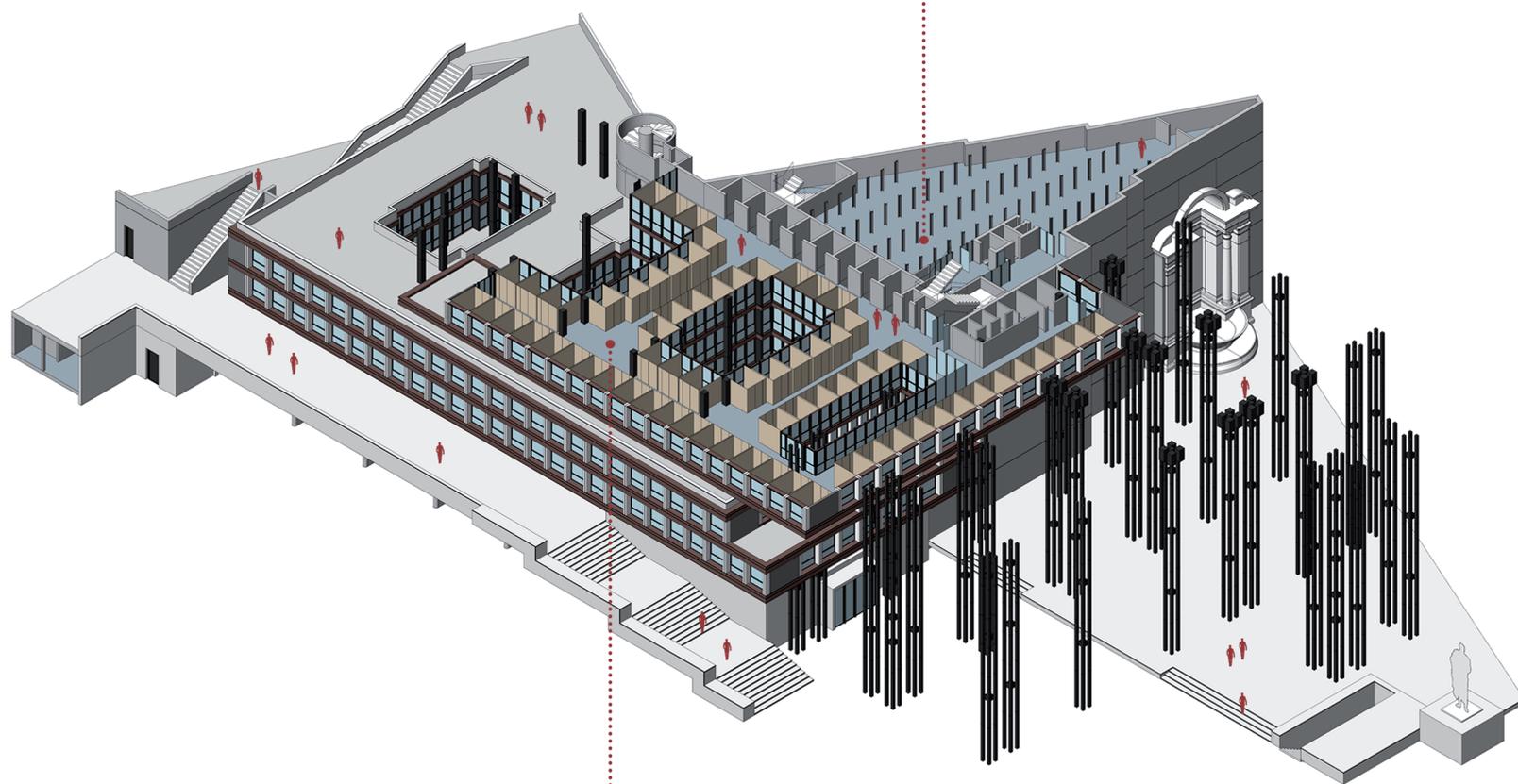


■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 6 F.T.

02



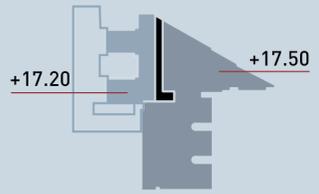
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x70)

QUOTA +17.20

- 01 | sale di scrittura
- 02 | magazzino libri
- 03 | sala catalogo
- 04 | sale lettura

0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE

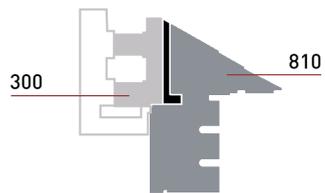
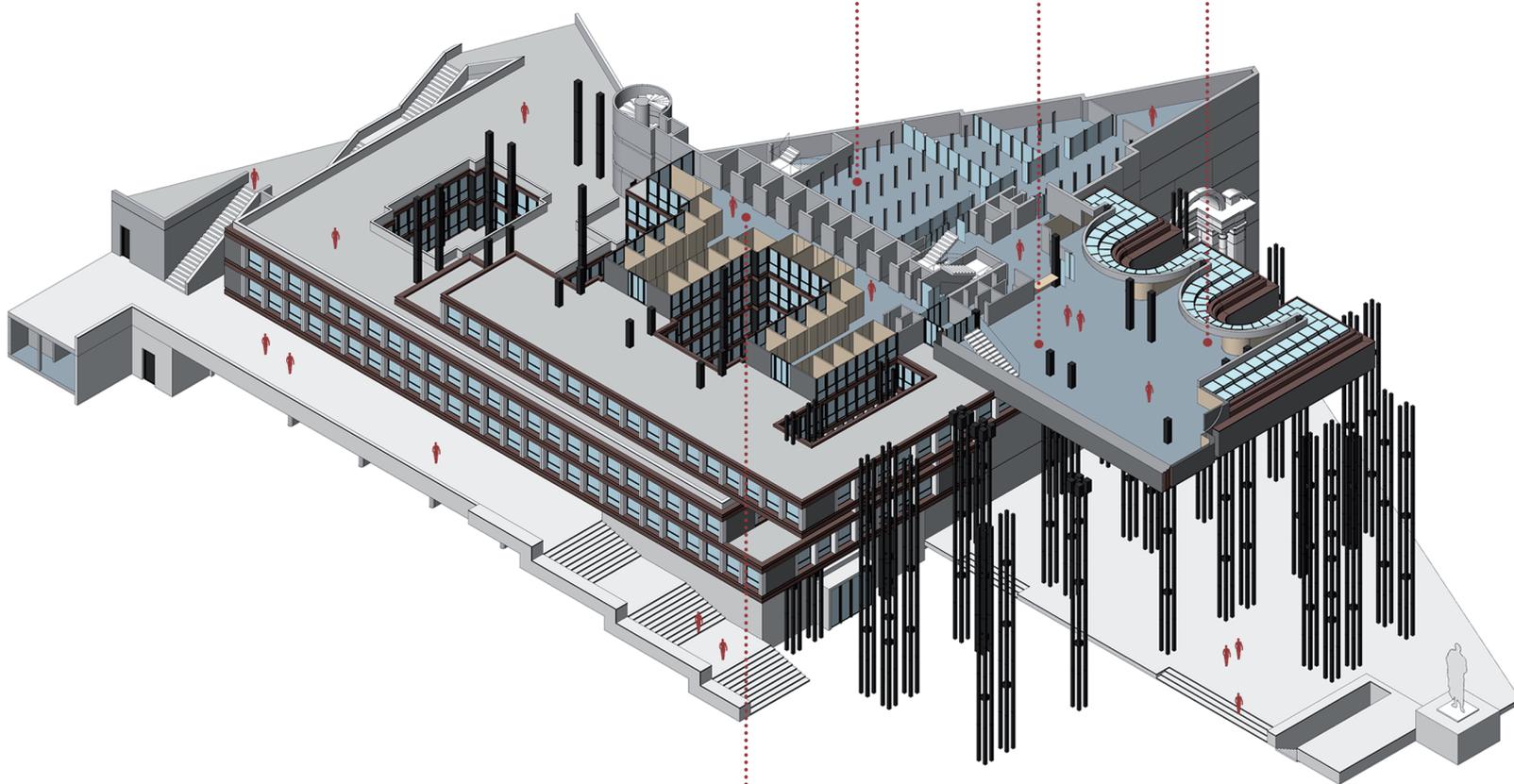


LIVELLO 7 F.T.

