

**Paradosso Venezia.
Gianugo Polesello per Fondamenta Nove**

Alioscia Mozzato

I *progetti veneziani* di Gianugo Polesello sviluppati in trent'anni di attività didattica e di ricerca del *laboratorio Venezia* rappresentano, assieme al Dottorato in Composizione Architettonica da lui diretto come coordinatore dal 1991 al 2002, uno dei momenti più significativi delle riflessioni teorico operative dell'architetto e docente friulano sull'area metropolitana lagunare di Venezia.

Riconducendo l'indagine sulle specificità del "caso veneziano" all'interno di più ampi paradigmi tematici riferibili alle relazioni che intercorrono tra lo studio della città e la sua progettazione, il *laboratorio Venezia* costituisce un "luogo proprio", dentro l'allora Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove il fenomeno urbano e territoriale Venezia-Laguna diventa "luogo comune" per la sperimentazione progettuale di una più generale costruzione teorica che in origine assume come centrale il tema del rapporto tra Architettura e Città.

Per Gianugo Polesello architettura e urbanistica costituiscono due "domini scientifici separati", mantenuti cioè "autonomi e indipendenti" da un punto di vista "tecnico" epperò assunti come "complementari" nella progettazione della città. Non si tratta pertanto di escludere dal progetto della città la pianificazione urbanistica, ma al contrario, di assumere il progetto di architettura come strumento di verifica sperimentale e misurazione concreta di quel sistema generale di motivazioni e scelte progettuali che costituiscono il *piano*. Scrive Polesello:

La progettazione della città è generalmente considerata un problema urbanistico e architettonico insieme. Almeno nel senso che a ogni intenzione di tipo generalizzante, tendente cioè alla configurazione generale di uno schema, si ritiene debba corrispondere un gruppo definito di attribuzioni formali, qualitative, che garantiscano a quello schema una individuazione fisica compiuta.¹

La necessità di istituire un confronto diretto con l'eterogeneità e la consistenza fisica dei fenomeni urbani attraverso cui superare le astratte logiche deduttive che presiedevano alla formazione dei moderni piani regolatori senza però rinunciare alla possibilità di un'azione

significativa sulla struttura generale della città, è assunta come presupposto teorico e programmatico per precisare un metodo progettuale capace di misurarsi con una “doppia relazione” intrinseca a ogni progetto *della e nella* città. Essa è riconducibile all’esigenza di rispondere al contempo tanto alla realtà concreta di “bisogni particolari” che richiedono il progetto di architettura *nella* città di “parti di città come manufatti autonomi”², quanto a “bisogni generali” più astratti attraverso la progettazione dell’architettura *della* città, che esige la definizione di ogni intervento particolare in rapporto al valore assunto dalla “parte rispetto all’*insieme di parti* che è la città”³.

Nel breve scritto elaborato nel novembre del 1982: *Per una ricerca su VENEZIA*⁴, Gianugo Polesello delinea i caratteri e i contenuti programmatici di una “RICERCA OPERATIVA” sulla *forma urbis* di Venezia che, in quanto “DOMANDA DI PROGETTO”, è prima di tutto, precisa Polesello, RICERCA DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA che viene condotta attraverso una procedura di tipo sperimentale, e però assume sino dall’origine le regole e le procedure proprie del progetto di architettura”⁵.

Il fenomeno metropolitano lagunare veneziano è assunto come luogo di ricerca e sperimentazione di un “metodo” analitico e operativo “*sub specie* architettonico” che assume la forma di un progetto per “VA-RIANTI ALTERNATIVE” di alcuni capisaldi funzionali e morfologici della struttura urbana e territoriale di Venezia verificando, scrive Polesello, “la possibilità di CONTAMINAZIONE o di MONTAGGIO tra diversi progetti (alternative o varianti di progetto) o tra elementi-parti di progetti diversi”⁶. Alcuni principi e linee programmatiche contenuti in questo primo tentativo di strutturazione di una “ricerca operativa” sulla città di Venezia, sono perfettamente riconoscibili in uno dei primi progetti veneziani: *Venezia Città-Porto*, realizzato nel 1973 da Gianugo Polesello e Giovanni Fabbri in occasione della XV Triennale di Milano⁷. In un disegno di studio, Polesello descrive ed elenca “gli elementi costitutivi del progetto”⁸: la triangolazione di piazza San Marco con la Punta della Dogana e la Chiesa di San Giorgio Maggiore che definisce lo spazio acqueo del bacino marciano; il rapporto tra la nuova zona industriale di Porto Marghera a la città antica di Venezia, proponendo un’analogia tra il porto del Pireo e Atene; infine, il sistema lineare del fronte nord della città definito ai due estremi dall’Arsenale e dal progetto di Le Corbusier per il nuovo ospedale di Venezia

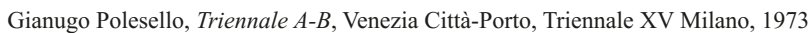
(1962) nell'area del macello comunale a San Giobbe. Essi sono “parti di città” che assumono nel sistema metropolitano lagunare di Venezia il valore di “fatti urbani”.

“Il concetto di parte – scrive Gianugo Polesello – deve risultare sinonimo di grandezza dominante in quanto Fatto Urbano”⁹. Polesello attribuisce alla nozione di “dominante” un valore riconducibile alla categoria originaria dell’“uso del suolo”. Le dominanti non coincidono necessariamente con i monumenti storici della città, ma assumono un significato più ampio che, facendo riferimento all’originario rapporto istituito tra “sito” e “fabbrica”, in altre parole, a quella “volontà di costruzione” che indica i suoli costruibili, consente di rappresentare un preciso “sistema organizzativo” della città. Assumere la “dominante” come categoria progettuale di una struttura urbana “a dominanti”, significa riconoscere ad alcune “parti di città” un valore aggiuntivo di carattere strutturale che, in quanto “solo, spiega e consente relazioni con altre fabbriche o con altri luoghi”¹⁰ della città, permette di conseguire un risultato concreto sull’*insieme* della città attraverso un’azione diretta soltanto su una *parte* di essa.

