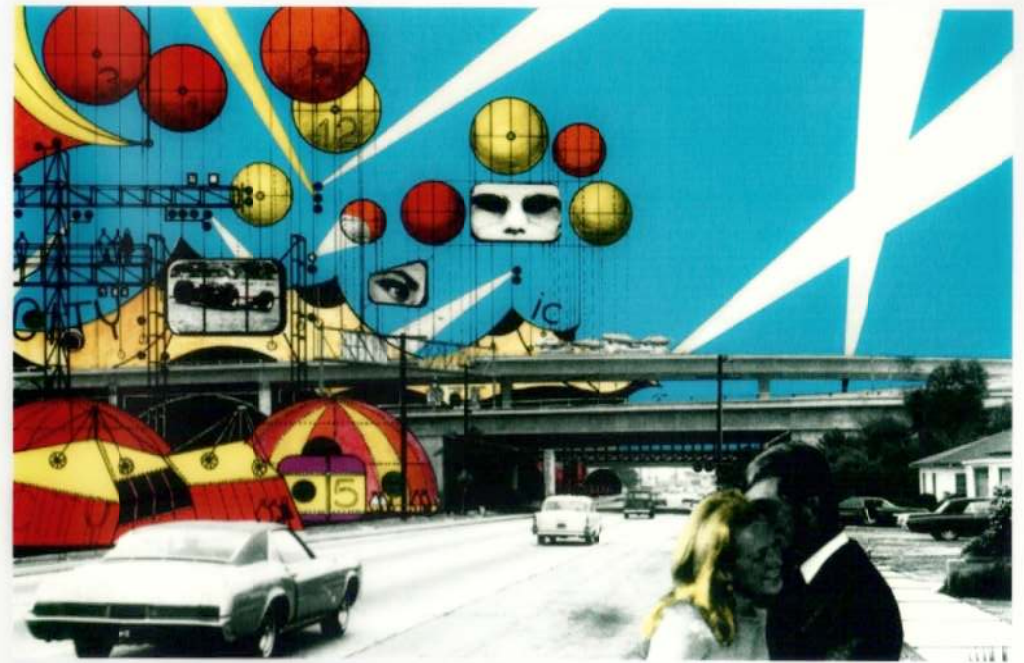


**Architettura  
del Novecento**

**Teorie, scuole, eventi**



I



**Architettura del Novecento**

A cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

**Teorie, scuole, eventi**

I

**Einaudi**



Architettura del Novecento  
a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

I  
Teorie, scuole, eventi

II  
Opere, progetti, luoghi

III  
Opere, progetti, luoghi

# Architettura del Novecento

a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

I  
Teorie, scuole, eventi



Giulio Einaudi editore

*Indice*

- p. XIII *Tavola tematica*  
XIX *Introduzione* di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

Teorie, scuole, eventi

- 955 *Indice dei nomi*  
981 *Gli autori*

© 2012 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Redazione: Paolo Stefenelli.

Assistente all'organizzazione: Alice Perugini.

Traduzioni: Isabella Amico di Meane, Chiara Bongiovanni, Barbara Del Mercato,  
Roberta Ghivarello, Federica Niola.

[www.einaudi.it](http://www.einaudi.it)

ISBN 978-88-06-18243-4

Infine, si è estesa ai nuovi temi di «teatro fuori dal teatro». La motivazione iniziale ha perso importanza. Si tratti di sport, karaoke, ballo, videogiochi, incontro, scambio, sfida, evento culturale, nell'accogliere il disordine metropolitano la definizione architettonica dei nuovi luoghi dell'intrattenimento si caratterizza per forme sempre più stupefacenti e per programmi sempre più raffinati di evocazione storicista, tecnologica o ambientale.

