

RASSEGNA
DEI DOTTORATI ITALIANI
IN COMPOSIZIONE
E PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA E URBANA

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

QUADRIMESTRALE
ANNO SECONDO
NUMERO QUATTRO
MAGGIO 1999
LIRE 10.000

Architettura Ricerca Composizione

Abiti, misure, scale urbane

Ernesto d'Alfonso

Nel riprendere la parola in quel dialogo avviato del tutto spontaneamente tra gli autori di questa nostra rassegna, vorrei ricominciare il tema del paesaggio e le questioni che solleva entro il progetto moderno che si pone alla scala della Grosstadt.

La Grosstadt è stata evocata da Fabrizio Argnoni nel contesto di una critica alle megalopoli come nichilismo e deserto che conduce a una sorta di rifiuto. Mentre è la condizione d'esserci delle società urbane d'oggi. Dal punto di vista architettonico modi e misure derivano dal passato. Cito intenzionalmente il termine heideggeriano della ontologia moderna perché, nel relativizzare l'essere al soggetto (cogito/sum) simultaneamente lo colloca in un sito del mondo, postulando che non vi è esistenza di uomini al di fuori di un abitare chiamato in causa dal qui di un esserci che nel porci in situazione avvia un fare e un fatto. Così dell'atto immediatamente torna in dominante quell'habitus che indica lo stile di un fare o di un fatto; l'abitare infine e il problema della temporalità cui rimanda. Comportamenti ricorrenti, abitudini, rappresentazioni convenienti, abiti. Luigina De Santis lo ha detto molto bene. Sono gli accadimenti quotidiani e gli eventi transitori nell'attimo che cade totale e senza tempo... in questa casa deposta a terra. Ruga del paesaggio.

Se ci offende il modo sguaiato e maldestro di segnare la sua presenza è forse solo perché nessuno può rinunciare a un modo estetico di annunciare la propria presenza. A un modo che, oggi più che mai, rifiuta le condizioni della città e vuole un rapporto diretto e immediato con la natura.

Occorre andare a fondo del rifiuto della città, della sua densità, della sua socialità. Domandarsi se la casa e il bosco, nel chiamarsi a vicenda in un bisogno antropologico di nuove vitalità con lo stato primitivo che ci anima, non contengono alla piazza proprio quella coabitazione virtuale dei corpi che gli antropologi urbani esaltano nell'aeroporto come esperienza radicale della pura presenza degli altri che occasionalmente si incontrano senza conoscersi né doversi conoscere. E se l'esperienza televisiva non sia proprio un sostituto di quella socialità che in assenza di una declinazione adeguata nello spazio comune della città cerca altri modi di esprimersi.

Occorrerà di nuovo apprendere a declinare il culto della natura con la cultura della città. E rifiutare la tentazione di un'opposizione che induce separazioni e rifiuti.

D'altra parte come non vedere che l'isolamento di un rapporto intimo e stretto della casa col bosco è accompagnato fino alla porta dall'estremo tratto di un insieme di reti che assicurano circolazione e comfort; e che dentro la casa stessa una serie di ulteriori reti consentite collegamenti audiovisivi diretti e immediati con un dovunque estremo. Ovunque strada, elettricità e televisione. I benefici della città senza la città stessa; senza lo "spazio" ad "arte" dell'edificazione aperta a chiunque per introdurlo in una temporalità sociale cosicché la cronologia biografica e la crocna urbana possano battere all'unisono e venire insieme agli appuntamenti comuni che scandiscono i tempi della storia. Il tema degli anni dieci del XX secolo.

Nel volgere lo sguardo da questo scorcio di secolo ai primi decenni e al drammatico dibattito sulla Grosstadt nel rapporto ineludibile con le mode e gli stili o "lo stile" questo tema torna in dominante.

I valori temporali dello spazio edificato, il senso immediatamente intersoggettivo e sociale che assumono nei luoghi della città; l'irrevocabile novità del presente che immediatamente reclama un'opinione o un partito, i tempi lunghi e i valori con i quali misura la sua novità e il rischio di un giudizio che non dà tempo di riflettere. In una parola la dimensione antropologica e sociologica propria dell'architettura, irriducibile a quella delle discipline ad esse deputate, torna insieme alla questione dell'architettura parlante liquidata nello scontro tra cosmopolitismo e internazionalismo. E torna proprio negli studi dei nostri dottorati come mostrano esplicitamente i testi di Napoli e Genova.

Ma non potrà tornare nei termini di allora perché dovrà affrontare di petto la questione aperta dalla grande utopia democratica che si è affermata a prezzo di violenze estreme; le cui evidenti contraddizioni non si possono oviare con quel richiamo all'ordine di una regola che rivendica convenzioni appartenenti a una aristocrazia estinta. E dovrà misurarsi con quella dialettica che a partire dal relativismo assimila espressione e oggettività fenomenologica e si esprime dapprima nel rifiuto delle mode e degli stili; rifiuto dell'apparenza e della rappresentazione, rimando ossessivo alle

strutture profonde della vita, dell'essere o dell'esserci, giunta perfino a soggiacere a punto inumano della macchina sociale che riproduce la vita collettiva; ed in seguito persegue un eccesso di rappresentazioni ed apparenze, di nuovo un rifiuto della presenza, della sua corposità, e al suo posto pone l'apparenza senza corpo, virtualità dell'immagine, mode e stili di presentarsi e rappresentarsi, il gioco delle vesti e delle maschere. Non è il caso di proseguire; questo articolo, come pure il prossimo, intendono solo segnalare alcune questioni che si impongono all'attenzione attraverso il lavoro dei nostri dottorati; e preparare il seminario in cui dibatterà il tema del numero monografico.

Nominando Grosstadt l'attualità urbana pongo la questione degli "spazi aperti" entro l'urbanizzazione diffusa delle metropoli odierne nella prospettiva di una intuizione progettuale (Kunstvollen nei termini di Rieg) che indica nella diffusività che pervade i paesaggi agricoli, senza trasformarli in paesaggi urbani e lasciandoli in una sorta di limbo, una intenzione progettuale, non una mera evenienza neutrale di autoriproduzione della città; e in questo un problema della democrazia odierna, un suo limite.

Credo che la sperimentazione di una pratica teorica del progetto debba promuovere la ricerca di soluzioni paradigmatiche. Penso che debbano essere ripresi alcuni temi della riflessione urbana che procede dai maestri difficili, estendendo questo titolo a tutti coloro che insegneranno a cavallo della guerra attraverso le loro opere e ponendo la connessione tra tipo e forme urbane e la correlazione tra strutture edilizie e immagini architettoniche nei termini di Antonella Contini; e che si debba riconsiderare il "confitto" tra tipologia insediativa e contesto nei termini di Nicola Ventura che pone all'attenzione le questioni del paesaggio e delle immagini della città.

Porrei questi temi, infine, entro quella pratica teorica del progetto architettonico che mette alla prova strategie di progetto e procedimenti di montaggio.



Veduta del parco del Castello di Wolldorf. A destra, Lillo, Reichelt, Treonating, Treonating.



Indice

2 Firenze
Ulisse Traversi
Elena Angelini
Eugenio Martara
Fabrizio Argnoni
Iotta Cortesi
Chiara Bardazzi
Antonio Capresto
Andrea Dell'Innocenti
Claudio Zaninotti
Raviano Maria Louso
Mario Ferrari
Cinzia Palumbo
Dragana Pavlovic

6 Genova
Nicola Braghieri
Anita Martano
Salvatore Ferraro
Nicola delle Donne

Francesco Saverio Ferrara
Daria Milner
Ginevra Peluffo

10 Milano
Roberto Spagnolo
Maurizio Carones
Andrea Gritti
Roberta Albero
Luiza Nava
Nicola Ventura
Emanuele Fiano
Carlo Enobivi
Sonia Iorio De Marco

14 Napoli 1
Luigina De Santis
Claudio Bozzato
Nicola Pellegrino
Donato Cerone

18 Torino
Gustavo Ambrosini
Carlo Giannozzo
Massimo Crotti
Stefano Miri
Gianfranco Cavaglia
Paolo Mauro Sudano
Ines Zivkovic

22 Commenti e aperture
John Brinkhorhoff Jackson
Antonella Contini
Paola Gregory
Nicola Ventura

24 Abstract

Firenze
Dottorato in Progettazione
architettonica e urbana

Sede
Università degli Studi
di Firenze

Collegio dei docenti
Giancarlo Bertozzi
Alberto Breschi
Carlo Chiappi
Antonio D'Avia
Andrea Del Bono
Maria Grazia Ecochelli
Alessandro Gioli
Giancarlo Leoncini Massi
Loris Micci
Piero Paoli
Mario Preti
Ulisse Tramonti
Paolo Zennaro

**Dottorandi
dei cicli in corso**

XI ciclo
Elena Angelini
Fabrizio Antignoni
Chiara Bardazzi
Isotta Cortesi
Eugenio Marzera

XII ciclo
Ugo Baldassari
Fabio Capanni
Luca Montarari
Nicola Novelli
Paolo Sesti

XIII ciclo
Paolo Di Nardo
Marco Paoli
Giovanni Polazzi
Teresa Stoppani
Jelena Zarcchi

R. Miesch, Canto III: The
Flood; Submerged Trailer,
Saltos Sea, California, 1984.



Culture locali e progetto contemporaneo

Elena Angelini

La ricerca Culturale locali e progetto contemporaneo parte dall'esigenza di approfondire e analizzare criticamente un aspetto decisivo del progetto architettonico, il suo rapporto con le culture locali.

La ricerca, pur nella necessaria parzialità, ha assunto come punto di partenza fondamentale l'interrelazione fra teoria, pensiero e sapere pratico del fare architettonico. Specialmente in architettura, il rapporto fra tecnica, estetica e cultura materiale risulta elemento fondamentale per il raggiungimento di quella "qualità progettuale" che non può essere confusa con il semplice adeguamento o consonanza al "luogo". In questo momento di crisi dei valori identitari sembra necessario rimettere in discussione un concetto di tradizione in cui coesistono, a volte in maniera conflittuale, una parte attiva, che permette di fare ciò che è già esistito, e una passiva, che ha la funzione di conservazione e di "archiviazione" nella memoria, e delinea una nozione in cui movimento e disordine sono materia prima della tradizione e allo stesso tempo ne alimentano il dinamismo (G. Balardini). La ricerca parte dalla rivalutazione del ruolo intermedio dell'opera architettonica e cerca di mettere a fuoco la costruzione fondata di un senso del fare architettura snodandosi lungo due livelli. Il primo analizza il peso del contatto con le culture locali in alcune metodologie progettuali nate nel Movimento Moderno e le varie interpretazioni teoriche del "popolare" che lo hanno caratterizzato, giungendo a una definizione più adeguata del concetto di "cultura popolare". Il secondo livello riguarda gli ambiti d'indagine scelti dalla ricerca, Grecia e Portogallo, due paesi europei molto diversi tra loro ma caratterizzati da una "forte" architettura locale. In detta-

Complessità e ricerca di identità: la città mediterranea

Ulisse Tramonti

Se per discipline quali la geografia o l'océanografia descrivere il "sistema" Mediterraneo significa descrivere un qualcosa di misurato, etichettato, dunque, riconosciuto, ciò non è altrettanto valido se si pone lo stesso problema dal punto di vista della storia. Come scrive Fernand Braudel studiosi autorevoli pongono questioni intorno al fatto che il Mediterraneo non sia neppure un mare ma piuttosto un insieme di mari ingombri di isole, penisole, coste frastagliate. Ma al di là di queste disquisizioni geografiche certo è che il Mediterraneo assume un ruolo di estrema importanza nella storia sia dell'Occidente che dell'Oriente, in particolare, per il Medio Oriente e l'Occidente europeo. È qui, nel Mediterraneo, che un tempo la cultura orientale e quella occidentale, pur nella loro specificità, attraverso il confronto costruirono una civiltà unitaria. Una vera comprensione dell'Occidente europeo non può prescindere dall'Oriente in quanto è qui che trova le sue radici storiche. È infatti nel Vicino Oriente che l'ebraismo, il cristianesimo, l'islamismo iniziano il loro cammino, un cammino che, per quanto riguarda il cristianesimo e l'ebraismo in particolare, segnerà la storia dell'Occidente. Se da un lato i grandi testi sacri sono i primi documenti a cui rifarsi per ritrovare le comuni radici di quella cultura legata al sistema Mediterraneo, dall'altro i documenti storici a cui rifarsi sono le architetture, le città che con le loro sovrapposizioni storico-artistico-culturali costituiscono altrettanti libri, documenti da leggere e comprendere. La città mediterranea è il frutto di tali sovrapposizioni storiche, è l'atavica memoria che trova la sua fisicità nelle architetture,

nei tracciati urbani e territoriali, è il luogo dove si combattono e si confondono imperalismo e tradizioni autoctone e dove, su situazioni urbane complesse, si consolidano strutture metropolitane, è a volte memoria inconfessa, segni flebili che tuttavia fanno parte del nostro essere oggi. Ricomprendere, riscoprire la storia permette non solo di capire il "qui ed ora" ma di ricercare quel dialogo, spesso interrotto tra Oriente ed Occidente, che appunto esisteva nel sistema Mediterraneo.

Ricercare l'identità della città mediterranea ha una duplice finalità: da un lato ricomprendere quello che è stato il sistema Mediterraneo, ricomprendere che si avvale delle ricerche che altre discipline quali archeologia, geografia, storia, antropologia, sociologia ecc. ci offrono attorno a questo tema; dall'altro lato "risolvere" i problemi che le attuali città mediterranee ci pongono. Uno dei maggiori problemi di fronte a cui è necessario porsi, sia da un punto di vista architettonico che urbanistico che territoriale, è quello della stratificazione storica, delle presistenze storiche, presistenze che, come abbiamo visto, sono comuni a tutta l'Europa mediterranea, e meglio quello dell'individuazione scientifica di una storia ancora operante. Ogni popolo, ogni società vive lo spazio, possiede un proprio modo di cogliere, organizzare e pensare lo spazio. Questo modo di essere in relazione allo spazio non è un fenomeno statico: nella generalità dei casi, si può dire che le modificazioni che intervengono sul sistema sociale e culturale hanno alla base l'incessante interazione di almeno tre tipi di categorie spaziali: quella fisica, quella sociale, quella mentale. La storia dell'uomo, inoltre, ha lasciato e lascia sul territorio tracce che danno la facoltà di comprendere le realtà e i percorsi culturali di tante civiltà e ciò che è giunto e si è stratificato nella nostra cultura. È evidente che la soluzione di tali problemi solleva questioni progettuali, metodologiche tutt'altro che semplici. Sono problematiche tuttora aperte all'interno del mondo dell'architettura ma non solo, tuttavia, la via da percorrere per una possibile risposta a tali problemi è, forse, proprio quella di riprendere a costruire quel mosaico iniziato millenni fa.

Il vuoto

Eugenio Marzera

Il confronto si snoda fra alcune esperienze recenti dell'architettura greca (poste a confronto con l'ovredità lasciata da personalità come D. Pikionis, A. Konstantinidis ed altri) e della Scuola di Oporto (in continuità/discontinuità col "minimalismo" portoghese). L'indagine non segue un percorso discorsivo-lineare ma assume alcuni concetti-chiave, elaborati da critica architettonica nell'analisi di specifiche architetture che sembrano caratterizzarsi per una particolare attenzione alla cultura locale. Tali concetti (spontaneità, adattamento, antinaturalismo ecc) diventano i paradigmi attraverso i quali si tenta di confrontare le varie metodologie progettuali e creative.

L'argomento che si vuole focalizzare nasce dall'individuazione, nel panorama delle architetture progettate negli ultimi anni, di un filare di ricerca che propone progetti strutturati intorno a "vuoti edili", vere e proprie "stanzie urbane" attorno alle quali si inseriscono le funzioni necessarie all'organismo architettonico.

La previsione di tali spazi modifica profondamente, scandenzando i paradigmi progettuali propri delle varie funzioni proposte suggerendo un nuovo rapporto tra interno e esterno, fra architettura e città. L'evoluzione di questo concetto suggestivo genera una nuova relazione tra architettura e tessuto urbano e inserisce all'interno del contenitore architettonico una tipologia spaziale che genera un nuovo "elemento" con caratteristiche prettamente urbane individuando una nuova "scala dimensionale" intermedia tra quella prettamente architettonica e quella urbana.

Le potenzialità di queste soluzioni architettoniche/urbane riguardano la prefirugazione di nuove tipologie di spazi che

fisicamente fanno parte del progetto architettonico ma funzionalmente e figurativamente appartengono al progetto urbano.

La ricerca nel campo della progettazione architettonica e urbana ha il compito di definire e tematizzare questi "nuovi luoghi" del progetto tracciando nuovi parametri di riferimento.

Attraverso l'analisi delle esperienze progettuali più significative degli ultimi quindici anni emerge che l'accentramento dell'uso dello "vuoto" è sicuramente da mettersi in relazione all'avvento in Europa del progetto di grande dimensione.

"Nella grande dimensione, la distanza tra nucleo e involucro cede al punto che la facciata non può più rivelare ciò che avviene all'interno. [...] Là dove l'architettura pone certezze, la grande dimensione pone dubbi; trasforma la città da una sommatoria di evidenze in un accumulo di riserve." (R. Koolhaas)

Attraverso queste nuove proposte la tecnica della grande dimensione e quindi dei suoi spazi interni può diventare un nuovo territorio teorico della nostra epoca, proponendo in un paesaggio contemporaneo caratterizzato dal disordine e dallo smembramento una possibilità di ricostruire un'unità, "far risorgere l'edile e reinventare il collettivo".



A. Konstantinidis, Hotel Titos a Andros, 1958.

Il destino della Großstadt

Fabrizio Arrighi

"Con la megalopoli, ciò che l'Occidente realizza ed espande è il proprio nichilismo"
Jean-François Lyotard

L'immagine complessiva è come spezzata in due parti di simile dimensione e natura. Un osservatore più scrupoloso tuttavia riconoscerà una leggera tessitura, un'increspatura continua capace di far vibrare la piatta superficie inferiore derivata dai frammenti dell'uniforme luminosità del piano in minuscoli grumi di materia. In modo analogo l'assai compatta e monotona sezione superiore è come fenta da brevi lampi e da un piccolo nucleo splendente, il cui profilo risulta sfuggente, avvolto com'è dal luminio, sordo, che lo avvolge e pare annegarlo. Comunque la separazione delle due regioni risulta netta e inequivocabile grazie alla loro coloritura. Qui, in basso, un'ocra gialla con lievi nuances grigio-verdognole, là, in alto, un azzurro quasi di turchese venato di riflessi e striature violacee nella direzione orizzontale. Se il colore separa, una comune bruma lattiginosa unisce. Se si filtra meno luce dall'esterno ciò che divide è ora principalmente quel bordo, quella linea di confine, quel margine tra le due aree di cui sinora non si è fatto alcun cenno. È assai probabile che sia una frangia di vegetazione ma il dubbio persiste anche per i cromatismi terrigni e rugginosi che la vestono, appartenendola a quella sorta di lastra inferiore, quasi che ne sia una sua escrescenza, una sua alterazione. E poi eccolo il vero protagonista: un anonomo palo segnaletico. Certo la *mémoire involontaire* fugge a Lauréaromont ma con ciò non si esaurisce il problema; la mutazione di ruolo, la messa in scena avrebbe soddisfatto la feroce caccia di Breton alla "bestia impazzita dell'uso" (guadagnandosi un angolo alla Pierre Colle), ma ciò costituisce solo l'aspetto più abbagliante della questione. Quindi non solo *ready-made*, *objet trouvé*, *objet trouvé-interprété*. Continuando: sostegno di sezione rettangolare, piuttosto tozzo, forse di legno. Verticalità in un universo dominato dallo scorrere di linee normali ad esso: l'asse termina con un cartello romboidale giacente lungo la propria bisettrice maggiore. Il suo giallo galleggia nello smorto azzurro, ma privo di ogni lumeggiatura scintillante. E ora il segno decisivo: un elicottero (rotore principale, abitacolo trasparente, pattino d'atterraggio...) dal cui lato inferiore un cavo trattiene la doppia inconfondibile di una minuscola casa (tetto a doppia falda, proporzioni elementari e familiari...) inclinata, pendente, scossa. Se l'Angelus testimoniala una grandezza tragica - e quindi, nonostante tutte le correnti, stabile nella sua "dialettica irriditata" - la nostra casa è semplicemente rimossa senza alcun anfonio o riparazione (d'attorno al cui segno è prodotto di un anonimo designer e non gode dell'aurale alone kleeiano: *Zeitverminder der Aura* = dalla storia all'elicottero). Ripiccolazione: un soffocato deserto e un palo/cocina: trascorso di alligori.

Per essere una cartolina-souvenir della mostra tenutasi a Portland Place (Londra, 13 maggio-6 luglio 1997; Rita



Cartolina-souvenir di una mostra tenutasi a Portland Place (Londra, 13 maggio-6 luglio 1997 - Rita Architecture Centre).

Architecture Centre) è assai significativa. O piuttosto, oltre ogni portabile architettura, essa diviene simbolo della nostra radicale miseria. Tanto carica di suggestioni da far dubitare della stessa occasionalità della ripresa fotografica e sospettare che sia, in definitiva, una rappresentazione/costruzione del destino stesso della Großstadt. ■

Il progetto del parco urbano della contemporaneità

Isotta Cortesi

Il parco pubblico appare, nel progetto delle aree metropolitane della metà del diciannovesimo secolo, come elemento innovativo capace di aggregare la crescita dell'impianto urbano, fissandone le trasformazioni qualitative anche nel modus vivendi degli stessi abitanti. Uno spazio pubblico operante, il cui aspetto formale si differenzia nelle varie nazioni europee con l'affermare delle identità paesaggistiche storiche.

Qual è il ruolo del parco pubblico nella città contemporanea e quali sono i modelli formali che si delineano da un'osservazione dei progetti costruiti? Diverse tendenze coesistono e diviene facile raccogliere in una classificazione che può oscillare tra la pluralità e l'eclettismo, inseguendo un concetto evolutivo che va oltre termini parcellarizzazioni per trovare l'autenticità dei vari termini.

Il concetto di parco sviluppatosi negli ultimi due secoli è un percorso episodico costruito su quei portatori non solo di innovazione, ma anche di capacità di risposta alle esigenze di crescita della città per divenire essi stessi interpreti principali di una visione futura complessiva. Come può evolvere il parco contemporaneo in Europa? Quali sono i principali modelli del progetto?

Nonostante sia ancora possibile riconoscere nel contemporaneo la tipologia del parco, i confini sono offuscati e le distinzioni tra il parco, il boulevard, le zone ricreative e ancor più le piazze sono confuse, si tratta di "ibridi", che non rappresentano un nuovo fenomeno nella progettazione della città: la differenza con il recente passato risiede nella ricerca consapevole di questa nuova categoria della progettazione. La contaminazione della piazza con il parco avviene in alcune proposte dove lo spazio ha una struttura compositiva fortemente geometrica, organizzato tramite episodi architettonici: passerelle, muri, torri, scale e pensiline. Il progetto del parco si manifesta, ancora, come metafora dell'edificio architettonico: il parco si trasforma così in un interno urbano. La natura, sia essa mimata o artificiale, non partecipa alla costruzione del parco ma diviene accessoria. Questo tipo di progetto gioca sull'ambivalenza del termine: è un invito alla fuga dalle costrizioni della vita cittadina mentre lascia predominare il carattere pubblico per trasformarsi in arena.

Il tempo moderno ci ha lasciati senza i miti del parco storico ma con una vasta quantità di metafore e allegorie evocative. Molti progetti contemporanei le allineano alla ricerca di una nuova composizione. Queste trasformazioni possono essere anche un assemblaggio di riferimenti dal parco francese a quello inglese (per esempio il parco di Bercy di Bernard Huet) oppure sollecitazioni altre, che si riferiscono a epoche differenti, a regioni e culture o a simboli di paesaggi lontani divergono grazie agli orizzonti culturali locali. Dopo il parco come metafora del progetto architettonico, e quello come collazione di frammenti paesaggistici con una

chiaro valenza museale espositiva, vi è il parco "alla moderna" come ripresa dell'invenzione artistica tout court. I riferimenti non sono più rivolti all'accademia, ma piuttosto alle avanguardie degli anni sessanta riprendendone gliismi figurativi Optical, recuperando nel progetto frammenti Pop ricomposti nella visione allargata della Land Art.

Infine la proposta innovativa del giardino in movimento con il suo terreno incotto: un'isola di natura non assoggettata ove l'ordine visivo cede il passo all'idea di una dinamica della vegetazione colta nell'evoluzione dei suoi cicli vitali. Quest'idea, indubbiamente afferente alla figura del paesaggista Gilles Clément, si propone come il nuovo strumento del progetto di paesaggio contemporaneo, essa si manifesta nel Parc Otréin e suggerisce il superamento dell'impianto formale del parco per mettere in scena un altro soggetto: la crescita della natura. Dobbiamo a questo punto dichiarare la fine del progetto di parco urbano o possiamo parlare di un nuovo inizio? quale sarà l'influenza di questa poetica legata alla temporalità della natura sui futuri progetti?

Il concetto tradizionale di parco è proposto attraverso cinque ragioni per la sua realizzazione: attività fisiche ricreative, avere conoscenza della natura, incontri informali, il bisogno di bellezza e il bisogno di innovazione e azione. Ma oggi ci sono nuovi elementi che intervengono nella definizione in modo decisivo rispetto al passato per costruire il rapporto tra città e parco come laboratorio della progettazione urbana. A questo punto è inevitabile riaffermare il parco come elemento forte, intrinsecamente congiunto alla città. Di questa diviene espressione della sua metamorfosi evolutiva nella definizione del nuovo spazio pubblico; uno spazio capace di interagire con la città per fornire un intrattenimento più o meno colto a seconda dell'irrazionalità del progetto. ■



G. Clément, Parc André Otréin, 1992. Le Jardin in movement.

Oltre la città: il Mall

Chiara Bardazzi

È alla metà degli anni ottanta che, con una certa intensità, da parte degli addetti al settore si comincia a evidenziare nel nostro paese uno "stato del territorio" ben diverso da quello che - fino a quel momento - aveva costituito il principale riferimento della tradizione urbanistica e dell'immaginario collettivo. Nuove immagini di città si diffondono, sovrapponendosi a quelle tradizionali: la città sembra disperdersi in una sorta di nebulosa urbana diffusa su tutto il territorio, della quale diventa difficile distinguere centro e periferia, dire quali ne siano le parti costitutive e i caratteri. Lo studio dei nomi che la nuova città produce è uno dei sintomi di un crescente disagio: nuovi paesaggi si stagliano di fronte ai nostri occhi, costringendoci a rivedere le nostre categorie di giudizio e i nostri criteri di intervento sulla nuova città. Forse, per dirla con Sechi, in questa città dispersa, in questi centri commerciali, le strade, le lottizzazioni potrebbero essere "i pionieri di una diversa città futura", come un tempo spesso ospedali, carceri, maocelli, quartieri dell'istituto case popolari erano stati i pionieri delle periferie. In questa città dunque che appare sempre più come un labirinto inestricabile di immagini, come una diffusione di materiali eterogenei, l'esigenza di costruire luoghi appare sempre più forte e radicata ed è in questo contesto che possiamo meglio comprendere



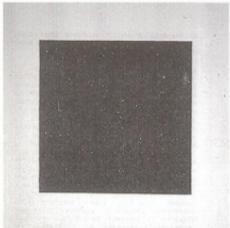
Bertini, Balabaster, Paoli, Centro commerciale di Galescote, Prato, 1991.

il significato del centro commerciale come "simulacro di città", come luogo nel quale lo shopping finisce col diventare un'esperienza piuttosto che una pratica d'acquisto. È indubbio che in Italia il "fenomeno" dei centri commerciali abbia connotati specifici ben diversi da quelli dei centri d'oltralpe e, soprattutto, dei Mall americani: le prime strutture del genere nostrane si affermano infatti negli anni ottanta, anche se le esperienze più mature di questa tipologia, intesa nella sua accezione di "centro integrato", si impongono sul finire del decennio. Nel centro integrato convivono infatti, oltre al supermercato, una serie di negozi, alcuni servizi comuni e servizi per la ristorazione, venendo così a costituire una sorta di centro polifunzionale, una piccola quanto ambiziosa "città nella città". Negli ultimi anni, a fronte di una proliferazione sul territorio di queste strutture davvero sorprendenti (quasi che solo a loro spettasse il compito arduo di una riqualificazione urbana), resta possibile da un quadro normativo che fatica a stare al passo coi tempi, si assiste a un nuovo fenomeno: il developer, divenuto urbanista, ricorre sempre più spesso all'architetto di chiara fama, costretto talora dalle amministrazioni, ma anche convinto del valore aggiunto dell'architettura rispetto all'investimento commerciale.

Su un territorio come quello della Toscana centrale, nel contesto dell'area metropolitana fiorentina, costruita su una serie di equilibri delicati e sottili, il tema dei centri commerciali appare particolarmente significativo nell'ambito della progettazione urbana. Ai differenti livelli (in aree centrali o di margine) e alle diverse scale (centro regionale o di quartiere), può rappresentare elemento di riqualificazione e di ricucitura o, viceversa, elemento di ulteriore frammentazione e incoerenza. ■



A. e F. Natalini, Centro commerciale "I Gigli" a Campi Bisenzio, 1997.



K. Malvezzi, Quadrato aena.



A. Capestro, progetto di un nuovo urbano nell'area dell'ex scala ferroviaria della Stazione centrale di Prato. Pianivolumetrico e prospettiva del margine ferroviario.

Note sull'esperienza del dottorato

Andrea Del Bono

Con l'acuirsi della crisi della città le tematiche che indagano le sue forme di sviluppo e di riorganizzazione hanno acquisito agli occhi dei giovani architetti sempre maggiore rilevanza. La compressione dei problemi che riguardano i rapporti tra l'insieme dei fattori culturali e psicologici di una popolazione, l'analisi e la compressione dell'architettura della città e il campo operativo specifico del progetto e le modificazioni che le nuove tecnologie stanno introducendo nei modi di vita urbana definiscono una serie di ambiti di ricerca che il dottorato in Progettazione urbana si propone di approfondire attraverso gli studi condotti nel suo ambito dai ricercatori. L'ambito della ricerca di base è vasto e coinvolge molte diverse competenze che, sovente, appaiono per certi versi anche contrastanti. Nel campo urbano ci troviamo al centro di quello che l'epistemologo Thomas Kuhn ha definito "cambiamento di paradigma", cioè quel momento fluido e incerto dove, avendo respinto una teoria, non se ne è ancora concepita chiaramente una alternativa.

Siamo consapevoli che il valore di un tipo urbano e la sua progressività di sviluppo non stanno nel semplice uso che di esso viene fatto, o nella sua destinazione originaria, o nella sua funzionalità, quanto nel suo potenziale d'uso.

Si presenta quindi il problema degli strumenti, dei relativi campi e dei livelli concettuali e operativi nel cui ambito ciascuno trova il proprio momento applicativo.

Si fronteggia questa difficoltà che la società e i tempi pongono, le nostre fortune sono affidate da un lato allo sviluppo del pensiero critico che deve confrontare le scelte e continuamente adeguarle, dall'altro alla capacità di trovare soluzioni innovative per affrontare le variabilità del cambiamento.

Per questo il collegio dei docenti, nel proporre una serie di temi di ricerca, ha tenuto presente quelle indicazioni che oggi appaiono stimolanti per aprire nuovi campi d'indagine, e per meglio comprendere i meccanismi di vita e riproduzione di un luogo urbano.

La prima è che le tecnologie di comunicazione che stanno trasformando gli scenari urbani dal punto di vista dei comportamenti sociali propongono nuove concezioni nella definizione degli spazi della città; la seconda, che un progetto urbano non può essere il risultato di sole scelte tecniche, ma deve ampliare il terreno del termine progetto attribuendogli il significato creativo di azione che riassume il fare dell'uomo come sintesi del legame tra società e prodotto; terza, infine, che la ricerca, al suo termine, deve confrontarsi con la realtà per verificare la plausibilità o le eventuali carenze del modello.

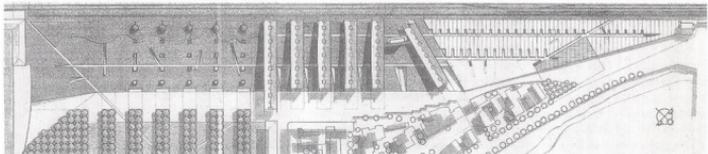
Pur alla diversità delle ricerche operative o in via di svolgimento, è stata sempre richiesta una verifica progettuale d'impostazione culturale e di metodo operativo.

A questo scopo il Dipartimento di Progettazione dell'architettura di Firenze ha stipulato con la città di Prato una convenzione triennale articolata in due principali punti.

Di concerto con gli uffici del P.R.G. è stata scelta una "area-problema" della città della quale i dottorandi, come fase terminale della ricerca, hanno proposto ciascuno una soluzione progettuale in rapporto alle loro specifiche indagini teoriche; la stessa amministrazione ha poi concesso un contributo finanziario per organizzare l'esposizione e la pubblicazione dei progetti.

Questo è appreso il metodo più oggettivo per verificare la plausibilità delle ipotesi teoriche e delle proposte operate sul piano di una effettiva praticabilità.

Visti gli apprezzabili risultati prodotti da queste indicazioni di metodo, il collegio dei docenti ha deciso per il futuro d'insistere su tale linea d'indirizzo, cercando nuove possibilità di sperimentazione, in modo che, nel panorama delle ricerche, i progetti che ne scaturiranno si propongano all'attenzione come elementi d'una rimeditazione dei tipi operativi capaci di divenire validi punti di riferimento e di approfondimenti dei modi di affrontare le nuove realtà della città in trasformazione.



C. Zaninò, proposta progettuale per lo scalo ferroviario di Prato, pianivolumetrico.

due verifiche progettuali applicate a città, come Gioiè e Prato, che risultano emblematiche nel quadro delle trasformazioni postindustriali. In particolare, nel primo caso, è stato valutato il progetto di un sistema di indizi e di ridisegno territoriale per la gestione strategica di una città problematica, interessata da una forte ristrutturazione economica e strutturale.

Nel secondo caso, il progetto per Prato studia la possibilità di recupero di un parco ferroviario dismesso, a vuoto in scala locale e territoriale. Inoltre si tenta di sintetizzare le elaborazioni teoriche della ricerca attraverso elementi di linguaggio per visualizzare una riflessione sull'immagine mediante la progettazione urbana.

Architettura al limite

Claudio Zaninò

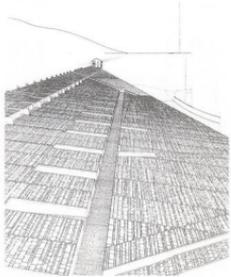
L'architettura è per eccellenza forma di pensiero della delimitazione, e nel costruire limiti tangibili gli edifici delimitano anche i limiti di ogni forma insediativa: come forma

simbolica è la sola in grado di significare i luoghi. Il progetto da sempre assume la soglia come luogo privilegiato dell'evento trasformativo: l'autonomia formale dell'edificio nasce dall'interpretazione dell'idea del limite, tant'è che non esiste possibilità di linguaggio senza separazione, cioè trasgressione. Originariamente una costruzione interfaccia la città edificata e il suo vuoto ambientale. E se il contesto pone ancora dei limiti non detta per questo delle forme: ciò significa che esiste ancora un paesaggio come sfondo dell'architettura, in grado di farsi riconoscere come l'altro spazio in cui questa ha bisogno di essere allo stesso tempo un interno e un esterno.

