

RASSEGNA
DEI DOTTORATI ITALIANI
IN PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA E URBANA

FIRENZE
GENOVA
MILANO
NAPOLI 1
NAPOLI 2
PALERMO
PESCARA
ROMA
TORINO
VENEZIA

QUADRIMESTRALE
ANNO PRIMO
NUMERO TRE
MAGGIO 1998
LIRE 10.000

Architettura Ricerca Composizione

Paesaggio

Architettura e paesaggi

Ernesto D'Alfonso

Non avrei voluto trattare il tema paesaggio. Temo l'esclusività di chi intende così mettere fuori gioco la cultura dell'architetto e delle nostre scuole di cui conosciamo bene tutte le rughe. Ma come sfuggire al proprio tempo? Il tema si impone oggi proprio alle scuole di architettura inevitabilmente colte di sorpresa dalle domande che solleva. È sotto questo nome torna l'ansia speculativa che Benvenuto indicava come esito imprevisto dell'utopia realizzata (si veda "Arc 2") e ancora più il drammatico confronto con una legittimazione "destabilizzata" (incerta o instabile) del nostro compito sociale di architetti progettisti (Purini nello stesso numero).

D'altra parte, entrando immediatamente in argomento, il paesaggio come "prima" di un "esser-qui" da cui getto lo sguardo verso di esso è diverso nell'assorta contemplazione del pastore o dell'agugre che genera il mito o nella psicologizzazione del poeta e filosofo che lo racconta in rapporto a sé o dai circuiti delle mura torrite e dalle terrazze dei condomini di cui è panorama o dalle mobili piste delle autostrade della cui separazione irriducibile è sfondo. E forse proprio l'acuto sentimento di questa diversità, considerata dal punto di vista estremo dell'aeroplano o del satellite, porta con sé il richiamo a uno stato preumano. Il desiderio di una terra che riposi nel suo stato primordiale, integra, intatta, inesplorata, indifferente all'uomo e non segnata da lui. Persino da non segnare. Di una natura che riposi nello stato della sua Wilderness, ben delineata nel testo di Indelli, Francescato.

Questo propositi la salvaguardia della natura per scelta, come sostiene a ragione Venturi Ferriolo, è un atto intrinsecamente culturale ed estetico che dovrebbe contenersi nell'alveo dell'umanesimo. Mentre si pone in un orizzonte antiumanistico e assume facilmente l'aspetto radicale di voler sottrarre la natura agli uomini, con l'intento evidente di delegittimare il progetto della città, "la costruzione globale di un paesaggio"... "il paesaggio più radicale dallo stato di natura allo stato di cultura", nominando così l'idea di Cattaneo con le parole di Gregotti, citato da Leone in questo stesso numero. Propone quindi il problema del limite al progetto umano di integrazione del mondo nella cultura umana. Un interrogativo etico prima che estetico, il quale perciò non può non essere accolto, ma solo entro quell'orizzonte di umanesimo cattaneiano in cui sono postulate le condizioni cardinali ed esistenziali dell'uomo al mondo. Al di fuori delle quali il quesito è insensato.

Comporta infatti un conflitto altrimenti incomprensibile con un altro più primitivo e radicale valore etico di paesaggio come "ritratto della terra abitata", nel senso aristotelico (*Politica*, VII, 5) di orizzonte da abbracciare in un solo sguardo quale ambito totale entro cui la città si colloca. Il paesaggio naturale come bene da sottrarre alle società umane metterebbe infatti in discussione la città stessa come "luogo" da cui guardare l'orizzonte, come "terra propria" e come "polis" che abita una regione, la popola e la coltiva costruendola come "sua città". Nel sollevare poi questa critica dalla parte dei suoi artificiali e "tecnici" e dalla loro separazione che, per la prima volta, pare sollevi chi vi abita dal compito di coltivare la terra, divenuta strato sottostante, doppiamente "non luogo", benché vi poggino le fondamenta; si avanza, anche se indirettamente, l'ipotesi che la terra non sia poi così necessaria. Questione imbarazzante per chi vede nel sottrarre la natura agli uomini un segno di culto della terra.

Ciò comunque è dalla nuova posizione separata prodotta dalla tecnologia che si solleva l'istanza di un rifiuto dei segni umani. Ciò da quell'umano separato, che ci è oggi indispensabile, dal quale e nel quale proliferano senza limiti cose-nessi e cose-consumi. Il rifiuto di segni umani può allora apparire generato dall'opulenza dei consumi che dietro la festa dei segni di un'abitabilità totale celebrata dal comfort, scopre, oltre i rifiuti, un eccesso di presenza e di segno umano che cancella il senso stesso dell'opulenza e della festa. Quella scoperta cui Lassus accenna nel fastidio verso un modo maledetto e sguaiato di segnare il mondo, indice di ignoranza o di fallimento, almeno estetico, ed utopia radicale democratica. Ma proprio questo, dalla parte di un'aristocrazia (che si vuole nuova avanzata) che avverte il fastidio di questa ignoranza, può portare a un altro errore, più pericoloso dell'ignoranza stessa, come segnala lo stesso Lassus, cioè alla pretesa di una natura contemporaneamente intatta, selvaggia e sicura; di una natura salutare, monda di veleni, ridotta all'ideale minerale dell'acqua. L'alimento primario. Una natura senza nascita o morte e senza generazione. Celibe come una macchina. E senza corpo.

Dall'idea di un rinnovato culto della terra all'assimilazione di natura e tecnica il passo è ancora troppo breve.

Conta allora, piuttosto, il compito di avanzare all'interno del nostro campo di architetti e ben dentro l'orizzonte umanistico, che mantiene viva la relatività all'uomo, come condizione etica non di dominio, nell'indagine sulle questioni che proprio dall'orizzonte culturale dell'architettura si sollevano nel trattare di paesaggi, soprattutto come risposta positiva a una critica delle città. In questo, vi è consonanza con le posizioni di Hunt e attenzione alle osservazioni di Hargreaves sulla diversità di atteggiamento dei latini, dei nordici o degli anglosassoni e statunitensi. Non mi dilungo.

Da un'ottica europea e dalla posizione intermedia della Francia trarrei alcune tavole di Ledoux a illustrazione di un'idea "moderna" e antiurbana di abitare la terra. E, in una volontà di plurime alternative, richiamerei Piranesi e Repton, autori tutti, nelle loro immagini, di "progetti" orientati da una critica delle città esistenti verso valori ulteriori.

A essi vorrei intitolare le sezioni che in questo numero raccogliamo i contributi sul paesaggio; ricordando che esse sono state nominate attraverso le parole chiave delle ricerche dei nostri dottorandi e illustrate da loro elaborati esemplari riproposti e commentati nelle diverse sezioni quali indici di direzione delle ricerche in atto •

Indice

2 **Figure dello sguardo**
a cura di Sara Protassini
Sissi Castellano
Angela D'Agostino
Matteo Robiglio
Fabrizio Toppetti
Claudio Zanirato

6 **Sezioni del territorio**
a cura di Guy Bertelli
Giuseppe Leone
Luigina De Santis
Sisina Cangemi
Carlo Alberto Maggiore
Guido Morpurgo
Antonella Contin
Anna Giovannelli
Gustavo Ambrosini
Mario Luisa Barelli
Luca Barelli

Antonio De Rossi
Roberto Ingaramo
Stefano Mirri
Matteo Robiglio
Maria Cicchetti

10 **Landscapo**
a cura di Cecilia Bolognesi
Bernard Lassus
Martha A. Folger
John Dixon Hunt
Annalisa C. Maniglio
Massimo Venturi Ferriolo
Giampiero Indelli
Grazia Francescato
Nicola F. Braghieri

16 **Forme del tempo**
a cura di Ariela Rivetta
Alberto Cosmo
Loredana Tarallo
Anna Maritano

Giuliano Maggiora
Mario Ferrari
Cinzia Palumbo
Antonio Caporaso
Flaviano Maria Lorusso

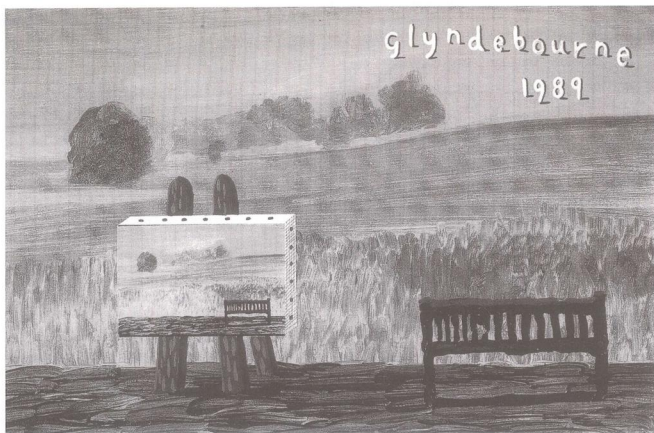
20 **Opere di paesaggio**
a cura di Ilaria Valente
Gianni Fabbri
Nicola Ventura
Federico Biolò
Gundula Rakowitz
Pisana Posocco

24 **Seminario**
Giovanni Galli
Francesco Samanassa
Marco Trisciuglio
Marcello Pazzagnini
Cesare Ajroldi

28 **Abstract**



C.N. Ledoux,
de la ville de Chaux.
L'abri du paover.
Elevation du Citoyenn.
Vue perspective du port
de la Loche.



In uno dei suoi ultimi scritti, Le Corbusier confessava di possedere un occhio speciale "l'occhio di un asino che ha capacità di sensazioni. Sono un asino con l'istinto della proporzione. Sono e rimango un visivo impenitente".

Queste parole ci suggeriscono di non rinunciare a ricomporre la discussione sul rapporto tra architettura e paesaggio al tema dello sguardo, sapendo che compito del progetto è anche scegliere il punto di vista più adatto alla contemplazione del mondo, il luogo nel quale ritagliare una finestra capace di veicolare le emozioni attraverso il paesaggio. Senza però dimenticare che l'architetto, come il geometra di Valéry, "quando ha ben osservato la figura, chiude gli occhi e si fa cieco" per cercare la forma come qualcosa che "entri in colloquio con lo spirito, si accordi con la ragione e con le numerose convenienze".

La riflessione estetica contemporanea ha messo in evidenza come la modernità, rinunciando a ricercare il valore esclusivamente nella relazione con ciò che sta al di là del sensibile, abbia attribuito un ruolo centrale alla capacità di cogliere la molteplicità di significati concentrati in un unico oggetto, i suoi tempi e ritmi diversi. La figura del paesaggio, anche a partire da una riformulazione della relazione natura/artificio/cultura, ha cominciato a rappresentare l'idea che il mondo si costruisca attraverso il dialogo tra un insieme di oggetti eletti a contesto e un universo percettivo, nel quale sono venute meno l'identità, l'unità e la staticità del soggetto. Non a caso, da Endell a Benjamin fino a Giedion e a Banham, le esperienze dello spazio e del tempo nella topografia vengono rappresentate attraverso immagini che mutano molte delle modalità di presentazione proprie del genere del paesaggio, deformate dalle nuove dimensioni dell'esperienza estetica e vitale: la velocità e il divenire.

Di recente, a fronte di una nuova condizione percettiva dominata dalla sovrapposizione e dalla mobilitazione totale del campo visivo, la parola paesaggio è divenuta il luogo astratto nel quale si incontrano le diverse tecniche, culture e soggettività interessate dalla rappresentazione e dalla trasformazione dello spazio abitato e del territorio. Come ha scritto J.B. Jackson, "una tradizione del mondo occidentale antica di migliaia di anni sta cedendo a un'organizzazione dello spazio fluido che per ora non comprendiamo interamente, né sappiamo come trasformare nel simbolo di ciò che è desiderabile e degno di essere conservato. Col tempo, troveremo il nostro modo di riscoprire il ruolo dell'architettura e degli artefatti dell'uomo nel creare un nuovo paesaggio civilizzato". Un ruolo che, per chi come Jackson ha dedicato la propria vita a decifrare i diversi paesaggi per leggerli "i segni del nostro senso di responsabilità rispetto alla sopravvivenza della terra e della sua gente", resta comunque fuori discussione (S.P.)

Metropoli

Dialogo all'interno del dottorato di Napoli

SISSI CASTELLANO, ANGELA D'AGOSTINO

Come architetti operanti ci troviamo nella necessità di individuare, quale obiettivo prioritario della ricerca, la messa a punto degli strumenti per il progetto. A questo proposito è importante riflettere su quattro questioni fondamentali. La prima riguarda l'uso e la definizione dei termini che rispetto al passato hanno cambiato di senso e che necessitano di continue revisioni o specificazioni. La seconda, strettamente legata alla precedente, riguarda la consapevolezza che il paesaggio esiste in quanto proiezione intellettuale e che quindi è il risultato di un sistema di montaggio. A questo punto è necessario capire se esiste una continuità con la tradizione dell'"analisi urbana" e come affinare i nuovi strumenti di ricerca. Rimane infine, quale questione fondamentale, l'individuazione degli elementi strutturanti il nuovo paesaggio, elementi che diventano i nuovi termini del nostro progetto.

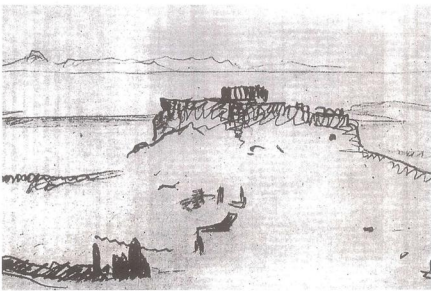
Si registra un cambiamento nell'uso dei termini per definire la realtà contemporanea: dall'"architettura della città" si è passati al "paesaggio urbano metropolitano"; che tipo di riflessione è possibile fare sull'accostamento dei tre termini?

Assegnare una doppia specificazione al termine paesaggio sembra mettere in campo da una parte la perdita di significato del termine "urbano" e dall'altra una ancora non chiara assunzione del significato "metropolitano". Ma se l'idea di metropoli, come dice Pinchheim, è "un concetto che relativizza tutto, l'identità degli abitanti, ma anche quella del centro e della periferia o della città diffusa", come può attribuirsi a un "paesaggio" o ancora specificare un "paesaggio urbano"?

Forse la possibilità di riconoscere un "paesaggio metropolitano" dovrebbe partire dallo studio accurato della nuova dimensione temporale, all'origine dello stesso concetto di metropoli e non assimilare quest'ultima solo a un salto di scala nella dimensione spaziale della città. (Margherita Vanore)

La sequenza dei tre termini produce un disorientamento che prima ancora di essere ideologico è lessicale: "urbano" e "metropolitano" vivono l'esistenza ambigua degli aggettivi che, messi insieme, perdono e/o acquistano qualche significato. In questo caso si ha l'impressione che siano caricati di un maggiore grado di indeterminazione. La sospensione di giudizio che ci siamo temporaneamente imposti per imparare a conoscere la perfezione del territorio tende a diventare definitiva; abbandonati il "luogo" e "il non luogo" alla memoria, ci avviamo ad attraversare un indeterminato "ovunque" che rifiuta la qualificazione di "specifico". (Aniello Barbarulo)

Duty dice: "La topografia che il geografo ha davanti agli occhi e che si sforza di capire dipende certo da elementi tanto materiali quanto lo sono le formazioni geologiche, ma dipende anche, e in misura molto maggiore, di quanto si immagini, da rappresentazioni mentali, da sistemi di valori, da una ideologia. E rappresenta la



D. Hockney, espertina per il programma della Glyndebourne Opera, 1989.
Da: S. Middelbank, David Hockney, Retrospective Photographs, Braas, Köln 1998.

Le Corbusier, veduta dall'Aeropoli, Atene, luglio 1931.

traduzione, l'iscrizione sul suolo, della globalità di una cultura". August Endell, nel suo libretto su Berlino, concludeva la sua descrizione della città degli anni venti dicendo che in linea di massima si danno due possibilità, o quella di modificare lo stile dei nostri paesaggi metropolitani, e sarebbe un progetto di lungo scadenza, oppure opera per compensazione modificando il nostro sguardo, scoprendo le bellezze che non riusciamo ancora a vedere.

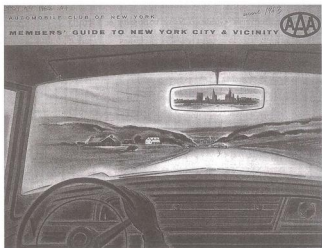
A partire da queste riflessioni che considerano il paesaggio come un sistema variabile costituito da tre elementi: il luogo, la visione, la tecnica di rappresentazione si può definire il paesaggio come proiezione intellettuale?

Le declinazioni del termine "paesaggio" possono essere affidate ad aggettivi come naturale, rurale, urbano, individuando così il carattere dominante di una realtà nel diverso rapporto che manufatti o artefatti hanno costruito con l'indefinito campo della natura. Parliamo di paesaggio componendo un numero impreciso di paesaggi, figurati dall'occhio della mente e spesso trasferiti nella realtà fisica dalla capacità che l'uomo ha di conformare. Ma dare una forma a una cosa in relazione a tante altre, formare un'immagine che lega manufatti a una certa condizione naturale o artificiale, è tra le ragioni del progetto di architettura che sintetizza un certo modo di percepire e ordinare la realtà. (Margherita Vannoni)

Se la città non è solo una realtà fisica, ma anche un insieme di regole sociali, di abitudini comuni e di tradizione dell'immagine collettiva, a maggior ragione la sua percezione ed eventuale rappresentazione risultano influenzate dal complesso di concetti culturali che agiscono sull'osservatore. Tra la nascita del concetto di città, come antitesi tra un "dentro" convegnuto e compatto e un "fuori" più indeterminato, e l'attuale idea di "sprawl", come totale integrazione della linea di confine tra spazio rurale e spazio antropico, si succedono le interpretazioni prima della città e del paesaggio, poi del paesaggio urbano e infine del paesaggio metropolitano. Non si tratta di un problema meramente dimensionale; la dilatazione dei confini della metropoli si traduce nella descrizione di un paesaggio basato sul frammento, che risolve l'incapacità di afferrare lo spazio nel suo complesso e ne restituisce una percezione dinamica anziché statica. (Claudia Trillo)

Poi Duby il territorio è l'ultimo, ineludibile, terreno dove l'uomo scrive la propria cultura. La capacità selettiva dello sguardo ci rende ineluttabili parziali nella lettura di una porzione di territorio e ancora di più rispetto ai singoli elementi che lo compongono. Guardare selezionando è mettere in atto una sorta di gerarchia mentale che contribuisce alla conoscenza della struttura della parte non trasformabile di un paesaggio.

L'intensa relazione tra gli elementi che scegliamo di vedere in un paesaggio, per dirla con Aldo Rossi, "va misurata in termini di spazio ma anche in termini di tempo"; ed è il tempo che appartiene alle trasformazioni. Il paesaggio si può considerare, infatti, un racconto per immagini che narra delle modificazioni del territorio nel



AAA American Automobile Association, guida della città, giugno 1963.

tempo, laddove al valore cronologico si sostituisce quella capacità relazionale tra le cose tipica di una lettura sovrastrutturata che mira alla comprensione complessiva del testo che si analizza. "Notare un paesaggio", dice Le Corbusier, parlando della differenza tra la fotografia e lo scorcio dal vivo, significa conoscere, comprendere, sintetizzare per poi descrivere graficamente. (Fabiana Longo)

Oggi esistono altri terreni dove trasferire le proprie proiezioni culturali, terreni che ci acciottano al territorio fisico e che a volte, silenziosamente, lo sostituiscono. Non sembra dunque più direttamente conseguente, oggi, la modificazione del paesaggio al modificarsi della cultura, o, almeno, non è sul territorio che si possono ritrovare, in consequenzialità, le tracce della storia. Il rapporto con il territorio fisico si fa discontinuo, la comunità spesso elegge come suo un territorio puramente virtuale. A intermittenza, si vanno riconoscendo sul territorio alcune aree o la sovrapposizione delle diverse dimensioni spazio-temporali si fa evidente. I "non luoghi" possono essere interpretati come contesti ove il cyberspazio acquista una dimensione fisica.

Il geografo di oggi è di domani dovuto censire sul territorio quelle aree dove con evidenza si esprime la presenza di un altro. (Brunella Comè)

Negli ultimi quarant'anni il paesaggio ha subito trasformazioni violente e velocissime; stabile che non solo si è modificata la sua forma ma anche la sua percezione, è possibile individuare una continuità con la tradizione di studi e costruire un nuovo campo di indagine?

Rispetto al passato oggi disponiamo di strumenti e tecniche più scientifici per la lettura dei segni e dei caratteri costitutivi delle aree metropolitane. Disponiamo anche di strumenti di riproduzione e manipolazione più precisi, più veloci. Questo può essere considerato un fatto per alcuni versi progressivo, se solo pensiamo alla grande varietà di "testi" di cui oggi possiamo disporre per la lettura di un'area urbana. Ma all'inverso, di queste tecniche descrittive moderne dobbiamo necessariamente considerare un effetto di tipo regressivo: la disponibilità massiva a riprodurre, a manipolare le immagini attraverso cui raccontare un dato paesaggio ha, in qualche modo, impoverito la nostra capacità di riconoscere e trascrivere commentando i caratteri costitutivi del paesaggio. Tale operazione di riconoscimento e trascrizione, d'altra parte, è resa ancor più ardua dal fatto che le aree metropolitane contemporanee si trasformano velocemente, manifestando alternativamente e in modo discontinuo sia i caratteri di centralità, che quelli di marginalità, fenomeni nuovi e di per sé di difficile lettura. (Carlo Bellavista)

Il paesaggio rappresenta l'insieme delle trasformazioni di più realtà o volte in conflitto tra loro: alcune realtà sono costruite sulla contraddizione e sulla conflittualità, mentre altre sono il risultato della sedimentazione di processi di stratificazione che mostrano le sovrapposizioni, le giunture, le intermittenze, gli accostamenti di diverse idee di città. Nella definizione di un campo di ricerca appare necessario individuare almeno tre questioni centrali, sulla scia degli studi urbani degli anni sessanta: la prima riguarda l'esplicitazione di un modo di descrivere - si pensi per esempio al procedimento archeologico, a quel modo specifico di rinvenire le cose ignorando a volte la destinazione, un sistema di descrizione che opera per attualizzare, che cancella la storicità al fine di riutilizzare, manipolando con l'occhio del presente. La seconda questione è relativa al pensare in termini di "struttura", recuperando il senso della relazione compositiva tra gli elementi e servendosi del progetto come strumento di sintesi. Infine la terza questione è quella della "memoria", come acquisizione di qualcosa di cui è noto solo il risultato, un campo nel quale la commistione tra tempo e spazio si attua non in termini strettamente cronologici, bensì in termini immaginativi. (Stefano Esposito)



O. Bunkai, Tokyo Shihoko, 10 agosto 1992, ore 21.05-21.15 Da: "L'Espresso", n. 75, 1993, p. 22.

Il paesaggio si può definire come selezione dei caratteri dell'immagine urbana. Per circoscrivere quegli elementi che costruiscono l'appartenenza a un minimo comune denominatore, Quatremère de Quincy alla voce "Carattere" dice: "non si dà il nome caratteri che a un piccolissimo numero, cioè a quelle fisionomie soltanto, che si distinguono per lineamenti cronotici, e propi a rimanere impressi nella memoria".

E ancora, a proposito dei caratteri dell'immagine urbana, Gregotti dice: "Spesso la deformazione causata dall'eccezionalità del punto di osservazione produce una metamorfosi così profonda nell'aspetto visibile delle cose e quanto si può osservare risulta talmente diverso dagli elementi che ne generano l'immagine, da indurci a leggere il reale come figura costruita attraverso l'eccezione sistematica". Diventa indispensabile la costruzione di una mappa tematica che passa attraverso l'individuazione di punti di vista ben determinati: la realtà immaginata in un progetto viene trasfigurata, trascritta e tramandata non necessariamente nelle sue forme più aderenti al vero ma in quelle più facilmente riconoscibili in una coerente idea di città. (Stefano Memo)

Quando ancora era evidente la separazione tra lo spazio dentro le mura e fuori da esse, i due paesaggi, se così li possiamo chiamare, avevano regole insediative assai diverse, costruivano immagini differenti e la loro rappresentazione li poneva quasi sempre in antitesi.

Anche il rapporto tra tempo e vuoto era inteso in maniera diversa. La città murata si rappresentava attraverso i suoi monumenti, edifici belli e soprattutto carichi di memoria, nella cui lettura i vuoti assumono un carattere importante diventando strategici. Anche i vuoti più fuori dal "centro" acquistano importanza, diventano luoghi atti a rappresentare l'indeterminatezza del nuovo paesaggio metropolitano.

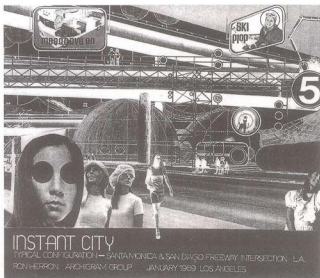
Quali caratteri è possibile individuare come fondativi e strutturali nella descrizione del paesaggio contemporaneo? Nel territorio della dispersione, nella città per parti, le infrastrutture di trasporto appaiono gli unici elementi in grado di misurarsi con la città nel suo complesso. Esse offrono l'occasione di punti di vista privilegiati, visioni panoramiche dell'organismo urbano, ma al tempo stesso incidono in profondità il tessuto della città svelando un sistema continuo di spazi eterogenei, zone di frangia ritagliate secondo geometrie indipendenti dall'intorno. Lo scheletro della città contemporanea è l'infrastruttura di trasporto nelle sue varie declinazioni. A essa è affidato il compito di ordinare le parti di città connettendole. La strada rimane un elemento ineliminabile della città ma che ora tende a definirsi in relazione alle aree libere rapportandosi più con gli elementi naturali che con quelli costruiti.

La misura, non più coincidente con i tracciati fondativi, è data dai vasti spazi vuoti, residui di campagna, aree dismesse ai margini della città, dove il problema della costruzione dei luoghi resta affidato all'architettura: grandi centri commerciali, scambiatori, grandi edifici per lo sport, edifici che assorbono le funzioni della cultura di massa e che hanno la loro ragione d'essere nell'accessibilità illimitata garantita dal nuovo livello della mobilità. (Luca Lanini)

Un altro elemento strutturante delle nuove condizioni di limite tra città e campagna è lo spazio aperto, non tanto perché rappresenta l'indeterminatezza, termine in sé privo di valore, quanto piuttosto perché coniuga antichi materiali urbani con elementi o risorse ancora nuove. Pur perdendo il proprio valore originario relativo alla posizione di confine tra dentro e fuori, le mura, i fossati, tutti l'architettura del limite ha indotto nuovi e particolari fenomeni urbani prima all'esterno e poi all'interno della città: l'apertura dei ring, di nuovi borghi residenziali o industriali svolge un ruolo di elemento regolatore nella crescita urbana. Altre volte nuovi fenomeni economici o eventi improvvisi di natura urbana aprono squarci nei tessuti resistenti, riportando condizioni di marginalità o di nuova centralità all'interno di aree urbane consolidate. (Carlo Bellavista)

Ne la città del mondo Elio Vittorini narra di un territorio, quello siciliano, sul quale le città, come una fantascifica carta geografica di cui narrando fa la descrizione, sono distribuite senza apparente ordine: sono i campi e gli spazi aerei al contorno che puntano dettano le regole alla costruzione delle città e del paesaggio, che si presenta all'occhio sempre in movimento dei viaggiatori. Gli spazi aerei, dunque, costituiscono gli elementi ordinatori del territorio rivelando, di volta in volta, il rapporto tra città costruita e città naturale, tra città contemporanea e luoghi della memoria, tra l'idea di città e la sua naturale vocazione.

È proprio tra le "smagliature" della struttura del paesaggio contemporaneo che è possibile rintracciare la capacità relazionale delle parti e degli elementi che le disegnano. Gli spazi vuoti e apparentemente irrilevanti denunciano una precisa vocazione di assorbire le discontinuità del costruito dovute alla particolare conformazione del sito svelandone i segni di una "memoria naturale" (Fabiana Longo)



Ron Heron, Instant City: Typical Configuration - Santa Monica and San Diego Freeway Intersection, Los Angeles 1989. Da: J.-L. Cohen, Scenes of the World to Come, Plannation - Architectural Centre for Architects, Paris 1995.



Le dune di Scheveningen

MATTEO ROBIGLIO

Il 1° maggio 1880 la Società Anonima da Panorama da La Haye incarica il pittore di marine Hendrik Willem Mesdag per la realizzazione di una tale panoramica a olio di soggetto marittimo, 114 metri di circonferenza per 1,5 di altezza. Sono gli anni della seconda "panorama fever", dopo i fasti di inizio secolo. Il progetto è costituire un catalogo panoramico itinerante delle principali località balneari d'Europa. Pochi anni dopo, il fallimento della Società lascia il Panorama Mesdag unico testimone di un'ambiziosa intenzione, che solo la cura e il capitale del suo autore sottraggono al destino della gran parte dei panorami europei.

Il luogo ritratto è per certi versi singolare. È un luogo noto, quotidiano, tema non adatto a un pubblico in cerca di sensazione. Ma c'è dell'altro. Quello stesso anno le autorità municipali presentano un progetto di livellamento della duna per la costruzione di case e alberghi. Mesdag dipinge così un punto di vista ormai perduto, protestando implicitamente contro la

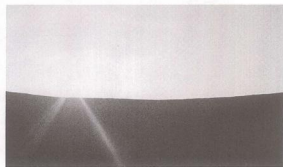
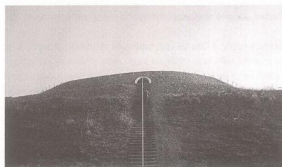
sua distruzione nel perpetuarne l'immagine. Ancora, interessa al pittore che l'attenzione del suo pubblico sia rivolta non al soggetto ma alla tecnica, non al tema ma all'esattezza della rappresentazione. Sullo sfondo di un orizzonte senza confini si disegna il profilo minuto delle figure disposte da una regia attenta a comporre scene di genere. Il gusto del dettaglio coniuga l'interesse per l'aneddoto con il rigore topografico che garantisce il riconoscimento dei luoghi per quello che essi sono, quasi dovesse essere la rappresentazione a fornire l'immagine fedele, depurata dagli accidenti della percezione reale.

Dall'interno del cilindro di vetro piazzato sulla duna - macchina ottica di sua invenzione - Mesdag delinea sulla parete trasparente posizione e dimensione di diversi elementi, in un insieme la cui unità deve reggere un esame minuzioso dei singoli elementi, preliminare al piacere del riconoscimento. Lo sguardo è dunque analitico, ed è inclusivo: ogni minima parte del vero deve trovare corrispondenza nella rappresentazione. Il bevedere ricostruisce sulla finta duna al centro del tamburo di Zeestraat offre al pubblico il punto di vista del pittore, e insieme un luogo di incontro mondano non dissimile da quelli reali. Lo spettatore diventa parte della rappresentazione stessa, elemento vivo in un diorama altrimenti statico. Lo sforzo di Mesdag di praticare il verosimile del pan-

orama come forma d'arte, accettando le regole di una messinscena per il grande pubblico ma conservando la propria qualità di artista, costituisce un punto non superato, e con pochi paragoni in Europa. Pochi anni ancora, e la stagione del panorama volgerà al termine definitivo. In qualche modo, la grande tela curva dell'Aia celebra non solo la fine del paesaggio di Seinspoudin, ma la morte definitiva, insieme al panorama, del paesaggio stesso: l'ultimo sforzo di cogliere ancora, in un unico sguardo, la forma dei luoghi, e di restituire una rappresentazione insieme accurata ed esteticamente orientata. Sollevando ancor il punto di vista fino a raggiungere lo "sguardo da nessun luogo" dello zenit, la precisione del panorama sarà sostituita dall'oggettività scientifica dell'astrazione cartografica. Il paesaggio, perduto ogni valore conoscitivo, ogni legame con il fare che prefigge la modificazione del terreno, rifiute nella contemplazione, resta genere sentimentale, lungo la linea - minore, per il Novecento - di una ancora romantica *Stimmung* tra natura e animo. Cent'anni dopo, molte altre dune sono state livellate dopo la Seinspoud, a marcare le tappe dell'avanzata di Scheveningen come località balneare. Ai pavilioni eclitici della villaggiatura borghese il secondo dopoguerra ha sostituito gli anodi bullings della vacanza di massa, cancellando definitivamente il mare e il cielo dall'orizzonte della terra. Un parco si incarica di

preservare la wilderness rimasta, accuratamente esposta al turista che si muove lungo percorsi tanto ben designati da far sospettare l'artificio.

Così la proposta del land artist americano John Turrell, chiamato a intervenire nel 1992 dal gruppo Strom, assume valore di provocazione non dissimile da quello cercato da Mesdag. Dove Mesdag dipingeva una duna distrutta, Turrell ricostruisce una duna mai esistita. Il grande cratere ellittico è anch'esso una rappresentazione del paesaggio e del luogo: rappresentazione che non può essere costruita attraverso una volontaria astrazione, con l'esclusione dell'intorno attraverso la costruzione di un confine artificiale. Panorama in the Dunes non mostra nulla sulla curva della sua parete: la selezione degli elementi è drastica - sabbia, erba di duna, cielo. Lo straripamento del vuoto obbliga lo spettatore a osservare di nuovo la duna con lo sguardo della prima volta, il banale con l'intensità riservata all'osservazione. La sospensione richiede un'esperienza individuale, in solitudine e silenzio. Il tempo non è più quello minuto delle piccole stoffe di genere, né quello enfiato della pittura storica: il bordo del cratere misura il tempo non umano della duna, l'alungarsi delle ombre al scendere del sole, il passaggio veloce delle nuvole. Invertito il luogo, questo diventa macchina per vedere, per applicare allo spettatore le osservazioni che Marcel Minnaert, astronomo, aveva



Variabili indipendenti

FABRIZIO TOPPETTI

L'architettura si trova oggi a sperimentare un'insidiosa deriva nelle terre incognite di una realtà globale e allo stesso tempo polverizzata, nella consapevolezza dell'abitare lo spazio intermedio tra la mobilità dei sistemi e la rete e la specificità delle singole morfologie percorrendo il limite dello stesso statuto disciplinare. La portata dei cambiamenti è tale da insidiare pericolosamente l'intero corpus disciplinare della tradizione architettonica, da quella legata all'esperienza del movimento moderno fino al più recente dibattito sull'architettura della città. Lo spazio reale, anch'esso minato nei suoi caratteri di continuità, omogeneità e isotropia, si trova a convivere con lo spazio del network, uno spazio dimensionale, virtuale e non immanente, che non preesiste all'esperienza ma si produce all'atto dell'esperienza, uno spazio che si arricchisce di nuove soglie che interagiscono con il linguaggio, l'informazione, la comunicazione, l'immagine. Anche il tempo, rispetto alla cui presenza lineare la presenza della dimensione dell'interiorità costituisce comunque oggetto di significative alterazioni, si moltiplica e tende a ricondurre tutte le dimensioni dell'esperienza alla simultaneità.

Il passaggio alle tecnologie più sofisticate non ha comportato il superamento delle precedenti, ha innescato un contromovimento orientato al recupero di modalità e usi che previsioni deterministiche avrebbero dato come desueti: quest'attitudine ha generato una condizione di coesistenza di livelli e velocità diverse, indifferenziate reali o virtuali, diretti o mediati, ad alto o basso contenuto tecnologico, che sovrapposti costituiscono la specificità della contemporaneità.

La condanna all'impossibilità dell'oblio, e quindi del superamento degli stadi precedenti, ha prodotto un'azione di sovraccarico dei percorsi diaconici destinati a riaffiorare in un continuo presente dove l'infinita disponibilità delle memorie artificiali ha contribuito alla ritualizzazione delle matrici di ogni tendenza restando materiale disponibile a operazioni di manipolazione. L'architettura contemporanea, come l'arte, proprio attraverso questa comprensione afferma la propria vitalità, capacità di memoria, prescindendo da motivazioni di natura ideologica. La comprensione degli attuali contesti ambientali osservati in tutte le componenti, da quelle tangibili a quelle intangibili, valutate nei loro complessi interaccorsi, pone non poche difficoltà relative all'impossibilità di oggettivare i caratteri di configurazioni che hanno assunto come dato fondativo l'instabilità.

