**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen

**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten

**Band:** 76 (1989)

**Heft:** 3: Architektur auf dem Papier = L'architecture sur le papier = Architecture on paper

**Artikel:** Zeichnerische Objektivierung des Stadtraums : Area Fontivegge in Perugia, 1982 : Architekt : Aldo Rossi, mit G. Braghieri, V. Bega, G. Merighi und M. Scheurer, Milano = L'espace entre les objets : Zone de Fontivegge à Pérouse, 1982 : architecte : Aldo R...

**Autor:** Fumagalli, Paolo

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-57529

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

*Architekt: Aldo Rossi, mit G. Braghieri, V. Bega, G. Merighi und M. Scheurer, Milano*

# Zeichnerische Objektivierung des Stadtraums

**Area Fontivegge in Perugia, 1982**

Es gibt verschiedene Arten von Architekturzeichnungen; der Massstab spielt dabei eine Rolle und ihre Funktion. Bei Rossi gewinnt sie zudem als graphisches Dokument einen eigenständigen Wert, wird zum Gemälde, in dem er wie in einem «imaginären Museum» architektonische Gegenstände aus der Geschichte oder der eigenen Vergangenheit versammelt. Er versucht dabei auch den freien Raum zwischen den Dingen darzustellen, der die Objekte zueinander in Beziehung setzt.

**Zone de Fontivegge à Pérouse, 1982**

Le dessin de l'architecture présente des procédés et des caractéristiques diverses, selon l'échelle à laquelle il est réalisé et ce à quoi il sert. Mais, chez Rossi, le document graphique possède, en plus, une valeur intrinsèque, il devient tableau dans lequel il recense, comme dans un «musée imaginaire», les objets architectoniques appartenant à l'histoire et à son propre monde intérieur, et où est dessiné aussi le vide, l'espace-charnière entre ces objets. *(Texte en français voir page 63.)*

**Area Fontivegge in Perugia, 1982**

There are different kinds of architectonic drawings; here, both the scale and their function play a decisive role. In Rossi's hands they acquire, as graphic representations, a value of their own, are turned into paintings, within which he gathers architectonic objects taken from history or his own past in a kind of "imaginary" museum, trying to represent the free space between the objects, too – the space, that is, linking the objects.

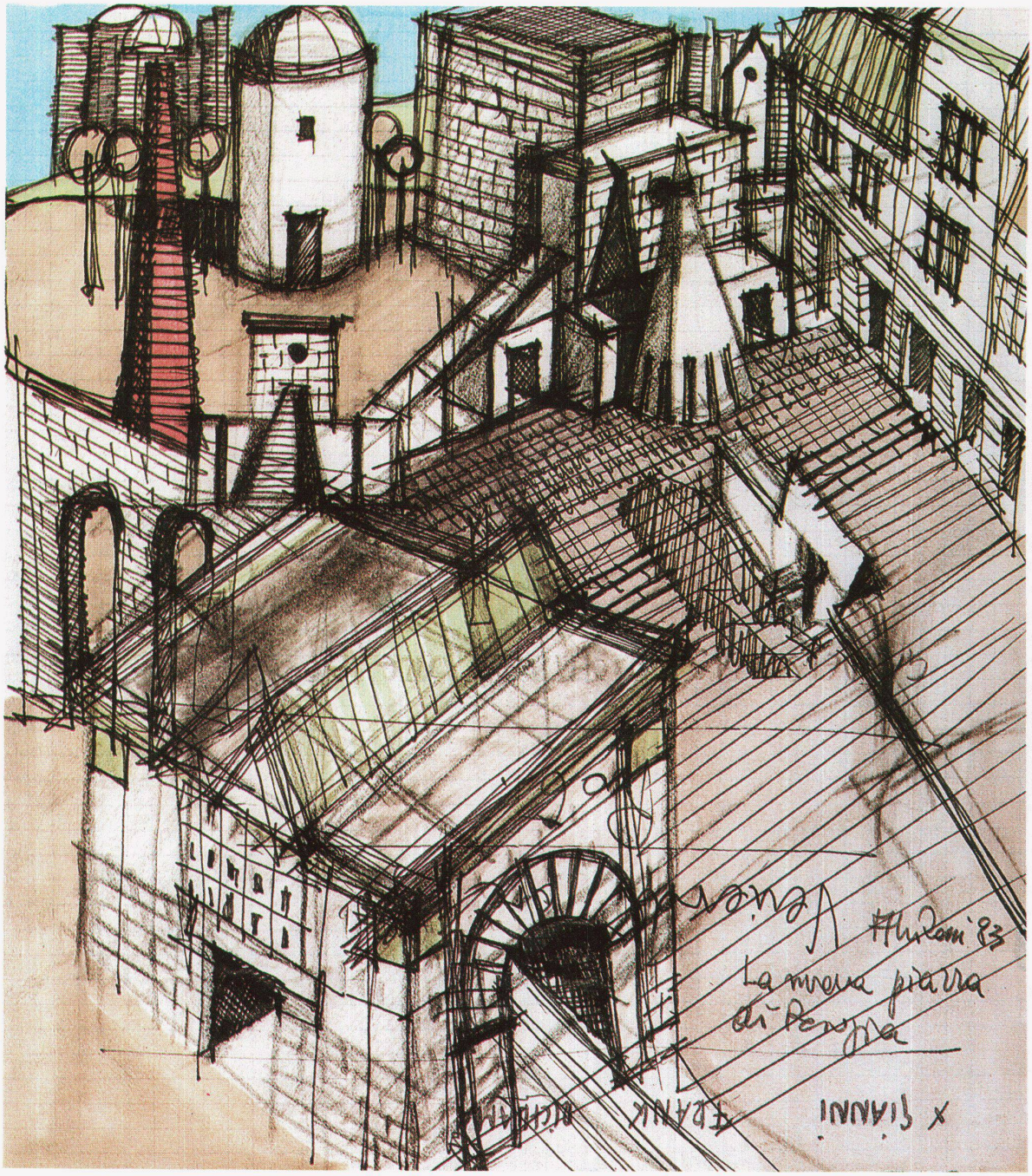
Die Zeichnung wird vom Architekten als Entwurfsinstrument eingesetzt. Aber ebenso wie das Entwerfen ein vielschichtiger Prozess ist, mit verschiedenen Annäherungsphasen, in denen sich der Architekt allmählich an den endgültigen Gegenstand herantastet, weist die architektonische Zeichnung verschiedene Techniken auf und erfüllt verschiedene Aufgaben innerhalb der einzelnen Phasen.

Die Zeichnung wird vom Architekten eingesetzt, um den Entwurf auszuarbeiten, ist Mittel der Analyse, der Erfindung und Vertiefung des sich in der Vorstellung formenden Gegenstandes. Sie dient also der Ermittlung, hilft dem Architekten Bezüge festzulegen, Räume zu evozieren und Ergebnisse auszuarbeiten, aufgrund eines Prozesses, der zwar auf geistiger Ebene stattfindet, durch die Zeichnung aber lesbar wird. Die Zeichnung ist also, analog zum Wort, ein Mittel, den abstrakten Gedanken zu konkretisieren.

Die Zeichnung wird vom Architekten eingesetzt, um Informationen weiterzugeben. Die Zeichnung ist eine Sprache: eine Abfolge von überkommenen kodifizierten Symbolen, um anderen mitzuteilen, wie das geplante Objekt aussehen und gebaut werden soll. Grundrisse, Ansichten, Schnitte vermitteln Informationen, die beschreiben und Dimensionen angeben, die Beschaffenheit der Innenräume umreissen, ihre Bestimmung und logische Anordnung festlegen. Auch Informationen im Hinblick auf die Konstruktion, für den Handwerker oder die Industrie, Informationen, die mit graphischen Symbolen Angaben über das Material der Konstruktionselemente, über Ausmasse, Anwendungsart und Montage machen.

Die Zeichnung wird vom Architekten eingesetzt, um Wirklichkeit vorzutäuschen. Als illusionistisches Mittel, um den architektonischen Gegenstand in seiner zukünftigen gebauten Form, in seinem Wert und Bezug zum Kontext darzustellen. Perspektive, Axonometrie, Farben, Schattenwürfe bilden ein technisches Repertoire, um Realität zu mimen, um einer Fiktion Gestalt zu verleihen. Die Zeichnung vertritt ein Ding von bestimmter Form, Struktur und logischer Anordnung, mit klar definierten Umrissen, Bezügen zur Umgebung und Innenräumen: eine jedoch lediglich mittelbare Realität, etwas Konkretes zwar, das aber noch nicht materialisiert ist.