A partire dalle origini storiche della concezione del limite urbano proprio della città murata, nella ricerca di dottorato si passa a considerarne gli impulsi vitali nelle fasi evolutive che ne hanno spostato in avanti i limiti finché in un primo momento solo prospettico-percettivi e poi anche di fatto, verso un'apertura spaziale e una nuova concezione architettonica, che nel modernismo trovano l'idea dello zero di proposizione e attuazione. L'affermarsi del modello della città diffusa sembra essere una condizione spaziale in netto contrasto con la logica del limite: le recenti condizioni con i dati dimensionali della città, ridefiniti alla luce dei nuovi criteri di accessibilità, i rapporti dialettici tra centro e periferia, con le relative logiche esclusive di emarginazione; le rivoluzionarie tecnologie di comunicazione che scordano i tradizionali valori spaziali; il dilagare delle costruzioni svincolate dalle centralità inducono a intensificare i movimenti pendolari; le nuove forme di riurbanizzazione delle aree urbane e agricole trascurate, ma anche l'aumento della domanda di spazi verdi all'interno e attorno alla città; l'espansione insediativa degli individui alla ricerca di nuove forme di identificazione sociale, che trova risposta in nuovi modelli comportamentali e nuove tipologie edilizie; la dissoluzione del tessuto urbano allarga la presenza di vuoti nell'edificio, non formalizzati e spesso associati al proliferare di recinzioni intrusive. Da queste analisi sulle condizioni contemporanee della città e dell'architettura

emerge il bisogno di un possibile recupero del potenziale progettuale del limite, di una ridefinizione della morfologia urbana, in una fase di arresto espansivo.

Nella seconda parte si passano in rassegna i confronti architettonici con quelli che possono costituire a tutt'oggi dei limiti evidenti contestuali, a partire dalle proposte progettuali sui contorni urbani, il nuovo immaginario della città e dei suoi margini, ma anche il rapporto inevitabile con l'orografia. La novità del confronto con le reti infrastrutturali impone un diverso atteggiamento dell'architettura con la viabilità, diventata spesso un limite interno alla città, in cui individuare i nuovi accessi. Il ritorno paesaggistico con il bordo d'acqua vede ancora oggi l'architettura confrontarsi con le suggestioni ambientali, in quello che è una sua antitesi costitutiva e un limite per ecologia. Infine, l'opera si conclude con una rapida trattazione su alcuni dei limiti operativi dell'architettura, individuabili nelle alterazioni tipologiche spinte verso l'ibridazione, l'espansione linguistica di molte tendenze di ricerca, l'indifferenza oggettiva e temporale di certe costruzioni.



C. Zaninò, vista prospettica di un sistema spaziale a ridosso della ferrovia di Prato.

Interpretare i territori della complessità

Antonio Capestro

In un momento di mutazioni rapidissime, città e territorio si trovano ad affrontare fasi di sviluppo o di crisi a seconda che riescano a elaborare un know-how di crisi ad evoluzione esponenziale dell'attuale divenire in accelerazione. Know-how che non può prescindere dalla valutazione critica di un tessuto di strutture, di culture e di assetti ereditati: il progetto della città attuale, basato su una metodologia di intervento complessa, si pone, così, tra continuità e innovazione.

Continuità rispetto alla struttura fisica, ereditata, prima, dalla città preindustriale e, poi, dalla città industriale modificata dalle rivoluzioni dei processi produttivi.

Innovazione introdotta dalla doppia rivoluzione in atto: quella informatica, che agisce sull'organizzazione della struttura urbana e territoriale, e quella terziaria che riguarda la ristrutturazione integrale dei processi produttivi.

All'interno di questo tematico la progettazione urbana elabora strategie possibili di intervento non basate sulla programmazione ma su progetti di indizi flessibili e dinamici in grado di ridefinire i rapporti fisico-relazionali integrando matrici culturali, esigenze funzionali e assetti spaziali.

La città, in questa logica, appartiene a più reti di relazioni e la centralità non è più un attributo della località ma diviene dimensione da modellare in un sistema strutturato a rete e basato su forze di pianificazione che richiedono, nella politica urbana, una pianificazione strategica degli interventi e un'attenzione alle regole di cooperazione tra le città.

Superato, dunque, il modello gerarchico industriale, che ha prodotto la città-esplosione, si creano le premesse per un modello più flessibile che, nella ricerca, sarà indicato come modello fluido per ricercare nuove valenze di continuità interpretando la discontinuità, il dissenso, la differenza, il decentramento e la dispersione attuale. Questo implica un spazio processuale e una nuova estetica del senso e dunque presuppone nuove tematiche spaziali e relazionali. La ricerca ne esplora due che ritiene significative nell'ambito di una progettazione fluida: la definizione delle polarità come sistemi aperti (spazio non finito) e delle connessioni tra esse (interpretazione e nuove valenze del vuoto).

Una nuova estetica del senso, inoltre, va ricercata nella convergenza tra spazio materiale e spazio immateriale. Il punto di convergenza tra i due spazi origina nuove morfologie fisiche e mentali, nuove dinamiche complesse in cui la geometria non risolve la tensione ma la ricerca: nel finito spaziale avvia un non finito processuale.

Le considerazioni della ricerca sono maturate insieme a

città odierna, il salto di scala rispetto alle forme storiche o al disegno della città industriale; e i problemi che ha comportato. Questi cui accenna rapidamente, con la sua cartolina da Portland e con la frase emblematica "La nostra casa è rimossa senza alcun conforto o riparo... in un soffocante deserto il paio icone stucco di alloggi".

Da un lato un problema di radici o identità perdute: identità mediterranea nei termini di Tranonti. Dall'altro una mutazione che spinge oltre le città esistenti: alle contaminazioni tra piazza e parco, agli interni urbani cui danno luogo e che intervengono nei "small" interni frammenti di città (Cortesi). Dove si velege la domanda di progetto? Dove mira un bisogno di "città" tra utilità e desiderio (Palumbo)?

La casa nell'apice del parco progettato.

Tra deserto e simulacri di città, la Grosstadt

È tornata una riflessione sulla Grosstadt. Preferisco questo nome tedesco a metropoli. Risale ai dibattiti di inizio secolo, di Wagner e a Hilbersheimer. Significa la forma della città del XX secolo. Richiama più schiettamente la situazione fisica e spaziale della

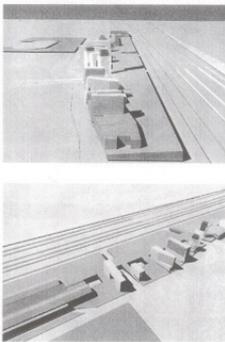


Trasformazione dei contesti oggi

Flaviano Maria Lorusso

La ricerca ha indagato la riflessione sul significato di progetto secondo il più recente dibattito conseguente agli annunci e ai mutamenti di prospettive e di strumenti applicati alla scena del mondo. Una ricognizione attraverso l'individuazione di riferimenti sul racconto dello spazio urbano-architettonico contemporaneo: anzi, sulla stessa possibilità di racconto e sull'autenticità delle sue forme. Idea e forma di città, tra eredità e annuncio di cambiamento globale. "Identità, autenticità, contemporaneità" divengono termini di riferimento della contestualità come referenza attuale. Valore sempre più metafisico, fondato sulla libera associazione di referenze originali dalla concatenazione metacontestuale delle appartenenze, conseguente alla progressiva "teletopia" della globalizzazione comunicativa delle nuove tecnologie dell'informazione. Un'architettura del progetto contemporaneo si afferma allora radicalmente nell'autenticità della sua natura di "soglia" (di uso, di senso, di figura) tra territori limitrofi, tra presente e futuro: come ineludibile "arte dell'anticipazione". Soprattutto la soglia delle tecnologie telematiche e della realtà virtuale, agenti biotecnologici di metamorfosi vitali e metaforiche, apre al progetto un inaudito potenziale strutturale e simbolico-figurativo, una stupefacente "mutazione" della stessa sostanza dello spazio fisico-esistenziale ereditato. Ambiente arido, dematerializzato, despaesizzato, derelictizzato costituisce quella "metafora tecnologica" che diviene materia e lingua della più innovativa ricerca spaziale, costruita e formata in atto. Così il racconto possibile di un'autentica urbanità contemporanea si esemplifica nella "città ricominciata". A Barcellona, la riformazione della città attuale come un nuovo collettivo, "grande ricomposizione" del corpo ereditato nella ricostruzione di una unità, perfino, di una facciata. A Prato, uno studio sulla ricomposizione del vasto tessuto industriale e di un'area ferroviaria in dismissione per una rifigurazione urbana

come incremento per sovrapposizione sui materiali selezionati delle preesistenze. Per giungere all'interrogazione sulla "città possibile" che l'innovazione tecnologica e il dibattito pluridisciplinare proiettano come città latente che, rovesciando il destino di dilatazione/dispersione che l'ha segnata per tutto il secolo con drammatica "indecisione formale", sembra contenere l'annuncio di un ritorno a se stessa come "prodotto culturale" compiuto. Destino di "ricomposizione" secondo una sua "risingolarizzazione" come inopinato effetto delle tecnologie: "città paradossale" che per loro causa sospesa la propria storica funzionalità strutturale nell'elettronica virtualità metacontestuale della Teplotis e dei suoi mezzi/prodotti immateriali, favorendo la propria liberazione nella pura "sensualità" sovraspaziale della sua fisicità come "enunciazione estetica". Oppure, sintetizzando nell'acuta figura conforme, ad altissimo fuso, di una "città antenna"...



F. M. Lorusso, studio per la ricomposizione di un'area ferroviaria dismessata a Prato.

La città tra utilità e desiderio

Cinzia Palumbo

La ricerca si propone lo studio delle implicazioni delle nuove tecnologie di comunicazione sulle norme culturali e comportamentali che si riflettono nel bisogno, nel desiderio e nel progetto della città. In particolare l'interrogativo si pone non su come le nuove tecnologie di comunicazione stanno modificando la realtà ma su come esse modificano la nostra invenzione della realtà e di conseguenza quali sono le aspettative nel progetto dello spazio urbano, nella sua fisicità e nella sua raffigurabilità. La domanda di città, infatti, si è notevolmente trasformata nel passaggio dal periodo industriale a quello di industrializzazione avanzata. Quando la produzione di beni materiali avveniva in città, la macchina che la alimentava si basava sui principi dell'utilità. Di conseguenza i bisogni erano prevedibili e la loro applicazione in campo urbano era razionalizzabile e programmabile. Ciò ha condotto al grande racconto urbanistico, alla pianificazione a lungo termine. Ma se ieri la città era il luogo della produzione industriale dove convegnano, in maniera inversa, attività, popolazione e potere, oggi simboli, informazioni, conoscenza, ricerca, capacità di gestione rendono la città setting di fertilizzazione delle idee e pongono nuovi temi di progettazione. Essa è più che mai estroversa, proiettata all'esterno, alle interconnessioni, concilia la contestualità dello spazio a una multidimensionalità di riferimenti esterni.

Questo ridefinisce profondamente il rapporto tra cultura urbana e qualità dello spazio ed evidenzia due aspetti fondamentali.

Il primo si riferisce alla mutazione della città che si ancorano a un cambiamento culturale prima che strutturale: essa, quindi, prende forma non solo attraverso gli spazi ma anche attraverso nuove ritualità sociali che amplificano il concetto di esperienza da rendere possibile attraverso lo spazio. Nella misura in cui gli spazi sono fruibili in maniera soggettiva, essi contribuiscono a formare un concetto di luogo che non si identifica più con il singolo spazio ma si riassume nelle relazioni tra gli spazi che, deconstruiti come edificio-contenitore tipologicamente definito, si restituiscano come brani di città disponibili all'interpretazione del singolo attraverso la pratica urbana.

Il secondo fa riemergere la convinzione che la città nel momento di crisi più intensa sia in grado di reinventarsi e di rinascere. Questo avvia verso tematiche urbane che accanto alla riqualificazione della città ne progettano la reinvenzione sottolineando da un lato l'importanza di un progetto delle risorse materiali attraverso una localizzazione degli inter-

venti (progetto della singolarità del contesto e delle attività in grado di produrre affezione al luogo e stanzialità), dall'altro la necessità di un progetto delle risorse immateriali attraverso una globalizzazione degli interventi (progetto degli interessi in un quadro di complementarità, di cooperazione e di paritetarietà).

La ricerca viene supportata da sperimentazioni progettuali nei contesti urbani di Napoli, Glasgow e Prato che, con scale di rapporto e valenze diverse, cercano di evidenziare le caratterizzazioni che gli spazi vanno assumendo in virtù di un sistema di attività che tende sempre più ad ibridare le scale dell'abitare. Luoghi della formazione e della conoscenza, dell'arte, della produzione e dell'entertainment, le infrastrutture di collegamento, di arrivo e di scambio, infatti, sfuggono a una classificazione in una categoria prestabilita, si configurano nei progetti come sistemi complessi con una spazialità riconoscibile ma disponibile alle contaminazioni.

I "media" e l'architettura della città

Dragana Pavlovic

Questo lavoro confronta il ruolo che gli strumenti per comunicazione, il loro intreccio e la loro evoluzione hanno avuto in passato e hanno oggi nello sviluppo della forma urbana di due città emblematiche: Belgrado e Firenze, intese come "soglia" fra culture diverse: soglia spaziale la prima (fra Occidente e Oriente), temporale la seconda (fra un'antica cultura classica e quella contemporanea).

L'attuale, vertiginoso, sviluppo di quei mezzi e soprattutto quello della loro velocità - che tende ad annullare il tempo e a dilatare lo spazio - sta drasticamente mutandone il tessuto sotto i nostri occhi, cancellandone i confini e la stessa ragion d'essere.

In ambedue queste città lo sviluppo attuale del media sembra però non solo introdurre vistosi elementi di disordine, ma anche provocare ricorrenti tentativi di rimessa in ordine leggibili secondo i tre tipi di "risposta al disordine" già individuati dal Ballandier: quella totalitaria, riconoscibile nella scacchiera delle loro espansioni; quella individualista - dell'ordine come rifugio e come memoria - riconoscibile soprattutto a Firenze, per la sua tendenza a valorizzarsi come città-museo; e quella pragmatica, riconoscibile piuttosto a Belgrado caratterizzata oggi da un'architettura quella, pur essendo uno specchio molto chiaro del disordine contemporaneo, appare proprio perché maggiormente aperta a una concezione dell'urbano inteso come dinamica di adattamento alle situazioni in evoluzione.

Conclusioni: la rivoluzione introdotta nell'urbano dai nuovi media è essenzialmente temporale. È la simultaneità della comunicazione che produce la virtualità dello spazio nel quale inquadrate gli eventi.

Lo spazio urbano è il più qualcosa nel quale ordinari, ma il risultato - anche caotico, ma spesso stimolante - di quella simultaneità.

Conferme qualità urbana alla città del futuro vuol forse dire muoversi in due direzioni solo apparentemente opposte: la prima è quella che porta a rivalutare l'aspetto ludico e ambiguo (nel senso di plurisignificativo) dell'urbano, che è quello che ha sempre giustificato l'esistenza dei suoi luoghi di intersezione (piazze, portici, mercati, sagrati...) ma che oggi trova una rinnovata attualità nelle relazioni interpersonali non più meccaniche e neppure elettriche, ma elettroniche e interattive.

La seconda è quella di introdurre anche la storia in quella simultaneità - di recuperare, cioè, la "storicità" dei luoghi urbani - ciò che non vuol dire solo salvaguardare dei valori tradizionali, ma strategia intesa a rimetterli in gioco nel complesso puzzle della loro cultura attuale.

Il progetto urbano in Italia

Mario Ferrari

Dando per scontata la necessità del progetto urbano in relazione alla "forma" della città e dunque assumendo tutto quello che intorno a questo "asse strutturale" avviene, resta da indagare la sostanza ovvero comprendere da quanto lontano provenga questo "frammento semantico" che tutti noi oggi assumiamo come dato dei nostri dibattiti e come fine dei nostri progetti. Come e con quali elementi si può rispondere a una tale domanda?

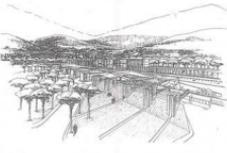
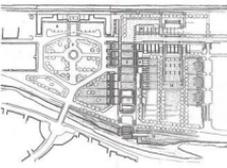
Una ricerca in tal senso dovrebbe affrontare un'articolazione molto complessa, che passi dall'ambito prettamente "storico critico" di quello accademico e a quello progettuale sfruttando il sistema dell'acquisizione progressiva delle conoscenze (delli "incroci"), autoalimentandosi insomma. Ritengo cioè impossibile affrontare, ad esempio, il settore della didattica del progetto urbano in assenza di una precisa ricostituzione delle sue premesse storiche (in quanto l'istituzione della disciplina viene ufficializzata a livello ministeriale dal 1985 ma sicuramente questa era insegnata sotto altre denominazioni già da molti anni). Mi si consenta dunque di ricorrere alla banale figura delle "scatole cinesi" per rendere con chiarezza l'immagine di una per-lustrazione in tal senso.

Nell'alveo di una così vasta e ambiziosa ricerca sul tema del progetto urbano in Italia i tre anni del dottorato svolto presso la facoltà di Architettura di Firenze sono stati impiegati per studiare le origini analizzando tutti quegli eventi che hanno contribuito a precisarne l'ambito e le competenze.

Il primo dato emerso è relativo al decennio 1950-1960, periodo nel quale un certo gruppo di "architetti-urbanisti" (da una definizione di Ludovico Quaroni; cfr. *Urbanistica e architettura*, "L'Espresso", 2, 1949, p. 4) inizia a prendere coscienza dello strappo tra le due discipline (architettura e urbanistica) tentando di dare alla seconda una valenza diversa rispetto a quanto fino allora si era fatto. Tutti gli interventi concernono all'edilizia residenziale pubblica, le esposizioni del settore urbanistica alla Triennale, il centro studi Casabella, il progetto di Adriano Olivetti e alcune tavole redatte in occasione dei convegni INU incarnano tutti i tentativi fatti dagli "architetti-urbanisti" per rivendicare un nuovo ruolo dell'architetto rispetto alle convenzioni: tentativi che con gli anni sessanta assumeranno un'effettiva materializzazione nelle ricerche dei gruppi romani o veneziani sul "disegno della città".

Sulla scia di tali eventi prenderà poi il via una serie di ricerche volte a comprendere quali fossero gli elementi grammaticali necessari alla "semantica" del disegno urbano e si tenteranno poi, con gli anni settanta, strade connesse ad alcune singole tipologie funzionali (le strutture universitarie, i centri direzionali, i sistemi urbani residenziali ecc.).

La massa delle ricerche sviluppatasi in tali contesti (indicibile in questa sede) troverà poi il suo ambito universitario un interessante luogo di precisazione portando a una serie di sperimentazioni locali, connesse cioè alle "scuole" del progetto urbano, le cui analisi comparative manifesterà in pieno i diversi atteggiamenti nei confronti di una disciplina ormai riconosciuta come tale e denominata "progettazione urbana". Un lavoro di ricerca difficile e poco pagante in quanto incapace di offrire una "confezione": un'opera aperta, un necessario esercizio, piuttosto, per chi, dottore di ricerca, si appresta a fare di questa prima esperienza il proprio ambito disciplinare.



C. Palumbo, proposta di riconfigurazione urbana dell'area in prossimità della Stazione centrale di Prato come porta tra città e territorio. Predisposta a vedute prospettive.

Genova
Dottorato in Problemi
di metodo nella progettazione
architettonica

Sede
Facoltà di Architettura
di Genova

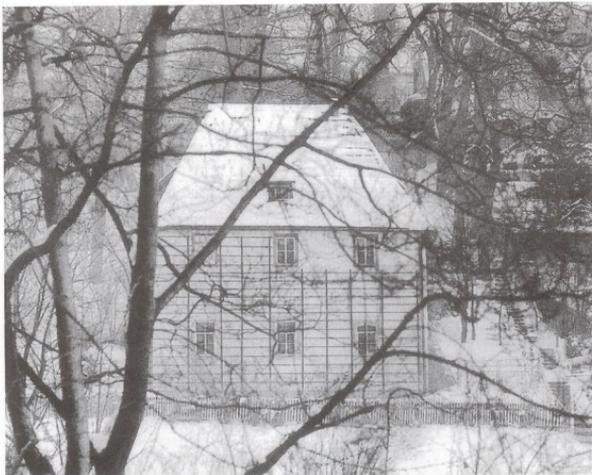
Collegio dei docenti
Marco Romano
Luca Basso Peressut
Stefano Bion
Enrico D. Bona
Guido Campodonico
Marco Casamonti
Aida De Poli
Luciano Grossi Bianchi
Maria Donatella Morozzi
Della Rocca
Marino Nanuzzi
Luciano Portale
Franz Prati
Francesco Stella

**Dottorandi
dei cicli in corso**

XI ciclo
Nicola Braghieri
Salvatore Farnato
Francesco Saverio Fera
Anna Maritano

XII ciclo
Nicola delle Donne
Dania Mitterner
Gianluca Pelfuso

XIII ciclo
Marta Aleri
Ermesta Cavella
Mara Manzeile



La casa di Goethe
nel giardino di Weimar,
XVII secolo.

Nella pagina a fronte: B.A. Vittoria. Intaccati elementari
per l'edificio del giovane alto
studio dell'architettura civile,
Lugano 1760, tavola LXXXIV.

La legge mite del tessere silenzio

Nicola Braghieri

"Wenn wir zufriedener sind, genügen unseren Sinnen auch die kargsten Spenden dieser Welt."
Nel primo Libro dei Re, sul monte Oreb, Elia incontra il Signore (Bibbia, Libro dei Re, 19, 11-12). Questi, pur mantenendo tutta la sua terribile e maestosa forza, non si rivela nel vento che spirava gagliardo, neppure nel terremoto o nel fuoco del vulcano, ma si mostra nel lieve mormorio di una mita brezza. La stessa brezza che aveva avvolto il giardino dell'Eden nel giorno in cui scoppiò Adamo ed Eva e pronunciò la feroce maledizione del paradiso perduto (Bibbia, Genesi, 3, 8).

La mita brezza è l'immensità delle cose semplici e quotidiane su cui l'universo è regolato. Alle leggi che lo governano non è estranea la natura umana con le sue molteplici attività. Tra queste la costruzione.

Paul Schmittner sembra seguire il capitolo e gli esiti del passo sacro, per cui la divinità si mostra in un fenomeno tranquillo. Sulle orme di Adalbert Stifter compone nel 1942 *La mita legge nell'arte*, in particolare in quella della costruzione, breve saggio sull'ordinario e sulla semplicità, testamento definitivo di una generazione dimenticata. Definitivo perché non pone domande, non trae conclusioni e non cerca di dimostrare alcunché. Nella sua disarmante semplicità, si limita a riconoscere nelle leggi tacite e millenarie della natura le regole che governano l'architettura.

La natura è dominata da una legge "dura", quella delle cose mirabili e terribili; ma vi è pure, apparentemente in disparte, una legge "mite", quella delle cose modeste e quotidiane. La legge dura ha preso il sopravvento, ha portato alla distruzione del mondo contemporaneo, di cui la guerra, la tirannia della tecnica e la profanazione della natura sono l'ultimo e tragico capitolo.

La legge mite è quella della crescita silenziosa, quella che nasce dal profondo della terra e si afferma quando le cose appaiono durature, senza tempo, indipendenti dalla loro grandezza. È la legge della tradizione.

Grandezza e modestia definiscono nella costruzione un proprio linguaggio formale, una propria "forma costruita". La modestia traspare nel rassicurante linguaggio della consuetudine, del ritrovare "qualcosa di dimenticato", del ripetere all'infinito variazioni impercettibili di uno stesso tema, del raffigurare in primo piano elementari dettagli di costruzione.

La consuetudine è l'amore del guardare nel profondo delle cose ovvie, del ricercare una normalità tanto semplice e vicina da sembrare, nel panorama costruito dall'ostentazione dei propri individualismi, irraggiungibile. È la semplicità senza tema che Muthesius aveva per primo chiamato con il nome magico di "Sachlichkeit". La tradizione è trasmessa attraverso le semplici regole della pratica del mestiere, la passione, il realismo, le virtù morali, le tacite leggi imposte dalla natura. Nei disegni al tratto, sulle superfici irregolari di mattoni rinzaffati a calce, nel linguaggio semplice e apodittico degli scritti sono contenute quelle tracce di un umile e modesto lavoro riflesso dei valori della consuetudine borghese e della tradizione artigianale.

Le variazioni all'infinito di uno stesso tema come il disegnare e il ridisegnare l'archetipo della costruzione tedesca: la casa di Goethe nel parco di Weimar. È l'immagine costruita dell'edificio elementare la cui forza immortale è rappresentata dalla sua "mittezza". Esprime il perfetto legame con la terra attraverso i materiali e attraverso le forme della costruzione, riconducibili a un consuetudine senza tema. Il grande tetto nero sul parallelepipedo bianco aperto da piccole ed irregolari finestre è il tema da cui partono infiniti progetti. Di volta in volta sono aggiunti alcuni elementi architettonici, come ricordi rurali, sapienze artigianali, citazioni classiche... scampoli di mondi vicini e lontani da evocare.

Seguendo un filo che parte da questa sorta di manoscritto dimenticato, capolino tra gli orrori degli anni in cui è stato composto, si può andare indietro a ritroso nel tempo trovando sul sembro le tracce indelebili di un discorso senza tema radiato nell'anno e nel timore per le cose semplici. Si incontra l'Ottocento sobrio di Paul Mebes, la natura austera di Tessenov, i chiari esempi borghesi di Paul Schulze-Naumburg, la nordica oggettività di Hermann Muthesius, il classicismo domotico di Friedrich Ostendorf, la casa primigenia di Semper, la natura elementare di Schinkel fino a raccogliere le foglie tutte diverse dell'immenso albero di Dio descritto da Goethe. E qui il filo si perde dove i con della "legge mite del tessere silenzio" sono coperti da un più forte linguaggio universale: il linguaggio del pensiero classico. Legato a esso vi sono le scuole e le accademie. Il sapere trasmesso attraverso i manuali ed i trattati. Vi è l'architettura ufficiale, quella delle classi di dominio culturale, che attraverso la carica retorica degli ordini, pur in tutte le sue differenti e contraddittorie espressioni, hanno per millenni come lingua parlato il classico. La struttura grammaticale che ne ha costituito il linguaggio, oggetto della vasta letteratura architettonica, è stato il prodotto della cultura intellettuale, della ragione e dei suoi lumi, del sogno, della tirannide, dello spirito civile di una nazione.

Le opere e il tempo

Anna Maritano

Possiamo leggere la vicenda di alcune opere di architettura come frutto di fatti complessi e di una stratificazione nel tempo, che non conosce soluzione di continuità. Attraverso l'intreccio di studi, analisi e scomposizioni degli edifici e delle relazioni fra essi, emerge quella straordinaria complessità che la città e le architetture esprimono nel tempo. Si potrebbe istituire in questo senso un'analogia tra i libri e le architetture e tentare di estendere all'architettura la tesi di Michel Foucault sull'impossibilità di definire i limiti, i confini di un libro. L'unità di un libro, così come di un'architettura, è relativa e variabile, si definisce solo attraverso un sistema complesso di enunciazioni. Come il concetto di unità si arricchisce nella varietà, ugualmente l'identità

di un'architettura non si esaurisce mai davvero in se stessa ma si confonde nelle infinite relazioni che instaura con le forme e i linguaggi. Possiamo perciò vedere un'architettura all'interno di un sistema complesso di relazioni che la lega ad altre architetture: al di là del suo identificarsi in una chiesa, o in un palazzo, o in un teatro, al di là della sua forma, che la rende diversa e distinta da un'altra architettura, essa si trova presa in un sistema di rimandi ad altri edifici, ad altri testi, ad altri linguaggi. È così che un edificio, un complesso, un intreccio di mondi di straordinaria ricchezza.

Gli esempi - Gli edifici costruiti, i monumenti per eccellenza, raccolgono molta della complessità e della varietà dell'architettura, sembrano vivere una loro storia, racchiudono un sapere pratico formalizzato lentamente nel tempo e sviluppatosi per secoli con sostanziale continuità. La complessità, la difficoltà di una ricerca fondata sull'analisi degli edifici e del loro duplice rapporto con l'antico, sia come rovina materiale sia come eredità intellettuale, come modello, nasce proprio dal carattere straordinario

Regola ed errore nell'idea di decoro e di imitazione

Salvatore Farnato

Molto più di quanto si creda, è possibile trovare un unico filo conduttore nella teoria dell'architettura ponendo attenzione ai principi di esclusione, e a agli errori che ciascuna teorizzazione vuole evitare, piuttosto che alla definizione delle regole positive. Nella teoria dell'architettura, almeno fino al tardo Settecento, due sono infatti i nuclei teorici a cui si fa riferimento per spiegare l'origine degli errori degli architetti. E due sono di conseguenza le specie di errori che vengono individuati.

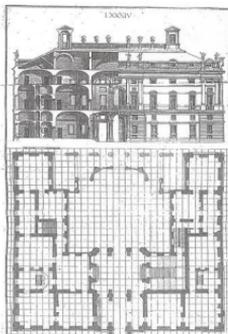
Il primo si costituisce intorno alla definizione del principio di imitazione. È senz'altro il più importante, soprattutto in una teoria dell'arte che fonda l'architettura sulla grammatica degli ordini, discende dalla teoria classica dell'imitazione e individua come errori quelli di linguaggio ovvio di rappresentazione formale dei membri dell'architettura.

Il secondo nasce dall'idea di decorum, questione forse più morale che estetica, che venendo assimilato da tutti i più importanti trattatisti italiani a

convenienza e comodità diventa il proprio di un discorso legato ai "tipi" dell'architettura civile, discendendo quindi dai costumi e dalla cultura abitativa di un popolo. A differenza del principio di imitazione, il decoro non può avere un'ovvia definizione e così non ha mai avuto un carattere di genera-



T. Gallucci, Degli errori degli architetti, 1621.



delle architetture. Esse nascono da difflitti compromessi con la pratica architettonica, con i materiali, con la storia, con il tempo, ma anche con i testi e con la teoria contenuta in certi senso più facile da leggere, da riconoscere; essi divergono, grazie alla loro riconoscibilità, esempi fondativi di un pensiero, di un principio tanto quanto lo sono gli enunciati espressi nei testi teorici.

Le rappresentazioni piranesiane indicano fortemente la direzione di una ricerca, un principio di continuità che alcuni monumenti contengono. Esse non approfondiscono solo al mondo dell'invenzione; sono immagini profondamente radicate nella realtà dell'architettura; sono strumenti d'indagine e di comprensione del rapporto che s'instaura tra le forme, le figure, le costruzioni dell'architettura; ma introducono anche un'altra questione, quella del rapporto tra gli edifici e il loro destino, tra le opere e il tempo. È l'intreccio di questi due temi che ritroviamo nei monumenti; l'individualità di ogni edificio sta per una parte importante nel modo in cui continua nel tempo a costruirsi sul suo stesso corpo, raccogliendo, introiettando e trasformando la sua stessa eredità. Così la tesi si pone come obiettivo quello di leggere le opere nella loro complessità, nel loro articolato rapporto con il tempo, nel tentativo di ritrovare un possibile sistema di regole, il più delle volte implicito o nascosto. Sembra infatti che nella vita di questi edifici vi sia una sorta di tensione, un'aspirazione a mantenere continuità con il passato e con la figura originaria che governa e orienta le trasformazioni; come se i principi dell'architettura fossero regole lontane, nascoste nelle pietre dei manufatti, tramandate e riproposte nelle vicende successive. Il tentativo diviene allora quello di rintracciare nella continuità e fattive che certe trasformazioni producono negli edifici quel sistema segreto che ne regola la vita. Vi sono edifici che nascono da un'idea letteraria più o meno precisa, talvolta confortandosi con le preesistenze, ma modificandone il senso generale. Costruzioni legate a una ricerca ardita e astratta, che impongono fortemente la loro presenza nel tessuto urbano in cui si collocano come frammenti di cità ideali estratti dalle pagine di un trattato. Essi restano sovente distanti da un esempio concreto di riferimento nel tentativo invece di ritrovare i principi generali delle architetture antiche. Vi sono edifici nati sulla copia di un modello o di un esempio concreto scelto grazie alla sua forza e alla sua eleganza, un'immagine che si rivela tanto forte e precisa da essere ripetuta, ripetuta identica o se stessa; spesso la chiesetta dell'ordine è tale da condizionare le trasformazioni solo sotto forma di aggiunta, deformazioni, puri diversi più o meno precise, frangenti luttuosi di intaccate e contraddittorie l'impostazione dell'originario. È il caso quindi di una permanenza straordinaria del modello d'origine, che pur subendo cambiamenti profondi mantiene fortemente la sua identità. Vi sono infine architetture che si completano nel tempo per sovrapposizione di parti temporaneamente separate e convivono sotto forma di mescolanza e intreccio. I muri antichi e nuovi rimangono accostati e concatenati, incorporati o sovrapposti, rivelandosi come parti distinte, ma così fortemente fuse tra loro e legate a un'intenzione comune da divenire un unico manufatto. Le modificazioni d'uso, le manomissioni susseguono un edificio unitario che si compie nel tempo e che nel tempo continua a svolgere la propria funzione urbana.

Non Battista Alberti ha colto nel *De re aedificatoria* e nelle opere che ha costruito questa complessità; egli ha individuato dell'antico non solo il significato ideale, assoluto, paradigmatico; egli ha osservato, descritto un'antichità insieme immanente e concreta, un'antichità da imitare anche per il rapporto che è riuscita a instaurare con il tempo, da cui apprende, da riprodurre in tutta la sua complessità. Così in un certo senso nell'opera degli architetti e dei trattatisti del Rinascimento, a partire da Alberti fino a Peruzzi e Palladio, questa concretezza prevale sulla restituzione dotale. Le regie esatte, i grandi principi su cui Alberti fondò il trattato non derivano infatti dall'ideale rappresentazione dell'architettura antica, ma dalla stretta relazione tra la realtà e le conoscenze tecniche, tra le trasformazioni e i diversi usi dell'architettura, tra un'idea di arte e gli insegnamenti tratti dall'esperienza, tra le operazioni e gli usi che il tempo ha impresso alle architetture.

Poetica di Aristotele e dell'arte poetica di Orazio. Attraverso Aristotele, nel Quattrocento si promosse l'architettura nel novero delle "Artes Liberales", proprio sulla base del principio di imitazione. Ma se attraverso la Poetica di Aristotele si cercò di chiarire quale fosse la natura, l'origine dell'architettura, un'altra domanda, relativa al fine dell'arte, si affacciò nei sistemi teorici. L'opera qui decisiva fu appunto l'*Arte poetica* di Orazio: sulla base di tale opera il processo fu anteposto al delectare, e cioè vale per l'architettura ancora di più che per le arti, pur poiché è fuori di dubbio che in essa l'utile vi ha una parte più rilevante. Precisamente da queste considerazioni deriva il secondo ordine di problemi teorici ed estetici - e contemporaneamente l'altro criterio in base a cui spiegare gli errori - che si sviluppò attorno al concetto di decorum, visto soprattutto come "convenienza". Nella teoria dell'architettura vi sono due autori, Serlio e Lodoli, attraverso i quali si possono trovare a fissare dei momenti cruciali, rispettivamente nella definizione teorica del decoro e in quella del principio di imitazione. L'esempio forse più rilevante per lo sviluppo del concetto di decoro è rappresentato dal VI libro del trattato di Serlio, che associa un tipo edilizio non tratto da una determinata categoria sociale (il contadino, l'artigiano, il nobile o il principe), ma anche alla nazione di appartenenza (Italia o Francia), e quindi agli usi,

La chiesa di San Francesco e il Tempio Malatestiano a Rimini
Restituzione delle trasformazioni dell'edificio alle principali soglie storiche

A. Pianta della chiesa di San Francesco, prima del 1300. B. Pianta della chiesa di San Francesco con due cappelle soprastanti poste sul lato meridionale, dopo il 1322. C. Pianta del tempio Malatestiano, restituzione ideale del progetto di Leon Battista Alberti secondo Carlo L. Ruggieri. D. Pianta del tempio Malatestiano, restituzione del progetto realizzato da Leon Battista Alberti, 1450-1460 ca. E. Pianta del tempio Malatestiano, stato attuale in seguito ai restauri eseguiti dopo il 1950.