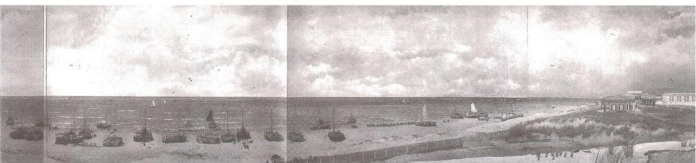
I processi in atto hanno cooptato le nostre città consolidate all'interno di nuove forme ibride di urbanità che le trascendono rendendole parte di un sistema di scala più ampia, e tale fenomeno, unito alle modificazioni determinatesi all'interno dei meccanismi della comunicazione, tende a configurare i nostri centri come segmenti di un

sistema con estensione planetaria. Da un lato, questo significa che la presenza e la persistenza delle forme architettoniche non sono più in grado di connotare nella maggior parte dei casi lo spazio, più o meno debolmente urbanizzato, e che i caratteri iconici dei luoghi derivano oggi anche da segni altri, viabilistici, ingegneristici, commerciali, informativi, spesso effimeri, che necessariamente interagiscono con la scena fissa dei nostri paesaggi. Dall'altro, c'è da registrare il mutuo rapporto tra individuo e spazio, mediato da un indirizzo forte orientato a una cultura visiva dell'immediatezza ove l'immagine è referente primaria dell'esistente che contribuisce a una inevitabile derealizzazione delle cose, tanto da asstrarle e ricollarle scomposte per diverse aree di appartenenza secondo regole legate ai singoli ritmi di vita.

È necessario attivare modalità dello sguardo che penetrino in profondità, oltre il presentarsi delle cose stesse, uno sguardo che abita in luogo di un occhio che sorvola, uno sguardo che, come scrive Rovati, "non è un vedere meglio, un'acutezza della vista, [...] un'occhio più potente: è altro". Il concetto di realtà con il quale il progetto si confronta si presenta come un costrutto ampio dove la componente soggettiva costituita dagli eventi psico-fisici che interessano l'ambiente interiore dell'essere umano assume una rilevanza assai maggiore in presenza di paesaggi sintetici e discontinui, e si compone di volta in volta con i dati mutevoli che caratterizzano l'ambiente esterno in cui il soggetto è immerso.

Lo spazio dei progetti si colloca oggi in una condizione felicemente ambigua, fra la dimensione astratta dell'utopia, che ha caratterizzato la modernità, e un eccesso di contestualismo che ha portato in anni più recenti, soprattutto in Italia, a una forma di superutilizzazione dell'esistente. È noto che i valori estetici veicolati dai paesaggi contemporanei, spesso risultano di operazioni combinatorie concepite in assenza di volontà di forma, conservano nelle loro disposizioni un forte potere di comunicazione. Agire sulle configurazioni del reale significa lavorare su quella grande quantità di energia dispersa nelle pieghe dell'esistente e trasferire in quella estetica i caratteri dell'eterogeneo espressi dai paesaggi in forma di maggio, nel tentativo di rivelare piuttosto che rifondare gli attributi dell'esistente, proponendo soluzioni strategiche puntuali nei termini indefinibili delle metropoli diffuse come nei tessuti compatiti delle città consolidate capaci di reggere a contatto con il mondo ●

P. Donzoli, *Paseggiata del seduttore (cartografia)*, 1954.



formulato nel suo trattato del 1937 sulla visione della valle celeste. Se sulla cima della Seipolstüdt si consumava l'ultimo tratto di rendere conto di un luogo attraverso l'esattezza della sua rappresentazione, qui la perdita definitiva del luogo obbliga alla reinvenzione della sua essenza e della sua percezione: un paesaggio astratto, costruito con i materiali del paesaggio concreto. Il luogo richiede di essere forzato attraverso una cociente opera di selezione e riduzione ai suoi fondamenti, per ritornare a offrire la poesia e la verità della propria forma. Il paesaggio torna a essere possibile, ma non è un ritorno innocente: il ritorno alle possibilità del paesaggio passa per una drastica, volontaria ricostruzione.

A fianco della duna artificiale di Turrell, la naturalità forzata delle dune del parco non può che sembrare, perossaldamente, fasulla. Il paradosso sta nell'impossibilità di conservare il paesaggio: esso, semplicemente, non esiste più. Non esiste un altro, una campagna, un luogo non urbano, una natura da preservare, un'ecologia da salvaguardare. La delimitazione del parco determina una rificazione impropria del paesaggio, ridotto, dopo la sua distruzione, a oggetto di cura maniacale. Quei Witz del paesaggio che Alexander von Humboldt aveva proposto alla borghesia tedesca e lo sguardo, in una seconda ambiguità semantica che

mette in gioco ogni volta il soggetto e l'oggetto della rappresentazione — si può oggi risolvere solo sul versante dello sguardo, di uno sguardo "costruttivo" che assuma la forma dei luoghi come domanda aperta, come compito e non come dato. Anche lo sguardo dell'architettura sul paesaggio e del paesaggio non può che partire dalla coscienza di una perdita irrimediabile, e della constatazione della necessità di una riprogettazione. Nel fare questo, si oppone allo sguardo dei saperi codificati del paesaggio, siano essi quelli dei repertori del landscaping di matrice anglosassone, quelli dell'ecologia banale, quelli della pianificazione paesistica. Non si tratta di polemica disciplinare, quanto di misura sul campo discorde e differenziale. Occorre riaffermare la legittimità del momento del paesaggio all'interno del campo dell'architettura. Fare il sito, non significa riproporre ancora il genio loci, il sito, il contesto, le "presistenze abitative", in una dialettica virtuosa tra oggetto d'arte e ambiente, il paesaggio può essere assunto dall'architettura solo in una prospettiva radicale, di dissoluzione dell'autonomia dell'oggetto architettonico e non di composizione della forma tra l'oggetto e lo sfondo su cui ci si staglia. Questo è la Kijklijn di Turrell: l'individualità oggettiva dell'opera d'arte annullata nel luogo, il luogo ricostruito nella sua totalità come opera d'arte. Ciò che il paesaggio propone all'architettura è un rovesciamento dello

sguardo: l'abbandono della definizione della stereometria del volume tridimensionale, dello spazio convesso della scatola edificata come punto di partenza del progetto, per assumere come tema di lavoro lo spazio convesso del vuoto tra le cose. Solo a partire dal raddoppio di questo terrain vuoto è possibile ripensare gli oggetti dell'architettura abbandonando l'essenziale linguistico, l'elaborazione di un sistema di segni autoreferenziale. Al caleidoscopio dei linguaggi, dei gusti, dei repertori e delle immagini, il paesaggio oppone una permanenza ricostituita e intenzionale. Alle separazioni di discipline, ai confini dei saperi e di razionalità sempre più stretti, sempre meno capaci di dialogare nel dare forma ai luoghi, il paesaggio oppone la sua irriducibile natura esplicita e comprensiva. Alla temporalità fragile di un'architettura che ha assunto il rito concitato della moda, il paesaggio oppone la lunga durata di assetti insediati pazientemente, con fatica, nel suolo. La Kijklijn di Turrell è, oggi, l'unico modo di ricostruire la Seipolstüdt che Mesdag vedeva scomprire, ed è insieme l'unico modo di cominciare a ripensare, oggi, le dune di Scheveningen: come luogo internamente architettonico, in forma di paesaggio.

Un particolare ringraziamento a Jan Wily (Stroom) e Nicolette Wittenberg (Panorama Mesdag) per i materiali gentilmente forniti.

Hendrik Willem Mesdag, *Panorama di Scheveningen*, 1896.
John Turrell, *Panorama in the dunes*, 1992.



Spazialità degli insediamenti produttivi

CLAUDIO ZANIRATO

Il processo edilizio industriale rende sempre più rara la presenza architettonica nella progettazione dei nuovi insediamenti, sembra che non esprima più particolari preferenze circa l'ambientazione paesaggistica degli interventi costruiti, sembra che l'industria si sia privata di espliciti interventi di conformazione urbana.

Oramai terminata l'esperienza fordista-taylorista, incentrata sulla linea di produzione, che rendeva indispensabile ordinare il processo produttivo in una attenta organizzazione spaziale e dei flussi, da anni si avverte il ritorno a una invisibile organizzazione di un processo economico sempre più immateriale, l'affermazione di una natura sfuggente della produzione, con la produzione fisicamente distaccata e decentrata, dove l'integrazione gestionale è garantita dalle reti telematiche. Questa assomiglia in certo qual modo alle prime forme protoindustriali, allora quando l'industria occupava edifici in base alle proprie mutevoli esigenze, senza il bisogno di dover esplicitare la propria natura in una specifica conformazione, senza una caratterizzazione spaziale, localizzandosi in

modo occasionale piuttosto che in seguito a un'attenta programmazione. La recente industrializzazione sembra rinunciare all'avventura paesaggistica che ha coinvolto per esteso e lungamente il primo periodo pionieristico, quando le fabbriche erano anche monumento di sé, le nuove figure della modernità attorno alle quali incentrare anche la nuova urbanità. Con questa tendenza, la ricolocalizzazione industriale non costituisce più legami strutturati con la città su cui gravita, ma risulta determinata da circostanze diverse, come la disponibilità di terreno a buon mercato e la prossimità di importanti strutture stradali. Se la produzione di materiale si fa immateriale, se la localizzazione da spaziale si tramuta in aspatziale: dalla segmentazione orizzontale del territorio, urbano e non, in settori monofunzionali, in verticale alla sua integrazione e omogeneizzazione in verticale, dove i luoghi di lavoro, della residenza e dei servizi si sommano sempre più in direzione di una crescente sovrapposizione, in una coincidenza di spazi, in un uso isotropo e amorfo del territorio, privo di gerarchizzazioni spaziali. Le aree industriali emergono così come parti di città funzionalmente autonome di nuova fondazione, in cui la progettazione urbana ha potuto trovare concreto terreno di attuazione, costituendo fondamenti e riserve per i futuri sviluppi urbani, attraverso trasformazioni di un patri-

Bibliografia

Il ruolo attribuito allo sguardo nell'opera e nella riflessione di Le Corbusier è messo a fuoco in particolare da P.-A. Crozet. *Occhi che non vedono*. J.P. Gondard, *Visioni paesaggistiche*. P. Saddy, *Le ricchezze della natura*. B. Peretti, *Il volo dell'aria*, in "Casabella", n. 531-532, gennaio-febbraio 1987.

La riflessione moderna sul rapporto tra percezione e produzione formale non può che essere riferita ad alcuni testi ben noti agli studiosi di estetica, tra i quali: W. Benjamin, *Il concetto di arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1955 (1936); P. Valéry, *La conquista dell'Utopia*, in *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1984 (1928); P. Valéry, *Esquisses e l'Architettura*, Einaudi, Torino 1990 (1921); P. Klee, *La confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959 (1920); M. Metzger-Ponty, *Il visibile e l'Invisibile*, Bompiani, Milano 1969. Per una panoramica delle diverse posizioni sono sufficientemente esaurienti: R. Koenigsman (a cura di), *Viktor Popov*, *Il visibile e l'Invisibile*, Bompiani, Milano 1970 e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Hoversend, il Mulino, Bologna 1988.

Per le aperture filosofiche rispetto al problema dell'etica della contemporaneità a partire dal problema dell'estetica delle nuove tecnologie, si veda P. Virilio, *L'origine negativa*, Saggio di etimologia, Costa & Nolan, Genova 1986 e in particolare, dello stesso autore, *Tempo e Sober*, *Das Phänomen des Auges*, in "Didaktos", n. 47, marzo 1993 (*Weg / Parthos*). La costruzione delle identità e delle culture nella società contemporanea a partire dal problema dell'estetica dei comportamenti è invece molto ben delineata in M. Maffioletti, *Nel vuoto delle invenzioni*. Per un'etica dell'Invenzione, Maffioletti, Milano 1993. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, M. Mulino, Bologna 1997; M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991; F. Carnagola, *La visibilità*. Per un'etica dei fenomeni complessi, Guerini e associati, Milano 1995.

L'analisi tra metropoli e paesaggio è alla base di numerose trattazioni dell'inizio di questo secolo fino ai giorni nostri, tra le quali si segnalano: A. Eschler, *Die Schöpfung der großen Stadt*, Strecker und Schöndner, Stuttgart 1908; W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, "Passaggi" di Parigi, Einaudi, Torino 1986 (1933); S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, lo sviluppo di una nuova tradizione, Hoepli, Milano 1941 (1938); R. Barham, *Los Angeles*. L'architettura di studio scagliosa, Costa & Nolan, Genova 1983 (1971); R. Koolhaas, *Delirious New York*: A Retrospective Manifesto for Manhattan, Oxford University Press, New York 1978; M. Bermant, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1988; H. Koolhaas, *Il manifesto irritante*, in "Casabella", n. 564, 1989.

Per una rassegna di questi scritti può essere utile la lettura di: M. Cacciari, *Metropolis*. Saggi sulla grande città di Sombart, Einaudi, Sellerio e Simoni, Officina, Roma 1973; A. Santilli (a cura di), *Metropolis* 1890-1940, Alexandria Press, Padova 1984.

Per un approccio critico al tema della costruzione del paesaggio a partire dalla cultura dell'osservatore, si vedano, tra gli altri, J.B. Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, New Haven-London 1994 e dello stesso autore, *Landscape in Sight*. *Looking at America*, Yale University Press, New Haven-London 1997; A. Corbo, *Ordine spazio, segni sull'arte*, il metodo, in città e il territorio, Franco Angeli, Milano 1998.

La messa a punto del panorama e del diorama per rapporto alla costruzione dell'immaginario collettivo sulla città e sul territorio è messa a fuoco, tra gli altri, da: Sehnsucht, *Das Panorama als Massenunterhaltung* del 19. Jahrhunderts, Stoenfeldt/ Rotes Stern, Bonn 1993; S. Oestermann, *Das Panorama*. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980. (S. P.)

Bibliografia redatta sulla base dei contributi di S. Castellano e A. D'Agostino, M. Roggio, F. Toppetti, C. Zanirato.

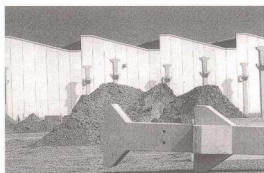
no del treno senza mediatori, produce un effetto prodotto, non si può evitare di riguardare ogni tanto. Il paesaggio delle colline, a volte quasi incombente, o quello delle case che si aggiungono alle case senza sensazione di continuità o di più, con brevi intervalli. Delle case si conoscono così il suo essere fondamentali di transito. ("A. Camerota")

Il premio dello sguardo nel progetto del paesaggio assume un senso odierno se lo si considera dalla separazione dei sensi. Il rimando alle fotografie si fa ormai esplicito allora una distanza che esclude il corpo e favorisce la vista. *Dimensione essenziali* i valori d'ambiente: un'esperienza che il progetto architettonico cattura attraverso disegni raffinati che non rinvia alla realizzazione; piuttosto alla rappresentazione pratica di un carattere che dovrà essere interpretato nella realizzazione. Questa mira particolare che inaugura una ricerca essenziale sul disegno e l'immagine espone altresì quello stato di de-realizzazione che costituisce un problema del nostro tempo.

(Dac. Attività dalle forme urban. Dept. Milano 1995)



Porto Corsini, il ponte e la banchina.



Spazialità degli insediamenti produttivi. Foto C. Zanirato.



Deposito inesauribile di segni fisici, di valori culturali e sociali, di manufatti tecnici e artificiali, il territorio si presenta allo sguardo con lo spessore di una "lunga durata" che ne ha sedimentato le tracce. Lungo sezioni virtuali, intese come "attraversamenti" di un corpo costruito, si configura il paesaggio di oggetti intenzionali, la cui identità si palesa all'osservatorio progettuale, luogo analitico-sintetico del loro riconoscimento.

Non più unicamente determinate a definire un rapporto preciso tra interno urbano ed esterno rurale, sia nella storica contrapposizione città-campagna, sia nella più recente dialettica centro-periferia, le molteplici sezioni oggi concorrono a delineare l'identità specifica dei luoghi. Sezioni multiple, che contengono le tracce persistenti di impianti insediativi riconoscibili, intercalando porzioni territoriali più o meno abitate, consolidate, disperse. Sezioni attraversate, dunque, o attraversabili in quanto segni di "connessione", ai quali viene restituito il valore di rapporto, di identificazione di un luogo come disegno di incontro tra più regioni.

In questa accezione, il concetto stesso di sezione rimanda a una articolazione di significati che corrispondono ai diversi livelli della sezione spaziale, tesa alla ricomposizione degli elementi costitutivi del paesaggio abitato come architettura globale, avvalendosi di categorie concettuali legate alla disposizione, alla correlazione e alla commisturazione di tali elementi; temporale, intesa come strumento di una ricognizione storico-critica dei significati, degli usi e dei contenuti inglobati nelle forme espressive storicamente determinate secondo procedure di istituzione, di modificazione e di integrazione dei valori locali; spazio-temporale, che salda i due aspetti precedenti in una correlazione simpatetica, simultanea e sequenziale, ponendosi come la sola condizione atta a rappresentare i caratteri di variazione del paesaggio architettonico e urbano dominante nell'urbanizzazione diffusa.

Le posizioni di seguito riportate inseriscono differenti livelli del discorso: sono "sezioni" planimetriche e altimetriche, reali e virtuali, concettuali e fisiche, fisse e mobili; rispecchiano dinamiche differenti rispetto ai diversi flussi che le attraversano, rivelano i molteplici strati del tempo che hanno vissuto; comprendono diverse pratiche dell'abitare umano. Secondo questa angolatura non v'è dubbio che il territorio coincide oggi con il paesaggio costruito, risultato di un processo di modificazione mai completamente concluso » (G. B.)

Raccontare il paesaggio

GIUSEPPE LEONE

Raccontare il paesaggio dal punto di vista dell'architettura significa coglierne i "quadri" antropogeografici, disvelando le sinergie che si instaurano tra supporto-suolo e artificiale. Il paesaggio diventa così, per noi architetti, la compagine figurativa dei modi dell'antropizzazione scaturiti proprio dai tali sinergie, ossia, una porzione di territorio, abitato e coltivato, a cui si attribuisce un valore estetico.

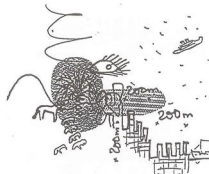
Abitare un luogo significa gestirne le risorse modellandole per le nostre necessità sia dal punto di vista funzionale che estetico, significa edificare gli spazi del proprio vivere pubblico e privato, significa costruire la campagna, la città e i percorsi di relazione tra di esse. Il paesaggio, quindi, contiene e manifesta la cultura dell'abitare, è lo spazio della dimensione antropogeografica per eccellenza, dove, come dice André Corboz (1985), "gli abitanti di un territorio cancellano e riscrivono incessantemente il vecchio incunabolo del suolo"; e l'aver preso coscienza di possedere questo bene incommensurabile lo ha fatto diventare oggetto di culto in cui le sue chiese sono: i nostri giardini, i nostri parchi e le nostre riserve naturali e archeologiche, ma anche i sistemi delle giaciture agricole, le trame del tessuto abitativo e gli espedienti costruttivi di controllo e appropriazione della natura, tutte quelle tecniche dell'antropizzazione che hanno disegnato una storia significativa della geografia dei suoli.

Sulla base di queste considerazioni appare ovvio che parlare di paesaggio "naturale" come di un luogo incontaminato, romanticamente inteso, è un falso ideologico, tutt'al più, esso può essere interpretato come una porzione di territorio, dismessamente modificata dall'intervento dell'uomo, che si contrappone figurativamente al paesaggio "urbano" che è invece la massima reinterpretazione compiuta per mezzo dei segni del costruito del territorio di fondazione. Citando Vittorio Gregotti (1991): "La città rappresenta lo sforzo più notevole operato dalla civiltà umana di una trasformazione completa dell'ambiente naturale, il paesaggio più radicale dallo stato di natura allo stato di cultura, la costruzione globale di un paesaggio".

La congrue di questi antropici sul supporto geografico hanno così reso il territorio pari a un palinestro da decodificare e dal quale attingere nel momento in cui siamo chiamati ad apportarvi delle modifiche. Progetto e luoghi del paesaggio sono quindi le variabili che definiscono, di volta in volta, la regola da adottare per l'esplicazione del principio insediativo che è insieme interprete delle strutture profonde del sito e dei modi di trasformazione che gli sono più adeguati.

Il paesaggio antropizzato è però spesso costituito da una serie di siti "atopici" (Gregotti, 1991): silos, discount alimentari, fabbriche, infrastrutture varie, aree di smantellamento automobilistico, autogrill identificano le nostre periferie urbane, realizzando una serie di luoghi che si ripetono identici dalla Sicilia alla Pianura Padana, dal vecchio al nuovo continente. Tali sistemi insediativi, omologati nel linguaggio, indifferenti alle tradizioni architettoniche di appartenenza e alla cultura dei luoghi, hanno codificato una sorta di "stile internazionale" della spazialità del paesaggio. Sarebbe quindi opportuno prendere atto dell'esistenza di questi nuovi siti della modernità, manifesto di una contemporaneità che si è imposta a discapito di qualsiasi disquisizione accademica, e riuscire a coglierne, attraverso gli strumenti dell'architettura, gli effetti suggestivi e le potenzialità esplicative. Non s'intende proporre una celebrazione dei sistemi tecnico-ingegneristici legati allo sviluppo dei trasporti e dell'urbanizzazione in genere, ma è innegabile che la dimensione della contemporaneità è indissolubilmente correlata a questo tipo di artifici operati sul territorio. L'architettura, allora, deve trovare il punto di equilibrio che non subordina la salvaguardia storico-ambientale del paesaggio antropizzato alle necessità funzionali.

Gli elementi geografici e crono-matrici dei luoghi hanno, infatti, ancora una grossa pregnanza figurale; si pensi a tal proposito agli atolli vulcanici, agli strapiombi sul mare, alle rocce paesistiche: tutte sculture morfologiche, cariche di "miti" capaci di raccogliere i significati di appartenenza di un'intera collettività. Ed è la realtà di questo suolo geografico, variamente antropizzato, allegoria della storia della civiltà, il miglior supporto dell'architettura e al contempo essa stessa architettura »



Itinerari progettuali nel paesaggio piemontese

GUSTAVO AMBROSINI, MARIA LUISA BARELLI, LUCA BARELLO, ANTONIO DE ROSSI, ROBERTA INGARAMO, STEFANO MIRTI, MATTEO ROBIGLIO

Prendiamo una raffigurazione del territorio piemontese. La rappresentazione deve essere sufficientemente ampia da comprenderlo nella sua interezza ed esplicitamente direzionata per superare l'equivoco di una pretesa osservazione scientifica. Incrociamo questa figura di paesaggio con una serie di luoghi-punti critici e di conflitto, due ragioni (progetti) e storie eterogenee si confrontano: attraverso filii interpretativi collegiamo questi luoghi e mettiamo in luce diversi itinerari di paesaggio. Sul fondo, in filigrana, i tanti progetti di paesaggio, reali e utopici. Quello che interessa è il valore progettuale degli oggetti e delle soluzioni, proposte non tanto come testimonianza o documento ma per l'attualità delle domande che aprono: più che gli esempi d'auto, vengono indicati i terreni delle ibridazioni, le variazioni, le declinazioni improprie di temi "alti". Rileviamo non tanto l'eccellenza del singolo oggetto quanto la sovrapposizione di intenzioni e disegni a larga scala. Il vuoto extraurbano ci appare denso di progetti, realizzazioni e relazioni, da leggere come stratificazione di segni materiali e volontà di trasformazione: la "corona" delle residenze sabaudie, la rete infrastrutturale dello stato assoluto, canali e ferrovie dello stato unitario, le dighe dello sviluppo industriale, il decentramento pianificato della grande industria, i piani di sviluppo territoriale come ultima volontà di forma alla grande scala. L'attenzione è rivolta al mutamento di ruolo e di usi dei grandi segni morfologici e del paesaggio non disegnato dall'agricoltura. Proponiamo dunque alcuni itinerari progettuali, a più voci, sui temi del paesaggio: itinerari, in quanto tecnica narrativa che consente di relazionare, in maniera direzionata, luoghi, immagini e intenzionalità; progettuali, poiché la categoria del paesaggio rimanda a un superamento dell'aspetto contemplativo per aprire lo sguardo verso il mutamento. Non una collezione di ambienti ameni, ma una "geografia volontaria" di luoghi critici e temi di progetto "aperti".

Ibrazioni

Cascina lungo la "Strada reale". Lungo la retta tracciata dal Savoia tra Carmagnola e Fossano, asse nord-sud nel centro del Piemonte, la cascina fortificata si innesca prolungando con il costruito un riato di terreno, racchiudendo a semicerchio una corte alta che termina nella cappella. Affestremo un bastione, all'interno un'aria di cascina svingando i loro pastiches di forme, materiali, linguaggio a un disegno nitido, trapianti di corpi estranei sul grande oggetto di pianura.

Ibridi. Case e capannoni, case sopra capannoni, case dentro capannoni, case a fianco di capannoni, case che sembrano capannoni e capannoni che sono case. Centaursi, sirene, mostri: anifili, ornatricismi topologici. Sfida alla tassonomia. Bricolage di modelli e linguaggio. Cataloghi di componenti *prêt-à-porter* per costruire e decorare, in un mondo edificato le cui forme sempre meno appartengono alle nostre culture disciplinari, sempre più a una cultura di massa che autoprodotte il proprio spazio di vita e di lavoro.



Naturale/Artificiale

La terra edificata. Sembrava scomparsa, nell'estensione astratta di un suolo plasmabile con macchine e chimica. La stessa acqua, grande ragione di costruire la terra, condotta in lunghi tubi verso orti zingari su ruote, spostabili secondo bisogno. Fine (e compimento) di un millennio di natura artificata? Toma nei pali dei Nivi, nelle sere di plastica e tubi e in quelle di cristallo e acciaio, nella minuta orlatura e nell'ordine delle spallere. Toma a un disegno visibile anche da assumere da una cultura architettonica che da troppo tempo diserta il vuoto della campagna che cambia.

Marmotopoli. Assumere la forma del paesaggio: nella costruzione della residenza nella montagna assaltata dagli sciatori, Marmotopoli (Elio Luz, 1976)



a cavallo del confine francese sopra il passo di Monginevro, progetta l'annullamento dell'impatto visivo, il celarsi sotto la montagna. "Prendere la forma" per abitare un superficie inalterata. Le cupole, che affiorano in superficie permettendo un affaccio dall'abitazione sotterranea come marmotte dalla tana, appaiono una scelta ironica, la soluzione un po' beffarda di un conflitto irrisolto, rimasta idea non sperimentata.

Frammentazione/Separazione

I paesaggi verticali della Valle di Susa. La prima immagine, la più forte, è quella del cavallotto. Due stradi, un'autostrada da poco conclusa che si sovrappone all'alveo del fiume. Il progetto dell'alta velocità che si affiancherà alla linea ferroviaria dell'Ottocento, i carichi dei nuovi invasi idroelettrici, un grande elettrodotto esistente e uno in progetto. O ancora: la dispersione insediativa nella bassa valle, la crescente wildness della montagna interna, i processi - solo apparentemente contraddittori - di modernizzazione delle attrezzature e di arcicattolizzazione del "carattere" nei distretti turistici dell'alta valle. La conflittualità tra i diversi segni fisici presenti sul terreno è indice delle differenti visioni, immaginari, intenzionalità portate avanti dalle grandi famiglie di attori: autoctoni, turisti, enti e livelli di governo che perseguono obiettivi sovralocali. Le rispettive declinazioni dei temi dello sviluppo, della modernizzazione, ma anche della salvaguardia e dell'identità, danno origine a spazi separati e divisi: lo spazio autoreferenziale delle infrastrutture, i territori sacri e inviolabili dei parchi, le aree monofunzionali dei domaines skiables,



ricenti delle recenti urbanizzazioni basate sulla ripetizione accontentata di modelli urbanocentrici e il maquiillage ruscheggiante degli altzi, gli enclaves destinati alla perpetuazione del graso e del tipico. Il paesaggio della montagna urbanizzata della valle di Susa mostra in tutta la sua evidenza l'altitudine contemporanea al "separare e semplificare". Eppure, è giusto a partire dai conflitti tra trame e linee, tra sezioni trasversali e asse longitudinale di valle, tra ambienti di vita locale e contesto sovralocale, tra abitare e consumo turistico e di risorse, che oggi sta iniziando a emergere un'inedita domanda di progetto.

Manuale di luoghi fantastici

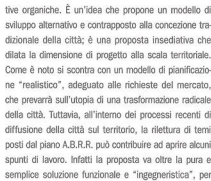


La pianura a volte offre alcune sorprese. Luoghi misteriosi, l'appartazione di tecnologie antiche però sorprendentemente attuali. Soluzioni abitative inaspettate che mettono in moto l'immaginazione e ci permettono di guardare ai problemi architettonici e urbanistici in maniera lontana, scartando a lato. Proviamo a esplorare il fiume, il Po. Se osservato da vicino è un vero e proprio "manuale di luoghi fantastici". Possiamo trovare case galleggianti in lanche e rami morti del fiume. All'origine c'erano dei ponti di barche che collegavano la pianura lombarda all'Oltrèpo Pavese. Smantellati i ponti, le singole chiatte vengono vendute e trasformate in abitazioni galleggianti.

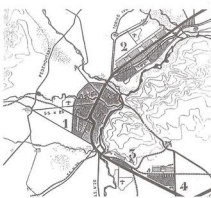
Le case galleggianti nate dallo smembramento dei ponti originali si possono osservare lungo tutto il corso del fiume. Interessante notare a fatto che si tratta di manufatti ingegneristici, nati da precise esigenze funzionali. Sempre lungo il fiume troviamo tutta una serie di aggregazioni di palafitte. Nate in origine come strutture mobili utilizzate dai pescatori fluviali, poco a poco i loro utilizzi si è modificato, trasformando in seconde case utilizzate dai locali e non. Possiamo trovare di tipi, forme e materiali diversi, da Torino fino al delta. In questo caso quello che colpisce la nostra fantasia sono le soluzioni tecnologiche sempre perfettamente calibrate alle necessità che via via si presentano agli utilizzatori di queste piccole palafitte. Inoltre è innegabile l'elevata qualità della vita che è possibile riscoprire in questi ambienti. Anche in questo caso tutto questo nasce e si sviluppa senza architetti. E, non c'è bisogno di ditto, in sprezzo a qualsiasi normativa di carattere urbanistico.

Grande progetto di paesaggio

Il piano A.B.R.R. (piano regionale piemontese, 1945). Il punto di partenza è l'idea innovativa di città che trova le sue radici nella cultura dei quartieri organici. Il piano A.B.R.R. si basa su due elementi complementari: la costruzione di un sistema infrastrutturale a scala territoriale; l'ideazione di una nuova urbanità basata sulla dispersione lineare lungo l'asse del Po di unità insedia-



tive organiche. È un'idea che propone un modello di sviluppo alternativo e contrapposto alla concezione tradizionale della città; è una proposta insediativa che dilata la dimensione di progetto alla scala territoriale. Come è noto si scontra con un modello di pianificazione "realistico", adeguato alle richieste del mercato, che prevarrà sull'utopia di una trasformazione radicale della città. Tuttavia, all'interno dei processi ricorsi di diffusione della città sul territorio, la rilettura di temi posti dal piano A.B.R.R. può contribuire ad aprire alcuni spazi di lavoro. Infatti la proposta va oltre la pura e semplice soluzione funzionale e "ingegneristica", per avanzare un grandioso progetto di paesaggio: l'idea di costruzione di una città lineare lungo il Po - costituita da una successione di nuclei insediativi che si sviluppa da Torino fino a Venezia - ha una capacità che supera le stesse soluzioni formali presentate per aprire un grande spazio all'immaginario progettuale. Mettere in relazione l'idea di insediamento con la scala vista del paesaggio significa, per esempio, affrontare la dimensione simbolica della dispersione lungo l'asse fluviale, di lavorare, di occupare il tempo libero; immaginare un'idea di urbanità che si sviluppa e si modifica lungo i diversi "ambiti" della pianura padana; riconfigurare il rapporto tra sistema urbano e sistema infrastrutturale; ripensare una dialettica tra la città lineare "organica" e il reticolo di piccoli centri...



Infrastrutture alla grande scala

Viadotto Soleri. È l'ultima opera di genio civile in Piemonte che valga come architettura (1923-37). Segno di paesaggio nel selco della Stura, Grande scala dei terrazzi warmiani e del marmifido, scala minuta delle case di fondovalle. Il collegamento apre l'urbanizzazione dell'altipiano, malgré le attenzioni dei piani Vesij e Guld, prima di grande industria, poi di tutto.

Stazione idroelettrica sperimentale, complesso Irigo del Canale Cavour, Senthà (VC). Progetto del prof. Richelmy e dell'ing. Colli. Attiva solo dal 1903 al 1912. La stazione è costituita da sistemi di vasche, canali, raccordi, pozzi idroelettrici, una torre degli effluvi, due piccole costruzioni per i cronometri grafici e due palazzine in stile eclettico. Servi per calcolare la portata d'acqua e quindi le "bolle". Ingegneria e architettura con tecnologie specifiche danno vita a nuovi elementi - costruzioni - parte integrante di un paesaggio che assume la specifica connotazione di pianura, luogo di produzione.

Canale Rorer. Di scavo quattrocentesco a opera di maestranze novaresi, legato alla prima colonizzazione agricola dell'altipiano di Stura, sostiene nei secoli

Misure di "sezione territoriale". "Descrittiva" per una mappa strategica di progetto

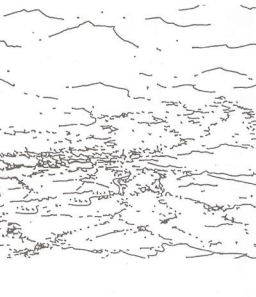
La costruzione di una "descrittiva" per una mappa strategica di progetto procede da una serie di attività finalizzate a individuare i processi di formazione/deformazione dello spazio abitato disposti nei territori di un vasto paesaggio. In questo caso lungo il Naviglio Grande, tra Milano e Abbiategrasso... Nella sperimentazione progettuale applicata il tema non è assegnato a priori, ma individuato a valle della descrittiva come risultato di una o più aree strategiche emerse come luoghi notevoli, le loro individuazioni si basa sull'interpretazione delle dinamiche insediative del sistema descrittivo. Viene così composto un diagramma delle relazioni spaziali in cui sono sottolineate le correlazioni spaziali che l'area astrattiva con il sistema insediativo può essere. In esso vengono analizzate una sequenza di interrelazioni trasversali che misurano la "sezione territoriale" del Naviglio dall'interno verso l'esterno. (G. Valente*) il risultato è una stratificazione di scala per l'intende-

tazione e il progetto che investe i paesaggi creati da una opera umana; il Naviglio, proponiamo un problema del nostro tempo: il rapporto tra progetto, tempo e grande scala. Si tratta di ripetere e valorizzare, promuovendoli entro un diverso registro di relazioni i nuovi termini di misura, gli elementi di una identità storico-geografica delle regioni nel momento in cui decouano i valori tradizionali degli rapporti città/campagna, centro/periferia.



Una sequenza di sezioni lungo l'asta del Naviglio Grande.*

(*Dati: Attualità delle forme urbane, Electa, Milano 1950)



le successive trasformazioni dell'assetto territoriale. Permanenza morfologica e variazione funzionale si intrecciano: il canale riguroso quattrocentesco viene riaperto dalla prima industria settecentesca, pensato per trecento anni come possibile origine di via d'acqua da Cuneo a Torino quindi fornisce le lavorazioni cartarie insediatesi negli anni trenta, oggi nuovamente l'orticoltura specializzata frammita alle zone agricoli e residenziali. Permanenza legittima, nel disordine dell'edificazione recente, eguale conservata attraverso l'inerzia del parcellare negli assetti pluriennali, in attesa di nuove interpretazioni.



Elementi costitutivi

Muro di argilla. Il terreno ribaltato in verticale e ingabbiato dietro barriera antirumore (Cesarlo Arena, 1995): il riuso di un semilavorato, un nuovo profilo lungo la pianura, che ricorda le gabie per immagazzinare l'irrigazione. Una rielaborazione del tema ordinario delle recinzioni. La modificazione nasce da osservazione attenta, uso di tecnologie contemporanee, ribaltamento fisico e di pensiero di zolle di terreno, creazione di immagini, all'interno di un lungo processo di trasformazione di una fornace storica. L'industria, ritirata in parti dei vecchi capannoni, si affaccia al territorio circostante con lo spirito della modificazione leggera, affidato al compito del recupero paesaggistico delle cave ormai esaurite.

Shed. Se osserviamo il paesaggio dal punto di vista della costruzione, nella sezione di uno shed possiamo ritrovare diversi racconti emblematici di una storia non solo locale. Una tecnica costruttiva, una vicenda della sua progressiva elaborazione (giardinieri, costruttori, impresari), la questione di una "geografia della diffusione", realizzata nel caso della "maison Hénnebique" a partire da un'essissima rete di concessionarie, che si esplica a livello internazionale e che sembra alludere già a una "geografia della modernità". Ma anche una tipologia edilizia e costruttiva, che nasce e si sviluppa a partire dalle esigenze dell'industria, nella quale si può ravvisare il principio regolatore di oltre aree della città e del territorio, edificate tra Italo e Novocento: un'identità tipologica e tecnica che sembra perdersi nella storia più recente dei contenitori industriali a catalogo.