Innerhalb von Rossis Architektur und Entwurfsarbeit gewinnen diese spezifischen Eigenschaften der Zeichnung einen Wert an sich. Nicht nur, weil es «schöne» Zeichnungen sind, sondern weil sie eine vorherrschende Rolle im schöpferischen Prozess spielen. Mit anderen Worten: die Zeichnung ist bei Rossi nicht bloss «Werkzeug» wie zum Beispiel der Tisch, auf dem man arbeitet, sondern zugleich auch Ausdrucksmittel und Entwurfsmethode. Die Zeichnung gibt ihm in erster Linie die Möglichkeit, den architektonischen Gegenstand graphisch «genau so» darzustellen, «wie er in Wirklichkeit sein wird». Damit meint Rossi nicht «Nachahmung der Wirklichkeit» in einem hyperrealistischen Sinn, sondern er denkt an das breite Spektrum der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten, an die verschiedenen Techniken, ausgeführt in verschiedenen Massstäben – Ansichten, Schnitte, Grundrisse, Axonometrien, Perspektiven –, die einander so vollständig ergänzen und überlagern, dass sie letztlich die «architektonische

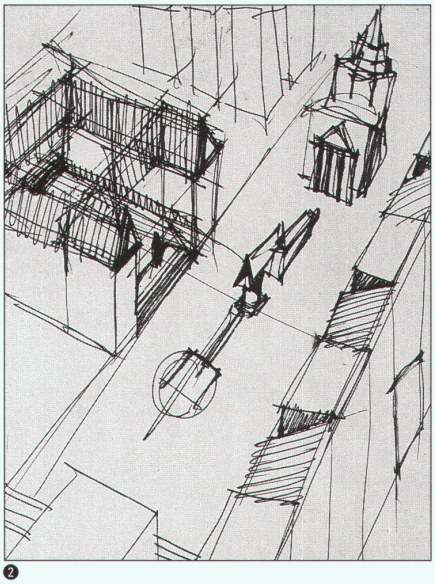



❶

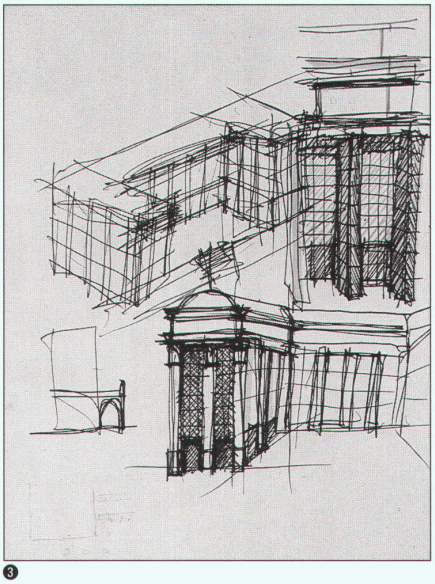
❶
Entwurfsskizze des Platzes / Esquisse de projet pour la place / Design drawing of the square

Wirklichkeit» des Gegenstandes einzufangen imstande sind. Während eines solchen Arbeitsprozesses wird die Zeichentechnik dem gewählten Massstab und der Bestimmung der Zeichnung angepasst: Die Art des Zeichnens, mit Bleistift oder Feder oder das Anwenden von Farben, entspringt nicht dem Zufall oder einer Laune des Geschmacks, sondern ist je nach Ausdruck und Bedeutung des architektonischen Gegenstandes verschieden. Alles in allem ist die Zeichnung interpretierende und erklärende Vermittlerin der jeweiligen architektonischen Absicht. Es geht hier also nicht bloss um die Darstellung eines architektonischen Gegenstandes, sondern über dessen Realität hinaus um seine Bedeutung. Für Rossi ist die Zeichnung ein Mittel, um zu «verstehen», um die Dinge auszuloten, um die eigene Bildungs- und Ideenwelt zu ergründen: «Auch in den Entwürfen stellt uns die Wiederholung, die Collage, die Verschiebung eines Elementes von dieser zu jener Komposition stets vor einen anderen Entwurf, den wir machen möchten, der jedoch wiederum Erinnerung an etwas anderes ist.» (Aldo Rossi, Wissenschaftliche Selbstbiographie, Verlag Gachnang & Springer, S. 35)

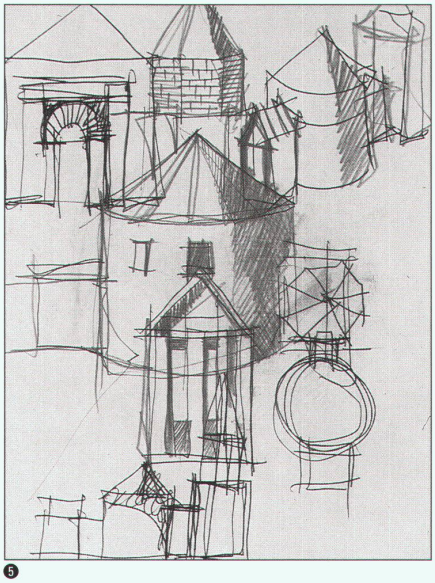
Die Zeichnung verhilft ihm aber auch dazu, über den Gegenstand hinaus Bezüge zu dessen Umgebung herzustellen. Für Rossi gewinnt der architektonische Gegenstand seine Bedeutung nicht allein aus seiner Form, sondern auch aus seiner Beziehung zu den anderen Dingen, aus dem Raum, den er zwischen sich und den anderen Dingen lässt: Aus diesen «Freiräumen» entsteht die Stadt. «Jede