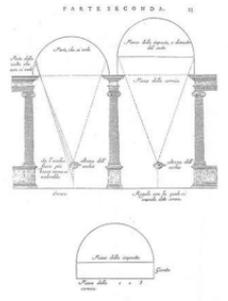
Teatro di Marcello
Restituzione delle trasformazioni dell'edificio alle principali soglie storiche

A, B, C. Pianta dell'ordine dorico, dell'ordine ionico e del piano attico del teatro di Marcello, I secolo d.C., restituzione ideale secondo Italo Giromini, 1934 ca. D. Pianta delle rovine dell'ordine dorico, con la cassa che si erano addossate nel tempo, la bottega nell'ambulacro dorico e la scala di legno in corrispondenza della 13ª arena, restituzione dello stato dell'edificio, posteriore all'intervento di Baldassare Peruzzi, 1650 ca. E. Pianta delle rovine dell'ordine ionico, con l'occasione dell'ambulacro per le statue di servizio dal palazzo, restituzione dello stato dell'edificio, 1650 ca. F. Pianta del piano nobile dell'edificio, 1650 ca. G. Pianta del piano nobile del palazzo Savelli, pianta di un sopra della quota attuale del palazzo. H. Sezione del teatro di Marcello, restituzione dello stato attuale in seguito ai restauri eseguiti dopo il 1932. I. Sezione delle rovine del teatro e del soprastante palazzo Savelli, restituzione dello stato dell'edificio, 1650 ca.

La costruzione della basilica di San Marco a Venezia
Restituzione delle trasformazioni dell'edificio alle principali soglie storiche

A. Pianta della basilica di campo contenutissima con il narcece a tre fornici, 1071-1094 ca. B. Pianta della basilica con il narcece a cinque fornici. Il fronte appare avanzato per disporre sulla terrazza superiore i quattro cavalli d'oro e dei padiglioni laterali, 1265-75 ca. D. Pianta dell'area di San Marco, con la basilica contenutissima a tre fornici, l'antico Palazzo ducale, il bacino d'acqua e la chiesa di San Geminiano prima del progetto di sistemazione del doge Sebastiano Ziani, 1172-76. E. Pianta di piazza San Marco, con il limite proiettato dell'Oppido di San Marco, la basilica a cinque fornici, la porta da Mar, la chiusura del bacino d'acqua, la formazione della piazzetta e la due colonne di San Teodoro e di San Marco. Il nuovo Palazzo ducale, fine del XIII secolo. F. Pianta di piazza San Marco, la basilica con il narcece a cinque fornici ma con la porta da Mar chiusa dalla Cappella Ziani. Il Palazzo ducale nella sua sistemazione definitiva e i nuovi limiti della piazza definiti dalla progetto della Libreria di Jacopo Sansovino, dopo il 1550. (A.M.)

Ilta, né è mai stato possibile fissarlo in assoluto. I due principi, entrambi descritti da Vitruvio, sono essenziali in ogni speculazione estetica dal Quattrocento fino al Settecento, anche perché rappresentano il fondamento teorico dei testi considerati normativi nella teoria dell'arte del periodo: la



T. Gallucci, *Dei ornati degli architetti*, 1621.

alla cultura e alla società del fruitore, e in alcuni punti sembra addirittura volere associare a un carattere umano (per esempio nel progetto di una casa-fortezza per il principe tiranno). Questa opera singolare rimane un'eccezione nel quadro dei trattati post-rinascimentali, tant'è vero che non fu mai pubblicata (la prima edizione è quella del Rosci del 1966), ma ebbe diffusione e influenza nella cultura francese, soprattutto attraverso Du Cerceau e la traduzione di Le Muet.

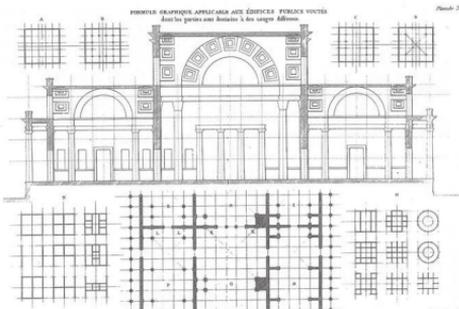
Il principio di imitazione, invece, sarà sempre l'argomento teorico principale, una vera e propria arma bianca, con cui si difenderanno le regole del classicismo; contro il gotico lo usa Vasari, poi contro il barocco lo usano Bellori e Venturi, quest'ultimo attraverso il testo dei Gallucci. Ma il momento più significativo nello sviluppo storico del principio di imitazione è senz'altro rappresentato dalle teorie dei Lodoli, che fu il primo teorico a porre in dubbio tale principio. Commentando, infatti, il famoso passo vitruviano "in somma stimavano che quello che non potesse sussistere realmente, non potesse né anche essere approvato, ancorché fatto in apparenza", egli ravvisa una contraddizione logica, secondo lui da nessuno fatto a quel momento osservata, consistente nel fatto che non si possono trasferire, rappresentando per imitazione, le proprietà di un materiale a quelle di un altro.

Bibliografia
 Nicola Ingrao
 "A chi è contento anche ai più poveri del mondo sono sufficienti", Ernst Jünger, *Auf dem Abgrund* (1939), E. Hoff, Stuttgart 1960 (trad. it. *Sulle soglie di un mondo*, Mondadori, Milano 1942).
 Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, Wien 1853 (trad. it. *Pietre colorate*, Mondadori, Milano 1948).
 Paul Schmittner, *Das spätere Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst*, Hünigberg, Strömgasse 1945.
 L'evnd. di Heinrich Frank e Paul Schmittner, *Gebäude Form, Variationen über ein Thema* (1949), Klotz, Latitudes-Editions-Éditions 1984 (trad. it. *La forma costruita*, Electa, Milano 1988).
 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1980 (trad. it. *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982).
 Paul Mödem, *Im 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert* (Zwei Jahrhunderte Entwicklung), F. Brunnler, München 1908.
 Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, G.D.W. Cathey, München 1909.
 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturbaubau*, G.D.W. Cathey, München 1907-1913.
 Hermann Muthesius, *Das englische Haus, Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innereinrichtung*, Berlin 1904-1906.
 Friedrich Ostendorff, *Sticht-Bücher von Bauern, Ernt- u. Söden*, Berlin 1933.
 Gottfried Semper, *Die Stil-Elemente der Baukunst*, Ein Vortrag vor vergleichende Archäologie, Wien, Braunschweig 1851 (trad. it. i quattro elementi dell'architettura, in H. Quilzsch, *La visione estetica di Semper*, Jacq. Book, Milano 1981).
 Karl Friedrich Schinkel, *Das architektonische Lehrbuch* (1804-1835), Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1978.
 Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*, 1773-1778-1779-1823 (trad. it. *La casa di Vitruvio* Iggo di quattro saggi sull'architettura dell'architettura tedesca, in Baukunst, dal gotico al classicismo negli scritti di architettura, Medina, Padova 1994).

Le idee e il carattere. Strumenti formativi della regola

Nicola delle Donne

Nell'ambito della "tradizione classica" il termine *idea* ha espresso una pluralità di significati, dando luogo a posizioni teoriche differenti, alcune delle quali in contrapposizione tra loro: così, ad esempio, "idea" ha assunto sia l'accezione di sostanza metafisica esterna al mondo sensibile, sia, all'opposto, quella di rappresentazione inanimata nello Spirito dell'uomo. Del resto, pur rimanendo all'interno della stessa tradizione di riferimento, è possibile ritrovare anche un significato del termine in questione non necessariamente inerente alla dimensione ontologica: in questo caso l'idea tende a porsi come il risultato di un processo selettivo compiuto sul "reale", il cui obiettivo è quello di enucleare gli aspetti "essenziali" degli oggetti, affinché questi possano essere designati e riconosciuti. In architettura tale processo implica la possibilità di ritrovare nelle opere la presenza di una struttura che ne regola la conformazione, quasi una sorta di *skema* o enunciato logico atto a descrivere le relazioni tra le parti e gli elementi che compongono la forma. In questa logica, rappresentare l'idea equivarrebbe più a mettere in evidenza la "permanenza strutturale" interna all'opera d'architettura (ovvero il sistema di relazioni) che non a illustrare la presunta immutabilità metafisica del "referente" (la concezione cosmologica, le forme dello Spirito ecc.). Tuttavia, l'idea così concepita rimarrebbe confinata nella genericità se non intervenisse uno strumento in grado di conferire un aspetto specifico; nella definizione di tale strumento, si intende valutare il ruolo assunto dal carattere, nozione introdotta per la prima volta nella teoria dell'architettura da G. Buffonand con il *Livre d'Architecture* (1745). Questa "categoria" – elaborata con l'intento di regolare i modi d'apparire delle architetture in relazione alla loro natura e destinazione – ha oscillato, fin dall'inizio, tra i precetti dell'antico *decor* convenzionali per loro natura – si pensi, in particolare, alla storia vivificante – e la necessità della loro "re-interpretazione" da parte del singolo architetto. Nell'opera teorica e nelle architetture degli autori che si sono occupati della questione del "carattere" tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima di quello successivo emerge, con diversi accenti, l'ambivalenza concettuale di questo termine; al punto tale che l'individuazione del carattere poteva consistere sia nella messa a punto di un "simbolismo" convenzionale finalizzato a specificare la destinazione e la natura degli edifici, sia nell'esercizio dell'immaginazione individuale a partire da un patrimonio comune di conoscenze trasmesse dalla "tradizione". Due atteggiamenti in apparenza antitetici, in realtà complementari: infatti, se da un lato il senso simbolico delle architetture muta non solo da società a società, ma anche da individuo a individuo, dall'altro l'immaginazione soggettiva può essere esercitata solo su "cose note", quindi fissate e sedimentate nel tempo. Una delle definizioni di "carattere" più articolate e complesse (qui riportata in forma inventiva sintetica) è quella del *Dictionnaire Historique d'Architecture* (1832) di Quatremère de Quincy che afferma: "un saggio sulla teoria del carattere... potrebbe versare sullo sviluppo dei tre mezzi principali per indicare la destinazione degli edifici: 1) la forma della pianta e dell'altezza; 2) la scelta, la misura e il modo degli ornamenti e della decorazione; 3) la massa e il genere di costruzione e dei materiali". Il fatto che il primo posto della teoria sia riservato alla forma della pianta e dei prospetti, e solo secondariamente entri in gioco la decorazione e l'uso dei materiali, presuppone che il carattere come "aggettivazione linguistica" sia da porre al carattere come "arte del comporre" tout court; composizione e carattere sembrano divenire virtualmente sinonimi. Non è un caso che nel *Dictionnaire* si parli della composizione come una specificazione del concetto, cioè del "motivo principale di un soggetto" di cui si conoscono "la generalità dei rapporti" e "l'insieme vaglio della disposizione". Concetto e concezione, del resto, palesano un'evidente affinità con l'idea pensata come sistema di relazioni. Un possibile tema di ricerca, pertanto, consiste nel verificare se, effettivamente, termini quali "composizione" e "carattere" possono essere considerati come strumenti elitivi per la "dedicazione" delle idee, a partire dalla congettura secondo cui la natura degli edifici si esprime più nella relazione che gli elementi e le parti dell'architettura realizzano sul processo compositivo, che non nell'esibizione della destinazione. Ciò non toglie che si possa sostenere sulla superficie dell'edificio una sorta di "velo semantico" atto a dichiararne il modo d'uso; ma il suo significato non potrà che essere relativo e contestuale, daccché ogni periodo storico ha promosso uno specifico processo di semanticizzazione a scapito di altri. Così, il sistema di ricerca vuole essere quello di analizzare i diversi gradi di definizione del progetto d'architettura (l'idea generale, la specificità del carattere, l'individuazione di un possibile "contenuto") e le conseguenti fasi di formazione della regola, al fine di comprendere quali di queste siano soggette a principi di natura logica e "atemporale", quali invece siano collegate a determinate circostanze storiche.



J.-N. Louis Durand, *Formazione delle parti degli edifici per mezzo della combinazione degli elementi*, 1822.

spettica riusciamo a comprendere le indicazioni compositive dell'intero edificio. Per tutta la durata di una certa tradizione, operando una ovvia riduzione dei termini, la ricerca dei dispositivi di grande interne è stata estremamente attenta alla composizione volumetrica, di volta in volta legata a modelli di riferimento differenti ora geometrici ora modulari o armonici. Quando da questi complessi si passa a sezioni semplici, questo significa che qualcosa di figurale è venuto a essere.

Vitruvio definisce i modi di rappresentazione dell'architettura: "Le forme della disposizione sono tre: ionica, ortografia, scenografia." L'ionografia consiste nel tracciato eseguito col compasso e con la riga della pianta. L'ortografia è l'immagine della facciata nelle stesse proporzioni della pianta. La scenografia mostra l'alzato non solo di una facciata dei lati, ma anche delle parti in profondità e questo facendo convergere tutte le linee ad un punto centrale... Con questi tre modi si ottiene una rappresentazione perfetta e compiuta della disposizione di un edificio".

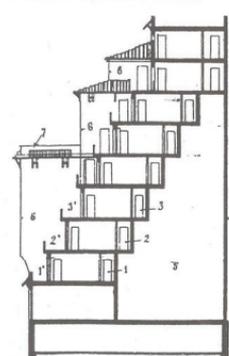
Tralasciando la dibattuta interpretazione del termine scenografia, dai più indicato come spaccato, appare evidente l'importanza che il disegno in sezione ha rivestito nello studio della composizione architettonica. Analogamente Quatremère de Quincy nel *Dictionnaire d'Architecture* dice che "il disegno di un edificio non è completo se non quando se ne può produrre la pianta, l'alzato e lo spaccato". La sezione diventa quindi il modello didattico fondamentale per la trasmissione del sapere architettonico: infatti in tutti i principali trattati vengono date indicazioni dimensionali da usare nelle costruzioni religiose, civili e militari. Così è per i rilievi dei monumenti degli "antichi" dove lo spaccato diventa mezzo di indagine fondamentale per la loro comprensione. Alberti nel *De re aedificatoria* descrivendo la Basilica fissa le parti secondo un sistema modulare estremamente preciso: dalla pianta basata sul doppio quadrato, ne fissa l'altezza in "una volta e mezza la larghezza, ma di più".

A questo punto è necessaria una breve puntualizzazione circa i sistemi proporzionali usati, i quali devono essere intesi come controllo intellettuale dello spazio. Ogni opera ha utilizzato sistemi differenti tra loro, dimostrando che non esiste un sistema proporzionale ideale o che un sistema proporzionale abbia trovato applicazione immutata nei secoli e in epoche stilistiche diverse, come il contrario asseriscono alcuni studiosi della proporzioni. Per la comprensione dei principi di forma è forse più istruttivo considerare i singoli sistemi proporzionali come elementi della composizione architettonica. Jean Mignot membro della commissione per il cantiere del Duomo di Milano dichiarava che "Ats sine scieria nihil est", intendendo per scieria la necessità dell'utilizzo della geometria come strumento proporzionale per il controllo della progettazione. Palladio scrive nei *Quattro Libri*, al termine della trattazione delle regole da osservarsi a proposito del dimensionamento dell'altezza delle stanze, che "vi sono ancora altre altezze, le quali non cadono sotto queste regole, e di cui l'Architetto si serve secondo il suo giudizio e necessità".

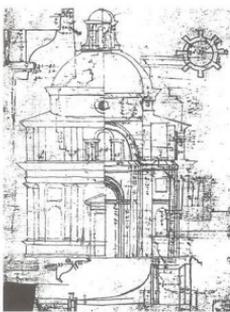
Anticipando in un certo qual modo Kant per il quale "ogni arte presuppone regole, ma è solo attraverso il genio che la natura dà le regole all'arte". E in senso lato, riferito alle proporzioni, significa che queste in quanto regole matematiche rappresentano principi d'ordine dati dalla natura sui quali ogni stagione dell'arte ha riflettuto a suo modo; l'applicazione meccanica di proporzioni stabilite non è garanzia di buoni risultati, perché la forma non deriva dalla proporzione, ma al contrario è il concetto di forma e composizione che determina la proporzione.

Al contrario Durand sostenitore di una razionalizzazione della progettazione che permetta "di conseguire in breve tempo dei veri talenti architettonici", grazie a un metodo fondato su "formule grafiche" che regolano "un buon metodo compositivo". Privilegiando la distribuzione in pianta e questa subordinata ai programmi funzionali, stabilisce una serie di combinazioni modulari, in cui la sezione diventa elemento fondamentale per il disegno della facciata: "avendo fissato pianta e spaccato, l'alzato è soltanto una proiezione".

La rottura con la tradizione classica avviene con le tesi di Labrousse e Viollet-le-Duc, per i quali le proporzioni differenti dei monumenti dell'antichità erano da interpretarsi come conseguenza di fattori tecnici, forme e storico-sociali, capaci di generare nuove forme. Viollet-le-Duc in contrapposizione agli architetti parigini dall'École de Beaux-Arts, solli concepisce l'edificio partendo dal disegno della facciata, elaborato idoneo solo al controllo dell'aspetto esteriore, imputando una nuova attenzione alla composizione d'interno: "Se ogni parte dell'edificio deve esprimere la necessità che l'ha fatta nascere, così tra queste parti debbono esistere stretti rapporti"; è nella combinazione di questo insieme che l'artista sviluppa le sue facoltà naturali, il suo sapere e la sua esperienza". Come in un ideale spaccato "se l'architetto combinando una pianta non vede l'edificio intero e se questo non si eleva completo nel suo pensiero... l'opera resterà indecisa. Mancherà di unità, di libertà e di carattere".



H. Sauvage, *Disegno per un edificio a gradoni*, 1922.



B. Pevsner, *Prospetto/Sezione della chiesa di Sant'Eligio degli Orefici a Roma*, 1920.

Lo spaccato come definizione della regola

Francesco Saverio Fera

I termini usati per indicare la sezione di un edificio non hanno mai avuto connotazione terminologica chiara: spaccato, sezione e taglio sono stati e sono tuttora utilizzati di volta in volta in maniera intercambiabile. Una pianta è una pianta, una sezione ha sempre, o quasi sempre, bisogno di un aggettivo: sezione orizzontale (= pianta), sezione tipo, sezione prospettica ecc. Questa ambiguità linguistica di fondo, il cui studio si rimanda ai filologi, deriva probabilmente dalla difficoltà oggettiva di una classificazione sistematica della questione.

La sezione è intesa non solo come mezzo della rappresentazione ma anche come strumento per la lettura critica degli edifici. Solo attraverso la sezione, in tutte le sue forme, ortogonale, assommetrica e pro-

La città di fondazione. Appunti di una riflessione sulla città

Dunia Mitner

"New towns are planned communities consciously created in response to clearly stated objectives. Town creation as an act of will presupposes the existence of an authority or organization sufficiently effective to secure the site, marshal resources for its development, and exercise continued control until the town reaches viable size. ... The 'idea' of the town is formalized in a plan prepared before the site is altered by the arrival of the first new residents. Once started, new towns are rapidly built to achieve 'critical mass' within a crucial initial time span. This process is in sharp contrast to the genesis and evolution of the towns of an 'organic' or agglomerate type which emerge from preurban nuclei, and grow by a slow and sometimes disjointed process of uncoordinated actions" (E. Galanter, *New Towns: Antiquity to the Present*, New York 1975).

È possibile tracciare una storia specifica della città di fondazione, come storia parallela e comunicante con quella della città *tout-court*.

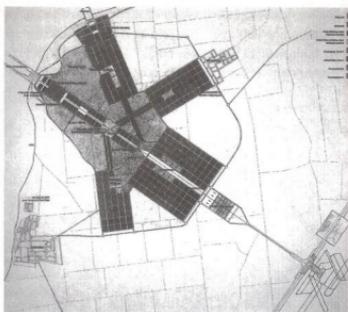
Città di fondazione è menzione che riunifica più tipi di insediamento, con caratteri propri, distinti; realizzati ex novo, a volte a partire dalla bonifica del terreno e dalla sovrapposizione di una nuova geometria artificiale, come nel caso delle bonifiche delle paludi nordiche o dei *polder* olandesi, a volte edificando ancora siti colpiti da distruzioni naturali o antropiche, come nei casi di Gibellina o Longorone, o degli episodi di ricostruzione postbellica. Si tratta di interventi concepiti unitariamente, che fanno riferimento a un'idea globale di città, piuttosto che a parti o frammenti.

La concezione unitaria di un nuovo intervento sembra dunque costituire un momento di critica rispetto alla città esistente e porsi allo stesso tempo come una "reazione riduttiva all'organizzazione spaziale e istituzionale della città europea". Se confrontarsi con il progetto globale di città è sempre stato uno degli obiettivi più ambiziosi per un urbanista, è indubbio che un tale sforzo implica un'operazione di "riduzione", in quanto costituisce necessariamente una semplificazione della complessità insita nell'esistente, per soffermarsi sugli elementi strutturali della città.

Al fine di comprendere più da vicino come siano fatti tali insediamenti, quali siano gli elementi costitutivi, se vi siano delle "regole", occorre comunque mettere a punto un metodo di sperimentazione, che consenta un itinerario organizzato tra raccolta documentaria, analisi diretta delle realizzazioni, ridisegno degli esempi, interpretazione critica. La prima mossa di ricerca proposta è di assumere dei limiti spazio-temporali precisi, coincidenti con l'Europa del XX secolo e iniziare a radunare alcune "famiglie" di città di fondazione.

Si possono riconoscere le città concepite ex novo come risposta alla crescita metropolitana, *new towns* come Milton Keynes, città-satellite come Villingby e villes-nouvelles come Cergy-Pontoise o Melun-Sénart. Ad altri esempi potremmo riferirci, utilizzando uno slogan, come a "città nuove per una nuova società", come nel caso dell'esperienza sovietica del Piano quinquennale e anche di alcuni grandi modelli insediativi, come la Ville Radieuse.

Anche le città capitali, Brasilia o Chandigarh o Islamabad, realizzate per lo più al di fuori dei confini dell'Europa utilizzando modelli di tradizione europea, costituiscono vicenda a sé; come pure le città coloniali, intese sia come operazioni condotte da un paese all'interno dei propri confini, al pari della



V. Gregotti, Olbia (Sardegna), schizzi di costruzione dell'insediamento, 1992.

vicenda olandese della conquista dello Zuider Zee e della fondazione di Leystma prima e di Almere poi, sia rivolte verso l'Esterno.

"La mia generazione è culturalmente lontana dall'idea stessa di città nuova, sia perché, credo, noi abbiamo assunto sulle nostre spalle il compito di pensare alla città europea nel contesto della sua storia in un quadro di relativo contenimento del suo sviluppo, e quindi pensare a essa in termini di difesa e modificazione critica, sia per la difficoltà che ci separa dall'idea stessa di utopia come processo di rinnovamento secondo un aspetto definitivo, nel suo doppio significato di prospettiva di rapporti sociali felici (eutopos) e della loro collocazione al di fuori di un luogo fisico specifico (atopos)" (V. Gregotti).

Dunque in cosa può consistere l'utilità di studiare la città di fondazione oggi?

I due principali ordini di questioni mi sembrano riguardare le possibili relazioni tra progetto e identità della città contemporanea; da una parte, infatti, l'operazione di riduzione a cui tali sistemi rimandano agevola una lettura sintetica dell'idea di città alla quale fanno riferimento; d'altra parte un chiarimento dei precedenti ai quali le singole città di fondazione fanno riferimento potrebbe mettere in chiaro una tradizione di riferimenti e di strumenti per il progetto contemporaneo.

Regola e superfluo. Stile e articolazione spaziale

Gianluca Peluffo

L'idea di utile, o meglio le molteplici idee di utile, presenti nell'architettura (e anche e soprattutto contemporaneamente), sembrano riaffiorare in modo ricorrente e in significati sempre diversi.

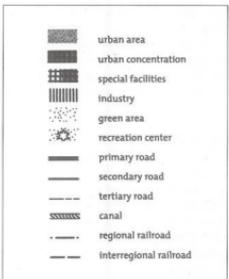
Il problema che ci poniamo è da un lato di capire

come e perché un argomento così ovvio come la rispondenza a esigenze funzionali di un edificio o di una qualsiasi opera architettonica venga così spesso utilizzato strumentalmente per elaborare una critica o per giustificare un'opera; dall'altro di capire perché due termini come utile e bello possano essere posti in opposizione.

L'ipotesi che si propone è che il concetto di utilità sia coincidente nella cultura architettonica francese con quello di comodità, ma, prima di tutto, con l'idea di "distribuzione interiore" e di praticità costruttiva e di manutenzione come traduzione architettonica.

In particolare sembra evidenziarsi a partire dal XVII secolo in Francia una vera e propria presa di coscienza di una peculiarità francese riguardo agli aspetti della circolazione interna e della composizione degli spazi dell'edificio. Questa attenzione si evidenzia nei trattati cinquecenteschi e seicenteschi (Delorme, Du Cerceau, La Muet) e nel loro rapporto con quelli italiani (Serlio, Scamozzi e Palladio in particolare) fino alle indicazioni e letture della Académie su questi testi e alle indicazioni di Blondel.

La forma di questi trattati, privi ad esempio di parti dedicate alle città ideali o alla prospettiva, l'idea di



La tentazione della regola

Ida delle cose, natura della cosa, carattere, architettura parlante. Il carattere tra decor convenzionale per natura e reinterpretazione dei suoi precetti da parte dell'architetto" (Selle Donne).



La casa di South.

L'identità nell'immagine. Ma entro le convenzioni di un'antiorbita del gusto. Non si cancella questa cultura cosmopolita testimoniata dalla riflessione di Wagner sull'architettura moderna, che all'inizio del secolo sigla il tramonto dello storicismo e la rinascita dell'architettura contro l'idea di rinascimento prima che l'idea di una nuova oggettività travolga il suo progetto espressivista.

La genealogia che risale attraverso Semper a von Klenze e Schinkel rifiuta l'idea della ripetizione, "proprio il principio di disegnare e ridisegnare l'archetipo della costruzione" invocato da Braghieri come norma della regola. Potrà davvero ritornare a quel prima senza aver davvero ricevuto il senso e il sentimento di quell'utopia radicale che ha attraversato il nostro tempo travolgendo la possibilità di ogni certezza fondativa della regola?

praticità e razionalità che sembra essere propria di questi testi ci fanno supporre che il contrasto tra idea e pratica e il conseguente rapporto dialettico con l'utilità sia un problema poco presente nel campo architettonico francese come "paradigma".

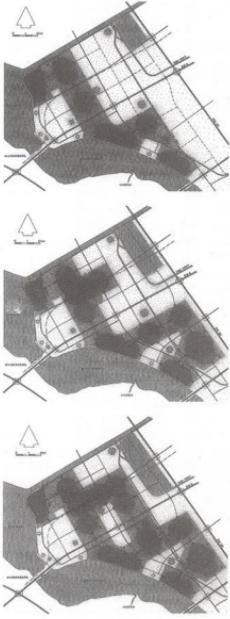
La distribuzione francese è più articolata, più diversificata, più "funzionale": guardiamo a Rables e all'abbazia di Thélème, che contiene 9332 camere, ognuna con retro camera, gabinetto, guardaroba, cappella e grande sala.

In Serlio il gruppo anticamera, camera, retro camera e guardaroba è, secondo le sue affermazioni, associato all'idea di distribuzione alla francese che ritroviamo nella Grande Ferrera.

Perouse de Montclos (J.M. Perouse de Montclos, *L'architecture à la française*, Paris 1982) azzarda che il genio italiano si affermi nei tempi moderni nello spazio sacro, mentre il contributo francese è legato al campo del profano e al trattamento degli spazi per stanze. La Villa palladiana è per lui un luogo sacro: spazio a doppia altezza centrale e piani periferici, come è italiano il trattamento dei grandi spazi per i teatri.

Lo spazio sacro è inteso come spazio della astrazione geometrica: il cubo e la rotonda appartengono alla tradizione italiana della poetica dell'assoluto e non a quella della poetica del quotidiano.

Quello che ipotizziamo è che l'idea di pratica legata alla tecnica e di funzionalità legata alla distribuzione che sta alla base dei trattati francesi, rispetto a quelli italiani contemporanei, già presente nella radice della cultura costruttiva francese, trova nella seconda metà del Cinquecento un momento di divaricazione definitiva che porterà a una differenza italiana e a una centralità francese e inglese rispetto a molti fenomeni europei del campo teorico-architettonico successivo: la controversia tra antico e moderno, i rapporti tra razionalità amministrativa e costume, la creazione di una cultura politica e la conseguente definizione del ruolo dell'architetto rispetto alla didattica e alla costruzione.



National Agency for the Development Policies (Algeria Real-Estate Development Group) 1976. Tre modelli di crescita per una struttura urbana polidivisa.

Milano
Dottorato in Progettazione
architettonica e urbana

Sede
Politecnico di Milano
Dipartimento di Progettazione
dell'architettura

Collegio dei docenti
Ernesto D'Alfonso
Matteo Barla
Luca Bassi Pavesati
Paolo Caputo
Sergio Crotti
Rimmo Dorigatti
Claudio Fazzini
Roberto Spagnolo
Nicola Ventura

**Collaboratori
al coordinamento**
Luca Gasetti
Iaria Valente
Fabrizio Zanni

Dottorandi del ciclo in corso

XI ciclo
Roberta Albiero
Maurizio Carones
Andrea Gatti
Luisa Nava

XII ciclo
Carlo Cecchioli
Emmanuel Fiano
Sonia Iorio De Marco

XIII ciclo
Marco Bozola
Simona Gabrielli
Fabrizio Lenzi
Luigi Terzini

R. Albiero, M. Carones, A. Gatti, L. Nava, L.ia Cecchioli, E. Fiano, S. Iorio De Marco, S. Gasetti, I. Valente, F. Zanni, espansivi, reti.



Modello dell'esperimento progettuale - la messa - in rapporto al progetto OMA - in grigio.

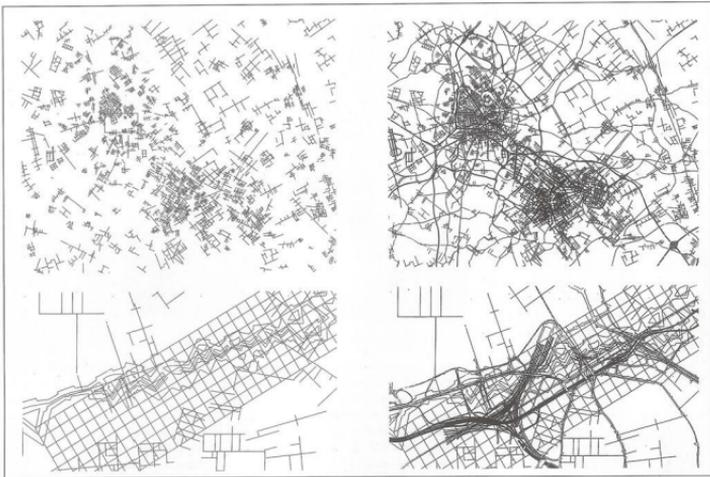
Il territorio come deposito di segni

Maurizio Carones

1. **La forma del territorio.** "Lille et le plat pays" è il titolo di una carta del 1887 (Louis Trenard, 1972) che rappresenta appunto Lille e il suo territorio nel caratteristico aspetto dell'orizzontalità che stabilisce il rapporto tra la città e il paesaggio, fra le regioni del suo insediamento e le sue forme attuali (Marguerite Yourcenar, 1977). Ancora oggi, nei "Plans Bassi Fanzini" questo paesaggio delicato ma resistente alle modificazioni che nel corso del tempo sembrano interpretare costruttivamente tale piazzetta è a volte chiamato "le plat pays". In questo paesaggio Lille trova la sua ragione di "sito originario" proprio nell'essere un'isola - "île" - appena rialzata dalle quote delle paludi che la circondano. Se quindi la storia di questo territorio è quella di confine politico, questo confine sembra, in assenza di ostacoli geografici, fluttuare nel piano.

2. **La costruzione del territorio.** La storia del territorio della conurbazione lilloise segue dunque, come in tutte le pianure, la vicenda di collocazione, di articolazione del suolo naturale. Vicenda che anche qui è dapprima strettamente legata alla produzione agricola, alla definizione di una rete di strade per il trasporto dei prodotti e al rapporto con l'acqua e poi caratterizzata dalla definizione nel XIV secolo di una serie di fortificazioni, proprio a partire dall'uso dell'acqua come elemento difensivo. La costruzione del sistema difensivo - il Pré Carrée - definisce una serie di fortificazioni che, dall'annessione alla Francia nel 1667, interrotta solo il territorio delle Fiandre, costitendosi come sorta di rete infrastrutturale che investe il sistema con modificazioni rettili dall'applicazione delle complesse geometrie delle nuove tecniche difensive.

3. **Orizzontalità.** L'espansione vauboniana del nucleo originario di Lille, l'ampiamiento ottocentesco che fonda un sistema di due grandi strade parallele proprio al suo stile



Un progetto a Lille: gli indizi della storia e del futuro

Roberto Spagnolo

L'idea rilevante dell'esperimento progettuale svolto a Lille dagli allievi dell'XI ciclo di dottorato consiste nella singolarità delle condizioni di partenza con le quali in questo luogo il progetto architettonico e urbano deve oggi confrontarsi: non riducibile alla convenzionale qualità del centro storico, il carattere particolare di Lille sta in quello che si può forse guardare come il più coraggioso e impegnativo tentativo europeo di dare luogo e forma architettonica a una nuova centralità urbana attraverso la realizzazione, simultanea, di un sistema di spazi, costumi e aspetti, di rilevante peso qualitativo e quantitativo. L'operazione Eurallie infatti non nasce come successiva aggregazione di "pezzi" architettonici attorno a un nucleo originario più consistente, ma è pensato fin dall'inizio, e poi realizzato, come una struttura complessa di spazi e manufatti reciprocamente integrati e comunque tutti di nuova istituzione, e soprattutto destinati a funzioni urbane per così dire "supernomine" quali terminali e nodi di interscambio tra reti infrastrutturali di alta velocità, aree e gallerie mercantili di dimensioni superiori, edifici terziari ad alto contenuto di automazione, centri di scambio e comunicazione culturale. Si può pertanto assumere l'esperienza condotta a Lille dai giovani progettisti del dottorato milanese come una sorta di verifica o, meglio, di "prova generale" dell'effettiva adeguatezza di un metodo del progetto, in buona parte fondato sulla "autoevoluzione storica" dei contesti, a confrontarsi con situazioni inaspettate e riferimenti architettonici anche di sconosciuta formazione e di aggiornato contenuto utilitaristico. Uno dei primi quesiti che il centro Eurallie pone al restituirsi della dialettica trasformativa della città è se questa operazione debba oggi essere considerata da progettisti e studiosi della città come una sorta di "esperienza lilloise", dimostrativa di un punto di vista (prevalentemente quello di Rem Koolhaas) sulle nuove forme di città e sulle potenzialità conformative delle dinamiche dell'attraversamento, del movimento, dell'interferenza all'interno di queste inedite condizioni poste oggi alla vita urbana. Si pone cioè il problema se considerare Eurallie quasi alla stregua di un agglomerato "Wiesensdorf della velocità", e perciò condannato, proprio dalla sua dimostrabilità, a rimanere come sospeso in una specie di virtuale allineamento della contemporaneità, escluso dai reali processi di ridefinizione del paesaggio inaspettate a scala urbana e geografica; oppure se le architetture e gli spazi di relazione realizzati in questa operazione rappresentino oggi per la struttura urbana di Lille una nuova sequenza di "cospicui" urbani, cioè di luoghi architettonici capaci di farsi campo tra nuove forme di spazio e nuove forme di vita. E in questo caso, se le nuove architetture realizzate riscoprono già a integrarsi in un unico assesto globale della città entro cui, con particolare cura, antichi edifici pubblici, piazze, gli urbani consolidati, corline edifici e architetture del nuovo centro realizzano insieme la rete degli ancoramenti della forma urbana generale. L'opzione per l'una o per l'altra ipotesi non è affatto secondaria per un metodo del progetto che non intende autolimitarsi, ma che esige da ciò che preesiste la possibilità di estrarre scale di valori e riferimenti accortabili solo dalle effettive caratterizzazioni fisiche e architettoniche dei luoghi. Se il principio di "cospicui" urbani cui ancora le nuove modificazioni è fortemente riferibile a organismi tipologici di qualità architettonica rilevante, ma dei quali è soprattutto evidente il ruolo storicamente giocato nel orientamento e nella formalizzazione dell'insediamento circostante, si fa ineludibile la domanda su quale ruolo problematico assegnare nel procedimento progettuale a impianti architettonici che, pur rivelandosi come elaborazioni particolarmente espressive prodotte da un'attenzione culturale alla città volta alla comprensione dei mutamenti, non hanno ancora potuto dimostrare la capacità di agire come effettivi centri di attrazione e organizzazione delle dinamiche insediative e sociali.