3. Nel futuro, la totale separazione già avvenuta tra il fattore spazio e il fattore tempo determinerà luoghi dello spettacolo del tutto nuovi. Verrà apprezzata una nuova architettura capace di esprimere una diversa nozione del tempo, che, da esatto, scandito e reale, è diventato sfuggente, narrativo, televisivo e virtuale. La nuova architettura interpreterà una nozione di spazio ormai privo di limiti fisici. Diversamente da quanto avveniva nelle piazze e nelle sale teatrali, la macchina da presa di cinema e televisione ha cancellato i limiti spaziali. La rivoluzione digitale, entrata nella cabina di regia, può modificare ogni immagine nelle dimensioni, nella forma e nel contenuto. Ciò apre ancora un nuovo campo di sperimentazione architettonica: l'organizzazione di spazi tridimensionali virtuali alternativi.

La scena dell'intrattenimento, diventata totale e senza interruzione, prevede la presenza simultanea di concezioni diverse del tempo, a partire da quello artificiale scandito da bit. Quella che viene rappresentata è una realtà innaturale di lusinghe e di artifici, che richiede l'ininterrotto svolgimento di uno show globale, dove il pubblico non è mai regista, ma è allo stesso tempo spettatore e attore.

Nell'immediato futuro, per paradosso, si affermeranno due opposte forme di spettacolo. Da una parte l'intrattenimento universale, diffuso e raggiungibile in ogni luogo, con il suo flusso permanente di microstorie riferite a individui noti e sconosciuti. L'intera vita sociale sarà intesa come un continuo intreccio tra gesti banali e colpi di scena da esibire al grande pubblico. Dall'altra, si assisterà all'esibizione discreta del vissuto individuale inteso come una forma dimessa di esibizione domestica, mediante una recita costruita per se stessi come un rito privato di autoconsapevolezza, finalizzato a far coincidere un comportamento estetico con un proprio principio etico. Perduta la tensione epica che fa rivivere un mito collettivo in un rito civile condiviso, smarrito un più generale senso della storia, l'attribuire valore evocativo a opere di ignoti protagonisti, per contro, significa assegnare un più alto valore estetico al destino privato di una singola vita. Come avviene nell'architettura, il trascurare regole e fatti oggettivi, quali i principi costruttivi, le ragioni funzionali dei manufatti e i significati collettivi dei luoghi, fa emergere

emozioni soggettive, finzioni narrative, tensioni poetiche o belle testimonianze di atti d'eccezione.

La disponibilità di un proprio teatro domestico dove produrre eventi emozionanti nel silenzio, come facevano gli antichi maestri, sarà presto considerata un privilegio, perché permetterà di sfuggire all'implacabile destino di essere solo un'anonima comparsa nell'infinito set mediatico. Nella propria scena appartata, ciascuno potrà essere regista, oltre che, a suo modo, attore e, solo per se stesso, spettatore. Con il progressivo venir meno del valore degli oggetti e dei dispositivi spaziali, come afferma Hans Magnus Enzensberger, nello stile di vita del XXI secolo il lusso privato è rappresentato da un nuovo spettacolo che, in ampi spazi vuoti, mette in scena il silenzio.

ALDO DE POLI

M. NARPOZZI, *Teatri. Architetture 1980-2005*, Motta Architettura, Milano 2006; D. ROBIN (a cura di), *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, 6 voll., Routledge, London 1994-2000; F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2005.

## Sport

La varietà dei luoghi dello sport del nostro tempo comprende il recinto delle Olimpiadi e la disseminazione sul territorio delle manifestazioni sportive, gli stadi e i palazzetti, il complesso di edifici, l'aula della palestra o il capannone indifferentemente ripartito dedicato a attività fisiche diverse, ecc. Nello sport si passa dalla molteplice funzionalità degli impianti olimpici allo spazio che il corpo del singolo ricava nella propria azione. Una situazione estesa a tutti quei luoghi dello svago e del «tempo libero» utilizzati per la pratica personale. Le attività e i luoghi in cui vengono praticate sono in genere suddivisi in «sport all'aperto / sport al chiuso», oppure «sport di squadra / sport individuale», nonostante si riescano a operare distinzioni tra campi all'aperto (*fields*), campi al coperto per il gioco della palla (*courts*), palestre per ginnastica individuale (*gyms*) ecc., risulta evidente che si tratta di semplificazioni riduttive e che gli edifici realizzati per lo sport travalicano queste categorie. La forte commistione di elementi distributivi è una delle caratteristiche più evidenti delle costruzioni sportive, accentuata dall'esigenza di realizzare spazi di grandi dimensioni che spesso saggiano i limiti delle possibilità strutturali. Si tratta, inoltre, di una categoria funzionale che soggiace alla necessità di adattarsi all'evoluzione delle discipline sportive e degli aspetti di comunicazione.