Il progetto *Venezia Città-Porto* (1973) esprime con grande chiarezza l’intenzione di individuare “figure logiche” e “luoghi altamente significativi” della struttura metropolitana lagunare di Venezia all’interno dei quali Gianugo Polesello svilupperà gran parte delle sue sperimentazioni progettuali e teoriche negli anni successivi. Essi sono i “fatti urbani” del sistema lagunare veneziano, elementi costitutivi e ordinatori della città e del territorio a cui va attribuito un “doppio significato”, sia in riferimento al rapporto tra pianificazione urbana e progettazione architettonica, in quanto elementi che assumono il ruolo di *locus communis* di parti distinte ed eterogenee, la cui individuazione e precisazione formale rappresenta il “momento più architettonico” di quella strategia di trasformazione generale della città che costituisce il Piano¹¹; sia rispetto alle relazioni che intercorrono tra la storia e il progetto della città, poiché, precisa Polesello, “essi rappresentano gli elementi di permanenza dell’antica struttura che si trasmettono, attraverso il progetto della città, nella nuova struttura”¹².

È in questo contesto di riflessioni che va collocato uno dei più significativi progetti veneziani di Gianugo Polesello: il *Progetto di ricerca per un nuovo terminal alle Fondamenta Nove di Venezia* (1991-1996)¹³. La ricerca, sviluppata in un arco temporale molto lungo all’interno dei

2a) 1 jeune p. blanc, 1. jeune, 1. adulte, la femelle, 1
Redstart
2b) 1 jeune y olive x 1 juvénile
2c) 1 Rex de Colombie x la femelle adulte



diversi ambiti disciplinari dell'attività didattica dell'architetto e docente friulano, se da un lato si precisa nella forma di progetto architettonico di una "parte di città" che assumeva già nelle prime sperimentazioni progettuali di *Venezia Città-Porto* (1973) un concreto valore urbano, dall'altro lato si confronta con quei luoghi della città che, come ha osservato Manfredo Tafuri, al tempo della *renovatio urbis* cinquecentesca erano stati teatro di un produttivo conflitto tra le istanze innovatrici di matrice umanistica e le resistenze di una tradizione fortemente legate al "culto dell'origine"¹⁴.

Gianugo Polesello assume come imm modificabile la linearità del limite a una espansione della città verso nord così come definito dal "piano" elaborato da Cristoforo Sabbadino nel 1557 che pianificava una rigida definizione della *forma urbis* della città insulare attraverso la costruzione di fondamenta continue lungo i confini urbani delle attuali Fondamenta Nuove e dell'isola della Giudecca. Un approccio conservatore, quello del funzionario dei Savi alle Acque, a cui si oppongono le idee dell'*architectus* umanista Alvise Cornaro il quale, oltre a contrapporre alla restaurazione di una Venezia finita in sé stessa un progetto di progressiva espansione della città verso la terraferma attraverso opere di bonifica e di ristrutturazione idrografica dell'entroterra lagunare, propone un autentico rinnovamento dell'*imago urbis* di Venezia tramite una radicale riconfigurazione del bacino marciano, assunto già nella mappa di Benedetto Bordone pubblicata nel 1528 come "centro di un'ideale cosmografia" e trasformato dal Cornaro in un vero e proprio spazio scenico¹⁵.

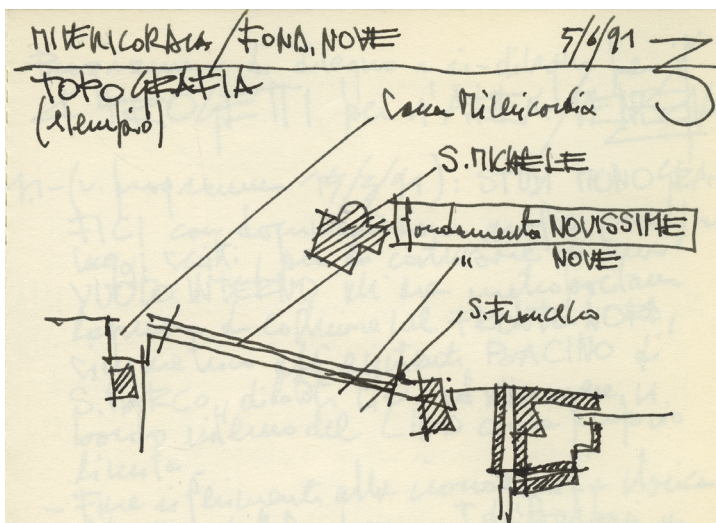
In uno dei primi appunti per il progetto di *Fondamenta Nove* contenuto nei suoi *Quaderni*, Gianugo Polesello annota l'intenzione di realizzare un "vuoto interno all'area metropolitana lagunare, da costruire sul fronte nord simmetrico all'esistente bacino di San Marco, dilatato fino ad assumere il bordo interno del Lido come proprio limite"¹⁶. Nelle note per l'introduzione al seminario di progettazione su Venezia-Laguna: *Per un NUOVO NOVISSIME*¹⁷ (1993), organizzato nell'ambito delle attività del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, il nuovo "vuoto urbano" assume la forma di un "foro lineare ligneo" che ridisegna il limite della città verso nord ricomprendendo ai suoi estremi i due "temi architettonici" della Sacca della Misericordia e dell'area di San Francesco della Vigna. La figura del "foro" alimenta gran parte delle sperimentazioni progettuali di Gianugo Polesello per

la città di Venezia. Si pensi, solo per citare alcuni esempi tra i più noti, al grande “foro infrastrutturale” che configura lo spazio del nuovo terminal auto-ferroviario-marittimo del progetto *Venezia ovest* (1986) o al “foro polifunzionale” attraverso cui trova espressione il valore civico assunto dall’area ex Saffa nel progetto per *San Giobbe a Cannaregio ovest* (1979). Ma l’uso della figura del “foro” dentro la città insulare va riferito, come ci ricorda lo stesso Polesello, al progetto di Andrea Palladio per il nuovo Ponte di Rialto¹⁸.