Il lavoro svolto dai dottorandi registra in maniera paradigmatica questa ambiguità soprattutto laddove si rende necessario porre in diretto confronto lo accattivante scudone di soluzioni architettoniche raffinate e tecnologicamente sofisticate, al limite della "manir", con l'effettiva rispondenza al progetto generale di inquadramento infrastrutturale a scala geografica cui pure l'intervento Eurallie è sin dall'inizio commisurato, e alle effettive dinamiche territoriali messe in moto dall'apertura del sottopasso della Marica e dalla messa a regime della rete dei TGV. In osservazione dell'equilibrio raggiunto tra scala generale e scala locale delle dinamiche; è un tentativo di accertamento della congruità della nuova commensurazioni alla scala territoriale e urbana. Affermate dalle architetture del nuovo centro. Il tema progettuale della misura, o meglio della architettura come misura, è del resto la questione centrale affrontata da questo ciclo di dottorato. Proprio questa specificità che ha messo i dottorandi davanti alle questioni di definizione di senso e valore ha d'altro parte comportato la necessità di una più "aggiustabile" ricerca di materiali del progetto cui affiorare la fondazione e il ricorso delle ipotesi modificative; in questa direzione si sono articolate leature della identità fisica e della formazione storica di Lille, attraverso cui trasparendo le scelte architettoniche proposte da Nouvel, Potzmann, Koolhaas, Visconti e altri per Eurallie. Credo che sia proprio attraverso questo lettore che si sia reso intelligibile un principio di rimirazione concettuale del suolo urbano entro cui alcuni temi ritrovati come la traccia delle antiche mura, alcuni impianti architettonici resistenti, il Grand Boulevard, divengono i punti fermi di un piano strategico di nuova collaturazione delle forme nel margine urbano di Lille. L'obiettivo di delineare nuove, possibili, misure dello spazio è perseguito dai singoli progetti dei dottorandi attraverso la attribuzione di temi vitali a orientare l'azione modificativa della architettura: interno/esterno, centrale/longitudinale, suolo/sopra, verticale/orizzontale, sono i paradigmi selezionati per mettere a registro il piano della misurazione. All'interno di questo filigrana piano della riflessione architettonica sembrano acquistare nuova e più fondata identità tanto l'antico e pietrificato centro storico di Lille, che i traslucidi e ammiccanti "meccanismi" della nuova architettura francese.

antica cinta di fortificazioni, il livellamento della "Motte Madame" - l'antica "île" - nel 1843, l'espansione extramurale moderna e contemporanea, gli insediamenti industriali ottocenteschi e i grandi centri commerciali degli ultimi decenni possono essere tutti ricondotti a quella tendenza orizzontale, pianare, che modifica la natura del suolo attraverso ordini geometrici che si sovrappongono a quelli esistenti. In questo senso, da un lato, l'espansione contemporanea della città, con la formazione di un territorio estesamente urbanizzato, e dall'altro la costruzione di Eurallie sembrano essere fenomeni interpretati sotto una stessa chiave di lettura che evidenzia il loro forte impianto geometrico.

4. **La forma della rappresentazione.** Si può allora rappresentare il territorio attraverso una particolare cartografia tesa a evidenziare questa orizzontalità attraverso una individuazione dei sistemi geometrici riconoscibili che configurano una sorta di incroci di reti sul territorio. Questi sistemi geometrici hanno un valore sostanzialmente equivalente dal punto di vista formale, sia che siano costituiti dalla giacitura dei campi, da quella delle strade, dei canali, degli insediamenti urbani o da quelli industriali. Questa rappresentazione evidenzia quindi questa natura di territorio "piatto", sul quale sono incisi sistemi geometrici, che si fermano, si ricompongono, generando una sostanziale omogeneità, fatta di ripetizioni ma anche di diversità.

5. **Orizzontale / Verticale.** Da queste considerazioni emerge una lettura del territorio inteso come sistema pianare e geometrico costruito dalla sovrapposizione di differenti ordini. Il progetto OMA sembra allora potersi inscrivere in questa lettura orizzontale dei territori. Innanzitutto forse nell'essere esso stesso "progetto orizzontale" (J. Lucan, 1990, R. Koolhaas, 1990), e poi nello scegliere quasi come atto fondativo - da paragonare alle "fondazioni" di Lille, dalla cittadella alla espansione vauboniana, alla annessione di Waemmes - una griglia geometrica sostanzialmente di natura di stratificazione archeologica, alle linee dei bastioni, proprio come il sistema di viali ottocenteschi verso Waemmes si sovrappone alla cinta muraria di Vauban.

Modelli insediativi e connessioni urbane

Andrea Griù

Radiale, reticolare, multipolare. L'accelerato processo di artificializzazione implicato dalle nuove pratiche dell'abitare disegna un paesaggio stratificato prodotto da sempre più complesse forme di sovrapposizione, integrazione, cancellazione di differenti assetti morfologici. Tradotto secondo rappresentazioni di tipo iconico, il sistema delle connessioni infrastrutturali rivela la diaconica concatenazione di tre differenti "modelli insediativi": quello radiale predominante fino alla demolizione delle mura urbane, quello reticolare alimentato dall'isotropia tendenziale diffusiva degli impianti urbani, quello multipolare e centralizzato caratterizzato dall'instabilità di sistemi eontrari in presenza di molteplici ragioni fondative.

La simbolica valenza del termine che riconduceva i tragici dell'uomo alla terra ha determinato uno spostamento di senso della via paragonabile per importanza solo alla millenaria vicenda del recinto originario: fondamento delle civiltà stanziali l'urbe, ineliminabile supporto di nuove forme di "nomadismo" itinerante.

Contro i limiti, stessa come costante delle popolazioni insediatesi nelle Fiandre francesi, l'originaria inscrizione intorno ai "significati del confine" si manifesta in forma emblematica con la costruzione dell'Eurometropoli, dell'area veicolo ferroviaria, del metro VN, delle rete autostradale intranstrada, del Grand Boulevard tra Lille, Roubaix e Tourcoing.

Entro la sezione temporale di un secolo queste realizzazioni hanno provocato evidenti tensioni strutturali tra parti investite ed emarginate dagli eventi trasformativi: oggi "Lille-metropole" appare come un campo nel quale sono fortemente impressi i fatti determinanti "l'ordine e il disordine" delle configurazioni urbane contemporanee.

Regioni senza confini. Alimentata da intenzionalità di ordine superiore, la tensione di un territorio, sostanzialmente privo di ostacoli naturali, verso la Maritica ha dato corpo ad aspirazione di realizzare un legame fisico tra il continente e l'Inghilterra. Il carattere sotterraneo, tipicamente metropolitano, dell'Eurometropoli, dei suoi terminali e delle stazioni è elemento peculiare di un progetto che ridetermina i rapporti tra culture dell'abitare profondamente differenti.

Internata da un efficiente sistema di legamenti infrastrutturali, vasti territori tra Inghilterra, Francia e Belgio sono ora interessati dalla rapida saldatura di nuclei rurali, centri urbani e nodi metropolitani secondo assi preferenziali. L'attuale "nebula insediativa" sarebbe il luogo di incubazione di una "ville émergente": un campo esteso nel quale le città-matrice finiscono per dissolversi entro un intricato architettonico che le metamorfizza.

Città senza mura. A Lille l'abbattimento del recinto murario è un evento consuetudinario. I legami tra la città capologue e le vicine Roubaix e Tourcoing avevano assunto già un tale livello di strutturazione che fin dall'ultimo decennio del secolo scorso era stato concepito il tracciamento del Grand Boulevard quale legittima consacrazione delle aspirazioni metropolitane delle tre città.

L'esplicita configurazione planimetrica del manufatto ha l'inequivocabile evidenza degli atti di fondazione: l'ampia sezione (50 m) ha impresso una nuova matrice dimensionale al corpo urbano.

Commisurato alle esigenze funzionali del secolo ventovesimo, il Grand Boulevard appare tutt'ora come un complesso dispositivo spaziale: un progetto incompiuto e tuttavia capace di esprimere strategie ordinative potenzialmente applicabili a scale differenti.

Nuovi valli fertili. In virtù di una natura emblematica-

mente "artificiosa", le nuove linee ferroviarie ad alta velocità operano una profonda alterazione del rapporto con il suolo: traiettorie sotterranee entro il perimetro urbano e sovrelevate lungo le tratte intranstrada. Il loro carattere fisico disegna una profonda trasformazione del territorio, che dà luogo alla creazione di nuovi estessimi "valli" e nuove ampiezze "enclaves".

Visto a volo d'uccello il territorio compreso tra Parigi, Lille e Bruxelles appare percorso da "cinture artificiali". A uno sguardo ravvicinato assume maggiore evidenza la natura "telurica" delle trasformazioni indotte dalla traccia dei nuovi mezzi di trasporto. A la invadenza del TGV, interferendo con un complesso sistema infrastrutturale in già precario equilibrio, determina una profonda alterazione del suo spazio urbano, tra le cui tenditure compare un'inevitabile sovrapposizione di reti tecnologiche. Le immagini concorrenti del "nastro infinito" e del "nodo giardiano", rendendo paradossali le ambizioni sistemiche, producono nuove soluzioni di continuità e architettoniche di significati la stratificata mappa delle configurazioni possibili.

Mutazioni scalari di frammenti urbani complessi

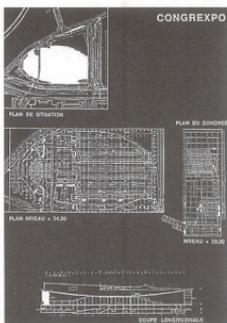
Roberta Albiero

L'ibridazione che segna la crisi dei modelli morfologici nella formazione dei contesti metropolitani è una delle condizioni espresse dal progetto contemporaneo. Una lettura tipologica del contesto Lille-Roubaix-Tourcoing ha evidenziato la presenza di dispositivi architettonici con forti valori urbani, macchine/edifici complessi dotati di potenziale latente, ridondanza e flessibilità selettiva, che assicurando la possibilità di mutazioni generiche garantiscono la sopravvivenza del dna dell'architettura, vale a dire dei materiali depositati nella storia, e rendono possibile l'evoluzione nonché l'adattamento di un'architettura al mutare delle condizioni storiche. Sono stati individuati alcuni esempi di organismi architettonici portatori di un genio che potremmo oggi definire dominante: la capacità di retentione ad ambienti scalari differenti con la messa in gioco di relazioni complesse tra l'idea di edificio come corpo unitario e come insieme di organi non semplicemente organici secondo un principio di verticalità ma anche di orizzontalità.

La prima macchina analizzata è l'usine, il castello dell'industria, sviluppatosi nella metropoli industriale lilloise nel XIX secolo. La fabbrica, che si spinge fino al cuore di Roubaix e Tourcoing mutandone profondamente il volto, diventa l'elemento predominante del paesaggio urbano e diviene nucleo di un'entità urbana comprendente l'abitazione del proprietario, gli uffici e le case operaie. È la grande macchina che riproduce i ritmi della città: attraversamento e scambio di flussi umani e merci. La fabbrica Motte-Bossut & Cie, detta Monstre per le sue dimensioni titaniche, è l'esempio più emblematico di edificio industriale del centro storico di Roubaix. Distrutta da un incendio nel 1866 e successivamente ricostruita, costituisce un brano di città vista attraverso il linguaggio industriale: al suo interno viene inglobato uno spazio pubblico, una via che attraversa l'edificio insistendo su un tracciato preesistente.

La villa che Mallot-Stevens progetta per l'industriale Charles a Croix nel 1929, un vero e proprio castello moderno, costituisce un altro caso di complessità scalare. È il vasto edificio, manifesto del movimento fondato dall'architetto francese, l'Unione degli Artisti moderni, si estende da est a ovest per sessanta metri di lunghezza, articolando una serie di volumi semplici rivestiti di mattoni con giunti orizzontali pronunciati. L'impianto della villa crea un rapporto contraddittorio tra assetto longitudinale e centralità: la simmetria suggerita dalla forte assialità dei percorsi e degli elementi d'acqua viene negata dalla soluzione dell'accesso e dalle disposizioni asimmetriche dell'impianto stesso. Le relazioni scalari che essa genera al suo interno e in rapporto al paesaggio sono sicuramente l'elemento più rilevante. Abbandonata e soggetta a gravi deterioramenti attende oggi un intervento che riduca al restauro filologico miri a una trasformazione più globale attraverso l'introduzione di nuovi significati.

La ville nouvelle di Lille Est a Villeneuve d'Ascq costituisce



Grand Palais, OMA (1988-1991).

un caso differente di multiscalarità in cui la matrice genetica viene ricostituita nell'elemento tipologico che origina la cultura residenziale. Da esso per aggregazione hanno origine le strutture spaziali complesse: gli edifici residenziali e pubblici composti adempiti da piani di unito accorpato, gruppi di cellule piuttosto che corpi autonomi. Il Museo d'arte moderna di Villeneuve d'Ascq (1979-1983), opera dell'architetto Roland Simounet (1927-1996), è un esempio di edificio pubblico pensato come una microscala multiscalare e plurifunzionale: uno spazio pubblico della cultura dotato di gallerie per esposizioni temporanee e permanenti, sale conferenze, biblioteca pubblica, library, luoghi per i bambini. Spazi ampi si alternano ad ambienti di proporzioni ridotte connessi attraverso percorsi pensati come strade interne.

Si è analizzato infine l'oggetto urbano progettato a Lille dall'OMA tra il 1988 e il 1991: il Grand Palais. Frammento risolto, che assume il concetto di bigness come scala di relazione con la città, esso si pone, con la sua forma chiusa ovoidale, come oggetto galleggiante nel vuoto della corona verde sociata dalle infrastrutture del TGV, della Roubaix-Perleux, della ferrovia. Macchina metropolitana che tollenta esse presenze e interazioni con i tessuti esistenti ad eccezione delle presenze infrastrutturali, esso si nega alla città storica e ricerca una complessità scalare. La città riappare allora nel ventre dell'edificio: la grande hall è una piazza, le zone espositive e fieristiche costituiscono un vero e proprio mercato. La sala zenith è uno stadio, teatro di eventi metropolitani. I corridoi verticali sono strade, così come i percorsi che collegano i differenti settori. I parcheggi diventano luoghi di scambio che ricreano un'identità attraverso trattamenti cromatici, graffiti metropolitani con reminiscenze optical ad opera di Varini. Il tema della facciata scompare: superfici immateriali non misurabili individuano una netta separazione tra la vita interna ed esterna dell'edificio. La pelle costituisce il limite, la membrana virtuale che per consentendo l'attraversamento dell'occhio risulta impercettibile a interazioni spaziali.

Continuità / discontinuità nel dominio di Lille sul territorio

Luisa Nava

Valutare i fenomeni di permanenza/mutazione e di identità/differenza entro i processi di deformazione/trasformazione dei più significativi fenomeni morfologici in cicli

epocali è l'obiettivo di questo momento di ricerca. La prima soglia storica di questo momento è dei environs de Lille verso Lin 1066 - Plan de la ville et des environs de Lille 1450 individua la nascita della ville marchande nei meandri della Delle, elemento generatore, dove il canale di Weppes, unendo le parti, consolida una piazza forte. Si traccia invece il doppio ruolo di protezione e di transito. I lacuati vicini definiscono invece le future linee di crescita: a sud-est Parigi, a nord-ovest la Fiandra. Segni di questa prima antropizzazione sono i tessuti consolidati intorno al borgo di Notre Dame de la Treille. La ville de défense (Plan de la ville et des environs de Lille 1667 - Plan de la ville et Citadelle de Lille vers début du XVII siècle) si caratterizza per la costruzione di un nuovo sistema difensivo, una cittadella fortificata, un quartiere. Questi elementi modificano gli equilibri interni, e fondano un nuovo paesaggio urbano. Se all'interno del sistema difensivo progettato da Vauban e S. Vallart, le nuove costruzioni si inseriscono nei tessuti senza modificare le tracce preesistenti, il quartiere St. André è posto secondo un ordine gerarchico e orientato. Gli edifici sono regolarmente in elevazione e nei ritmi di facciata, e l'unità degli isolati si fonda sulla ripetibilità tipologica. Gli spazi pubblici aperti sono assenti.

Nella prima metà del XIX secolo i limiti fra città e campagna sono netti. La forma urbana di Lille è contenuta all'interno della cinta muraria. Il Plan de Lille 1848 mostra una prima crescita lungo le principali vie di accesso, mentre il Plan de la ville de Lille agrandie 1858 è un piano di estensione con l'annessione del borgo di Wazemmes a sud e l'ampliamento della cinta muraria di Vauban (1827-1893). Il tipo-urbo urbano connesso dalla via ferrata (Plan de la ville de Lille 1913) si struttura con il Grand Boulevard, vera spina dorsale della ville industriale. Il suo inizio è la prima incisione nei tessuti, abbattuti nel 1919. Al sistema a rete difensivo si sostituisce un sistema di spazi a verde che identifica Lille rispetto alla conurbazione. Se il Plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension et plan général d'alligement et de nivellement des parties à reconstruire 1921 redatto da E. Dubousson sostiene la trasformazione urbana attraverso il rinnovamento degli edifici pubblici più che dei tessuti, il piano Chemin de fer et gares de Lille 1934 affida il ruolo predominante alla rete infrastrutturale ferroviaria.

Il Plan directeur d'aménagement de Lille 1950 proposto da T. Leveau prevede il riordino delle fasce infrastrutturali e una ville verte in contrasto con la città preesistente. Il progetto principale è un boulevard urbano a doppia via, delimitato da attrezzature, residenze, terziario. Il tipo-urbo urbano iniziale si trasforma in due entità: Lille e la sua corona. Roubaix e Tourcoing, divise da una struttura rurale. I vuoti vengono progressivamente colmati e Lille, Roubaix e Tourcoing diventano una sola entità urbana. Le città satelliti, come Villeneuve d'Ascq, focalizzano questa tendenza alla crescita illimitata, IGH 1985. La métropole cresce con la coesistenza in virtù della presenza della rete infrastrutturale ancorandosi ad ambiti territoriali più ampi. Anche Eurallie, partendo da un avvenimento infrastrutturale, evolve in un progetto urbano che organizza relazioni scalari differenti.

Circolare si contrappone ad abitare. La strada che da sempre ha legato le parti urbane in una sequenza unitaria, consentendo la percezione della città come racconto, è diventata un fatto tecnico. Fallito il progetto moderno della Ville Radieuse, l'uomo metropolitano è rimasto privo di orientamento in una realtà ibridata dove la dispersione prevale sulla concentrazione.



Fabbrica Motte-Bossut & Cie, detta Monstre.



Grand Boulevard tra Lille e Roubaix, sezione.



Orizzontale/verticale "Lille et le plat pays"

Maurizio Coronas



Prospetto laterale di una torre. Pianimetria parziale di progetto.

Sotto/sopra Lille classée, Lille pêle-mêle

Andrea Gritti

Il progetto introduce una nuova centralità all'interferenza tra l'asse del TGV e l'arrivo del Grand Boulevard. L'area è attualmente occupata da svincoli che, alterando la natura dei suoli, rendono impossibile la continuità degli spazi urbani. La paradossale marginalità di un luogo con vocazioni centrali è storicamente comprovata dalla difficile relazione istituita fin dall'origine tra le mura di Vauban e il tracciato del Grand Boulevard.

Il ridisegno della traccia genera una "croce di strade" che determina una centralità moltiplicata: l'incontro tra le due vie si determina per sovrapposizione. L'eliminazione della "voie rapide", che occupa la parte centrale della sezione del

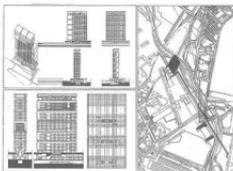
Grand Boulevard, rende disponibile al progetto un ampio spazio, potenzialmente in grado di rilevare la natura artificiale del sottosuolo. L'operazione ha un importante precedente nella storia urbana di Lille: la formazione del Parc Barbusieu nella sede originaria del Canal de Roubaix.

In luogo della serie di torri previste dal progetto OMA si propone una sola torre, orientata in direzione opposta rispetto a quelle già realizzate.

Affacciato sullo scavo ferroviario, essa misura l'ampio intervallo occupato dal cimitero di Saint-Maurice e forlifica il crinale del TGV.

Lo scavo introduce un elemento di centralità nell'ambito di un'area sottoposta a una evidente tensione centrifuga determinando un'evidente soluzione di continuità nell'individuazione della griglia del progetto OMA. La torre si dimensiona entro l'orizzonte definito da un preciso riferimento: il basamento, incastonato alla quota del piano del ferro, è attraversato dai percorsi pedonali provenienti dalla Gare Lille-Europe; il coronamento, misurato sull'orizzonte delle "bours sympas", riassume il

quale sono invece contenute le risposte ai problemi di carattere infrastrutturale. In tale relazione fra orizzontalità e verticalità il progetto proposto si inserisce, cercando di proporre un rapporto positivo con i luoghi attraverso forme planimetriche derivate dalla sovrapposizione delle differenti geometrie rivestite. Esso si articola nella disposizione di alcune torri e di una costruzione lineare ai lati del Grand Boulevard per Roubaix, di un lungo muro a lotti che riduce l'attuale cimitero, trasformandolo progressivamente in una parte in parco, e di una grande costruzione basamentale nei pressi del Grand Palais, come ampliamento delle superfici destinate ad esposizioni fieristiche. Tutte queste parti di progetto si collocano sulla iniziale griglia del progetto OMA, andando però a pronunciarsi soprattutto sulle zone marginali di essa e ricercando una relazione con la storia urbana di Lille, descrivibile anche come successione di impianti geometrici: dalla espansione vaubaniana del Vieux-Lille, all'ampliamento ottocentesco, al tracciamento dell'asse per Roubaix, alla affermazione di una trama di diffusa occupazione territoriale del suolo.



Prospettive e sezioni della torre. Pianimetria generale.

significato simbolico e relazionale di una funzione civile (l'Hotel des Regions) attraverso la riproposizione di una piazza coperta posta a 100 metri d'altezza. Tra questi opposti orizzonti il fasto è pensato come una forma in costante evoluzione, nella quale i nuovi spazi funzionali, reagendo al programma e alle esigenze funzionali, determinano l'immagine di un corpo cangiante: di una torre d'ombre.

l'imito - le mura della città chiusa - in nuove forme di mura. Si avanza l'ipotesi di pensare l'immagine come architettura di grandi superfici dai confini ambigui, fluide, capaci di generare spazi elastici e flessibili, topologici in cui il travaso tra esterno e interno sia continuo rimettendo in discussione il concetto di internità. L'area su cui si sviluppa il progetto comprende l'area del parco con il frammento di Gil Clemens, l'île des arborances, la piazza antistante la stazione di Eurallie e il viaduc Le Corbusier. La strategia adottata mira a cogliere i valori del luogo mettendone in gioco i materiali del contesto e a chiarire la natura dei suoi spazi aperti.

Il progetto introduce un nuovo segno la cui accentuata longitudinalità viene messa in crisi da ripetuti tentativi di creare delle micro-centralità, spazi pubblici legati a scale relazionali locali, tema non sufficientemente esplorato nel progetto OMA. Paesaggi minerali e paesaggi vegetali si stratificano nel parco, letto come elemento di aggregazione dei paesaggi determinati dalla città storica, dalle presenze infrastrutturali e immateriali, dalle presenze naturali, dalla memoria delle mura e dei canali.

Nota metodologica

1. Il Seminario Internazionale "Bigness et ev(en)ment". Con la partecipazione al Seminario internazionale "Bigness et ev(en)ment" organizzato dall'École d'Architecture de Lille ha inizio il lavoro che il gruppo di ricerca del dottorato di progettazione architettonica e urbana sta sviluppando su Lille, Eurallie e sulla conurbazione di Lille-Roubaix-Tourcoing.

Lo studio della città e di del suo territorio si avvia attraverso uno sguardo centrato sul progetto Eurallie e volto a individuare complessi e aperture.

Il lavoro del gruppo di ricerca all'interno del Seminario internazionale porta alla redazione di due tavole: una lettura storica della città di Lille, una lettura stratificata del progetto OMA attraverso una differenziazione di sguardi interpretativi.

2. L'analisi. Si avviano in seguito ricerche documentali e architettoniche e si stabiliscono rapporti con le istituzioni pubbliche e con i docenti dell'École d'Architecture, in particolare con M. Ragan e i suoi collaboratori.

Il lavoro di questa fase produce alcune tavole analitiche che, con una rappresentazione comparata attraverso un accostamento di diverse scale (1:50.000 e 1:5000) fra il territorio della conurbazione illoise e un quadrante urbano di Lille riferito al sito del progetto, si propongono di indagare il rapporto fra il progetto Eurallie e la scala territoriale e urbana. Ciascuna tavola affida a un particolare criterio descrittivo il compito di interpretare la forma dei siti attraverso uno sguardo preciso, riconducibile a una riconoscibile convenzionalità: uno di carattere geometrico, uno di carattere infrastrutturale, uno riferito ai vuoti e pieni, e uno alle assialità.

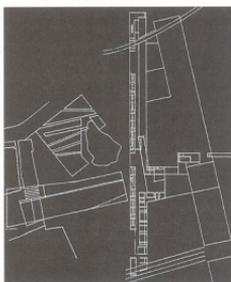
3. La questione del programma. Il Seminario internazionale ha l'accento sul tema della continuazione del progetto Eurallie. Il lavoro di ricerca ha quindi evoluto di assumere una posizione "esterna" al progetto Eurallie. Ha invece scelto di adottare il "Programme Cadre" di Eurallie come quadro programmatico iniziale e il progetto urbano redatto dallo Studio OMA/Koolhaas, con i progetti architettonici realizzati. Attraverso lo studio del testo dell'OMA, "Lille", sono stati poi reperiti problemi aperti e aspetti incompiuti, che gli studi analitici compiuti dal gruppo hanno illuminato facendo loro assumere il ruolo di precise questioni programmatiche che i progetti andranno ad affrontare.

4. I progetti. Da qui muovono i progetti che assumono quindi da un lato il materiale analitico come descrizione dei luoghi e individuazione di temi particolari e dall'altro la selezione di questioni fatte nell'ambito del testo "Lille" come quadro programmatico del progetto. In questo modo ciascuno dei progetti assume il valore di risposta che arriva al termine di un percorso al quale ogni progetto è in un certo senso riferito.

Ogni progetto ha quindi stabilito una relazione con la storia di Lille e con il progetto Eurallie e lavora al suo interno, stabilendo con esso rapporti articolati e critici. I quattro progetti allora, pur differenziandosi per risposte, sono accomunati da un procedimento unico che li rende contemporaneamente progetti singoli e parti di un progetto unico che vede uno stratificarsi delle risposte e un loro sovrapporsi a seconda dei temi, dei livelli, che volta per volta si vogliono selezionare nel lavoro.

I progetti sono rappresentati così da una tavola iniziale che affianca, anche qui con un salto scalare (1:10.000/1:5000), la rappresentazione tematica della città di Lille e il quadrante del sito Eurallie con il tracciamento planimetrico di tutti i progetti del gruppo di lavoro e con l'individuazione del progetto in questione, che appare rivelarsi come parte attivata di uno schema comune. Una seconda tavola rappresenta di ogni progetto gli aspetti particolari attraverso rappresentazioni a scala architettonica e una rappresentazione planimetrica in scala 1:2000.

Vi è poi un modello che rappresenta contemporaneamente tutti i progetti - in rosso - in rapporto al progetto OMA - in grigio - su una base con una rappresentazione planimetrica dell'intero. Modello che non è tanto la rappresentazione di un'unica soluzione progettuale, ma piuttosto la rappresentazione, attraverso una provvisoria fissità, di un progetto stratificato, sorta di esemplificazione di una possibile soluzione progettuale fra le tante, anche imprevedute, che il lavoro nelle sue varie declinazioni può produrre (R.A., M.C., A.G., L.N.).



Pianimetria di progetto.

Centralizzazione e longitudinalità. La couronne verte

Roberta Albiero

La ricerca di nuovi tipi di centralità si pone a Eurallie con estrema evidenza. Simbologizza la necessità umana di appartenere a un luogo. Essa si scontra con l'idea dell'errare, con il concetto di eterno ritorno e di vita come percorso. In termini spaziali e architettonici si danno risposte diverse: la piazza riflette l'idea dello spazio stazionale, la strada quello dell'errare. Gli spazi metropolitani complessi assumono entrambi i toni, contaminandosi. Il margine viene assunto dal progetto quale tema da declinare tra longitudinalità - i tracciati di attraversamento - e centralità - i nuovi nuclei di adattamento e di scambio.

Il progetto si interroga sulla trasformazione della natura di

Il progetto assume una sequenza di recenti verdi trasformano e riordinano lo spazio, strutturano il vuoto accogliendo le differenti verticalità. Il margine si costruisce attraverso un intervallo, dialoga con un fronte minerale e a ritmo di elementi verticali, e uno vegetale, mentre la cortina compatta richiama l'unità compositiva dei tessuti storici.



Pianimetrie.

Interno/esterno: une frontière floue

Luisa Nova

Il sito appare come la cortina della separazione, intervallo tra ambienti differenti, enclave tra rete infrastrutturale e contemporaneamente parte di un sistema analogo di vuoti. La ricomposizione della dimensione corporea di questi spazi coincide con l'acquisizione di senso. Tale acquisizione si definisce dalle relazioni che si possono instaurare e dalla capacità di identificarsi e orientarsi. So da un lato l'orientamento è legato al movimento dei corpi, al loro essere centrali rispetto a uno spazio esteso che scorge, che si richiama per poi ripartire, dall'altro la cultura dell'abitare ha spesso attribuito al luogo il valore di meta. Come la città è un luogo meta dei percorsi territoriali, le porte e gli accessi sono punti di passaggio tra interno ed esterno dove la linea di confine che stabilisce i rapporti tra elementi conformanti il luogo, e tra osservatore e luogo stesso.



Elementi regolatori.

le giaciture dei tessuti e una sequenza di cortine verdi edilizie, scardina la logica che impone la circolazione entro i flussi di maggior portata, ricostruendo una rete pugnale libera in una dimensione organica dello spazio. La tensione espulsiva da sempre presente si coniuga con la volontà di essere luogo discreto di passaggio attraverso la costruzione di un margine che si relaziona sia ai tessuti minori del quartiere St. Maurice, sia al centro affilato riprendo la logica imposta dall'asse del TGV.

Architettura dello spazio di relazione

Nicola Ventura

Nelle aree "residuali", ovvero nelle divergenze tra tessuti insediativi e reti infrastrutturali, dove logiche e ragioni dello stare si confrontano con geometrie e meccaniche dell'andare; negli interstizi, soluzioni anche minime delle continuità, ma decisive dell'articolazione del territorio; nei deficit di urbanità tra l'essarium della città non meno che della dispersione insediativa; nei nodi, dove tutte le potenzialità fondative dei cui si confrontano con le tensioni astratte dell'altro, si scrotono tendenze all'omologazione con revival passatisti, fughe tecnologiche con digressioni deostruzioniste, negazioni ecologiche con mercificazioni simboliche; o, più banalmente, vuoti "in attesa". Situazioni pervasive, decaratterizzanti che, loro malgrado, si rivelano specifiche dell'attualità dei "paesaggi contemporanei".

Pertanto, occasioni di sperimentazione del progetto di architettura, appunto come spazi di relazione. Di relazione con il contesto, cioè i caratteri di quel particolare "luogo", e di relazione a distanza, con altri "luoghi" in condizioni analoghe; di relazione con quella che continuiamo a chiamare "città", insiemi di formazioni antiche, strutture consolidate, espansioni recenti e di relazione con nuovi ordini introdotti dalla scala geografica e nella dimensione dell'"ambiente"; e di relazione nel frequentare la nostra contemporaneità.

Se si intende il progetto come pratica teorica, la riflessione analitica e interpretativa si confronta con il disegno e la costruzione a sua rappresentanza: talché il fisico, l'artefatto continua a parlare delle ragioni umane. Nella scuola, testi, ovvero saggi di approfondimento teorico, e progetti, ovvero esperienze di specificazione applicative, si corrispondono nella ricerca non tanto di metodi o soluzioni: piuttosto percorsi di studio. Tra le chiusure dell'"accademia" e le tentazioni di deriva disciplinare, si tratta, lo credo, di allargare lo sguardo a comprendere punti di vista diversi sugli stessi fenomeni e sulle ricerche figurative, nelle selezioni di quelli ritenuti più significativi a ricondurre il problema sullo stesso disciplinare.

Bergamo 1998: un'area di lavoro particolarmente significativa tra tessuti urbani consolidati e fasce di linea ferroviaria. Tra volumi e linee, tra quartieri e superfici. Si può operare per elementi edificati distesi nel verde e ricondurre a partecipare un nuovo "quartiere" della città; si può dare ragione ai tessuti, rifare condizioni e rifondare per considerare il problema dal lato topologico; si può dichiarare il vuoto, rivalutando nel confronto tra suolo e piano geometrico, una scala geografica per la città. Persone diverse: quando si rivulva l'obiettivo di assecondare le evoluzioni infrastrutturali secondo tappe di avvicinamento urbano, "dal confronto progettuale con nuovi ordini scalari di mediazione del rapporto tra apparato infrastrutturale e città, la proposta progettuale considera la necessità di mettere a punto nuovi strumenti di analisi critica e di elaborazione di soluzioni nonché nuovi principi di insediamento" (C. Ezzechi); ovvero, quando si prevede di sostenere le linee di collegamento con le strategie di espansione della città in un sistema di interconnessione reciproca, "il progetto spetterà la capacità di rivisitare le forme cancellate e contraddette dall'insediamento più recente... proponendo una correlazione significativa con i nuovi insediamenti, ricostituendo una forma consapevole del territorio" (E. Fiano); ovvero ancora, se si discute il tema in termini di questioni dell'adattamento e della extraterritorialità, dell'indifferenza, del luogo specifico e delle matrici della sua spazializzazione, "l'approccio si muove nella direzione del dialogo critico tra la stabilità del sito e della tradizione e il nuovo della cultura contemporanea. [...] Lo spazio residuale nella sua valenza positiva possiede una potenzialità liberatrice... E in questa logica che si pone il progetto attraverso la sperimentazione di ordini, configurazioni e spazi nuovi". (S. Iorio De Marco) ■



E. Fiano, schema planimetrico della proposta di intervento nell'area di progetto.

Lo sguardo del progettista

Emanuele Fiano

Entro un'"indifferenza alla nozione geografica del territorio" (d'Alfonso), nuove famiglie di connessioni scalari il dilatato "territorio dell'architettura" (Gregotti) paradossalmente "destituendo la riconoscibilità dei luoghi collegati" (Crotti), in una tendenza omologante dell'insediamento nel quale "emerge la premi-

enza del reticolo di relazione" (Zamì).