02

03

04



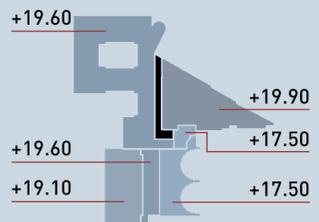
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x21)

QUOTA +19.60

- 01 | sale di scrittura
- 02 | magazzino libri
- 03 | sala catalogo
- 04 | sale lettura

0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE

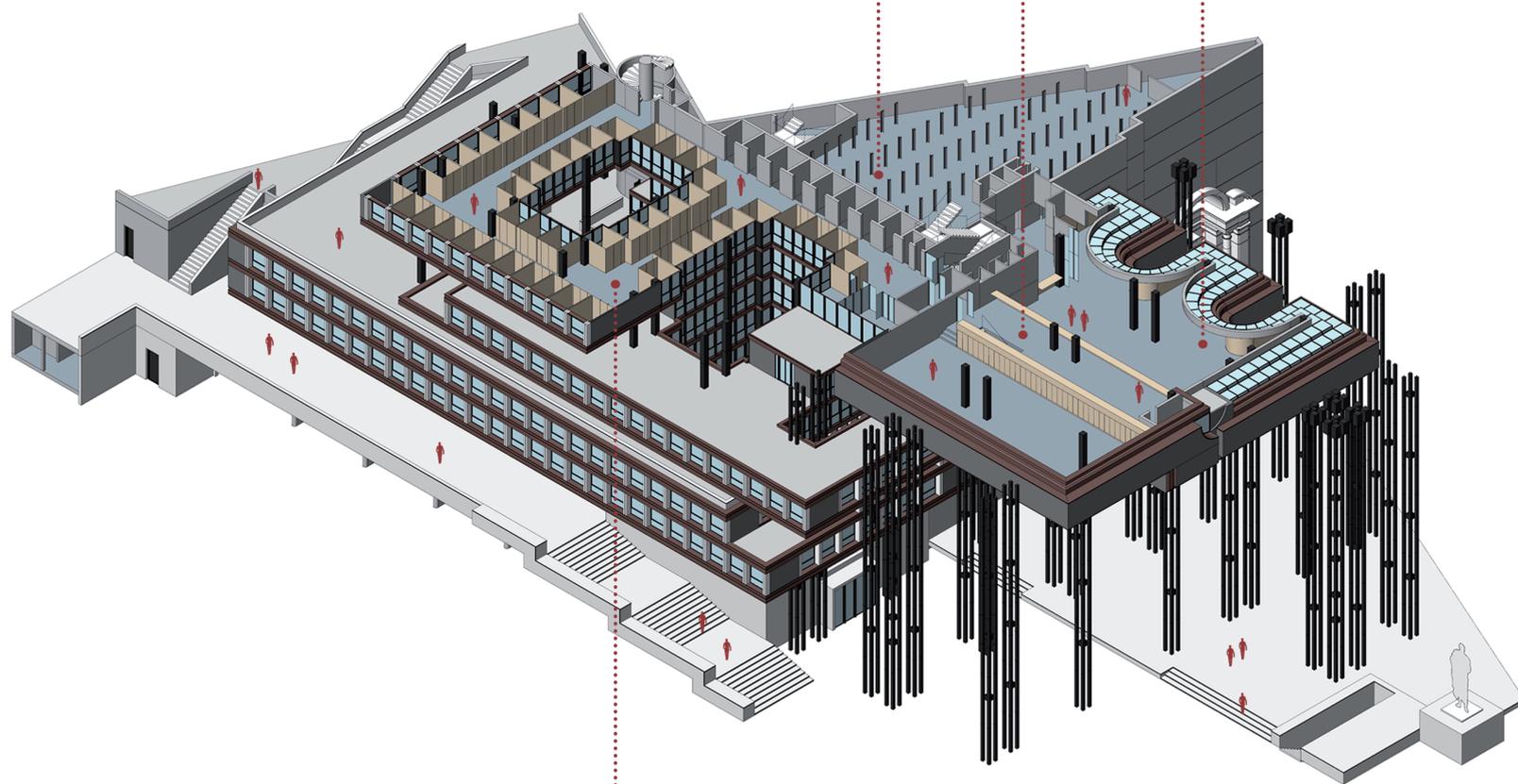


LIVELLO 8 F.T.

02

03

04



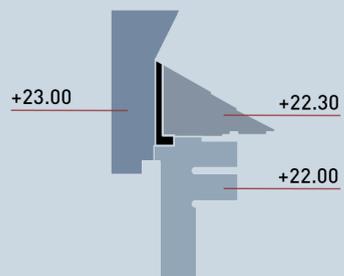
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

01 (x42)

QUOTA +23.00

- 01 | servizio studi
- 02 | sale di scrittura
- 03 | magazzino libri
- 04 | uffici biblioteca
- 05 | servizio documentazioni

0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 9 F.T.



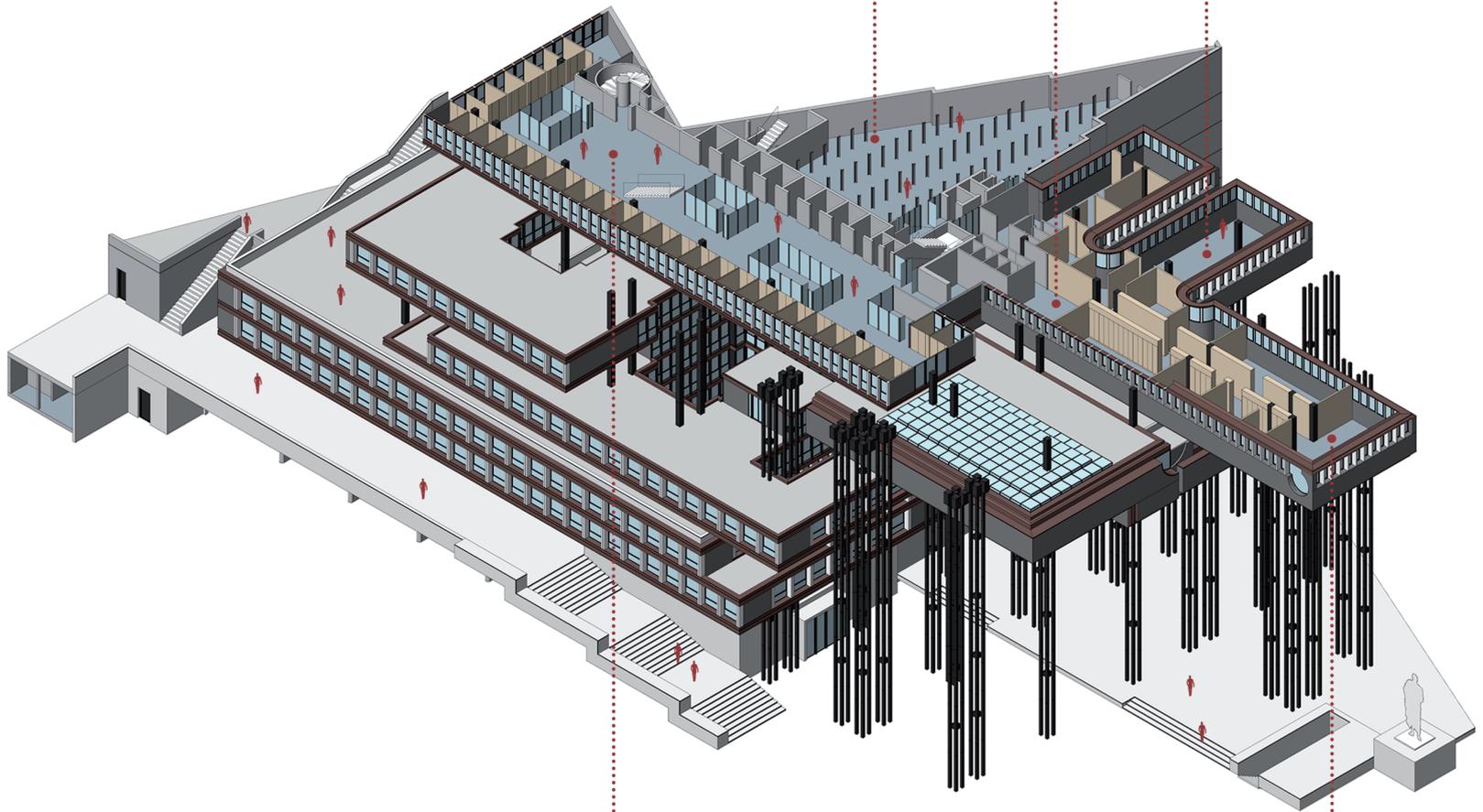
03



04



05



640

330

560

■ SUPERFICI LORDE (MQ)



02 (x31)