Com’è noto a Venezia Palladio introduce, grazie al sostegno del “patriziato romanista” veneziano e, in particolare, ai rapporti di amicizia con Daniele Barbaro e Jacopo Contarini¹⁹, il linguaggio classico nell’antica città gotica per costruire i capisaldi della nuova città del Rinascimento²⁰. Se da un lato l’architettura di Palladio recupera, attraverso una critica filologica della “lingua antica”, l’istanza rinascimentale – fatta propria, anche se diversamente, da Piranesi e Le Corbusier – “di operare per figure finite e definite”²¹ facendo assumere all’architettura un ruolo urbano nella costruzione della città, dall’altro lato, come ha osservato Manfredo Tafuri, “il codice classico [...] è per Palladio solo un ‘campo di variazioni’, non un prontuario di regole”, e aggiunge, “gli *exempla* pongono piuttosto il problema del difficile rapporto fra il *tipo* e l’*invenzione*”²².

Il progetto palladiano per Rialto oltre a costruire un’architettura che trova nella città le ragioni della propria forma, replicando il fronte templare sui quattro lati del ponte per configurare architettonicamente l’incrocio tra le principali vie di comunicazioni interne alla città, rappresenta anche un vero e proprio “laboratorio tipologico” dove l’*inventio* si precisa nella combinazione di diversi “tipi architettonici” per la costruzione di un “foro” funzionante come luogo centrale della città, che assume *nella* città la forma architettonica del “ponte”.

Analogamente, nel progetto per *Fondamenta Nove* Gianugo Polesello, facendo corrispondere alla figura del “foro” il concetto di centralità la nuova figura architettonica del “foro lineare ligneo”, ricomponi il limite della città per precisare un nuovo “centro” dentro la città, simmetrico a quello esistente del bacino marciano. Per Polesello i progetti di Palladio per Venezia sono testi che si caricano di un forte contenuto teorico e operativo, in quanto descrivono principi e strumenti di una procedura architettonica che “nelle riformulazioni delle [...] parti interne (Rialto) o nella addizione di nuovi capisaldi (San Giorgio,



A) Fondamenta Novissime: un ~~TOPO LINEARE~~
 (dispositivo tutta acqua e due "recupero" in
 profondità verso il terreno urbano / territorio)
 con luoghi centrali e paralleli del fondamento
 nove)
 VETRO, ACCIAIO, LEGNO → v. Sanza

B) Millecortina

C) S. Fucella d. V. p. l.

D) recupero Area Pardini di Casenagario

il Redentore)²³ assume un evidente valore urbano nella costruzione della città, precisando, scrive Polesello, “la distinzione di ruoli nelle diverse parti di città e la moltiplicazione dei centri”²⁴.

La costruzione della città attraverso la disposizione nello spazio urbano di figure architettoniche “stabilizzanti e definite” presuppone la loro progettazione come “luoghi centrali” funzionanti in sé e, al contempo, significanti all’interno di un “sistema di centralità”, ovvero sia, per dirla con Polesello, “come momenti di unità che rimandano ad altre superiori unità che sono le città”²⁵. Nel “metodo” progettuale di Gianugo Polesello il progetto, assumendo le parti di città come “pezzi” di una “macchina in funzione” nel loro duplice valore di espressioni formali di una singolarità ed elementi costitutivi della totalità, non rifiuta di confrontarsi con le discontinuità e contraddizioni della realtà storica facendo ricorso ad astratte logiche deduttive di carattere ideologico, ma al contrario, come ha chiarito magistralmente Massimo Cacciari, “diventa logica unificante nella misura in cui compone irriducibili specificità, non perché inventa astratti denominatori comuni”²⁶.

Nel saggio scritto in occasione della mostra dei suoi progetti allestita presso la Basilica Palladiana di Vicenza²⁷, Gianugo Polesello ripercorre i quasi trent’anni di studi e sperimentazioni progettuali sviluppati nell’area metropolitana lagunare di Venezia assumendo, come origine delle sue ricerche, il progetto *Novissime* per l’isola del Tronchetto (1965). Per Polesello *Novissime* riproponeva l’attenzione sull’immagine della pianta di Benedetto Bordone pubblicata nel 1528 per descrivere la morfologia di un sistema insediativo costituito da una costellazione di isole “finite e definite” dentro il limite anch’esso abitato della conterminazione lagunare. Inoltre, all’intenzione di “concludere” la forma della città insulare, ripristinando il profilo della pianta di Ludovico Ughi del 1792, assunta come limite ultimo della sequenza delle topografie iniziata con Jacopo de’ Barberi nel 1500, va riferita l’idea di operare per sottrazione di parti, ritenute incongrue rispetto alla struttura originaria, attraverso la costruzione di “vuoti urbani” che, se da un lato restituiscono un’immagine astratta della finitezza storica della città di Venezia, dall’altro lato, precisa Polesello, “questo vedere la città antica si accompagna anche ad un vedere la città-da-fare”²⁸. Come è noto, la “teoria dei vuoti urbani”, assunta da Gianugo Polesello in uno dei suoi ultimi appunti su Venezia come necessità di individuare e inserire “luoghi notevoli” nella città²⁹, viene formulata da

Giuseppe Samonà in riferimento alla possibilità di operare dentro la città antica da assumersi come “città finita”, costruendo luoghi significanti capaci di rendere compiutamente intelligibile la sua struttura e il suo carattere³⁰. Per Gianugo Polesello i “vuoti urbani” sono dispositivi compositivi che assumono a pieno titolo il valore di strumenti operativi dell’architettura nella costruzione della città come “conseguenza applicativa [...] del concetto di “luogo-spazio”³¹. Un concetto, anch’esso formulato da Giuseppe Samonà, secondo cui ad alcune parti dello “spazio fisico” della città e del territorio è attribuito un preciso “iconismo semantico” capace da un lato di restituire le qualità strutturali dello spazio costruito – dal disegno del paesaggio e dei sistemi urbani ai segni delle infrastrutture e all’architettura dei luoghi –, dall’altro lato di esprimere il “carattere” dei contesti geografici, culturali e antropologici all’interno dei quali la costruzione si colloca³².