Ma la caratteristica peculiare costante degli edifici sportivi è la presenza del grande numero di persone coinvolte nell'evento. Introdurre una classificazione «sport esibito / sport praticato» rende leggibile l'architettura sportiva del Novecento come fenomeno del secolo della cultura della comunicazione di massa; permette di riverberare la parte che il grande pubblico ha come spettatore degli eventi sportivi sul campo e di considerare il ruolo che l'individuo gioca come protagonista della propria azione sportiva, anche come singolo consumatore. L'attenzione riservata al grande numero di persone coinvolte nello spettacolo sportivo, al loro giungere, assistere e disperdersi, ai problemi dimensionali e di ordine pubblico conseguenti, specifica la posizione dei grandi edifici dello sport nel territorio metropolitano, la dimensione e collocazione dei parcheggi, la forma dell'edificio rispetto ad accessi e deflussi. La cultura di massa coincide con la figura della città del nostro tempo, laddove la folla che genera con il suo affluire l'evento determina in primo luogo la forma e le attrezzature destinate ad accoglierla. Ma l'aspettativa del suo manifestarsi trasforma anche i destini dei terreni circostanti sino ad arrivare a renderli edificabili, spinge a recuperare edifici e vuoti urbani, a offrire occasioni per la concentrazione dei capitali, opportunità fondiaria che renderanno l'evento un insediamento stabile, segnando il suo permanere nella trasformazione della città.

L'ambito destinato al pubblico e quello riservato allo svolgersi dell'azione sportiva sono le componenti necessarie di una situazione in cui si svolge buona parte del rito collettivo del nostro tempo e in cui è essenziale la comunicazione dei messaggi di identificazione comune e diversificazione personale. La tribuna, intesa come luogo della visibilità per assistere ciascuno simultaneamente all'evento che si svolge, individua l'area degli spettatori e considera la manifestazione dello sport come luogo altro da sé. Il campo da gioco è in genere una superficie piana, delimitata da regole precise oggettivate nei segni sul terreno e da un tempo di svolgimento fissato in cui si determinano risultati e giudizio. Sui due elementi architettonici di tribuna e campo si costruisce la dialettica necessaria allo svolgersi dell'evento così come il riconoscimento dei fatti essenziali alla definizione di un tipo edilizio. Ne consegue una distribuzione che si articola nei percorsi e nella dislocazione degli spazi principali e accessori dedicati al pubblico, nella loro netta separazione da quelli predisposti per le squadre degli atleti e il loro staff: accessi, spogliatoi e campo. Una separazione che riguarda anche i luoghi dedicati all'informazione: tribune dei giornalisti e sale stampa rese più importanti dalle regie radiofoniche e televisive, dai servizi di connessione alle reti per permettere la trasmissione in diretta e la conseguente vendita

di diritti. In questo modo si sono generati vari effetti di comunicazione sullo spazio dello sport, come il frazionamento dell'evento o della partita in periodi con intervalli pubblicitari, come la ripetizione istantanea, sul tabellone dei risultati, delle fasi del gioco enfatizzate in gigantografie animate che sostituiscono sullo schermo, in un proprio tempo replicato, ciò che si svolge sul campo.