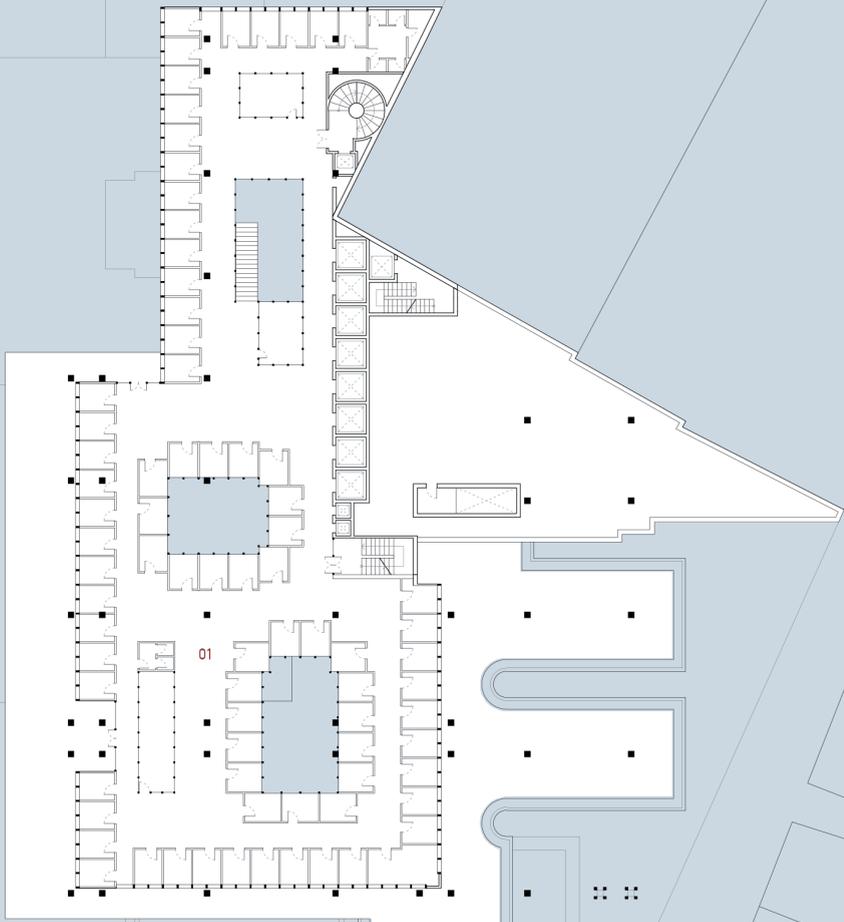


01

QUOTA +25.40

01 | sale di scrittura

0 1 5

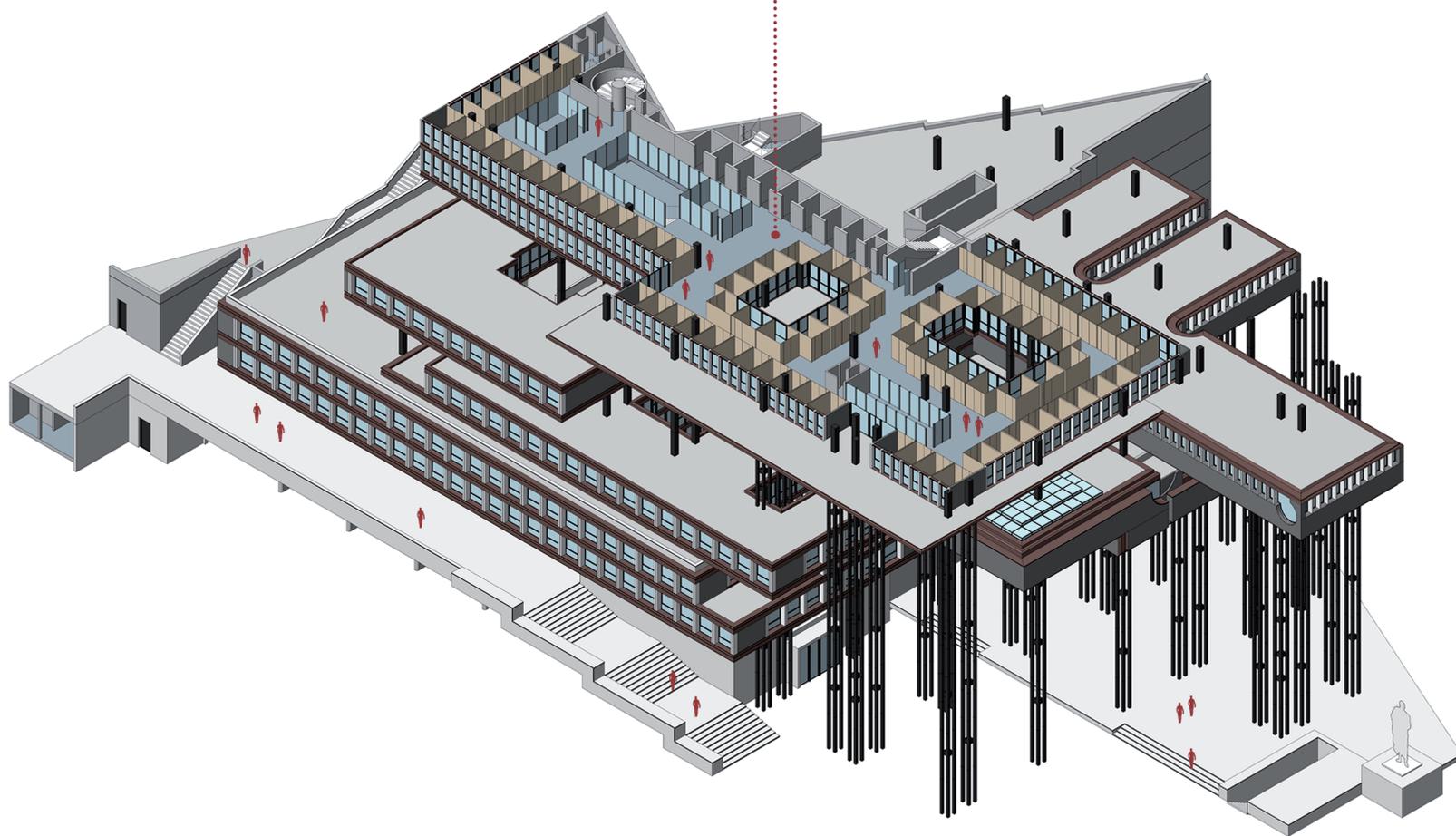


■ QUOTE ALTIMETRICHE

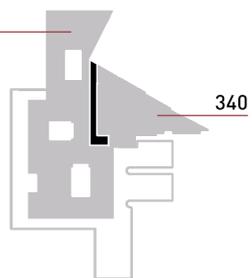


LIVELLO 10 F.T.

01 (x74)



1010



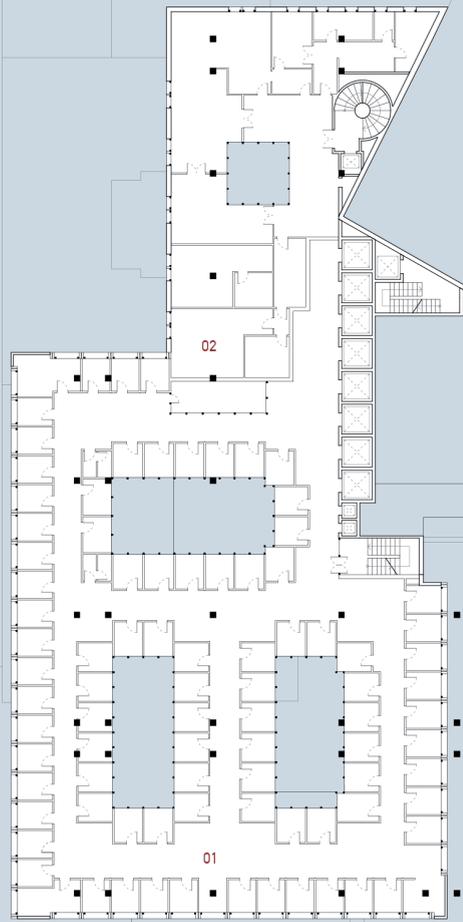
340

■ SUPERFICI LORDE (MQ)

QUOTA +27.80

01 | sale di scrittura  
02 | appartamento di  
rappresentanza

0 1 5



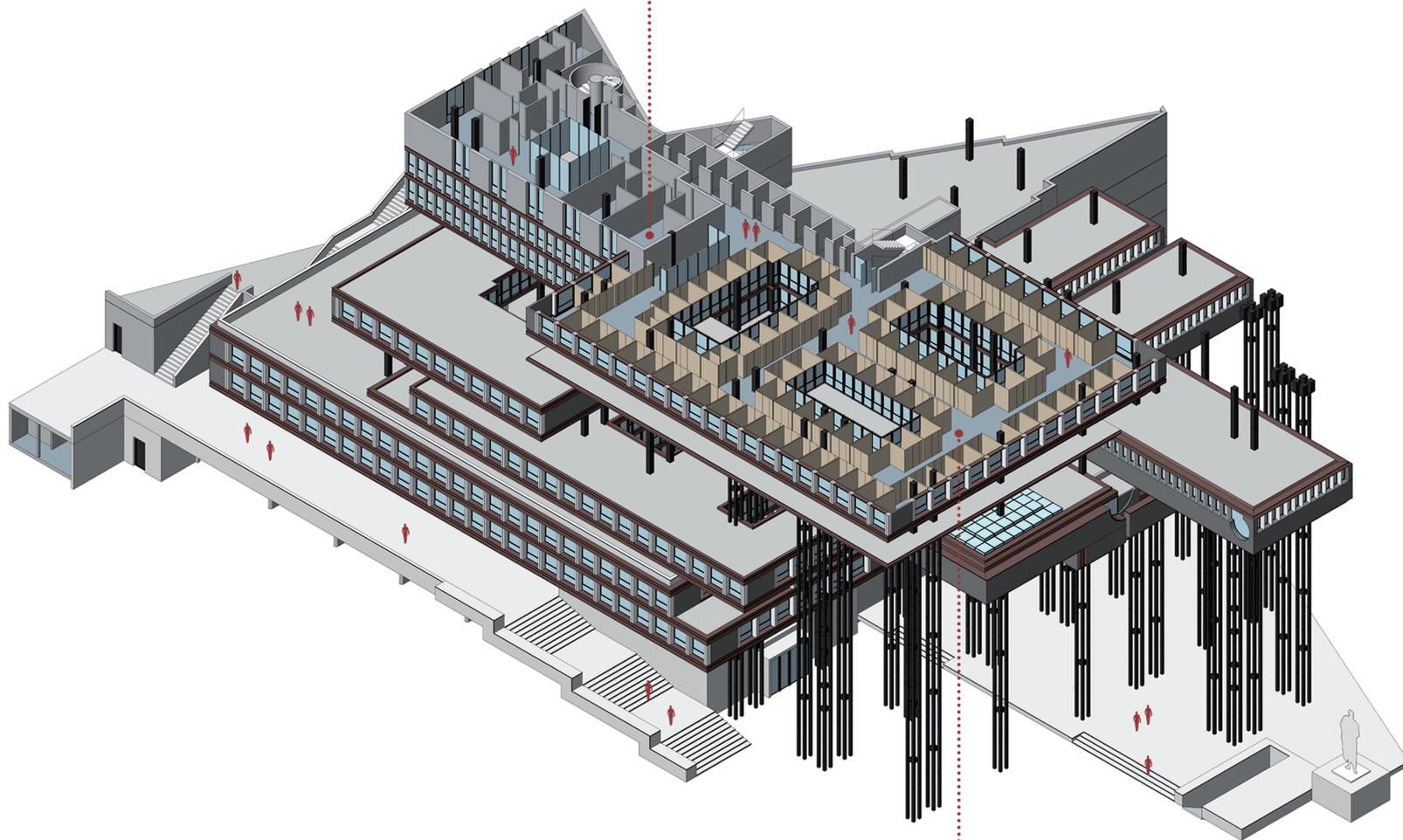
■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 11 F.T.