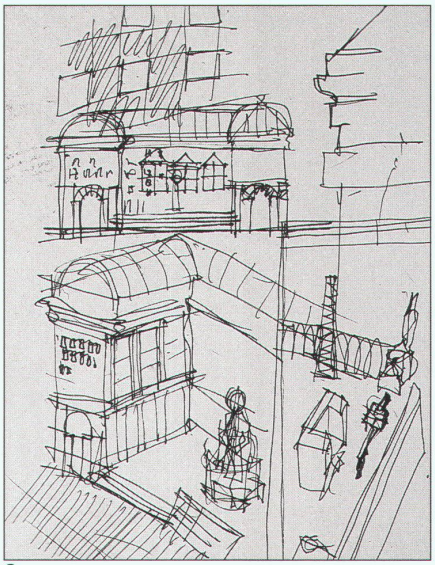
❷



❸

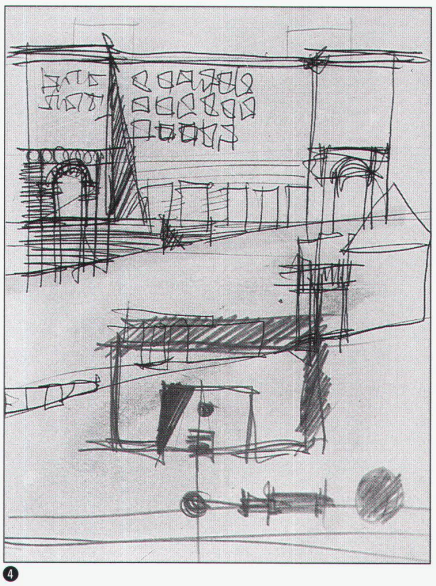


❺

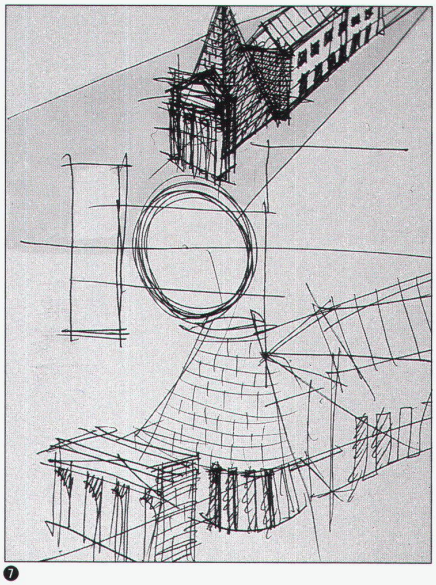


❻

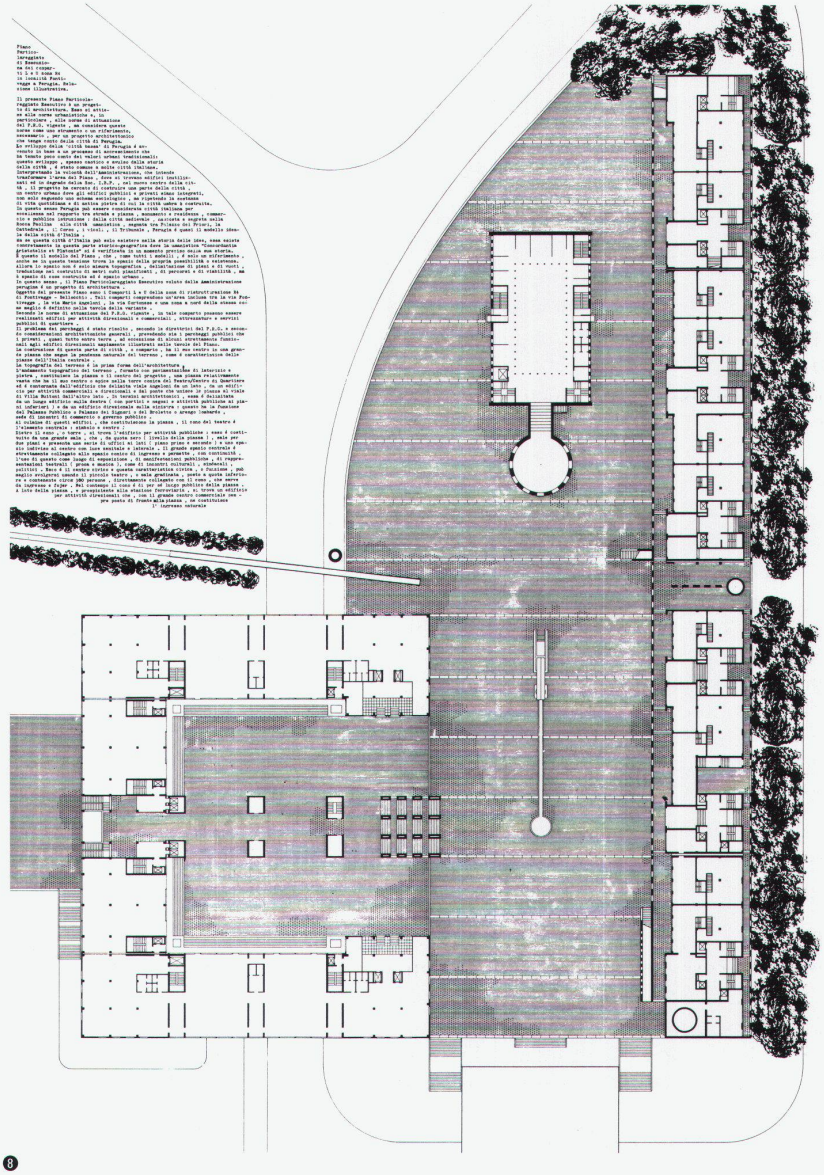
❷–❼
Entwurfsskizzen des Platzes, des Bürogebäudes Broletto, des Wohngebäudes und des Theaters / Esquisses de projet pour la place, l'immeuble de bureau Broletto, l'immeuble d'habitat et le théâtre / Design drawings of the square, the Broletto office building, the residential building and the theatre