Alla nascita delle Olimpiadi moderne non vi è a disposizione né un modello di edificio in grado di accogliere un gran numero di spettatori, né una forma codificata della pista di atletica. Lo stadio Panathinaiko di Atene, ricostruito per l'occasione nel 1896, consiste in una tribuna a ferro di cavallo intorno a un'unica pista le cui curve di testa si rivelano inadatte alle gare di corsa. Gli stadi realizzati in seguito alla diversificazione delle discipline sportive, che si manifesta negli anni seguenti con le Olimpiadi di Londra del 1908 e l'Esposizione di Torino del 1911, sono tentativi di mantenere una serie di campi all'interno di uno spazio unico circondato da una tribuna, ma a causa delle grandi dimensioni gli spettatori non riescono a vedere gran parte delle gare. Solo alla fine degli anni '20 viene fissata la forma della pista di atletica, di 400 metri di lunghezza, tuttora in vigore, attraverso le esperienze degli stadi per le Olimpiadi di Stoccolma (1912) e di Amsterdam (1928). In queste esperienze le piste e il campo di gioco, nelle loro dimensioni e regole, vengono posti in rapporto alla posizione occupata dal pubblico e al suo possibile esodo. La tribuna è innanzitutto interpretazione del sito, come la pendenza naturale che ad Olimpia si pone in rapporto diretto con la misura (*stadion*) del terreno di gara da percorrere e ne diviene il paradigma. La figura chiave di questi edifici è la sezione, che trova la soluzione richiesta nella linea di tracciamento del susseguirsi in altezza dei gradoni da cui ciascuno spettatore fissa lo svolgersi dell'azione. Il suo segno prosegue nella tettoia che assicura al pubblico il riparo dalle intemperie, una struttura con forti caratteri architettonici o un velario continuo che, negli edifici più recenti, garantisce anche l'illuminazione uniforme del campo determinando il profilo geometrico costante del bordo della copertura.

Nel Reichssportfeld delle Olimpiadi di Berlino (1936) la pianta a ferro di cavallo si chiude in forma simmetrica. Per poter ospitare oltre centomila spettatori il campo di gioco è scavato 12 metri sotto il livello del terreno. Il profilo dell'edificio visibile dall'esterno è verticale e riflette solo quella parte di tribuna che emerge dal terreno, circondata da un porticato monumentale. Con l'avvento della costruzione in cemento armato la tribuna e l'eventuale copertura soprastante vengono realizzate come apparato strutturale unitario, come nel caso dello stadio di Fi-

renze, realizzato da Pier Luigi Nervi per il Campionato del mondo di calcio del 1934, archetipo di edificio sportivo slegato dall'idea di facciata. Alle citazioni classiche si sostituiscono progressivamente configurazioni brutaliste, come le linee d'ombra inclinate delle rampe a spirale del vecchio stadio di San Siro a Milano (1955) o la veduta che accolse il giorno dell'inaugurazione i 200 000 spettatori del Maracanã (1950) a Rio de Janeiro, in cui il profilo del campo di calcio dialogava con quello montuoso circostante. Un predominio del calcestruzzo in cui si inserisce, nel 1972, il richiamo ambientalista dello stadio olimpico di Monaco di Frei Otto con la sua copertura in pannelli di metacrilato sostenuti da tiranti in acciaio, con le tribune formate da una collina artificiale di forma irregolare e il campo parzialmente interrato.

Se la copertura metallica dell'intera tribuna compare per la prima volta nello stadio olimpico di Stoccolma, il tracciato che tende al completamento della forma si costituisce sperimentalmente per parti rette nello stadio di Firenze di Nervi o nella tribuna della Zarzuela di Eduardo Torroja (Madrid, 1935), per chiudersi in figure circolari come nello stadio di Bari di Renzo Piano (1990). In controtendenza, lo stadio di Braga di Eduardo Souto de Moura (2001) assume il sito di una cava nella sua sezione e lo replica nella tribuna, come ricalco della natura specchiato nel suo doppio, mettendo in rapporto immediato la natura del luogo con la collettività riunita.