02



260



940

■ SUPERFICI LORDE (MQ)

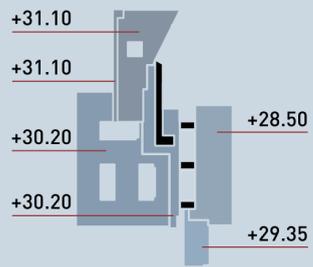


01 (x86)

QUOTA +30.20

- 01 | uffici ex presidenti
- 02 | terrazza
- 03 | appartamento di rappresentanza

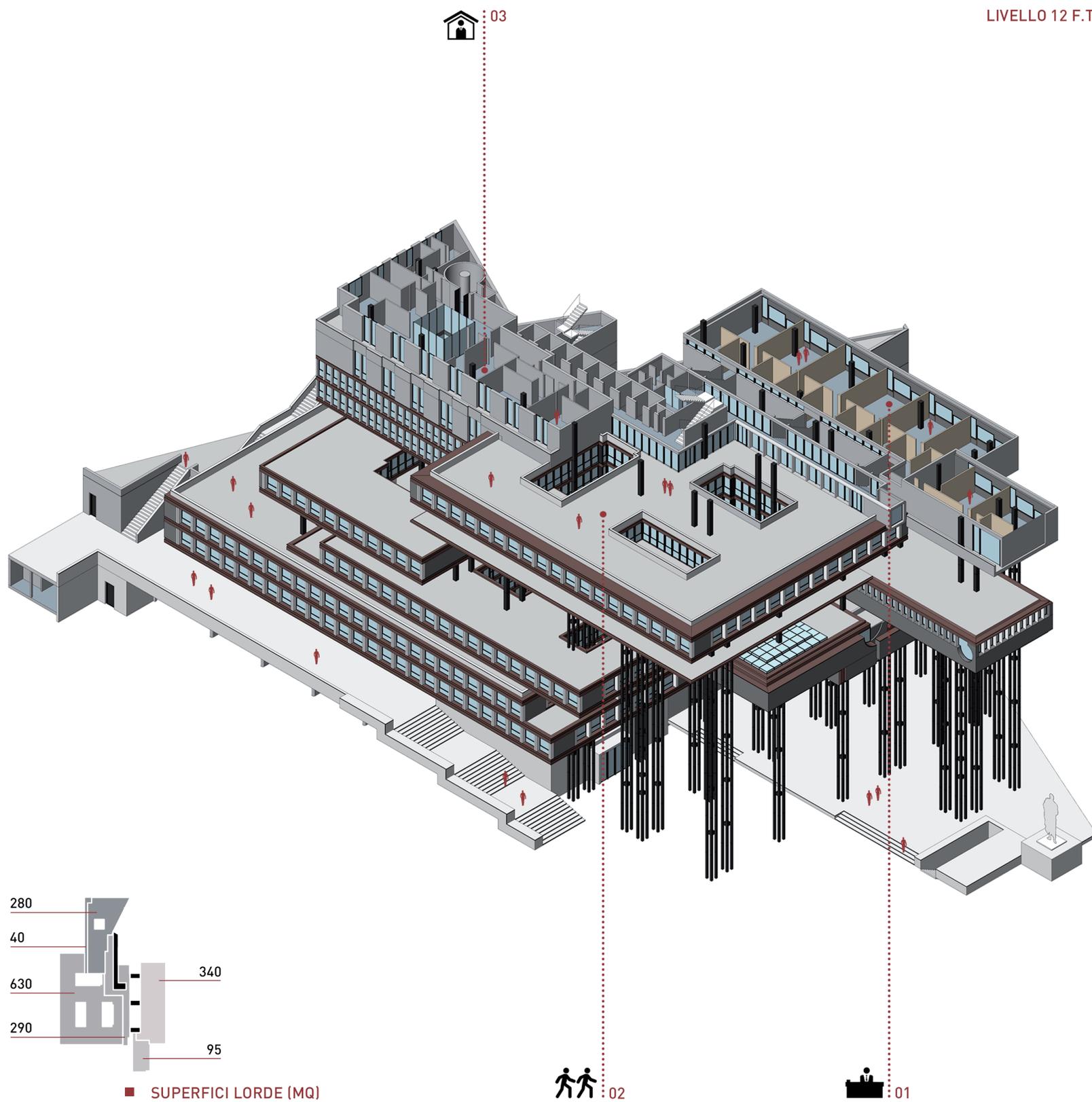
0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 12 F.T.



■ SUPERFICI LORDE (MQ)

02

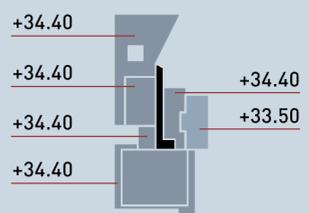
01

03

QUOTA +34.40

- 01 | ristorante
- 02 | terrazza
- 03 | bar

0 1 5



■ QUOTE ALTIMETRICHE



LIVELLO 13 F.T.



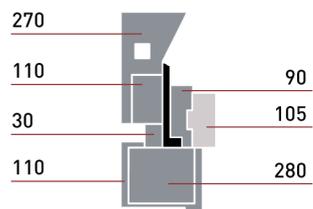
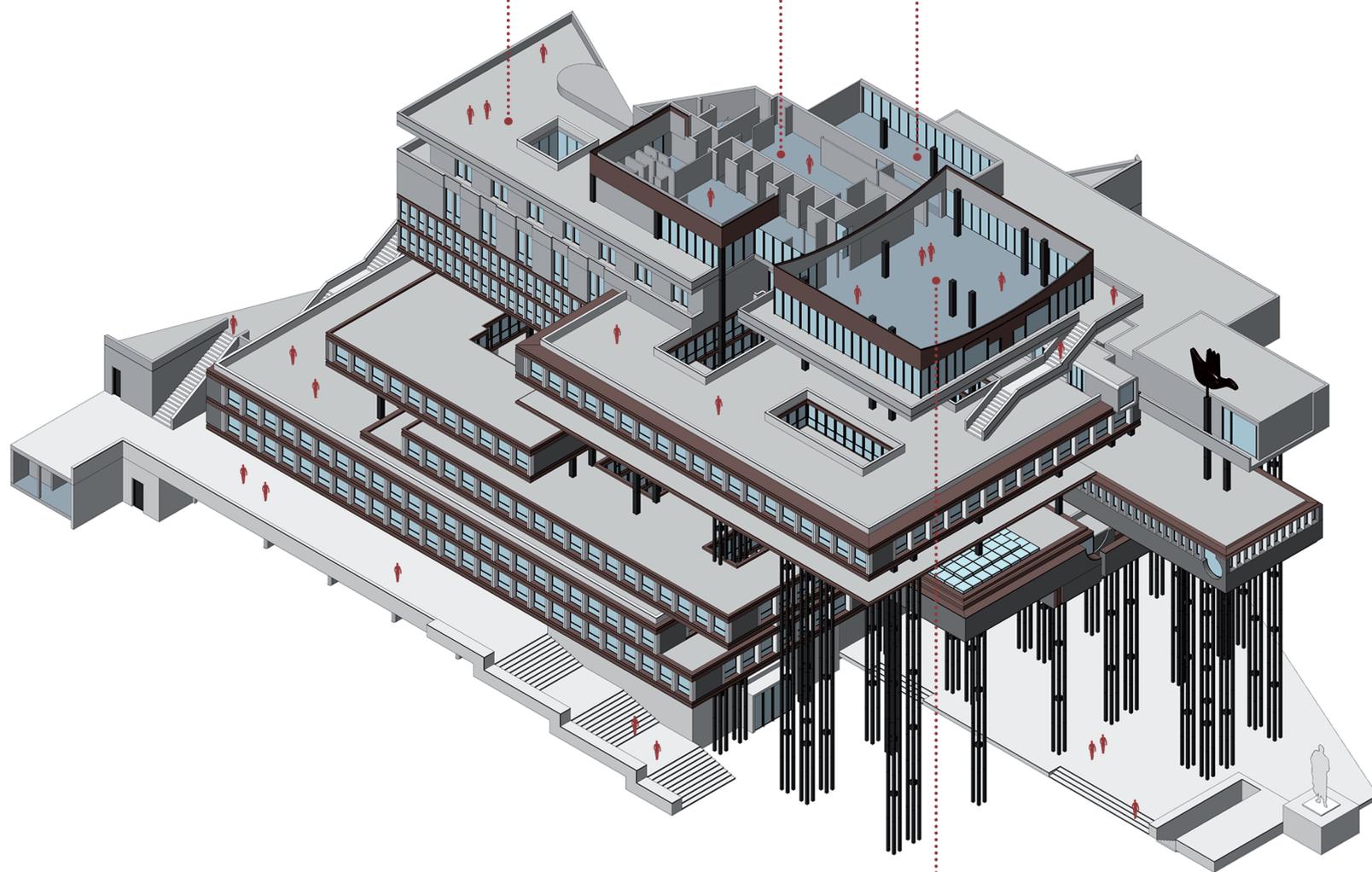
02



03



01



■ SUPERFICI LORDE (MQ)