Ente le dinamiche trasformative dello sviluppo insediativo e dell'infrastrutturazione, comunque lontane da una correlazione strutturale capace di rideterminare un'identificazione dei luoghi, la rete accentratrice del sistema insediativo diffuso urbano e degli nozioni urbane che riflettono gli attuali assetti insediativi, pur nella presente divaricazione tra strumentazione teorico-disciplinare e prassi architettonica.

Lo sguardo del progettista dovrà essere allora intenzionato a riconoscere le differenze strutturali lo spazio eterogeneo del diffuso, e valutarne le potenzialità latenti, attraverso la stratigrafia delle forme insediative.

Nella dialettica storica tra permanenza e variabilità, andranno ricercate le sovrapposizioni, le interruzioni e i disegni interrotti di una compressa tra segni dell'urbanizzazione, dell'infrastrutturazione e le tracce dei precedenti usi del suolo. Alcuni nodi della maglia insediativa, alcuni altri "luoghi notevoli" della dinamica insediativa, sedi privilegiate dove massima è l'accumulazione, tra i ranghi costitutive dell'identità locale, e determinazioni indotte dalla nuova scala territoriale. Al progetto spetterà, quindi, il compito di rivisitare le forme cancellate, facendo emergere possibili ancoramenti per i concetti, proponendo una correlazione significativa, ricostituendo una forma consapevole del territorio. ■

I segni della storia e del progetto

Più insediativo, intensità insediativa, contesto, paesaggio toriano a rimoninare una questione del progetto urbano che richiama il dibattito della cultura italiana sulla città risale a Muratori e Rogers, Gregotti e Rossi. N. Ventura lo ripropone in nuovi termini per "tenere conto delle problematiche del paesaggio. D'altra parte per i giovani ricercatori che hanno provato a Lille un esperimento di pratica teorica del progetto architettonico si è trattato di reperire i segni di mutazioni scolarie (Alberoni) e di verificare il principio d'imposizione della verticale su Le Plat pays (Carones). Così l'esperimento progettuale a Lille evidenzia un'ambiguità del



Planimetria particolare di progetto.

progetto Eurallie: "se considerare Eurallie quasi alla stregua di un aggiornato "Weissenhof della velocità", e perciò condannato, proprio dalla sua dimostratività, a rimanere come sospeso in una specie di virtuale allestimento della contemporaneità, escluso dai reali processi di rideterminazione del paesaggio insediativo a scala urbana e geografica; oppure se le architetture e gli spazi di relazione realizzati in questa operazione rappresentano oggi per la struttura urbana di Lille una nuova sequenza di "cappisidi" urbani, cioè di luoghi architettonici capaci di farsi cerniera tra nuove forme di spazio e nuove forme di vita" (Spagnolo).

Scale di relazione estese

Carlo Ezzechi

Nel caso di Bergamo, l'area oggetto di sperimentazione progettuale si pone lungo la linea ferroviaria, in un intervallo conteso tra il contesto urbano più consolidato e le aree occupate dalla linea ferroviaria. Tale situazione contribuisce a definire un discriminare tra diversi assetti morfologici urbani in un luogo in cui la convergenza tra reti infrastrutturali estese (su scala regionale, come la ferrovia delle valli e la linea ferroviaria, nonché i possibili collegamenti con il tracciato della tangenziale) introduce un notevole livello di complessità nel processo di definizione di un necessario scalo intermediale: tema fondamentale di progetto. La scala, intesa in termini sia dimensionali che relazionali, di nodi terminali di sistemi infrastrutturali tecnologicamente complessi, non rappresenta un fattore limitante ai soli aspetti quantitativi ma tende a coinvolgere in profondità le qualità tecnologiche, funzionali e spaziali. Scala di relazione estesa, mantenuta attraverso reti estremamente specializzate, contribuisce infatti a definire i sistemi di connessione, intesi sia in quanto reti infrastrutturali che luoghi di stazionamento, come proiezioni di ordini territoriali non direttamente riferibili al contesto circostante. Questa fondamentale caratteristica di extraterritorialità tende a introdurre un principio di esclusione dei rapporti rispetto all'interno, a fratture, a evidenti discontinuità nelle caratteristiche dei tessuti urbani, alla definizione di aree inedite, non appartenenti né alla città né all'apparato infrastrutturale che vi si inserisce. L'estrema specializzazione funzionale, nonché le caratteristiche tecnologiche delle linee ferroviarie, ad esempio, fanno in moltissimi casi contributo a definire vere e proprie barriere, linee di netta separazione tra la parte più densa delle città e le loro successive espansioni, generando luoghi di accesso e di transito come le stazioni, e aree libere di uso e forma indefinibile lungo il percorso.

Nella valutazione di questi problematiche, dal confronto progettuale con nuovi ordini scalari alla mediazione del rapporto tra apparato infrastrutturale e città, la proposta progettuale considera la necessità di mettere a punto nuovi strumenti di analisi critica e di elaborazione di soluzioni nonché nuovi principi di insediamento. ■



C. Ezzechi, diagramma di interpretazione dell'area di intervento.

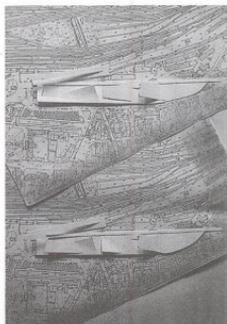
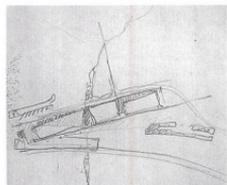
Architetture delle aree residuali

Sonia Iorio De Marco

Il progetto affronta il tema delle "aree residuali" intese come prodotto delle logiche di geometrie diverse, quelle del tessuto insediativo e della rete infrastrutturale; aree residuali nel senso di "straniamento" e di perdita di valore, anche se non i riconoscono più nel tessuto insediativo né nel sistema infrastrutturale. Tali spazi aprono o più riconducibili ai modelli di parco, piazza, galleria ma nemmeno associabili ai manufatti edifici edificati non rispondono ai principi insediativi di fondazione del suolo. Si tratta comunque di formazioni spaziali pervasive prodotte dallo stesso sistema di relazione che nel loro insieme - forse - rappresentano le occasioni della città contemporanea. Questo tipo di situazioni spaziali solleva nuovi temi come quello dell'appartenenza; perché quando si determina un distacco decisivo tra suolo e costruzione è legittimo chiedersi se abbia ancora senso parlare di appartenenza di tali formazioni spaziali al sistema dell'insediamento o alle ragioni correlative del legame. E magari esista una certa resistenza a riconoscere la dispersione come qualità sarebbe comunque interessante discutere se i principi dell'appartenenza e dell'identità sono confrontabili con quelli dell'atopicità, e se sì in che termini.

La relazione spazio-infrastruttura apre una seconda questione, quella dell'extraterritorialità conmutata alle sedi dei mezzi di trasporto e per esteso ai sistemi di comunicazione; in conseguenza la diffusione e moltiplicazione della nostra relazione fisica e virtuale con il mondo e perdita dei segni costruiti che garantiscono il radicamento locale delle comunità sono solo alcuni degli aspetti della contemporaneità che la nostra disciplina dovrebbe essere in grado di cogliere, descrivere e interpretare. Il nostro problema disciplinare oggi sta nel risolvere la relazione tra il caso, il sito e una tradizione specifici, e l'ormai innegabile globalizzazione delle informazioni, l'omologazione dei linguaggi, dei materiali e delle tecniche.

L'esperienza progettuale applicata proprio a una delle tante formazioni residuali si apre a queste problematiche consapevoli dell'improvvisamento dei modelli interpretativi e delle difficoltà di applicare gli statuti disciplinari del passato alle condizioni del presente. L'approccio si muove nella direzione del "dialogo critico" tra la stabilità del sito e della tradizione e il nuovo della cultura internazionalista ovvero tra un "qui" (nel quale fisicamente lavoriamo, progettiamo) e la consapevolezza di un "altrove" con il quale condividiamo una comune umanità. In questa logica l'area residuale diventa depositaria di una potenziale tensione dialettica tra "nodo" e "rete" da intendere non come entità irriducibili ma di cui si corrispondono; nel "qui" l'ubi consistit (nodo) consapevole di un altrove (rete). Lo spazio residuale nella sua valenza positiva possiede una potenzialità "liberatrice" che nasce dall'obsolescenza riconosciuta dei tradizionali metodi di approccio progettuale; è in questa logica che si pone il progetto attraverso la sperimentazione di ordini, configurazioni e spazi nuovi. L'esperienza si propone di inserirsi nella ricerca con la determinazione di chi crede nel fisico, nel costruito come contributo alle problematiche della contemporaneità. ■



S. Iorio De Marco, schizzo e veduta del modello.

Napoli 1

Napoli 1
Dottorato in Composizione
architettonica

Sede:
Università degli Studi
di Napoli Federico II

Sedi conorziate
Facoltà di Architettura
di Palermo
Facoltà di Architettura
di Reggio Calabria

Collegio dei docenti
Alberto Calmo
Pinaquele Cusella
Mario Dell'Acqua
Giuseppe Leone
Giancarlo Neri
Fabrizio Spirito

**Dottorandi
del ciclo in corso**

XI ciclo
Maria Rosaria Cangemi
Francesco Careri
Rita Cecchi
Brunella Como
Paola D'Alfonso
Nicola Maturò
Alessandra Ricciardi
Francesco Viola
Marco Zummo

XII ciclo
Mohammed Abu Hassen
M. Chiara Baldassarre
Filippo Romeo
Riccardo Rosi

XIII ciclo
Carlo De Luca
Angela Galluzzo
Calogero Marzullo

R. Maglitta, *En omaggio a
Mark Seawert, 1937.*

A ribadire il pluralismo che connota il dottorato, si presentano alcuni contributi riferiti a differenti tematiche: gli involucri esterni e la loro portata comunicativa, la dimensione paesaggistica, l'approccio tipologico. Dall'approfondimento teorico alla progettazione ambientale alla progettazione di un edificio storico, la successione secondo una progressiva messa a fuoco dello sguardo, fino allo zoom sul singolo oggetto, sottolinea anche una conseguente calibratura degli strumenti rappresentativi, oltre che delle metodologie progettuali. Dalle immagini di facciate ai modelli tridimensionali, alle piante: la differente accettazione di elementi strettamente irrelati nella redazione del progetto induce una pluralità di modi nell'affrontare le problematiche della composizione dell'edificio e della caratterizzazione della sua immagine, che inevitabilmente si confronta con le mode dell'architettura contemporanea.

I sensi dell'immagine

Claudio Bozzacra

La ricerca La dimensione dell'immaginazione, condotta nel triennio del IX ciclo di dottorato di ricerca in composizione architettonica, ha voluto guardare prevalentemente alla storia delle forme espressive, per seguire il percorso e le problematiche del loro pensiero simbolico e i loro obiettivi. Lo sguardo tutto focalizzato sulla dimensione visiva, del resto, appare perfettamente coerente con l'idea di una civiltà dell'immagine, che vede lo stesso progetto, ormai divenuto insufficiente a fronteggiare il mondo, alla stregua di un dipinto, come meccanismo rappresentativo teso a soddisfare l'eterna attitudine dell'uomo a ridisegnare il mondo, palcoscenico esistenziale sia pubblico che privato, che corrisponde a infinite funzioni ma in cui non emerge più un ruolo guida dell'architettura.

Si va affermando, allora, un concetto artistico del progetto, incentrato sul culto dell'immagine come testimonianza autentica che fungo da ricarica motiva-



Modi (e mode) dell'architettura

Lugina De Santis

L'ibridazione tra arte e architettura e il riaffermarsi del valore compositivo della facciata sono gli estremi entro i quali collocare quella che, con un gioco di parole, possiamo definire "architettura prêt-à-porter", con una chiara allusione al fenomeno della moda - in quanto declinazioni dei "modi" del progetto attuale - e soprattutto in relazione allo styling di griffe e designer - e appare ridondante sottolineare come lo stile sia anche paradigma architettonico. Priorità dell'immagine, importanza della griffe e spettacolarizzazione dell'idea sono fenomeni condivisi dai due mondi, entrambi tesi a ricomporre il successo ratificato dalla circolazione comunicativa.

La sempre più accentratà medietizzazione del prodotto, lanciato sul mercato internazionale e soggetto a un consumo globalizzato, innesca una dinamica perversa: sulla base del marketing, l'opera deve rimanere sempre se stessa, per essere immediatamente identificabile, e, al tempo stesso, rinnovarsi continuamente, per inseguire la volubilità

del mercato. Il sempre più veloce processo di omologazione, con le sue catene imitative schematiche e omogeneizzanti, produce, infatti, quale reazione uguale e contraria, l'espansione dell'identità, laddove è la differenza, intesa come novità connotante, il bene merceologicamente per eccellenza.

Altra, in un processo di tipo schizofrenico, l'ansia del superamento, sotto la spinta dell'originalità, induce l'accumulo vertiginoso di stratificazioni intenzionali e la disseminazione di elaborazioni soggettive, definite come presa di distanza da quanto già realizzato; mentre una sorta di adismo creativo, nel senso di ripiegamento su di sé, mitigato a volte da uno sguardo ironico, motiva l'autoreferenzialità e l'autocitazionismo di tante ricerche.

Il rito stagionale delle sfilate, tra atmosfere circensi e provocazioni sconciate, non ancora scandisce la produzione architettonica, ha le dimensioni, tempi e modalità decisamente più complessi, ma i ripetuti di immagini che costellano le pagine di tante riviste e il chiuso circuito dell'assegnazione degli incarichi internazionali tramite i concorsi, con il turnover delle star consacrate, pongono anch'essi le griffe in primo piano.

Da un lato l'architetto, costruttore di immagini, persegue l'imitazione dell'effetto e la sua costituzione in funzione della riproduzione comunicativa, dall'altro la committenza - specie quella delle grandi città europee impegnate nel lancio pubblicitario delle proprie iniziative - sembra mirare alla realizzazione di una sorta di galleria delle architetture contemporanee, quasi a voler raccogliere in un museo urbano l'opera dei maggiori maestri del momento.

Nel discorso esplicito della tentazione mediatica, ricerche decostruttive, hi-tech, post-modern, landart o elaborazioni materiche - tra sprechi tecnologici, disappiaggi figurativi e piasivatori concettuali - sono gli "stili" che comitano i nuovi progetti.

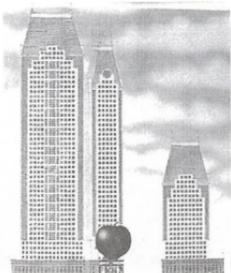
Ma, al di là della semplice constatazione fattuale, il nesso architettura/moda si fa inquietante guardando all'essenziale legame con lo stile e alla radice tessutaria dell'architettura, perché assume il senso di una possibile deriva già inscritta nell'origine: un rischio rispetto al quale mettersi in gioco costantemente.

La parola *habitus* di dice che l'abito è anche questione di abiti e il termine *ew*, che traduce il latino *habeo*, è alla base del vocabolo *forma*. L'apparenza dell'edificio è, in ultima analisi, problema di pelle: infatti, è mediante l'involucro esterno che la costruzione si rapporta all'interno e si offre alla percezione immediata.

Che l'architettura possa riferirsi agli abiti lo rileva già Gottfried Semper. L'analisi del termine *Bekleidung* (vestiario, ornamento), con la sua ambiguità, gli consente di sostenere la stretta analogia tra il ricoprire un corpo con un tessuto e il rivestire un edificio con l'ornamento derivante dalle sue trame. Infatti, quasi tutti i simboli strutturali utilizzati nell'abito architettonico - modanature e giunture con decorazioni dipinte o scolpite - sono "ricavati direttamente dal modo di vestirsi (...) di adornarsi". La stessa denominazione tecnica utilizzata per designare molte parti tettoniche - legatura, corona, telajo, rivestimento... - è una chiara testimonianza dell'intima relazione tra arte tessile e arte del costruire, sottolineata anche dalla stessa radice e dall'identico significato funzionale delle parole *Gewand* (veste) e *Wand* (parete) o anche *Decke* (coperta) e *Dach* (tetto). La cultura, inoltre, esprime nel modo più semplice e comprensibile un "importantissimo e primario assioma della prassi artistica: [...] fare di necessità virtù". Giochi di parole soprattutto, anch'esso, da un'analoga etimologia: quella tra i termini *Nacht* (cultura) e *Noth* (necessità).

Inaugurando un mondo di significati simbolici nel momento stesso in cui si presta a svolgere compiti del tutto strumentali, la tessitura rappresenta la prima industria artistica,

zionale per molti autori della nuova generazione, che intendono così superare il conflitto tra arte e progetto, dualismo protagonista di gran parte di questo secolo, facendo del linguaggio da assumere e dell'eventuale stilismo del passato da eliminare il fulcro della propria elaborazione.



R. Venturi, Time Square Plaza, project - New York.

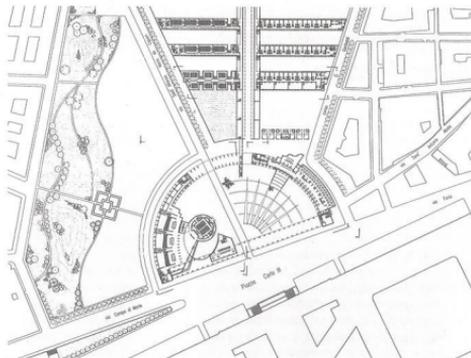
Il ritorno alle forme classiche nel Postmodern, le contaminazioni della pop art nell'architettura di Robert Venturi - emblematico il suo tentativo di monumento nella city contemporanea, del 1984, che proponeva per Times Square una melà rossa gigantesca, simbolo fin troppo scontato della New York/Big Apple in rilancio anche grazie a questa formula pubblicitaria di successo internazionale - ripropongono fortemente un'architettura della comunicazione, che si faccia immagine della civiltà dell'immagine, in un raddoppiamento del termine che significativamente si impone agli aspetti più specificamente costruttivi. Persino gli edifici realizzati negli ultimi due decenni, che più si riferiscono all'eredità pionieristica del modernismo, dal costruttivismo a De Stijl, nella riproduzione dei relativi stili, fanno dell'immagine il nodo del progetto.

Un lento ma incalzante proliferare di costruzioni di varie tipologie, caratterizzate dai colori pastello e dai monumentali frontoni, si fa strada nella cultura post-modernista, superata più tardi dal decostruttivismo, atteggiamento certamente più intellettuale, che ha dato vita a una esplosione di eccessi scultorei per un'architettura sempre più bisognosa di autoreferenzialismo in una "città senza luoghi", ma in realtà

luogo della "moltiplicazione" dei luoghi, della loro innovazione, commistione e specializzazione, della loro infinita "dislocazione" territoriale.

Così le masse sovrapposte di Gehry, gli slittamenti volumetrici di Eisenman, le composizioni astratte di Hadid diventano i luoghi dell'incontro tra filosofia e architettura, in "una esperienza plastica estrema", capace di spingersi oltre la percezione dello spazio, dissolvendo forme e funzioni nel "disegno di un mondo" in cui oggetto e corpo vivente, natura inorganica e conglomerato urbano perdono le reciproche distinzioni.

Nel progetto di un edificio per uffici, abitazioni e spazi pubblici, presentato al concorso per un lotto urbano a Berlino, il polacco Libenski affronta il rapporto tra suolo urbano e forma architettonica. Ripropone la tradizione degli edifici in linea con un'architettura lunga circa 450 metri e larga 10, che s'innalza dal suolo, verso sud, con una gigantesca trave con un'inclinazione di 6° e con un'altezza che varia dai 20 ai 55 metri, come superamento del sito e come taglio attraverso i frammenti superstiti, a scardinare l'orizzonte. Nella "città a relatività variabile", dove è difficile individuare abiti specifici alla questione del progetto e del suo linguaggio, il mondi-



N. Pellegrino, proposta di recupero dell'area di piazza Carlo III. Pianta piano terra con la sistemazione del parco.

con una connotazione fordevole rispetto alle altre arti, soprattutto rispetto alla letteratura. Il tappeto, infatti, è al tempo stesso una costellazione di segni e la forma primitiva di delimitazione spaziale.

Nelle parole di Semper, "l'arte dell'investimento della nudità del corpo" è precedente "l'utilizzazione di superfici protettive per accamparsi e delimitare lo spazio". Il primo racconto, con l'incrocio dei rami e l'intreccio delle fibre di rafia di colori differenti, disposte alternativamente nella tessitura per creare il motivo ornamentale, già implica il doppio struttura/ristestimento che sottende lo stile. Il tessuto riveste la nudità del corpo, rendendola sostegno insensuale rispetto alla conformazione spaziale e, al tempo stesso, sostrato necessario del suo linguaggio ornamentale. Assimilato al corpo, l'edificio, come organizzazione significativa di tutti i materiali, nella complementarietà indissolubile di colore e pelle, è il risultato di un processo formativo che non tiene comprese anche i principi dell'uso e la tecnica.

Ma se lo stile semperiano, nell'esplicità diretta dei suoi quattro elementi – basamento, focolare, struttura e rivestimento, ciascuno riferito a una tecnica del fare e a un modo e a un luogo del vivere – è una sorta di incampanamento tecnologico del costruire; sedotta dalle lusinghe di un eroe eteroreferente (l'opera mira, ora, a farsi espressione di un'intenzionalità soggettiva o esile di un mero ingranaggio produttivo, per spiagge, disorientare, secondo il corpo letterario, allora, si rapporta al suo abito in modo più ambiguo, secondo i modi della connotazione simbolica; viene quasi rimosso rispetto alla superficialità della sua immagine, che è anche garanzia di immediatezza comunicativa. È l'altro, infatti, il luogo dell'identità corporata, contrassegnata dal disegno dell'epidemiode o da plasticità delle pieghe, che, in quanto scrittura soggettiva, gli attribuiscono un "supplemento d'anima". L'esplicità della facciata/volto o rivelazione plastica, nell'accentazione soggettiva, rinvia entrambi a un elemento non sopprimibile – l'anima – per assegnare interiorità e valore al corpo dell'edificio – o al suo simulacro – rispetto al quale la stessa anima si rivela o viene aggiunte, con funzione compensatoria. Come adeguatazza del carattere o come avvolgimento adentico, l'abito architettonico è simbolo espresso che presuppone una struttura funzionale, un surrogato o un feticcio che può darsi solo nella differenza, tutta metafisica, ma necessario – la perfetta funzionalità del sostegno – e accidentale – la superficialità connotante del rivestimento.

te berlinesi si fa merce, associandosi alla generale fantasmagoria di un universo che artificializza il mondo e lo "denaturalizza".

A volte, la "virtualizzazione [...] assume le forme di una dematerializzazione dei materiali", generalizzando e trasferendo, in modo arbitrario, dal piano tecnologico a quello epistemologico, il fenomeno di pesantezza e l'aspetto caratteristico delle superfici dei "nuovi" materiali, per rendere il reale più virtuale. Un processo attuato nel Groninger Museum dei fratelli Mendini, con la partecipazione di Michele De Lucchi, Philippe Stark e Coop Himmelblau, che anche grazie all'impiego di materiali che non fanno riferimento all'iconografia architettonica consueta, come il laminato color o e serigrafato polichromo o l'alluminio sagonato sottovuoto, diventa pura strategia della comunicazione, alla stregua della tecnica pubblicitaria.

Se accettiamo il fatto che, come ci fa osservare Mario Petrucci, l'intero pianeta sta ricoperto da una vasta fetta delle montagne come le città, i mari come gli stabilimenti industriali sono soltanto le pieghe – anfratti ed emergenze di un territorio dalle configurazioni sempre provvisorie, utili solo ed esclusivamente al transito di chi corre dallo stesso



F. Gehry, il Guggenheim Museum di Bilbao.

allo stesso – acquista senso il "rigorismo epidemico", l'architettura di facciata basata sulla stessa minimizzazione dei dettagli e degli spartiti, che alla visione della nudità della superficie contrappone la più ampia libertà dei volumi e la soluzione di continuità rispetto all'intorno.

La ricerca può concentrarsi, allora, sui nuovi materiali e sulle nuove tecnologie costruttive, nelle sperimentazioni e sulla dematerializzazione di Jean

Infanti, se la ricerca attuale, inevitabilmente incentrata sugli aspetti visivi e comunicativi in un universo dove "tutto sta sulla superficie", sembra sottolineare la distanza del segno – da un'interiorità dispersa e da un significato smarrito – e la sua essenza tutta superficiale, ponendo l'accento sull'involucro che definisce l'edificio, laddove il diaframma è il luogo in cui si esibisce la sua spazialità che, con un gioco di parole, potremmo dire "vista" piuttosto che "visuale"; lo stile, come medium espressivo riferito alle strutture e ai modi formativi, è tradizionalmente inscritto nel rapporto forma/contenuto. Declinato come adeguatazza nella versione della retorica classica che lo voleva "abito" del pensiero, o come sincrota nell'accezione romantica che, puntando sulla creatività individuale, lo vedeva come "incarnazione" autentica del concetto, riguarda i sensi e i modi dell'espressione. E che lo stile sia, da sempre, questione di segni lo ribadisce la radice etimologica, che accomuna il latino *stilus*, strumento per incidere testi su supporti lignei o litici, alla stela greca, la colonna, o allo stilo, il suo fusto nell'ordine rustico, e, tornando al mondo romano, alla stela, primo esempio di monumento, a ribadire l'intima familiarità tra scrittura e architettura, nell'opacità del corpo monumentale.

La fondazione del linguaggio architettonico ad opera di Leon Battista Alberti, infatti, con l'individuazione del disegno quale veicolo comunicativo dell'idea costruttiva, rinvia al modello grafico della scrittura. Gli ornamenti architettonici, in primis la colonna, con le modanature costituite da più elementi dal profilo caratteristico da combinare in modo strettamente lineare alla stregua delle lettere, si rifanno, nell'economia della propria logica, all'ordine del segno. Si aggiungono alla cosa costruita come la scrittura si relaziona alla parola: sono segni, se non maschere, che le si appongono indirizzando il senso. L'architettura diventa una faccenda di tracciato, di concatenazione e di spazatura di elementi: di collocato, e, nel combinatorio astratta del disegno, si introduce una significativa separazione tra segno progettuale e significato materico, laddove il codice testuale diventa dispositivo alla dialettica simbolica dell'intenzionalità creativa. La fidele codificazione degli ordini e la teoria del carattere, fin all'espansione espressiva dell'architettura parlante, che assimila l'edificio a una sorta di ritratto architettonico del committente, sono le tappe più rilevanti di un'accentazione retorica della costruzione, nell'esplicità dell'aspetto estremo: la facciata-volto da declinare secondo una sorta di fisiognomica. Ma la stessa tipologica, concentrata sulla pianta, quale *trait-d'union* tra interno ed esterno, approda a una sorta di teoria figurata degli elementi architettonici e delle molteplici varianti all'interno del codice, restituendo ancora una volta la dimensione sculturale del costruire.

E, ci ricorda Jacques Derrida, rileggendo il *Fidro plantato*, la scrittura è anche rimozione del filo che la lega alla voce e alla memoria, rispetto alle quali è attività derivata, subordinata e accessoria: ricoprimiento del vero nella sua notazione grafica. Nel segno di *Nelios*, dio che separa e uccide, è "lettera morto", condannata all'opacità comunicativa e all'impossibilità di un'autentica decifrazione. Nella sua connotazione espressiva, allora, anche l'architettura è "testo senza voce"; i suoi segni sono meri grafici tracciati nel gioco di differenze di un lavoro decostruttivo decelato retroicamente secondo i molteplici modi della manipolazione della superficie. L'"abito" architettonico, perciò, rimosso ogni simbolismo organico, nell'allineamento dei panneggi plastici o delle tessiture materiche, ed esibito nella vetrina artificiale della comunicazione globalizzata, smarrisce il filo che lo lega al suo senso segreto. Alla pienezza enigmatica dello stile semperiano, che impone obbedienza e modestia nei confronti del processo autofornativo dell'opera, subentrano stili intercambiabili, da scegliere semplicemente in base alla convenienza pratica e alla riuscita effettuale, secondo ineluttabili esigenze di marketing.

Il "recupero del progetto" dell'Albergo dei Poveri a Napoli

Nicola Pellegrino

Che fare dell'Albergo dei Poveri? Domanda importante: considerata la mole, equivale quasi a dire "che fare di Napoli"?

Carlo di Borbone, più di due secoli fa, volle l'edificio come risposta, articolata ma universale, al problema della povertà nel regno. Ma, l'imponente fabbrica che Ferdinando Fuga progettò, iniziata già nel 1751, non fu mai ultimata. L'intento del sovrano non fu solo quello di offrire al regno una struttura istituzionalizzata in contrapposizione alle organizzazioni private contro il pauperismo, ma consegnare attraverso forti elementi architettonici le linee di sviluppo della città e individuare le nuove porte di accesso ad esse. L'Albergo fu completamente immerso nel contesto circostante, diventando uno degli scenari delle dinamiche riscontrabili su più ampia scala nel rapporto tra stato, oligarchie finanziarie ed economiche e nuovi ceti medi.

È proprio nei tentativi di fornire una risposta alla domanda iniziale che si innesca il processo di elaborazione del progetto.

Il contatto diretto con il manufatto del Fuga è sicuramente il dato più interessante e la sua rivelazione, attraverso i disegni di rilievo, un punto di passaggio obbligato. Nell'area, il cui impianto risulta fissato dall'intervento ottocentesco del Risascimento, si condensano problemi nevralgici del sistema urbano napoletano. Cosmo Garibaldi si pone come la linea di confine della storia della città: l'impianto greco-romano, la città medievale e rinascimentale, l'espansione settecentesca, l'impulso ottocentesco e gli sviluppi attuali convergono su di esso e da esso vengono delimitati. L'Albergo si mostra immediatamente come "monumento" ai margini della città, rudere gigantesco e centro gerarchico della intera struttura urbana. Egli è isolato, ignorato dai processi di trasformazione urbana, marginalizzato la vicinanza con il centro storico, la stazione ferroviaria, le strade di collegamento con l'aeroporto e le autostrade.

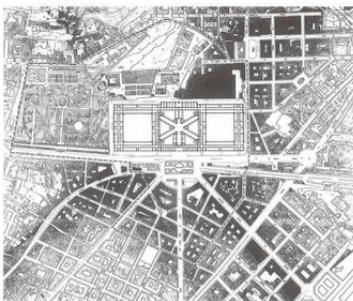
Il progetto si propone di rendere evidenti i caratteri storico-morfologici, offuscati dall'espansione contemporanea della città, e intervenire sull'impianto urbano e sul monumento con un lavoro di puntuale ridefinizione. Quest'area localizzata in una posizione straordinaria, equidistante dal centro storico e dal centro direzionale, si configura quasi come un vuoto, in quanto la consistenza degli edifici esistenti, fatta eccezione per un piano di essa, è di scarso valore urbanistico: edifici alti si alternano ad aree inedificate, vuoti fatiscenti ed abitazioni malsane, spesso cadenti o parzialmente distrutte. Ci si trova di fronte a una situazione di "periferia interna" alla città, dove lo schema elaborato dal Risascimento risulta attuato solo in corrispondenza dei lotti con maggiore rendita di posizione lasciando inediti o parzialmente edificati i lotti interni di minor valore. È la presenza di questo tessuto, per certi versi non "realizzato", a dettare la necessità di costruire una nuova parte di città, dotata di una sua autonomia formale e funzionale. L'Albergo costituisce un caso eccezionale e il suo recupero appare condizione necessaria, eppure non sufficiente, per riandare nella fila di un discorso architettonico che affondi le radici nella indicazione di Fuga, nella conformazione e configurazione del territorio, della forma e monumentale "porta accessoria", e della "direttrice" indicata. L'interesse, per un restauro conservativo, non nasce da un atteggiamento nostalgico né tantomeno da un amore

Nouvel, per il quale il vetro si propone come superficie da manipolare, a diversi gradi di opacità e trasparenza, per ottenere il "miracolo" estetico di cui interi di minor valore. È la presenza di questo tessuto, per certi versi non "realizzato", a dettare la necessità di costruire una nuova parte di città, dotata di una sua autonomia formale e funzionale. L'Albergo costituisce un caso eccezionale e il suo recupero appare condizione necessaria, eppure non sufficiente, per riandare nella fila di un discorso architettonico che affondi le radici nella indicazione di Fuga, nella conformazione e configurazione del territorio, della forma e monumentale "porta accessoria", e della "direttrice" indicata. L'interesse, per un restauro conservativo, non nasce da un atteggiamento nostalgico né tantomeno da un amore

Novel, per il quale il vetro si propone come superficie da manipolare, a diversi gradi di opacità e trasparenza, per ottenere il "miracolo" estetico di cui interi di minor valore. È la presenza di questo tessuto, per certi versi non "realizzato", a dettare la necessità di costruire una nuova parte di città, dotata di una sua autonomia formale e funzionale. L'Albergo costituisce un caso eccezionale e il suo recupero appare condizione necessaria, eppure non sufficiente, per riandare nella fila di un discorso architettonico che affondi le radici nella indicazione di Fuga, nella conformazione e configurazione del territorio, della forma e monumentale "porta accessoria", e della "direttrice" indicata. L'interesse, per un restauro conservativo, non nasce da un atteggiamento nostalgico né tantomeno da un amore

J. Nouvel, Centro commerciale Lafayette.





N. Pellegrino, progetto di recupero dell'area di piazza Carlo III. Pianimetria dello stato attuale con indicazione dell'area di intervento.

flogico, bensì dalla preoccupazione di ricerca di un nucleo solido per impostare il tema della trasformazione della città.

Con questi presupposti si sviluppa un'idea della progettazione che non rappresenti la "messa in forma" dei materiali rispetto a delle aspettative, ma una metodologia atta a fornire risposte per ridefinire le aspettative. La progettazione assume così la capacità di divenire elemento di un procedimento conoscitivo generale dove le tecniche divergono espressioni di un giudizio specifico: il progetto porta in evidenza opportunità nascoste.