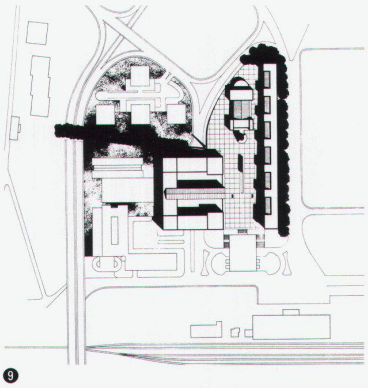
4



7



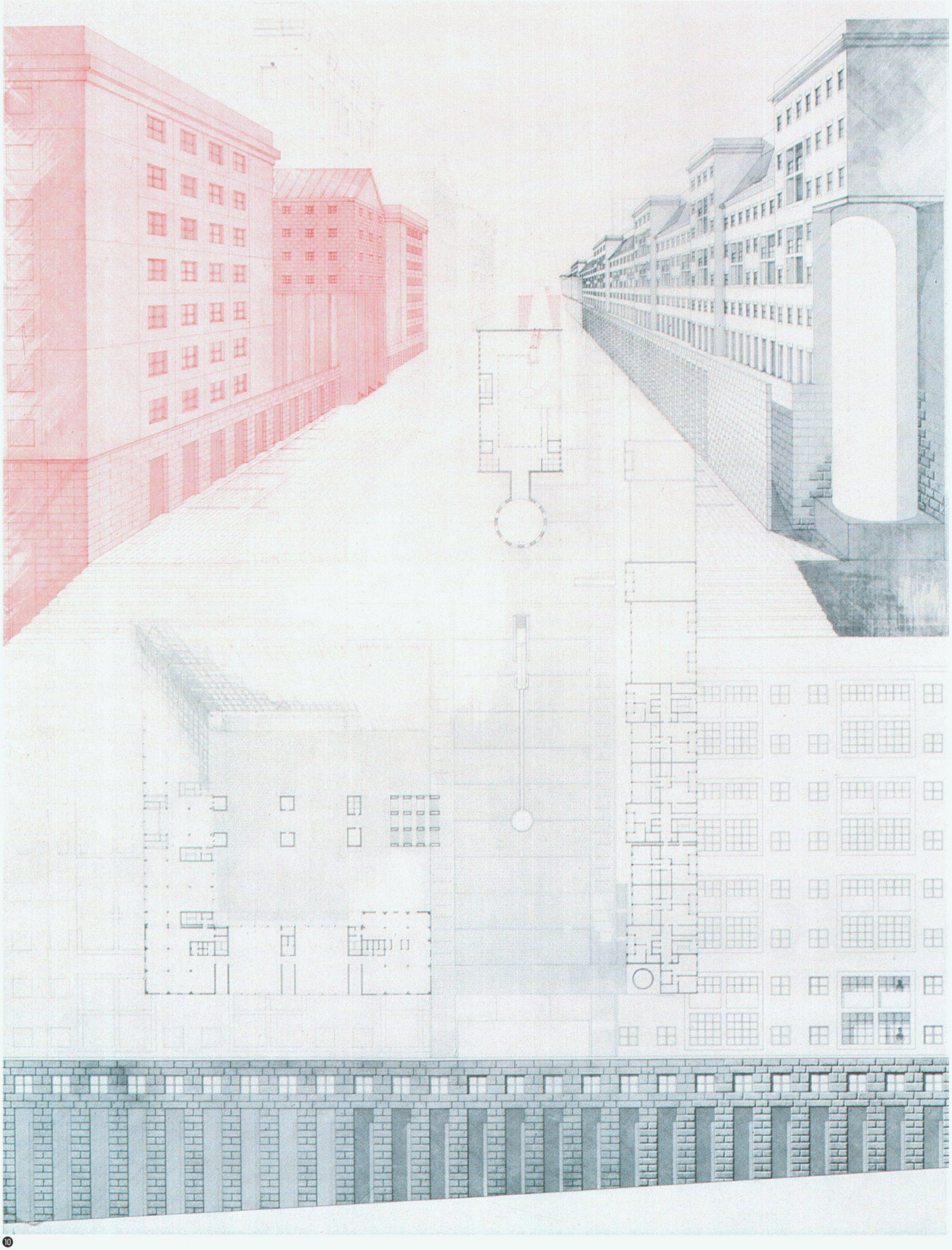
8



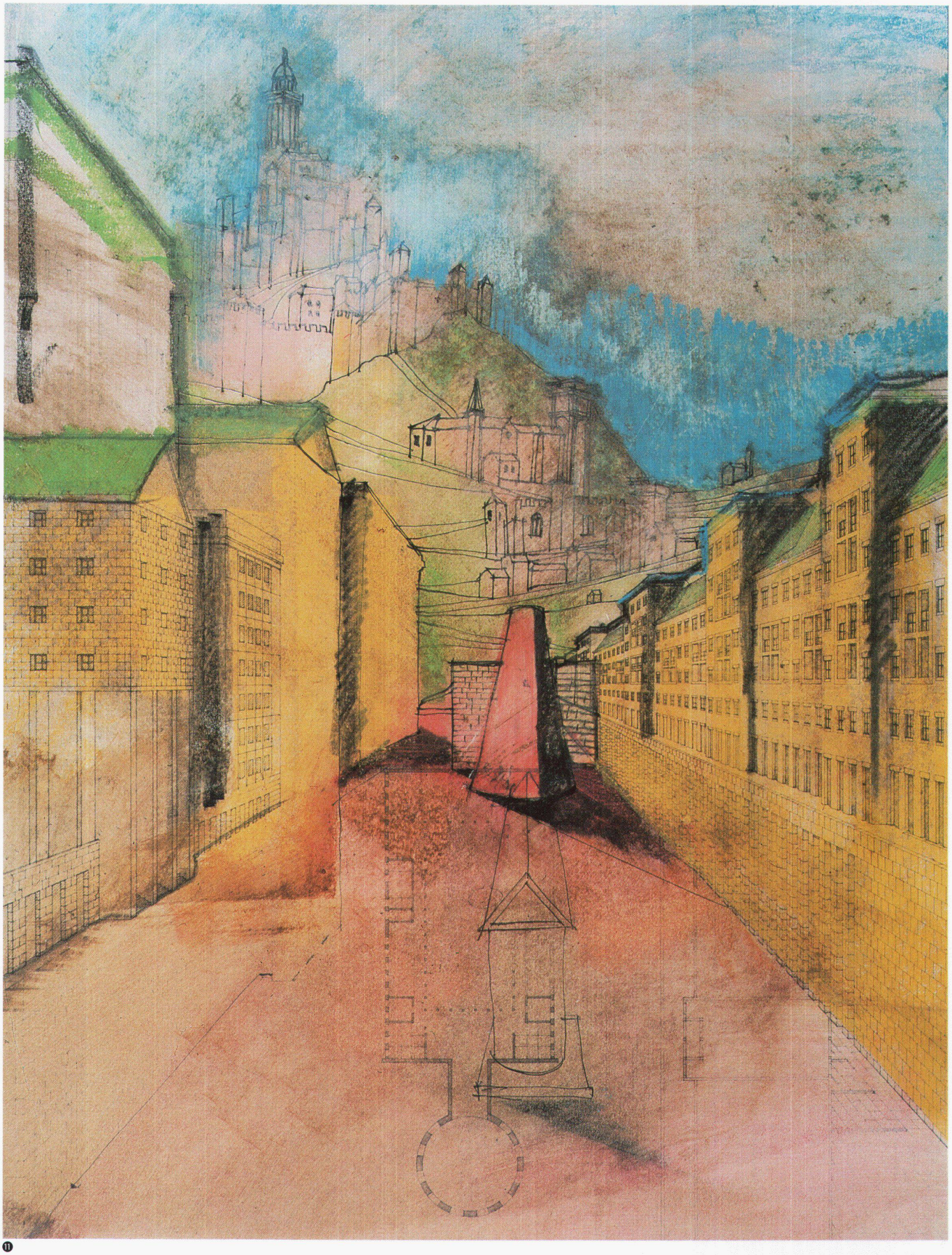
9

8
Gesamtgrundriss des Platzes. Links das Bürogebäude Broletto, oben das Theater, rechts das Wohn- und Ladengebäude / Plan général de la place. A gauche, l'immeuble de bureau Broletto, en haut le théâtre, à droite l'immeuble d'habitat et de commerce / General ground-plan of the square. To the left, the Broletto office building, above the theatre, to the right the residential and stores building

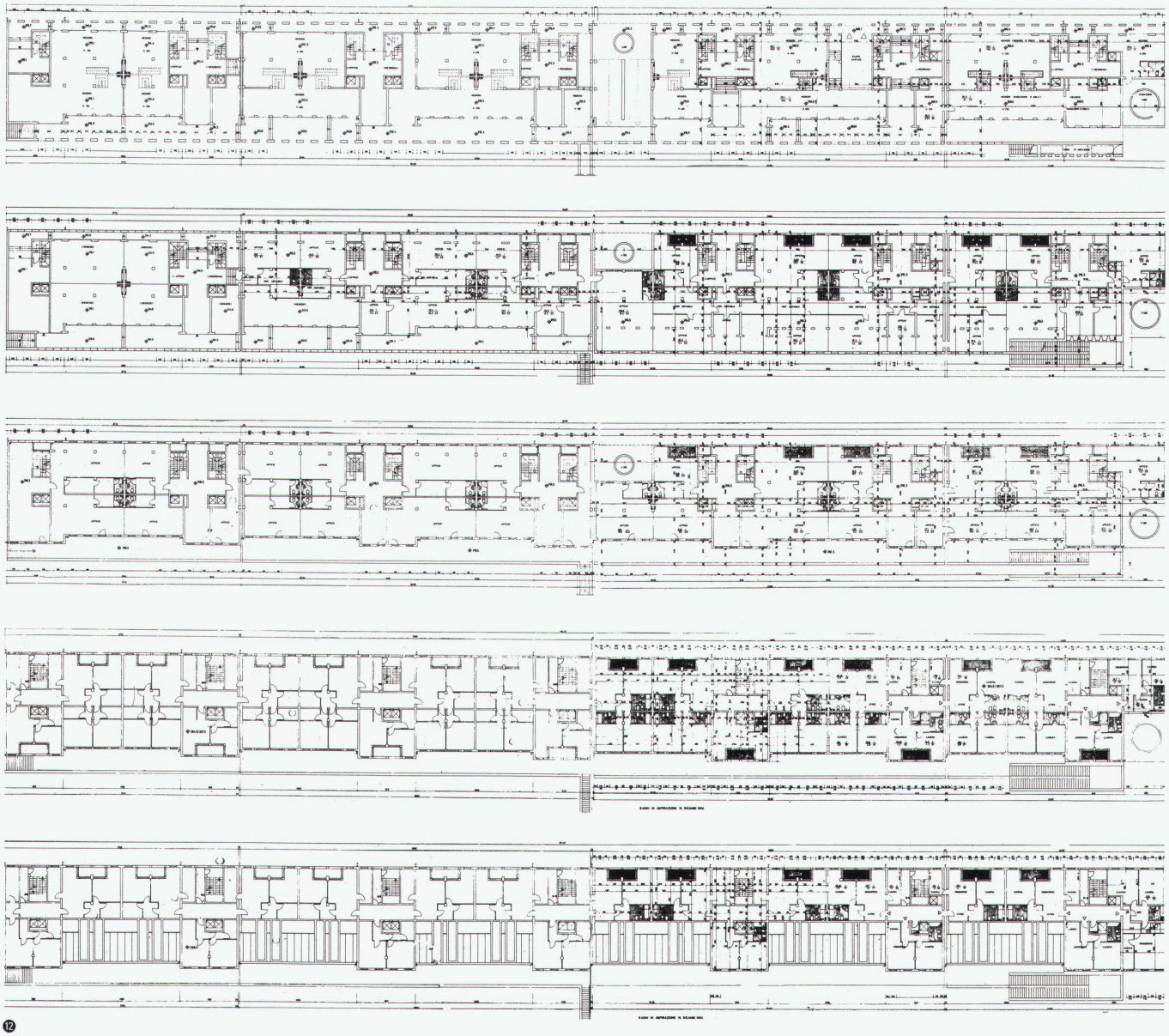
9
Gesamtplan des Quartiers / Plan d'ensemble du quartier / General neighbourhood plan