INTERSEZIONI

MARIA CICCHITTI

L'argomento richiede due premesse: per opere si intendono le infrastrutture della mobilità (ferrovia, canale e strade) certamente più incisive delle infrastrutture di servizio (acquedotti, elettrodotti ecc.) nell'ordine della relazione con il territorio; inoltre l'ambito su cui si vuole porre lo sguardo è il cosiddetto "paesaggio metropolitano", quella commistione di luoghi e di identità differenti, che si estende con un disegno a macchia di leopardo a comprendere aree incolte, grossi edifici, fatti infrastrutturali e la trama minuta degli insediamenti.

Questi elementi segnano il territorio e ne disegnano i caratteri. Le infrastrutture hanno sempre svolto il ruolo di elementi fondativi nell'assetto territoriale, hanno concorso a definire il principio insediativo (si pensi agli acquedotti e ai canali di irrigazione o alle strade consolari dell'antichità) e tuttavia il rapporto tra infrastrutture e territorio è mutato nel tempo: le nuove infrastrutture oggi si confrontano con un territorio morfologicamente strutturato, a volte fortemente segnato e pur avendo la forza di elementi fondativi la loro presenza non è più assoluta. Ciò impone un nuovo concetto di fondazione. Una fondazione non più totale ma vincolata non solo alle necessità orografiche ma anche alle presenze artificiali e alle strutture preesistenti. In altre parole le infrastrutture si trovano a risolvere un testo già parzialmente scritto, frammentando e ricomponendo secondo nuovi sistemi e imponendo nuove regole. Poiché al è continuato ad applicare i parametri di lettura della città compatta le infrastrutture sono state sentite come elementi del tutto anomalo rispetto alla struttura insediativa dei luoghi. Eppure questa anomalia non è legata a uno scarto dimensionale tra l'opera e l'insediamento (nel tessuto urbano dei centri storici è possibile realizzare edifici imponenti nelle dimensioni e perfettamente integrati nel contesto), né è da imputare alla specializzazione funzionale dell'infrastruttura, né solo alla normativa tecnica, pur vincolante, ma soprattutto all'estrema specializzazione e frammentazione delle discipline connesse alla realizzazione delle opere e di conseguenza alla specializzazione dei progettisti che tendono a considerare solo alcuni aspetti del progetto, senza fare una sintesi. Al contrario c'è sempre un'interferenza tra infrastrutture e territorio, un continuo riadattamento. Anche quando le infrastrutture sono state costruite in territori fortemente strutturati (si pensi alle autostrade urbane) hanno manifestato una forte capacità di trasformazione dei tessuti insediativi a essi adiacenti. Se si segue lo sviluppo del territorio conseguente alla realizzazione di un'infrastruttura, attraverso per esempio la cartografia, si trovano differenze legate a fenomeni evolutivi propri del tessuto insediativo ma anche differenze connesse alla trasformazione e all'uso delle infrastrutture. E allora l'anomalia è legata a una difficoltà di lettura dei meccanismi di trasformazione ed alle regole che sovrintendono piuttosto che al territorio stesso. Le infrastrutture nel paesaggio metropolitano hanno un ruolo centrale: l'ossessione dell'assetto metropolitano, impongono una trasformazione genetica. Il loro ruolo va oltre la sola funzione per cui sono state progettate: a contatto con i sistemi insediativi assumono valenze altre. Nella sinteticità dello spazio di questo articolo è possibile solo accennare ad alcuni meccanismi tipici: il richiamo di alcune tipologie specifiche in alcuni luoghi e la loro trasformazione - si pensi al fenomeno dell'inversione delle facciate nei manufatti industriali e commerciali lungo le strade veloci - e l'allontanamento o il deperimento di altre, la tendenza a far prevalere una selezione degli oggetti insediativi in un ambiente piuttosto che la commistione di più elementi differenti, la definizione di luoghi di interfaccia e di elementi catalizzatori. Lo studio dei meccanismi tipici di interazione tra infrastrutture e insediamento permette di tornare al progetto con un bagaglio tecnico più fornito e di incidere nella realizzazione di spazi (pubblici e non) e di edifici complessi. Rende possibile la trasformazione dei luoghi nella direzione dell'introduzione della complessità all'interno dell'ossatura formata dalle infrastrutture, e permette loro di farsi elemento portante di ulteriori trasformazioni. Questo è tanto più importante poiché, nel sistema della programmazione e della realizzazione delle opere pubbliche in Italia, le infrastrutture sono tra i pochi elementi completamente sottoposti a progetto e quindi sono tra i pochi elementi attraverso i quali è possibile controllare lo sviluppo del territorio e il suo futuro assetto. Si pensi, per esempio, al fatto che da qualche anno a questa parte, soprattutto nei paesi del Nord Europa, si comincia a porre anche il problema di possibili usi integrati e alternativi di alcune infrastrutture in vista della loro dismissione o trasformazione, spesso legata alla realizzazione di una nuova opera più funzionale nella tecnica e nella localizzazione. È quindi lecito una riflessione a lungo termine sul destino di queste infrastrutture e sulla possibilità di una loro forte trasformazione nel senso dell'ibridazione con altri elementi tipologici e di una loro integrazione con altri attività.

In un ambito così frammentato il progetto permette la sintesi: una volta riconosciuta la centralità del ruolo delle infrastrutture nell'assetto del territorio queste possono essere pensate come soggetto, come elementi a tutto tondo nel disegno di luoghi e di spazi: come possibili "nuovi luoghi". Si impone la necessità di un progetto eversivo (rispetto alle regole che hanno generato fino a poco fa i sistemi insediativi) anche la capacità di trasformare il sito, d'imporre nuove relazioni e nuove possibilità d'uso.

Bibliografia

Tra le passioni visive e costruzione scientifica. Antropogeografia e morfologia del paesaggio. Tra le molteplici declinazioni della nozione di paesaggio, quella di territorio è sicuramente la più ambigua, poiché si confonde con la sua intersezione all'interno di campi disciplinari diversificati che a questo termine si sono da sempre riferiti (da geografia, la topografia, la geologia, l'etnografia e altre discipline ancora, tra le quali l'urbanistica e in generale i settori riferiti alle scienze del territorio). Tra questi gli studi condotti dai geografi, nonostante l'oggettività della loro osservazione empirica, sfiorano a superare uno sguardo puramente descrittivo, restituendo immagini di paesaggio ancora fondate su parametri quantitativi, già gli "antichi" geografici di Alexander von Humboldt, raccolti negli *Atlas géographique et physique des régions européennes ou du Nouveau Continent* (Paris 1814), ci mostrano interessanti ma parziali sezioni di un territorio percepito in modo figurativo, il cui "carattere" è illustrato attraverso vedute "contemplative" non essenti dall'estetica del pittoresco. Analogamente ai Grand Tours dei viaggiatori settecenteschi (V. Bruc, *La géographie des philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*, Paris 1974), sono "profili" di viaggi attraverso paesaggi lontani, in cui il rapporto con la cartografia è mediato dalla trasposizione figurativa. Solo all'inizio del nostro secolo emergono interessanti studi intorno alla geografia umana (L. Ferret, *La Terre et l'évolution humaine*, Paris 1922) che diverranno importanti riferimenti per le ricerche antropogeografiche degli anni sessanta ("Edilizia Moderna", nr. 87-88, La forma del territorio, 1966). Ripresi in tempi recenti secondo angustie differenti (P. Louder, *Géographie des villes*, Gallimard, Paris 1959; P. Goussier, *Il metodo della geografia*, il Saggiatore, Milano 1974; P. Ciavola, *Elementi di geografia umana*, Unicopli, Milano 1980) rineppiscono oggi il rapporto di mutamento sociale negli scritti di Demetrios (G. Demetrios, *Le métropole de la terre*, Feltrinelli, Milano 1985) e di Fanfani (F. Fanfani, *I segni del mondo*, La Nuova Italia, Firenze 1992), "risultato" di un progetto di paesaggio non più solamente analitico-descrittivo, ma "intrinsecamente valutativo" e dunque "implicitamente proiettivo", in quanto legato al processo di trasformazione del territorio e delle sue forme (G. Demetrios, *Progetto implicito*, Franco Angeli, Milano 1995).

Il paesaggio come "luogo comune". Architettura e costruzione del territorio. Oltre il paesaggio visibile, gli illuministi lombardi tracciano sezioni teoriche estese lungo le nuove dotazioni infrastrutturali, secondo un'idea di paesaggio intesa ora come "costituzione storica" ma condotta, in un'idea e territorio formato in un unico "corpo responsabile" (C. Cattaneo, *La città concitata come principio di tutte le città italiane*, 1858; in M. Brasutti, *La città come principio*, Padova 1972). Già i disegni degli architetti visionari francesi rappresentano il paesaggio secondo un punto di vista costruttivo oltre che estetico: si veda i giardini di LeDoux che le vedute di Boullée (E. La Biava, *Architettura. Essai sur l'art*, Paris, nr. 9153, B.N.F., Paris, ed. L'Architettura, Saggio sull'arte, Marsilio, Padova 1968) denotano un'attenzione profonda per "materiali naturali", messi in opera "per attraverso il paesaggio". Un'idea del progetto di paesaggio è la "cartografia dell'età dei lumi" stesa tra la necessità delle convenzioni e il desiderio di imitare la natura (R. Salermo, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Giunti, Milano 1995); da un lato l'ingegnere-cartografo (A. Picot, *Architettura e ingegneria su alcuni dessein, Marseille 1988*), dall'altro l'architetto paesaggista, che trova la sua espressione più compiuta nelle forme del landscape, dell'urban planning e del town design (G.A. Jellicoe, *L'architettura del paesaggio*, Ed. Comunità, Milano 1995). Sottobito alla "meno" attenzione della natura naturale, il paesaggio ricomparisce come materiale da costruzione nelle geometrie secolari di Viollet-LeDuc (E. Viollet-LeDuc, *Le manoir de Moret Blanc*, Paris 1878), nella perfetta simmetrie di Wiesław Lickert, nelle trasparenti vetre di Bruno Taut (R. Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1929), lo sguardo nei grandi muri luccichianti del progetto di paesaggio viene a coincidere con il progetto d'architettura: lo spazio dell'alto non basta più e il territorio viene rimisurato dalla nuova "linea" artificiale sull'orizzonte naturale, che ne segna le forme instaurando nuovi molteplici rapporti.

Progetto architettonico e studi morfologici
i canali del paesaggio costruito.
L'apporto avanzato dagli studi intorno agli anni sessanta (V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966) ha permesso di pensare il paesaggio come morfologia del territorio, che diviene insieme ambiente e "quod perenne della operazione spaziale" (E. Bettini, S. Crosti, *Note per un'analisi del paesaggio*, Roma 1972), "spazio morfologico" (nr. 87-88, 1966, p. 5359). Le nozioni di regione, di insieme, di contorno tendono a istituire nuove coordinate con tali spaziosità, intanto si è scelto un epistemologico legato alla geografia ed al paesaggio proiettivo verso la psicologia della forma e alla Gestalt-therapy.
I recenti processi di recupero insediativo spesso attuati nelle fontanelle di riferimento (C. Cattaneo, *Il territorio*, Bontani Berghesini, Torino 1991) il paesaggio è inteso ora come risultato di un processo di costruzione del territorio, in cui il spazio viene modificato in termini spazio-temporali diversificati (S. Crosti, *Regioni*, in "Retrosive", n. 3, Milano 1996), secondo un'alternanza tra "interazione" (M. Castelli, *The Rise of the Network Society*, Cambridge MA 1996), ed esclusione (potenzioni) (K. Andersen, *Fast Life along the Skyways*, "Time", 1° agosto 1988). Secondo le nuove logiche imposte dalla "comunità globale" (M. Castelli, *The Rise of the Network Society*, Cambridge MA 1996), ed esclusione (potenzioni) della trasformazione progettuale, fissando le soglie di una urbanità che si sia ancora compiendo, (G. G.)

Bibliografia redatta sulla base dei contributi di G. Leone, C.A. Maggiore, G. Morpurgo, M. Cicchitti, L. De Santis.



I valori paesaggistici

BERNARD LASSUS*

Tempo fa avevo proposto, per maggior chiarezza operativa, la dissociazione fra ambiente e paesaggio. Questo allo scopo di far cogliere che il paesaggio era di natura culturale, una costruzione dello spirito, proveniente dal sensibile e da considerazioni estetiche che nascono da dati naturali, mentre l'ambiente era uno stato di cose che può essere migliorato tecnicamente e scientificamente. Questa dissociazione ha permesso di far capire che il paesaggio non si riduce al pittoresco, come si è verificato dal XIX secolo in poi. Relativizzando questa prima proposizione, è di recente apparso il fatto nuovo che se un paesaggio anche inquinato, poteva, fino a oggi, essere considerato bello, non è altrettanto certo che lo sarà domani. La fine dell'incommensurabile orizzonte mescola in qualche modo il giardino e il paesaggio. Attualmente c'è forse, in effetti, un cambiamento profondo dell'atteggiamento verso la natura che porta a questo: è solo parlando da un'acqua pulita che un prato e il suo ruscello potrebbero essere considerati belli. Fermiamoci un momento. Perché il fatto di dire acqua pulita non significa necessariamente che si accetti fondamentalmente di assoggettarsi alla natura, ma che in un primo tempo si desidera semplicemente che quest'acqua possa essere bevuta sul posto, dopo avere corso nel prato, e che sia anche gradevole al gusto. Occorre allora distinguere cosa sarebbe l'acqua naturalmente pulita, risultante da un processo ecologico o biologico locale, e quella ottenuta con un processo artificiale, delocalizzata (per es. una pompa e dell'acqua minerale scaturita altrove, forse molto lontano).

Parlo qui dall'opzione che la nozione del paesaggio sia legata al fatto che ciò che la rende possibile è un'insieme di elementi naturali supposti positivi e in interazione a livello sensibile, cioè odore, qualità visiva, ricchezza di contatti tattili...

Ma come può essere ottenuto questo paesaggio se ciò che lo costituisce riposa sull'accordo sensoriale che si è avuto e che si avrà frequentando lo spazio concreto, esso stesso supporto di questo paesaggio? Questo accordo potrebbe allora essere generato artificialmente dal ripristino di un sistema naturale o della sua restaurazione? Ciò significa di conseguenza che c'è uno stadio intermedio in cui gli elementi della natura possono non essere necessariamente naturali, nel senso del processo ecologico, vivente, dell'ecosistema (come a prescindere dall'uomo). La questione si complica nel senso che ciascuno - o almeno molte persone - trascina con sé la necessità di classificare le cose fra naturali e artificiale. Per esempio, il geranio che troneggia sul frigorifero in cucina è il riferimento naturale, o può esserlo, di tutti gli oggetti dell'appartamento. Il frigorifero allora passa per l'oggetto più artificiale, e il geranio per il più naturale, mentre il tavolo di legno si colloca a metà strada.

La questione che si pone per questo geranio, perché possa essere effettivamente il punto di riferimento, è quella della credibilità della sua naturalità. Per riprendere l'immagine del prato, qual è allora la naturalità di questo prato-orobreggiato, percorso da un ruscello? Nei due casi, il geranio come il prato orobreggiato sembrano formare il naturale, che siamo organizzati o no dall'uomo.

Si potrebbe, ciò nonostante, interrogarsi provvisoriamente su questa fiducia che ci spinge a credere che un'acqua pulita, come pure il geranio, potrebbe essere assimilato al naturale. Perché non è ben evidente che un'acqua perfettamente naturale non possa essere piena di zolfo e imbevibile.

Il sistema garantista, il dominio che esso esercita, sembra essere della parte dell'acqua naturalmente pulita, mentre noi sappiamo pertinentemente che non è altro che uno dei casi particolari della natura.

Bernard Lassus, Jardin de Robinson, Parco della Contea Reale di Rochefort sur Mer, Dall'Ingresso.



Non dovremo quindi esaminare con maggiore stupore questo parallelo fra natura, qualità e sicurezza? Perché dietro tutto questo c'è certamente il selvatico.

Non è allora la sua stessa rarità che renderebbe bello il processo naturale? Per quanto riguarda l'arte dei giardini e dei paesaggi, staremmo assistendo a un ritorno di prospezione, poiché, altrimenti, ciò che era nell'ordine del giardino manipolato, era il più raro. Invece oggi l'intervento malaccorto, maldestro, perturbatore, è la risposta più corrente a processi naturali, liberi. Questi ultimi, rivelandosi molto più rari, risultano sempre più ricercati. Non sarebbe dunque in questo modo che la ricchezza dei processi paesaggistici potrebbe divenire fenomeno esclusivo dominato dal mito della rarità? Non si manifesta qui una relazione nuova, abusiva, fra rarità e bellezza, una nuova confusione fra questi valori, mentre noi sappiamo che l'una non è l'altra?

In effetti il bello non diviene naturale nell'appartamento, se non per il fatto che nel campo visivo del vissuto quotidiano in cui si colloca, non esistono altri elementi più naturali.

Basterebbe, per esempio, ritornando da una passeggiata nel bosco, riportarne del muschio e delle cortecce, perché il geranio apparisse in rapporto a questi più artificiale, e per questo fatto meno bello, per qualche ora.

Il che mi porta a supporre che, poiché alcuni considerano che l'acqua pulita sarebbe la natura stessa, si tratta di fatto dell'aderenza implicita alla constatazione che non c'è più natura, ma primordially un imperativo di sicurezza.

Continuando a collocarsi in questo sistema, si giunge al fatto che, poiché il fungo è il più velenoso, esso sarebbe allora l'oltre, il naturale, il selvatico, poiché accettare questo selvatico naturale, ci conduce direttamente a rispettare il socialmente velenoso, come facente parte dell'organizzazione naturale. Il naturale attuale risulterebbe allora dalla confusione del selvatico e del rassicurante, rifiutando il selvatico per escluderlo. Ecco a cosa potrebbe portare il mito della natura

pulla, sotto la copertura dell'accelerazione della natura velenosa come modello di selvatico. E d'altrove quello che mi aveva portato a considerare con estreme riserve i giardini ecologici di Louis Guillaume Le Roy, che mi sembrava organizzare con le sue lotte biologiche fra i vegetali ciò che io chiamavo "i giochi del circo", che lui giustificava con un'azione di tendenza all'equilibrio naturale.

Certo, la bellezza può essere velenosa, perversa, ma nella stessa misura dell'uso dei luoghi e delle cose. In effetti i luoghi possono essere veramente inibitivi, come gli avvenimenti di quest'ultimi anni mostrano ampiamente, come i funghi velenosi sono immangiabili.

Si potrebbero considerare le proposte paesaggistiche di Louis Guillaume Le Roy, il paesaggista olandese, come una forma di ecologia poetica, ma da quel punto di vista io penso che ci sarebbe modo di cercare altre forme di questa poesia come valori paesaggistici futuri, cercando per esempio di fare uscire gli elementi della natura dalla natura stessa. Non raccomandavo forse già Addison nel XVIII secolo di lasciare che gli alberi si sviluppessero per isolati dalla lotta naturale, allo scopo di permettere loro di raggiungere ancora di più lo stato di natura? Era una metafora poetica della nuova agricoltura protettiva che si metteva in opera, e che tendeva a sfilarsi dai suoi produttori, per farne raggiungere simultaneamente il suo ideale pittoresco e una migliore produttività.

Si è forse esagerato il fatto che l'uomo impone la sua legge alla forma di un albero. Non c'era giustamente una pura ecologia poetica, per la quale allo stato naturale, la querula non si preoccupa se soffoca con il suo sviluppo le specie che crescono sotto la sua ombra? A ciascuno la sua forma.

Ma quali sono ancora i valori paesaggistici attuali? Il più sovente sono definiti rispetto a immagini fisse: cartoline, quadri, fotografie, e infine i film, che risultano essi stessi molto spesso niente più che una successione di fotografie.

Questi valori fissi sono legati alla memoria, sono luoghi di memoria, per riprendere l'espressione di Pierre Nora. Questi valori dei luoghi è anche la loro evoluzione, la loro trasformazione. È da sottolineare il fatto che l'ecologia abbia giustamente introdotto le nozioni di evoluzione, di irreversibilità dei processi. Non è impossibile che, grazie a essa, il valore del paesaggio possa passare dalla fissità alla mobilità. È che così il valore della trasformazione (che al momento non guarda che a un dipartimento di uno stato di cose precedenti) divenga altrettanto forte come i valori della composizione nella pittura. Questa nozione di trasformazione implica, a livello di concezione, di entrare in un processo per cui il progetto diviene un'inflessione dei processi, "l'inflessione" (traduzione di C. B.)

*Professore all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi e presso il dipartimento di Landscape dell'University of Pennsylvania.



Demard Lasser, lobo del processo verso il giardino de la Marine e de la Calsonoville.

Simulazione dei contenuti di piante usate dalle imbarcazioni che approdano da Rochefort-sur-Mer.

“Le cose che non abbiamo ancora pensato”

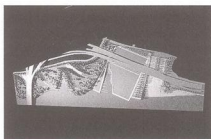
NOTE SUL LAVORO DI GEORGE HARGREAVES*

RACCOLTE DA MARTHA A. FOLGER

L'opera di George Hargreaves è rilevante per ragioni sia di metodo sia di forma. Si basa su considerazioni relative al sito, sulla storia naturale e sulla cultura, sull'ecologia... e sulla provocazione. Gli spazi e le esperienze offerte dalle sue opere costruite mirano a sfidare gli stereotipi inerenti ai tipi più comuni di paesaggio quali il parco e il campus e forniscono una nuova prospettiva sulla capacità dell'architettura del paesaggio di coinvolgere l'osservatore. Quando recentemente fu intervistato sul suo processo progettuale, Hargreaves spiegò alcuni dei suoi metodi di lavoro e la filosofia che contribuisce alla rilevanza dei suoi progetti. Il loro spirito di inventiva proviene da ciò che Hargreaves chiama: "una costante ricerca sul sito, sul programma, sull'esperienza e sull'estetica". Secondo Hargreaves, cominciare un lavoro in un sito è paragonabile a iniziare una discussione su tutti questi argomenti: essa può diventare un dialogo vivace, che continua dalle origini concettuali del progetto fino all'ambito di chi ne usufruirà.

Forse la componente fondamentale più importante è il tipo di luogo di cui Hargreaves e i suoi collaboratori hanno iniziato a occuparsi: zone abbandonate o ruderi entro i confini urbani, molto spesso posti lungo corsi d'acqua. Il recupero di questi siti come componenti sfruttabili dell'infrastruttura urbana comporta necessariamente una miriade di considerazioni sostenibili dal punto di vista politico ed ecologico. Infatti queste sono le complessità che danno origine alle questioni cui chiaramente si riferisce Hargreaves come "Le cose che non abbiamo ancora pensato", quelle che diventeranno i problemi con cui l'architettura del paesaggio avrà a che fare in un futuro molto vicino.

Il metodo di lavoro seguito da Hargreaves e dal suo team di conseguenza comincia con un'attenta lettura



del sito sotto l'aspetto di indizi formali, limitazioni tecnologiche e ampiezza di spazi, allo scopo di costituire una conoscenza di base che genererà le successive decisioni di progetto. Idee e concetti sono raccolti dalla tradizione passata, dalla vegetazione originaria, dalla idrologia locale e precedono le necessità culturali e ricreative.

L'esame attento di queste informazioni crea dei temi ispiratori che sono poi intessuti in un narrativo inabitabile che scaturisce dai suoi contenuti per diventare una nuova cosa utile con il suo impatto visuale.

I progetti di Hargreaves contengono la matrice originale del sito, ma in forme interpretative che coniugano processi temporali, funzionali e accresciuto interesse spaziale. Il risultato è un paesaggio di chiara drammaturgia, che assume una propria presenza materiale.

Riflettendo sullo sviluppo del suo processo e del cuore del progetto attuale, Hargreaves osserva di aver imparato molto da due progetti di recupero di Candlestick Park (a sud di San Francisco), e di Bynze Park (a Palo Alto), che dal loro inizio furono salutati come fusioni trasgressive di arte, design e tecnologia di recupero. Anni di lavoro sul progetto con duplice tema: sia del parco urbanistico, che di

controllo delle piene a Guadalupe River Park e San José in California, diedero ad Hargreaves una conoscenza pratica delle dinamiche fluviali e un'ampia esperienza di progetto nell'arte di integrare gli uomini e i processi naturali.

Questi progetti ebbero la capacità di mutare degradate costruzioni urbane in ampi spazi pubblici e furono per Hargreaves importanti precursori in termini di scale e di sviluppi ambientali.

Hargreaves spiegò ulteriormente tutti e tre i progetti come contributi per una solida esperienza con la quale affrontare altri progetti analoghi. Il caso di Louisville Waterfront Park è generalmente considerato il più materialmente completo. Situato su di un precedente sito industriale e circondato da Highways, il parco ha sovvertito sia il letto stradale che il suo tracciato per collegare la parte bassa di Louisville al fiume Ohio che è la corrente vitale della sua storia economica.

Il progetto di Hargreaves riconfigurò il sito come un'attrattiva pubblica, polivalente che, al pari di un portale di Louisville tra il fiume e la città, accoglie il visitatore e gli eventi naturali, con lo stesso entusiasmo.

Strutturalmente comprende ciò che Hargreaves caratterizza come "Quattro distinte zone di servizio d'uso del parco su di un solo livello, collocato nell'ambito di un sistema ecologico e di un altro sistema di esperienza e circolazione". Hargreaves richiama l'attenzione sugli elementi idromorfici di "fontana, pilino e portico" che sono annidati come "elementi interstiziali fra le forme del terreno". Come componenti di movimento e interesse, offrono azione attiva e passiva uomo-acqua, e come Hargreaves li descrive: "essi attuano il rapporto fra città e fiume".

Questi tribù fluviali servono anche come punto di partenza verso le correnti piogge topografiche.

Bordi netti di pareti e vie di passaggio si estendono perpendicolarmente al fiume, fiancheggiando elementi peninsulari di terreno, enfatizzando la forza e la direzione della corrente di acqua.

In altre aree, sentieri serpeggianti conducono a campi di terreno ondulati. Annidati nel verde, in vallette e nuovi movimenti di alberi, ci sono spazi giochi e distese protetti di prati, alberi, per fermarsi e osservare il dialogo del fiume con la sponda del parco.

Il parco suggerisce un selvaggio urbano alle azioni umane ed ecologiche, con spazi per il gioco e inondazioni di acqua e posti in cui nascondersi per osservare il ritorno delle acque al fiume. Come per la sperimentazione pratica, questi risultati evocativi dell'opera di Hargreaves sono basati su come egli interpreta se stesso all'interno della tradizione. Avendo passato i primi anni facendo pratica in Inghilterra,

egli è conscio delle differenze nel percepire la storia del paesaggio in Europa e nel Nord America. Nel primo caso, il paesaggio da lungo tempo è stato attivamente abitato ed è parte di una coscienza estetica collettiva. Al contrario la frontiera del nuovo mondo ha goduto una reputazione relativamente libera da contesti storici culturali con cui può inquadrate un problema progettuale. Hargreaves vede questo come una cosa che ha contribuito al fatto che molti progetti negli Stati Uniti sono "tematici", dove un progettista o un'agenzia pubblicitaria potrebbero assegnare arbitrariamente un carattere tipo "Disney" a un progetto di espansione, limitando il progettista a un'opportuna famiglia di forme inventate. Hargreaves cerca di evitare questo nel suo lavoro, sforzandosi invece di porre le fondamenta per i suoi progetti nella "vera storia", come egli la trova in ogni esempio di "Site specific" e poi di interpretare ciò in un modo ampio e vicino all'astrazione.

Egli trova i suoi approcci e le sue conclusioni simili al lavoro europeo in questo senso, osservando che sia lui che le controparti continentali, studiano gli

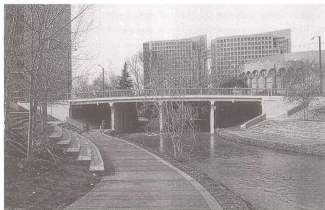


elementi della cultura e dell'archeologia del luogo.

Si può aggiungere quanto lo affascini l'attuale dialogo fra le tradizioni latine e nordiche nell'architettura paesaggistica europea, percependo questi approcci altamente formali e intensamente ecologici come elementi critici degli stessi suoi progetti.

Comunque egli considera l'ideologia della propria compagnia né latina né nordica, attribuendo molto dell'interesse nella progettazione del suo gruppo come un risultato del suo sforzo di gettare un ponte fra le due tradizioni. Egli prevede infatti che questi sviluppi e risultati stilistici siano trasciascati mentre egli stesso insieme ad altri architetti del paesaggio in America o Europa continuerà la loro sistematica esplorazione nell'ecologia e sullo sviluppo dei programmi. È all'interno di questo regno di scoperte, egli crede, che si troveranno le vere tappe degli sviluppi del parco includendo "quelle cose che non abbiamo ancora pensato" (traduzione di C. B.)

*Chairman del Practice of Landscape Architecture e Professor di dipartimento di Landscape Architecture dell'Università di Harvard.



George Hargreaves, Louisville Waterfront Park. Vista sul fiume, pianificazione generale, vista dall'alto.

A destra, George Hargreaves, Bynze Park.

Paesaggio e reinvenzione del luogo

JOHN DIXON HUNT*

Gli architetti del paesaggio acquistano fama internazionale e spaziano con i loro progetti in tutto il mondo, e poiché esso diventa più uniforme, territorio simile a globalizzazioni, è più che mai necessario insistere sulla natura radicata dell'architettura del paesaggio. È un arte del luogo: non perché deve essere rivolta a interessi locali e rispondere a pregiudizi e preconcetti, ma perché ogni sito è per sua propria natura collocato in un luogo e uno solo. Un progetto di paesaggio è ben fondato nelle circostanze e occasioni naturali e culturali di un sito definito e come sciega di conoscere quel luogo è un'altra questione. Può deliberatamente ignorarlo richiamando a luoghi lontani - mitici o immaginari, o geograficamente distanti (pensiamo al Jardin Moneau di Camille, nella Francia del tardo XVIII secolo) - pur richiamando visitatori nel sito in cui si paesano queste visioni. Uno scenario più pertinente potrebbe basarsi su condizioni (materiali e immateriali) del luogo scelto. Ciò comporta non volerlo i limitarsi alla lettura del sito, ma i render chiaro ai visitatori il suo carattere o qualità, spesso richiamando elementi dimenticati o offuscati da inerzia, uso, o pregiudizio. Questo è il motivo per cui io vorrei insistere sull'attività della reinvenzione, la rappresentazione del luogo con un'attenzione al fatto che esso è apprezzato ancora una volta, e rinnovato sia per gli abitanti che per i visitatori. È un luogo come degli studi sul paesaggio (compresi quelli di geografi, pianificatori o progettisti) che certi manufatti del territorio siano fuggitivi e determinati culturalmente. Ecco perché perfino la distinzione tradizionale tra i giardini francesi e inglesi ha acquistato valore: si riconosce la dipendenza culturale di un dato stile in modo che i termini alternanti "formale" e "informale" non possano mai bastare (perché continuano a

essere distinzione invocata dagli architetti è incomprensibile). La o le culture che hanno pensato su un dato terreno, trasformando il luogo in "landscape" (paese in paesaggio ecc.) possono naturalmente essere di ambito globale; nozioni di modernismo e postmodernismo sono quasi per definizione internazionali, proprio come lo erano una volta la prospettiva centrale e la sublime e pittoresca geometria cartesiana. Ma anche i lavori frutto di cultura hanno una dimensione locale, come le influenze naturali, clima, botanica, geologia, idrologia, che a loro volta influenzano la cultura. Riconosciuti dagli architetti del paesaggio i vincoli a queste ultime condizioni fisiche, vale la pena insistere sulla necessità di osservare le rappresentazioni, nel luogo, delle influenze culturali. Questo è il motivo per cui California Scenario di Isamu Noguchi a Costa Mesa non è Tanner Fountain a Cambridge nei Massachusetts di Peter Walker o il motivo per cui gli spruzzi del mustang di SWA attraverso il letto del fiume a Las Colinas, Texas, non sono il Wagner Park di Hanna/Olin Partnership a Battery Park a New York City. In ciascuno caso le peculiarità del sito e dei significati specifici del luogo hanno configurato i progetti. L'architettura del paesaggio oggi è completamente internazionalizzata, a livelli sia di educazione che di professione.

Soprendentemente per un'arte così dipendente dal contesto, c'è sempre stato questo ampliamento di interesse all'argomento: pensiamo alla discussione delle idee islamiche nell'area mediterranea, poi alle idee del Rinascimento italiano, che si sparsero verso il nord attraverso l'Europa, o ai principi di Le Nôtre e alle conseguenze delle evoluzioni spaziali, poi alla straordinaria diffusione del cosiddetto stile "inglese", almeno in Italia e in Grecia (pensiamo a Villa Borghese o al parco dietro al Palazzo reale ad Atene) per non citare il Nord America; e l'aggiunta di elementi cinesi in tutto questo, come pure l'influenza dell'arte del giardino giapponese, sulla pratica corrente nell'ovest degli Stati Uniti. Oggi lo studio professionale dell'architettura del paesaggio è ugualmente internazionale: l'Università della Pennsylvania non è l'unica ad avere normalmente studenti provenienti da una dozzina di stati e mi domando a volte cosa stiamo facendo, insegnando a studenti della Talandia, Corea, Irlanda o Giappone, a progettare il paesaggio, quando le condizioni culturali e naturali alle quali torneranno nei loro paesi di origine sono così diverse dalle nostre, ma pensando criticamente ai materiali e alle condizioni culturali del sito, speriamo possano trasferire questi approcci alle loro particolari situazioni.

Anche l'Europa del paesaggio al momento si sforza di resistere alla globalizzazione, per sostenere o reinventare siti, di fronte all'allargamento o minaccia del-



George Hargreaves, Castelvecchio Park.

l'Unione europea. Bernard Lassus si è confrontato strategicamente con questi problemi, in luoghi in cui l'influenza dell'egemonia europea diventa più palpabile: le autostrade. L'automobilista da Roma a Barcellona può non lasciare mai questi comodi conforti a misura, tranne che per fermarsi in aree di sosta prefissate che generalmente si presentano uguali e contengono lo stesso repertorio come toilets, tavoli da picnic... L'opera di Lassus, sia con il Ministero nazionale francese dei trasporti, che con le compagnie private francesi di cui è focalizzata su rendere il primo un'esperienza eloquente per gli automobilisti. Questo accade dirigendo la loro attenzione fuggibile allo specifico paesaggio campestre con i suoi elementi distintivi, culturali e naturali, mentre gli fuggono ancora in velocità, ma che possono ugualmente essere velocemente condotti all'attenzione, oppure specificando la località in un punto di sosta arbitrariamente scelto: l'area di sosta di Nîmes-Cassargues reinventa la "Nîmèrità" sia per l'automobilista di paesaggio, per il quale è raffigurato il passato romano e il suo posto nelle tradizioni dell'arte del giardino francese e dell'agricoltura provenzale, come pure per gli abitanti locali, che hanno scoperto visitandola una nuova visione della loro città natale.

Questo riportare un senso di luogo, sia al passante che all'abitante, è diventato un tema fondamentale nella pratica e teoria corrente di Lassus. Il suo Jardin des Retours a Rochefort sur Mer, nella Francia occidentale, è forse l'esempio migliore di una pratica critica e di un concettualismo pratico. Siamo orgogliosi che Lassus insegni ciò che egli definisce "analisi inventiva" qui all'Università di Pennsylvania.