Alla definizione di luoghi-spazio come “unità significanti” va riferito il valore di “operatori del piano” che Polesello gli attribuisce per sostituire alle logiche deduttive della pianificazione piramidale, un provare attraverso “sperimentazioni progettuali sul particolare legate al finito e controllabile (i luoghi-spazio appunto)”³³ la costruzione di quel sistema più generale di progetti di architettura che costituisce il telaio del nuovo progetto complessivo dell’architettura della città precisato dal Piano. Ma il concetto di luogo-spazio, declinandosi operativamente nella costruzione del “vuoto” dentro la città, determina anche un rovesciamento delle condizioni normali dell’esperienza dello spazio urbano che consente, secondo Polesello, “di ‘vedere la città dall’interno’, proprio come in un ‘teatro’”³⁴.

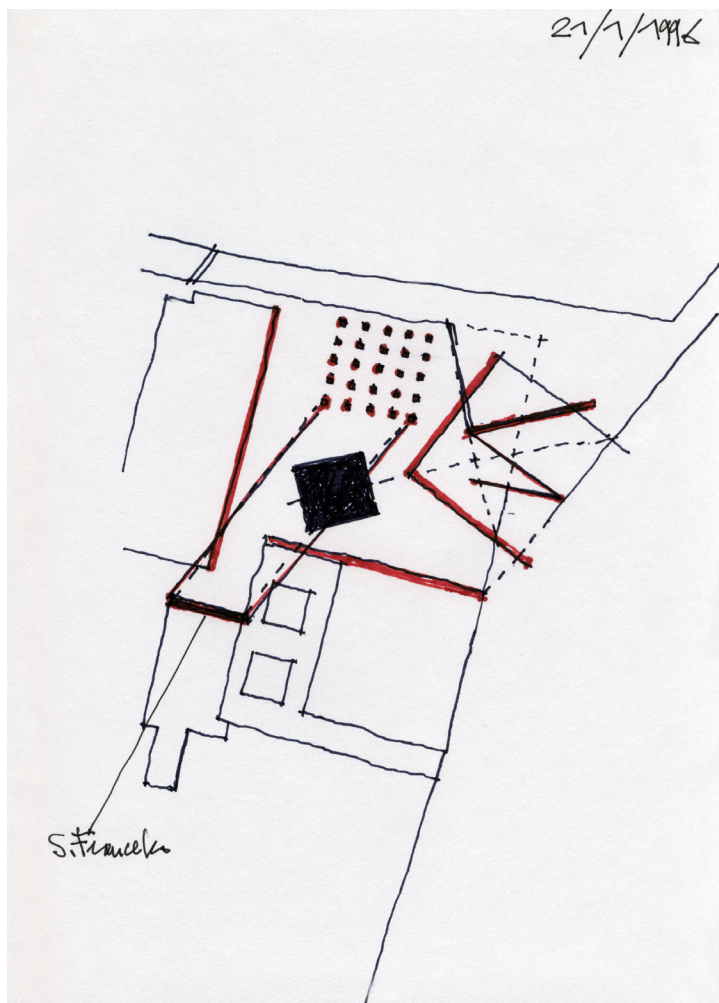
A questa riflessione sulla teatralità dello spazio urbano possono essere facilmente ricondotti alcuni momenti dei progetti veneziani per il fronte nord della città insulare. Tuttavia se il progetto *Venezia Città-Porto* (1973) si limitava a mostrare la sequenza dei monumenti che inizia da est con l’Arsenale e si conclude di fatto con il vuoto della sacca della Misericordia ricomponendo soltanto alcuni brani della città storica, vent’anni più tardi, il “foro lineare ligneo” del progetto per le *Fondamenta Nove* (1993) istituisce un nuovo “punto di stazione” dal quale osservare l’universo spaziale veneziano come un grande “teatro lagunare”, che assume come coordinate di riferimento quelle di una città che, per dirla con Polesello, “non era [più] solo Venezia insulare, ma Venezia con gli insediamenti abitativi insulari nella laguna nord”³⁵.

Ma è soprattutto nella composizione del “vuoto” in corrispondenza dell’area degli ex gasometri che la spazialità della scena teatrale trova una compiuta espressione formale nella costruzione dello spazio urbano, sostanziando due differenti idee di teatralità.

La prima riconducibile alla relazione che intercorre tra la nuova figura architettonica del diedro murario su cui s’imposta la rotazione del diverso orientamento della fondamenta in corrispondenza del rio di Santa Giustina e il teatro galleggiante “all’antica”, che se da un lato ricorda il progetto cinquecentesco di Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marciano³⁶, dall’altro lato ricostruisce sotto forma di citazione il teatro classico descritto da Vitruvio, la cui restituzione grafica del Palladio fu pubblicata per la prima volta nel 1556 a Venezia nei *Commentari* di Daniele Barbaro³⁷. Qui il diedro murario completa l’antico fronte urbano per costruire la *scaena frons* dell’antistante teatro galleggiante che scorre lungo il tracciato definito dal nuovo pontile ligneo. Nell’architettura della scena appare dominante la “perentorietà del fronte” che impone una riduzione sul piano bidimensionale dello spazio urbano assunto, in analogia con quanto avviene nella composizione delle facciate delle chiese palladiane a Venezia³⁸, come fondale scenico predisposto per la rappresentazione dell’azione teatrale che si svolge nella città. Diversamente, al di là del diedro murario, attraverso la giustapposizione delle figure architettoniche del cubo nero e della foresta delle venticinque colonne dentro lo spazio vuoto del nuovo campo su cui si affaccia la facciata palladiana della Chiesa di San Francesco della Vigna, trova espressione un modo di costruire lo spazio della città, per dirla con Polesello, “come spazio teatrale diversamente determinato dalle diverse azioni e dalle collocazioni dei corpi entro di esso”³⁹.