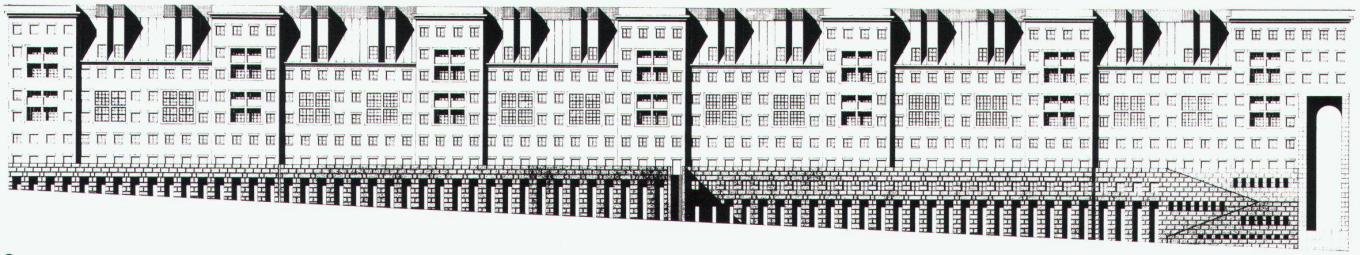
⑩



⓫



⓬



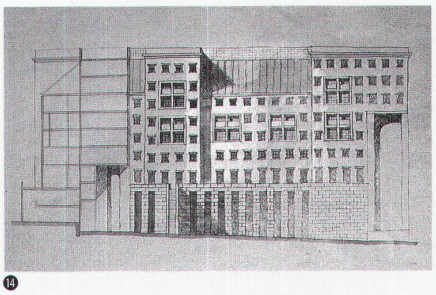
⓭

Beliebigkeit der Erfindung ist verschwunden, Form und Funktion sind im Gegenstand festgelegt, der Gegenstand – ob Teil der Landschaft oder der Stadt – ist ein Beziehungsgeflecht von Dingen. Es gibt keine Reinheit der Zeichnung, die nicht eine neue Komposition all dieser Dinge wäre, und am Schluss kann der Künstler mit Walter Benjamin sagen: ‹Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.› Das Hervortreten der Beziehungen zwischen den Dingen ergibt, mehr als die Dinge selbst, immer neue Bedeutungen.» (Aldo Rossi, a. a .O., S. 33)

Wie in den Bildern von de Chirico ist nicht so sehr die Darstellung von Architektur Thema von Rossis künstlerischer Arbeit, sondern die Aufzeichnung der Gegenstände und des Raumes zwischen ihnen, das heisst die Schilderung ihrer Beziehung zueinander. Seine Zeichnungen illustrieren mehr und mehr auch aus dem Zusammenhang gelöste Architekturen, spielen auf Erinnerungen an, in denen sich historische Dokumente mit autobiographischen Reminiszenzen vermischen. In diesem «Dekontextualisierungsprozess» werden die einzelnen Gegenstände – von jeweils hohem Eigenwert – unter neuen Gesichtspunkten angeordnet. Wie antike Statuen aus Athen oder Rom, die aus ihrer örtlichen und zeitlichen Umgebung herausgelöst in einem Museum ausgestellt werden, so versammelt Rossi die Gegenstände seines Interesses in einem «imaginären Museum», das heisst in seinen Bildern. Es sind keine architektonischen Zeichnungen mehr, sondern Bilder, Tagebücher aller möglichen architektonischen Formen. In letzter Konsequenz führt dies dann zu den «città analoghe», den «analogen Städten», Gemälden, die in Aldo Rossis architektonischem Schaffen einen eigenen Stellenwert haben .

Die verschiedenen Facetten der Architekturzeichnung, die so ausgeprägte darstellerische Funktion wie auch die Beziehung zwischen – gezeichnetem – Entwurf und ausgeführtem Bau sind in einer neueren Arbeit von Aldo Rossi besonders schön nachweisbar: Es handelt sich um die Restrukturierung der «Zona Fontivegge» in Perugia. Die Gesamtplanung des Quartiers gehört für Rossi mit zum Entwurf, «ein Entwurf, der versucht einen Stadtteil zu errichten, ein urbanes Zentrum, in das die öffentlichen und privaten Gebäude nicht nach einem soziologischen Muster integriert sind, sondern indem sie das Wesen des Alltäglichen, vermischt mit dem umbrischen Gestein, aus dem die alte Stadt gebaut ist, wiederholen». Als Zentrum dieses Areals hat Rossi einen Platz entworfen, der auf der einen Seite durch ein langes Wohngebäude begrenzt ist und auf der anderen Seite durch ein Bürohaus, dem «Palazzo pubblico», genannt Broletto. In der Mitte des Platzes befindet sich ein Mehrzwecksaal für Theateraufführungen und Quartieranlässe, davor erhebt sich ein konischer Turm, Symbol der Gemeinschaft und Drehpunkt der Komposition. Ein Brunnen bezeichnet das Zentrum des freien Platzes. Die Anlage ist noch im Bau; bereits realisiert sind das Bürohaus und der Platz mit dem Brunnen.

*Paolo Fumagalli*



⓮

⓬–⓯
Wohn-, Büro- und Ladengebäude / Immeuble d'habitat, de bureau et de commerce / Residential, office and stores building

⓬
Grundrisse / Plans / Ground-plans

⓭
Fassade zum Platz / Façade donnant sur la place / Façade towards the square

⓮
Entwurfsskizze für die Fassade und den Schnitt / Esquisse de projet pour la façade et la coupe / Design drawing for the elevation and section

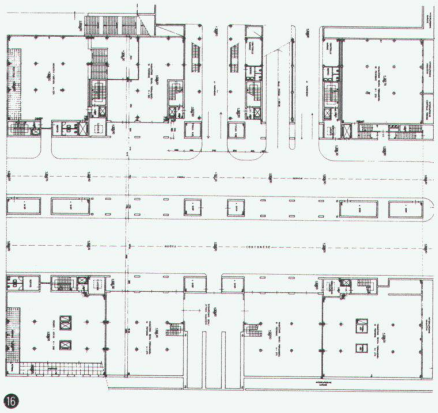
⓯
Hintere Fassade / Façade arrière / Rear façade

Seite/Page 36/37:

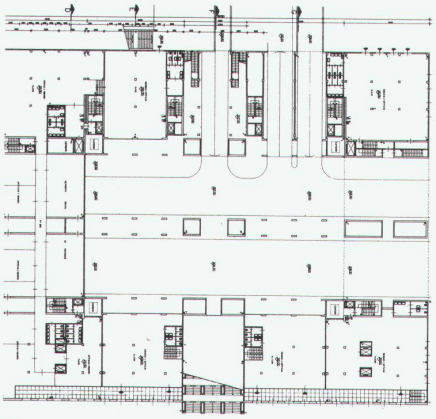
⓪
Grundrisse, Fassaden, Perspektiven des Platzes und der Gebäude / Plans, façades et perspectives de la place et des bâtiments / Ground-plans, elevations, perspectives of the square and the buildings