Perché guardiamo (anche se non esclusivamente) all'Europa per insegnare, tramite critici in visita da noi come Lassus o lo svizzero Paolo Buerqi? In parte perché lo, come direttore di dipartimento, voglio indirizzare i miei colleghi e studenti verso un interesse teorico più grande per le questioni principali sul paesaggio, di quanto non sia professionalmente possibile qui, negli Stati Uniti. Quanto segue può essere una selezione casuale, ma si considerino semplicemente, fra le altre, pubblicazioni quali "Tòpos", "Daedelos", "Rassegna", o gli scritti e lavori editoriali di Massimo Venturi Fenolio o Rosario Assunto in Italia, o del geo-

grafo Augustin Berque in Francia, del filosofo Alain Roger in Francia e del sociologo Michel Conan (ora trasferitosi a Dumbarton Oaks, Washington D.C.). Non è possibile coprire l'intero lavoro di queste pubblicazioni e scrittori e causa della loro coriata di assunti e approcci: la fiducia nella modellazione operata dalla cultura del territorio e conoscenza territoriale; un interesse fenomenologico per il ruolo della percezione nella costruzione di un soggetto in un dato sito o di un oggetto del paesaggio; la difesa di una profonda conoscenza di un posto (equivalente della "densa descrizione" dell'antropologo Clifford Geertz), che alternative-mente si richieda a ricerche storiche (figure o sfumate, "Analisi" "dell'analisi inventiva" di Lassus; ma anche l'interesse (apparentemente paradossale) per "l'invenzione scenica", l'immaginazione, la poesia, come pure la scienza del luogo; soprattutto la fede in una risposta poetica, condivisa dagli abitanti e dai visitatori, ai luoghi disegnati, al di sopra e al di là di un'utopia necessaria di ritorni politici e sensi. Reinventare il luogo è diventata una attività caratteristica di tutti i grandi paesaggisti. Spesso si usa, secondo le parole di Alexander Pope, "consultare il genio del luogo in tutto", un onorevole, se pur vichico, cliché di architettura del paesaggio; una presenza stilisticamente identificabile in tutti i lavori che oggi dominano l'attenzione e l'entusiasmo. Ciò può essere storico o nuovissimo. È Bixbee Park e Bomarzo. La fontana di Lawrence Halpern a Portland, Oregon, e "Capability" di Brown's Petworth. Il nuovissimo Park Bergo o il Jardin Diderot e Park e l'antica Villa Lante o Rousham in Oxfordshire. Gli spazi verdi recuperati di Pietr Lutz a Duisburg-Nord e la sequenza di paesaggi astratti o epitomizzati dell'Ontario di Martha Schwartz e soci in Yorkville, Toronto, Canada. Il Jardin Atlantique di François Bruch, Michel Peche e Christine Schmitzler è in equilibrio sopra la Gare Montparnasse a Parigi, un equivalente dell'ultima ora dei giardini pensili di Babionia. Come quella leggendaria distaffola, esso si riallaccia in parte a posti ben distanti come la costa natali francese. Il sentiero passeggiata in pendio nel giardino, le "onde" che rotolano sul "terreno" attraverso i prati, le scogliere immaginarie e le grotte marine, i campi da tennis e l'elaborata stazione meteorologica, tutto re-inventa la località a cui si affrettano con i treni TGV i viaggiatori, dalla stazione di sotto; chi non parte può ancora sognare la spiaggia, mediato dallo spirito di Monsieur Hulot, le cui vacanze oltre l'Atlantico furono firmate da Jacques Tati. Eppure questo spazio è anche legato al vicino sito urbano; i viali celebrano l'area della riconquista di Parigi, alla fine della seconda guerra mondiale; la stazione meteorologica, indica il tempo di Parigi, non di Le Havre. Il luogo è messo a fuoco di nuovo per gli abitanti ai piani alti dei dintorni, come pure per i visitatori che arrivano a questo tetto. È letteralmente ciò che i francesi chiamano un "haut lieu", un posto speciale. L'architettura del



Bernard Lassus, Autostrada A 87, Sainte Rochelle.

Conoscenze ed attività dell'architetto del paesaggio

ANNALISA CALCAGIO MANIGLIO*

I temi attinenti l'ambiente, il paesaggio, il verde in senso lato, sono molto dibattuti oggi nel nostro paese: vengono affrontati da studi di varie discipline - naturalistiche, tecnologiche, storiche, urbanistiche, paesistiche, giuridiche - sono analizzati da posizioni culturali e da settori scientifici diversi tra loro e suscitano un interesse diffuso in quanto si riferiscono a situazioni e a problemi a tutti noti, quali la carenza di verde nella città, il degrado paesistico del territorio, lo sfruttamento incontrollato delle risorse ambientali, il decremento della bio-potenzialità ecologica dei territori, la perdita di identità dei nostri paesaggi storici. Ciò nonostante si incontrano numerose difficoltà pratiche sulla via di un'effettiva inversione di tendenza nell'uso del territorio e una scarsa competenza professionale nei confronti di questi problemi. Manca nella realizzazione degli spazi verdi, la ricerca di qualità progettuali: nel design di insieme come nelle relazioni spaziali tra i vari elementi e nella scelta delle piante e dei vari materiali costruttivi; non viene riconosciuta la capacità di riequilibrare ambientale che l'area verde pubblica può svolgere nella struttura urbana ed è assente qualsiasi considerazione dei problemi ecologici complessivi. Si viene ancora ignorato il valore storico, culturale e ambientale del verde di qualità dei parchi e dei giardini delle ville padronali, rimaste inalterate nel tessuto urbano. Il paesaggio viene recepito ancora assai spesso nell'accezione ridotta di bellezza naturale!

Nelle qualità di Architetto che formano i maggiori protagonisti dell'operare sul territorio - quasi sempre connotato da valenze e significati culturalmente ed ecologicamente rilevanti - le tematiche paesistiche sono tenute in scarsa considerazione e le carriere didattiche in questo settore sono comitate solo in parte da alcune discipline "faccitative", collegate negli ultimi anni di corso. Nel curriculum didattico dell'architetto, stentato ad affermarsi

ricerche e metodologie progettuali e pianificatorie, adeguate alla complessità e specificità dei temi e dei problemi ambientali e raramente vengono compiute valutazioni preventive circa la compatibilità e sostenibilità ambientale degli interventi antropici o vengono affrontate metodologie di pianificazione integrata del territorio. L'analisi delle relazioni esistenti tra progettazioni di interventi di vario tipo, nella città o nel territorio, e le situazioni paesistiche e ambientali in cui questi vengono a inserirsi; altre volte, l'analisi è sottovalutata o affrontata in modo superficiale e avulso dalla complessa realtà paesistica.

La considerazione che il progettare il paesaggio e gli spazi aperti costituisce un'esperienza diversa da quella del progettare l'architettura, gli edifici e i "piani" della città, che si tratta di un'operazione che necessita di previsioni gestionali, di attenzioni e metodologie specifiche, che coinvolgono, tra l'altro, concetti di equilibrio dinamico e di evoluzione delle forme, viene sovente messa in discussione con argomentazioni diverse. Un'ulteriore confusione nasce dal fatto che non esistendo nel nostro ordinamento la figura professionale dell'architetto del paesaggio, (presente invece nella maggior parte dei paesi europei, del Nord America, del Giappone, dell'Australia...) cioè di uno specialista opportunamente formato ad affrontare i temi della progettazione dei parchi e del sistema del verde, della riqualificazione e pianificazione del paesaggio, chiunque, nel nostro paese - con una preparazione settoriale in alcune delle discipline cosiddette "ambientali" - ritiene di essere in grado di progettare il verde, i giardini, i parchi, il paesaggio, di poter rivedere gli abitanti degradati o le aree industriali dismesse. Accade così che alcune figure professionali, come quella per esempio dell'agronomo e dell'architetto, progettano il verde alle varie scale: il primo senza alcuna competenza progettuale e pianificatoria, il secondo senza alcuna conoscenza di tipo naturalistico e ambientale. La complessità della progettazione del paesaggio, non sta solo nell'insieme di materiali diversi, biotici e abiotici, naturali e artificia- li, con i quali il progetto deve stabilire relazioni, ma soprattutto nelle tecnologie costruttive, nell'assunzione del tempo come fattore di trasformazione dello spazio progettato, nel ventaglio ampio e variegato di elementi e attrezzature che concorrono ad accogliere specifiche funzioni dell'area verde, indispensabili a caratterizzare qualitativamente lo spazio aperto e nella corretta risposta sociale ai molteplici bisogni dell'uomo di oggi, nella modalità di percezione degli spazi aperti e dei loro rapporti con il contesto.

paesaggio è sicuramente avviata a costruire posti spiaciuti, a elevare i loro status, significati e autostima. A volte questo si raggiungerà con la minima confusione, con grande economia di mezzi. A volte, al contrario, con verde e ridondanza, sprezzatura. C'è posto per tutti questi progetti, purché ci riportino ancora una volta al nostro senso di essere nel mondo, di abitare un posto, un luogo che, per definizione, è in qualche parte, che non può in nessun modo essere confusa con nessun'altra. Non un'utopia, nemmeno una utopia di Michel Foucault; ma proprio un luogo unico (traduzione di C. B.).

● Direttore del dipartimento di Architettura del paesaggio e di Progettazione regionale, Pennsylvania University.

Europa/America

CECILIA BOLOGNESI



Designo e Dalnoky colto dei Bouleaux-Parigi.

Nel dopoguerra una lettura delle mutate condizioni di rapporto tra città e campagna invita a una presa di coscienza dei luoghi dove si manifesta la fusione fra le due e a una rivisitazione di molti temi architettonici; lo scambio di informazioni tra Europa e paesi d'oltreoceano obbliga inoltre a un continuo confronto sui modelli e soprattutto sulle scale differenti. Già decenni prima nel piano di Washington, con i disegni di P. Charles L'Enfant prima e con le decisioni del senatore Mc Millan poi, strade e viali inseriti nel nuovo paesaggio dichiaravano palesemente la loro origine d'oltreoceano. Successivamente saranno molti i riferimenti che entreranno in questa tradizione: Alphonse, Barillet Deschamps e André (Parigi), Olmsted (New York), Forester (Barcelona e Buenos Aires), Schumacher (Berlino e Amburgo), per non citare la scuola inglese.

Su questi primi nomi che percorrono decenni e paesi e su quelli successivi si è andata affinando una tendenza precisa che ha cercato e cerca tutt'ora di stabilire un legame almeno paritetico tra connotazione paesaggistica e progetto architettonico: il luogo non

è più solo un sito nel quale un manufatto architettonico deve essere inserito, anche se di pubblica utilità, ma forma uno degli oggetti, se non l'oggetto principale del progetto. "L'esistenza del concetto di Landscape ci permette oggi di dire che una montagna è bella mentre duecento anni fa l'opinione comune la definiva quasi minacciosa... Allora cos'è il paesaggio? È la capacità di interpretare e chiamare le cose con il loro nome." (B. Lassus). Ma c'è di più: a partire da altisonanti presupposti storici e da condizioni urbane mutate anche contesti che a un'ora erano considerati privi di significato come gli spazi interstiziali, aree a margine delle infrastrutture, vuoti periferici, accanto ai grandi spazi aperti formalmente chiari e significativi assumono altro valore.

Per la prima volta si tratta di pensare a luoghi e situazioni alle quali fino a ora nessuno aveva ancora pensato e nascono le opportunità per una nuova categoria di progetti, tutta da definire. Sullo sfondo prende forma la contestazione di qualsiasi processo di town planning al quale si imputa la presunzione di definire secondo un apriori, proponendo modelli e riferimenti applicabili a situazioni così differenti da non essere credibili, accentuando lo scollamento dal sito considerato in un'accezione troppo riduttiva.

In primo piano invece cresce la necessità di acquisire nuove vere competenze.

Mentre l'Europa del movimento moderno sovrifica di una considerazione dell'accezione paesaggistica solo in quanto subordinata al manufatto architettonico o urbano, come corollario della sua esistenza (a scala urbana, anche l'Unité d'Abitation non fonda i termini per una considerazione del paesaggio come soggetto della scena, esso di fatto rimane uno spazio non progettato e non ancora interpretato come categoria autonoma), mentre ciò accadeva, gli Stati Uniti offrono al contrario modelli già molto differenti. Con l'avvento dell'automobile da tempo le Highways percorrono, collegano e soprattutto modificano il territorio (la Blue Ridge Highway è del 1909 e tutte le opere di Parkways newyorkesi arrivano a completarsi nel 1944 e superano le mille miglia di tracciati), sistemi di parchi e aree verdi abbracciano intere città (l'Emerald Necklace di Boston è addirittura del 1878), spazi aperti pubblici progettati e innestati su questi nuove vie di percorrenza si mescolano a interventi di bassa densità (Radburn è del 1928) e in genere la natura entra nella pianificazione della città come soggetto attivo e con grande pertinenza.

La progettazione del paesaggio nordamericano parte con slancio da un'oggettiva considerazione della ricchezza delle proprie risorse naturali disponibili e ne rimarrà segnata per sempre.

Oggi, al contrario di allora, chi si occupa di paesaggio diventa spesso eseguita di situazioni di contesto non più cristalline, anzi spesso complesse, frutto di manomissioni di spatilità ormai attese: ne discendo-

no facilmente slogan conati da chi si intende di landscape come "Leggere il paesaggio" e "Rendere legittimo" dove gli architetti paesaggisti hanno spesso occhi differenti per leggere e interpretano siti differenti. Il desiderio di rendere legittimi i intenti progettuali è comune a tutti i paesi, ma si limiterà a spingere sempre solo, anche nei giorni nostri, verso tipi comuni di rappresentazioni fatte di tecniche miste, di fotomontaggi, schizzi, panorami, pitture e sequenze che dichiarano ancora una volta l'inconformazione del paesaggio a soggetto dai modi di trasformazione mutevoli.

Se ipotizziamo delle aree di interesse comune, molto fluide o anche sovrapposte pensiamo per esempio alla Francia: terra benedetta da memorie di giardini storici e di programmi paesaggistici, culla di progetti che analizzano i luoghi per quello che contengono o hanno contenuto. Può accadere proprio qui che lo svelamento della storia dello sviluppo di un sito, ricondotta all'oderno, diventa esso stesso un progetto: le Tuileries di Bernard Lassus o anche il parco di Bercy di Bernard Huet che si imputa su di una riflessione forgiata dalla storia e dalla morfologia del sito. Può anche accadere che la forma naturale sia valorizzata solo per se stessa, secondo un processo già percorso nell'architettura europea, sotto forma di esagerata autorappresentazione, come monumento: il parco di A. Citroën di Gilles Clement, coltivato assecondando ed esaltando tutte le spinte naturali fino al limite del selvaggio o, altrove, anche i raffinatissimi giardini di Desvigne e Dalnoky come la corte dei Bouleaux, ritaglio di natura tra rigide pareti di palazzi, crinismo luogo destinato a fine finalità estetiche. In alcuni casi anche lo sperimentare può diventare tema: Louis Guillaume Le Roy colloca cinquemila tonnellate di detriti in uno spazio di quattro ettari dove verificare i limiti di nuovi habitat e nuovi ecosistemi.

Se l'ecologia fa capolino nella landscape europeo, spesso disto a progetti che molto hanno da spartire con la Land Art (A. Geuze nel parco dei miti), negli Stati Uniti essa da tempo accompagna e forgia i progetti dei più ponderosi come uno dei vari strumenti della fare: ennesima dichiarazione di riconoscimento tributata alla ricchezza del proprio ambiente naturale e delle sue potenzialità. Qualcuno vi riconosce anche l'estremo tentativo, nell'orgoglio di una natura decisamente superiore a quella del vecchio continente, di governarla.

Natura come sovrana a cui tributare omaggi (Land Art?) ed ecologia come strumento informativo dello studio sono valori a cui viene il pieno titolo riconosciuta autorità almeno pari a quella della storia in ambito europeo.

Così possono essere letti i progetti di Peter Walker, come il Concord Performing Art Centers in California o i progetti di George Hargreaves come Wanders Point Park dove l'acqua come limite del parco è un



Linnell River Bridge, parte della Blue Ridge Parkway in Nord Carolina. (archivi della Blue Ridge Parkway).

come matita che traccia sul terreno lo modello. Mentre, per quanto si dibatta, natura e storia restano peculiari sullo sfondo dei due continenti entrando nelle rispettive progettazioni urbane con ricorrenza e autorevolezza, le scelte relative al progetto resteranno sempre variabili univocamente condotte.

Come dice il Land artist Robert Irvine abbiamo quattro possibilità di relazione interventi nel paesaggio: il paesaggio e sui quali vale la pena riflettere: "pensiamo a una scultura da inserire nel paesaggio: essa può considerarsi site dominant - come una scultura che può essere collocata ovunque in modo imperituro; site adjusted - nel caso che un artista specifico in relazione al sito la sua scultura; site specific - nel quale ciò che fai è nel e di quel luogo e non può essere spostato; site generated - quando il luogo genera i parametri del soggetto di quel sito".

A noi, invocando la consapevolezza di tutte le cose alle quali fine a ora non abbiamo pensato, la scelta di come intervenire ●



Milman, progetto di Louis Guillaume Le Roy: spemintazione di nicchia ecologica ottenuta mediante piantumazioni su detriti edili di riporto.

La progettazione del verde e del paesaggio non può basarsi su un processo intuitivo di scoperta delle vocazioni funzionali o formali dei luoghi, ma deve essere il risultato di un'attenta analisi dei caratteri dell'ambiente naturale e del paesaggio, di una ricerca storica sulle trasformazioni della città e del territorio, sulle modalità della percezione dello spazio; deve fondarsi sulla ricerca di qualità estetica e di ordine legittimi nei materiali come negli elementi utilizzati nel progetto. L'attività professionale del "paesaggista" orientata inizialmente alla sola progettazione dei giardini, verso creazioni rispondenti a precisi canoni estetici e a particolari requisiti formali si è estesa, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, alla progettazione del sistema del verde e di aree verdi spaziali, al recupero di aree degradate o problematiche (cove, discariche, aree disseminate), alla pianificazione del paesaggio a livello territoriale, a studi di impatto ambientale relativi al paesaggio, alla riqualificazione di parchi storici.

Nella maggior parte dei paesi di Europa, Usa, Australia, Giappone, apposti corsi di laurea in Architettura del paesaggio (di quattro o cinque anni) forniscono agli studenti le basi culturali e gli strumenti progettuali scientifici e necessari per operare a varie scale di intervento; essi analizzano le situazioni paesistiche, i caratteri fisici del luogo, le trasformazioni antropiche e le varie interrelazioni; applicano appositi sistemi di rappresentazione grafiche di tutti i dati raccolti, compresi quelli che si riferiscono alla mutazione; individuano metodologie idonee alle diverse operazioni di progettazione, pianificazione e riqualificazione del paesaggio, valutando la sostenibilità ambientale, i processi di trasformazione e ricomponendo i contributi specifici delle varie discipline. Le vocità di Architettura del paesaggio fondano il loro insegnamento sull'assunto che il paesaggio è un insieme complesso di elementi e caratteri vari: elementi naturali e antropici, cultura e processi storici, economia, risorse estetiche e valori percettivi; che il paesaggio è governato da leggi naturali e antropiche; che può essere studiato anche settorialmente secondo i metodi delle varie discipline che di esso si occupano e concorrono ad approfondirne significati e meccanismi della complessa totalità paesistica; ma che deve essere sempre perseguita - nell'attività pianificatoria e progettuale - nella visione di sintesi dei processi evolutivi, delle alterazioni spontanee e indotte dall'uomo sugli equilibri fisici e biologici. A questa comprensione del mondo concorre, in modo diretto e significativo, l'ecologia, scienza della natura eminentemente transdisciplinare, che studia i pro-

cessi che regolano la vita del pianeta e offre allo studioso un livello conoscitivo integrato rispetto alle singole scienze biologiche che si interessano dei differenti fenomeni ambientali.

L'EFLA, European Foundation for Landscape Architecture, istituita a Bruxelles nel 1989 per rappresentare tutte le associazioni e gli istituti di Architettura del paesaggio dei paesi della CEE (con oltre 6000 architetti paesaggisti) ha posto le basi per ottenere il riconoscimento della professione all'interno dei singoli paesi e per omogeneizzare ed elevare lo standard formativo delle differenti istituzioni universitarie. Il suo atto istitutivo espone chiaramente le conoscenze indispensabili alla formazione dell'architetto del paesaggio; che deve essere in grado di: promuovere iniziative a sostegno del paesaggio che soddisfi l'uomo e la natura; identificare e venire incontro ai bisogni della società in generale come nelle richieste individuali entro i limiti imposti da fattori economici, ecologici e culturali e di fattibilità tecnica. Il lavoro dell'architetto del paesaggio è la sintesi della sua conoscenza sei seguenti punti: 1) la storia e le teorie del paesaggio e delle arti influenze, delle tecnologie e delle scienze umane e naturali (con le loro interrelazioni); 2) le belle arti e come un'alternativa sulla qualità e sull'estetica del progetto del paesaggio; 3) l'ecologia e l'uso degli elementi naturali come base per la conservazione del paesaggio, la pianificazione, il progetto e la sua gestione; 4) le necessità architettoniche e di ingegneria associate al paesaggio; 5) i problemi fisici e le tecnologie che caratterizzano le parti esterne e i dintorni del progetto; 6) la preservazione, la conservazione e il restauro del paesaggio storico; 7) le relazioni tra l'uomo e il suo ambiente; 8) il ruolo dell'architettura del paesaggio come parte di progetti internazionali, nazionali, regionali, locali e processi di progetto; 9) i metodi di ricerca, preparazione, istruzioni per un progetto di paesaggio e l'assetto dei suoi dintorni; 10) la capacità di comunicazione e le tecniche di presentazione; 11) l'organizzazione delle industrie, la negoziazione e le procedure coinvolte nel tradurre la pianificazione, la progettazione e la sua gestione nel paesaggio; 12) la legislazione relativa ai diritti del progetto e la pratica dell'architettura del paesaggio ●

* Preside della facoltà di Architettura di Genova e direttore della Scuola di specializzazione in architettura dei giardini, progettazione e assetto del paesaggio.

Tra il 31 ottobre e il 4 novembre 1997, promosso da Massimo Venturi Ferriolo, si è svolto uno Stage internazionale di studio sul tema Natura e Storia: tutela e valorizzazione del paesaggio mediterraneo, che ha interessato il territorio del Cilento e del Vallo di Diano come scenario del rapporto natura-cultura. Oggetto particolare di discussione sono state la ricerca e la differenza tra natura e paesaggio. Hanno partecipato studiosi di diversa formazione e specializzazione individuale, accomunati dall'interesse per il paesaggio: architetti, artisti, botanici, storici, naturalisti, scienziati, letterati, filosofi. Il momento più interessante del dibattito sul tema natura e paesaggio è stato durante la seduta del 2 novembre 1997 a Paestum, dopo la visita delle oasi naturalistiche del WWF di Persano. In quest'occasione si è vivacizzato il confronto tra le tesi del filosofo Massimo Venturi Ferriolo, già esposte nella sua relazione introduttiva su Natura e paesaggio, e quelle dei naturalisti del WWF Italia Grazia Francascato e Giampiero Indelli, contenute nei loro interventi su, rispettivamente, Paesaggio e aree protette e "Wilderness": diario di un naturalista. Abbiamo chiesto agli autori di questa disputa un sunto delle loro tesi, qui pubblicate. ■

Natura e storia

MASSIMO VENTURI FERRIOLO

Il paesaggio, in tutte le sue manifestazioni, "naturali" e "culturali", è rappresentazione antropica. Luogo abbracciabile con lo sguardo, orizzonte delimitato, ha una prospettiva spesso rivolta oltre: la finezza aperta. È essere-per sé, un rilievo individuale e caratteristico rispetto all'unità indissolubile della natura. Pur sezione di quest'ultima come unità specifica, è una realtà che si affiora completamente dal concetto di natura, che fonda la realtà nell'immaginario del paesaggio. Il bello nella natura suscita la sensazione di un passato irrecuperabile: un mondo perduto che l'uomo moderno ha sostituito con il sentimento e con il bello del paesaggio.

La vera natura, in sé e per sé, è l'evolvente delle cose senza l'intervento umano, senza l'arte; è l'autonomia schilleriana "vita spontanea, il sussistere delle cose per se stesse, l'esistenza senza legami e immutabili". Essa, come unità di una totalità, non ha parti: è priva di contorni. Differente dal paesaggio, confuso in esso in quanto ideale di una selvatichezza perduta che l'uomo moderno ha sostituito con il paesaggio, coincide con la natura teatro della storia.

Il paesaggio è natura modificata dall'uomo nel corso della storia; è concettualmente ben differente dalla natura con la quale viene spesso confuso in quanto elemento fondante presente nella realtà e nell'immaginario. La sua nozione è indipendente da quella di natura.

Di questa "natura" da noi percepita in forme particolari fanno parte le opere dell'uomo, perché queste in essa s'inquadrono. Il paesaggio come forma è antropico e indica, nella sua composizione, nel suo stile e nella sua architettura, la determinata cultura che l'ha prodotta.

Ogni paesaggio racconta una lezione giunta da lontano: quella della storia dentro la natura che crea il paesaggio come estetica diffusa e il giardino come sinteticamente raccolta nel primo, nella sua doppia contemporaneità, nella presenza simultanea di presente e di passato.¹

Ogni Wilderness testimonia, come riserva del paesaggio naturale, la scelta etica ed estetica (il bello e il buono) di

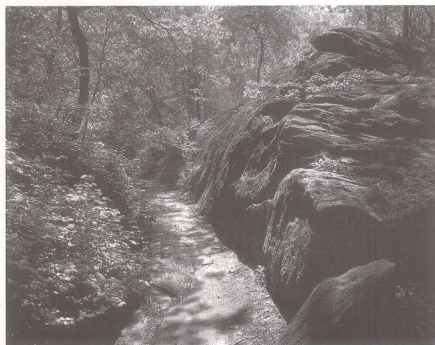
salvaguardia di un bene vitale: un prodotto alto della cultura, che nell'immaginario raffigura la natura, abbracciabile con lo sguardo. Gli spazi naturalistici, come le oasi e le zone di rinaturalizzazione, non sono opera dell'uomo, bensì dell'uomo che ha raggiunto piena coscienza etica ed estetica dell'unità inscindibile tra la bellezza e la vita. La natura si configura come un'idea, prodotta dalla mente, del desiderio nostalgico di una perdita o di un luogo assente nella realtà quotidiana del cittadino, che la identifica con la vegetazione (campagna, prati, boschi, prati, foreste, mari, ecc.) o con gli "spazi verdi" disegnati nella metropoli per dare un polmone igienico.

Il "rispetto" estetico del paesaggio in epoca moderna si è deve all'interesse per la wilderness, promosso dall'estetica inglese, all'inizio del XVIII secolo: l'immagine della selvatichezza da contrapporre al governo antropico, questo tirannico, sulla vegetazione, in nome dell'ideale di una natura libera, dove l'uomo ha il suo posto in armonia con gli altri esseri vegetali e animali. Un ideale che rispetta e inverte libertà politiche costituzionali. Da allora ha preso forma la figura di una natura "intatta" legata al cosiddetto paesaggio naturale, cioè al luogo immaginato "selvaggio", da contrapporre a quello "antropico", configurando in questo modo due aspetti del paesaggio: uno opera dell'uomo e l'altro, invece, della natura. Viene attribuita una diversa realtà a questi due spazi e si priva la wilderness di ogni contenuto antropico, senza tener conto di essa è il risultato dell'operare dell'uomo in difesa dell'ambiente, tramite aree protette o di rinaturalizzazione, o semplicemente recinti e parchi nazionali, considerati, per questo stesso fatto, espressioni "naturali", come manifestazioni genuine della natura. In realtà sono espressioni antropiche, alle manifestazioni etiche della cultura che intende salvaguardare la "natura" per scelta.

Il paesaggio è sempre e comunque una realtà umana, per il suo stesso processo di formazione e perché non esiste sulla faccia della terra un angolo di natura "vergine". La stessa natura, per i moderni, come ha ben dimostrato Friedrich Schiller, costituisce un ideale. ■

¹ F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentalista*, tr. G. di Francesco W. Scotti, Mondadori, Milano 1996, p. 15.

² Così Hans Reyerling scrive di Leo Frobenius in "Landscape and Geist", *Asien und Ethik*, in *Wieder*, Nr. 2380, tr. R. "Paesaggio e spirito", La moderna argomentazione di Wilderness: *Paesaggi dello spirito e paesaggi dell'antropico*, a cura di A. Richter, De Luca, L'Aquila 1996, pp. 17-32, p. 25; per quanto riguarda i concetti di estetico diffuso e raccolta, si rinvia all'opera di Rosario Assunto, in *Partecipare Ontologia e Estetica del giardino*, Genesi e Associazioni, Milano 1988, pp. 90-95.



Paesaggio e Wilderness

GIAMPIERO INDELLI, GRAZIA FRANCAVANTO

Il paesaggio come totalità del rapporto natura-storia. Termine inderogabile, che i dizionari, covandosi sbrigativamente d'impiccio, traducono con "deserto". In realtà lo è non in senso geografico e/o di ecosistema, ma nel senso di "lungo sottile", ampio spazio selvaggio, dove la natura intatta non sembra pervadere e includere l'uomo e la sua storia. Sinonimo dunque d'isolamento degli umani e dalle opere umane, epocatico di quel bisogno spirituale di solitudine che ognuno di noi si porta dentro e che per alcuni si sopprime con l'amore per la bellezza. Un esempio calzante è quello che europa, all'epoca della colonizzazione africana, definiva "Mal d'Africa": la struggente nostalgia che alcuni palivano allora non era che la voglia di solitudine al contatto con gli immensi spazi di natura africana, la riscoperta dei valori spazio e tempo in un ambiente dove l'uomo e l'altro sembrano estendersi senza confini.

Un bisogno ancora, lasciato probabilmente dei nostri progenitori, ma anche storico e storicizzato se è vero che è

stato codificato persino da leggi che costituiscono pietre miliari nella storia della conservazione della natura. Come l'approvazione del Wilderness Act nel 1964 o l'istituzione nel 1872 del Parco nazionale di Yellowstone, il primo nel mondo. Normative entrambe legate a quell'evento storico e umano senza l'eguale nella storia del mondo che è la conquista del West: il dominio della cosiddetta civiltà sulle cosiddette tribù primitive e dunque sulle loro terre selvagge ed ecologicamente integre.

Oggi la Wilderness è un bene in rapida estinzione: secondo Sierra Club (la più antica e autorevole associazione naturalista americana, il cui motto, non a caso, è "In Wilderness is the conservation of the species") soltanto 48 milioni di kmq del pianeta sono ancora privi di visibili tracce umane. Si tratta degli ambienti più estremi e inospitali (deserti e ghiacciai) o di frammenti selvaggi (in Islanda, Svezia, Norvegia) in un'Europa supercivilizzata, o in universi ancora apparentemente sconfinati (come la Siberia); su cui pendono la spada di Damocle di un paesaggio e caotico sviluppo.

Il resto è tutto antropizzato. Dovunque, soprattutto nei paesi industrializzati, la natura selvaggia è "domata", "soggiogata", "vinta" o perlomeno "penetrata" dall'omo Homo Sapiens trionfante (sarà un caso, si chiedeva già Antonio Cederna, che la natura sia trattata alla stregua di una femmina subalterna e che gli aggettivi comunemente utilizzati siano quelli che confermano il predominio maschile?). Non deve essere un caso se anche Alberto Moravia, reduce dai suoi viaggi africani, notava che "in Europa il rapporto con la natura è il rapporto tra il vincitore che sarebbe l'uomo e il vinto che sarebbe la natura. In Africa è l'inverso".

Fatto sta che il rapporto con la natura è quello di coppia: ci si accorge dell'importanza del partner solo quando si è perduto o lo si sta perdendo. Dunque la Wilderness scorrendo il più al punto di farla quasi sparire diventa bene da tutelare, da proteggere, da recuperare a ogni costo; da qui il fiorire dei movimenti ambientalisti (e di un'opinione pubblica che, stando a un'inchiesta condotta dal WWF internazionale in ventidue paesi del mondo, mette i temi ambientalisti al terzo/quarto posto tra le sue priorità). Ma la relazione con la natura è in parte un intreccio di natura e storia, armonia sempre più alterata e spezzata, rischia di assumere una tonalità "funerea" o profumo "museale".

In Europa e nei paesi industrializzati in tutti i naturali fanno ormai il paio con quelli archeologici, le "rovine della natura" (parchi, oasi e riserve) vengono protetti e frequentati

come musei, con orari di visita, guide, guide e manuali per destreggiarsi tra aironi e aquile, tra lontre e ontari neri, indicati da apposite tabelle ed etichette, proprio come quadri in una galleria.

La perdita del rapporto diretto con la natura, rimasto quasi intatto e parte della vita quotidiana fino agli ultimi decenni, quando si è buttato alle orliche in gran fretta il nostro passato contadino basta un dato: tra il 1955 e il 1962 tre milioni di italiani, in maggioranza meridionali, hanno lasciato le campagne per le città ha fatto sì che il paesaggio "naturale" diventasse repentinamente "muto" per chi è naturalisticamente analfabeta (ovvero la quasi totalità degli italiani, addearsi per la maggior parte nei centri urbani), con una densità demografica di 187 abitanti per kmq - tre volte quella europea -, al quarto posto nel mondo per consumo di cemento armato per abitante e il primato di paese più motorizzato del mondo con 540 automobili ogni mille abitanti).

In quest'Italia superantropizzata non c'è da stupirsi che si sia perso di vista il paesaggio.

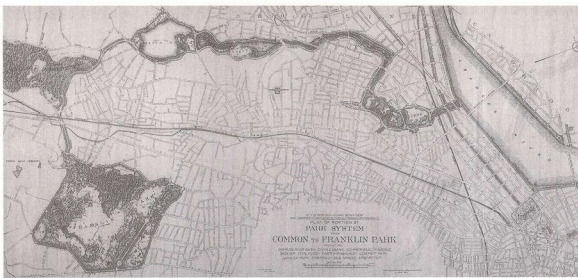
Faticamente, prima di tutto.

Oggi non esiste più una immacolata percezione. La foschia, il velo perenne di smog provocato dalle attività umane, sono come il filtro fuso onto in cinema e nella pubblicità per coprire le imperfezioni dei volti non più giovani, per cancellare e sferzare le brutture. Le rare giornate limpide, i cieli spezzati dalla tramontana dopo la pioggia, rivelano in maniera cruenta il segno della lebbra eduziva che hanno butterato il paesaggio italiano: case ovunque, tralicci ad alta tensione, cave, capannoni industriali. Di tutto e di più, come se il paesaggio fosse una stanza vuota da arredare, da riempire fino all'orlo. Come scrive Walter Benjamin "attiene al concetto piccolo-borghese di arredamento la rindanza; quindi devono coprire le pareti, i pizzi i sofà, i mobili... queste stanze piccolo-borghesi sono come campi di battaglia, sui quali è passato l'assalto vittorioso del feticcio della merce, sicché nulla di umano può crearsi ancora". La stessa paura del vuoto, lo stesso horror vacui, applicato ad territorio, ha prodotto l'Italia che vediamo.

E qui cancellato il paesaggio come giardino dell'uomo, come armonioso e gradevole connubio tra natura e storia.

Impedendone o intralciandone quella la lettura perché, come scrive Friedrich Schun, "l'abolizione della bellezza è la fine dell'intelligibilità del mondo".

Sia che a leggerlo sia l'occhio "culturale" dell'uomo o quello "naturale" di un falco. ■



Frederick Law Olmsted Association, progetto per il sistema di parchi a Common Park e Franklin Park, 1854.

Ritorno dal paese dei limoni

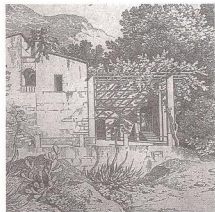
Passaggiata nella Marca del Brandeburgo

NICOLA BRAGHERI

■ La Marca del Brandeburgo è una vasta distesa sabbiosa, un territorio informe, in apparenza privo di alcun fascino. E' il "suo nucleo da cui nacque la Prussia", terra austera di eserciti, grandi generali, uomini di stato; terra natale di Schinkel, Winkelmann, von Humboldt. È una pianura apparentemente desolata, senza carattere, senza ombre o colori; profanata dalle guerre, scalfita sempre più da nuove strati di ferro, acciaio o cemento, travertina nei millenni per cavare a cielo aperto gli altri metalli. È la storia che ha fatto trovare nella terra di Prussia un nido pacifico paesaggio, e lì l'architetture che sta stata teatro di grandi vicende che la letteratura, l'arte e l'archiviazione hanno potuto dare suggestione al suo nulla. Da Königsberg a Galle, da Lubeca a Brestliva nella natura che possa tracciare un nido sereno sulla carta geografica. Strade, ponti, chiese e viadotti attraversano Brandeburgo, Mecklenburgo, Pomerania, Slesia... Lasciano essi soli tracce visibili dell'opera umana. Leggere le Passaggiata nella Marca del Brandeburgo di Theodor Fontane è un viaggio nella storia e questo terra. "Se vuoi viaggiare, devi conoscerla e amare la storia di questo paese. È assolutamente indispensabile." Per Fontane è solo nella storia che si possono trovare le tracce del paesaggio. Passaggio ancora oggi costruito solo da piccoli segni apparentemente senza importanza: piccole stie, laghi paludosi, canali alberati, torri in rovina, colline di sabbia, cave abbandonate, campi di colza... tratto dell'uomo e della natura capaci di evocare un'identità costruita di recente. È questo la Prussia. "La Prussia è senza mito. Ma lo spirito prussiano è un principio nel mondo. Dal mito nascono le culture dei popoli. Sui principi si costruisce il suo essere nazionale." (M. van den Bruck, 1931). È una nazione senza un'identità storica antica, senza confini naturali definiti.