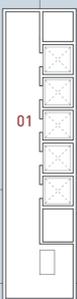


01

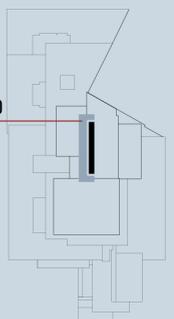
QUOTA +37.80

01 | locali tecnici

0 1 5

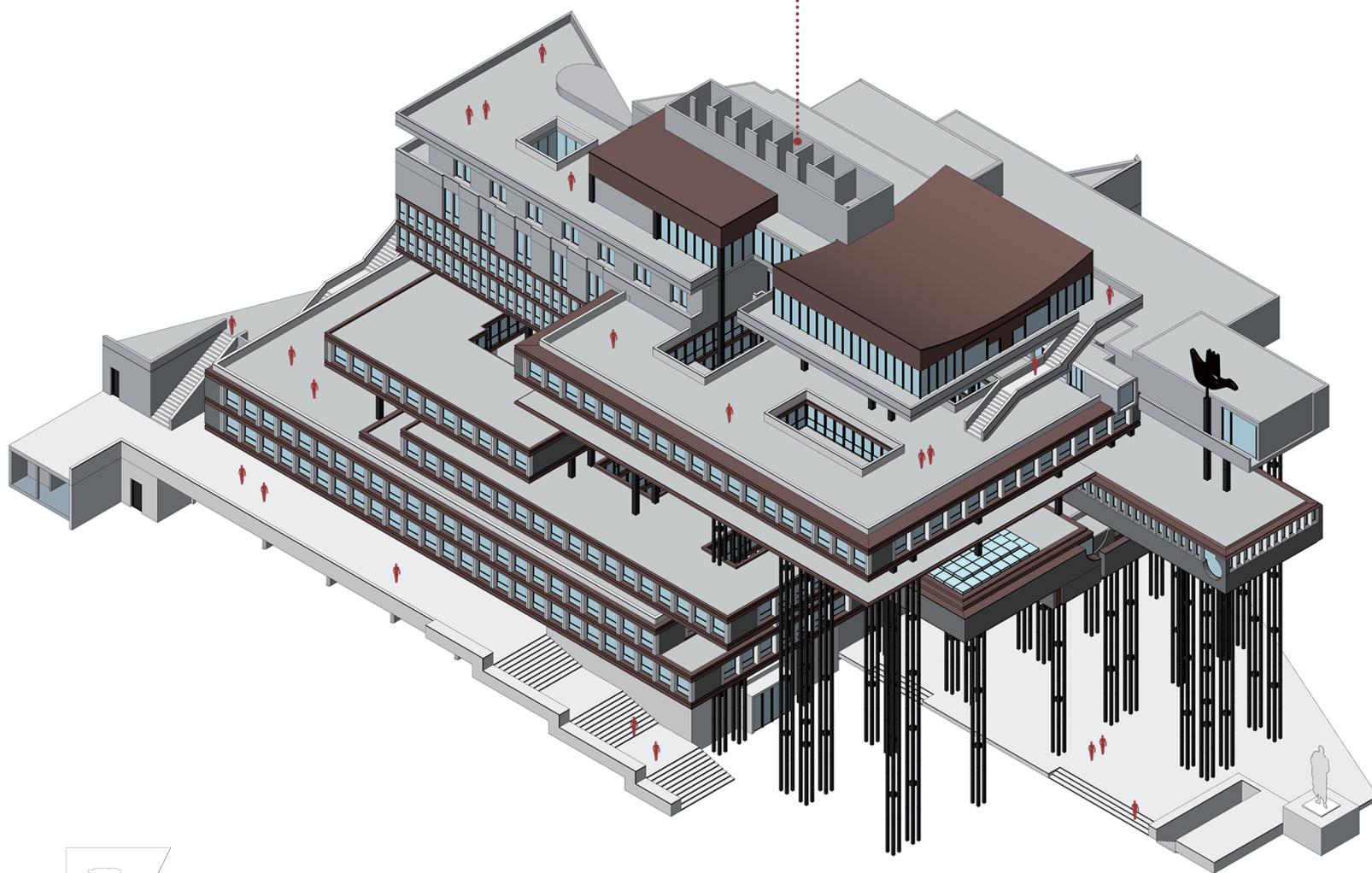


+37.80

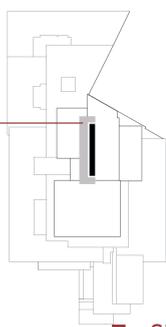


LIVELLO 14 F.T.

01



60

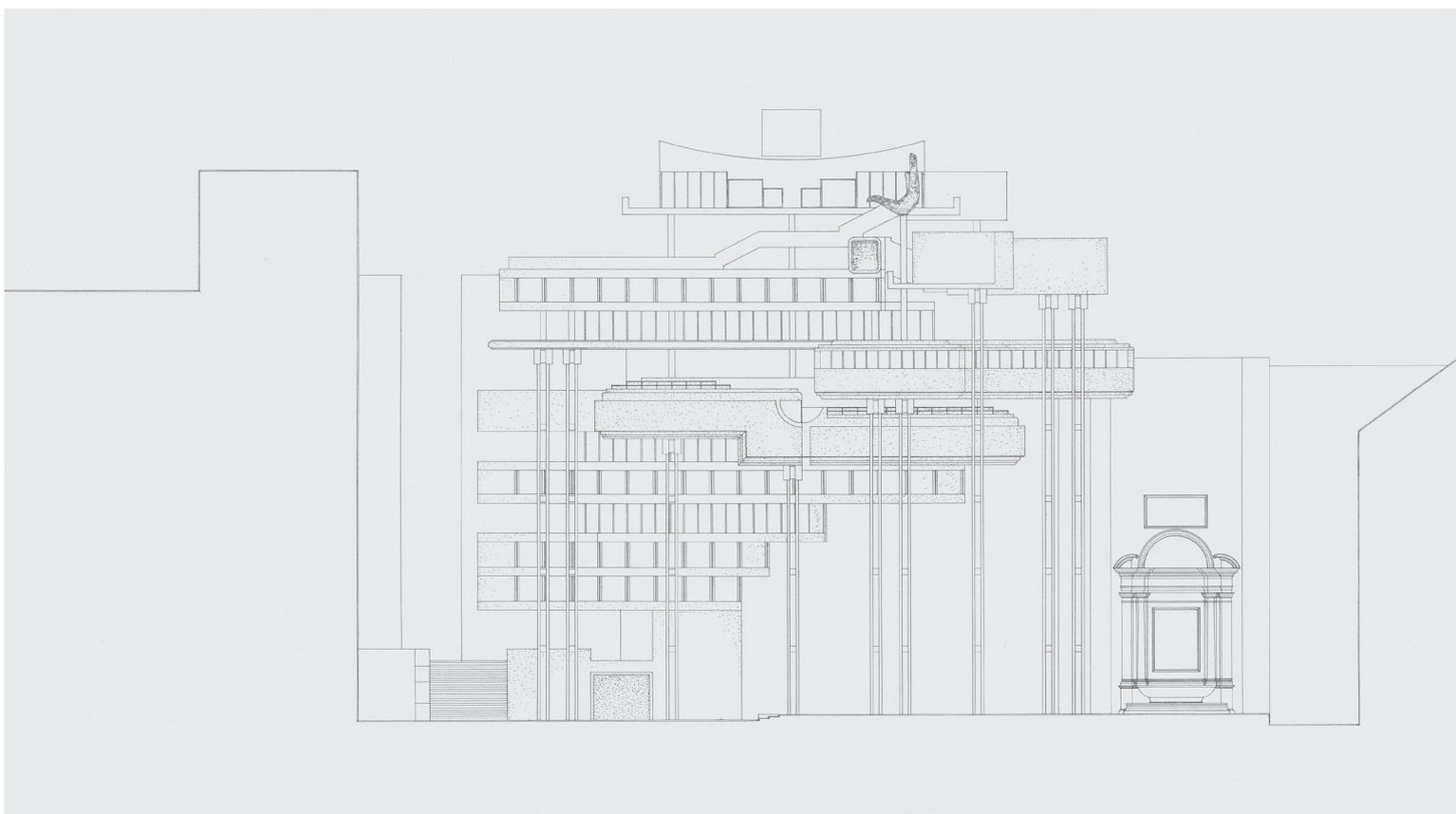


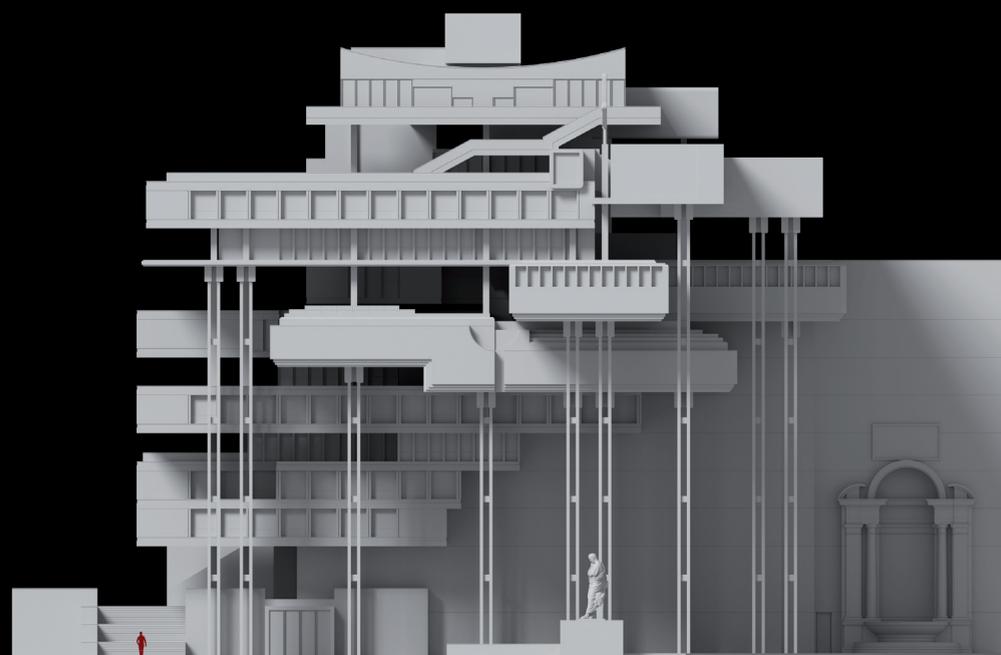
■ SUPERFICI LORDE (MQ)