⓫
Perspektivische Skizze / Esquisse-perspective / Perspective drawing

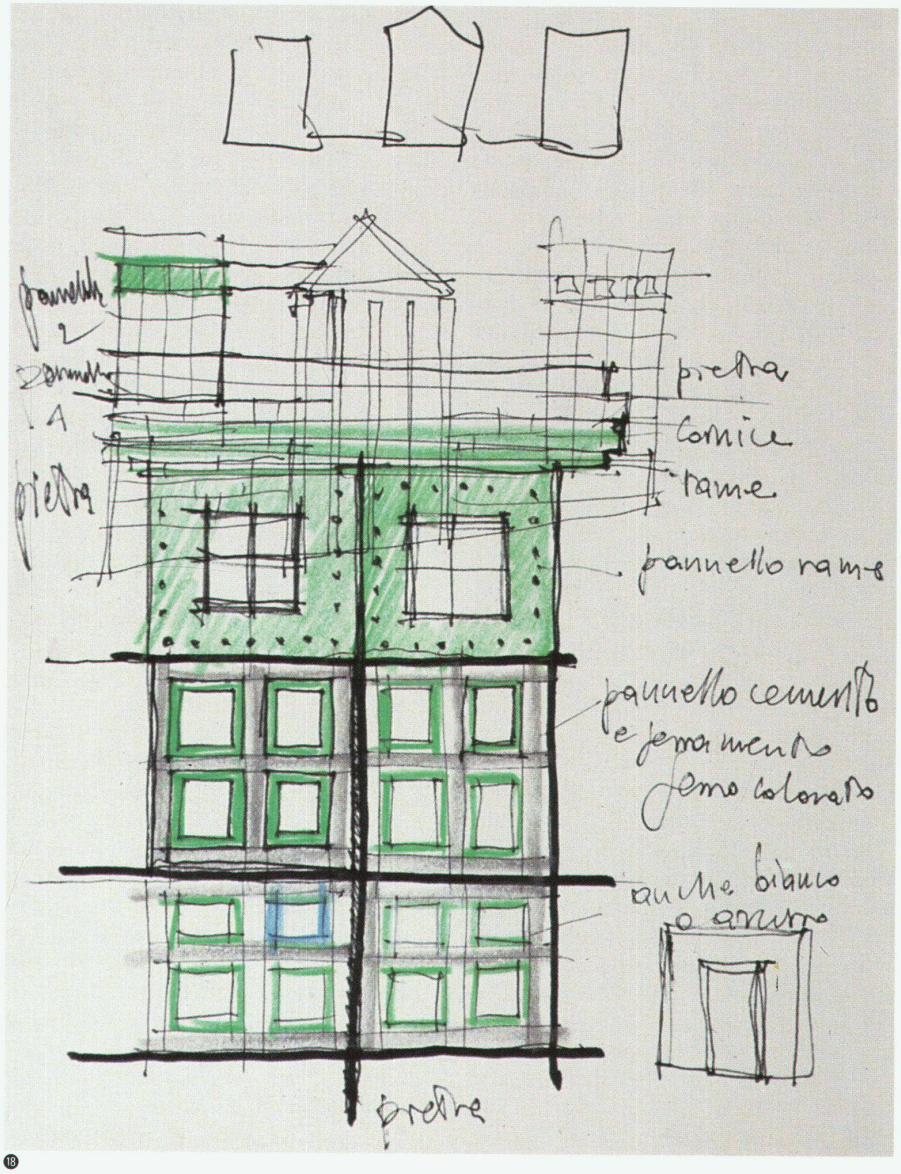
⓯



⑯



⑰

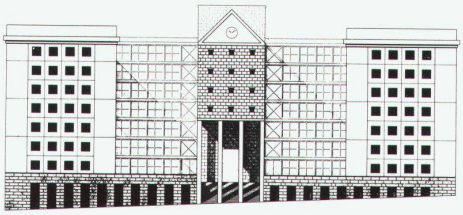



⑱

⑯–㉓
Bürogebäude Broletto / Immeuble de bureau Broletto / The Broletto office building

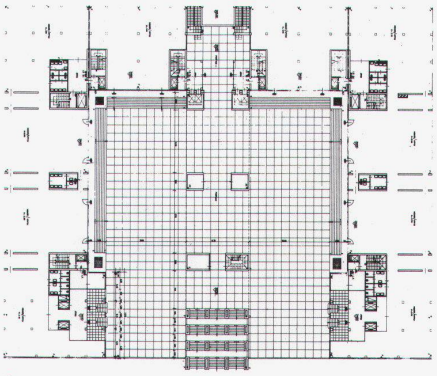
⑯
Untergeschoss / Sous-sol / Basement

⑰
Geschoss auf Platzebene / Etage au niveau de la place / Square level floor

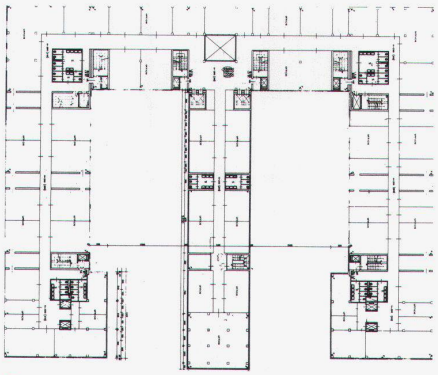


⑲

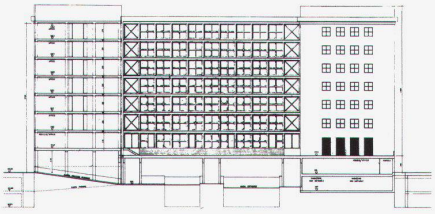
⓴



㉒



㉓



㉑

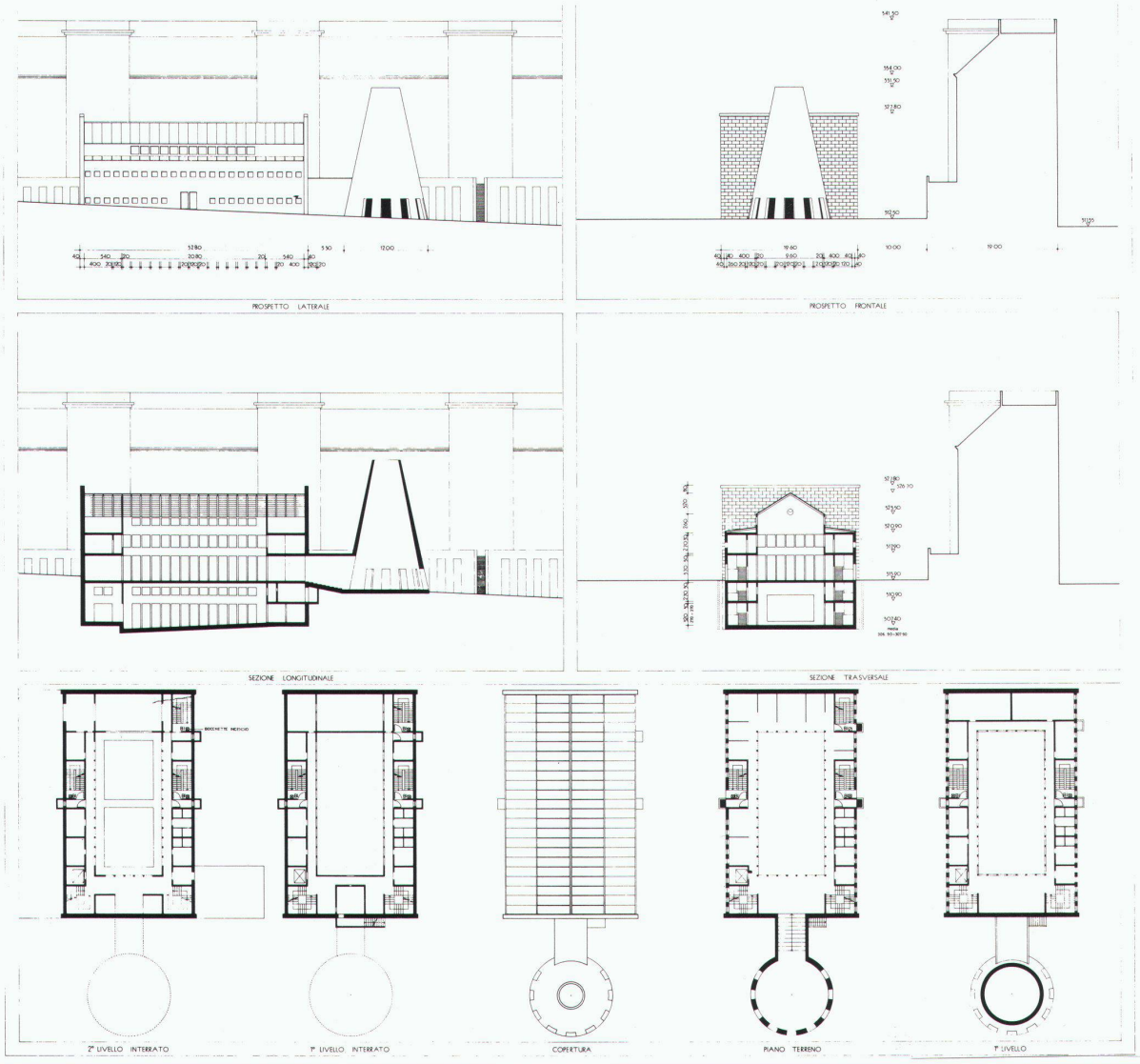
⑱ ⓴
Entwurfsskizzen der vorfabrizierten Fassade / Esquisses de projet pour la façade préfabriquée / Design drawings of the prefab façade

⑲
Fassade zum Platz / Façade donnant sur la place / Façade towards the square

㉑
Schnitt / Coupe / Section

㉒
Geschoss auf Hofebene / Etage au niveau de la cour / Courtyard level floor

㉓
Normalgeschoss / Etage courant / Standard floor




㉔

㉔
Grundrisse, Schnitte und Fassaden des Theaters / Plans, coupes et façades du théâtre / Ground-plans, sections and elevations of the theatre

㉕

㉕
Gesamtaufnahme des realisierten Gebäudes Broletto / Vue d'ensemble de l'immeuble Broletto réalisé / General view of the realized Broletto building

Foto: Antonio Martinelli

9 Cf. Ph. Boudon, Figuration graphique en architecture fasc. 3a Sémiologie des figures et syntaxe des formes, Paris, AREA DGRST, 1976
10 Ph. Boudon, F. Pousin, Figures de la conception architecturale, Paris, Dunod, à paraître
11 Les rapports entre échelle et figuration ont été développés par nous-mêmes dans «Virtualité de la figure architecturale», en La question de l'échelle et l'architecture, sous la direction de Ph. Boudon, Nouvelle Encyclopédie, Fondation Diderot, à paraître aux PUF
12 Pour une étude précise des tracés cf. la catégorie des dromies en Figures de la conception architecturale, op. cit.
13 Sur la notion de découpage et le concept d'échelle cf. La question de l'échelle et l'architecture, op. cit.