■ Sanssouci, Glienke, Babelsberg, Tegel, Branitz, Neuhardenberg... Grandi residenze prussiane dove mai è privata la fantasia degli ampi spazi, dove difficile è trovare il limite tra gli alberi "liberi" e quelli "alleati", dove il nulla del Brandeburgo senso in un ordine dato dal lavoro dell'uomo. Schinkel è apodittico: "l'architettura è la continuazione della natura nella sua attività costruttiva". Charlotterhof, la Casa del giardiniere, i Baglii romani, Klein Glienke, le Ville "italiane" sono una sorta di architetture non finite, architetture senza direzione, senza limiti. Trovano nella natura la natura che si vede e si tocca, un modello così diretto di imitazione che gli elementi compositivi si fondono con quelli naturali al punto che risulta difficile le capire dove finisce il parco, dove inizia l'edificio. La natura è diretto modello costruttivo dell'architettura, non mediato, non normato da legge e matematica della proporzione vitruviana. Sono queste piccole costruzioni di Schinkel e Peruzzi lo stadio più avanzato di fusione tra costruzione e natura, tra architettura e paesaggio. Sovrapposizioni tra fregole lignei rubate dal mondo rurale, arcaici classici in pietra, arbusi lussuosi arrampicarsi selvaggiamente su tutti alla pari elementi di composizione. È il paesaggio rurale, dove costruzione e natura sono legati da una "necessaria utilità", uno dei luoghi del repertorio architettonico prussiano. Non risulta un linguaggio, più che estetico, composto dimostrandoci di leggersi proprie. ogni volta che i dettagli del paesaggio e delle presistenze. Archetipi, elementi classici, significati sono affiancati come citazioni esplicite di modelli che evocano profandi, espliciti radicati

Karl Friedrich Schinkel, Casa reale slesiana, 1803-04. Da: Karl Friedrich Schinkel, *Reise nach Italien*. Topographische Briefe, Zeichnungen und Aquarelle, a cura di G. Reinman, Bielefeld und Leipzig, Berlin (Ost) 1988.



sia nella storia e nella cultura della terra, sia nell'immaginario e nel sogno di mondi lontani e ideali.

È sorprendente il legame diretto tra i disegni delle costruzioni rurali fatti durante i viaggi in Italia (1803-04, 1824 e 1830) e i progetti costruiti al suo ritorno in Prussia. Schinkel non appare particolarmente colpito, quanto lo era stato a suo tempo Goethe, dalle antichità classiche, ma viene attratto dal paesaggio rurale, dalle architetture vernacolari e dal "saraceno". Viene affascinato dal paesaggio di "voluta necessaria" tra la popolazione e la città, tra il paesaggio e l'architettura. Scrive in proposito a Gilly: "Nella maggior parte dei casi i monumenti dell'antichità non offrono all'architetto nulla di nuovo perché ha avuto dimostratezza con essa fin dalla giovinezza. Ma la vista di queste opere nel loro ambiente naturale riserva una sorpresa che nasce non solo dalla loro mole, ma anche dal loro pittoresco insieme".

Nella Sammling, una raccolta di piante, scene e vedute prospettiche insieme su rame di tutti i lavori della sua vita, i progetti sono rappresentati tra gli edifici circolari, una folla vegetazione ed eleganti passanti. In tutte le illustrazioni l'architettura riprodotta nel suo ambiente naturale, una sorta di "paesaggio progettato", sostanziale e puro, in cui ogni elemento recita il suo ruolo necessario.

■ Padiglioni cinesi, piramidi egizie, rovine pompeiane, draghi di bronzo ed elfi di marmo si incontrano non di rado nei parchi prussiani. Sono l'equivalente architettonico del genere letterario in voga: il "romanzo esotico". Il principe ereditario era conosciuto per aver scritto nel 1817 alcuni romanzi sentimentali firmati con il pseudonimo Fritz Siam o Fedegatto Siamese. Starn, l'uomo dell'immaginario ottocentesco per indicare romanticamente la terra dell'Uomo Libero" era il nome iniziale del Charlotterhof, gli edifici nel parco di Glienke e di Potsdam. "L'immenso paesaggio coltivato dell'Havel", sono richiesti dai loro stessi committenti "malerisch" cioè pittoreschi. Il principe, divenuto re con il nome di Federico Guglielmo IV, il "romanzo sul trono", dichiarerà tutta la sua vita ad ampliare tra Berlino e Potsdam quegli incredibili paesaggi costruiti. "Per uno stile pittoresco si devono mettere in file le diverse accezioni dell'illudire e si devono formare un molteplici gruppo di oggetti architettonici che potessero fondersi piacevolmente con la natura circostante", scriveva Schinkel a proposito.

Hermann Forst von Pückler-Muskau è principe della Lusazia, piccolo feudo tra Slesia e Brandeburgo. Una vita avventurosa ed eccentrica è ampiamente descritta nei suoi romanzi autobiografici. "Pückler il mio" costruisce a suo modo, con la forza del suo personalissimo "Sturm und Drang", il suo mondo ideale prima nella sua residenza di famiglia a Muskau, poi nel suo nuovo parco di Branitz. Le monote distese della sua terra sono diventate dopo il lavoro del "giardiniere" magici paesaggi dove boschi, valli, laghi, cascate cataratte e fiumi sembrano da sempre parte del paesaggio. Nelle descrizioni dei suoi parchi ricorre di continuo all'analogia con la pittura; le sue opere vengono considerate come quadri che "imitano" la natura "come è, come dovrebbe idealmente essere, come immaginiamo che sia". Il giardino è paesaggio, "Gesamtkunstwerk"; il tuo suo valore solo nella relazione che riesce a instaurare con la sua terra, "trama". Pückler si spinge a indicare come "la natura circostante al giardino deve essere impiegata ai nostri scopi", quanto convenga usare il panorama esistente come parte del proprio progetto per poter trasformare la monotonia di ogni sfondo in un paradosso apparentemente senza confini. Pückler aveva lavorato fianco a fianco con Lenné, il principe dei giardini tedeschi, alla costruzione del parco di Potsdam-Glienke e di Babelsberg, aveva visitato i giardini d'Oriente, le ville italiane, vissuto anni in Inghilterra, aveva passato giorni a Weimar nella casa di Goethe. Appena eredita il castello di famiglia, chiama Schinkel come architetto a Muskau su consiglio di Goethe stesso. Il giovane Schinkel non riuscirà a costruire nulla nel parco, ma vi lascerà in eredità i ricordi del suo primo viaggio in Italia. Così Pückler intraprende anch'esso il tour nel "paese dove fioriscono i limoni" e dove comprenderà quanto "nulla in sé è grande o piccolo, tutto dipende solo dal modo in cui viene percepito dai nostri sensi e dallo stato d'animo in cui noi ci poniamo".

"Libero è solamente chi si pone da sé i propri limiti" è l'ultima frase della descrizione del parco nel suo celebre *Andenkenbogen über Landschafsbauerei*. A Branitz, a pochi chilometri di distanza da Muskau, Pückler costruisce il suo paesaggio ideale affidando a Gottfried Semper la trasformazione e l'ampiamiento del castello. Un'isola d'erba a forma di piramide emerge dall'acqua al centro di un lago; è la sua tomba, appena dietro, più piccola, quella della sua compagna Meschbina "vera, geniale figlia della natura", impercettibile in Sudan al mercato degli schiavi e divenuta la principessa otiopa di Muskau. Lascia come testamentato dalle pagine del suo diario: "Arte è più che nobile e sublime cosa, è creare per l'uomo, l'ho esercitata in tutte le mie forze per tutta la vita, nel regno della natura" ■

Bibliografia

Vietato intraprendere qualsiasi viaggio alla scoperta del paesaggio americano e dei suoi modi di costruzione senza prima essersi avventurati nell'appendice lettura dell'opera di Olmsted, di cui la recente mostra in territorio italiano ci ha trasmesso non pochi documenti. Il più recente testo reperibile in lingua italiana è appunto il catalogo di questa mostra redatto da G. Petteno: *Olmsted, l'origine del parco urbano e del parco nazionale*, Firenze 1996. Ma basta spostarsi per trovare nel 1997 lo splendido volume curato da Canadian Center for Architecture, con saggi di P. Costantini dal titolo *Viewing Olmsted*, sullo stato presente degli interventi di F.L. Olmsted, rocce di immagini attuali. Le letture su Olmsted sono comunque infinite soprattutto negli anni precedenti, e vanno dai testi storici come quello di G. Zaltewicz, *F.L. Olmsted and the Boston Park System*, London 1962, a quello di A. Faini, *F.L. Olmsted and the american environment*, Braulter, 1972.

Olmsted come autore e progettista si narra nel *Chwiling American Cities: a Selection of F.L. Olmsted's Writing on City Landscape*, edito dal MIT nel 1971 e redatto da S. Sutton. Più specifico sugli interventi newyorchesi i *Central Park: Forty years of Landscape Architecture*, MIT press, Cambridge 1973, come anche il *Landscape into Cityscape: F.L. Olmsted Places for Greater New York*, Cornell University, 1968.

Il paesaggio alle tentacole più recenti ci è ben offerto da volumi tra lo storico e il propositivo sempre ricchi di spunti quali il testo di M. Tribi, *Modern Landscape Architecture, a Critical Review* che raccoglie molti saggi e studia ben 140 casi di paesaggio degli anni trenta e quaranta fino ai giorni nostri. I saggi sono di prim'ordine e tra gli autori anche J.D. Sasaki, che ben più ampia considerazione è riservata nei suoi intolleranti *The Genesis of the Place the English Landscape Garden* del 1988 o il più recente *Gardens in the History of Landscape Architecture*, 1992, raccolto di saggi, risalenti all'epoca medioevale, sul modo di rappresentazione del naturale nel giardino.

Sempre come introduzione al contesto americano è una raccolta di scritti accuratamente scelti tra il 1925 e il 1975, dal titolo, *Invisible Gardens, the Search for Modernism in the American Landscape* di P. Walker e M. Squires, Princeton Press, 1989. Lo scritto di Capazza ben tradotto nel n. di "L'utopia" 56 sulle *Parkways American*, che è l'antipoda del perfetto *Quattrocento di "L'utopia"*, n. 21 del titolo "L'architettura del paesaggio americano: traduzione di un testo americano di C. Zapella e questo nella sua versione italiana di M. Zardini".

Il paesaggio europeo di questo testo, molto storico e meno accattivante, potrebbe essere *Architecture and Landscape: the Design Experience of the Great European Gardens and Landscapes*, München del 1996, mentre l'italiano *Per i giardini del popolo* di F. Piccini, Bologna 1993 è sempre un supporto a una guida nella panoramica generale. La sezione sul Contemporaneo è però eccessivamente ridotta e trova più ampia descrizione nel testo dello da Laterza nel 1995 di C. Cerami il giardino e la città sul progetto di parco urbano in Europa. Buona, in quest'ultimo, la parte iconografica, molti disegni ma soprattutto fotografie delle realizzazioni degli ultimi venti anni. Più specifico e più difficile da trovare il bollettino "ANP" del giugno 1996, n. 21 sulle tendenze recenti nella progettazione del paesaggio in Europa.

Alcuni autori di queste pagine sono illustrati nel libro *Il belga The Landscape*, Four International Landscape Designers, de Singel, Bruxelles 1996, per il quale la scelta delle problematiche, le introduzioni di autori diversi e i riferimenti a quattro progetti specifici, differenti per cultura e scelte progettuali è molto ben assortita. Analogamente per il più conosciuto *Between Landscape and Land Art* di Udo Weisacher mentre per un aggiornamento effettivo oggi vige il viaggio [i recenti numeri della rivista tedesca "Topos: European Landscape Magazine"] e *Callway*, München, soprattutto i n. 1 *Contemporary Landscape Design in Europe*, il n. 12 *New European Projects*, il n. 21 *Profile in Landscape Architecture*. I lavori di B. Lussau trovano anche ampio spazio e ottima presentazione a cura dell'amico J. Daan Hout nel "Journal of Garden History" vol. XV n. 2 estate 1995 oltre che nel n. 2 di G. Hargrave e da tempo recentemente ristampato da C. Escheli per la ristampa "Costruire" nel numero di novembre 1997. Ma i suoi progetti si ritrovano sia nel numero di "L'utopia" di cui sopra che nel testo edito da De Signel.

Per l'aggiornamento costante su questioni e progetti è opportuno che i ricercatori si siano tenuti in rete e il più recente è il indirizzo www.landscape.com ma sono infinite le scuole che si presentano on line, tutte le straniere per esempio, come infatti i professionisti con Home Pages.

Un sito di riferimento è il ELAN, European Landscape Architecture Network, rigorosamente europeo e frequentato assiduamente dalle scuole francesi.

Bibliografia redatta da Cecilia Bolghesi.



La città e il fiume

Città fluens

ALBERTO CUOMO

È il fiume proprio all'ordine territoriale, al suo *kósmos*, alla città? L'interrogativo si pone nella considerazione che le tante analisi urbane di cui si è avvalsa la cultura architettonica, con l'individuazione dei differenti assetti morfologici della città nelle varie situazioni geografiche, malgrado la presenza di importanti città fluviali, non sembra si siano poste la questione della relazione con il fiume. In realtà non vi è città, né territorio organizzato, senza fiume, elemento originario di riferimento di ogni insediamento umano.

È indicativo che tra i racconti sull'origine del mondo, secondo quanto annota Kerényi, il più antico sembra essere quello cui allude Omero, quando chiama Oceano l'origine degli dei e l'origine di tutto, essendo Oceano il dio da cui dipartono tutti i fiumi, esso stesso fiume dalle infinite potenze generative il quale, dopo aver originato ogni cosa e, persino, come ogni fiume, lo stesso mare, continua a far scorrere il suo liquido e mutevole potere, sia pure alla periferia del mondo, circondando delle sue acque la terra.

Può dirsi che è già qui il senso della rimozione della presenza fluviatile nello studio delle città e nella stessa costruzione dell'ordine urbano: perché il mondo sia, secondo quanto riconosce il mito stesso, è necessario spingere Oceano e le sue prolifiche nozze con Teti, la loro inesauribile generatività foriera della infinita mutevolezza del reale, a una latenza, sottomente la straripante creatività del dio originario alla signoria di Zeus, nuova divinità ordinatoria cui è offerto il potere di ricondurre la plurale diversità delle cose alle stabili gerarchie della teogonia

olimpica. Non solo, ma quando, nello stesso Zeus, Eros ispirerà il desiderio per Tetide, figlia diretta di Oceano, Prometeo metterà in guardia il padre degli dei olimpici avvertendolo della possibile nascita di un nuovo dio, terribile, il quale ripartendo il mondo all'iniziale confusione, lo detronizzerà, si che, offerta Tetide a un uomo comune, Peleo, da essa nascerà solo un mortale, Achille, distruttore di città, demolitore di Troia, dalle cui rovine, sorggerà, sull'altra sponda del Mediterraneo, Roma, in cui, sebbene essa stessa fluviale, si segna definitivamente la separazione dall'orbe e dal suo cangiante abbraccio con l'acqua. Vale a dire che rimossa l'espansiva generatività delle potenze primarie nel circolo nuziale posto ai confini del mondo, gli uomini, nel loro rapporto con il mondo e il territorio, potranno organizzarsi secondo ordini che richiamano e riproducono quella circolarità, compiendo la, secondo lo stesso mito, in una teoria di sposaliti (Oceano-Teti, Cadmo-Arianna, Peleo-Tetide...) che richiamando il matrimonio originario ne accantonano tuttavia la proliferazione delle differenze, foriere di un perpetuo confliggere, fino a offrire nella figura nuziale rappresentata nell'unione di Erodoteo e Marle un più stabile senso ai rapporti di convivenza e di conflitto nella polis e tra le città. Se *charis* è la grazia della dea, *χορηγία*, dalla medesima radice etimologica, è l'impugnatura della spada, e *χορηγία* la palizzata del campo, il solco, su cui si dilunga la stessa fondazione urbana, dove *χορηγία* è il solco del fiume, secondo sensi per i quali l'istituto del matrimonio, derivato da quella congiunzione divina, sia il luogo della riparazione di un conflitto tra popoli e città, ordinamento di una organicità sociale che appaghi le differenze ordinando nei recinti delle organizzazioni urbane e tuttavia esso stesso motivo di nuove discordie, nuove guerre, nuove distruzioni di città, di fatto già poste nello stesso tramite del contratto matrimoniale.

Del resto, secondo quanto mostra Vernant, già nella guerra omérica la polis greca afferma la sua supremazia attraverso la techne militare. Lo stesso ordine costruttivo della città, da Platone a Ippodamo, è quindi il medesimo che organizza le falangi nella disposizione dell'esercito, o l'accampamento, allo stesso modo di quanto accadrà nella organizzazione della città latina. Può darsi cioè che, se il diverso proliferare delle cose, posto nella primitiva congiunzione tra Oceano e Teti, trova i distinti l'unitarietà dei concetti del discorso platonico, questi si dipana secondo organamenti linguistici, sintattici e logici, i quali riflettono tutta una serie di ordini, da quello sociale fondato sul matrimonio, a quello politico dello spozalito tra i popoli a quello urbano, dove l'impossibile irraggiungimento del divenire, rappresentato dal fiume primo ed esaltato nel pensiero eracitico, trova ripreso in una dialettica la quale, pur componendo il molteplice nel duale e nel contratto nuziale, tiene comunque vivo l'insopprimibile di un differire, e quindi di una conflittualità sempre latente.

Viene quindi da chiedersi: è ancora attuale l'idea di una costruzione urbana e di una composizione terri-

toriale che incanali l'infinita generatività rappresentata dai fiumi in una organizzazione di poli dialettici in cui siano comunque raccolti i possibili mobili assetti? O non è forse vero che, proprio lo stato di degrado, di abbandono degli alvei fluviali, quello della decomposizione delle acque spesso persino occultate in chiusi invasi di cemento, manifesta anche il definitivo decadere della dialettica tra l'aspirazione all'insorgere urbano, alla città, e la possibile apertura all'organico, al disurbano?

Un riferimento obbligato per ogni discorrere a proposito dei fiumi e dell'abitare è sicuramente Martin Heidegger. È indicativo in tal senso che, proprio il ponte, mezzo di mobilità, di congiunzione tra ambienti diversi, di attraversamento, diremmo immagine esso stesso di un fluire irridigito nella pietra, sia inteso da Heidegger, nel saggio-conferenza *Costruire, abitare, pensare* quale "lungo" dell'abitare in cui si riunisce la "quadratura" che definisce l'essere: stare sulla terra, sotto il cielo, davanti ai divini, con i mortali. Ed è altresì indicativo che, in un altro saggio, *La questione della tecnica*, la sua costruzione si manifesti quale esempio di una *poiesis*, di un fare, di una *techné*, la quale, assecondando la natura propria delle cose, ne disvela, mediante le cause aristoteliche, la verità, là dove oggi essa appare del tutto soppiantata da una tecnica rivolta piuttosto alla provocazione come è, nel caso dei fiumi, per le centrali termoelettriche, ben lontane appunto dalla cura del "quattro" manifestata dal ponte. Se pertanto è la tecnica moderna a interrompere la tenue composizione tra il differente divenire dei fiumi e la stabile-stanzialità della città e dell'essere, può l'uomo arrendersi alla sua "imposizione"?

Per Heidegger la tecnica moderna non è che il luogo conclusivo della metafisica, essa stessa disposta dal destino e, quindi, oblio dell'essere, anzi, nel suo estremo dimandare, oblio dell'oblio, compimento infine dell'umanesimo, di una illusione padronanza del mondo da parte dell'uomo, un estremo dominio in cui esso stesso si fa cosa, per cui, se in essa vive l'estremo pericolo, con Heidegger, è proprio dove c'è pericolo che "cresce anche ciò che salva".

Ne consegue che forse è proprio dalla stessa dislocazione della centralità dell'oblio e del soggetto, dal suo rendersi eccentrico, a partire dalla stessa tecnica moderna che lo assoggetta, dalla caduta di ogni soggettività forte, che può riconoscersi come ciò che salva, sì che la questione non sembra porsi nella riproposizione della dialettica tra essere ed essere, libera movimentazione dei fiume e ortogonalità simboliche urbane, recupero di una presunta integrità ambientale e urbana, naturale e artificiale, quanto nella capacità di sfidare la tecnica moderna a fare della stessa lateralità in cui è posto il soggetto un nuovo luogo di "salvezza", di una integrazione che, oltre la dialettica della metafisica classica, vede il continuo comporsi e scomporsi delle identità, umane e dei luoghi, una fluidità dell'intero spazio dei vivere, dove la città stessa, luogo tradizionale della stabilità, può dialettico rispetto alla generatività della natura e dei fiumi, sia a sua volta città *fluens*.

Vi è un modo di guardare al paesaggio che non può prescindere dal riferimento alla questione della temporalità. Nel suo stesso formarsi, la figura del paesaggio viene coinvolta in processi di mutazione inestricabili dalla natura e/o dall'opera dell'uomo secondo una concordanza cronologica e talora causale di unità di tempo discontinue. Successione e trasformazione, quest'ultima nella sua duplice accezione evocatrice e formatrice, costituiscono in tale contesto i principi

operanti. Ripercorrere le tappe della formazione del paesaggio antropografico attraverso la lente dell'archeologia conduce, nel senso di Foucault, alla ricerca di un sapere fondativo iscritto nelle tracce. All'interrogativo sul tema della fondazione, il problema di una temporalità evemenale, costruttiva di distanze, affianca quello altrettanto radicale della natura: essa, allontanata sul piano di fondo, è stata trasformata nel supporto che accoglie rovine e tracce irripetibili.

Il carattere di questo tipo di paesaggio stratificato, che parte di un tempo archeologico di formazione, non si rivela immediatamente; deve essere indagato e rimaniestato attraverso rappresentazioni simboliche (Martano). Se, come dice Fontane, solo nella storia è possibile trovare le tracce del paesaggio, allora il progetto che si confronta con i segni del tempo deve contenere la volontà di ricomporre la realtà.

Fra le modalità con cui le tracce vengono rilette c'è quella che fa riferimento a una temporalità che precede l'uomo. È il caso del progetto lungo il fiume Oretò (Tarallo), segno d'acqua nel paesaggio e strada naturale per eccellenza. La riflessione di Cuomo sul progetto degli alvei fluviali si spinge sino a individuare nella natura destrutturata del fiume un riferimento al "disurbano".

L'inserimento operativo nei ritmi della processualità (Capestro, Ferrari, Lorusso, Palumbo) che hanno determinato il lento accumulo di forme interagenti (Maggiara) rende possibile l'avvento di una nuova forma estetica di paesaggio urbano metropolitano. (A. R.)

Palermo. Progetti lungo il fiume Oreto

LOREDANA TARALLO



Palermo. Progetti campione lungo il fiume Oreto
La conoscenza e lo studio del concetto di città in relazione alle sue modifiche, la storia di Palermo e la sua trasformazione, hanno determinato l'individuazione di una specifica area e la risoluzione spaziale di alcuni suoi punti lungo il corso del fiume Oreto, "elemento" capace di ricomporre l'antico rapporto del sito urbano con la montagna e il mare. Al di là delle ricoperte del corso d'acqua come elemento naturale, l'intento è quello di creare l'occasione per ricomporre e riqualificare l'espansione della città attraverso nuove centralità.



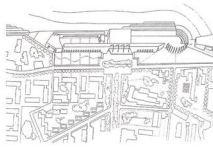
La foce dell'Oreto

Lo studio mette in relazione il mare e il fiume attraverso una nuova politica che si esprime nell'intervento di una nuova centralità, capace di dare identità alla città. Inizialmente l'impianto è stato controllato attraverso una griglia modulare, successivamente tracciata, con l'introduzione poi di elementi spaziali aperti che, a partire dal sistema griglia, hanno determinato un tessuto urbano più complesso e articolato. Il sistema è costituito da attrezzature per il tempo libero, sale espositive, auditorium, cinema, bar e un museo della storia della città di Palermo. Le varie parti del progetto sono collegate fra loro da una serie di percorsi che spaziano internamente tra le rovine e si intersecano con gli assi del giardino a mare.

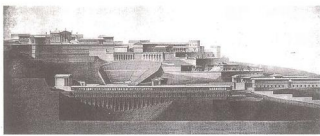


Chiama del tessuto ottocentesco

L'intervento prevede la chiusura di un tessuto ottocentesco compatto che si sfalda in prossimità del fiume fino ad arrivare al prolungamento di via Maqueda (via Oreto) con un ponte fino al grande nodo della circoscrizione. Si prevede un unico edificio pubblico con un grande spazio commerciale, bar, edifici al piano superiore e un grande portico verso il parco urbano.



Conclusione del grande asse di via Belmonte Chiavelli
L'area di studio si trova tra i quartieri di edifici popolari Fabronese, Bonagia e abitazioni rivini della borgata Chiavelli che hanno creato un bosco lungo il fiume, in cui prevede un grande asse quale la via Belmonte Chiavelli lungo la via Villaggio. L'intervento prevede una modifica del tracciato viario, al fine di ottenere grandi spazi verdi che, penetrando all'interno del tessuto urbano, creano una serie di percorsi che si collegano al parco dell'Oreto. Il sistema contiene spazi commerciali e piccoli negozi per lo svago, teatro all'aperto, ristorante e bar. Le varie parti sono collegate fra loro con una serie di tragitti che si intersecano in i percorsi lungo il fiume Oreto.



Tra invenzione e realtà

ANNA MARITANO

Nulla è più reale, più ricco, più potente di un paesaggio inventato, di un paesaggio creato dall'immaginazione.

Il teatro di Marcello come si presenta oggi è il risultato di un articolato e ben finalizzato intervento di "restauro" avvenuto tra il 1926 e il 1932 a opera del Governatore di Roma. L'isolamento dell'edificio e la demolizione delle botteghe e delle abitazioni che si addossavano al teatro e al soprastante palazzo Orsini sono operazioni che fanno parte di un progetto unitario finalizzato a esaltare una Roma antica immaginaria. Le rovine del teatro di Marcello e il tracciato della via del Mare rientrano all'interno di quella politica di "decoro" che in parte fu la politica urbanistica mussoliniana. Oggi l'immenso edificio teatrale si configura come un palazzo, e possiede dentro di sé la forza straordinaria e suggestiva di un paesaggio inventato.

Questa manipolazione del paesaggio appare significativa già nella Roma imperiale. Con Augusto l'edificazione dei teatri stabili portò alla costruzione di vaste aree all'interno del Campo Marzio. I volumi dei teatri, il loro ruolo nel nuovo paesaggio urbano e il senso globale della loro composizione caratterizzarono in modo suggestivo questa zona di Roma pianeggiante e paludosa. Il teatro di Pompeo, il primo dei teatri stabili costruiti all'interno della città, era molto più di un semplice edificio in pietra dedicato a spettacolo. Esso era un impenso spazio chiuso e interamente progettato, il più vasto, ma anche il più sviluppato in altezza che Roma avesse mai posseduto. Un'immensa montagna marmorea artificiale, che si confrontava con i promontori naturali di Roma che delimitavano a oriente e a occidente il Campo Marzio. Il tempio di Venere, costruito sulla sommità della cavea, riportava l'immaginazione alle immense scalinate dei santuari di Palestrina o di Gabi, straordinari esempi di costruzione di un paesaggio. "Ce complexe regroupé en réalité toutes les composantes du 'beau paysage urbain', tel que les dynastes hellénistiques, et particulièrement pergaménites, les avaient élaborés pour leur capitales respectives. Le schéma de la 'cité théâtrale', c'est-à-dire organisée sur des terrasses autour d'une vaste conque naturelle, qu'il s'agisse d'Halicarnasse, de Rhodes ou de l'acropole de Pergame, hantait à vrai dire les responsables de l'urbanisme romain depuis plus d'un siècle" (P. Gros, 1987).

Il teatro di Balbo e il teatro di Marcello completavano il panorama del Campo Marzio. Il secondo, in particolare, ne occupava una vasta area della zona meridionale del Campo Marzio. Il suo orientamento, opposto a quello del teatro di Pompeo e di Balbo, sembra segnato da una ricerca continua di rapporto con il colle Capitolino e con il Tevere. La scena era infatti posta in prossimità della riva del fiume: il colonnato post scaenarum, il rectico con i due sacelli e le due absidi delle aule costituivano il fronte del teatro verso il Tevere e probabilmente la via di accesso privilegiata e appartata per un'élite di senatori, per il Princeps e la sua gente. Una ricerca architettonica e formale dunque che coinvolge l'elemento naturale nella composizione, al punto da rendere il fiume e il colle Capitolino parte integrante del progetto fondendosi profondamente con l'edificio teatrale.

Intorno al cumulo di macerie Pierluigi Sabella la propria dimora sulle rovine del teatro: il 1000 di macerie del teatro posto di fronte all'isola Tiberina era certamente lo sguardo strategico di controllo dell'accesso al ponte e a Trastevere. Il teatro si trasformava così in fortezza, roccaforte, assumendo un aspetto turrito verso il fiume, mentre sul lato del Campidoglio venne costruita una facciata in mattoni

che chiese la curva dei fionici e sostituite per tutta la sua altezza e la sua lunghezza l'originale piano altico. Nel 1348 un terremoto provocò la distruzione del castello costruito sulle rovine del teatro antico. Le nuove nicchie si sommarono alle precedenti alzando nuovamente il piano della cavea sino a superare il livello basamentale dell'ordine ionico. Diventa così sempre più difficile leggere fra i ruderi la presenza di un teatro antico e le rovine assumono sempre più l'aspetto di una montagna naturale, di un colle. Da montagna in marmo artificiale l'edificio si trasforma in collina naturale: "Questo singolare equilibrio fra materia meccanica, pesante, che si oppone passivamente alla pressione e la spiritualità formativa che preme verso l'alto s'infrange nell'istante in cui la costruzione va in fuori. Infatti ciò non significa altro se non che le forze meramente naturali prendono a impadronirsi dell'opera umana: l'equazione fra natura e spirito rappresentato dall'edificio si sposta a vantaggio della natura" (G. Simmel, 1919).

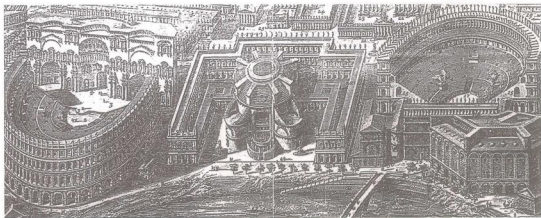
Quando Peruzzi interviene il teatro è ormai ridotto a un cumulo di macerie. La rovina è un accidente della natura, un elemento del paesaggio urbano, un monte, il "Monte Savello", che disegna e ridefinisce la geografia di Roma. "La rovina si inserisce in maniera unitaria nel paesaggio circostante, adrendovi come l'albero e il sasso, mentre il palazzo, la villa e financo la casa colonica, anche dove meglio si addegnano all'atmosfera del loro paesaggio, discendono sempre da un altro ordine di cose e si accordano con quello della natura soltanto come a posteriori" (G. Simmel, 1919). Si adatta al luogo il tipo del teatro, ma anche in tempi successivi il tipo del palazzo. I riferimenti insieme architettonici e naturali diventano i vincoli del progetto. Il palazzo Savelli appare come generato dalle rovine del teatro. Una veduta settecentesca dell'edificio rappresenta in primo piano le trame che risalgono il colle, e poi uomini e carozze che discendono fino alla piazza bassa prospiciente l'ingresso del palazzo. L'immagine non narra più la presenza delle rovine; dimenticata dell'esistenza del teatro racconta solo la creazione del nuovo paesaggio.

La veduta prospettata del Campo Marzio piranesiano (G.B. Piranesi, 1762) che rappresenta l'elevazione delle imponenti massicce dei due teatri, Balbo e Marcello, è più irreal della stessa pianta. Lo scaenofronte del teatro di Marcello è inventato, così come lo è la sovrapposizione dei quattro ordini dei fionici esterni, nonostante Piranesi conosca i rilievi e i disegni di Serlio e di Sangallo. Inoltre la posizione del teatro di Balbo è inesatta, così come lo è la sua definizione architettonica; mentre lo scaenofronte e il magnifico paesaggio delle fondazioni del teatro fatto di piccoli uomini e di enormi pietre è realistico e possibile seppure inesistente. Le strutture del mausoleo di Adriano, del Pantheon, del teatro di Marcello, sono infatti fra i pochi capisaldi delle tavole piranesiane che abbiano un fondamento nella realtà. Sono arbitrariamente

ridotti a episodi incompleti, minori, quasi iriconoscibili, ricostruiscono paesaggi possibili ma inesistenti nella realtà di Roma. Sono monumenti di un paesaggio inventato, inseriti in un continuum di frammenti che toglie loro ogni possibilità di riferirsi al loro edificio d'origine. Del teatro di Marcello, per esempio, non si rappresenta né l'edificio intero, ma solo il frammento, l'elemento conoscibile attraverso gli scavi ma mai realmente esplorato, immaginabile grazie alla conoscenza dei testi antichi. Le straordinarie scene longitudinali e trasversali della cavea e dei fionici esterni del teatro di Marcello raccontano per gran parte un edificio sotterraneo e immaginario, descrivendo in dettaglio le magnifiche e monumentali costruzioni (G.B. Piranesi, 1756). Piranesi ipotizza, una sola volta, all'interno della serie di incisioni sul Campo Marzio la ricostruzione ideale dell'edificio antico forzandone volutamente il modello. Nonostante l'accumulo di fatti, dati, documenti, Piranesi era capace di interpretare il mondo come se fosse un'opera dell'immaginazione e trasformava avvenimenti documentari in simboli letterari, in troci che indicavano qualche oscuro, complesso paesaggio incastonato nella realtà.

Anche Mantega fa delle rovine un supporto essenziale della struttura del racconto (C. Arena, 1981). Il suo sforzo arriva fino alla rimpicciolimento di intere città antiche, fino alla definizione dei lontani profili di una Roma ricostruita come fonde dell'incontro fra i due Gonzaga nei palazzi Ducale a Mantova. Per Mantega come per Brunelleschi o Raffaello, Piranesi, o per gli architetti dell'Accademia di Franco a Roma, per lo stesso Canina quando ridegna la via Appia o per il progetto per il Santuario di Oropa (L. Canina, 1846), la rovina si accompagna sempre a una volontà di progetto, di ricomposizione di una realtà più facile da comprendere e da indagare attraverso la costruzione di un paesaggio immaginario.

E. Pontanelli, Agnò e accoppi di Pergamo restaurato. Enov e l'Accademia de France a Roma, ENSBA, Paris 1895, G.B. Piranesi, Fondazioni del teatro di Marcello, dis. Antichità romane, Opere, divisa in quattro tomi, Roma 1763, tomo IV, tav. XXIX, G.B. Piranesi, Elevazione del teatro di Marcello e del teatro di Balbo, da Canina, Martius antiquae urbis, Roma 1762.



Tre riflessioni sul progetto urbano

GIULIANO MAGGIORA

Solo poche note per riassumere sinteticamente le riflessioni che hanno guidato a Firenze questa prima esperienza del dottorato di ricerca in Progettazione urbana.

La prima riguarda le sue relazioni con gli ordini mezzi di comunicazione.

È innegabile che il salto di qualità nell'idea di architettura che si è verificato negli ultimi vent'anni - rispetto a quanto si pensava ancora qualche decennio addietro - sia legato in grandissima parte allo sviluppo vertiginoso e planetario di questi ultimi.

In fondo, quando noi architetti costruiamo un oggetto non facciamo altro che stabilire delle relazioni fra le parti di un tutto per esprimere e misurare degli affetti, cioè i valori essenziali che in quel tutto intendiamo privilegiare.

Quando però questi affetti superano le frontiere di un edificio o di una strada - come accade oggi con la velocità degli spostamenti che rende virtuali le distanze e con la simultaneità dell'informazione che rende virtuale anche il tempo - allora un'operazione architettonica non è più rinviasibile solamente nelle relazioni tra le parti di un oggetto, anche se ben fatto e ben inserito, come si usa dire, ma anche in quelle che di sua forma riesce ad attivare in quell'insieme di fatti che i nuovi mezzi per comunicare mettono sempre di più alla portata della nostra esperienza. La cultura dell'objet à réaction poétique si trasforma allora a poco a poco in quella dell'objet à réaction urbane.

Non si tratta di un semplice mutamento di scala (e d'altro: qual è oggi la scala dell'urbano?), ma di coordinate mentali, e valeva la pena di riflettere almeno su tre scenari che quel mutamento sembra evocare: il primo d'ordine ontologico, il secondo d'ordine etico, l'ultimo d'ordine estetico.

Lo scenario d'ordine ontologico: perduta l'immagine di una realtà naturale retta da leggi conoscibili (che ha sempre giustificato una progettazione architettonica intesa come ricerca di una *tychē*, di un "ordine", da geometrizzare nelle vitruviane *symmetria*), la nuova immagine di riferimento è divenuta la mobilità. Ecco perché la ricerca non poteva che indirizzarsi verso l'accettazione della simultaneità, della casualità, del non finito, del

l'incerto e del non-ordinato che la realtà urbana di oggi ci proponeva non come condizioni negative da superare ma come situazioni da vivere, dalle quali trarre la giustificazione di scelte formali che ne recuperassero la potenzialità informativa.