La definizione del perimetro è stata assunta come condizione indispensabile al fine di esercitare un miglior controllo spaziale sull'edificio, così da ridefinire un preciso rapporto formale e spaziale con gli elementi che lo circondano. L'impianto viario imposto nell'Ottocento resta inalterato, offrendo al progetto come elemento di un discorso più generale che riguarda la forma della città. Il rapporto tra la grande scala dell'edificio e quella della città viene risolto mediante la realizzazione di un complesso edificio su tre alzate a ricamare il disegno semicircolare di piazza Carlo III e del suo sistema a galleria, disponendosi all'interno di un settore urbano. Il progetto si costruisce a partire da un centro: l'edificio del Figa che guida i tracciati e la trame su cui si svolge la narrazione progettuale. Esso propone un univoco la piazza, una serie di luoghi interni ed esterni tutti identificati e collegati tra loro: il parco, l'edificio semicircolare, un blocco di edilizia a tessuta e una serie di spazi aperti a formare cortili e piazze. La sua realizzazione si fonda sull'ipotesi della demolizione di parte degli isolati ottocenteschi, in modo che le parti morfologicamente diverse risultino chiare nei loro rapporti reciproci. La piazza ricchissima dall'emiciclo diviene il luogo dove la città svolge un ruolo rassicurante, svelando solo nel ritmo dei portici l'inquietante presenza. Altre le piazze si aprono verso la città divenendo elementi di passaggio tra realtà diverse, in modo da accettare lo scontro con il mutuale. Così il parco disposto tra il nuovo insediamento e la città assume il compito di definire i margini dell'intervento accrescendo il numero e la complessità delle relazioni.

È evidente il carattere quasi interpretativo di questo progetto. Il suo essere una possibile lettura di un testo piuttosto che una proposta immediatamente utilizzabile, anche se al di là del suo utopismo manifesto pone una serie di spunti funzionali e indicazioni di tendenza capaci di prefigurare un possibile quadro di interventi. L'esperienza porta a conclusioni parziali, forse soffocate dalla speranza di altre occasioni, di altre tappe che mostrino la direzione di marcia e il cammino percorso.

sempre di più del tema degli spazi aperti, dei "vuoti urbani" delle aree dismesse nei tessuti consolidati poiché esso costituisce un'occasione storica di trasformazione concreta delle nostre città. La creazione di grandi spazi aperti all'interno delle città ha comportato sempre ad esigenze puramente funzionali come la demolizione di vecchie fortificazioni ottocentesche e di parti del tessuto urbano distrutti dai bombardamenti dell'ultima guerra o alla necessità di spostare e ricolorizzare fuori dei centri urbani molte attività industriali fondate su superfici di qualità tal da risultare decisive per la trasformazione della città.

Molti di questi episodi industriali collocati nei tessuti consolidati presentano a volte cicli produttivi ancora vigorosamente in atto ma da un lato i problemi legati all'accessibilità dei mezzi di trasporto e dall'altro la necessità di adeguamenti funzionali interni ne consigliano il più delle volte lo spostamento in aree esterne al centro urbano. Per quanto riguarda le periferie esse hanno inglobato, nel loro espandersi, piccoli villaggi e frazioni sorti in passato in aperta campagna. In particolare lungo i grandi assi di accesso ai centri urbani, come in prossimità delle linee ferroviarie, viene a delinearsi un nuovo tipo di tessuto urbano, composto da vasti spazi, entro i quali sono state inglobate aree agricole e boschive e spersali. Si configurano così dei contesti eterogenei e discontinui a più centri in cui si sviluppano un inizio di simbiosi tra urbano e rurale. Non si tratta più del semplice ampliamento del nucleo in origine raccolto attorno a una piazzetta bensì della nascita di una nuova struttura, sotto forma di nebulosa, priva di una chiara identità formale e simbolica. Questi nuovi spazi fanno parte della città diluita o città diffusa e in parte coincidono con quelli che Franco Pirri ha definito "non luoghi" cioè quelle aree insediative atipiche che costituiscono "l'autentico fattore coesivo del paesaggio della città diffusa contemporanea".

Negli ultimi anni questi spazi aperti sono stati spesso oggetto di importanti concetti di idee, come è avvenuto per l'area dell'ex Manifattura tabacchi. In centro storico di Bologna, o per l'area della Biocca interna alla periferia nord di Milano, c'erano occasioni di dibattito su tutte le righe a cui dove sostituirsi il disegno di questo nuovo parti di città. La liberazione dalle antiche funzioni di queste grandi aree interne ai centri urbani rappresenta, infatti, non soltanto una straordinaria opportunità di riqualificazione della città contemporanea ma anche un vero e proprio limite all'espansione della città stessa nel momento in cui, proprio in questi casi, dovrebbero concentrarsi le tensioni delle forze economiche, amministrative e progettuali per il rinnovo della città costruita, oltre la dimensione di attività produttiva significa, attraverso il problema della loro ricollocazione, un'occasione eccezionale di riequilibrio territoriale, di una nuova e più coerente organizzazione di rete e servizi e infrastrutture. I progetti nei vuoti urbani generati da fabbriche in dismissione, elaborati in questi ultimi anni, hanno trovato una risposta favorevole da parte dell'opinione pubblica, non soltanto perché rivolti alla risoluzione di obiettivi ecologici come a Bagnoli, a Taranto o a Genova, ma soprattutto perché si è cominciato a pensare alla modificazione della città a partire da un preciso controllo degli spazi aperti. L'occosità della condizione insediativa dei grandi vuoti urbani avrebbe quindi idealmente essere sempre assurda come punto di partenza per l'elaborazione di una qualsiasi progettazione a scala urbana. D'altro canto le città europee evocano sempre più spesso una composizione del costruito, imperniata su un sistema di spazi pubblici, in cui il ruolo degli edifici perimetrali sia assunto in termini di grande specificità urbana, in un rapporto reciproco di appartenenza e di continuità e in cui lo spazio aperto non sia il semplice rega-

L'attitudine paesaggistica nel progetto di architettura

Irene G. Curulli

Perché paesaggio - Considerando l'ambiguità del concetto di paesaggio nel suo duplice significato naturalistico e nella sua dimensione estetico-perettiva, obiettivo della ricerca è stato investigare l'idea di paesaggio a partire dalle dinamiche morfologiche del concetto stesso.

A dispetto delle sue interpretazioni, il paesaggio risulta essere un'essenziale componente nel generare l'idea progettuale e trova nella poetica di ogni architetto una personale e riconoscibile interpretazione. Il paesaggio è allora espressione e metafora. Da immagine mentale, viva, concettuale, si trasforma in rappresentazione di possibili realtà.

Il limite - L'oblitterazione della distinzione tra città e campagna ha come conseguenza un'annessione e una sottomissione del paesaggio. La differenza tra interno ed esterno scompare: il paesaggio diviene uno schema strutturale che include l'osservatore e l'oggetto stesso. Il limite assume un nuovo ruolo di significazione, senso e identità.

Paesaggio come dimensione metafisica - Paesaggio come prodotto, più che natura, narrazione e invenzione, realtà aperta a latente metamorfosi. Paesaggio, così come architettura, non ha solo forma ma contenuto; allora ciò significa che lo spazio è pieno, non vuoto prima che un'architettura sia chiamata a intervenire. Obiettivo della ricerca è la specifica combinazione/manipolazione delle forme e materiali naturali con elementi artificiali e tecnologici. Il concetto di natura dunque è in senso più generale. Non è un'indagine di tipo ecologico, si orienta in senso semi-naturale, concetto che non vede la Natura come termine al singolare, ma in relazione al suo contesto e alle sue artificialità e trasformazioni.

Paesaggio-codice=paesaggio - Questo implica la conoscenza del paesaggio a un livello "improprio" che rende capace di deviare ma anche di rivelare la sua realtà in una articolazione più complessa. Una lettura dunque della grammatica della natura. Il concetto di paesaggio si fonda allora sul doppio senso, sull'allusione. È l'allusione che determina la complessità, lasciando spazio alla sua trasfigurazione. Il paesaggio diviene così materiale per l'architettura. La ricollocazione è dunque la linea conduttrice della speculazione, considerando il materiale originale (naturale) come punto di partenza che mantiene la sua linearità e vitalità. Il paesaggio è dunque contemporaneamente portavoce del contesto e della sua trasformazione; è significante e significato. Un concetto capace di esprimere la sua ambiguità in relazione al contesto di appartenenza. La immaginazione del termine da concetto estetico-letterario in concetto scientifico.

Il paesaggio olandese - Il suo carattere costruito è il risultato del modo intensivo in cui è stato trattato e guadagnato alla natura. Progettazione della natura verso progettazione dell'uomo. A causa delle sue continue trasformazioni risulta difficile definire i cambiamenti di una qualità duratura. La ricerca investiga gli aspetti della sovrintesa delle diverse parti e la loro costruzione geometrica. Alcuni progetti di West 8, OMA, Mecoo sono presi in considerazione come esempi analizzati nella costruzione dei prototipi del "paesaggio-collage" olandese.

Architettura dell'oggetto e spazio urbano - Analogie, metaforiche, relazioni simboliche sembrano costantemente confermare quanto il paesaggio sia una componente cruciale nel progetto contemporaneo. Questa sezione della ricerca investiga le implicazioni di un indefinito limite tra interno/esterno di un edificio e quello di "architettura dispiegata". I progetti presi in analisi sono raggruppati secondo la specifica problematica e la scala architettonica. Sono state individuate quattro categorie critiche come base sistematica dei nuovi codici dell'attuale paesaggistica nel progetto contemporaneo di architettura. Il paesaggio progettato concerne le interpretazioni analogiche del paesaggio.

Corrispondenze morfologiche, visive e materiche esprimono la complessità dell'inserimento nel contesto. Caratteristiche di inclusioni, esclusione e mutamento sono gli elementi descrittivi e narrativi di tale architettura.

Casi studio: OMA (Bibliothèque Jacques Kusthal) - Il paesaggio come progetto concerne quei progetti che pur operando in una area limitata di intervento si infrangono nel paesaggio circostante e lo strutturano; obiettivo è la dissoluzione del limite. Più che di relazione tra architettura e paesaggio qui l'intervento è di modificare il paesaggio stesso come opera architettonica sollevando questioni relative al concetto di naturale ed artificiale.

Casi studio: H. Herzberg (Gebäude Landschaft, teatro in Brecht); Herzog e de Meuron (Oasi in Barcellona) - Il progetto considera quella strategia che enfatizza il paesaggio attraverso la valorizzazione dei suoi tracciati che determinano i piani naturali degli interventi. Il paesaggio allora scorre fluidamente ed è "culturato" all'interno del disegno.

Casi studio: OMA (Centro conferenze in Agip); F. Venezia (Piano per Lario); D. Pennat (Biblioteca nazionale di Francia); R. Piano (Centro culturale in Karak) - Tra architettura e paesaggio: topografia è la quarta categoria. L'architettura si identifica con una sintetica immagine di paesaggio. Più che di oggetti architettonici, potremmo qui avanzare la definizione di coppi in senso materiale: non forme frammentate e costanti, ma deformazioni della crosta terrestre. L'edificio come paesaggio è allora una topografia che condanna sia il genio del che il territorio circostante.

Casi studio: E. Ambasz (Laborator Schilumberger, Phoenix Museum); Gabetti e Isola (Uffici giudiziari ad Alba, Club Mediterranee in Sestriere); Siza (TIC) - Le proposte progettuali elaborate durante il corso di dottorato e inserite al termine di ogni capitolo sono epistoliche elaborazioni di un'esperienza progettuale e verifica delle varie fasi di sviluppo della ricerca. Sono interventi paesaggistici in Reggio Calabria, in Bruxelles, in Dietikon, in Bombay e Point City nei Paesi Bassi.

Paesaggio di inclusioni - Decodificando il rapporto che lega architettura e paesaggio si è inteso ricercare nel progetto un altro stato dello stesso. I progetti investigati vanno interpretati non come figure iconoclaste, ma espressioni che mirano a vedere il paesaggio con una nuova lente, una lente meno inanimata di ideali e di intramontabilità della natura e più aperta ad accogliere in sé il paesaggio attraverso la sua manipolazione.



Landscape project for Dietikon, 1996. Foto del piano.

Gli spazi esterni delle periferie interne

Donato Carone

Dopo più di un decennio votato quasi esclusivamente al dibattito sulle questioni del progetto urbano, della modificazione e della trasformazione dei centri storici attraverso le potenzialità del costruire nel costruito, non è un caso che la cultura architettonica contemporanea si stia occupando

tivo del costruito ma il luogo del proporzionamento a fondamento del progetto.

Molti importanti progetti che affrontano concretamente la riqualificazione degli spazi aperti di quartieri e pezzi di città, di interesse significativo civile, come il progetto di Renzo Piano per Potsdam plant a Berlino, quello di Franco Pirri per Gabelina, di Bernard Tschumi per Chartres, di Hans Kollhoff per Euro Via d'Ora, di Álvaro Siza per Malagueira, di Alexander Chemtoff per la periferia di Parigi, pongono al centro della piazza o gli spazi pubblici. Nei loro interventi i progetti tendono innanzi tutto a dare una chiara identità a questi luoghi. Alcuni agiscono mediante interventi di vera e propria fondazione degli spazi aperti introducendo alcuni ele-

menti componenti il sistema urbano quali strade, portici, piazzette, quote verdi nell'interno di otture quali di forte rappresentatività, tali da connotare lo spazio come luogo di riferimento per la vita pubblica. Nei loro progetti c'è l'idea di creare un'identità forte, attraverso una concezione dello spazio aperto come protagonista dei processi di trasformazione urbana e una serie di configurazioni tali da costituire una risposta formale alle spinte sociali esistenti. Per altri invece l'approccio con gli spazi aperti avviene con gesti diversi secondo una logica di trasformazione per metamorfosi, per dare una risposta ai problemi delle relazioni sociali. A Melan, nella periferia di Parigi, Alexander Chemtoff parte dalla riqualificazione della viabilità, disegnando il nuovo percorso

della tangenziale, per la definizione di un paesaggio contemporaneo organizzato con boulevard e giardini classici. Il tema del disegno del paesaggio viene ripreso da Bernard Tschumi per il disegno dell'espansione della periferia di Chartres. Aggiungere poesia alla natura: è questa la risposta alla necessità di un nuovo tipo di rapporto fra lavoro e tempo libero, attraverso il disegno di un lungo percorso, che accoglie il suo interno attrezzature di svago, un parco per uffici, campi sportivi e complessi residenziali, regalando la diffusione edilizia dei capannoni industriali. Ad Evora Siza, per il disegno dei grandi spazi pubblici, sconvolti da continui movimenti di terra e dai successivi modellamenti dei profili attorno a sé, si ritrae all'idea di identità "debole" dando luogo a una originale interpretazione del paesaggio, fondata sulla mescolanza fra mondo rurale e vita urbana.

La difficoltà principale di teorizzare una regola specifica per i vuoti urbani consiste nel fatto che l'intervento progettuale avviene a posteriori per cercare di sostituire alla natura puramente accidentale di uno spazio nato come "parte restante" un'accezione del vuoto come segnato del tempo, come immateriale campo di polarizzazioni che non necessariamente chiedono di essere ritrascritte nel tutto pieno della città costruita, ma magari si offre come inscritte dentro una griglia di nodi-così o allentati. Ognuno di essi è costituito da un insieme di dettagli dei quali se nessuno per se stesso potrebbe dare conto della forma generale, al contrario lo sono nella loro relazione, insieme come espressione sintetica della storia di quel luogo, è possibile ricavarne la morfologia. D'altra parte la difficoltà di individuare una specificità tipologica per questi parti di città dove si costruisce in mezzo al costruito porta all'abbandono di qualsiasi ipotesi di normative per il disegno di queste nuove parti di città e all'assunzione di significati collettivi che possono però essere affermati solo attraverso una condizione di collaborazione stretta fra amministrazione pubblica e forze economiche e non sotto il dominio di queste ultime, come è avvenuto per i Docklands londinesi, dove il profitto immobiliare ha prevalso e ha generato una grande carenza di servizi e di infrastrutture. Un piano complessivo, nel caso di Londra, per esempio, avrebbe potuto mettere in campo nuove strategie operative e istituzionali, per affermare quei valori collettivi che stanno alla base di un comune programma civico e per evitare quegli specificità di intervento, che è poi uno dei caratteri tipici delle periferie delle città europee.

L'assenza di una strategia di piano e l'assenza di una tensione qualitativa sono verificabili nella miriade di concorsi di idee, per il disegno degli spazi aperti, formulati negli ultimi anni in Europa dove la nozione di "vuoto" viene assunta come tabula rasa, e le risposte progettuali vengono valutate solo come momento per una sperimentazione progettuale fine a se stessa. Basterebbe invece solo una maggiore attenzione verso il disegno del suolo e in generale degli spazi aperti affinché si possa dotare il luogo oggetto di intervento di un'immagine sufficientemente omogenea e ordinata che lo renda a sua volta riconoscibile, mantenendo un equilibrio fra regole e flessibilità, tra previsioni e l'opera che si vuole realizzare, tra partecipazione e controllo che miri a un risultato architettonicamente convergente poiché, volendo consultare con Gregotti, "non bisogna oggi temere l'unità ma la confusione dei linguaggi, non la semplicità ma lo schematismo che sovente si traveste con gli strati della decorazione" ●

Progettare in superficie

Daniela Colafanesci

Si affronta la problematica dell'involucro dell'architettura su contesto del più generale processo di "mediatizzazione" della nostra cultura che è esposto a un graduale e ineluttabile processo di logoramento e di rapido consumo.

Si moltiplicano le architetture che affidano appartenenza e significato al non "essere" piuttosto che alla loro specificità interna. Con esse si registra la perdita comunicativa dei temi assegnati tradizionalmente al rivestimento esterno degli edifici ed emerge come maniera di significare quella "parlante": materiali, nuove figurazioni e tecnologie multimediali sono applicati oggi alla ricerca della massima persuasione e della più efficace informazione nel complesso fenomeno della città contemporanea.



Il mio lavoro propone un viaggio tra opere e autori, condotto da uno speciale e ristretto punto di osservazione: la superficie esterna degli edifici.

Ne emerge, come maniera di significare, quella per immagini "parlanti", per figure grafiche, la cui realizzazione è incalzata dai business tecnologici e multimodali. La forza motrice è la ricerca della massima persuasione e/o la più efficace informazione.

Analisi di casi specifici illustrati, scelti fra autori non sempre architetti, diversi fra loro e volti in aperta contraddizione, ha invece intracciato il filo rosso che li accomuna nella ricerca di identità, delle loro opere, proprio attraverso lo studio meticoloso dell'epidemie. Un viaggio quindi in cui tappe, le mete scelte lungo il ruolo, non hanno preteso di spiegarne tutta la complessità del fenomeno ma di evidenziarne i tratti più appariscenti e sinomatici, quelli appunto che si rilevano superficialmente.

L'architettura contemporanea esibisce attraverso le sue pellicole sensibili esterne, attraverso la sua pelle, una volontà di efficacia comunicativa capace di competere, nell'era televisiva, con quella virtuale del cinema e della telematica.

No analizziamo la proliferazione dei linguaggi e delle posizioni che offre l'attuale condizione del pensiero sulla città, esso presenta come costante dialettica e fondativa al suo interno una dualità concettuale cui, per semplificare, si possono associare i termini di continuità e discontinuità.

Alla continuità si lega il riferimento costante degli architetti alla città storica e l'aspirazione verso quella configurazione gerarchica e ordinata che non declina gli elementi, strade, piazze, edifici, e che oggi appare totalmente rinnegata dallo sviluppo caotico e disordinato della metropoli contemporanea.

La discontinuità costituisce, invece, il terreno fertile di quelle ricerche che, con obiettivi meno totalizzanti, cercano di introdurre, nel contesto del tessuto urbano frammentato, nuovi accumulamenti di immagine e di identità dei luoghi, secondo sistemi di aggregazione e gerarchie complesse, non più identificabili e ordinabili con le consuete categorie dell'analisi urbana, dove cioè non è più rintracciabile quel rapporto stretto tra tipologia edilizia e morfologia urbana, motivo principale del successo della città storica, tanto chiaramente identificato nella ricerca architettonica a partire dagli anni settanta.

Nelle singole architetture, al carattere di reiterata omogeneità e contestualismo che si riconoscono come attributi possibili per un'opera di ricucitura dei tessuti urbani, si oppone la ricerca spasmodica di individualità e distinzione nei luoghi della città destrutturata. In questi ultimi, come negli studi di fisiognomica, al volto, alla pelle, ai tratti somatici esterni delle architetture, si affidano compiti autonomi nella definizione del loro carattere interno, dei loro contenuti di uso specifico, di ruolo e di significato nel rapporto con la forma urbana.

Nella tensione che si genera all'interno di questa dualità, nell'incertezza dei contorni che delineano le singole posizioni, si è voluto circoscrivere un punto di osservazione speciale, tendenzioso, limitato, i cui caratteri fossero in qualche modo comparabili tra loro, e isolabili dal contesto generale di riferimento – la forma della città – che tuttavia ne rimane, sullo sfondo, il principale movimento di indagine.

In questo senso se pensiamo, dall'alto, ai luoghi di disgregazione, ai luoghi degradati dal punto di vista di una concezione del disegno unitario della città, si può osservare come su questi, sempre più numerosi, atterriscono architetture dal cielo. Le nuove macchine sono i nuovi trasmettitori urbani ad alta concentrazione d'immagine, architetture isolate per le quali non esistono più codici di riferimento, ordini o dogmi che gli derivino dalla necessità di appartenenza a un genere, a una famiglia, a un contesto preciso di riferimento.

Con interventi puntuali, di forte contenuto simbolico e comunicativo, i nuovi edifici si fanno garanti di interazione tra sistema informativo e sistema urbano, di una nuova identità di luogo, di una rinnovata qualità spaziale ed estetica.

Progettare superfici/immagini vuote dire, in questa logica, fari interspetti di una esigenza di nuova percezione e provocare la modificazione degli spazi e delle forme stesse della visione architettonica, significa mettere in circolo immagini di sintesi, sequenze, un'estetica della architettura capace di relazioni anche con i costruttori dei media e delle logiche pubblicitarie, per un pubblico fatto di molte e più o meno sofisticati artifici di design che caratterizzano i suoi oggetti quotidiani.

Superfici e volumi dell'architettura possono essere letti come catalizzatori emozionali e motori di superficie. L'architetto deve così aggiungere al campo specifico delle proprie competenze quelle di regista di grandi azioni teatrali, egli deve assicurare il passaggio di sensazioni ed emozioni dal piano virtuale a quello reale, esasperando, per completare, le proprie conoscenze sui materiali e le tecnologie, avventandosi a volte di contributi estranei e distanti dal campo dell'architettura.

Vengo ora ad illustrare il rapporto vero e proprio, il filo rosso rintracciabile nelle architetture qui scelte come casi studio e emblematiche per la decisa scelta di campo che rappresentano.

Alla base vi è di certo un comune atteggiamento: gli autori fondano i "poteri di luogo" come sperimenta, per il nuovo ambiente metropolitano, le nuove tecnologie dell'informazione e che dialoga e compete, nell'evoluzione socio-culturale, con le diverse forme in cui essa si rappresenta in superficie.

Nelle opere degli anni settanta di Richard Haas, paesaggista e pittore, e del gruppo SITE, architetti-scultori, si riconosce la sperimentazione di un'architettura che deriva segnale illusionistico, effetto immaginario del disegno urbano come forma di arte pubblica.

Le esili e delicate pellicole "a paesaggio" di Bernard Lassus ispirando dall'anonimo inteso agglomerati edilizi e scatenando la radicale trasformazione di un ambiente urbano a favore di una loro riorganizzazione spaziale e visiva tutta affidata ai giganteschi trompe-l'œil.

Epidemiologie opache, luminescenti o trasparenti sono campo di applicazione delle opere dei due architetti che dominano la scena francese fin dagli anni ottanta: Jean Nouvel e Dominique Perrault. Essi lavorano a una architettura che rivendica per sua utilità tutte le potenzialità del secolo, e le sue superfici esterne dei loro edifici ne sono programmi sperimentali e repertori inesauribili di ricerche espressive sul tema del vetro.

Jacques Herzog e Pierre de Meuron individuano nel tema dell'architettura "parlante" il racconto di superfici che perdono il loro spessore diventando fragile linea di incontro tra interno e esterno. Strati multipli di componenti informatiche come manifestazioni visibili di un invisibile informatico.

Gli involucri di Toy Ito, la loro immaterialità e leggerezza

di conducono attraverso architetture di luce, di vuoto come elemento fluido e dinamico; interprete di una perfetta armonia raggiunta tra il naturalismo e la frammentazione del vivere quotidiano e la sacralità poetica della tradizione giapponese.

I giardini verticali di Edward Suzui sono provvisori diaframmi sensibili di piante di bamboo fessoposte tra interno ed esterno; aprono il suo lavoro ad una ricerca architettonica, innovativa e imprevedibile, nell'instabile equilibrio tra artificio e natura, fra ecologia e fabbrica.

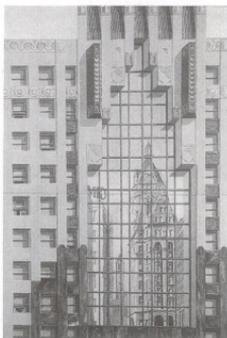
In fine le soluzioni di Renzo Piano esprimono sulle superfici esterne la reinterpretazione in chiave contemporanea di una "sapienza antica artigianale": applicazione tecnologica e design supportano un atteggiamento modestista a garanzia della qualità architettonica.

Per il nuovo Guggenheim di Gehry il progetto è ridotto secondo una successione ravvicinata di sezioni del volume architettonico, come se i disegni per la costruzione fossero ottenuti – analogamente alle sezioni di una risonanza magnetica – dalla parcellizzazione di un volume preconstituito.

L'esigenza inoltre di trattare la costruzione come una scatola di montaggio fa sì che strutture e componenti dell'edificio vengano ora sperimentate e collaudate in laboratorio; per alcune di esse lo strumento del disegno è assolutamente superfino e inadeguato.

Anche la realtà attuale dei materiali si configura come un cambiamento del loro stesso stato di esistenza: dall'essere come sono sempre stati entità date a monte del progetto, all'essere essi stessi intesi progettate secondo un programma di prestazioni definito ad hoc per specifiche applicazioni e contestualmente all'attività di progettazione degli artefatti finali. Un settore anche questo dove ambiguità ed enigma dominano, anche qui materiali più di altri sono in grado di lasciare esprimere all'architettura un certa lineare trasformazione nello stato delle cose: come accade per la *Palaestra di Pfaffenholz*, di Herzog & Meuron, il vetro negro nella sua qualità di elemento trasparente è utilizzato solo come sottile se pur sofisticato rivestimento dei pannelli di coibentazione.

Il lavoro quindi – limitato a una osservazione mirata del fenomeno – ha testimoniato di un interesse e curiosità evidentemente non del tutto inumano, ma comunque il più possibile obiettivo, con l'occhio del viaggiatore attento e senza pregiudizi ●



Immagini, facce, facciate. Modi, caratteri, architettura parlante

"La parola *Habitus* si dice che l'abitare è anche questione di abiti. [...] È l'habitus il luogo della identità corporea contrassegnata dal disegno dell'epidemiologia e della plasticità delle pieghe, che, in quanto scrittura soggettiva, gli attribuiscono un soggetto d'anima. [...]"

La rigida codificazione degli ordini e la teoria del carattere, fino alla esauriente espressività dell'architettura parlante sono le tappe più rilevanti di una accentuazione retorica della costruzione, resa espressivamente all'esterno, la facciata-volto da

declinare secondo una sorta di fisiognomica." Questi passi dell'articolo di Luigi De Santis riconducono il tema dell'architettura parlante alla retorica ed alla moda, quindi alla questione della temporalità sociale quotidiana del presente che trascorre. Mi pare richiami così il dibattito di inizio secolo che segna il carattere del XX secolo; e che ponga nei suoi termini la questione dell'immagine architettonica di fronte alle figure delle mode attuali.

R. Maglietta, *En hommage à Mark Semei* (particolare), 1937.



Collegio docenti
 Anna Maria Zorago
 Pio Luigi Braccato
 Gianfranco Cavaglia
 Piero Corini
 Giorgio De Ferrari
 Luigi Felio
 Massimo Foti
 Carlo Giannmarco
 Emilio Insauro
 Ainars Oreglia D'Isola
 Giovanni Tometta
 Giuseppe Varaldo

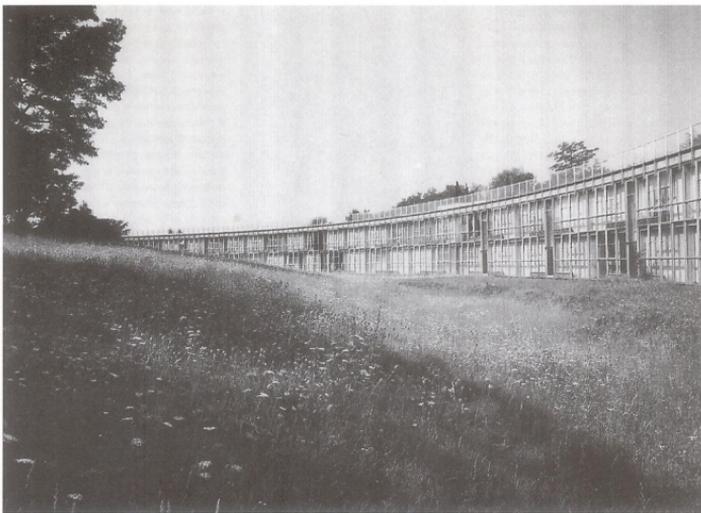
**Dottorandi
 del ciclo Ia corso**

Al ciclo
 Gustavo Ambrosini
 Massimo Cotti
 Stefano Miri

XII ciclo
 Luca Barelli
 Piero Fellato
 Roberta Igarano

XIII ciclo
 Davide Demasi
 Fabrizio Galardi
 Marina Massello

R. Gabetti, A. Isola, posto a
 cerchio, Unità residenziale
 ovest Olivetti, Ivrea, 1968-71.



Tecnica e progetto

Ci sono alcune questioni che ricorrono nei lavori di dottorato. Centrale è la discussione dei valori scientifici e tecnici attorno alle discipline di progetto: tentare di colmare la distanza tra arte, scienza, tecnica significa partire dall'analisi di condizioni specifiche, da terreni e luoghi operabili. Questo trova la sua forma nella delimitazione del campo di indagine e di intervento per provare a individuare aspetti sufficientemente chiari e distinti; nell'attenzione alla molteplicità che garantisce il rapporto necessario tra generalità e individualità; nel dare forza al progetto come momento di indagine, come modo di fare a un tempo tentativo e normativo; nell'attenzione alla metodicità, a una conoscenza cioè che si espone e si costituisce in modo scientifico secondo orientamenti strategici. È un lavoro definito come "ricerca paziente", in cui si affacciano le problematiche della storia attraverso un filtro critico, assieme "metodologico e culturale" (R. Gabetti, 1983).

Un primo aspetto riguarda la riflessione sul progetto come strumento di ricerca: sondare i confini del progetto, la sua capacità di porsi come uno degli strumenti di esplorazione possibili all'interno di una ricerca scientifica. La ricerca progettuale, infatti, si definisce "scientifica" in quanto capace di strutturarsi su se stessa valutando di contributi specifici, e sulla base di questo procedere a nuovi approfondimenti, definendo così una cumulabilità nell'azione metodica. Progetto, allora, inteso come modo di esporsi, come tecnica di indagine che opera alle diverse scale in maniera non lineare, saggiando le figure del territorio, le situazioni morfologiche, le tecniche costruttive, i materiali.

Un'ulteriore argomentazione riguarda la tecnica: se la condizione della tecnica oggi pare sia un trascendere che non ne permette il controllo e induce solo adesione o rifiuto, altre possibilità possono essere sondate a partire da questo nichilismo di fatto. Altre strade possono essere concesse a chi si occupa di operare tecnicamente sugli spazi dell'abitare: strade che non siano né di etigio né di rifugio (S. Giove, 1996). Ci si interroga sulle tracce di riflessione su cui può muovere una scuola di dottorato che nasce in una tradizione — quella torinese — che ha tematizzato il problema del nichilismo come rischio e ricchezza e che ha fondato i suoi valori più alti sulla ricerca di una interdisciplinarietà che non sia solo tecnica. (G.P.M., S.M.S.)



Paesaggio e città. Strumenti del progetto per la trasformazione

Gustavo Ambrosini

Esplorare i margini della città, muovendo da un luogo che da sempre rappresenta una soglia tra la periferia nord di Torino e la campagna. Progettata come modello di una nuova urbanità, la Falchera sembra aver aggregato attorno a sé, nel tempo, una pluralità di luoghi e comportamenti abitativi che appaiono come altri rispetto alla città tradizionale. Percorrere oggi la zona che va dalla Stura fino all'imbocco delle autostrade, e ancora oltre, permette di ripensare l'idea stessa di margine: non più o non solo limite definito — mura, cinta daziaria, area industriale o green belt — ma spazio debole e mutevole, luogo di sperimentazione o imposizione di nuove dinamiche urbane. Un confine "molle", da sempre luogo di diversità, dove appaiono molteplici modi di costruzione e di significazione del territorio: è forse qui che è evidente, più ancora che altrove, l'impatto di ritorno dei fenomeni della diffusione della città sul territorio.

Esplorare i margini della disciplina architettonica: dagli strumenti progettuali che derivano dall'architettura del paesaggio ai diversi modi di leggere i luoghi indotti dalle esperienze raccolte sotto il termine di land-art; dalle interpretazioni delle trasformazioni dei modi della visione prodotte dall'arte contemporanea agli studi sulla percezione dell'immagine urbana e sugli aspetti visuali e simbolici dell'ambiente. Non un'analisi esaustiva di apparati concettuali e approcci progettuali, ma un racconto argomentato che ne fa uso: di dove serve: fili conduttori sono le esplorazioni di alcuni luoghi che servono per raccogliere in maniera direzionata temi e esperienze di progetto.

Oiettivo della ricerca è quello di condurre un'esplorazione intorno agli strumenti progettuali per intervenire là dove sta cambiando la città. A partire dai luoghi di indagine viene avviata una raccolta di temi e di ambli di lavoro: si procede per affondi progettuali, sorta di racconti di luoghi possibili attorno a cui aggregare saperi e strumenti per operare.

TemI pregressi: a partire dalla strada. Tra le tecniche del landscaping di origine anglosassone — dove il

progetto è totale e si esprime attraverso lo studio dell'andamento del terreno, della composizione di luci e ombre ecc. — e la celebrazione del mito della strip — come abbandono a un'estetica del banale di derivazione Post Art — lo spazio attorno alla strada è uno dei luoghi da cui partire per interrogarsi sulle nuove figure del territorio come segni ordinatori alla grande scala. Ne è esempio la cosiddetta strada-mercato, spazio del commercio in automobile e luogo per eccellenza della nuova condizione di città diffusa sul territorio: gli edifici e segnali propongono modi di fruizione dello spazio che richiedono un pensiero progettuale che superi la semplice fascinazione (nei due opposti di esaltazione per lo spontaneo e casuale da un lato, e di repressione per la mercificazione dell'immagine architettonica dall'altro). Non è più un problema di distinzione tra spazio pubblico e spazio privato, ma piuttosto di individuazione e forzatura del confine tra spazio indifferente, ritagliato tra diverse realtà inasidiate, e spazio autoreferenziale, fortemente strutturato in base a logiche autonome. Progettare le nuove piazze articolate lungo l'asse stradale (parcheggi, aiuole, ritagli, retti); differenziare mode e tempi delle percezioni (i segnali, il controllo, l'ingresso e l'uscita, l'attraversamento); rafforzare i caratteri dei luoghi esaltando la diversità degli oggetti e delle insegne (di scala, forma, colore, texture, materiali) o al contrario ritrovando fili comu-

ni (di allineamento, di riconoscibilità degli accessi, di rapporto con lo spazio aperto e con i segni del paesaggio).