## L'espace entre les objets

*Zone Fontivegge à Pérouse, 1982–1988*
*Architecte: Aldo Rossi, avec G. Braghieri, V. Bega, G. Merighi e M. Scheurer, Milan*
*Voir page 32*

Le dessin est l'instrument qu'utilise l'architecte pour concevoir son projet. De même que le fait de projeter résulte d'un processus complexe à l'intérieur duquel se succèdent les différentes phases d'approche qui conduisent à la définition de l'objet, puis à sa réalisation, ainsi le dessin d'architecture présente-t-il des caractéristiques et des techniques diverses et assume différents rôles à l'intérieur de chacune de ces phases.

Le dessin est l'instrument qu'utilise l'architecte pour élaborer son projet. Il représente le moyen par lequel effectuer ce travail d'analyse, d'invention, d'approfondissement qui mène à la création d'un objet imaginaire. C'est donc un instrument de recherche permettant d'inventer des formes, d'établir des rapports, d'imaginer des espaces et d'en élaborer les résultats à travers un processus qui, bien que mental, trouve, grâce à lui, expression et lisibilité. Ainsi, au même titre que le mot, le dessin devient le moyen concret de développer une pensée abstraite.

Le dessin est l'instrument qu'utilise l'architecte pour transmettre des informations. Le dessin est langage: série de symboles conventionnels, codifiés, pour communiquer à autrui comment est fait l'objet architectonique projeté et comment il doit être construit; informations donc de type descriptif et dimensionnel, relatives à l'organisation des espaces internes, aux contenus fonctionnels prévus et à leur agencement logique. Ce sont les plans, les façades, les coupes; informations aussi servant à la construction même et fournies à l'artisan ou à l'industrie, où une série de symboles graphiques transmettent les informations sur les matériaux, sur leurs dimensions et la manière de les employer, sur les liens entre les divers éléments et leur montage.

Le dessin est l'instrument qu'utilise l'architecte pour imiter la réalité. C'est le moyen qui, créant l'illusion, permet de représenter l'objet architectonique dans sa forme finale, une fois construit; avec ses propres valeurs dimensionnelles et dans ses rapports avec le contexte. Perspective, axonométrie, report des ombres et couleurs constituent la panoplie technique pour mimer une réalité encore fictive, pour donner forme et concrétiser une fiction. Le dessin représente un objet qui possède une forme propre, une structure, une organisation logique, des façades bien définies, des rapports avec ce qui se trouve autour de lui, des espaces internes: une réalité certes, mais seulement médiatisée, un objet concret certes, mais pas encore formé.

Dans l'architecture et le projet d'Aldo Rossi, ces spécificités du dessin architectonique ont une portée particulière. Ce n'est pas tant parce qu'il s'agit d'un dessin «beau» en lui-même, mais plutôt parce que le dessin assume un rôle fondamental et déterminant dans le processus de création: en d'autres termes, le dessin n'est plus seulement un «instrument», comme pourrait l'être la planche sur laquelle il travaille, mais aussi un moyen d'expression et une méthode de travail. Pour Rossi, le dessin est, en premier lieu, un ensemble graphique servant à représenter l'objet architectonique «exactement comme il se présentera dans la réalité». Mais ceci non pas dans les sens hyperréaliste du terme, c'est-à-dire non en tant que «imitation de la réalité» mais, au contraire, en tant qu'ensemble de produits graphiques réalisés à des échelles différentes, selon des techniques différentes et qui, ajoutés les uns aux autres, finissent par former un collage complexe où façades, coupes, plans, axonométries, perspectives viennent se superposer et dont la somme permet de saisir la «réalité architectonique» de l'objet. Dans ce processus, la technique du dessin change en fonction de l'échelle de représentation choisie et selon les buts recherchés: la manière de dessiner, l'emploi du crayon ou du stylo, l'utilisation de la couleur ne relèvent pas du simple hasard ou du goût du moment, mais sont choisis pour être cohérents avec ce que l'architecture veut exprimer ou signifier. En somme, le dessin est un moyen tant pour interpréter que pour expliquer les intentions de l'architecte. Il ne vise pas seulement à représenter graphiquement ces intentions, mais à aller au-delà de la réalité de l'objet lui-même, jusqu'au cœur de ce qu'il signifie.

Chez Rossi, le dessin est un moyen «d'appréhender», de sonder l'intérieur des choses, de porter au jour son propre monde culturel et ses idées: «De même dans les projets, la répétition, le collage et la translation d'un élément, d'une composition à une autre, nous met continuellement en face d'un autre projet que nous aimerions faire, mais qui, quant à lui, est la mémoire de quelque chose d'autre.»

En plus, le dessin est aussi l'instrument qui, par delà l'objet lui-même, permet de représenter le rapport que celui-ci entretient avec le contexte. La qualité de l'architecture réside, pour Rossi, non seulement dans la forme de l'objet, mais aussi dans ce qui se dégage du rapport entre les objets, tant sur le plan purement physique que sur le plan symbolique, et dans les inter-relations: c'est sur ces espaces que se crée la ville: «Tout élément dû au hasard de la création a disparu. La forme et la fonction sont définies dans l'objet-même, et l'objet, qu'il fasse partie du paysage ou de la ville, est un enchevêtrement de relations entre objets. Il n'y a aucune pureté du dessin qui ne serait pas une nouvelle composition de tous ces objets. A la fin l'artiste peut dire avec Walter Benjamin ‹moi, pourtant, je suis déboussolé par la ressemblance avec tout ce qui m'entoure›. La mise en évidence des relations entre les objets crée, plus que les objets eux-mêmes, toujours de nouvelles significations.»

Comme dans les tableaux de De Chirico, le thème du travail pictural d'Aldo Rossi ne réside pas tant dans la représentation de l'architecture que dans le recensement des objets et dans le vide qui se trouve entre ces objets, dans la description de leurs relations. Le dessin illustre, progressivement, des architectures isolées de leur contexte et se fait représentation de la mémoire de ces objets, où aux documents autobiographiques s'ajoutent ceux historiques. Dans ce processus de mise hors du contexte, les architectures, désormais chargées chacune de leurs propres valeurs, et prises individuellement, sont regroupées selon de nouveaux critères. De même que dans un musée où les objets de la Grèce et de la Rome antiques sont exposés hors de tout contexte de lieu ou de temps, ainsi les objets qui retiennent l'intérêt de Rossi sont-ils rassemblés en un «musée imaginaire», c'est-à-dire dans ses tableaux. Il ne s'agit plus de dessins d'architectures, mais de tableaux: journal intime de formes architectoniques possibles, montage qui, porté à ses ultimes conséquences, donne naissance aux «città analoghe», tableaux dont l'apport possède, à lui seul, une qualité artistique à l'intérieur de l'œuvre architectonique d'Aldo Rossi.

Ces différentes valeurs du dessin d'architecture et ce rôle différencié de la représentation, pas moins que le rapport entre projet dessiné et réalisation concrète, se retrouvent pleinement dans un récent travail d'Aldo Rossi: la restructuration de la zone de Fontivegge à Pérouse. Le plan général du quartier est pour Rossi un projet: «un projet qui a cherché à construire une partie de la ville, un centre urbain où les édifices publics et privés sont intégrés, non seulement selon un schéma sociologique, mais en reprenant l'essence de la vie quotidienne et des vieilles pierres qui constituent toute ville en Ombrie». Au centre de cette zone, le projet de Rossi prévoit une place bordée, d'un côté, par un long immeuble d'habitation, avec des arcades et des magasins au rez-de-chaussée, et de l'autre côté, par un immeuble de bureaux qui a pour fonction d'être le centre administratif de la collectivité, l'Hôtel de ville, le Broletto; au milieu de cette

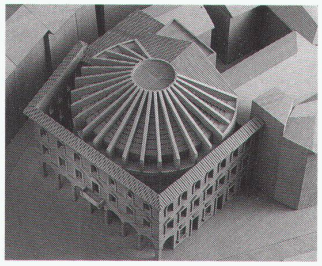
place est prévue une salle polyvalente servant de théâtre et de centre de quartier, et devant laquelle se dressera une tour conique, symbole de la collectivité et élément-pivot de toute la composition. Une fontaine marquera le centre de la place. Cet ensemble est actuellement en cours de réalisation. Jusqu'à maintenant, le bâtiment administratif du Broletto, la place et la fontaine centrale ont été réalisés.