**PROSPETTO SU PIAZZA DEL PARLAMENTO | NORD**

P. 182 | prospetto originale

P. 183 | prospetto inedito

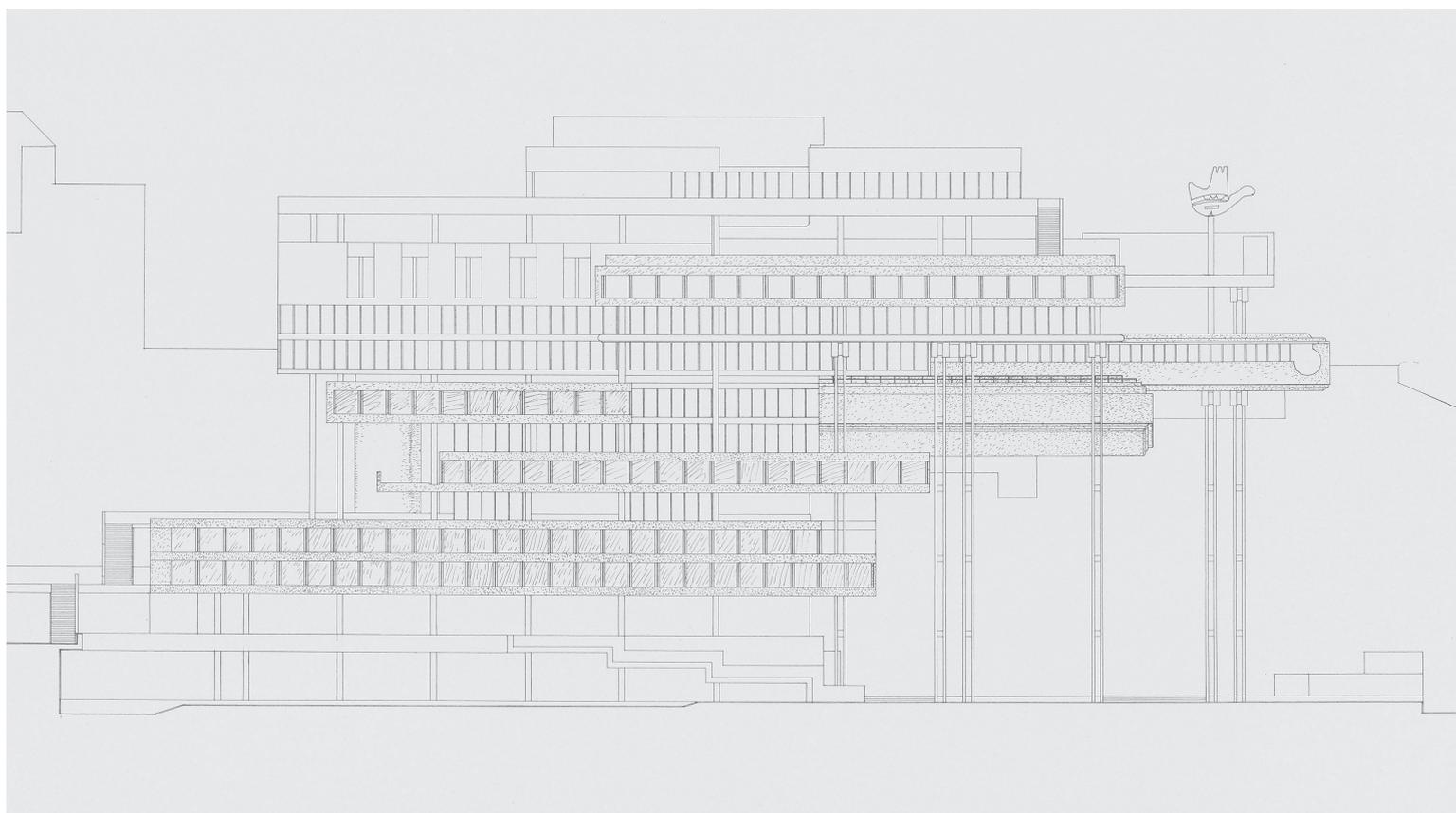


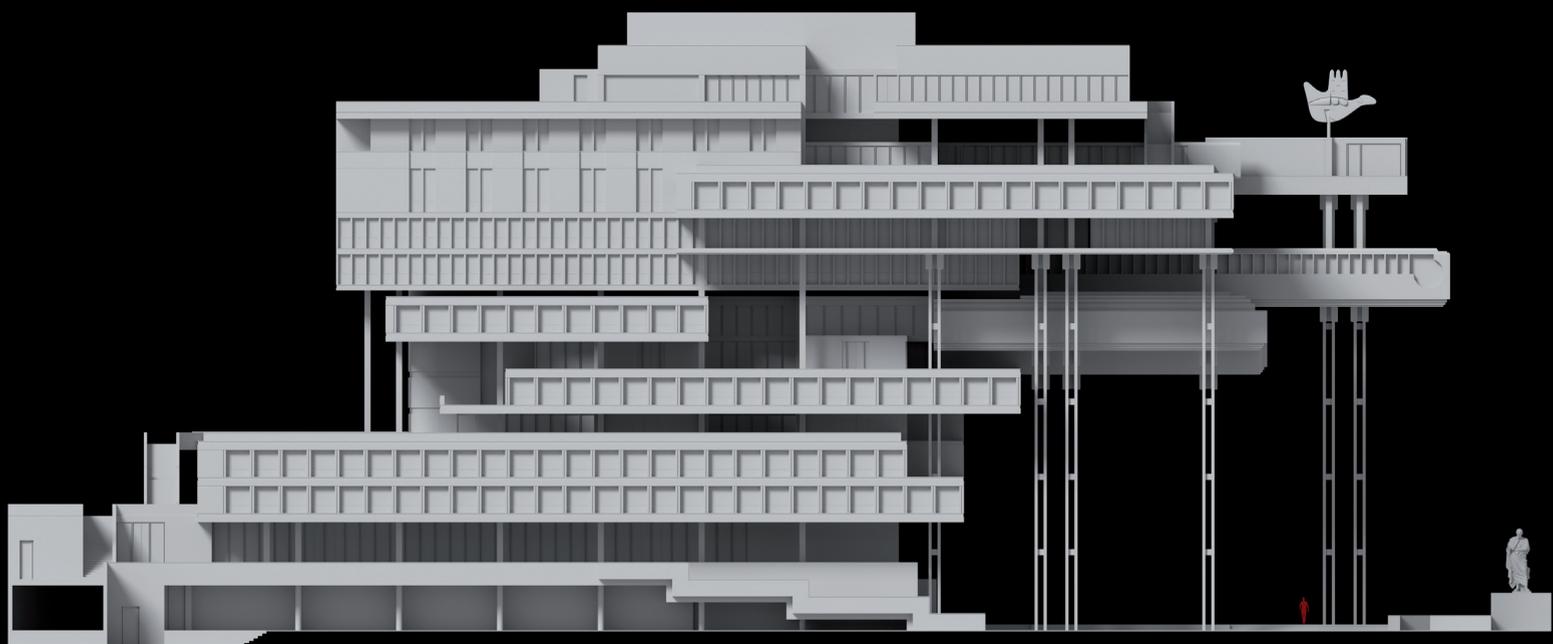


**PROSPETTO SU VIA DELLA MISSIONE | EST**

P. 184 | prospetto originale

P. 185 | prospetto inedito

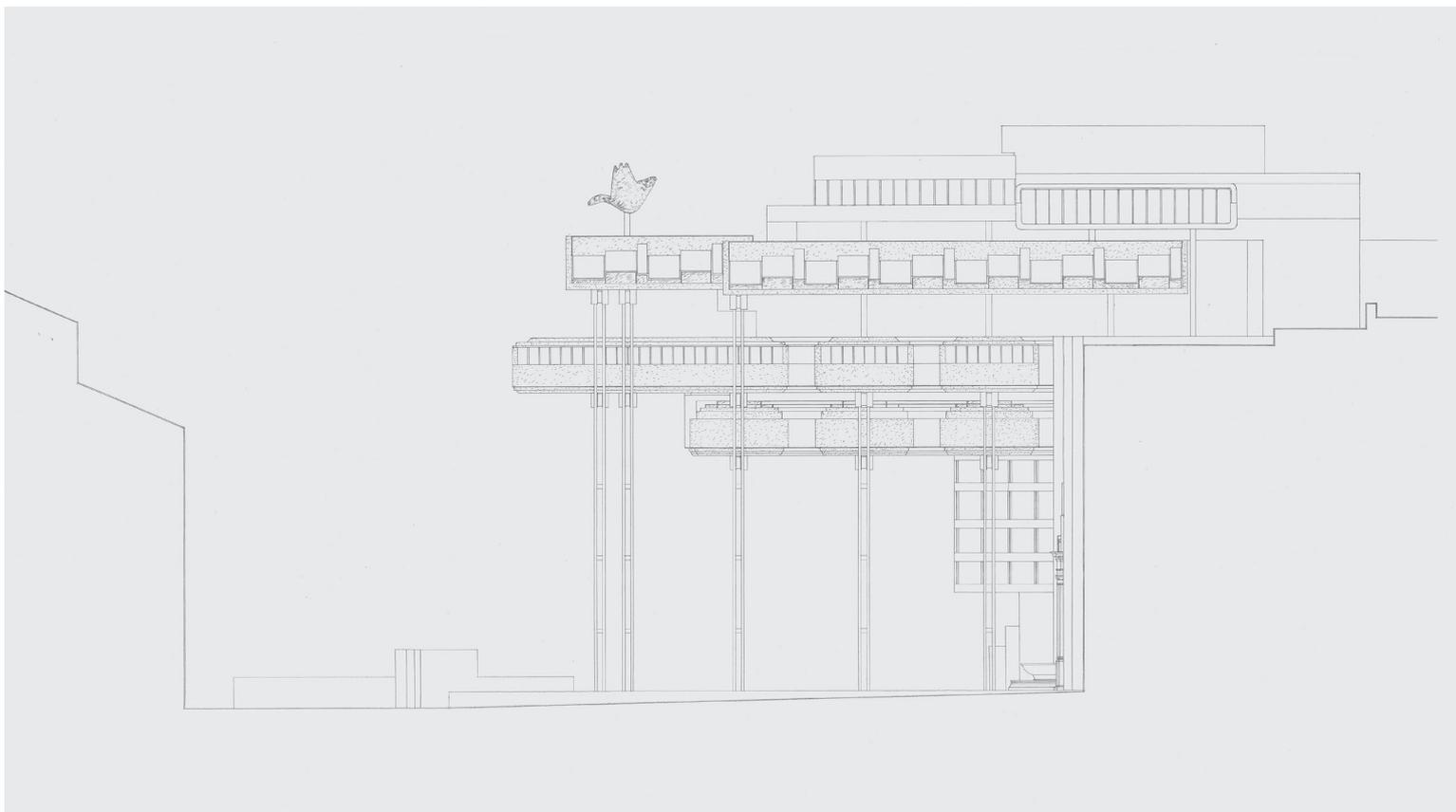


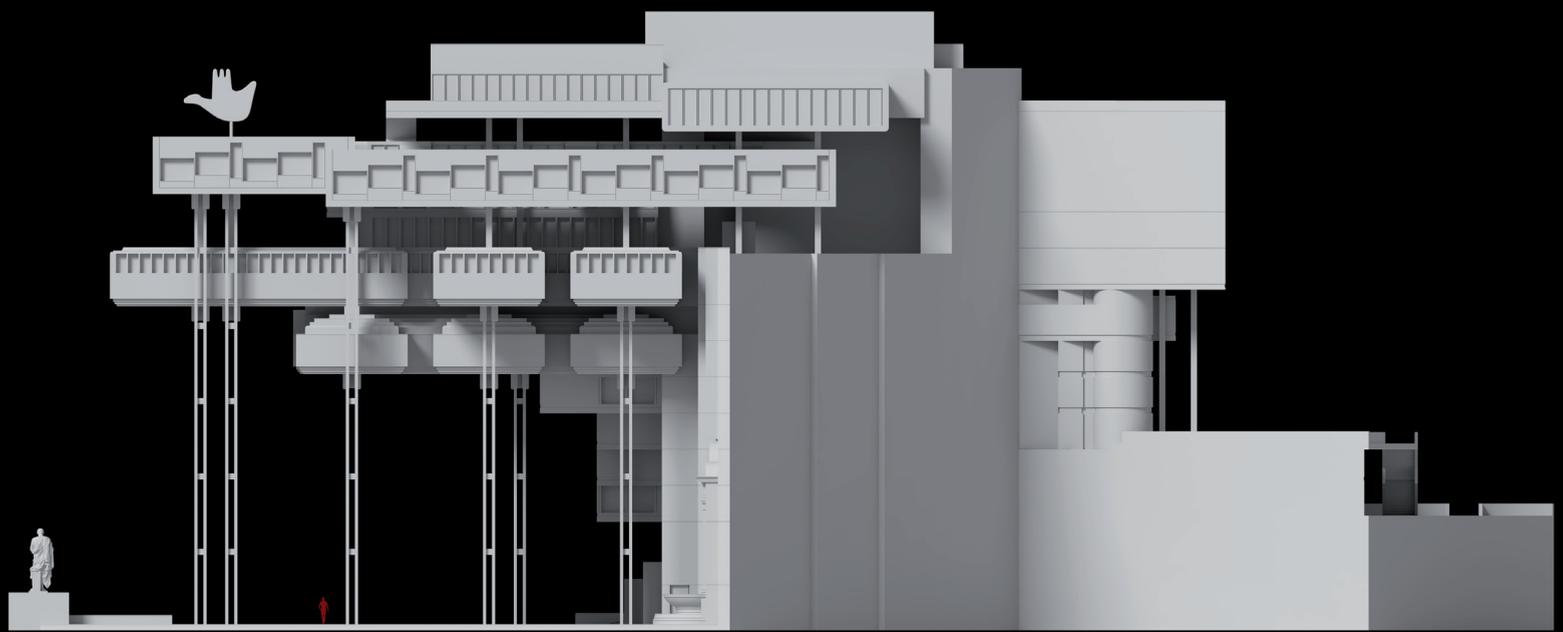


**PROSPETTO SU VIA DI CAMPO MARZIO | OVEST**

P. 186 | prospetto originale

P. 187 | prospetto inedito





**PROSPETTO | SUD**

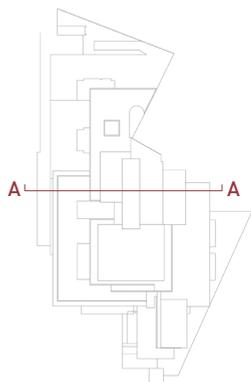
P. 189 | prospetto inedito



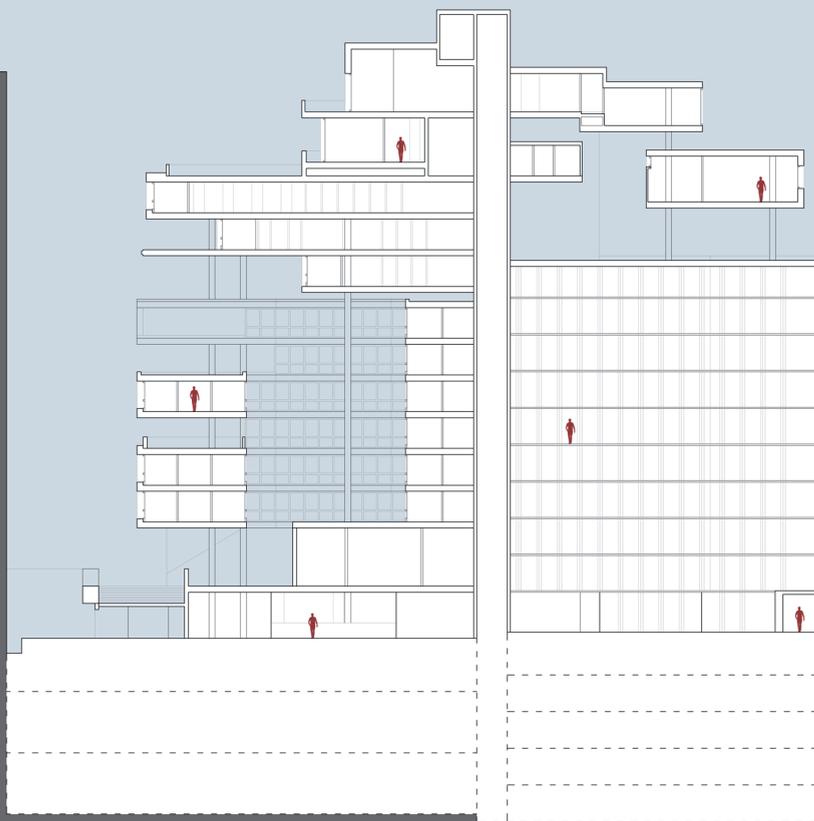
## SEZIONE A-A

P. 191 | sezione inedita

Negli elaborati grafici di progetto non vi sono evidenze circa l'effettiva presenza del livello +5.50 del magazzino libri. La sequenza delle planimetrie originali fa seguire alla quota posta a +3.10 il livello +7.90. Appare tuttavia più che plausibile, in ragione della costante altezza interpiano dei livelli del magazzino (2.40 m), ipotizzare, tra le quote +3.10 e +7.90, la presenza di un piano intermedio collocato alla supposta quota +5.50 ( $3.10 + 2.40 = 5.50 + 2.40 = 7.90$ ). Ad avvalorare indirettamente tale ipotesi concorre un passaggio della relazione di progetto (p. 19 relazione originale, p. 66 del presente testo), che descrive il magazzino libri composto da quindici piani (fuori ed entro terra): in assenza del livello di quota +5.50, i piani complessivi sarebbero solamente quattordici.