La strada verso la campagna. Qui il passaggio alla campagna non avviene superando un limite definito ma percorrendo le strade (strade secondarie, sottopassi, strade a quota più bassa, sterrati). Quello che cambia non è solo il panorama: è un cambio, a volte improvviso, a volte graduale, di razionalità nella formazione dei segni di paesaggio (il filare e il fosso, la delimitazione dei campi), dei tracciati (il filare e la tecnica stradale ma l'organizzazione del parcellare agricolo), del costruito (la rete delle cascinie). Progettare lungo queste strade può voler dire ripensare la transizione, rafforzare i punti di soglia; ritrovare nella campagna le risorse per configurare una nuova identità.



Sopra e a sinistra, G. Ambrosini: sfondi e "piazze" lungo le strade.

Ricerca progettuale e sperimentazione

Carlo Giannmarco

S polarizzare le finestre della ricerca accademica per vedere ciò che c'è fuori, partire dalla coscienza dell'infondatezza e dall'indigenza dei nostri saperi, come dice sovente Isola; ma questo è il presupposto per riarmarsi e tornare in campo più agguerriti. Rivendendo gli schieramenti, costruendo nuove alleanze.

Fuori troviamo altre indigenze, di discipline e saperi confinati a custodie il loro altrove tecnico, di pratiche tecniche e decisionali sverse compartimentate rigidamente, e insieme la domanda posta dalla crisi della città, dal rischio ambientale, dalla devastazione dei paesaggi, dall'indifferenza dell'abitare.

Forse i ricetti autoreferenziali sono diventati stretti per molti, l'esigenza di dover riservare attenzioni maggiori alla qualità e all'efficacia delle trasformazioni è avvertita in modo più diffuso sia nel mondo della ricerca che nel mondo operativo, a maggior ragione in un momento in cui i territori tentano di promuoversi nella competizione tra le aree regionali europee anche attraverso tecniche di autopresentazione che offrono ai mercati un'immagine attrattiva delle loro caratteristiche e identità. E forse anche può essere posta in relazione al bisogno di aprire una scena comune a cui riferire l'utilità dei saperi e il senso delle azioni, l'esistenza con cui da più parti viene richiamata l'attenzione sul tema del paesaggio. Coloro che nei diversi ruoli hanno una parte da recitare, possono trovare, nella nuova collegialità del fare che la costruzione di paesaggi richiede e nelle tensioni di comune e civile responsabilità che comporta dover ripensare e modificare la scena condivisa del nostro abitare, buoni spunti per rivedere e adeguare comportamenti e strumenti operativi, e si sono formati nei confini di interessi separati, culture tecniche e decisionali settoriali.

Comporre paesaggi nello spazio dell'abitare è impresa che implica anche di elaborare nuove mappe nella geografia delle culture e delle pratiche. E a ciò possono contribuire, in modi diversi, e ciascuno nella specificità del suo ruolo, i

La grande infrastruttura. L'area in questione è uno dei tradizionali luoghi di ingresso in Torino, punto di arrivo del sistema autostradale e tangenziale. Da semplice canale di scorrimento veicolare, il tracciato e gli svincoli della grande infrastruttura diventano qui un "pieno" che assume un forte peso nella strutturazione dello spazio. Indagare l'identità dei luoghi in rapporto alle infrastrutture è tema da affrontare utilizzando i modi del progetto: costruire lungo l'infrastruttura per rafforzare la capacità di diventare "orizzonte di paesaggio"; complessificare gli usi, affiancando una fruibilità e una visibilità locale; bucare la barriera con attraversamenti e affacci; reinterpretare il tema delle "architetture pubblicitarie".

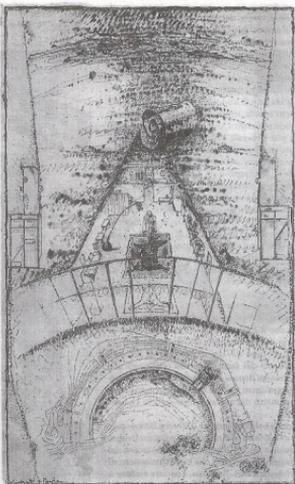
Temî progettuali: entrare negli oggetti. Entrare negli oggetti, provare a descriverli e a "riprogettare" è condizione necessaria per riflettere sulle nuove (o vecchie) figure morfologiche e sulla loro possibilità di essere orientate verso la costruzione di usi e significati collettivi. I luoghi del commercio ne sono un caso esemplare. Ancora lontani, forse, dalla complessità dei modelli statunitensi e scandinavi, almeno per quanto riguarda la spettacolarizzazione dello spazio interno; ma tuttavia attenti estranei ai luoghi e alla conformazione dello spazio esterno. Lavorare sullo spazio di soglia tra interno ed esterno, tra completamente scurati e immodificabile (accessi, casce, carico e scarico) e completamente indifferente (area a parcheggio e aree a verde); sottolineare i percorsi interni come elemento che ne caratterizza l'immagine; aprire l'edificio ai segni del paesaggio.

Difficile ricostruire un'immagine topologica del capannone industriale, dissolto sempre più nelle logiche mutevoli della produzione, stoccaggio, esposizione di prodotti da un lato, e nell'assemblaggio di componenti prefabbricati dall'altro. Tuttavia nella prassi il pensiero progettuale, e l'idea di città che c'è dietro, sembra spesso fermarsi all'indice o al retino di un PIP o PRU. Ristudiare i sistemi di accesso a un capannone, fare un capitolato, intervenire sulla perenne mancanza di profondità che mostra un'enfasi verso l'apparenza e la superficie - enfatizzare la facciata "principale" come bordo della strada, dare spessore a questo bordo con i materiali, con i rapporti tra pieni e vuoti, con elementi agganci (portici, tettoie); oppure, al contrario, restituire una profondità all'edificio articolando

molli attori che in un modo o nell'altro si occupano dei luoghi dell'abitare: chi si forma e chi fa ricerca, l'architetto che progetta, ma anche chi decide le strategie e i programmi, chi amministra e chi costruisce. Si tratta per ciascuno punto di tutto di condividere l'esperienza e l'immaginazione di una scena comune, abitare le realtà ordinarie di appartenenza e spaziosità dei nostri paesaggi recenti, ed esplorare ogni volta nei luoghi le immagini di metamorfosi possibili, tentando di sperimentare tratti di nuova cultura del proporre, di una progettualità comune disposta a cedere in autoreferenzialità, a favore di ascolto, dialogo, e contaminazioni. Il terrain vague che separa, da noi più che in altri paesi, ricerca e pratiche operative sulle questioni del paesaggio può forse essere coperto da un'estesa azione di sperimentazione progettuale, promossa su questi temi da istituzioni di ricerca e istituzioni territoriali, più che da improbabili mediatori tra testi fondamentali, teorici forti, metodi cfr., manuali e ricettari, e la dura alterità degli apparati operativi. "Non tanto l'alto dei nostri spazi occorre muovere", per formare strategie culturali e strumenti efficaci a progettare e costruire paesaggi, ma forse prima di tutto dalla consapevolezza ed evidenza della loro debolezza ("l'indigenza" di cui parla Isola), per procedere su terreni aridi e continuamente infortunati, nel confronto diretto con i paesaggi violenti dei nostri territori e delle nostre città.

Non vorremmo apparire evasivi, ma per gli architetti, e allo stesso modo per tutti gli attori che sono coinvolti nelle trasformazioni e che si mettono in gioco con culture, interessi e competenze separate e distanti, gli scaffali di libri che servono, l'armamentario di strumenti efficaci, i report di buoni esempi di pratiche e di luoghi realizzati si formano per il più assieme a itinerari progettuali rischiosi che esplorano le metamorfosi possibili nel clima di fertile instabilità che la sperimentazione comporta.

Altra forse le biblioteche si mescolano rimuovendo etichette e steccati disciplinari, i ruoli e gli strumenti operativi si intrecciano svincolandosi dalle tradizionali convenzioni e seguono a cascata dei procedimenti gestionali consentiti (così che sia concesso per esempio il progetto architettonico di frequentare seggi proprii del processo, per contribuire utilmente a fare i programmi, le norme, i piani), luoghi inediti appaiono interpretati con spavalderia a significati, immaginari e linguaggi, e chi aprono percorsi convincenti tra radicamenti e alterità, nostalgia di dialetti locali e lessico



la scatola, studiando i rivoli, costruendo un tetto. Gli spazi per lo sport e il tempo libero sono forse gli ultimi luoghi ad essere progettati ancora applicando il Neufert o il Manuale dell'Architetto. Terrori dell'ente pubblico, dunque estranei tanto a una professionalità firmata quanto a logiche visive-promozionali dell'iniziativa privata, questi luoghi sono più spazi di relazione: l'attività è sostanzialmente estranea alla caratterizzazione architettonica. Lavorare allora sulla significazione di vuoti, sui margini

L'area pedemontana occidentale del Piemonte

Messimo Crotti

"Il paesaggio è un modo di fare coesistere le cose" osserva M. Corajoud in un'intervista pubblicata in un numero di "Techniques & Architecture" del 1992 intitolato *Le paysage en questions*.

Questa affermazione racchiude, nella sua estrema sinteticità, la ragione del crescente interesse disciplinare sui paesaggi intorno al tema del paesaggio.

Infatti l'attenzione della ricerca in architettura si è concentrata, in questi ultimi anni, sugli emergenti fenomeni di urbanizzazione che hanno investito numerose aree extraurbane e che hanno profondamente modificato vaste porzioni di territorio. Sono ambiti, questi, difficili da interpretare e da descrivere e per i quali non si è rivelato sufficiente indagare i caratteri di novità delle forme fisiche dei luoghi e degli oggetti che si sono formati.

Occorre uno sguardo più ampio, che permettesse di comprendere la complessità degli elementi di cui si compongono questi nuovi scenari; soprattutto che permettesse di osservare come elementi tanto diversi tra loro potessero coesistere in un determinato ambito geografico.

Il paesaggio, inteso appunto come espressione fisica e sociale di questa coesistenza, è sembrato essere la dimensione, il punto di osservazione privilegiato e pertinente per comprendere, descrivere e immaginare possibili ipotesi di modificazioni future.

Volendo indagare, all'interno della ricerca, uno di questi paesaggi della contemporaneità, è sembrato utile concentrare l'attenzione su una porzione di territorio per certi aspetti marginale rispetto a quelle inserite nei grandi sistemi politici o nelle appendici dei principali centri urbani.

Esistono, infatti, anche se finora meno indagati, porzioni di territorio sottoposte a forti dinamiche di crescita che sono contenute all'interno di paesaggi formalmente caratterizzati, anche se non celebrati nell'iconografia turistica di massa.

Paesaggi che si sono prodotti nel lento stratificarsi nel tempo come opera dell'uomo sulla natura, sono manifestazione fisica e rappresentazione di una collettività, delle sue gerarchie, dei suoi valori, delle sue economie, delle sue culture.

Molti di questi paesaggi conservavano fino a pochi anni fa una diversificata data proprio dall'originalità con cui, pur diversificati elementi territoriali - i piccoli e medi centri urbani, i manufatti d'eccellenza, il paesaggio agricolo, le infrastrutture - si componevano, coesistevano in una particolare situazione geografica.

Gli effetti indotti sul paesaggio dall'accelerazione dei processi di trasformazione di questi territori, resi più vulnerabili proprio perché meno compromessi dai precedenti fenomeni di industrializzazione e di crescita demografica, hanno profondamente alterato i caratteri di originalità e diversità propri dei luoghi: alla riconoscibilità e all'identità si sono sostituiti disordine e omologazione delle forme del costruito, degli spazi pubblici, del tessuto agricolo, delle opere di infrastrutturazione.

In sintesi si potrebbe dire che con le recenti trasformazioni, a causa soprattutto della rapidità con cui si sono verificate, si sono prodotti paesaggi sempre più ibridi, contraddittori, che da una parte hanno perso quel delicato equilibrio consolidatosi lentamente nel tempo e che, dall'altra, non sono stati capaci né di produrre nuovi assetti che si inserissero nella continuità storica dei luoghi, né di proporre configurazioni originali in cui fosse leggibile un

identità e un senso di appartenenza.

L'area pedemontana occidentale del Piemonte, che descrivendo un arco si estende da Saluzzo verso Cuneo, è esemplificativa di questa casistica: la dinamica economica e sociale del Unese ha indotto infatti, negli ultimi anni, una rapida crescita in termini quantitativi del costruito su un paesaggio di notevole valore storico e carattere ambientale.

Si sono rapidamente sviluppate aree residenziali e aree per attività produttive di medie e piccola dimensione legate soprattutto all'artigianato del mobile e di supporto per l'agricoltura, affiancate da attività di terziario di vario tipo - commerciale, di servizi alle aziende e alle persone, per il tempo libero - che si sono addensate lungo la principale direttrice stradale.

A far da contrappunto all'omologazione e alla ripetitività dei recenti manufatti, caratteristiche comuni delle trasformazioni dei paesaggi extraurbani, c'è un territorio ricco di peculiarità proprie: innanzitutto la distribuzione geografica ai piedi delle Alpi dove si susseguono le colline di fondovalle che si affacciano sulla pianura piemontese; per proseguire con gli insediamenti urbani disposti allo sbocco delle valli che conservano significative testimonianze storiche all'interno dei tessuti urbani; e ancora i manufatti eclettici quali i castelli medievali che dalle colline dominano il territorio; ma anche le ricorrenti cascinie disposte sulla pianura e che tuttora costituiscono i nuclei rurali del tessuto agricolo che è, infine, un ulteriore elemento di forte connotazione del paesaggio.

Osservando da vicino questi ambienti emerge con forza che il problema della coesistenza di queste cose - castelli e capannoni, villette e centri storici, vigneti e concessionari di auto - è il nodo principale che il progetto deve affrontare in questi paesaggi.

Si profila, nei confronti di queste realtà fisiche e nel rispetto delle comunità che le abitano, la necessità di sperimentare progetti come "architetture del paesaggio" capaci di offrire immagini alternative alla trasformazione, di alimentare pratiche innovative all'interno dei processi decisionali e operativi, di rinnovare i repertori e cataloghi, di rivedere approcci normativi che dei valori dei luoghi e dell'abitare non si prendono cura.

Nel tentativo di riannodare i fili e i dialoghi tra cultura e pratica dell'architettura si tratta non tanto di progettare l'oggetto paesaggio nella sua interezza, quanto piuttosto di rendere più condivisi e ospitali i modi di fare coesistere le cose che costituiscono il nostro abitare

Il paesaggio è un modo di fare coesistere le cose" osserva M. Corajoud in un'intervista pubblicata in un numero di "Techniques & Architecture" del 1992 intitolato *Le paysage en questions*.

Questa affermazione racchiude, nella sua estrema sinteticità, la ragione del crescente interesse disciplinare sui paesaggi intorno al tema del paesaggio.



Valuta area di una porzione della fascia pedemontana occidentale del Piemonte.

indistinto del globale. Penso che questi intrecci di testi, strumenti, figure di luoghi, che si accumulano sulle scene della sperimentazione e che verificano la loro pertinenza sugli esiti, sulle modificazioni prodotte, possono nascere argomentazioni teorico-sociali, contrattuali culturali e tecnici operabili nella formazione di profili professionali e nell'aggiornamento di quadri già formati, indotti a sostegni generalizzabili nelle pratiche e nei percorsi di una progettualità diffusa applicata al paesaggio.

Il problema che si apre, e rimanda alle politiche della ricerca, è di poter contare sulla promozione di sperimentazioni operative aperte alla ricerca, in particolare sulla questione dell'architettura dei paesaggi come questione da sostenere ai tavoli delle decisioni e nelle pratiche di intervento.

In altri paesi, come la Francia, sono stati lanciati da tempo programmi di ricerca applicata che hanno promosso i partenariati e la cooperazione tra mondo della ricerca e mondo operativo su temi rilevanti legati all'evoluzione e modificazione della vita dell'habitat. I circoli che si sono attivati, di ricerca urbana-sperimentazione locale-pratiche innovative, hanno arricchito di risorse culturali e progettuali la gestione ordinaria della città e del territorio e sono serviti a sottrarre il mondo della ricerca ai vizi dell'isolamento e dell'autoreferenzialità. Ci si può chiedere se - così come si è promossa di recente una campagna di indagine sulle trasformazioni, dei territori e dei paesaggi della città, indotta dai fenomeni della dispersione insediativa - non debba aprirsi nella programmazione nazionale della ricerca anche lo spazio per campagne di sperimentazione progettuale che mobilitino risorse di ricerca su temi concordati con gli attori istituzionali del territorio, per sondare e mettere alla prova, nel vivo dei processi della trasformazione, strumenti concettuali e metodologie operative efficaci; in vista di una possibile generalizzazione nelle pratiche di intervento.

Per i dottorati di architettura (che della ricerca scientifica nazionale fanno parte), il riferimento diretto a questi spazi di ricerca applicata e sperimentale potrebbe consistere di rispondere all'esigenza, molto sentita dai dottorandi, di sviluppare direttamente attività di sperimentazione progettuale su campo che siano parte significativa nell'esperienza conculturale e nella formazione delle professionalità scientifiche, che i dottorandi devono produrre anche in vista di un loro inserimento più ampio nella ricerca privata, nei servizi e nella pubblica amministrazione, e non solo nei ruoli accademici

Kiss the future, pensando l'architettura di Albin e Eames

Stefano Miri

Albin, Franco. La mia tesi di dottorato parte dallo studio di due architetti: Albin e Eames.

Albin perché è uno degli architetti italiani più interessanti (e lasciati a margine) di tutto il secolo. Studiando la sua opera bisogna fare i conti con concetti quali: "precisione", "esattezza", "appropriatezza tecnologica", "razionalità", "metodo".

Design. Nella lingua inglese to design vuol dire progettare e si riferisce al design industriale. Progettare una seggiola, l'allestimento di un interno, un edificio. L'intelligenza progettuale non conosce barriere e steccati.

Il mondo diviso in compartimenti stagni non va da nessuna parte, la capacità di organizzare in maniera intelligente le risorse a disposizione del progettista è alla base di qualsiasi attività umana.

Detto così sembra una banalità, ma molto spesso nelle nostre faculty ce ne dimentichiamo.

Descrizione. Guardare, osservare, tentare di capire, descrivere. Questo processo è fondamentale: senza descrizione non può esserci trasmissione di sapere.

Questa tesi è fondata su una serie di descrizioni di alcuni progetti dei due progettisti sopraccitati.

Quattro progetti di Albin e quattro progetti di Eames descritti nella loro fisicità, nelle loro caratteristiche materiali, come funziona il tutto, come funzionano le singole parti, i perché di alcune soluzioni di dettaglio. Guardare, osservare, tentare di capire, descrivere. Eppure rimoniamo da capo, perché di sicuro qualche cosa ci è sfuggito, osservando una seconda volta (oppo una terza... o si accorge di alcuni aspetti che erano sfuggiti al primo giro.

Emozioni. La tecnologia può essere utilizzata per costruire grattacieli sempre più alti, ponti da campo sempre più ampie, far vedere i muscoli, far capire quanto siamo forti. Però la tecnologia può essere intesa in un modo anche differente. Immagino una partita di scacchi: avete presente il cavallo?

Una mossa a lato e due avanti, un procedere fatto di scatti improvvisi e inaspettati. Molto differente dalla torre o dall'affare che vanno avanti dritti per la loro strada (è vero che rispetto al cavallo sono molto veloci,

però sono così prevedibili).

La tecnologia può essere utilizzata per migliorare le condizioni del nostro abitare, per dotare gli edifici di una climatizzazione naturale, oppure per rendere possibile l'utilizzo di materiali nuovi, dalle straordinarie proprietà sensoriali. Una tecnologia appropriata, che a volte ci può fare battere il cuore forte e innamorare (se siete stati a Villa Adriana capite che cosa intendo).

Eames, Charles. Tanto Albin è europeo fino al midollo, quanto Eames è americano. Il progetto della sua abitazione sull'oceano, a Los Angeles, lascia senza fiato.

Era il 1947, cinquant'anni prima di Piano e Foster, un edificio che contiene il sé tutto l'high-tech successivo (con in più questa straordinaria capacità di definire un ambiente a scala umana, utilizzando le caratteristiche sensoriali dei materiali, utilizzando una sofisticata tavolozza cromatica, integrando perfettamente l'edificio e l'ambiente circostante).

Sulle sue capacità come designer non mi soffermo perché è uno dei grandi, e su di lui si è già scritto molto. Sulle altre mille attività in cui era impegnato (dai documentari cinematografici ai progetti di giocattoli, passando per gli auguri di Natale e la collezione di oggetti di uso comune provenienti dai cinque continenti), c'è da imparare tanto quanto (se non di più) da tutto il resto.

Ibridazione. Albin è bravissimo a lavorare con i sistemi industriali.

Su cui viene ibridata la sua progettualità di tipo artigianale.

Eames è bravissimo a lavorare sui sistemi artigianali. Su cui viene ibridata la sua progettualità di tipo industriale.

Il risultato è il medesimo: manufatti dalla elevatissima qualità, esempi reali e concreti di una possibile maniera di arrivare a una feconda ibridazione concettuale (industriale/artigianale, se preferite: locale/globale).

Progettare. In questi tre anni di dottorato lo ho continuato a progettare con i miei amici di Cliostrat. Progetti professionali (e non), per committenze pubbliche e private. Allestimenti temporanei per fere commerciali, progetti di concorso, piccoli lavori.

Ma sembra di poter dire che una ricerca teorica deve avere un momento di verifica pratica. È grazie alla verifica pratica, continua, fatta sui diversi lavori professionali che via via intersecano la professione, che si riesce ad avere la lucidità necessaria rispetto alla ricerca teorica.

La tesi di dottorato diventa allora un intreccio tra alcuni pensieri che corrono nella testa, riferimenti bibliografici, scambi intellettuali, progetti diversi, experien-



F. Albin, tavolino Ciocchini, 1954.

ze di cantiere. In questo modo essere architetti è bello, è un privilegio, è un'attività ricca di soddisfazioni. Se mancasse uno dei due sistemi, forse, mi sentirei un poco più povero.

Sviluppo sostenibile. Che a mio avviso dovrebbe essere la priorità numero uno. Se non si incomincia a ragionare utilizzando questo parametro, i nostri percorsi futuri non ci porteranno troppo lontano.

Quando anche le persone nel Terzo Mondo arriveranno ai nostri livelli di sviluppo, allora capiremo che l'insieme non funziona e non può funzionare.

Quando ogni indiano avrà un'automobile e ogni cinese vorrà (giustamente) il televisore che gli spetta, saremo costretti a trovare delle soluzioni diverse per soddisfare i bisogni di tutti. È proprio pensando a questo aspetto del problema che guardare a cosa hanno fatto alcuni maestri in epoche passate diventa fondamentale (ovviamente, in primo luogo è importante sceglierli i maestri giusti, però ognuno è responsabile in prima persona delle proprie scelte).

Tecnologia. In un mondo in cui la fornice tra i paesi etnici e quelli arretrati si apre ogni giorno di più, la tecnologia è uno dei pochi perni che possono tentare di tenere le due estremità attaccate.

Un approccio tecnologico intelligente al progetto (di architettura, di design, di tutto), è la chiave che ci consente di guardare al futuro con ottimismo. Utilizzare la tecnologia in maniera intelligente e innovativa è un concetto trasversale a discipline ed epoche diverse.

È Corrado D'Ascanio che progetta la Vespa a partire dalle giacenze di motori di avviamento degli aerei Piaggio (a guerra terminata, quando ci si

domandava come utilizzarli), sono gli antichi greci che costruiscono i loro tempi con un accuratissimo sistema di prefabbricazione.

E Lina Bo Bardi che progetta un sempiterno tripiede per le soste lungo la strada, o il Ciocchino di Albin.

È un'idea di tecnologia che ci consente di stabilire delle aperture verso mondi possibili.

Tokyo. Cosa c'entra Tokyo con tutto questo? Dal punto di vista della tesi di dottorato nulla. Cioè, un pochino sì, ma non in maniera diretta. In effetti, è grazie alla tesi che ho avuto l'opportunità di avere una borsa di studio per andare diciotto mesi in Giappone.

Uno dei temi che innervano concettualmente la tesi è il rapporto tra la cultura europea e quella americana (ovvero i due filoni principali della cultura occidentale di questo secolo). Cultura che però non è l'unico.

Ce ne sono altre, interessanti come la nostra.

Da quello che posso capire dopo queste prime settimane nella terra del sol levante, direi che i temi sviluppati nel corso della tesi potranno essere profondamente affinati cercando di capire cosa capita in altre parti del mondo. La maggior parte delle questioni affrontate nella tesi sono le stesse su cui altre persone qui lavorano. Quale occasione poter riconsiderare tutto il lavoro svolto a partire da altri presupposti, da una distanza fisica di quindici chilometri (sono quindici chilometri in linea d'aria, molti di più in termini di distanze culturali).

La tecnologia vista da una prospettiva europea, da una prospettiva americana, da un ulteriore punto di vista ancora differente.

Maestri difficili

Paolo Mauro Sudano

A Torino la riflessione mostra da interessi per la tecnologia e per la speculazione estetica ha basi solide nel dibattito che si sviluppa in particolare nell'immediato dopoguerra. I temi sono inizialmente quelli del rapporto tra arte e tecnica, della natura di una disciplina artistica che subisce forti condizionamenti nell'entrare in relazione con la realtà, soprattutto quella tecnica.

Il riferimento, apparentemente imprescindibile, è dato, in questa fase, da una lettura manifestamente fiduciosa delle proposizioni idealistiche di Benedetto Croce. Il fronte della riflessione non è però compatto e la fede crociana, probabilmente sincera, non è tale da sfobbare spunti fecondi. Gli autori più impegnati nel dibattito e tra questi in particolare Molino, Livi Montalcini, Passanti e Cavalieri Murat, cercano su tali strade di sciogliere incertezze, di dare spazio alla realtà complessa della dimensione progettuale.

Un impegno per la sostenibilità

Gianfranco Cavaglià

Da poco entrato nel collegio docenti del dottorato di ricerca in architettura e progettazione edilizia della facoltà di Architettura del Politecnico di Torino ho avuto, per ora, modo di assistere alle interessanti presentazioni della ricerca in atto e di seguire direttamente il proseguimento della tesi di dottorato di Stefano Miri, che ha cercato di associare una più accentratrice analisi motivazionale e tecnologica alla progettazione. Per il contributo di riflessioni richiesto mi permetto di riportare alcune annotazioni che non derivano dal dottorato, ma che vorrei proporre perché possa considerare se fare, anche solo in parte, proprie per associarle ai temi di lavoro in atto.

Non proporre alcuni indirizzi di ricerca, il panorama di fondo è la residenza, non tanto solo nella destinazione d'uso ma per quell'intorno più prossimo all'individuo per il quale non riesco ad allontanarmi dalla logica che lo scella devoto essere motivata, che le scelte devono essere finalizzate ad obiettivi, che l'obiettivo principale è il soddisfacimento dell'utente e che il nostro lavoro deve essere sostanzialmente un servizio.

Carenze progettuali. La produzione industriale, e il settore commerciale in genere, ha abituato i suoi clienti a una progettazione molto dettagliata, che considera i comportamenti con grande attenzione e a volte ne suggerisce modifiche in ragione di maggiori comodità o presunti vantaggi.

Nel design delle città i piani regolatori stabiliscono gli sviluppi, delineano la crescita, ne controllano le trasformazioni.

Ma poco o si occupa degli utenti o, se preferiamo, di coloro che devono abitare le case e di quell'intorno più prossimo all'individuo.

L'industria produttiva ha i propri obiettivi, le politiche amministrative non possono che controllare le direttive generali e gli utenti si ritrovano poco assistiti.

Normative e leggi dovrebbero provvedere a garantire alcuni risultati rispetto agli utenti, ma nel frazionamento delle responsabilità specialistiche il progetto perde di unitarietà e di coerenza e il risultato è mediamente un'insoddisfazione finale per carenze di progettazione. (Sono stati necessari disposti legislativi per cercare di codificare gli elaborati di progetto per la costruzione, a fronte di una propensione riduttiva spinta. Ma sono sufficienti per garantire effettivamente il risultato? In una tesi in atto ho avuto modo di vedere le 198 tavole di disegno prodotte dall'architetto Domenico Morello per una costruzione condominiale realizzata negli anni sessanta in Torino. Negli stessi giorni, nella attività professionale, non sono riuscito ad ottenere alcun disegno, oltre a planimetrie 1:100, dei locali di una ristrutturazione di un intero edificio in fase di conclusione 1998).

Né si possono addebiare tali carenze ai progettisti che dipendono da committenza poco sensibili a questi argomenti, in quanto la qualità del prodotto costruito rispetto al soddisfacimento finale non è oggetto di valutazione.

Nella progettazione per la residenza mancano obiettivi e manca la committenza. La committenza se pubblica non può che riferirsi a leggi e normative, ma il loro rispetto non è sufficiente per garantire il risultato; se privata continua a complicarsi sugli aspetti da investimento e non vede mai la casa come servizio. Né riesce l'utente a condizionare il mercato esprimendo preferenze: il bene è complesso e troppo diversificato per rendere possibile un confronto e quindi una preferenza. Si deve concludere che tali responsabilità spettano al progettista?

Ma sappiamo che il progettista da poco poco può fare, e l'accordo di intenti con la committenza è assolutamente necessario.

Le esigenze non riescono a configurarsi come committenza. Le nuove proposte, le innovazioni paiono derivare più da strategie di mercato che dall'intenzione di soddisfare richieste o esigenze.

Lavorare per informare la committenza delle potenzialità disponibili e delle possibilità concrete applicative.

Al progettista spetta anche il ruolo di proporre obiettivi da aggiungere a quelli più consueti per la committenza, proponendo confronti soprattutto sul medio-lungo termine.

È determinante quella formazione che a partire da radici illuministiche aveva privilegiato la conoscenza e la divulgazione dei saperi applicati; che alla trattatistica aveva in parte sostituito l'uso dei manuali, come apparato di catalogazione scientifica, riduzione fenomenologica e non sostitutiva della individualità dell'esperienza.

Che la tecnica non sia altro del nostro lavoro, ma appartenga alla "materia" stessa del nostro operare, è un tendere implicito della riflessione. Con Molino si deve fare ricorso alla definizione di "pretesto" per tutto ciò che rende possibile la "libra intuzione" e crea le condizioni perché l'arte possa brillare. Passanti, evitando le strettoie dei riferimenti diretti a Croce, anticipatamente nel 1945 imbocca una strada esplicita: "Onde i desideri che portano a costruire, i materiali, e l'ambiente naturale, sono per lui non soltanto "mezzi" per creare l'opera [...] ma bensì sono "materia" della sua creazione".

Negli stessi anni la riflessione estetica si era sviluppata muovendo da una critica al tardo Idealismo e aveva portato gli studiosi della scuola torinese di filosofia a posizioni fenomenologiche. Prima Guzzo e poi Paresyon avevano inteso riscuotere teorie e prassi, scienza e tecnica, esaltando il procedere formativo dell'esperienza umana in tutti i campi in cui si esplica. L'estetica della formosità viene espressa con piena naturalezza da Paresyon nel 1954, anno in cui Passanti e Molino pubblicano sullo stesso numero di "Atti e Rassegna Tecnica" due saggi significativi che giungono a conclusione della prima fase del dibattito, quasi sottintesa dall'organizzazione della "Mostra di architettura piemontese" a consuntivo del periodo 1944-54. La vicenda architettonica di lì a poco sarebbe stata caratterizzata dalla polemica innescata dalla pubblicazione delle opere dei giovani torinesi Gabetti, Isola e

Raineri, e in particolare della Bottega d'Erasmus. La cultura ufficiale si sentiva insidiata da una lettura diaconica della storia, pericoloso mettere in dubbio il carattere di superamento che aveva sostenuto l'idea del Moderno.

La posizione esistenziale e fenomenologica, l'arricchimento ermetico che ha origine nella storia, non riferirsi a una cultura locale, nell'approfondire un'appartenenza attraverso lo strumento critico della conoscenza, viene sostenuto dalla generazione esordiente che faceva sue le lezioni di Paresyon, le letture di Valéry, di Husserl, le mediazioni importanti per la cultura italiana date da Paci. Questi temi saranno sviluppati ed esposti efficacemente in occasione della Triennale del 1981 nella sezione "Architettura/Conoscenza" curata da Gabetti e contrapposizione di Rossini alla sezione "Architettura/Idea" curata da Di Lietta.

Il lavoro di tesi ha assunto questa fase più recente nella sua globalità e nel suo essere presente e attuale, confinandosi nei suoi aspetti di strumento di progetto. L'introiezione sulle tracce della riflessione teorica è accompagnata da una necessaria ricostruzione storica, con una mediazione attenta agli apparati storiografici di supporto, seguendo le vicende costruttive che hanno caratterizzato il dopoguerra, ed evitando le osse e con quanto impostato già negli anni dominati dall'amministrazione di regime. Possono avere chiarimento, anche per la maggiore distanza critica, le esperienze e della edilizia popolare della ricostruzione e, in particolare, il carattere di originarietà e di specificità dell'insediamento di Falciera.

Nel panorama della riflessione disciplinare la sede di Torino si colloca con alcune caratterizzazioni che hanno la giustificazione storica che qui ci si inteso mostrare. La convinzione è che il fondarsi di un sapere trova la sua legittimazione nella cultura da cui procede. L'invenzione è sostenuta dal rigore della conoscenza, dalla metodicità e scientificità dei suoi applicarsi. L'attenzione ai temi del linguaggio nel disegno dei territori, mostrando una via poetica all'abitare i luoghi, non vuole prescindere da un calarsi discaricato e ironico nell'imponente e sfuggivo dominio della tecnica in assenza di certezze ideologiche da contrapporre. Questa denuncia senza esaltazioni della condizione del "nulla" conduce ad operare criticamente sui "mezzi" trattandoli come "materia", riflettendo sui modi in cui incidono sulle nostre scelte e sui risultati. Il guardare dal nulla è condizione per cui ci è dato di fondare il nostro sapere sul procedere originario che risale dall'abisso vertiginoso della libertà. Ciò porta a coscienza la centralità della responsabilità personale.

Maestri difficili: possiamo estendere la definizione che Otino ha dato di Gabetti alle generazioni che a sé sono confrontate a partire dall'immediato dopoguerra, richiamandoli non a ricette preconstituite, ma ai valori della libertà e dell'ascolto



M. Passanti, Autoritratto.

Per i programmi di più grande dimensione le condizioni non sono molto diverse: la sostenibilità è citata in tutti i programmi e non se ne percepiscono le conseguenze operative. È un riferimento culturale da fare e poi pare che, citato, possa essere considerato concluso. Non si rischiano a vedere le conseguenze operative. La definizione di sostenibilità che la Commissione mondiale per l'ambiente e lo sviluppo dà: "L'umanità ha la possibilità di rendere sostenibile lo sviluppo, cioè di far sì che esso soddisfi i bisogni dell'attuale generazione senza compromettere la capacità di quelle future di rispondere ai loro" (D.H. e D. Meadows, J. Randers, 1993) offre una dimensione di sfida da brivido per l'obiettivo che pone a noi persone dei paesi industrializzati che dobbiamo rivedere un modello di sviluppo appetito da tutti ma, a meno di scoperte non prevedibili in termini di produzione di energia, non sostenibile in modo indefinito.

Gli scienziati ci dicono che stiamo andando oltre i limiti, i governi devono essere attenti alle politiche industriali e commerciali, non rimane che agli individui esprimere attraverso la consapevolezza di scelte responsabili le proprie opinioni.

Gli uffici non rinunciano al riscaldamento e poco traspare sugli inconvenienti del medesimo. Ma ipotizziamo che il riscaldamento possa ancora presentare motivazioni. Non si rinuncia neppure alle politiche di vetro anche se l'interno in certi periodi è invisibile. Nulla viene detto, le insoddisfazioni non trapelano.