La denominazione «arena» identifica tuttora nel mondo anglosassone l'edificio coperto del «palazzo dello sport». Assieme agli elementi di campo e tribuna tipici degli stadi, la copertura è la chiave tipologica delle arene. I primi edifici di questo genere derivano da auditorium e sale per concerti della seconda metà dell'Ottocento, spesso realizzati in occasione delle Esposizioni universali: l'Albert Hall di Londra del 1867, il Trocadéro di Parigi del 1878 e la Jahrhunderthalle di Breslavia del 1911. All'inizio del Novecento le gare ciclistiche diventano uno spettacolo per il grande pubblico: nascono allora la figura dello sportivo professionista e dell'imprenditore sportivo moderno. Nel 1902, a Parigi, Gaston Lambert converte la Galerie des Machines dell'Exposition Universelle in una pista per gare al coperto: il Vélodrome d'Hiver. È proprio l'architettura del ferro e vetro delle stazioni e delle esposizioni a fornire il modello per la copertura di edifici per lo sport in cui prevale la dimensione longitudinale: ai velodromi seguono così galoppatoi e campi da tennis coperti, ecc. In questi edifici il problema dell'illuminazione naturale è, insieme a quello strutturale della copertura di una grande luce, alla base delle aperture vetrate inserite nella sezione del tetto. Ma già nel caso del Vélodrome d'Hiver il grande lucernario è affiancato

da mille lampadine a filamento. Anche quando sono costruiti essenzialmente per le competizioni sportive, gli edifici ospitano manifestazioni politiche, fieristiche e musicali. Nella sala d'esposizione Stadt und Land di Bruno Taut (Magdeburgo, 1922) il problema dell'illuminazione esclusivamente zenitale è brillantemente risolto ricorrendo a una copertura a gradoni con travi tanto più alte quanto più prossime al centro della sala. La Convention Hall di Atlantic City (1929) può ospitare incontri di calcio, polo, hockey su ghiaccio, tennis e pugilato, nonché concerti e spettacoli; usata tuttora, può accogliere 40 000 persone in un unico ambiente di 150 × 90 metri coperto con struttura ad archi a tre cerniere. Il Palazzo dello sport di Zurigo di Karl Egger (1938) è sostenuto da quattro travi in acciaio a traliccio in grado di sostenere una copertura di 92 × 56 metri; in questo caso, metà dello spessore della struttura metallica è tamponato da un controsoffitto con funzione di alloggiamento degli impianti. La copertura in struttura metallica mostra il suo limite nel caso di piante circolari o nella costruzione per orditure sovrapposte. Da questo punto di vista il cemento armato, pur con strutture assai più pesanti, permette la complanarità dell'orditura primaria con quella secondaria. La copertura del Palazzo dello sport di Shizuoka, opera di Kenzo Tange (1957), è costituita da un paraboloide iperbolico in cemento armato di 55 metri di lato che digrada verso il centro della sala, dove l'altezza interna è di 18 metri. Il contemporaneo Palazzetto dello sport di Roma, di Annibale Vitellozzi e Pier Luigi Nervi (1957), utilizza una calotta sferica di 78 metri per coprire una sala da 4000 posti; la struttura della copertura è appoggiata direttamente al suolo, mentre il campo è interrato di 3 metri. Con l'introduzione delle strutture tese aumentano considerevolmente le dimensioni delle coperture realizzabili. Come per gli impianti di Monaco del 1972, si tratta di una tradizione costruttiva che è necessario ricollegare ai tendoni a padiglione, rinviando alla prima struttura tessile moderna sostenuta da colonne in traliccio di acciaio realizzata da Vladimir Šuchov a Nižnij Novgorod nel 1896. Nel concorso per il Palazzo dello sport di Vienna del 1952 il progetto non premiato di Alvar Aalto è concepito con una copertura tesa di 100 metri di luce. Poco conosciuto e di grande interesse è il Palazzo dello sport di Montevideo (Miller Rios, 1957), vincitore di un concorso grazie all'economicità della costruzione. La sala, racchiusa in un cilindro di cemento armato di 94 metri di diametro, è in grado di ospitare 20 000 spettatori. Il cilindro, alto 25 metri, ha uno spessore di soli 10 cm fino alla sommità, dove è coronato da una trave circolare a cui è appesa una copertura in cavi metallici digradanti verso un anello centrale in acciaio. Del 1958 è il Palazzo del ghiaccio di Eero Saarinen a Yale, coperto