Colleto di ordine etico: un'architettura fatta di relazioni urbane non può che essere un fenomeno di ordine collettivo, non certo individuale: ciò toglie spazio ai piaceri dell'autobiografia, ma conferisce un senso sociale al lavoro di un creatore di forme. Una città esiste prima di qualsiasi intervento, come è sempre stato osservato, e seguita presumibilmente a esistere anche dopo. Questo fatto conferisce un valore etico al progetto, nel senso di farne il garante di quella continuità. Un'architettura delle simultaneità è ovviamente anche un'architettura che dà voce agli altri: anche ai morti. Se il recupero di forme espressive scelte esistenziali avvenute nel passato non è dovuto alla preoccupazione di conservare un documento, ma a quella di conferire loro un ruolo nell'attualità, allora l'interesse per la città storica si tramuta in interesse per la città storicizzata. Prima ancora di diventare un metodo per progettare, questo è semplicemente un modo di pensare. Come ogni organismo vivente, una città non si sviluppa infatti mai per salti bruschi, ma mediante lente trasformazioni nel corso delle quali le vecchie strutture seguono a collaborare con le nuove assicurando all'organismo la sua identità e la sua riconoscibilità. Un progetto anche modesto, che si faccia però garante di questa collaborazione nello sviluppo è già urbano perché questo termine non deve significare una dimensione ma una qualità.

Infine lo scenario estetico: se la *venustas* species di un progetto architettonico si ottiene allorché uomo rispondenti suoi (dell'opera) *symmetria*, cioè quando le parti appaiono commisurate alla *tychē* geometrica che lo caratterizza - come Vitruvio osserva - allora la venustas di un progetto urbano è data dalla sua rispondenza alla complessità formale che caratterizza la città.

Poiché questo non obbedisce mai a una regola figurativa semplice come può fare un edificio, ma è sempre il risultato di un lento accumulo di forme interagenti anche in modi contraddittori perché esprimono scelte esistenziali spesso lontane tra loro, si profila una nuova "estetica dell'urbano" che non è più dell'ordine, ma della confusione. Non più della regola, ma della sovrastazione e affida a questa tutta la sua efficacia. Non è la prima volta che ciò accade nella storia (come a Firenze, che ha già conosciuto la splendida fioritura manierista), ma forse per la prima volta la scelta estetica e quella etica tendono a coincidere, la prima come espressione della seconda. E questo ci potrebbe condurre lontano, addirittura a ridisegnare reciproci confini. ■

La città regione

MARIO FERRARI

Contestualmente allo sviluppo del dibattito in merito alla definizione dell'ambito disciplinare del progetto urbano in corso in Italia nel periodo a cavallo fra gli anni cinquanta e sessanta, molteplici sono le implicazioni connesse alla nascita di una "coscienza" del paesaggio metropolitano.

È un triangolo, dunque, il luogo geometrico della precisazione del concetto di paesaggio metropolitano degli anni sessanta. Alludo a tre eventi (che ovviamente sottendono una serie di accadimenti di minore portata) che costituiscono l'episodio più significativo del dopoguerra, dove si assiste al passaggio cruciale dal concetto di città "per parti" - quando la sperimentazione possibile, soprattutto grazie al fabbisogno abitativo e all'appoggio dell'INA casa, si limitava al progetto del quartiere come espressione di forma urbana - a quello, molto più elaborato, della "città regione".

Il primo evento è il convegno a Stresa sulla nuova dimensione della città regione che inaugura il dibattito sui temi della nuova "entità" definita città regione che tutti, appunto, cercano di definire. E sembra questo un momento fondamentale per la

nessa a punto dei parametri per giungere alla codificazione della stessa. La spinta che architetti, economisti e tecnici di altri settori imprimono verso tale direzione lascia presagire uno sviluppo ma, soprattutto, dei risultati interni sia teorici che pratici.

Sulla scia di questo convegno si costruiscono quasi due annate di "Casabella" dove si precisano quali potessero essere le "figure" della nuova città: i centri direzionali. Sulla scia del convegno di Stresa poi giunge il secondo evento importante che è il seminario di Arezzo la cui fase preparatoria e il suo effettivo svolgimento, durati quasi due anni, assumono come capisaldi della nuova città oltre alla "direzionalità" anche il "turismo", la "residenza" e l'"industria", rendendo, a mio parere giustamente, più complesso il possibile panorama metropolitano. È in tale contesto che si raccoglie il maggior numero di interpretazioni relative alla coscienza di un paesaggio metropolitano, vere e proprie descrizioni di una nuova città.

Invito in tal senso a leggere le relazioni dei gruppi (in particolare modo quella di Napoli dove avviene un interessante scambio tra Quistelli e Bisogni in merito al tema dell'industria) attraverso le quali risulta evidente questa propensione.

Il dato di fatto di Arezzo però sta negli stessi atti del seminario: si giunge alla conclusione che

sarebbe stato meglio elaborare del materiale di ricerca in merito alle quattro categorie ma che non sarebbe stato necessario studiare un modello da applicare al caso di studio.

Questa conclusione, forse paradossale, del seminario di Arezzo porta senz'altro a riflettere: come mai in un momento così importante per la nascente disciplina del progetto urbano, in cui senz'altro sarebbe possibile immaginare un futuro da parte degli architetti legati a questa, non si produce una immagine di città e i primi veri prodotti di "città regione" arrivano solamente qualche anno dopo (se si accettano i corsi romani tenuti da Saul Greco e Ludovico Quaroni quando di città regione già non si parlava più)?

Il terzo e ultimo evento fondamentale, più che un singolo episodio, è un insieme di fattori legati alla cosiddetta "scuola romana" che, un po' per motivi legati a contestazioni interne, un po' perché era lì che insegnava gran parte delle figure che compaiono a Stresa e ad Arezzo, produce negli anni dal '62 al circa '70 una notevolissima serie di testi di laurea proprio sulla nuova dimensione della città.

È, questo, un ambito interessantissimo che produce nel giro di pochi anni un'immagine di città legata a un nuovo modo di intendere il paesaggio metropolitano, una città, purtroppo, mancata. ■

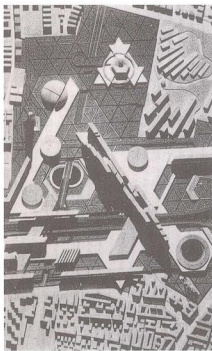
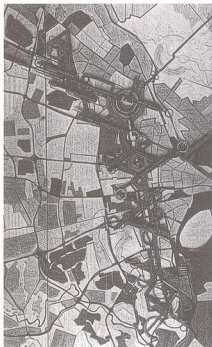
Architettura "super grammaticam"

FILAVANO MARIA LORUSSO

Il paesaggio urbano metropolitano costituisce il luogo di confine privilegiato ove un'architettura contemporanea può autenticamente accadere: luogo per eccellenza dei territori limofriti di comportamenti, funzioni, discipline, espressioni in cui solo può formarsi la lingua non autoreferenziale, antiaccademica, perché autentica, della contemporaneità/attualità, come rappresentazione conforme del gene evolutivo del proprio tempo in quanto accadere strutturale e formale in termini di necessità forzata, di messa in crisi creativa degli stereotipi disciplinari e culturali in conseguenza delle innovazioni evocate dalle frontiere sperimentali dell'arte e della tecnologia, ma anche dei parati e dei movimenti collettivi nei loro stati nascenti.

Urbanità metropolitana allora come latente progetto del paesaggio possibile, eventizzazione sulla soglia perenne dell'anticipazione, del futuro imminente: contesto privilegiato di rivelazione estetica, il paesaggio metropolitano in atto fa metabolizzare permanente dell'eredità nell'attualità della rimodellazione secondo le sue stigmate. Sulla frontiera della sua fenomenologia, esso ispira all'ascolto e allo sguardo capaci, lo spostamento del limite di nomi, pronunce e sintassi, la formalizzazione di una nuova lingua, di un nuovo volgare, emergendo dall'informe intersezione ibrida dell'innesto, dello sconfinamento, della contaminazione, della tangenza tra cose, sul territorio naturale, connotate e vitali, dei margini e delle epifanie.

Oltre ogni tautologica pretesa di una grammatica, di una autonoma modellazione normativa, solo nella categoria contrastistica ed estetica della deformazione innovativa l'urbanità del paesaggio metropolitano legittima un fare architettura autentico: ibridazione, fuori scala/ipertrofia, device ne sono i naturali distillati concettuali e formali, le nuove invarianti conformi, secondo la processualità di una simultaneità/sovrapposizione che forza, materializza, concezioni, figurazioni per attraversarsi come una profondità di campo o come lo stratificato spessore immateriale degli infiniti livelli di un CAD. Nella genesi dell'architetto colto di esplorare, riconoscere e liberare l'arceba, informale potenzialità, l'analogia/metafora insospettabile o il bagliore velato dello splendore che si celano nel parlato della contemporaneità, e di ogni contemporaneità urbana, trova consistenza la possibilità di creare la nuova figurazione di un paesaggio urbano/architettonico congruente e conforme al proprio mondo vitale, ma secondo l'esattezza, la perspicuità e insieme l'immoralità, che lo più profonda consapevolezza morale, dell'arbitrio poetico di un'architettura superamente *super grammaticam*. ■



Studio asae.
Progetto per l'asse
attraverso di Roma
1967-69.

Tra cityscape e mindscape

CINZIA PALIMBO

La ristrutturazione dei processi produttivi e la rivoluzione delle modalità di scambio e di interazione sociale, introdotte dalle nuove tecnologie di comunicazione, inducono un nuovo bisogno di città. Dal grande racconto urbanistico il paesaggio urbano metropolitano si modella come struttura di indirizzi in continua generazione capace di interpretare gli eventi in divenire e di offrirsi come campo di opportunità per la costruzione di finanze esistenziali e urbane riconoscibili. Si sta delineando, così, un nuovo rapporto tra cultura urbana e qualità dello spazio. Il cityscape naturale attraverso forme e valori materiali è sempre più legato a un progetto di un mindscape che scaturisce da forme e valori immateriali, che rendono la città porosa, luogo dove ognuno, tendenzialmente, possa esprimere la propria esperienza umana conciliando bisogni e incartamento. In sostanza alla città e ai suoi spazi si richiede non solo la capacità di avvolgere, proteggere, ma anche la capacità di orientare, far navigare in un contesto di relazioni che si arricchisce di altri valori materiali. Personalizzando la fruizione della città, l'individuo si modella da utente a prosumer dello spazio, cioè produttore e consumatore delle proprie esperienze. Diventa un nuovo Ulisse urbano, dunque è il suo itinerare tra luoghi e interessi acquisisce valore di spazio. Emergo, così, una nuova vitalità sociale che si caratterizza sotto due aspetti. Il primo è individuabile nella continuità relazionale. Non ci sarà più il luogo della residenza, del lavoro, del tempo libero o il centro contrapposto alla periferia; il superamento della compartmentazione della funzione introdurrà una cultura urbana basata su un'integrazione tra attività introducendo tendenze di progettazione di spazi urbano-territoriali intesi come laboratorio. Il secondo aspetto introduce nuove valenze degli spazi attraverso l'ibridazione delle attività. Se le nuove forme di produzione avviano verso i Knowledge works, che intensificano il trattamento dell'informazione dal bit puro alla sua elaborazione in forme di intrattenimento culturale e creativo, allora gli spazi della città diventeranno singoli perché caratterizzati da un sistema di attività note e anomale. La tensione di interessi di potenza singolari verso altre polarità, a loro volta riconoscibili, avrà verso una progettazione dello spazio che acquisisce una qualità in fieri che si completa relazionalmente.

Il cityscape che si prospetta, in questi casi, non può che progettarsi insieme a un mindscape che è eterogeneo e complesso e sempre più basato sulla esperienza che il luogo può offrire. In esso evento e permanenza si fondono per costruire un racconto urbano personalizzato che al principio di utilità affianca quello del desiderio per diventare paesaggio geografico-spaziale ma anche paesaggio esistenziale.

Paesaggi urbani in divenire

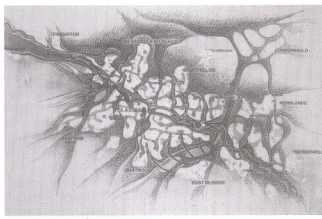
ANTONIO CAPESTRO

La considerazione di molti relazioni fluide per la progettazione in grado di interpretare processi in divenire, ormai dà assumere come valore introdotto dalle nuove tecnologie, si offre come metodo di progettazione e tematizza un argomento-chiave, quello dello spazio non-finito. Lo spazio non-finito si prospetta da un lato come progetto delle polarità e delle connessioni tra esse caratterizzate da un concetto di centralità diffusa e aperta, campo di opportunità per una pluralità di individui e fondata su un dinamismo stabilizzato, interprete, cioè, dei processi di cambiamento; dall'altro come potenzialità urbanistica per l'espressione di un'ampiezza delle varietà dimensionali degli spazi che vanno dalla fisicità delle forme architettoniche all'immaterialità delle relazioni, degli interessi e delle risorse.

Oggi la città è un insieme complesso di parti a loro volta complesse che interagiscono in scale di rapporto amplificate. I temi della progettazione di paesaggi urbani metropolitani fisici e relazionali partono, dunque, dalla valutazione di questo clima di complessità. In particolare la coesistenza del superamento dell'equilibrio stabile nelle organizzazioni urbano-territoriali introduce due temi importanti nella progettazione urbana: il primo riguarda le caratteristiche dei sistemi che sono sistemi dinamici e stabilizzati, cioè si basano sul processo che, inteso come sistema aperto, si configura a sua volta come processo che innesca processi; il secondo riguarda le interazioni del sistema complesso basato su un processo di processi con gli ecosistemi esterni. Rispetto alle città vive a dire la "tensione" tra un assetto chiaro e leggibile e un'apertura verso altri assetti più congrui alla disponibilità di risorse e di interessi presenti in quel momento su un territorio strutturato su più reti. Questo implica una complessità delle scale relazionali (contingenza locale e globalizzazione dei rap-

porti) e l'elaborazione di nuove "figure del rinnovo urbano" (B. Secchi) attraverso un uso allargato del territorio.

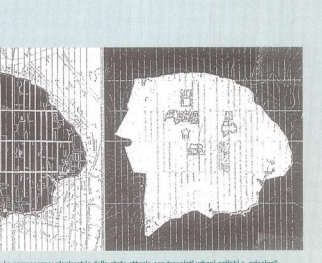
Le gestioni di questi temi avviano verso una progettazione strategica dei processi attraverso sistemi relazionali e spaziali concetti come flusso. Il processo, infatti, assumendo come valore l'accelerazione del momento attuale e interpretando i vuoti di senso e i vuoti relazionali, che contraddistinguono la città ereditata dal periodo industriale, si pone come centrale nelle ipotesi di riqualificazione urbana e territoriale. Inoltre, la progettazione dei flussi relazionali legati come dato di fatto la declassificazione dei progetti e la utilità per creare un circuito di relazioni attive; stabilisce al momento della loro organizzazione e dinamiche nella loro disponibilità al cambiamento.



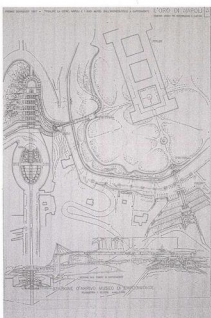
Giugoslav: progetto dei flussi relazionali. Di P. Paoli, A. Del Bona, A. Corbelli.

R. Marzocchi, A. Capestro, C. Palumbo, A. Bianco, M. Fonti. La città oltre.

Il progetto delle trasformazioni. A. Basso, Firenze 1997.



Architettura e progetto urbano. Disposizione: pianimetrie della stato attuale con tracciati urbani attuali e principali trasformazioni architettoniche. Il sopra e il sotto: progetti generativi dell'edificio, l'attimo, il tracciato e l'immagine.



Napoli e suoi Munti. Realizzare la città. Dal progetto di concorso.

Napoli e suoi Munti. Realizzare la città. Premio Schneider 1997.

Brevi note bibliografiche

La relazione tra tempo e paesaggio costituisce il fulcro conduttore di questa nota bibliografica che, nel superare le categorie tradizionali legate allo spazio recintato del giardino storico, colloca la fruizione in una dimensione attuale. Il campo d'indagine si apre così alle forme naturali, antiche o di origine depositata dei processi trasformativi indotti dall'azione del tempo.

Un primo filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un altro filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un terzo filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un quarto filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un quinto filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un sesto filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un settimo filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

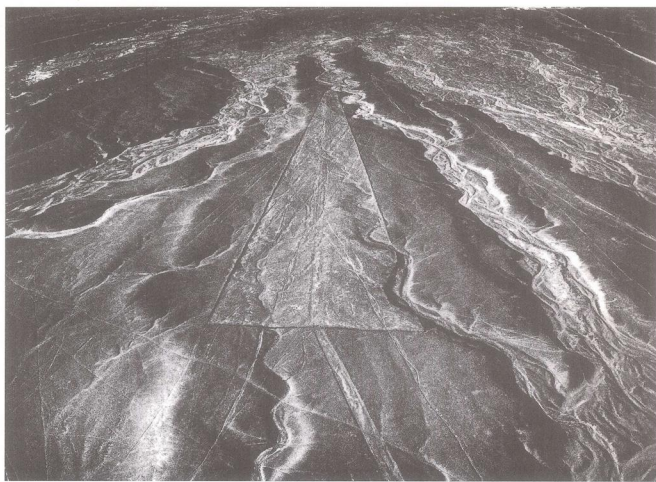
Un ottavo filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un nono filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

Un decimo filone di ricerca ruota attorno al lavoro di H. Fiedler che studia i caratteri della temporalità in relazione ai costrutti delle forme (H. Fiedler, *Vie des Formes*, Librairie Ericez, Paris 1934). Elaborazione originale delle teorie bergsoniane (H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, Paris 1912), la linea tracciata da *Vie des Formes* prosegue negli studi di G. Kubler (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 1962). Oggi, le nuove forme di temporalità legate alla condizione contemporanea (D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford 1989) costituiscono il campo d'azione della ricerca dei tempi urbani (A.M.V., *Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi della città*, a cura di S. Borghini e M. Marzocchi, "Urbanistica Qualitativa", NR 1997). Negli anni trenta, la Società delle Americhe, sulla base dell'opera di L. Febvre, opera una rivoluzione in campo storico/geografico definendo la storia come scienza degli uomini nel tempo. Su questa nuova interpretazione, che M. Bloch definisce originale di *l'histoire rurale française*, Max Lecomte e C. Pica (1952) affrontano in termini di "scienza del mutamento", L. Febvre (*La Terre et l'Évolution Humaine. Introduction géographique à l'histoire, La Renaissance du XVe siècle*, Paris 1922; *La Nouvelle Histoire à partir d'aujourd'hui*, S.E.P.E.N., Paris 1962) e, in particolare, il lavoro di *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924) e *l'histoire sociale* di S. Lévy (1924).

(*) Atualità delle forme urbane, Einaudi, Milano 1995

Opere di montaggio



Li montaggio come tecnica compositiva, che vede la sua formalizzazione teorica nel cinema, riconduce la nostra attenzione alla figura del paesaggio urbano-metropolitano, alle sue componenti, ai suoi materiali. Il paesaggio (urbano-metropolitano) si presenta oggi come frammentario. Il ricorso alla linea del montaggio riporta la riflessione disciplinare sul terreno delle composizioni dando luogo a due diversi approcci. Da un lato, si postula la necessità di identificare la logica formale, utilitaria e correlativa degli oggetti (monumenti) nella città entro un rapporto di continuità con una tradizione locale e "nazionale" determinata (Fabri). Dall'altro, verificata l'impossibilità di ricondurre a unità la figura dissolta del paesaggio, si indica la possibilità di percorrere la via della ricomposizione ponendo in un nuovo sistema di relazioni figure elementari, oggetti trovati il cui accostamento non soggiace alla linearità della cronologia (Ventura).

EgenSteph, affermando che "le origini del montaggio si trovano nella composizione plastica, il futuro del montaggio sta nella composizione musicale", colloca il tema di confini tra discipline, la cui sovrapposizione e contaminazione appare oggi determinante. L'attenzione è volta alla trasposizione di temi, tecniche, materiali tra i differenti campi disciplinari coinvolti: dall'architettura alla geografia, dall'architettura del paesaggio alle arti figurative e alla land-art (Birk). Se la composizione implica la necessità di procedimenti classificatori, la varietà dei materiali e delle figure implicate nel progetto del paesaggio rimanda, nei fatti, alla costituzione di tassonomie.

Il montaggio è una tecnica compositiva che connota e nasce con il percorso teorico delle avanguardie, fissando il rapporto tra visione e movimento in uno spazio-tempo. Architettura e paesaggio, contenendo nella loro logica costitutiva l'idea di percorso, possono essere letti attraverso i rispettivi "loghi di montaggio" e le visioni estetiche implicate (Kakowitz e Posocco). Ciò che, tuttavia, pone una distanza incolmabile tra le problematiche odierne e l'elaborazione teorica delle avanguardie è la constatazione dell'impossibilità di ricondurre a unità la successione dei frammenti, come l'analoga con il montaggio cinematografico suggerisce.

I paesaggi urbano-metropolitani sono orizzonti attraversati. L'attualità del montaggio come tecnica compositiva può essere riassunta dalla possibilità del progetto di architettura di definire figure entro un "contorno fissato" e lungo "tracce di movimento", stabilendo nuove relazioni tra punti, segnalando intervalli più o meno densi e formati da materiali differenziati (I. V.)



Sergio Eljamaín:
"Gli 'loghi di montaggio' dell'Acropoli di Atene trovano quello stesso inimitabile valore artistico che appartiene anche ad altri monumenti dell'antichità".

Il progetto e il monumento

GIANNI FABRI

La "modernità" ha definito nuovi formidabili strumenti, basati sulla standardizzazione e sulla semplificazione costruttiva e tipologica, per risolvere un accumulo di bisogni quantitativi nuovi in un arco temporale ridotto: è la storia della crescita e costruzione della città che si prolunga dall'Ottocento al secondo dopoguerra e in quest'ultimo periodo trova definitivo compimento anche nella situazione (arretrata) italiana.

Il carattere di opposizione/estraneità che quel processo e quegli strumenti hanno avuto – compresi gli schemi mentali di massa che hanno generato – sono stati marcati in Italia dal carattere di importazione del movimento moderno (in architettura): non a caso esso ha caratteri del tutto particolari e marginali tra le due guerre e si dispiega interamente come cultura dominante nel dopoguerra, quando l'Italia nazionalistica e provinciale dismette il suo nazionalismo e cerca di superare il provincialismo. Importando culture: in primis dall'America e poi, per parti, dalla Francia, dall'Inghilterra ecc. Abdicando con ciò anche alle proprie specificità e identità culturali. In qualche misura è stato contro questo internazionalismo che è cresciuta e si è distinta la migliore cultura architettonica italiana (da Casabella) allo IUAV di Saronò, alla Tendenza, al Progetto urbano ecc.).

Nella situazione attuale (fine del modernismo e della crescita quantitativa, nuova attenzione per il costruito e sedimentazioni storiche) persistono vecchi schemi mentali "di massa" (un vero e proprio senso comune) fondati su un'idea "funzionalista" che ha prodotto una sorta di neo-internazionalismo basato sul linguaggio della tecnologia.

Si esclude, si perde, si è persa una specificità culturale, una ricchezza di tradizioni che sono le "cento città" e il passaggio sedimentato e antropizzato e le conseguenti specificità dei "temi di progetto" che ne conseguono. Ma questo non è solo un problema interno alla disciplina dell'architettura: è un più generale problema di cultura nazionale (ancorché federalista).

Una delle conseguenze importanti di questo fenomeno è la necessità di tornare a riflettere sul progetto di architettura dei/nei monumenti.

Infatti nella messa a punto degli strumenti teorici e tecnici del progetto "moderno" della "città in espansione", edifici e luoghi monumentali sono stati relegati a una sorta di "perifericità disciplinare". Espressione ultima di questo "allontanamento dal centro", l'idea del monumento come "contenitore" funzionale.

Oggi abbiamo di fronte a noi nuovi processi di modernizzazione urbana che sempre di più coinvolgeranno interventi di recupero, riutilizzo, valorizzazione degli edifici monumentali.

Torna dunque a diventare centrale il problema del significato del monumento, della sua storia e del suo rapporto con la memoria collettiva, del ruolo che esso deve svolgere nella civiltà, della scelta di utilizzo e del suo rapporto con la struttura della forma. Per andare "oltre il moderno", bisogna ritrovare i legami conoscitivi e interpretativi con un'eredità spesso subita o negata, ricollocandola al centro del progetto di architettura, per costruire una diversa "sapienza progettuale".

Riproporre questo tema all'interno del dottorato di ricerca in Composizione architettonica di Venezia – assieme a quello della formazione di nuovi monumenti – sembra dunque una necessità. Anche nel senso di un voler assegnare al dottorato quel ruolo di luogo di studio di frontiera a cui le ricerche e le tesi dovrebbero corrispondere. È questo, in particolare, un tema di studio "italiano", che affonda le sue radici e trae alimento singolarmente nella tradizione di un'architettura che si produce attraverso le architetture che l'hanno preceduta, attraverso l'uso di parti o elementi di queste e attraverso l'analoga ●

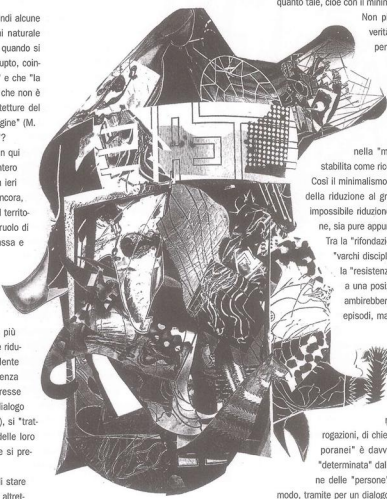
Dissonanze

NICO VENTURA

Si dà ancora "passaggio" quando si propongono "alcuni ostacoli, e quindi alcune incertezze interrogative, al comportamento che viene ritenuto ormai naturale attraverso la ripetizione e diffusione di massa" (V. Gregotti, 1997)? O quando si ritiene che "l'architettura contemporanea fa la sua apparizione ed erupto, coinvolgendoci con la sorpresa. Che la presenza non è concessa ai luoghi" e che "la sensibilità dei maggiori artisti non cattura altro che una terza persona che non è né io né tu, né lui né lei" (L. de Solà Morales, 1995)? E se le architetture dei "silenti" non lo considerano come "un rifrangi nel proprio luogo di origine" (M. Fumarioli, 1994), ma "riflettono lo svuotamento della vita di ogni giorno"? D'altra parte, come far emergere la dialettica o la contraddizione tra un qui che risulta imprecisato e un altrove che finisce con il coinvolgere l'intero pianeta? O tra un oggi coinvolto nella massificazione del mercato e un ieri di affannoso rifugio a modelli del passato e come tali, affidabili? O ancora, tra un oggi di infrastrutture, le sole capaci di intendere la continuità nel territorio e un ieri di brani e centri storici cui sembra affidare l'evoluzione il ruolo di memoria e magari di alibi per disseminare comunque e dovunque bassa e bassissima qualità?

Forse attraverso "sempre": "un concetto che sfugge all'antimonia dell'universale e del particolare [...] In qualsiasi ambito esso faccia valere la sua forza, ciò che caratterizza l'esempio è che esso vale per tutti i casi dello stesso genere e, insieme, è includivo fra di essi" (G. Agamben, 1990). Che riconoscono all'individuo più desolatamente libero la comune umanità con gli altri. Se vale una tale riduzione, si può aprire una via di comunicazione basata su una equivalente riduzione al linguaggio elementare. Se cioè come ora, l'appartenenza viene resa più labile e si divarica tra l'integralismo dei gruppi di interesse (difesa) e il globalismo delle merci (arroganza), forse può facilitare il dialogo ricorrere alle figure elementari, cioè quelle con cui si "legge" (Galileo), si "tratta" (Cézanne) o si "inverna" (Le Corbusier) l'universo, e alle istanze delle loro relazioni reciproche e nei confronti della conoscenza dei luoghi come si presentano alle strutture insediative.

Forse il tema è frequentare le figure. Frequentare: descrive un modo di stare nel mondo consapevole delle sue incertezze e della sua precarietà, ma altrettanto consapevole del suo fascino che appare comunque legato alla conoscenza: ancora, include nel qui l'altrove e riguarda al passato come effetto di montaggio



nel presente, e viceversa. Le figure: "what you see is what you see" (F. Stella, 1966); "a dialectic between one's perception of the place in totality and one's relation to the field as walked" (R. Serra, 1973). L'oggetto architettonico nella forma e nella relazione con il contesto, viene progettato per essere percepito in quanto tale, cioè con il minimo di intermediazione retorica e istanza evocativa.

Non più gesto retorico, ma affermazione: "si avvicina a una verità assoluta e poi la lascia per eccesso di arroganza e perentorietà; ma in questo sta la sua grandezza" (G. Almansi, 1989). "L'esistenza indipendente dell'oggetto come significativo in se stesso assume il concetto di verità come "superficiale, trasparente e privo di qualunque interesse metafisico" (P. Horwicz, 1994) e quindi assai meno materialità del costrutto il valore di conoscenza di se stesso

nella "modificazione" (V. Gregotti, 1984) del preesistente, stabilita come ricerca e offerta al dialogo. Così il minimalismo non si esaurisce nell'istituzionalismo estetico della riduzione al grado zero, o meglio della tendenza verso una tale impossibile riduzione, ma si prova a prevedere aperture di comunicazione, sia pure appunto "minime".

Tra la "rifondazione" di d'Alfonso e la "decostruzione" di Purini e nei "verchi disciplinari" di Crotti, per restare al dibattito di "Arc", e tra la "resistenza" di Gregotti e la "diobibendenza" di Berio, lo penso a una posizione di "dissonanza", che avviene per elementi che ambirebbero a possibili triangolazioni, sia pure a distanza: non episodi, ma appunto esempi. Dove la ricerca nel contesto deve ricorrere allo spazialismo, alla deontologia, alla ricerca: la ricerca nel passato richiama ordini non prestabiliti dalla cronologia, ma rimontati come oggetti trovati; dove le connessioni e i rapporti di scala si svolgono per traslazioni e principi iniziali differiti, dove cioè il ruolo ambioso alla stessa (elevata) del piano. Si tratta cioè di porre delle interazioni, di chiedere se l'ordine o il disordine dei "passaggi contemporanei" è davvero così pervasivo. Qui, l'architettura diventerebbe "determinata" dalle performance di percezione, di uso, di immaginazione delle "persone" (P. Riceur, 1995) che la frequentano e in questo modo, tramite per un dialogo tra loro. Mentre la precisione del costrutto avvalorare le capacità della tecnica a rispondere sul piano della fisicità alle esigenze che la condizione contemporanea mette in campo.

Sovrapposizioni plurime

FEDERICO BILO

Nel 1978 Rosalind Krauss pubblicò un saggio intitolato *Sculture in the Expanded Field*. L'autrice vi analizza la trasformazione dello stato della cultura, dalla crisi degli anni cinquanta alle nuove ricerche sviluppatesi verso la metà degli anni sessanta, e cerca di ridefinirlo adoperando un meccanismo logico-formale (gruppo di Klein) in cui colloca non solo la scultura ma anche il paesaggio e l'architettura. Tali termini intrinsecamente tra loro relazioni complesse di vario tipo che configurano un campo espanso, contraddistinto da contaminazioni disciplinari e da commistioni dei mesi espressivi tipiche della postmodernità; nel campo espanso si generano opere ibride per statuto, ruoli o significati; nel campo mezzo, all'intersezione tra paesaggio e architettura, troviamo *Site Construction* (dizione di calcolata ambiguità che Alessandra Ponte traduce "costruzione in situ", ma che si potrebbe tradurre anche come "costruzione del sito").

Architettura definiscono il sito: una verità antica, della quale però nel 1978 la cultura architettonica non poteva sentire il bisogno, impegnata com'era a riflettere sulla storia e la città storica. Ma della quale avrebbe sentito urgente necessità non appena si fosse risolta a volgere lo sguardo sulla periferia (nel frattempo divenuta territoriale), dove siti e non-siti, benché con fenomenologie diverse, contemplano commistioni di architettura e paesaggio. Nel 1987 il progetto dell'OMA per Melus-Sinart raccoglieva in parte l'ipotesi della Krauss: indirizzato principalmente alla gestione del vuoto, agiva con strumenti architettonici e paesaggistici simultaneamente. Quel progetto - insieme a pochi altri - tentava così di fornire una risposta alla più volte lamentata insufficienza degli strumenti del progetto urbano funzionalista e neoclassicista nei confronti della complessità dei contesti ibridi della campagna urbanizzata.

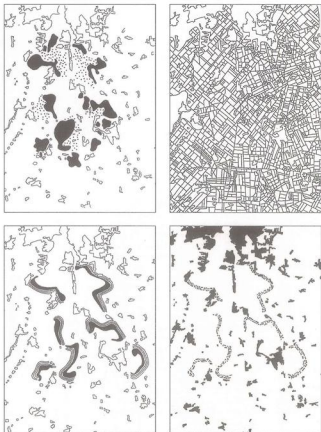
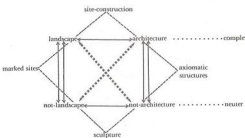
Ma il consapevole diffondersi di un modo di progettare che condivide l'architettura e il paesaggio sembra acquisizione recente. Lo scorso anno il periodico spagnolo "Quaderns" è uscito con un numero tematico (n. 217, 1997) dal titolo *Land Art*; nel proprio articolo il direttore Manuel Guasa individua una nuova dimensione disciplinare nell'area di sovrapposizione tra paesaggistica e architettura: "l'esplicitazione del lavoro con l'idea di paesaggio risolve precisamente nella capacità che le è propria di attingere a una nuova dimensione, di trascendere i limiti, di confondere i contorni e di ridefinire le forme note di ciò che, finora, è stato inteso come architettura". Un'affermazione di non poco conto, sostanziata dalla necessità di ampliare gli strumenti attuali attingendo a discipline contigue o a tradizioni disciplinari traslocate che sembrano ritrovare d'improvviso attualità e pregnanza; e quasi una rifondazione della disciplina, ridefinita dall'ampliamento dei materiali che concorrono alla composizione e dal configurarsi di questa come un processo additivo.

Il primo luogo, infatti, ai materiali compositi strettamente disciplinari se ne associano necessariamente altri, derivati dalla geografia, dalla geologia, dall'arte, dall'ingegneria territoriale, dalla botanica, dall'ecologia ecc... Nella rappresentazione dei progetti questa complessità di materiali viene descritta attraverso schemi tematici esplicitamente di due tipi. Quelli del primo tipo sono l'esito di un "inventario classico" disaggregativo, indispensabile per comprendere il multiplice dei territori ibridi; sono dunque strumenti di analisi del contesto capaci di descriverne i materiali e di renderli disponibili alla manipolazione. Quelli del secondo tipo distinguono e descrivono invece i materiali introdotti dal progetto stesso. Ciascuno schema individua un materiale della composizione, un layer, uno strato trasparente; esso è per sua natura un insieme aperto, perché accrescibile o riducibile, di elementi omogenei presenti nel campo progettuale con ricorsività e diffusione.

Il secondo luogo, è noto come il paesaggio sia sovrapposizione, fisica e concettuale, di materiali eterogenei: altrettanto nota è l'utilità delle analisi tematiche disaggregative, anche se la conoscenza unitaria rimane imprescindibile. Meno nota è invece come tale percorso analitico sia trasparibile in un percorso operativo che conduce a prodotti progettuali originali: sovrapporre i layer dei pluri materiali, controllando il senso delle loro mutue interazioni, significa sviluppare un processo di costruzione in cui la forma finale si rapporta dialetticamente al processo stesso, organicamente inconfondibile. Stratificazione e giustapposizione, interferenza e perturbazione, indifferenza e coordinazione sono registri possibili della forma-sovrapposizione finale dei lucidi, esito del montaggio degli eterogenei materiali. Tale sovrapposizione ripercorre la logica del collage cubista, secondo il principio - chiarito da Rowe e Szluszky - della trasparenza, in questo caso più fenomenico che letterale.

Il gruppo di Klein, da: R. Krauss, *Sculture in the Expanded Field*, 1978.

Adrian Geaux, Edmond Kilmek, West B, proposta per l'area a sud di Lipsia.
1. Il nuovo grande parco;
2. Il paesaggio agrario;
3. La creazione delle terrazze ai bordi della miniera; 4. Edificato.