Gianugo Polesello in uno dei suoi *Quaderni* annota alcuni appunti per una lezione sul tema delle “architetture singolari”⁴⁰ in cui, facendo esplicito riferimento a un saggio critico di Giulio Carlo Argan sul *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti⁴¹, precisa il senso di un’architettura che non costituisce più nella città il fondale scenico dello spazio urbano ma, occupando il vuoto della scena teatrale, rappresenta, scrive Argan: “il personaggio del dramma, che rende significante lo spazio con la propria presenza e il proprio gesto”⁴².

L’“edificio-personaggio” è per Polesello il “monumento-che-sta-nello-spazio”⁴³, esso ha un corpo fisico e una propria incontestabile realtà



Gianugo Polesello, *San Francesco*, 1996

oggettuale attraverso la quale la costruzione della città si carica di senso, in quanto, precisa Polesello, “lo spazio senza corpi fisici dentro di esso è privo di significato”⁴⁴.

Come nel progetto per il completamento del *Sacro Monte di San Carlo ad Arona* (1993), anche nel nuovo vuoto urbano dell’area degli ex gasometri, gli oggetti architettonici disposti topologicamente nello spazio diventano “personaggi in una composizione scenica di figure-simboli di una architettura astratta”⁴⁵ che racchiudono una evidente dimensione metafisica. Le venticinque “colonne con la testa nelle nuvole” sono, precisa Polesello,

metafora architettonica del paradosso “sein/da-sein” della possibilità che si realizza ... Le colonne sono di vetro come nel Danteum; le colonne guardano Murano e vengono forse da Murano. Oppure: le colonne sono di pietra e le nuvole di vetro soffiato, le nuvole come i venti soffiati delle iconografie storiche. Colorate, blu, rosso, verde chiaro, rosato come i lampioni di Piazza San Marco.⁴⁶

Come ha osservato Valerio Paolo Mosco⁴⁷, l’astrattismo di Gianugo Polesello non è “intransitivo” come quello delle ricerche neoplastiche di Piet Mondrian o dell’architettura di Peter Eisenman, ma appare più vicino all’astrazione iconica di Malevich che non nega la figura, ma la trasfigura attribuendole altri significati. Le figure astratte di Polesello hanno una loro storia e una loro riconoscibilità, possiedono, in altre parole, una precisa “referenzialità” che consente di restituire attraverso una “immagine mimetica”, tipica della rappresentazione teatrale, i contenuti di una realtà sovrastorica nascosta dietro l’immagine della realtà storica, ma che diventa visibile grazie a quella stessa immagine⁴⁸.

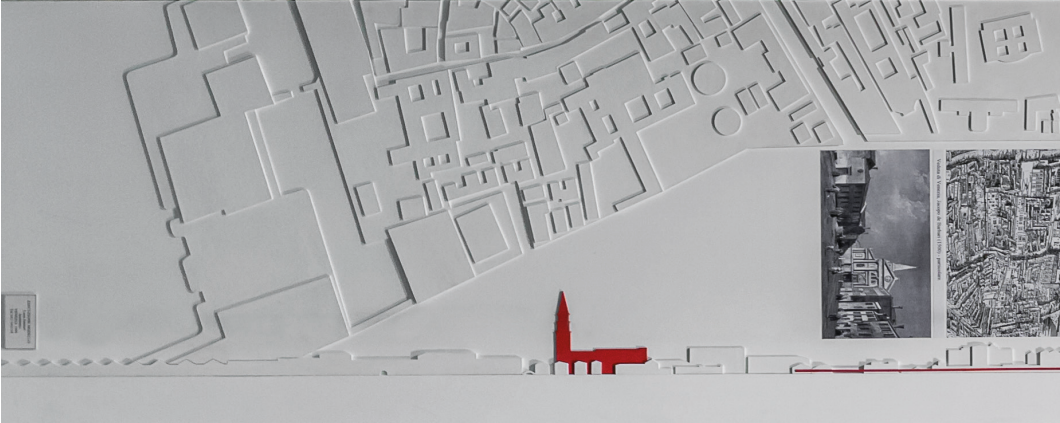
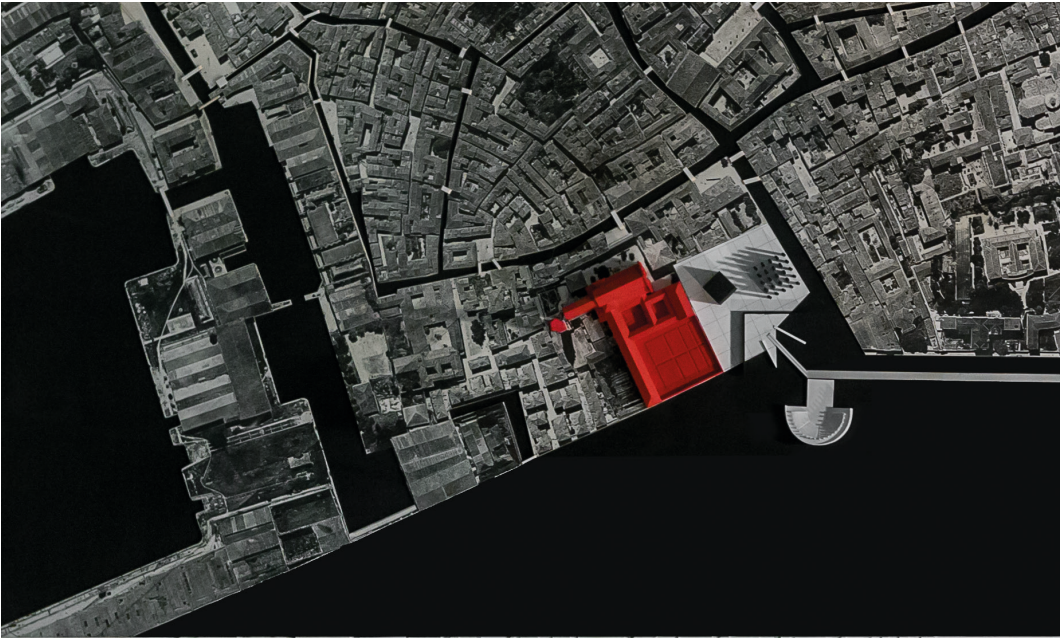
Nel progetto per *Fondamenta Nove*, i nuovi oggetti architettonici sono figure che assumono un significato “ambiguo” in quanto elementi tratti dalla storia, e contemporaneamente trasformati in entità sovrastoriche attraverso una “operazione di riduzione-astrazione”⁴⁹ che li traspone dentro una dimensione sincronica del tempo. Il rapporto tra architettura e storia si precisa così in un senso più ampio che, per dirla con Polesello: “sfugge alle ragioni, alle limitazioni e alle misurazioni del tempo e alla categoria della temporalità”⁵⁰, per assumere i luoghi e i monumenti della città storica non come oggetti di assenza, ma come presenze attive e significanti nel progetto della nuova città.