*Paolo Fumagalli*

*Aurelio Galfetti, Bellinzone*
*Mario Botta, Lugano*

## Deux projets non réalisés à Bellinzone

*Voir page 44*



A la base du rejet de ces projets et à celle du débat qui, constamment, a lieu dès lors qu'on se prononce sur la protection des centres historiques des villes, on retrouve les mêmes motifs; et ceci, pas seulement à Bellinzone. Les problématiques que contiennent ces deux projets, au demeurant fort différents, ont, en fait, des caractéristiques qui vont bien au-delà du cas en question et en font deux exemples parfaits de la manière d'apprécier et de juger le rapport entre architecture nouvelle et architecture préexistante.

Le premier projet est celui élaboré par l'architecte Aurelio Galfetti pour la création d'un Centre culturel. Ce projet prévoie la restauration d'un ancien théâtre – le Teatro Sociale – construit en 1874 par l'architecte Giacomo Moraglia; bâtiment intéressant, caractérisé par un espace central elliptique que déterminent des loges superposées en demi-cercle par rapport à la scène. Cet édifice reprend, à une échelle très petite, la typologie des théâtres d'opéra italiens du XIXe siècle – peut-être le seul de ce type à subsister en Suisse – encore dans son état d'origine, mais ayant très fortement subi les affres du temps. Vu sa très faible capacité, tant du point de vue du nombre des spectateurs qu'il peut acceuillir que de celui des dimensions de la scène ou des locaux annexes, le projet de Galfetti, pour sa restauration, prévoit l'adjonction, en occupant ce qui est aujourd'hui un jardin, d'un nouveau bâtiment. Ce dernier jouxterait celui existant et serait destiné à acceuillir une salle supplémentaire ainsi que les infrastructures nécessaires. Le rez-de-chaussée du nouveau bâtiment est conçu en tant qu'espace ouvert de rencontre, foyer pour les spectateurs de l'une et l'autre salle. Dans ce projet, les deux édifices se trouvent côte à côte: l'un, en fer et verre, l'autre, du XIXe, en pierre, tous deux avec des contenus fonctionnels venant se compléter.

La polémique engendrée par ce projet de Galfetti ne porte toutefois pas sur la juxtaposition entre ancienne et nouvelle architecture, mais, bien plutôt, sur la disparition du jardin; bien sûr, parce que ce jardin se trouve en plein centre historique et, exactement face au néo-classique «Palazzo del Governo». Or, dans son projet, Galfetti propose de supprimer ce jardin et de créer, grâce aux nouveaux volumes architectoniques projetés, une nouvelle place où la monumentale architecture néo-classique du «Palazzo del Governo» se trouverait dans un nouveau rapport avec le contexte. La polémique suscitée porte, officiellement, sur la préservation de la verdure de ce petit jardin. En réalité, elle est due au fait qu'on propose de modifier les espaces liés au passé de la ville. Et ceci, en recourant à une architecture «moderne». Pour les défenseurs acharnés de l'ancien, pour ceux qui voudraient figer les centres historiques au nom d'une perfection et d'un équilibre que l'on ne devrait absolument pas remettre en question, le projet de Galfetti représente un danger énorme, une bombe en puissance. En effet, au-delà même de ses spécificités, ce projet risque de faire voler en éclats le principe urbanistique, désormais enraciné et répandu, qui régit tous les plans d'affectation de nos centres historiques: la conservation de l'existant.

Il s'agit, et c'est important de le préciser, d'une conservation envisagée surtout en termes passifs, c'est-à-dire radicalement hostile à toute modification de l'existant, à toute intervention nouvelle. C'est un critère qui se base sur une perception nostalgique du présent, qui, malgré les bonnes intentions qui l'animent, se révèle dangereux, dans la mesure où il ne voit pas que l'histoire, au lieu d'être une cristallisation d'événements, est, bien au contraire, le processus de progressifs et inévitables changements: quelle que soit l'intervention architectonique, même une simple conservation, elle constitue toujours un acte de transformation par rapport au préexistant. Ne pas reconnaître cette nécessité de transformation de la ville veut dire ne pas comprendre la nécessité du projet. Concevoir la sauvegarde des centres historiques en termes uniquement de conservation est alors, de par sa nature, un geste anachronique qui, même s'il se veut bénéfique, ne cause, en réalité, par son inertie intrinsèque, que des dommages. C'est comme se refuser à soigner un malade. C'est, en somme, une attitude contre l'architecture, ou plus, contre le projet architectonique, si par ce terme on désigne l'unique instrument grâce auquel il est possible de contrôler la transformation. Les Plans d'urbanisme des centres historiques sont des plans généralement voués à l'échec, justement parce qu'en eux est absente cette composante qu'est le projet. L'attention et le respect portés à l'histoire ne sont possibles que si l'on est conscient du caractère inévitable de ce processus de transformation.

Le second projet analysé, et qui concerne toujours Bellinzone, fait ressortir une autre contradiction contenue dans les plans de protection des centres historiques: celle entre un concept de planification qui tend généralement à la «momification» de l'existant, et une pratique qui, par contre, laisse toute liberté pour transformer les contenus fonctionnels. C'est le compromis entre les exigences de transformation de la ville et celles de la conservation de son histoire. Le projet en question concerne la restructuration de la Banca dello Stato, et est signé Mario Botta. Il s'agit d'un projet tout juste esquissé, dessiné schématiquement, et dont le rejet a fait qu'il n'a pas été poussé plus loin. Pour la restructuration du bâtiment existant, situé dans le centre historique de Bellinzone et construit en 1930 par l'architecte Mario Chiattone, Botta est tenu, selon les normes du plan d'affectation, de conserver les façades: il propose, de toutes manières, de vider l'édifice et de créer, à l'intérieur, une nouvelle structure architectonique de forme cylindrique.

C'est un projet volontairement polémique. Les anciennes façades sont conservées, comme l'y obligent les normes, mais derrière celles-ci se cache une nouvelle architecture, autonome et qui vient s'opposer à celle préexistante: ancien et nouveau, l'un dans l'autre. Mais la polémique bien évidemment est ailleurs; elle réside dans le fait que Botta met l'accent, de manière tapageuse, sur le fait de vider l'ancien édifice et «thématise» une manière de procéder désormais courante dans les restructurations importantes. Il en rend manifestes les contradictions. Le projet veut démontrer à quel point l'obligation de conserver les façades ne comporte aucune protection de l'histoire, mais conduit à un rapport conflictuel entre nouveau et ancien, dominé par l'antithèse entre vrai et faux. C'est une pratique qui, peu à peu, conduit à créer des villes de carton pâte, où un décor ancien, désormais fallacieux, vient cacher poutres en fer et dalles de béton. Une réalité que l'on rencontre non seulement à Bellinzone, mais aussi dans des centres historiques particulièrement encensés, comme celui de Berne. L'intérêt porté au projet de Botta vient justement de ceci: le cylindre qu'il met à l'intérieur du vieil établissement prouve que maintenir les façades tout en vidant l'édifice constitue une profonde transformation et que, en tant que telle, celle-ci doit être menée et résolue en termes de projet. Ce dernier, en somme, dénonce implicitement tant les normes urbanistiques en contradiction qu'une manière fausse de faire de l'architecture. Montre que ce système normatif, qui ingénument cherche à protéger ce qui est historique, conduit à l'inverse au faux historique, le provoque même.

L'urbanisme et l'architecture se réalisent, objet après objet, à travers l'histoire des constructions qui les alimentent. Mais, souvent, les idées bougent grâce aussi à cette partie de l'architecture que nous appellerons souterraine et qui reste cachée dans les pliures des feuilles sur lesquelles on a seulement dessiné.

*Paolo Fumagalli*