La poetica del montaggio

Per una nuova idea di città e una nuova immagine dell'architettura

GUNDULA RAWOWITZ

La città può essere immaginata come montaggio di un grande quadro consistente di punti, linee, superfici continue e/o discontinue, polimorfe o monomorfe (cfr. Kandinsky, 1926) e come montaggio di una grande sinfonia tonale e/o atonale con ritmi, a/dissonanze, pause (cfr. il film di Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927).

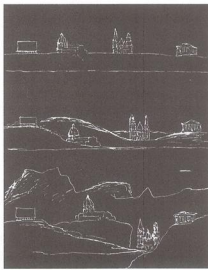
Mediante l'uso di questi termini legati al linguaggio delle arti figurative e della musica, si evidenzia lo stretto rapporto tra composizione architettonica e composizione pittorica, musicale, cinematografica ecc. Non solo esse concorrono a costituire il tema dell'"arte monumentale", ma a tutto appartiene il metodo compositivo del montaggio in quanto tecnica espressiva del pensiero compositivo contemporaneo. Deleuze riflette Eizenštejn: "Ciò che nasce dal montaggio o dalla composizione delle immagini-movimento è l'idea". Ripensando il tema del montaggio, Eizenštejn analizza le procedure compositive di Piranesi ed è forse da quest'analisi che traggono origine i principi fondamentali della sua *Teoria generale del montaggio*. "Il pezzo di montaggio (soprattutto il primo piano) costituisce una parte (pars). Secondo la legge della pars pro toto questa parte stimola la coscienza alla ricostruzione di un certo tutto."

Le operazioni ideative che Piranesi concepisce sulla *trans/formazione della città e sull'architettura trovano il loro punto di partenza in un caos originario, del tutto evidente nella sua Tavola marmorea di Roma, nella quale sono visibili le diverse parti della città, costituite da figure architettoniche intere o frammentate, montate insieme casualmente. Egli intende così mostrare l'autonomia, l'indipendenza degli elementi architettonici dal contesto. Questo disordine origi-*

nario è per lui inizio di un movimento ricompositivo sulla base di un montaggio di singole figure per dare forma al luogo letteralmente a/topico dell'unità generale. Il montaggio esita in un'immagine di "eccellenza dell'ordine", come appare in piena luce nel Campo Marzio: la fantasia diventa la base della teoria architettonica. Si tratta di una procedura compositiva per insulari, in cui la città viene prodotta dal montaggio del rapporto tra unità astratta e unità parziali, cioè una ricomposizione che opera il montaggio di un universo continuo-discontinuo, dove la topografia artificiale si sovrappone alla naturale.

La stessa operazione compie Canaletto nei *Capricci veneziani* e in particolare nella reinvenzione di Rialto, risultato di un montaggio di tre architetture palladiane. L'astrazione concettuale dell'architettura dal contesto è fortemente sottolineata da Le Corbusier in uno schizzo che rappresenta quattro architetture diverse (tempio greco, cattedrale gotica, basilica rinascimentale, parallelepipedo su pilotini in c.a.) e tuttavia identiche nell'intercambiabilità del contesto (pietra, collina, montagna selvaggia).

Il problema del montaggio a scala architettonica in Le Corbusier si presenta con forza nella *Cité de Refuge a Parigi* (1929-33), dove la composizione architettonica si identifica con un montaggio orizzon-



ale o verticale. La componente verticale dell'insieme della composizione è costituita da una grande lastra di vetro di 1000 m², la prima realizzazione di un pan de verre ermeticamente chiuso di tale dimensione che funge da schermo-tenda di vetro come in un teatro sul quale figure architettoniche danzano come personaggi teatrali, che rappresentano le componenti orizzontali. I tre elementi principali del montaggio orizzontale prendono le forme del cubo (in prospettiva frontale), del cilindro e del parallelepipedo e seguono nel loro aggruppamento una precisa logica. Essi sono parti indipendenti, distinte tramite il colore, però connesse sia dalla *promenade architecturale* sia dal concetto unitario mentale per garantire l'unità della composizione. "Nella musica non c'è forma senza logica, né logica senza unità", esprimono quest'idea. Il muro di vetro trasparente come elemento del montaggio verticale può essere considerato il tema musicale continuo, con ritmi ripetitivi, che lega oltre la sequenza del percorso reale e mentale del soggetto gli elementi singoli del montaggio orizzontale che alludono a temi musicali discontinui con suoni dissonanti e pause.

Secondo un sistema di regole di montaggio a scala "scultorea" Le Corbusier compone l'appartamento di Charles de Beistegui nel *Champs-Élysées* (1930-31) e soprattutto la parte del tetto-giardino a tre piani. La differenziazione compositiva del tetto-giardino in una sequenza di "scene" architettoniche a tre livelli diversi con prospettive continuamente nuove allude formalmente alla "sequenza Chöpsy" analizzata sia da Eizenštejn sia da Le Corbusier.

Il percorso "cinematografico" inizia nel *Jardin intérieur* al settimo piano, dove si trova l'appartamento, connesso al giardino tramite una lastra di vetro mobile nella quale si specchia l'orizzonte di Parigi. Questa parte è regolata sia dall'Arco di trionfo come prospettiva "lunga" sia da muri di verde che possono sparire e riapparire elettronicamente come quinta teatrale e che fungono da "prospettive corte". Il percorso sia reale del soggetto sia immaginario del suo occhio prosegue al secondo tetto-giardino, le *Jardins des diners en plein air*, all'ottavo piano, dove dietro siepi di tulle edera appaiono molteplici immagini della metropoli, i luoghi sacri di Parigi: l'Arco di trionfo, la torre Eiffel, le prospettive delle Tuileries e di Notre-Dame e il Sacré-Coeur. La composizione di questa parte è il montaggio di elementi orizzontali di materiali diversi come pietra, erba e vetro, di elementi verticali come muri "artificialmente naturali" e oggetti architettonici come rampe e corpi di scale che nell'insieme della composizione non solo creano uno spazio plastico, ma suscitano nella loro estrema realtà un'atmosfera quasi surreale, un'architettura metafisica. Da questa parte, tramite una scala completamente libera che sembra un foglio di carta piegata, si entra passando per una porta di pietra nel terzo e ultimo tetto-giardino, il solarium. Sedie filiformi di metallo e il montaggio di un cammino anteo sottolineano il carattere metafisico dello spazio. Le Corbusier scrive: "Si l'on reste planté sur ses pieds, on ne voit absolument rien que le gazon, les quatre murs et le ciel, avec tout le jeu des nuages". Si può parlare in senso eizenstejniano dell'idea di una "nuova Acropoli" montata sulla sommità di un edificio parigino? ●



G.B. Piranesi, pianta generale di Roma con frammenti della pianta marmorea, in *Antichità romane*, Roma 1768. Da: Wilton-Ely, Piranesi, Electa, Milano 1995.

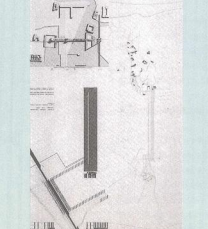
Le Corbusier, sequenza di architettura nell'intercambiabilità del contesto. Da: Le Corbusier, *Œuvre Complète*, vol. 4 (1930-40), Les Éditions d'Architecture, Zürich 1991.

Sequenze filmiche di un'architettura "metafisica" per l'appartamento lecorbusieriano di Charles de Beistegui nel *Champs-Élysées* (1930-31). Da: Le Corbusier, *Œuvre Complète*, vol. 2 (1929-34), Les Éditions d'Architecture, Zürich 1991.

Composizione/progettazione

"Il progetto di architettura, privato di ragioni di risposta occasionale, e assurdo, invece, come prova per verificare il valore e l'efficacia degli aspetti normativi della composizione architettonica, trova una ragione d'essere più precisa (ed utile) nella costituzione del binomio composizione/progettazione. Esso inevitabilmente ma con intenzione, assumeva, quindi, per noi, il valore di "caos" e di "prova" rispetto a una "teoria". Per farlo, e ricordando un libro russelliano, occorre, per ognuno di noi dire "comment j'ai fait certains des mes projets", occorre, cioè dire il senso complessivo dell'operazione progettuale, delle procedure adottate, della immissione di parti disponibili, già provate e dette ecc. istituendo una via analitica che procedesse ex post ed ex ante, discorsivamente." (G. Pileasolo)

Nel progetto/composizione di cui si tratta in *primo piano* è "come si fa", sia nel rispondere a istanze "poetiche" sia nello studiare le pratiche "metrietiche", intendendo così due termini da un lato l'originario dell'ispirazione, dall'altro l'esemplare o il concettuale delle opere; ma sapendo che entrambi sono istruiti dai



saperi dell'arte e della tecnica appunto come saperi pratici. Si affronta così il tema dello stile piuttosto dal lato dell'esemplare che dalla parte dell'originalità, essendo entrambi i termini essenziali all'individuazione di uno stile. Si tratta infatti di istruire, di coltivare un sapere-pratistico che di promuovere una ricerca razionale o totalitaria dell'originale.

Così termine montaggio, applicato all'originale interpretazione di temi urbani in aree centrali delle città, si segnala una pratica sperimentale di tecniche compositive caratteristiche delle arti del nostro secolo che non d'originalità come chiezza nella cosa di un'identità tipica.

L'attenzione al rapporto inquadramento/sequenza del cinema si mostra fertile proprio di fronte al problema di una progettazione alla scala dei paesaggi e di una attenzione al primato attuale dello sguardo mobile da un campo separato.

(Da: *Atalari* della forma urbana, Electa Milano 1995)

Simboli di progettazione su Venezia - Laguna, 1953-55, schizzo di studio.

Le tecniche di montaggio del pittorresco

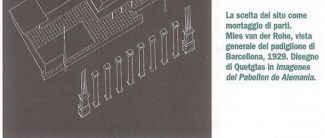
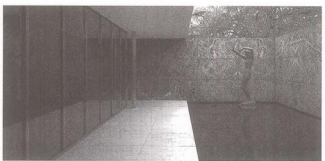
Un'ipotesi di lettura del padiglione di Mies a Barcellona

PISANA POSCOCCO

La crisi della conoscenza scientifica e dei grandi sistemi filosofici, ultimo dei quali quello hegeliano, ha portato alla conoscenza di un mondo fatto di frammenti, non conoscibile attraverso un'immagine unitaria. È nel romanticismo che vanno rintracciate quelle posizioni di pensiero che ricompongono la validità delle conoscenze soggettive e che così determinano l'emergere del soggetto stesso, quel modo di indagare il mondo che attraverso la "teoria del sublime" ha permesso di comprendere realtà prima precluse alla logica, e così di pervenire a una nuova modalità conoscitiva: l'esperienza estetica.

Il mondo non è più conoscibile attraverso la logica e il romanticismo inventa il racconto, il romanzo. In questa maniera si possono giustificare realtà diverse, connettere in unità le differenze e il molteplice usando l'analogia, la metafora, la sinestesia, e tutte quelle forme alle quali i procedimenti delle filosofie logiche non potevano far ricorso.

Il criterio di giudizio moderno non è più il bello ma il sublime: quel sentimento che "si situa nella distanza tra l'idea di totalità e l'impossibilità percepita di comprendere la totalità" (Y.A. Bois, 1992). L'architettura va esperita, "ovvero diventa spettatore e si aggira tra le scene e le quinte predisposte dall'architetto. Il montaggio, la narrazione architettonica, è il romanzo dell'architettura.



Bibliografia

Il paesaggio come "opera di montaggio" implica la concatenazione tra differenti disegni dello spazio. Il rapporto tra architettura, landscape design, landscape art è stato tratteggiato in: "Quaderns", n. 212, 1997, numero monografico Land Arch; "20", n. 3, 1997, numero monografico Landscape Architecture; "Casabella", n. 597/8, 1993, numero monografico il disegno degli spazi aperti; L. Wehinger, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel-Berlino-Boston 1996, ricolmato da F. Billi in "Domus", n. 600, gennaio 1998.

Sullo statuto contemporaneo del paesaggio è possibile indicare, sul versante descrittivo, E. Turti, *Semiotica del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1990; sul versante interpretativo: E. Krauss, *The Originality of American Culture*, Oxford 1990; *Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1985, London 1986. Per la sua definizione di "expanded field" il testo della Krauss può essere considerato come cerniera con la teoria del montaggio elaborata dalle avanguardie.

La teoria del montaggio come tecnica compositiva ha la sua propria formalizzazione nella ricerca cinematografica con il contributo di S.M. Eizenjanz di cui citiamo: *Il montaggio*, tr. it. a cura di P. Montanari, Marsilio, Venezia 1986; *Teoria generale del montaggio*, tr. it. Mariljo, Venezia 1992 e S.M. Eizenjanz - Fels - D. Vertov, *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti* (1925-1929), Milano 1975. A commento, indichiamo alcuni saggi critici sulla composizione e sull'estetica cinematografica: G. Deleuze, *Cinema 1 - L'immagine-movimento*, vol. 1, L'Ubu Roi, Milano 1997; Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano 1980; D. Neumann (a cura di), *Film-architecturalism* ed *Metropolis* by Siegfried Rumler, Prestel, München-New York 1996; G. Tinazzi, *Cinema in M. Deleuze*, D. Formaggio, Trattato di estetica, vol. II, Mondadori, Milano 1981, pp. 293-316. Per una discussione di questa problematica sul versante della architettura, cfr. in particolare: M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

Le "opere di montaggio" sono da porsi in relazione con la definizione di "oggetto" (architettonico) e con la loro possibile classificazione. In ordine al concetto di tassonomia cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, tr. it. Rizzoli, Milano 1967. Per un approccio alla problematica dell'oggetto: J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968, tr. it. Bompiani, Milano 1972; quindi, per la definizione di "sequenza formale", cfr. G. A. Kolbe, *The Shape and the Void*, Yale University Press, Haven-London 1972, tr. it. Einaudi, Torino 1975. La nozione di "esempio", citata da Nicola Ventura, è discussa da G. Agamben in la comunità che viene, Einaudi, Torino 1990. La questione del montaggio implica il tema della temporalità e, nella tecnica cinematografica, del "ritmo". In questa direzione si può citare un caposaldo della riflessione sul ritmo contenuta in *Discorsi*, G. Barbieri, L'Espresso, 17 gennaio 1987; *L'istant*, S. Costa, Torino 1932, tr. it. Debolio, Bari 1973.

Quindi, per quanto attiene lo sviluppo morfologico dei temi, riportiamo le note bibliografiche indicate dagli autori dei testi. Federico Billi cita, in particolare, oltre ai testi della Billi, di "Tutti i nomi" monografico di "Casabella", "Quaderns" e "20", G. Celati, Verso la foga, Feltrinelli, Milano 1989; J. Lacan, *Œuvres complètes*, Editions, Milano 1981; A. Ginzburg, *Forme e storie*, Einaudi, Torino 1989; G. Barbieri, *L'Espresso*, 17 gennaio 1987.

Pisana Posocco, oltre ai riferimenti alla teoria di Eizenjanz, indica: Y.A. Bois, *Paesaggio pittorresco* in *tema* di Clara Clara, in *Richard Serra*, Museo Nazionale Reina Sofia, Madrid 1992; R. Mikić, *Il pittorresco. Evoluzione del gusto tra classicismo e romanticismo*, Laterza, Roma-Bari 1990; E. Parolotto, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961 (Berlin 1977); A. Ponte, *Passaggi architettonici*, in "L'Espresso", n. 52 (1986/4); "Promenades architecturales"; F. Rilla, *L'estetica del Romanticismo*, Donzelli, Roma 1997; e su Mies van der Rohe: J.P. Botta, *Anatomia di un'interpretazione di architettura*, Gustavo Gili Editore, Barcelona 1975; C. Constante, *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden*, *Modernism and Picturesque*, in "AA files", n. 20, 1990; A. Dresler, *German Pavilion*, Barcelona 1928-1929, in *The Mies van der Rohe Archive*, Il vol. 1, Curator, London and New York 1986; R. Evans, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in "AA files", n. 19, 1990; J. Quetglas, *Imágenes de Alemania*, Die Göttinger Section B, November 1991; J.P. Revellat, *Primer van ser les pavés...* in "Quaderns", n. 563, 1984; V. Tegoff, *Mies van der Rohe*, *The Villa and Country Houses*, The Museum of Modern Art, MIT Press, N.Y. 1965.

Gandula Balozot, oltre ai già citati riferimenti alla teoria del montaggio cinematografico, raccoglie i testi di: A.C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura* (Dictionnaire historique et architecturale, Paris 1832, riedizione della tr. di Eugenio Negretti Marone 1942-44), a cura di V. Farietti e G. Testa, Marsilio, Venezia 1985; W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1980; *Le Cubisme*, *Œuvres complètes*, vol. 2 (1929-34), n. 1 (1938-46), Les Éditions d'Architecture, Zürich 1991; *Le Corbusier, Vers une architecture*, tr. it. a cura di P. Cent e P. Nicolin, Longanesi, Milano 1964; G. Polese, *Immagini (saggi) per una lezione verso il MAV*, Venezia 1987; A. Schönbreg, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950. (l. v.)

Bibliografia redatta sulla base dei contributi di F. Billi, P. Posocco, G. Rinaldi.

un paesaggio distaccandosi; il soggetto non "vede" la scena bensì la "guarda": è così interposta una distanza, una frattura e una forma di coscienza e volontà. Il pittorresco va inteso quindi non solo come qualità visiva, ma anche come reazione fisiologica e psicologica: in tal modo l'opera trova la sua completezza non in sé, ma attraverso l'osservatore che diventa, nell'atto della percezione, parte, ordinatore, produttore di senso.

Il compito alla maniera pittorresca sta nella serie di relazioni che gradualmente si rivelano all'osservatore quando egli si muove nella scena. Il landscape gardening è, in tal senso, una forma di protomontaggio che esige che sia il soggetto stesso a muoversi nello scenario (la fruizione di un'immagine fissa è statica e prescinde dallo spazio fisico) secondo un percorso prestabilito, così da dare atto alle sequenze costruite, tra le varie inquadrate, nei tempi dati dalle dimensioni spaziali.

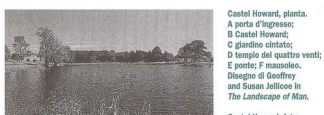
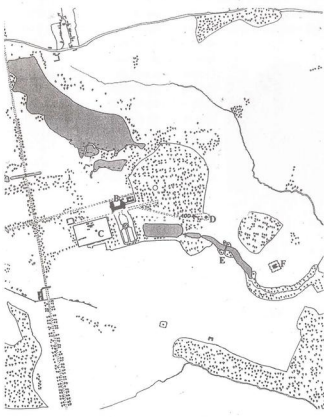
La progressiva tendenza di certa architettura moderna e contemporanea alla riduzione negli elementi con cui opera spazio e concentra l'attenzione sull'assemblaggio degli elementi stessi, sui loro disposti e manifesti, sulla narrazione degli spazi e sulla capacità di suscitare reazioni poetiche. Sono montaggi di scene, collage di materiali. Questo moderno misura spazio e oggetti secondo la percezione umana, e quindi dispone quindi, costruisce percorsi, promenade architettonica, su cui plasma spazi e dispone oggetti, objets trouvés, studia i primi piani e i traguardi finali.

L'attenzione rivolta all'estetica romantica e alle tecniche compositive del pittorresco non è da intendersi in senso storico, ma come riflessione sui modi operati nel moderno e nel contemporaneo.

Il padiglione costruito da Mies van der Rohe per l'esposizione internazionale tenutasi a Barcellona nel 1929 ne è un esempio paradigmatico. Fin dal principio nasce come fondale scenico per una rappresentazione: non deve contenere nulla (gli oggetti che la Germania porta alla fiera campionaria erano collocati in altri padiglioni) se non gli attori della rappresentazione inaugurale. Tafuri e Dal Co (1976) dicono che "l'edificio è un montaggio di parti, ciascuna delle quali porta a una lingua diversa", e il suo insieme di parti presenta dei piani orizzontali, sovrapposti e paralleli, e i disposti in sequenze di elementi puntuali verticali. Lo slittamento dei muri è studiato in modo tale da impedire il passaggio o la vista diretta, da obbligarli gli spostamenti, costare le inquadrate e la loro durata. Gli attori da inquadrate sono le statue, inizialmente tre, che si stagliano contro panorami di mare, di distese d'acqua, di chiari orizzonti opposti. Il padiglione, a sua volta, va inquadrato con il colonnato preesistente e le aste portabandiere: fin dall'inizio il progetto nasce come un collage.

Il padiglione si rivela e manifesta la sua natura e ricchezza nell'esperienza. Il movimento dell'osservatore, l'esperienza percettiva, è il mezzo che consente lo svelarsi del progetto; è il suo racconto, la narrazione condotta dal soggetto (cfr. Foglio) che dà senso e garantisce l'unità.

In un primo momento il progetto si sviluppò, infatti, con un plastico, così da poter più agevolmente riprodurre gli "effetti" e le trasparenze che a fini posizionali degli elementi producevano. Essendo i sette veline uniche definizioni dello spazio, l'attento studio delle inquadrate e delle sequenze visive diventava fondamentale. Parlando dei materiali e della loro capacità di riflettere, e così creare immagini e spazi virtuali, J. Quetglas (1992) dice "per questo è assurdo supporre che i disegni in pianta del Padiglione descrivano la sua architettura. Qual è la pianta di uno specchio? [...] Qual è la pianta di un muro di Mies? Non la sezione del mattone o della pietra...". Sezioni assurde, nelle quali si perde lo specchio dall'esperienza percettiva".



In questo spazio non omogeneo, ci sono parti più dense e spazi più rarefatti; le parti si compongono per giustapposizione e la concatenazione delle scene, la sequenza, si costruisce come in un montaggio cinematografico. La composizione di queste parti è fatta con criteri narrativi, è il dipanamento, nel tempo, di una storia. È facile individuare l'analogia con i modi del pittorresco e le sue regole compositive.

Pittorresco è quel modo "proprio della pittura e dei pittori" di attirare l'osservatore con l'immediatezza dell'effetto. Il pittorresco usa chioccioli, vaghezza, atmosfere tonali, ma questi sono solo un mezzo, sono gli strumenti per riuscire a descrivere

Ermogene e la scena comica

GIOVANNI GALLI, FRANCESCO SAMASSA, MARCO TRISCIUGLIO

Forse nessuna immagine sa evocare metaforicamente la realtà dell'architettura, nostro campo di interessi, meglio della "scena comica" del Serlio. Sulla piazza principale della "scena comica" si affacciano oggetti diversi: case gotiche, palazzi moderni, logge, una torra, la facciata di una chiesa, botteghe, un'osteria. Si tratta di un ricco campionario di oggetti architettonici, ciascuno dei quali mostra di essere stato concepito e realizzato da un suo architetto fino a costruire l'immagine eterogenea di quella che si potrebbe definire – con un ricorrente ossimoro – un paesaggio urbano.

Abbiamo immaginato che quella scena teatrale – apparentemente muta – si potesse popolare di personaggi, magari diversi architetti che ne hanno concepito le parti. Tra questi potrebbe esservi anche un Ermogene, quell'Ermogene di Alabanda, architetto del II secolo a.C., importante fonte ellenistica di Vitruvio (soprattutto del Libro terzo), che fu uno dei primi uomini a riflettere intorno all'architettura: Vitruvio dice che lasciò open scritte dalle quali i posteri potevano trarre criteri e metodi per progettare.

Oltre che una pratica, l'architettura è infatti anche una disciplina. Lo diventa nel momento in cui l'architetto comincia a ragionare sulle modalità e le specificità del proprio mestiere, nel momento in cui gli si rende conto che, per perpetuare l'utilizzo come pratica, l'architettura deve poter essere insegnata, appresa, ulteriormente trasmessa. Certo, sapere e pratica progettuale si intrecciano in un rapporto che non sempre è equilibrato e che vede l'uno sovrapporsi rispetto all'altro o viceversa. Accade, comunque, che intorno all'architettura si costruiscono delle riflessioni, destinate nel tempo a fondare uno statuto discorsivo organizzato come quello di altre discipline, quindi costituite – direbbe Foucault – di oggetti, di enunciati, di concetti, di scelte tematiche.

Ermogene è il simbolo dell'architetto che si interroga sui contenuti della propria disciplina. Si muove, con la sua riflessione teorica, sulla "scena comica" di un mondo concretamente ed eteologicamente costruito. È simbolo e metafora dell'architetto che indaga sui diversi aspetti del suo sapere indagandoli, che mentre progetta cerca di codificare un metodo o semplicemente di mettere a fuoco questioni ricorrenti e/o implerenti.

Ma a che pro Ermogene riflette, teorizzando, sul suo mestiere? A sentire Vitruvio, lo fa per "habere disciplinarum rationes", cioè innanzitutto per interrogarsi sui contenuti del proprio sapere, quindi per imparare a insegnare questo proprio sapere e ovviamente per

usare – o far usare – il proprio sapere per progettare.

Il criterio della trasmissibilità dell'architettura – intesa soprattutto come didattica – ha un ruolo fondamentale nel contribuire a definire i contorni della disciplina. Una disciplina trasmissibile ha, o dovrebbe avere, un nocciolo di interessi ben definito e precisato nel tempo (che potrebbe frequentare ma saldi sconfinamenti in disciplina limitrofe), ha, o dovrebbe avere, importanti e precise ricadute sul lato pratico (quello dei metodi per operare), utilizza, o dovrebbe utilizzare, un codice per articolarsi in discorsi (anche contrapposti) e ripetersi nelle menti di generazioni successive.

Il discorso intorno all'architettura pare oggi, invece, costituirsi in modo del tutto contrario: sconfinata in ambiti altri senza una posizione di forza propria (frendo così con il trovarsi alla deriva in universi disciplinari estranei più fondati e più articolati), denota purtroppo un notevole scollamento dalla realtà (cosicché un'architettura parata o scritta nulla ha da dire attorno a un'architettura costruita, se non a inventarsi o sapersi imperscrutabili della critica), e poi fa uso di metodi e di sistemi di comunicazione troppo spesso autoreferenziali. Tali condizioni disperse della disciplina provocano tra l'altro un notevole disagio e una grande preoccupazione in chi voglia (deba) occuparsi di fare ricerca in questo contesto. Nel discorrere intorno all'architettura appare talvolta come un'utopica impossibilità di confronto – e di conflitto – che risulta alla fine deleteria per il valore scientifico dei ragionamenti. Quello che possiamo fare è, invece, riaffrontare i problemi di metodo (gli stessi di cui forse si occupò Ermogene) per ricostruire i contorni della disciplina. Si tratta di isolare dei temi, di rileggere e interpretare i diversi discorsi che attorniano a quei gli architetti hanno elaborato, e quindi di cogliere il rapporto di quelle questioni con la realtà e la pratica del progetto e insieme di comprendere attraverso quali atti e quali strumenti le soluzioni a quelle questioni possono essere di nuovo insegnate e trasmesse. In questo senso la ricerca teorica può essere innanzitutto un paziente lavoro di "archeologia", di analisi delle teorie che si sono succedute, di smontaggio e di ricomposizione, può cercare di restituire un significato al vocabolario ormai logoro con il quale si parla l'architettura: la chiarezza di un dibattito cominciato con l'uso consapevole delle categorie interpretative che gli sono proprie, evitando al contempo di giungere a frettolose conclusioni, a precipitosi rispecchiamenti nella situazione attuale. Questa proposta di lavoro sulla teoria dell'architettura va avanzata a onta di due osservazioni ricorrenti: quella che confonde la teoria con la poetica e quella che, secondo una lunga tradizione studiata da Hans Blumenberg (Il riso della donna di Tacia, 1987), tende a considerare il teorico come un individuo paleontologicamente distante dalla realtà. Ci si può dare un obiettivo minimo: limitare la ricerca al tentativo, per definizione infinito, di produrre una maggiore, e oggi quanto mai necessaria, consapevolezza, intesa sia come maggiore conoscenza dei problemi e delle questioni che sono ricorrenti nel fare architettura, sia come consapevolezza dei contorni che racchiudono il discorso sull'architettura nell'Occidente europeo.



Sebastiano Serlio, "Scena siberica", allegoria del Secondo libro dell'Architettura, Parigi 1545.

In un'appendice al Secondo libro dell'Architettura (Parigi, 1545) Sebastiano Serlio descrive le tre scene dei tre generi teatrali (commedia, tragedia, dramma satiresco) sulla scorta di un passo del Quinto libro di Vitruvio. Le tre silografie che accompagnano quel testo restituiscono rispettivamente l'ambiente della piazza principale di una città italiana, quello di una piazza monumentale, nonché il paesaggio silvo-pastorale di un'arcadia extra-muros (una delle prime rappresentazioni del paesaggio in un trattato di architettura). Tuttavia, mentre il paesaggio del dramma satiresco riecheggia un vaghi stato di natura appena toccato dall'artificialità (in un modo che prelude al celebre frontespizio di Laugier), e mentre la piazza della "scena tragica" è il luogo asettico in cui un solo architetto pare aver materializzato la sua città ideale, scendendo con rigore gli spazi misurati e geometrici di una possibile utopia, la "scena comica" può rappresentare la realtà corrente e senza tempo dell'architettura, il paesaggio eterogeneo e un po' caotico nel quale ognuno in libertà si esprime affastellando gesti e temi progettuali, intrecciando pensieri e ragionamenti, cercando risposte a interrogativi che mettono in gioco il senso stesso del proprio mestiere. C'è spazio nel nostro campo, la Composizione e progettazione architettonica e urbana (come recita il sottotitolo di questa testata), per una ricerca "scientifica" (come recita la legge istitutiva dei dottorati di ricerca). Può costituire ambito privilegiato di una ricerca scientifica la teoria dell'architettura, ovvero il suo campo disciplinare in senso come statuto discorsivo dell'architettura stessa? Questi gli interrogativi che ci si è posti a Genova il 6 e 7 ottobre scorsi durante le giornate di studio Teoria e ricerca dell'architettura. Scopo dell'incontro era un confronto tra dottorati di ricerca che si occupano in vario modo della teoria dell'architettura, per un rendiconto sulle ricerche già svolte e per un approfondimento di questioni comuni al lavoro e agli interessi degli intervenuti. L'iniziativa ha preso le mosse dagli editoriali con i quali, sul primo numero di "Arc", Cesare Ajroldi, Lucio Barbera e Marco Romano hanno presentato il lavoro delle rispettive sedi. Alcune delle questioni dibattute si erano già poste come fertile e comune ambito di ricerca durante il seminario nazionale del giugno 1997, organizzato alla Triennale di Milano dalla redazione centrale di "Arc". Il dotto di ricerca di Genova, dedicato ai Problemi di metodo nella progettazione architettonica, ha scelto da quello anno come campo di indagine la teoria dell'architettura. L'idea sulla quale si fondano ricerche concluse o attualmente in via di svolgimento è quella di ricostruire "archeologicamente" e per temi i contorni della disciplina nella quale i dottorandi potranno operare come futuri ricercatori o futuri docenti. Il dottorato di ricerca in Composizione architettonica - Teorie dell'architettura di Roma "La Sapienza" e il dottorato di ricerca in Progettazione architettonica di Palermo (consorzio con Bari, Napoli e Reggio Calabria) rivolgono i loro interessi l'uno al rapporto con la pratica progettuale e l'indagine sui temi e teorie dell'architettura, l'altro al tema dell'insegnamento della progettazione "per esplorare le caratteristiche dello stato attuale della disciplina". A partecipare alle giornate di studio sono stati invitati anche gli altri dottorati italiani dell'area disciplinare e la discussione si è potuta avvalere del contributo di Corrado Senigaglia, dottorando in Filosofia della scienza all'Università di Genova. I contenuti delle ricerche di ciascuno dei tre dottorati, tema della prima giornata, sono stati sufficientemente illustrati nei primi numeri della rivista. Può essere utile invece rendere noti qui, in questa rubrica, i termini del dibattito della seconda giornata, in modo che diventino patrimonio comune e luogo di partenza per i successivi incontri, ma soprattutto in modo che alimentino una discussione sulle pagine di questa rivista.

Approccio al testo, al progetto, all'edificio

L'esperienza di un seminario nel dottorato di Roma

MARCELLO PAZZAGLINI

La dimensione critica, con quella poetica, è carattere pervasivo del fare architettura e unisce nella loro complessità i momenti dell'analisi, del creare, della tecnica. La dimensione critica connota, dunque, sia l'operatività del progettare che il dato teorico che la sottende.

Si può, per altro verso, considerare l'architettura come una pratica eminentemente sperimentale posta al limite tra diverse discipline o come il punto di sovrapposizione dei limiti di discipline molto distanti tra di loro. La dimensione critica è uno degli strumenti attraverso i quali è possibile percorrere questo campo incerto, ambiguo, polsenso; è lo strumento che filtra le componenti extradisCIPLINARI che definisce al contrario gli ambiti più propriamente specifici; è lo strumento che esprime un giudizio e quindi una scelta.

Bastano pochi cenari per ricordare come la scelta e il giudizio caratterizzano l'operare in architettura. Lo spazio architettonico, prodotto conclusivo dell'architettura stessa, è interpretabile come rappresentazione o come ambito che permette lo svolgimento della vita, come dato virtuale o come dato empirico. Nel conferire la necessaria qualità a questi estremi bisogna

interpretare il vivere e scegliere il rappresentabile. La stessa nuova realtà costruita è, al tempo stesso, dato immaturo e materiale e spazio da interpretare. Intanto al giudizio si sovrappongono poi diversi sistemi interpretativi.

Argan ricordava per esempio che "l'opera d'arte, come qualsiasi cosa della realtà, è constatabile ma ingiudicabile, è puro momento dell'essere. L'arte è in sintesi la forma del fenomeno". La tensione civile e morale con la quale Argan constata l'architettura finisce però per ribaltare l'asserzione originaria e l'ingiudicabile, attraverso la descrizione, diventa giudicabile. Il rapporto tra critica e storia delinea parametri interpretativi e giudizi di merito del tutto opposti sia quando ci si riflette agli accadimenti del lungo periodo che a quelli della contemporaneità.

Nell'identificare critica e storia Tafuri assegna loro un doppio compito: porre "dei limiti all'ambiguità dell'architettura", disvelare i problemi che la storia futura ci lascia aperti senza forza per "pregiudicare soluzioni nuove". Anche per Zevi storia e critica corrono parallele in quanto entrambi individuano la qualità somma in architettura il dove si concretano le rotture linguistiche; per altro la sua teoria delle invarianti proietta la critica in una dimensione operativa che tende a predefinire le condizioni di una qualità di base, dettando delle regole che comunque collidono con la tensione alla rotture.

Le antinomie e i livelli parziali presenti in queste posizioni, che ne esauriscono certo il quadro dei percorsi critici possibili, ci pongono in realtà l'architettura sulla natura dei giudizi che riguardano l'architettura: giudizi relativi, direi imperfetti come l'architettura stessa che è scienza imperfetta e arte imperfetta. Sicuramente antinomica alla dimensione critica i giudizi che permettono l'interpretazione della realtà empirica, quelli che presiedono alla

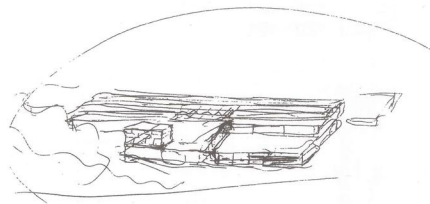


Immagine tratta da Strati, paesaggi segreti. Il centro culturale La Despedada a Villaverde della comunità di Juan Navarro Baldeweg.

non quadri dal titolo Paesaggio e disegno di studio di Juan Navarro Baldeweg (dottorato Alessandro Volanti, Roma).

descrizione dell'opera o dei contesti artificiali, quelli che percorrono il metodo progettuale, o che si basano sull'accertamento della coerenza rispetto alle scelte progettuali o l'appartenenza a una scuola o quelli che percorrono il rapporto tra regole e deroghe; giudizi che si caricano di una serie di filtri selezionati in funzione della valutazione sulla qualità del prodotto da consegnare. Ma i giudizi valutativi non sono definitivi. In quanto attengono a una dimensione storica e di gusto e si scontrano con la compresenza di molteplici qualità, compresenza da accettare come carattere oggi consolidato. Il pluralismo delle poetiche e dei riferimenti teorici spinge a ricollocare il sistema dei valori dell'architettura e a recuperare, al livello più alto, il giudizio come atto esso stesso creativo.

L'esercizio critico, come già si è accennato, è implicito anche nel progettare, dove si utilizzano molte delle categorie valutative usate per leggere un'architettura altera, ben sapendo che quelle stesse categorie interpretative ripercorrono all'interno di una poetica acquistano un carattere del tutto diverso e irripetibile. Il progetto è il momento della selezione; una selezione che nasce dal pensiero e si svolge secondo processi per lo più sperimentali attraverso una trasfigurazione, ricerca con lo strumento del disegno, di materiali di architettura dati, di figure arte, di dati numerici, di esigenze espresse e inesprese. L'apparente razionalità del progetto la si ritrova nella dimensione critica dell'approccio al dato empirico filtrato attraverso un sistema di idee che nel procedere della sperimentazione e della elaborazione è sottoposto a verifica e quindi modificabile.