da una tenda tesa su un arco in cemento armato di 70 metri. Nelle coperture integrali piú recenti trovano applicazione le membrane tessili impermeabili su struttura di cavi metallici, come nel Center Court di Amburgo (1997), coperto da un velario di 100 metri di diametro, o come nell'Odate Dome di Toyo Ito (1997), coperto da un telo traslucido di teflon su una struttura incrociata di legno.

La vocazione degli edifici sportivi ad essere luoghi dello spettacolo e della sua comunicazione ha avuto per conseguenza il perdurare di una specifica, originaria, indifferenza funzionale. Di fronte a esigenze piú economiche che rappresentative, la grande sala ha mantenuto la sua caratteristica di riparo in cui tribuna e campo, altrimenti disposti e differenzialmente allestiti, sono adattabili per giochi diversi oppure per una platea e un palcoscenico del piú tradizionale spettacolo. È questo il caso del Palazzo del ghiaccio realizzato per le Olimpiadi di Torino da Arata Isozaki nel 2002.

La figura della sezione domina anche il disegno delle sale da competizione, degli indoor dei *tennis courts* e delle palestre da ginnastica, ma in questo caso la chiave della forma costruita è riservata essenzialmente alla copertura. Nel Frontón Recoletos di Secundino Zuazo e Eduardo Torroja (Madrid, 1935) la luce zenitale accoglie sotto la volta, magicamente sospesa alla sua doppia curvatura ripetuta, una tribuna in due ordini sovrapposti ravvicinata al gioco come in una Salle Pleyel dello sport. Nei primi campi da tennis coperti del dopoguerra la traiettoria della pallina suggerisce il profilo che disegna le grandi arcate longitudinali dei club svedesi di Cyrillus Johansson (1948).

Il campo sportivo al chiuso è configurato, a partire dagli anni '50 del Novecento, come prevalentemente dedicato a pallacanestro e pallavolo; la forma del campo e la sezione libera di circa 7 metri necessaria su tutta l'area di gioco determinano edifici di forma prismatica pura. Dalla fine dell'Ottocento l'attività ginnica viene svolta anche al chiuso; e se la ginnastica è entrata a far parte dagli anni '20 della normale attività scolastica in tutto il mondo occidentale, dal secondo dopoguerra nell'«educazione fisica» delle palestre scolastiche sono confluiti gli sport di squadra. Un vero e proprio tipo edilizio è riconoscibile in edifici come l'Accademia di scherma di Luigi Moretti al Foro Mussolini (1936), che articola lo spazio della sala attorno alla pedana della scherma, o la palestra a Losone di Livio Vacchini (1997), che assume una piú generale possibilità di utilizzazione dell'aula interna. Il prisma fuori scala dell'aula di ginnastica è ben riconoscibile nei complessi scolastici in cui gioca un ruolo monumentale, come nel caso del centro di educazione fisica CREPS di Fernand Pouillon (Aix-en-Provence, 1951), e nei piccoli centri in cui

svolge un ruolo di identificazione, come quello di Bearth & Deplazes a Tschlin (1993). La sala della palestra può anche essere compresa nei volumi maggiori di scuole e istituzioni o essere parte elementare di centri sportivi o commerciali, recupero di spazi industriali esistenti. Esempio limite è la palestra della scuola salesiana Nuestra Señora de las Maravillas, capolavoro di Alejandro de la Sota (Madrid, 1962), che raddoppia la superficie del sito costituendo un'area di gioco all'aperto sopra la copertura, accogliendo la palestra al di sotto e sistemando nella grande capriata della struttura le aule della scuola.