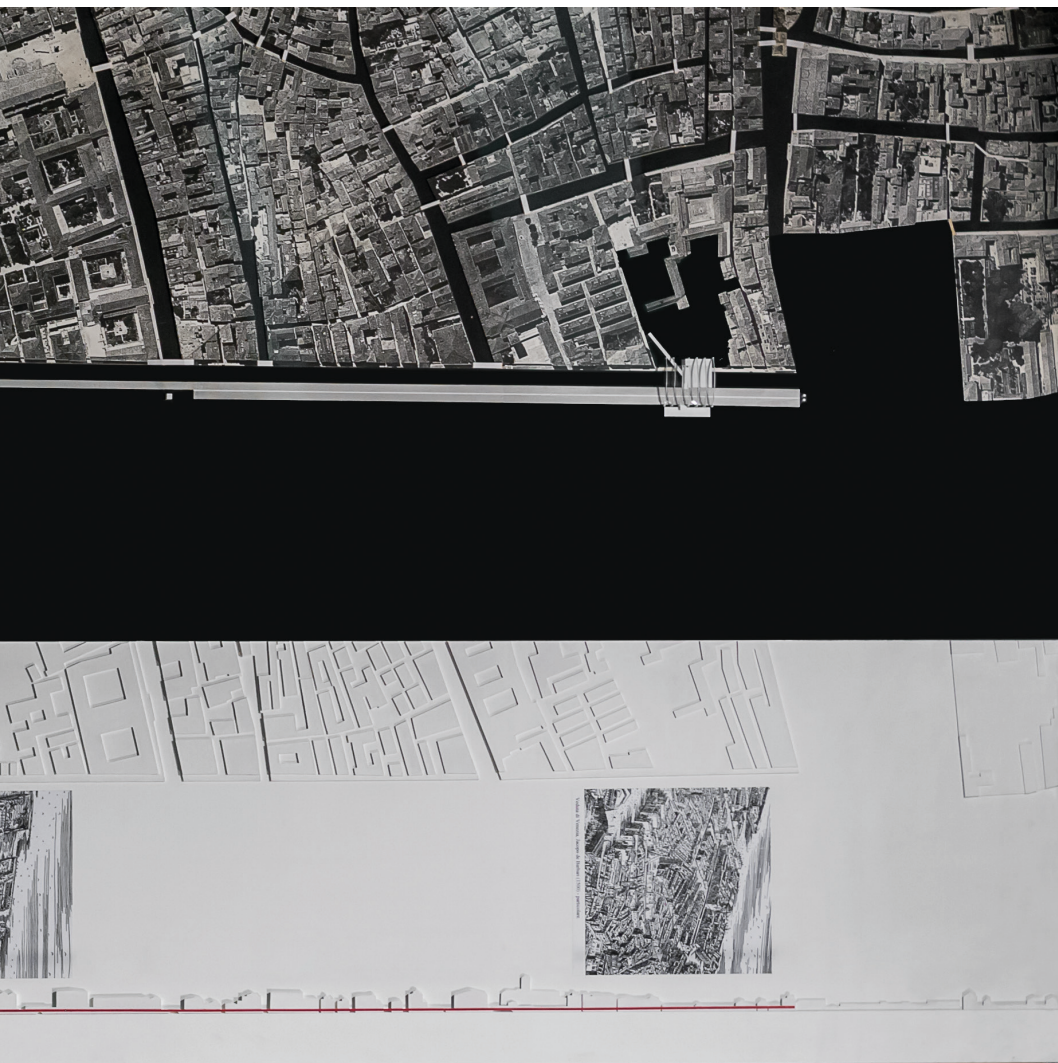
Le operazioni mentali attraverso cui Gianugo Polesello giunge al dominio dell'astrazione hanno come orizzonte di riferimento la disgregazione del tempo storico e la sua successiva ricostruzione in una "simultaneità non sistematica della compresenza"⁵¹, attraverso cui proiettare e far agire il passato all'interno di una nuova esperienza che ne garantisce il senso nel presente.