L'atto creativo presiede dunque entrambi i momenti, quello della valutazione dell'architettura data e quello della scelta della soluzione progettuale ed entrambi adottati alla responsabilità dell'architetto, dipendono dalla sua sensibilità e dalla sua capacità di selezione.

Se assumiamo dunque la dimensione critica come un momento di studio, come oggetto di una preparazione specifica che si propone quale stimolo e condizione per costruire o arricchire un proprio percorso, è possibile pensare a una relazione stretta, operativa tra teoria e progetto. È possibile esercitarsi a stare dentro e fuori il progetto, utilizzando quegli stessi sistemi valutativi per leggere l'opera architettonica come se si stesse elaborando un progetto. È possibile, percorrendo il limite incerto tra il leggere e il fare, comprendere meglio entrambi.

Nel seminario si legge appunto un'opera producendo alla fine un saggio critico accompagnato da immagini in parte rielaborate e corredate di note, discalce, selezioni bibliografiche. L'operazione critica partendo dai linguaggio utilizzati nel sistema-architettura: la lingua scritta e parlata, il disegno come linguaggio del progetto, lo spazio fisico realizzato, da intendere come sintesi del fare. Una volta scelta l'opera, realizzata possibilmente negli ultimi decenni, la comprensione dei tipi di testo si accompagna all'esercizio della raccolta sistematica della documentazione di base del progetto. Ugualmente importante è il lavoro sull'autore per comprendere procedimenti e materiali compositivi adottati, collocando l'opera nella sua linea di ricerca, raccogliendo e studiando i testi dell'autore sul-

l'opera e più in generale la sua produzione teorica e critica, quindi anche il dibattito intorno all'opera scelta e intorno a quella dell'autore nel suo complesso. I problemi di metodo nella raccolta e selezione dei dati, di scelta dei riferimenti e a volte di reinterpretazione grafica dell'opera, anche con schizzi elaborati nei sopralluoghi, predispongono alla stesura vera e propria del testo critico in cui la difficoltà è quella di trasformare l'insieme dei dati in sistemi di giudizi e il risultato dipende dagli autori e dalla loro capacità elaborativa sia come studiosi che come progettisti. Alla fine non è importante solo stendere lo scritto, ma ragionare intorno al testo che si elabora e intorno ai sistemi valutativi: il testo critico vero e proprio viene accompagnato da un altro testo più breve sulla metodologia adottata e sui criteri assunti.

La difficoltà più evidente nell'elaborazione dei brevi testi critici si riscontra comunque nelle valutazioni e nei giudizi, nel superare cioè il momento descrittivo e interpretativo, proprio perché la scelta dell'opera non prescinde in genere dall'interesse che l'ha guidata.

Il seminario si svolge ormai da tre anni e per il suo taglio formativo è collocato al primo anno del ciclo del dottorato. Le opere scelte come oggetto dello studio hanno offerto l'occasione per affrontare un ventaglio di questioni aperte nel fare architettura: dal rapporto con le altre discipline artistiche al rapporto con la tecnica, dalla riprogettazione degli edifici esistenti e delle aree degradate al rapporto con la tradizione del moderno.

Nel percorrere quel limite incerto tra teoria e progetto di cui si parlava emergono comunque la forza e l'autonomia dei singoli linguaggi del sistema-architettura, i percorsi paralleli sui quali la loro natura costringe a collocarsi: da una parte vi è prepotente la forza dell'opera, dello spazio costruito, dall'altra la teoria o le teorie che a volte si risolvono in costruzioni astratte come può esserlo un sistema di riferimento; dall'altra ancora vi è il compito che una critica ha di fronte a sé che è quello di incontrare in modo approfondito l'opera ma anche di scoprirne le ragioni profonde — o come suggerisce Rella — l'«eticità» e il pensiero che abitano in essa, un'etica e una tensione per riconquistare una misura di fronte allo scorrere sereno, quasi indifferente, delle immagini e delle figure, di un possibile apparentemente tutto ammesso. ■

Ricerca e teorie nel dottorato di Palermo

CESARE AIROLI

Il dottorato di ricerca con sede a Palermo è uno dei pochi dottorati italiani di Progettazione Interse, essendo un consorzio che comprende con Palermo il Politecnico di Bari e le Università di Napoli e di Reggio Calabria. Questa particolarità condiziona naturalmente il tipo di lavoro, che non può svolgersi con la continuità che i dottorati di Genova e di Roma hanno, con scadenze anni ravvicinate, ma deve organizzarsi in relazione alle riunioni del collegio dei docenti, che avvengono a distanza di circa due mesi: la continuità è assicurata dal coordinatore, che è Pasquale Culotta, e dalla presenza di una segretaria.

Un carattere unico però il nostro dottorato e quello di Genova: anche nel nostro caso si ritiene che il prodotto del dottorato debba essere un testo che presenti materiali originali che contribuiscono all'avanzamento delle sapere disciplinare. Il dottorando, in quanto stipendiato dallo Stato, non deve svolgere una ricerca di personale soddisfazione, ma deve fornire un prodotto utile alla comunità scientifica. Inoltre, l'obiettivo che ci si è posti, come compito del dottorato, è quello della formazione dei futuri docenti dell'università italiana.

Un'opzione di carattere generale è stata effettuata fin dall'inizio dei lavori del dottorato ed è quella del rifiuto del prodotto come prodotto: scelta, quest'ultima, che invece appartiene a molti degli altri dottorati non presenti alle giornate a Genova, e cui risultato sono emersi (in modo a mio avviso contraddittorio) nella mostra preparata alla Triennale del 1995.

Per i cicli che vanno dal VI all'VIII, e in parte per il IX, il dottorato di Palermo ha scelto un tema unico, quello della didattica del progetto di architettura in Italia.

Le ricerche hanno riguardato soprattutto le sedi consorziate, ma anche quelle di provenienza dei docenti del collegio. Alcune si sono svolte sulla facoltà di Roma: due sull'insegnamento di Muratori (una sul versante urbano, l'altra su quello dell'organismo architettonico), un insegnamento di Quaroni successivamente al 1970 (con l'abbandono della tema della grande dimensione). Una tesi ha trattato l'insegnamento della Tendenza a Napoli e Pescara, mentre due a cui sono rivolte all'insegnamento di Reggio Calabria dalle origini a oggi (una sul versante dei corsi, l'altra su quello dei temi di laurea). Molte ricerche hanno trattato temi relativi a Palermo: l'insegnamento accademico dalle origini alla metà dell'Ottocento, la didattica dei Basile e Damiani Almeyda, gli inizi della facoltà negli anni cinquanta, la svolta operata da Gregotti, Alberto Samonà e Polini alla fine degli anni sessanta, le condizioni attuali. Altre ricerche si sono rivolte all'insegnamento di Giuseppe Samonà a Venezia, due anche a dei casi americani, come l'insegnamento di Kahn o alcune realtà che rappresentano una continuità con i metodi del razionalismo europeo. Altre ancora hanno riguardato temi di carattere generale, come il ruolo dell'insegnamento dei progetti degli edifici o come quello della poetica dell'architettura e della sua trasmissibilità.

In seguito sono stati così tutti più liberi: il rapporto tra archeologia e architettura, i concorsi in Italia (dalle Barchesse di San Giuliano allo Zeni), il caso dello stretto di Messina nelle ricerche dei Samonà. Oggi, in corrispondenza con un rinnovamento del collegio dei docenti, è stato scelto il tema «Parti, insiemi e identità nella costruzione dell'architettura. Luoghi, sistemi e atopia». Quello che va comunque detto è che il lavoro si è sempre articolato in modo fortemente unitario, ponendo al centro dell'elaborazione la riunione del collegio dei docenti che ha assicurato una gestione regolare collettiva dell'intero campo delle ricerche.

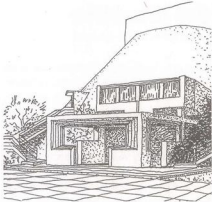
Se si pone mente ai contenuti di quel testo pubblicato a cura del dottorato di Venezia, *Lezioni di progettazione* (1988), che raccoglie i contributi didattici di dieci maestri della prima generazione della modernità, si può evidenziare l'assenza, nella maggior parte dei casi, di una vera elaborazione teorica, che quindi non appare assolutamente indispensabile anche nei casi più alti dell'insegnamento. Il centro del nostro interesse sta quindi nella trasmissibilità, nell'analisi della disciplina: ci interessa individuare i principi, regole, strumenti della disciplina dal punto di vista della sua organizzazione.

Al recente seminario di Milano organizzato da Alfonso e da 'Arc', è stato giustamente definito l'approccio di Palermo come volutamente debole sul tema delle regole della disciplina. Questo si spiega con quanto finora è stato detto e anche con la diversità dei punti di vista dei componenti del collegio dei docenti su opzioni di carattere generale come questa.

A integrazione delle caratteristiche e dei temi del dottorato palermitano, deve essere detto che una parte consistente dell'elaborazione dei dottorandi si svolge attraverso la preparazione e la gestione di esercizi didattici di progettazione: dal primo, svolto nel 1994 in circa una settimana, ai successivi, consistenti in estere di una giornata. Tutti gli esercizi, destinati agli studenti dei primi anni del nostro ordinamento, costituiscono per così dire l'altra faccia del lavoro del dottorato, in quanto consentono di mettere direttamente a confronto i ricercatori con i temi della trasmissibilità e degli strumenti della disciplina.

Infine, a complemento di tutto ciò, sono state organizzate giornate di studio su "L'arte della composizione", invitando a intervenire sui temi dei propri strumenti disciplinari esercizi di discipline diverse dall'architettura (un poeta, un pittore, una coppia di cineasti, un musicista). Anche avendo presente il rischio di un racconto personale e poco teorico, si tratta ancora dello stesso tema generale.

Ritornando all'argomento dell'incontro di Genova,



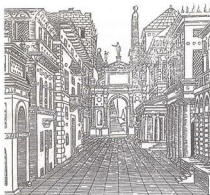
Giuseppe Samonà, schizzo di studio per il teatro del teatro di Solica (1974-1985).

Sotto: Giuseppe Samonà, progetto di concorso per la nuova Università di Cagliari, 1972 (da: M. Tatti, Storia dell'architettura italiana, 1984-1985, Torino 1988).

voglia ricordare il testo che risultò da un'operazione didattica compiuta a Venezia da Giuseppe Samonà, quando chiama a svolgere una lezione otto giovani assistenti. Raccolti in *Teoria della progettazione architettonica* (1967), che era anche il titolo ufficiale dell'intero ciclo, i testi in lettura non affrontano direttamente il tema (con l'eccezione di quello di Aldo Rossi). Nello scritto introduttivo Samonà dice: «Gli otto giovani non hanno messo in dubbio il problema della esistenza del tema, ma hanno legittimo dubbia l'esistenza di un certo modo di consistere della teoria stessa, in rapporto al processo formativo dell'architettura». E sempre facendo riferimento a quel periodo e a quei protagonisti, si pensi agli scritti di Rossi e di Grassi di quegli anni, tesi alla costruzione di una teoria, e di contro agli scritti più recenti, tesi alla presentazione di una attività progettuale (non più solo disegnata, ma costruita) come centrale nella elaborazione di un discorso sull'architettura.

Sempre su questa tema centrale del nostro dibattito, penso che sia più corretto parlare di teorie che non di teorie: e che non sia tanto semplice oggi distinguere opere empiriche rispetto a opere teoriche. E ritengo che, oggi, debba essere posto in relazione il tema della teoria, e quindi del trattato, rispetto a quello del linguaggio dell'architettura. Se siamo tutti d'accordo che uno degli ultimi trattati di architettura è rappresentato da *Vers una architecture* di Le Corbusier, non possiamo non porci il problema della costruzione del testo in relazione al linguaggio che Le Corbusier andava elaborando e mettendo a punto nello stesso periodo. Così come penso che è noto aforisma di Loos sul maestro scelto (che dice al professore della Seznec che potrebbe progettare sulle come quelle che gli vengono proposte solo in assenza della conoscenza delle regole del mestiere) possa apparire al tema del trattato, e ancora attraverso la mediazione del linguaggio. ■





Substantivo Serlio, "Scena tragica", allegata dal Secondo libro dell'Architettura, Paris 1549.

A fianco: Albero-colonna. De: Philibert de L'Orme, Le premier tome de l'Architettura, Paris 1567.

I temi del dibattito

A CURA DI FRANCESCO SAMASSA

Il seminario "Teoria e ricerca dell'architettura" si era aperto nella prima giornata con il saluto di Edoardo Benvenuto. La breve prolusione ha costruito uno sfondo sul quale hanno preso scena molti degli argomenti affrontati poi durante lo svolgimento dei lavori. Vale la pena di riferirne qui le coordinate essenziali prima di riportare la traccia del dibattito della seconda giornata.

Il punto di partenza di Benvenuto era un'affermazione forte circa il fatto che, disciplinarmente parlando, "noi stiamo vivendo una crisi molto profonda della quale forse non riusciamo a renderci conto fino in fondo, e la crisi è di quel sistema che ci ospita, il sistema politico". Definito da due secoli come una "compagnia di più discipline", il sistema politico era impostato secondo l'idea che "ognuna di esse doveva elaborare al proprio interno delle tecniche per il raggiungimento poi di un fine comune: la costruzione architettonica, edilizia, la realizzazione di ingegneria, affidata alle sistemi dell'allievo e del progettista". Ora, questo sistema, dice Benvenuto, è caduto in disgrazia. "Che cosa è accaduto? È accaduto che le discipline hanno costruito la propria identità in un modo curioso [riferendosi ciascuna a un] proprio altro". Il sistema policonico si sarebbe quindi disteso in virtù di questa discesa delle diverse discipline che avrebbero trovato ciascuna la propria identità e la propria ragion d'essere su terreni troppo specialistici e lontani dall'possibilità di una sintesi complessiva a posteriori, chiudendosi in un rigoroso isolamento disciplinare. A questa impostazione di partenza Benvenuto ha fatto seguire una chiara esemplificazione citando i vari altrove in cui si sarebbero rinchiuso le discipline tecniche, quelle umanistiche, le discipline del restauro, e via dicendo.

Poi Benvenuto ha introdotto l'osservazione importante circa l'altrove nel quale avrebbe cercato la propria

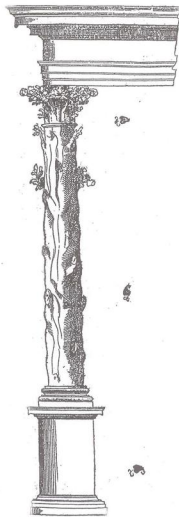
legittimazione la progettazione architettonica, la Composizione. Seguendo un processo in parte diverso dalle altre discipline, "è capitata una cosa molto curiosa, che il progetto si è impigliato nel fatto che l'altrove della sua tecnica anziché essere il fondamento a cui ricorrere è diventata la variabile di progetto, anzi la più effimera". Accade cioè, secondo Benvenuto, "che la teoria non precede il linguaggio ma l'atto progettuale fonda questo linguaggio. E qui è un percorso che val la pena seguire: è la storia degli ismi. Nel momento in cui non è stato più il progettare l'opera la meta dell'artista, ma progettare un codice tant'è che l'opera poi diventata invertevole, il problema era l'ismo corrispondente. E dell'isimo poi l'ismo soltanto il prototipo, prototipo di una tradizione che poi viene negata nella sua stessa logica; perché non può esserci un seguito al prototipo, e quindi è un prototipo che nasce per essere fecondo ma che è costretto a essere sterile. Tant'è che il suo succedaneo dev'essere in trasgressione col primo, con un fenomeno ricorrente, diffusivo, di manierismo della trasgressione, della lacerazione; perché quello che conta poi, l'oggetto intenzionale, non è più la singola opera ma quella tecnica, quel linguaggio, quella teoria che quell'opera inverte".

Le affermazioni di Benvenuto si chiudono sul rovesciamento dell'idea di progetto che sarebbe avvenuta in relazione alla crisi del sistema politico: "L'atto progettuale, che nel sistema politico era visto come qualcosa di deducibile, oggi appare come un'altra cosa. Appare come quella ragione immotivata e però salutare, e però necessaria, che si impone quando si è verso un'aporia". È su questa cornice di problemi e di temi che Benvenuto ha creduto di dover salutare con vivo interesse una riflessione sulla nozione di teoria architettonica.

La seconda giornata dei lavori, dedicata alla discussione delle relazioni tenute il giorno prima da dottori e docenti dei dottorati di Roma, Palermo e Genova, si è aperta con un intervento che aveva il compito di lanciare, anche provocatoriamente, i temi della discussione. È stato attribuito questo compito a Corrado Senigaglia del dottorato di ricerca in Filosofia della scienza dell'Università di Genova, che ha tentato di riportare in un rapido elenco ragionato tutte le accezioni con cui nella prima giornata si era implicitamente o esplicitamente assunto il termine di teoria nei vari interventi. Ha così ricordato che la teoria era stata ripresentata nei termini di norma (canone estetico ma anche dovere sociale), nei termini di parola (a partire dalla trattatistica, genere letterario estimo), nei termini di figura (che la riporta fortemente all'analogia con la figura retorica), nei termini di messa in scena (anch'esse messa in opera), nei termini di grammatica e sintassi (ovvero, di un sistema di regole capaci di governare dall'interno l'opera in modo coerente).

Tutte queste accezioni sono legittime. Non si escludono a vicenda e infatti sono complementari tra loro, in parte sovrapposti e complementari. Contribuiscono nell'insieme a definire la teoria come "una sorta di legge" che definisce quell'elemento di verità che è il "genio architettonico". L'intervento di Senigaglia, con questo altrettanto esercizio concettuale, si è rivelato estremamente utile ad alimentare il dibattito che vi ha fatto continuamente riferimento.

Il primo intervento del dibattito, coordinato da Marco Triscoglio, è stato di Brunetto De Batté che ha iniziato ricordando la rilevanza del fenomeno della spontaneità della costruzione architettonica "in molte civiltà della storia, anche nei nostri familiari e rassicuranti centri storici" fino al partecipativismo o all'autocostruzione di più recenti impostazioni operative. In ogni caso l'architettura spontanea va intesa come senza progetto, quindi come architettura priva di una teoria che informa di sé, e a priori, il progetto. De Batté ha proseguito segnalando la singolarità di questo aspetto dell'architettura che sembra "contrario a un mondo che si sta sempre più istituzionalizzando attorno a una panoramica ideologica del Novecento dove l'arte o la visione estetica deve essere segno".



A De Batté il dibattito deve l'introduzione dell'immagine della scienza come attività rivolta principalmente all'esterno: "Il panorama che posso dipingere è che esistono solamente i contorni di queste discipline. Gli scienziati e i ricercatori sono tutti sul bordo, non guardano più dentro ma guardano fuori perché il loro problema non è tanto quello di ricostruire la disciplina, quanto quello di mettersi in contatto con un mondo troppo unilaterale, cioè troppo disciplinarizzato". De Batté ha quindi in sostanza chiuso l'intervento interrogandosi circa la necessità di lavorare in questo senso piuttosto che cadere nella tentazione a tutti i costi di "voler mettere le cose troppo a posto", isolando l'universo disciplinare dell'architettura, "chiudendolo con un disegno teorico a quattro mandate e blindato".

Un richiamo alla concretezza è venuto dal successivo intervento di Marcello Pazzagliani che ha ricordato come, per impostare il tema della teoria e della ricerca scientifica in architettura, occorre anzitutto considerare che l'architettura ha un rapporto esclusivo con la realtà, al pari per esempio delle scienze naturali. Ma l'originalità dell'approccio dell'architettura verso la realtà la distanzia su un punto fondamentale da quell'universo scientifico che indaga lo stato di fatto anche se in continua mutazione: al contrario delle scienze naturali l'architettura "ricostruisce un'altra realtà attraverso il progetto che contiene l'atto creativo". In questo senso, dice Pazzagliani, l'architettura deve essere intesa come una scienza imperfetta.

Allora la teoria si definisce in modo credibile se si sviluppa come ricerca di forme di interpretazione della realtà architettonica, una realtà estremamente complessa, composta di scritti, disegni e condizioni spaziali. Il passaggio tra questi tre momenti diventa un oggetto interessantissimo di riflessione teorica, in relazione soprattutto alla definizione della prassi progettuale.

Lucio Barbera si è soffermato sul progetto architettonico come atto di pensiero. In questo senso ha preso spunto per criticare la scelta di Emigène come figura rappresentativa del problema teorico in architettura: Emigène è artefice di un atto di codificazione che, in quanto tale, definisce il termine della ricerca, la fine di ogni percorso di elaborazione teorica. Una figura più interessante, a suo avviso, è quella di Plotino "perché Plotino è quello che cerca di

individuare questa condizione in cui si rompe, si è rotta la teoria di Emigène e si riapre la ricerca". Barbera, attraverso la rievocazione di una figura mitica, riprende lo spunto di Pazzagliani sul tema della forte pertinenza della realtà in architettura (intesa proprio nel senso di realtà costruita), sottolineando, in chiusura, come noi "forse siamo più vicini alla donna di Tracia di quanto non siamo vicini a Talete".

Secondo Franz Prati la "scena comica", impietosa fotografia di una realtà difficile da governare, tende per l'architetto al tragico. Esiste infatti una certa difficoltà a entrare nella dimensione progettuale, ma bisogna cercare di superare l'impatto. Prati si sofferma sulla questione della formazione, ricordando che in Italia i dottorati formano i professori, che i professori creano degli architetti, e che gli architetti alla fine costruiscono le loro opere proprio dentro quella realtà che abbiamo definito "scena comica". Allora forse diventa utile studiare i personaggi estranei alle diverse tendenze, "ricercare quella storia che sta nel mezzo, nella quotidiana realtà del costruire".

All'afresco, dipinto da De Batté, di una disciplina che dovrebbe cominciare a guardare fuori da sé, ha replicato Salvatore Farinato, convinto al contrario della necessità di guardare per bene dentro la disciplina. Farinato, sulla base di un riferimento alla critica letteraria contemporanea (soprattutto americana), ha anche ripreso i temi ormai centrali nel dibattito emigènico circa l'impossibilità di spogliarsi della propria biografia culturale che informa continuamente la nostra visione e la nostra interpretazione testuale nella fattispecie dell'architettura. Per Farinato tutto ciò è un elemento di demistificazione della visione della "teoria come estetico strumento di dissezione" ed è incondizionata la resa al fatto ineluttabile che "ogni teoria nasconde sempre un'ideologia".

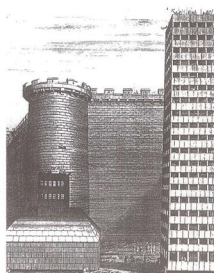
A Lucio Barbera ha invece replicato Giovanni Galli, che ha ripreso i termini del discorso attorno alla figura di Emigène. Nella sua interpretazione a Emigène non spetterebbe la codificazione della prassi e quindi lo spingimento di ogni istanza di ricerca teorica. Per Galli Emigène avrebbe "deplorato" tutte le possibilità che la norma consentiva" definendo quindi al contrario una delle più fertili modalità della ricerca architettonica, mentre la tensione alla codificazione in architettura è proprio l'istinto che sarà poi di Vitruvio "fatto che deve dar da pensare".

L'intervento di Giovanni Galli propone anche un'interessante visione della teoria architettonica a partire da una riflessione attorno all'opera e alla figura di Alberti: la teoria non va intesa come momento funzionale alle prassi (che ha le sue ragioni e le sue regole); la teoria è (ed è sempre stata storicamente) sostanzialmente uno strumento di legittimazione della figura professionale dell'architetto, uno strumento di definizione di un ruolo e di una competenza all'interno della società.

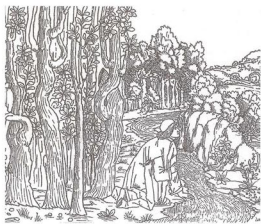
Ma Galli, venendo allo stato più recente, a partire dalle figure di Rogers, Samòè e Quaroni (ripresi in precedenti interventi) pone una questione centrale al



L'architetto prudente che cerca la sua via in mezzo alle trappole. De: Philibert de L'Orme, Le premier tome de l'Architettura, Paris 1567.



Claude Perrotti, Macchine da guerra (tavola LXV dell'edizione Francesco del trattato di Vitruvio, 1572).



diabito: la necessità di separare la costruzione di un percorso di ricerca disciplinare dalla costruzione di una personale poetica dell'architettura. La teoria non può essere uno stile, la teoria può comprendere tanti stili differenti. Nella cultura architettonica dell'Italia del Novecento le figure sarebbero paradigmatiche proprio in questo senso: è altrettanto significativo il peso del loro contributo alla costruzione di un fertile dibattito disciplinare.

Marco Romano ha proseguito il dibattito con un intervento in cui ha cercato di chiarire il significato della ricorrenza, periodica nella storia, dell'istanza teorica. Secondo la sua lettura, in momenti particolari come in quel contesto economico e culturale del Quattrocento fiorentino che fa da sfondo all'elaborazione albertiana, l'aspirazione alla definizione di un quadro teorico entro una disciplina è sempre espressione di una forte istanza di ritorno all'ordine. Anche oggi la questione è tutta qui: "Non c'è crisi dell'architettura in quanto professione, ma c'è crisi dell'architettura in quanto universo discorsivo". È qui che è necessario rimettere ordine: chiarirci bene le parole e le cose di cui trattiamo, e il programma disciplinare più urgente – ed è il programma di ricerca del dottorato genovese coordinato appunto da Romano.

Con il secondo intervento di Lucio Barbera si sono spente le schermaglie attorno alla figura di Ermogene e si è alimentata la discussione attorno alle figure del Novecento italiano messe in primo piano da Galli. Barbera ha definito quella di Quaroni una dimensione teorica introducendo alla discussione un termine a suo avviso fondamentale: la didattica, l'attività di insegnamento come momento autentico della ricerca in architettura.

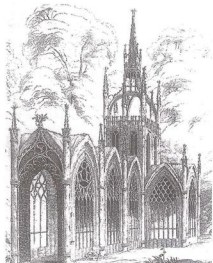
A questo punto Cesare Ajroldi ha riportato all'attenzione la particolare esperienza che sta svolgendo il dottorato di Palermo in relazione al nodo cruciale del conciliare l'attività di ricerca e l'attività di progettazione. Da lì è ritornato sulla distinzione tra momento teorico e momento poetico entro il progetto di architettura, proposta in alcuni interventi precedenti, per segnalare come questa distinzione sia di difficile valutazione oggi. A suo avviso pesa ancora in modo rilevante l'eredità del movimento moderno che ha tramandato una piena identità tra questi due aspetti del progetto di architettura. Ha quindi sottolineato la necessità di sviluppare il lavoro su questi temi, nella fertile prospettiva interdottrata aperta dalle due giornate genovesi, poiché sono temi sui quali sembra urgente provare a definire alcuni criteri orientativi, se non oggettivi, almeno largamente condivisibili.

Tentando un primo momento di bilancio, Francesco Samassa ha cercato di esprimere il disagio creatogli



Johann B. Fischer von Erlach, *L'colonna del Monte Athos*, incisione da *Entwurf einer historischen Architektur*, 1727.

dall'antimonia che gradatamente aveva preso corpo nel dibattito tra una teoria dell'architettura come dimensione progettuale al progetto (Pazzagini) e una teoria dell'architettura invece come rivendicazione corporativa rivolta alle società (Galli). In riferimento ai temi sviluppati in un testo elaborato per le giornate genovesi, Samassa ha proposto di pensare a una dimensione diversa del momento teorico, una terza via costruita a partire dalla nozione di tradizione, nozione certo tutta da ripensare aggirando prudentemente le secche in cui si è storicamente arenata nell'universo discorsivo dell'architettura (vernacolarità, regionalismo, oppure accademismo, e via dicendo). Una nozione moderna dell'idea di tradizione, che sappia includervi la vitale dimensione trasformativa e che metta al bando l'idea di una sua connotata staticità, può essere l'idea di una teoria che cerchiamo e di cui abbiamo bisogno. Samassa ha voluto rilevare che questo passaggio concettuale sarebbe felice in linea proprio con la moderna epistemologia che, soprattutto nell' sviluppo post-positivista, ha rinunciato radicalmente all'idea di teoria come razionalità forte mettendo contemporaneamente sempre più al centro del discorso, in termini diversi, proprio il concetto di tradizione (i paradigmi di Kuhn, le tradizioni di ricerca di Lakatos, la scienza come arte di Feynabend &c.). La proposta operativa è di lavorare attorno a questo concetto nei

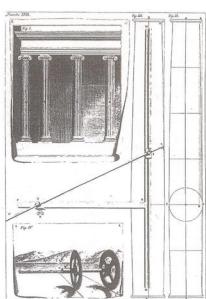


termini di una razionalità debole che governa la storia delle cose (Kubler) architettoniche.

Prima della chiusura dei lavori sono intervenuti brevemente per repliche alcuni dei convenuti. Vale la pena almeno riprendere l'osservazione di Corrado Senigaglia che ha fatto presente a Samassa come la definizione della teoria nei termini di una legittimazione delle ragioni dell'esistenza di una disciplina non deve essere vista necessariamente come una rivendicazione corporativa, riprovevole sul piano etico. Tornando sul programma di ricerca presentato nel suo intervento da Marco Romano ha poi espresso la propria perplessità sulla possibilità di risolvere la teoria di una disciplina con le sue pratiche discorsive, tanto più per l'architettura, la cui autonomia disciplinare è estremamente discutibile.

L'intervento di Luigi Stendardo ha invece cercato di riportare il dibattito sul tema della collocazione istituzionale della ricerca all'interno dei dottorati ponendo degli interrogativi seri circa le forme della loro attuale disposizione. Ma anche Stendardo è tornato sull'intervento di Marco Romano: pur condividendo l'impostazione generata data al problema della teoria in quell'intervento, Stendardo si è pronunciato "per un ritorno all'ordine non nel senso di una teoria totalizzante che ricodifici e riorni lo status disciplinare dell'architettura". Citando il caso della Tendenza, che a suo avviso "ha tentato questo progetto e oggi possiamo dire che non ha successo, che non funziona", egli ha concluso sulla necessità di un ritorno concreto a lavorare sull'architettura.

Infine sono state utili le precisazioni di Marco Pozzo, che si è rifatto ad alcuni passaggi degli interventi di Barbera, Galli e Samassa, per prendere le distanze su una questione a suo avviso centrale: non si può concepire una antimonia tra tensione alla codificazione (norma) e tensione alla ricerca (teoria), e per di più prendere per una teoria liberata e dogmaticamente antimoderna, quando è evidente che la codificazione è uno sforzo di "riduzione della complessità della realtà" ma non per questo è necessariamente una sua banalizzazione. Tanto più che la costruzione è un momento fondamentale per codificare il contesto senza il quale non potrebbero poi prendere alcun senso tutte le istanze abusive, di infrazione alla norma. Insomma Marco Pozzo ha difeso il valore costruttivo e positivo del momento di codificazione normativa che, a suo giudizio, va inteso ancora come un momento creativo.



Claude Perrault, *Influenza dell'intercolonnato sulla grandezza apparente delle colonne*, tavola XVII dell'edizione francese del trattato di Vitruvio, 1673. In alto a sinistra, Francesco Colonna, *Incisione da *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499*. In basso James Hall, *Origini naturali dell'architettura gotica*, incisione da *Essay on the Origin, History and Principles of Gothic Architecture*, 1785.

Al moderatore è spettato l'onere delle considerazioni conclusive. Marco Triscioglio si è soffermato sulla fertilità del dibattito (qui semplificato alle sue tracce principali) che ha portato in luce "alla fine un quadro complesso di diverse possibilità di fare ricerca scientifica all'interno dell'architettura intesa come disciplina". Con questi intenti "sembra di poter riconoscere, nel paesaggio multiforme dei dottorati italiani, una serie di tentativi sofferiti e impegnati a fondo e seriamente". Ha rilevato tra i partecipanti all'incontro genovese qualche differenza e, a partire da queste, qualche insoddisfazione, peraltro normale e forse anche salutare. Certo, le due giorni non ha sciolto il nodo "teoria-progetto", che però è stato forse superato ragionando nei termini del binomio "teoria-poetica", emerso nel corso del dibattito e posto al centro di argomentazioni controverse. Altro parziale risultato è "aver scoperto in queste due giornate di aver voglia di interrogarsi con attenzione sul ruolo che la nostra disciplina ha e può avere nei dottorati, nelle facoltà di Architettura e anche – perché no? – nel mondo là fuori" ●

Postilla in forma di appunti sparsi

MARCO TRISCIUGLIO

La discussione sui temi proposti non si è esaurita con la fine dei lavori. Da Roma e da Palermo sono pervenute le riflessioni qui riportate di Marcello Pazzagini e di Cesare Ajroldi. Nelle settimane successive alle giornate di studio abbiamo raccolto ulteriori idee, taluni spunti di riflessione, sono arrivati dei fax, mentre alcuni documenti erano stati presentati – scritti – durante le due giornate di studio.

Tra tutti i contributi scritti ricordiamo quelli di Nicola Braghieri, di Salvatore Finatino, di Monica Recrosio, di Francesco Samassa e di Roberto Silvestri. Braghieri pone il problema del rapporto tra la cultura architettonica e la tradizione artigianale, intesa come trasmissione "fisica" (nel senso letterale) dell'architettura, che passa di mano in mano in modo diretto, spontaneo e inconscio, come "ininterrotta consegna" di un sapere in continua corruzione e affinamento". Finatino si chiede se è possibile analizzare un testo di teoria senza un apparato critico di pertinenza (magari costruito sulla propria esperienza), si domanda come si possano affrontare i diversi aspetti della disciplina restando ai "contorni", si interroga sulla trasmissibilità di una disciplina indagata soltanto nei suoi modi di trasmettersi e non nei suoi contenuti. La Recrosio sottolinea la costante attenzione teorica degli scritti di architettura agli elementi compositivi e quindi individua la strada dello schedare, ordinare, catalogare, ricorrenze e persistenza in merito come strada che consente – con una certa oggettività – di cogliere "i confini precisi che il tempo ha consolidato intorno a ogni elemento dell'architettura". Samassa nota come l'architettura, in quanto disciplina finalizzata alla trasformazione della realtà, si pone a distanza dalle attività puramente cognitive e come il complesso di inferiorità sofferto dalla teoria dell'architettura nei confronti della scienza sta determinato in realtà da una visione superata dell'attività scientifica. In questo senso egli sostiene che non serve una nuova teoria nell'architettura ma che serve una nuova idea di teoria dell'architettura da costruirsi con una riflessione intorno all'idea di "tradizione" (peraltro già al centro della rivoluzione epistemologica post-positivista). Silvestri infine punta all'architettura della consapevolezza e pone la questione dell'uso strumentale della teoria dal punto di vista di chi progetta nel concreto articolando la propria attività in un aspetto teorico, un aspetto creativo, un aspetto poetico e un aspetto conoscitivo. Su temi non distanti da quelli che abbiamo trattato nelle giornate di studio abbiamo letto con un vivo interesse e con grande attenzione l'articolo di Claudio D'Amato (*Sulla crisi attuale del "ricercare" nei dottorati in Composizione architettonica e urbana*) sul numero due di "Arc".

Il lavoro prosegue. Mentre ci interroghiamo sulla possibilità di iniziative editoriali prossime venture, desta un certo interesse tra noi il mondo francese, dove le ricerche sulla teoria dell'architettura sono molto più diffuse a livello di posti-paure e dove, proprio a quel livello, pare essere stata definitivamente accantonata l'idea di dottorati in progettazione che lavorino su progetti. Abbiamo aperto un sito internet (<http://www.prog.arch.unige.it/~ermogene>) che ci consenta di mantenere vivi i nostri rapporti e di aprire dei forum sui temi che ci riguardano estesi anche ad altri eventuali contributi.

"Non c'è architettura senza pensiero, senza una struttura narrativa che fondi la sua prassi e il suo senso etico", ha detto nel 1994 Alberto Pérez-Gómez (autore di *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Toronto 1983) commentando i lavori della conferenza canadese sull'architettura Anplance. "L'architettura, in quanto a una forma di prassi critica, di produzione filosofica, è una disciplina privilegiata. Invece di accettare la marginalità dell'architettura, un'eredità della cultura positivista a partire dall'inizio dell'Ottocento, dobbiamo affermare la sua centralità. I filosofi "professionisti" si stupiscono sempre di quanto possiamo comprendere e affrontare i problemi critici della conoscenza nel nostro discorso...". Poi, argutamente, ha concluso: "Gli architetti non sono come leoni marini, che possono o dovrebbero solo nuotare (fare disegni e costruzioni): è nella loro natura anche saper tenere in equilibrio la palla sul naso. È questo che le generazioni future dovranno imparare" ●