Dagli anni '80 l'attività fisica indoor ha assunto un carattere marcatamente edonistico, sviluppando una serie di discipline legate al mantenersi in forma, la cosiddetta fitness. Lo spazio dell'attrezzistica da ginnasta – disposto in modo esemplare da Franco Albini, nella «stanza per un uomo» alla VI Triennale di Milano (1936), come elemento dello spazio domestico in cui studio e attività fisica si integrano nell'interno privato moderno – diviene, nei centri fitness attuali, molteplicità indifferente. In questi luoghi la flessibilità è qualità essenziale rispetto alla domanda del mercato; vi trionfa l'attrezzo ginnico, macchina utensile della modellazione del corpo, ripetuto e accostato in ambienti che ricordano reparti di fabbrica, figurativamente evocati dai gesti ripetuti nell'ossessivo rapporto uomo-macchina.

La logica della diversificazione e della molteplicità ha investito l'idea del complesso sportivo poli- o monofunzionale così come si era formata nel corso del secolo. Le grandi sale con le vasche d'acqua delle piscine per tutti, associate all'idea del bagno pubblico, assieme alla pratica del nuoto degli anni '20, come nello Stadtbad Berlin-Mitte di Heinrich Tessenow (1927), si sono scomposte in ambienti con piú vasche che diversificano le attività. Sono state dotate di coperture mobili o accostate a solarium alla ricerca di un rapporto con l'esterno; integrate in complessi sportivi, come nel progetto di Álvaro Siza Vieira a Cornèlla de Llobregat (2006), ma anche in centri termali, come nelle Terme di Vals di Peter Zumthor (1996); talvolta sono parte di grandi edifici composti come un insieme di spazi sportivi addossati, anche di grandi dimensioni, come il nuovo centro ricreativo progettato da Morphosis per l'Università di Cincinnati (2005).

La logica che pervade le sale della palestra o delle vasche è generalizzabile come creazione di uno spazio destinato alle azioni individuali della massa di persone. Dalla singola stanza alla grande aula, passando per l'indifferente spazio del capannone, si manifesta una necessità distributiva che ottimizza spazi per attività personali all'interno di un grande edificio, ripartendolo in una serie di spazi diversi addossati e

giustapposti. Questa contrapposizione solo apparente della suddivisione dell'unitario o della moltiplicazione del differente ha in comune la coerenza della disposizione planimetrica, assieme alla consequenzialità della collocazione di lungo percorso. Per molti versi il senso di questi itinerari della modellazione fisica vorrebbe esprimere un contenuto tayloristico di efficienza rispetto al risultato. Ma ancora una volta il suo significato sembra essere quello di una esposizione di merci, qualcosa di affine alla precisa esibizione di prodotti nei centri commerciali.

L'accostamento di spazi eterogenei pare rimandare all'archetipo del recinto olimpico – in ogni caso all'attribuzione di una certa ritualità ad attività svolte in un luogo ad esse esclusivamente dedicato – e consente di concludere accennando a tutti quegli edifici che in qualche modo usano le caratteristiche dei luoghi per lo sport. L'uso individuale di un luogo collettivo e la distribuzione lungo un percorso permette di citare il complesso del Lido di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati e Ivo Trümpy (1970), in cui l'edificio lineare degli spogliatoi, il suo percorso sopraelevato e il porticato sottostante danno forma a un preciso percorso. Legando la città alla riva del fiume si dà corpo a un'idea di architettura che sembra voler rinunciare agli edifici per affermare il paesaggio.