Nel vuoto urbano dell'area degli ex gasometri le nuove figure architettoniche sono oggetti innestati e affiancati a manufatti antichi stratificati nel tempo, assunti come materiale a disposizione, da reinventare attraverso quella logica posizionale dei corpi dentro lo spazio sensibile di una scena teatrale che consente all'architettura di assumere valori diversi, e di conseguenza diversamente significare i "luoghi-spazio" della città. Poiché, come ha osservato Ildebrando Clemente, nello spazio del teatro un gesto qualsiasi o una parola qualunque possono diventare subito qualcos'altro e assumere all'istante e improvvisamente un senso ulteriore⁵².

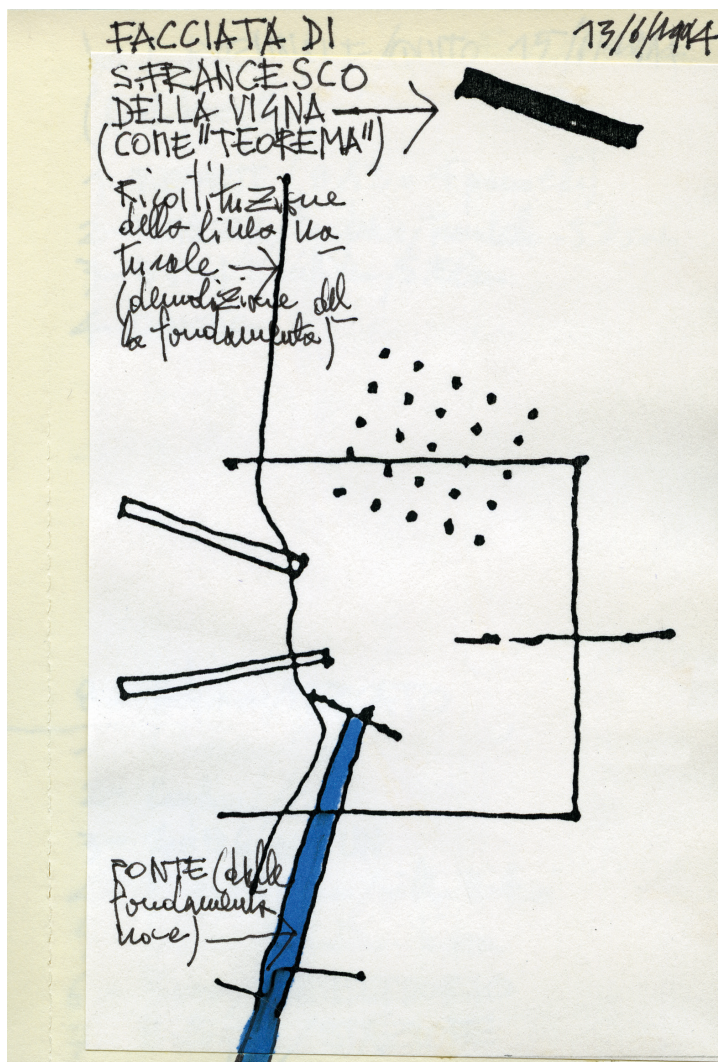
La costruzione del "vuoto" nel progetto per *Fondamenta Nove* mostra il significato più ampio e profondo che la forma teatrale assume nel progetto di una città come Venezia, e più in generale di ogni città, conservando ancora oggi intatto tutto il suo carattere di attualità e urgenza. Trasporre le forme del teatro nella progettazione della città significa per Polesello poter assumere il progetto di architettura come luogo dove risolvere le opposizioni intrinseche alla doppia natura del "tempo" e dello "spazio" di Venezia, che come ci ricorda Manfredo Tafuri sono "fedeltà all'origine" e "unità" che dipende da una conflittualità continua⁵³, attraverso quel "paradosso dell'immissione del mito nella storia"⁵⁴ descritto nel disegno di Venezia del progetto *Novissime* che, precisa Polesello, "consiste nello spingere il futuro nel passato, reinventando la funzione del tempo e negando la storia"⁵⁵.

Gianugo Polesello conclude un suo saggio sul rapporto tra l'architettura del teatro e i luoghi-spazio della città scrivendo che "la costruzione di [...] nuovi teatri può essere il progetto per la città"⁵⁶. Forse perché, affidandoci alle parole di Peter Brook, "il teatro rende passato e futuro parti del presente, ci dà la distanza da quello che normalmente ci sta intorno e abolisce la distanza fra noi e ciò che di solito è lontano"⁵⁷.





Gianugo Polesello con Armando Dal Fabbro, Massimo Iori, Maurizio Gaudenzi,
Progetto per Venezia Fondamenta Nove, modello, 1995-1996



Gianugo Polesello, *Facciata di S. Francesco della Vigna (come "teorema")*, 1994

1. G. Polesello, *La progettazione della città per parti*, in “Il Confronto”, n. 5, 1968, p. 31.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Id., *Per una ricerca su VENEZIA*, Quaderno 12, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. Cfr. Id., *Venezia città porto*, in “Controspazio”, n. 6, 1973, pp. 74-75.

8. Id., *Triennale A-B*, Venezia Città-Porto, XV Triennale Milano, appunti e disegni, Venezia 14 marzo 1973, in G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai Quaderni*, Il Poligrafo, Padova 2015, p. 28.

9. Id., *La progettazione della città come architettura e come piano*, in P. Grandinetti, F. Pittaluga (a cura di), *La progettazione analitica della città*, Quaderno 1, Dipartimento di Teoria e Tecnica della Progettazione urbana, Iuav, Venezia 1979, p. 5.

10. Ivi, p. 6.

11. Ivi, p. 12.

12. *Ibidem*.