+34.40  
+31.10  
+27.80  
+25.40  
+23.00  
+19.60  
+17.20  
+14.80  
+12.40  
+10.00  
+07.60  
+03.40  
00.00  
-03.50  
-07.50  
-11.50



+37.80  
+33.50  
+30.20  
+28.50

+24.70  
+22.30  
+19.90  
+17.50  
+15.10  
+12.70  
+10.30  
+07.90  
+05.50  
+03.10  
+00.40  
-02.40  
-04.80  
-07.20  
-09.60  
-12.00



## Bibliografia

- GIUSEPPE SAMONÀ, *Tradizionalismo e Internazionalismo architettonico*, in «Rassegna di Architettura», VII, dicembre 1929, n. 12;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Le funzioni dell'ornato nell'architettura moderna*, in «Rassegna di Architettura», VIII, marzo 1930, n. 3;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Monumenti medievali nel retroterra di Cefalù*, S.I.E.M., Napoli 1935;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Nuove Grafiche S.A., Roma 1940;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Il futuro dei nuclei antichi della città e l'esperienza urbanistica dell'eterogeneo*, in «Urbanistica», 1957, n. 21;
- VIERI QUILICI, *Samonà, Giuseppe*, in *Enciclopedia Italiana, III appendice*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *I centri storici delle città italiane: ricostruzioni, proposte e piani di risanamento conservativo*, in «Urbanistica», 1962, n. 35;
- ALDO ROSSI, *Considerazioni sul Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico plani volumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia*, in «Casabella-continuità», XXVIII, novembre 1964, n. 293;
- UMBERTO DE MARTINO, *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici*, in «Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica», I, agosto 1965, n. 2;
- ANTONIO CEDERNA, *La camera dei faraoni*, in «L'Espresso», 23 ottobre 1966, n. 43, pp. 18-19;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Il problema urbanistico del problema dell'intervento nei centri storici*, in «SIPRA uno», novembre - dicembre 1966, n. 6;
- BRUNO ZEVI, *Dodici Parlamenti per una Repubblica*, in «L'Espresso», 19 novembre 1967, n. 33, ora in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1970, vol. VI, n. 686, pp. 468-479;

- GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Montecitorio valle di lacrime*, in «Casabella», XXXI, dicembre 1967, n. 321;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Universale Laterza, Bari 1967;
- MANFREDO TAFURI, *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*, Edizioni Universitarie Italiane, Venezia 1968;
- EGLE RENATA TRINCANATO, *Sintesi strutturale di Venezia storica*, in «Urbanistica», 1968, n. 52;
- LEONARDO BENEVOLO, *Viva il Parlamento nel cuore di Roma, un problema che non riguarda soltanto la Capitale*, in «La Fiera Letteraria», XXIII, dicembre 1968, n. 50;
- ALBERTO SAMONÀ, *L'ordine dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1970;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *Caratteri morfologici del sistema architettonico di piazza san Marco*, in *Piazza San Marco l'architettura la storia le funzioni*, a cura di Giuseppe Samonà, Italo Ballarin, Silvano Boldrin, Marsilio, Padova 1970;
- GIUSEPPE SAMONÀ, *L'unità architettura-urbanistica*, a cura di Pasquale Lovero, Franco Angeli, Milano 1975;
- *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni d'architetture*, Officina, Roma 1975;
- LUCIANO SEMERANI, *Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica*, in «Controspazio», VIII, marzo-aprile 1976, n. 2;
- CINA CONFORTO, GABRIELE DE GIORGI, ALESSANDRA MUNTONI, MARCELLO PAZZAGLINI, *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni Editore, Roma 1977;
- *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, vol. 1 e 2, *Saggi*, Officina, Roma 1988;
- *Urbanisti italiani*, a cura di Paola Di Biagi, Patrizia Gabellini, Laterza, Bari 1992;
- ALBERTO SAMONÀ, *Alberto Samonà. 10 anni di professione*, Officina, Roma 1992;
- *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo de Carlo. Per il Piano Programma del Centro Storico 1979-1982*, a cura di Cesare Ajroldi, Francesco Cannone, Francesco De Simone, Officina, Roma 1994;
- FRANCESCO TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina, Roma 1994;
- *Concorsi di architettura dopo il 1945*, a cura di Marco De Michelis, Dario Matteoni, in «Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente», XVII, dicembre 1995, n.

61;

- FRANCESCO TENTORI, *Giuseppe e Alberto Samonà. Fusioni fra architettura e urbanistica*, Testo e Immagine, Torino 1996;
- *Giuseppe e Alberto Samonà. L'unità architettura urbanistica. La poetica dell'insieme tra didattica e professione dell'architettura*, a cura di Marina Montuori, Officina, Roma 2000;
- *La Mano Aperta. Giornata di studio sull'insegnamento di Alberto Samonà*, a cura di Vieri Quilici, Giovanni Longobardi, Edizioni Librerie Dedalo, Roma 2001;
- *Giuseppe e Alberto Samonà, 1923-1993: inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'Archivio Progetti IUAV-AP*, a cura di Guido Cortese, Tania Corvino, Ilhyun Kim, Il Poligrafo, Padova 2003;
- ANTONIETTA I. LIMA, *La coscienza della storia in Giuseppe Samonà (1898 Palermo - 1983 Roma)*, in *L'Architettura nelle città italiana del XX Secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di Vittorio Franchetti Pardo, Jack Book, Roma, 2003;
- FRANCESCO CARDULLO, *Giuseppe e Alberto Samonà e la Metropoli dello Stretto di Messina*, Officina, Roma 2006;
- *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura di Venezia*, a cura di Giovanni Marras, Marco Pogačnik, Il Poligrafo, Padova 2006;
- *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, a cura di Otakar Máčel, Maurizio Meriggi, Dietrich W. Schmidt, Jurij P. Volčok, Mondadori Electa, Milano 2007;
- MARCO BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea II, 1945-2008*, Einaudi, Torino 2008;
- ENRICO CALANDRA, *Scritti di Architettura*, a cura di Paola Barbera e Matteo Iannello, Salvare Palermo, Palermo 2010;
- CESARE AJROLDI, *La Sicilia, i sogni, le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014;
- *Giuseppe Terragni a Roma*, a cura di Flavio Mangione, Luca Ribichini, Attilio Terragni, Prospettiva Edizioni, Roma 2015;
- *L'ampliamento della Camera dei Deputati*, a cura di Paola Carlotti, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, Franco Angeli, Milano 2018;

## Fonti Archivistiche

- UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI  
Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;  
Concorso nazionale per la nuova sede degli uffici della Camera dei deputati a  
Roma / Giuseppe Samonà, Alberto Samonà.
- UNIVERSITÀ DI PARMA - CSAC  
G. Samonà Concorso nazionale per la Camera dei Deputati - 1967.
- CAMERA DEI DEPUTATI - ARCHIVIO STORICO  
Fondo Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della  
Camera dei Deputati.

## Referenze fotografiche

- Figura I.02, CAMERA DEI DEPUTATI - ARCHIVIO STORICO, Fondo Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati;
- Figura 1.01, GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, Nuove Grafiche S.A., Roma 1940, Tavola XII - Fronte delle absidi;
- Figura 1.02, GIUSEPPE SAMONÀ, *Tradizionalismo e Internazionalismo architettonico*, in «Rassegna di Architettura», VII, dicembre 1929, n. 12, p. 459;
- Figura 1.03, GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù, op.cit.*, Tavola V - Pianta a quota di m. 2,00;
- Figura 1.04, GIUSEPPE SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù, op.cit.*, Tavola XXII - Capitelli della navata;
- Figura 1.05, [www.moma.org](http://www.moma.org);
- Figura 1.06, LUCIANO SEMERANI, *Lavoro teorico e ricerca empirica per una progettazione nella città antica*, in «Controspazio», VIII, marzo-aprile 1976, n. 2, p.66;
- Figura 2.01, Aerofotogrammetria Google Maps, 2018;
- Figura 2.02, GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Montecitorio valle di lacrime*, in «Casabella», XXXI, dicembre 1967, n. 321, p. 23;
- Figura 2.03, GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 24;
- Figura 2.04, GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 33;
- Figura 2.05, GIOVANNI KLAUS KOENIG, *op.cit.*, p. 29;
- Figura 2.06, CSAC - UNIVERSITÀ DI PARMA, Fondo Giuseppe Samonà;
- Figura 2.07, CAMERA DEI DEPUTATI - ARCHIVIO STORICO, Fondo Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati;
- Figura 2.08, CSAC - UNIVERSITÀ DI PARMA, Fondo Giuseppe Samonà;
- Figura 2.09, [www.architectuul.com](http://www.architectuul.com);
- Figura 2.10, CSAC - UNIVERSITÀ DI PARMA, Fondo Giuseppe Samonà;

- Figura 2.11, CAMERA DEI DEPUTATI - ARCHIVIO STORICO, Fondo Concorso per un progetto di massima del nuovo palazzo per uffici della Camera dei Deputati;
- Figura 2.12, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 2.13, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 2.14, [www.artribune.com](http://www.artribune.com);
- Figura 2.15, [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr);
- Figura 2.16, CSAC - UNIVERSITÀ DI PARMA, Fondo Giuseppe Samonà;
- Figura 3.02, [www.mvrdiv.nl](http://www.mvrdiv.nl);
- Figura 3.04, [www.studiopassarelli.it](http://www.studiopassarelli.it);
- Figura 3.05, LUCIANO SEMERANI, *op.cit.*, p.39;
- Figura 3.06, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 3.07, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 3.09, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.10, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.11, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.12, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.13, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.14, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.15, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.16, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.17, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 3.18, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura 3.19, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.20, Claudio Sabatino (2016);
- Figura 3.22, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe

e Alberto Samonà;

- Figura p. 182, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura p. 184, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà;
- Figura p. 186, UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA - ARCHIVIO PROGETTI, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà.