Il modello industriale liberista non vuole lasciare incertezze, vuole confermare e ribadire la propria prevalenza anche con il mantenimento di un'immagine che ritiene associata a modernità ed efficienza, anche se non può sostenibile e neppure motivato.

Ci sono argomenti progettuali intorno all'utente che dovrebbero portare effetti significativi per la reimpostazione di molte soluzioni costruttive, ma non vengono affrontati. A partire dall'utente e dalle sue esigenze, con le potenzialità oggi disponibili, le abitazioni dovrebbero modificarsi ed essere più rispondenti e non limitarsi a confermare modelli non più motivati. Maggiore consapevolezza e informazione sulla sostenibilità potrebbero spostare questa dalla dimensione intellettuale-culturale per trasferirla nei programmi operativi



C. Molino, Autoritratto.

Spazio locale e mente globale

Ines Zivkovic

La percezione dei luoghi in movimento è la realtà del vivere quotidiano nelle periferie della città contemporanea, ed è l'unico modo di percepire i paesaggi della diffusa urbane. Sia per i residenti, che per i visitatori, l'identità della città è modellata dalle conoscenze del loro movimento dentro e intorno alla città. La forma fisica della città è chiaramente modellata dalla necessità di accogliere i veicoli.

Il mito della macchina e della strada introdotto con i concetti del Movimento Moderno e la spazializzazione dettata dai principi dell'urbanistica del Moderno hanno delineato una nuova dimensione nella percezione della città. La strada riconduce a narrazione lo sparso e il frammentario: la macchina, la velocità, la percezione si pongono come valori estetici e come valori collettivi che sostituiscono questi stadi depositati nell'idea tradizionale di strada, di piazza, di spazio chiuso.

Lo spostamento è uno degli strumenti principali della crescita della città e contribuisce a un cambiamento radicale degli spazi. Con l'aumento della velocità, la prossimità (caratteristica essenziale della città) non necessita più di cartografia. Ciò implica che la densità (che assicura la contiguità) ha una importanza più debole. Più sono rapidi i trasporti, più le infrastrutture e i loro usi accrescono la discontinuità, concentrando lo sviluppo urbano lungo alcuni assi maggiori, polarizzando attorno alle stazioni e svuotando i territori intermedi. La prossimità, quella storica, consolidata nelle piazze di pietra, si inverte in lontananza e il vuoto, lo spazio tra le cose prevale sul pieno e sul chiuso. Lo spostamento, sempre più ingombrante ed esplicito nella definizione degli spazi pubblici e privati, si manifesta in due modelli architettonici abitativi simmetricamente opposti. Da una parte con il tentativo di raggiungere il perfetto ideale di un "localismo diffuso"; dall'altra prendendo spunto dai problemi oggettivi che la motorizzazione globale pone agli abitanti delle metropoli per innescare le ricerche sulle nuove relazioni tra alloggio, abitazione e città spesso attraverso l'inversione dei rapporti tipo-morfologici canonici.

La ricerca si struttura in due tematiche che potrebbero rispondere a due rivoluzioni tecnologiche: la rivoluzione industriale dell'Ottocento con la sua influenza sui principi dell'architettura moderna e la rivoluzione informatica dell'architettura del XXI secolo con il possibile effetto sull'architettura del XXI secolo. Nella prima parte analizza le conseguenze introdotte dal mito della macchina e dalla percezione in movimento. I luoghi in esame sono quelli attraversati dalle reti infrastrutturali: luoghi al margine della tangenziale e le zone di atterramento delle importanti direttrici del traffico urbano. Sono i luoghi che vanno percepiti in movimento. Così la ricerca conduce a un esame tipologico delle architetture delle infrastrutture, delle architetture ai bordi delle infrastrutture lineari, e dei nodi di interscambio inteso come le nuove centralità. Spazia dalla organizzazione territoriale, dal fenomeno della città diffusa, fino a esaminare la residenza, l'abitazione e l'abitante. Verifica le distanze, le dimensioni delle costruzioni e degli spazi intermedi, la scala, il rapporto tra il pieno e il vuoto, e soprattutto i principi compositivi delle aree commerciali e residenziali adiacenti alla strada intesa come limite. La lettura degli spazi dell'area metropolitana torinese viene esaminata anche nel loro rapporto tra il locale e il globale. La nostra immagine della città è in ritardo rispetto ai grandi cambiamenti in atto. Mentre continuano a pensare le città come individuali, esse stanno diventando delle reti, mentre cerchiamo soluzioni locali ai loro problemi, essi richiedono una visione nazionale, europea, globale. Nella seconda parte la ricerca si concentra sull'apporto tecnologico e sociale che la rivoluzione informatica crea all'architettura. Nonostante le tecnologie oggi già disponibili possano cambiare radicalmente l'architettura, ancora non esistono le spinte e le motivazioni culturali, economiche e politiche che le rendono possibile. Superato dunque il mito degli anni ottanta di dematerializzazione della città e dei cittadini cyborg, occorre rendersi conto delle modifiche sociali in atto. I luoghi che vedono le applicazioni della telematica si configurano diversamente nella città e nel loro rapporto con le infrastrutture esistenti. L'applicazione del telefono nell'ambiente domestico, in un telecentro o in una medioteca richiede pertanto un ripensamento delle tipologie tradizionali.

Tre sono gli approcci progettuali che conformano gli attuali paesaggi infrastrutturali. Uno è quello della verticalizzazione della mobilità, della territorializzazione dello scambio, dove l'immagine infrastrutturale continua a svolgere il ruolo di narrazione forte, unificante, moderna. L'altro tende a un progetto di diffusione delle risorse della strada verso le forme di coinvolgimento del paesaggio che, a partire dalla scala e dai ritmi imposti da "percezione sensoriale", riconducono il paesaggio della strada formato da scarpate, dossi, sovrappassi e spazi residui a luogo di una geografia artificiale legata alla globalità della visione del paesaggio. Altri interventi ancora, contraddicendo le previsioni imminenti di metropoli come spazi sempre più affollati e compressi dalla visibilità delle reti infrastrutturali, si muovono verso una operazione di declassamento delle infrastrutture.

In questo contesto di invisibilità delle infrastrutture le reti dell'informatica, l'Internet, il televideo, i viaggi attraverso Internet, la realtà virtuale e la memoria artificiale rappresentano le strade di cui nuovo modo della comunicazione e dello scambio che si pone quale ulteriore, e forse definitiva, ipotesi di riduzione, di peso e di ruolo, delle infrastrutture tradizionali. Una ipotesi, dunque, di riduzione dei codici narrativi, di una possibile riconciliazione tra progresso e qualità del vivere

Conoscenza o idea. Ritorno ai maestri difficili

Tra due mostre i lineamenti di una identità che si consolida ribatendo ai maestri e di una collocazione che si vuole misurare sui temi dell'architettura contemporanea nei rapporti con la storia, con la personalità dell'architetto e dell'arte e la tecnica si sono elogan, conoscenza versus immagine.

Dalla mostra di Architettura piemontese a consuntivo del periodo 1944-54 alla Triennale del 1981 che contrappone la sezione di Gabetti (architettura/conoscenza) a quella di Rossi (architettura/idea).

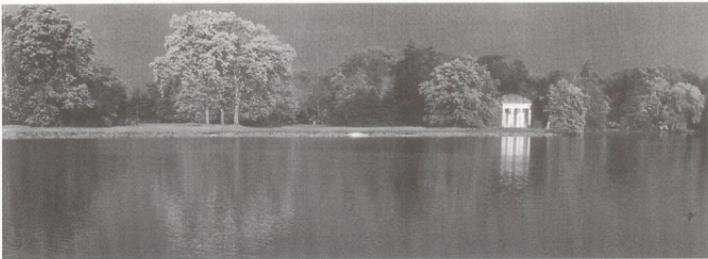
Dalla mostra del 1981 si risale alla mostra del 1954 per ricostituire un filo rosso tra "maestri difficili" verso i capostipiti Molino, Levi Montalcini,

Passanti, Cavalari Murat per riorientare il compito in quell'atto di ricucitura tra teoria e prassi, scienza e tecnica, per esaltare il procedere formativo dell'esperienza umana preconizzata da Paresyon (1954).



C. Molino, Autoritratto.

Voleda del parco del Castello di Wörlitz.



La parola in sé

John Brinckerhoff Jackson*

Perché, mi domando, ci troviamo in difficoltà nell'accordarci sul significato della parola *landscape*?

Ciò di cui abbiamo bisogno è una nuova definizione. Quella che troviamo nella maggior parte dei dizionari ha più di trecento anni e fu messa a punto per gli artisti. Ci dice che *landscape* è "una porzione di terra che può essere compresa entro un unico sguardo". In realtà, veduta per la prima volta fu introdotta (o reintrodotta) nell'inglese non significava la veduta in se stessa, bensì un ritratto di essa, la sua interpretazione da parte di un artista i cui compiti era quello di prendere le forme, i colori e gli spazi di fronte a lui – montagne, fiumi, foreste, campi e così via – componendoli in modo da produrre un'opera d'arte.

Non è necessario illustrare nel dettaglio in che modo la parola ha gradualmente mutato significato. Inizialmente significava il ritratto di una veduta; in seguito la veduta in se stessa. Ci si recava in campagna e si scoprivano belle vedute, sempre ricordando i criteri della bellezza del paesaggio definiti dai critici e dagli artisti. Infine, a una scala modesta, si cominciò a sistemare una parte di territorio nella forma di un giardino o di un parco in modo che rassomigliasse a un paesaggio pastorale. Proprio come il pittore sceglieva che cosa includere o omettere nella sua composizione, il giardiniere paesaggista (così come conosciuto nel XVIII secolo) si preoccupava di produrre un paesaggio "pittorresco" stilizzato, tralasciando le strade fangose, i campi arati, gli squallidi villaggi della campagna vera e inserendo invece alcuni gradevoli forme naturali: ruscelli, boschetti di alberi e dolci superfici erose. I risultati erano spesso estremamente piacevoli; ma si trattava ancora di immagini, anche se in tre dimensioni.

La fiducia nel punto di vista dell'artista e nella sua definizione di bellezza del paesaggio significò. Inizialmente significava il ritratto di una veduta; in seguito la veduta in se stessa. Ci si recava in campagna e si scoprivano belle vedute, sempre ricordando i criteri della bellezza del paesaggio definiti dai critici e dagli artisti. Infine, a una scala modesta, si cominciò a sistemare una parte di territorio nella forma di un giardino o di un parco in modo che rassomigliasse a un paesaggio pastorale. Proprio come il pittore sceglieva che cosa includere o omettere nella sua composizione, il giardiniere paesaggista (così come conosciuto nel XVIII secolo) si preoccupava di produrre un paesaggio "pittorresco" stilizzato, tralasciando le strade fangose, i campi arati, gli squallidi villaggi della campagna vera e inserendo invece alcuni gradevoli forme naturali: ruscelli, boschetti di alberi e dolci superfici erose. I risultati erano spesso estremamente piacevoli; ma si trattava ancora di immagini, anche se in tre dimensioni.

La fiducia nel punto di vista dell'artista e nella sua definizione di bellezza del paesaggio significò. Inizialmente significava il ritratto di una veduta; in seguito la veduta in se stessa. Ci si recava in campagna e si scoprivano belle vedute, sempre ricordando i criteri della bellezza del paesaggio definiti dai critici e dagli artisti. Infine, a una scala modesta, si cominciò a sistemare una parte di territorio nella forma di un giardino o di un parco in modo che rassomigliasse a un paesaggio pastorale. Proprio come il pittore sceglieva che cosa includere o omettere nella sua composizione, il giardiniere paesaggista (così come conosciuto nel XVIII secolo) si preoccupava di produrre un paesaggio "pittorresco" stilizzato, tralasciando le strade fangose, i campi arati, gli squallidi villaggi della campagna vera e inserendo invece alcuni gradevoli forme naturali: ruscelli, boschetti di alberi e dolci superfici erose. I risultati erano spesso estremamente piacevoli; ma si trattava ancora di immagini, anche se in tre dimensioni.

[...] Che cosa è accaduto nel frattempo della parola? Da un lato essa viene utilizzata più liberamente, senza eccessiva preoccupazione per il suo significato letterale – sul quale intendo ritornare. Abbiamo coniato una serie di parole simili: *roadscape*, *townscape*, *cityscape*, come se sul suffisso *scape* potesse significare uno spazio, il che non è. E parliamo di *wilderness landscape*, *linear landscape* e perfino di *landscape* nel bel mezzo dell'oceano. Inoltre la parola viene sovente utilizzata negli scritti di critica come una sorta di metafora. [...] In questo senso *landscape* ha lo stesso ruolo di *clima* o *atmosfera*, quando vengono utilizzati in senso metaforico. Del resto, in pittura *landscape* spesso significa "tutta quella parte del quadro che non è il corpo o il soggetto" – come lo spiegamento delle navole in una scena di guerra o lo scorcio del Campidoglio in un ritratto del presidente. [...] Ciò su cui lo oggetto è che spesso l'uso metaforico della parola può trarre in inganno. Nessuno nega che quando i nostri pensieri diventano complessi e astratti abbiamo bisogno di metafore per fornire loro un certo grado di realtà. Nessuno nega che quando

diveniamo incerti del nostro stato abbiamo bisogno di un sempre maggiore rafforzamento dal nostro ambiente. Ma non dobbiamo utilizzare la parola *landscape* per descrivere il nostro mondo privato, il nostro microcosmo, per una semplice ragione: il paesaggio è una realtà concreta, a tre dimensioni e condivisa. Termini e forme. Il paesaggio è uno spazio sulla superficie della terra; intuitivamente sappiamo che si tratta di uno spazio con un certo grado di permanenza, con un proprio carattere distinto, culturale e topografico, e soprattutto uno spazio condiviso da un gruppo di persone. E se andiamo al di là della definizione del dizionario per esaminare la parola in se stessa, ci rendiamo conto che la nostra intuizione è corretta. *Landscape* è parola composta, i cui parti ci riportano indietro all'antico indoeuropeo, [...] la base della maggior parte delle moderne lingue europee.

[...] La prima parte, *land*, ha avuto un'evoluzione molteplici. Quando raggiunge l'Inghilterra aveva già il significato di "terra, terreno, così come di porzione della superficie del globo. [...]

Magrado siano intercorsi circa duemila anni di reinterpretazioni da parte di geografi, poeti ed ecologisti, *land* in americano continua a mantenere questo antico significato. [...] Per quanto ci si possa addentrare nel passato per intracciare l'origine della parola, *land* ha sempre significato uno spazio definito da confini, anche se non necessariamente delimitato da recinti o muri. [...] Tre secoli fa era ancora utilizzato nel linguaggio quotidiano per indicare una porzione di suolo arato non più grande di un quarto di aco, in seguito l'estensione del territorio di un villaggio, in pascolo o bosco, e infine l'Inghilterra in se stessa – il più grande spazio che un inglese di quei tempi potesse immaginare. In poche parole il termine, notevolmente versatile, ha sempre implicato uno spazio definito dalle persone, ovvero descrivibile in termini legali.

Ciò ci conduce alla seconda parte: *scape*. È essenzialmente l'analogo di *shape*, tranne che anticamente significava una composizione di oggetti simili, come in un'associazione. Il significato è ancor più chiaro in una parola ad essa correlata: *sheaf*, un fascio o una collezione di steli o piante simili. Pare che l'inglese antico abbia contenuto diverse parole composte con terminazione *scape*, attraverso le quali venivano indicati aspetti collettivi dell'ambiente. È come se la parola *sia stata conosciuta quando gli uomini hanno cominciato a comprendere le complessità del mondo antropizzato. Così *housescape* significava ciò che noi oggi chiamiamo *household*, e una parola dello stesso tipo che noi ancora utilizziamo – *township* – una volta significava un insieme di tetti o fattorie.*

Considerato da questo punto di vista, *landscape* sembra essere un numero di facile compressione: un insieme di terre. Ma entrambe le sillabe una volta avevano numerosi significati diversi, ora dimenticati. [...] Un documento inglese del X secolo parla della distruzione di qualcosa che viene chiamato "waterscape". Di che cosa si trattava? È possibile supporre che fosse l'equivalente liquido di un paesaggio, un insieme ornamentale di stagni e ruscelli creato da un qualche predecessore di Olmsted. Ma in realtà si trattava di qualcosa di completamente diverso, ovvero di un sistema di condotte, canali di drenaggio e acquedotti al servizio di una casa e di un mulino.

Da questo documento possiamo apprendere due cose. Primo, che i nostri antenati possedevano capacità inaspettate e, secondo, che la parola *scape* potrebbe anche indicare capacità come un'organizzazione o un sistema. E perché no? In questo inglese indicava l'organizzazione del personale di una casa, se *township* alla fine fu giunto a significare una unità amministrativa, allora *landscape* potrebbe ben aver significo un'organizzazione, un sistema di spazi relativi all'agricoltura. In ogni caso, è chiaro che un migliaio di anni fa la parola non aveva nulla a che vedere con l'idea di scenario o con la sua rappresentazione.

[...] La formula il paesaggio come l'immagine di spazi prodotti dall'uomo sulla terra è più significativa di quanto possa apparire ad un primo sguardo. [...] perché ci dice che un paesaggio non è una configurazione naturale dell'ambiente ma uno spazio sintetico, un sistema di spazi antropizzati sovrapposti alla superficie della terra, che funzionano e si modificano non sulla base di leggi naturali ma per servire una comunità. Perché il carattere collettivo del paesaggio è di questo rispetto alla quale tutte le generazioni e tutti i punti di vista si sono trovati d'accordo. Un paesaggio è dunque uno spazio creato deliberatamente per accelerare o rallentare i processi della natura. Come scrive Elzide, esso rappresenta il farsi carico del ruolo di tempo parte dell'uomo.

Un'impresa che, nel suo insieme, ha avuto successo, e la prova, abbastanza paradossale è che molti se ne la maggior parte di queste organizzazioni sintetiche di spazio sono state così bene assimilate nel paesaggio naturale che risultano indistinguibili e iriconoscibili per quello che sono. Le bonifiche dei territori dell'Olanda, delle Fens in Inghilterra, di vaste estensioni nella valle del Po in Italia sono esempi ben noti di interventi sulla topografia del territorio che hanno prodotto nuovi paesaggi. Meno noti sono i paesaggi sintetici creati attraverso semplici riorganizzazioni dello spazio. Si dice che gli storici sono ciechi rispetto alla dimensione spaziale della storia, ed è probabilmente questa la ragione per cui sentiamo parlare così poco della costruzione dei paesaggi agricoli in Europa nel corso del XVII secolo. Non è una coincidenza che la maggior parte di questa creazione di paesaggio sia avvenuta in un periodo nel quale sono stati realizzati i più magnifici parchi e impianti urbani. Una classificazione pedante ci ha persuasi che nulla o poco accanirsi l'ingegneria civile e l'architettura del giardino e del paesaggio, ma in realtà erano una prospettiva storica i loro risultati di maggior successo sono identici nei loro effetti. Le due professioni possono trovarsi al servizio di committente diverse, ma entrambe riorganizzano lo spazio per rispondere alle esigenze degli uomini, entrambe producono opere d'arte nel senso più obiettivo della parola. Nel mondo contemporaneo, partendo da questa similitudine di obiettivi, possiamo formulare una nuova definizione di *landscape*: una composizione di spazi creati e modificati dall'uomo per servire come infrastruttura o sfondo alla nostra esistenza collettiva. E se sfondo sembra essere parola troppo modesta, dobbiamo ricordare che nella "uso moderno essa indica ciò rispetto al quale assume rilievo non soltanto la nostra identità e la nostra presenza, ma anche la nostra storia. [...] (traduzione di Sara Prosseri)

Costruito alla fine del XVIII secolo da August Rödel, un nobile tedesco grande estimatore della tradizione inglese della *landscape architecture*, il parco di Wörlitz – nei pressi di Dessau – rappresenta un caso unico di progetto del paesaggio alla scala vasta che ingloba tra le varie *folies* (padiglioni e ponti di diversa foggia, ninfeo, labirinto, grotto, vulcano) il vicino villaggio e la costruzione dell'argine del fiume Eba, sul quale è ricavata una promenade al confine tra la campagna circostante e il parco all'inglese.



Parco del Castello di Wörlitz, planimetria generale (1790).

*Storico dell'arte per formazione, attento conoscitore delle culture europee e della scuola geografica francese in particolare, J.B. Jackson (1909-1989) ha fondato nel 1951 la rivista "Landscape" e ha insegnato storia del paesaggio in numerose università americane, da Berkeley ad Harvard, studiando sul campo l'interazione tra l'uomo e il suo ambiente, e trasformazioni e la costruzione del sistema di segni nel paesaggio. È stato qui pubblicato il tratto da *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven 1984, pp. 34.

Il partito dell'immagine

Antonella Contini

Coniugare stile e città e connettere carattere architettonico degli edifici e molteplicità di funzioni o correlare l'edificazione tipologica a un nuovo rapporto tra interno ed esterno o alle grandi immagini, rivendicate dalla estetica urbana d'oggi, implica una diversa declinazione tra l'ottica sintattica della morfologia urbana e la funzione parlante dell'architettura (F. Alonso).

Si può forse allora riprendere una tesi di Rogers che, considerando l'intervento locale entro una relazione globale, nell'intento di cancellare l'astrazione del piano chiedeva di cercare la figura del punto del territorio non in senso storicista; perché tradire è tradire ma appunto nel senso di una nuova interpretazione del passato. Ogni progetto mette in essere un rapporto tra una identità autoreferenziale d'oggetto architettonico, una tessitura stratificata di tracce al suolo, un paesaggio geografico. Non può quindi non interrogarsi su quale sia il rapporto con le forme storiche e i paradigmi metastorici dei codici.

D'altra parte solo la reattività tra contesto ed opera che avviene in situazione e non in strutturalismo scatenato il senso. Il fenomeno architettonico è l'edificio come "oggetto a reazione poetica".

Si tratta di immagini dense di un rimando a luoghi analoghi per determinazione figurale, e disposizione tipologica (di Alfonso) e ogni progetto, per poter produrre una "Grande immagine", deve dare una risposta rispetto ad una operazione sulla città e riguardo al problema del suolo.

È la modernità che segna l'uscita dai modelli morfologici della città antica come alternativa alla città di tipo ottocentesco; infatti, critica e sfida l'interpretazione razionale pura, nomina la nuova scala e la sua nuova figura segna l'impossibilità di procedere per deduzione dalle tracce di un contesto ormai azzerato. L'impossibilità contemporanea di un unico paradigma come orizzonte di appartenenza spiega fortemente la necessità di una logica delle collocazioni, cogliendo l'irriducibilità delle immagini alla sintassi stessa, che nulla può dire circa la relazione prodotta dalla presenza dell'oggetto nel contesto. Nessuna città può essere una proiezione totale dal generale al particolare. Deve elaborare la volta in volta al suo interno la presenza relativa dell'oggetto e il rapporto relazionale di sistema segnando così la contraddizione fondamentale tra un'operazione di semplice "incollaggio" o "montaggio" - che marca il carattere essenzialmente convenzionale, e perciò manipolabile all'infinito dello spazio con il tempo e le sue figure e la completa destrutturazione e ri-strutturazione dei tempi classico - e, dall'altra parte, il mito poetico - nel senso della reattività poetica - che ancora ricorre al modo classico di mantenere la distinzione tra gli obiettivi e il modo della conoscenza artistica. Una volta che si è perso il senso che la struttura genetica sia già iscritta al suolo come traccia, porre la questione genetica del progetto significa interrogarsi circa quali siano le possibili azioni poetiche per una genesi spirituale o mentale dell'opera architettonica, quale sia il processo operativo e quale il legame con la terra e l'ambiente. Viene posto, quindi, un problema di semantica, cioè di costruzione dei significati.

La contemporaneità assiste all'opposizione di due sentimenti diversi nella costruzione dello spazio: uno che persegue un effetto plastico delle forme, e l'altro che rivol-

ge la sua attenzione piuttosto alla luce e alla linea. È con Mies che l'universo tecnico cessa di essere relegato solo al campo dell'organico ed acquista una immagine. Mies è l'architetto del trapianto delle forme. La discussione rispetto al classico viene nella prospettiva anglosassone d'aprà da una produzione di spazio "spacing", che apre la discussione rispetto allo slittamento da un'operazione di conformazione della forma, "forming". Questi termini segnano il passaggio da una forma bloccata a un principio di pura operatività immaginativa e anche pragmatica, che rivoluzionerà la referenza classica dei segni dei tracciamenti al suolo e lo successivo stratificazioni - dai quali sono discesse le forme/tipo - sostituendole con altri segni, diagrammi di forze non più legati al suolo. Nella prospettiva della sostituzione di un "atto dell'abitare" con un "atto del produrre" (Ventura), rispetto alla forma il mondo contemporaneo predilige la forma, ma ben presto la "sfuggire" nel tentativo di rendere intelligibile l'ordine, o l'utilità, trascurando la bellezza e favore della bontà. Le "figure-oggetto" non hanno immagini, producono effetti spaziali. Ma l'atto del vedere non è una percezione e a livello puro. Di conseguenza, l'odierno recupero di uno spazio vivo in rapporto alla figura che non nasce da misure antropometriche predilige il mondo della geometria rispetto a quello legato alle forme e alle misure del mondo naturale. Alla geometria, poiché opera per astrazione, manca tuttavia il concetto di grandezza, e del resto, la posizione dell'uno o schematicamente geometrico è il postulato delle infinite posizioni, ma manca di un valore di necessità, che può essere dato dall'interdipendenza tra le parti, che è il specifico dei corpi. Il nuovo modo della progettazione mira a dissolvere fondo e figura in un nuovo complesso dal quale affiorano visualizzazioni inedite, intensità e ten-

sioni latenti; lo spazio che non risulta è continuo nella sua connessione, ma discorrono per quanto riguarda la forma e la scala, possiede una dimensione temporale, senza sentire la necessità di una narrazione, e infatti il procedimento nega "l'importanza di una intermediazione retica ed istanze evocative" (Ventura). Ma la forma, che ha il potere di coordinare gli elementi, non è significante se non in una composizione. A questo riguardo il significato iconico è un fatto concreto e le configurazioni fisiche strumenti di comunicazione (Riga), appare "necessario evocare una idea originaria ed una identità i tipo" (di Alfonso) e non accettere la fine di tipologie in nome dell'induzione logica sui fatti concreti. ●



M. Hebr, Double Negative, 1969-70.

Identità-infinità

Paola Gregory

Parlando del quadro Campo di grano con corvi di Vincent Van Gogh, Franco Rella vi scorge l'ultimo autoritratto dell'artista: "le due macchie chiare [i due soli che si aprono nel magna più scuro del cielo] sono infatti gli occhi di Vincent che si guarda morire e che descrive la sua stessa morte". Così nella simbolizzazione di Rella il paesaggio diviene il luogo tramite cui ciascuno di noi, protettandosi nell'abbraccio, prende coscienza di sé dall'altra parte dello specchio; il luogo in cui, attraverso gli occhi dell'artista, è possibile afferire il mistero della propria esistenza.

Il paesaggio come interpretazione suggerisce percorsi critici particolari, consente una interpretazione del paesaggio stesso come immagine visiva e mentale del processo progettuale. Un'immagine che propone una rivalutazione della soggettività non come "identità immobile con sé" ma come "coscienza spazializzata sul divenire del mondo" (Merleau-Ponty). E chiede di sperimentare nuove modalità dello sguardo che penetrino oltre il presentarsi delle cose stesse, per cogliere del paesaggio non tanto l'immagine realistica di una realtà che il soggetto esperisce, quanto il contenuto dell'esistenza stessa. L'opera architettonica diviene pertanto evento compenetrato della vita e dell'esistenza degli uomini: ovvero attraverso cui "l'artista cerca ostinatamente di far penetrare l'immagine vertice dei battenti del cuore dell'universo intero. Così l'opera può personale è quella che attinge di più l'universo salita" perché l'individualità si dà come totalità e unicità di un'esperienza spaziale in cui "ogni istante della vita è a tutto la vita o l'esistenza totale la vita" (Gilles). È a questo nuovo relazione ed emozionale che è possibile attribuire la forza poetica ed evocativa di alcuni capolavori dell'architettura contemporanea in cui sembra trasfigurarsi l'essenza di uno spo-

zio che è soggettivo e universale insieme (Simmel). Una ricerca creativa, quindi; la ragione profonda nel trovare "all'orizzonte un'immagine di se stesso e nel paesaggio uno specchio dell'anima" (M. Collet), per catturare al di là della siepe l'immagine sensibile dell'infinito. Fallingwater a Bear Run di Frank Lloyd Wright, ad esempio, è proprio l'esaltazione dello spazio come amplificazione del soggetto. Qui, "tra l'isola e la messa in scena della nostra propria vita" e "il soggetto che, in un momento, concordato, è inseparabile da questo oggetto e da questo mondo" (Merleau-Ponty). L'esigenza di connaturare l'architettura all'ambiente si radica, poi, nella legge del mutamento organico, "l'unica caratteristica immutabile del paesaggio" (Wright). Così il paesaggio nutre l'opera wrightiana di caratteri polifonici in cui i riferimenti analogici e morfologici si sovrappongono e confondono con il tema sostanziale del mutamento organico. Costruendo Talleis West nel deserto di Scottsdale (Arizona) la pluridirezionalità obliqua delle masse si sfidano negli infiniti orizzonti; condensano lo spazio in scartelli volumetrici il cui rapporto diretto con l'ambiente traduce la più elegante espressione appresa dal deserto. L'estremo si configura nella sua unità formalistica come affermazione istantanea di una crescita poetica; l'interno "mostra il cavo concluso per diversa qualificazione della materia..." in rapporto sensibile all'infinito "orizzonte umano" (G. Samonà). Quel sentimento d'infinità nell'infinità che si ritrova pienamente espresso nel suo capolavoro, la Casa sulla cascata, dove la compressione fra architettura e natura diventa emblema della rappresentazione identità-infinità; diventa cultura dell'infinito nell'organizzazione di riferimenti e forme vitali: non più "qualcosa che converge e termina in un punto dell'orizzonte, ma qualcosa che da un punto, una linea, "simula all'infinito", un modo quindi di rendere percettibile la natura, di rendere visibile l'invisibile attraverso un'accidentale metafora del paesaggio in cui, come sottolinea Riga, "il punto di vista e l'orizzonte sono ormai indistinguibili" ●

Intensità insediative

Nicola Ventura

Si può recuperare la dialettica di Gregotti tra principio insediativo (insieme delle logiche che stabiliscono la "modificazione" del territorio) e contesto ("esistente come "materiale strutturale" delle effettive conoscenze specifiche del sito e della sua geografia come storicamente si è determinata) abbandonando la decisione di un gesto unitario e onnicomprensivo, di una idea compiuta e totalità di "città"? E lavorando invece sull'ipotesi di figure definite dalle conseguenze del dichiarare la propria specificità nel mettere in relazione reciproca tra loro nei confronti del luogo? Premessa che l'assetto reale tende tutti i passaggi interconnessi, se si decide di sviluppare la conoscenza di una specifica figura-oggetto, si deve, lo stesso, ricorrere all'autoreferenzialità e alla tautologia, per potere, insegnano i minimalisti ("E' tardi anche questo è non è necessario: questo è l'unico significato che per me minimalismo", C. Andre), inoltre il problema e lavorare alla semplificazione analitica di un assetto spesso e limitato, ma fondato nella sua chiarezza. Se si vuole, una sorta di "osservazione analitica semplice" di Wittgenstein e i termini di linguaggio, un'altra forma. D'altra parte, le specifiche figure-oggetto si dispongono nello spazio che definisce la loro stessa conformazione, ovvero si mettono in relazione tra loro e proprio questa coesistenza definisce la loro ragione di essere. Ritornano quelle che Tafel chiama figure della tecnica, lo spaziarimento, la diffusione, la pluralità. Si tratta del problema spaziale ("una serie di effetti spaziali piuttosto che una successione di singoli ambienti" diceva Mies), delle articolazioni funzionali e distributive, delle perennanze e delle percezioni, delle pose e delle sottrazioni, delle traslazioni e dei principi definiti, dei vuoti e delle tensioni che si sviluppano con i piani. E come in Judd, si pone il problema del "controllo oggettivo del pieno sul vuoto che traduce la ricerca di Malevich e di Mondrian dai piani astratti all'analisi della materia e del volume: quanto conta è l'indagine fenomenologica del rapporto tra pieno e vuoto, dove il primo diventa il secondo e viceversa interscambiabili" (G. Calchi). Ancora: si lavora in uno specifico luogo, definito dalla stratificazione storica degli elementi della sua formazione, dalla evoluzione antropica alla cultura materiale, alla cultura totu o parte di una comunità che si rafforza alle altre culture del mondo. Con la semplicità lucubratoria, cioè il pendere con gli uomini di tutti i tempi e di tutti i paesi la comune umanità. L' luogo è però concepito dalle sue condizioni, ma "aperto" a dichiararsi luogo del mondo. Reclama la capacità di leggere nel qui l'altro, che ammette al materiale di progetto l'orizzonte, o se si vuole, i punti irrimediabili delle direzioni definite dalla dialettica con la consonanza geografica.

Rimane di base il giudizio sul luogo che, se non ricerca genius loci, ma si basa appunto sul "materiale strutturale", prende posizione sulla qualità. E può portare fino alle ad-destinazioni, allo spaziarimento che richiama alle ragioni critiche delle specifiche situazioni urbane ed ambientali o addirittura alla macchina celibe, che ritrova nelle matrici stesse della sua formazione la capacità di affermare la propria concretezza morfologica. E di qui i possibili richiami all'arte concettuale. Si esclude il ricorso a possibilità di riferimento (per esempio di natura emozionale o mitica) esistenti all'osservazione e all'interpretazione. Si tratta di apprezzare la realtà fisica nel suo dato non trasfigurato, valorizzando la chiarezza di un'idea senza presupposti, in una precisione geometrica, indipendentemente dalla sua pregnanza letteraria. Ma come possono gli affetti dialogare tra loro ed esistere per ritrovarsi in un luogo? Nella consapevolezza, lo credo, della rottura dell'unità della composizione e nella denuncia della e/o delle contraddizioni. E lavorando in termini di montaggio, un procedimento che accetta la frammentazione e l'osservazione istantanea, ma aspira alle pluralità di tempi e di spazi verso situazioni simultanee, verso un ordine/diffrangente altro, quello della contemporaneità. È verso un assetto di conoscenza (se si vuole, il rispecchiamento di Luksacs) capace di cogliere le intensità insediative, ovvero la struttura riflessiva del luogo come si è "modificato" nell'intervento di progetto. Così l'abitare può forse divenire funzionale, ma l'architettura continua a svolgersi tra la misura, ovvero la geometria, "frammenti in luogo della rete metrica universale" (S. Allen) di Mies e la dimensione, ovvero la topologia, "modern spatial continuum" (J.R. Curtis) e Le Corbusier. E ancora: un procedimento così dichiarato nel minimo di intermediazione retica ed istanze evocative non accolta alcuna possibilità di riferimento e/o di trattamenti di significato? Si può almeno giocare con gli spaziarimenti e giocare con leggerezza, assumere atteggiamenti di deviazione dialettica o surrealista, abilitare sensibilità sinestetiche, lasciarsi andare a rimandi passati, essere presente e viceversa. Si tratta appunto di gioco e "il gioco è libertà ma la libertà non è un gioco" (F. Melotti) ●



Vincent van Gogh, Campo di grano con corvi, 1890.