13. Una bibliografia che non intende

essere esaustiva si compone dei saggi di S. Maffioletti, *Il nuovo margine di Venezia. 1986-1991: Gianugo Polesello*, in A. Ferrighi (a cura di), *Venezia di carta*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, pp. 208-211; G. Rakowitz, *Fondamenta Nove*, in G. Rakowitz, L. Lanini (a cura di), *Architetture per la metropoli. Ivan Leonidov / Gianugo Polesello*, Pisa University Press, Pisa 2019, pp. 210-218; A. Dal Fabbro, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, in P. Grandinetti, A. Dal Fabbro, R. Cantarelli (a cura di), *Gianugo Polesello. Un maestro del Novecento*, LetteraVentidue, Siracusa 2019, pp. 201-219.

14. Cfr. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985; cfr. anche A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del 500*, Einaudi, Torino 1983.

15. Cfr. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, cit.

16. G. Polesello, *Programma di disegno - ri-disegno per 4 PROGETTI per l'AREA/VENEZIA*, 5 giugno 1991, Quaderno 44, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.

17. Id., *Per il Seminario/conclusivo 20-21 giugno 1994 a Santa Marta (come parte del SEMINARIO sulle Periferie, sulla ARCHITETTURA delle/ nelle PERIFERIE della/nella CITTÀ/ AREA METROPOLITANA)*, Quaderno 78, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.

18. Id., *I progetti per Venezia come “architettura in funzione”*, in M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello*.

Architettura 1960-1992, Electa, Milano 1992, pp. 120-123.

19. Cfr. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, cit.

20. Cfr. A. Monestiroli, *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, Siracusa 2013.

21. G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai Quaderni*, cit., p. 256.

22. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, cit., p. 193.

23. G. Polesello, *I progetti per Venezia come "architettura in funzione"*, cit., p. 122.

24. *Ibidem*.

25. Id., *L'architettura in funzione*, in P. Grandinetti (a cura di), *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*, Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana, Iuav, n. 10, Cluva, Venezia 1985, p. 10.

26. M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

27. G. Polesello, *I progetti per Venezia come "architettura in funzione"*, cit.

28. Id., *Il paradosso di Novissime e Giuseppe Samonà nella scuola di architettura di Venezia*, in "IUAV Giornale dell'Università", n. 17, 2002-2003, p. 1.

29. Id., *Continuando "PROGETTI VENEZIANI" (La "macchina urbana" VENEZIA)*, 2 maggio 2002, Quaderno 119, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.

30. Cfr. G. Marras, *Costruire la città: contributi per una teoria dei vuoti urbani. Studi e ricerche per un libro su Venezia*, in G. Marras e M. Pogatchnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 113-137.

31. G. Polesello, *L'architettura del teatro e i luoghi spazio della città (contemporanea)*, in C. Quintelli (a cura di), *La città del teatro*, Clup Cooperativa libraria universitaria del Politecnico di Milano, Milano 1989, p. 186.

32. Cfr. *ivi*, p. 183.

33. *Ivi*, p. 184.

34. *Ivi*, p. 186.

35. Id., *I progetti per Venezia come "architettura in funzione"*, cit., p. 123.

36. Cfr. G. Rakowitz, *Fondamenta Nove*, cit. e anche A. Dal Fabbro, *L'architettura come ars combinatoria. I progetti universitari*, cit.

37. D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia. Con due tauole, l'una di tutto quello si contiene per i capi dell'opera, l'altra per dichiarazione di tutte le cose d'importanza*, Francesco Marcolini, Venezia 1556.

38. Cfr. J. S. Ackerman, *Palladio*, Penguin books, Harmondsworth 1966; tr. it. di G. Scattone, Einaudi, Torino 1972.

39. G. Polesello, *L'architettura del teatro e i luoghi spazio della città (contemporanea)*, cit., p. 186.

40. Id., *Lezione n. 13*, 11 febbraio 1998, Quaderno 112, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.
41. G. C. Argan, *Classico anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli, Milano 1984.
42. Ivi, p. 119.
43. G. Polesello, *Lezione n. 15*, 24 febbraio 1998, Quaderno 112, Fondo Gianugo Polesello, Archivio progetti Iuav.
44. Id., *L'architettura del teatro e i luoghi spazio della città (contemporanea)*, cit., p. 186.
45. Id., *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo*, in "Zodiac", n. 9, 1993, p. 110.
46. Id., *Concorso per l'ampliamento del Cimitero nell'Isola di San Michele, Venezia 1998*, in "Zodiac", n. 20, 1999, p. 161.
47. V. P. Moso, *Puro, purezza (Pur, purté)*, in P. Grandinetti, A. Dal Fabbro, R. Cantarelli (a cura di), *Gianugo Polesello. Un maestro del Novecento*, pp. 33-41.
48. Sul concetto di "immagine mimetica" si veda in particolare L. Palumbo, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo Editore, Napoli 2008.
49. G. Polesello, [s.t.], in G. Testi (a cura di), *Progetto realizzato*, Marsilio, Venezia 1980, p. 121.
50. Id., *Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni*, in P. Posocco, G. Radicchio, G. Rakowitz (a cura di), *Scritti su Aldo Rossi. "Care architetture"*, Allemandi, Torino 2002, p. 17.
51. Id., *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo*, cit., p. 110.
52. Crf. I. Clemente, *Twisted. La poetica di Aldo Rossi*, in L. Amistadi, I. Clemente (a cura di), *Aldo Rossi*, Aión, Firenze 2017, pp. 19-43.
53. Cfr. M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, Grafiche veneziane, Venezia 1994.
54. G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai Quaderni*, cit., p. 258.
55. G. Polesello, *Il paradosso di Novissime e Giuseppe Samonà nella scuola di architettura di Venezia*, cit., p. 1.
56. Id., *L'architettura del teatro e i luoghi spazio della città (contemporanea)*, cit., p. 186.
57. P. Brook, *The Empty Space*, MacGibbon and Kee, London 1968; tr. it. *La porta aperta*, Einaudi, Torino 2005, p. 69.