Si potrebbero considerare in tal modo anche i circuiti da competizione che sono tracciati direttamente nel territorio e nelle città; gli edifici legati a manifestazioni sportive che lasciano comunque ricordo di sé modificando i luoghi: costruzioni rilevanti come il Rowing Museum di David Chipperfield (Henley-on-Thames, 1999), oppure centri velici come quelli realizzati a Valencia per la Coppa America nel 2007, che sussistono accanto ai campi di gara altrimenti inconsistenti come il triangolo del campo da regata o le corsie del canottaggio. Esempio, fra pochi altri possibili, di sistemazione «monumentale» di un tratto di gara ciclistica per l'uso aperto a tutti i praticanti è il restauro della salita del «muro» di Sormano (ifdesign, 2005). Un caso, questo, che ci porta all'uso sportivo degli spazi più comuni della città, mischiando il consueto utilizzo della strada con manifestazioni sportive come le maratone urbane. In alcuni casi si tratta dello sfruttamento del tetto di un campo sportivo coperto; in altri, il campo «pensile» ha un proprio carattere autonomo, specie in associazione con luoghi pubblici di utilizzo collettivo, come nel caso del Basket Bar a Utrecht (NL Architects, 2003) o della trasformazione di siti industriali come per la pista di pattinaggio a Essen (OMA, Böll, Krabel e SANAA, 2001).

In termini analoghi al Lido di Bellinzona sembrano comportarsi i Chelsea Piers di New York (Butler Rogers Baskett Architects, 1994),

che riprendono la tradizione dei Pleasure Piers inglesi ottocenteschi costruendo su quattro moli aggettanti sull'Hudson spazi per attività sportive di ogni genere sia all'aperto che al chiuso, ma di tipo essenzialmente individuale. Analogamente, a Berlino vanno segnalate le piscine galleggianti realizzate su chiatte allestite da coperture tessili stagionali (Wilk-Salinas, 2004). La pista di atletica a Olot (Girona), di Aranda Pigem Vilalta (2001), recupera il tema del campo all'aperto reinserendolo in un parco: qui il carattere individuale dell'attività sportiva è rimarcato nella sistemazione a verde del centro della pista che non consente la visibilità dell'intero percorso ma la sua percezione solo per parti. Un'ampia casistica che fa da controcanto ai grandi edifici e complessi sportivi, e che sembra approssimativamente delimitata dall'alpinismo e dal jogging, ma che può forse arrivare a comprendere tutte quelle attrezzature pubbliche di servizio e i campi di gara disposti sul territorio, nei casi in cui essi implicino la cultura fisica individuale e il ricalco dell'avvenimento sportivo, la rilettura del percorso agonistico con la conseguente attribuzione di nuovi significati ai più diversi luoghi e paesaggi.

MASSIMO SACCHI, GIULIO BARAZZETTA e SERGIO GIANOLI

L. HILBERSEIMER, *Hallenbauten. Edifici ad aula*, Clean, Napoli 1998; R. ORTNER, *Sportbauten. Anlage, Bau, Ausstattung*, Callwey, München 1953; C. MERCANDINO, *Impianti sportivi*, Görlich, Milano 1966; M. PROVOOST (a cura di), *The Stadium. The Architecture of Mass Sport*, NAI, Rotterdam 2000; P. STÜRZEBECKER e S. ULRICH, *Architektur für Sport. Neue Konzepte, internationale Projekte für Sport und Freizeit*, Bauwesen, Berlin 2001; G. ANCESCHI e M. BOTTA, *Lo spettacolo planetario dello sport*, in «navigator», 9 (2004).

## Storia

La storia dell'architettura scritta nel Novecento può essere letta, sotto molti importanti aspetti, alla luce delle variazioni negli influssi dei modelli storici; infatti la natura dei modelli e la loro autorità subì marcate trasformazioni dopo gli ultimi decenni dell'Ottocento. La storia viene di solito ridotta a una serie di cambiamenti fondamentali nel carattere dello storicismo architettonico, dove lo storicismo è definito a grandi linee come la coscienza storica dell'architettura e il rapporto consapevole di quest'ultima con il passato e la sua rappresentazione. Tali cambiamenti furono sempre plasmatici (anche se di rado in maniera diretta) dallo studio della storia dell'architettura e dai mutamenti nei metodi e nei modelli della storiografia architettonica: la produzione, in larga mi-